



Sendungsbewusstsein, Provokation und Wirmis: Joseph Beuys (1921-1986).

FOTO: HERBERT PIEL/IMAGETRUST

## Flucht ins Spirituelle

Frisierte Daten, geflunkerte Anekdoten, befremdliches Geschwätz: In einer dickklebrigen Biografie nimmt Hans Peter Riegel die Lebenserzählung des Joseph Beuys auseinander

VON GEORG IMDAHL

Würde Joseph Beuys heute noch leben wie sein Altersgenosse und ehemaliger Düsseldorfer Akademie-Kommilitone Günter Grass, die Nachfragen zu seinen Erinnerungen, Erklärungen und Verklärungen in eigener Sache fielen sicher bohrender aus als zu seinen Lebzeiten – so jedenfalls mutmaßte Beat Wysz vor einigen Jahren in seiner Polemik „Der ewige Hitlerjunge“. Kaum ein Künstler des 20. Jahrhunderts konnte seinen Interpreten so erfolgreich so viel an Sage und Legende, an privater Mythologie einflüstern wie der Erfinder des „erweiterten Kunstbegriffs“. Entsprechend anspruchsvoll stellt sich die Herausforderung dar, die Figur zu erfassen, schließlich hat Beuys nicht nur ein komplexes genialisches Œuvre hinterlassen, sondern neben einer faktischen Biografie auch eine selbstgestrickte, parallel-fiktive Vita, die er „Lebenslauf/Werklauf“ nannte.

Sein berühmtestes autobiografisches Phantasma war die „Tatarenlegende“, ein poetisches Traumbild über seinen Abschluss auf der Krim im Kriegsjahr 1943. Dieser hatte sich wirklich zugetragen, allerdings anders als von dem Künstler später weitergegeben. Als Faktum hatte Beuys einst die Fiktion jener Nomaden lanciert, die ihn nach dem Abschluss zwölf Tage lang fürsorglich und liebevoll mit Fett und Filz gewärmt und ihm damit das Leben gerettet hätten: Krieg als künstlerischer Initiationsritus. Doch war der Navigator und Bordfunke, der sich für zwölf Jahre bei der Wehrmacht verpflichtet hatte, in Wahrheit mit einer Gehirnerschütterung glimpflich davongekommen. Schon 1980 hatte Benjamin Buchloh als eine der damals sehr wenigen kritischen Stimmen der Beuys-Rezeption, eine deutsch-typische Verdängung hinter dem Tataren-Märchen vermutet.

Seither wurde das Husarenstück dieser Erzählung verschiedentlich auseinandergenommen – wie jetzt auch noch einmal in

Hans Peter Riegels dickklebigem, nicht eben bescheiden betiteltem Wälzer „Beuys. Die Biographie“. Vorgespiegelt waren Riegel zufolge auch die sagenhafte Metallplatte im Kopf des Künstlers (als Folge des Fliegerdramas) und wohl auch die Orden, das Eiserne Kreuz und das Verdienstabzeichen in Gold, die Beuys empfangen haben will, wie er in seiner Bewerbung um eine Professur an der Düsseldorfer Akademie 1961 für sich ins Feld führte.

### Die Lehren Rudolf Steiners wärmten und inspirierten ihn weltanschaulich

Frisierte Daten und geflunkerte Anekdoten aus einer stilisierten Vita, überhaupt Beispiele für einen, sagen wir, bauernschlauhen Umgang mit Tatsachen etwa zu Schulabschlüssen und naturwissenschaftlichen Studien finden sich zuhauf in Riegels Lebensbeschreibung. Diese bekennt sich klar zum Ziel der Heiligen-Entzauberung. Es sagt sich so leicht, was auffallend häufig auch über dieses Buch zu hören ist: dass da so viel Neues eigentlich nicht drinstehe. Und zumindest dies stimmt ja auch – viele Fakten sind bekannt, und Riegel ist nicht der erste Biograf des rheinischen Künstlermissionars, der sich seinem Gegenstand dezidiert kritisch, wenn nicht gar mit Ressentiment nähert. Doch manchmal ist es auch die Summe, die einem Buch Gewicht verleiht. Die Dichte von Riegels Recherche über die Spannweite von Dichtung und Wahrheit in Beuys' Leben und Werk vor allem im ersten Teil seines Buchs spricht für sich.

Das gilt mehr noch für die Stringenz, mit der Riegel die Einflüsse von Rudolf Steiner (1861-1925) und der Anthroposophie auf Beuys nachvollziehbar macht. Höchst informativ synchronisiert der Autor immer wieder Äußerungen von Beuys und Steiner und führt vor Augen, wie ausgiebig jener diesen paraphrasierte oder zitierte (meist allerdings ohne ihn zu nennen).

Beuys wurde als Linker missverstanden, dabei schöpfte er unablässig aus dem Spiritualismus Steiners wie namentlich seiner „Dreigliederungslehre“. Dies ist eine der wesentlichen Pointen Riegels. Mag sich der Autor auch etwas selbstgefällig in der Pose des Aufklärers über diese Einfluslinien gerieren, die längst anderswo nachgezeichnet wurden – man staunt, wie wortwörtlich Beuys seinen Spiritus rector nachbuchstabiert hat.

Grundsätzlich falsch liegt Riegel indes in dem Irrglauben, er hätte Beuys damit die Maske heruntergerissen. Für das hypersensible künstlerische Werk kann davon schon gar keine Rede sein. Überhaupt möchte man dem Guru, der einst dem toten Hasen die Bilder erklärte, kaum unterstellen, er sei unfähig gewesen zu trauern. Beuys' Œuvre ist ein Memento mori. Auch Riegel kann nicht umhin, die außerordentliche Zivilcourage des Künstlers zu würdigen, der als Professor an der Düsseldorfer Akademie mit seinen unbefristeten Verträgen stets auf der Kippe stand, niemals aber auch nur ein Jota nachgab in seinem Drängen auf einen unbegrenzten – letztlich grotesken – Zugang der Studenten zur Institution. Das kostete ihn 1972 den Job.

Bei allem Sendungsbewusstsein und den inbrünstigen Verheißungen einer „sozialen Plastik“ hätte der Esoteriker seine Wirkungsmacht nicht erzielen können ohne die ihm eigene hermetische, zugleich aber auch expressive Symbolik in Form und Material, in der bizarren Semantik von Margarine, Honig und Blut, von Filz, Speck, ranzigen Würsten. Maßgeblich gab der Aktionist zudem die Richtkräfte der jüngeren Gestaltungsformen von Performance, Installation, Environment vor. All dies lässt sich nicht wegargumentieren.

Zu Beuys' Rüstzeug im Endlospalaver einer „permanenten Konferenz“, als die er die Akademie, das Museum und schließlich sein gesamtes Wirken und Leben auffasste, zählte die Provokation. Von Beuys sind – gelinde gesagt – befremdliche Äuße-

rungen in großer Zahl dokumentiert. Im heutigen Medienfuror würden sie sich gleichsam von selbst skandalisieren. Wie eine Bemerkung von 1967 in einem „Ringgespräch“ in der Kunstakademie. Beuys sprach über einen Staat, der die „plastischen Fähigkeiten“ der Menschen verkümmern lasse: „Diese Gesellschaft ist letztlich noch schlimmer als das Dritte Reich. Hitler hat nur die Körper in die Öfen geschmissen.“ Oha. Das „Prinzip Auschwitz“, so Beuys an anderer Stelle, werde in Wissenschaft und Politik geradewegs fortgesetzt, wenn den Spezialisten die Verantwortung übertragen werde, während Künstler und Intellektuelle schwiegen: für Beuys eine „Art Hinrichtung im geistigen Bereich“. Ist das nun Unerschrockenheit? Heillose Verblendung? Oder einfach nur unsäglich?

### Virtuos verlagerte er die Frage nach der eigenen Verantwortung auf eine metaphysische Ebene

Absonderliche und abstruse Zitate trägt Riegel akribisch zusammen. Hitler als Künstler und Aktionist, der seine schöpferische Fähigkeit nur leider „negativ gebrauchte“, oder eine Schulzeit in den Dreißigern, bei der keine Rede davon sein konnte, „dass wir manipuliert worden sind“. So sprach ein Künstler, der immerhin selbst eine eigene Universität und „ein Schulsystem aufbauen“ wollte. Nur – was für eines? Man weiß es nicht, und offenbar hatte Beuys selbst keine klare Vorstellung davon. Wohl aber suchte er die große politische Bühne und brannte darauf, einen Sitz im Bundestag zu erlangen – ob mit den Grünen, die er mitbegründet hatte, oder der von ihm ins Leben gerufenen „Deutschen Studentenpartei“. Doch scheiterte er in der Politik und bei den Grünen gnadlos, kaum verwunderlich bei seinem häufig verworrenen Gerede.

Anhand mehrerer Kontakte und Verbindungen bekundet Riegel, dass Beuys keine Berührungängste gegenüber diversen

Zeitgenossen hegte, deren politischer Leumund als belastet gelten durfte. Ausführlich schildert er den ökonomischen Erfolg des Unternehmers Karl Ströher (1890-1977) und dessen Werben um die Gunst Hitlers in den späten Dreißigern. Mit dem einflussreichen Pop-Sammler ging Beuys 1967 einen langfristigen Deal ein: Ströher zahlte Beuys eine monatliche Pension, der wiederum überließ dem Sammler den „Block Beuys“ sowie exklusive neue Arbeiten. Soll Beuys damit diskreditiert sein? Riegel beschränkt sich in der Regel auf ein Raunen, um völkische Infiltrationen Beuys' vage zu insinuieren, was nicht zu ergebnissen Resultaten führt.

Manche von Riegels Argumentationslinien sind vorgezeichnet in der „erweiterten Beuys-Biografie“ von Frank Gieseke und Albert Markert („Flieger, Filz und Vaterland“, 1996). Aber auch deren hochinteressante Recherchen über ikonografische Anleihen von Beuys bei den Symbolen des Kriegs schmälern sich selbst durch die irri- ge Annahme, dessen Werk ließe sich stigmatisieren und ein für allemal entlarven.

Gleichwohl braucht die Beuys-Rezeption mehr Studien, die ihrem Objekt nicht einfach huldigen, gar Paradigmen bemühen wie den Krieg als „Bildungserlebnis“. Beuys vereinnahmte den Zweiten Weltkrieg, das Dritte Reich und Auschwitz als Gleichnis und Metapher. Virtuos verlagerte er die Frage nach der eigenen Verantwortung auf eine metaphysische, spirituelle Ebene von Parabel, Läuterung und Reinigung, an der er ja, als umsorgter Schmerzensmann, schicksalhaft teilhatte. All dies ließ sich nur in einer moralischen Vogelperspektive darstellen. So erhob sich Beuys über die Geschichte, was durchaus der messianischen Rolle des Auserwählten entsprach, in der er sich selbst sah. Vorbild war auch darin der von ihm häufig sogenannte Dr. Steiner.

Hans Peter Riegel: Beuys. Die Biographie, Aufbau Verlag, Berlin 2013, 607 Seiten, 28 Euro.

## Polarstern des Lebens

Der für seine Storys bekannte Raymond Carver als Lyriker

Das Wort Liebe ist ein tückisches Ding. Obwohl ein allgemeiner Begriff, versucht es etwas ganz und gar Flüchtig und Besonderes zu fassen. Der 1988 verstorbene amerikanische Schriftsteller Raymond Carver ließ sich von diesem Paradox nicht schrecken. Bei ihm füllt sich das Wort im Nu mit Sinnlichkeit, wird dunkel, schwer – schüttelt sich sogar. Und fängt an zu wachsen und zu zittern, bis es loskriecht und sich „zuckend / durch diese Seiten bewegt“.

Gedichte waren für Raymond Carver ständige Begleiter. Ihnen verdankte er die Berührung mit der Literatur, seinen „Polarstern“ für das eigene Leben, wie er es in einem kleinen Essay genannt hat. Und Verse las er an beinahe jedem Tag. Gedichte standen aber auch, bei aller Liebe zur Form der Erzählung, am Anfang seines eigenen Schreibens. „Winter Insomnia“ heißt einer der ersten Bände, der schon etwas von Carvers Faible für die Erlebnisse zwischen Wachen und Schlaf andeutet. Als im Jahr 1987 eine schwere Krebserkrankung ausbrach, tauchte er noch einmal in die „Sommernebel“ der Lyrik. So entstand eine Sammlung von intensiven Stücken, die an die frühen Verse anschließt und in der es Carver doch gelingt, das Gedicht mit seiner Idee vom Erzählen anzureichern.

Immer wieder sucht er Momente oder Erscheinungen auf, die das kaum Greifbare spürbar werden lassen. Und in denen die Welt durchlässig wird für das, was er die „andere Seite“ nennt. Es ist jene eigenartige Sphäre, die den Raum der Imagination ebenso meinen kann wie das Jenseits des Lebens. Ein bloßer Schimmer in der Abendluft, Dinge, kurz vor dem Verschwinden – oder die Liebste im Schlaf, wie sie sich „regt und atmet und / wieder schläft, // Teil dieser Welt, und doch / Teil jener“.

Bei so viel Lust an der Kraft von „zwei Welten“ mag es kaum verwundern, dass sich Carver nicht mit den eigenen Texten begnügt. Er mischt sie mit Gedichten von Czeslaw Milosz, Jaroslav Seifert oder Tomas Tranströmer – und vor allem: mit kurzen Stellen aus Erzählungen von Anton Tschechow. Diese fremden Stimmen bilden Echos und Kommentare zu Carvers Zeilen, manchmal erscheinen sie auch wie die fehlenden Teile in einem Zyklus. Wenn Tranströmer die „fünfzehn Sekunden Kampf in der Hölle“ beschreibt, als er beim Aufwachen nicht mehr wusste, wer er war, oder Tschechow von all den „Einzelheiten dieses seltsamen, stürmischen Tages“ spricht, leuchten Momente von Carvers eigener Poetik auf.

Es ist kein Zufall, dass Carver ausgerechnet einen Erzähler am häufigsten in seine Sammlung holt. Einen solchen zudem, der schimmernde Bilder entwirft und mit den Lücken zwischen diesen Bildern spielt. Carver selbst spinnt oft lange Erzählgedichte, die in freien Rhythmen Kindheitsszenen oder Liebesgeschichten auffallen. All dieses „Durcheinander aus den Tiefen der Erinnerung“ gewinnt seine imaginative Kraft aber nicht nur aus den erzählten Details, sondern auch aus Dingen, Zusammenhängen, Resten von Geschichten, die das Gedicht nur aufscheinen lässt. So gleichen die Verse nicht selten jenem Köder, von dem es heißt: „Er tauchte auf, dann / verschwand er, dann war er noch einmal zu sehen, / glitt an der Oberfläche dahin, tauchte wieder unter“.

### Es ist von tragischer Ironie, dass der kongeniale Übersetzer nach diesem Band verstarb

Überhaupt sind es Motive wie das Angeln, der Fisch oder das Boot, die sich durch den ganzen Band ziehen, hier in einem Vers über die Liebe, dort in einem Dinggedicht. Dabei gelingt es Carver, den nahenden Tod zwischen den Zeilen auftauchen zu lassen, ohne in Rührseligkeit zu enden. Es hat seine traurige Ironie, dass Helmut Frielinghaus, Carvers langjähriger Übersetzer, während der Arbeit an den Gedichten selber schwer erkrankte und nur ein halbes Jahr nach Abschluss seiner Übertragung starb. Bisweilen wünschte man sich, der Verlag hätte den deutschen Gedichten die englischen an die Seite gestellt, um als Leser vergleichen zu können. Doch auch ohne den Blick auf die Originale wird klar, wie gut es Frielinghaus geschafft hat, Carvers ganz eigenen Rhythmus oder seinen gekonnt flapsigen Ton ins Deutsche zu überführen.

„Die Zeit ist ein Silberlöwe“, heißt es einmal nicht ohne melancholischen Beiklang. In der wenigen Zeit, die ihm bis zu seinem Tod im August 1988 noch blieb, vermochte es Carver, aus beinahe allem ein Gedicht zu machen, aus „zerrupft / aussehenden Vögeln“, aus Fensterblicken, ja sogar aus den Notizzetteln, die er in den Taschen des Bademantels fand. Eines der schönsten Gedichte erzählt von einem Paar, das zwei Kammerjäger kommen lässt, um in ihrem Haus all die Bienen, Hornissen und Wespen zu töten, die gleichermaßen zur „Plage“ und zum Schrecken geworden sind. Wie es Carver dabei gelingt, noch im Rascheln und Schaben der Insektenflügel hinter der Wand den Akt des Tötens fühlbar zu machen, ist eine Kunst für sich. Als Leser bleibt man ebenso staunend zurück wie jener Junge aus Carvers Erinnerung, der den Vater gerade mit einer fremden Frau überrascht hat, „verwundert über / die gestoterten Silben, die Wörter, die haften blieben“.

NICO BLEUTGE

Raymond Carver: Ein neuer Pfad zum Wasserfall. Gedichte. Aus dem Englischen von Helmut Frielinghaus. S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2013. 149 Seiten, 18,90 Euro.

## Exquisiter Depressionismus

Der Schriftsteller Günter Kunert trägt seine Zeit- und Welt-Eindrücke des vergangenen Jahrzehnts zusammen

„Gute Nacht, Menschheit, es dunkelt schon heftig.“ Diese Schlussfolgerung zieht der Schriftsteller Günter Kunert aus einem Fernsehabend des Jahres 2008 – sie könnte aber ebenso gut als Motto über dem gesamten Band „Tröstliche Katastrophen“ stehen, der Kunerts „Aufzeichnungen 1999-2011“ enthält. Seit Jahrzehnten schon schreibt der 1929 geborene Autor an seinem „Big Book“, das Reflexionen zur Zeit, zu seinen Erfahrungen und zur Weltgeschichte enthält.

Kunerts „Aufzeichnungen“ sind Ausschnitte daraus, und die Tendenz der knapp 400 Seiten ist unverkennbar: Alles war immer schon schlimm und wird immer noch schlimmer werden, wieder Leser! Zeitungsmeldungen und die Wiedergabe

eigener Artikel, Beobachtungen aus dem unmittelbaren Lebensumfeld oder von Lesereisen, Erinnerungen an die Berliner Kindheit und an Kunerts Leben in der DDR, Umweltkatastrophen, die Wirkung von 9/11 sowie Träume, Überlegungen zum Alter und zu Autoren wie Jean Améry, Brecht, Kafka, Lichtenberg oder Canetti – dies alles findet, nach Jahrgängen geordnet und in Absätzen gebündelt, in die „Tröstlichen Katastrophen“ Eingang. Zu Michel de Montaigne heißt es da einmal: „Glaubte ich an Seelenwanderung, dürfte ich mich sogar für einen Wiedergänger halten, für die Auferstehung des Essayisten, dessen große Ähnlichkeit mit mir solchen erheiternden Gedanken nahelegte. Von unseren jeweils jüdischen Müttern abgese-

hen, verleihen uns unsere Kahlköpfigkeit und unser melancholisch in den Spitzen abwärtsweisender Schnurrbart das Aussehen von Zwillingen, und ich hätte mich nicht gewundert, morgens beim Frühstück mit ‚Monsieur‘ angesprochen zu werden.“

### Verschriftlichte Scheußlichkeiten – eine unbekömmliche Lektüre

den.“ Leider versteht es sich bei der Lektüre der „Aufzeichnungen“ alsbald von selbst, dass Kunert zwischen sich und dem Autor der „Essais“ durchaus nicht nur physiognomische oder biografische Ähnlichkeiten erkennt.

Zur Düsternis der Weltwahrnehmung hat Günter Kunert nachvollziehbar Grün-

de. Als halb-jüdisches Kind im Berlin der NS-Jahre aufgewachsen, war er Mitglied der SED seit 1948, fiel jedoch wegen der Unterzeichnung der Biermann-Petition im Jahr 1976 in der DDR in Ungnade. Seit 1979 lebt er im schleswig-holsteinischen Itzehoe. Dennoch nimmt im neuen Buch die sorgsame Auffädung einer realgeschichtlichen Scheußlichkeit an der anderen einen zeitweilig nachgerade triumphalen Charakter an. Verbunden mit der unübersehbaren Eitelkeit des Schreibenden ergibt sich daraus eine auf die Dauer schwer bekömmliche Mischung.

„Genauere Gesichtskennntnis“, stellt Kunert selbst fest, „verhilft zur Melancholie, falls nicht gar zu einer exquisiten Depression.“ Das aber ist hier genau das

Problem: Wäre sie nicht gar so sehr aufs Exquisite hingedreht, der Leser hätte sogar aus der verschriftlichten Dauer-Depression gewiss noch einen Lektüregewinn ziehen können.

FRAUKE MEYER-GOSAU



Günter Kunert: Tröstliche Katastrophen. Aufzeichnungen 1999-2011. Carl Hanser Verlag, München 2013. 384 Seiten, 24,90 Euro.