ICH-Kunst

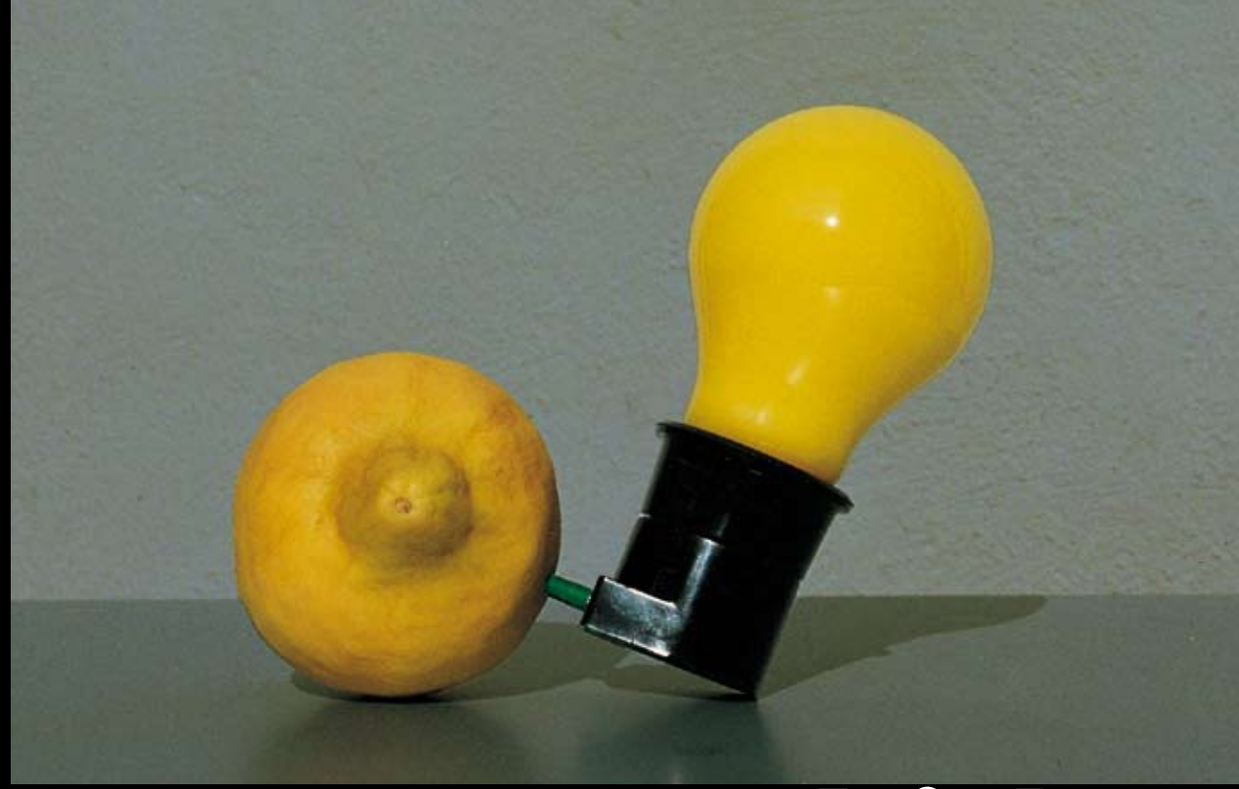
DU-Kunst

WIR-Kunst

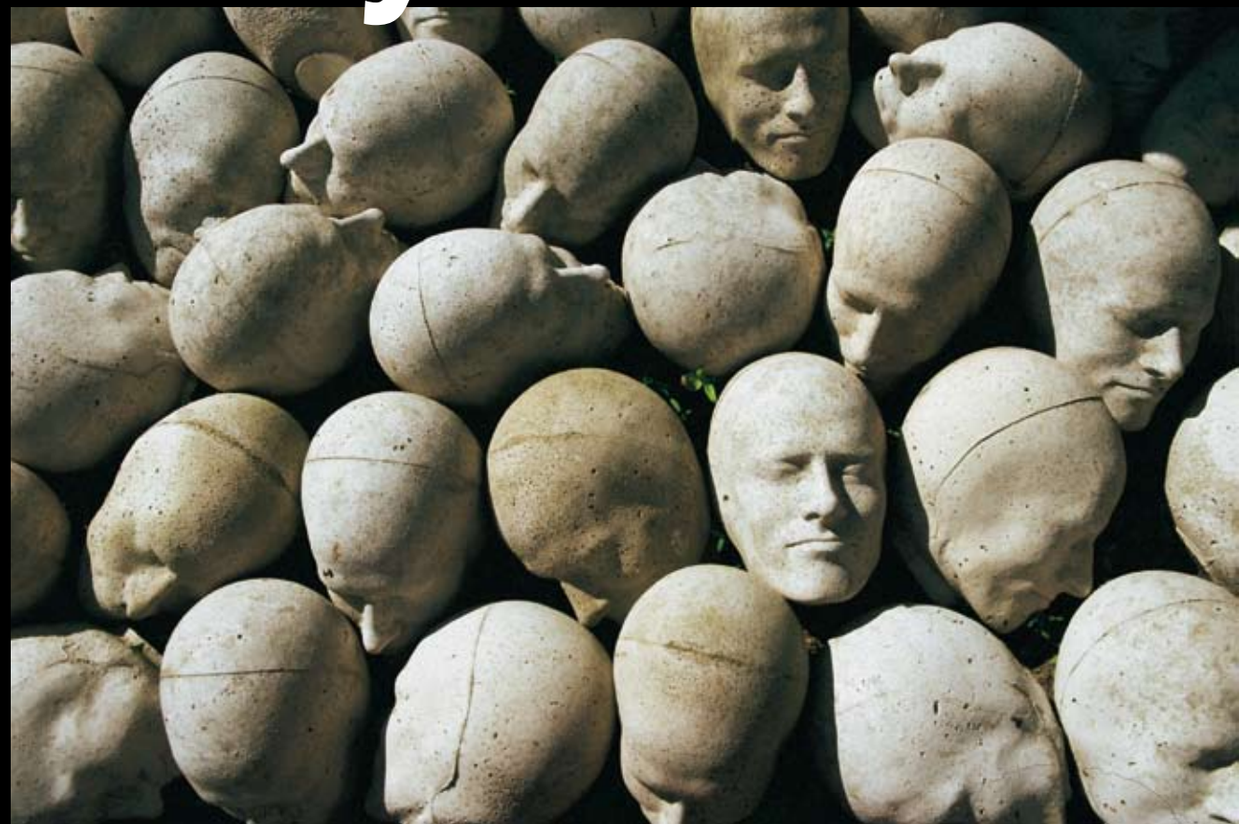
ISBN 978-3-925902-65-9

Beuys Ulrichs

KUNSTMUSEUM CELLE
MIT SAMMLUNG ROBERT SIMON



Beuys Ulrichs



ICH KANN
KEINE KUNST
MEHR SEHEN!

EINBLICKE IN DIE SAMMLUNG ROBERT SIMON

Michael Wolfson

Beuys | Ulrichs

ICH-Kunst DU-Kunst WIR-Kunst

Joseph Beuys und Timm Ulrichs
im Kunstmuseum Celle
mit Sammlung Robert Simon

KUNSTMUSEUM CELLE
MIT SAMMLUNG ROBERT SIMON
DAS ERSTE 24-STUNDEN-KUNSTMUSEUM DER WELT

Gefördert von:
NIEDERSÄCHSISCHE LOTTOSTIFTUNG

Herausgeber/Editors:
Susanne McDowell, Robert Simon

Autor/Author:
Michael Wolfson

Gestaltung/Layout:
Jörg Prengel

Übersetzung/Translation:
Michael Wolfson

Redaktion/Copy-editing:
Juliane Baumann, Daphne Mattner

Druck/Print:
Münstermann GmbH & Co. KG, Hannover

Copyright:
Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon
© 2007 für Joseph Beuys bei VG Bild-Kunst, Bonn
© 2007 für Timm Ulrichs bei VG Bild-Kunst, Bonn

ISBN: 978-3-925902-65-9

▲▲▲
Celler Museen

Inhalt/Contents

Vorwort/Foreword 7

Einführung/Introduction 8

Joseph Beuys 11

Timm Ulrichs 75

Anmerkungen/Notes 121

Biografie/Biography Joseph Beuys 130

Abbildungsverzeichnis/Illustrations
Joseph Beuys 132

Biografie/Biography Timm Ulrichs 135

Abbildungsverzeichnis/Illustrations
Timm Ulrichs 136

Vorwort

Mit dem vorliegenden Buch „Beuys | Ulrichs. ICH-Kunst, DU-Kunst, WIR-Kunst“ erscheint ein weiterer Baustein zur Dokumentation meiner Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst.

Kunst ist . . . – das Leben selbst! Diesem Prinzip folgen die provokanten „Denk-Objekte“ von Joseph Beuys und Timm Ulrichs. Mit ihren Werken und ihrem Wirken haben diese beiden charismatischen Persönlichkeiten der deutschen Gegenwartskunst den ästhetischen Rahmen ihres Schaffens nicht nur in Frage gestellt, sondern – so scheint mir – sie haben die Kunst insgesamt auf den Kopf gestellt, sie auf dem Weg zu einem neuen Kunstverständnis geradezu gnadenlos durchgeschüttelt.

Beuys und Ulrichs erschienen Anfang der 60er Jahre fast gleichzeitig auf der nationalen Kunstbühne. Dennoch verkörpern sie, auch aufgrund von fast 20 Jahren Altersunterschied, zwei grundlegend unterschiedliche Künstlergenerationen: Beuys entschied sich, nach traumatischen Erlebnissen im Zweiten Weltkrieg, mit dem Studium für den klassischen Ausbildungsweg. Ulrichs dagegen stürzte sich während seines Architekturstudiums als anarchischer Querdenker und Autodidakt auf die Kunst. Was beide verbindet, ist ein revolutionärer Geist: Die traditionellen Grenzen von Kunst zu sprengen und sie nach eigenen Regeln neu zu definieren, das war bzw. ist ihre entscheidende künstlerische Motivation.

Auflagenobjekte und Unikate von Beuys und Ulrichs bilden einen zentralen Schwerpunkt meiner Sammlung. Diese beiden „Kopf-Künstler“ einander gegenüberzustellen, die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede ihres Schaffens zu ergründen, den Zugang zu ihrer Kunst und zu ihrem Denken zu erschließen, ist das Anliegen der vorliegenden Publikation.

Ich danke dem aus New York stammenden hannoverschen Kunsthistoriker und Publizisten Dr. Michael Wolfson, Kurator der Begleitausstellung, für seine Bereitschaft, den Sammlungsbestand unter diesem Aspekt neu zu sichten und zu dokumentieren.

Mein herzlicher Dank gilt außerdem der Niedersächsischen Lottostiftung für die großzügige Unterstützung dieses Projekts. Darüber hinaus gilt mein Dank dem Freundes- und Förderkreis unseres Hauses.

Robert Simon, Künstlerischer Leiter

Foreword

With the present book “Beuys | Ulrichs. ME-Art, YOU-Art, WE-Art,“ we are presenting a further building block in the documentation of my collection of modern and contemporary art.

Art is…– life itself! The provocative “thought objects” by Joseph Beuys and Timm Ulrichs follow this principle. With their works and actions, these two charismatic figures of contemporary German art not only questioned the aesthetic framework of their own artistic activities, but also – so it seems to me – turned art as a whole on its head and mercilessly gave it a good shaking on the road to a new understanding of art.

Beuys and Ulrichs appeared almost simultaneously on the national art scene in the early 1960s. But due to their almost 20 years age difference, they nevertheless personify two entirely different generations of artists: After his traumatic experiences in World War 2, Beuys decided on classic course of training. Ulrichs, on the other hand, flung himself on art as an anarchistic maverick and autodidact during his architectural studies. But what they have in common is a revolutionary spirit: They broke with the traditional boundaries of art and redefined it according to their own rules; that was and is their decisive artistic motivation.

Multiples and unique pieces by Beuys and Ulrichs form a central aspect of my collection. The goal of this publication is to juxtapose these two “Head Artists“, to examine their similarities as well as their differences, and to offer an entrée into their art and thoughts.

I thank the New York-born art historian and journalist, Dr. Michael Wolfson (Hannover), curator of the accompanying exhibition for his readiness to reexamine and document this aspect of the collection.

My heartfelt gratitude also goes to the Niedersächsische Lottostiftung for their generous support of this project. And I also wish to extend my thanks to our house’s circle of friends and supporters.

Robert Simon, Artistic Director

Einführung

Die Konfrontation der Kunstwerke des Düsseldorfers Joseph Beuys mit denen des Hannoveraners Timm Ulrichs, die in der Sammlung Robert Simon im Kunstmuseum Celle vereint sind, führt die Werke zweier höchst individueller Künstlerpersönlichkeiten zusammen, die traditionelle Grenzen gesprengt und eigene Definitionen der Kunst geschaffen haben. In zahlreichen Aktionen und Performances, die oft ein über die Schmerzgrenze hinaus reichender Körpereinsatz auszeichnet, stellten sie sich selber als Kunstwerke dar. In dieser Gestalt personifizierten sie Ideen und Konzepte, die in ihrer Unmittelbarkeit provozieren und zum Nachdenken bewegen. Wie Beuys auch, zeichnet Ulrichs ein fester Glaube an die Zusammengehörigkeit von Kunst und Leben aus, eine Zusammengehörigkeit, die im Mittelpunkt der Idee der Totalkunst steht, denn es handelt sich um eine Kunst, die nicht nur alle Kunstbereiche umfasst, sondern auch den ganzen Menschen. Trotz des Altersunterschiedes von beinahe 20 Jahren – der 1940 in Berlin geborene Ulrichs war erst 3 Jahre alt, als Beuys im Zweiten Weltkrieg über der Krim abstürzte – produzierten beide bereits Anfang der 60er Jahre fast zeitgleich ihre ersten Multiples.

Beuys' künstlerischer Werdegang verkörperte zunächst den traditionellen Weg, der mit dem Studium an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf begann. Timm Ulrichs dagegen fand zur Kunst als Autodidakt während des Studiums der Architektur an der damaligen Technischen Hochschule Hannover, wobei er nach der Aktion „Zettel ankleben verboten!", bei der er Zettel mit diesem ernstzunehmenden Hinweis überall anklebte, von jener Institution relegiert wurde und für ein halbes Jahr Hausverbot erhielt. Wie Marcel Duchamp verwendeten sowohl Joseph Beuys als auch Timm Ulrichs in vielen Fällen vorhandene Alltagsgegenstände, die in einem neuen Kontext präsentiert werden und so verblüffende und überraschende Dimensionen des Objekts sichtbar machen. In der Auswahl aus ihren Werken, die sich in der Sammlung Robert Simon befinden, entdecken wir eine Reihe von Themen, für die sich beide interessierten und mit denen sich beide auseinandersetzten, ob

Introduction

The confrontation of Joseph Beuys and Timm Ulrichs in the Robert Simon Collection at the Kunstmuseum Celle unites the works of two highly individual personalities who broke with traditional boundaries and created their own definitions of art. In countless performances, which often surpassed the threshold of pain, they presented themselves as artworks personifying ideas and concepts, provoked their surroundings through their directness, and particularly invited the viewer to think for him or herself. Both can be characterized by a firm belief in the solidarity of art and life, a solidarity that stands at the center of Ulrichs "total art," for example, because it is an art that encompasses all aspects of life as well as the total human being. In spite of their 20-years difference in age – Ulrichs was only three years old when Beuys crash-landed in the Crimea during World War 2 – both produced their first multiples at almost the same time during the early nineteen sixties.

Beuys' artistic beginnings followed a traditional path at first, starting with his studies at the State Art Academy in Düsseldorf. Timm Ulrichs, on the other hand, found his way to art as an autodidact while studying architecture at the then Technical College in Hannover. He was, however, expelled for six months for posting bills there reading „Post No Bills." Like Marcel Duchamp, Joseph Beuys and Timm Ulrichs often made use of everyday items which they presented in a new context, thus making amazing and surprising aspects of these items visible. In the selection of their works found in the Robert Simon Collection, we can find a number of common subject matters that interested both of them, be it roses, bees, wood, the energetic potential of electricity as well as death and finality. Speech and thought play a central role in their artistic works and common words and phrases are given a new and deeper meaning by means of sensitive and imaginative stagings. Ultimately, both of them have a common art historical reference point in the Dada movement of the 1920s as well as in the idea of the Gesamtkunstwerk which stimulated both Beuys' expanded concept of art as well as Ulrichs' Total Art. At the very latest, Beuys became aware of Dada by way of the Fluxus movement, a Neo Dadaist movement that developed in New York during the late 1950s before it returned to Europe. Ulrichs, on the other hand, became acquainted with Dada about the same time, but his familiarity with it was grounded in the works of Marcel Duchamp and especially his Hannoverian model Kurt Schwitters, whose "Merz Total Art Work" was aimed at joining all forms of art into an artistic whole with the purpose of "obliterating the borders between the genres of art."[1]

The emphasis of the works by Joseph Beuys and Timm Ulrichs in the Robert Simon Collection at the Kunstmuseum Celle is placed on the multiple, an art form that developed since the early 1960s in the conflict between the aura of the unique and the attempts to democratize art for a broader segment of the public.[2] The "father" of the multiple, Marcel Duchamp (1887–1968), had a decisive influence on both Joseph Beuys and Timm Ulrichs, whose multiples were produced alongside their countless exhibition projects, performances, and installations as carriers of information and meaning reflecting the entire scope of their artistic oeuvres.

Rosen, Bienen, Holz, das Energiepotenzial des elektrischen Stroms oder auch Tod und Endlichkeit. Sprache und Denken spielen eine zentrale Rolle in ihrem künstlerischen Schaffen, wo gängige Worte und Begriffe durch eine feinsinnige und einfallsreiche Inszenierung eine neue, tiefgehende Bedeutung erhalten. Eine gemeinsame kunsthistorische Quelle haben beide letztlich in der Dada-Bewegung der 20er Jahre und in der Idee des Gesamtkunstwerks, das in unterschiedlicher Weise Beuys' Erweiterten Kunstbegriff wie auch Ulrichs' Totalkunst anregte. Auf Dada wurde Beuys spätestens über die Vermittlung von Fluxus aufmerksam, jenen Ende der 50er Jahre aus New York nach Europa zurückschwappenden Neo-Dadaismus. Ulrichs dagegen ließ sich insbesondere von Marcel Duchamp anregen und empfing darüber hinaus wesentliche Impulse durch den hannoverschen Künstler Kurt Schwitters, dessen „Merzgesamtkunstwerk" das Ziel hatte, alle Kunstarten zur künstlerischen Einheit zusammenzufassen, „um die Grenzen der Kunstarten zu verwischen".[1]

Im Mittelpunkt der Sammlung der Werke von Joseph Beuys und Timm Ulrichs im Kunstmuseum Celle steht das Multiple. Es handelt sich um eine Erscheinungsform der Kunst seit den frühen 60er Jahren, die aus einer Auseinandersetzung mit der Aura des Unikats und dem Bemühen um eine Demokratisierung der Kunst für einen breiteren Kreis von Menschen entstanden ist. Einen maßgeblichen Einfluss auf Beuys wie auch auf Ulrichs übte der als „Vater" des modernen Multiples geltende Marcel Duchamp (1887–1968) aus.[2] Die Multiples sind Alternativen zum unikaten Kunstwerk, die neben zahlreichen Ausstellungsprojekten, Aktionen und auf begrenzte Zeit angelegten Installationen als Bedeutungsträger produziert wurden und das ganze Spektrum des künstlerischen Schaffens von Joseph Beuys und Timm Ulrichs reflektieren.

Joseph Beuys

Joseph Beuys (1921–1986) war ein „Sender“, der das Kreativitätspotenzial eines jeden Menschen erkannte und durch künstlerische Mittel zu fördern versuchte. Er hob den traditionellen Kunstbegriff auf und erkannte, dass Kunst nicht ein Prozess ist, der nur mit bestimmten Medien verbunden ist, sondern alle Lebensbereiche umfasst, dass die Idee im Denken und Handeln weiter lebt. Seine Botschaften zur Kunst, Politik und Ökonomie drückte er in einer assoziativ-intuitiven Welt von Fett und Filz, Kupfer und Eisen, Fischgräten und toten Hasen, schamanischen Ritualen und pantomimischen Handbewegungen, Parteigründungen und Straßenfegen aus. Beinahe 30 Jahre lang hat Joseph Beuys als Ausdruck eines organischen Entwicklungsprozesses multiplizierte Kunstwerke geschaffen, die das ganze Spektrum seines künstlerischen Oeuvres in verkleinerter und vervielfältigter Form reflektieren: „Wenn Ihr alle meine Multiples habt, dann habt Ihr mich ganz.“[3] Das jüngste Werkverzeichnis seiner vervielfältigten Kunstwerke[4] führt um die 600 Positionen auf, die von der ungeheuren Radikalität seines Denkens zeugen. Vielfältig sind die Techniken und Vertriebsformen, die Joseph Beuys für seine multiplizierten Kunstwerke verwendete. Sie umfassen Objekte, Druckgrafiken, Aktionsrelikte, Publikationen, Flugblätter, Plakate, Fotografien, Postkarten, Schallplatten, Tonbänder, Videos, Filme und zahlreiche Mischformen.

Bedeutung und Ziel der von Joseph Beuys ab Mitte der 60er Jahre geschaffenen Multiples werden durch den von ihm geprägten Begriff „vehicle art“ deutlich.[5] Ein Vehikel ist ein Fortbewegungs- und Transportmittel, und mit seinen Multiples konnte Beuys seine „Plastischen Gedanken“ hundertfach verbreiten und folglich an ein größeres Publikum heran „transportieren.“ In einem Interview aus dem Jahre 1970 machte Beuys seine Absichten begreiflich: „Ich bin interessiert an der Verbreitung von physischen Vehikeln in Form von Editionen, weil ich an der Verbreitung von Ideen interessiert bin. Die Objekte sind nur verständlich im Zusammenhang mit meinen Ideen. Was in meiner politischen Arbeit geschieht, hat dadurch, dass ein solches Produkt vorliegt, bei den Menschen eine andere Wirkung, als wenn es nur mittels geschriebener Worte ankäme.“[6]

Anders als seine Installationen und Aktionen, die in zahlreichen Museen, Galerien, Seminarräumen, Vortragssälen, Büros und an Straßenecken zu erleben waren, intendierte Joseph Beuys seine Multiples für die Wohnräume der Menschen: „Jede Edition“, betonte er, „hat für mich den Charakter eines Kondensationskerns, an dem sich viele Dinge ansetzen können . . . Es besteht eine regelrechte Verwandtschaft zu Leuten, die solche Dinge, solche Vehikel besitzen. Das ist wie eine Antenne, die irgendwo steht, mit der bleibt man in Verbindung.“[7] Seine Multiples vermitteln sinnlich und assoziativ die drei aus seiner plastischen Theorie beschriebenen Hauptprinzipien, Denken, Fühlen und Wollen: „Vielfach kann man die Dinge ja nur ahnen, die gemeint sind“, sagte Beuys bezüglich einer früheren Edition: „Das ist mir recht, dass man sie zunächst nur ahnen kann . . ., dass man sie nicht rational, rationalistisch oder analytisch erklären kann, ja daran bin ich nicht interessiert, sondern dass man in der Sache selbst sich befindet, in der Substanz sich befindet. Wenn man nämlich eine Beziehung dazu hat, dann kann man sie eigentlich nur haben, nicht aufgrund des rational-analytischen Verständnisses, sondern eben aufgrund dessen, dass man etwas empfunden hat von der richtigen Richtung, in der die Vehikel stehen, einfach irgendwo stehen.“[8]

Bei den Multiples von Joseph Beuys handelt es sich einerseits um Editionen, die für die serielle Produktion konzipiert worden sind. Diese wurden entweder maschinell vervielfältigt oder von ihm selbst manuell angefertigt. Andererseits bearbeitete Beuys auch, dem Vorbild Duchamps entsprechend, Ready-mades, vorhandene signalhafte Gegenstände, die er in einen neuen Kontext einbaute oder allein für sich stehen ließ, um die vielfältigsten Assoziationen frei zuzulassen. Es konnte sich dabei um Objekte handeln, die seine eigene Person betreffen, wie Fotografien, die jedoch nicht von ihm selbst, sondern von anderen aufgenommen wurden, Zeitungen und Zeitschriften, Eintritts-

JOSEPH BEUYS

Joseph Beuys (1921-1986) was a “transmitter” who recognized the creative potential of every single human being and tried to encourage him or her through art. He rescinded the traditional concept of art and recognized that it is not only a process bound to certain media, but encompasses all aspects of life, and that the idea lives on in thoughts and deeds. He expressed his messages on art, politics, and economics in a associative intuitive world of fat and felt, copper and iron, fishbones and dead hares, shamanistic rituals and pantomimed hand gestures, in the founding of political parties and the sweeping of streets. For almost 30 years, Joseph Beuys produced multiples as the expression of an organic developmental process reflecting the entire scope of his artistic oeuvre: “If you have all of my multiples, then you have all me.”[3] The most recent catalog of his multiples[4] includes about 600 works that demonstrate the astounding radicality of his thought. Joseph Beuys employed a wide range of techniques and forms of distribution in his multiples. They encompass objects, prints, performance relics, publications, handbills, posters, photographs, postcards, LPs, tapes, videos, films, and many different combinations of all of the above.

The importance and the aim of the multiples produced by Joseph Beuys after the mid-1960s becomes clear in his term “vehicle art”.[5] A vehicle is a means of conveyance and transportation, and through his multiples, Beuys was able to distribute “sculptural thoughts” hundredfold and therefore “transport” them to a larger audience. Beuys made his intentions very clear in a 1970 interview: “I am interested in the distribution of physical vehicles in the form of editions because I am interested in the distribution of ideas. The objects can only be comprehended in conjunction with my ideas.” He emphasized that these “products” affect people differently than the presentation of his political ideas solely in the form of words.[6]

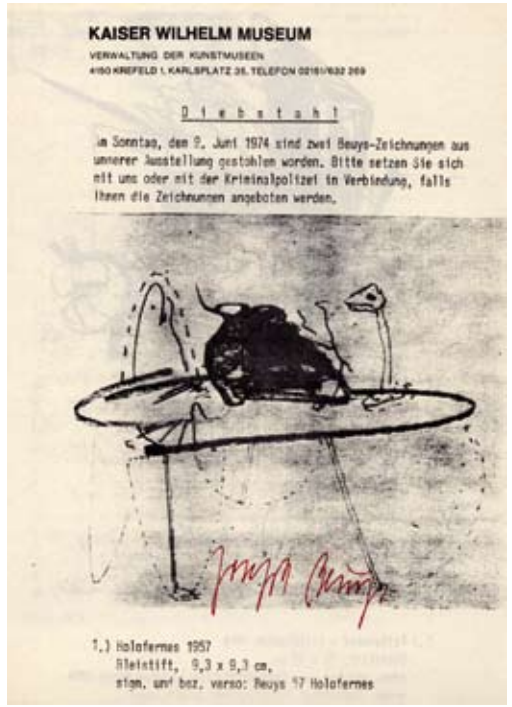
Unlike his installations and performances, which could be experienced in countless museums, galleries, classrooms, offices, and street corners, Joseph Beuys intended his multiples for the home: “Every edition has the character of a condensation nucleus for me in which many things can be affixed . . . A downright relationship exists to the people who own such things, such vehicles. It is like an antenna that stands somewhere and with which one remains in contact.”[7] His multiples sensuously and associatively transmit the three main principles of his theory of sculpture: thinking, feeling, and wanting. “It is often the case that one can only have an inkling of the things that are meant”, Beuys said in reference to an early edition: “I have no problem with the fact that one can only have an inkling of it at first . . . that they cannot be explained rationally, rationalistically, or analytically, and in fact I am not interested in that, but rather with the substance in the thing itself. When you have a relationship with it then you can really only have it not based on a rational analytic understanding, but rather because you feel something because of it that comes from the correct direction in which the vehicles stand, simply stand somewhere.”[8]

On the one hand, Joseph Beuys’ multiples are editions conceived for serial production. They were either reproduced mechanically or he made them himself by hand. On the other hand, however, Beuys also produced ready-mades in accordance with Duchamp’s model, preexisting emblematic objects which he integrated into a new context or which left to stand by themselves in order to allow for the most varied types of associations. They can include objects dealing with himself personally, such as photographs of himself taken by others, newspapers and magazines, admission tickets, handbills printed by various political groups or other miscellaneous printed matter, and objects that document his work with specific persons, galleries, and organizations. Sometimes the only thing that Beuys did to turn them into multiples for an edition was to sign them, for example the envelopes of the Norwegian “Sonja Henie – Niels Onstad Foundations” in Hövikodden which he signed in 1982 on the occasion of an exhibition of his multiples from the Ulbricht Collection in Düsseldorf (fig. 1).[9] The reproduction of an

1

karten, Flugblätter unterschiedlicher politischer Gruppierungen oder auch sonstige Drucksachen und Gegenstände, die seine Zusammenarbeit mit bestimmten Personen, Galerien und Organisationen reflektierten. Solche Multiples wurden von Beuys für die Edition manchmal nur mit seiner Signatur versehen, wie zum Beispiel die Briefumschläge der norwegischen „Sonja Henie – Niels Onstad Foundations“ in Hövikodden, die er anlässlich einer Ausstellung seiner Multiples aus der Düsseldorfer Sammlung Ulbricht 1982 signierte (Abb. 1).[9] Ein vervielfältigtes Informationsblatt des Krefelder Kaiser Wilhelm Museums, worin die Bevölkerung 1974 um Mithilfe bei der Aufklärung des Diebstahls von zwei Beuys-Zeichnungen aus einer Ausstellung gebeten wurde, diente ebenfalls als Dokument der eigenen Arbeitsautobiografie als Grundlage eines Multiples (Abb. 2).[10] Das beidseitig gedruckte Blatt mit Abbildungen der vermissten Zeichnungen vervielfältigte Beuys und versah es 1977 für die Edition mit seiner Unterschrift, womit er gewissermaßen die Reproduktionen in ein neues multipliziertes Kunstwerk verwandelte. „Auch wenn ich meinen Namen schreibe zeichne ich,“ setzte Beuys gelegentlich vor seine Signatur.[11] Deutlich wird, dass diese Künstlersignatur nicht mehr als die Garantie für seine physische Beteiligung an der Herstellung eines Kunstwerks zu begreifen ist, wie sie seit dem späten Mittelalter verstanden wurde. Durch das bloße Signieren von Fremdgegenständen eignete er sie sich als Dokument seiner Gedanken und Ideen und somit als autonomes Kunstwerk für das eigene Oeuvre an.

In zahlreichen Fällen versah Beuys seine Multiples – wie auch seine Unikate – mit Stem-


KAISER WILHELM MUSEUM

VERWALTUNG DER KUNSTMUSEEN
4150 KREFELD 1, KARLSPLATZ 35, TELEFON 02151/632 269

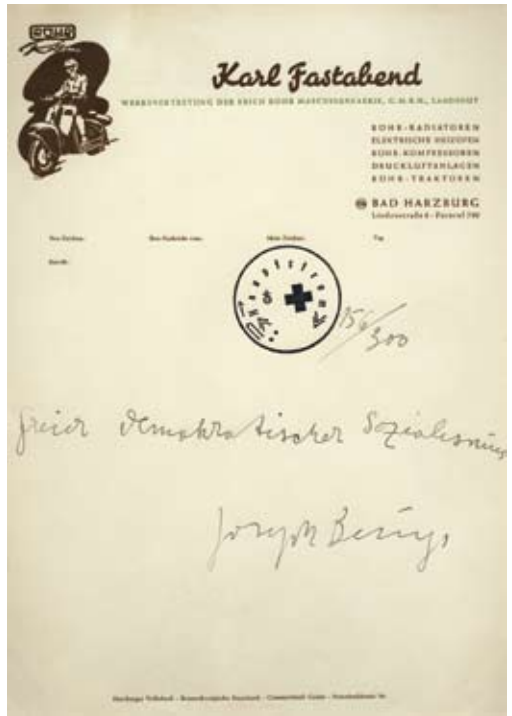
Diebstahl

Am Sonntag, den 9. Juni 1974 sind zwei Beuys-Zeichnungen aus unserer Ausstellung gestohlen worden. Bitte setzen Sie sich mit uns oder mit der Kriminalpolizei in Verbindung, falls Ihnen die Zeichnungen angeboten werden.

1.) Holofernes 1957
Bleistift, 9,3 x 9,3 cm,
sign. und bez. verso: Beuys 57 Holofernes

2

3



4

information flyer printed by the Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld in which the public was asked to assist in solving the theft of two Beuys' drawings from an exhibition in 1974 also served as a multiple documenting his own professional autobiography (fig. 2).[10] Beuys reproduced the paper with illustrations of the stolen drawings and signed them for an edition in 1977. In doing so, he transformed the prosaic reproductions into a new multiple. "I am drawing even when I write my name," Beuys occasionally wrote before his signature.[11] It becomes clear that this artist's signature is no longer to be understood as a guarantee for his own personal participa-

peln, die jedoch nicht als Ersatzsignatur dienten, sondern vielmehr der organischen Integration seiner Einzelaktivitäten in die Gesamtheit seiner sozialplastischen Vorstellungen.[12] Einen Stempel mit dem Text „BEUYS: ich kenne kein Weekend“ setzt er auf das knallgelbe Cover der Reclam-Taschenbuchausgabe der „Kritik der reinen Vernunft“, dem erkenntnistheoretischen Hauptwerk des deutschen Philosophen Immanuel Kant. Montiert wurde das Buch in einem Kofferdeckel zusammen mit einer – ebenfalls gelb-etikettierten – Maggiflasche (Abb. 4). Vernunft und Würze, ein „Elixier“ von Leben, Arbeit und Denken in zwei verschiedenen, doch im Sinne

5

6

von Beuys nicht von einander zu trennenden Gestalten sind sinnlich und assoziativ vereint.[13]

Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist die als Resultat einer spontanen Aktion entstandene Edition „Surrender“ (Abb. 5).[14] Sie geht auf Beuys‘ erste Reise in die Vereinigten Staaten im Frühjahr 1974 zurück, wo er den traditionellen Rahmen der Kunstausstellung zu verlassen suchte und statt dessen in Universitäten, Hochschulen und Galerien seine „Soziale Plastik“ erläuterte. Am 14. Januar trug Beuys in der Kunstschule des Art Institute of Chicago vor, wo ihn in Anspielung auf den ehemaligen deutschen Luftwaffenflieger aus dem Zweiten Weltkrieg Studenten „gefangengenommen“ und mit Hanfseilen festgehalten haben. Schließlich warf jemand Flugblätter mit der Aufschrift „Surrender“ [Ergib dich] in die Menge.[15] Noch während der Veranstaltung sammelte Beuys die Flugblätter auf und versah sie mit einem Stempel, der das Wort „Hauptstrom“ im Kreis enthält, ein zentraler Begriff für das in seiner Ganzheit kreisende Leben. Drei Jahre später verwendete Beuys die amerikanischen Zettel noch einmal für eine zweite Edition (Abb. 6), die er nun mit dem Stempel der von ihm gegründeten „Free International University“ versah, und bearbeitete den linken Teil des Blatts mit – für ihn bezeichnend – fetthaltiger Schuhcreme.[16]

Schon seit Anfang der 60er Jahre war Joseph Beuys eine kontroverse Figur in der deutschen Kunstlandschaft, wobei er selbst in seinen zahlreichen Aktionen, Installationen, Vorträgen und Interviews zu einem privaten und öffentlichen Mythisierungsprozess beitrug. Einerseits als Genie und Prophet verehrt, andererseits als Fettspinner und Verrückter gehasst, forderte Beuys den alten Künstlerkult von Renaissance und Romantik heraus. In zahlreichen Editionen setzte er

tion in the production of an artwork as was the case since late medieval times. By simply signing a foreign object, he annexed it as an autonomous artwork of his own that documented his ideas and thoughts.

As is the case with his singular artworks, Beuys often stamped his multiples with a stamp that did not serve as a substitute signature, but rather the organic integration of his individual activities in the totality of his concept of social sculpture.[12] He stamped for example the text “BEUYS: ich kenne kein Weekend” [I know no weekend] on the bright yellow cover of the Reclam paperback edition of “The Critique of Pure Reason”, the central epistemological work by the German philosopher Immanuel Kant. The book was mounted in an attaché case lid together with a bottle of the German flavoring sauce Maggi that has a similar bright yellow label (fig. 4). Reason and spice, an “elixir” of life, work, and thought are united both sensuously and associatively in two very different, but in Beuys’ sense inseparable shapes.[13]

A characteristic example is also the edition “Surrender” (fig. 5), which was the result of a spontaneous action.[14] It goes back to Beuys’ first trip to the United States in early 1974, where he attempted to break free from the traditional framework of an art exhibition and to explain his “social sculpture” in lectures at universities, colleges, and art galleries instead. Beuys spoke at the art school of the Art Institute of Chicago on January 14, where, in a allusion to the former German pilot from the Second World War, he was “taken prisoner” by students and tied up with hemp ropes. Someone finally threw handbills with the text “Surrender” into the crowd.[15] Beuys collected up the handbills while the event was still going on and stamped them with the

JOSEPH BEUYS

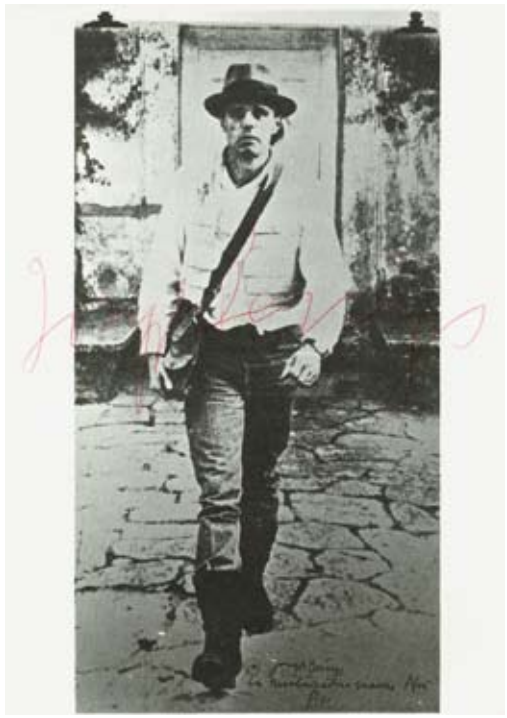
7

8

sich mit dem Kult um seine Person auseinander, der auch seine typische Kleidung einschloss, die vollkommen ausreichte, um ihn zu identifizieren. Auf einer multiplizierten Postkarte aus dem Jahr 1974 (Abb. 16) steht zwar der Name „JOSEPH BEUYS“ oben in großen Buchstaben, aber der Künstler selbst ist gar nicht zu sehen, nur sein zufällig in dieser Form so abgelegter Hut und Pelzmantel.[17] Beuys‘ herausfordernde Berühmtheit erreichte einen vorläufigen Höhepunkt, als sein Bildnis die Titelseite der Wochenzeitschrift „Der Spiegel“ vom 5. November 1979 zierte. Der behütete „Künstler Beuys“ wurde mit weit aufgeschlagenen Augen und tief bohrendem Blick in einer Fotografie abgebildet, die sich zwischen Heiligenikone und polizeilichem Fahndungsbild bewegt. Die Titelgeschichte mit ausführlichem Artikel von Jürgen Hohmeyer („Joseph Beuys – ein Grüner im Museum“) erschien anlässlich der am 2. November 1979 eröffneten, nach Art einer via sacra in 24 Stationen angelegten Retrospektive in der Spirale des New Yorker Guggenheim Museums.[18] Es war die erste Ausstellung dieser Art, die das Haus für einen deutschen Künstler der Nachkriegszeit veranstaltete. Diese

word “Hauptstrom” [Primary Current], a central term representing the cycle of life. Three years later, Beuys used the American leaflet again for another edition (fig. 6) on which he now placed the stamp of the “Free International University,” of which he was the founder, and, characteristically for him, rubbed shoe polish containing fat onto the left part of the paper.[16]

Beuys had been a controversial figure in the German art scene since the early 1960s and he himself contributed to his own personal and public mystification in countless actions, installations, lectures, and interviews. Venerated as a genius by some and hated as a lunatic working with fat by others, Beuys challenged the old Renaissance and Romantic cult of the artist. He dealt with the cult surrounding himself as a person in many editions, which also took his typical manner of dress into consideration. While his name “JOSEPH BEUYS” can be seen in large letters on one of his postcard multiples dating from 1974 (fig. 16), the artist himself is nowhere to be seen, only his typical hat and fur coat.[17] Beuys’ provocative fame reached a preliminary highpoint when his portrait appeared on the cover of the November 5, 1979 issue of the German weekly news magazine “Der Spiegel.” The “Künstler Beuys” [Artist Beuys] is depicted wearing his hat with wide opened eyes and an intense stare in the photograph that veers between a religious icon and a wanted poster. The cover story with a comprehensive article by Jürgen Hohmeyer (“Joseph Beuys – ein Grüner im Museum” [Joseph Beuys – a Green in the Museum]) was published on the occasion of the opening of his retrospective exhibition on November 2, 1979 at the Guggenheim Museum in New York, which was arranged in the form of a via sacra in 24 stations through the museum’s spiral.[18] It was the first exhibition of this kind devoted by the museum to a post-war German artist. This extraordinary honor and recognition on behalf of the international art scene was granted to an artist, who was still considered very controversial and offensive in Germany and who had run (unsuccessfully) in May 1979 for a seat in the European parliament as a



9

candidate for the much-feared (in bourgeoisie circles) Green Party. The news magazine posed the question “Weltruhm für einen Scharlatan?” [World renown for a charlatan?] on its front cover. Beuys turned this issue of “Der Spiegel” into a multiple by signing the cover directly over his face (fig. 7) and thereby confronting the contradictions of his public persona and his art.[19]

Unlike such multiples that ultimately have their origins in the ready-made, Beuys also produced editions in which his personal participation in the production process was of central importance. One of them is “Intuition” (fig. 8), a simple open box in the standardized DIN-A4 format made of light untreated wood.[20] Beuys made about 12,000 of them between 1968 and 1985 and they originally sold for 8 DM. Beuys emphasized that the production of the wooden boxes “is quite a bit of work . . ., because Feelisch [from VICE-Versand in Remscheid, the distributor of “Intuition”] shows up every once in a while and that takes up a whole day because I have to make the things myself, otherwise they won’t work.”[21]

außergewöhnliche Ehre und Anerkennung der internationalen Kunstszene galt einem hierzulande umstrittenen und provokativen Künstler, der im Mai 1979 für die damals noch als Bürgerschreck gefürchteten Grünen (erfolglos) für einen Sitz im Europa-Parlament kandidierte. „Weltruhm für einen Scharlatan?“ fragt darauf hin das Wochenblatt auf seinem Titel. Einhundert Exemplare dieser Ausgabe des „Spiegel“ bearbeitete Beuys für eine Edition, indem er sie direkt am Titel auf sein Gesicht signierte (Abb. 7) und sich somit dem Widerspruch der öffentlichen Meinung zu seiner Person und seiner Kunst stellte.[19]

Anders als diese letztlich aus dem Bereich der Ready-mades stammenden Multiples gibt es Editionen von Joseph Beuys, bei denen es sehr wohl auf seine persönliche Beteiligung am Schaffensprozess ankam. Eines davon ist „Intuition“ (Abb. 8), eine schlichte, offene Kiste im DIN-A4-Format aus hellem, unbehandeltem Holz.[20] Zwischen 1968 und 1985 stellte Beuys circa 12.000 Exemplare von „Intuition“ her, die ursprünglich zum Preis von 8 DM in der Reihe „Zeitkunst im Haushalt“ herausgegeben wurden. Beuys betonte, dass die Produktion der Holzkisten „eine erhebliche Arbeit ist . . ., denn der Feelisch (vom VICE-Versand in Remscheid, dem Vertreiber von „Intuition“; d.Verf.) kommt alle naselang und da geht jedes Mal ein ganzer Tag darauf, denn die Dinge muss ich ja alle selber machen, sonst werden sie nichts.“[21]

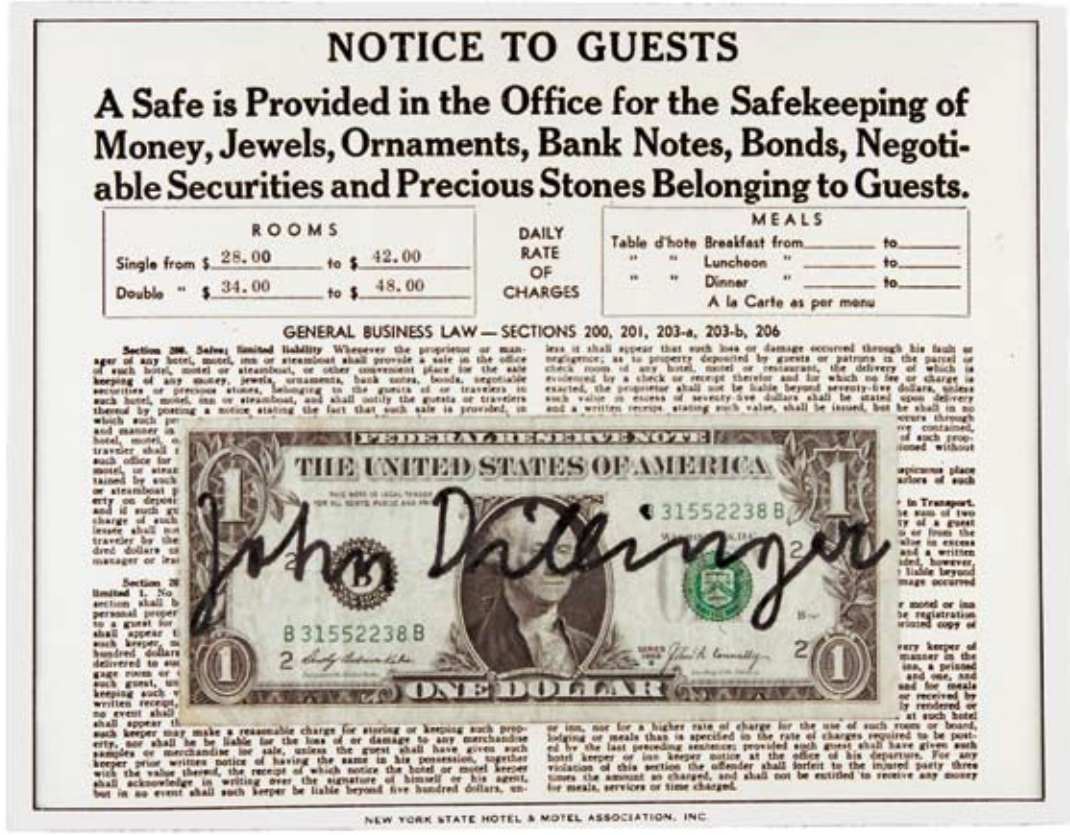
In jede posteingangskorbartige Holzkiste schrieb Beuys in Bleistift einfach das Wort „Intuition“ und zeichnete darunter in einer Art Sender-Empfänger-Markierung zwei Linien. Die obere Linie ist beidseitig mit vertikalen Strichen abgeschlossen, die untere ist eine auf der linken Seite auslaufende Linie. Die Beziehung der Linien zueinander und zu dem Wort Intuition erklärte Beuys in einer der auf der documenta 5 in Kassel 1972 festgehaltenen Diskussionen mit einem Besucher seines Informationsbüros für direkte Demokratie durch Volksabstimmung: „Wie verstehen Sie das – da steht drin ‚Intuition‘?“ / (J.B.): „Ja, es sind zwei Ebenen; da ist eine begrenzt und eine, die nach links hin offen

ist. Steht nur ‚Intuition' drüber. Also ein kleiner Raum – ein geschlossener Raum mit diesem Begriff." / Heißt das, dass jetzt jeder da sich selber etwas hineindenkt?" / (J.B.): „Ja, das heißt es." / „Intuitiv?" / (J.B.): „Ja. Dass einem was einfallen muss, nicht? Dass man mit dem Denken beginnen muss. Dass man etwas in sich bewegen muss. Dass heißt es. Und es hat eigentlich viel mit dem zu tun, was wir hier vorstellen. Volksabstimmung. Volksabstimmung geht nur durch Selbstbestimmung. Selbstbestimmung geht nur durch einen kreativen Ausgangspunkt. Das heißt: ich muss ja die Dinge bestimmen, von einem Schöpferischen her. Insofern hat es sehr viel damit zu tun . . . Intuition, das ist wie eine . . ." / „Ja ich weiß, dass muss ins Leere führen . . ." / (J.B.): „Ja. Und das muss begrenzen. Das heißt, es gibt zweierlei Dinge. Es gibt einen materialistischen Wissenschaftsbegriff, der hat Scheuklappen. Und es gibt ein anderes Ding. Das geht in ein noch unbekanntes Gebiet. Das heißt: Das muss durch das erweitert werden."[22] Die offene Linie muss also durch die bewusste Einbeziehung unsichtbarer und unbewusster Kräfte erweitert werden, die ebenso existent sind wie naturwissenschaftlich nachweisbare Fakten.

Die Holzkiste „Intuition" fasst einen zentralen Grundsatz von Beuys' Philosophie zusammen, nämlich die Erkenntnis, dass Intuition die höhere Form von Ratio ist: „Der Kasten ist also nur für denjenigen leer, für den Intuition kein Wert ist, der gern Rezepte geliefert bekommt. Aber Beuys vermittelt keine Rezepte . . ."[23] Weniger mit dem Verstand, sondern viel eher durch Intuition (unmittelbare Erkenntnis, ein ahnendes Erfassen), Imagination (schöpferische Einbildung) und Inspiration (schöpferischer Einfall), meinte Beuys, kann der in seiner einseitigen Rationalität verstümmelte Mensch zu einer ganzheitlichen Erfahrung zurückkehren und sein verdecktes Kreativitätspotenzial entdecken.[24] Diese Ideen stehen im Mittelpunkt von Beuys' oft zitierter Aussage, dass jeder Mensch ein Künstler sei. Es geht nicht um den Künstler als Beruf, wie zum Beispiel Maler oder Bildhauer, sondern viel mehr darum, die in jedem Menschen schlummernde Energie zu mobilisieren und sich somit zu einem

In each of the wooden boxes recalling an office in-box, Beuys simply wrote the work "Intuition" in pencil and drew two lines as a kind of transmitter/receiver marking underneath. Beuys explained the relationship of the lines to each other as well as the meaning of the word intuition in a conversation with a visitor to his Information Office for Direct Democracy through Referendum at the 1972 documenta 5 in Kassel: "How do you mean that – 'Intuition' is written in it?" / (J.B.): "Yes, there are two levels; one of them is closed and one opens up to the left. Only the word 'Intuition' is written above. It is therefore a small space – a closed space with this term." / Does that mean that everyone is supposed to think something into it?" / (J.B.): "Yes, that is exactly what it means." / "Intuitively?" / (J.B.): "Yes. That you have to get an idea, right? That you have to start with thinking. That something has to happen within you. That is what it means. And in fact, it has a lot to do with what we are presenting here. Referendum. A referendum is only possible through self-determination. Self-determination is only possible through a creative starting point. That means: I must determine the things from a creative point of view. Insofar it has a lot to do with it . . . Intuition, that is like a . . ." / "Yes I know, it must lead into infinity . . ." / (J.B.): "Yes, and it must restrict. That means that there are two things. There is a materialistic concept of knowledge which has blinders. And there is something else too, which leads into still uncharted territories. That means that it must be expanded by it."[22] The open line must therefore be expanded by the deliberate integration of invisible and unconscious powers that are just as existent as scientifically provable facts.

"Intuition" summarizes one of the central concepts of Beuys' philosophy, namely his recognition that intuition is the higher form of reason: "The box is only empty for those people for whom intuition does not have any value, who prefer getting completed recipes. But Beuys does not provide any recipes."[23] Through intuition, imagination, and inspiration rather than reason, Beuys believed that the human being,



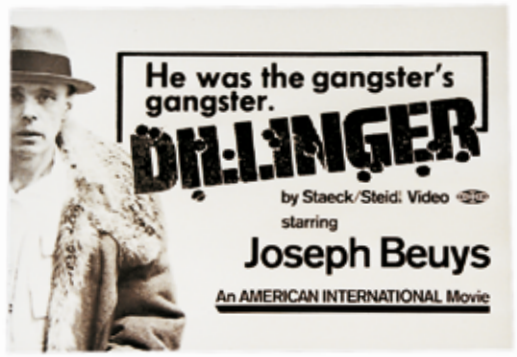
10

crippled by his one-sided rationality, could become an integral being again and rediscover his hidden creative potentials.[24] These ideas are at the center of Beuys' oft-quoted statement that everyone is an artist. This does not necessarily mean an artist as a profession like a painter or sculptor, but means rather the mobilization of the energy that slumbers in every human being and his development into a conscious and self-determining being, i.e. "everyone's potential of becoming a creative being."[25]

Beuys summarized the continuation of these thoughts as follows: "Art equals creativity equals human freedom"[26] and he expressed this view using the revolution as an analogy. He did not, however, mean revolution in the usual sense, but rather as an internal conquest, as an act of self-reflection, as a revolution in the field of consciousness that brings about free self-confident human beings. Beuys illustrated this concept in a multiple based on Giancarlo Pancaldi's photograph that he first used in 1971 as the motif for the poster of his exhibition at

bewussten und selbst bestimmenden Wesen zu entwickeln, also um „jedermanns Möglichkeit, prinzipiell ein schöpferisches Wesen zu sein".[25]

Beuys fasste die Fortsetzung dieser Gedanken so zusammen: „Kunst gleich Kreativität gleich menschliche Freiheit"[26] und drückte diese Ansicht in Gestalt der Revolution aus. Dabei meinte er nicht die Revolution im herkömmlichen Sinne, sondern die Eroberung im Inneren als Akt der Selbstreflexion, die Revolution auf dem Gebiet des Bewusstseins, die den freien, selbstbewussten Menschen hervorbringt. Als Multiple verbildlichte Beuys diese Auffassung anhand von Giancarlo Pancaldis Fotografie, die zunächst 1971 als Ausstellungsplakatmotiv in Lucio Amelios Modern Art Agency in Neapel verwendet wurde. Das Bild zeigt Beuys fast bedrohlich auf den Betrachter zuschreitend mit dicken Stiefeln, Anglerweste, Hut und einer Schultertasche, die an einen Munitionsgurt erinnert. 1972 versah Beuys die Fotografie mit dem Schriftzug „La rivoluzione siamo noi" [Die Revolution sind wir] für ein multipliziertes Plakat sowie für



11

eine Postkarte (Abb. 9).[27] Beuys bedient sich der tradierten Bildsprache und stellt sich zwar in der Pose eines Revolutionärs dar, aber ohne Waffen, um den Innenkrieg und die Entfaltung seiner kreativen Persönlichkeitsstruktur zu zeigen und um jeden Menschen aufzufordern, seine eigene Freiheit als das wahre revolutionäre Potenzial in sich anzunehmen.

Kreativität offenbart sich in unterschiedlicher Form und kann sowohl negativ als auch positiv ausgerichtet sein. Auch in der Gestalt des berüchtigten Gangsters und brutalen Raubmörders der amerikanischen Kriminalgeschichte, nämlich John Dillinger, fand Beuys ein besonderes Beispiel von Energie, das ihn faszinierte und mit dem er sich in einigen Multiples auseinander setzte. Die 1974 herausgegebene Edition „Notice to Guests" (Abb. 10)[28] ist eine Collage aus dem Nachdruck eines üblichen, an den Zimmertüren amerikanischer Hotels hängenden Schildes mit Preisliste und Hinweis auf das Vorhandensein eines Safes für die Aufbewahrung von Wertgegenständen sowie einem signierten US-Dollarschein. Die Banknote unterschrieb Beuys nicht mit seinem eigenen Namen, sondern „John Dillinger." Somit wirkt der Geldschein wie ein hochmütiges Bekenntnis des flüchtigen Räubers, der vom Ende der 20er Jahre bis zu seinem Tod 1934 als „Public Enemy Number 1" auf der Meistgesuchten-Liste des FBI stand. Wie mit einer Visitenkarte informiert er alle polizeilichen Behörden, dass der gesuchte John Dillinger da gewesen sei und wohl auch den Inhalt des Safes hat mitgehen lassen. Doch

Lucio Amelio's Modern Art Agency in Naples. The picture depicts Beuys in an almost threatening pose striding directly towards the viewer and wearing thick boots, a fishing vest, hat, and a shoulder bag reminiscent of a ammunition belt. In 1972, he inscribed the photograph "La rivoluzione siamo noi" (We are the revolution) for the edition of a poster as well as a postcard (fig. 9).[27] Beuys made use of this traditional pictorial motif by presenting himself in the pose of a revolutionary, but without a weapon, in order to depict the internal conflict and the development of the creative structure of his own personality and to invite every human being to admit his own freedom within himself as the true revolutionary potential.

Creativity reveals itself in many different forms and it can have a negative as well as a positive direction. Beuys even found a particularly fascinating example of this energy in the shape of one of America's most notorious gangsters and brutal hold-up murderers, namely John Dillinger. The edition "Notice to Guests" (fig. 10)[28] from 1974 is a collage that reproduces one of the standard signs found hanging on the doors of American hotel rooms with a price list as well as a note indicating the availability of a safe for the safekeeping of valuables, and a signed American dollar bill. But Beuys did not sign the bank note with his own name, but "John Dillinger" instead. The banknotes thus appear like an arrogant confession on the part of the fugitive from justice, who was "Public Enemy Number 1" on the FBI's "Most Wanted" list from the late 1920s until his death in 1934. He has seemingly left the signed bank note behind like a business card informing the police that the wanted criminal John Dillinger had been there and that he probably took the contents of the safe with him. But on a different level, Beuys, who also signed dollar bills "John Dillinger" on the occasion of meeting Andy Warhol on May 18, 1979 in Düsseldorf,[29] acknowledged that he had a special affinity to the gangster which he explained in a conversation with Klaus Staeck in 1974: "I have always lived with the ideas of John Dillinger who was also a lone wolf . . . I place great value in the energy that is involved in a biography like that of John Dillinger. This energy, which had a negative orientation in Dillinger's case, can also give off positive impulses."[30]

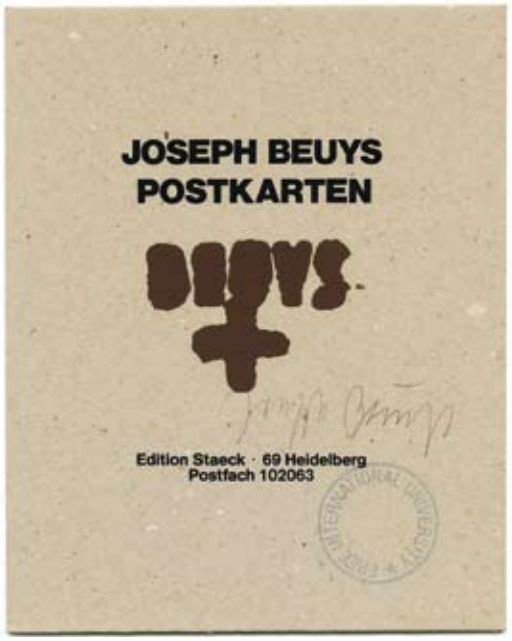
The origins of "Notice to Guests" go back to Beuys' visit to Chicago during his first trip to the United States in 1974. Just a few hours before his above-mentioned lecture at the Art Institute of Chicago on January 14, 1974, he passed by the old "Biograph Theater" on Lincoln Avenue. This is where Dillinger, who was betrayed by a former lover, was shot 19 times by the police June 22, 1934 and killed instantly. Seeing the cinema, "Beuys recalled", as Klaus Staeck remembered, "the life and death of the American gangster John Dillinger and immediately demonstrated his affinity."[31] Beuys acted out John Dillinger's death in a spontaneous performance lasting 13 seconds which was captured on videotape by Klaus Staeck and Gerhard Steidl and later released as "Dillinger / He was the gangster's gangster. Starring Joseph Beuys" (fig. 11).[32] One can see Beuys rushing out of the movie house, being mortally wounded and then falling into the slush. He then slowly stands up again und runs into the alleyway where he remains standing.

The gangster as the artist's "alter ego"? If Beuys could feel an "affinity" to the criminal's energy, then, as he emphasized, it was because "artists and criminals are companions; both have a crazy creative streak at their disposal, neither of them have morals, and are driven solely by the force of freedom."[33] "It is hard to imagine," Beuys said in an interview with Willi Bongard after his trip to the United States, "what would have happened if this gangster's energies were directed in the right direction."[34] Beuys saw society's task as making this misdirected energy useful again, and he went so far as to identify himself with society's outlaws, as he had already demonstrated in Kassel in 1972 through his installation "Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta 5" [Dürer, I will personally give a guided tour of the Documenta 5 to Baader + Meinhof]. By using the examples of the terrorists who were still at-large at that

auf einer anderen Ebene bekennt sich Beuys, der noch anlässlich einer Begegnung mit Andy Warhol am 18. Mai 1979 in Düsseldorf ebenfalls Dollarnoten mit „John Dillinger" signierte,[29] dadurch zu einer besonderen Verbindung mit dem Gangster, die er in einem Gespräch mit Klaus Staeck 1974 erläuterte: „Ich habe immer mit den Ideen des John Dillinger gelebt, der war ja auch Einzelkämpfer . . . Ich lege großen Wert auf die Energie, die in einer Biografie wie der des John Dillinger liegt. Diese Energien, die bei Dillinger beispielsweise negativ gepolt waren, können einen positiven Impuls abgeben."[30]

„Notice to Guests" geht auf Beuys' Besuch in Chicago während seiner ersten Amerikareise 1974 zurück. Am 14. Januar 1974, im Übrigen wenige Stunden vor dem oben erwähnten Vortrag am Art Institute of Chicago, kam er zufällig in der Lincoln Avenue an dem alten, unverändert erhalten gebliebenen „Biograph-Theater" vorbei. Vor diesem Kino wurde der durch eine verlassene Geliebte verratene Dillinger am 22. Juni 1934 von der Polizei gestellt und mit 19 Kugeln niedergestreckt. Beim Anblick des Kinos „erinnerte sich Beuys", so Klaus Staeck, „an Leben und Sterben des amerikanischen Gangsters John Dillinger und demonstrierte sofort seine Verwandtschaft".[31] In einer spontanen, 13 Sekunden dauernden Aktion, die Klaus Staeck und Gerhard Steidl auf Video festhielten und als „Dillinger / He was the gangster's gangster. Starring Joseph Beuys" herausbrachten, spielte Beuys den Tod von John Dillinger nach (Abb. 11).[32] Zu sehen ist, wie Beuys übereilt aus dem Kino tritt, tödlich getroffen wird und in den Schneematsch fällt. Danach steht er langsam wieder auf und rennt weiter in die Gasse, wo er stehen bleibt.

Der Gangster als „alter ego" des Künstlers? Wenn Beuys eine „Verwandtschaft" zur Energie des Kriminellen spürt, dann weil, wie er betonte, „Künstler und Verbrecher doch Weggefährten (sind), beide verfügen über eine verrückte Kreativität, beide sind ohne Moral, nur getrieben von der Kraft der Freiheit."[33] „Nicht auszudenken", sagte Beuys im Gespräch mit Willi Bongard im Anschluss an seine USA-Reise, „was passiert wäre, wenn die Energie dieses Gangsters in die



12

richtige Richtung gelenkt worden wäre."[34] Beuys sah es als eine Aufgabe der Gesellschaft an, jene fehlgeleitete Energie wieder nutzbar zu machen, was bis hin zur Identifikation mit den gesellschaftlich Geächteten gehen konnte, wie er schon 1972 in Kassel mit der Installation „Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta 5" auch zeigte. Am Beispiel der damals noch gesuchten Terroristen kündigte Joseph Beuys an, dass Kunst und Leben zusammen gehören und er die Macht der Kunst zur „Resozialisierung" sehr ernst nahm.[35]

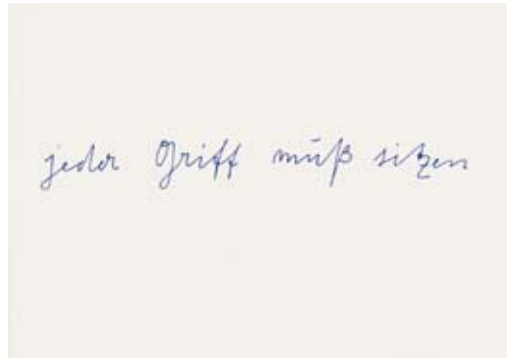
Einen Alltagsartikel verwendete Joseph Beuys als Vehikel, der eher der Kunstreproduktion zuzurechnen ist und weniger der Kunst selbst: die Postkarte. Im Sinne ihrer eigentlichen Bestimmung war diese kleinste der genormten Postversandarten für Beuys als preiswertes multiplizierbares Objekt für die größtmögliche Verteilung seiner Ideen und Gedanken eine ideale Lösung. Nur selten wurde die Reproduktion eines existierenden Kunstwerks von Beuys bei den gedruckten Postkarten verwendet. Vielmehr wurden sie eigens dafür bearbeitet und in der Vorbereitung wie eine Grafik behandelt, so dass

time, Joseph Beuys announced that art and life belonged together and that he took art's "resocializing" powers very seriously.[35]

Beuys utilized a prosaic article as vehicle that is usually attributed to the area of art reproductions rather than the realm of art itself: the postcard. In the sense of its actual use, the employment of this smallest standardized postal item as an inexpensive multiple to reproduce his thoughts and ideas for widespread distribution was an ideal solution. Beuys only rarely reproduced an existing artwork in the printed postcards. It is rather the case, that he prepared them especially for the edition and treated them as he would a print, which gave them the character of an original artwork.[36] Beuys' unlimited postcards, which also document his long and close cooperation with the Heidelberg publisher, lawyer, and political graphic artist Klaus Staeck, usually appeared separately, but a limited box set containing 30 postcards and two postcard objects from the 1960s and 1970s in a signed cardboard box (fig. 12) was also published in 1974.[37]

Usually, all normal postcards have two sets of messages. One of them can be found on the picture side of the card. The sender adds the other message himself on the other side of the card by writing a text and the address of the recipient. Joseph Beuys and Klaus Staeck produced postcards since 1973 that do not contain images, but rather a text, a type of short message of the kind that the sender might write on the reverse of the postcard. Simple statements written in Beuys' hand can be found here such as "jeder Griff muß sitzen" [every move must hit home] (fig. 14),[38] a phrase that Beuys and Klaus Staeck often used during their work together, or "Gib mir Honig" [Give me honey] (fig. 13),[39] an allusion to the natural product that played a central role in the development of his sculptural theory. The written sentences and statements are not to be understood in a literary sense, but rather as the result of a sculptural process as Beuys grasped it in terms of his expanded concept of art: "Thought and language are to be seen as sculpture, just like a sculptor views a sculpture. My primary interest therein is to start with lan-

13



14

15

16

die Karten Originalcharakter haben.[36] Beuys' unlimitierte Postkarten, die seine langjährige und enge Zusammenarbeit mit dem Heidelberger Verleger, Rechtsanwalt und Politgrafiker Klaus Staeck dokumentieren, sind vor allem einzeln erschienen, wurden aber zusätzlich 1974 in einer limitierten Edition von 30 Postkarten und zwei Postkartenobjekten aus den 60er und frühen 70er Jahren in einer signierten Kartonschachtel (Abb. 12) herausgegeben.[37]

Jede gewöhnliche Postkarte trägt an und für sich gleich zwei Botschaften. Die eine befindet sich auf der gedruckten Bildseite, die andere fügt der Absender mit seiner geschriebenen Mitteilung auf der anderen Seite hinzu. Seit 1973 stellten Joseph Beuys und Klaus Staeck Postkarten her, die kein Bild enthalten, sondern statt dessen einen Text, eine Art Kurzmitteilung, wie sie vom Absender auf der Rückseite hätte aufgeschrieben sein können. Einfache Statements von Beuys in seiner Handschrift sind hier zu lesen, wie zum Beispiel „jeder Griff muß sitzen" (Abb. 14),[38] eine Redewendung, die Beuys und Klaus Staeck häu-

fig bei der gemeinsamen Arbeit benutzten, oder „Gib mir Honig“ (Abb. 13),[39] eine Anspielung auf das Naturprodukt, das eine zentrale Rolle in der Entwicklung seiner Plastischen Theorie gespielt hat. Die aufgeschriebenen Sätze und Statements sind nicht literarisch zu begreifen, sondern schon als Resultat eines plastischen Vorgangs, wie Beuys ihn im Sinne des Erweiterten Kunstbegriffs verstanden hat: „Denken und Sprache sind als Plastik zu betrachten, ganz so, wie ein Bildhauer eine Plastik sieht. Mein Hauptinteresse ist dabei, bei der Sprache zu beginnen und Materialisierungen folgen zu lassen, als Zusammenhang von Denken und Handeln.“[40] Beuys betonte in einem Münchner Vortrag 1985, er habe sich entschieden „. . . für eine Kunst, die (ihn) zu einem Begriff des Plastischen geführt hat, der im Sprechen und Denken beginnt, der im Sprechen erlernt, Begriffe zu bilden, die das Fühlen und Wollen in eine Form bringen können . . . “, so, „. . . dass eine innere Form im Denken und Erkennen zustande käme und diese dann ausgesprochen werden könnte in der Prägung des materiellen Stoffes, eines festen Stoffes, wie er nun dasteht in der Arbeit“.[41]

Die Materialisierung von Gedanken und wie sie von Beuys und seinen Mitarbeitern in DIN-A6-Format gestaltet werden konnten zeigt die Entstehungsgeschichte des Multiples „sich selbst“ (Abb. 15).[42] Erschöpft nach einer Diskussion in einem von der Freien Internationalen Hochschule veranstalteten Seminar auf der documenta 6 im Jahre 1977, klagte Beuys, der das Denken als einen selbstverständlichen Teil des wachsamen, bewussten Lebens betrachtete: „Soziale Plastik – da kann ich nur lachen! Wer nicht denken will, fliegt raus!“ Klaus Staeck reichte Beuys umgehend eine gelbe Karteikarte, auf der er, nachdem er sich wieder gefangen hatte, nur den zweiten Satz aufschrieb.[43] Im selben Jahr diente die Karteikarte als Vorlage für eine unlimitierte Postkarte, deren Fehldruckbogen für die vorhandene limitierte Edition einzeln bearbeitet wurden. Der Titel „sich selbst“ bezieht sich auf die gedruckten Worte unter dem Statement. Statt Signatur weist Beuys, sich selbst karikierend, eindringlich auf seine

17

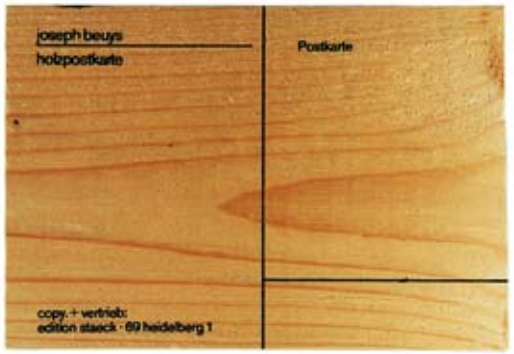
guage and allow the materialization to follow as the connection between thought and action.”[40] Beuys emphasized in a 1985 Munich lecture that he chose an art “. . . that led (him) to a definition of the sculptural that has its beginnings in speech and thought, that learns to shape concepts in speech that can give shape feelings and wants . . .”, so, “. . . that an inner form comes into existence through thought and recognition and that can then be pronounced in the minting of the material matter, a solid matter like the one that now stands there in the work.”[41]

The materialization of thoughts and how Beuys and his co-workers shaped them in the standardized DIN-A6 format can be seen in the genesis of the multiple “sich selbst” [himself] (fig. 15).[42] Exhausted after a discussion at a seminar organized by the Free International University at the 1977 documenta 6 in Kassel, Beuys, who considered thinking as a normal part of an alert and conscious life, complained: “Social sculpture – don’t make me laugh! Those who do not want to think will be thrown out!” Klaus Staeck immediately handed Beuys a yellow index card on which he wrote down the second part of his statement after he calmed down a bit.[43] The index card was used for an unlimited postcard and the misprinted sheets were employed for a limited edition. The title “sich selbst” [himself] refers to the printed words underneath the statement. Instead of a signature, Beuys caricatured himself by emphatically pointing to his own authority as the originator of this serious admonition.

A special feature of Beuys’ work with postcards is that they often broke with their usual materiality. One card dating from 1975 is made of a transparent golden yellowish plastic on which the words “Honey is flowing in all directions” are printed in Beuys’ handwriting, thus transmitting an optical impression of the material in question (fig. 17).[44] Beuys was influenced early on by Rudolf Steiner’s lectures “Über die Biene” [On Bees] from 1923 and it is characteristic that some of Beuys’ most informative statements on art were published in 1975 in the “Rheinische Bienenzeitung,” the oldest German specialist journal for beekeepers. In it, Beuys made clear, what interested him in “sculpture as whole,” namely “the general character of warmth. I have . . . developed a kind of sculptural theory in which the character of warmth, the warmth sculpture, plays an important part, one that ultimately spreads out to include all social matters, i.e. that can even be expanded to include a political concept . . . And in this whole context one must see it in terms of the bees.” Honey, along with wax, pollen, and nectar, is the carrier of warmth. Like fat, honey is also potential energy that becomes liquid when heated and solid when cooled. Beuys differentiated between sculpture that is carved [Skulptur] and sculpture as a three-dimensional form [Plastik] shaped by an organic process from within and explained: “Everything that later hardens in the human physiology originates from the liquid process . . . embryology. And it gradually becomes solid – from a flowing general process of movement, from a basic evolutionary process, which means movement.”[45] Beuys realized this process in his performance “wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt” [How to Explain Pictures to a Dead Hare]. In conjunction with the performance executed on November 26, 1965 in the Galerie Alfred Schmela in Düsseldorf, Beuys rubbed honey onto his head and then applied gold leaf over it like a second layer of skin and carried a dead hare in his hands during the opening of his exhibition “. . . irgendein Strang . . .”, which took place that same evening.[46] “With honey on my head,” Beuys said, “I am naturally

Autorität als Urheber dieses als ernste Mahnung zu begreifenden Satzes hin.

Eine Besonderheit von Beuys‘ Postkartenarbeiten ist, dass sie oft die übliche materielle Beschaffenheit der Postkarte sprengen. Eine Karte aus dem Jahr 1975 besteht aus einer goldgelblichen, durchsichtigen PVC-Folie, worauf die Worte: „Honey is flowing in all directions“ [Honig fließt in alle Richtungen] in Beuys‘ Handschrift gedruckt sind, um schon vom Material her den optischen Eindruck von Honig zu vermitteln (Abb. 17).[44] Beuys wurde schon früh von Rudolf Steiners gedruckten Vorträgen „Über die Biene“ aus dem Jahre 1923 beeinflusst, und es ist bezeichnend, dass manche von Beuys‘ aufschlussreichsten Aussagen zur Kunst 1975 in der „Rheinischen Bienenzeitung“, der ältesten deutschen Fachzeitschrift für Imker, erschienen sind. Darin machte Beuys deutlich, was ihn bei „den ganzen Skulpturen“ interessierte, nämlich „der allgemeine Wärmecharakter. Ich habe . . . so eine Art plastische Theorie, wo der Wärmecharakter, die Wärmeskulptur eine große Rolle spielt, ausgebildet, die sich schließlich auf das ganze Soziale ausdehnt, also als politischer Begriff, sogar sich ausdehnen lässt . . . und in diesem ganzen Zusammenhang muss man das sehen mit der Biene.“ Honig, zusammen mit Wachs, Pollen und Nektar, ist ein Träger des Wärmecharakters. Wie Fett, ist auch Honig ein Energiepotenzial, das sich beim Erhitzen verflüssigt und aushärtet beim Erkalten: „Skulptur würde dem deutschen Wort Bildhauerei entsprechen, und Plastik würde dem organischen Bilden von Innen entsprechen“, erzählte er. „Alles, was sich in der menschlichen Physiologie später verhärtet, stammt ursprünglich aus dem Flüssigkeitsprozess, ist ja auch ganz klar zurückzuverfolgen . . . Embryologie. Und nach und nach wird das fest – aus einem flüssigen, allgemeinen Bewegungsprozess, aus einem evolutionären Grundprinzip, was Bewegung bedeutet.“[45] Diesen Prozess setzte Beuys in seiner Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ eindringlich um. Für die am 26. November 1965 in der Düsseldorfer Galerie Alfred Schmela aufgeführte Aktion rieb Beuys seinen Kopf mit Honig ein, legte



18

Blattgold wie eine zweite Haut darüber und trug einen toten Hasen durch seine am gleichen Abend eröffnete Ausstellung „. . . irgendein Strang . . .“[46]. „Mit Honig auf dem Kopf“, sagte Beuys dazu, „tue ich natürlich etwas, was mit Denken zu tun hat. Die menschliche Fähigkeit ist nicht Honig abzugeben, sondern zu denken, Ideen abzugeben. Das wird jetzt parallel gesetzt . . . Denn Honig ist zweifellos eine lebendige Substanz. Der menschliche Gedanke kann auch lebendig sein.“[47] Die Postkarten „Gib mir Honig“ und „Honey is flowing in all directions“ weisen auf das Nehmen und Senden von Gedanken und Energie hin. Honig, der in alle Richtungen fließt, umschreibt den Idealzustand einer Welt, in der Gedanken und Ideen von kreativen Menschen ausgetauscht werden und stellt somit die Funktion der zu verschickenden Postkarten als Vehikel für plastisch gewordene Gedanken in alle Welt dar, vergleichbar mit den biblischen Paradiesflüssen, die nach mittelalterlicher Auffassung die heilsgeschichtliche Botschaft der Evangelisten zu den vier Erdteilen transportieren. Dabei gestaltet Beuys nur die Bildseite der Postkarte. Die andere Seite kann wiederum von Benutzern um ihre eigene Botschaft auf der Vordruckseite ergänzt und in alle Welt verschickt werden.

Eine weitere objekthafte Postkarte aus dem Jahre 1974 besteht nicht aus dem üblichen Druckkarton, sondern aus dem Material, aus dem das Papier letztlich besteht, nämlich aus Holz (Abb. 18),[48] womit Beuys den materiellen Verwandlungsprozess vom Gegenstand „Postdoing something that has something to do with thinking. The human being does not have the capacity to produce honey, but rather to think, to produce ideas. These are now shown to be analogous . . . Honey is without a doubt a living substance. The human thought can also be something living.”[47] The postcards “Gib mir Honig” and “Honey is flowing in all directions” point to the receiving and transmitting of ideas and energy. Honey flowing in all directions describes an ideal state of the world in which creative people exchange thoughts and ideas and therefore represents the function of the postcards as vehicles for thoughts that have become sculptural and can be sent throughout the world. Beuys, however, only designed the picture side of the postcards. The other side can serve as the carrier of the message written by the user on the blank pre-printed side of the postcard and then mailed to any point on earth.

A further object postcard from 1974 is not printed on the usual paperboard, but rather on the material from which the paper is ultimately produced, namely of wood (fig. 18).[48] In doing so, Beuys shows us the transformational process of the material involved in the object “postcard.” The 3,4 cm thick postcard-shaped pre-printed wooden block was, for Beuys, a postcard in an artistic sense, but the German Postal Service did not share this belief. After Beuys had mailed a number of wooden postcards with handwritten statements to Klaus Staeck in Heidelberg during the 1977 documenta 6, the artist received in turn a letter from the Kassel Post Office No. 1 in which

19

he was informed that the “so-called ‘wooden postcard’ cannot be conveyed as a ‘postcard’ in the sense of the postal regulations because its form and material differs greatly from the norms for this type of mail. However, they had nothing against conveying the ‘wooden postcard’ without a cover as a packet; in this case, the word ‘packet’ must be written on it . . .” Beuys stamped it with the stamp of the F.I.U., his signature, and the handwritten commentary “genehmigt” [OK’ ed].[49]

Beuys expressed his interest in metals and magnetic energy in a further object postcard. In 1975, Beuys and Klaus Staeck tried to produce a “magnetic postcard” out of minted sheet iron, but they discovered during the process that it was impossible to magnetize it. Beuys therefore added a round magnet to the piece of sheet metal plate and had the metal postcard impressed with the words “Magnetischer Abfall” [magnetic trash] (fig. 19).[50]

Joseph Beuys naturally also used felt in his postcards, the material – along with fat – that the general public most readily associates with him. Beuys’ fascination with these substances goes back, at least according to his own legendary narration, to his experiences as a fighter pilot during the winter of 1943 when he was shot down in a Ju 87 over the Crimea and crashed in a snowstorm. Rescued by a group of nomadic Tatars who kept him alive by rubbing his wounds with animal fat and wrapping his body in felt to keep him warm, the then 22-year-old discovered the potentials inherent in these substances. This occurrence decisively influenced his entire life and became a part of his art as well as his clothing, particularly in the shape of his felt hats (Stetson), which became his trademark in the eyes of the public. Beuys not only covered himself entirely in felt in the performance “DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang” on August 30, 1964,[51] but even entire rooms were fitted with this material made of sheep’s wool and rabbit fur. Beuys summarized his ideas on the forces inherent in this material, which in terms of his social sculpture is to be understood as a type of power plant producing

karte“ vor Augen führt. Der 3,4 cm dicke, in Postkartengröße zurecht geschnittene Holzblock mit Vordruck galt für Beuys im künstlerischen Sinn als Postkarte, doch die Deutsche Bundespost teilte diese Auffassung nicht. Denn nachdem Beuys eine Reihe von Holzpostkarten mit handgeschriebenen Statements 1977 während der documenta 6 an Klaus Staeck nach Heidelberg verschickt hatte, erhielt der Künstler wiederum einen Brief vom Kasseler Postamt 1 mit der Mitteilung, dass die „über Briefkasten eingelieferte sogenannte ‚Holzpostkarte‘ nicht als ‚Postkarte‘ im Sinne der Postordnung versandt werden (kann), da sie in Form und Material wesentlich von dieser Versandart abweicht. Es ist jedoch nichts dagegen einzuwenden, die ‚Holzpostkarte‘ ohne Umhüllung als Päckchen einzuliefern, in diesem Fall muss die Aufschrift die Bezeichnung ‚Päckchen‘ tragen . . .“. Diesen Brief versah Beuys mit dem Stempel der F.I.U., seiner Unterschrift sowie dem handschriftlichen Kommentar „genehmigt“.[49] Eine weitere Objektpostkarte drückt Beuys‘ Interesse an Metallen und an der Energie des Magnets aus. Im Jahre 1975 versuchten Beuys und Klaus Staeck, eine „Magnetische Postkarte“ aus geprägtem Eisenblech zu produzieren, doch wie sich bei der Herstellung herausstellte, ließ sich dieses nicht magnetisieren. Also ergänzte Beuys die Blechplatte um einen runden Magnet und ließ die metallene Postkarte mit den Wörtern „Magnetischer Abfall“ prägen (Abb. 19).[50]

Auch Filz verarbeitete Joseph Beuys in seinen Postkartenarbeiten, der – zusammen mit Fett – zu den in der Öffentlichkeit am meisten mit ihm in Verbindung gebrachten Materialien gehört. Beuys‘ Faszination für diese Substanzen geht, so die eigene legendenhafte Überlieferung, auf seine Erlebnisse als Sturzkampfflieger im Winter 1943 zurück, als er in einer Ju 87 auf der Krim bei einem Abfangmanöver getroffen wurde und im Schneesturm abstürzte. Von einer Gruppe nomadisierender Tataren gerettet, die ihn durch das Salben seiner Wunden mit tierischem Fett und, um ihn warm zu halten, das Einwickeln seines Körpers in Filz am Leben hielt, erfuhr der damals 22-jährige am eigenen

20

Leib das Wärme- und Energiepotenzial dieser Substanzen. Dieses Ereignis prägte ihn für sein ganzes Leben und fand Eingang in seine Kunst wie auch in seine Kleidung, wovon vor allem der in der Öffentlichkeit zum Markenzeichen gewordene Filzhut Marke Stetson zeugt. Nicht nur sich selbst, wie in der Aktion „DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang", während der er sich am 30. August 1964 von 16.00 bis 24.00 Uhr Urlaute ausstoßend in eine Filzrolle einschloss,[51] sondern sogar auch ganze Räume umgab Beuys mit dem aus Schafwolle und Kaninchenhaar hergestellten Stoff. Die späte Installation „Plight", die Beuys, wenige Monate vor seinem Tode, im Oktober 1985 in der Londoner Anthony d'Offay Gallery aufbaute, fasst eindringlich die Kraft zusammen, die diesem Material innewohnt und im Sinne der Sozialen Plastik als Kraftwerk zu begreifen ist, in dem Energie produziert wird.[52] Fast gleichzeitig mit dieser Installation erschien die letzte seiner objekthaften Postkarten, die „Filzpostkarte" (Abb. 20).[53] Die Seite der Postkarte mit Vordruck ist wie üblich mit Platz für Anschrift und Mitteilung versehen. Die Bildseite jedoch, auf die Beuys zum Beispiel Statements schrieb, ist hier unbearbeitet, aber keinesfalls leer. Der Filz füllt die Fläche vollständig aus, ist gleichzeitig als Material, Bild und Botschaft zu begreifen.

Fett ist ein Wärmespeicher, Filz ein Wärmeisolator, Honig ein Wärmeprodukt. Wärme selbst ist für Beuys die „evolutionäre Grundsubstanz", und die Hineinnahme der Wärme in die Plastik betrachtete er selbst als seine eigentlich

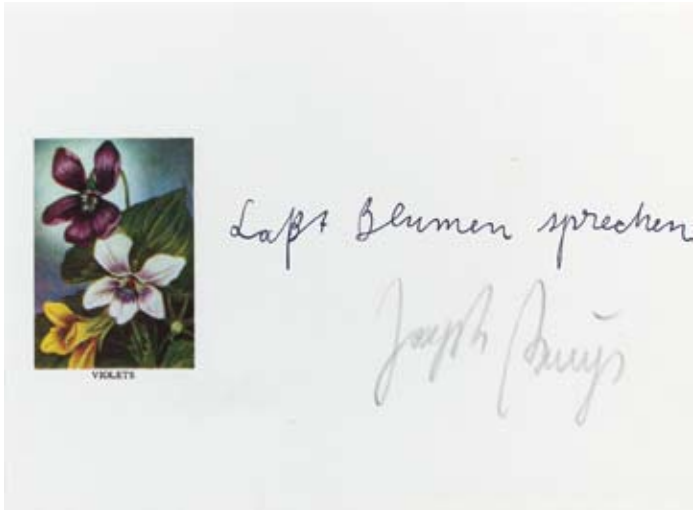
energy, in the 1985 installation "Plight" shown at the London Anthony d'Offay Gallery several months before his death.[52] The last of his object postcards was published almost simultaneously with this installation, the "Felt Postcard" (fig. 20).[53] As usual, one side of the card has the pre-printed space for the address and message, but the other side, on which Beuys often reproduced statements or images, is empty, but it is certainly not devoid of meaning. Felt covers the entire surface and is therefore to be simultaneously seen as material, image, and message.

Fat is a heat reservoir, felt is a heat insulator, and honey is a heat product. Heat itself was a "basic evolutionary substance" for Beuys and he considered the acceptance of heat into sculpture as his most important discovery. He did not primarily mean physical warmth ("oven heat"), but rather social warmth, i.e. the quality of human and social relationships: "the spiritual principles of warmth, . . . that, which one could be called love."[54] A very special expression of these thoughts at the core of his sculptural theory is visible in "Die Wärmezeitmaschine in der Ökonomie" [The Warmth Time Machine in the Economy] from 1975 that was published as a postcard (fig. 22) as well as a limited edition using the postcard's proof sheet (fig. 24).[55] Its quintessence is: Sculpture = Economy. Formulated for the first time on a panel during the London exhibition "Art into Society – Society into Art" in 1974, Beuys shows the earth in the form of an apple that the sun is shining on, associating it with his concept of economic life that contains a circulation of two economic values: creativity and produce, i.e. the real working results from the creativity of all persons.

In his expanded concept of art, Beuys refers "to everything, to everything in the world that is designed. And not only in artistically, but also socially, legally, financially, agriculturally, as well as other types of design questions and matters concerning education. All human questions are only design questions . . ."[56] These thoughts were manifested in political activities such as the founding of the "Organisation der Nichtwähler, für freie Volksabstimmung" [Organization

21

22



23

wesentliche Entdeckung, wobei er sich nicht primär auf physische Wärme („Ofenwärme") bezieht, sondern auch auf soziale Wärme, die Qualität der menschlichen und gesellschaftlichen Beziehungen: „die geistigen Prinzipien der Wärme, . . . das, was man Liebe nennen kann".[54] Ein besonderer Ausdruck dieser Gedanken, die im Mittelpunkt seiner Plastischen Theorie stehen, kommt in der Arbeit „Die Wärmezeitmaschine in der Ökonomie" aus dem Jahr 1975 vor, die als Postkarte (Abb. 22) sowie als eine limitierte Edition erschienen ist (Abb. 24).[55] Ihre Quintessenz lautet: Plastik = Ökonomie. Auf einer Tafel während der Londoner Ausstellung „Art into Society – Society into Art" 1974 erstmals formuliert, gestaltet Beuys die Erde in der Form eines von der Sonne angestrahlten Apfels als Wärmezeitmaschine und bringt diese mit seinem Begriff des Wirtschaftslebens zusammen, das einen Kreislauf von zwei Wirtschaftswerten beinhaltet: Kreativität und Produkte, also die realen Arbeitsergebnisse aus der Kreativität aller.

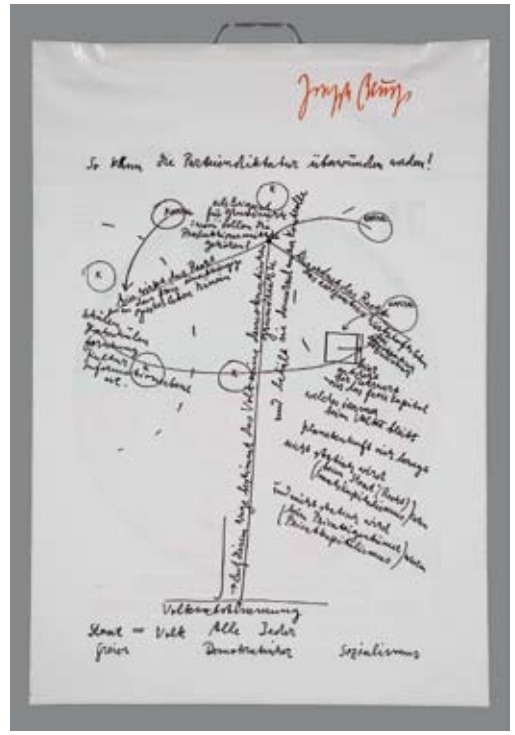
Beuys bezieht sich bei dem Erweiterten Kunstbegriff „auf alles, auf alles Gestalten in der Welt. Und nicht nur auf künstlerisches Gestalten, sondern auf soziales Gestalten, oder auf Rechtgestalten, oder auf Geldgestalten, oder auf landwirtschaftliche Probleme, oder auch auf andere Gestaltungsfragen und Erziehungsfragen. Alle Fragen der Menschen können nur Gestaltungsfragen sein . . .".[56] Diese Gedanken kristallisierten sich in politischen Aktivitäten heraus, die in der 1970 von ihm gegründeten „Organisation der Nichtwähler, für freie Volksabstimmung" sowie ihre 1971 neugegründete Nachfolgerin, die „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Freie Volksinitiative e.V.)" Gestalt fanden. Ihre Ziele waren eine neue politische und gesellschaftliche Alternative, die „sowohl geeignet ist, den westlichen Privatkapitalismus zu überwinden, als auch den östlichen Staatskapitalismus",[57] nämlich den dritten Weg eines freiheitlich-demokratischen Sozialismus, der sich auf Rudolf Steiners Konzeption eines dreigegliederten sozialen Organismus aus dem Buch „Die Kernpunkte der sozialen Frage" bezieht.[58] Dieser für Beuys zentrale Begriff steht

24

of Non-Voters, for Free Referendums] in 1970 as well as its 1971 successor, "Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Freie Volksinitiative) [Organization for Direct Democracy Through Referendum (Free People's Initiative)]. Its goals were a new political and social alternative "suitable of overcoming Western private capitalism as well as Eastern state capitalism,"[57] namely the third path to a liberal democratic socialism based on Rudolf Steiner's concept of a three-pronged social organism formulated in the book "Basic Issues of the Social Question."[58] This central concept is at the core of a multiple made by Beuys in 1971. Beuys simply wrote the words "Freier Demokratischer Sozialismus" [Free Democratic Socialism] on the old letterhead of the machine factory representation in Bad Harzburg run by his long-time colleague Karl Fastabend, who headed the organization's information office on Andreasstraße 25 in Düsseldorf (fig. 24).[59] He thus confronted the business stationary serving capitalism with the system that was intended to replace it.

Joseph Beuys also made use of means that are very familiar to advertising agencies to spread his own political thoughts and the goals of the "Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung" [Organization for Direct Democracy Through Referendums]. Characteristically, Beuys handed out a typical retail store giveaway, namely printed polyethylene carrier bags, for the "Aktuelle Kunst Hohe Straße" project on the evening of June 18, 1971 in the Stollwerck-Passage in Cologne's pedestrian

25



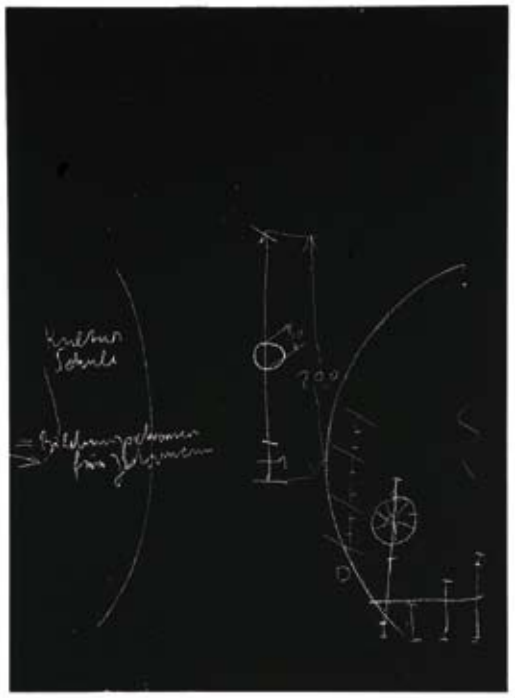
26

zone (fig. 25–26).[60] The front of the Carrier Bag for Direct Democracy has a text sketch under the heading "So kann die Parteiendiktatur überwunden werden" [This is how the dictatorship of the political parties can be overcome] and a multicolored diagram on the reverse with a circular "Comparison of two forms of society." The opposing characteristics of the "direct democracy" and the "party state" are depicted at various points along the circle.

Beuys explained his ideas in countless lectures and discussions. How these ideas unfolded can be seen in the blackboard drawings and diagrams made during his talks. Some of them were also published as multiples, for example in the form of silkscreen prints issued by the Griffelkunst Vereinigung taken from his guest lectures at the Hamburg Art College during the winter term 1974/75 (fig. 29)[61] that seemingly combine elements of physics notations and cave paintings. Beuys spoke about political systems in the performance "Kunst-Mensch – Freier

im Mittelpunkt eines Multiples aus dem Jahr 1971. Auf altem Briefpapier der Bad Harzburger Maschinenfabrikwerksvertretung seines langjährigen Mitarbeiters Karl Fastabend, der das Informationsbüro der Organisation in der Düsseldorfer Andreasstraße 25 leitete, schrieb Beuys nur „Freier Demokratischer Sozialismus" (Abb. 24)[59] und konfrontierte somit das im Dienste des Kapitalismus stehende Geschäftspapier mit dem System, das ihn ablösen sollte.

Auch Mittel, die einer Werbeagentur nicht fremd gewesen wären, nutzte Joseph Beuys, um seine politischen Gedanken und die Ziele der „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung" zu verbreiten. Für die Veranstaltung „Aktuelle Kunst Hohe Straße" in der Kölner Fußgängerzone verteilte Beuys am Abend des 18. Juni 1971 in der Stollwerck-Passage bezeichnenderweise einen eben vom Einzelhandel her geläufigen Werbeträger, nämlich eine bedruckte Polyäthylen-Tragetasche (Abb. 25–26).[60] Die als Multiple in einer Auflage



27

28

von circa 10.000 Exemplaren herausgegebene Tasche für direkte Demokratie trägt auf der Vorderseite eine Textskizze unter der Überschrift „So kann die Parteiendiktatur überwunden werden“, auf der Rückseite ein mehrfarbiges Diagramm mit einem „Vergleich zweier Gesellschaftsformen“ in Kreisform. Die für Beuys gegensätzlichen Charaktere der „Direkten Demokratie“ und des „Parteienstaates“ erscheinen oben beziehungsweise unten entlang der senkrechten Achse des Kreises.

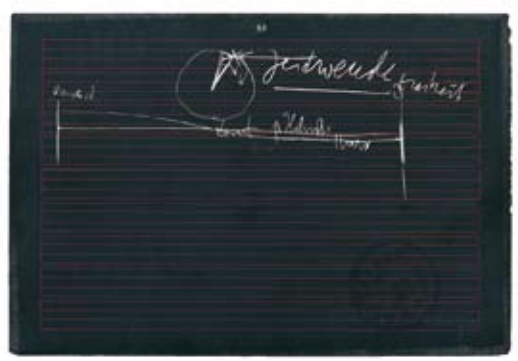
In zahlreichen öffentlichen Vorträgen und Diskussionen erläuterte Beuys seine Gedanken. Wie sich diese Gedankengänge entfalten, lässt sich etwa an den Tafeln nachvollziehen, die Beuys während Gastvorträgen im Wintersemester 1974/75 an der Hochschule für Bildende Kunst in Hamburg (Abb. 29) zeichnete und später in der Form von multiplizierten Siebdrucken von der Griffelkunst-Vereinigung herausgeben ließ.[61] Das Multiple die „Tafel“ kombiniert Elemente von physikalischen Aufzeichnungen und Höhlenmalereien. In der

demokratischer Sozialismus” at the Folkwang Museum Essen on January 19, 1972. It took the form of a conversation and open discussion led by Wulf Herzogenrath in conjunction with the “Selbstdarstellung” lecture series.[62] Beuys used school blackboards for demonstration purposes as he had since the “Festum Fluxorum Fluxus”[63] performance in 1963 in Düsseldorf. They themselves became illustrative material containing information and theoretical models. The lines in the diagrams which Beuys drew during the discussion in Essen and later published as silkscreen prints on slate (fig. 30–31),[64] are similar to those we have already seen on the Intuition box. Between the lines, Beuys wrote the names of Kant, the physicist Helmholtz, and Marx, who Beuys picked out as representatives of the “Christian line” to illustrate the development of occidental thought and therefore to show how freedom was continuously developed since the time of Christ.”[65] This top line is hardly present at all here according to Beuys because official Christianity is irrelevant for the development of freedom. The

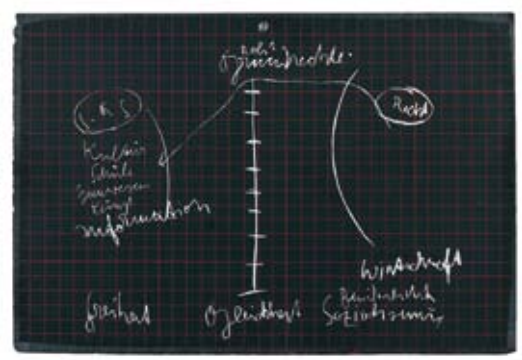
29

small circle in the center refers to the integral idea which existed before there was a Christian world and which, as indicated in the drawing of the circle at the top right, was later reduced by the following thought processes: “Freedom is not possible in this mythic area because freedom is related to the power of self-determination and of thought. The drawing shows how the freedom of the individual human being is created and how we can feel it at the onset today.” Similar to

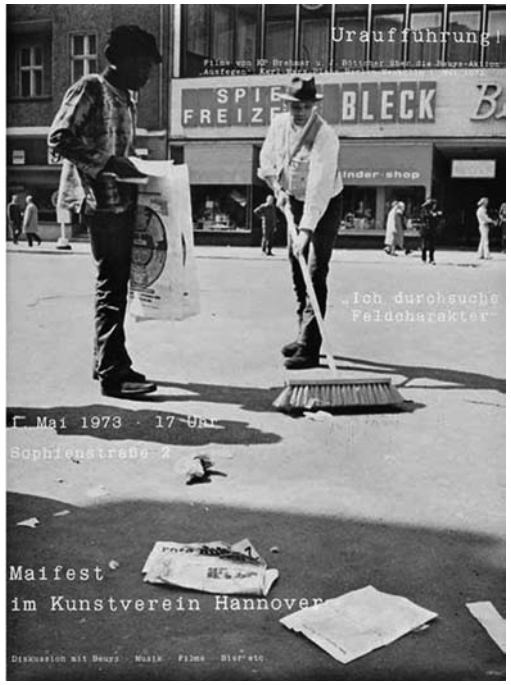
30



31



„Kunst-Mensch – Freier demokratischer Sozialismus“ genannten Aktion im Essener Folkwang Museum am 19. Januar 1972 sprach Beuys über politische Systeme. Diese Aktion wurde in der Form eines Gesprächs mit anschließender Diskussion gestaltet, die Wulf Herzogenrath im Rahmen der Vortragsreihe „Selbstdarstellung“ leitete.[62] Dabei verwendete Beuys Schultafeln, die seit seiner Aktion „Festum Fluxorum Fluxus“[63] in Düsseldorf 1963 als Demonstrationsobjekte und als Zeichenblätter dienten und selber zu Objekten mit Anschauungsmaterial, Informationen und theoretischen Modellen wurden. Diagramme, die Beuys während der Essener Diskussion zeichnete und die später vom Folkwang Museum als multiplizierter Siebdruck auf zwei Schiefertafeln (Abb. 30–31)[64] herausgegeben wurden, zeigen auf der einen Seite eine beidseitig abgeschlossene Linie, ähnlich der, die wir bereits in der Holzkiste „Intuition“ gesehen haben. Zwischen den Linien sind die Namen von Kant, dem Physiker Helmholtz und Marx aufgeschrieben, die Beuys als Vertreter der „christlichen Linie“ herausgegriffen hat, um die Entwicklung des Gedankens und des Denkens im christlichen Abendland darzustellen und somit nachzuweisen, dass „die Freiheit mit dem Beginn der Zeitenwende und seit Christus immer weiter entwickelt wurde“.[65] Diese obere Linie sei, so Beuys, hier kaum vorhanden, weil das offizielle Christentum für die Entwicklung der Freiheit irrelevant gewesen sei. Der kleine Kreis oben in der Mitte verweist auf die Ganzheitsvorstellung, die es vor der christlichen Welt



32

gegeben hat und die, wie in der Zeichnung des Kreises oben rechts angedeutet, durch den später folgenden Gedankenprozess immer wieder reduziert wurde: „Freiheit ist in diesem mythischen Bereich nicht möglich, denn Freiheit hat mit der Kraft der Selbstbestimmung und des Denkens zu tun. Die Zeichnung zeigt, wie die Freiheit des Einzelmenschen entsteht und wie wir sie heute im Ansatz spüren." Ähnlich der Diagramme auf Beuys' Tragetasche, stellte Beuys auf der anderen Seite der Schiefertafel seine Vorstellung von der demokratischen Grundstruktur dar, denn es ging ihm „um die Kreativität in der Schule, in der Hochschule, in der Kultur, denn nur aus der Kreativität und der Freiheit kann sich die Gesellschaft ändern, nicht durch Reformieren des Wirtschaftslebens".

Das Plakat für das mit Beuys veranstaltete Maifest 1973 im Kunstverein Hannover zeigt eine Fotografie von einem seiner ungewöhnlichsten öffentlichen politischen Auftritte (Abb. 32). Genau ein Jahr zuvor fegte Beuys auf Initiative des Galeristen René Block am 1. Mai 1972 den West Berliner Karl-Marx-Platz während der

the diagrams on Beuys' carrier bags, he presented his concept of the basic democratic structure on the reverse of the slate, as he was concerned "with creativity in school, in the university, in culture, because society can only be changed by means of creativity and freedom, and not by reforming economic life."

The poster for the 1973 May Day Festival at the Kunstverein Hannover shows Beuys in one of his most unusual public appearances (fig. 32). Exactly a year earlier, Beuys swept the West Berlin Karl Marx Square on the initiative of the art dealer René Block on May 1, 1972 during the May Day demonstration with a red broom. Beuys himself stayed on the edge of the demonstration and wanted to "show that the demonstrators' ideologically fixated orientation must also be swept out, particularly the dictatorship of the proletariat that was announced on the signs."[66]

Shortly afterwards, Beuys continued his political activities at the 1972 documenta 5 in Kassel, where Harald Szeemann invited him as the representative of an "individual mythology." As his contribution, Beuys moved the information office of the Organization for Direct Democracy for the 100 days of the documenta into the Fridericianum Museum, where he explained its goals and plans with the visitors every day. But he also answered their questions and entered into discussions "because he himself is a sculpture, a speaking, philosophizing and proclaiming sculpture."[67] A co-worker from that time wrote: "Beuys, for whom life and art are one, has, as the only one, gone beyond symbolic self-liberation, he uses the demands made on his person, his star cult and autograph hunting to enlighten. He talks with great patience and a pedagogical sixth sense to everyone who comes into his "office" about democracy and the lobbies of the rich, asks their name and then writes on his posters and carrier bags: 'For my dear Egon Schmitz from Joseph Beuys'. The press of people is great."[68] Photographs of the information office show Beuys at a desk covered with printed matter for the visitors to take with them. He again handed out the Carrier Bag for

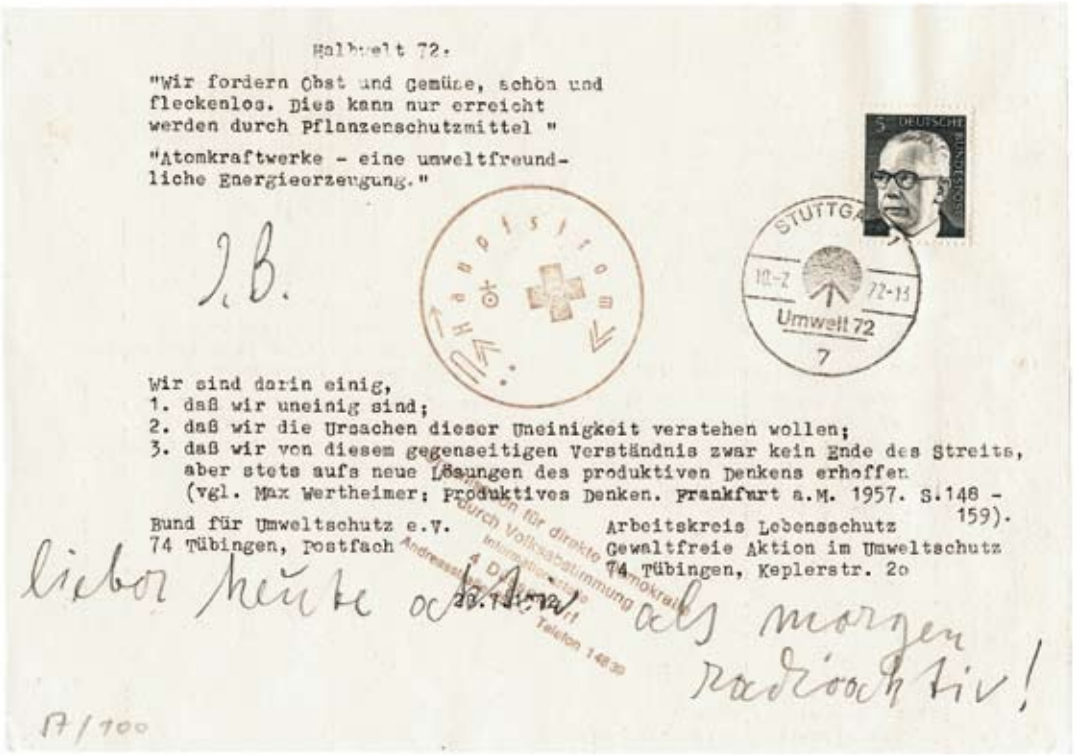
33

Direct Democracy from the previous year and produced a number of new multiples during the many encounters. He again used Karl Fastabend's old letterhead and inscribed his summary of the capitalist economic system: "Nehmt was ihr kriegen könnt!" [Take what you can get!] (fig. 33).[69] Beuys added a postage stamp and the stamp of the Organization for Direct Democracy on a hectographed handbill printed by the Tübingen environmental group Bund für Umweltschutz and wrote the sentence: "besser heute aktiv als morgen radioaktiv!" [Better active today than radioactive tomorrow!] (fig. 34).[70]

As was earlier the case in the Düsseldorf office for Direct Democracy, a fresh red rose always stood on the desk in the office at the documenta 5 that had became a symbol of his activities. Placed in a normal vase at first, which he did not like, the rose was soon placed in a measuring cylinder whose scales recall Beuys' diagrams. After the documenta, Beuys produced a special edition of the measuring cylinder with lettering as a vessel for the "Rose

Maikundgebung mit einem roten Besen. Beuys selbst blieb nur am Rande der Demonstration und wollte mit seiner Aktion „klar machen, dass auch die ideologiefixierte Orientierung der Demonstranten ausgefegt werden muss, nämlich das, was als Diktatur des Proletariats auf den Transparenten verkündet wurde".[66]

Kurz nach dieser Aktion setzte Beuys seine politische Arbeit auf der documenta 5 in Kassel 1972 fort, wohin Harald Szeemann ihn als Vertreter einer „individuellen Mythologie" einlud. Als seinen Beitrag verlegte Beuys das Informationsbüro der Organisation für direkte Demokratie während der hundert documenta-Tage ins Kasseler Museum Fridericianum, wo er täglich Besucher über ihre Ziele und deren Verwirklichung informierte. Vor allem aber hat er mit ihnen diskutiert und Rede und Antwort gestanden: „auch er selbst ist eine Plastik, eine redende, philosophierende, kündende Plastik."[67] Ein Mitarbeiter von damals schrieb: „Beuys, für den Kunst und Leben eins sind, ist als einziger über die symbolische Selbstbefreiung hinaus, Besitzdrang, Starkult und Autogrammjagd nutzt er für die Aufklärung. Mit jedem, der in sein ‚Büro' kommt, unterhält er sich mit Engelsgeduld und einem pädagogischen sechsten Sinn über Demokratie und die Interessenvertretung der Reichen, fragt, wie heißen Sie, und schreibt dann auf seine Plakate und Tragetüten: ‚Für den lieben Egon Schmitz von Joseph Beuys'. Der Andrang ist sehr groß."[68] Fotografien des Informationsbüros zeigen Beuys am Schreibtisch, der mit Informationsmaterial zum Mitnehmen überschwemmt ist. Die Tasche für direkte Demokratie aus dem Vorjahr verteilte er erneut und bearbeitete während der zahlreichen Begegnungen unterschiedliche Drucksachen, die als Multiples erschienen sind. Erneut verwendete Beuys altes Geschäftspapier seines Mitarbeiters Karl Fastabend und schrieb sein Resümee des kapitalistischen Wirtschaftssystems darauf: „Nehmt was ihr kriegen könnt!" (Abb. 33).[69] Auf ein hektografiertes und frankiertes Flugblatt des Bundes für Umweltschutz in Tübingen setzte Beuys den Stempel der Organisation für direkte Demokratie und fügte den handschriftlichen

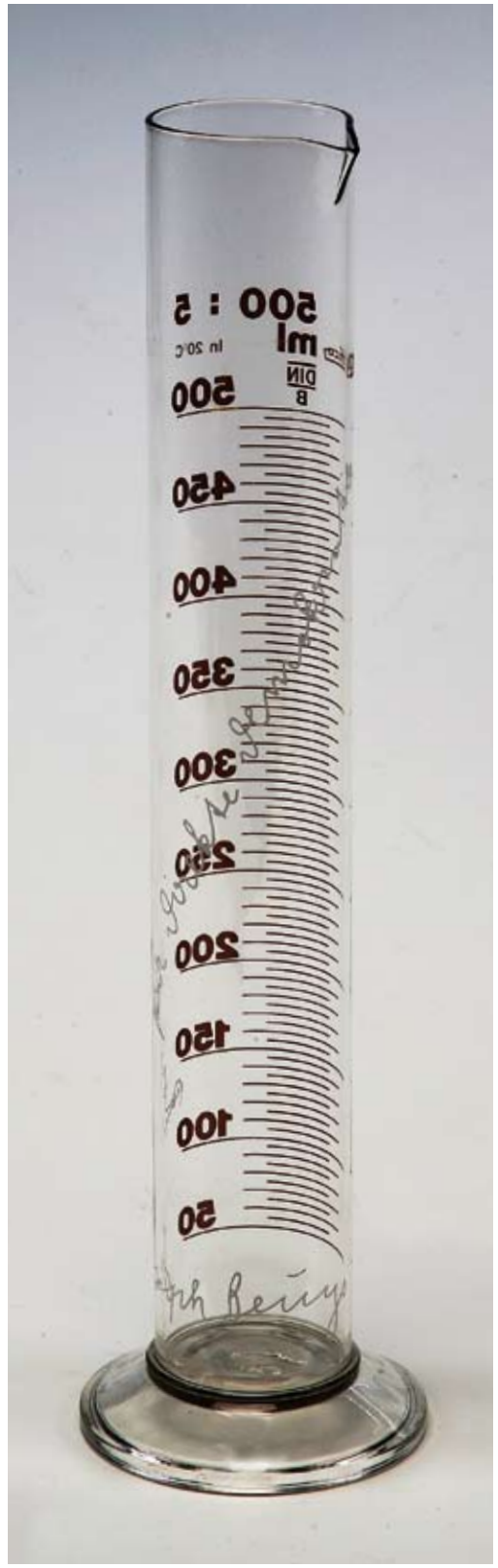


34

Satz hinzu: „besser heute aktiv als morgen radioaktiv!“ (Abb. 34).[70]

Ebenfalls auf dem Tisch stand bei den Diskussionen im permanenten Büro auf der documenta 5, wie bereits im Düsseldorfer Büro für direkte Demokratie, stets eine frische rote Rose, die zu einem Symbol seiner Aktivitäten wurde. Zunächst in eine normale Vase gestellt, die dann doch nicht gefiel, wurde die Rose bald in einen Messzylinder gestellt, dessen Skaleneinteilung an Beuys‘ Diagramme erinnerte. Nach der documenta produzierte Beuys eine besondere Edition des Messzylinders mit Schriftzug als Gefäß für die stets zu erneuernde „Rose für direkte Demokratie“ (Abb. 35).[71] Als dominierender Blickfang ist die rote Rose im Messzylinder auf Wilfried Bauers Fotografie von Joseph Beuys bei einer Diskussion im documenta-Büro zu sehen, die unter anderem als Farboffsetdruck-Plakat multipliziert wurde (Abb. 36).[72] Auf den limitierten Exemplaren des Multiples fügte Beuys einen auf

for Direct Democracy” (fig. 35).[71] The red rose in the measuring cylinder is the dominant eye-catcher in Wilfried Bauer’s photograph of Beuys during a conversation in the documenta office, which was printed as a color offset printed and published as a multiple (fig. 36).[72] On the limited edition of the multiple, Beuys added the handwritten sentence he coined at the documenta that reflects the power he and his colleagues received from the rose during their countless long and often tiring discussions: “ohne die Rose tun wir’s nicht, da können wir gar nicht mehr denken” [We won’t do it without the rose, we would not be able to think without it]. Like in the case of his long-term dealings with honey, Beuys took advantage of his scientific knowledge to explain the meaning of the rose as the symbol of direct democracy: “For me, the rose is a simple and clear example and image of this evolutionary process to a revolutionary goal because the rose is a revolution in terms of its



35

der documenta geprägten Satz handschriftlich hinzu, der von der Kraft berichtet, welche er und seine Mitarbeiter bei ihren zahlreichen und oft ermüdenden Diskussionen von der Rose bekommen haben: „ohne die Rose tun wir’s nicht, da können wir gar nicht mehr denken.“ Ähnlich wie bei seiner langjährigen Beschäftigung mit Honig greift Beuys auf seine naturwissenschaftlichen Kenntnisse zurück, um seine Deutung der Rose als Symbol der direkten Demokratie zu erläutern: „Für mich ist die Rose ein sehr einfaches und klares Beispiel und Bild dieses evolutionären Prozesses zum revolutionären Ziel, denn eine Rose ist eine Revolution in bezug auf ihre Entstehung. Die Blüte kommt nicht ruckartig zustande, sondern nur aufgrund eines organischen Wachstumsvorganges, der so angelegt ist, dass die Blütenblätter keimhaft veranlagt sind in den grünen Blättern und aus diesen ausgebildet werden; Kelch und Blütenblätter sind umgewandelte grüne Blätter. So ist die Blüte in bezug auf die Blätter und den Stiel eine Revolution, obwohl sie in der organischen Umwandlung gewachsen ist, die Rose wird als Blüte nur möglich durch diese organische Evolution.“[73]

Zwei Tage nach dem Ende der Kasseler documenta 5 und seiner ständigen Anwesenheit im Informationsbüro der Organisation für direkte Demokratie kehrte Beuys an die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf zurück, wo er selbst von 1947 bis 1951 bei Josef Enseling und Ewald Mataré studiert hatte und 1961 auf den Lehrstuhl für „monumentale Bildhauerei“, wie er damals noch hieß, berufen wurde. Es kriselte hier seit langem wegen des von Beuys kritisierten Aufnahmeverfahrens der Akademie, das damals die Zulassung von höchstens 227 Studenten vorsah. Beuys berief sich auf einen Konferenzbeschluss der Akademie, wonach Annahme und Ablehnung der Studienplatzbewerber von den zuständigen Lehrern zu entscheiden seien. Beuys weigerte sich, nur anhand einer eingereichten Mappe ein Urteil über die Bewerbung zu fällen. Er betrachtete den Numerus clausus als eine Einschränkung des im Grundgesetz verbrieften Rechts auf Bildung. Die verhinderte Zulassung von abgewiesenen Be-

werbern, die er für ein Probesemester trotz der beschränkten Zulassungsgrenze in seine eigene Klasse aufnehmen wollte, sah er ebenfalls als eine Verletzung seines Rechts auf Lehrfreiheit an. Schon 1971 kämpfte Beuys um die Aufnahme von 142 von der Akademie abgelehnten Studenten in seine eigene Klasse, und bereits auf der documenta erklärte Beuys am 30. Juni 1972, dass er allen 125 abgewiesenen Bewerbern für das Wintersemester 1972/73 die Gelegenheit zur Aufnahme in seine Klasse geben möchte. Trotz zahlreicher Warnungen erschien Beuys am 10. Oktober 1972 in der Kunstakademie mit 52 der nicht zugelassenen Bewerber und besetzte das Sekretariat, um ihre Einschreibung zu erzwingen. Akademiedirektor Eduard Trier ließ die Polizei kommen, vor deren Augen Beuys und seine Studenten die besetzten Räume am nächsten Morgen verlassen mussten. Umgehend wurde sein Dienstverhältnis als Professor von dem damaligen nordrhein-westfälischen Minister für Wissenschaft und Forschung, Johannes Rau, wegen Hausfriedensbruchs fristlos gekündigt. In direkter Reaktion auf diese Ereignisse fertigte Beuys ein Multiple an, das als Plakat und Postkarte (Abb. 37) erschienen ist. Auf der Fotografie von Ernst Nanninga, die den von uniformierten Polizisten umgebenen, lächelnden Beuys frühmorgens vor der Tür des Akademiesekretariats zeigt, fügte Beuys den einfachen handgeschriebenen Kommentar „Demokratie ist lustig“ hinzu.[74] Fünf Jahre lang, bis zu einem Vergleich mit dem Land Nordrhein-Westfalen 1978, bestritt Beuys die Rechtmäßigkeit der fristlosen Kündigung und ließ als Ausdruck seines Unmuts 1973 eine multiplizierte Postkarte für die Mitteilung seiner ‚neuen‘ Anschrift drucken, die er nun als die „Staatlich ruinierte Kunstakademie“ angab (Abb. 38).[75]

Die Zustände an der Düsseldorfer Kunstakademie, gegen die Beuys ankämpfte, hatten eine logische Folgerung in der Gründung einer neuen Ausbildungsstätte, die als vertiefende Fortsetzung der Ziele der Organisation für direkte Demokratie konzipiert war: die „Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung“ (Free International University).

origins. Its blossoms do not spring at once but are part of an organic growth process involving germination [. . .]; calyx and petals are transformed green leaves. The blossoms are therefore a revolution in terms of the leaves and the stalk; although they grew in the organic transformation, the rose as a blossom is only possible by means of this organic evolution.”[73]

Two days after the end of documenta 5 in Kassel and his constant presence at the information office of the Organization for Direct Democracy, Beuys returned to the State Art Academy in Düsseldorf, where he himself had studied from 1947 to 1951 under Josef Enseling and Ewald Mataré and where he was appointed to a professorship for “monumental sculpture,” as it was then called, in 1961. Trouble had been brewing here for a long time because of the Academy’s procedures of accepting students, which Beuys had criticized. The Academy’s regulations foresaw only a total of 227 students. Beuys referred to an academy conference which determined that the responsible teachers were to decide on the acceptance or rejection of candidates. Beuys refused to judge the candidates solely on their portfolios and considered the numerus clausus as a limitation to the right to an education as guaranteed in the Basic Law of the Federal Republic of Germany. He moreover saw the rejection of candidates who he wanted to accept into his class for a test term despite the admission restrictions as a violation of his right of academic freedom. Beuys had already fought for the acceptance of 142 students in 1971 who were rejected by the Academy. Beuys declared on June 30, 1972 at the documenta in Kassel that he wanted to give all 125 candidates who were turned down for the winter term of 1972/73 the chance to be accepted into his class. In spite of many warnings, Beuys appeared at the Art Academy on October 10, 1972 with 52 of the rejected candidates and occupied the administrative office with the intent of forcing their registration. Academy director Eduard Trier called the police and Beuys along with his students had to leave the occupied offices the following morning. Beuys was summarily dismissed from

36

37

Die Aufgabe der 1974 in Düsseldorf gegründeten Schule war die Entdeckung, Erforschung und Entwicklung des durch Konkurrenz- und Erfolgsaggression verdeckten Kreativitätspotenzials des Menschen.[76] Als ein modernes, urbanes Kommunikationszentrum sollte die Hochschule vollkommen offen sein für alle Disziplinen und somit die traditionellen Aufgabenbereiche der Akademien erweitern. Der Nobelpreisträger und Mitbegründer der F.I.U., Heinrich Böll, stellte sich als „Dozent für Wörtlichkeitslehre“ zur Verfügung und dachte sogar laut über die Einrichtung eines Lehrstuhls für Höflichkeit nach. Beuys‘ intensive und langjährige Arbeit für das „Experiment“ F.I.U. betrachtete er selbstverständlich als Teil seiner künstlerischen Tätigkeit, und auf der documenta 6 im Jahre 1977 war er mit der F.I.U. als eine Art Nachfolge des Informationsbüros für direkte Demokratie erneut über die gesamte Dauer von 100 Tagen in Kassel anwesend. Eingerichtet wurde ein ständiger Tagungsraum, in

his professorial post because of trespassing by the then North Rhine Westphalian Minister of Education and Research, Johannes Rau. Beuys directly reacted to his dismissal in a multiple that was distributed as a poster and as a postcard (fig. 37). It consists of Ernst Nanninga’s photograph showing the smiling Beuys in front of the door to the Academy administrative office surrounded by uniformed police. Beuys added the simple handwritten commentary “Demokratie ist lustig” [Democracy is amusing].[74] For five years, until a settlement was reached with the State of North Rhine Westphalia in 1978, Beuys challenged the legality of his summary dismissal and expressed his chagrin in 1973 in a change-of-address postcard in which he now gave his new address as the “Staatlich ruinierte Kunstakademie” [State-ruined Art Academy] (fig. 38).[75]

The conditions at the Art Academy in Düsseldorf against which Beuys fought had its

logical consequence in the establishment of an educational facility conceived to further the goals of the Organization for Direct Democracy: the “Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung” [Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research]. The task of the new school founded in Düsseldorf in 1974 was discovering, researching, and developing the human potential for creativity that was hidden by competitive aggressions.[76] As a modern urbane communications center, the university was to be completely open to all disciplines and to expand the traditional academic fields of activities. The Nobel Prize winner and co-founder of the F.I.U., Heinrich Böll, offered his services as a “docent for literality,” and even thought aloud about establishing a professorship for courtesy. Beuys’ saw his intense work for the F.I.U. experiment as a natural part of his artistic endeavors. At the 1977 documenta 6, he was again present on all 100 days in Kassel in a kind of successor to the information office for Direct Democracy. A permanent seminar room was set up in which the F.I.U. organized lectures and workshops dealing with the topics of unemployment, the media, atomic energy, education, the world economic order as well as culture and the political situation in Northern Ireland. The annual conference of the International Kulturzentrum Achberg (INKA) also took place in Kassel, which added the topic of human rights to the program. The “Dokumente Nr. 1” was published by INKA in Kassel in August 1977 in newspaper form (fig. 39) with a comprehensive “evening entertainment” with Beuys speaking about a wide range of political and artistic matters.[77] A signed poster announcing the F.I.U.’s closing ceremonies in Kassel on October 2, 1977 mentions, for example, a roundtable discussion was to be held under the motto: “dass die denkenden Köpfe sich nicht beugen” [that the thinking heads may not bow] (fig. 40).[78]

The edition “DDR-Tüten” [East German Paper Bags] (fig. 41–43) developed out of conversations and discussions in Kassel during the documenta 6. They expressed Beuys’ political and economic

38

dem die F.I.U. Vorträge und Workshops zum Thema Arbeitslosigkeit, Medien, Atomenergie, Bildung, Weltwirtschaftsordnung sowie zur Kultur und politischen Situation Nordirlands veranstaltete. In Kassel fand außerdem die Jahrestagung des Internationalen Kulturzentrums Achberg (INKA) statt, die das Thema Menschenrechte in das Programm einbezogen hatte. Zur Kasseler Ausstellung erschienen im August 1977 die in Zeitungsform herausgebrachten „Dokumente Nr. 1“ (Abb. 39) der INKA mit einer ausführlichen „Abendunterhaltung“ mit Beuys über zahlreiche künstlerische und politische Fragen.[77] Ein von Beuys signiertes Plakat mit der Ankündigung der am 2. Oktober 1977 abgehaltenen Abschlussveranstaltung der F.I.U. in Kassel weist zum Beispiel auf eine Diskussionsrunde hin, die unter dem Motto „dass die denkenden Köpfe sich nicht beugen“ (Abb. 40) abgehalten wurde.[78]

Aus Gesprächen und Diskussionen in Kassel während der documenta 6 ging als Ausdruck von Beuys‘ politisch-ökonomischen Gedanken die Edition „DDR-Tüten“ (Abb. 41–43) hervor,[79] die zum Projekt „Wirtschaftswerte“ mit zahlreichen Gegenständen des täglichen Bedarfs und Grundnahrungsmitteln der damaligen DDR gehörte. Als Teil seiner Auseinandersetzung mit Kunst und Kapital, die für ihn eine selbstverständliche Beschäftigung im Rahmen des von ihm definierten Erweiterten Kunstbegriffs war, bearbeitete Beuys typische holzhaltige Papiertüten aus der DDR als Ready-mades, die ihn schon vom rauen Material her als assoziatives Dokument der DDR-Wirtschaft faszinierten. Manche Tüten, die Klaus Staecks damals noch in Bitterfeld lebender Bruder Rolf besorgte und die

im Westen als völlig unmodern galten, tragen den Werbespruch einzelner Unternehmen wie den des Volksbuchhandels („Alle Lesen“). Andere enthalten nur allgemeine und überall einsetzbare Mottos („Durch Leistung zum Begriff geworden“). Bis 1980, als Beuys das Projekt „Wirtschaftswerte“ als seinen Beitrag für die Ausstellung „Kunst in Europa nach 1968“ in Gent vorstellte, bearbeitete er circa 350 solcher Papiertüten mit seiner Signatur. Beuys verwendete unterschiedliche Stempel bei der Bearbeitung der Tüten, unter anderem den vom Wahlkampf der Grünen zum Europa-Parlament 1979 („die einzigen Alternativen für Europa“), für das Beuys selbst kandidierte.

Unmittelbar mit der Free International University in Verbindung stehen eine Reihe von Multiples. Der in einer spontanen Aktion entstandene „Backstein für die F.I.U“ (Abb. 44) erinnert an die Eröffnung der „Schule für Kreativität – Gelbes Haus“ am 21. März 1983, ein Ableger der F.I.U., in Nümbrecht/Bergisches Land.[80] Ein weiteres zweckbezogenes Multiple verkaufte Beuys auf der documenta 6 zur Finanzierung der Verpflegung seiner Mitarbeiter (Abb. 45).[81] Da es letztlich um Speise und Trank ging, überschrieb Beuys das hochformatige Blatt mit drei unterschiedlichen Textteilen zum Thema Essen „Food for Thought“, eine englische Redewendung, die von Nahrung im übertragenen Sinne als Anregung für weiterführendes Denken handelt, also von einem Denkanstoß. Beuys führte zunächst ein ausführliches englischsprachiges Verzeichnis von Lebensmitteln und Gerichten auf, darunter zahlreiche Sorten von Beilagen, Hamburger in vielfachen Variationen, Nudeln mit unterschiedlichen Soßen, Suppen samt kalorienarmer Alternativen, Gemüsespezialitäten, Obst und Obstsäfte sowie Desserts. Anschließend folgt ein kurzer englischer Text, der als Aufzeichnung eines Telefongesprächs bezeichnet wird, das in aller Ausführlichkeit verschiedene Gerichte thematisiert, unter anderem Fisch und Innereien, gefolgt von Hinweisen auf die Vorbereitung von Kostbarkeiten wie „Pigs ears“, die nach anderthalb Stunden Kochzeit in Streifen wie Spaghetti geschnitten und mit Zwiebeln serviert

39

40

thoughts[79] as a part of his “Wirtschaftswerte” [Economy Values] project involving countless objects of everyday and basic foodstuff from the former East Germany. As a part of his dealings with art and capital, which was for him a natural occupation in conjunction with his expanded concept of art, Beuys produced ready-mades out of the typically coarse East German paper bags. Their materiality fascinated him as an associative document of the East German economy,

41

42

43

and the paper bags provided by Klaus Staeck’s brother Rolf, who still lived in Bitterfeld at that time, were considered old-fashioned in the West by that time. Some carry advertising slogans of various businesses such as the People’s Bookstore (“Alle Lesen” [Everyone is Reading]), others just contain standard phrases that could be used by any kind of store (“Durch Leistung zum Begriff geworden” [Famed because of Performance]). By 1980, when Beuys presented the “Wirtschaftswerte” project as his contribution to the Gent exhibition “Kunst in Europa nach 1968” [Art in Europe after 1968], he signed about 350 of these paper bags and used various stamps on them, including the Green Party’s campaign slogan from the 1979 European Parliament election (“die einzigen Alternativen für Europa” [Europe’s Only Alternatives]) in which Beuys himself was a candidate.

A number of multiples were produced in conjunction with the Free International University. The “Backstein für die F.I.U” [Brick for the F.I.U.] (fig. 44) is a souvenir of his spontaneous performance at the opening of the “School for Creativity – Yellow House,” a subsidiary of the F.I.U. in Nümbrecht/Bergisches Land on March 21, 1983.[80] Beuys sold a special multiple at the

werden. Eingeflochten sind dabei wiederholte Variationen des deutschen Satzes „Ich bin ausgelaugt . . . Ich bin so ausgelaugt.“ Am Ende des Blattes erscheint ein Auszug aus „The Vision of Mac Conglinne“ (Aislinge Meic Conglinne), eines schwankartigen gälischen Texts vom Ende des 11. Jahrhunderts – nicht des 6. Jahrhunderts, wie Beuys auf dem Blatt angibt – von rabelais‘scher Groteske und Komik, der als Traktat gegen die Todsünde Völlerei verfasst wurde.[82] Darin werden zahlreiche äußerst fette Gerichte wie „juicy bacon“ beschrieben und gepriesen sowie – bezeichnend für Beuys – „Honeyed Butterroll“. Daneben ist ein dicker Fettfleck sowie der Stempel der F.I.U. auf das Papier gebracht. Wie die Statement-Postkarten soll diese Edition nicht als „Montage-Gedicht“ oder als Beitrag zur Literatur verstanden werden, sondern – angesichts des Fettflecks, Stempels und der Signatur – als Beispiel von Beuys‘ bildkünstlerischer Arbeit, die, wie eingangs zitiert, tatsächlich nur in Verbindung mit seinen Ideen zu verstehen ist.

Im Rahmen von Beuys‘ Engagement für die Freie Internationale Hochschule widmete er ihr 1983 eine Edition besonderer Art, nämlich „Vino F.I.U.“ (Abb. 46), ein Roséwein aus Montepulciano d‘Abruzzo, der in einer Auflage von 200 zum

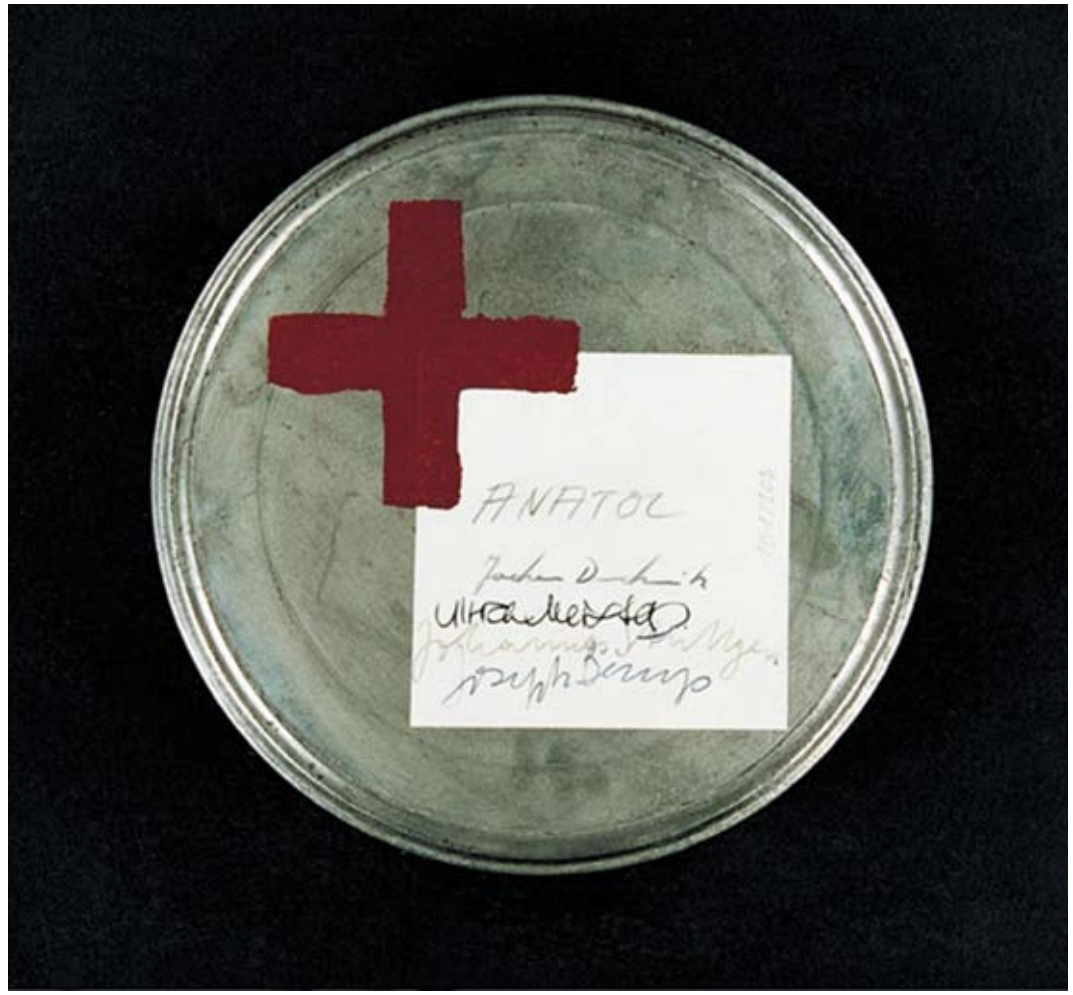
44

45

Teil signierten Pappkartons zu 12 Flaschen auf den Markt kam.[83] Neben den Initialen der F.I.U. und der Angabe zur Herkunft des Weins tragen Karton und Etiketten die italienischen Worte „Difesa della Natura“ [Verteidigung der Natur]. Dieser Leitsatz bildete schon 1981 den Titel einer von Lucrezia de Domizio in Pescara, wo die italienische Sektion der Free International University ihren Sitz hatte, herausgegebenen multiplizierten Fotografie von Beuys vor einer Landschaft,[84] auf der im Hintergrund der Weinberg der Azienda Agricola Barone Guiseppe Durini di Bolognano zu sehen ist, woher der „Vino F.I.U.“ stammt. Die Wein-Edition wurde von der Galerie Erhard Klein in Bonn vertrieben, deren Einladungskarte zur Besichtigung der Ausstellung „ROSÉWEIN – Eine neue Edition“ im Dezember 1983 verschickt wurde und selbst als Grundlage für ein weiteres Multiple diente.[85] (Abb. 46)

Beuys‘ Aktivitäten für die Free International University sowie früher für die Deutsche Studentenpartei und die Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung gehörten für ihn wie selbstverständlich zu seinen künstlerischen Tätigkeiten. Beuys führte in seiner biografischen Liste für den Katalog der documenta 5 öffentliche Diskussionen, politische Demonstrationen und Parteigründungen als Beispiele seiner Aktionen auf,[86] eine Kunstgattung, die mit im Zentrum seines Werkes seit der Fluxuszeit Anfang der 60er Jahre gestanden hat. Dabei unterscheidet die jüngere kunsthistorische Forschung Beuys‘ zielgerichtete, sprich tagespolitische Aktionen von denen im engeren Kunstkontext.[87] In seinen Aktionen brachte Beuys zahlreiche Elemente seiner Kunst zu einem nie wiederholbaren Moment zusammen, das Raum, Skulptur, Klang und Sprache vereinte. „Die ganzen Aktionen“, betonte er, „waren ja wichtig, um den alten Kunstbegriff zu erweitern. So weit, so groß wie möglich zu machen, dass er jede menschliche Tätigkeit umgreifen kann.“[88] Immer wieder stellte Beuys die materiellen Relikte der Aktionen aus und integrierte die Aktion durch vervielfältigte Fotografien und Filmaufnahmen in den Rahmen seiner multiplizierten Kunstwerke.

46



47

Neben der bereits erwähnten, auf Video festgehaltenen Aktion „John Dillinger“, die Beuys in Chicago 1974 am Originalschauplatz drehte, ist bereits 1971 der Super-8-Film mit Tonband von der Aktion „Der Tisch“ als multipliziertes Kunstwerk in einer von allen Beteiligten signierten Filmdose herausgegeben worden (Abb. 47).[89] Sie enthält „Handaktion/Eckenaktion“, die Beuys am 6. Dezember 1968 in der Düsseldorfer Kneipe „Creamcheese“ aufgeführt hatte. Seine pantomimischen Handbewegungen fanden im Rahmen der Aktion „Drama Stahltisch“ von Anatol Herzfeld mit Beuys‘ Schülern Joachim Duckwitz, Ulrich Meister und Johannes Stüttgen statt. Zu Beuys‘ Aktion weist Uwe M. Schneede auf Rudolf Steiner hin, der schrieb: „Die Hände und Arme bedeuten das Seelische.“ Daher müs-

documenta 6 to finance the costs of food for his co-workers (fig. 45).[81] Because food and drink was ultimately at the center of his idea, Beuys signed a long and narrow piece of paper with three different sets of texts on the topic of “Food for Thought.” It contains a long list written in English cataloging different types of foods and meals including various types of side-dishes, countless varieties of Hamburgers, noodles with a wide range of sauces, soups and low-calorie alternatives, vegetarian specialties, fruits, fruit juices, and desserts. This is followed by a brief English text that has been characterized as notes of a telephone conversation dealing at length with the preparation of various fish and types of innards as well as such delicacies as “pigs ears,” which are to be cut into strips like spaghetti after being cooked for 90 minutes and then served with onions. The text is interspersed with variations of the German sentence “Ich bin ausgelaugt . . . Ich bin so ausgelaugt” [I am worn out. I am so worn out]. An excerpt from “The Vision of Mac Conglinne” (Aislinge Meic Conglinne) appears at the bottom, a humorous late eleventh-century Gaelic text (not the sixth century as Beuys writes) written with a Rabelaisian sense of the grotesque as a tractate on the deadly sin of gluttony.[82] Such extremely fatty foods like “juicy bacon” and – characteristic for Beuys – “Honeyed Butter-roll “ are described and praised. A large fat stain and the F.I.U. stamp are also affixed to the paper. Like the statement postcards, this “montage poem” should not be considered in a literary sense, but rather – in

se, so Steiner, bei Gestaltung durch den Körper „die Bewegung der Arme und Hände eine Rolle spielen. Man geht dann da in das Geistige schon über.“[90] Schneede fügt hinzu: „Durchaus im Sinne Steiners hat Beuys in der ‚Handaktion‘ die Gestik als sichtbare Sprache eingesetzt. Zumal die Gesten vor dem Kopf verweisen auf das Denken und die Notwendigkeit seiner Erweiterung auf den Körper: Denken als Plastik, Körperaktion als deren vitale Abbildung.“[91] Der Edition „L’udito“ [Das Gehör], die 1973 als Beilage der Turiner Kunstzeitschrift „Bolaffiarte“ erschienen ist, liegt Ute Klophaus‘ Fotografie von der Aktion „>>Hauptstrom>>FLUXUS“ zugrunde, die Beuys zur Ausstellungseröffnung von „FETTRAUM“ in der Darmstädter Galerie Franz Dahlem am 20. Mai 1967 aufführte (Abb. 48).[92] Beuys wird mit

dem aus Fett und Wachs bearbeiteten „akustischen Instrument“ am Ohr gezeigt, denn seine Absicht hier war „vor allem die Verbindung von akustischen und plastischen Phänomenen auszudrücken. Hören ist eng mit der Wahrnehmung plastischer Kunst verbunden . . . Ich könnte fast sagen: ohne Hören kann ich keine Plastik machen.“[93] Als Farboffsetdruck ist das Multiple „Vitex agnus castus“ erschienen (Abb. 49),[94] das Nino Langobardis Film von der Aktion zur Eröffnung der kurz vor Beginn der documenta 6 am 15. Juni 1972 in Lucio Amelios Modern Art Agency Neapel gezeigten Ausstellung „Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!“ [Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!] entnommen wurde. Zu sehen sind die bei der Aktion verwendeten Gegenstände, darunter der Keuschlammstrauch und das kobaltblaue Band mit der alchemistischen Bezeichnung der Pflanze in Schwefelfarbe („Vitex agnus castus“), die beide in seinem Hutband steckten. Auf dem Boden liegend ließ Beuys seine Hände, die von Öl aus der Kanne verschmiert waren, über die aus den aufgestapelten Wachs-Fett-Platten hervorstechenden Kupferplatten gleiten, bis sein Körper durch den elektrischen Strom vibrierte und er unter anderem den Satz wiederholte: „Ich bin ein Sender, ich strahle aus.“[95] Eine Fotografie von Beuys während der Aktion „In memoriam George Maciunas“ diente 1979 zunächst als Vorlage für die Einladungskarte einer Ausstellung von Beuys‘ Editionen im Bielefelder Haus Püschel und erschien später als multiplizierter Offsetdruck (Abb. 50).[96] Die Aufnahme von Wolfgang Püschel wurde bei dem zusammen mit Nam June Paik in der Aula der Düsseldorfer Akademie improvisierten „Klavierduett“ gemacht, das sie am 7. Juli 1978 in Erinnerung an den kurz zuvor in New York 47-jährig verstorbenen litauischen Künstler aufführten.[97] Bei dem Konzert, das, in Umkehrung des Lebensalters von Maciunas, dem Organisator und selbsternannten Chef-Ideologen der Fluxus-Bewegung, genau 74 Minuten dauerte, trug Beuys, wie auf dem Foto zu sehen, einen Rucksack, aus dem ein dick mit Filz umwickelter Spazierstock sowie ein zweiter

48

the face of the fat stain, stamp, and signature – as an example of Beuys’ sculptural working method, which, as quoted above, can only be seen in conjunction with his ideas.

As a part of Beuys’ work for the Free International University, he dedicated a very special type of multiple to it in 1983, namely “Vino F.I.U.” (fig. 46), a rosé wine from Montepulciano d’Abruzzo, which came onto the market in an edition of 200 cardboard boxes each containing 12 bottles.[83] Aside from the initials of the F.I.U. and the information about the wine’s origins, the box and the labels include the Italian phrase “Difesa della Natura” (Defense of Nature). This maxim was already on a multiple issued in 1981 by Lucrezia de Domizio in Pescara, where the Italian section of the Free International University was located. It shows a photograph of Beuys before a landscape[84] with the vineyards of the Azienda Agricola Barone Guiseppe Durini di Bolognano from which the “Vino F.I.U.” originated. The wine edition was distributed by the Galerie Erhard Klein in Bonn, and its invitation to the exhibition “ROSÉWEIN – Eine neue Edition” (fig. 46) sent in December 1983 was itself the basis for a further multiple.[85]

Beuys naturally considered his activities on behalf of the Free International University and earlier for the German Student Party as well as the Organization for Direct Democracy Through Referendums as a part of his artistic activities. In the biographical notes Beuys prepared for the documenta 5 catalog, he listed discussions, political demonstrations, and the founding of political parties among his performances,[86] an artistic genre that stood at the center of his work since the Fluxus time during the early 1960s. Recent art historical research, however, differentiates between Beuys’ goal-oriented, i.e. political performances dealing with current topics and those in a more artistic context.[87] Beuys brought many different aspects of his art together in an unrepeatable moment that united space, sculpture, sound, and language. “All the performances,” he emphasized, “were important to expand the old concept of art. To make it as wide and as large as possible so that it can include every human activity.”[88] Beuys often exhibited the relics of his performances and included the many photographs and films of them in his multiples.

Aside from the above-mentioned video of Beuys’ spontaneous “John Dillinger” performance in Chicago in 1974, a Super 8 sound film of Beuys’ performance “Der Tisch” [The Table] was published as a multiple in 1971 and issued in a film box signed by all the participants (fig. 47).[89] It includes “Handaktion/Eckenaktion,” which Beuys realized on December 6, 1968 in the Düsseldorf bar “Creamcheese.” His pantomimed hand gestures took place in conjunction with a performance of Anatol Herzfeld’s “Drama Stahltisch” with Beuys’ students Joachim Duckwitz, Ulrich Meister, and Johannes Stüttgen. Uwe M. Schneede refers to Rudolf Steiner and wrote that the hands and arms symbolize the spiritual.”[90] Schneede added: “It is entirely in Steiner’s sense that Beuys used gestures in ‘Handaktion’ as a visible language. Especially considering that the gestures in front of his head refer to thinking and the necessity of its expansion to include the whole body: Thought as sculpture, body movements as their vital illustration.”[91] The

49

Stock aus Kupfer hervorragen, die er ebenfalls als spontane Klanginstrumente einsetzte.

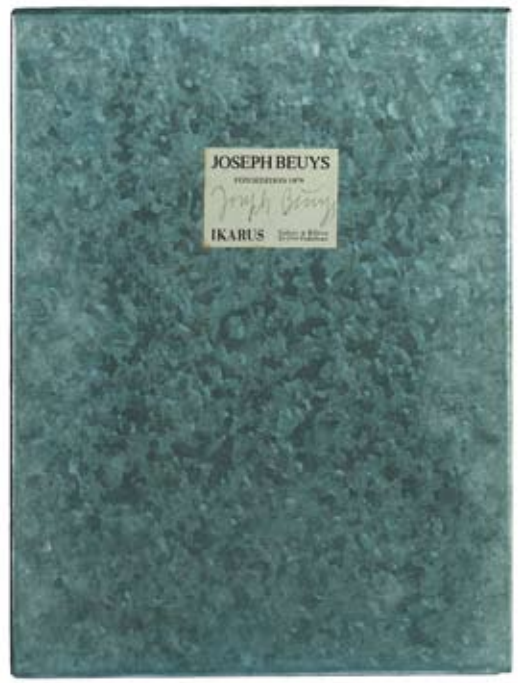
Drei unterschiedliche Ausstellungsprojekte von Joseph Beuys aus den Jahren 1976 und 1977 stehen im Mittelpunkt der 1979 herausgebrachten „Photoedition“, die aus acht ebenfalls von Wolfgang Püschel gemachten Fotografien in einer verzinkten Blechkassette (Abb. 51) besteht.[98] Eine Fotografie (Abb. 52) entstammt der im September 1976 gezeigten Ausstellung der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer „Die drei Teile des Aktionssockels von ‚24 Stunden‘, 5. Juni 65, 0–24 Uhr“. Es handelt sich um die Relikte von Beuys‘ Aktion „und in uns . . . unter uns . . . landunter . . .“ im Rahmen des Fluxus-Happenings „24 Stunden“ in der Wuppertaler Galerie Parnass, an dem auch Bazon Brock, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Eckhard Rahn, Tomas Schmit und Wolf Vostell beteiligt waren.[99] Zu den Objekten zählt die mit weißem Wachstuch überzogene Apfelsinenkiste, die als eine Art

50

Insel oder Stützpunkt diente, während Beuys in der von 0.00 bis 24.00 Uhr dauernden Aktion unter anderem in einem Fettkasten horchend hockte. Zwei Fotografien sind der monumentalen „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ gewidmet, die Beuys 1977 auf der documenta 6 in Kassel errichtete.[100] Hier wurde erwärmter und somit verflüssigter Honig mittels einer Elektropumpe von der Rotunde im Erdgeschoss bis unter die Lichtkuppel des Museums Fridericianum und zurück am Tagungsraum der F.I.U. vorbei gepumpt und somit zum Ausdruck gebracht, dass die Free International University gleichsam im Blutkreislauf der Gesellschaft arbeitet. Fünf Fotografien zeigen Beuys‘ „Unschlitt/Tallow“ (Abb. 53–55), die er 1977 auf der Ausstellung „Skulptur“ im Westfälischen Landesmuseum Münster präsentierte. Eine Vitrine mit elektronischen Geräten weist auf die geplante Arbeit hin, die nicht rechtzeitig fertiggestellt werden konnte, weil es Monate dauerte – die Ausstellung war längst zu Ende –, bis die aus etwa 20 Tonnen geschmolzene und in Formen nach einer Fußgängerunterführung in Münster gegossene, aus Stearin, Paraffin und Fett hergestellte Skulptur so abkühlte, dass sie abgeschält werden konnte. In der Vitrine liegt ein Schild, auf dem zu lesen ist: „Joseph Beuys hat eine Skulptur gemacht, die nicht kalt wird.“[101]

Fotografien von Joseph Beuys beim Aufbau einer Ausstellung stehen im Mittelpunkt der so genannten „3-Tonnen-Edition.“[102] Der Fotograf Lothar Wolleh stellte während der Vorarbeit der Beuys-Retrospektive 1971 im Moderna Museet

edition “L’udito” [Hearing], which was published in 1973 as a supplement to the Turin art journal “Bolaffiarte,” is based on Ute Klophaus’ photograph of “>>Hauptstrom>>FLUXUS,” which Beuys performed at the exhibition opening of “FETTRAUM” in the Darmstadt Galerie Franz Dahlem on May 20, 1967 (fig. 48).[92] Beuys is shown with an “acoustic instrument” made of fat and wax on his ear, as his intention here was “primarily to express the connection between acoustic and sculptural phenomena. Hearing is closely connected to the perception of sculptural art . . . I could almost say: I cannot make sculptures without hearing.”[93] The multiple was published as a color offset print under the title “Vitex agnus castus” (fig. 49)[94] and was taken from Nino Langobardi’s film of the performance realized shortly before the opening of documenta 6 during the exhibition opening at Lucio Amelio’s Modern Art Agency in Naples entitled “Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!” [Where could I have gone if I were intelligent!] on June 15, 1972. One can see the objects used during the performance including a cobalt blue strip with the plant’s alchemistic characterization written in sulfuric paint (“Vitex agnus castus”), which were both stuck in his hatband. Spread out on the floor, Beuys let his hands, which were smeared with oil from the can, glide over the copper boards emerging from the pile of wax fat boards until his body vibrated from the electric current. During this process, he repeated sentences such as: “Ich bin ein Sender, ich strahle aus” [I am a transmitter, I am emitting]. [95] A photograph showing Beuys during the performance “In memoriam George Maciunas” was first used in 1979 on the invitation to the opening of an exhibition of Beuys’ multiples at the Bielefeld Haus Püschel and was later issued as an offset print (fig. 50).[96] Wolfgang Püschel’s photograph was taken at the improvised “piano duet” performed together with Nam June Paik in the auditorium of the Academy in Düsseldorf on July 7, 1978 in memory of the Lithuanian artist who died shortly before at the age of 47 in New York.[97] At the concert, which lasted 74 minutes – determined by reversing the number



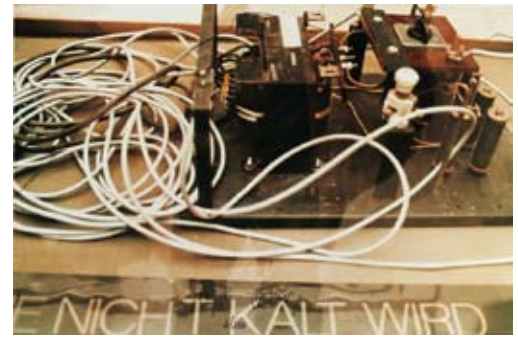
51

52

53

54

55



56

57

58

Stockholm Kameras in den Ausstellungsräumen auf, die in regelmäßigen Abständen automatisch auslösten und Beuys beim Installieren seiner Kunstwerke fotografierten. Vierzig der Zufallsaufnahmen sollten als beidseitig gedruckte Siebdrucke auf PVC-Weichfolien zur Herstellung einer Edition von 200 „Unterwasserbüchern“ verwendet werden, doch weil die fertigen Folien falsch geschnitten wurden und nicht mehr als Buch gebunden werden konnten, ist die geplante Publikation nie erschienen. Lediglich zwei Probebände wurden produziert, darunter das Exemplar der Sammlung Marx im Hamburger Bahnhof Berlin, das in einer beschichteten Eisenkiste unter Wasser ausgestellt und von einer ebenfalls im Wasser liegenden Taschenlampe beleuchtet wurde.[103] Einen Teil der restlichen 4800 nicht verwendbaren Kunststofffolien mit einem Gesamtgewicht von etwa drei Tonnen bearbeitete Beuys zwischen 1973 und 1984 als Edition, die nach dem Gewicht des Rohmaterials benannt wurde. Auf den vorliegenden, unter anderem mit schlittenförmigen Zeichen übermalten Folien (Abb. 56–59) ist der Aufbau des heute in der Neuen Galerie Kassel befindlichen Environments „The Pack (Das Rudel), 1969“ zu sehen, das aus Schlitten mit Filz, Fett und Stablampen besteht, die aus einem VW-Bus herausströmen.[104] In einem Siebdruck,

in the age of the organizer and self-appointed chief ideologue of the Fluxus movement –, Beuys wore, as can be seen on the photograph, a rucksack in which a walking stick covered with felt and a second cane made of copper can be seen, both of which he spontaneously employed as sound instruments.

Three different exhibition projects realized by Joseph Beuys in 1976 and 1977 are at the center of the “Photoedition” from 1979, which contains eight photographs also taken

59

60

der in seiner Einfachheit von bestechender Konzentration ist, erweitert Beuys das zeichenhafte Schlittenmotiv 1984 um die wärmespendende Sonne und brachte es als Multiple unter dem Namen „Sonnenschlitten“ heraus (Abb. 61).[105]

Im Zusammenhang mit diesen Multiples ist die Grafikedition „Zeichen aus dem Braunraum“ zu nennen, ein Konvolut von acht Siebdrucken nach Motiven, die 1973 während der Bearbeitung der „3-Tonnen-Edition“ entstanden sind.[106] Eines der Blätter (Abb. 60) reflektiert Beuys‘ besonderes Verhältnis zu Tieren, für die er einmal auch beabsichtigte, eine eigene Partei zu gründen. Die in der Grafik auf wenige zentrale Merkmale reduzierte Tierdarstellung mit weit aufgerissenem Maul erinnert an die zeichenhafte Bildsprache früherer Kulturen. Das Geschöpf erinnert an einen Kojoten, das von den Indianern als göttlich betrachtete, aber von den Weißen gejagte nordamerikanische Tier, mit dem Beuys im Mai 1974 in der New Yorker René Block Gallery für seine schamanenhafte Aktion „I like America and America likes me“ drei Tage lang in einem Raum eingesperrt lebte.[107]

Tieren widmete sich Beuys in einem multiplizierten „Triptychon“ aus dem Jahr 1981, dessen frische, beinahe karikaturhafte Zeichnungsweise bei der Wiedergabe von „Geschnatter unterhalb der Hütte“, dem „Sternbild des Bären“ sowie einem „jungen Elch über dem Haus des alten Müllers“ (Abb. 62–64) zu den humorvollsten Blättern in Beuys‘ gesamtem Oeuvre gehört.[108] Doch ein Tier, zu dem Beuys ein besonderes Verhältnis hatte, war der Hase, der bereits im

by Wolfgang Püschel in a galvanized tin box (fig. 51).[98] One of the pictures (fig. 52) comes from the exhibition shown in September 1976 at the Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf, “Die drei Teile des Aktionssockels von ‘24 Stunden’, 5. Juni 65, 0-24h” [The Three Parts of the Performance Platform from ‘24 Hours’, June 5, 1965, 0-24h]. It consists of the relics from Beuys’ performance “und in uns . . . unter uns . . . landunter . . .” in conjunction with the Fluxus Happening “24 Stunden” [24 Hours] at the Wuppertal Galerie Parnass in which Bazon Brock, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Eckhard Rahn, Tomas Schmit, and Wolf Vostell also participated.[99] This included an orange crate covered with a white oilcloth that served as a kind of island or stronghold while Beuys for example squatted in a crate of fat and listened in the performance that lasted from midnight to midnight. Two of the photographs are devoted to the monumental “Honigpumpe am Arbeitsplatz” [Honey Pump at the Work Place] which Beuys erected in 1977 at documenta 6 in Kassel.[100] Warmed liquid honey was transported by means of an electric pump from the rotunda on the ground floor up to the dome of the Fridericianum Museum and back again past the F.I.U. seminar room. In this manner, he expressed the fact that the Free International University equated blood circulation in society. Five photographs show Beuys’ “Unschlitt/Tallow” (fig. 53–55) shown in 1977 at the exhibition “Skulptur” in the Westphalian State Museum Münster. A showcase with electronic devices refers to a planned piece that could not be realized in time because it would take months – the exhibition was already long finished –, until the approximately 20 tons of molten stearin, paraffin and fat cast after molds made of a pedestrian underpass in Münster could cool down enough to complete the sculpture. A sign in the showcase read: “Joseph Beuys made a sculpture that does not become cold.”[101]

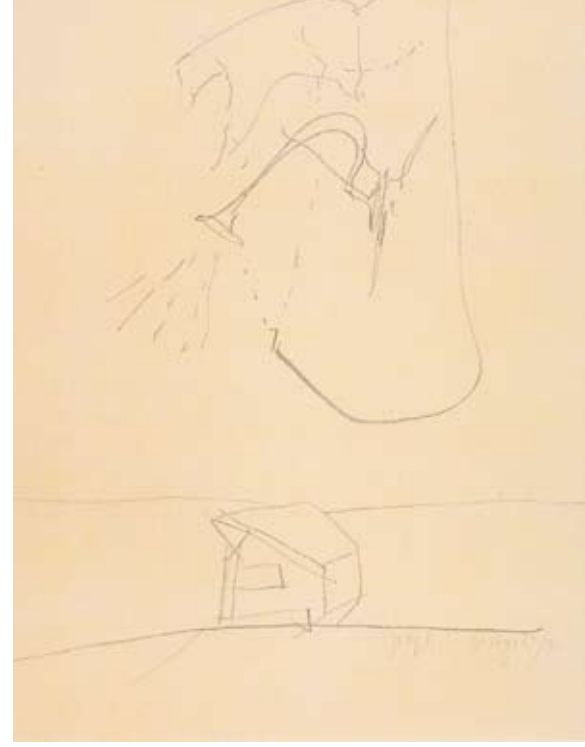
Photographs of Joseph Beuys installing an exhibition are at the center of the so-called “3 Ton Edition.”[102] The photographer Lothar Wolleh set up cameras in the exhibition spaces during

JOSEPH BEUYS

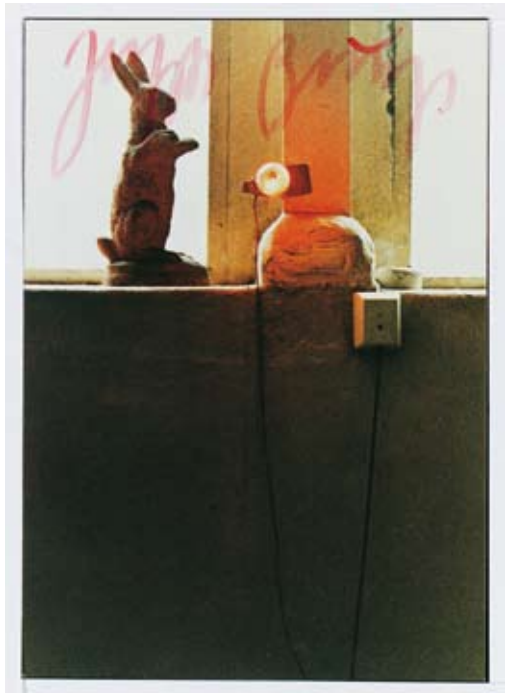
61

62

63



64



65

Zentrum seiner erwähnten Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ vorkommt. Eine Fotografie von Klaus Staeck, die in Beuys‘ Atelier am Drakeplatz 4 in Düsseldorf-Oberkassel gemacht und 1982 unter anderem als multiplizierte Postkarte herausgegeben wurde (Abb. 65),[109] zeigt ein kleines Stillleben mit einer Hasenfigur auf der Fensterbank vor einer Lampe und einer Kabelsteckdose. Durch den Titel „Auguren“, ein Hinweis auf das angesehene altrömische Priesterkollegium, das aus Vogelflug, Vogelschrei, Blitz, Donner und anderen Himmelszeichen den Willen der Götter erkundete, richtet Beuys unsere Aufmerksamkeit auf die natürlichen Gaben dieses Tiers. Zur Bedeutung des Hasen hat Beuys mehrmals Stellung genommen, wobei seine Gedanken stets um die Beziehung dieses Tiers zur Geburt kreisen: „Für mich ist der Hase das Symbol der Inkarnation. Denn der Hase macht das Ganze real, was der Mensch nur in Gedanken machen kann. Er gräbt sich ein, er gräbt sich einen Bau. Er inkarniert sich in die Erde, und das allein ist wichtig. So kommt er bei

66

67

68

69

70

71

72

73

mir vor."[110] Etwa zur selben Zeit, in der „Auguren" als Edition erschien, schmolz Beuys am 30. Juni 1982 auf dem Kasseler Friedrichsplatz die Nachbildung einer russischen Goldkrone, goss daraus einen Goldhasen und verwandelte somit ein feudalistisches Macht- und Gewaltsymbol in ein Friedenszeichen.

Sowohl Tiere als auch weitere symbolhafte Zeichen und Formen wie Skelette und die Sonne sowie die geschriebenen Worte „Materie Gegenmaterie" finden sich in einem Zyklus wieder, der sich als Besonderheit in Beuys' zeichnerischem Oeuvre erweist. Die während eines 14-tägigen Aufenthalts im afrikanischen Kenia Dezember 1974 am Strand von Diani entstandenen „Sandzeichnungen"[111] sind nicht auf Papier gezeichnet, sondern in Sand. Sie stellen sich somit als Werke dar, die nur für einen kurzen Augenblick bestimmt waren und bei der nächsten Flut weggespült wurden. Festgehalten

the preparations for the 1971 Beuys retrospective at the Moderna Museet Stockholm, which automatically photographed the procedures at regular intervals while Beuys was installing his works. Forty of the chance photographs were to be printed on both sides of plastic sheets to produce an edition of 200 "Unterwasserbücher" [Underwater Books]. However, it was never published because the sheets were cut wrong and it was impossible to bind them as a book. Only two tests were made, one of which, in the Marx Collection was shown at the Hamburger Bahnhof in Berlin under water in an iron crate and illuminated by flashlight also in the water.[103] Beuys made use of some of the 4800 unused plastic sheets weighing a total of three tons between 1973 and 1984 as an edition named after the weight of the raw material. On the present sheets with sketched emblematic sled-like forms (fig. 56–59), the installation of

Beuys' environment "The Pack (Das Rudel), 1969" (now in the Neue Galerie Kassel) can be seen which is comprised of sled with felt, fat, and torches flowing out of the rear of a VW bus.[104] In a silkscreen print of immense simplicity and concentration, Beuys added the warming sun to the emblematic sled motif and published it in 1984 as a multiple entitled "Sonnenschlitten" [Sun Sled] (fig. 61).[105]

These multiples are related to the edition of prints called "Zeichen aus dem Braunraum" [Signs from the Brown Room], a group of eight silkscreens after motifs he made in 1973 while working on the "3-Tonnen-Edition."[106] One of the drawings (fig. 60) reflects Beuys' very special relationship to animals, for whom he once intended to found a political party. The print shows the animal with a wide-open mouth in an abstracted emblematic manner reminiscent of earlier civilizations. The coyote-like animal, which was revered by native Americans as a divine being, but which was hunted by the white man, recalls the animal that was at the center of Beuys' shamanesque performance in May 1974 at the René Block Gallery in New York entitled "I like America and America likes me" during which he lived for three days locked-in with one.[107]

Beuys also dedicated his 1981 multiple "Triptychon" (fig. 62–64) to the subject of animals. Its fresh, also caricature-like drawings of "Geschnatter unterhalb der Hütte" [Cacklers under the Cottage], the "Sternbild des Bären" [Constellation of the Bear], as well as a "junger Elch über dem Haus des alten Müllers" [Young Elk above the House of the Old Miller] are among the most humorous in Beuys' entire oeuvre.[108] Beuys had a special relationship to one animal in particular, the hare, which was already at the center of his above-mentioned performance "wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt." A photograph taken by Klaus Staeck in Beuys' studio on Drakeplatz 4 in Düsseldorf-Oberkassel and published as a postcard in 1982 (fig. 65)[109] shows a small still life with the figure of a hare on a windowsill in front of a lamp and an electrical outlet. With the title "Auguren" [Augurs], Beuys makes a reference to the respected ancient Roman

74

waren die Zeichnungen durch Fotografien des Düsseldorfer Werbefotografen Charles Wilp, die dann 1978 in Offset-Technik vervielfältigt wurden (Abb. 66, 68–72). Es handelt sich nicht allein um die fotografische Vervielfältigung der Zeichnungen, sondern um ein Gemeinschaftsprojekt zweier Künstler, die jeweils in ihrem Metier zum Werk beigetragen haben. Der Sammelmappe beigelegt waren Realien, die auf den Entstehungsprozess der Zeichnungen hinweisen, ein Reagenzglas mit Korallensand in einer signierten Pappschachtel (Abb. 67).[112]

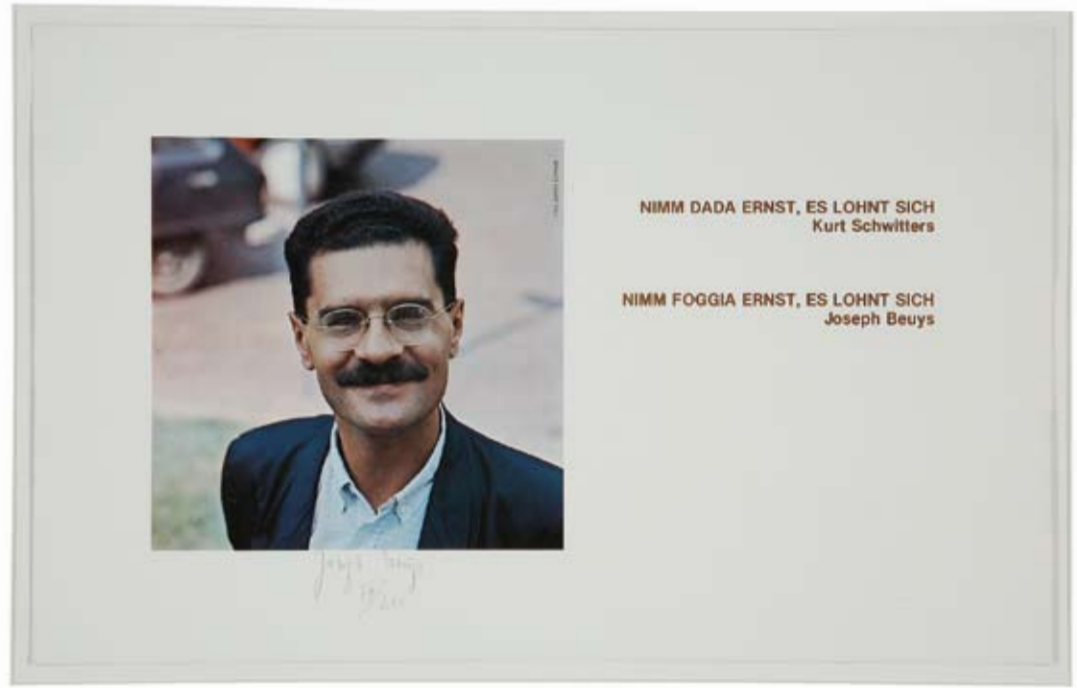
Zeichen, die sich auf gallische Initiationsriten beziehen, fügte Beuys auf einer Métrokarte von Paris hinzu, der das Multiple „Initiation Gauloise“ zugrunde liegt (Abb. 73).[113] Die Farblithografie datierte Beuys „1958–74“, wobei sie erst 1976 erschienen ist und quasi als Erläuterung für die Stationsnamen diente, die in seinem frühen, von seiner Beschäftigung mit James Joyce beeinflussten Multiple „Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot“ von 1966 vorkommen.[114] In dieser Arbeit wird ein an Joyce erinnernder Initiationsweg durch das ober- und unterirdische Paris beziehungsweise in das Unbewusste hinein und wieder hinaus beschrieben. Wohl wegen des aus Dublin stammenden Schriftstellers, der in Paris zwischen 1920 und 1939 lebte und hier „Finnegan’s Wake“ verfasste, wird das vorliegende Multiple nicht etwa „Initiation Française“ genannt, sondern verwendet das französische Wort für „Gallien“, die römische Bezeichnung für das keltische Gebiet im heutigen Frankreich. Das Datum 1958 weist auf die Zeit seiner intensiven Beschäftigung mit Joyce im Rahmen der Arbeit an seinem Konvolut von 355 Zeichnungen zu „Ulysses“ aus den Jahren 1958–1961 hin, das 1996 für das Hessische Landesmuseum Darmstadt erworben wurde[115] und ebenfalls in zwei Statements aus seinem selbstverfassten „Lebenslauf/Werklauf“ von 1964 dokumentiert wird: „Beuys liest im Haus Wylermeer Finnegan’s Wake“ (1950) sowie „Beuys verlängert im Auftrag von James Joyce den Ulysses um 2 Kapitel“ (1961).[116]

Beuys‘ Faszination für die irische Kultur hat ihn seit Jahrzehnten beschäftigt und wird reflektiert in dem Multiple „Belfast 1975“ (Abb. 74),[117]

priests and officials who interpreted the will of the gods by studying the flight of the birds, the noises they make as they fly, as well as thunder and lightning, Beuys directs our attention to this animal’s natural abilities. Beuys often commented on the meaning of the hare which always revolved around this animal’s symbolic relationship to birth: “For me, the hare is the symbol of incarnation because it can realize what the human being can only do in his thoughts. He digs himself in, he digs himself a building. He incarnates himself in the earth, and that alone is important. At least that is the way I see it.”[110] Around the same time that “Auguren” was published as a multiple, Beuys melted down a copy of a Russian gold crown on June 30, 1982 on Friedrichsplatz in Kassel and cast a golden hare out of it. In doing so, he transformed a feudal symbol of power into a symbol of peace.

Animals as well as further symbolic signs and forms such as skeletons and the sun in addition to the written words “Materie Gegenmaterie” [Matter Antimatter] can be found in a cycle of drawings that has a very special place in this part of Beuys’ oeuvre. Made during a 14-day stay in Kenya in December 1974 on the beach at Diani, the “Sandzeichnungen” [Sand Drawings][111] were not drawn on paper, but in the sand. They were thus intended as transitory works that will be washed away at the next tide. But they were preserved in photographs taken by the Düsseldorf commercial photographer Charles Wilp and reproduced as multiples in 1978 (fig. 66, 68–72). It is not solely the photographic reproduction of drawings, but rather the joint project of two artists who each contributed to the work as a whole. The portfolio also included objects referring to the genesis of the drawings such as a test tube with coral sand and a signed box (fig. 67).[112]

Beuys added symbols referring to Gaelic initiation rituals on a map of the Paris Métro for the multiple “Initiation Gauloise” (fig. 73).[113] Beuys dated the color lithograph “1958-74,” although it was first published in 1976, and the work is ultimately the explanation of the station names that appear in his early multiple “Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot” [Two Young Women



75

with Shining Bread] from 1966 that reflects the influence of his study of James Joyce.[114] The work describes a path of initiation reminiscent of Joyce’s own works through subterranean and street-level Paris as well as into the subconscious and back out again. Because of Joyce, the Dublin author who lived in Paris from 1920 to 1939 and wrote “Finnegan’s Wake” here, Beuys did not name this multiple “Initiation Française,” for example, but used the French word for “Gaul,” the ancient Roman name of the Celtic region in modern-day France. The date 1958 indicates the time of Beuys’ intense occupation with Joyce in conjunction with his convolute of 355 “Ulysses” drawings made between 1958 and 1961 which were acquired by the Hessian State Museum in Darmstadt in 1996.[115] Two statements in Beuys’ autobiographical “Lebenslauf/Werklauf” from 1964 also document his interest in Joyce: “Beuys liest im Haus Wylermeer Finnegan’s Wake” [Beuys reads Finnegan’s Wake in Haus Wylermeer] (1950) and “Beuys verlängert im Auftrag von James Joyce den Ulysses um 2 Kapitel” [By order of James Joyce, Beuys Adds Two Chapters to Ulysses] (1961).[116]

Beuys’ fascination with Irish culture occupied him for many years and is reflected in the mul-

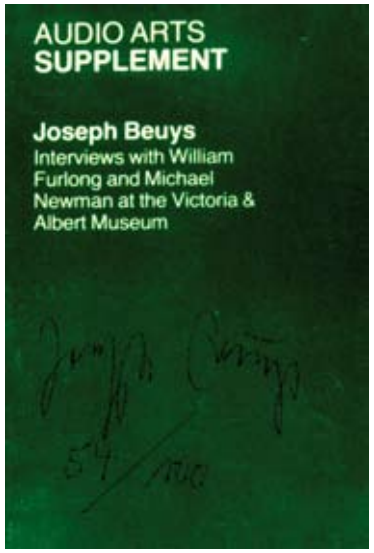
das auf eine seiner wichtigsten Ausstellungen zurückgeht. Im Jahre 1974 zeigte Beuys in Oxford, Edinburgh, Dublin und Belfast erstmals sein damals aus über 300 Blättern bestehendes Konvolut von Zeichnungen aus 30 Jahren, das unter dem Namen „The Secret Block for a Secret Person in Ireland“ für eine große Überraschung sorgte.[118] Anlässlich der Ausstellung druckte eine irische Studentenzeitung die bereits erwähnte Fotografie „La rivoluzione siamo noi“ (Abb. 9) in durchaus magerer Qualität erneut ab, und es war diese Reproduktion, die Beuys für die Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung in der Arts Council Gallery Belfast im November 1974 verwendete und im darauffolgenden Jahr als signierte Edition herausgab. Die militärisch anmutende Gestalt des Revolutionärs könnte damals, zur Zeit heftiger politischer und vor allem terroristischer Auseinandersetzungen zwischen Loyalisten und Republikanern in Nordirland, etwas bedrohlich gewirkt haben, doch eine neue Bedeutung erhält das Bild durch die Hinzufügung der heroisierenden, wie aus einem Geschichtsbuch stammenden Bildlegende in Schreibmaschinenschrift unten: „Beuys lands at Carrickfergus after his historic crossing of Belfast Lough, June 14th 1960.“ Der knappe

76

77

tiple "Belfast 1975" (fig. 74),[117] which goes back to one of his most important exhibitions. In 1974, Beuys exhibited in Oxford, Edinburgh, Dublin, and Belfast his convolute of over 300 drawings made during the previous 30 years for the first time under the title "The Secret Block for a Secret Person in Ireland."[118] On this occasion, an Irish students newspaper reprinted the above-mentioned photograph "La rivoluzione siamo noi" (fig. 9) and it was this poor quality reproduction which Beuys used for the invitation to the exhibition opening at the Arts Council Gallery Belfast in November 1974 and which he used for a multiple the following year. Especially in the light of the violent conflict between the Loyalists and the Republicans in Northern Ireland at that time, Beuys' seemingly military pose might

Text weist offensichtlich auf das populäre und sentimentale irische Volkslied „Carrickfergus" hin, das nach der Hafenstadt unweit der nordirischen Hauptstadt benannt ist: „I wish I was in Carrickfergus, only for the nights in Ballygrand. I would swim over the deepest ocean, only for the nights in Ballygrand. Ah, but the sea is wide and I cannot swim over, nor have I wings to fly. I wish I could meet a handsome boatman to ferry me to my love and die" [Ich wünschte, ich wäre in Carrickfergus, nur wegen der Nächte in Ballygrand. Dafür würde ich durch den tiefsten Ozean schwimmen, nur wegen der Nächte in Ballygrand. Doch das Meer ist breit, und ich kann weder schwimmen noch habe ich Flügel. Ach, ließe sich doch ein prächtiger Bootsmann finden, der mich übersetzt, damit



78

ich bei meiner Liebsten sterbe]. Es geht um die Wünsche und die Sehnsucht der Millionen aus Not ausgewanderten Iren, die nicht in die Heimat zurückkehren können, denn sie haben weder die Mittel noch die Kraft. Doch Beuys schafft die als ‚historisch' bezeichnete Überquerung der Belfaster Bucht und schreitet wundersam am Ufer von Carrickfergus, als ob er mit eigener Kraft und ohne die Hilfe jenes im Lied besungenen, sehnlich herbeigewünschten Bootsmanns den Ozean durchquert hätte. Das hier angedeutete Übersetzen über ein Gewässer ist ein Motiv, das an die zur Aktion "Das blaue Wunder" ritualisierte Rheinüberquerung vom 20. Oktober 1973 erinnert, bei der Studenten ihren ein Jahr zuvor gekündigten Professor in einem von Anatol Herzfeld gebauten Einbaum anlässlich der Jubiläumsfeier der Düsseldorfer Akademie „heimholten".[119] Das Multiple „Belfast 1975" gedenkt einer geistigen Heimkehr Beuys' nach Irland, einer Heimkehr in Begleitung seines persönlichsten Werks, „The Secret Block for a Secret Person in Ireland", das er hier der Öffentlichkeit präsentierte.

Jörg Schellmann, Herausgeber des maßgeblichen Werkverzeichnisses von Beuys' Multiples und auch selbst Verleger einer Reihe seiner Editionen, berichtete, dass der Künstler oft und

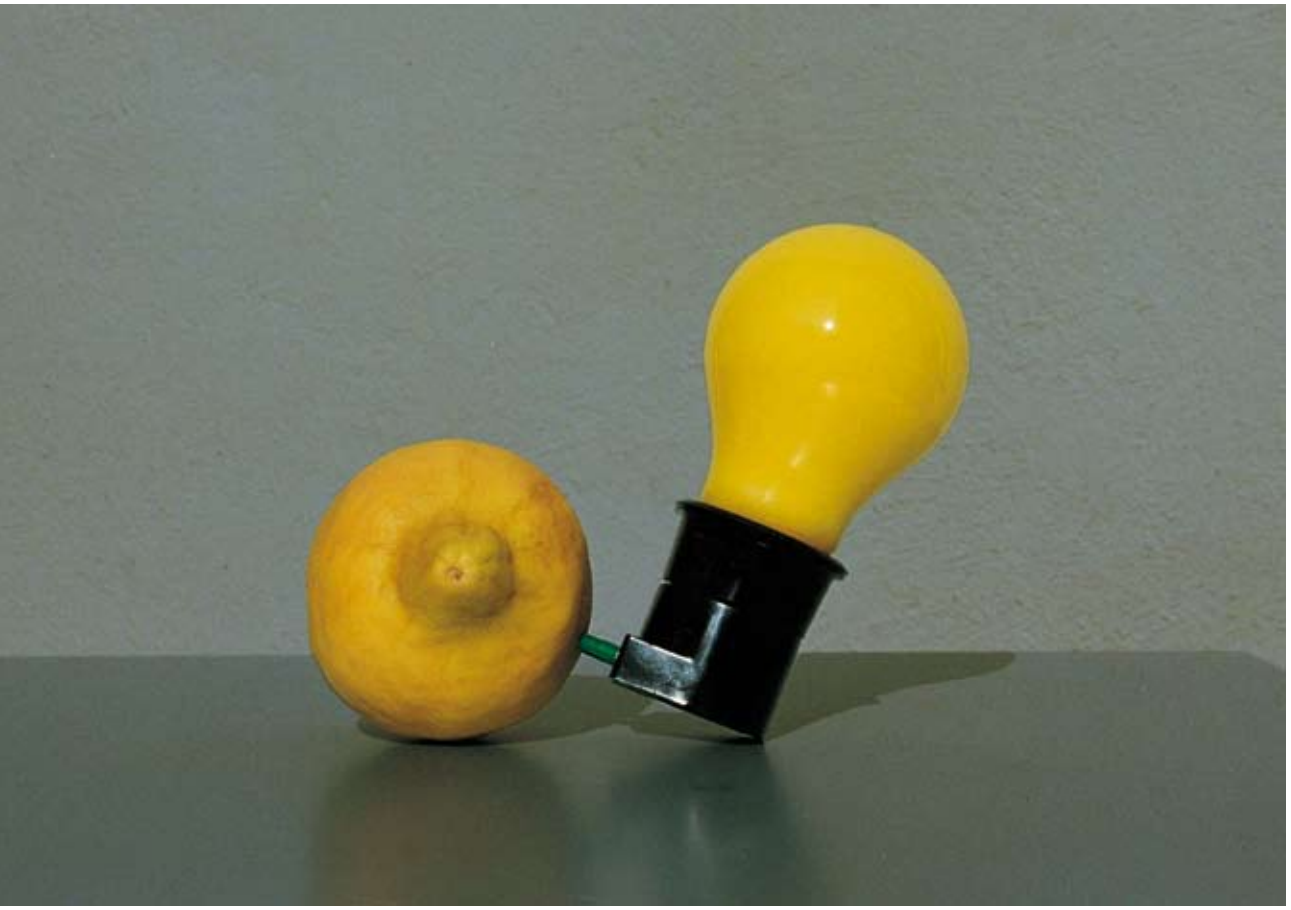
be considered threatening, but the image was given a new meaning through the typed legend that gives the image an almost history book-like quality: "Beuys lands at Carrickfergus after his historic crossing of Belfast Lough, June 14th 1960." The text seemingly refers to the popular Irish sentimental folksong "Carrickfergus" named after the harbor town near the Northern Irish capital: "I wish I was in Carrickfergus, only for the nights in Ballygrand. I would swim over the deepest ocean, only for the nights in Ballygrand. Ah, but the sea is wide and I cannot swim over, nor have I wings to fly. I wish I could meet a handsome boatman to ferry me to my love and die." The song deals with the wishes and desires of the many millions of Irish men and women who were forced to emigrate during the Great Famine and who could not return to their homes because they have neither the ways nor the means to do so. But Beuys is successful in his "historic" crossing of Belfast Bay and walks along the shore of Carrickfergus as if he had crossed the ocean under his own steam and without the aid of the eagerly awaited boatman of the song. The crossing over a body of water alluded to here is a motif that recalls Beuys' ritualized crossing of the Rhine on October 20, 1973, one year after he was dismissed from the Düsseldorf Academy, when his students ferried him "back home" across the river in a dug-out canoe built by Anatol Herzfeld."[119] The multiple "Belfast 1975" commemorates Beuys' spiritual return to Ireland, a homecoming that was accompanied by his most personal work, "The Secret Block for a Secret Person in Ireland."

Jörg Schellmann, the editor of the standard catalog of Beuys' multiples and himself the publisher of a number of his editions, wrote that the artist was often inspired by his work with others. Beuys dedicated a late multiple to the Italian critic Michele Bonomo, who came from Foggia, where Beuys was stationed as a soldier in 1943 (fig. 75). Beuys placed two sentences next to Jochen Schmidt's photograph of the critic: "NIMM DADA ERNST, ES LOHNT SICH – Kurt Schwitters" [TAKE DADA SERIOUSLY, IT'S WORTH IT] and "NIMM FOGGIA ERNST, ES

79

LOHNT SICH – Joseph Beuys" [TAKE FOGGIA SERIOUSLY, IT'S WORTH IT]. The reverse shows an old postcard image of the Foggia city hall. In 1981, Beuys added handwritten correction markings to a computer calendar of the years leading up to the year 2000 for the multiple "Countdown 2000" (fig. 74), which was published by the "Committee 2000" in Hamburg and Munich in an edition of 2000 copies.[120] Beuys also often produced special editions with his various dealers in conjunction with special events like exhibition openings.[121] One such multiple is the offset print of a black-and-white photograph by Wolfgang Paul (fig. 77) which first served as the poster motif for a 1981 exhibition of Beuys editions at the Galerie Ilverich in the Meerbusch-Ilverich section of Düsseldorf.[122] Beuys' handwritten commentary on the idyllic picture of Beuys with his family in the gallery's garden expresses the artist's attachment to nature: "in Ilverich roch es damals noch nach Gras" [At that time it still smelled like grass in Ilverich]. On the occasion of an exhibition of Beuys drawings at the Victoria & Albert Museum in London in 1983, William Furlong and Michael Newman carried out extensive interviews on various topics with

gern Anregungen für neue Multiples von Personen aus seinem Arbeitsumfeld annahm und sich von ihnen zu neuen Arbeiten inspirieren ließ. Dem aus dem italienischen Foggia – wo Beuys sich als Soldat im Jahre 1943 aufhielt – stammenden Kritiker Michele Bonomo widmete er ein spätes Multiple aus dem Jahr 1985 (Abb. 75). Beuys setzte zwei Sätze neben eine Fotografie des Kritikers von Jochen Schmidt: „NIMM DADA ERNST, ES LOHNT SICH – Kurt Schwitters" und „NIMM FOGGIA ERNST, ES LOHNT SICH – Joseph Beuys". Auf der Rückseite ist eine alte Ansichtspostkarte mit dem Rathaus von Foggia wiedergegeben. Einem Computerkalender bis zum Jahr 2000 fügte Beuys 1981 handgeschriebene Korrekturzeichen für das Multiple „Countdown 2000" hinzu (Abb. 76), welches das in Hamburg und München ansässige „Committee 2000" in einer Auflage von 2000 Exemplaren herausgab.[120] Im Rahmen von aktuellen Anlässen wie einer Ausstellung produzierte Beuys oft besondere Editionen in Zusammenarbeit mit den jeweiligen Galeristen, die somit als Herausgeber fungierten.[121] Ein solches Multiple ist der Offsetdruck einer Schwarz-Weiß-Fotografie von Wolfgang Paul (Abb. 77), die zunächst als



80

Plakatmotiv für eine Ausstellung von Beuys-Multiples der Galerie Ilverich im Düsseldorfer Stadtteil Meerbusch-Ilverich 1981 verwendet wurde.[122] Der idyllischen Aufnahme von Beuys mit seiner Familie im Garten der Galerie fügte der Künstler für die Edition einen der Sehnsucht verhafteten, handschriftlichen Text bei, der die Zuneigung des naturverbundenen Künstlers zum Ausdruck bringt: „in Ilverich roch es damals noch nach Gras." Anlässlich einer Ausstellung von Beuys' Zeichnungen im Londoner Victoria & Albert Museum 1983 führten William Furlong und Michael Newman ausführliche und grundlegende Interviews zu zahlreichen Themen in englischer Sprache mit ihm, die als Edition in der Form einer Tonbandkassette erschienen sind

81

the artist in English that were issued on an audiocassette (fig. 78).[123] A multiple based on the motif of the invitation was made in conjunction with the exhibition of Beuys' installation "Schmerzraum" [Pain Room], which was shown from November 1983 to January 1984 at the Düsseldorf Galerie Konrad Fischer (fig. 79).[124] The handwritten phrase "hinter den Knochen wird gezählt" [It will be counted behind the bones] appears under the title "Schmerzraum" as well as a small drawing. In the Düsseldorf installation, the visitor passed through a glass door into a cube that was completely enclosed with lead panels that created a frightening feeling of isolation. A naked bulb that only provides a weak light hung in the middle of the room. Two silver rings hung next to it. One had the size of a child's head, the other that of an adult. The phrase "hinter den Knochen wird gezählt" is a common card player's term in Beuys' Lower Rhenish home,[125] but in the face of the installation's nightmarish and gloomy atmosphere, it also suggests primal fear. The extremely reduced and abstracted sign recalling a question mark laying on its side with a round point under a wavy line points to a situation like in Beuys' performance "DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang,"[126] in which he was wrapped like a cocoon for eight hours in felt. Heiner Stachelhaus, whose own associations ran from bunker, mausoleum, and shelter against radiation, quoted Beuys' commentary on the work: "For me, there is no question – the time bomb is ticking. Everything is so ossified that hardly any movement is possible. One starts counting behind the bones."[127]

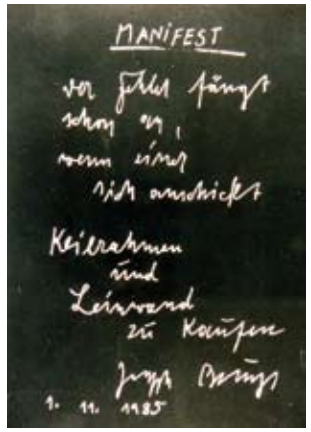
In 1985, several months before his own death on January 23, 1986, Beuys summarized the thoughts of death and transitoriness, which are given monumental shape in the "Schmerzraum," in a small multiple. Beuys was staying in Capri, where he was recovering from pneumonia. On October 18, 1985, he presented his "Capri Battery" for the first time at the Fondazione Lucio Amelio in Naples, a simple and moving work related to the Duchamp-influenced ready-mades he had not used in

(Abb. 78).[123] Zur Ausstellung von Beuys' Installation „Schmerzraum", die vom November 1983 bis Januar 1984 in der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer gezeigt wurde, erschien ein multiplizierter Offsetdruck (Abb. 79)[124] nach dem Motiv der Einladungskarte. Unter dem Titel „Schmerzraum" ist der handgeschriebene Satz „hinter den Knochen wird gezählt" zu sehen, sowie eine kleine Zeichnung. In der Düsseldorfer Installation schritt man durch eine Glastür in einen Kubus hinein, der vollständig mit Bleiplatten verkleidet war, die ein beklemmendes Gefühl von totaler Isolation erzeugten. Eine nackte Glühbirne, die nur ein schwaches Licht von sich gab, hing von der Deckenmitte. Zwei Silberringe waren daneben montiert. Der eine hatte den Kopfumfang eines Kinds, der andere den eines Erwachsenen. Bei dem Satz „hinter den Knochen wird gezählt" handelt es sich um eine in Beuys' niederrheinischer Heimat beim Kartenspiel übliche Floskel,[125] die aber hier angesichts der beklemmenden, düsteren Endzeitstimmung der Installation auf eine Urangst verweist. Die äußerst reduzierte Bildsprache der kleinen, an ein liegendes Fragezeichen erinnernden Zeichnung mit einem runden Punkt innerhalb einer welligen Linie verweist auf eine Situation wie in Beuys' Aktion „DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang",[126] in der er unter anderem acht Stunden lang wie im Kokon in eine Filzrolle eingewickelt am Boden lag. Die Assoziationen des Raums liegen Heiner Stachelhaus zufolge nahe: Bunker, Mausoleum, Schutzraum gegen Strahlen. Er zitiert Beuys' Kommentar dazu: „Es ist für mich keine Frage – die Zeitbombe tickt. Alles ist so verknöchert, dass kaum noch Bewegungen möglich sind. Ja erst hinter dem Knochen wird gezählt."[127]

Die Gedanken von Tod und Vergänglichkeit, die dem „Schmerzraum" monumentale Gestalt geben, fasst Beuys 1985 in einem kleinen Multiple zusammen, das wenige Monate vor seinem Tod am 23. Januar 1986 geschaffen wurde. Beuys hielt sich auf Capri auf, wo er eine Lungenentzündung auskurierte. Hier wurde die am 18. Oktober 1985 in der Fondazione Lucio Amelio in Neapel erstmals präsentierte „Capri-Batterie" konzipiert, die aus Steckerfassung mit gelber

Glühlampe und Zitrone besteht (Abb. 80–81).[128] Es handelt sich um ein Multiple von bestechender, ja rührender Einfachheit, das, wie seit Jahrzehnten nicht mehr, formell an die Readymades von Marcel Duchamp erinnert. Wie die bereits erwähnte, in Lucio Amelios Galerie in Neapel 1972 aufgeführte Aktion „Vitex agnus castus“ beispielhaft zeigt, setzte sich Beuys vielfach mit unterschiedlichen Formen von Batterien auseinander, die chemische Energie in elektrische Energie umwandeln und speichern. Die „Capri-Batterie“ weist auf Erkenntnisse hin, die bereits den antiken Griechen bekannt waren, nämlich dass durch eine Verbindung zwischen Kupfer und Zitronensäure eine geringe elektrische Spannung erzeugt werden konnte, worauf Heiner Stachelhaus zufolge der vom Tod gezeichnete Künstler mit seiner „Capri-Batterie“ anspielen soll: „In ihm ist selbst nur noch ein schwacher Lebensstrom.“[129] Die Zitrone ist somit Symbol der Vergänglichkeit, eine Art „memento mori“, jedoch mit Hinweis auf die Erneuerungskraft der Natur. Denn der „Capri-Batterie“ wird die Empfehlung mitgegeben „Nach 1000 Stunden Batterie auswechseln“, die Glühbirne also an eine neue Zitrone anschließen. In einer Besprechung für das New Yorker Wochenblatt „The Village Voice“ anlässlich der am 25. Oktober 1985 eröffneten Präsentation der „Capri-Batterie“ in der dortigen Massimo Audiello Gallery schrieb Gary Indiana: „Beuys‘ Capri-Batterie ist eine moderne Metapher für die ökologische Balance der Zivilisation. Sie zeigt, dass sich Künstliches und Materie, technologische Einrichtungen und organische Substanz gegenseitig bedingen. In der Anordnung dieses Objekts wird die Verschmelzung von Kultur mit Natur sichtbar, Kultur wird Natur, Natur als Energiequelle. Die Glühbirne verlöscht nicht, da sie gar nicht brennt, aber die ‚Batterie‘ muss regelmäßig erneuert werden, wenn sie austrocknet. Die Symbiose der beiden Elemente ist falsch im praktischen Sinn, aber wahr im künstlerischen Sinn.“[130]

Eine Übersicht über Beuys‘ künstlerisches Erbe macht schon deutlich, dass es ihm nie um das Schaffen von „schönen“ Kunstwerken ging,



82

many years. The Capri Battery draws its inspiration from the use of citric acid and copper to generate low-voltage current, a phenomenon known to the ancient Greeks. The work consists of a burning light bulb connected to a lemon (fig. 80–81).[128] According to Heiner Stachelhaus, the Capri Battery alludes to the artist himself, who was weak and near death.”[129] The lemon serves here as a symbol of transitoriness, a kind of “memento mori” that however also references nature’s regenerative forces. The instructions with “Capri Battery” read “Change battery every thousand hours,” i.e. to connect the bulb to a new lemon. In a review for the Village Voice in New York on the occasion of the presentation of the Capri Battery there on October 25, 1985 at the Massimo Audiello Gallery, Gary Indiana wrote: “Beuys’ Capri Battery is a modern metaphor for the ecological balance of civilization. It shows that art and matter, technological furnishings and organic substances are mutually dependent. The merging of art and nature becomes visible in the arrangement of this object, culture becomes nature, nature becomes a source of energy. The bulb cannot go out because it does not burn, but the ‘battery’ must be regularly renewed when it dries out. The symbiosis of the two elements is wrong in a practical sense, but true in an artistic sense.”[130]

A survey of Beuys’ artistic legacy clearly shows that he was never concerned with producing “beautiful” works of art, but rather with fashioning politics, the economy, and education with the goal of not only advancing the artistic potential of the thinking human being, but also the creative. At the end of his life, Beuys not only feared a “niche existence” of an art “that was of no consequence regarding everyday questions.”[131] This concern is reflected in a number of statements written by Beuys in white chalk on slate in the fall of 1985 and which Klaus Staeck published in a series of postcards after the artist’s death. One card reads: “MANIFEST Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt Keilrahmen und Leinwand zu kaufen. Joseph Beuys. 1.11.85” [MANIFESTO The mistake is already made when you prepare to go out and buy stretchers and canvases] (fig. 82).[132] With this sentence, Beuys summarized his beliefs about art in general and painting in particular. He had bitterly detailed several days earlier at his last large-scale public roundtable discussion with his artist colleagues Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, and Enzo Cucchi on October 28 and 29, 1985 at the Kunsthalle Basel. Beuys energetically distanced himself from painting and the painter’s traditional tools such as canvas and stretchers, which he characterized as “nonsense.”[133] “I have nothing to do with painting. I don’t even understand it any longer. I draw occasionally, but I take the position of sculpture,” because he recognized that “the concept of sculpture is the only one with which the whole shitty apparatus can be unhinged.”[134] With his understanding of art based on social sculpture, Beuys wanted to contribute to the overcoming of “this damned system that is destroying the world . . . a polarized world with two ideologies, neither of which are suitable to human needs: capitalism and communism . . . It is now a sculptural task to fashion a form of society that suits the image of man.”[135]

sondern vielmehr um das Gestalten, das Gestalten von Politik, Ökonomie und Bildung mit dem Ziel, das künstlerische, also kreative Potenzial des denkenden Menschen zu fordern. Am Ende seines Lebens fürchtete Joseph Beuys jedoch um eine „Nischenexistenz“ der Kunst, „die keinerlei Bedeutung für die Tagesfragen“ mehr habe.[131] Diese Sorge schlägt sich in einigen Statements nieder, die Beuys im Herbst 1985 mit weißer Kreide auf Schiefertafeln schrieb und die Klaus Staeck posthum in einer Postkartenserie herausgab. Auf einer Karte ist zu lesen: „MANIFEST Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt Keilrahmen und Leinwand zu kaufen. Joseph Beuys. 1.11.85“ (Abb. 82).[132] Mit diesem Satz fasste Beuys seine Haltung zur Kunst im allgemeinen und zur Malerei im besonderen zusammen, die er Tage zuvor in zum Teil bitteren Worten auf seiner letzten großen öffentlichen Gesprächsrunde mit den Künstlerkollegen Jannis Kounellis, Anselm Kiefer und Enzo Cucchi am 28. und 29. Oktober 1985 in der Kunsthalle Basel ausführlich erläutert hatte. Heftig distanzierte sich Beuys von der Malerei und schon von den traditionellen Werkzeugen des Malers, wie Leinwand und Keilrahmen, die er als „Unfug“ bezeichnete.[133] „Ich habe mit der Malerei überhaupt nichts zu tun. Ich verstehe auch gar nichts davon. Ich zeichne gelegentlich, aber ich vertrete den Standpunkt der Skulptur“, denn er habe erkannt, dass „der Begriff der Skulptur das einzige ist, womit man den ganzen Scheißapparat aus den Angeln heben kann.“[134] Mit seiner im Sinne der Sozialen Plastik aufgefassten Kunst will er einen Beitrag leisten zur Überwindung „dieses verdammten Systems, das die Welt zerstört . . . Eine polarisierte Welt mit zwei Ideologien, die beide nicht auf den Menschen passen: Kapitalismus und Kommunismus . . . Jetzt ist eine regelrechte bildhauerische Aufgabe, eine Gesellschaftsform zu gestalten, die nach dem Bild des Menschen stimmt.“[135]

Timm Ulrichs

83

84

The "Total Artist" Timm Ulrichs is unique, and he can prove it too: in 1968 he had himself registered under the number 1535 in the pattern register at the Magistrates' Court Hannover thereby legally protected his singularity as a living artwork.[136] He is therefore the bodily continuation of Marcel Duchamp's concept of the ready-made because, after Ulrichs "grasped these theories, it seemed necessary (to him) to bring it to a conclusion and not only exhibit bottle racks, but also himself."[137] And in the sense of Walter Benjamin's influential essay on "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility," Timm Ulrichs is simultaneously a potential multiple: by offering his sperm to the Bremen Sperm Bank in 1969 with he wished to multiply himself and achieve worldwide distribution.[138]

Timm Ulrichs is someone who initially conceives his artworks in an intellectual process and then often only realizes them many years later (the reason behind the many double dates accompanying his works indicating the date of the idea and the date of the realization). He draws our attention to common situations taken from everyday life, from nature and from language which we take for granted out of habit and then draws them back to their initial contexts by means of his very individual way of thinking and seeing, triggers a consciousness process in the viewer and reader in the process. But Timm Ulrichs has nevertheless retained the gift of stimulating us with intelligence and wit as well as moving us emotionally by placing his own "I" at the center of all his considerations.

With Timm Ulrichs' Total Art, the notion of art as the symbol of ideas and creative concepts propagated by Marcel Duchamp reached a high-point – and not only as the result of a technical process. The thought is at the center of all of Ulrichs' activities, an original conceptual idea whose realization does not necessarily mean that he executed it himself. Ulrichs explained the genesis of his artworks in a television interview made in his workrooms in Hannover: "I am someone who carries his studio on his shoulders as it were. My head is the room in which I am primarily active. On the other hand, the room

Der „Totalkünstler" Timm Ulrichs ist ein Unikat, und er kann es auch beweisen: er ließ sich 1968 unter der Nummer 1535 ins Musterregister des Amtsgerichts Hannover eintragen und somit seine Einmaligkeit als lebendes Kunstwerk gesetzlich schützen.[136] Er ist somit die leibhaftige Fortführung von Marcel Duchamps Konzept der Ready-mades, denn nachdem Ulrichs „diese Theorien begriffen hatte, schien es (ihm) notwendig, dass man sie zu einem Endpunkt führt und nicht nur Flaschentrockner ausstellt, sondern sich selbst ausstellt".[137] Und im Sinne von Walter Benjamins grundlegender Studie über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" ist Timm Ulrichs gleichfalls ein potenzielles Multiple, denn 1969 bot er der Bremer Samenbank sein Sperma an, mit dem er seine „Multiplizierung und weltweite Verbreitung durchsetzen möchte."[138]

Timm Ulrichs ist ein Vor- und Nachdenker, der Kunst als intellektuellen Akt zunächst konzipiert und dann, manchmal erst Jahre später, verwirklicht (der Grund für die vielfache Doppeldatierung als Hinweis auf den Zeitpunkt von Idee und Realisierung). Er lenkt unsere Aufmerksamkeit auf geläufige, aus Gewohnheit stets hingenommene Gegebenheiten aus dem Alltagsleben, aus der Natur und aus der Sprache und führt sie durch die ihm eigene Denk- und Sichtweise auf ihre anfänglichen Zusammenhänge zurück und setzt somit einen Bewusstmachungsprozess beim Betrachter und beim Leser in Bewegung. Aber dennoch bleibt Timm Ulrichs die Gabe, uns nicht nur geistig und geistreich anzuregen, sondern auch, indem er das eigene Ich in den Mittelpunkt aller seiner Erwägungen setzt, uns zu berühren.

Mit der Totalkunst von Timm Ulrichs erreicht die von Marcel Duchamp propagierte Auffassung von Kunst als die Versinnbildlichung von Ideen und kreativen Konzepten – und nicht nur als das Resultat eines handwerklichen Prozesses – einen Höhepunkt. Es ist der Gedankengang, der im Mittelpunkt steht, ein origineller konzeptioneller Einfall, dessen zunftgemäße Verwirklichung jedoch nicht vom Künstler selbst stammen muss. Die Genese seiner Kunstwerke

85

erläuterte Ulrichs während eines Fernsehinterviews in seinen hannoverschen Arbeitsräumen: „Ich bin einer, der sein Atelier sozusagen auf den Schultern trägt. Denn mein Kopf ist der Raum, in dem ich hauptsächlich tätig bin. Der Raum, in dem wir hier sitzen, ist dagegen nur ein Lager, kein Atelier, nur eine Rumpelkammer. Mein Kopf ist auch eine Rumpelkammer, aber da geht es dann vergleichsweise hoch her, weil sich da die Gedanken überstürzen und Eindrücke von außen kommen und Ausdrücke von innen. Da gibt es dann so eine Mélange aus Chaos und Ordnung. Wenn mir dann ein präzises Bild vor Augen steht oder im Kopf rumort und ich dazu komme, das in die Tat, ins Werk umzusetzen, dann ist das in der Regel so, dass ich denke, ich habe zwei linke Hände und dann jemand anrufe, von dem ich meine, dass er es gut kann, und den dann bitte, das zu realisieren.“[139] „Ich bin nicht der Pausenclown oder Jolly Joker“, so Timm Ulrichs weiter, „der nur dazu da ist, das Publikum zu unterhalten. Aber ich weiß doch um gewisse Kulturtechniken, um einem Publi-

we are sitting in is just a storeroom, not a studio, just a junk room. My head is a junk room too, and a lot is going up there because thoughts rush about and impressions come from without and expressions come from within. A mélange comprising chaos and order is produced. When I see a precise image in my mind or one makes a racket in my head and I get around to realizing it, then it is usually the case that I think to myself that I have two left thumbs, so I call someone who I think can do it well and then ask him to realize it.”[139] “I am not the comic relief or the jolly joker,” Ulrich explained further, “whose only purpose is to entertain the public. But I am, however, familiar with a number of cultural techniques with which you can present attractions to the public. Such effects are habitually to be seen as necessary in order to call attention to the joke or the surprising formulation or the paradox, for the thought, which perhaps first becomes clear at a second glance.”[140]

In a handbill addressed “To everyone!” about “The open secret of art. catchwords & keywords

86

kum Attraktionen vorzuführen. Solche Effekte sind immer wieder auch als Notwendigkeit zu sehen, um über den Witz oder die verblüffende Formulierung oder das Paradoxon Werbung zu leisten für den Gedankengang, der vielleicht erst in zweiter Linie deutlich wird.“[140]

Im einem „An alle!“ gerichteten Flugblatt „Das offene Geheimnis der Kunst. Schlag- & Stich-Worte zur aktuellen Situation der Kunst“ nahm Ulrichs 1968/69 unter dem Einfluss von Marcel Duchamp und Walter Benjamin ausführlich Stellung zum Multiple als Instrument einer Demokratisierung der Kunst, die er als „Eindruckskunst“ und nicht als „Ausdruckskunst“ verstanden wissen will: „Die Bedeutung von Kunst-Gesten & -Gegenständen resultiert allein aus deren Informationsgehalt; Kunst als Seltenheitswert & Ausnahmeerscheinung hat ausgespielt. Einmaligkeit / Einzigartigkeit nicht der Kunstobjekte, sondern ihrer Entwürfe ist zu fordern (PRIORITÄTS- und INNOVATIONS-PRINZIP); also: multiplizierte, sozialisierbare Kunst, deren mechanisch-maschinelle Multiplizierung (& Reproduzierbarkeit in Kunstbüchern & –zeitschriften, in Film & Fernsehen) prinzipiell, in der Konstruktion vorgesehen sein muss als Vervielfältigung einer Vielfalt. ORIGINELLE STATT ORIGINALER KUNST! Die industrielle Massenproduktion großen Stils nach Gesetzen der Serie am laufenden Fließband wird den Kunstmarkt revolutionieren. Die Auflagenhöhen der theoretisch unlimitierten Serie werden bestimmt durch die Nachfrage . . . Verbilligung der Kunstprodukte bewirkt Demokratisierung & Eliminierung des ‚Bitte-nicht-berühren‘-Charakters der Künste: Beitrag zu ihrer Entfetischisierung.“[141]

Schon zur Studentenzeit in Hannover „gründete“ Timm Ulrichs zur Ausübung seiner Totalkunst unterschiedliche Unternehmen, so zum Beispiel den „Kunstbetrieb Timm Ulrichs“ oder die „Kunstpraxis Timm Ulrichs (Sprechstunden nach Vereinbarung)“, die mit der erforderlichen Seriosität in einer Zeitungsannonce 1972 eine „Umschulung von künstlerischen auf nützliche Berufe“ anbot.[142] In einer eigens verfassten biografischen Notiz führte Ulrichs die Produktion seiner „Werbezentrale für Totalkunst / on the current art situation” from 1968/69, Ulrichs commented extensively on the multiple – influenced by Marcel Duchamp and Walter Benjamin, as an instrument for the democratization of art, which he wished to be understood as an “impression art” and not as an “expression art”: “The meaning of art gestures & art objects result solely from their informational contents; art as a rarity & an anomaly is finished. Singularity / Uniqueness not of the art objects, but their designs is to be supported instead (PRIORITY – and INNOVATION PRINCIPLE); thus: multiplied, socializable art, whose mechanized mechanical multiplication (& reproducibility in art books & art magazine, in film & television) must principally be taken into consideration in the construction rather than the duplication of diversity. ORIGINAL ART INSTEAD OF ART ORIGINALS! The large-scale industrialized mass production churned out according to the law of the series on the assembly line will revolutionize the art market. The circulation figures of the theoretically unlimited series will be determined by the demand . . . the cheapening of art products cause democratization & elimination of the arts’ ‘Please-do-not-touch’ character: Contribution to their defetishization.”[141]

During his student years in Hannover, Ulrichs had already “founded” a number of business enterprises to practice his Total Art such as the “Kunstbetrieb Timm Ulrichs” [Art Enterprise Timm Ulrichs] or the “Kunstpraxis Timm Ulrichs” [Art Practice Timm Ulrichs] (with visiting hours by appointment) that offered in all sincerity in a 1972 newspaper ad, a “occupational retraining from artistic to useful professions.”[142] In his own biographical notes, Ulrichs listed the activities of his “Advertising Agency for Total Art / Banalism / Extemporism” that expressly represented his “total” artistic demands because the ad agency “propagated, projected, produced and published since 1959: --- concrete / material / serial / visual / kinetic texts, images, objects; --- interdisciplinary / Integral / Transitional Art, Permanent Art, Instant Art, Placebo Art, Basic Art, Idea Art, Me Art, Head Art, Body Art, Nature Art, Panartistics; --- Total Art Objects, – Scenes, – Landscapes, – Ex-

87

TIMM ULRICHS

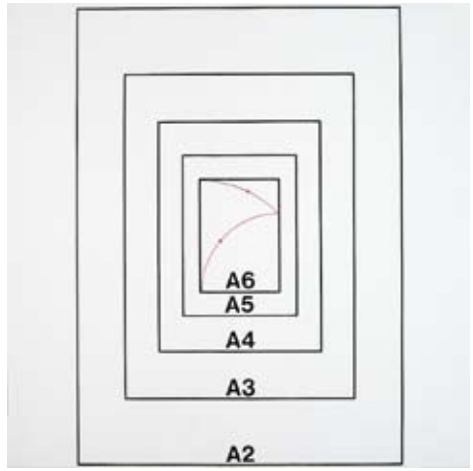
Banalismus/Extemporismus“ vor, die seinen „totalen“ Kunstanspruch nachdrücklich darstellte, denn die Werbezentrale „propagiert, projektiert, produziert und publiziert seit 1959: --- konkrete / materiale / serielle / visuelle / kinetische Texte, Bilder, Gegenstände; --- interdisziplinäre / integrale / transitoristische Kunst, Permanent-Kunst, Instant Art, Placebo Art, Basic Art, Ideen-Kunst, Ich-Kunst, Kopf-Kunst, Körper-Kunst, Naturkunst, Panartistik; --- Totalkunst-Objekte, -Szenen, -Landschaften, -Expeditionen, Totalpoesie, Totalmusik, Totalfilm, Totaltheater“.[143]

Der künstlerische Höhepunkt von Timm Ulrichs‘ Totalkunst, gewissermaßen sein Meisterwerk, ist er selbst. Unter dem Motto „Kunst ist Leben, Leben ist Kunst“ stellte er sich selbst vom 1. bis 5. Juni 1966 in der Galerie Patio in Frankfurt am Main, nachdem ihm dies wegen bürokratischen Widerstands auf der „Juryfreien Kunstausstellung Berlin 1965“ verboten wurde, in einem Glaskasten aus.[144] „Ich, immer ich“ hieß treffend die Retrospektive zum 60. Geburtstag mit Selbstporträts und Selbstdarstellungen, die in Göttingen sowie in der Galerie NORD/LB ART in Hannover gezeigt wurde. „Ich selbst bin auch Kunst“, betonte Ulrichs in einem Fernsehinterview 1997: „Ich habe mich ja selbst als erstes lebendes Kunstwerk ausgestellt. Und die Weiterung eines Kunstwerks, das meinen Namen trägt oder das was ich bin, das sind auch wieder Kunstwerke. Oder, wenn ich meinen Landsmann Kurt Schwitters zitieren darf: ‚Was ein Künstler spuckt, ist Kunst‘. Totalkunst ist das Leben selbst.“[145]

Doch trotz der totalen Kunstauffassung und der enormen Vielfältigkeit seiner unterschiedlichsten Totalkunst-Objekte der letzten 50 Jahre ist Timm Ulrichs‘ Begriff von der Totalkunst anders als Beuys‘ Erweiterter Kunstbegriff, der alles zur Kunst erklärte. Und er hat schon gar nichts mit Andy Warhol zu tun, der „All is pretty“ [Alles ist hübsch] ausrief. Auch wenn der Hannoveraner im „2. egozentrischen Manifest“ unter dem Titel „Timm Ulrichs: Ich als Kunstfigur oder: Was das ganze Theater soll“ bereits 1966 erklärte „Kunst ist, was ich bin!“,[146] stellte er noch Fragen nach den Eigenschaften der Kunst. Ulrichs berief sich auf den „so kunstfertigen“ Meister Albrecht Dürer, der am Anfang des 16. Jahrhunderts sogar gestehen musste, „Was die Schönheit sey, dass weiß ich nit“, und meinte damit die Frage nach der Kunst. Ulrichs selbst stellte die Frage, ob (die) Kunst vielleicht gerade darin besteht, „diese Fragen ständig offenzuhalten, immer neu zu stellen, eine endgültige Begriffs-Bestimmung, ein definitives Auf-den-Begriff-Bringen zu verhindern, um den ‚Freiraum Kunst‘ nicht einzugrenzen.“[147] Unter diesem Aspekt sammelte Ulrichs allerhand lexikalische Kunst-Definitionen wie zum Beispiel die schon durch die Frakturbuchstaben als historische Autorität wirkende Definition von „Kunst“ aus dem Großen Brockhaus (15. Auflage, Leipzig 1931) und integrierte sie als vervielfältigten Siebdruck in sein 1969/70 als Jahresgabe der Kestner-Gesellschaft Hannover erschienenes Mappenwerk „Vorsicht, Kunst! Praxis einer Theorie-Kunst“ (Abb. 130),[148] denn: „Jede Definition von Kunst ist, bei Licht gesehen, ‚an sich‘ schon Kunst, und Kunst ist die Produktion stets neuer Definitionen von Kunst.“[149]

Timm Ulrichs ist mehr als bewusst, dass nicht alles, was als Kunst ausgegeben und auf den Markt geworfen wird, wichtige Kriterien der Kunst, wie er sie versteht, erfüllt. Als „Sandwich-Man“ mit Blindenstock und -armbinde demonstrierte Ulrichs am 10. November 1975 beim Internationalen Kunstmarkt Köln auf dem Messegelände Köln-Deutz mit einem Schild um den Hals, worauf der Satz stand: „Ich kann keine Kunst mehr sehen!“ Eine multiplizierte Fotografie dieser Demonstration (Abb. 94)[150], die Ulrichs’ Hang zum strikten Wörtlichnehmen von mehrfach ausdeutbaren Begriffen und Redewendungen verdeutlicht und zugleich zu einer der Ikonen der deutschen Kunst der 70er Jahre geworden ist, illustriert eindringlich seine Haltung zu einem nicht unwesentlichen Teil der zeitgenössischen Kunstproduktion: „Ich kann und mag all jene Künste nicht mehr sehen, die als nur dekorativer Schein, als Deckmantel, als Trost- und Schönheitspflaster aktuelle Wunden bemänteln, verdecken, kaschieren und allenthalben die Welt mit oberflächlichem Zeugs voll- und verstellen.“[151] In all den dazwischen

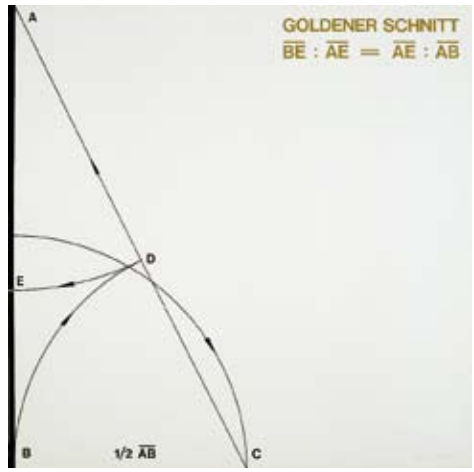
88



89

90

91



92

93

liegenden Jahren hat Timm Ulrichs, der von 1972 bis zur Pensionierung 2005 eine Professur am damaligen „Institut für Kunsterzieher Münster der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf“ (seit 1988: Kunstakademie Münster) inne hatte, seine diesbezügliche Meinung nicht geändert, wie er in einem Interview mit „Spiegel Online“ im Jahre 1997 deutlich machte. Darin nahm Ulrichs Stellung zu „Erfolg und Misserfolg in der Kunstwelt sowie zu der Frage, ob die höhere Stellung anderer Künstler ihn „neidisch mache?“ „Ja und nein. Die Qualität meiner Arbeit ist mir allemal am wichtigsten. Andererseits: Als Beuys gestorben ist, hat mir das für ihn als Menschen zwar leid getan, aber andererseits musste ich mir sagen: Ich rücke einen Rang auf. Und zugegebenermaßen wünsche ich mir den Tod von einer ganzen Reihe von Umweltverschmutzern der Kunst.“[152]

Nur in der Natur fand Timm Ulrichs geeignete „Künstler-Kollegen“, und er ließ sich unter anderem von Bäumen, Blättern – unter anderem lose Blätter für eine Loseblattsammlung – sowie von der Fähigkeit der Tiere, sich zu tarnen[153] oder von der mythischen wie auch realen Macht des Blitzes inspirieren. Ulrichs‘ „Potentielle Plastik“ von 1972 weist zum Beispiel auf die gewaltige Urkraft der Natur hin, die in die Arbeit als gleichberechtigte Partnerin integriert wird. Seine im Wartezustand befindliche Plastik besteht aus einem Feldstein mit Bohrloch und einem Hinweisschild, der folgende Gebrauchsanweisungen mitteilt: „1. Füllen Sie das Bohrloch mit Wasser. 2. Lassen Sie das Wasser gefrieren. 3. Warten Sie, bis das entstehende Eis den Stein sprengt und das Naturkunstwerk vollendet.“[154] Bienen beteiligte Ulrichs an der Herstellung des als Jahresgabe des Kunstvereins Braunschweig herausgegebenen Multiples „Bienenwaben-Wachscollage“ von 1963/72 (Abb. 95),[155] indem er Keilrahmen, die gängigen Träger von Leinwandgemälden, in einen Bienenstock stellte, um von den Bienen Wachswaben hineinarbeiten zu lassen. Das Objekt mit „natürlichem“ Klebebild im Acrylglas-Kasten bezeichnete Ulrichs dann als „Strukturalistisches Naturkunst-Objekt als Ergebnis einer Gemeinschaftsproduktion mit Tieren.“

peditions, Total Poetry, Total Music, Total Film Total Theatre.”[143] The artistic highpoint of Timm Ulrichs’ Total Art, to some extent his masterpiece, is himself. Under the motto “Art is Life, Life is Art,” he exhibited himself in a glass case from June 1 to June 5, 1966 in the Galerie Patio in Frankfurt am Main after bureaucratic opposition prevented him from doing so at the “Jury-Free Berlin Art Exhibition 1965”.[144] “Me, always me” was the suitable title of the retrospective with self-portraits and self-depictions on the occasion of his 60th birthday held in Göttingen as well as in the Galerie NORD/LB ART in Hannover. “I myself am also art,” Ulrichs emphasized in a 1997 television interview: “I exhibited myself as the first living artwork. And the enhancement of an artwork that carries my name or that what I am, those are artworks too. Or, if I may be allowed to quote my compatriot Kurt Schwitters, ‘What an artist spits, is art.’ Total Art is life itself.”[145]

But despite his total art attitude and the enormous variety of his diverse Total Art objects made over the past 50 years, Timm Ulrichs’ Total Art concept differs from Beuys’ expanded art concept that declared everything to be art. And it has absolutely nothing to do with Andy Warhol’s proclamation that “all is pretty.” Even though the Hannoverian already defined art as “Art is what I am” in the “2nd Egocentric Manifesto” under the title “Timm Ulrichs: Me as an art figure, or: What is all this theatre about anyway” in 1966,[146] he continued to make inquiries about art and its properties. Ulrichs referred to the “so skilful” master Albrecht Dürer, who in turn had to confess himself in the early sixteenth century that he did not know what beauty was, and meant with this the question about art itself. Ulrichs himself asks if art perhaps means “leaving these questions permanently unanswered, always posing them anew, hindering a definitive identification of the term, a definitive definition in order to prevent the restriction of art’s ‘free space.’”[147] In the regard, Ulrichs collected a wide range of dictionary definitions of art such the one in the 15th edition of the Brockhaus Encyclopedia (Leipzig 1931) – which alone makes the impression of being an historical authority through its gothic letters – and integrated it as a silkscreen in his 1969/70 portfolio for the Kestner Gesellschaft Hannover “Vorsicht, Kunst! Praxis einer Theorie-Kunst” [Warning, Art! Practice of a Theory Art] (fig. 130).[148] “Seen clearly, every definition of art is ‘in itself’ already art and is the production of always new definitions of art.”[149]

Timm Ulrichs is very aware of the fact that not everything thrown onto the marketplace as art fulfills important artistic criteria – as he sees them. As a “Sandwich-Man” with a blind man’s stick and armband, Ulrichs demonstrated on November 10, 1975 at the International Cologne Art Market on the fair ground in Cologne-Deutz with a sign around his neck reading: “I can no longer see any art!” An edition of this photograph (fig. 94),[150] which illustrates Ulrichs‘ tendency of taking phrases and terms literally and is itself one of the icons of 1970s German art, urgently illustrates his feelings about a large portion of contemporary art: “I cannot and do not want to see all that art that is only a decorative appearance that cloak, conceal, and hide current wounds and solely fill up the world with superficial stuff.”[151] In all the years since then, Timm Ulrichs, who was a professor from 1972 to 2005 at the Münster Art Academy, has not changed his views, as he made clear in a 1997 “Spiegel Online” interview. He answered the question about success and failure in the art world as well as the question if the higher positioning of other artists made him jealous by saying: “Yes and no. My own judgment of my work’s quality is the most important thing. On the other hand: When Beuys died, I felt sorry for him on a personal level, on the other hand, I told myself that I climbed up a notch. And admittedly I wish the death of a whole number of art polluters.”[152]

Timm Ulrichs only found suitable artist colleagues in nature, and he was inspired by trees, leaves – for example loose leaves for a loose-leaf collection –, as well as the capability of animals to camouflage themselves[153] or by the mythic and factual force of lightening. Ulrichs’ “Potentielle Plastik” [Potential Sculpture] from 1972 points to nature’s primeval forces, which is

94

95

Seiner Bedeutung als erstes lebendes Kunstwerk entsprechend – das sich apropos in eigenem Privatbesitz befindet –, nahm Timm Ulrichs eine „Selbst-Signierung“ 1971 im Frankfurter Kunstverein vor, indem er seine (Künstler-)Signatur auf den eigenen linken Oberarm tätowieren ließ.[156] Außerdem ließ sich Ulrichs mittels einer Tätowierung auf der Brust 1974 in eine „lebende menschliche Zielscheibe“ verwandeln.[157] Um zu demonstrieren, „dass alles, was in mein Blickfeld fällt oder mir unter die Augen kommt, Film ist“, ließ er ferner 1981 die Worte „The End“ auf eines seiner Augenlider tätowieren.[158] Wie Ulrichs bereits 1966 in dem Text „Totalkunst, hautnah“ ergründete, könnte die Totalkunst durch die Tätowierung „also durchaus in oder unter die Haut gehen und mit ihr zu Markte getragen werden.“[159] Seine „Selbst-Versuche und Versuchs-Anordnungen an (seiner) eigenen Versuchs-Person“ beruhen auf seiner Vorstellung, dass Tätowierungen „menschliche Haut als Schreib- und Mal-Fläche, als ‚shaped canvas‘, die auf den Skelett-Rahmen des Körpers hauteng und hautnah aufgespannt ist“[160] interpretieren. Derartige Gedanken führten Ulrichs zu dem von der Kestner-Gesellschaft Hannover 1974/75 in

integrated into the work as an equal partner. His sculpture, which is in a state of waiting, consists of a boulder with the borehole and a sign with the following instructions: “1. Fill the borehole with water. 2. Let the water freeze. 3. Wait until the ice blasts the stone and completes the natural artwork.”[154] Ulrichs had bees participate in the production of the “Honeycomb Wax Collage” from 1963/72 (fig. 95) made as a multiple for the Kunstverein Braunschweig[155] by placing a stretcher, the usual support of a canvas painting, in a beehive and let the bees produce their honeycombs in it. Ulrichs characterized the object in a acrylic glass case as a “Structural Nature Art Object resulting from the cooperation with animals.”

In accordance with his importance as the first living artwork – that, by the way, is in his own private collection –, Timm Ulrichs carried out a “self signing” in 1971 in the Frankfurt Kunstverein by having his (artist) signature tattooed on his own left upper arm.[156] In addition, Ulrichs had a tattoo applied to his chest in 1974 to turn himself into a “living human target.”[157] To demonstrate that everything that he sees is “film,” he also had the words “The End” tattooed on one of his eyelids in 1981.[158] As Timm Ulrichs already explained in the 1966 text “Totalkunst, hautnah” [Total Art, Really Up Close], Total Art can also ‘go beneath the skin’ by means of tattoos and be ‘carried to the market with it’.[159] His self-experiments and test assemblies on his own test person are based on his idea that tattoos utilize human skin as a writing and painting surface, as a “shaped canvas” that is tightly stretched on the body’s skeleton framework.[160] Such thoughts led Ulrichs to produce a limited portfolio for the Kestner Gesellschaft Hannover 1974/75 with five silkscreens entitled “Bilder, auf den Leib geschrieben” [literarily: ‘pictures written on the body’ in the sense of the English expression ‘to be tailor-made’] showing international standard motifs from the tattoo artist’s pattern books. Related to sailor’s kitsch, the tattoo images depict a rose with a scroll reading “True Love” (fig. 96), the back of a naked woman who writes “I love you” over a palm tree (fig. 97), a heart with the inscription “Mother” (fig. 98), a variation of the American emblem with eagle, two hands shaking each other, an olive branch and the word “Freedom” (fig. 99) as well as a buxom tattooed blond named “Kate” (fig. 100) are intended to point to” – by means of exemplary, even archetypical examples – a widespread and nevertheless mostly apocryphal ‘folk art’ that is independent from the comparatively newfangled Pop Art.”[161]

Timm Ulrichs not only integrated his own skin into his own art, but also his entire body. The “Me” artist, who invented the palindrome “EIN EGO-GENIE” [literally: an ego genius] for himself in 1966/79,[162] saw his own body as the ultimate non-transferable ready-made which he constantly worked on, documented, and exhibited. Timm Ulrichs’ “Autobiographical Diary” from September 12, 1972 (midnight to midnight) documents in a book object containing 2880 pages (a page for every 30 seconds of the day) in an acrylic glass case such important and (for the medical profession) life-defining life signs of the first living artwork EEG (electroencephalogram), thorax movement, CO_2 contents of his breath and electrocardiogram.[163] As a “personified statistical

einer limitierten Mappe mit fünf Siebdrucken herausgegebenen Werk „Bilder, auf den Leib geschrieben“, welches „Internationale Standardmotive aus den Muster- und Vorlage-Büchern der Tätowierer“ vorstellt. Diese an die Grenze von Seemannskitsch reichenden Tätowier-Bilder, die eine Rose mit der Schriftrolle „True Love“ (Abb. 96), das Rückenbild einer nackten Frau, die über eine Palme die Worte „I love you“ schreibt (Abb. 97), das mit einem Herz versehene Kreuz samt der Inschrift „Mother“ (Abb. 98), eine Abwandlung des amerikanischen Emblems mit Adler, zwei sich schüttelnden Händen, Olivenzweig und dem Schriftzug „Freedom“ (Abb. 99) sowie eine vollbusige tätowierte Blondine namens „Kate“ (Abb. 100) darstellen, „sollen durch exemplarische, ja archetypische Beispiele auf eine von der vergleichsweise neu-modischen Pop-Art unabhängige, weltweit verbreitete und dennoch weitgehend apokryphe ‚Volkskunst‘ verweisen.“[161]

Nicht nur seine Haut, sondern auch seinen ganzen Körper integriert Timm Ulrichs in seine Kunst, denn der Ich-Künstler, der 1966/79 für sich das Palindrom „EIN EGO-GENIE“ fand,[162] entdeckte früh seinen eigenen Körper als das ureigene und unübertragbare Ready-made, das er ständig bearbeitete, dokumentierte und ausstellte. Timm Ulrichs‘ ultimatives „Autobiographische[s] Tagebuch“ vom 12. September 1972 (0.00–24.00 Uhr) dokumentiert in einem Buch-Objekt mit 2880 Seiten (je Seite 30 Sekunden des Tages) im Acrylglas-Kasten solche lebenswichtigen und in medizinischer Hinsicht das Leben definierenden Lebenszeichen des ersten lebenden Kunstwerks wie EEG (Hirnaktionsstrombild), Thorax-Bewegung, CO_2-Gehalt des Atems und Elektrokardiogramm.[163] Als „personifizierter statistischer Durchschnittsmensch“ lebte Timm Ulrichs zum Beispiel vom 1. Januar bis zum 31. Dezember 1973 nach Statistiken des Pro-Kopf-Verbrauchs an Lebensmitteln und Konsum-Artikeln in der Bundesrepublik Deutschland und „materialisierte“ sie damit.[164] Als Teil einer Freiluft-Selbstausstellung, die diesmal nicht in einer klassischen, der bildenden Kunst vorbehaltenen Räumlichkeit stattfand, „absolvierte“ Timm Ulrichs auf der „Spielstraße“

96

97

98

99

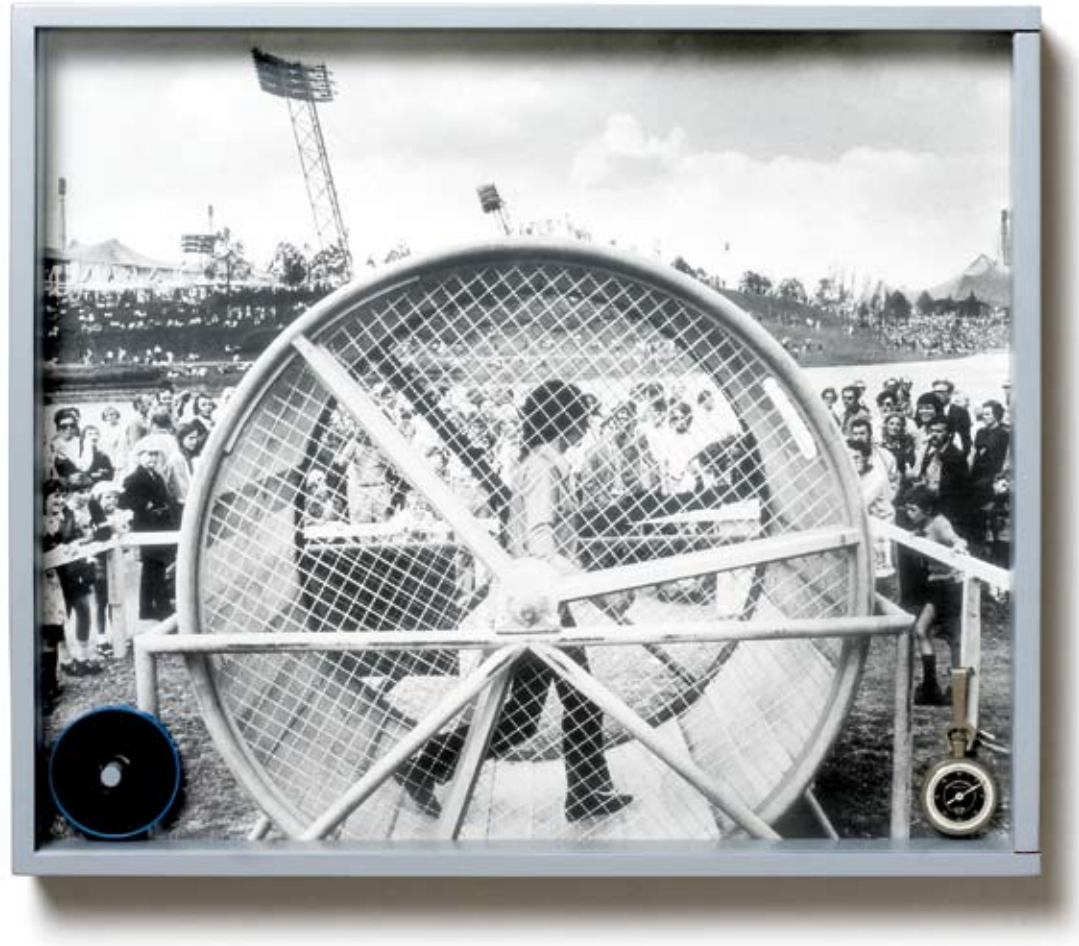
100

der XX. Olympischen Spiele in München vom 26. August bis zum 3. September 1972 „täglich einen Marathonlauf – auf der Stelle tretend“ in einem Laufradkäfig aus Stahl und Holz und kontrollierte sein (Nicht-)Vorankommen mit einem Schrittzähler. Die „Olympische Marathon-Tretmühle“, mit der Ulrichs die Anstrengungen der nebenan im Wettkampf um die Goldmedaillen befindlichen Athleten aus aller Welt einerseits ad absurdum führte, andererseits aber totalkünstlerisch erhöhte, dokumentierte er in einem multiplizierten Objektkasten (Abb. 101), der eine Fotografie und einen Super-8-Film von der Aktion sowie Flugblatt und Schrittzähler als Realien beinhaltet.[165]

„Die Relikte und Reliquien meines Körpers, versammelt, verschreint oder verarbeitet“, dienen Ulrichs als Verweis „auf den alten mythologischen und fetischistischen Charakter von Kunst: Ich als mein eigener Fetisch.“[166] Aus seinen eigenen Haaren schuf Ulrichs einen

average person,” Timm Ulrichs “materialized” the per-capita consumption of food stuffs and consumer articles by living according to the figures calculated by Federal German government’s Office of Statistics between January 1 and December 31, 1973.[164] As part of an open-air self-exhibition that did not take place in an archetypal art venue, Ulrichs “absolved” at the XXth Olympic Games in Munich “a daily marathon running in place” from August 26 to September 3, 1972 in a trailing wheel cage made of steel and wood and measured his (non)progress with a pedometer. The “Olympic Marathon Treadmill,” with which he in some ways reduced the activities of the international athletes competing for gold medals ad absurdum, but also simultaneously raised them, is documented in an edition (fig. 101) containing a photograph and a super 8 film of the performance as well as a flyer and a pedometer.[165]

Ulrichs collected the “relics” of his own body and dealt with them to point out “the old



101

„Künstlerhaarpinsel“,[167] und richtete zum Beispiel 1971 einen seiner Arme in der Art eines mittelalterlichen Heiligenreliquiars auf.[168] Erschütternd visualisierte Ulrichs Vergänglichkeit, indem er den Abguss eines Armes mit geballter Faust als Realie mit einer Fotografie seiner Siegener Installation aus Brennholz und Armen (Abgüsse) von 1986 in dem meditativen, auf die Zeit nach dem Tod des Körpers hinausblickenden, multiplizierten Objektkasten „Zwischen Beinhaus und Scheiterhaufen (Metamorphose)“ gegenüberstellte (Abb. 103).[169] Zu den beeindruckendsten Zeugnissen von Ulrichs’ Körper- und Kopf-Kunst zählt die als Jahresgabe der Kestner-Gesellschaft Hannover 1981/82 herausgegebene Vervielfältigung seines eigenen Kopfs durch Beton-Abgüsse zu einer „Schädelstätte“, also als multiplizierter Stein-Kopf für „Timm Ulrichs’ Kopfsteinpflaster, Projekt für eine Straßendecke mit Schädeldecken“ von 1978/80 (Abb. 104).[170] Über diese 1994 beim Gebäude des Niedersächsischen Sparkassen- und Giroverbands am Schiffgraben in Hannover realisierte Installation schrieb Ulrichs vielsagend und schon gar nicht kopflos: „Wer will, mag nun mir vor und gegen

102

103

mythological and fetishistic character of art: Me as my own fetish.”[166] He made an “artist’s hair brush” from his own hair[167] as well as a reliquary modeled after medieval examples for one of his own arms.[168] Ulrichs movingly visualized the transitoriness of life by juxtaposing a cast of his own arm and hand making a fist with a photograph of his 1986 installation at Siegen made of firewood and (cast) arms in the meditative multiple “Zwischen Beinhaus und Scheiterhaufen (Metamorphose)” [Between Charnel-House and Pyre (Metamorphosis)] that casts its view to the time after the death of the body (fig. 103).[169] Among the most impressive examples of Ulrichs‘ body and head art was a Golgotha-like duplication of his own head in concrete for the Kestner Gesellschaft Hannover in 1981/82, and as “head stones” for the cobblestones (in German literally “Kopfstein”) project from 1978/80 (fig. 104).[170] This was realized as a permanent open-air installation at the main building of the Lower Saxon Sparkassen- und Giroverband on Schiffgraben in Hannover”.[171]

Ulrichs regularly places himself and his body in great danger in conjunction with his work, for

TIMM ULRICHS

104

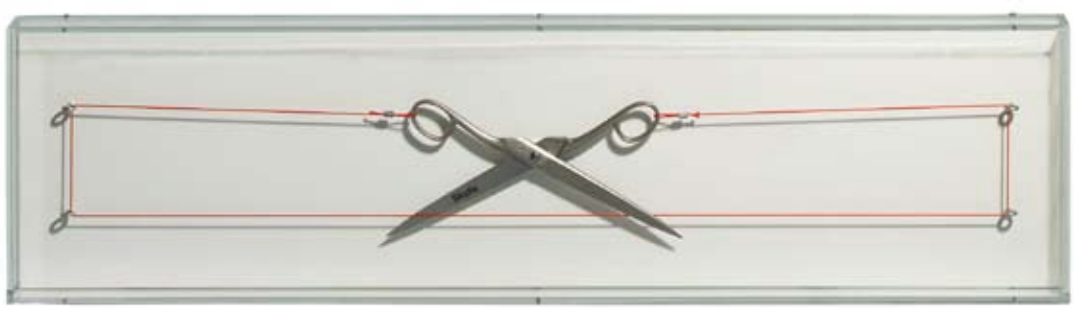
105

den Kopf schlagen und stoßen, mich mit Fußtritten bearbeiten und auf mir herumtrampeln, mir den Kopf verdrehen und zurecht setzen, mir eins über den Schädel geben; man mag versuchen, ihn mir einzuschlagen, meinen Kopf zu zerbrechen oder sich darüber hinwegsetzen. Meinen Kopf als Spielball, als Stein des Anstoßes oder weiterführenden Brückenkopf hinhaltend – dargeboten wie Johannes' abgeschlagenes Haupt auf dem Präsentierteller Salomes –, biete ich dennoch allen Versuchen, mir zu Kopfe und aufs Kopf-Dach zu steigen oder mich gänzlich unter die Füße geraten zu lassen, querköpfig–dickschädlig die Stirn, ziehe, in trotziger Selbstbehauptung, den Kopf, das stolz erhobene Haupt nicht ein, bleibe auch weiterhin Herr im Hause meines Elfenbeinturmschädels und –beinhauses, kapituliere nicht."[171]

Ulrichs setzt sich und seinen Körper immer neuen Herausforderungen, und manchmal auch Gefahren aus, allem voran als menschlicher Blitzableiter in dem Handlungs-Objekt „Timm Ulrichs, den Blitz auf sich lenkend" von 1977/79, bei dem er völlig nackt bei Gewitter über einen Acker mit einer 5.04 m langen kupfernen Auffang- und Ableitungsstange ging.[172] In der Elektrizität erkannte Ulrichs eine unheimliche Gefahrenquelle besonders deshalb, weil sie unsichtbar, heimtückisch und nicht abzuschätzen ist: ". . . man kann sich schlecht auf solch' magische Kraft vorbereiten."[173] Dennoch unterwarf er sich dieser Kraft auch in der Performance „Skylla und Charybdis" vom 16. Oktober 1978 in der Saletta del Kursaal, Abano Terme, und spielte mit elektrischem Feuer, indem er sich in

example when he served as a human lightning rod in the action object "Timm Ulrichs, den Blitz auf sich lenkend" [Timm Ulrichs, directing lightning to himself] from 1977/79 in which he walked across a field naked with a 5,04 meter long copper lightning rod during a thunderstorm.[172] Ulrichs recognized an frightening source of danger in electricity especially because it is invisible, treacherous, and unpredictable: " . . . it is difficult to prepare one's self for such magical forces."[173] He nevertheless submitted himself to these forces in the performance "Scylla and Charybdis" on October 16, 1978 in the Saletta del Kursaal, Abano Terme. He played with (electric) fire by moving his arms in a metronome controlled heartbeat rhythm between the ends of a electric circuit placed at arm's length made of tin solder wires while repeating the words "sich das Leben holen" [to take one's own life] and "sich den Tod nehmen" [to take one's own death]: "With extremely exaggerated instinctive feeling, I first touched one pole and then the other one; touching both of them at the same time would surely have cost me my life."[174] In a 1978 multiple containing a scissor and string entitled "Skylla und Charybdis II," (fig. 106) Ulrichs took up this topic yet again. The title refers to Scylla and Charybdis, two sea monsters of Greek mythology situated on opposite sides of a narrow channel of water, so close that sailors avoiding Charybdis will pass too close to Scylla and vice versa. The phrase "between Scylla and Charybdis" has come to mean being in a state where one is between two dangers and moving away from one will cause you to be in danger from the other.[175]

106



107

Ulrichs has dealt with death as well as with life before death in a myriad of forms. In 1969, he already set up a "memorial room" at the Kunstraum Hannover in which he attempted to "overcome the seriousness of life and the deadly seriousness of death with art's supposed cheerfulness and to assess the emergency and my own chances for survival via art." With his own ironically paradoxical tomb inscription that is impossible to follow "Always remember to forget me!" Ulrichs, whose "life – like everyone's else – will be punished by death," already designed and executed his own tombstone for this unavoidable eventuality in conjunction with the memorial room and even produced a limited edition of it in the shape of a silver pendant (fig. 107).[176]

Timm Ulrichs' many make writings on art as well as his (often untranslatable) powerfully written concepts and descriptions of past and future projects show the direct and immediate importance of language in his work. Visual, concrete, and conceptual poetry were always important aspects of his artistic activities. Ulrichs developed an enormous respect for the power of language which he regularly addresses

metronom-gesteuertem Herzschlag-Rhythmus zwischen den bis auf die Spann- und Reichweite seiner Arme angenäherten Enden eines Stromkreises hinundherbewegte, die aus Lötzinn-Drähten zu den Texten „sich das Leben holen" und „sich den Tod nehmen" geformt waren: „Mit äußerst gesteigertem Fingerspitzengefühl berührte ich mal den einen, mal den anderen alternativen Pol; beide gleichzeitig anzufassen, hätte mich zweifellos das Leben gekostet."[174]
In dem aus Schere und Schnur bestehenden Multiple „Skylla und Charybdis II" von 1978 (Abb. 106) greift Ulrichs gedankenverbindend dieses Spannungs-Verhältnis noch einmal auf, dessen Titel sich auf die in der Geschichte des Odysseus beschriebenen, an einer Meeresenge lauernden und alles Lebendige ins Verderben ziehenden Meeresungeheuer bezieht, deren Namen sprichwörtlich („aus der Skylla in die Charybdis geraten" oder „zwischen Skylla und Charybdis sein") für zwei unvermeidlich gleich große Übel stehen.[175]

Mit dem Tod sowie mit dem Leben vor dem Tod hat Timm Ulrichs sich in vielfältiger Weise befasst, und schon in seinem 1969 im Kunstraum Hannover errichteten „Gedenkraum" versuchte er, wie er es ausdrückte, „mit der angeblichen Heiterkeit der Kunst über den Ernst des Lebens und den Todernst des Todes mich hinwegzusetzen und den Ernstfall und meine Überlebenschancen mittels Kunst zu proben." Mit der nur schwerlich zu befolgenden, ironisch-paradoxen Memento-mori-Grabinschrift „Denken Sie immer daran, mich zu vergessen!" hat Ulrichs, dessen Leben „– wie jedes – mit dem Tode bestraft" wird, für diese unvermeidliche Eventualität bereits im Rahmen jenes Gedenkraums seinen eigenen Grabstein entworfen und herstellen lassen, den er sogar auch in Form eines silbernen Anhängers (Abb. 107) als limitierte Edition multiplizierte.[176]

Timm Ulrichs' zahlreiche, hier vielfach zitierte Schriften zur Kunst sowie seine sprachgewaltigen Konzepte und Schilderungen von vergangenen und künftigen Projekten zeugen von der unmittelbaren Bedeutung der Sprache in seinem Werk. Schon früh waren visuelle, kon-

108

109

because "language is not dominated, it dominates. Thinking is linguistic thought."[177] Not only because of the similarity in their names, Timm Ulrichs is often compared to another figure from Lower Saxony, Till Eulenspiegel. But, as Bernhard Holeczek wrote, where "Till Eulenspiegel takes language 'literally,' Timm Ulrichs takes it 'at its word;' he works with it and from it. It is his basic material."[178] For example, Ulrich's linguistically materialized "exegesis" of the New Testament text in the Gospels of St. John 1,1 from 1962 comprises the sentence "AM ANFANG WAR DAS WORT AM [IN THE BEGINNING WAS THE WORD IN]."(fig. 108) [179] As Ulrichs emphasized in a 1974 interview, he wanted to "go beyond the visual, to plainly make the material of speech perceptively perceptible as materially 'substantial' substance."[180] Since 1968, Timm Ulrichs has collected his artistic, professional, and personal writings at the end of every year in an extraordinary anthology by enshrining his typewriter ribbon in an acrylic glass case as the concentrated sum of his 'complete literary work' of the previous twelve months, such as the examples from the years 1986 and 1987 in the Robert Simon Collection (fig. 109).

For someone like Ulrichs, who dealt intensively with words, writings, and texts, the book is a special object that he raised into an autonomous artistic medium.[181] In Timm Ulrichs' bibliography of his own writings one can find such unusual book titles as "Timm Ulrichs: Dem Leser den Rücken zukehrend" [Timm Ulrichs: Turning His Back to the Reader] from 1970/76, which is not a book at all in the usual sense, but a dummy book (fig. 112).[182] Books are usually finite; they have a beginning and an end and the whole thing is pressed between two covers. One book at least, Timm Ulrichs' "The Infinite Book ∞" from 1978 has no beginning and no end.[183] It does not even have letters because it is comprises solely two pages with mirrors in a black artificial leather binding. When closing the book, Ulrichs wrote, "the lessening of the opening angels multiplies the book's possibilities infinitely." In his "Reflections and Speculations on Mirrors and Mirror Pictures," Ulrichs considers

krete und konzeptionelle Poesie für ihn wichtige Bereiche seiner künstlerischen Tätigkeit. Ulrichs entwickelte gehörigen Respekt für die Macht der Sprache, die er ständig zur Sprache bringt, denn „Sprache wird nicht beherrscht, sie beherrscht. Denken ist sprachliches Denken."[177] Nicht nur wegen einer Namensähnlichkeit wird Timm Ulrichs gern mit einem weiteren Niedersachsen, nämlich mit Till Eulenspiegel verglichen. Doch da, wie Bernhard Holeczek feststellt, wo „Till Eulenspiegel die Sprache ‚wortwörtlich' nimmt, wird sie von Timm Ulrichs ‚beim Wort' genommen, er arbeitet mit ihr und aus ihr, sie ist ihm wesentliches Material."[178] So besteht beispielsweise seine wortmaterialistische „Exegese" des neutestamentarischen Textes des Johannes-Evangeliums 1,1 von 1962 aus dem einzelnen Satz „AM ANFANG WAR DAS WORT AM."(Abb. 108)[179] Denn wie Ulrichs in einem Gespräch 1974 betonte, wollte er „über das Optische hinaus gehen, das Sprach-Material als materielles ‚gewichtiges' Material handgreiflich begreiflich begreifbar machen."[180] Zu einer außergewöhnlichen Text-Sammlung fasst Ulrichs übrigens seit 1968 am Ende eines jeden Jahrs sein künstlerisches, berufliches und privates Schrifttum zusammen, indem er das Farbband seiner Schreibmaschine in einem Acrylglas-Kasten einschreint, das somit die konzentrierte Summe seines „literarischen Gesamtwerks" der verflossenen zwölf Monate enthält, wie die Beispiele aus den Jahren 1986 und 1987 in der Sammlung Robert Simon zeigen (Abb. 109).

Für jemanden wie Ulrichs, der sich intensiv mit Wort, Schrift und Text befasst hat, ist das Buch ein besonderer Gegenstand, den er zum eigenständigen künstlerischen Medium erhob.[181] In der Bibliografie von Timm Ulrichs' eigenen Schriften findet man unter anderem den ungewöhnlich klingenden Buchtitel „Timm Ulrichs: Dem Leser den Rücken zukehrend" von 1970/76, der sich jedoch nicht als Buch im herkömmlichen Sinne erweist. Es handelt sich vielmehr um ein Attrappen-Buch (Abb. 112),[182] ein Leer-Buch mit geschlossenem, weißem Buchkörper aus Karton und einem Einband aus schwarzem Leinen-Imitat und weiß geprägtem Rücken mit

dem Buchtitel, der im Regal dem Leser ‚zugekehrt' ist. Als unlimitiertes Multiple erschienen, erinnert Ulrichs an einen Satz Georg Christoph Lichtenbergs, der lautet: „Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen und es klingt hohl, ist das allemal im Buch?" Bücher sind aber in der Regel endlich, sie haben einen Beginn und ein Ende, und das Ganze wird zwischen zwei Buchdeckeln festgehalten. Ein Buch zumindest, Timm Ulrichs' „The Infinite Book ∞" von 1978, hat keinen Beginn und kein Ende.[183] Nicht einmal Buchstaben kann das kleine Buch aufweisen, denn es besteht lediglich aus einem schwarzen Kunstledereinband und zwei Spiegelseiten, die sich, so Ulrichs, „beim Schließen mit Verringerung des Öffnungswinkels des Buchs virtuell in unendlich viele multiplizieren". In seinem Aufsatz „Spiegel-Gespiel. Reflexionen und Spekulationen über Spiegel und Spiegelbilder" überlegt sich Ulrichs, ob er sein eigenes, aus Spiegeln bestehendes „Infinite Book" Lewis Carrolls „Geisteskind" Alice widmen sollte, die „so poetisch-leicht . . . durch und hinter den Spiegel (gleitet), um dort endlich das ‚Spiegelbuch' zur Hand nehmen zu können, auch wenn die spiegelschriftliche Lektüre ihr zunächst Kopfzerbrechen bereitet".[184] Wie in Lewis Carrolls „Alice hinter den Spiegeln" erleben wir bei der Lektüre von Timm Ulrichs' „Infinite Book" eine stets in Bewegung befindliche, verkehrte Welt, wo die Naturgesetze von links und rechts – aber nicht von oben und unten – außer Kraft gesetzt worden sind. Gleichzeitig aber erinnert Ulrichs diejenigen von uns, die einen Blick in das „Infinite Book" riskieren, an einen Satz von Georg Christoph Lichtenberg aus dem Jahr 1776: „Ein Buch ist ein Spiegel: Wenn ein Affe hineinguckt, so kann freilich kein Apostel heraussehen."[185]

Mit einem Buch der Kunstgeschichtsschreibung setzte sich Ulrichs als Teil seiner Reihe „Aktions-Destruktions-Poesie" auseinander und bearbeitete Herta Weschers „Geschichte der Collage", indem er das Buch einem Reißwolf überantwortete und die dadurch produzierte Papier-„Wolle" in einem wiederum buchförmigen Acrylglas-Kasten sammelte. Somit schuf er aus dem Buch zur Collage eine „Décollage", eine zwar nicht mehr lesbare, aber dennoch

dedicating his "Infinite Book" to Lewis Carroll's "intellectual child," who "(slides) so poetically light . . . through and behind the mirror in order to finally take the 'Mirror Book' into her hands even though the mirror-image at first worried her".[184] Like in Lewis Carroll's " Through the Looking-Glass, and What Alice Found There," we experience a constantly shifting inverted world while reading Timm Ulrichs' "Infinite Book" in which the natural laws for left and right – but not up and down – are rescinded. But Ulrichs simultaneously reminds those of us who risk a glance in the "Infinite Book" of a line written by Georg Christoph Lichtenberg in 1776: "A book is a mirror: if an ape looks into it an apostle is hardly likely to look out."[185]

Timm Ulrichs dealt with art historical literature as a part of his "Aktions-Destruktions-Poesie" [Action Destruction Poetry] series and reworked Herta Wescher's "Geschichte der Collage" [History of the Collage] by handing the book over to the gentle mercies of a shredding machine and then collected the scraps of paper in a book-shaped acrylic glass case. In this way, he created a "décollage" out of a book on collages, an unreadable, but nevertheless easily readable reversal of the book's contents into an autonomous object.[186] Ulrichs followed this book-shaped "Décollage" procedure with a number of other art books and put out 'new editions' of them as multiples. They include Dorothea Eimert's 1994 "Paper Art" (fig. 110) as well as the catalog of the 1997 exhibition "Bildhauer arbeiten in Papier" [Sculptors Work with Paper] at the Gerhard Marcks Haus in Bremen (fig. 111). Through disbandment and reassembly, he transformed these books into autonomous book sculptures that reflect the original contents and interpret them in an innovative manner. But he did not only put books through the shredder in conjunction with his "Aktions-Destruktions-Poesie." He did the same with American dollar bills for the 1967/89 "$100, shredded" (fig. 113). Ulrichs exhibited the scraps of bank notes – no longer functional as valid currency – in an acrylic glass case and thus turned them into an abstract relief composition whose grass green

110

111

112

leicht ablesbare Umkehrung des Buchinhalts in ein eigenständiges Objekt.[186] Weitere Kunstbücher hat Ulrichs in dieser Weise als „Décollage" in Buchform bearbeitet und als Auflagenobjekt neu herausgegeben, darunter Dorothea Eimerts 1994 erschienener Katalog „Paper Art" (Abb. 110) sowie den Katalog der 1997 im Bremer Gerhard Marcks Haus gezeigten Ausstellung „Bildhauer arbeiten in Papier" (Abb. 111). Durch die Auflösung und Wiederzusammenstellung verwandelte er diese Bücher in selbständige Buch-Skulpturen, die aber stets den Inhalt der ursprünglichen Publikationen reflektieren und in sonderlicher Weise auslegen. Aber nicht nur Bücher jagte Ulrichs im Rahmen der „Aktions-Destruktions-Poesie" durch den Aktenvernichter. Auch US-Geldscheine nahm er sich 1967/89 für das Multiple „$100, shredded" (Abb. 113) vor. Die nun ungültig und zum Einkaufen nutzlos gewordenen Papierreste stellte Ulrichs in einem Acrylglas-Kasten aus, womit er die durch strikte Kennzeichnung und klare Gliederung zur Fälschungssicherheit ausgezeichneten Banknoten bis zum Äußersten verfremdete und in eine abstrakte Relief-Komposition veränderte, deren grasgrüne Farbigkeit an seine oben erwähnten Tarnmuster-Kompositionen erinnert.

Mit Hilfe einer Technik, die ihn seit den frühen 60er Jahren faszinierte, gestaltete Ulrichs den Buchdeckel des Katalogs der 1988 vom Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart veranstalteten Ausstellung „Das Buch. Künstlerobjekte" (Abb. 114). Allein die ausgestanzten Worte „Das Buch" sind auf dem Deckel zu lesen, der mittels einer gelb phosphoreszierenden Schicht im Dunkeln leuchtet. Die Leuchtfähigkeit von nicht glühenden Stoffen erkannte Ulrichs bereits in seinem Artikel „Lumineszenz-Kunst in einleuchtenden Beispielen" (1963/67) als ein bisher seiner „vermeintlichen Jahrmarkts-Effekte wegen" nicht genutztes Kunstmittel, das jedoch universell eingesetzt werden könnte und – Ulrichs zufolge – sollte: „Es entsteht so eine integrale Totalkunst-Landschaft, deren Raum nicht mehr die engen Räume der zeitgenössischen Galerien sind; die neue Kunstszene, zu Lande, zu Wasser und in der Luft, überspielt

113

color is reminiscent of the above-mentioned camouflage pieces.

With the help of a technique that fascinated him since the 1960s, Ulrichs designed the cover of an exhibition catalog published in 1988 by the Stuttgart Institute for Foreign Cultural Relations "Das Buch. Künstlerobjekte" [The Book. Artists Objects] (fig. 114). Only the punched out words "Das Buch" can be read on the cover, which shines in the dark thanks to a yellow phosphorescent layer. Ulrichs recognized the luminousness qualities of non-glowing materials in his article "Lumineszenz-Kunst in einleuchtenden Beispielen" [Illuminating Examples of Luminescent] (1963/67) as an artistic media that was only rarely used in the past because of its "supposed funfair effects" that could – and should – nevertheless be universally deployed: "A kind of integral Total Art landscape can be created whose space is no longer the narrow space of contemporary galleries; the new art scene, at land, sea, and air overplays day and night and is visible from near and far."[187] Timm Ulrichs employed this radiant technique for his short phosphorescent visual poetry text based on the German word "Mond" [Moon] that was published in "qwertzuiopü" (Ideenkatalog, Nr. 5 Hannover 1968) as well as in the portfolio edited

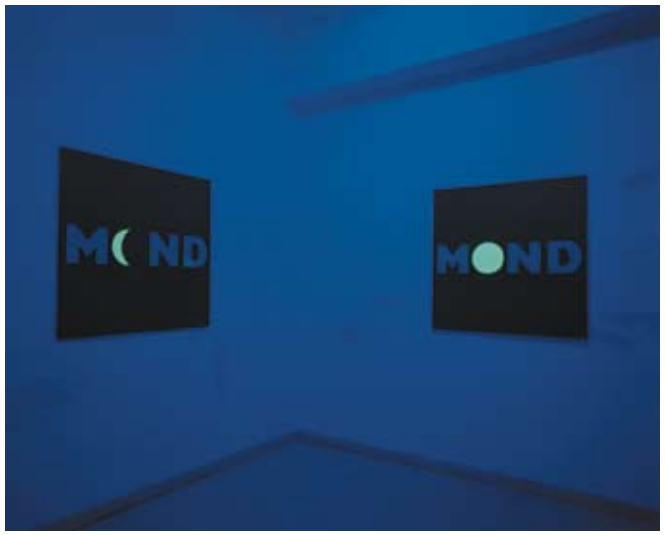
114

by Jürgen Brenner "führ 4 für vier" (Stuttgart 1969): "MOND – M(ND – M ND – M)ND." As a wall object that shines at night, "Die vier Mondphasen" [The Four Phases of the Moon] was realized in 1990 for the night part of Robert Simon's "world's first 24 hour art museum" at the Art Foundation in Celle (fig. 115–117).[188] Ulrichs, who had already "staged" a total eclipse of the sun 'in which the sun and moon played the main parts and had an impressive international success' on September 22, 1968 as a Total Theatre open-air production for which no admission was charged, wrote in an essay: "When one of them comes, the other leaves; when the sun goes down, the other moon rises. It shuns daylight. It only gains stature of the nocturnal shadow side of the earth. But even though it does not want to shine when its partner appears: the traveler of the night borrows light from the sun to illuminate its somnambulant path."[189] It is this "dramatic marriage-like relationship" behind the representation of the four phases of the moon that only shines at night, brings a wonderful old joke to mind. Teacher: What is more important, the sun or the moon? Pupil: The moon. Teacher: Why is that? Pupil: Because the sun shines during the

Tag und Nacht, ist weitreichend und weithin leuchtend."[187] Dieses strahlende Mittel verwendete Timm Ulrichs für seinen kurzen, zunächst in „qwertzuiopü" (Ideenkatalog, Nr. 5, Hannover 1968) sowie in der von Jürgen Brenner herausgegebenen Mappe „führ 4 für vier" (Stuttgart 1969) erschienenen phosphoreszierenden Text aus dem Bereich der Visuellen Poesie „MOND – M(ND – M ND – M)ND", der als nachts leuchtendes Wandobjekt „Die vier Mondphasen" 1990 realisiert wurde und zum Nachtpart des von Robert Simon installierten „ersten 24-Stunden-Kunstmuseums der Welt" in der Kunst-Stiftung Celle gehört (Abb. 115–117).[188] Besondere Eigenschaften des Mondes, die in diesem Werk sinnlich thematisiert werden, scheinen hinter Ulrichs' Interesse an der Lumineszenz zu stehen. Denn Ulrichs, der bereits am 22. September 1968 bei freiem Eintritt eine totale Sonnenfinsternis als Totaltheater-Freilicht-Inszenierung „veranstaltete", „bei der Sonne und Mond in der Tat ihren Hauptrollen eindrucksvoll (und mit Welterfolg!) gerecht wurden", stellte in einem Aufsatz fest: „Kommt der eine, geht der andere; geht die Sonne beispielsweise unter, steht der Mond erst auf, er scheut das Tageslicht, nur auf der Nacht-Schattenseite der Erde gewinnt er rechte Kontur und Statur, geht ihm sein Licht auf. Aber auch wenn er nicht scheinen mag, wenn der Partner erscheint: das Licht, um seinen somnambulen Weg zu beleuchten, borgt sich der Nachtschwärmer doch von der Sonne."[189] Es ist dieses „ehe-dramatische Abhängigkeitsverhältnis", das die erst nachts leuchtende Darbietung der vier Mondphasen darstellt und das einen alten Rätsel-Witz in Erinnerung ruft, der Ulrichs' Installation in bemerkenswerter Weise reflektiert. Lehrer: Was ist wichtiger, die Sonne oder der Mond? Schüler: Der Mond. Lehrer: Warum? Schüler: Weil die Sonne tagsüber scheint, wenn es sowieso hell ist. Der Mond dagegen scheint nachts, wenn es dunkel ist.

Timm Ulrichs' Inszenierung der vier Mondphasen durch eine Kombination von Bild und Buchstaben ist ein klassisches Beispiel seiner „Materialisierung" von Worten und Begriffen, indem er sie „beim Wort" nimmt und durch

115



116

117

118

day when it is light anyway. The moon shines at night when it is dark.

Timm Ulrichs' staging of the four phases of the moon through a combination of image and letters is a classic example of his "materialization" of words and terms by taking them "at their word" and making them visible through "visualization, objectification, and materialization."[190] "To make words, to grasp words, that means every once in a while: to give them a – possibly technical – material substance; to take things at their word (and image) also implies the opposed taking words by their things in the shape of word things and thing words, word for word and thing for thing, thing for word in concrete linguistics and linguistic concreteness. Like objects themselves, words can be filed and polished and broken; words can be flipped and turned around in one's mouth like food that one tastes and tastily prepares."[191] There are countless examples of Ulrichs' dealings with words and phrases, such as the literary term "Concrete Poetry," which Ulrichs concretized by casting the letters in concrete.[192] The resonance space of a guitar is the space where the sound is produced. But the attempt to visualize this space based on duplicated concrete casts (fig. 118) means that this resonance space can no longer produce any sounds and is therefore "ohne Resonanz" [without resonance], as Ulrichs named his piece from 1983/89.

Ulrichs movingly depicted the German idiom "Ins eigene Fleisch schneiden," which is related

„Verbildlichung, Verdinglichung und Vergegenständlichung"[190] sichtbar macht: „Worte zu machen, Worte zu ergreifen, das heißt hier und wieder: ihnen – womöglich handgreiflich – materielle Substanzen zu geben; Dinge beim Wort (und Bild) zu nehmen, impliziert auch das gegenläufige Worte-beim-Ding-Nehmen in Form von Wort-Dingen und Ding-Worten, Wort für Wort und Ding für Ding, Ding für Wort und Wort für Ding, in konkreter Sprachlichkeit und sprachlicher Konkretheit. Worte können gefeilt und geschliffen und gebrochen werden wie Dinge selbst; Worte können im Munde herumgedreht und gewendet werden wie Speisen und Nährstoffe, die man abschmeckt und schmackhaft zubereitet."[191] Zahlreich sind die dinghaften Beispiele von Timm Ulrichs' Auseinandersetzung mit Wort und Begriff, darunter seine bekannte Umsetzung des literaturwissenschaftlichen Terminus „Concrete Poetry" (Konkrete Poesie), den Ulrichs durch Buchstaben aus Beton (englisch: concrete) konkretisierte.[192] Der Resonanzkörper einer Gitarre ist der Raum, wo Klang durch Mitschwingungen entsteht. Der Versuch aber, diesen Raum räumlich anhand von vervielfältigten Beton-Abgüssen wiederzugeben (Abb. 118), als Körper sichtbar zu machen, führt dazu, dass dieser Resonanz-Körper nun keinen Klang mehr produzieren kann und somit „ohne Resonanz" ist, wie Ulrichs seine Arbeit von 1983/89 nannte.

Einige Unikate, die sich ebenfalls in der Sammlung Robert Simon befinden, belegen ebenfalls in eindrucksvoller Weise Timm Ulrichs' künstlerischen Umgang mit geläufigen Redewendungen und Begriffen. Die Formulierung „Ins eigene Fleisch" (schneiden) als Ausdrucksweise für ein fehlerhaftes Verhalten, das auf einen zurückfällt und womit man sich selbst Schaden zufügt, stellt Ulrichs ergreifend anhand eines Holzbretts dar, dessen unteres Ende sich zu einem Axtstiel umbiegt und dann in eine Axt übergeht, deren Schnittfläche in das eigene Holz eingegraben ist, sich ins eigene Fleisch schneidet (Abb. 119), denn ein Baum liefert, ob freiwillig oder nicht, das Rohmaterial für den Gegenstand, mit dem er selbst gefällt wird. Durch Vermittlung der Sprache setzte sich Ulrichs ferner mit

119

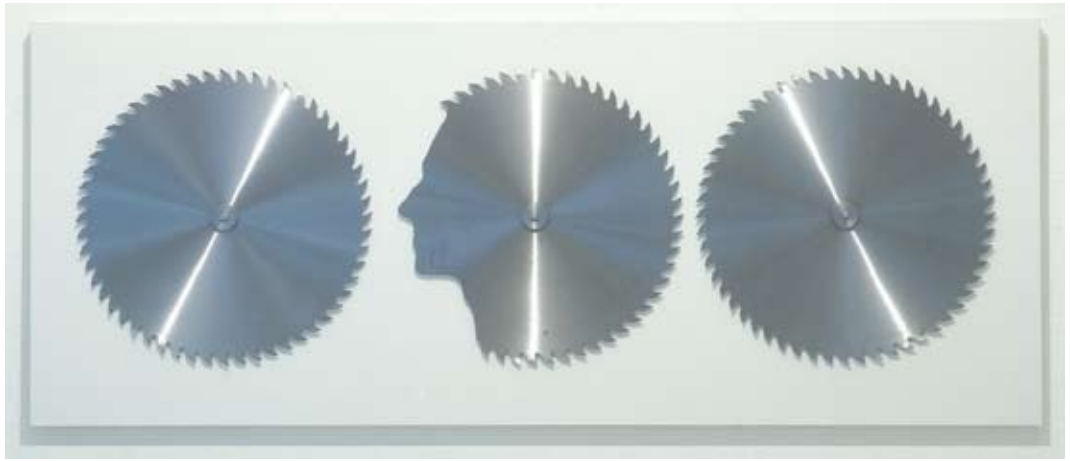
einer vertrauten Begleiterscheinung eines jeden Bilds auseinander, nämlich mit seinem Rahmen, einem Objekt, das er mehrfach selbst zum eigenständigen Bild erhoben hat und in seiner Eigenschaft als Reflexionsrahmen in Anspruch nahm, wie zum Beispiel in dem Objekt „Bild, aus dem Rahmen gefallen“ von 1988/94, das lediglich aus einem braun-goldenen, hölzernen Gemälderahmen mit doppeltem Hohlkehlprofil besteht. Die Bildfläche ist nicht die traditionelle, also nicht die Hauptfläche in der Mitte, sondern die innerhalb der doppelten Rahmenleiste (Abb. 120). „Mit scharfem Profil“ stellte sich Timm Ulrichs selbst in einem zackigen Silhouetten-Selbstbildnis von 1971/81/90 dar (Abb. 121), das – in der Art eines Scherenschnitts – aus Sägeblättern hergestellt ist.

Dem Vorbild Marcel Duchamps entsprechend, verwendete Timm Ulrichs auch Alltagsobjekte als assoziative Ready-mades, um Worte und Begriffe zu materialisieren, wie beispielsweise das „Seestück/Marinebild“ (Abb. 122) von 1977/82/85. Diese kunstgeschichtlichen

to the English expression ‘to cut off one’s nose to spite one’s face’, but literally means to cut into one’s own skin and describes a mistake that comes back to harm the transgressor. To do this, he used a plank of wood, the bottom turns upwards and becomes an axe handle whose cutting edge in turn is bedded in the wood plank, ‘cutting its own flesh’ (fig. 119). Whether voluntarily or not, a tree supplies the raw material for the object with which it is cut down. Ulrichs similarly treated a common art object that is a familiar attribute of each and every picture, namely its frame, an object that he often raised to the level of an autonomous picture. “Bild, aus dem Rahmen gefallen” [“Picture, Fallen out of its Frame,” a reference to the German idiom meaning “to get out of line”] from 1988/94, is comprised solely of a dark golden wooden frame for a painting with a double cove profile. The picture surface is not the traditional, i.e. not the main surface at the center, but rather that within the doubled frame slats (fig. 120). In the 1971/81/90 piece “Mit scharfem Profil” [literally: With a Sharp Profile, i.e. a sharply defined or distinctive profile], Timm Ulrichs depicted himself in profile in a jagged silhouette image (fig. 121) made of saw blades.

In accordance with Marcel Duchamp’s example, Timm Ulrichs also utilized everyday objects as associative ready-mades in order to materialize words and phrases such as in the “Seestück/Marinebild” [roughly: seascape or maritime picture] (fig. 122) from 1977/82/85. Ulrichs associatively illustrated this art historical term with a simple washboard, the surface of which suggests waves and which was supplemented by a little blue boat-shaped symbol at the top representing the horizon. The sign indicating a boat goes back to Ulrichs’ documentation of the markers painted on walls, trees, and masts at the footpaths near the Northern German seaside town of Cuxhaven which were at the center of a series of photographs from July and August 1982.[193] Ulrichs’ penchant for such signs that serve as the emblematic orientation for hikers recall the unusual markers he first set up in the old town of Hannover in 1969, ostensibly to

120



121

Gattungsbezeichnungen verbildlicht Ulrichs assoziativ anhand eines einfachen Waschbretts, dessen Oberfläche Wellen suggeriert und das mit einem kleinen blauen schiffförmigen Symbol oben ergänzt wird, das die Grenzlinie zwischen Luft- und Meeres-Sphäre, die Horizontlinie, kennzeichnet. Das hier verwendete Zeichen für Schiff geht auf Ulrichs' Dokumentation von den an Wanderwegen bei Cuxhaven auf Mauern, Bäumen und Masten aufgemalten Wegmarkierungen zurück, die im Mittelpunkt seiner Foto-Serie „Möwen – Schiffe – Fische: Porträt einer Landschaft. Wanderungen durch die Gemarkung von Cuxhaven zur Aufzeichnung von Wegmarkierungen, 7./.8. 1982" stehen.[193] Ulrichs' Vorliebe für derartige Erkennungszeichen als zeichenhafte Orientierungs- und Anhaltspunkte für den Küstenwanderer rufen auch die denkwürdigen Wegweisschilder in Erinnerung, die er bereits 1969 als vordergründige Hilfeleistung für den Erdenwanderer aufstellte, die aber vielmehr den Prozess einer Bewusstmachung beim Betrachter in Gang setzen wollen. Die unter anderem zeitweilig in der hannoverschen Altstadt angebrachte multiplizierte Nachbildung eines herkömmlichen gelben Straßenverkehrsschilds mit Wortlaut „Hier 40.000 km" (Abb. 90)[194] als signalhaften Hinweis auf die Distanz, die Reisende zurücklegen müssen, um den Ausgangspunkt wieder zu erreichen, bezieht

assist those who walk the earth, but which were intended to trigger a process of consciousness instead. The sign reproduces a typical yellow German street sign and reads: "Here 40,000 km" (fig. 90)[194] and indicates the distance that the traveler must go in order to reach his starting point again.

The former architecture student dealt with the literal reading of terms based on the geometrical example of the golden ratio, i.e. the 'aesthetically pleasing' division of a straight line, which, according to Euclid, is said to have been 'cut in extreme and mean ratio' when, as the whole line is to the greater segment, so is the greater to the less.[195] An almost mystic reverence of the golden ratio, which is also known as 'divine section,' can be observed in the age-old strivings for absolute proportions. Timm Ulrichs made exemplary use of the golden ratio to cut a loaf of bread (fig. 123),[196] and he also dedicated a "Konstruktions-Zeichnung" [Construction Drawing] (fig. 93) in 1969 to it that is included in the above-mentioned "Vorsicht, Kunst!" portfolio.[197] As a model example of application, Ulrichs cut the standard German reference book on the subject (Otto Hagenmaier: Der Goldene Schnitt. Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung) according to the age-old rules and thus made it a lucid example of the topic it deals with (fig. 124). Ulrichs exemplified the self-definition of an

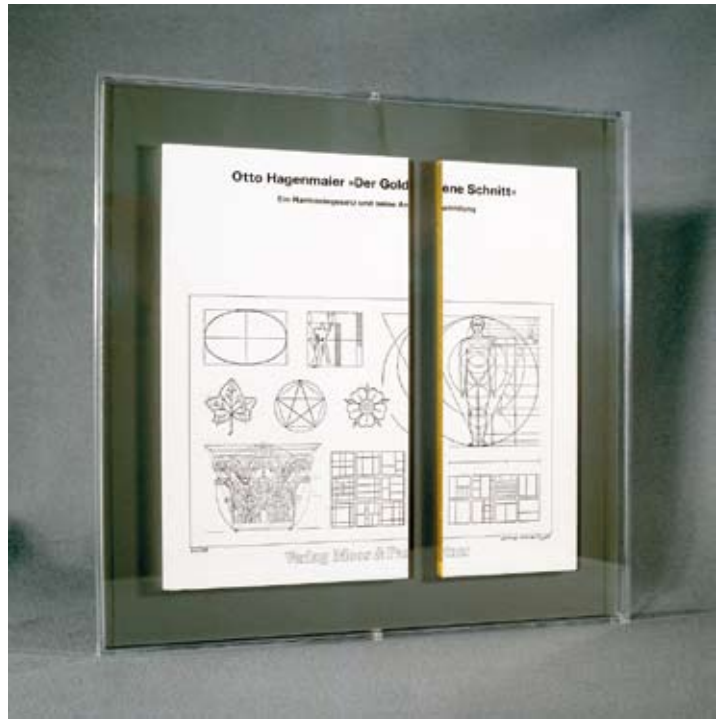
TIMM ULRICHS

122

sich auf den Erdumfang und dient somit als eine mit sprachlichen Mitteln bewirkte „Vergegenständlichung“ der Erdkugel.

Mit der Wörtlichkeit von Begriffen befasste sich der ehemalige Student der Architektur ebenfalls anhand einiger der Geometrie zugrunde liegenden Beispiele, darunter mit der grundlegenden Lehre des Goldenen Schnitts, jener schon bei Euklid behandelten geometrischen Teilung einer Linie in ungleiche Teile, die seit der griechischen Baukunst zur Aufteilung und Gliederung von Flächen oder der Bestimmung von Abständen verwendet wird: Ist eine Strecke AB durch einen Punkt E so geteilt, dass der größere Abschnitt AE die mittlere Proportionale zu der ganzen Strecke AB und dem kleineren Abschnitt BE ist, so heißt die Strecke stetig oder nach dem Goldenen Schnitt geteilt.[195] Ein oft beobachtetes Streben nach absoluten Proportionen führte vielerorts zu einer beinahe mystischen Erhöhung des Goldenen Schnitts, der im frühen 17. Jahrhundert von dem Astronomen Johannes Kepler als die „göttliche Teilung“ beschrieben wurde. Den Goldenen Schnitt verwendete Timm Ulrichs exemplarisch zum Schneiden von Brot (Abb. 123),[196] und er widmete ihm 1969 auch eine „Konstruktions-Zeichnung“ (Abb. 92), die im genannten Mappenwerk „Vorsicht, Kunst!“ enthalten ist.[197] Als musterschülerhaftes Anwendungsbeispiel teilte Ulrichs für ein Multiple das Standardwerk zum Thema (Otto Hagenmaier: Der Goldene Schnitt. Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung) nach den antiken Regeln, womit es selbst zu einem anschaulichen Beispiel der behandelten Thematik erhoben wird (Abb. 124). Dieses Sich-selbst-Definieren eines Gegenstands vollzog Ulrichs mit Hilfe der Sprache auch anhand eines geometrischen Objekts mit seinem dreidimensionalen Würfel-Text „WÜRFEL“ (Abb. 125) von 1964,[198] indem er die sechs Buchstaben des Wortes Würfel als Schriftcollage auf die sechs Seiten eines tatsächlichen Acrylglas-Würfels drucken ließ.

In zahlreichen Werken untersuchte Timm Ulrichs die Diskrepanz zwischen Gegenstand



object using language in 1964 by creating the three-dimensional geometric text object “WÜRFEL” [CUBE] (fig. 125),[198] by printing this word on the six sides of an actual acrylic glass cube.

Ulrichs examined in countless works the discrepancy between object and the linguistic characterization, and was especially influenced by tautologies in this regard, the term for the repetition of a thought or phrase such as in the famous example of the “round circle.” As Ulrichs said in 1970: “Thinking is principally tautological. (I think : I think.) (Only) tautologies are truths and truths are (always) tautologies. Tautological sentences are unequivocal, incontestable sentences. They gain their stability by ‘going around in circles’ (like rotating tops), by repeating themselves, reconfirming themselves.”[199] An electronically looped text followed in 1969/70 in which the sentence: “A TAUTOLOGY IS A TAUTOLOGY IS A TAUTOLOGY IS A TAUTOLOGY . . .” was repeated over and over again; a sentence, which Ulrichs considered the most concise of all tautological sentences: “the pure, non-poetic, grammatical model of a tautology in the form of a definition that cannot be reduced any further.”[200] Ulrichs also collected definitions of the word “definition” from various dictionaries and realized that Georg Büchmann’s classic book on German dictums, “Geflügelte Worte” [literally: Winged Words], also includes the phrase itself as a dictum.[201] Ulrichs made a multiple based on this interesting tautological aspect by trimming Büchmann’s book on ‘winged words’ into the shape of a bird (fig. 126).

In his above-mentioned 1969/70 portfolio for the Kestner Gesellschaft Hannover, “Vorsicht, Kunst! Praxis einer Theorie-Kunst” [Vorsicht, Kunst! Practice of a Theory Art],[202] Timm Ulrichs examined the question of the intrinsic characteristics of everyday objects from the world of art in the light of tautological possibilities and presented, among others, his “Signierte Signatur (Waren-Zeichen als Ware)” [Signed Signature (Trademark as Product)] from 1961

und sprachlicher Bezeichnung, und insbesondere bei der Frage nach Identität und Nicht-Identität wurde er vornehmlich von der Tautologie beeinflusst, der Bezeichnung für eine Gedanken- oder Begriffswiederholung, wie in den bekannten Beispielen vom „runden Kreis“ oder „weißen Schimmel.“ Wie Ulrichs 1970 feststellte: „Das Denken ist prinzipiell tautologisch. (Ich denke: Ich denke.) (Nur) Tautologien sind Wahrheiten, und Wahrheiten sind (stets) Tautologien. Tautologische Sätze sind zweifelsfreie, nicht anfechtbare Sätze. Dadurch, dass sie sich ‚im Kreise drehen‘ (wie rotierende Kreisel), sich wiederholen, sich selbst bestätigen, gewinnen sie ihre Stabilität.“[199] Es folgte 1969/70 seine elektronische Laufschrift, die endlos den Satz wiederholte: „EINE TAUTOLOGIE IST EINE TAUTOLOGIE IST EINE TAUTOLOGIE IST EINE TAUTOLOGIE . . .“, den Ulrichs als den prägnantesten aller tautologischen Sätze betrachtete: „das pure, unpoetische, nicht mehr weiter zu reduzierendende grammatikalische Modell einer Tautologie in der Form einer Definition.“[200] Ulrichs sammelte diesbezüglich unter anderem aus Wörterbüchern auch Definitionen des Worts „Definition“ und stellte ebenfalls fest, dass in Georg Büchmanns Klassiker „Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes“, das Wort von den „geflügelten Worten“ selbst als „geflügeltes Wort“ ausgewiesen wird.[201] Dieser tautologischen Besonderheit setzte Ulrichs ein multipliziertes Denkmal durch die Ausstanzung von Büchmanns Buch „Geflügelte Worte“ in der Form eines Vogels (Abb. 126).

Im bereits erwähnten Mappenwerk für die Kestner-Gesellschaft Hannover, „Vorsicht, Kunst! Praxis einer Theorie-Kunst“ von 1969/70,[202] ging Timm Ulrichs auch der Frage nach den innewohnenden Eigenschaften von Gegenständen aus dem Kunstalltag im Lichte der tautologischen Möglichkeiten nach und präsentierte unter anderem seine „Signierte Signatur (Waren-Zeichen als Ware)“ von 1961 (Abb. 127), die „Zeitungs-Rezension (Kunst-Kritik als Kunst)“ von 1964/69 sowie die eingangs zitierte „Kunst-Definition“ von 1964 (Abb. 130), die Ulrichs hier als ein sich selbst definierendes

125

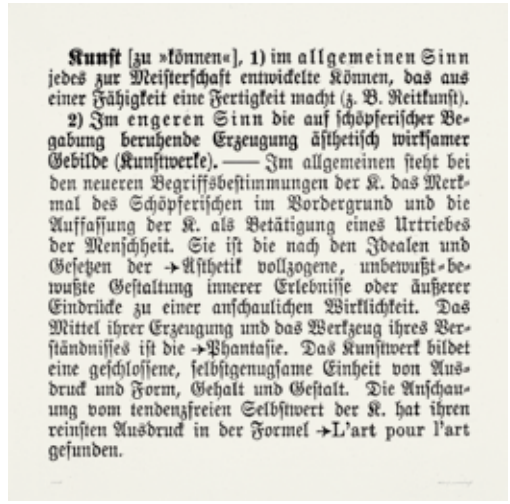
(fig. 127), the “Zeitungs-Rezension (Kunst-Kritik als Kunst)” [Newspaper Review (Art Criticism as Art)” from 1964/69 as well as the above-quoted “Kunst-Definition” [Definition of Art] from 1964 (fig. 130), which represented here as a self-defining artwork. He also presented the inherent facets of pictures in his “Bild, vermaßt und maßgebend (Zentimetermaß)” [Picture, measured und gauged (measuring stick)] from 1964 (fig. 88), “Bild mit Maßlinien” [Picture with dimension lines] from 1964/68 (fig. 129) and especially the “Bild” [Picture] picture from 1966 (fig. 131). This last picture is a black silkscreen picture with the four white letters that form the German word for picture. The print is therefore the illustration of a picture that illustrates the word picture; i.e. is an artwork that pictorially depicts and explains itself by means of language. The “Vernichtete Bild (Objet perdu)” [Destroyed Picture], unfortunately, which is also a part of the portfolio and was created by Ulrichs in 1967/70 as a pendant to the Objet trouvé, cannot be illustrated because it “is conspicuous by its absence.”[203]

The most famous tautological sentence was the basis of Ulrichs’ 1972/77 “Homage” to its creator, Gertrude Stein (1874–1946), in which he presents, “a rose is a rose is a rose is a rose” (fig. 133) in increasing levels of abstraction by repeating the object “rose” in four different media.[204] One first sees a real rose in a test tube followed by a plastic rose, then a photograph

126

127

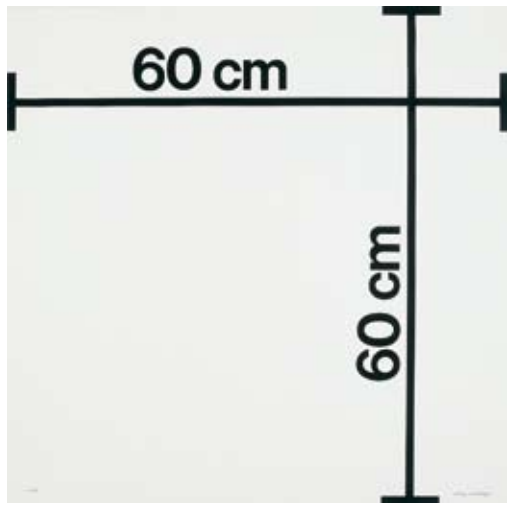
128



130

Kunstwerk darstellte. Ureigene Beschaffenheiten des Bildes führt Ulrichs mit seinem „Bild, vermaßt und maßgebend (Zentimetermaß)“ von 1964 (Abb. 88), dem „Bild mit Maßlinien“ von 1964/68 (Abb. 129) sowie vor allem mit dem „Bild“-Bild von 1966 (Abb. 131) vor Augen. Bei diesem letzteren Bild handelt es sich um ein schwarzes Bild in Siebdrucktechnik, dessen Mitte lediglich die vier weißen Buchstaben aufweist, die das Wort „bild“ bilden. Die Druckgrafik stellt sich somit als die Abbildung eines Bildes, das das Wort „bild“ abbildet, dar, ein Kunstwerk also, das sich selbst bildhaft mit sprachlichen Mitteln zeigt und erläutert. Das ebenfalls zur Mappe gehörende „Vernichtete Bild (Objet perdu)“, das Ulrichs 1967/70 als Pendant zum Objet trouvé kreierte, lässt sich allerdings leider nicht abbilden, denn es „glänzt durch Abwesenheit.“[203]

Der berühmteste Tautologie-Satz bildet die Grundlage für Ulrichs' 1972/77 entstandene Huldigung an seine Urheberin, die amerikanische Schriftstellerin Gertrude Stein (1874–1946). In seiner „Homage to Gertrude Stein“ stellt er „in zunehmendem Abstraktionsgrad“ den Satz „a rose is a rose is a rose is a rose“ (Abb. 133) durch eine viermalige Wiedergabe des Gegenstands „Rose“ in einem jeweils unterschiedlichen Me-



129

131

dium dar.[204] In einem weiß lackierten Holzkasten ist zunächst eine echte, natürliche Rose in einem Reagenzglas zu sehen, gefolgt von einer Kunststoff-Rose, einer an der Rückwand des Kastens angeschraubten Fotografie einer Rose sowie schriftlich dem Wort „Rose“. Wir werden konfrontiert mit Original, Imitation, Abbild und Wort als Visualisierung von Gertrude Steins Tautologie-Satz, der, sprachlich ausgedrückt, wiederum lauten könnte: Eine echte Rose ist eine Plastikrose ist das Bild einer Rose ist das Wort Rose. Im Übrigen hat Timm Ulrichs obendrein gezeigt, dass eine Rose auch Gertrude Stein sein kann, indem er 1977 eine neue Rosen-Züchtung nach der Schriftstellerin als „Rose mit Namen Gertrude Stein“ benennen und diesen Namen von der „Vereniging van Hollandse Rozenonderzoekers“ per Urkunde bestätigen ließ.[205] Diese ihren Namen tragende Rose legte Ulrichs in einer als Aktion und Hommage zu begreifenden Handlung am 6. November 1978 in Paris, Friedhof Père Lachaise, auf dem Grab von Gertrude Stein nieder.[206]

Wenn der Satz „Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose ist eine Rose“ stimmt, so müsste der Satz „Ein Würfel ist ein Würfel ist ein Würfel ist ein Würfel“ ebenfalls richtig sein, doch es gibt, und es überrascht nicht, dass Timm Ulrichs diese Tatsache aufspürte und erkannte, Würfel, die – streng genommen – keine Würfel sind, so zum Beispiel der Zuckerwürfel, denn die Seiten eines Würfels sind per Definition eigentlich alle gleich groß. Vielleicht etwas pedantisch, aber dennoch folgerichtig ließ Ulrichs 1969/85 als Multiple ein in einem schwarzen Kasten angebrachtes Würfelzucker-Stück mit einem kleinen Holzklotz ergänzen, um diesem fabrikmäßig hergestellten Lebensmittelprodukt zu einer geometrisch korrekten Würfelform zu verhelfen (Abb. 134). Das Infragestellen des Identitätsprinzips und dessen Widerlegung stehen im Mittelpunkt von Timm Ulrichs' multipliziertem Objekt „A ≠ a“ von 1970/75 (Abb. 135).[207] In den Schalen einer schwarzen Tafelwaage werden die somit „auf die Goldwaage gelegten“ vergoldeten Holz-Buchstaben „A“ und „a“ gewogen. Der größere und dementsprechend schwerere Großbuchsta-

of a rose, and finally the word “Rose.” We thus encounter the original as well as its imitation, its illustration and its verbalization: A rose is a plastic rose is the image of a rose is the word rose. Timm Ulrichs also showed, by the way, a rose can also be Gertrude Stein by having a new strain of rose named after Gertrude Stein in 1977 and entering this “Rose named Gertrude Stein” registered with the “Vereniging van Hollandse Rozenonderzoekers”[205] and later placed one of these roses on her grave in Paris in a homage and performance on November 6, 1978.[206]

If the sentence “A rose is a rose is a rose is a rose” is valid, then the sentence “A cube is a cube is a cube is a cube” must also be true, but it cannot come as a surprise that Ulrichs investigated this supposed fact and discovered that a cube, for example a sugar cube is not a cube at

132

be A sinkt deutlich ab und beweist, dass „A“ nicht „a“ gleich sein kann, dass diese Buchstaben als Dinge nicht identisch sind.

Buchstaben sind letztlich nur das äußere Erscheinungsbild der Sprache, werden aber durch Timm Ulrichs‘ vielfältige Bearbeitungen zum neuen Leben erweckt, so zum Beispiel in seiner Baum-Arbeit „Buchschlager Buchstaben-Buche“, einer Text-Aktion mit Buchstaben-Keksen auf einer Buche vor dem Bürgerhaus Buchschlag anlässlich der Frankfurter Buchmesse 1976, bei der Ulrichs die „mechanische Herstellung essbarer Konkreter Poesie“ demonstrierte.[208] Buchstaben können, stellt man sie in einen anderen, leicht abgewandelten Kontext, etwas anderes bedeuten, das jedoch einen oft überraschenden Bezug hervorbringt. Aus einer schwarzen Tischlerplatte ließ Ulrichs 1962/93 die Buchstaben des englischen Worts „NOWHERE“ ausschneiden und die ersten drei davon oben links und die letzten vier unten rechts an die Kanten der Tafel anbringen, womit die Worte „NOW“ und „HERE“ zum Vorschein kommen und somit eine nachdenkliche Verbindung von dem „Hier und Jetzt“ zum „Nirgendwo“ hervorrufen (Abb. 137). Eine verwandte Vorgehensweise und Technik, die die Beziehung von Buchstabenkombinationen

all because by definition, all its sides must be of equal size. Perhaps somewhat pedantic, but nevertheless consequent, Ulrichs helped out the sugar cube in a multiple from 1969/85 by attaching a piece of wood to it so that it can finally attain its geometrically correct shape (fig. 134). Questioning and refuting the identity principle is at the center of Timm Ulrichs’ multiple “A ≠ a” from 1970/75 (fig. 135).[207] He weighs the gilded capital “A” and small “a” in a gold balance. The capital letter is heavier, proving that “A” does not equal “a” and that these letters as things are not identical.

Letters are ultimately only language’s external manifestation, but they are awoken to new life in Timm Ulrichs’ works in which he plays with the fact that, in German, the word for letter (Buchstabe) is related to the word for book (Buch) and the word for the box tree (Buche). In 1976, for example, he covered a “Buche” (box tree) with (Buchstaben) letters, in this case letter-shaped cookies, on the occasion of the Frankfurt Book Fair to demonstrate the “mechanical production of eatable concrete poetry”.[208] Placed in a slightly different context, letters can take on a new meaning that often brings about a surprising reference. Ulrichs has the word “NO-

133

134

135

und Wörtern in Bezug auf ihre Bedeutung vor Augen führt, machte Timm Ulrichs mit seiner als Unikat in der Sammlung Robert Simon befindlichen Anagrammarbeit „AUGEN – GENAU“ von 1965/90 (Abb. 136) sichtbar.

Objekte, die von Menschenhand geschaffen sind, haben Eigenschaften, die ihnen von Menschen gegeben wurden und die jene Objekte definieren. Ein Alltagsobjekt, das nicht mehr aus unserem Leben weg zu denken ist und mit dem sich Ulrichs intensiv beschäftigte, ist der Stuhl, wie zum Beispiel „Zungenreden“ (Abb. 138) von 1987.[209] Diese Skulptur besteht aus einem Stuhl-Paar mit jeweils einer Flackerlampe an dem Ende jedes Stuhlbeins, die, zusammen mit dem Titel, eine Verknüpfung zum traditionellen Attribut der Apostel beim Pfingstfest herstellt, denn, so die biblische Narrative aus Apostelgeschichte 2, 3–4: „. . . es erschienen ihnen Zungen, zerteilt wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen; und sie wurden alle voll des heiligen Geistes und fingen an, zu predigen in anderen Zungen, nach dem der Geist ihnen gab auszusprechen.“ Das wichtigste Attribut eines Stuhls ist die Tatsache, dass er an und für sich zu stehen hat – schon das Wort Stuhl leitet

WHERE” (1962/93) cut out of a black wooden plate and arranged the letters to form the words “NOW” and “HERE” and thus producing a thoughtful link between the here-and-now to nowhere (fig. 137). A similar play with letters and words forms the background of the anagram piece “AUGEN – GENAU” [literally “Eye – Exactly”] from 1965/90 (fig. 136).

Man-made objects have the characteristics given to them by their creators and users that define the objects. An object from everyday life which we cannot do without and with which Ulrich’ extensively occupied himself in a number of works, is the chair, for example in his “Zungenreden” [Speaking in Tongues] (fig. 138) from 1987.[209] The sculpture comprises two chairs with a flickering light bulb at the bottom of each leg which, along with the title, link them to the traditional attribute of the apostles at Pentecost as described in the New Testament (Acts of the Apostles 2, 3–4): “And there appeared unto them cloven tongues like as of fire, and it sat upon each of them. And they were all filled with the Holy Ghost, and began to speak with other tongues, as the Spirit gave them utterance.” A chair’s most important attribute is the fact

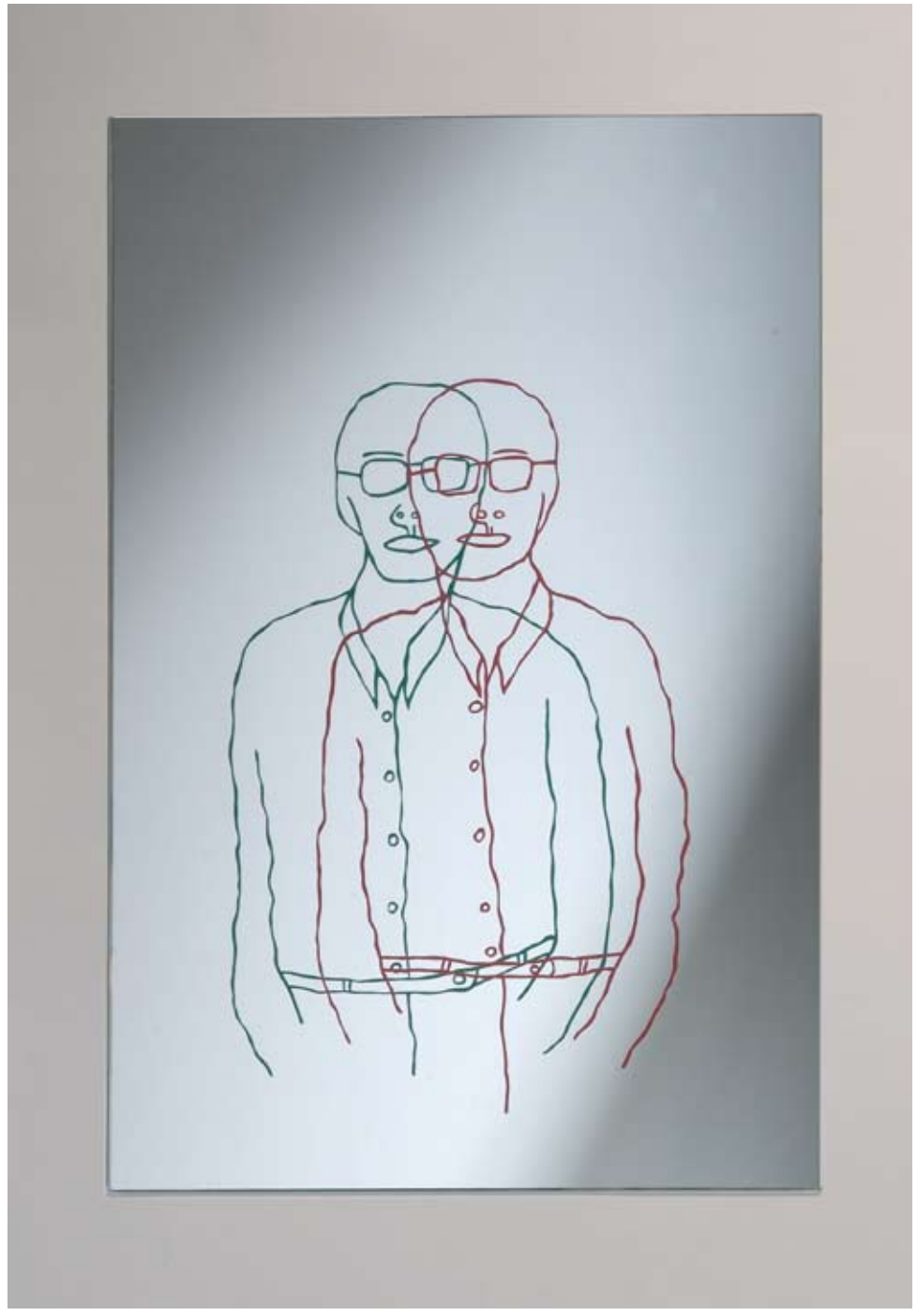
136

137

138

139

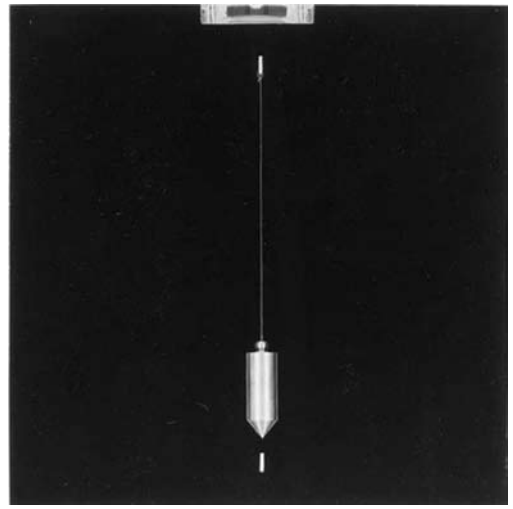
TIMM ULRICHS



140

141

142



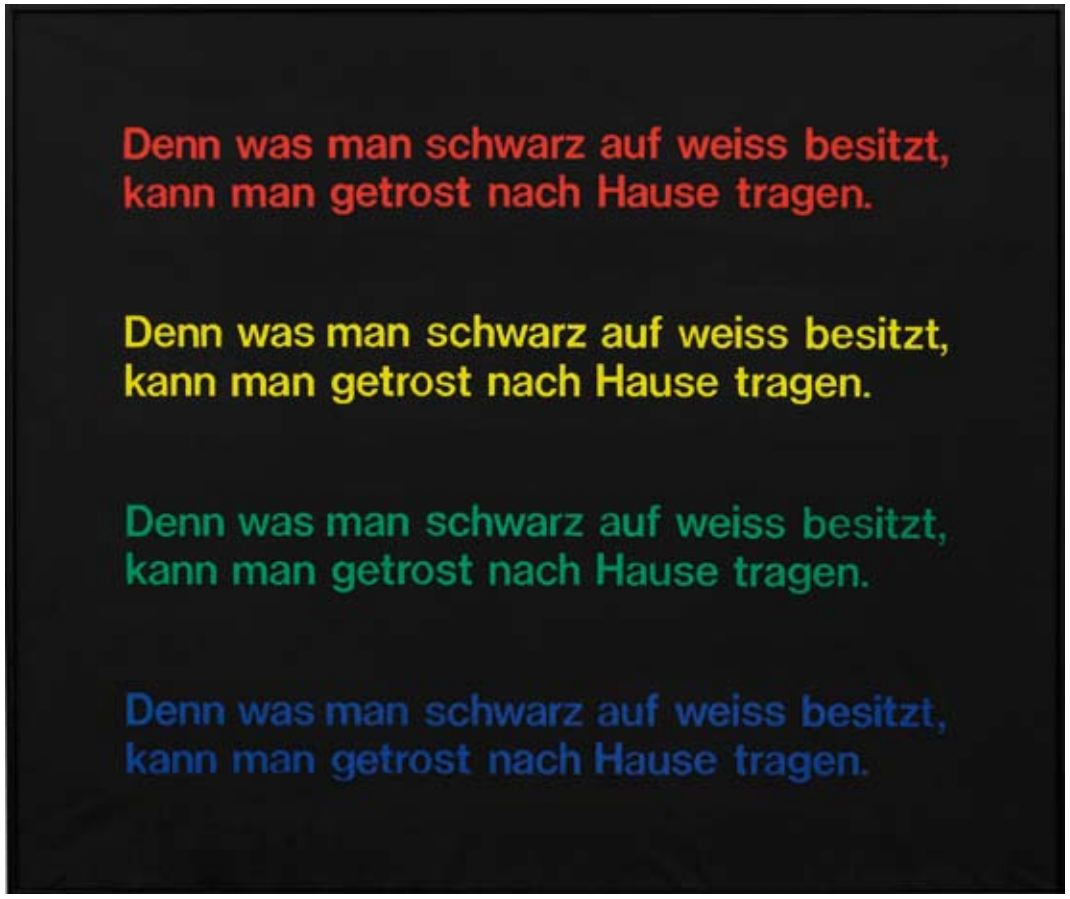
143

that it stands – even the German word for chair (Stuhl), like the English word "stool," derives from the Middle High German verb for standing –, while people sit on it. But Timm Ulrichs turns the object chair into a subject by giving it the characteristic human feature for which the chair itself is manufactured. The multiple "Der erste sitzende Stuhl (nach langem Stehen sich zur Ruhe setzend)" [The First Sitting Chair (sitting down to rest after standing a long time)] from 1970 shows it at a moment in which it does not fulfill its intrinsic function, but rather does that, which people usually do on it: the chair sits (fig. 139).[210] The first sitting chair sets itself on its hind legs like a dog and rests after standing for a long time, it "setzt sich zur Ruhe." As Ulrichs wrote: "The chair no longer wishes to serve, doesn't want that people turn their back to it and sit down – rear end first – on it and thoughtlessly and intentionally become a burden."[211]

In the quoted "Spiegel-Online" interview from 1997, Ulrichs reacted to the question, if he still has any hope for himself by saying: "I am now 57 years old. My mother died at exactly this age; statistically speaking, I still have 15 years to live. But when my potency has left me, it won't do me any good when the groupies show up with late admiration. My days are numbered." "And what is the consequence for you?" "First of all: to persevere. And there is only one other alternative: I have to outlive all these art idiots; and then I can rewrite everythng that they botched."

sich vom mittelhochdeutschen Verb für Stehen ab –, während der Mensch darauf sitzt. Doch das Objekt Stuhl macht Timm Ulrichs zum Subjekt, indem er ihm die charakteristische menschliche Eigenschaft gibt, für die der Stuhl als solcher eigens hergestellt wird. Die multiplizierte Skulptur „Der erste sitzende Stuhl (nach langem Stehen sich zur Ruhe setzend)" von 1970 zeigt das Objekt zu einem Zeitpunkt, da es seine Funktion gerade nicht erfüllt, sondern sich selbstständig macht und genau dasselbe tut, was der Mensch in der Regel auf ihm macht: der Stuhl sitzt (Abb. 139).[210] Der erste sitzende Stuhl lässt sich auf die Hinterbeine nieder wie ein Hund und ruht sich vom langen Stehen aus, er „setzt sich zur Ruhe". Wie Ulrichs schrieb: „Der Stuhl will nicht mehr dienen, will nicht, dass man ihm den Rücken zukehrt, wenn man, mit dem Hintern zuerst, sich auf ihn setzt und ihm, gedankenlos und gewissenlos, zur Last fällt."[211] Ungeklärt ist jedoch, ob der stehende Besitzer eines sitzenden Stuhls sich über diesen hinwegsetzen kann, um ihn zum Stehen zu zwingen, damit der Mensch sich wieder hinsetzen kann.

Auch in seinem 68. Totalkünstlerlebensjahr können wir weiter auf Timm Ulrichs setzen. Zwischen zwei Stühlen hat er nie gesessen, und es ist nicht abzusehen, dass er sich selbst zur Ruhe setzt, die Zukunft aussitzt, sich von der Szene absetzt oder aufhört, sich in Szene und in Bewegung zu setzen, um sich durchzusetzen. Im eingangs zitierten „Spiegel-Online" Interview aus dem Jahr 1997 reagierte Ulrichs auf die Frage, ob er sich selbst Hoffnung macht mit der Antwort: „Ich bin jetzt 57 Jahre alt. Meine Mutter ist genau in diesem Alter gestorben; statistisch habe ich noch 15 Jahre zu leben. Aber wenn die Potenz mal verschwunden ist, nutzt es mir auch nichts mehr, wenn mit späten Ehren die Groupies kommen. Meine Zeit wird knapp." „Was folgt für Sie daraus?" „Erstens weitermachen. Zweitens bleibt mir eigentlich nur ein Mittel: Ich muss eigentlich all diese Kunstidioten überleben, und dann kann ich alles umschreiben, was die verbockt haben."



144

Anmerkungen

1 Kurt Schwitters, in: Der Ararat II, 1921, S. 6f.
2 Zur Geschichte des Multiples siehe: Ars multiplicata, vervielfältigte Kunst seit 1945, Ausstellung Wallraf-Richartz-Museum Köln 1968; 3 →∞: New Multiple Art", Ausstellung Whitechapel Art Gallery London 1971; Multiples. The First Decade; Ausstellung Philadelphia Museum of Art 1971; Multiples. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen, Ausstellung Neuer Berliner Kunstverein 1974; Das Jahrhundert des Multiples. Von Duchamp bis zur Gegenwart, Ausstellung Deichtorhallen Hamburg 1994; Constance W. Glenn: Multiples. The Great American Pop Art Store, Long Beach/Baltimore 1997; Ulrich Krempel und Wolfgang Feelisch: Kunst als Kommunikation, Schwalenberg 1994; Peter Schmieder: Unlimited. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch. Unlimited Multiples in Deutschland. Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart, Köln 1998.
3 Katharina Schmidt: Zur Beuys Stiftung Ulbricht im Kunstmuseum Bonn, in: Joseph Beuys. Bestandskatalog des Kunstmuseums Bonn 1992, S. iii.
4 Joseph Beuys – Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965–1986, bearbeitet und herausgegeben von Jörg Schellmann, 7. Auflage München/New York 1992 (= Schellmann 1992).
5 Siehe den von Beuys verfassten „Lebenslauf/ Werklauf" in: Joseph Beuys – Werke aus der Sammlung Karl Ströher, Ausstellung Kunstmuseum Basel 1969 (= Ausst. Basel 1969), S. 9: 1964 „Beuys ‚Vehicle Art'."
6 Jörg Schellmann und Bernd Klüser: Fragen an Joseph Beuys, in: Schellmann 1992, S. 9.
7 Ebenda, S. 9.
8 Ebenda, S. 12.
9 Schellmann 1992, Nr. 441.
10 Schellmann 1992, Nr. 192.
11 Joseph Beuys – „Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an", herausgegeben von Klaus Staeck, Heidelberg/Göttingen 1996, Nr. 72.
12 Dierk Stemmler: Zu den Multiples von Joseph Beuys, in: Schellmann 1992, S. 543.
13 Schellmann 1992, Nr. 51; Dierk Stemmler: Zu den Multiples von Joseph Beuys, in: Schellmann 1992, S. 550.
14 Schellmann 1992, Nr. 102A.
15 Klaus Staeck und Gerhard Steidl: Beuys in Amerika, Heidelberg/Göttingen 1997 (= Staeck/Steidl 1987), S. 5.
16 Schellmann 1992, Nr. 102B.
17 Schellmann 1992, Nr. P17; „wer nicht denken will, fliegt raus." Joseph Beuys – Postkarten, Sammlung Neuhaus, herausgegeben von Helmut Gold, Margret Baumann und Doris Hensch (Kataloge der Museumsstiftung Post und Telekommunikation 3), Frankfurt a.M. 1998 (= Ausst. Frankfurt a. M. 1998), Nr. 31.

Notes

1 Kurt Schwitters, in: Der Ararat II, 1921, p.6f.
2 On the history of the multiple, see: Ars multiplicata, vervielfältigte Kunst seit 1945, exh. cat. Wallraf-Richartz-Museum Cologne 1968; 3 →∞: New Multiple Art", exh. cat. Whitechapel Art Gallery London 1971; Multiples. The First Decade; exh. cat. Philadelphia Museum of Art 1971; Multiples. Ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen, exh. cat. Neuer Berliner Kunstverein 1974; Das Jahrhundert des Multiples. Von Duchamp bis zur Gegenwart, exh. cat. Deichtorhallen Hamburg 1994; Constance W. Glenn: Multiples. The Great American Pop Art Store, Long Beach/Baltimore 1997; Ulrich Krempel and Wolfgang Feelisch: Kunst als Kommunikation, Schwalenberg 1994; Peter Schmieder: Unlimited. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch. Unlimited Multiples in Deutschland. Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart, Cologne 1998.
3 Katharina Schmidt: Zur Beuys Stiftung Ulbricht im Kunstmuseum Bonn, in: Joseph Beuys. Bestandskatalog des Kunstmuseums Bonn 1992, p.iii.
4 Joseph Beuys – Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965–1986, compiled and edited by Jörg Schellmann, 7th edition Munich/New York 1992 (= Schellmann 1992).
5 See Beuys' „Lebenslauf/ Werklauf" in: Joseph Beuys – Werke aus der Sammlung Karl Ströher, exh. cat. Kunstmuseum Basel 1969 (= exh. cat. Basel 1969), p.9: 1964 „Beuys ‚Vehicle Art'."
6 Jörg Schellmann and Bernd Klüser: Fragen an Joseph Beuys, in: Schellmann 1992, p.9.
7 Ibid, p.9.
8 Ibid, p.12.
9 Schellmann 1992, no.441.
10 Schellmann 1992, no.192.
11 Joseph Beuys – „Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an," edited by Klaus Staeck, Heidelberg/Göttingen 1996, no.72.
12 Dierk Stemmler: Zu den Multiples von Joseph Beuys, in: Schellmann 1992, p.543.
13 Schellmann 1992, no.51; Dierk Stemmler: Zu den Multiples von Joseph Beuys, in: Schellmann 1992, p.550.
14 Schellmann 1992, no.102A.
15 Klaus Staeck and Gerhard Steidl: Beuys in Amerika, Heidelberg/Göttingen 1997 (= Staeck/Steidl 1987), p.5.
16 Schellmann 1992, no.102B.
17 Schellmann 1992, no. P17; „wer nicht denken will, fliegt raus." Joseph Beuys – Postkarten, Sammlung Neuhaus, edited by Helmut Gold, Margret Baumann und Doris Hensch (Kataloge der Museumsstiftung Post und Telekommunikation 3), Frankfurt a.M. 1998 (= exh. cat. Frankfurt a.M. 1998), no.31.

18 Joseph Beuys, bearbeitet von Caroline Tisdall, Ausstellung The Solomon R. Guggenheim Museum New York 1979 (= Ausst. New York 1979 sowie Der Spiegel, 33. Jahrgang, 1979, Nr. 45, S. 250).
19 Schellmann 1992, Nr. 321.
20 Schellmann 1992, Nr. 7; vgl. Margarethe Jochimsen: Eine Holzkiste von Joseph Beuys – Konfrontiert mit Erwin Panofskys Grundsätzen zur Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 22/1, Bonn 1977, S. 148–155; Dierk Stemmler: Zu den Multiples von Joseph Beuys, in: Schellmann 1992, S. 546.
21 Schellmann und Klüser: Fragen an Joseph Beuys, in: Schellmann 1992, S. 11.
22 Joseph Beuys: Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972, herausgegeben von Clara Bodemann-Ritter, 4. Auflage Frankfurt a.M. 1992 (= Bodemann-Ritter 1992), S. 28f.
23 Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys, Düsseldorf 1987 (= Stachelhaus 1987), S. 186.
24 Tobias Bezzola, in: Joseph Beuys. Ausstellung Kunsthaus Zürich 1993 (= Ausst. Zürich 1993), S. 265.
25 Gespräch zwischen Joseph Beuys, Bernhard Blume und Heinz G. Prager, in: Rheinische Bienenzeitung 126, 1975 (= Rheinische Bienenzeitung 1975), S. 377.
26 Harlan 1976, S. 100.
27 Schellmann 1992, Nr. P7; vgl. Harlan 1976, S. 100 sowie Doris Leutgeb, in: Ausst. Zürich 1992, S. 279f.
28 Schellmann 1992, Nr. 139.
29 Johannes Stüttgen: Das Warhol-Beuys-Ereignis. 3 Kapitel aus: Der ganze Riemen, Wangen 1979, S. 17.
30 Staeck/Steidl 1997, S. 210.
31 Ebenda.
32 Schellmann 1992, Nr. 140.
33 Zitiert nach Stachelhaus 1987, S. 209.
34 Joseph Beuys – Selten so viel gelacht, in: Kunstforum 8/9, 1973/74, S. 229.
35 Klaus Staeck: in: Ausst. Zürich 1993, S. 82.
36 Klaus Staeck: Beuys und das Jahr der Postkarte, in: Ausst. Frankfurt a.M. 1998, S. 16.
37 Schellmann 1992, Nr. 103; Ausst. Frankfurt a.M. 1998, Nr. 19/20.
38 Schellmann 1992, Nr. P10; Ausst. Frankfurt a.M. 1998, Nr. 24.
39 Schellmann 1992, Nr. P9; Ausst. Frankfurt a.M. 1998, Nr. 22.
40 Selbstdarstellung. Künstler über sich, herausgegeben von Wulf Herzogenrath, Düsseldorf 1973 (= Herzogenrath 1973), S. 33.
41 Joseph Beuys: Reden über das eigene Land, München 1985, S. 36f.
42 Schellmann 1992, Nr. 214.
43 Georg Jappe: Joseph Beuys, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988 (= Jappe 1988), S. 3.

18 Joseph Beuys, compiled by Caroline Tisdall, exh. cat. The Solomon R. Guggenheim Museum New York 1979 (= exh. cat. New York 1979 and Der Spiegel, no. 45, 1979, p.250).
19 Schellmann 1992, no.321.
20 Schellmann 1992, no.7; see Margarethe Jochimsen: Eine Holzkiste von Joseph Beuys – Konfrontiert mit Erwin Panofskys Grundsätzen zur Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 22/1, Bonn 1977, pp.148–155; Dierk Stemmler: Zu den Multiples von Joseph Beuys, in: Schellmann 1992, p.546.
21 Schellmann and Klüser: Fragen an Joseph Beuys, in: Schellmann 1992, p.11.
22 Joseph Beuys: Jeder Mensch ist ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972, edited by Clara Bodemann-Ritter, 4th edition Frankfurt a.M. 1992 (= Bodemann-Ritter 1992), p.28f.
23 Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys, Düsseldorf 1987 (= Stachelhaus 1987), p.186.
24 Tobias Bezzola, in: Joseph Beuys. exh. cat. Kunsthaus Zurich 1993 (= exh. cat. Zurich 1993), p.265.
25 Gespräch zwischen Joseph Beuys, Bernhard Blume und Heinz G. Prager, in: Rheinische Bienenzeitung 126, 1975 (= Rheinische Bienenzeitung 1975), p.377.
26 Harlan 1976, p.100.
27 Schellmann 1992, no.P7; see Harlan 1976, p.100 and Doris Leutgeb, in: exh. cat. Zurich 1992, pp.279f.
28 Schellmann 1992, no.139.
29 Johannes Stüttgen: Das Warhol-Beuys-Ereignis. 3 Kapitel aus: Der ganze Riemen, Wangen 1979, p.17.
30 Staeck/Steidl 1997, p.210.
31 Ibid.
32 Schellmann 1992, no.140.
33 Quoted after Stachelhaus 1987, p.209.
34 Joseph Beuys – Selten so viel gelacht, in: Kunstforum 8/9, 1973/74, p.229.
35 Klaus Staeck: in: exh. cat. Zurich 1993, p.82.
36 Klaus Staeck: Beuys und das Jahr der Postkarte, in: exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, p.16.
37 Schellmann 1992, no.103; exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.19/20.
38 Schellmann 1992, no.P10; exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.24.
39 Schellmann 1992, no.P9; exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.22.
40 Selbstdarstellung. Künstler über sich, edited by Wulf Herzogenrath, Düsseldorf 1973 (= Herzogenrath 1973), p.33.
41 Joseph Beuys: Reden über das eigene Land, Munich 1985, pp.36f.
42 Schellmann 1992, no.214.
43 Georg Jappe: Joseph Beuys, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Munich 1988 (= Jappe 1988), p.3.

44 Schellmann 1992, no.105; exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.39.
45 Rheinische Bienenzeitung 1975, p.373.
46 Uwe M. Schneede: Joseph Beuys – Die Aktionen, Bad Cannstatt 1994 (= Schneede 1994), pp.102–111.
47 Harlan 1976, p.61.
48 Schellmann 1992, no.104; exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.40.
49 See the reproduction of the letter in: Joseph Beuys – documenta-Arbeit, edited by Veit Loers and Pia Witzmann, Kassel 1993 (= exh. cat. Kassel 1993), p.209.
50 Schellmann 1992, no.154; exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.41.
51 Schneede 1994, pp.68–79.
52 Joseph Beuys – Skulpturen und Objekte, edited by Heiner Bastian, exh. cat. Gropius-Bau Berlin 1988, no.123.
53 Schellmann 1992, no.539; exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.89.
54 Johannes Stüttgen, in: exh. cat. Zurich, p.275 and Tobias Bezzola, in: exh. cat. Zurich, p.287.
55 Schellmann 1992, no.154; see Armin Zweite in: Joseph Beuys – Natur Materie Form, exh. cat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 1991 (= exh. cat. Düsseldorf 1991), p.52 note 16 and Johannes Stüttgen: Zeitstau im Kraftfeld des Erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys, Wangen 1988, pp.59f.
56 Rheinische Bienenzeitung 1975, p.377.
57 Bodemann-Ritter 1992, p.50.
58 Harlan, p.26; see Wolfgang Zumdick: Das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner, Basel 1995.
59 Schellmann 1992, no.32.
60 Schellmann 1992, no.40.
61 Schellmann 1992, nos.326–328.
62 Herzogenrath 1973.
63 Schneede 1994, pp.20–33.
64 Schellmann 1992, no.52.
65 All quotes are taken from the information sheet enclosed with the edition as quoted after Schellmann 1992, p.439.
66 Quoted after the accompanying text to Jürgen Boettcher's about the Berlin action „Ausfegen" (1972, 26').
67 Stachelhaus 1986, p.140.
68 Georg Jappe: Beuys packen – Dokumente 1968–1996, Regensburg 1996, p.140.
69 Schellmann 1992, no.47.
70 Schellmann 1992, no.60.
71 Schellmann 1992, no.71.
72 Schellmann 1992, no.61.
73 Harlan 1976, p.109.
74 Schellmann 1992, no.P8; exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.14.
75 Schellmann 1992, no.69; exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.230.

44 Schellmann 1992, Nr. 105; Ausst. Frankfurt a.M. 1998, Nr. 39.
45 Rheinische Bienenzeitung 1975, S. 373.
46 Uwe M. Schneede: Joseph Beuys – Die Aktionen, Bad Cannstatt 1994 (= Schneede 1994), S. 102–111.
47 Harlan 1976, S. 61.
48 Schellmann 1992, Nr. 104; Ausst. Frankfurt a.M. 1998, Nr. 40.
49 Siehe die Reproduktion des Briefes in: Joseph Beuys – documenta-Arbeit, herausgegeben von Veit Loers und Pia Witzmann, Kassel 1993 (= Ausst. Kassel 1993), S. 209.
50 Schellmann 1992, Nr. 154; Ausst. Frankfurt a. M. 1998, Nr. 41.
51 Schneede 1994, S. 68–79.
52 Joseph Beuys – Skulpturen und Objekte, herausgegeben von Heiner Bastian, Ausstellung Gropius-Bau Berlin 1988, Nr. 123.
53 Schellmann 1992, Nr. 539; Ausst. Frankfurt a.M. 1998, Nr. 89.
54 Johannes Stüttgen, in: Ausst. Zürich, S. 275 sowie Tobias Bezzola, in: Ausst. Zürich, S. 287.
55 Schellmann 1992, Nr. 154; vgl. Armin Zweite in: Joseph Beuys – Natur Materie Form, Ausstellung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 1991 (= Ausst. Düsseldorf 1991), S. 52 Anm. 16 sowie Johannes Stüttgen: Zeitstau im Kraftfeld des Erweiterten Kunstbegriffes von Joseph Beuys, Wangen 1988, S. 59f.
56 Rheinische Bienenzeitung 1975, S. 377.
57 Bodemann-Ritter 1992, S. 50.
58 Harlan, S. 26; siehe zuletzt Wolfgang Zumdick: Das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner, Basel 1995.
59 Schellmann 1992, Nr. 32.
60 Schellmann 1992, Nr. 40.
61 Schellmann 1992, Nr. 326–328.
62 Siehe Herzogenrath 1973.
63 Schneede 1994, S. 20–33.
64 Schellmann 1992, Nr. 52.
65 Alle Zitate von Beuys entstammen dem zur Edition erschienenen Informationsblatt, zitiert nach Schellmann 1992, S. 439.
66 Zitiert nach dem Begleittext zu Jürgen Boettchers Film über die Berliner Aktion „Ausfegen" (1972, 26').
67 Stachelhaus 1986, S. 140.
68 Georg Jappe: Beuys packen – Dokumente 1968–1996, Regensburg 1996, S. 140.
69 Schellmann 1992, Nr. 47.
70 Schellmann 1992, Nr. 60.
71 Schellmann 1992, Nr. 71.
72 Schellmann 1992, Nr. 61.
73 Harlan 1976, S. 109.
74 Schellmann 1992, Nr. P8; Ausst. Frankfurt a.M. 1998, Nr. 14.
75 Schellmann 1992, Nr. 69; Ausst. Frankfurt a.M. 1998, Nr. 230.

76 Joseph Beuys und Klaus Staeck: MANIFEST zur Gründung einer „Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung“, zitiert nach dem Text des als Siebdruck herausgegebenen Multiples, Schellmann 1992, Nr. 302.
77 Dokumente Nr. 1, Abendunterhaltung mit Joseph Beuys am 5.3.1977, Wangen 1977.
78 Siehe Ausst. Kassel 1993, S. 186.
79 Schellmann 1992, Nr. 324; vgl. Joseph Beuys – Das Wirtschaftswertprinzip, herausgegeben von Klaus Staeck, Heidelberg 1990.
80 Schellmann 1992, Nr. 473.
81 Schellmann 1992, Nr. 206; Wolfgang Max Faust, Bilder werden Worte. Anmerkungen zur Sprache als Medium in der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, in: KUNSTmagazin 1978, Nr. 3, S. 25f.
82 Beuys zitiert den Text nach der neuenglischen Übertragung von Kuno Meyer: The Vision of Mac Conglinne, London 1892; zum Text siehe M. Dillon: Early Irish Literature, Chicago 1948, S. 143–148 sowie die deutsche Übertragung von R. Thurneysen in: Sagen aus dem alten Irland, Berlin 1901.
83 Schellmann 1992, Nr. 484.
84 Schellmann 1992, Nr. 378.
85 Schellmann 1992, Nr. 502; Ausst. Frankfurt a.M. 1998, Nr. 261.
86 documenta 5, Ausstellung Kassel 1972, Abt. 16, S. 92.
87 Uwe M. Schneede, in: Ausst. Zürich 1993, S. 239f.
88 Robert Filliou: Lehren und Lernen als Ausführungskünste, herausgegeben von Kasper König, Köln/New York 1970, S. 161.
89 Schellmann 1992, Nr. 41.
90 Rudolf Steiner: Eurythmie als sichtbare Sprache, Dornach 1927, S. 264.
91 Schneede 1994, S. 216–223.
92 Schellmann 1992, Nr. 99.
93 Text von Beuys auf der Rückseite eines Fotos von Ute Klophaus im Beuys-Nachlass, zitiert nach Schneede 1994, S. 171.
94 Schellmann 1992, Nr. 73.
95 Schneede 1994, S. 318–323 sowie Joseph Beuys – Arena. Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre! herausgegeben von Lynne Cooke und Karen Kelly, Ostfildern 1994.
96 Ausst. Frankfurt a.M. 1998, Nr. 244.
97 Schneede 1994, S. 360–263.
98 Schellmann 1992, Nr. 317.
99 Schneede 1994, S. 84–91.
100 Ausst. New York 1979, S. 251.
101 Beuys-Rauschenberg-Twombly-Warhol. Sammlung Marx, herausgegeben und bearbeitet von Heiner Bastian, Ausst. Nationalgalerie Berlin 1982 (= Ausst. Berlin 1982), S. 74–76.
102 Schellmann 1992, Nr. 74.
103 Ausst. Berlin 1982, S. 64–66.
104 Ausst. New York 1979, Nr. 19.

76 Joseph Beuys and Klaus Staeck: MANIFEST zur Gründung einer „Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung“, quoted after the text that was published as a silkscreen multiple, Schellmann 1992, no.302.
77 Dokumente Nr. 1, Abendunterhaltung mit Joseph Beuys am 5.3.1977, Wangen 1977.
78 Exh. cat. Kassel 1993, p.186.
79 Schellmann 1992, no.324; see Joseph Beuys – Das Wirtschaftswertprinzip, edited by Klaus Staeck, Heidelberg 1990.
80 Schellmann 1992, no.473.
81 Schellmann 1992, no.206; Wolfgang Max Faust, Bilder werden Worte. Anmerkungen zur Sprache als Medium in der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, in: KUNSTmagazin 1978, no.3, pp.25f.
82 Beuys quotes the text after the modern English translation by Kuno Meyer: The Vision of Mac Conglinne, London 1892; see M. Dillon: Early Irish Literature, Chicago 1948, pp.143–148.
83 Schellmann 1992, no.484.
84 Schellmann 1992, no.378.
85 Schellmann 1992, no. 502; exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.261.
86 documenta 5, Ausstellung Kassel 1972, section 16, p.92.
87 Uwe M. Schneede, in: exh. cat. Zurich 1993, pp.239f.
88 Robert Filliou: Lehren und Lernen als Ausführungskünste, edited by Kasper König, Cologne/New York 1970, p.161.
89 Schellmann 1992, no.41.
90 Rudolf Steiner: Eurythmie als sichtbare Sprache, Dornach 1927, p.264.
91 Schneede 1994, pp.216–223.
92 Schellmann 1992, no.99.
93 Text by Beuys on the reverse of a photograph by Ute Klophaus in the Beuys estate, quoted after Schneede 1994, p.171.
94 Schellmann 1992, no.73.
95 Schneede 1994, pp.318–323 and Joseph Beuys – Arena. Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!, edited by Lynne Cooke and Karen Kelly, Ostfildern 1994.
96 Exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, no.244.
97 Schneede 1994, pp.360–263.
98 Schellmann 1992, no.317.
99 Schneede 1994, pp.84–91.
100 Exh. cat. New York 1979, p.251.
101 Beuys-Rauschenberg-Twombly-Warhol. Sammlung Marx, compiled and edited by Heiner Bastian, exh. cat. Nationalgalerie Berlin 1982 (= exh. cat. Berlin 1982), pp.74–76.
102 Schellmann 1992, no.74.
103 Exh. cat. Berlin 1982, p.64–66.
104 Exh. cat. New York 1979, no.19.

105 Schellmann 1992, no.498.
106 Schellmann 1992, no.519.
107 Schneede 1994, pp.330–353.
108 Schellmann 1992, no.373–375.
109 Schellmann 1992, no.P54.
110 Harlan 1976, p.61.
111 Schellmann 1992, no.272–282.
112 Schellmann 1992, no.283.
113 Schellmann 1992, no.190; see Christa-Maria Lerm, in: exh. cat. Zurich 1993, pp.268f.
114 Schellmann 1992, no.2.
115 Klaus-D. Pohl and Peter Märker: Joseph Beuys verlängert im Auftrag von James Joyce den Ulysses um sechs weitere Kapitel“, Heft 11 der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt 1997.
116 Exh. cat. Basel 1969, p.9.
117 Schellmann 1992, no.146.
118 Joseph Beuys – The Secret Block for a Secret Person in Ireland, edited by Heiner Bastian, Munich 1988.
119 Schneede 1994, p.384.
120 Schellmann 1992, no.377.
121 Schellmann 1992, p.31.
122 Schellmann 1992, no.384.
123 Schellmann 1992, no.480.
124 Schellmann 1992, no.509.
125 Arnim Zweite in: exh. cat. Düsseldorf 1991, p.47.
126 Schneede 1994, p.68–79.
127 Stachelhaus 1987, p.200.
128 Schellmann 1992, no.546.
129 Stachelhaus 1987, p.201.
130 In: The Village Voice, November 12, 1985, p.37.
131 Joseph Beuys: Aktive Neutralität, Wangen 1987, p.17.
132 Schellmann 1992, no.P66; exh. cat. Frankfurt a.M., no.114; see Matthias Bunge: Das Plastische Denken. Werbung für einen anthropologischen Kunstbegriff, in: exh. cat. Frankfurt a.M. 1998, p.11f.
133 Ein Gespräch. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, edited by Jacqueline Burckhardt, Zurich 1994, p.91.
134 Ebenda, p.196.
135 Ibid, p.127.
136 Reproduction of the document in: Timm Ulrichs – Retrospektive 1960–1975, exh. cat. Braunschweig/Karl Ernst Osthaus Museum Hagen/Heidelberger Kunstverein/Kunstverein Hannover 1975/1976 (= exh. cat. Braunschweig 1975), p.10.
137 Translated after a conversation between Timm Ulrichs and Heinz Holtmann in September 1975 quoted in Heinz Holtmann: Timm Ulrichs – Totalkünstler, in: exh. cat. Braunschweig 1975, p.8.
138 Timm Ulrichs: Selbst-Darstellung im Selbst-Versuch, in: Herzogenrath 1973, p.204.

105 Schellmann 1992, Nr. 498.
106 Schellmann 1992, Nr. 519.
107 Schneede 1994, S. 330–353.
108 Schellmann 1992, Nr. 373–375.
109 Schellmann 1992, Nr. P54.
110 Harlan 1976, S. 61.
111 Schellmann 1992, Nr. 272–282.
112 Schellmann 1992, Nr. 283.
113 Schellmann 1992, Nr. 190; vgl. Christa-Maria Lerm, in: Ausst. Zürich 1993, S. 268f.
114 Schellmann 1992, Nr. 2.
115 Klaus-D. Pohl und Peter Märker: Joseph Beuys verlängert im Auftrag von James Joyce den Ulysses um sechs weitere Kapitel“, Heft 11 der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt 1997.
116 Ausst. Basel 1969, S. 9.
117 Schellmann 1992, Nr. 146.
118 Joseph Beuys – The Secret Block for a Secret Person in Ireland, herausgegeben von Heiner Bastian, München 1988.
119 Schneede 1994, S. 384.
120 Schellmann 1992, Nr. 377.
121 Schellmann 1992, S. 31.
122 Schellmann 1992, Nr. 384.
123 Schellmann 1992, Nr. 480.
124 Schellmann 1992, Nr. 509.
125 Arnim Zweite in: Ausst. Düsseldorf 1991, S. 47.
126 Schneede 1994, S. 68–79.
127 Stachelhaus 1987, S. 200.
128 Schellmann 1992, Nr. 546.
129 Stachelhaus 1987, S. 201.
130 Zitiert nach der Übersetzung in: Schellmann 1992, S. 499.
131 Joseph Beuys: Aktive Neutralität, Wangen 1987, S. 17.
132 Schellmann 1992, Nr. P66; Ausst. Frankfurt a. M., Nr. 114; vgl. Matthias Bunge: Das Plastische Denken. Werbung für einen anthropologischen Kunstbegriff, in: Ausst. Frankfurt a. M. 1998, S. 11f.
133 Ein Gespräch. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, herausgegeben von Jacqueline Burckhardt, Zürich 1994, S. 91.
134 Ebenda, S. 196.
135 Ebenda, S. 127.
136 Abbildung der Urkunde in: Timm Ulrichs – Retrospektive 1960–1975, Ausstellung Kunstverein Braunschweig/Karl Ernst Osthaus Museum Hagen/Heidelberger Kunstverein/Kunstverein Hannover 1975/1976 (= Ausst. Braunschweig 1975), S. 10.
137 Timm Ulrichs in einem Gespräch mit Heinz Holtmann, Sept. 1975, zitiert nach: Heinz Holtmann: Timm Ulrichs – Totalkünstler, in: Ausst. Braunschweig 1975, S. 8.
138 Timm Ulrichs: Selbst-Darstellung im Selbst-Versuch, in: Herzogenrath 1973, S. 204.

139 Originalton N3-Filmbeitrag, wiedergegeben in: KunstStreifzüge, Ausstellung Sammlung Robert Simon im Bomann-Museum Celle/Kunsthalle in Emden. Stiftung Henri und Eske Nannen, Hannover 1997 (= KunstStreifzüge 1997), S. 66.
140 Ebenda.
141 In: Magazin Kunst, 9. Jahrgang, Nr. 33, 1969; Wiederabdruck als Flugblatt der „Werkstatt" Wien 1970 sowie in Ausst. Braunschweig 1975 am Schluss des Katalogs.
142 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 5 und 6, Abb. S. 15.
143 Ausst. Braunschweig 1975, S. 101.
144 Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 1.
145 Originalton N3-Filmbeitrag, wiedergegeben in: KunstStreifzüge 1997, S. 66.
146 Vgl. Ausst. Braunschweig 1975, S. 17.
147 Timm Ulrichs: Wie heiter ist die Kunst, wie ernst ist das Leben zu nehmen ? (1978), Nachdruck in: Timm Ulrichs – Totalkunst, Ausstellung Städtische Galerie Lüdenscheid 1980 (= Ausst. Lüdenscheid 1980), S. 62.
148 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 74; Timm Ulrichs – Totalkunst: Angesammelte Werke, Ausstellung Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 1984 (= Ausst. Ludwigshafen 1984), Nr. 10f.; Timm Ulrichs, Die Druckgrafik, Hannover 2003 (= Kat. Hannover 2003), S. 92–101, Nr. 79–96.
149 Timm Ulrichs in: Ausst. Lüdenscheid 1980, S. 62.
150 Ausst. Lüdenscheid 1980, Nr. 92; Kat. Hannover 2003, S. 203, Nr. 243.
151 Ebenda, S. 62.
152 http://www.spiegel.de/kulturarc/kunst/aktuell/ulrichs_int.html
153 Siehe zum Beispiel Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 120–130.
154 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 135.
155 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 131; Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 57; vgl. Dieter Ronte: Kunst-Bienen, in: Rheinische Bienenzeitung 1975, S. 372, und Holeczek 1982, S. 44f.
156 Ausst. Braunschweig 1975, Abb. S. 22.
157 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 17.
158 Timm Ulrichs – Kunstpreis der NORD/LB 1983, Hannover 1984 (= NORD/LB 1983), S. 70.
159 Nachdruck in: Ausst. Braunschweig 1975, S. 26.
160 Vorwort zum Mappenwerk „Bilder, auf den Leib geschrieben", Kestner-Gesellschaft Hannover 1974/75.
161 Ebenda. Siehe auch Kat. Hannover 2003, S. 152–154, Nr. 136–139.
162 Ausst. Lüdenscheid 1980, Nr. 1.
163 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 31.
164 Ausst. Braunschweig 1975, Abb. S. 33.
165 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 15 sowie Bernhard Holeczek: Timm Ulrichs (Niedersächsische Künstler der Gegenwart), Braunschweig 1982 (= Holeczek 1982), S. 35.
166 Timm Ulrichs: Selbst-Darstellung im Selbst-Versuch, in: Herzogenrath 1974, S. 204.

139 Quoted after N3-television film: KunstStreifzüge, Ausstellung Sammlung Robert Simon im Bomann-Museum Celle/Kunsthalle in Emden. Stiftung Henri und Eske Nannen, Hannover 1997 (= KunstStreifzüge 1997), p.66.
140 Ibid.
141 In: Magazin Kunst 9, no.33, 1969; reprinted as a handbill of the Vienna "Werkstatt" 1970 as well as in exh. cat. Braunschweig 1975.
142 Ex. cat. Braunschweig 1975, no.5 and 6, fig. p.15.
143 Exh. cat. Braunschweig 1975, p.101.
144 Exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.1.
145 N3 film reprinted in: KunstStreifzüge 1997, p.66.
146 See exh. cat. Braunschweig 1975, p.17
147 Timm Ulrichs: Wie heiter ist die Kunst, wie ernst ist das Leben zu nehmen ? (1978), reprinted in: Timm Ulrichs – Totalkunst, Ausstellung Städtische Galerie Lüdenscheid 1980 (= exh. cat. Lüdenscheid 1980), p.62.
148 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.74; Timm Ulrichs – Totalkunst: Angesammelte Werke, Ausstellung Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen am Rhein 1984 (= exh. cat. Ludwigshafen 1984), no.10f; Timm Ulrichs, Die Druckgrafik, Hannover 2003 (= Cat. Hannover 2003), p.92–101, nos.79–96.
149 Timm Ulrichs in: exh. cat. Lüdenscheid 1980, p.62.
150 Exh. cat. Lüdenscheid 1980, no.92; Cat. Hannover 2003, p.203, no.243.
151 Ibid, p.62.
152 http://www.spiegel.de/kulturarc/kunst/aktuell/ulrichs_int.html
153 See for example exh. cat. Braunschweig 1975, nos.120–130.
154 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.135.
155 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.131; exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.57; see. Dieter Ronte: Kunst-Bienen, in: Rheinische Bienenzeitung 1975, p.372, and Holeczek 1982, pp.44f.
156 Exh. cat. Braunschweig 1975, fig. p.22.
157 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.17.
158 Timm Ulrichs – Kunstpreis der NORD/LB 1983, Hannover 1984 (= NORD/LB 1983), p.70.
159 Reprinted in: exh. cat. Braunschweig 1975, p.26.
160 Foreword to the portfolio "Bilder, auf den Leib geschrieben", Kestner Gesellschaft Hannover 1974/75.
161 Ibid. See also Cat. Hannover 2003, p.152–154, nos. 136–139.
162 Exh. cat. Lüdenscheid 1980, no.1.
163 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.31.
164 Exh. cat. Braunschweig 1975, fig. p.33.
165 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.15 and Bernhard Holeczek: Timm Ulrichs (Niedersächsische Künstler der Gegenwart), Braunschweig 1982 (= Holeczek 1982), p.35.
166 Timm Ulrichs: Selbst-Darstellung im Selbst-Versuch, in: Herzogenrath 1974, p.204.

167 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.26.
168 Exh. cat. Lüdenscheid 1980, no.8.
169 Symposium "durchgehend geöffnet, Künstler verändern die Stadt", Kunstverein Siegen 1986.
170 Exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.82.
171 NORD/LB 1983, p.88.
172 Exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.75.
173 Timm Ulrichs: "Skylla und Charybdis" (1979), reprinted in: exh. cat. Lüdenscheid 1980, p.17.
174 Timm Ulrichs: Der Blitz – ein Zeichen Gottes, in: NORD/LB 1983, p.28.
175 See Lutz Röhrich: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, vol.2, Freiburg i.Br./Basel/Vienna 1976, pp.933f.
176 Timm Ulrichs: Kunstpreis Nordhorn 1980. "Der Findling" und andere Arbeiten, Städtische Galerie Nordhorn 1980, n.p.. see exh. cat. Braunschweig 1975, no.35 and Timm Ulrichs: "Denken Sie immer daran, mich zu vergessen!" (1980), reprinted in: exh. cat. Lüdenscheid 1980, pp.27–29. See also Timm Ulrichs: "EXTRABLATT. Totalkünstler Timm Ulrichs von einem Meteoriten erschlagen. Eigener Bericht" (1975), reprinted in: exh. cat. Braunschweig 1975, p.34.
177 Timm Ulrichs: Literatur – in aller Munde (1966/76), reprinted in: exh. cat. Lüdenscheid 1980, p.42.
178 Holeczek 1982, p.12.
179 Exh. cat. Braunschweig 1975, nos.37 and 38.
180 Timm Ulrichs in conversation with Armin R. Schreiber in: Timm Ulrichs, exh. cat Galerie Apex Göttingen 1974, p.11.
181 See for example Timm Ulrichs' "Handlese-Kunstbuch" (exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.21), "1984", a spy book with the integrated spy hole" (no.20), the "Buch-(EHE)-Paar" (no.17) as well as the concrete book "Concrete Poetry" (no.16).
182 Exh. cat. Lüdenscheid 1980, p.124 and no.58; exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.23.
183 Exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.22.
184 In: Spiegelbilder, Ausstellung Kunstverein Hannover/ Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg/Haus am Waldsee Berlin 1982, p.188.
185 Ibid.
186 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.96; exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.18.
187 Reprinted in: exh. cat. Braunschweig 1975, p.99 and Cat. Hannover 2003, p.56.
188 Das erste 24-Stunden-Kunstmuseum der Welt, Kunststiftung Celle, Celle 1998, pp.54 f.
189 Timm Ulrichs: Aus dem Herbarium der Blauen Blumen, in: Ausst. Lüdenscheid 1980, p.109.
190 These terms are taken from the subtitle of Timm Ulrichs' text "Zurück in die Satzbauten und Steinbrüche. Über Tendenzen zur Verbildlichung, Verdinglichung und Vergegenständlichung in der aktuellen Poesie", in: exh. cat. Ludwigshafen 1984, pp.11–13.
191 Ibid, p.13.
192 Holeczek 1982, p.17.

167 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 26.
168 Ausst. Lüdenscheid 1980, Nr. 8.
169 Symposium „durchgehend geöffnet, Künstler verändern die Stadt", Kunstverein Siegen 1986.
170 Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 82.
171 NORD/LB 1983, S. 88.
172 Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 75.
173 Timm Ulrichs: „Skylla und Charybdis" (1979), Nachdruck in: Ausst. Lüdenscheid 1980, S. 17.
174 Timm Ulrichs: Der Blitz – ein Zeichen Gottes, in: NORD/LB 1983, S. 28.
175 Vgl. Lutz Röhrich: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd.2, Freiburg i.Br./Basel/Wien 1976, S. 933f.
176 Timm Ulrichs: Kunstpreis Nordhorn 1980. „Der Findling" und andere Arbeiten, Städtische Galerie Nordhorn 1980, unpag. Vgl. Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 35 sowie Timm Ulrichs: „Denken Sie immer daran, mich zu vergessen!" (1980), Nachdruck in: Ausst. Lüdenscheid 1980, S. 27–29. Siehe auch Timm Ulrichs: „EXTRABLATT. Totalkünstler Timm Ulrichs von einem Meteoriten erschlagen. Eigener Bericht" (1975), Nachdruck in: Ausst. Braunschweig 1975, S. 34.
177 Timm Ulrichs: Literatur – in aller Munde (1966/76), Nachdruck in: Ausst. Lüdenscheid 1980, S. 42.
178 Holeczek 1982, S. 12.
179 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 37 und 38.
180 Timm Ulrichs in einem Gespräch mit Armin R. Schreiber in: Timm Ulrichs, Ausstellung Galerie Apex Göttingen 1974, S. 11.
181 Siehe zum Beispiel Timm Ulrichs' „Handlese-Kunstbuch" (Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 21), „1984", ein Spion-Buch mit eingebautem Türspion" (Nr. 20), das „Buch-(EHE)-Paar" (Nr. 17) sowie das Beton-Buch „Concrete Poetry" (Nr. 16).
182 Ausst. Lüdenscheid 1980, S. 124 und Nr. 58; Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 23.
183 Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 22.
184 In: Spiegelbilder, Ausstellung Kunstverein Hannover/ Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg/Haus am Waldsee Berlin 1982, S. 188.
185 Ebenda.
186 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 96; Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 18.
187 Nachdruck in: Ausst. Braunschweig 1975, S. 99 und Kat. Hannover 2003, S. 56.
188 Das erste 24-Stunden-Kunstmuseum der Welt, Kunststiftung Celle, Celle 1998, S. 54 f.
189 Timm Ulrichs: Aus dem Herbarium der Blauen Blumen, in: Ausst. Lüdenscheid 1980, S. 109.
190 Diese Begriffe entstammen dem Untertitel von Timm Ulrichs' Text „Zurück in die Satzbauten und Steinbrüche. Über Tendenzen zur Verbildlichung, Verdinglichung und Vergegenständlichung in der aktuellen Poesie", in: Ausst. Ludwigshafen 1984, S. 11–13.
191 Ebenda, S. 13.
192 Holeczek 1982, S. 17.

193 „Möwen – Schiffe – Fische: Porträt einer Landschaft“, siehe NORD/LB 1983, S. 82f.
194 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 108.
195 Vgl. Otto Hagenmaier: Der Goldene Schnitt. Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung, 3. Auflage Heidelberg 1967.
196 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 92.
197 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 74; Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 10a.
198 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 52; Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 27.
199 Vgl. Timm Ulrichs: “. . . eine tautologie ist eine tautologie ist eine tautologie ist eine tautologie . . .“ (1970), Nachdruck in: Ausst. Braunschweig 1975, S. 53.
200 Ebenda, Nr. 69 und S. 53.
201 Timm Ulrichs: „alles schon dagewesen“ – alles?, in: Ausst. Braunschweig 1975, S. 64, Anm. 4; vgl. Georg Büchmann, Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes, 32. Auflage, Berlin 1972, S. 477.
202 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 74; Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 10.
203 Timm Ulrichs: Fundbüro – Galerie der Objets trouvés, in: Ausst. Braunschweig 1975, S. 67.
204 Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 41 und S. 58.
205 Ausst. Lüdenscheid 1980, Nr. 105.
206 Ausst. Lüdenscheid 1980, Nr. 106.
207 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 70; Ausst. Ludwigshafen 1984, Nr. 32.
208 Timm Ulrichs: Literatur – in aller Munde (1966/76), Nachdruck in: Ausst. Lüdenscheid 1980, S. 42 sowie S. 127.
209 Timm Ulrichs macht mobil. Möbel-Skulpturen und -Installationen, Ausstellung Galerie Blau Freiburg i.Br. 1999 (= Ausst. Freiburg 1999), S. 163.
210 Ausst. Braunschweig 1975, Nr. 101; vgl. Hajo Eickhoff: Möbelskulpturen von Timm Ulrichs, in: Ausst. Freiburg 1999, S. 13f.
211 Timm Ulrichs, in: Ausst. Freiburg 1999, S. 20.

193 “Möwen – Schiffe – Fische: Porträt einer Landschaft”, see NORD/LB 1983, p.82f.
194 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.108.
195 Mario Livio: The Golden Ratio: The Story of Phi, The World’s Most Astonishing Number, New York 2002.
196 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.92
197 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.74; exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.10a.
198 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.52; exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.27.
199 See Timm Ulrichs: ”. . . eine tautologie ist eine tautologie ist eine tautologie ist eine tautologie . . .” (1970), reprinted in: exh. cat. Braunschweig 1975, p.53.
200 Ibid, no.69 and p.53.
201 Timm Ulrichs: “alles schon dagewesen” – alles?, in: exh. cat. Braunschweig 1975, p.64, Anm.4; see Georg Büchmann, Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes, 32nd edition, Berlin 1972, p.477.
202 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.74; exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.10.
203 Timm Ulrichs: Fundbüro – Galerie der Objets trouvés, in: exh. cat. Braunschweig 1975, p.67.
204 Exh. cat. Ludwigshafen 1984, no. 41 and p.58.
205 Exh. cat. Lüdenscheid 1980, no.105.
206 Exh. cat. Lüdenscheid 1980, no.106.
207 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.70; exh. cat. Ludwigshafen 1984, no.32.
208 Timm Ulrichs: Literatur – in aller Munde (1966/76), reprinted in: exh. cat. Lüdenscheid 1980, p.42 and p.127.
209 Timm Ulrichs macht mobil. Möbel-Skulpturen und -Installationen, Ausstellung Galerie Blau Freiburg i.Br. 1999 (= exh. cat. Freiburg 1999), p.163.
210 Exh. cat. Braunschweig 1975, no.101; see Hajo Eickhoff: Möbelskulpturen von Timm Ulrichs, in: exh. cat. Freiburg 1999, pp.13f.
211 Timm Ulrichs, in: exh. cat. Freiburg 1999, p.20.

145

Biografie/Biography Joseph Beuys

1921 geboren in Krefeld

1940–1945 Militärdienst als Sturzkampfflieger, bei Kriegsende britische Gefangenschaft

1946–1951 Studium der Monumentalbildhauerei an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf

1958 erstmaliger Einsatz der für die Kunst ungewöhnlichen Materialien Fett und Filz

1959 Heirat mit Eva Wurmbach (1961 Sohn Wenzel, 1964 Tochter Jessyka)

1961–1972 Professur für Monumentalbildhauerei an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf

1963 „Festum Fluxorum Fluxus – Musik und Antimusik – Das instrumentale Theater“ in Düsseldorf

1964 documenta 3, Kassel, Plastiken und Zeichnungen

1967 Gründung der „Deutschen Studentenpartei als Metapartei“ (erste Organisation mit der er in Folge gegen die Parteien und Bürokratie geprägte westdeutsche Demokratie angeht)

1968 documenta 4, Kassel, Installation „Raumplastik“

1970 Gründung der „Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung“

1971 Gründung der „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“

1972 documenta 5, Kassel, Aktion „100 Tage Informationsbüro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“; Manifest mit Heinrich Böll „Freie Internationale Universität“ (FIU)

1973 Gründung des Vereins zur Förderung einer „Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“

1976 Biennale von Venedig, Installation „Tramstop, Straßenbahnhaltestelle 1“

1977 documenta 6, Kassel, Environment „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ und „100 Tage Freie Internationale Hochschule“

146

1921 Born in Krefeld

1940–1945 Military service as a fighter pilot in the German Luftwaffe; British prisoner of war.

1946–1951 Study of “Monumental Sculpture” at the State Art Academy Düsseldorf

1958 First use of such unusual materials as fat and felt in his works

1959 Marriage with Eva Wurmbach (son Wenzel born in 1961, daughter Jessyka in 1964)

1961–1972 Professor for “Monumental Sculpture” at the State Art Academy Düsseldorf

1963 “Festum Fluxorum Fluxus – Musik und Antimusik – Das instrumentale Theater” in Düsseldorf

1964 documenta 3, Kassel, sculpture and drawings

1967 Founding of the “Deutsche Studentenpartei als Metapartei”

1968 documenta 4, Kassel, installation “Raumplastik”

1970 Founding of the “Organisation der Nichtwähler, Freie Volksabstimmung”

1971 Founding of the “Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung”

1972 documenta 5, Kassel, action “100 Tage Informationsbüro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung”; Manifesto with Heinrich Böll “Freie Internationale Universität” (FIU)

1973 Founding of the association for the advancement of a “Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research”

1976 Venice Biennale, installation “Tramstop, Straßenbahnhaltestelle 1”

1977 documenta 6, Kassel, environment “Honigpumpe am Arbeitsplatz” and “100 Tage Freie Internationale Hochschule”

1979 XVth Biennale in Sao Paolo, monumentale Kupfer-/Filzplastik “Brazilian Fond (Fond V)”.

1980 Venice Biennale, installation “Das Kapital – Raum 1970–77”; Candidate of the Green Party for the State Legislature in North Rhine Westphalia

1982 documenta 7, Kassel, action “7000 Eichen”

1984 Concert with Nam June Paik in Tokyo

1985 “Palazzo Regale” installation in Naples

1986 Wilhelm Lehmbruck Prize of the City of Duisburg

1986 Died in Düsseldorf

Numerous national and international exhibitions between 1950 and 1986, including the 1979 show at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York. Important posthumous retrospectives in the Kunsthaus Zurich (1994) and the Tate Modern in London (2005).

1979 XV. Biennale in Sao Paolo, monumentale Kupfer-/Filzplastik „Brazilian Fond (Fond V)“.

1980 Biennale von Venedig, Installation „Das Kapital – Raum 1970–77“; Kandidatur für die Landtagswahlen in Nordrhein-Westfalen als Vertreter der Grünen

1982 documenta 7, Kassel, Aktion „7000 Eichen“

1984 Konzert mit Nam June Paik in Tokio

1985 Installation von „Palazzo Regale“ in Neapel

1986 Wilhelm-Lehmbruck-Preis der Stadt Duisburg

1986 gestorben in Düsseldorf

Zahlreiche nationale und internationale Ausstellungen von 1950–1986, darunter 1979 im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum. Große posthume Retrospektiven 1994 im Kunsthaus Zürich und 2005 in der Londoner Tate Modern.

1 Beuys in Norwegen, 1982
Briefumschlag, postgestempelt, 11 x 22 cm.
Exemplar 16/20, signiert.

2 Diebstahl, 1974/77
Informationsblatt, beidseitig, 29,8 x 21 cm.

3 Freier Demokratischer Sozialismus, 1971
Briefpapier, 29,5 x 21 cm.
Exemplar 156/164 (300 geplant), signiert.

4 ich kenne kein Weekend, 1971–72
Maggiflasche und Buch: Kant, Kritik der reinen Vernunft; gestempelt, montiert in Kofferdeckel, 53 x 66 x 11 cm.
Auflage 95, nicht nummeriert, signiert.
Foto: Peter Gauditz

5 Surrender I, 1974
Flugzettel, gestempelt, 7,5 x 21,5 cm.
Exemplar 71/90, signiert.

6 Surrender II, 1977
Flugzettel, links mit Schuhcreme, gestempelt, 7,5 x 21,5 cm. Exemplar 58/150.

7 Der Spiegel, 1979/80
Zeitschrift „Der Spiegel“, 27,8 x 21,5 cm.
Auflage: 100, nicht nummeriert, signiert.

8 Intuition, 1968
Holzkiste mit Bleistiftzeichnung, 30 x 21 x 6 cm. Auflage: unlimitiert, signiert.
Foto: Peter Gauditz

9 La rivoluzione siamo noi, 1972
Postkarte, 10,5 x 14,8 x 10,5 cm, signiert.

10 Notice to Guests, 1974
Offsetblatt mit Dollar-Note, 20,2 x 25,2 x 1,5 cm.
Auflage 120, nicht nummeriert, rückseitig signiert.

11 Dillinger, 1974
Videoband VHS in Leinenkassette, 12,4 x 21,4 x 4 cm. Exemplar 23/40, signiert.
Foto: Peter Gauditz

12 Postkarten 1968-1974, 1974 (Karton)
Schachtel mit 30 Postkarten und 2 Postkartenobjekten, 18 x 12,5 x 6 cm,
Exemplar 37/120, signiert.

13 Gib mir Honig, 1973
Postkarte, 10,5 x 14,8 x 10,5 cm.

14 jeder Griff muss sitzen, 1973
Postkarte, 10,5 x 14,8 x 10,5 cm.

15 Sich selbst, 1977
Fehldruckbogen der Postkarte „sich selbst“, 23 x 33 cm, signiert.

16 Joseph Beuys, 1974
Postkarte, 10,5 x 14,8 x 10,5 cm, signiert.

17 Honey is flowing, 1974
Postkartenobjekt. Siebdruck auf PVC-Folie, 10,5 x 15 x 0,3 cm. Exemplar 37/120.
Foto: Peter Gauditz

18 Holzpostkarte, 1974
Postkartenobjekt. Siebdruck auf Fichtenholz, 10,5 x 15 x 3,3 cm. Exemplar 37/120.
Foto: Peter Gauditz

19 Magnetische Postkarte, 1975
Eisenblech mit Schriftzug geprägt und Magnet mit Stromzeichen, 10,5 x 14,8 x 0,2 cm, signiert.
Foto: Peter Gauditz

20 Filzpostkarte, 1985
Filz mit Siebdruck, 10,5 x 15 cm.

21 Signatur 1956, 1973
Postkarte, 10,5 x 15 cm, signiert.

22 Die Wärmezeitmaschine, 1975
Postkarte, 10,5 x 15 cm, signiert.

23 Laßt Blumen sprechen, 1974
Postkarte, 10,5 x 15 m, signiert.

24 Die Wärmezeitmaschine, 1975
Andruckbogen von Postkarten, Farboffset auf Karton, 23 x 33 cm.
Auflage: 280 + 13 E. A., signiert.

25–26 So kann Parteidiktatur überwunden werden, 1971
Beidseitig bedruckte Tragetasche aus Polyäthylen, 75 x 51,5 cm, signiert.
Foto: Peter Gauditz

27–29 Tafel I, II, III, 1980
3 Siebdrucke auf Karton, 85,5 x 60,7 cm. Auflage: 1000–1250 Exemplare,
nicht nummeriert, signiert.

30–31 Schiefertafel
Beidseitiger Siebdruck, gestempelt, 16 x 25 x 0,3 cm. Auflage: 200, signiert.
Foto: Peter Gauditz

32 Plakat für das Maifest im Kunstverein Hannover, 1973.

33 „Nehmt was ihr kriegen könnt!“, 1972
Briefpapier mit handschriftlichem Text, 29,5 x 21 cm. Exemplar 98/300, signiert.

34 besser heute aktiv, 1972
Flugblatt mit handschriftlichem Text, gestempelt, 14,7 x 21 cm. Exemplar 57/100 (nur 75 fertig gestellt), monogrammiert.

35 Rose für direkte Demokratie, 1973
(Messzylinder aus Glas, mit Schriftzug), 33,5 x 5 cm. Exemplar 547 mit signiertem Briefbogen.
Foto: Peter Gauditz

36 ohne Rose tun wir’s nicht, 1972
Farboffset auf Karton, 80 x 55,8 cm, signiert.

37 Demokratie ist lustig, 1973
Postkarte, 10,5 x 14,8 x 10,5 cm, signiert.

38 Neue Anschrift, 1973
Buchdruck auf Pappe, 12 x 20,5 x 0,1 cm.
Auflage: ca. 300 Exemplare, signiert.

39 No 1 documente “Abendunterhaltung”, 1977. Zeitung, 40 x 30 cm, signiert.

40 Plakat der Abschlussveranstaltung der FIU am 2.10.1977,
(„dass die denkenden Köpfe sich nicht beugen“), 61 x 43 cm, gestempelt und signiert.

41–43 DDR-Tüten, 1977–80
3 verschiedene Papiertüten, Maße unterschiedlich.
Auflage: ca. 350 Exemplare, signiert.

44 Backstein für die F.I.U., 1983
Ziegelstein, 5 x 24 x 11,5 cm. Exemplar 187/200, signiert.
Foto: Peter Gauditz

45 Food for Thought, 1977
Offset auf grauem Maschinenbütten, gestempelt, Fettfleck, 88 x 16,5 cm, signiert.
Foto: Peter Gauditz

46 Vino F.I.U., 1983
Karton mit 12 Roséweinflaschen, 26 x 24 x 30. Auflage: 200 Exemplare, signiert auf dem Karton. Difesa della Natura, 1984
Farboffset auf Kunstdruckkarton, 60 x 82 cm.
Foto: Peter Gauditz

47 Der Tisch, 1971
Film (Super-8) und Tonband in Filmdose, Etikett mit Ölfarbe (Braunkreuz), 4,2 x 19 cm.
Exemplar 101/200, signiert von allen Akteuren.
Foto: Peter Gauditz

48 L’udito, 1974
Offsetdruck auf Bütten, 30 x 23, 5 cm.
Auflage: 5000 Exemplare, signiert.

49 Vitex agnus castus, 1973
Farboffset auf Karton, 60,5 x 44 cm.
Exemplar 443/1000, signiert.

50 In memoriam George Maciunas, 1978
Offsetdruck, 44 x 62 cm.

51–55 Photoedition, 1979
Verzinkte Blechkassette mit 8 Farbfotografien, Kassette 45 x 34 x 2,5 cm, Fotos 40 x 30,3 cm.
Abb. 51: Kassette, Abb. 52: Die drei Teile des Aktionssockel, Abb. 53-55: Unschlitt/Tallow.
Foto: Peter Gauditz

56–59 3-Tonnen-Edition, 1973–85
Siebdrucke auf PVC-Weichfolie (beidseitig bedruckt), von Beuys mit einer kleinen Handzeichnung versehen, 46 x 45,5 cm.
Exemplar 424/ (4800) 3t, signiert.
Foto: Peter Gauditz

60 Zeichen aus dem Braunraum, 1973
Siebdruck aus der Sammelmappe, 21 x 29,7 cm,
Exemplar 38/150, signiert.

61 Sonnenschlitten, 1984
Siebdruck auf Karton, 62,5 x 89,8 cm.
Exemplar 7/180, einige a. p., signiert.
Foto: Peter Gauditz

62–64 Triptychon, 1981
3 Lithografien auf Karton, 76 x 56 cm.
Auflage: 90 Exemplare, signiert.
Abb. 62: Junger Elch über dem Haus des alten Müllers“, Abb. 63: Geschnatter unterhalb der Hütte, Abb. 64: Sternbild des Bären.
Foto: Peter Gauditz

65 Auguren, 1982
Postkarte, 10,5 x 14,8 x 10,5 cm, signiert.

66–72 Sandzeichnungen 1978
Von Charles Wilp und Joseph Beuys.
11 Offsetblätter in Sammelmappe,

zusammen mit 7 weiteren Blättern
von Charles Wilp und Reagenzglas mit Korallensand (Abb. 67) in signierter Pappschachtel,
69,5 x 49,5 cm bzw. 49,5 x 69,5 cm.
Exemplar 248/250, gestempelt, signiert.
Foto: Peter Gauditz

73 Initiation Gauloise, 1976
Farblithografie auf Karton, gestempelt,
55 x 75,5 cm. Exemplar 119/185, signiert.
Foto: Peter Gauditz

74 Belfast, 1975
Offset auf Karton, 29,7 x 9 cm.
Auflage: 100, signiert.

75 Nimm Foggia ernst, 1985
Farboffset, beidseitig auf Karton, 30,7 x 49 cm.
Auflage: 200 geplant, 150 fertiggestellt, signiert.

76 Countdown 2000, 1981
Offset auf Maschinenbütten,
87,5 x 63,5 cm. Exemplar 1845/2000, signiert.
Foto: Peter Gauditz

77 In Ilverich roch es damals noch nach Gras, 1981
Offset auf Karton, 42 x 59,5 cm.
Exemplar 461/500, signiert.
Foto: Peter Gauditz

78 Audio Arts Supplement, 1983
Tonbandkassette von Beuys-Interviews,
11 x 7 x 1,5 cm. Exemplar 54/100.
Foto: Peter Gauditz

79 Schmerzraum, 1984
Siebdruck auf Karton, 53 x 80 cm.
Exemplar 180/180, signiert.
Foto: Peter Gauditz

80–81 Capri-Batterie, 1985
Glühlampe mit Steckerfassung in Holzkiste,
Zitrone, 8 x 11 x 6 cm. Exemplar 131/200, signiert.
Foto: Peter Gauditz

82 MANIFEST, 1985
Postkarte, 10,5 x 14,8 x 10,5 cm.

146 Rettet, den Wald, 1972
Offset auf Papier, 49,5 x 50 cm.
Auflage 200, signiert, nicht nummeriert.

Biografie/Biography Timm Ulrichs

1940	geboren in Berlin
1959–1966	Studium der Architektur an der Technischen Hochschule Hannover
1961	Gründung der „Werbezentrale für Totalkunst & Banalismsus" und Selbsterklärung als „erstes lebendes Kunstwerk"
1966	Öffentliche „Selbstausstellung" in Frankfurt a. M., Galerie Patio
1969	„Kunstpraxis" (Sprechstunden nach Vereinbarung)
1969–1970	Gastprofessur an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Braunschweig
1970	Erste Totalkunst-Retrospektive 1970 in Krefeld, Museum Haus Lange
1972–2005	Professur an der Staatlichen Kunstakademie Münster
1977	documenta 6, Kassel

Lebt und arbeitet in Hannover, Münster und Berlin.

Zahlreiche Auszeichnungen, darunter 1968 Förderpreis für Literatur des Niedersächsischen Kunstpreises; 1977 Kritikerpreis für Bildende Kunst des Verbandes der deutschen Kritiker; 1980 Kunstpreis der Stadt Nordhorn; 1983 Kunstpreis der NORD/LB, Hannover; 1985 Karl-Ernst-Osthaus-Preis der Stadt Hagen und Will-Grohmann-Preis der Akademie der Künste Berlin; 1988 Kunstpreis der Stadtsparkasse Hannover im Kunstverein Hannover und Konrad-von-Soest-Preis des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe für bildende Kunst (Westfälischer Kunstpreis); 1991 Preis der Heitland Foundation, Celle; 1998 Niedersächsischer Kunstpreis – Bildende Kunst; 2001 Niedersachsen-Preis (Niedersächsischer Staatspreis); 2003 Kunstpreis der SPD-Fraktion im Niedersächsischen Landtag; 2007 Preis der Helmut-Kraft-Stiftung zur Förderung der Bildenden Kunst, Stuttgart.

Zahlreiche nationale und internationale Ausstellungsbeteiligungen und große Einzelschauen, u.a. 1975/76 in Braunschweig (Kunstverein), Hagen (Karl-Ernst-Osthaus-Museum), Heidelberg (Kunstverein) und Hannover (Kunstverein), 1980 in Lüdenscheid (Städtische Galerie), 1984 in Ludwigshafen a. Rh. (Wilhelm-Hack-Museum), 1991 in Madrid (Deutsches Kulturinstitut) und Recklinghausen (Kunsthalle), 1994 in Budapest (Ludwig-Museum), 2001 in Antwerpen (Middelheimmuseum) und 2002 in Hannover (Sprengel Museum).

147

1940	Born in Berlin
1959–1966	Study of architecture at the Technical University Hannover
1961	Founding of the "Advertising Agency for Total Art & Banalism" and self-proclamation as the "first living artwork"
1966	Public "Self-Exhibition" in Frankfurt a. M., Galerie Patio
1969	"Art Practice" (visiting hours by appointment)
1969–1970	Guest professor at the State Art Academy Braunschweig
1970	First Total Art Retrospective in Krefeld, Museum Haus Lange
1972–2005	Professor at the State Art Academy Münster
1977	documenta 6, Kassel

Lives and works in Hannover, Münster, and Berlin.

Numerous awards and national as well as international exhibition participations and solo shows, for example 1975/76 in Braunschweig (Kunstverein), Hagen (Karl-Ernst-Osthaus-Museum), Heidelberg (Kunstverein), and Hannover (Kunstverein), 1980 in Lüdenscheid (Städtische Galerie), 1984 in Ludwigshafen a. Rh. (Wilhelm-Hack-Museum), 1991 in Madrid (Deutsches Kulturinstitut) and Recklinghausen (Kunsthalle), 1994 in Budapest (Ludwig-Museum), 2001 in Antwerp (Middelheimmuseum), and 2002 in Hannover (Sprengel Museum).

83 „Betreten der Ausstellung verboten!“, 1968/2007
Gelb-schwarzes Verbotsschild aus geprägtem Aluminium, 25 x 40 cm. Artikel Editionen, Berlin.
Exemplar: 151/250.
Foto: Artikel Editionen, Berlin

84 „twenty-five letters of poetry“, 1964 (Text)/1995 (Stempel-Objekt). Selbstfärbender Stativstempel „Alpo 50“, 14,8 x 7,5 x 4,6 cm, in grauer Papp-Kassette, 5,5 x 9,2 x 16,5 cm. Exemplar: 4/15.
Foto: Roland Schmidt, Hannover

85 Türschild (II), 1969/74. Graviertes geschliffenes, eloxiertes Aluminium-Schild, 12 x 17 cm, und schwarzer Klingelknopf, auf weiße Acrylglasplatte, 21,9 x 26,9 cm, geschraubt, unter Acrylglashaube, 22,8 x 27,9 x 5 cm. Exemplar: 1/3.
Foto: Carsten Gliese, Köln

86 „Das Schweißtuch der Mona Lisa“ (nach einem Röntgen-Foto des Urbilds), 1978. Einfarbiger Siebdruck, auf Dralon-Gewebe, 77 x 53 cm (entsprechend den Maßen des Louvre-Originals), an den Ecken mit Ösen versehen zur rahmenlosen Aufhängung, in mit beidseitig weißer, 1,5 mm starker finnischer Holzpappe ausgesteifter, rückseitig mit dem Titel siebbedruckter Klarsichttasche. Exemplar: 6/100.
Foto: Michael Herling, Aline Gwose, Sprengel Museum Hannover

87 „Der dehnbare Begriff“ (II), Maßstab in verschiedenen Maßstäben, 1966/75
Schwarz lackierter Holzkasten, 40 x 40 x 4,8 cm, mit eingeschraubtem, auf Karton kaschiertem Siebdruck (nach Schwarzweiß-Fotografie), 38 x 38 cm, und abnehmbarem weißem Kunststoff-Lineal, 2,5 x 22 cm, das (mittels Magneten) deckungsgleich auf seine Abbildung im Maßstab 1:1 platziert werden kann. Exemplar: 2/14.
Foto: Roland Schmidt, Hannover

88–93, 127–131 „Vorsicht, Kunst! Praxis einer Theorie-Kunst“, 1969/70
Mappenwerk mit Umschlag, 15 Siebdrucken, einem Offsetdruck und einem „fehlenden“ Blatt, je 60 x 60 cm. Jahresausgabe der Kestner-Gesellschaft Hannover. Exemplar: 86/120.
Abb. 88: Bild, vermaßt und maßgebend (Zentimetermaß), 1964, Abb. 89: DIN-Papier-Formate (Reihe A), 1967, Abb. 90: Malvorlage: Farbkasten (Do-it-yourself-Bild), 1961/68, Abb. 91: „Bitte nicht berühren!“ (Aktions-Text), 1966, Abb. 92: Der Goldene Schnitt (Konstruktions-Zeichnung), 1969, Abb. 93: „Reserviert für Timm Ulrichs“, 1967, Abb. 127: Signierte Signatur (Waren-Zeichen als Ware), 1961, Abb. 128: Kunst-Mappe, gehalten von Timm Ulrichs, 1968, Abb. 129: Bild mit Maßlinien, 1964/68, Abb. 130: Kunst-Definition, 1964, Abb. 131: Bild-Bild (Abbildung), 1966.
Fotos: Michael Herling, Aline Gwose, Sprengel Museum Hannover

94 „Ich kann keine Kunst mehr sehen!“, 1975
Demonstration als „Sandwich-Man“ mit Blindenstock und -armbinde beim „Internationalen Kunstmarkt Köln 1975“, Messegelände Köln-Deutz, 10. 11. 1975. Schwarzweißfotografie (Ellen Poerschke, Berlin), mit Eiweißlasurfarbe handkoloriert, auf Fotoleinwand auf Keilrahmen, 125 x 100 cm. Exemplar: 30/50.
Foto: Artikel Editionen, Berlin

95 Bienenwaben-Wachscollage („Strukturalistisches“ Naturkunst-Objekt als Ergebnis einer Gemeinschaftsproduktion mit Tieren), 1963/72, Keilrahmen mit „natürlichem“ Klebe-Bild in Acrylglaskasten, 34 x 50 x 5 cm. Auflage: unlimitierte und signierte Originale in Serie.
Foto: Peter Gauditz, Hannover

96–100 „Bilder, auf den Leib geschrieben“.
Internationale Standard-Motive aus den Muster- und Vorlage-Büchern der Tätowierer, 1974/75. Mappenwerk mit 5 Farbsiebdrucken und einem Textblatt, je 60 x 60 cm.
Jahresgabe der Kestner-Gesellschaft Hannover, Exemplar: 67/100.
Abb. 96: „True Love“, Abb. 97: „I Love you“, Abb. 98: „Mother“, Abb. 99: „Freedom“, Abb. 100: „Kate“.
Fotos: Michael Herling, Aline Gwose, Sprengel Museum Hannover

101 „Olympische Marathon-Tretmühle“, 1972
„Spielstraße“ der XX. Olympischen Spiele, München, 26. 8.–10. 9. 1972 („Ich absolviere täglich einen Marathonlauf – ‚auf der Stelle tretend‘.“). Grau lackierter Dokumentations-Kasten, 51 x 60 x 6,3 cm, mit Schwarzweiß-Fotografie (Gerhard E. Ludwig, Essen), Pedometer (Schrittzähler), Super-8-Film (Regie: Klaus Göhling) und Flugblatt.
Exemplar: 6/16
Foto: Roland Schmidt, Hannover

102 Wegweiser „Hier 40.000 km“, 1969
Gelbes Aluminium-Schild mit schwarzer Siebdruck-Beschriftung, 33,3 x 125 cm.
Auflage: 25 nummerierte und signierte Exemplare und 4 signierte Varianten.
Foto: Markus Dollenbacher, Stuttgart

103 „Zwischen Beinhaus und Scheiterhaufen (Metamorphose)“, 1986. Verglaster Holzkasten, 65,4 x 54,5 x 13,1 cm, mit eingeschraubtem armiertem, schellackiertem und koloriertem Gipsabguss vom rechten Arm des Künstlers, 9,5 x 42 x 9,5 cm und auf die Rückwand kaschierter Cibachrome-Farbfotografie (Horstgünter Siemon, Siegen), 62 x 51 cm (Sichtmaß), als Dokumentations-Objekt einer Installation im Rahmen des Symposions „durchgehend geöffnet. Künstler verändern die Stadt“, Kunstverein Siegen, 4.–9. 10. 1986.
Exemplar: 12/15.
Foto: Roland Schmidt, Hannover

104 „Timm Ulrichs’ Kopfsteinpflaster“: Eine Straßendecke mit Schädeldecken, 1978/80. „Schädelstätte“ aus Beton-Abgüssen vom Kopf des Künstlers, je 22,5 x 17,2 x 25 cm, verlegt in ein Sand- oder Mörtelbett. 1988/89 unlimitierte Großproduktion durch Galerie kö 24 Robert Simon, Hannover.
Foto: Robert Simon, Hannover

105 „Timm Ulrichs’ Künstlerhaarpinsel (aus des Künstlers eigenem Haar)“, 1971/73–2006. Fächerförmiger Pinsel der da Vinci-Künstlerpinselfabrik Defet GmbH, Nürnberg (Serie 403, Größe 3), 33 cm lang, in graviertem Acrylglaskasten, 45,1 x 27,6 x 5 cm. Exemplar: 6/15.
Foto: Blue Studios, Volker Warning, Hannover

106 „Skylla und Charybdis II “, 1978. Schere, 23 cm lang und auf den Schneiden-Innenseiten in Siebdruck beschriftet, mittels roter, 1 mm starker Schnur, Ringschrauben und Preßhülsen auf weiß lackierte Tischlerplatte, 20 x 80 x 1,2 cm, gespannt, in Acrylglaskasten, 21,1 x 81 x 4,9 cm.
Exemplar: 3/25.
Foto: Peter Gauditz, Hannover

107 „Denk’ immer daran, mich zu vergessen!“, 1969/72
Anhänger, 3,85 x 2,9 x 0,175 cm, aus Sterling-Silber (925/1000), Oberfläche matt, mit Silberkette (835/1000), 60 cm lang, in blauem Kunststoff-Etui, 2,4 x 6,1 x 9,4 cm. Exemplar: 21/30.
Foto: Peter Gauditz, Hannover

108 „AM ANFANG WAR DAS WORT AM.“ 1962/71
„Exegese” des Johannes-Evangeliums 1,1, wortmaterialistisch interpretiert. Schild ausgeschliffenem, matt eloxiertem Aluminium mit aufgeschraubten glänzend eloxierten, 2 cm hohen Buchstaben und Zierschrauben mit Rosetten, 50 x 50 x 1 cm. Exemplar 15/25.
Foto: Roland Schmidt Hannover

109 „Das literarische Gesamtwerk 1986“, Band XIX, 1968/86. Schreibmaschinen-Farbband aus Naturseide, 13 mm breit und 10 m lang, von Timm Ulrichs vom 1. 1.–31. 12. 1986 beschrieben, in Acrylglaskasten, 25 x 25 x 25 cm.
Auflage: pro Jahr ein Original in Serie.
Foto: Peter Gauditz, Hannover

110 „Dorothea Eimert: Paper Art, Düren 1994
Bearbeitung (Décollage): Timm Ulrichs“.
Aktions-Destruktions-Poesie IV, 1967/94.
Décollage des Buchs „Paper Art, Geschichte der Papierkunst. Paper Art, History of Paper Art“ von Dorothea Eimert, Wienand Verlag, Köln 1994, durch einen „Reißwolf“ (Aktenvernichter) und Sammlung der Papier-„Wolle“ in einem geschlossenen Acrylglaskasten in Buchform, 30 x 21,8 x 8 cm, mit graviertem Titel.
Exemplar: 3/3.
Foto: Peter Gauditz, Hannover

111 „Bildhauer arbeiten in Papier, Gerhard Marcks-Haus, Bremen 1997. Bearbeitung (Décollage): Timm Ulrichs“, 1967/97. Décollage des Kataloges „Bildhauer arbeiten in Papier“, Gerhard Marcks-Haus, Bremen 1997, durch einen „Reißwolf“ (Aktenvernichter) und Sammlung der Papier-„Wolle“ in einem geschlossenen Acrylglaskasten in Buchform, 27 x 21 x 5 cm, mit graviertem Titel.
Exemplar: 6/12.
Foto Peter Gauditz, Hannover

112 „TIMM ULRICHS: DEM LESER DEN RÜCKEN ZUKEHREND“, Attrappen-Buch, 1970/76. Leer-Buch, 21 x 13,5 x 3,2 cm, mit geschlossenem, weißem Buchkörper aus Karton und Einband aus schwarzem Leinen-Imitat mit weiß geprägtem Rückentitel. Auflage: unlimitiert, signiert.
Foto: Roland Schmidt, Hannover

113 „$ 100, shredded“, Aktions- Destruktions-Poesie VII, 1967/89. 100 1-Dollar-Banknoten, durch einen Aktenvernichteter décollagiert, in einem Acrylglaskasten, 50 x 50 x 3,8 cm.
Exemplar: 1/12.
Foto: Carsten Gliese, Köln

114 „Das Buch. Künstlerobjekte“, 1966/89. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1989.
Konzeption: Siegfried Salzmann, Umschlagentwurf: Timm Ulrichs, Katalogdesign: Hans Peter Hoch. Umschlag als Siebdruck mit phosphoreszierender (nachleuchtender) Farbe und mit aus gestanztem Titel, hinterlegt mit schwarzem Vorsatzpapier, 29 x 23,5 x 1 cm.
Exemplar: 496/500.
Foto: Peter Gauditz, Hannover

115–117 Die 4 Mondphasen, 1963 (Text)/1990 (Objekte)
4 schwarz lackierte Kunststofftafeln, je 100 x 100 x 2 cm, mit herausgeschnittenen Buchstaben, zum Teil mit phosphoreszierender (nachleuchtender) Folie hinterlegt und von Schwarzlicht (UV-Licht) bestrahlt.
Fotos: H. Felix Gross, Karlsruhe

118 „ohne Resonanz“, 1983/ 89. Gitarren-Resonanzkörper, mit Beton ausgegossen, 10,2 x 47,2 x 38,2 cm. 6 Prototypen.
Foto: Robert Simon, Hannover

119 „Ins eigene Fleisch“, 1972
Eisen und Holz, 59 x 12 x 20,8 cm.
Foto: Carsten Gliese, Köln

120 „Bild, aus dem Rahmen gefallen“, 1988/94
Braun-goldener hölzener Gemälderahmen mit Hohlkehlprofil, 120 x 180,3 x 3,5 cm.
Foto: Carsten Gliese, Köln

121 „Mit scharfem Profil“, 1971/81/90. 3 Edelstahl-Sägeblätter, je ø 40 cm, davon das mittlere mit lasergeschnittenem Gesichtsprofil des Künstlers, auf weißer, kunststoffbeschichteter Spanplatte, 54,2 x 135 cm. Exemplar: 1/3.
Foto: Peter Heller, Göttingen

122 „Seestück / Marinebild“, (II), 1977/82/85
Waschbrett aus Holz und Zinkblech, wellenförmig geprägt, mit Cuxhavener Wanderwegmarkierung und fixiertem blauem Pigment, 57,4 x 38,5 x 4,6 cm, in Acrylglaskasten, 65,8 x 45,8 x 6,9 cm.
Foto: Peter Gauditz, Hannover

123 „Der Goldene Schnitt (Anwendungs-Beispiel)“, 1969. Brot, 9,5 x 21,5 x 8,5 cm, im Verhältnis des Goldenen Schnittes geteilt und an den Schnittflächen vergoldet, und Brotmesser, auf Frühstücksbrett (Buche) montiert, unter gravierter Acrylglashaube, 30,5 x 40,9 x 30,9 cm.
Auflage: 3 Exemplare.
Foto: Foto-Hoerner, Hannover

124 „Der Goldene Schnitt“ (Anwendungsbeispiel), 1969/85. Das Buch „Der Goldene Schnitt. Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung“ von Otto Hagenmaier (Erstausgabe 1963), 5. Auflage, Verlag Moos & Partner KG, Gräfelfing 1984, vertikal im Verhältnis des Goldenen Schnittes geteilt und an den Schnittflächen vergoldet, 23,9 x (13,6 + 8,4 =) 22 x 0,7 cm, in Acrylglaskasten, 30,8 x 30,7 x 1,9 cm. Exemplar: 4/15.
Foto: Foto-Hoerner, Hannover

125 Dreidimensionaler Würfel-Text „WÜRFEL“, 1964
Acrylglas-Objekt, 7 x 7 x 7 cm, mit schwarzer Siebdruck-Beschriftung, Auflage unlimitiert, Teilauflage (50 Exemplare mit blauem Aufdruck) als Jahresgabe 1969 des Westfälischen Kunstvereins, Münster.
Foto: Roland Schmidt, Hannover

126 „Geflügelte Worte“ (nach Georg Büchmann), 1977/84/85. Das Buch „Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes“ von Georg Büchmann (Erstausgabe 1864), 34. Auflage, Verlag Ullstein Gmbh, Frankfurt/Main – Berlin – Wien 1981, in Vogel-Form gestanzt und in blaues Leinen-Mattgewebe mit weißer Titel-Prägung gebunden, 21 x 14,4 x 4,5 cm, in grauer Papp-Kassette, mit vernickeltem Notenständer. Exemplar: 26/50.
Foto: Ferdinand Ullrich, Recklinghausen

132 „Dies ist ein Satz mit zehn Wörtern und fünfundfünfzig Buchstaben“, 1964 (Text)/1990 (Objekt). Aus der 12-teiligen Reihe „Literatur, buchstäblich wörtlich – buchstäblich buchstäblich“.
Mit „Abzählvers“ in lateinischer Ausgangsschrift beschriebene Schiefertafel, 19 x 26 cm, auf weiße Acrylglasplatte, 24,1 x 31,1 cm, geschraubt, unter Acrylglashaube, 25 x 32 x 4,8 cm.
Foto: Peter Gauditz, Hannover

133 „Homage to Gertrude Stein“ („A rose is a rose is a rose“ – in zunehmendem Abstraktionsgrad), 1972/77. Weiß lackierter Holzkasten, 40 x 70 x 7,5 cm, mit echter, natürlicher Rose (in Reagenzglas), Kunststoff-Rose, zwischen Acrylglasscheiben verschraubter Schwarzweiß-Fotografie einer Rose, 24 x 9 cm, und dem Wort „Rose“ sowie Betitelung mit schwarzen, selbst-klebenden Kunststoff-Buchstaben. Exemplar: 12/15.
Foto: Foto-Hoerner, Hannover

134 Ergänzung eines Würfelzucker-Stückes zu einem Würfel, 1968
Ein Stück Würfelzucker, 1,6 x 1,1 x 1,6 cm, durch ein grau gestrichenes Holzklötzchen, 1,6 x 0,5 x 1,6 cm, zum Würfel vervollständigt, in schwarz lackiertem Holzkasten, 25 x 25 x 5 cm, in Acrylglaskasten. Exemplar: 4/16.
Foto: Foto-Hoerner, Hannover

135 „A ≠ a (Widerlegung des Identitäts-Prinzips)“, 1970/75. Schwarze Tafelwaage (System Béranger), 17 x 44 x 18 cm, mit 2 („auf die Goldwaage gelegten“) vergoldeten Holz-Buchstaben, 15,2 x 14,2 x 1,6 cm bzw. 11,5 x 10,5 x 1,6 cm, auf weißer, kunststoffbeschichteter Spanplatte, unter gravierter Acrylglashaube, 30 x 60 x 35 cm.
Exemplar: 9/10.
Foto: Peter Gauditz, Hannover

136 „AUGEN – GENAU“ (Anagramm), 1965 (Text)/1990 (Objekt). Schwarz lackierte Kunststofftafel, 75 x 125 x 1 cm, und daraus herausgeschnitte Buchstaben, 25 cm hoch.
Foto: Thomas Böllinghaus, Hannover

137 „NOWHERE – NOW HERE“, 1962 (Text)/1993 (Objekt). Schwarz lackierte Tischlerplatte, 60 x 80 x 1,5 cm, mit ihr entnommenen, lasergeschnittenen Buchstaben, 10 cm hoch.
Exemplar: 2/12.
Foto: Carsten Gliese, Köln

138 „Zungenreden“, 1987
Stuhl-Paar aus dunkelgrau lackiertem Holz mit je 4 Flackerlampen, je Stuhl: 90 (mit Glühbirnen: 97) x 45 x 45 cm. Auflage: 3 Exemplare.
Foto: Andreas M. Kaufmann, Barcelona

139 „Der erste sitzende Stuhl (nach langem Stehen sich zur Ruhe setzend)“, 1970. Weiß lackiertes Holz, 90 x 45 x 45 cm, und 2 Scharniere.
Exemplar: 70/250.
Foto: Ferdinand Ullrich, Recklinghausen

140 „mit dem linken Auge – mit dem rechten Auge“ (II), 1972/2003. Selbstporträt-Zeichnungen mit Blick aus dem linken bzw. dem rechten Auge in einen Spiegel, 40 x 60 cm, rückseitig fixiert durch Sandstrahlung und Auslegung mit grüner bzw. roter Kaseinfarbe, in sandgestrahltem Eisenrahmen, 41,9 x 61,8 x 5 cm. Exemplar: 2/3.
Foto: Blue Studios, Volker Warning, Hannover

141 Baum-Krone/Baum-Säge (Projekt Damokles IV), 1990. Lasergeschnittenes, goldfarben eloxiertes Aluminium-Sägeblatt, 40 x 340 x 0,15 bzw. 0,2 cm, mit 2 Edelstahl-Handgriffen, je 40 x ø 4,8 cm, im Gesamtmaß: 60 x 340,4 x 4,8 cm.
Auflage: 1990 1 Exemplar und 2005 5 Exemplare.
Foto: Tony Geboers, Lommel

142 „Hüte im Wind (dem ‚Fliegenden Robert (Simon)‘ gewidmet)“, Idee: 1973/Realisation: 1989
Bannerfahne aus Nessel mit 7 Herrenhüten, ca. 400 x 140 cm.
Foto: Christiane Möbus, Hannover

143 Selbstjustierbares Wasserwaagen- und Lot-Bild (Schwerkraft-Objekt), 1968. Schwarz lackierte, kunststoffbeschichte Spanplatte, 40 x 40 x 1,7 cm, mit Wasserwaagen-Libelle, Lot, 6,8 x ø 2,4 cm, schwarzer Schnur und 2 Schraubhaken. Exemplar: 9/100.
Foto: Foto-Wolff GmbH, Hannover

144 „Denn was man schwarz auf weiß besitzt . . .“ (Goethe, „Faust I“), 1984. Dispersionsfarbe auf Leinwand, 135 x 160 cm.
Foto: Roland Schmidt, Hannover

145 „Merci“ (II), Objet trouvé / volé, 1967/72
Marmorplatte, 14,7 x 19,7 x 1,9 cm, mit vertieft gehauener und mit Blattgold ausgelegter Schrift, in verglastem Holzkasten, 35,5 x 42 x 3,3 cm.
Foto: Roland Schmidt, Hannover

147 Zimmer-Galerie & Zimmer-Theater Timm Ulrichs, Hannover, Sodenstraße 6.
Foto: Olav Raschke, Hannover

KUNSTMUSEUM CELLE
MIT SAMMLUNG ROBERT SIMON

DAS ERSTE 24-STUNDEN-KUNSTMUSEUM DER WELT

am Tag | im Museum:
Malerei, Grafik, Skulptur, Licht- und Objektkunst

bei Nacht | von außen:
Internationale Lichtkunst

Das Kunstmuseum Celle bietet am Tag und bei Nacht Begegnungen mit moderner und zeitgenössischer Kunst aus der Sammlung Robert Simon und Sonderausstellungen. 24-Stunden-Kunstmuseum heißt, dass es rund um die Uhr etwas zu entdecken gibt. Tagsüber werden – ganz klassisch im Innenraum – Malerei, Grafik, Skulptur, Licht- und Objekt-kunst gezeigt. Nachts ist das Museum geschlossen, aber trotzdem einen Besuch wert. An und hinter der gläsernen Fassade übernimmt die Lichtkunst die Regie und lässt das Haus nach außen strahlen.

Daytime | from the inside of the museum:
Paintings, prints, sculpture, light art and objects

Nighttime | from the outside of the museum:
International light art

The Kunstmuseum Celle provides encounters with modern and contemporary art from the Robert Simon Collection and special exhibitions by day and by night. 24-Hour Art Museum means that there is something to discover here all day and all night. Paintings, prints, sculptures, light art and objects are on display indoors during the day - the way it usually is. But even at night, when the museum is closed, it is still worth a visit. Light art takes over on and behind the glass facade, letting the house glow from the inside out.

KUNSTMUSEUM CELLE
MIT SAMMLUNG ROBERT SIMON
Schlossplatz 7 | 29221 Celle
Tel. (05141) 12 355 | Fax (05141) 12 495

www.kunst.celle.de

ICH KANN
KEINE KUNST
MEHR SEHEN!