

## Die Legende des Künstlers: Beuys und Leonardo

ALESSANDRO NOVA

Kein anderer Künstler des 20. Jahrhunderts hat die Meinungen seiner Anhänger und Verleumder so polarisiert wie Joseph Beuys. Aber sogar wer ihn verspottet oder beleidigt<sup>1</sup>, muß zugeben, daß es sich lohnt, über das Phänomen ›Beuys‹ zu reden. Trotz aller möglichen unterschiedlichen Bewertungen stimmen die meisten Kritiker darin überein, daß der Künstler seinen eigenen Mythos kreierte und pflegte. Es ist zudem kein Geheimnis, daß Beuys die Kunst Leonardos bewunderte. Ziel dieses Beitrags ist es erstens zu zeigen, daß die Künstler der Frühen Neuzeit ein wichtigeres und bewußteres Vorbild für Beuys waren als man bisher dachte, und zweitens die literarische Quelle zu ermitteln, die seine Rezeption Leonardos beeinflusste.

Die Kunsthistoriker, die Beuys herablassend kritisieren, weil er mehr seine Person als sein Werk dem öffentlichen Blick ausgesetzt habe (als ob es möglich wäre, beide Sphären klar voneinander zu trennen), vergessen, daß die Selbstinszenierung eine der traditionsbeladenen Strategien in der Geschichte der Kunst ist: Nicht nur Michelangelo oder Rembrandt, sondern auch Picasso und Cindy Sherman haben, um in diesem Jahrhundert zu bleiben, ihre eigene Person geschickt gefördert. Die Kritiker von Beuys vergessen zudem, daß bereits ein Künstler wie Leonardo da Vinci der erste war, der ähnliche Taktiken verwendete, um eine Legende von sich selbst zu nähren. Der manchmal kitschige Dekadenzmythos von Leonardo als einem Androgyn, Alchimist oder Magier hat sich über Jahrhunderte hinweg entwickelt, aber bereits der Philosoph Eugenio Garin bemerkte, daß Leonardo selbst die ersten Pinselstriche des fiktiven Porträts vorbereitet hat, das Vasari in seinen einflußreichen *Vite* (1550 und 1568) schuf.<sup>2</sup>

Daß Leonardo seine öffentliche Person pflegte und sozusagen ›konstruierte‹, ist unbestritten, aber wie hat er dieses Ziel konkret erreicht? Die frühesten Quellen wie Paolo Giovio und Vasari betonen seine Neigung zu eleganten Kleidern und teuren Accessoires. Giovio schrieb um 1527, also ungefähr acht Jahre nach

Mein herzlicher Dank gilt Klaus Herding für seine freundlichen Hinweise.

<sup>1</sup> Eine der fundierten Kritiken lieferte Benjamin H.D. Buchloh, *Beuys: The Twilight of the Idol. Preliminary notes for a Critique*, in: *Artforum*, 18, Januar 1980, S. 35-43. Leider hat sein Beitrag auch oberflächliche Reaktionen inspiriert, vgl. Thomas Crow, *The Graying of Criticism*, in: *Artforum*, 32, September 1993, S. 185-188, bes. S. 188 und den irritierenden, weil beleidigenden Artikel von Terry Atkinson, *Beuyspeak*, in: *D. Thistlewood (Hg.), Joseph Beuys. Diverging Critiques*, Liverpool 1995, S. 165-176.

<sup>2</sup> Eugenio Garin, *Universalità di Leonardo*, in: *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Bari 1972 [1965], S. 95: ›Indugiare sul Leonardo vasariano era necessario per mostrare l'origine antica di un'immagine che per tanti aspetti è un diaframma fra noi e quell'uomo singolare. Eppure se veniamo a chiederci di dove mai nascesse quel ritratto famoso, sarebbe difficile non riconoscere che Vasari si fece spesso interprete fedele di Leonardo medesimo.‹

dem Tod des Malers: »Der Zauber von Leonardos Wesen, das Blendende seiner Anlagen, die freigebige Güte seiner Natur waren nicht geringer als seine körperliche Schönheit; und ebenso groß war sein Genie im Erfinden, im Veranstalten von Theaterinszenierungen und Festzügen; er galt als oberster Richter in allen Fragen der Eleganz und Schönheit; auch sang er herrlich, zum Ergötzen des ganzen Hofes, wobei er sich selbst auf der Laute begleitete.«<sup>3</sup> Giovio malte das Porträt eines perfekten Hofmannes, der in seine Gesellschaft ganz integriert war. Kein Alchimist, kein Zauberer, kein Misanthrop, sondern ein vielfältiges Talent, das in seinem Aussehen fast wie ein Kunstwerk wirkte. Vasari wird dieses Porträt retouchieren, er wird die Farben ausmalen, aber ist dieses idealisierte Bild eine pure Fiktion?

Wenn wir die privaten Notizbücher Leonardos lesen, finden wir seine Kleider, Stiefel, Schuhe, Socken, Taschentücher, Handschuhe, Hemden, Wams oder Weste, Gürtel und Hüte immer wieder aufgelistet und manchmal sogar genaue Ausgaben für die Garderobe seines Lieblingsassistenten.<sup>4</sup> Auch Pferde treten in seinen Notizen mehrmals auf: Das schwarze Roß und der weiße Hengst haben schöne Beine, Häuse und Köpfe, bemerkte Leonardo; in diesen Beobachtungen spürt man, daß er diese Tiere nicht als Anatom, sondern als Hofmann oder potentieller Besitzer analysierte. Mit anderen Worten: Leonardo wollte wie ein *seigneur* wirken, und dies war für einen Künstler an der Schwelle vom 15. zum 16. Jahrhundert nicht selbstverständlich. Der soziale Status des Künstlers hat sich in der sogenannten Hochrenaissance gewaltig verändert, aber die Aspirationen der Protagonisten dieser Epoche waren sehr unterschiedlich. Für Michelangelo war es beispielsweise viel wichtiger, die fiktive aristokratische Herkunft seiner Familie zu behaupten, während Raffael so stark an realer Macht interessiert war, daß er mit der Idee spielte, Kardinal zu werden. Leonardo wollte statt dessen als Hofmann leben, um die Privilegien des freien Denkers zu genießen.

Seine Rolle am Hof von Ludovico Sforza in Mailand hat diese Ambitionen genährt und teilweise erfüllt. Als Leonardo 1482 von Florenz nach Mailand zog, schrieb er einen Brief an Ludovico il Moro, in dem er dem Herzog seinen Dienst anbot (*Codex Atlanticus*, fol. 1082, ex 391r-a). Am Ende dieses Briefes erwähnte der Künstler fast wie einen nachträglichen Einfall, daß er auch jedes beliebige Werk aus Marmor, Bronze oder Terrakotta so wie alle Arten von Gemälden herstellen könne und dies so schön wie die schönsten Skulpturen und Bilder der besten Meister. Nach Mailand wollte er aus anderen Gründen umziehen: Nur dort würde sich ihm die Möglichkeit eröffnen, seine Kenntnisse in der Militärtechnik zu zeigen und sein Interesse für die wissenschaftliche Forschung zu kultivieren. Man darf nie vergessen, daß Leonardo mit seinem Umzug nach Mailand Abschied von der florentinischen »culture des ateliers« nahm, um in ein ganz

<sup>3</sup> Für den lateinischen Text vgl. P. Barocchi (Hg.), *Scritti d'arte del Cinquecento, Band I, Mailand und Neapel 1971*, S. 9. Für die deutsche Übersetzung vgl. A. Chastel (Hg.), *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990*, S. 74-76.

<sup>4</sup> Vgl. J. P. Richter (Hg.), *The Notebooks of Leonardo da Vinci, Band II, New York 1970 [1883]*, S. 439.

anderes Milieu einzutreten und dort neue Funktionen zu erfüllen: Sein offizielles Hofamt war (wie bei Bramante) *ingeniarius ducalis* und nicht Maler.<sup>5</sup>

Die Rolle Leonardos am Hof des Sforza war vielfältig. Er war nicht nur Ingenieur, Architekt, Bildhauer, Maler und Verantwortlicher für Theaterinszenierungen, sondern auch Unterhalter. Giovio erwähnte, daß er ›herrlich‹ mit der Laute spielte, aber wir wissen auch, daß man seine Rätsel und ›Prophezeiungen‹ öffentlich zur Unterhaltung gelangweilter Hofmenschen rezitierte, wie die Regieanweisungen Leonardos verdeutlichen. Eines dieser Rätsel, das den Charakter der ganzen Serie vermittelt, lautet: »Viele werden damit beschäftigt sein, von diesem Ding etwas wegzunehmen, doch wächst es um ebensoviel, wie man von ihm wegnimmt.« Das rätselhafte ›Ding‹ ist die GRUBE. Aber wichtiger ist, daß Leonardo auch Hinweise für den Schauspieler hinzufügte: »Sag es frenetisch oder als würdest du irreden, als wärest du krank im Hirn.«<sup>6</sup> Mit diesen Witzen wollte sich Leonardo über die scharlatanischen ›Propheten‹ seiner Zeit lustig machen. Doch klingen andere Texte Leonardos unheimlich und geheimnisvoll, wie seine hochliterarische Beschreibung der Sintflut oder noch mehr seine berühmte Besichtigung einer finsternen Höhle beweisen. Weil der Maler in diesem zweiten Fall gar nichts sehen kann, wenn er auf der Schwelle der Grotte steht, wird er von zweierlei Gefühlen überrollt: »Angst und Verlangen; die Angst von der drohenden finsternen Höhle, das Verlangen zu sehen, ob nicht etwas Wunderbares darin verborgen ist.«<sup>7</sup>

Diese Ambivalenz war typisch für Leonardo. Wenn auch nicht zu bestreiten ist, daß der spätere Mythos zu einem Mißverständnis und manchmal sogar einer Manipulation dieser Texte führte, so kann man doch deutlich erkennen, daß sie geeignet waren, eine Legende zu nähren.

Ein dritter Punkt (nach Kleidung und suggestiver Sprache) ist noch zu diskutieren, nämlich das Verhalten Leonardos angesichts seiner Arbeit. Es gibt eine grundlegende Quelle, um die neue Arbeitsmethode des Künstlers einzuschätzen: Es handelt sich um eine Novelle von Matteo Bandello, die Leonardo bei der Bemalung des *Abendmahls* im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand beschreibt. Matteo, der Neffe von Vincenzo Bandello, Prior des Dominikanerklosters zur Zeit von Leonardos Aufenthalt in Mailand, schreibt: »Mehrere Male habe ich Leonardo gesehen, als er früh am Morgen auf dem Gerüst vor dem *Abendmahl* an die Arbeit ging, und dort stand er vom Sonnenaufgang bis zum Einbruch der Dunkelheit, ohne seinen Pinsel niederzulegen. Er malte kontinuierlich, ohne zu essen oder zu trinken. Dann berührte er drei oder vier Tage lang seine Arbeit nicht, sondern verbrachte jeden Tag mehrere Stunden damit, sie zu analysieren und die Figuren kritisch zu betrachten.«<sup>8</sup> Die Worte Bandellos implizieren, daß diese Art zu arbeiten neu war. In einer Epoche, in der die Künstler

5 Vgl. Anna Maria Brizio, *Presentazione dei Codici di Madrid, Florenz 1975*, S. 17-18.

6 Vgl. A. Chastel, *wie Anm. 3*, S. 332.

7 Vgl. A. Chastel, *wie Anm. 3*, S. 50.  
8 Matteo Bandello, *La prima (la seconda, la terza) parte, de le Novelle del Bandello, Lucca 1554, Widmung der novella LVIII. Der um 1484 geborene Bandello hatte sein ganzes Leben lang Novellen gesammelt.*

manchmal noch für jede gemalte Gestalt bezahlt wurden, mußte das Verhalten Leonardos als besonders merkwürdig gelten. Dies bestätigt eine Anekdote Vasaris: »Man sagt, daß der Prior [Vincenzo Bandello] dieses Klosters Leonardo auf ungemein lästige Weise zur Vollendung seiner Arbeit drängte, schien es ihm doch seltsam, daß Leonardo zuweilen halbe Tage in Gedanken versunken zu brachte.«<sup>9</sup> Die Freiheit, tagelang über seinem eigenen Werk zu meditieren, war ein neues Phänomen, und es war Leonardo, der zusammen mit anderen Künstlern der sogenannten Hochrenaissance auf diese Art den Status seiner Profession grundlegend änderte.

Leonardo hat seine Legende nicht geschrieben, aber die Prämissen seines Mythos sorgfältig und vielleicht bewußt vorbereitet. Der Künstler als affektierter ›Dandy‹ mit prunkvollen Kleidern sah eher wie ein Hofmann aus als wie ein Handwerker; sein musikalisches und literarisches Talent kreierte Vorstellungen, die alles andere als esoterisch waren, aber doch ambivalent blieben; und sein künstlerisches Verhalten betonte gegenüber seinen Auftraggebern demonstrativ seinen intellektuellen Status.

Wenn wir nun diesem Bild von einem außergewöhnlichen Menschen noch seine Sitten und seine Forschungen im Feld der Anatomie hinzufügen, können wir verstehen, daß sich später der ›dämonische‹ Mythos von Leonardo als dem Zauberer und sogar Nekromanten entwickelte, obwohl der Künstler in seinen Schriften heftig gegen die Nekromantie polemisiert hatte. Leonardo war beispielsweise Vegetarier, und bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts wurde seine geliebte anatomische Praxis als verdächtig wahrgenommen. Man braucht nur daran zu erinnern, wie sich Vesalius und seine paduanischen Studenten die Leichen für ihre anatomischen Studien besorgten (sie haben Friedhöfe profaniert, Trauerzüge überfallen und Gräber geplündert), um zu verstehen, mit welchen Konnotationen die Anatomie bis in die Frühe Neuzeit versehen wurde. Die Öffnung des Körpers war im Frühmittelalter ein Tabu, und der erste dokumentierte Fall einer Autopsie in Italien datiert vom Jahr 1286, als eine große Seuche Norditalien heimsuchte. In diesem Jahr öffnete ein Arzt aus Cremona den Körper eines Mannes, um die Ursache der Ansteckung zu untersuchen. Die Praxis der Autopsie verbreitete sich schnell, um die Ursache des Todes festzustellen; sie wurde von einem gesundheitlichen Befund zu einem forensischen Argument. Die Kommune von Bologna, welche über die besten medizinischen und juristischen Fakultäten dieser Zeit verfügte, stellte einen Pool von berühmten Ärzten ein, die als Zeugen in Vergewaltigungs- und Mordprozessen befragt werden konnten. Am Anfang untersuchten diese Ärzte nur das Äußere der Leichen, aber kurz nach 1300 führten sie bereits echte Autopsien aus. Der erste dokumentierte Fall dürfte sich 1302 ereignet haben.

<sup>9</sup> Vgl. die noch unpublizierte Übersetzung von Sabine Feser und Victoria Lorini im Kunstgeschichtlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt.

Es ist schwer zu sagen, ob die ersten ›rein wissenschaftlichen‹ anatomischen Untersuchungen an der Universität Bologna vor oder nach diesen forensischen Autopsien stattfanden. Sicher ist, daß der erste klare Beweis für eine solche anatomische Präparation auf das Jahr 1316 zu datieren ist. Dieses Ereignis wird im anatomischen Lehrbuch von Mondino de'Liuzzi erwähnt, ein Text, den Leonardo in seiner Bibliothek besaß.

Die frühesten Autopsien fanden wahrscheinlich in privaten Palästen statt. Später schrieb das Lehrprogramm der Universität vor, daß die Studenten einmal oder zweimal pro Jahr jeweils vier Tage lang eine öffentliche Autopsie besuchen sollten. Der Podestà, also der Inhaber der höchsten Magistratur der Kommune, gab der medizinischen Fakultät für Unterrichtszwecke die Körper von weiblichen und männlichen Verbrechern, die meist zugleich arme Ausländer waren. Dies zeigt, daß man die Autopsie als eine für den Toten entwürdigende Praxis wahrnahm.

In den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts veränderte sich die Situation leicht: Das Material für die Autopsien kam nicht mehr nur vom Galgen, sondern auch aus den Krankenhäusern. Aber die alten Assoziationen mit der Profanierung des Körpers waren nicht plötzlich verschwunden. Im Gegenteil, die grausamen Aspekte der Autopsie provozierten in der Zeit, in der die Medizin ihre moderne wissenschaftliche Basis entwickelte, gleichzeitig ein Mißtrauen gegen dieses mysteriöse und manchmal dubiose Unternehmen. Dies war vermutlich der Grund, warum Leonardo in späteren Zeiten als eine Art Zauberer dargestellt wurde.

Zusammenfassend kann man behaupten, daß sowohl der sonnige als auch der dunkle Mythos von Leonardo seine Wurzeln im realen Leben des Künstlers fand. Er war für seine Legende nicht direkt verantwortlich, aber seine affektierte Eleganz, seine ungewöhnlichen Sitten, seine Arbeitsmethode, seine wissenschaftliche Praxis und seine ambitionierten, ambivalenten literarischen Texte lieferten den Stoff für die späteren fiktionalen Gestalten Leonardos.

Während die erste Biographie von Giovio noch vor allem die Begabung, Großzügigkeit und Schönheit des Künstlers betonte, führte Vasari unheimliche Perspektiven in sein Profil ein. Um ein Rundschild mit einem außergewöhnlichen Motiv zu malen, »brachte Leonardo in einen seiner Räume, zu dem nur er selbst Zutritt hatte, zwei Arten von Eidechsen, des weiteren Grillen, Schlangen, Falter, Heuschrecken, Fledermäuse und noch andere seltsame Tiere vergleichbarer Art. Von allen diesen nahm er verschiedene Teile [zum Vorbild] und vereinigte sie zu einem schrecklichen, grauenerregenden Ungeheuer, das mit seinem Atem Gift und Feuer spie.« Vasari sammelte andere ähnliche Geschichten, um das neue Bild des Zauberers zu skizzieren, und in der Ausgabe seiner *Vite* von 1550 ging er so



ABB. 1  
Cristofano Coriolano,  
Porträt Leonardos, Holzschnitt,  
70 x 50 mm (Oval),  
125 x 105 mm (Rahmen), in:  
Giorgio Vasari, *Le Vite de' più  
eccellenti Pittori, Scultori e  
Architettori*, Florenz 1568.

weit, den Maler als eine Art Ketzer darzustellen. Die heterodoxen Gesichtszüge vermehrten sich, und wenn die Biographie Vasaris den »Glanz seiner schönen Erscheinung« noch erwähnte, so zeigte der Holzschnitt der zweiten Edition (1568) ein Porträt (ABB. 1), das als Stereotyp des alten Weisen, des Propheten oder des Magiers interpretiert wurde.<sup>10</sup>

Mit Vasari war die Metamorphose fast vollständig, aber es war Giovan Paolo Lomazzo, dem es in seinem ironischen *Libro dei Sogni* (um 1564) und in seinem *Traktat über die Malerei* (1590) gelang, die Basis für den Mythos um Leonardo als Androgyn und Druiden zu schaffen: »Ebbe la faccia con li capelli longi, con le ciglia e con la barba tanto longa, che egli pareva la vera nobiltà del studio, quale fu già altre volte il druido Ermete [Trismegisto] o l'antico Prometeo.«<sup>11</sup>

Leonardo war also bereits vor dem Ende des 16. Jahrhunderts mythisiert, und sein Bild erlebte bis in unsere Zeit mehrere Interpretationsvariationen. Doch hat keine andere Gesellschaft die Legende Leonardo so tief verehrt, so geliebt und gleichzeitig gehaßt wie die viktorianische Dekadenz. Spätestens seit Walter Pater die *Gioconda* als unsterblichen Vampir darstellte (1869), hat sich der Mythos um Leonardo gewaltig verbreitet. Aber in unserem Kontext ist es nur notwendig, Sâr Joséph(in) Péladan zu erwähnen, weil zu vermuten ist, daß Beuys sein verzerrtes Leonardo-Bild durch diesen einseitigen Filter introduzierte.

Péladan war ein typisches Produkt der französischen Literaturszene der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit seiner präventösen *Ethopée*, einem unter dem Titel *La décadence latine* zwischen 1885 und 1907 publizierten Romanzyklus in 21 Bänden, wollte er eine Fortführung der *Comédie humaine* von Balzac liefern, aber nach einem kurzfristigen Erfolg wurden seine lächerlichen Theorien mit öffentlichem Gespött bedacht. Für Péladan war die »lateinische Rasse« am Ende ihrer Mission, weil der Materialismus triumphiert habe und die katholische Wahrheit vergessen sei. Ihm zufolge war die Gesellschaft vom Bösen besessen,

10 Vgl. Donald J. Gordon, *La leggenda di Leonardo*, in: *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, Mailand 1987 [1975], S. 115-142.

11 Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, R. P. Ciardi (Hg.), Band I, Florenz 1973, S. 293.

»Hermes der Philosoph« ist in den *Notizenbüchern Leonardos* wenigstens einmal erwähnt, vgl. J. P. Richter, *wie Anm. 4*, S. 430.

12 Vgl. Sandra Migliore, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Florenz 1994.

13 *Zu Péladan ist immer noch nützlich* Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Turin 1942, S. 333-345.

14 *Das Interesse von Beuys für Wagner ist bekannt*, vgl. Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, 2. Auflage, Düsseldorf 1988, S. 12.

Man kann hier das »Parzival-Finale« der Aktionen »Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie« in Edinburgh (1970) und »Celtic + ~~~ Zivilschutzräume« in Basel (1971) erwähnen, obwohl die Figur von Parzival für Beuys auch andere und vielleicht wichtigere Konnotationen hatte: vgl. Uwe M. Schneede, Joseph Beuys. Die Aktionen, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1994, S. 266-271 und 274-286.

15 In einem Interview mit Willoughby Sharp sagte Beuys:

und nur einige Elitewesen wie der Weise Mérodack Baladan (ein fiktives Selbstporträt, inspiriert vom babylonischen König aus Isaias, 39) waren fähig, die Welt zu retten.<sup>13</sup>

Es ist anderen zu überlassen, die potenzielle Verwandtschaft zwischen der *Ethopée* von Péladan (verbunden mit seinem Interesse für wagnerianische Themen sowie seinem Haß auf den Positivismus) und einigen Aspekten der Ästhetik von Beuys, der mit wagnerianischen Themen spielte<sup>14</sup> und sich vom Positivismus der Naturwissenschaften distanzierte<sup>15</sup>, zu überprüfen. Hier sind drei andere Punkte von Bedeutung: Erstens entwickelte auch Péladan, ähnlich wie Leonardo und später Beuys, eine ›Uniform‹, um seinem konfusen antipositivistischen Spiritualismus einen angeblich charismatischen Charakter zu geben. Zweitens gründete Péladan 1888 zusammen mit dem Marquis Stanislas de Guaita und Oswald Wirth *L'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*, um im Bereich der Kunst den Materialismus zu bekämpfen. Auch hier sind die Parallelen zu Beuys auffallend. Auf der Documenta 5 stellte der Künstler zwei Demo-Schilder aus mit den Inschriften »Dürer, ich führe persönlich Baader + / + Meinhof durch die Dokumenta V J. Beuys« (ABB. 2).<sup>16</sup> Die Wiederholung des Zeichens + bedeutet, daß es nicht als ›plus‹ oder ›und‹, sondern als Kreuz (eines der beliebtesten Symbole von Beuys und übrigens auch Péladans) zu interpretieren ist. Weil beide Schilder auf ein Paar mit Fett gefüllte Filzpantoffel gestellt wurden, aus dem zwei Rosenstiele herauschauten, so daß die Knospen in der Materie steckten, kann man in dieser Arbeit ein Wortspiel über die Rosenkreuzer sehen. Dieses Wortspiel taucht auch in anderen Werken von Beuys wieder auf. Auf den ersten beiden Seiten seines *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* (eine zwischen 1956 und 1972 erstellte Serie von Zeichnungen, die erstmals in Oxford ausgestellt wurde) lesen wir unter Nummer 6 und 14 zuerst auf Englisch und dann auf Deutsch: ›Cross‹ oder ›Kreuz‹ und ›Temple of the rose‹ oder ›Tempel der Rose‹.<sup>17</sup> Übrigens hat Heiner Stachelhaus, Beuys ›offizieller‹ Biograph, zugegeben, daß der Künstler »etwa Mitte der fünfziger Jahre von den Rosenkreuzern fasziniert« war und die Bücher Péladans kannte.<sup>18</sup> Stachelhaus steht zu Beuys wie Condi zu Michelangelo; er versucht, diesen peinlichen Zusammenhang zu bagatellisieren, aber der Einfluß Péladans auf Beuys – und dies ist der dritte Punkt – war wahrscheinlich größer als bisher angenommen. Es ist vermutlich kein Zufall, dass Péladan zahlreiche Artikel und Bücher über einen imaginären Leonardo da Vinci publizierte. Vielleicht kannte Beuys nicht die spezielleren Beiträge wie den *Geste esthétique de 1892*, den Katalog des Salons der *Rosen + Kreuzer* oder *Léonard de Vinci et les sciences occultes*<sup>19</sup>, aber es steht außer Frage, daß er mit dem ins Deutsche übersetzten Werk *Le vice suprême* vertraut war.

Beuys bewunderte Leonardo und seine Legende. Dies haben ihm seine Kritiker vorgeworfen, ohne zu berücksichtigen, daß gerade seine Selbstinszenierung

›You know, to begin with I wanted to be a scientist. But I found the theoretical structure of the natural sciences too Positivist for me, so I tried to do something new for both science and art‹, in: Artforum, 19, Dezember 1969, S. 47.

16 Die Rekonstruktion der Ereignisse und die Interpretation dieser Arbeit von Hans-Werner Schmidt sind nicht plausibel: vgl. H.-W. Schmidt, Andy Warhol ›Mao‹ – Joseph Beuys ›Ausfegen‹. Zwei Arbeiten aus dem Jahr 1972, in: M. Groblewski und O. Bätschmann (Hgg.), Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 1993, S. 105 und S. 113 Anm. 14. Es ist doch klar, daß Beuys die zwei ›Protest-Schilder‹ nicht einem Ausstellungsbesucher wegnahm und ›entschärfte. Wenn es beweisbar wäre, daß dies wirklich geschah, müßte man an eine verabredete Aktion denken.

17 Vgl. Pamela Kort, Joseph Beuys' Aesthetic 1958-1972, in: D. Thistlewood (Hg.), Joseph Beuys. Diverging Critiques, Liverpool 1995, S. 72-73.

18 Heiner Stachelhaus, wie Anm. 14, S. 51-52.

19 S. J. Péladan, Léonard de Vinci et les sciences occultes, in: Revue universelle, II, 1902, S. 581-585.



ABB. 2

Joseph Beuys, *Dürer, ich führe persönlich Baader + / + Meinhof durch die Dokumenta V*, 1972, Köln, Slg. Reiner Speck.

als außergewöhnliches Wesen ein tiefes Verständnis für die Kunst des Florentiners zeigte. Das Interesse an Leonardo taucht in der Biographie von Beuys immer wieder auf, wie es die folgende Liste ausgewählter Episoden seiner Laufbahn beweist:

- 1950 organisierte Beuys die ›Giocondologie‹, eine Ausstellung in Kranenburg im Haus seiner lebenslangen Unterstützer, der Brüder van der Grinten.
- 1959 illustrierte Beuys mit ›schematischen Zeichnungen‹ die Staatsexamenarbeit seiner Frau Eva Beuys-Wurmbach, später publiziert unter dem Titel ›Die Landschaften in den Hintergründen der Gemälde Leonardos‹. Die Rolle, die Eva Wurmbach in Beuys' Karriere spielte, sollte weiter vertieft werden, nicht nur im Zusammenhang mit der Kunst Leonardos und der Theorie von Beuys, sondern auch weil sie die berühmte ›Uniform‹ ihres Mannes entwickelte.<sup>20</sup>
- 1962 listete er den Namen Leonardos zusammen mit anderen Berühmtheiten in seinem Werk ›Partitur‹ auf.
- 1975 wurden die Zeichnungen zu den beiden wiederentdeckten Skizzenbüchern Leonardos in Madrid publiziert.

Man könnte weitere mehr oder weniger direkte Zitate hinzufügen, aber es wäre ein Fehler, ausgehend von diesen Voraussetzungen vorschnell bestimmte Analogien zwischen den beiden Künstlern finden zu wollen. Gewiß könnte man einfach oberflächliche Verwandtschaften zwischen beiden vorschlagen: die enge Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft (obwohl diese wegen der beiden unterschiedlichen Epochen selbstverständlich auf ganz verschiedenen Ebenen ablief), der Universalcharakter ihrer Forschungen und die grundlegende Rolle des Zeichnens für ihre Kunst.<sup>21</sup> Man könnte sogar vermuten, daß Beuys diese allgemeinen Parallelen bewußt und zynisch kultivierte. Doch er war zu klug, um Leonardo direkt und pedantisch zu imitieren. Wie Cornelia Lauf mit Recht kommentierte, »ist das *Codices-Madrid*-Projekt in erster Linie weder ein Ausdruck von Beuys' Liebe zur Renaissance, noch seines Bedürfnisses, es Leonardo gleichzutun.«<sup>22</sup> Und Beuys erklärte selbst: »Als ich diesen Codex gemacht habe, habe ich den Leuten gesagt, ich werde keine Interpretation machen zu Leonardo.«<sup>23</sup>

Es war Beuys selbstverständlich klar, daß er weder stilistisch noch inhaltlich direkt mit Leonardo dialogisieren konnte oder wollte. Seine Ehrerbietung gegenüber Leonardo war viel subtiler und bestand darin, seine Arbeitsmethode wiederzubeleben. Das Zeichnen als Prozeß und das Atelier als Laboratorium sind die realen Verwandtschaften zwischen den beiden. Es wäre deshalb absurd, in den ›Madrid-Zeichnungen von Beuys direkte Zitate aus Leonardo zu suchen, weil es sein Ziel war (und nicht nur in dieser Arbeit, sondern in seiner ganzen

20 Vgl. H. Stachelhaus, wie Anm. 14, S. 215-216.

21 H. Stachelhaus (wie Anm. 14, S. 185) informiert: »Ich nenne alles Zeichnung, so hat Beuys einmal formuliert. ... Das Zeichnen betrachtete er als die Grundlage seiner künstlerischen Arbeit im Sinne des ›erweiterten Kunstbegriffs‹.« Die Rolle des florentinischen disegno in der Kunst Leonardos benötigt keinen Kommentar.

22 Cornelia Lauf, *Multiple, Original und Künstlerbuch: Die Codices Madrid*, in: L. Cooke und K. Kelly (Hgg.), Joseph Beuys. Zeichnungen zu den beiden 1965 wiederentdeckten Skizzenbüchern ›Codices Madrid‹ von Leonardo da Vinci, Düsseldorf 1998, S. 39.

23 Zitiert bei Lauf (wie Anm. 22), S. 40.



Laufbahn), sich mit der kognitiven Methode Leonardos auseinanderzusetzen. Er wollte die Essenz der Arbeit und die tieferen kreativen Prozesse seines Vorbildes begreifen.

Beide Künstler waren mehr an dem Prozeß als an den endgültigen, sichtbaren Resultaten ihrer Forschung interessiert. Leonardo hatte große Schwierigkeiten, Kunstwerke zu vollenden, und hat damit die Poetik des *nonfinito* eingeleitet. Beuys war überraschenderweise viel produktiver, aber sind nicht die Aktionen und sogar die Installationen ohne die Anwesenheit ihres Erfinders eine Art *nonfinito*? Sind Filme, Photos und Tonbänder, auch wenn sie ›performed‹ und ausgestellt wurden, ein akzeptabler Ersatz für das ephemere Werk? Auch in dieser Art hat Beuys seinen eigenen Mythos genährt. Als Betrachter kann man heute noch beispielsweise die Gemälde von Lucio Fontana oder die Skulpturen von Alexander Calder beurteilen, aber wie kann man eine Aktion von Beuys ohne die ›mythischen‹ Berichte rekonstruieren? Dies gilt natürlich für alle Formen von Happening und Aktion, aber Beuys verwendete diese Kunstformen als bewußte Strategie. Deswegen haben wir, wie im Fall Leonardos, mehr Zeichnungen und Projekte als vollendete Kunstwerke, und man kann behaupten, daß Beuys die Implikationen seiner ephemeren Arbeit schätzte. Er wußte, daß das *nonfinito* und das Unbestimmte den Mythos nähren.

Neben diesen tieferen Aspekten seiner Leonardo-Rezeption muß man eine frivole und doch nicht weniger wichtige Strategie berücksichtigen. Vor allem nach seiner Hochzeit mit Eva Wurmbach versuchte Beuys, seine Person nach dem Vorbild Leonardos zu modellieren. Aber es handelte sich selbstverständlich um den Leonardo von Péladan, also um den Künstler als Zauberer und Schamanen. Es wäre absurd und lächerlich gewesen, den äußeren Aspekt seines künstlerischen Mentors nachzuahmen. Beuys und sein Clan verstanden aber, daß auch der moderne Künstler seine Legende nur vom Äußeren ausgehend schaffen konnte.

Die tradierten Gesichtszüge Leonardos waren zu abweichend, um ein benutzbares Vorbild zu bieten. Aber für wenigstens eines seiner inszenierten *Selbstporträts* fand Beuys ein anderes Modell in der Kunst der Renaissance: Auch Dürer war für ihn ein wichtiger Bezugspunkt. Wir haben schon gesehen, daß er auf der Documenta 5 das Appellativ ›Dürer‹ auf ein Schild geschrieben hatte. Eine der zu Recht berühmtesten Aktionen von Beuys hieß: *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965). Seine Exegeten haben uns alle möglichen Konnotationen dieses in Beuys' Kunst immer wiederkehrenden Symbols (sei es als totes oder als lebendiges Tier) gründlich erklärt. Man könnte diesen fundierten Interpretationen jedoch hinzufügen, daß der berühmteste Hase der Kunstgeschichte das Aquarell Dürers (1502) in der Albertina in Wien ist. Ich bin zudem überzeugt, daß die

Verwandtschaften zwischen dem Selbstporträt von Dürer (ABB. 3) in der Alten Pinakothek in München (1500), dessen christologische Implikationen in der Literatur mehrmals kommentiert wurden, und dem *Selbstporträt* von Beuys auf Vortragstournee 1974 in Amerika (das Photo aus dem Besitz von Klaus Staeck wurde sicherlich als Selbstporträt inszeniert) nicht zufällig sind (ABB. 4). Seit ungefähr 1963, als Beuys seinen legendären Hut der Marke Stetson (London) zu tragen begann, sind Bilder des Künstlers ohne dieses Accessoire extrem selten. Beuys konnte nicht die üppigen ›christlichen‹ Haare von Dürer vorweisen, aber seine leidenden Augen (die jedoch den Betrachter nicht unmittelbar anblicken), der geschlossene Mund mit den fleischigen Lippen, der Mantel mit dem Pelzkragen, die nicht dargestellte linke Hand und der neutrale Hintergrund bewirken eine auffallende Ähnlichkeit. Wie immer ist Beuys aufmerksam darauf bedacht, keine direkten ›banalen‹ Zitate zu verwenden, aber die Analogien sind meines Erachtens offensichtlich.



ABB. 3  
Albrecht Dürer, *Selbstporträt*,  
Öl auf Holz, 67 x 49 cm,  
München, Alte Pinakothek.

Beuys interessierte sich sehr für die italienische und die deutsche Renaissance, aber vielleicht noch mehr für die Antirenaissance, um den Titel des epochalen Buches von Eugenio Battisti zu zitieren. Battisti sammelte das Material für sein Buch in den späten 50er Jahren, als das Interesse für Esoterismus, Alchimie, Kabbala, Nekromantie, Hexerei, Hexensabbat, Astrologie, Magie, Ungeheuer, Wunderkammern und Automata sehr verbreitet war. Die Kunst von Beuys entwickelte sich in diesem Kontext. Es ist also keine Überraschung, daß seine Bewunderung für den Mythos Leonardos mit esoterischen, kurz ahistorischen Konnotationen verbunden war. Aber es wäre kurzsichtig, nicht wahrzunehmen, daß sich Beuys nicht nur mit der Legende, sondern auch mit der Kunst und vor allem mit den Zeichnungen Leonardos sehr ernst auseinandersetzte.

Die unbestreitbare Selbstpromotion von Beuys hat manche Kunsthistoriker irritiert. Schon 1980 hat Benjamin Buchloh seinen Aufsatz ›The Twilight of the Idol in der Zeitschrift *Artforum* publiziert. Einige Beobachtungen waren gerechtfertigt, und man muß anerkennen, daß sein Essay wenigstens vor dem Tode Beuys' geschrieben wurde. Seitdem ist er einer der meistzitierten Artikel in der Literatur über den Künstler. Doch der Autor war weniger originell als man denkt. Wenn man Buchlohs Artikel in seinem historischen Kontext analysiert, bemerkt man, daß er eine ›kultivierte voice‹ für einen zunehmenden kleinbürgerlichen Protest bot. Als die *Feuerstätte 2* (die erste Version datiert aus dem Jahr 1974) vom Kunstmuseum Basel 1977 für 300.000 Schweizer Franken erworben wurde, protestierten 1978 viele Baseler Bürger während des Fastnachtzuges.<sup>24</sup> Das Environment *Zeige deine Wunde* wurde 1979 von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München für 270.000 Mark erworben, und man kann sich

<sup>24</sup> Vgl. H. Stachelhaus, wie Anm. 14, S. 192.

vorstellen, wie ein Boulevardblatt wie die *Abendzeitung* darauf reagierte. Um Stachelhaus zu zitieren: »Die Medien waren voll damit beschäftigt. Es hagelte Proteste von Bürgern. Das Urteil ›Entartung‹ lag in der Luft. Politiker kämpften um Positionen und Profil. In den Leserbriefspalten der Zeitungen spielten sich wahre Dramen ab.«<sup>25</sup> Selbst der Titel des Artikels von Buchloh war nicht originell, wenn man Stachelhaus vertraut, daß eine Schlagzeile nach der Eröffnung der Beuys-Ausstellung in New York (1979-80) ›Götterdämmerung at the Guggenheim‹ lautete.<sup>26</sup>

Selbstverständlich ist es legitim, einen Künstler zu kritisieren, und man kann mit manchen Vorwürfen von Buchloh sogar einverstanden sein. Es bleibt jedoch der unangenehme Verdacht, daß er ein Alibi für ein typisch kleinbürgerliches Laster beigebracht hat: den Neid, den Neid auf den manchmal unverständlichen Erfolg eines außergewöhnlichen Talents.

Die Kritiker, die Beuys vorwarfen, seine Person zu stark in den Vordergrund gerückt zu haben, sollten statt dessen ihr Fach besser kennen. Kunstwerke reden nicht nur von dem Wahren-Schönen-Guten, sondern auch und manchmal vor allem von anderen Kunstwerken. Yves Klein schrieb übrigens in seinem Tagebuch (1957): »Der Maler soll ein einziges Meisterwerk malen: sich selbst, unaufhörlich.« Leonardo hätte zugestimmt. Aber nur den Großen gelingt es, in diesem narzißtischen Theater unendliche potentielle (also politische, kulturelle, religiöse, mythische usw.) Assoziationen zu schaffen, die auch für andere gültig und effektiv sind. Keine öffentliche Figur kann vierzig Jahre lang einer solchen Verantwortung entgehen und die Meinung anderer Menschen kontinuierlich mystifizieren. Und wem dies gelingt, der ist kein Scharlatan, sondern ein Künstler. Daß Joseph Beuys sich selbst in den Vordergrund stellte, gehörte zur Tradition. Daß Joseph Beuys sich selbst als Kunstwerk inszenierte, war kein Skandal, sondern das Bewußtsein, daß die Geschichte der Kunst auch ein Metadiskurs sei, dessen äußerliche Rituale ebenso wichtig wie die Inhalte sind.

Gombrich hat geschrieben, daß in Leonardo etwas von Prospero zu spüren sei. Der Vorschlag ist besonders treffend, wenn man daran denkt, daß Prospero »the right Duke of Milan« war. Shakespeare hat seiner *dramatis persona* die Gesichtszüge und die Accessoires des alten Weisen und des Zauberers gegeben, wie Lomazzo sie in seinem literarischen Porträt Leonardos skizziert hatte. Prospero ist, wie der Leonardo des späten 16. Jahrhunderts, ein Magier. Besser als jeder andere Künstler des 20. Jahrhunderts hat Beuys verstanden, daß in dem Moment, in dem die magische Kleidung auf den Boden fällt, die Wirkung der Kunst nachzulassen beginnt. In den Worten Prosperos zu seiner Tochter Miranda: »Lend thy hand,/And pluck my magic garment from me. So, [lays down his mantle]/Lie there my art.« (The Tempest, Akt 1, Szene 2).<sup>27</sup>



ABB. 4

Joseph Beuys auf  
Vortragstournee in Amerika  
1974, Photo,  
Heidelberg, Klaus Staeck.

25 H. Stachelhaus, wie Anm. 14, S. 193.

26 H. Stachelhaus, wie Anm. 14, S. 212.

27 *Das Spiel zwischen Kunst und magischen Künsten ist natürlich intendiert.*