GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

"I Like America and America Likes Me" : Joseph Beuys' Selbstinszenierung als Schamane und Indianer im Kontext deutscher Erinnerungskultur

Wienand, Kea

2016

https://doi.org/10.25595/2204

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wienand, Kea: *"I Like America and America Likes Me" : Joseph Beuys' Selbstinszenierung als Schamane und Indianer im Kontext deutscher Erinnerungskultur*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2016) Nr: 59, 50-63. DOI: https://doi.org/10.25595/2204.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Kea Wienand

I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME: JOSEPH BEUYS' SELBSTINSZENIERUNG ALS SCHAMANE UND INDIANER IM KONTEXT DEUTSCHER ERINNERUNGSKULTUR

Für die Performance *I like America and America likes me* **(Abb. 1-6)** begab sich Joseph Beuys drei Tage mit einem Kojoten in einen Ausstellungsraum. Nur wenige Besucher_innen sahen die Begegnung des Künstlers mit dem Tier im Mai 1974 in der neu eröffneten Galerie von René Block in New York im Original. Über einen 30 Minuten langen Film von Helmut Wietz, über Erzählungen von Beuys und von Kunsthistoriker_innen sowie über Fotografien ist die sogenannte Kojoten-Aktion im deutschen Kunstfeld bekannt geworden. 2006/7 wurde sie in der Ausstellung *I like America. Fiktionen des Wilden Westens* in der Schirn Kunsthalle Frankfurt und 2008/9 in der großen Beuys-Retrospektive des Hamburger Bahnhofs, Berlin, *Die Revolution sind wir*, ausgestellt. Seitdem erlebt die Arbeit ein regelrechtes Revival und ist in verschiedenen größeren Ausstellungen zu sehen gewesen.[1)] Immer wieder wurde sie dabei in einen anderen thematischen Kontext gerückt, die Anspielungen auf indigene Gesellschaften Amerikas sowie auf etwas Widerständiges, Revolutionäres, wurde allerdings in fast allen Ausstellungszusammenhängen betont.







Beuys hat zu Lebzeiten bekanntermaßen großen Einfluss auf die Bilder und Texte genommen, die zu seiner künstlerischen Praxis veröffentlicht wurden. Seine kunsthistorische Rezeption wird bis heute dominiert von ihm zugewandten Kunsthistoriker_innen, die überwiegend die selbst kreierte Bedeutungssymbolik seiner Arbeiten erläutern und den Mythos vom Gesellschaftsreformer Beuys immer weiter schreiben. Die Kojoten-Aktion scheint sich dafür (erneut) anzubieten. Argumentationen, die behaupten, dass sie ein „geistiges Aufklärungsstück" sei (Blume 2006: 31) oder sich in ihr ein „Dialog der Kulturen" (Deppner und von Drateln 1991: 89) vorgeführt finde, ließen mich skeptisch werden. Sollte Beuys jetzt auch noch postkolonial *geadelt* werden? Im Folgenden will ich daher der Frage nachgehen, welche konkreten, tradierten Bilder kultureller Differenz (hier: von *Schamanen* und *Indianern*) durch die Aktion selbst und ihre Rezeption aufgerufen werden und *wie* sie sich mit dem Mythos um Beuys als männlicher Künstler verbinden. Mich

1) Zu sehen war sie außerdem beispielsweise in der Ausstellung *Freibeuter der Utopie,* Weserburg Bremen, 2011 und in der Ausstellung *Kunst und Textil* im Kunstmuseum Wolfsburg 2013/14.

interessiert, welche Funktionen die Kojoten-Aktion im Kontext der Bundesrepublik Deutschland und ihrer spezifischen Geschichte erfüllen konnte. Für welche Fantasien und Ängste hielt und hält die Performance in einer postnationalsozialistischen und postkolonialen Gesellschaft eine Projektionsfläche bereit? Dabei geht es mir weniger um die vermeintlichen Intentionen des Künstlers, denn darum, „den kunsthistorischen Diskurs – mit seinem Ineinander von Anzuschauendem und Kommentar – als einen Text zu entziffern“ (Schade/Wenk 1995: 344).







// Abbildung 1–6
Joseph Beuys, I like America and America likes me, 1974 (Fotografien der Performance, Caroline Tisdall)

DIE PERFORMANCE Die Performance begann mit Beuys‘ Ankunft am Flughafen in New York, während der er seine Augen mit den Händen bedeckte und sich in Filz hüllte. Beuys und seine Rezipient_innen beschreiben diese Geste als Abgrenzung von den heutigen USA. Nachdem Beuys sich so maskiert hatte, legte er sich auf eine Krankentrage, Mitarbeiter_innen der Galerie trugen ihn zu dem bereitgestellten Krankenwagen und fuhren ihn mit Blaulicht zum Ort der Aktion. Dort wartete in einem mit Gittern abgetrennten weißen und teilweise mit Stroh ausgelegten Raum ein Kojote. Bevor Beuys den Aktionsort betrat, entledigte er sich seiner Filz-Ummantelung, unter der er die für ihn bekannte Kombination von dunkler Jeans, weißem Hemd, Weste und Hut trug.

Beuys‘ erste Handlung in dem Kojoten-Käfig war es, den Kojoten zu füttern und ihm Wasser zu geben. Er tat dies, indem er die Hand weit über den Kojoten hielt. Besprochen wird diese Begrüßung als „segnende Geste“ (vgl. Schneede 1994: 332). In einem zweiten Schritt legte Beuys die Gegenstände nieder, die er „aus seiner Welt mitgebracht“ (Tisdall 1988: 6) hatte: zwei Filzbahnen, eine Taschenlampe, einen Stapel des *Wall Street Journals* und einen Spazierstock, den er am Arm trug. Eine der Filzbahnen formte Beuys zu einem Haufen und positionierte die Taschenlampe in der Mitte. Der Kojote schnüffelte an Filz und Zeitungen, urinierte auf beides und nahm damit, so die Kommentierungen der Rezensent_innen, die Gegenstände in Besitz (vgl. Schneede 1994: 332). Während der drei Tage vollzog Beuys immer wieder einen Ablauf von Handlungen, die die schriftlichen Dokumentationen auch als Ritual oder als „Dialog mit dem Kojoten“ bezeichnen (Tisdall 1988: 8, Schneede 1994: 332). Für die ritualisierten Handlungen zog Beuys sich Lederhandschuhe an und

hüllte sich gänzlich in Filz. Aus der zeltähnlichen Form, die dabei entstand, ragte oben nur das gebogene Ende des Stockes heraus. In dieser Gestalt unternahm Beuys eine Reihe von Bewegungen, während er sich dem Kojoten zuwendete.

Im Film ist zu sehen, dass das Tier die Handlungen von Beuys meist beobachtete, sich manchmal der Filzgestalt annäherte, um dann heftig an dem Stoff zu reißen. Am Ende dieses Ablaufs ließ sich Beuys zur Seite fallen. Nach einer Weile des Stillliegens sprang er plötzlich wieder auf, warf den Filz ab, und schlug dreimal auf die Triangel, die vor seiner Brust hing. Zehn Minuten später war von einem Tonbandgerät 20 Sekunden lang das ohrenbetäubende Geräusch von Turbinen zu hören. Daraufhin zog Beuys die Handschuhe aus, warf sie dem Kojoten hin und ging zu alltäglichen Handlungen über: Er ordnete die umherliegenden *Wall Street Journal* Ausgaben, unterhielt sich mit Besucher_innen oder legte sich auf das Stroh und rauchte. Nachdem drei Tage so vergangen waren, verabschiedete sich Beuys von dem Kojoten, hüllte sich wieder in Filz und ließ sich, wie er gekommen war, zum Flughafen transportieren.

BEUYS ALS SCHAMANE: SELBSTGEHEILTER HEILER AUS *DEM OSTEN*

Mit der Kojoten-Aktion etablierte sich die Rede über Beuys als (Künstler-)Schamane (Lange 1999: 167). Dieses Künstlerselbstverständnis erscheint zwar zunächst als neu, widerständig gegenüber westlichen Vorstellungen von Rationalität und Wissenschaft sowie durchaus ethnographisch informiert. Bei genauerem Hinsehen wird jedoch deutlich, dass sich in Beuys' Kojoten-Aktion kolonialistische Vorstellungen und Bilder über kulturelle Andere und *den Osten,* mit solchen von virilem Künstlertum und Männlichkeit verschränken.

Schamanen wurden seit den späten 1950er Jahren vor allem mit *dem Osten* assoziiert. Zu einem Wissen über den Schamanen als östliches Phänomen trugen insbesondere die Publikationen des rumänischen Religionshistorikers Mircea Eliade (1954) und des Ethnologen Hans Findeisen (1957) bei, die in der BRD nicht nur in der Ethnologie bekannt und beliebt waren.[2)] Auch im Nachlass von Beuys finden sich Publikationen von beiden Autoren und ein Großteil der Kunstgeschichtsschreibung führt die Beuys'sche Schamanenfigur auf diese Schriften zurück (vgl. z.B. Thurn 1973, Goodrow 1991, Schneede 1994). Aufschlussreich ist, welche Aspekte dieses ethnologischen Phänomens für die Interpretation der Beuys'schen Aktion herangezogen und welche ignoriert werden: So wird immer

2) Verena Kuni vermutet, dass Eliade und Findeisen nicht nur für Beuys, sondern für das Bild des Schamanismus in Deutschland allgemein prägend gewesen sind (2006: 447, Anm. 37).

wieder erwähnt, dass der Fähigkeit von Schamanen, andere Menschen zu heilen, immer zunächst die eigene Erkrankung und Selbstheilung vorausgegangen sei.[3] In der Kojoten-Aktion finden sich mehrere Elemente, die relativ eindeutig Prozesse von Erkrankung und Heilung verbildlichen und von der Rezeption auch so gelesen werden: etwa, wenn Beuys mit einer Krankentrage und in einem Krankenwagen transportiert wird, oder, wenn er sich während der Performance zur Seite fallen lässt, um dann plötzlich wieder aufzuspringen. Im Unterschied zu ethnologischen Beschreibungen von Schamanen, wird Beuys jedoch als lediglich in der *westlichen Welt* erkrankt dargestellt, als geheilt gilt er, sobald er eine *andere Welt* betritt, die sich ihm – so der Großteil der Rezeption – durch den Kontakt mit dem Kojoten eröffnet. Beuys wechselt als Schamane also nicht nur in einen anderen Zustand (krank – gesund), sondern auch in eine *andere Welt,* die der *westlichen* gegenübergestellt wird. Er wird der kulturell Andere und verspricht als Schamane Heilung.

Das Bild des gleichzeitig Leidenden und Heilers oder Erlösers hat in der europäisch-christlichen Kulturgeschichte eine lange Tradition in der Figur des Christus und des Märtyrers.[4] Die Inszenierung des Künstlers als Christus oder als Märtyrer ist wiederum in der Kunstgeschichte ein tradierter Topos, der in Deutschland insbesondere in der Nachkriegszeit nicht nur von Künstlern selbst, sondern vor allem von der Kunstgeschichtsschreibung aufgerufen wurde (Wenk 1989: 69f). Silke Wenk hat dargelegt, dass in der Rede über den Künstler als Christus, der leidet, die Erlösung nicht nur für den Künstler, sondern ebenso für die Menschheit versprochen wird (ebd.).[5] Die Frage, welche Erlösung oder Heilung Beuys in der Figur des Schamanen hier verspricht, stelle ich an dieser Stelle zunächst zurück und gehe dem Bild von Beuys als Schamane noch ein Stück weiter nach.

Auf der visuellen Ebene erzeugt Beuys‘ Aktion das Bild des Schamanen nicht so sehr über die Wiederholung von tradierten Motiven, denn mehr abstrakt und metaphorisch über Handlungen, aber auch durch seine Einkleidung. Mit Weste und Hut erinnert Beuys nicht unbedingt an Darstellungen in ethnologischen Forschungen oder Fotografien von Schamanen. Die Rezeption versucht dies gewissermaßen auszugleichen, indem sie die Ärmlichkeit und Einfachheit seiner Kleidung als der Erscheinung eines Schamanen vergleichbar liest (vgl. Murken 1979: 26). Die Verhüllung mit Filz ist ethnographischen Repräsentationen dagegen schon näher. Beispielsweise die Abbildungen in Findeisens Buch über Schamanismus (1957) zeigen

3)
Ignoriert wurde dabei, dass Eliade und Findeisen sich entschieden gegen eine Beschreibung dieser Kulturen als *primitive* und des Schamanen als eine pathologische Existenzweise wandten.

4)
Hans Peter Thurn kritisierte Beuys‘ Selbstinszenierung als Künstler-Priester schon 1973 (105ff).

5)
Zur Vorstellung von Schamanismus in der Kunst und Beuys‘ Künstlermythos und s. auch Eckhard Neumann (1986, hier vor allem: 105).

// Abbildung 7
Schamane des Tungusenvolkes (Amurgebiet), in: Hans Findeisen (1957)



ähnliche Ummantelungen **(Abb. 7)**. Über das Material Filz wird die Assoziation des Schamanen, aber auch von Männlichkeit weiter verstärkt. Monika Wagner beschreibt in ihrer Materialikonographie der zeitgenössischen Kunst den Filz als allgemein den nomadischen Völkern, speziell aber den Mongolen – also einem osteuropäischen Volk – zugeordneter Stoff (2001: 216).[6] Da Beuys den Filz in einer Zeit verwendete, in der das leichte, bunte und Künstlichkeit signifizierende Plastik längst in der Kunst Eingang gefunden hatte (z.B. durch Andy Warhol), musste der grobe und grau-braune Filzstoff außerdem natürlich und uralt erscheinen (Ebd.). Wagner bezeichnet den Filz in der Kojoten-Aktion dementsprechend als „archaische Haut" (Ebd.: 215). Mit dieser Materialmetaphorik wird der Bezug auf sogenannte *primitive* und als *archaisch* geltende Kulturen weiter gestützt.[7] Zudem konnotiert der Filz als meist aus Wolle hergestellter Stoff, geschlechtliche Zuschreibungen. Karen Ellwanger hat dargelegt, dass Wolle ab 1800 Leitmaterial des bürgerlichen Mannes war und der Abgrenzung zur Frau diente. Die Fürsprecher der Wolle im 19. Jahrhundert betonten, dass die Eigenschaften des Materials sich auch auf ihre männlichen Träger übertrügen. Verwendet wurden dabei Vokabeln wie „Mobilitätssteigerung", sowie „Reinigung und Stärkung durch Wärmevermögen" (Ellwanger 2000: 123). Diese Bezeichnungen sind auffallend ähnlich zu der Rhetorik von Beuys und seiner Hauptrezensentin Caroline Tisdall, die den Filz als „Isolator" und „Wärmehülle" sowie als „energiebringendes Material" beschreiben (vgl. 1988: 14). Damit wird der Schamane, der laut den anthropologischen Forschungen auch weiblich oder transsexuell sein kann (vgl. Findeisen 1957: 140ff), im Diskurs über Beuys zu einer ausschließlich männlichen Figur.

DER EURASIENSTAB ZEIGT NACH OSTEN ODER: VORSTELLUNGEN VON OST UND WEST

Der Stock, den Beuys während der Aktion verwendete und der aus der von ihm inszenierten Filzgestalt oben herausragte, erinnert an das Bild des Hirten. Das Bild des Hirten mit Stock ist ebenso wie das des Heilers Bestandteil eines christlich-europäischen Bildrepertoires. Auch dieses christliche Bild wird von Beuys und seinen Rezipient_innen aufgerufen und gleichzeitig verschoben: In verschiedenen Performances von Beuys verwendet, gilt der Stock als *Eurasienstab*.[8] In Anlehnung an anthroposophische Theorien steht er in Beuys' Konzept für Energieströme, die von Osten nach Westen und umgekehrt verlaufen. Visuell verbildlichen sollten dies in der Kojoten-Aktion die verschiedenen Positionen, in die Beuys den Stock brachte (vgl. Tisdall 1988: 19).

6) Wagner verweist außerdem darauf, dass Filz ein simples Korrelat in den Decken der deutschen Wehrmacht hatte (2001: 216).

7) Verschiedentlich ist beschrieben worden, dass Beuys' Arbeiten zurückgreifen auf vermeintlich „verschüttete archaische Inhalte und Strukturen" (Thurn 1973: 108).

8) Bekannt geworden war sein Eurasienstab in der Aktion *Eurasia. Sibirische Symphonie,* 1966, Kopenhagen und Berlin.

Sowohl das Bild vom Künstler als Schamane, Hirte und Vermittler als auch die Vorstellung, wo diese Energien und Kräfte zu finden sind, sind mit stereotypen Konzepten von kultureller Differenz aufgeladen. Deutlich wird dies insbesondere in der von Beuys proklamierten und von der Rezeption wiederholten Philosophie, die sich an Rudolf Steiners Anthroposophie und dem Verständnis vom Westmenschen als geistig und rational und dem Ostmenschen als intuitiv orientiert.[9] Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas paraphrasieren den anthroposophischen Philosophen in ihrer großen Beuys-Werkschau beispielsweise wie folgt: „Der Gegensatz zwischen dem rationalen *Westmenschen* und dem mehr in lebensphilosophischen Kategorien denkenden *Ostmenschen* soll um einer größeren Einheit willen durch gegenseitige geistige Durchdringung überwunden werden“ (1981: 165; Herv. im Orig.). Ein Paradox konstituiert sich hier darin, dass zwar als Ziel die Überwindung des Gegensatzes angegeben wird, gleichzeitig aber von einer Differenz zwischen West und Ost ausgegangen wird, die nicht auf historisch unterschiedliche Traditionen oder geographisch konkrete Gebiete zurückgeführt wird, sondern essentialisierte Zuschreibungen reproduziert und insofern eigentlich notwendigerweise unüberwindbar bleiben muss.[10]

Gerade diese Differenzkonstruktion zwischen einer als intuitiv und natürlich vorgestellten *Welt des Ostens* und der vermeintlich rationalen *Welt des Westens* ist es, die in der Kojoten-Aktion visuell vorgeführt und weiter fixiert wird. Signifiziert ist der Westen über das zeitgenössische Amerika, von dem Beuys sich durch seine Verhüllung zu Beginn der Aktion abgrenzte. Weitere Zeichen für die westliche Welt sind das *Wall Street Journal,* das als führende Wirtschaftszeitung der USA den Kapitalismus bedeutet (Tisdall 1988: 16) und das ohrenbetäubende Turbinengeräusch vom Tonband, das Beuys selbst als „Echo herrschender Technologien“ (zit. n. Ebd.: 15) beschrieb. Beide Zeichen sind eher negativ konnotiert. Den Aktionsraum erklärte Beuys dagegen als „exterritoriales Gebiet“ (Schneede 1994: 333). Tisdall imaginiert diesen Raum mit dem naturmythischen Bild der „weiten Steppe“ (1988: 6). Die Metapher der *weiten Steppe* wird für die Bezeichnung der Natur *des Ostens* immer wieder aktiviert. Tisdalls Ausführungen knüpfen daran an und lenken die Bedeutung des Galerieraumes hin zu einer Assoziationskette als östlich, weit und natürlich (Ebd.). Die Konnotation der Kojoten-Aktion als *Natur,* wird außerdem über das Tier, das Stroh und den Filz weiter bestärkt.

9) Für eine dezidierte Analyse des Verhältnisses von Steiners Philosophie und Beuys‘ künstlerischer Praxis s. Kuni (2006).

10) Differenzkonstruktionen zwischen Osten und Westen finden sich auch in anderen Arbeiten von Beuys.

Das alles zusammengefasst, wird in der Kojoten-Aktion also folgende Aussage produziert: Beuys kommt aus der westlichen Welt und geht in eine andere, *primitive* und *natürliche* Welt, die ihn von Krankheit erlöst. Zitiert werden tradierte Künstlermythen, Bilder von Männlichkeit, ebenso wie der Topos des edlen Wilden, der der erkrankten und entfremdeten *westlichen* Gesellschaft gegenübersteht. Inwiefern die Welt *des Ostens* eine spezifisch *deutsche* Kolonialfantasie ist, die über den zum Anderen gewordenen Beuys Erlösung verspricht, sowie die Frage, wofür diese Heilung eigentlich notwendig ist, diskutiere ich im nächsten Schritt.

DER MYTHOS VOM OSTEN

Die Vorstellung von sogenannten *primitiven Völkern* und von Ursprünglichkeit wird in der Beuys'schen Kunst sowie in ihrer Rezeption auf *den Osten* projiziert. Das mythologische Bild des geographisch unspezifischen Ostens, der mit den Weiten der Steppe, Natur, dem Schamanen und *primitiven Völkern* assoziiert wird, ist eine Erfindung westlicher Intellektueller aus der Zeit der Aufklärung (Wolff 1994: 4). Das Vokabular, das von Beuys und seinen Rezensent_innen für *den Osten* verwendet wird, ähnelt dem des 18. Jahrhunderts. Die angenommene Rückständigkeit und Primitivität wird über den Schamanen verbildlicht und die Weiten der Steppe zu einem Zufluchtsort für Zivilisationskranke stilisiert. Zugleich erscheint *der Osten* nicht so unendlich weit entfernt, so dass eine Begegnung und eine Synthese mit diesem möglich ist. Larry Wolff analysiert verschiedene Reiseerzählungen des 18. Jahrhunderts, in denen das Bild von *Osteuropa* konstruiert wird. Ein darin wiederkehrendes Motiv ist die Begegnung von männlichen Westeuropäern mit verschiedenen wilden Tieren, insbesondere mit Wölfen, die bezwungen und gezähmt werden.[11)] Wolff interpretiert die Narrationen von der Bezwingung wilder Tiere als Zeichen für den Nutzen von Disziplin und die Zähmung des Wilden durch die westeuropäischen Reisenden (ebd.: 101). Als zu disziplinieren und zu zähmen galten innerhalb dieses kolonialistischen Diskurses nicht nur die Tiere, sondern Osteuropa allgemein. Beuys' Verhalten gegenüber dem Kojoten wird ebenfalls als dominierend und zähmend beschrieben (vgl. Schneede 1994: 322), worin das von Wolff analysierte kolonialistische Erzählmuster widerhallt.

Der Soziologe Heinz Bude beschreibt, dass das Bild vom *Osten,* das Beuys kreiert, dem Bild ähnelt, dass in der Nachkriegszeit in Westdeutschland verwendet wurde, um die Erinnerungen aus dem Zweiten Weltkrieg zu überdecken (1996): Nicht

11) Er nennt unter anderem die Geschichten um den Lügenbaron Münchhausen (1994: 100).

Erinnerungen an Kämpfe und Verbrechen, Eroberungen und Niederlagen blieben so zurück, sondern Bilder von Steppe und Schamanismus. Bude zufolge wurden diese stereotypen Bilder vor allem in der deutschen Populärkultur hervorgebracht. Ersetzt wurden damit Projektionen aus der Zeit des Nationalsozialismus. Der *Ostmensch* galt bei den Nazis als *Untermensch* und der östliche Raum als zu besiedelnder. Nachdem dieses Bild nicht mehr haltbar war, wurde der Bewohner des Ostens als mythisch positives Wesen umcodiert. Geblieben ist jedoch die Vorstellung von *rückständigen* und *ursprünglichen, primitiven* Menschen sowie die kolonialistische Phantasie von einem weiten, zu erobernden und zu dominierenden Land (Ebd. 1996).

Diese Konzeptionen des *Ostens* sind alles andere als unschuldig. Wolff beschreibt, dass bereits die Erfindung von Osteuropa im 18. Jahrhundert eine Form der intellektuellen Beherrschung war, die über Wissensproduktion funktionierte und Dominanz sowie Unterordnung ausübte (1994: 8). Das Bild vom *rückständigen Osten* ist damals wie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein ambivalentes: Einerseits ist der Osten Zufluchtsraum, Ort der Ursprünglichkeit und dem Eigenen ähnlich. Andererseits ist er auch zu dominierendes, kolonialisierendes Land, dessen Bewohner_innen Rationalität abgesprochen wird. In der Utopie von *Eurasien,* die im Beuys'schen Bedeutungskosmos weniger eine geographisch-geologische Bezeichnung als eine mythische Vorstellung von einer Zusammenführung des Westen und des Ostens ist, wird letzterer das zwar unterlegene, aber dennoch fehlende komplementäre Gegenstück.

Vor dem Hintergrund des *Kalten Krieges* und der politischen Beziehungen zu den USA nach dem Zweiten Weltkrieg muss die in der Utopie von *Eurasien* implizite Opposition zu Amerika und die Vorstellung von einer Zusammenführung von West und Ost als provokant gegolten haben. Beuys wendete sich damit auch gegen eine hierarchische und von den USA dominierte Weltordnung. Die Kritik an den USA wie an dem angenommenen amerikanischen Materialismus war jedoch nicht nur widerständig, sondern in fast allen politischen Lagern der BRD durchaus üblich. Es war auch nicht ein *kommunistischer Osten,* dem Beuys sich näherte und den er zu adaptieren trachtete, sondern ein mythologischer. Indem Beuys als deutscher Künstler sich *dem Osten* zuwendete, erschien auch Deutschland als dem Osten anverwandt.[12)] Entgegen der (umstrittenen) Anerkennung der DDR durch Willy Brandt (seit 1969) und der sich damit wandelnden Ostpolitik in Richtung einer

12) Die Legende von seinem Absturz als deutscher Soldat und Stuka-Flieger (eigentlich Bordfunker) über dem Gebiet der Sowjetunion während des Zweiten Weltkriegs und seine daraufhin erfolgte Heilung und fast-Adaption durch die Tataren kann ebenfalls als Zuwendung und behauptete Verwandtschaft zu *dem Osten* interpretiert werden.

Entspannung des Verhältnisses zur Sowjetunion, erscheint Beuys' Szenario rückblickend vielmehr wie eine weitere Negierung der Teilung Deutschlands in Ost und West, wie sie zuvor in der Adenauer-Ära vorgenommen und von konservativen Politikern weiter betrieben wurde. Die Aktion von Beuys stellte demnach ein Bild zur Verfügung, das die Teilung von Deutschland zumindest imaginär aufhob. So konnte darüber nicht nur eine Zusammengehörigkeit von Ost- und Westeuropa, sondern auch ein Bild von Deutschland als Ganzes aus Osten und Westen imaginiert werden. Damit bot die Utopie *Eurasien* auch eine Möglichkeit, die als Kriegslast empfundene deutsche Teilung zu negieren.[13)]

KOJOTE UND *INDIANER* Der Kojote bildet in der Aktion ein zentrales und verbindendes Element: So sind Beuys' Handlungen in der Performance – das zeigt insbesondere der Film – auf diesen hin ausgerichtet, und auch die veröffentlichten Fotografien inszenieren den Kojoten als Dialogpartner. In seiner eigenen Symbolik definiert Beuys das wolfsähnliche Tier als Wanderer zwischen Ost und West. Als solcher verbindet er auf der philosophischen Ebene zunächst den Mythos des Ostens mit Amerika. Adriani, Konnertz und Thomas erklären, dass dies aber noch das präkolumbianische Amerika sei (1981: 331), sie folgern weiter „Amerika, welches noch das harmonische Zusammenleben von Mensch und Natur kennt, in dem Kojote und Indianer noch miteinander leben können, ehe sie von den Kolonisatoren gemeinsam gejagt werden" (Ebd.).[14)] Das naturmythische Bild des Ostens wird hier ergänzt mit dem der Prärie und dem Stereotyp des *Indianers*. Kojote und *Indianer* werden als harmonisch zusammenlebend und als gemeinsam Gejagte beschrieben. Die Bedeutungen, die dem Beuys'schen Kojoten zugesprochen werden, sind vielfältig. Gemeinsam ist allen Decodierungen, dass der Kojote als Attribut des *Indianers* gilt und Beuys damit indirekt zum *Indianer* wird. Zwar entspricht der Filzumhang von Beuys nicht dem bekannten Stereotyp mit Federn und bunter Bemalung, er erinnert aber an Repräsentationen aus der Populärkultur und an (pseudo)ethnographische Darstellungen, die die Indigenen meist in grobe, dunkle Stoffe gehüllt zu sehen geben, so beispielsweise die bis heute viel reproduzierten Fotografien von Edward Curtis aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Beuys ruft insofern ein stereotypes Bild des *Indianers* auf – wenn auch in verwandelter, modernisierter Form –, das seit der Eroberung Amerikas als Projektionsfläche für einen paradiesisch-glücklichen Naturzustand fungiert.[15)]

13) Dass Carl Haenlein im Katalog zur Ausstellung *Joseph Beuys. Eine Innere Mongolei* im Jahr 1990 schreibt, die eurasische Utopie sei nun Wirklichkeit geworden, bestätigt diese These.

14) Auch Tisdall verweist auf die Geschichte der gewaltsamen Besetzung Amerikas, wenn sie den Kojoten als von den *Indianern* als Gottheit verehrt und als von den Weißen verfolgt und verachtet beschreibt (1988: 10).

15) Dass der Indianer-Mythos in Deutschland auch nach 1945 besonders beliebt war, legt Katrin Sieg mit einer Studie zu Indianer-Hobbyisten-Vereinen dar, die seit den 1950er Jahren auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs gegründet wurden und bis heute in vielen deutschen Städten existieren (2002). In den Interviews, die sie mit männlichen Hobbyisten führte, erläutern diese, dass sie sich nicht nur als Indianer verkleiden, sondern sich mit diesen regelrecht identifizieren. Männer, die damit schon in der direkten Nachkriegszeit anfingen, beschreiben selbst, dass es dadurch auch ihnen als Deutschen erlaubt war, sich als heldenhaft und männlich zu inszenieren (S. 115ff).

EIN TRAUMATISCHER PUNKT DER GESCHICHTE Sowohl der Kojote als auch der *Indianer* stehen in der Rezeption von Beuys' Performance weiterhin für Minderheiten sowie für „gejagte und dezimierte ethnische Gruppen" (vgl. Adriani u.a. 1981: 331; Schirmer 1996: 23). Präsent ist in den Kommentierungen, dass die gesamte Performance als Hinwendung zu einem *Opfer* wahrgenommen wird. Untermauert wird dieser Aspekt häufig mit dem Zitat von Beuys: „Ich glaube, dass ich mit dem traumatischen Punkt in der Zusammensetzung der Energien in den Vereinigten Staaten in Berührung gekommen bin, mit dem Indianer, mit dem Roten Mann" (hier zit. n. Tisdall 1988: 10). Dass Beuys sich nicht mit Vertreter_innen indigener Gesellschaften getroffen hat, sondern mit einem Kojoten, der hier als deren Stellvertreter bzw. sogar als Stellvertreter jeglicher verfolgter ethnischer Gruppen gesehen wird, was eine vielfach kritisierte rassistische Analogiesetzung von Tieren und rassisierten Menschen wiederholt, problematisieren lediglich die Historiker Frank Gieseke und Albert Markert (1996: 205).[16)]

Insgesamt dient das von Beuys' Performance evozierte Bild des *Indianers* vielmehr dazu, die Künstlerperson Beuys weiter mythisch aufzuladen. Die von einigen Autor_innen vorgenommene Interpretation, dass hier der Genozid an der indigenen Bevölkerung Amerikas miterinnert werden soll (z.B. Tisdall s.o.), ist als Intention zwar vielleicht vorhanden gewesen, bleibt aber nur vordergründig relevant, wenn in der Aktion keine konkreten Verweise auf die brutale und gewaltvolle Geschichte gemacht werden.

Die oben beschriebene Heilung oder Erlösung, die der Schamane Beuys verspricht, lässt sich an dieser Stelle weiter konkretisieren. Der Bezug eines deutschen Künstlers auf *traumatische Geschichte,* verfolgte Ethnien und Massenmorde muss unweigerlich auch an den nationalsozialistischen Genozid erinnern, so schreiben Tisdall und Schneede von Pogromen und Konzentrationslagern (Tisdall 1988: 11; Schneede 1994: 335). Beide Rezensenten beziehen dies lediglich auf Europa und nicht konkret auf Deutschland, ähnlich wie Beuys sprechen sie die problematische deutsche Geschichte nur indirekt an. Benjamin Buchloh hat dies bereits 1980 deutlich kritisiert: Die NS-Geschichte würde zwar den unbewussten und negierten Subtext von Beuys' Arbeiten darstellen, letztlich würden sich diese aber in Mythologien flüchten, anstatt ein Durcharbeiten der problematischen Vergangenheit zu ermöglichen. In ähnlichem Sinne und bezogen auf die Kojoten-Aktion fragen Gieseke und Markert, warum Beuys die Aktion nicht in Deutschland performte,

16) Diese semantische und rassistische Verknüpfung des Kojoten mit indigenen Gesellschaften ist in der Rezeption sehr präsent.

wenn doch traumatische Ereignisse und Konzentrationslager den Hintergrund der Arbeit bilden würden (Ebd.: 205).[17] Sie lesen die Kojoten-Performance als ein Zeichen seiner eigenen unreflektierten Vergangenheit als Soldat im Zweiten Weltkrieg. Corinna Tomberger geht den von Beuys und seinen Rezensent_innen in diesem Zusammenhang verwendeten Metaphern der Wunde und Heilung nach (2002). Sie legt dar, wie neben einem Verleugnen der eigenen Geschichte auch ein Heilsversprechen für die besiegte deutsche Nation artikuliert wird.[18] Auch in Bezug auf die Kojoten-Aktion werden die Metapher der Wunde und Heilung verwendet, Tisdall sieht z.B. die problematische Vergangenheit der USA mit der Performance: „genommen und geheilt" (1988: 10). Sie zitiert Beuys selbst, der gesagt haben soll: „Man könnte sagen, wir sollten die Rechnung mit dem Kojoten begleichen. Erst dann kann diese Wunde geheilt werden" (zit. n. Ebd.). Beuys und seine Rezensent_innen benennen seine Begegnung mit dem Kojoten als eine Heilung. Nicht nur die Heilung der problematischen US-amerikanischen, sondern auch der deutschen Geschichte wird hier versprochen. Führt man dies mit dem kolonialistischen Bild des Ostens zusammen, zeigt sich, dass unaufgearbeitete und als sinnlos erscheinende gewaltvolle Geschichte nicht als solche erinnert, sondern den Betrachtenden die Möglichkeit suggeriert wird, sich mit Beuys in naturmythische, fremde ferne *Welten* zu imaginieren, um von der Vergangenheit geheilt bzw. erlöst zu werden.

Ich schlage vor, das koloniale Bild vom Osten bzw. des Schamanen, das verschränkt wird mit dem Bild eines präkolumbianischen Amerikas bzw. des *Indianers*, in Beuys' Arbeit als *Deckerinnerung* im Sinne Sigmund Freuds (1969) zu lesen, mit der sowohl Bilder der amerikanischen, aber vor allem auch der deutschen Vergangenheit ersetzt werden können. Freud beschreibt mit diesem Begriff ein Erinnerungsbild, das insbesondere Erinnerung substituiert, die problematisch ist: „anstatt des ursprünglich berechtigten kommt ein anderes Erinnerungsbild zustande, welches gegen das erstere um ein Stück in der Assoziation verschoben ist" (1969: 536). Durch kolonial-rassistische Darstellungen vom *Indianer* und Anspielungen auf den Mythos *des Ostens* wird die Möglichkeit geboten, problematische Bilder deutscher (auch persönlicher) Geschichte zu überdecken, nicht die Gräueltaten der Deutschen, Niederlage und Kampf, sondern weite Steppe und Schamanismus werden erinnert. Mit der Figur des *Indianers* kann sich Beuys und mit ihm sein Publikum imaginär in die Ferne flüchten. Er wird als Künstlerperson mythisiert und eine

17) Sie folgern: „Wenn Tisdall Beuys richtig wiedergibt, hat Amerika einen Kojotenkomplex, der in Europa ein Gegenstück hat – einen Judenkomplex. Wir wollen Beuys hier keinen Antisemitismus unterstellen, aber – wenn auch wohlmeinend – reproduziert er genau dessen Chiffren" (Gieseke und Markert 1996: 205).

18) Kathrin Hoffmann-Curtius hat jüngst dargelegt, wie Beuys auch in anderen Arbeiten Angebote der *Heilung* in Bezug auf die Geschichte des Judenmords eröffnet (2014). S. dazu auch die Rezension von Daniela Hammer-Tugendhat in dieser Ausgabe.

Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte dadurch verweigert. Zwar kann der Bezug auf *Indianer* durchaus als Verweis auf eine problematische US-amerikanische Geschichte gelesen werden, zusätzlich bietet er aber auch die Option, sich als Deutsche auf die Seite der Opfer, der *indianischen* Opfer bzw. der Opfer eines Genozids zu imaginieren und den schamanistischen Dialog mit dem Kojoten als Heilung zu interpretieren. Indem die Kojoten-Aktion die Möglichkeit eröffnet, sich als Opfer zu denken und damit die Erinnerung an die eigene deutsche Täterschaft zu verschieben, reiht sich die Arbeit in eine Praxis ein, die einen Großteil der deutschen Erinnerungskultur und darin die Erinnerung an den Nationalsozialismus und die massenhafte Ermordung von Juden bis heute bestimmt. So haben Ulrike Jureit und Christian Schneider jüngst an den Diskussionen um das Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin sowie an verschiedenen Theoriekonzepten dargelegt, dass die Opferidentifikation ein grundlegendes Muster der deutschen Erinnerungskultur ist (2010).[19)]

Der Diskurs um Beuys' Aktion *I like America and America likes me* blendet tradierte Bilder vom kulturell Anderen/edlen Wilden – sowohl des *östlichen* Schamanen als auch des *Indianers* – für seine Selbstrepräsentation als männlicher Künstler, als Heiler und Heilsverkünder ineinander. Zusammen mit den kolonialistischen Darstellungen vom und Anspielungen auf den Mythos des Ostens und auf ein noch unbesiedeltes Amerika wird (insbesondere *deutschen*) Betrachtenden die Möglichkeit geboten, problematische Erinnerungen an die deutsche (und auch persönliche) Geschichte zu überdecken, zu verschieben und Deutschland als ungeteilte Nation und von seiner Geschichte geheilt zu imaginieren. Darüber hinaus macht die Arbeit das Angebot, sich zusammen mit Beuys mit den Indianern, mit den Opfern zu identifizieren. Mit dieser Strategie entspricht die Arbeit nicht nur einem wesentlichen Muster der deutschen postnationalsozialistischen Erinnerungskultur, sondern die Deckerinnerungen und die Opferidentifikation funktionieren hier über besonders beliebte koloniale Fantasien und Bilder vom kulturell Anderen – die in einer postkolonialen Erinnerungskultur nach wie vor präsent sind.

19)
Noch während des Planungsprozesses des Berliner Mahnmals hat Silke Wenk bereits dargelegt, dass viele Entwürfe eine Identifikation mit den Opfern evozieren (1995).

//Literatur

Adriani, Götz/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin (1981): Joseph Beuys: Leben und Werk. Köln, DuMont

Blume, Eugen (2006): Joseph Beuys „I like America and America likes me". In: Ausst.-Kat. I like America. Fiktionen des Wilden Westens. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main. Kort, Pamela/Hollein, Max, München, u.a., Prestel, S. 358-370

Buchloh, Benjamin (1980): The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique. In:

Artforum, Vol. 18, Nr. 5, S. 35-43
Bude, Heinz (1996): Das Land, das an Gott grenzt. In: Die Tageszeitung vom 18./19.05.1996, S. 12-13
Deppner, Martin/von Drateln, Doris (1991): Der Dialog mit dem Anderen. Eine Einführung in den Dialog als Weltaspekt. In: Kunstforum International, Bd. 111, Januar/Februar 1991, S. 82-94
Eliade, Mircea (1954): Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Zürich/Stuttgart, Rascher
Ellwanger, Karen (2000): Wolle macht Männern Mut. In: Museen der Stadt Delmenhorst auf der Nordwolle (Hg.), Im Zeichen des Schafes. Oldenburg, Isensee, S. 123-128
Findeisen, Hans (1957): Schamanentum. Dargestellt am Beispiel der Besessenheitspriester nordeurasiatischer Völker. Stuttgart, Kohlhammer
Freud, Sigmund (1969): Über Deckerinnerungen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. IV zur Psychotherapie des Alltagslebens. Frankfurt/M., Fischer, S. 51-60 (5. Auflage)
Gieseke, Frank/Markert, Albert (1996): Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie. Berlin, Elefanten Press
Goodrow, Gérard A. (1991): Joseph Beuys und Schamanismus. Auf dem Weg zur sozialen Plastik. In: Harlan, Volker/Koepplin, Dieter/Velhagen, Rudolf (Hg.), Joseph Beuys-Tagung. Basel, Wiese, S. 96-101
Haenlein, Carl (1990): Über Beuys und die Beuys-Ausstellung der Kestner Gesellschaft. In: Ausst.-Kat. Joseph Beuys. Eine Innere Mongolei. Dschinghis Khan. Schamanen. Aktricen. Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten. Staatl. Kunstsammlungen Weimar/Kestner Gesellschaft, Hannover, Haenlein, Carl (Hg.), S. 7 -9
Hoffmann-Curtius, Kathrin (2014): Bilder zum Judenmord. Eine kommentierte Sichtung der Malerei und Zeichenkunst in Deutschland von 1945 bis zum Auschwitz-Prozess. Marburg, Jonas
Jureit, Ulrike/Schneider, Christian (2010): Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung. Stuttgart, Klett-Cotta
Kuni, Verena (2006): Der Künstler als *Magier* und *Alchemist* im Spannungsfeld von Produktion und Rezeption. Aspekte der Auseinandersetzung mit okkulten Traditionen in der europäischen Kunstgeschichte nach 1945. Eine vergleichende Fokusstudie – ausgehend von Joseph Beuys. http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2006/0143/ (08.05.2015)
McEvilley, Thomas (1988): Was hat der Hase gesagt? Fragen über, für oder von Joseph Beuys. In: Ausst.-Kat. Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, Martin-Gropius-Bau, Berlin. Bastian, Heiner (Hg.), München, Schirmer/Mosel, S. 30-36
Murken, Axel Heinrich (1979): Joseph Beuys und die Medizin. Münster, Coppenrath
Neumann, Eckhard (1986): Künstlermythen: eine psycho-historische Studie über Kreativität. Frankfurt/M., Campus
Schirmer, Lothar (1996): Joseph Beuys. Eine Werkübersicht. 1945-1985. München, Schirmer/Mosel
Schneede, Uwe (1994): Joseph Beuys. Die Aktionen. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz
Sieg, Katrin (2002): Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany. Michigan, University Press
Thurn, Hans Peter (1973): Soziologie der Kunst. Stuttgart, Kohlhammer
Tisdall, Caroline (1988): Joseph Beuys. Coyote. München, Schirmer/Mosel (3. Auflage)
Tomberger, Corinna (2002): Zeige deine verwundete Männlichkeit: Heilsversprechen im Werk von Joseph Beuys. https://www.fk12.tu-dortmund.de/cms/ISO/de/arbeitsbereiche/soziologie_der_geschlechterverhaeltnisse/Medienpool/AIM-Beitraege_zweite_Tagung/tomberger.pdf (12.12.2014).
Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, Beck.
Wenk, Silke (1989): Pygmalions moderne Wahlverwandtschaften. Die Rekonstruktion des Schöpfermythos im nachfaschistischen Deutschland. In: Lindner, Ines u.a. (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin, Reimer, S. 59-82
Wenk, Silke (1995): Der Wettbewerb um das zentrale *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* als soziologisches Experiment. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK) (Hg.), Der Wettbewerb für das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas.* Eine Streitschrift. Berlin, Verlag der Kunst, S. 163-178
Wolff, Larry (1994): Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment. Stanford, Stanford University Press

// Abbildungsnachweise

Abb. 1 – 6: zit. n. Caroline Tisdall (1988): Coyote. München, Schirmer/Mosel, S. 25, 29, 31, 33, 39, 45.
Abb. 7: zit. n. Hans Findeisen (1957): Schamanentum. Dargestellt am Beispiel der Besessenheitspriester nordeurasiatischer Völker. Stuttgart, Kohlhammer, Abb. 1.

// Angaben zur Autorin

Kea Wienand, Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst und visuelle Kultur an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind: Kunst im 20./21. Jahrhundert, kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung, postkoloniale Theorien, Erinnerungskulturen. Ausgewählte Veröffentlichungen: Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960 – 1990. Bielefeld, transcript 2015. Zusammen mit Angelika Bartl, Kerstin Brandes, Josch Hoenes und Patricia Mühr (Hg.): Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung. Bielefeld, transcript 2010

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DFG UND DAS ICS DER ZHDK //
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / KRISTINA PIA HOFER / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN // WWW.FKW-JOURNAL.DE //