
Dr. Gerd Mörsch

„Die Bedeutung Sibiriens im Werk von Joseph Beuys und
Jochen Gerz“

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-42474

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/4247>

Inhaltsverzeichnis

- Einleitung S. 1
- Kurzbiographie Joseph Beuys S. 3
- Kurzbiographie Jochen Gerz S. 5
- Aktion: „*Sibirische Symphonie 1. Satz*“ S. 7
- Aktion „*Eurasia, Sibirische Symphonie 1963, 32. Satz (Eurasia), Fluxus*“ S.11
- Aktion „*Bildkopf-Bewegkopf, Eurasienstab, Parallelprozeß 2, Der bewegte Isolator*“ S.16
- Das *Transsib.-Projekt* S.21
- Literaturverzeichnis S.24

Einleitung

Die Bedeutung Sibiriens im Werk von Joseph Beuys und Jochen Gerz war bereits das Thema eines Vortrages im Kontext eines Seminars (Zur Ikonographie der Reise von Prof. Antje von Graevenitz). Der folgende Text konzentriert sich vor allem auf die Bedeutung der „Sibirischen Idee“ im Werke von Beuys.

Die drei von mir besprochenen Aktionen von Beuys (*Sibirische Symphonie*, *Eurasia* und *Eurasienstab*) bilden eine Einheit, wie aus den noch folgenden Zeilen deutlicher hervorgehen wird. Nur aus ihrem Zusammenhang lässt sich die vielfältige Bedeutung Sibiriens erkennen. Die Vielzahl der Gerzschen Aktionen, welche bei genauer Untersuchung eine Nähe zur Beuyschen Idee Sibiriens aufweisen sei hier kurz erwähnt. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht weiter zu „strapazieren“, werde ich mich auf das *Transsib.-Projekt* und einige Hinweisen zu anderen Werken beschränken.

Die beiden Kurzbiographien sollen die zeitlichen Rahmenbedingungen und Zusammenhänge im Werk der beiden Künstler deutlicher werden lassen. Sie geben die Möglichkeit, die Werke in die Entwicklung der beiden verschiedenen und in gewisser Weise doch auch ähnlichen Künstler einzuordnen.

„In der Beuyschen Aktion verband sich, was sonst getrennt ist: Objekt und Skulptur, Raum und Zeit, Zeichnung und Sprache, Körper und Musik; den Zusammenhalt schuf der Handelnde mit diesen Elementen“¹ schreibt U. M. Schneede. Die 60er Jahre waren die entscheidende, richtungsweisende Phase im Leben des Künstlers. „Diese Aktionen waren ja wichtig, um den alten Kunstbegriff zu erweitern“² sagt Beuys später. Mit Werken wie dem *Fettstuhl* von 1964 provozierte er bewußt und brachte so Bewegung und Diskussion in die allgemein als sterbend beurteilte Kultur des Okzidents.

Der Ausbruch aus der traditionellen Kunst war gleichzeitig ein Aufbruch hin zu einer neuen, nicht mehr nur retinalen. Eine, wie sie im Sinne einer erweiterten Kunsttheorie gefordert wird hin zu einer sozialen Utopie, welche ihre gesellschaftliche reale Existenz auch als Konsequenz eines universellen Kunstprozesses versteht.

Beuys geforderte die Einheit von Kunst und Leben, Natur und Geist und entwickelte seine Idee einer *Sozialen Plastik*. Er hielt Vorträge (siehe Bedeutung der Tafel S.10.), veranstaltete Diskussionsrunden und wurde zunehmend politisch aktiv. Die

¹ in „J.B. Die Aktionen“, Gerd Hatje Verlag 1994, S.8

heutzutage weit verbreitete Einsicht, daß jeder Mensch ein Künstler ist, zeigt den enormen gesellschaftlichen Einfluß den Beuys' Aktionen und Theorien bis heute ausüben. Natürlich ist es nicht nur der Begriff Sibirien an sich, der die beiden Künstler und Ihr Werk verbindet. Die anfängliche Idee Sibirien als Grenze zwischen Ratio und Intuition, zwischen Natur und dem von ihr entfremdeten Menschen entwickelte sich hin zur positiven Vision Eurasia und dem mystischen Eurasienstab. Eine politisch gesellschaftliche Utopie, die dem Menschen Wege aus der Krise der Zivilisation weist.

Jochen Gerz künstlerische Biographie ist entscheidend durch den 19 Jahre älteren Beuys geprägt, wie seine frühen Interventionen im öffentlichen Raum, aber auch späte Werke, wie *2146 Steine* oder die Bremer Befragung *sini somno nihil* von 1990-1995 zeigen. Zusammen mit 232 von 50.000 Befragten Bremer Bürgern (Studenten, Häftlinge, Fabrikarbeiter...) diskutierte und plante Gerz das Kunstwerk. Auch für ihn muß Kunst mehr als ein vom Künstler produziertes, letztlich nur ausstellbares Museumsobjekt sein. Sie ist ein lebendiger Prozeß, der sich ständig weiter entwickelt und auf den Menschen reagiert. „ (...) keiner wird den Namen der Kunst ändern wollen, was ja auch eine Möglichkeit wäre.... z. B. Kunst ist etwas, was wir machten, solange wir von etwas anderem als von uns selbst bedroht waren. Wer vor sich selbst gefährdet ist, macht keine Kunst. Die Herausforderung für die Kunst ist der Friede“³ beschreibt Gerz sein durchaus politisch zu bezeichnendes Kunstverständnis. In der Rauminstallation *Transsib.-Projekt* findet sich nicht nur der Name Sibiriens, vielmehr wird die Nähe zur Intuition, zu den imaginierten Bildern Beuys deutlich. Das Unsichtbare spielt im Werk von Gerz eine große Rolle (wie z. B. beim verschwindenden *Harburger Mahnmahl*, den nicht lesbaren Namen auf der Unterseite der *2146 Seite* oder den versenkten Antworten der *Is there life on earth?* Aktion ...) und erscheint mir als eine Art Pendant zu Beuys Mystik und den von ihm beschriebenen intuitiven Kräften. Beuys reist mit dem Eurasienstab über alle Grenzen hinweg und sendet seine Idee in alle Himmelsrichtungen Eurasiens, während Gerz durch die mit Abdeckfarbe verdunkelten Fenster auf seiner realen Zugfahrt den imaginären, grenzenlosen Charakter seiner Reise verdeutlicht

² in Kramer 1991, S.10

Kurzbiographie Joseph Beuys

- 1921 bei Krefeld geboren; Eltern wohnen in Kleve; Kindheit und Jugend in Kleve; sammelt und stellt mit Freunden Insekten und Pflanzen aus; starkes naturwissenschaftliches Interesse.
- 1938 erster Kontakt mit dem Klever Bildhauer Archilles Moortgat; Fotos von Skulpturen von Wilhelm Lehmbruck "geben ihm das erste wirkliche Gefühl für Plastik".
- 1940 Abitur, will Medizin studieren, nach Einberufung aus naturwissenschaftlichem Interesse Entschluß für die Luftwaffe, Ausbildung als Funker
- 1942 Einsätze im Süden Rußlands, Ukraine und der Krim...
- 1943 Abschuss und Notlandung, „irgendwo in der Einöde des Flaschenhalses der Krim“, Tataren finden und pflegen den Bewußtlosen 8 Tage lang, ein Suchkommando bringt ihn ins Lazarett, so die Legende...
- 1944 Einsatz in Nordholland
- 1945 bei Cuxhaven Kriegsgefangenschaft (später „Happening im Heilbronner Hauptbahnhof“)
- 1946 Rückkehr zu den Eltern, Bildhauer Walter Düx und Maler Hanns Lamers unterstützen sein künstlerisches Interesse und die Ausbildung als Bildhauer, Freundschaft mit den Brüdern van der Grinten.
- 1947 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Josef Enseling.
- 1948 Fortsetzung des Studiums bei Ewald Mataré, seit `49 als dessen Meisterschüler.
- 1950 *Giocondologie*, Zusammenstellung von Zeichnungen und Objekten im Haus van der Grinten in Kranenburg.
- 1951 Beendigung des Studiums, arbeitet für private Auftraggeber.
- 1952 erhält Beuys ein Atelier in der Düsseldorfer Akademie.
- 1953 erste Ausstellung mit Zeichnungen, Holzschnitten und allen plastischen Arbeiten im Haus van der Grinten.
- 1955-1957 depressive Erschöpfung, Zweifel an seiner Arbeit, lebt und arbeitet auf dem Hof der Familie van der Grinten.

³ in „Gegenwart der Kunst“ Interviews 1970-1995, S.141

- 1958 Atelierräume in Kleve, Auftragsarbeit *Büdericher Gedächtnismahl*
- 1959 Heirat mit Kunsterzieherin Eva Wurmbach, Recherche zu den Begriffen Kunst und Wissenschaft.
- seit 1961 Lehrstuhl an der Düsseldorfer Akademie für Monumental - Bildhauerei.
- 1963 Veranstaltung des *Festum Fluxorum Fluxus* an der Akademie (*Sibirische Symphonie I. Satz*), Ausstellung von Fluxusarbeiten der Sammlung van der Grinten.
- 1964 Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*, documenta III, Zeichnungen und Plastiken.
- 1966 Aktion *Eurasia* und *34. Satz Der Sibirischen Symphonie* in Kopenhagen, Fluxus Demonstration *Manresa* mit Henning Christiansen und Björn Nörgaard in Düsseldorf.
- 1967 Aktion *Eurasienstab 82 Min Fluxorum Organum* in Wien, Gründung der Deutschen Studentenpartei.
- 1968 documenta IV, eigener Raum, Aktion *Vakuum --- Masse* in Köln.
- 1970 gründet Beuys die freie Volksabstimmung - *Organisation für direkte Demokratie*.
- 1972 documenta V, Organisationsbüro mit permanentem Diskussionsforum, zusammen mit Heinrich Böll Manifest *Freie internationale Universität*, fristlose Kündigung den Kultusminister, der folgende Rechtsstreit endet mit der Feststellung: unrechtmäßige Kündigung.
- 1974 Ausstellung *The secret block for a secret person in Ireland* in Oxford, Dublin, Edinburgh und Belfast.
- 1975 Ehrendokortitel des Nova Scotia College of Art in Halifax.
- 1976 Rauminstallation *Zeige deine Wunde* - München, Skulptur *Straßenbahnhaltestelle* - Biennale in Venedig.
- 1977 zur documenta VI: *Hundert Tage Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung e.V.* und Installation der *Honigpumpe*.
- seit 1978 Professor für allgemeine Gestaltungslehre an der Wiener Akademie, Mitglied der Berliner Akademie der Künste, erhält Thorn-Prikker-Medaille der Stadt Krefeld.
- 1979 Kaiserring der Stadt Goslar, Teilnahme mit *Fond V* an der XV. Biennale in Sao Paulo, große Retroperspektive im Solomon Guggenheim Museum, N.Y..

- 1982 documenta VII, Beginn der Pflanzungen für das Projekt *7000 Eichen*, Ausstellung *Letzter Raum? Last Space? Dernier Espace?* in Paris und London.
- 1983 Ausstellung von Zeichnungen in Leeds, Cambridge, London, Harvard, Maas.
- 1984 Ausstellung im Seibu-Museum in Tokio, Ausstellung *Menschenbild – Christusbild* in Frankfurt.
- 1985 Ausstellung *Kreuz + Zeichen* in Aachen, Utrecht, Ratingen, Ausstellung *Bahnkreuz* in Münster und Nijmegen, Lehmbruck-Preis der Stadt Duisburg.
- 1986 stirbt Beuys in Düsseldorf.

Kurzbiographie Jochen Gerz

- 1940 geboren in Berlin.
- 1951 Gymnasium in Düsseldorf.
- 1958 Universität Köln (Sinologie, Germanistik und Anglistik), erste Gedichte.
- 1959 Texte und Übersetzungen.
- 1959 lebt er in London, arbeitet als Kellner, Korrespondent, Zeitungsaussträger.
- 1961 Fortsetzung des Studiums in Köln.
- 1962 Universität Basel (Archäologie und Urgeschichte), er arbeitet als Taxifahrer, Werbetexter im Teppichhandel und bricht nach einem Jahr das Studium ohne Abschluß ab.
- seit 1966 lebt und arbeitet er in Paris, gründet mit Jean F. Bory den Autorenverlag *Agentzia*, visuelle Texte und erste Gruppenausstellung in Paris.
- 1968 erste Buchveröffentlichungen und Interventionen im öffentlichen Raum, wie die Aktion *Attenzione! L'arte corrompe* in Florenz oder *Is there live on earth?* Lebt in Paris, ist politisch aktiv.
- seit 1969 Foto/Text Arbeiten, Übersetzung von Schriften der Situationisten ins deutsche, Sportkorrespondent für die maoistische Zeitung *J'accuse*, Teilnahme am Volkstribunal in Lens unter Vorsitz von J.P. Sartre.
- 1970 Reisen nach Mexiko und New York, kunstkritische Traktate und Stücke, Thesenpapier *Kritik an der gesellschaftlichen Produktion auf dem Gebiet der Kultur*, Beteiligung an Kinderläden der Pariser Universitäten Jussieu und Censier.
- 1972 Leben auf dem Land, Gründung der Gesellschaft zum praktischen Studium

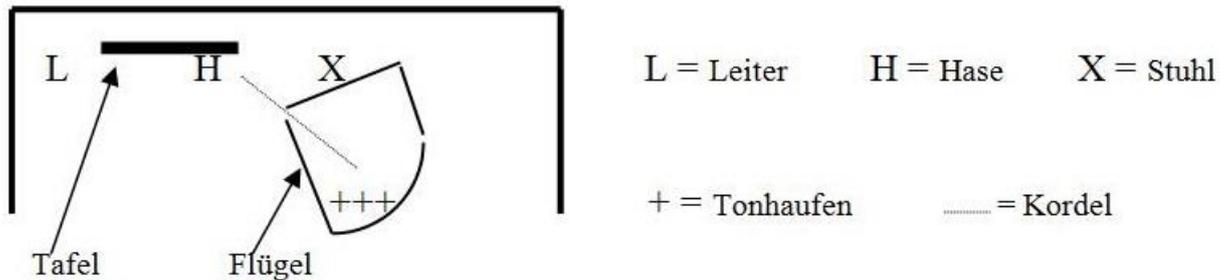
des täglichen Lebens im Departement Aisne, Reisen in Europa, Videoarbeiten, Installationen und Performances.

- 1974 *EXIT* Materialien zum Dachau Projekt.
- 1975 *French Wall*, Werke aus den Jahren 1968-1975, visuelles Tagebuch.
- seit 1976 Workshops, Vorträge in Europa und den USA, *Die Schwierigkeit des Zentaurs beim vom Pferd steigen* Installation für die 37. Biennale in Venedig, er wurde mit J. Beuys und R. Ruthenbeck für den deutschen Pavillon ausgewählt.
- 1977 *Transsib.-Projekt* während documenta 6 in Kassel.
- 1978 beendet er die Reihe von 10 griechischen Stücken, große raumfüllende Installationen, die er schon 1973 begann.
- 1979 Foto/Text Sequenzen.
- 1981 Reisen an die Westküste Kanadas, Vancouver Island.
- seit 1984 Zusammenarbeit mit Esther Shalev-Gerz.
- 1986 bis 1993 *Harburger Mahnmal gegen Faschismus* mit Esther und vielen anderen.
- 1990 bis 1995 *sini somno nihil* Befragung mit 232 Bremer Bürgern.
- 1991 bis 1993 *2146 Steine* Mahnmal gegen Rassismus zusammen mit Studenten der Akademie Saarbrücken.
- 1995 bis 1996 *Monument vivant le Biron* zusammen mit den Bewohnern des Dorfes in der Dordogne.
- lebt und arbeitet bis 2007 in Paris, danach in Irland. Weitere Arbeiten und Projekte sind unter der offiziellen Künstlerwebsite www.jochengerz.eu abrufbar.

Joseph Beuys

Die Aktion: „*Sibirische Symphonie 1. Satz*“ 1963 in Düsseldorf

Der Raum:



Ein Flügel, eine Schultafel und eine Leiter fand Beuys noch von den Aktionen der Künstler vor ihm im Raum vor. Andere Elemente seiner Aktion - Tonklumpen, Schnur und Gezweig - hatte er bereits zu Beginn der Veranstaltung innerhalb der Aktionsfläche positioniert.

- Beuys setzte seinen Hut auf, befestigte einen toten Hasen, kopfüber an einer Schnur hängend vor der Tafel und verwischte die Reste der vorherigen Aktionen auf ihr. Interessant erscheint eine Anekdote von Franz Josef van Grinten⁴ bezüglich des Hasen, der, wie in den noch folgenden Zeilen deutlicher hervorgehen soll, eine wesentliche Rolle in den Aktionen von Beuys spielt. Ihr zufolge wollte der Künstler ursprünglich einen toten Hirsch für seine erste große szenische Darbietung, doch da ein solcher nicht zu beschaffen war, so F. J. van Grinten, wurde der Hase zur Bezugsfigur und langjährigen Begleiter seiner Aktionen...
- Dann setzte er sich auf einen einfachen Holzstuhl, kein klassischer Klavierhocker, an den Flügel und spielte eine eigene Komposition.

Es folgten einige Zitate von Eric Satie, dessen Musik, wie der Hase, ein konstantes Element in Aktionen Beuys während der 60er Jahre war. Die Beziehung zu dem Komponisten ergab sich, so der Künstler⁵, aus der spirituellen Intention seiner Musik. Auch einen sozialen Aspekt, wie z.B. in der von ihm häufig verwandten

⁴ In „Joseph Beuys: Tiere. Zeichnungen und plastische Beispiele 1948-1961“, Ausst. Kat. Mittelrhein Museum, Koblenz 1984, S.10 f.

⁵ in „Joseph Beuys Aktionen“, Gerd Hatje Verlag 1994, S.23

„Messe de Pauvres“, und die Rosenkreuzer, eine geheime Bruderschaft im 16. Jahrhundert, nahm Beuys in den Kompositionen Eric Saties wahr. In der Bewegung der Rosenkreuzer schloß sich eine Frühform der Aufklärung in Deutschland zusammen. Sie benannte sich nach dem legendären Christian Rosenkreuz (angeblich 1387 - 1484), welcher während intensiver Orientreisen mit den arabischen Wissenschaften konfrontiert wurde und daraufhin, wieder in Deutschland, eine Bruderschaft mit dem Ziel, die Menschen zu belehren und sie so ins helle Licht zu führen, gründete. Diese Gruppe von Gelehrten beeinflusste auch den Antroposophen Rudolf Steiner, der wiederum großen Einfluß auf die Entwicklung des Beuys'schen Kunstbegriffes hatte.

- Beuys schrieb etwas an die Tafel, wischte es wieder weg und formte fünf Tonklumpen auf dem Flügel auf der Seite zum Publikum hin. In jeden Tonhügel steckte er Äste, wie Antennen auf Bergen und verband diese durch eine Kordel mit dem Hasen.

Die Tonklumpen sind durch die Kordel, wie Energieleiter oder elektrische Hochleitungen so Beuys, mit dem toten Hasen verbunden, wie der Anfang des Lebens mit dem Tod. Sie sind mit dem Gezweig zu Sendern und Empfängern geworden, vielleicht zu denen des jungen Beuys während seiner Funkerausbildung. Eine Miniaturlandschaft, eine Ebene mit horizontaler Allee oder einer Reihe von Hochspannungsmasten entsteht aus der Perspektive des Publikums. „Bei der Sibirischen Symphonie hatte ich ja diese Landschaft, die wie eine elektrische Leitung aussah und bis zum Hasen an der Tafel reichte“, so der Künstler⁶ später.

- Am Ende der Schnur war eine gebogene Nadel, die mit dem Herzen des Hasen (der schon vorher geöffnet worden war) verbunden wurde. Dann nahm Beuys das Herz heraus. Es war keine spektakuläre Handlung, so einige Zuschauer (als solche hätte sie ja der mystischen Stimmung der Aktion widersprochen), sondern eine bewußt ruhige Handlung des Akteurs.

„Das letzte Bild dieser Aktion war, das kleine Herz auf die Schultafel zu legen, so daß es durch die Verbindungslinie über die Zweige und den Lehm mit dem Flügel verbunden war. Es sah aus wie eine leere sibirische Landschaft“, so Beuys⁷ später. Der Hase ist ein wichtiges Motiv in seinem Werk mit mehreren Bedeutungs-

⁶ Beuys in: Jappe 1985, S.73

geschichten, deren eine die Inkarnation und die Wiedergeburt ist: „Der Hase hat eine direkte Beziehung zur Geburt. Eine Beziehung zur Erde, nach unten. Für mich ist der Hase ein Symbol für die Inkarnation... Denn der Hase macht das ganz real, was der Mensch nur in Gedanken 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 mir vor“.⁸

In der „Sibirischen Symphonie 1.Satz“ ist besonders der Zyklus von Geburt, Tod und Wiedergeburt gemeint. Der Flügel steht als Inbegriff kultureller Entwicklung, ist zugleich deren Zeuge, differenziert und klangvoll auf der einen, von schwarzer, monumenthafter Kälte auf der anderen Seite. Ein Spiel mit dem Kontrast zwischen dem Vertrautem des Flügels und dem Unvertrautem der Tonklumpen auf ihm, das sich auch in der Kombination Hase/Tafel wieder findet, so U. M. Schneede⁹. Eine Art Farb- und Materialkontrast, wie der zwischen dem braunen Fell des Hasen auf der schwarzen, glatten Tafel, findet sich auch im Verhältnis zwischen dem einfachen Holzstuhl vor dem lackierten Flügel wieder. Die Energieverbindung geht hin zum Hasen und wieder zurück, sie ist ein Kreislauf, der des Lebens. Die organischen Substanzen auf dem kalten, schwarzen Flügel sind mit dem Hasen verbunden, um ihm jenen Wärmeanteil zuzuführen, welcher in Beuys Denken das hoch kulturelle Produkt erst wahrhaft produktiv macht¹⁰. Die Kultur ist durch die Rationalität und in derselben erstarrt. Zu ihrer Wiederbelebung müssen Energieimpulse aus dem Ur-tümlichen, dem organischen, natürlichen Bereich zugeführt werden. So steht der Hase hier also nicht als Symbol für den Tod, sondern für die zyklische Erneuerung, die ewige Wiedergeburt.

Eva Beuys¹¹ spricht von der Sibirischen Symphonie als einem Oberbegriff einer permanenten Aktion in der ersten Hälfte der 60er Jahre. Sie trifft mit dieser Bezeichnung einen sich über Jahre entwickelnden Prozeß im Werk ihres Mannes, der mit der Sibirischen Symphonie erst begann, sehr gut. Das Thema findet sich aber auch noch in späteren Aktionen wie *Eurasia* und *34.Satz der Sibirischen Symphonie* in Kopenhagen 1966 oder *Eurasienstab 82 min fluxorum organum* '67 und auch in

⁷ im Gespräch mit Richard Hamilton, BBC- Aufzeichnung vom 26.2.1972

⁸ Joseph Beuys in Lieberknecht 1970, S.12

⁹ in „Joseph Beuys Aktionen“, Gerd Hatje Verlag 1994, S.24

¹⁰ in „Joseph Beuys Aktionen“, Gerd Hatje Verlag 1994, S.26

¹¹ in „Block Beuys“, 1990 S.308

der nahezu identischen *Bildkopf - Bewegkopf (Eurasienstab)*, *Parallelprozeß 2.*, *Der Große Generator* von '68 wieder. U. M. Schneede versteht „Die Sibirische Symphonie“ als eine Art prozessuales Vorstellungskontinuum¹², realisiert in Form von Zeichnungen wie *Notation zur Sibirischen Symphonie von '62* aber auch Fotos, Objekten und vor allem Aktionen. In diesem künstlerischen (Lebens-) Prozeß spielt die vielfältige Assoziationspotenz des Begriffes *Sibirien* eine wesentliche Rolle. Sibirien ist hier Inbegriff jener intuitiven, nicht materiell ausgeprägten Qualitäten, die des Ostens, der Weite und der Ursprünglichkeit. Das Land der Schamanen, welche für Beuys, einen Künstler der 20. Jahrhunderts, die Urbilder und zugleich auch Vorbilder des *heilenden* Künstlers waren. Die Reaktivierung dieser Kräfte wurde zum Hauptthema der Aktion, zur Botschaft der permanenten Aktion *Sibirische Symphonie*, die sich, wie bereits erwähnt, in Aktionen wie *Eurasia* oder *Eurasienstab* bis Ende der sechziger Jahre weiter entwickelte.

Der Begriff *Symphonie* zeigt in diesem Zusammenhang, so U. M. Schneede¹³, den Zusammenklang, das künstlerische der Vorstellungswelt und damit den symbolischen Gehalt auch des Begriffes *Sibirien* an.

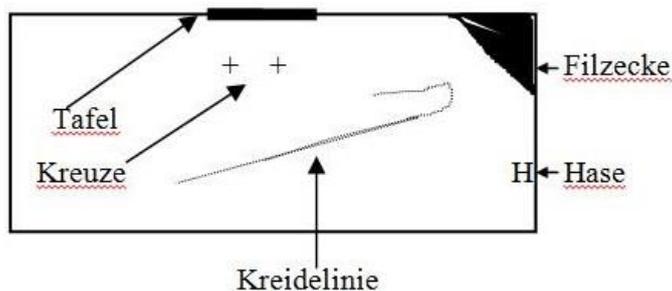
¹² in „Joseph Beuys Aktionen“, S.28

¹³ in „Joseph Beuys Aktionen“, S.28

Joseph Beuys

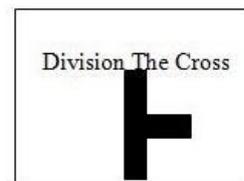
Die Aktion „*Eurasia, Sibirische Symphonie 1963, 32. Satz (Eurasia), Fluxus*“ in Kopenhagen und später, leicht verändert, in Berlin 1966

Der Raum:

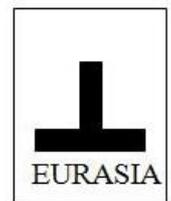


Die Tafel:

Position 1



Position 2



Beuys trug eine Eisensohle am linken Fuß, ein Hase lehnte an der Wand. Stangen an jedem seiner Glieder, an seinen Ohren und eine horizontale an seinen Rücken „stützten“ ihn. Eine große Filzecke wurde vorher befestigt.

- Zu Beginn hing die Tafel in Position 1 (siehe oben), kniend schob Beuys zwei Wurfkreuze, auf denen Uhren mit Klingelmechanismus festgebunden waren, vor die Tafel.
- Dann zog er, noch immer kniend, eine Kreidelinie, deren eines Ende zur Filzecke hin eine Krümmung aufwies, die deutlich an die des Eurasienstabes erinnerte. Diese Krümmung oder Andeutung auf den später erscheinenden Eurasienstab kann als ein Hinweis für einen permanenten Charakter der Aktion bzw. für die Entwicklung aus der Sibirischen Symphonie verstanden werden. Vor der Linie liegt ein Papprohr, in seiner Nähe eine Filzsohle und hinter dieser, leicht versetzt, ein Fettklumpen mit Öffnung. Zwischen beiden ein Thermometer.
- Beuys schulterte den Hasen auf der rechten Seite und balancierte langsam an der Kreidelinie entlang. Die senkrechten Stangen oder verlängerten Glieder des Hasen führte er stets bedacht so, daß sie den Boden berührten. „Jeder Schritt, den er machte,

war anstrengend, weil er eine schwere Eisenplatte an seinem Schuhen trug“, beschreibt Bengt af Klintberg¹⁴, der ebenfalls an der Veranstaltung teilnahm.

- Er legte den Hasen vor der Tafel so auf den Boden, daß die seine Läufe verlängernden Stäbe rektangulär zur Längswand plaziert waren. Dann nahm er die Tafel von der Wand, stellte sie auf den Boden, drehte sie in Position 2 (siehe oben) und schrieb EURASIA unter das halbe Kreuz.

Die Tafel war schon ein Aktionselement in der Sibirischen Symphonie, sie hatte auch für die Vorträge von Rudolf Steiner¹⁵ große Bedeutung und kann als Hinweis für den intensiven Einfluß des österreichischen Antroposophen auf Beuys verstanden werden kann. Während er in Düsseldorf 1963 eher spontan mit Schriftzeichen auf ihr arbeitete, die schnell wieder verwischt wurden, benutzte Beuys die Tafel in Eurasia für bewußte, konzeptionelle Zeichnungen und Schriftzeichen. Später in den 70er Jahren erlebte sie dann eine Entwicklung zum wesentlichen Medium des öffentlichen Kommunikationsprozesses und zum konstanten Bestandteil der Installationen hin. Die Tafel hat eine doppelte Funktion. Sie dient einerseits im begrifflichen Bereich zur Erläuterung von Ideen und deren Zusammenhängen. Andererseits kann sie, mit Symbolen und Begriffen gefüllt, ein konstitutives Werkmaterial sein und so eine vermittelnde Rolle zwischen den Bereichen der Theorie und dem Bildwerk annehmen. Im Sinne seiner Idee bzw. Forderung, daß jedes Bild, jedes Aktionselement, Material und jeder Begriff nur aus einem Gesamtzusammenhang zu erschließen ist, benutzte Beuys die auch in der Fluxusbewegung bedeutende Schultafel als „Kommunikationsmedium mit dem verbal und bildlich auf Gesamtzusammenhänge hingewiesen wurde“¹⁶. Zwischen Hase und Tafel lagen noch die Kreide und ein Wischlappen.

- Beuys schulterte den Hasen wieder und führte ihn ebenso so bedacht wie zuvor an der Kreidelinie entlang zur Filzecke.

„Auf dem Rückweg geschahen drei Dinge: Er streute weißes Pulver zwischen die Beine des Hasen, steckte ihm ein Thermometer in den Mund und blies in die Röhre, so daß ein Filzpfropfen hinaus flog“, beschreibt Troels Andersen¹⁷ die Szene. Das

¹⁴ in „The Fluxus Outpost in Schweden: An Interview with B. a. Klintberg“ in Lund art Press - Fluxus Research Vol.2, No. 2, 1991 S.68

¹⁵ Rudolf Steiner „Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk Rudolf Steiner“, 28 Bde., Dornach 1990 ff.

¹⁶ in „Joseph Beuys Aktionen“ 1994, S.130 und Vgl. F. J. Verspohl, „Zeichnen ist eigentlich... nichts anderes als eine Planung“- Beuys bei der Tafelarbeit, Ausst.-Kat. Mönchengladbach 1988/98

¹⁷ Troels Andersen in „Gallerie 101. Gruppe Traekvogn 13 og Joseph Beuys 14.-15.10.1966“ in „Billedkunst“ Nr.1, 1976, deutsche Übersetzung Basel 1969

Thermometer kann als Symbol für Gefahren, wie Fieber, Erstarren vor Kälte und schließlich auch den Tod verstanden werden. Das Pulver war Salz und wurde aus einem kleinen Fettgefäß gestreut. Laut Andersen waren das weiße Pulver, das Thermometer und die Röhre die sibirischen Phänomene: Schnee, Kälte und der Wind. Vielleicht die Eigenschaften einer Landschaft, wie sie in der Aktion *Sibirische Symphonie 1. Satz* vor drei Jahren von Beuys schon angedeutet (siehe S.3) wurde. Die scheinbar unendliche Landschaft, welche selbst nur ein Teil jener riesigen Landmasse von China bis zum Atlantik, mit dem Namen *Eurasien* ist. Auch hier findet sich Eva Beuys Verständnis der *Sibirischen Symphonie* als eine Art Oberbegriff in gewisser Weise wieder. Doch das Verhältnis Sibirien - Eurasien ist entscheidend anders: Sibirien scheint in Eurasien selbst nun eine Art Oberbegriff gefunden zu haben, den Kontinent auf dem sich diese Landschaft befindet. Betrachtet man diese Relation in angesichts der Zeit zwischen den Aktionen *Sibirische Symphonie*, *Eurasia* und dem *Eurasienstab*, erscheint sie wie eine Metapher für die Entwicklung der „sibirischen Idee“ in Beuys Werk während der 60er Jahre.

- Dann wandte er sich der Tafel zu, ließ den Hasen mit den Ohren wittern, während er seinen Fuß mit der Eisensohle über einer Filzsohle am Boden schweben ließ. Ab und zu trat er laut mit dem schwebenden Fuß auf.

Interpretiert man diese Handlung nach Rudolf Steiner¹⁸, so drückt das Heben des Fußes einen Willensimpuls aus. Das Halten oder Tragen steht für einen Gedanken, das feste Aufsetzen für die Tat. Die Eisensohle garantiert Erdbindung und steht in einer Verbindung zum Schneeschuh, beide garantieren Sicherheit auf unwegsamem Gelände.

- Am Ende stand der Hase wieder auf seinen Stelzen an die rechte Wand neben der Filzdecke gelehnt und vor der Tafel lagen noch immer die beiden Kreuze. Die Aktion hatte eineinhalb Stunden gedauert...

Mit dem getrennten Kreuz, ein Symbol der Einheit, an der Tafel versinnbildlichte Beuys die geistige Trennung Eurasiens. Die in West- und Ostmenschen, jene über die Jahrhunderte sich fremd gewordenen Bewohner des politisch geteilten Kontinents Eurasia. Eine Trennung, welche bereits ein halbes Jahrhundert vorher von Rudolph Steiner beschrieben wurde, zwischen dem intuitiven, der „Sinnenwelt“ verbundenen

¹⁸ in Rudolf Steiner „Eurythmie als sichtbare Sprache“, Dornach 1927, S.152-154

Ostmenschen und dem intellektuellen Westmenschen. „Intuition bewertet Beuys als Stufe höheren Denkvermögens. *Eurasien* stellt das utopische Reich einer Bewußtseinshaltung dar, deren Lebensphilosophie - losgelöst von gesellschaftlichen Bezügen und begrifflicher Determination - als Weltentwurf jenseits aller Grenzen praktiziert wird“¹⁹, so Doris Leutgelb. Nur wenn der eine zum Geistigen, der andere zum Lebenden findet, kann eine Verständigung zwischen den Entfremdeten entstehen. In diesem Sinne stellte sich Beuys die Vereinigung von Ost und West als Voraussetzung einer gegenseitigen geistigen Befruchtung und zugleich politischen Befriedung vor. Die beiden Kreuze auf dem Boden vor der Tafel sind Symbole für die beiden entzweiten Weltreiche Rom und Byzanz. Sie sind Zeugnisse jener folgenschweren historischen Trennung, die bis in den Lebenszeitraum Beuys existent war und auch heute noch weiter existiert. Doch durch den Verlust des Systemkonflikts an der Berliner Mauer, die glücklicherweise nicht nach Beuys Willen um fünf Zentimeter erhöht wurde, sondern später „gefallen“ war, hat sie an politischer Schärfe verloren. In diesem Sinne versteht U. M. Schneede die Uhren auf den Kreuzen als Hinweis auf die „Historizität der politischen und geistigen Teilung“²⁰ in Eurasien.

Durch das Kippen der Tafel in die zweite Position (so daß eine ausgewogene, symmetrische Form entstand) symbolisierte Beuys die Überwindung der Trennung. Eurasia war weniger ein politischer Begriff als eine schöpferische Vorstellung. Sie ergab sich aus der Realität des Künstlers und bezog sich gleichzeitig auf sie und gewinnt durch die zeitliche Nähe zur Kubakrise eine starke politische Dimension. Interessant erscheint die von Beuys 1970 in einen Ausstellungskatalog vermerkte „Gründung des demokratisch sozialistischen Staates Eurasia“ am 12.5.1967²¹, das war sein Geburtstag. Vielleicht auch ironisch spielt Beuys hier mit einem Element seiner Vergangenheit aus der Perspektive des Menschen, der sein Leben zunehmend als Kunstwerk begreift. Eine geistige Einheit und gelebte Utopie wird angedeutet, wie sie sich auch in der „Tatarenlegende“ findet. Denn wie aus einem noch unveröffentlichten Brief von Beuys an die Witwe des Piloten mit dem er auf der Krim abstürzte hervorgeht, wurde er nicht tagelang von Tataren mit Fett und Honig

¹⁹ in „Joseph Beuys“ Zürcher Ausst. - Kat., S.258

²⁰ in „Joseph Beuys Aktionen“, Gerd Hatje Verlag 1994, S.129

²¹ im Ausstellungskatalog „Kunst und Politik“, Karlsruhe 1970

am Leben erhalten, sondern kurz nach dem Ansturz vom einem Suchkommando geborgen und ins Lazarett gebracht. U. M. Schneede spricht im Zusammenhang mit Aktionen wie dem „*Happening Hauptbahnhof Heilbronn*“ von 1954 von einem „Prinzip der Ästhetisierung der Lebenswirklichkeit“.

„Der Hase läuft sehr schnell. Er ist der Schnellste von allen in den weiten Steppen. Er ist wie ein Geschöß“, so Beuys²². Sein Begleiter aus der Sibirischen Symphonie ist in Eurasia „ein Zeichen der Bewegung..., ein Überbrückungszeichen durch Bewegung“²³, wird Symbol der Bewegung. „Der Hase ist das Element der Bewegung, der Aktion, die den starren Kunstbegriff ändert. Dann ein Einwohner Eurasiens, der über alle Grenzen hinweggeht und sogar mit der Berliner Mauer fertig wird. Damit hängt die Idee der großen Einheit zusammen, die von Mitteleuropa ausgeht. Der Hase ist ein altes germanisches Symbol: Sein Osterei bedeutet den Neubeginn, den Frühling, die Auferstehung. Er steht als alchemistisches Zeichen für Umwandlung“²⁴. Hier liegt die Bedeutung des Aktionselementes Hasen also anders als zuvor in der Sibirischen Symphonie, er steht für einen metaphysischen Wandel. Eine Erneuerung, die von Beuys als Voraussetzung einer erstrebten Vereinigung Eurasiens und für eine Erneuerung in der Kunst verstanden wurde. „Wenn ich mit einem Tier agiere..., betone ich dadurch, daß ich mich mit einer ganz anderen Welt intensiv befasse, einfach die Notwendigkeit, daß wir über unseren Materialismus hinaus denken müssen. Ich habe einen Hasen genommen, weil ich zu der Zeit sehr viele sog. Eurasien-Aktion gemacht habe, Sachen, die sich mit Asien und dem Westen befassen, also mit der Ost-West Spannung“²⁵, beschreibt Beuys die Funktion des Hasen und unterstützt so, besonders mit den letzten Worten, auch die politische Dimension der Aktion.

²² in einem unveröffentlichten Gespräch mit Name Jun Paik, 6.11.1982, im Nachlaß.

²³ Beuys in Kramer 1991, S.35

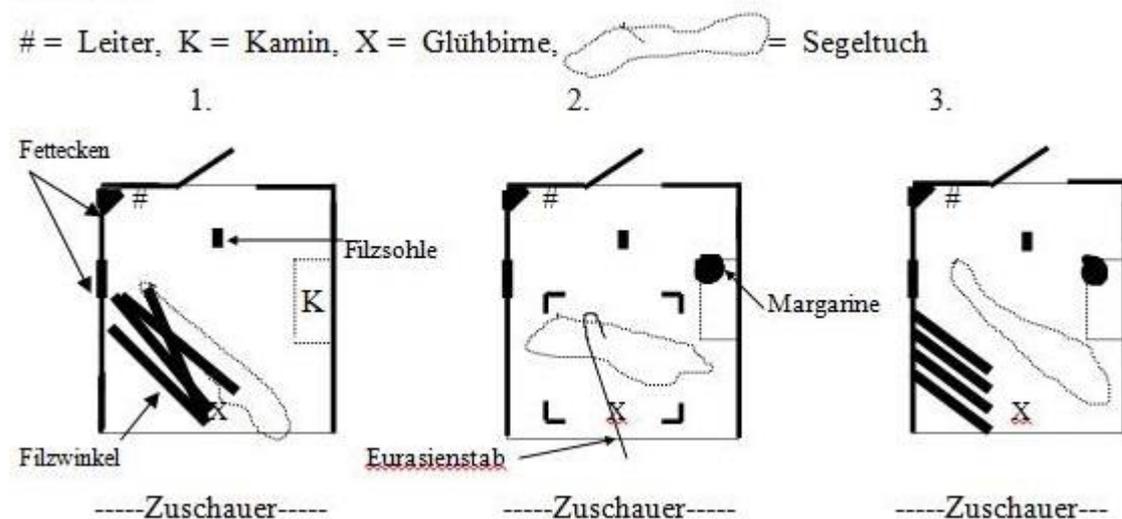
²⁴ Beuys im Interview mit Veit Mölter, in AZ vom 15.11.1985

Joseph Beuys

Die Aktion „Bildkopf-Bewegkopf, Eurasienstab, Parallelprozeß 2, Der bewegte Isolator“ 1968 in der Wide White Space - Galerie in Antwerpen

Während der 82 Min. langen Aktion klang leise Orgelmusik aus einem Lautsprecher. Beuys schaute regelmäßig auf die Uhr, wahrscheinlich um eine bestimmte Choreographie der Handlungen zur Musik einzuhalten. Unter Anleitung von Henning Christiansen, der die Musik komponierte, entstand auch ein 20 Min. langer Film für den Beuys die Aktion wiederholte.

Der Raum:



Im Raum befanden sich bereits zwei Fettecken. Auf dem Boden lagen vier mit Filz umwickelte Holzwinkel, ein in Segeltuch gehüllter Kupferstab. Zwischen ihnen lag die uns schon aus der *Eurasia* - Aktion bekannte Eisensohle. Vor der Türe lag eine gleich große Filzsohle.

- Während Orgelmusik aus den Lautsprechern strömte, packte Beuys Margarine aus und formte aus ihr ein Haufen auf dem Kamin. Er nahm die Eisensohle, steckte den auf ihr haftenden Magneten in seine linke obere Westentasche und band sie mit den

²⁵ Beuys in Logos Nr.6, Dezember 1982, S.4

Lederriemen an seinen rechten Fuß fest. „Der Magnet ist stellvertretend für eine der Richtkräfte gedacht, die Bewegung und Richtung im Raume und - im übertragenen Sinne - auch im Geiste möglich machen“²⁶ schreibt Antje von Graevenitz. An seinem Schuh waren Spuren von Fett sichtbar, „ein bißchen Fett mache die (Filz-) Sohle geschmeidig und gäbe dem Wanderer Energie für seine Bewegung“²⁷, so A. v. Graevenitz weiter. Die Sohle deutet einen gefährlichen, vielleicht gefrorenen Boden an und war schon in der Eurasia Aktion von Bedeutung (siehe S.5). Das Fett wärmt und versorgt den Körper des Reisenden mit Energie.

- Beuys nahm die Leiter, stellte sie in die linke Ecke, kletterte hinauf und formte die obere Fettecke mit einem Holzspachtel. Dann brachte er die Leiter wieder zurück und formte die untere Fettecke. A. v. Graevenitz meint Beuys mache „Bewegungen, als ob er die Fettecken gerade herstellen würde“²⁸ und fragt, ob diese den Raum erwärmen sollen. Vielleicht sind die beiden Fettecken auch als Wärme- und Nahrungsdepots des Wanderers auf eisigem Gebiet zu verstehen. U. M. Schneede versteht sie als Elemente des „Beuyschen Aktionsambiente“²⁹, welches mit Symmetrie und dem Bruch mit ihr spielt, so daß die weichen Fettklumpen den stabilen Bestandteilen der Installation „antworten“.

- Beuys nahm den ersten Filzwinkel, stellte ihn auf und klemmte ihn zwischen Boden und Decke. Indem er die anderen Winkel wie den ersten aufstellte bildete er einen neuen, rechteckigen Raum im Aktionsraum. Dann enthüllte Beuys den Eurasienstab, einen ca. dreieinhalb Meter langen und 50 kg schweren Kupferstab, welcher durch seine Biegung an einen Hirten- oder Bischofsstab erinnert. Er führte ihn langsam mit der Zwinde um die nackte Glühbirne („signifying openness“³⁰ so C. Tisdall) an der Decke herum und dann weiter zum unteren Ende einer der Filzecken. Von dort bewegte Beuys den Stab langsam im Winkel bis zur Decke hinauf.

„Es entstand“, so beschreibt Henning Christiansen die Szene, „eine kupferleuchtende Linie vom Boden bis zur Decke“³¹. Er stellte den Eurasienstab eine Zeitlang in jede der vier Ecken des von ihm geschaffenen Raumes. „Ein Ritual... Die vier Träger markieren die vier Himmelsrichtungen, auf die der Kupferstab weist. Beuys verharrt

²⁶ in „Joseph Beuys Eurasienstab“, S.58

²⁷ in „Joseph Beuys Eurasienstab“, S.58

²⁸ in „Joseph Beuys Eurasienstab“, S.58

²⁹ in „Joseph Beuys Aktionen“, S.8

³⁰ siehe „Joseph Beuys“, Caroline Tisdall, S.127

³¹ in „Eurasienstab/fluxorum organum. Tysk Studentertparti“ in „Billedkunst“ Nr.1, Kopenhagen 1968, S.34

in jeder dieser vier Richtungen. Er verbindet also den Menschen, den er selbst vertritt, mit allen Dimensionen des Raumes³² deutet A. v. Graevenitz die ersten Bewegungen des Eurasienstabes, dem zentralen Instrument der Aktion.

- Beuys ging zur Filzsohle vor der Türe und hielt den Fuß mit der Eisensohle schwebend über ihr. Eine Geste des Balancierens oder soll hier ein symbolisches Erwärmen des vereisten Bodens angedeutet werden? Dann hielt er den Fuß parallel neben die Filzsohle und drehte seinen Körper so, daß ein Kreuz aus den beiden Sohlen entstand. Beuys schaute auf die Uhr. „Auf diese Weise werden nun nicht nur im Raum, sondern auch auf dem Boden die Himmelsrichtungen von Eurasia angeben. (...) Der Wanderer durchmißt sozusagen mit den Sohlen diese Richtungen“³³, so A. v. Graevenitz.

- Beuys nahm einen Fettklumpen und schmierte einen Teil davon zuerst in die rechte Achselhöhle, wie Ute Köhler³⁴ und ihre Fotos zeigen. Dann preßte er den Arm so an den Körper, daß das Fett sich verformte und teilweise zu Boden fiel. Danach führte Beuys das gleiche mit einem Fettklumpen in der rechten Kniekehle durch. Das Fett ist hier wieder als Energieträger zu verstehen: Der Wanderer führt sich durch diese Handlungen die Energie zu, welche er für den angedeuteten Weg braucht.

- Beuys führte den Eurasienstab wieder entlang einer Filzecke langsam zur Decke hinauf und ging dann in die vorherige Position bei der Filzsohle zurück. Dort hielt er seine Hände mit den Innenflächen zum Publikum ausgestreckt über den Kopf und deckte dann mit einem Handrücken seine Stirn ab. Eine gewisse Zeit lang verharrte Beuys konzentriert in dieser Geste. Ein deutlicher Hinweis auf das Denken, welcher in Verbindung mit dem folgenden Wort „Bildkopf“ auch für „die Vorstellung innerer Bilder, ein intuitives Kreieren“³⁵ stehen kann, so A. v. Graevenitz. „Im Hinblick auf die vorangegangene Pose (...), scheint eher prinzipiell ein Imaginieren innerer Bilder wahrscheinlich, ein visionäres Kreieren, das Beuys anscheinend mit einer spirituellen Bewegung des Denkens in den inneren und äußeren Raumdimensionen verbinden will“³⁶ schreibt sie an anderer Stelle. Dann schrieb Beuys „Bildkopf - Bewegkopf“ auf den Boden, darunter „Parallelprozeß“ und „Der bewegte Isolator“ und wiederholte die Worte laut. „Das Begriffspaar: Bildkopf-Bewegkopf bezeichnet die Ab-

³² in „Joseph Beuys Eurasienstab“, S.59

³³ in „Joseph Beuys Eurasienstab“, S.59

³⁴ in Ute Klophaus, Bonn 1986, S.33

³⁵ in „Joseph Beuys“, Zürcher Ausst.- Kat., S.243

³⁶ in „Joseph Beuys Eurasienstab“, S.59

hängigkeit der Objekte, Aktionen etc. (Bildkopf) von einem kosmischen, spirituellen Bewegungsprinzip (Bewegkopf), das als Spender für jegliche Realisation dient³⁷. Beuys nahm den Stab wieder und ließ ihn langsam um die Glühbirne kreisen. Dann führte er ihn vom Boden entlang des dritten Winkels zur Decke hinauf.

- Beuys stellte sich hinter einen der Filzwinkel zur Türe hin und deutete pantomimisch mittels einer Art „Fensterscheibenputzen“ - Bewegung eine imaginäre Wand zwischen den beiden Winkeln an. Später ließ er seine Hand langsam ca. 1cm über der Filzoberfläche gleiten. Durch diese Geste „überträgt (Beuys) Energie auf den Filz“ schreibt Henning Christiansen³⁸.

- Beuys nahm den Eurasienstab und ließ ihn langsam in eine waagerechte Stellung sinken, wartete und bewegte dann den Stab wieder langsam entlang dem letzten Winkel. „Grad für Grad bewegt sich der Eurasienstab in die vier Positionen - die Himmelsrichtungen“³⁹ beschreibt H. Christiansen die Szene. Mit ihm begibt sich auch der Reisende Beuys in alle Himmelsrichtungen. Wer aber ist der Isolator, der Beschützer oder Garant für eine Trennung? Durch den Hinweis im Titel der Aktion, „der *bewegte* Isolator“, scheidet das Filz, das naheliegende Isoliermaterial aus. „Gleichzeitig zeigt Beuys den“ (von ihm *bewegten*) „Stab als raumtrennendes Objekt vor, der aus der Fülle der Möglichkeiten Richtungen anweist, Verbindungen herstellt und Polaritäten feststellt“⁴⁰ schreibt A. v. Graevenitz. Sie zeigt eine Parallele zum Denken an, denn „(...) auch das Denken ist Bewegungsvorgang: aus der Fülle der Möglichkeiten wählt es Denkrichtungen aus, *isoliert* es von anderen Denkstrahlen“⁴¹. Vielleicht ist das der von Beuys notierte Parallelprozeß, der zwischen dem Denken und dem Eurasienstab.

- Beuys packte den Stab wieder in die Hülle, baute die Filzwinkel ab und lehnte sie in einer Reihe an die linke Wand (siehe oben Position 3). Dann stellte er sich lange Zeit auf ein Bein, drehte sich zur Wand mit den angelehnten Winkeln und entspannte sich. Seine Hände ruhten auf dem Rücken und die Aktion war vorüber. Beuys' Verharren am Ende deutet Konzentration und gleichzeitig auch Transformation an: U. M. Schneede spricht vom einem „Übergang der metaphorischen Aktion in die

³⁷ siehe „Joseph Beuys“ Hrsg. Adriani Götz, Winfried Konnertz, Karin Thomas, Köln 1973, S. 83

³⁸ in „Eurasienstab/fluxorum organum. Tysk Studentertparti“ in „Billedkunst“ Nr.1, Kopenhagen 1968, S.34

³⁹ in „Eurasienstab/fluxorum organum. Tysk Studentertparti“ in „Billedkunst“ Nr.1, Kopenhagen 1968, S.34

⁴⁰ in „Joseph Beuys Eurasienstab“, S.59

⁴¹ in „Joseph Beuys Eurasienstab“, S.59

Lebenswirklichkeit, (...) an dem der Veränderungsimpuls sich gedanklich auf die Zuschauer/Teilnehmer übertragen sollte, um dort zur Tat zu reifen⁴². Beuys Aktionen traten über konventionelle Rahmen wie Zeit, Ausstellbarkeit und klassische Kriterien der Kunstkritik bewußt hinaus. „Innerhalb der normalen, metrischen Zeit (...) spielt sich eine Aktion ab, die sich auf einen anderen Zeitbegriff bezieht und auf einen weitergehenden Raum bezieht...“⁴³. Die Aktion haben, so Beuys, durch das Auf- und Abbauen „etwas Magisches an sich“⁴⁴ und reifen während der Ausführungszeit und auch noch später in den Köpfen der Zuschauer weiter. Peter Handke beschreibt das „Weiterleben“ der Aktionen (U. M. Schneede nennt den Prozeß „Nachbilder“⁴⁵) nachdem er *Titus/Ephigenie* erlebte, wie folgt: „Je länger aber das Ereignis sich entfernt..., desto stärker werden das Pferd und der Mann, der auf der Bühne herumgeht (...) zu einem Bild, das man ein Wunschbild nennen könnte. In der Erinnerung scheint es einem eingebrannt in das eigene Leben, ein Bild, das in einem Nostalgie bewirkt und auch den Willen, an solchen Bildern selber zu arbeiten: denn erst als Nachbild fängt es auch in einem selber zu arbeiten an“⁴⁶.

⁴² in „Joseph Beuys Aktionen“, S.191

⁴³ Beuys in: Molenaars 1982, S.30

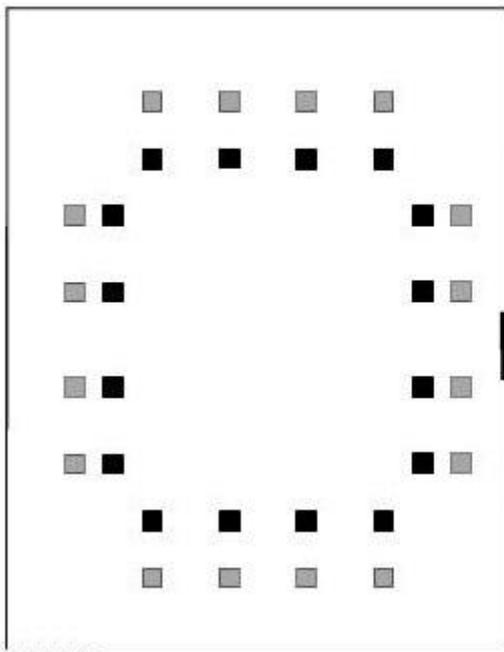
⁴⁴ aus einem Gespräch mit Wulf Herzogenrath in „Videokunst in Deutschland 1963-1982, hrsg. von W. Herzogenrath, Stuttgart 1982, S.96

⁴⁵ in „Joseph Beuys Aktionen“, S.9

Jochen Gerz

Das *Transsib.-Projekt* 1977, documenta VI, Kassel

Der Raum: 16 Schieferplatten (■), 16 Stühle (■) und eine Wandtafel (■)



Der Raum war verdunkelt und das Geräusch eines fahrenden Zuges war zu hören. Auf der Wandtafel wurden die Vereinbarungen zwischen Künstler und Veranstalter beschrieben: „Man war mit den Veranstaltern übereingekommen, dass J. G. als Documenta Beitrag eine Reise machen würde. In einem Abteil des Transsibirien - Express sitzend würde er die Strecke Moskau - Khabarousk fahren. Während der Reise würden die Fenster abgedeckt bleiben, so daß nichts von außen im Abteil sichtbar wäre. So würde er

durch Sibirien, die Taiga und das Amurgebiet bis ans Ende Eurasiens fahren und im selben Abteil auch die Rückfahrt nach Moskau verbringen, wo er nach 16.000 Kilometern wieder am Ort der Abfahrt ankommen würde. Auf der 16 Tage und Nächte dauernden Reise würde er 16 Tafeln aus Schiefer mitnehmen, einen Schiefer für jeden Tag. Darauf würde er seine Füße stellen. Von der Reise selbst, so war man übereingekommen, sollte nicht übrig bleiben. Was davon Zeugnis geben konnte, sollte verbrannt werden. So daß es für den, der davon erfahren würde nicht sicher sein konnte, ob sie überhaupt stattgefunden hatte oder nicht“⁴⁷.

Gerz unscheinbare Fußabdrücke auf den 57 mal 57 cm großen Schieferplatten waren die einzigen Zeugnisse der Reise. Sie waren kaum sichtbar und doch konnte man sie nicht einfach abwaschen wie Kreide. Nur durch Entfernen der oberen Gesteinsschichten hätte man die Spuren entfernen können. „Man verbrennt die Spur von

⁴⁶ aus „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“, Frankfurt/Main 1972, S.105

⁴⁷ Texttafel von 1977, siehe „J.G. Get out of my lies“ Ausst.- Kat., S.88

jedem Tag, bis man die weite Reise wagt⁴⁸ dichtet Gerz unter einer Skizze. Auf die Frage, ob er sich eher Künstler oder Poet verstehe, antwortet er: „Falls es nützlich ist sich einzuordnen, (...) ich zieh es vor, mich so zu bezeichnen: einer, der sich veröffentlicht“⁴⁹. „Ich ziehe es vor mich nicht als Künstler zu bezeichnen, sondern als jemand der sich ausdrückt, der sich auf einer seelischen Ebene zu erkennen gibt...“⁵⁰ antwortet er an andere Stelle. Die aus Schalholz gezimmerten Stühle mit Sitzflächen so groß wie die vor ihnen liegenden Tafeln waren mit roter, an Erde erinnernde (Abdeck-) Farbe gestrichen. Wollte Gerz mit der einfachen Stuhlform diese Assoziation unterstützen? Auf der Suche nach Parallelen zwischen Beuys und Gerz erinnert der Farb- und Materialkontrast zwischen dem dunklen, glatt und kaltem Schiefer und den erdfarbenen, rauhen Holzstühlen an das von U. M. Schneede formulierte „Kontrastspiel“⁵¹ in Beuys *Sibirischer Symphonie 1. Satz*.

Dank zahlreicher Manuskripte sind Rauminstallationen wie das *Transsib.-Projekt*, besonders einzelne Elemente und Objekte wie hier der Schiefer, leichter zu verstehen. Gerz beschreibt auf einer Skizze zum Projekt die vielschichtige Rolle des Schiefers, der als Dach über uns Schutz spendet. Auf Kopfhöhe und senkrecht aber zum Support „herrischer Schreibgeräte“ wird und von der „Hand aus Regen“ leergewaschen werden kann. Es folgen die Zuordnungen: Oben = gut, aber unzulänglich und situationslos. Mitte = zugänglich, usurpiert und gefoltert. Unten = erschlossen, situationiert⁵². Der Schiefer wurde von Gerz neu erschlossen, zwischen ihm und den Füßen fand ein Prozeß statt, ein Wärme-prozeß, der schon in Beuys Theorien zur Plastik von großer Bedeutung war.

Das Quadrat der 16 Stühle und Schiefertafeln erscheint wie (eine Parallele zum Raum im Raum der Eurasienstab Aktion) eine homogene, natürliche Einheit und dient dem imaginären Charakter der Reise. Der bewußte Verzicht auf Zeugnisse der Fahrt betont ihren mystischen Wert, es ist nicht wichtig, ob der Künstler sie überhaupt unternommen hat. Das Unsichtbare, ein bereits in der Einleitung erwähntes

⁴⁸ siehe „J.G. Get out of my lies“ Ausst.- Kat., S.86/87

⁴⁹ in „Gegenwart der Kunst“ Interviews 1970-1995, S.14

⁵⁰ in „Gegenwart der Kunst“ Interviews 1970-1995, S.18

⁵¹ siehe S.6

⁵² siehe „J.G. Get out of my lies“ Ausst.- Kat., S.92

Merkmal, hat eine ähnlich zentrale Bedeutung im Werk von Jochen Gerz. Der Begriff Sibirien und die von Beuys mit ihm verbundene mystische Einheit von Kunst und Leben, Ost und West findet sich hier wieder. Durch das *Transsib.-Projekt* beschreibt Gerz die unsichtbaren, imaginären Kräfte und will, wieder ähnlich den Beuysschen Aktionen, im Zuschauer einen Prozeß, einen Gedanken wiederbeleben. Die Reise im verdunkelten Abteil durch die Weiten des Sowjetstaates erhält durch den herrschenden Ost - Westkonflikt natürlich auch eine enorme politische Dimension, wie sie auch schon in der *Eurasia* - Aktion von Beuys angedeutet wurde (siehe S.12).

Literaturverzeichnis:

- „Joseph Beuys“, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1993.
- „Joseph Beuys Eurasienstab“ ADD 1987.
- „Joseph Beuys Aktionen“, Gerd Hatje Verlag 1994.
- „Joseph Beuys“, Hrsg. Caroline Tisdall, Thames and Hudson, London 1979.
- „Gegenwart der Kunst“, J. Gerz Interviews 1970-1995, Lindinger&Schmid 1995.
- „Jochen Gerz Get out of my lies“, Ausst. Kat. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1997.