

Die Assimilation der Multiples

Von ephemeren Auflagenobjekten bei Joseph Beuys
und ihrer Rolle in gesellschaftlichen Dynamiken Westdeutschlands
ab Mitte der 1960er Jahre hin zum repräsentativen
Sammlungskonvolut in internationalen Museen

Dissertation zur Erlangung der Würde einer Doktorin der Philosophie

vorgelegt der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel

von
Maja Wismer Sachs

aus
Ruswil, LU

Basel, 2021

Genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät
der Universität Basel, auf Antrag

von
Prof. Dr. Ralph Ubl

und
Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

Basel, den 29. März 2021

Der Dekan Prof. Dr. Ralph Ubl

DIE ASSIMILATION DER MULTIPLES

**Von ephemeren Auflagenobjekten bei Joseph Beuys
und ihrer Rolle in gesellschaftlichen Dynamiken Westdeutschlands
ab Mitte der 1960er Jahre hin zum repräsentativen Sammlungskonvolut
in internationalen Museen**

INHALTSVERZEICHNIS

1. ZEITGEMÄSSES SAMMELN	5
1.1 Ausgangslage	6
1.2 Stand der Forschung.....	8
1.3 Historischer Kontext.....	12
1.4 Voraussetzungen bei Beuys	18
1.5 Dank	19
2. EINSTIEG IN DIE MULTIPLES	22
2.1 Beuys in Wolf Vostells Bulletin aktueller Ideen	23
2.2 Erste Multiples der Edition Block	26
2.3 Mönchengladbachs Alternative zum Katalog	29
2.4 Sender und Empfänger.....	31
2.5 Zeitkunst im Haushalt	34
2.6 Kölner Kunstmarkt.....	39
2.7 Kunst von der Stange.....	43
2.8 Kunst fürs Büro.....	44
2.9 Kunst für Unterwegs.....	47
2.10 Information	50
2.11 Zusammenfassung.....	54
3. BEUYS‘ MULTIPLES AUF DEM WEG ZUM ERWEITERTEN KUNSTBEGRIFF	55
3.1 Die Marke Beuys: Herkunft und Nutzen des Stempels als Kennzeichnung.....	56
3.2 Authentifizierung: Das Multiple als Mitspieler.....	63
3.3 <i>Intuition</i> : Beuys‘ Arbeit während der Lidl-Woche	64
3.4 Plakat-Aufruf zur Wahlverweigerung in Düsseldorf	68
3.5 <i>So kann die Parteiendiktatur überwunden werden</i> : Multiples im Dienst realpolitischer Anliegen.....	71
3.6 Kassel 1972: Multiples zur Information	75
3.7. „Vehikel“, „Kondensationskern“, „heilsames Nebenprodukt“: Benennung der Multiples	78

3.8	Senden – Empfangen	85
3.9	Zusammenfassung.....	87
4.	NACHLASS ZU LEBZEITEN.....	89
4.1	Projekt Werkverzeichnis	91
4.2	Werkpolitik.....	93
4.3	Simultane Manifestationen des erweiterten Kunstbegriffs.....	100
4.4	Beuysianer, Sammler, Leihgeber.....	104
4.5	Musealisierung der Multiples	113
4.6	„Verwerkung“	117
4.7	Schlussfolgerung: Impulse für eine kuratorische Praxis.....	125
5.	ANHANG: ABBILDUNGEN UND BIBLIOGRAFIE.....	131
5.1	Abbildungen.....	131
5.2	Sekundärliteratur und Quellen.....	203
5.3	Ausgewählte Ausstellungen und Begleitpublikationen.....	224

1. ZEITGEMÄSSES SAMMELN

Im März 1972 erschien im Wochenmagazin *Stern* ein sich über mehrere Doppelseiten erstreckender Artikel mit dem Titel „Haben Sie auch schon einen hängen? Knüller auf dem Kunstmarkt: Filzanzüge.“¹ (Abb. 1.1 – 1.4) In einer Mischung aus Werbung und ‚Homestory‘ präsentierte der Bericht von Wolfgang Frank, grosszügig bebildert mit Aufnahmen des *Stern*-Fotografen Michael Ruetz, neben Vitrinen, kleineren Objekten und Zeichnungen auch die zwei Multiples *Schlitten* (1969) und *Filzanzug* (1970) von Joseph Beuys, sowie die Porträts einiger ausgewählter Besitzer. Jost Herbig etwa ist Anfang dreissig, am Abend fährt er in seinem „BMW 2800 von München nach Irschenhausen (...), zu seinem Bungalow, seiner Frau und seinem Filzanzug (...)“. Wie dieser posiert auch der „erfolgreiche Werber und Produkteentwickler“ Erik Allen Mosel im Filzanzug in seiner Münchner Wohnung, „neben ihm auf dem – ebenfalls von Beuys entworfenen – Schlitten seine Tochter Karen, 7.“ Der Wunsch nach Inspiration für eine „neue Sensibilität“ und „Bewusstseinsweiterung“ sei eine Hauptmotivation ihrer Sammeltätigkeit – Begriffe, die eher als Ausdruck eines post-68 Generationengefühls denn als Bezugnahme auf das inhaltliche Angebot in Beuys’ Arbeiten um 1970 zu interpretieren sind.² Der Bericht erschien nur wenige Wochen vor der Vierten Internationalen Frühjahrsmesse in Berlin, die als erste Fachmesse für multiplizierte Kunst konzipiert und angekündigt war. Die Präsentation der Multiples *Filzanzug* und *Schlitten* in den Wohnzimmern junger Sammler bekräftigt den Eindruck eines niederschweligen Zugangs zum Kunstmarkt und eines nonchalanten Umgangs mit den entsprechenden Neuerwerbungen. Am Status von ‚Lifestyle-Accessoires‘ von serieller Kunst lässt auch der Titel des Berichts keinen Zweifel; dazu tragen ganz wesentlich die im Artikel platzierten Werbungen für Seife, Autos, Alkohol und Kaffee bei. Beuys’ Multiple *Filzanzug* von 1970 kommt überraschend als ‚must-have‘ der Saison daher.

¹ Frank, Wolfgang, „Haben Sie auch schon einen hängen? Knüller auf dem Kunstmarkt: Filzanzüge“, in: *Stern* Nr. 13, Hamburg, 19. März 1972, S. 81-88, mit Fotos von Michael Ruetz. Ein Exemplar dieser Ausgabe befindet sich im Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, Köln, Bestand Edition Hundertmark, , Box A011_XIII_001, ein weiteres bspw. in der Staatsbibliothek München.

² Vgl. hierzu die bissige Reaktion von Gufo Reale kurz nach Erscheinen des *Stern*-Berichts, Reale, Gufo, „Beuys gesammelt und erklärt“, in: Heubach, Friedrich Wolfram (Hg.), *Interfunktionen* 9, Köln 1972, S. 152-156.

1.1 Ausgangslage

Im Zentrum der vorliegenden Dissertation steht die Untersuchung der Multiples von Joseph Beuys. Innerhalb von Beuys' Oeuvre gibt es weit über 500 Auflagenobjekte und Drucksachen, die in allen seinen Schaffensperioden seit Mitte der 1960er Jahre entstanden sind, sich dabei aber durch verschiedenste Materialien, Funktionen und Auflagehöhen unterscheiden.³ Es war Beuys' oft zitierte Formulierung, wonach die Multiples als „Vehikel“ zur Verbreitung seiner Ideen funktionieren und die unmittelbare Auseinandersetzung bei den einzelnen Rezipienten stimulieren sollen.⁴ Als Objekte und Grafiken verschiedener Formate teilen die in Auflagen von zwei bis unlimitiert erschienenen Arbeiten in ihrer Vielfältigkeit materielle Eigenschaften, Motive und Themen mit den Unikaten, die Beuys' Oeuvre konstituieren – seien es Zeichnungen, Collagen oder Installationen und Performances. Die Werkgruppe der Multiples wurde nicht zuletzt durch den zwischen 1971 und 1997 in acht jeweils erweiterten Ausgaben erschienenen *Catalogue Raisonné* als kohärente Gruppe konstatiert. Sie bot Beuys einen Rahmen, Auftragsarbeiten für Sammelmappen, Grafikeditionen des zeichnerischen Frühwerks, Fotos, Film-, Video- und Audioaufnahmen sowie Ephemera (Plakate, Einladungskarten), die Performances und Ausstellungen dokumentieren, Werkstatus zuzusprechen. Auch hat Beuys nicht darauf verzichtet, ausgesuchte Pressemeldungen, Zeitungsinterviews sowie Katalogbeiträge als Editionen zu definieren und seinen Multiples zuzuordnen.

Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen war meine zweijährige Auseinandersetzung mit Beuys' Multiples aus der Perspektive musealer Praxis. Anlass dafür boten zwei konkrete Arbeitsphasen in meiner Zeit als Curatorial Fellow am Busch-Reisinger Museum der Universität Harvard (2012-2014): einerseits die kuratorische Neukonzipierung der Präsentation der Multiples innerhalb der permanenten Sammlung des Harvard Art Museums (2014-2019), andererseits die Vorbereitung und Realisation der Ausstellung *Ich bin ein Sender – Multiples von Joseph Beuys* (2014) in der Pinakothek der Moderne in München. Ziemlich zu Beginn meiner Arbeit mit den Objekten bin ich in meiner Recherche auf den hier paraphrasierten *Stern*-Bericht gestossen. Der dort geschilderte Umgang mit den Objekten und

³ Die achte und vorläufig letzte Ausgabe des Werkverzeichnisses zählt 557 Auflagenobjekte und Drucksachen sowie 68 Postkarten teilweise in unlimitierter Auflage. Schellmann Jörg (Hg.), *Joseph Beuys, die Multiples: Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik* (8. Auflage), München, Edition Schellmann und New York, Schirmer/Mosel 1997. Die im Text angegebenen Werkverzeichnis- und Postkartenverzeichnisnummern beziehen sich auf diese Ausgabe (WV und P).

⁴ Jörg Schellmann und Bernd Klüser, Interview mit Beuys, Fragen von Schellmann und Klüser, in: *Joseph Beuys, Multiples*, Galerie Schellmann, München 1971, o.P.

die Rhetorik – „Knüller auf dem Kunstmarkt“ – mussten mich in Anbetracht meiner damaligen Kenntnisse zum Werk und Wirken von Beuys überraschen. Die Auseinandersetzung mit der ebenfalls in Harvard aufbewahrten Barbara and Peter Moore Fluxus-Sammlung erwies sich dann als produktiv: Vor deren Hintergrund waren die Multiples von Beuys nicht mehr exklusiv in Bezug auf seine eigene Praxis zu lesen, sondern liessen sich im zeithistorischen Kontext einordnen. Aus dieser kontextualisierenden Perspektive und mit dem Privileg, die Objekte im Depot des Museums fast täglich in die Hand nehmen zu dürfen, verstärkte sich mein Eindruck, dass die Multiples von Beuys zunächst nicht als klassische Museumsstücke konzipiert worden waren und die Konventionen musealer Konservierung und Präsentationsweisen ihnen nachträglich übergestülpt worden sind. Die Ausschreibung und die Einladung zur Präsentation eines Papers anlässlich der von Katharina Ammann und Hannah Hölling am Schweizerischen Kongress für Kunstgeschichte durchgeführten Sektion *Objekte erklären: Kulturen des Kuratierens und Konservierens*, Universität Basel, 2016, schärfte meine Wahrnehmung der Multiples als Objekte, die idealerweise in ihrer konzeptionellen Anlage zu konservieren und zu rezipieren sind.

Die hier vorgelegte Arbeit nun zeigt: Die Multiples von Beuys wurden bis Anfang der 1970er Jahre vor dem Hintergrund einer kunstinternen Debatte um die Relativierung einer durch Originalität und künstlerische Handschrift etablierten Aura des Kunstwerks wahrgenommen. Kunstobjekte etablieren sich als etwas Serielles, mehr oder weniger mechanisch Produziertes, was die gesellschaftliche Erwartung an Kunst unterwandert bzw. neu definiert. Wenn auch der transatlantische Austausch – Symptom eines einige Jahre andauernden Multiple-„Booms“ – mit einfließt: Im Fokus meiner Untersuchung steht die Situation in Westdeutschland. Anstelle einer begrifflichen oder ‚gattungs‘-geschichtlichen Herleitung des Formats „Multiple“⁵ umreisse ich dessen Etablierung im Werk von Beuys durch eine Auswahl von Momenten des Öffentlichwerdens – der paraphrasierte *Stern*-Bericht hat dafür den Anfang gemacht. Die Verknüpfung von Multiples mit ihrem Produktions- und Rezeptionskontext wurde insbesondere für den US-Kontext an anderer Stelle geleistet.⁶ Ich werde die stimulierende Wirkung von Multiples bei der Reetablierung jenes Kunstzentrums im Westdeutschland der Nachkriegszeit vor dem Hintergrund einer öffentlichen Debatte zu Kunst und Konsum umreissen. Diese realen wie diskursiven Veränderungen und

⁵ Vgl. z.B. Robinson, Julia: „Multiple Manifestations. Nouveau Réalisme and Fluxus“, in: *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, Fondazione Prada, Progetto Prada Arte, Milan 2012, S. 137-149.

⁶ Vgl. v.a. Glenn, Constance et al. (Hg.), *The Great American Pop Art Store: Multiples of the Sixties*, Santa Monica, California, Long Beach, Smart Art Press 1997.

Entwicklungen bildeten den Hintergrund für Beuys' Arbeit mit Multiples und v.a. für ihre Rezeption und Vermittlung.

Es war mein Wunsch gewesen, Kontextinformation zu den Multiples von Beuys aufzuspüren und Informationen freizulegen, die die bisherige, in erster Linie hermeneutische (und eher spärliche) Literatur zu den Multiples von Beuys ausspart, die aber von den Objekten selbst bzw. den Hinweisen in deren ‚paratextuellen‘ Beigaben wie Schachteln, Schubern, Zertifikaten etc. angedeutet werden. Diese Informationen identifizieren zumeist andere Beteiligte wie Herausgeber, Produzenten oder ‚Verteiler‘. Die folgende Untersuchung bezieht sie ebenso mit ein wie die Sammler der Multiples, weshalb ich mich nicht unwesentlich auf Archivrecherchen und Korrespondenz mit Beteiligten beziehe. Leitend war dabei die These, dass die Multiples von Joseph Beuys ihre Komplexität als künstlerische Setzung aus der wechselseitigen Beziehung von drei Aspekten entfalten: ihrer vielfachen Existenz, der Nutzbarmachung dieser Vervielfachung durch Distribution und polyvalenter Verwendung und dem zeithistorischen Kontext, in dem sie entstanden sind.

1.2 Stand der Forschung

Die Fülle an Literatur, welche die Beuys-Forschung seit den 1970er Jahren hervorgebracht hat, liess bis vor kurzem eine substantielle Untersuchung der Multiples vermissen. Hervorzuheben sind dennoch Dierk Stemmler, dessen auf Werkanalysen einzelner Multiples konzentrierter Aufsatz seit der vierten Ausgabe dem Werkverzeichnis der Auflagenobjekte beigelegt ist, sowie Theodora Vischer, die Anfang der 1990er Jahre die Multiples in ihre Untersuchung zu Beuys' Gesamtwerk integrierte und einen knappen, präzisen Beitrag zur Verortung der Multiples im Oeuvre des Künstlers geleistet hat.⁷ 1992 und 2005 hat das Kunstmuseum Bonn, das seit Mitte der 1980er Jahre einen beinahe kompletten Satz Beuys-Multiples beherbergt, je eine Publikation zum Thema vorgelegt.⁸ In den eher kurzen Beiträgen der verschiedenen Autoren sind interessante Beobachtungen zu den Multiples formuliert, die sich im Umfang einer Dissertation aufnehmen und weiterdenken lassen. Jene

⁷ Stemmler, Dierk, „Zu den Multiples von Joseph Beuys“, Ausstellungskatalog Bonn 1977 (erstmalig erschienen 1975 in: *Joseph Beuys – Multiples, Bücher und Kataloge aus der Sammlung Dr. med. Speck*, Katalog zur Ausstellung vom 20. April - 18. Mai im Kasseler Kunstverein 1975, oP.; Vischer, Theodora, *Joseph Beuys: die Einheit des Werkes – Zeichnungen, Aktionen, plastische Arbeiten, soziale Skulptur*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1991.

⁸ Ausstellungskataloge Bonn 1992 und Bonn 2005: Kunstmuseum Bonn, Beuys-Stiftung Ulbricht und Katharina Schmidt (Hg.), *Joseph Beuys – Die Multiples*, Kunstmuseum Bonn 1992; *Joseph Beuys: Zeichen aus dem Braunraum – Auflagenobjekte und grafische Serien*, Kunstmuseum Bonn 2005.

von 1992 hat sich im Verlauf der Untersuchung als eine wichtige Referenz im Zusammenhang mit der Musealisierung der Multiples herausgestellt. 2008 widmete Kirsten Voigt den so genannt politischen Multiples einen Aufsatz,⁹ eine Fokussierung, die auch die zwischenzeitlich abgeschlossene Dissertation von Andrea Gyorody einnimmt.¹⁰ 2013 konnte ich gemeinsam mit Luke Smythe, damals Curatorial Fellow an der Pinakothek der Moderne in München, einen Workshop zum Thema organisieren. Neben Gyorody präsentierte dort auch Rachel Jans ein Kapitel ihrer zwischenzeitlich abgeschlossenen Dissertation zu René Block.¹¹ Hinzuweisen ist ausserdem auf monografische Publikationen zur Herausgeberschaft der Edition Hundertmark, Berlin, später Köln, sowie von Wolfgang Feelisch, Vice-Versand, Remscheid. Diese Publikationen nennen die Multiples von Beuys im Kontext ihrer jeweiligen Verlagsprogramme und geben damit Aufschluss zu Produktions- und Rezeptionsumfeld.¹² Auch der 2013 erschienene Katalog zur Ausstellung mit Fokus auf den Sammler Heinz Beck im Ludwig Hack Museum in Ludwigshafen zeigt eine interessante Verschiebung der Perspektive auf die damalige westdeutsche Rezeption von Multiples als neue, erschwingliche und durch ihre vielfache Existenz verfügbare Kunstobjekte. Diese Perspektive gibt zusätzlich Aufschluss über jenes in den 1960er Jahren aufgekommene, spezifische Sammelkonzept, welches in erster Linie die Integration von zeitgenössischer Kunst in den privaten Raum vorsah.¹³

Dass dieser Werkkomplex in Beuys' Schaffen bisher vergleichsweise wenig untersucht wurde, dürfte einerseits der hohen Anzahl der sehr heterogenen Multiples geschuldet sein: nach dem Stand der jüngsten Ausgabe des Werkverzeichnisses handelt es sich um 557 Multiples sowie 68 getrennt davon aufgeführte Postkarten. Andererseits hat die

⁹ Voigt, Kirsten Claudia: „Und der weisse Hase unterhält den Fluss der Revolution. Joseph Beuys' Vehicle Art als politisches Medium“, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 9, Göttingen 2007, S. 43-59.

¹⁰ Gyorody, Andrea Dana, *Object into Action and Action into Object: Joseph Beuys and the Political Work of Social Sculpture*, Dissertation an der University of California, LA 2017, vgl. <https://escholarship.org/uc/item/97h2m0x9> (zuletzt aufgerufen am 24. Juli 2020). Gyorody präsentierte Auszüge aus ihrer Dissertation anlässlich des Studientags *Multiples in Museums*, München, 6. Dez. 2013, co-organisiert von Luke Smythe, Pinakothek der Moderne und Maja Wismer, Busch-Reisinger Museum, Harvard Art Museums.

¹¹ Jans, Rachel, *Art on the Border: Galerie René Block and Cold War Berlin*, Dissertation University of Chicago, 2014. Jans referierte auch im Rahmen der Ringvorlesung des Schwerpunktmoduls Kunstmarkt, Kunsthistorisches Institut, Universität zu Köln, 14. Januar 2016.

¹² Deutscher Akademischer Austauschdienst und Hundertmark, Armin (Hg.), *Zehn Jahre Edition Hundertmark 1970-1980 Berlin-Köln*, Ausstellung in der DAAD-Galerie Berlin vom 12. März - 13. April 1980, Berlin, DAAD 1980; Schmieder, Peter, *Unlimitiert. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch. Unlimitierte Multiples in Deutschland. Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1998.

¹³ Skrobanek, Kerstin, Schallenberg, Nina und Spieler, Reinhard (Hg.), *Gut aufgelegt: die Sammlung Heinz Beck*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 8. Juni - 25. August 2013 im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Köln, Wienand 2013.

Kunstgeschichte bis vor wenigen Jahren die Werkform Multiple zumeist als Nebenprodukt eines künstlerischen Oeuvres eingeschätzt und nur am Rande beachtet. Für die vergangenen zehn Jahre lässt sich ein (stetig) wachsendes Interesse an Multiples, Ephemera und Drucksachen als (materielle) Anhaltspunkte zur Historisierung und Repräsentation performativer oder diskursiver Kunstpraktiken der 1960er und 1970er Jahre feststellen. Für die Verortung dieser Kunstpraktiken aus soziologischer, sozial- oder wirtschaftsgeschichtlicher Perspektive sind ihre Distributionsnetzwerke und -mechanismen von Interesse.¹⁴ In dem vor 2012 erschienen, als Anthologie konzipierten Katalog zur Ausstellung *Small Utopias. Ars Multiplicata*, wurden auch Abbildungen von Beuys' Multiples zur Illustration eingesetzt.¹⁵ Im Unterschied zu den für die Publikation verfassten Aufsätzen mit neuen Forschungsergebnissen zu Protagonisten der Geschichte des Multiples im 20. Jahrhundert – von Marcel Duchamp über Piero Manzoni bis George Maciunas – wurde Beuys' Position mit einem kurzen Auszug aus dem Interview, welches die Galeristen und Verleger Bernd Klüser und Jörg Schellmann 1971 für die erste Ausgabe des Werkverzeichnisses der Multiples von Beuys mit dem Künstler geführt hatten, nur am Rand erwähnt. Zusätzlich erschienen die Veröffentlichungen über Museumsdirektoren wie Paul Wember und Johannes Cladders, die den westdeutschen Diskurs der 1960er und 1970er Jahre geprägt haben.¹⁶ Die vorliegende Dissertation profitiert von der gegenwärtigen Aufarbeitung der Kunst der 1960er und 1970er Jahre. Aufgrund äusserer Umstände hat sich die Niederschrift meiner Arbeit über den Zeitraum einiger Jahre hingezogen; ich habe deswegen von zahlreichen, seit 2012 publizierten Ergebnissen profitieren können. Nicht berücksichtigt werden konnte, der lang angekündigte und erst 2020 erschienene Katalog, den Meredith Malone für die Ausstellung *Multiplied* im Mildred Lane Kemper Art Museum der Washington University in St. Louis herausgegeben hat.¹⁷

¹⁴ Zu nennen sind etwa die Ausstellung *±1961. Founding the Expanded Arts* (2013) im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid; das New Yorker Museum of Modern Art hat kürzlich die Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection erworben und die Ausstellung *Wait, Later This Will Be Nothing. Editions by Dieter Roth* (2013) präsentiert; *Multiples in Context: The Early Years* (2013) war der Titel eines Panels an der Jahreskonferenz der College Art Association, New York; vgl. überdies Hess, Barbara, „Der Multiplikator“, in: *Texte zur Kunst* Nr. 85, März 2012, S. 186-188 sowie Robinson, Julia, „Maciunas as Producer. Performative Design in the Art of the 1960s“, in: *Grey Room* Nr. 33, Herbst 2008, S. 56-83.

¹⁵ Celant, Germano H. (Hg.), *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, Fondazione Prada, Progetto Prada Arte, Mailand 2012.

¹⁶ Martin, Sylvia, Röder, Sabine und Wember, Bernward (Hg.), *Paul Wember und das hyperaktive Museum*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst 2013; transkribierte Reden von Johannes Cladders vgl. <http://www.museumsverein-moenchengladbach.de/HTML/cladders.html> (zuletzt aufgerufen am 2. Feb. 2016).

¹⁷ <https://www.kemperartmuseum.wustl.edu/multiplied> (zuletzt aufgerufen am 23. Sept. 2020)

Dazu gehören auch die Publikationen zu den Ausstellungen *Sammlung Staeck, Kunst für alle* sowie *Ich kenne kein Weekend. Aus René Blocks Archiv und Sammlung*.¹⁸ Ebenfalls zu nennen ist die vor wenigen Jahren publizierte Dissertation zur Kölner Galerie *art intermedia* von Karsten Arnold, Universität Köln.¹⁹ Eine solche Herangehensweise, die auch Beuys' Netzwerke und den historischen Kontext miteinbezieht, wurde von der mehrheitlich auf die werkimmanente, hermeneutische und materialwissenschaftliche Auslegung von Beuys' Werk konzentrierten Forschung bisher vernachlässigt. Einige neuere Arbeiten wenden eine solche historisch-kritische Perspektive auf andere Bereiche von Beuys' Werk an; so konzentrierte sich Maja Naef auf die Zeichnungen, Marianne Wagner auf die Lecture-Performances und Ulf Jensen auf die Parallelität von Beuys' Karriere und der Etablierung des Fernsehens in Westdeutschland. Fiona McGovern widmete Beuys im Rahmen ihrer Untersuchung zum künstlerischen Medium der Ausstellung ein Kapitel.²⁰ Die Auseinandersetzung mit ihrer Arbeit und insbesondere ihre Prägung der posthum auf Installationen angewendeten Prozesse der „Verwerkung“ war für die Analyse und Reflexion der Musealisierung der Multiples fruchtbar. Liz Kotz' Aufsatz *Object, Action and Ephemera* von 2008 war wegweisend insofern, als dass sie das Aufkommen von Multiples in den 1960er Jahren mit dem Aufkommen von Ausstellungsorten jenseits von Museen und Galerien zusammendenkt und vor allem weil sie Multiples nicht exklusiv als kleinformatige Skulpturen einordnet, sondern sie auch als diskursive Objekte sieht.²¹

Der unumgängliche Einstieg in die Arbeit mit Beuys' Multiples ist aber ohne Frage das kommentierte Werkverzeichnis in seiner achten, überarbeiteten Ausgabe.²² Diese in regelmässigen Abständen neu aufgelegte, die Rezeption dominierende Publikation wurde im Lauf meiner Untersuchung selbst zum Untersuchungsgegenstand.

¹⁸ Vgl. Ausstellungskatalog Berlin 2015: *Kunst für Alle. Multiples, Grafiken, Aktionen aus der Sammlung Staeck*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 18. März - 7. Juni 2015 in der Akademie der Künste, Berlin; Babias, Marius, Eusterschulte Birgit und Rollig, Stella (Hg.), *René Block: Ich kenne kein Weekend. Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2015.

¹⁹ Arnold, Karsten, *Helmut Rywelskis Art intermedia Köln 1967-1972: Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Köln, Buchhandlung Walther König 2017.

²⁰ Naef, Maja, *Joseph Beuys – Zeichnung und Stimme* (Promotion an der Universität Basel), München, Fink 2011; Wagner, Marianne, *Lecture Performance. Sprechakte als Aufführungskunst seit 1950* (Promotion an der Universität Bern), Bern 2015; Jensen, Ulf, *Film als Form: Joseph Beuys und das bewegte Bild* (Promotion an der Humboldt Universität Berlin), Berlin/Boston, De Gruyter 2016; McGovern, Fiona, *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Bielefeld, transcript Verlag 2016, v.a. das Kapitel „Joseph Beuys. Repräsentation und Denkanstoss“, S. 27-104.

²¹ Kotz, Liz, „Objekt, Aktion und Ephemera“, in: Hochdörfer, Achim et al. (Hg.), *Konzept, Aktion, Sprache. Pop-Art, Fluxus, Konzeptkunst, Nouveau Réalisme und Arte povera aus den Sammlungen Hahn und Ludwig*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 27-38.

²² Schellmann / Klüser, Werkverzeichnis 8. Ausgabe.

1.3 Historischer Kontext

Beuys' erste Multiples entstanden zu einem Zeitpunkt als der Begriff hier und da bereits in der Kunstwelt kursierte. Der französische Informel-Maler Jean Fautrier arbeitete zwischen 1949 und 1954 an einer arbeitsteilig realisierten Werkserie von „Originaux Multiples“;²³ die Pariser Galeristin Denise René wollte die Bezeichnung „Multiple“ Mitte der 1960er Jahre für Editionen aus dem Bereich der Op-Art für sich reklamieren und patentieren lassen.²⁴ Doch mehrheitlich wird die Einführung des Konzepts und des Begriffs des Multiples als kleinformatigem Kunstobjekt in Auflage Daniel Spoerri zugeschrieben.²⁵ Der Schweizer Künstler war seit Mitte der 1950er Jahre mit Tanz, Theater und Poesie in Bern und Darmstadt tätig. 1958 rief er die Zeitschrift *material* ins Leben – ein Publikationsort für experimentelle Arbeit mit Text – und zog im selben Jahr nach Paris mit dem Plan, eine auf kinetische Kunst konzentrierte Galerie zu eröffnen.²⁶ Um tatsächlich einen Raum mieten zu können, fehlten ihm die Mittel. Im Gespräch mit einer Reihe von Künstlern wie Jean Tinguely, André Thomkins, Emmett Williams und Museumsdirektoren wie Pontus Hultén und Paul Wember kam er stattdessen dazu, die *Edition MAT (Multiplication d'Art Transformable)* zu gründen.²⁷ Im Sommer 1959 erklärte er Dieter Roth: „(...) *kunst* hat für mich keinen materiellen wert, ausser dem tatsächlichen materialwert. ideen sind gratis. und überhaupt nicht bezahlbar. folglich wollen wir dinge machen, die in 250 exemplaren hergestellt werden, und die wir für 120 dm verkaufen können. 40 dm material, 40 dm der künstler, 40 dm der vertreter, das wäre also ich.“²⁸

²³ Vgl. z.B. Perry, Rachel E., „Jean Fautrier's Originaux multiples“, in: Carter, Curtis L. und Butler, Karen K. (Hg.), *Jean Fautrier, 1898-1964*, Ausstellungskatalog Harvard University Art Museums, Yale University Press, New Haven and London, 2002, S. 71-85.

²⁴ „Kommunikation als Kunst. Ein Gespräch zwischen Ulrich Krempel und Wolfgang Feelisch“, in: Krempel, Ulrich und Feelisch, Wolfgang, *Kunst als Kommunikation*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung mit Multiples, Publikationen und Briefen aus der Sammlung Feelisch, Ramscheid, Schwalenberg, Landesverband Lippe 1994, S. 65-72, hier S. 68.

²⁵ Vgl. z.B. Ausstellungskatalog Berlin 1974: Goodman, Marian und Loring, John, „To Create is Divine; To Multiply Is Human“, in: *Multiples – ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*, Begleitpublikation zur Ausstellung in den Räumen der Kunstbibliothek, 8. Mai - 15. Juni 1974, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein 1974, S. 25-33; oder Robinson, Julia, „Multiple Manifestations. Nouveau Réalisme and Fluxus“, in: Celant, Germano (Hg.), *The Small Utopia – Ars Multiplicata*, Mailand, Fondazione Prada, Progetto Prada Arte 2012, S. 137-149.

²⁶ Vatsella, Katerina, *Edition MAT: Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple. Die Entstehung einer Kunstform*, Bremen, Verlag H. M. Hauschild GmbH 1998, S. 36.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Ebenda. Im Vorwort der deutschen Übersetzung des Katalogs der Edition MAT (20 kopierte Seiten, „copyrapid“ in Kartonumschlag) wird der Preis mit 200.- DM pro Exemplar angegeben, vgl. Bremer/Spoerri 1960.

Spoerri eröffnete mit der *Edition MAT* eine kunstinterne Auseinandersetzung um den Stellenwert des Originals und eine Wiederaufnahme des modernen Projekts um die Engführung von Kunst und industrieller Produktion. Die unter anderen von Hans Richter gegründete Zeitschrift *G* (1923-26), aber natürlich auch das Bauhaus und – mit wesentlich politischeren Ambitionen - die russische Moderne hatten diese bereits propagiert. Es war Spoerris Vorhaben, Objekte zusammen zu bringen, die anders als traditionelle Kunst seriell produziert werden und keine Spuren künstlerischer Handschrift aufweisen sollten. „allen arbeiten eignet die tatsache an, dass sie völlig unpersönlich sind, infolgedessen beliebig reproduzierbar.“²⁹ Marcel Duchamps *Rotoreliefs* (1935), die dieser schliesslich für die Pariser Erfindermesse *Concours Lépine* in einer Auflage von 500 Stück hatte herstellen lassen, waren für Spoerri ein Vorbild.³⁰ Die Objekte sollten leicht zu transportieren, vom Publikum selbst zu verändern und entsprechend handlich sein.³¹ Die erste Ausgabe der *Edition MAT* enthielt Objekte von insgesamt neun Künstlern, darunter Josef Albers, Man Ray, Dieter Roth, Jean Tinguely sowie Victor Vasarely.³² Spoerri war es gelungen, von Duchamp Exemplare der in den 1930er Jahren kaum verkauften *Rotoreliefs* zu erhalten. Die Auflage wurde schliesslich auf 100 Exemplare beschränkt, die jeweils zum Preis von 20'000 damalige francs bzw. 50 \$ angeboten werden sollten.³³ Jeder Beitrag war mit einer Etikette versehen, die die Zugehörigkeit zur Edition bestätigte, den Namen des Künstlers, Werktitel sowie die Auflagennummer und Auflagenhöhe angab. Auf Spoerris Anregung bewarb die Münchner Studentenzeitschrift *Nota* die *Edition MAT* mit Spoerris programmatischem Text zum Wert des Originals in der Kunst.³⁴ Im November 1959 wurde in der Pariser Galerie Edouard Loeb die *Edition MAT* zum ersten Mal vorgestellt.³⁵ Je fünf Stück wurden von jeder Arbeit gezeigt

²⁹ Vatsella 1998, S. 36.

³⁰ Ebenda, S. 39: „Die gute Nachricht, dass Duchamp mitmacht, teilte Spoerri Ende Oktober 1959 Dieter Roth mit: ‚mit den anderen Gegenständen habe ich meine Schwierigkeiten. nur marcel duchamp (du weißt, der vorläufer von dada und der erste, der optisch-kinetische versuche gemacht hat) hat mir seine rotoreliefs schon geschickt. das ist ein alter wunderbarer herr, der mich in vielem an dich erinnert. immer war er seiner zeit voraus. immer ganz im stillen, und nie hat er sich kommerzialisiert, seine rotoreliefs, die er 1935 schon machte sind die erste multiplikation einer idee, die wirklich gelungen ist.‘“

³¹ Vgl. die Timeline in Celant 2012, S. 266.

³² „Die erste Ausgabe 1959/60 spiegelt das breite Panorama kinetischer Kunst bis 1960 wider: Motorbetriebene und manuell bewegte Rasterbilder (Vasarely, Mack), Farblichtkästen (Malina), oszillierende Bildobjekte (Soto) und vor allem interaktive Werke (Munari, Agam, Roth, Tinguely) gehören dazu. Sogar Reproduktionen vorbildhafter historischer Objekte sind mit den Rotoreliefs (1935) von Duchamp und der hängende Spirale *Le retour à la raison* (1919) von Man Ray vertreten.“ Röder, Sabine, „‚Man kann nicht mit dem Kopf durch die Wand.‘ Wie die Kunstmuseen Krefeld 1947-1960 zu einem Ort der Avantgarde wurden“, in: Martin et al. 2013, S. 138-39.

³³ Vatsella 1998, S. 43.

³⁴ Bremer/Spoerri 1960, o.P.

³⁵ Robinson, Julia, «Multiple Manifestations. Nouveau Réalisme and Fluxus», in: Celant, Germano (Hg.), *The Small Utopia – Ars Multiplicata*, Mailand, Fondazione Prada, Progetto Prada Arte 2012, S. 137-149, hier S. 136. Siehe auch: von Wiese, Stephan, „Mehr Demokratie in die Kunst! Multiples, Grafiken und Aktionen: Die Sammlung Staeck als Bild einer Aufbruchszeit“, in: *Kunst für Alle. Multiples, Grafiken, Aktionen aus der*

und entsprechend ihrer ‚mobilen‘ Konzeption wurde die Edition MAT im Anschluss an die Erstpräsentation in Paris in einer ganzen Reihe von europäischen Städten gezeigt, Mailand, London, Newcastle, Stockholm und Zürich, im Frühjahr 1960 in Krefeld.³⁶

Daniel Spoerri propagierte die *Rotoreliefs* als „erste Multiplikation einer Idee, die wirklich gelungen ist“.³⁷ Damit initiierte er die Rezeption von Marcel Duchamps Readymades der 1910er Jahre als kunsthistorische Vorläufer der Idee des Multiples der 1960er. Arturo Schwarz etwa bezeichnete Duchamps *Bicycle Wheel* als „das erste Multiple in diesem Jahrhundert“.³⁸ Eine ganze Reihe der im weiteren Verlauf meiner Untersuchung der Multiples von Beuys hinzu kommenden Protagonisten (Künstler, aber v.a. Verleger) haben sich in ihrer Arbeit mit Multiples stets auf Duchamp berufen. Unterschiedlich deutlich betonten sie dabei, dass Multiples die Idee von Duchamps Readymade auf den Kopf stellen, indem Kunst zum Industrieprodukt erklärt wird und nicht das Industrieprodukt zur Kunst. Beuys selbst ging stets eher auf Distanz zu Marcel Duchamp.³⁹ Höchstens eine Handvoll seiner Multiples könnte auf formaler Ebene mit ihm in Verbindung gebracht werden. Für die historische Einordnung von Beuys' Einstieg in die Arbeit mit Multiples sind andere Dynamiken ertragreicher. John Tancock, der Kurator der ersten amerikanischen Übersichtsausstellung zum Thema, stellte 1971 fest: „In a sense, looking at a multiple requires an even greater interpretative effort on the part of the spectator than does the experiencing of a unique work. (...) Confronted with a unique painting or piece of sculpture, the questions to be resolved by the spectator are on an aesthetic and ideological plane and, depending on one's inclinations, of a ruminative, historical nature. With a multiple, other factors of a sociological and economic nature complicate the issue.“⁴⁰

Als 1960 Spoerris *Edition MAT* im Krefelder Kaiser Wilhelm Museum vorgestellt wurde, reagierte die Presse überwiegend positiv, die Ausstellung wurde aufgrund des grossen Besucherandrangs verlängert, der Direktor Paul Wember erwarb einen kompletten Satz der

Sammlung Staack, Begleitkatalog zur Ausstellung vom 18. März - 7. Juni 2015 in der Akademie der Künste, Berlin 2015, S. 24-30, hier S. 26 f.

³⁶ Gegen Ende der Ausstellungstournee war die Anzahl der beitragenden Künstler auf 15 angestiegen.

³⁷ Vatsella 1998, S. 39.

³⁸ Schwarz, Arturo, „Marcel Duchamp und das Multiple“, in: *Multiples – ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 8. Mai-15. Juni 1974 in den Räumen der Kunstbibliothek, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein 1974, S. 34-46, hier S. 41. Schwarz bezeichnet auch *The Bottle Dryer* (1914) als Duchamps erstes Readymade, wobei dessen 40jähriges Jubiläum den Ausschlag für die Neuauflage dieser Objekte gegeben haben soll. Ebenda, S. 44.

³⁹ Vgl. z.B. Szeemann, Harald: „Duchamp, Marcel (1887-1968)“, in: Ders., *Beuysnobiscum*, Dresden, Verlag der Kunst 1997, S. 119-127.

⁴⁰ Tancock 1971, o.P.

Edition für die hauseigene Sammlung.⁴¹ Die Fotos der Eröffnung zeigen, dass die Partizipation des Publikums, die Spoerri vorgeschwebt hatte, stattfand (Abb. 2). Die Präsentation in Krefeld betonte jedoch im Unterschied zu den geplanten, weiteren Stationen nicht die für Spoerri prioritären kinetischen Qualitäten und deren Interaktionsangebot, sondern die multiple Existenz der Objekte. In Vorbereitung der Ausstellung hatte Wember im Oktober 1959 an Spoerri geschrieben: „(...) Die Ausstellung nenne ich ‚Das multiplizierte Kunstwerk‘. Es wäre der Auftakt für den Vertrieb dieser Dinge in Deutschland. Die Ausstellung müsste entsprechend propagiert werden, was im wesentlichen durch Ihren Katalog geschehen kann, und ich verspreche mir einiges davon. Um die Angelegenheit aber etwas voluminöser und gleichzeitig witzig zu machen, müsste man aber sozusagen nicht nur eins, sondern von jedem Stück 10 oder sicher aber 5 zeigen. Dann kapiert man nämlich schlagartig, was gemeint ist und der Käufer kann sozusagen sein Stück von der Wand nehmen. (...).“⁴²

Charlotte Klonk hat gezeigt, dass mit der Gründung des Museum of Modern Art in New York im Jahr 1929 auch die Museumsbesucher als Konsumenten angesprochen wurden.⁴³ Als Gouverneur von New York implementierte der Demokrat Theodore Roosevelt eine Reihe von Reformen zur Bekämpfung der damaligen Rezession. Unter Berufung auf Bürgerrechte, betonte er, dass Demokratie auch jedermanns Teilnahme am Konsum (*market place*) bedeute. Als Konsumenten wurden Museumsbesucher einerseits adressiert, indem sie stets das ‚Neue‘ zu sehen bekamen. Andererseits zielte eine Reihe der grossen Ausstellungen aus den 1930er Jahren, Bauhausidealen folgend, auf eine Erziehung des Publikums ab, um dieses zu Bürgern und Konsumenten mit ästhetischem Bewusstsein werden zu lassen.⁴⁴ Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden solche Ideologeme des Zusammenspiels von Konsum und demokratischer Partizipation auch in dem von den Westalliierten protegierten Westdeutschland propagiert. „Wohlstand für Alle“ lautete die Parole Ludwig Erhards, Wirtschaftsminister der CDU-Regierung Konrad Adenauers und von 1963 bis 1966 selbst Bundeskanzler. Sie sollte zum Schlagwort des sogenannten deutschen Wirtschaftswunders werden, welches die Ausstattung der Wohnräume und die Selbstwahrnehmung der unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten in den 1950er bis in die erste Hälfte der 1960er Jahre mehrheitlich prägte (Abb. 3).

⁴¹ Vatsella 1998, S. 68.

⁴² Ebenda, S. 64.

⁴³ Klonk, Charlotte, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800-2000*, New Haven, CT/London, Yale University Press 2009, v.a. das Kapitel „The Spectator as Educated Consumer“, S. 135-171.

⁴⁴ Klonk führt diese Hypothese durch ihre Untersuchung verschiedener Ausstellungen aus, dazu gehören *Machine Art* (1934), *Cubism and Abstract Art* (1936) und *Bauhaus 1919-1928* (1938). Klonk 2009, S. 16, S. 139-171, sowie S. 181 und 184.

Die durch den Marshallplan stimulierte und zügig vorangebrachte ökonomische Revitalisierung Westdeutschlands ging einher mit niedriger Arbeitslosigkeit, einem schnell wachsenden Bruttosozialprodukt und alltäglichem Wohlstand, der sich in Kühlschränken, Waschmaschinen, Möbeln, Autos, Kleidern, Unterhaltungstechnologie sowie im Supermarkt erhältlichen Nahrungsmitteln materialisierte.⁴⁵ Diese Lebensweise umfasste auch eine Wochenend- und Freizeitkultur, die sich parallel zur Ausstattung des Eigenheims ausser Haus abspielte; das kommerziell orientierte Angebot von Kino, Eis- und Tanzdielen unterstützte die Etablierung eines positiv konnotierten Lebensgefühls. Wenn auch nicht direkt als Konsumenten, so doch als Mitglieder der von diesen atmosphärischen Tendenzen bestimmten zeitgenössischen Gesellschaft hatte Arnold Bode sein Publikum im Blick, als er 1955 im Beiprogramm der Bundesgartenschau in Kassel zum ersten Mal die Documenta durchführte.⁴⁶ Als Ort der ästhetischen Erziehung der Bürger im Sinne eines Anschlusses an die künstlerische Moderne der 1920er Jahre konzipiert, vermochte die Grossausstellung im während des Kriegs stark beschädigten Museum Fridericianum bald die Kondensierung eines neuen Lebensgefühls darzustellen und gleichzeitig nach Aussen den Anschluss Deutschlands an kulturelle und ökonomische Dynamiken des westlichen Gesellschaftsmodells zu demonstrieren.

Auf der *documenta 2* konnten die Besucher 1959 nicht nur von einem offiziellen Vermittlungsangebot profitieren, die auf der Ausstellung repräsentierte moderne Kunst in Form von Graphiken und *Livres d'artiste* erwerben und so Signifikate dieses zeitgenössischen Lebensgefühls mit nach Hause zu nehmen. Der bei derselben Documenta für das Ausstellungssekretariat verantwortliche Rudolf Zwirner erinnerte sich, dass es an diesem Stand sehr lebhaft zu und her ging; „We were extremely surprised, for suddenly it became visible: Here is a very broad desire not just to see art but to own it (...).“⁴⁷ Als Documenta-Besucher mit Kennerblick und in Rückbezug auf Spoerris Inszenierung der ersten

⁴⁵ Für eine Zeitdiagnose aus kunsthistorischer Perspektive vgl. etwa Mehring, Christine, „The Art of a Miracle: Toward a History of German Pop 1955-72“, in: Barron, Stephanie, Los Angeles County Museum of Art (Hg.), *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, New York/Los Angeles, Abrams 2009, S. 152-169, hier S. 153.

Einen sozialgeschichtlichen Abriss leistet Sywottek, Arnold, „From Starvation to Excess? Trends in the Consumer Society from the 1940s to the 1970s“, in: Schissler, Hanna, *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany 1949-1968*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 2001, S. 341-358.

⁴⁶ Eichel, Hans, „Wie aus dem künstlerischen Begleitprogramm der Bundesgartenschau 1955 die bedeutendste Weltausstellung der Gegenwartskunst wurde“, in: Ders. (Hg.), *60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung*, Berlin, B&S Siebenhaar Verlag 2015, S. 15-28, hier S. 15-17.

⁴⁷ Mehring, Christine, „Emerging Market: The Birth of the Contemporary Art Fair“, in: *Artforum International* Bd. 46, Nr. 8, April 2008, S. 322-329.

Präsentation der *Edition MAT* in Paris⁴⁸ hatte der Krefelder Museumsdirektor Wember vermutlich Ähnliches gesehen. Die bereits zitierte, 1959 versandte Notiz Wembers an Spoerri in Vorbereitung der Ausstellung der *Edition MAT*, in der Wember vorschlägt, von jedem Objekt mehrere zu zeigen und in welcher er die Ausstellungsbesucher als „Käufer“ bezeichnet, legt dies nahe.⁴⁹ Die im Herbst 1960 von Wember in Krefeld kuratierte Einzelausstellung Jean Tinguelys schwang gedanklich eventuell bereits mit – in Zusammenhang mit dieser verlegte das Museum selbst eine Art Multiple. *Maschinenbild* genannt, konnten die Käufer einen Bauplan erwerben, mit dem ihnen Tinguely das „Recht“ gab, einen „Méta-Malévich“ zu bauen. Wurde das gebaute Relief bzw. ein Beweisfoto davon Tinguely vorgelegt, signierte dieser das Objekt bzw. einen vorgedruckten Aufkleber, der dem Katalog beigelegt worden war und der schliesslich an der Rückseite des Reliefs angebracht werden sollte.⁵⁰ Aus demselben Geist wurde begleitend zur Ausstellung von Yves Klein im darauffolgenden Jahr ebenfalls in Krefeld eine Katalogedition konzipiert, deren gesamte Auflage je ein Stück Blattgold und ein blau eingefärbtes Schwämmchen enthielt.⁵¹ Dass die intendierte Käuferschaft der Klein-Edition dieselbe war wie jene, die sich just zu dem Zeitpunkt Gedanken über die Finanzierung ihres Eigenheims machte, suggeriert die Gegenüberstellung der Rezension der Ausstellung mit einer Anzeige für einen Bausparvertrag des Versicherungsunternehmens Schwäbisch-Hall im Wochenmagazin *Der Spiegel*.⁵² Diesen Eindruck vermitteln auch Fotos der zweiten Documenta: mehrheitlich junge Besucher, die sich auf mid-century Möbeln – also damals zeitgenössischen Entwürfen und Produktionen – im Skulpturengarten ausruhen; Besucher in der Ausstellung, wie z.B. jene Frau mit Kinderwagen, die, anders als es Walter Grasskamp einmal interpretiert hat, nicht im „Irrgarten der modernen Kunst“ verloren wirkt, sondern im Gegenteil das Zielpublikum repräsentiert, welches den Ausstellungsbesuch als Teil des Alltags pflegt; die auf dem Kinderwagen abgelegte Arbeitsmappe suggeriert den Familienbesuch nach Feierabend (Abb. 4). Es handelte sich dabei um ein Publikum, welchem Kunst als Teil eines Lebensgefühls angepriesen wurde.⁵³

⁴⁸ Wember hatte von Krefeld aus den Katalog mitfinanziert und war selbst häufig in Paris, hat die Präsentation also mit hoher Wahrscheinlichkeit gesehen. Vgl. Vatsella 1998, S. 36-37.

⁴⁹ Vatsella 1998, S. 64.

⁵⁰ Vgl. http://www.tinguely.ch/de/museum_sammlung/sammlung.html?period=1960-1969&detail=830f7336-34d8-4a81-af8f-0e5367f03794 (zuletzt aufgerufen am 11. Januar 2017).

⁵¹ Wember, Bernward, „Paul und Tomma Wember. Das Museums-Direktoren-Ehepaar“ in: Martin et al. 2013, S. 166.

⁵² <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/43160185> (zuletzt aufgerufen am 11. Januar 2017).

⁵³ „Because, firstly, it is stimulating to see modern art, and secondly there are no staircases to walk up or down at Moderna Museet. One step up the threshold from the courtyard and you’re inside. Then you just glide around easily on grateful, light feet, all the way to the little restaurant, (...)“, schrieb der Kritiker Jan Olof Olsson in der Stockholmer Zeitung Dagens Nyheter zur Eröffnung des Moderna Museet 1958. Zitiert nach: Eriksson, Eva,

1.4 Voraussetzungen bei Beuys

In den Jahren dieser eben skizzierten Dynamiken widmete sich Beuys den von seinem Lehrer an der Düsseldorfer Kunstakademie, Ewald Mataré, beeinflussten zeichnerischen und plastischen Arbeiten und beteiligte sich bis Mitte der 1950er Jahre an regionalen Ausstellungen; 1953 hatte er u.a. eine Einzelpräsentation im Wuppertaler van der Heydt-Museum. Als besonders produktiv sollte sich eine kriegsbedingte Phase der Depression erweisen, die Beuys auf dem Hof seiner ersten und langjährigen Unterstützer, der Brüder van der Grinten, im nordrhein-westfälischen Kranenburg verbrachte. 1959 heirateten Beuys und die Kunsterzieherin Eva Wurmbach. 1961 wurde Beuys Professor an der Akademie in Düsseldorf, im selben Jahr wurde sein Sohn geboren. Im Umfeld des Diskurses und Manifestationen zur Erweiterung des Kunstbegriffs in den Alltag hinein, der sich um den litauisch-US-amerikanischen George Maciunas etablierte, setzte Beuys mit der Entwicklung seines performativen Werks an; in diesem Zusammenhang pointierte er auch die Reflexion der von ihm fortan in spezifischer Weise verwendeten Materialien wie Fett, Filz, Kupfer. Bereits damals und seither mehrfach nachgewiesen ist, dass Beuys wichtige Impulse für seine begriffliche Arbeit aus der Lektüre der Werke von Autoren wie Novalis, Goethe, Joyce zog; besonders intensiv rezipierte er Rudolf Steiner. Ideen aus dessen Schriften wandte er ganz konkret auch auf die Vorschläge zur Neuorganisation der demokratischen Strukturen in der damaligen Bundesrepublik Deutschland sowie des Curriculums in der Düsseldorfer Akademie an. Doch bevor sich Beuys Ende der 1960er Jahre zunächst insbesondere im Rahmen der von ihm mitgegründeten Deutschen Studentenpartei als politisch denkender und handelnder Künstler äusserte, fokussierte er sich auf die Ausarbeitung seines plastischen und performativen Werks. 1964 kam seine Tochter zur Welt, wenig später positionierte er sich mit seiner ersten Einzelausstellung *Irgend ein Strang* (1965) in der international agierenden Galerie von Alfred Schmela, als spektakulärer Performer und als Aktivator seiner ‚statischen‘ Werke. Diese riefen durch ihren Grad von Abstraktion und die eher ‚armen‘ Materialien das damals zeitgenössische, transatlantische Kunstgeschehen in Erinnerung – diese Nähe sollte bereits 1969 in der Ausstellung *When Attitudes Become Form* in der Kunsthalle Bern vermittelt werden. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Komponenten seines vielgestaltigen Werks wurden spätestens 1972 durch die Präsentation von Beuys' *Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* auf der *documenta 5* deutlich, wo er ökologische,

„Transformation and Transit. Moderna Museet and its Buildings“, in: Tellgren, Anna (Hg.), *The History Book on Moderna Museet 1958-2008*, Göttingen, Steidl 2008, S. 65-96, hier S. 70.

pädagogische und institutionskritische Inhalte situations- und kontextspezifisch zum Ausdruck brachte.

In Anbetracht des Wissens um Beuys' intensive Arbeit an der physischen Präsenz seiner Werke und seiner öffentlichen Person überrascht es eigentlich wenig, dass Beuys lange zur Arbeit an Multiples überredet werden musste.⁵⁴ Trotz der Unvereinbarkeit seines künstlerischen Ansatzes mit den geschilderten kommerziellen Entwicklungen zeigt der oben zitierte *Stern*-Bericht, wie die Sammler Herbig und Mosel Kunst und Konsum verschränken, indem sie die Beuys' Multiples *Schlitten* und *Filzanzug* als Accessoires für ihre Wohnzimmer präsentierten. Die folgenden Nachforschungen nehmen diese Diskrepanz zum Anlass, um zu verstehen, wie Beuys' trotzdem zum erfolgreichen Multiples-Produzenten wurde. Sie verfolgen seinen Einstieg in die Multiples unter Einbezug einer ganzen Reihe von Multiplikatoren; sie zeigen, wie Beuys den Multiples in Zusammenhang mit einer von ihm initiierten Diskursivierung seines Werks um 1970 eine ganz eigene Bedeutung gab, und sie zeichnen nach, wie das ursprünglich dynamische Konvolut eine „Verwerkung“ erfährt. Diese entsteht durch die Institutionalisierung der Multiples im Interessengeflecht von Sammlern, Verwaltern und Museen ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre. Als Ausblick auf einen neuen museologischen Umgang mit den Multiples wird der Versuch der Wiederherstellung der Lesbarkeit seiner reformerischen Inhalte angedeutet, die in den Verwerkungsprozessen und aus historischer Distanz brüchig geworden sind.

1.5 Dank

An erster Stelle möchte ich Prof. Dr. Ralph Ubl, Professor für Neuere Kunstgeschichte, Departement Künste, Medien, Philosophie, Zentrumsleiter, Dekan, Universität Basel und Prof. Dr. Sebastian Egenhofer, Professor für Neueste Kunstgeschichte an der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät, Universität Wien, für ihr grosses Vertrauen danken, wie für ihre pointierte inhaltliche und organisatorische Unterstützung. Auch möchte ich Dr. Lynette Roth, Daimler-Benz Curator of the Busch-Reisinger Museum, Harvard Art Museums für die Ermöglichung der äusserst grosszügigen und sehr produktiven Einstiegsphase von August 2012 bis Juli 2014 danken und Renke B. und Pamela M. Thye, die mein zweijähriges Curatorial Fellowship am Busch-Reisinger Museum der Harvard Art Museums sowie diverse

⁵⁴ Block, René, „René Block im Gespräch mit Günter Herzog“, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 16, 2009: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt* Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, S. 9-24, hier S. 18.

damit verbundene Recherchereisen finanzierten. Ich danke Jennifer Quick, damals Graduate Intern am Fogg Museum der Harvard Art Museums mit Schwerpunkt auf die Fluxus Multiples der Barbara and Peter Moore Collection, für die gemeinsame Arbeit an der Integration von Multiples in die Präsentation der Sammlung im 2014 eröffneten neuen Gebäude der Harvard Art Museums. Für ihre Einladung, mich als Teilnehmerin der Society of Contemporary Art Historians Reading Group, Boston, aufzunehmen möchte ich ihr ebenfalls danken. Die monatlichen Treffen boten Raum für erste Präsentationen und Feedback; insbesondere danke ich Lori Cole, Ruth Erickson, Tessa Paneth-Pollak, Martina Tanga und Rebecca Uchill. Für Diskussionen und gemeinsame Recherchen während des Aufenthalts in den USA danke ich Barbara Preisig und Pablo Müller. René Block und Wolfgang Feelisch möchte ich dankend für ihre Bereitschaft zur Beantwortung meiner Fragen erwähnen. Im weiteren danke ich Luke Smythe, damals Fellow der International Patrons der Pinakothek der Moderne, München, und für die gemeinsame Schreibearbeit an den Einträgen für die Multiples-Webseite der Pinakothek, für den Study Day, den wir durch die grosszügige finanzielle Unterstützung des Vereins der Freunde des Busch-Reisinger Museums realisieren konnten. Ich danke Andrea Gyorody, damals Doktorandin University of California, LA, Rachel Jans, damals Doktorandin University of Chicago und Stefan Gronert, damals Kurator am Bonner Kunstmuseum, die 2013 unserer Einladung nachgekommen sind, für ihre Diskussionsbereitschaft und ihre Beiträge. Dr. Corinna Thierolf, damals leitende Kuratorin an der Pinakothek der Moderne, möchte ich dafür danken, dass sie meine Recherche zu Beuys und den Multiples durch die Initiative der Kooperationen zwischen der Pinakothek der Moderne und dem Busch-Reisinger Museum ganz entscheidend gefördert hat. In München danke ich ebenfalls Jörg Schellmann für den gemeinsamen Auftritt anlässlich der Versammlung des Vereins der Freunde des Busch-Reisinger Museums im Dezember 2013 und die vorbereitenden Gespräche. Im gleichen Masse danke ich Bernd Klüser, mit dem ich mehrfach Gespräche führen konnte. Der Janggen-Pöhn-Stiftung, St. Gallen, danke ich für das Stipendium, welches mir im Herbst 2014 die nahtlose Fortsetzung der Recherchen in der Schweiz ermöglichte. In besonderem Masse danke ich dem Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung für die Gewährung seines grosszügigen Doc-Mobility-Stipendiums, mit Hilfe dessen ich für den Zeitraum von achtzehn Monaten im Rheinland intensiv recherchieren konnte. Prof. Dr. Barbara Schellewald danke ich für die freundliche Empfehlung und Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet für die herzliche Aufnahme am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn. Die Präsentationen und Diskussionen in ihrem Forschungskolloquium boten mir wichtige Impulse und wertvolle Einblicke in einen

aktuellen museologischen Diskurs. Ebenfalls danken möchte ich den Archivaren der im Rheinland liegenden Joseph Beuys Archiv, Stiftung Museum Schloss Moyland, dem Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (ZADIK) in Köln sowie jenen des Kunstmuseums Bonn. Auch den Mitarbeitern des Archivs Sohm an der Staatsgalerie Stuttgart möchte ich danken. In diesem Zusammenhang danke ich nochmals Rachel Jans, die mir ihr Digitalisat der Fernsehsendung *Konsumkunst-Kunstkonsum* zur Verfügung gestellt hat. Der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft, Basel, danke ich für die Sprechung eines Abschlussstipendiums. Die tatsächliche Fertigstellung der Arbeit hat sich durch die Aufnahme der Tätigkeit als Assistentzkuratorin am Kunstmuseum Basel im Jahr 2017 hinausgezögert. Dr. Josef Helfenstein, dem Direktor des Kunstmuseums Basel, danke ich für sein Vertrauen und seine grosszügige Nachsicht, was den gedehnten Abschluss der Arbeit betrifft. In Basel möchte ich mich auch bei den Bibliothekaren der Öffentlichen Kunstsammlung, der Kunsthalle sowie des Schaulagers für ihre fortgesetzte Unterstützung bedanken. Desweiteren möchte ich mich für Diskussionen und Impulse spezifischer und unterschiedlicher Art herzlich bedanken bei Serge Honegger, Simon König, Eva Kuhn, Maja Naef, Olga Osadtschy und Felix Vogel. Ich danke auch Isabel Zürcher für ihr gewissenhaftes Lektorat. Schliesslich gilt mein grosser Dank meiner Familie, insbesondere Ella Irit und Hinrich Sachs.

2. EINSTIEG IN DIE MULTIPLES

Beuys hatte in den 1960er Jahren in unterschiedlichen verlegerischen Kontexten als Auflage konzipierte Objekte und Drucksachen veröffentlicht. Ich werde im Folgenden anhand einer Auswahl an Multiples zeigen, wie Beuys im Austausch mit Verlegern und Künstlerkollegen zwischen 1966 und 1971 das Spektrum von multiplizierter Kunst auslotete. Von einer strikten Chronologie des Werkverzeichnisses und von ikonografischen Kriterien (dazu gehört auch eine Ikonografie des Materials)⁵⁵ abweichend, haben die Ordnung nach Herausgebern, ihrer Entstehungsgeschichten und Distributionswege meine Auswahl bestimmt. Leitend war hier die Motivation, zu verstehen, wie sich Beuys' Beitrag zu den einleitend umrissenen Dynamiken verhält. In Anbetracht seines Desinteresses an formalen Parametern, wie sie Spoerri in seinem programmatischen Text zum multiplizierten Kunstwerk 1960 formuliert hatte und wie sie in der Folge als ein gleichsam kleinster gemeinsamer Nenner für Multiples verstanden wurden, überrascht es wenig, dass diese Jahre des Einstiegs, als die ich sie bezeichnen möchte, nicht zu einem einzigen Typus von Multiple geführt haben, sondern diverse Zugänge zu Multiplikation und Distributionskonzepten eröffneten. Meine Analyse versteht dabei Multiples als Stimulatoren: Beuys' Schaffen befragte Formen des Zeigens und untersuchte Mechanismen der Distribution. In ihrem Entstehungskontext beleuchtet, lässt sich zeigen, dass die Multiples den Künstler selbst auch intensiv in verschiedene Netzwerke im Rheinland und darüber hinaus einzubinden vermochten.

Ausgangspunkt sind jeweils die Objekte selbst. In ihrem geradezu anti-monumentalen Charakter ernstgenommen und im ‚Geist‘ der 1960er und frühen -70er Jahre tatsächlich ‚in die Hände‘ genommen, zeigen sie, dass Beuys in den ersten Jahren seiner Multiples-Tätigkeit in keiner Weise eine singuläre Position einnahm. Dass ihm die Konsequenz, Ausdauer und die daraus resultierende Quantität an Auflageobjekten in der Rezeption einen besonderen Status zuerkennt, zeigt sich in der Rückschau deutlich: Beuys trug in den Jahren 1966 bis 1971 zu unterschiedlichen sich im Austausch befindenden dynamischen künstlerischen und verlegerischen Kontexten bei. Diese nutzten Strategien der Multiplikation und operierten gleichzeitig gegen das Multiple als idealtypisches Kunstwerk für konsumaffine westliche Gesellschaften.

⁵⁵ Stemmler 1977.

2.1 Beuys in Wolf Vostells Bulletin aktueller Ideen

Zu Beuys' ersten Multiples gehört *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* (1966 WV 2) (Abb. 5).⁵⁶ Als Beitrag für die in einer Auflage von 500 Exemplaren sowie einer Auflage von 30 signierten Sonderausgaben erschienene fünfte Ausgabe von Wolf Vostells *dé-coll/age* konzipiert, ist Beuys dabei primär von den konzeptionellen Parametern und dem Format dieses Zeitschriftprojekts ausgegangen. Sein Beitrag ist eine vertikal angeordnete Auflistung von Stationsnamen des Pariser Métro-Netzes; Ortsnamen, Personennamen und Begriffen, die „Lebensbereiche der westlichen Kultur und Zivilisation“ evozieren.⁵⁷ In schwarzer Schreibmaschinenschrift verfasst und als Offsetdruck reproduziert, setzt die Liste in der linken Hälfte eines DIN A 4-Blattes ein mit dem Namen des Künstlers, verdoppelt durch die daneben gesetzte Signatur sowie dem Titel und dem Hinweis darauf, dass es sich um Stationen einer Reise handle – „reisen hin über *Télégraphe* (...)“ bis *Pyrenées*: darunter ist ein rechteckiges, mit Beuys' Farbe *Braunkreuz* übermaltes Stück Schokolade aufgeklebt. Die ‚Reise‘ setzt unterhalb der Schokolade mit den Worten „zurück über Pyramides“ wieder ein, den linksbündig auf dem als Verlängerung des DIN A 4-Blattes angeklebtem, ca. 50 cm langen Papierstreifens gesetzten Begriffen folgend, bis sie am unteren Rand des Blatts angekommen erneut zu *Télégraphe* gelangt und endet.⁵⁸ Diese Aufzählung scheint die Liste fortzusetzen, besteht dann aber aus Begriffen, die verschiedene Themen anklingen lassen: Frauennamen, Namen von Orten, teils erkennbar, Gegenden, Substantive, Tiere... Sie ist rätselhaft, die Begriffe folgen unvermittelt und ohne einsehbare Logik aufeinander. Lediglich der letzte Eintrag greift das Motiv der konkreten Reise wieder auf, die die obere der beiden Listen vermuten lässt. Im Interview mit Schellmann und Klüser formulierte der Künstler, dass der erste Teil der Reise eine äussere Reise sei, wenn auch eine unterirdische, bei der man „sozusagen in die Materie hineingeht“. Der zweite Teil hingegen spiele sich im „freien Licht“ ab. Er betont die Auflistung von Personennamen und dass die Reise „eigentlich durch die Seelen geht“. Zwischen den Reiseetappen liegt die Schokolade, die nach Beuys „das leuchtende Brot“ (handelt es sich hierbei um eine Metapher der Hostie?) der Arbeit darstellt. Sie ist mit brauner Farbe bedeckt, die Beuys seit den frühen 1950er Jahren verwendet und als

⁵⁶ Bis zur dritten Ausgabe des Verzeichnisses von Beuys' Multiples und Editionen wurde dieses nach *...mit Braunkreuz* als die Nummer zwei eingeordnet, in den nachfolgenden Ausgaben blieb *Fräulein mit leuchtendem Brot* aufgrund der dann als Nummer 1 eingeschobenen Illustration der Publikation von Richard Schaukals (1965 WV 1).

⁵⁷ Katharina Schmidt in Ausstellungskatalog Bonn 1992, S. 50.

⁵⁸ Vgl. eine Einladung Vostells, am 3. Juli 1962 die Linie PC (die bereits damals verlassene Chemin de Fer de Petite Ceinture) in Paris per Bus zu befahren. Archiv Sohm, Box 98 Feelisch; vgl. Becker, Jürgen und Vostell, Wolf, *Happenings: Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, eine Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1965, 1966 und 1968, S. 51.

Braunkreuz bezeichnet und hier und da und dort einsetzt. Hier hat sie auch die praktische Funktion, das Schokoladenstück auf dem Papier festzukleben. Ihre Bedeutung geht über die einer normalen Schokolade hinaus. Für Beuys stellt sie eine Substanz dar, die auch mit geistiger Energie aufgeladen ist. Es hallt hier das christliche Verständnis der Transsubstantiation wieder, welches Beuys mehrfach als Metaphorik für „Prozesse qualitativer Umwandlungen“ übertragen hat, sei es im Bereich des Materiellen (z.B. zwischen verschiedenen Aggregatzuständen) oder des Immateriellen im Zusammenhang mit Möglichkeiten individueller Entwicklung oder gesellschaftlicher Umwälzungen.⁵⁹ Es ist eine zentrale Thematik seines Werks, die es durch Multiples zu verbreiten galt und an der *Zwei Fräulein* entschieden teilhat; dies wurde – basierend auf Beuys’ eigenen Erläuterungen – bereits verschiedentlich ausgeführt.⁶⁰ Eine erste Version dieser Arbeit von 1964 befindet sich im Darmstädter *BLOCK BEUYS*; der Titel taucht bereits in früheren Zeichnungen auf.⁶¹

Um Beuys’ frühe Auseinandersetzung mit Multiples vor dem zeithistorischen Hintergrund zu begreifen, ist es wesentlich, den herausgeberischen Kontext in den Blick zu nehmen. Wolf Vostell, der Ende der 1950er Jahre wegen der damaligen Neueinrichtung des Elektronischen Studios des Westdeutschen Rundfunks nach Köln gezogen war, stellte dort mit *Permanente realistische Demonstration* 1961 ein erstes Happening vor. 1962 rief er die Zeitschrift *décoll/age* ins Leben. Als Verleger konnte er den Frankfurter Typos Verlag gewinnen.⁶² Zeitgleich und im Austausch mit George Maciunas, der sich damals als Grafiker für die US Air Force (G.I. Bill) in Wiesbaden stationiert, im Umfeld der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik sowie des Westdeutschen Rundfunks in Köln bewegte und zu diesem Zeitpunkt ein Publikationsprojekt mit dem Titel *FLUXUS* plante,⁶³ konzipierte und realisierte Vostell sein eigenes Zeitschriftenprojekt. Mit dabei bei frühen Fluxus-Veranstaltungen entwickelte er davon ausgehend seine Version einer von Allan Kaprow inspirierten Aktionskunst. Der Begriff *décollage* wurde zum Leitmotiv von Vostells künstlerischem Werk, innerhalb dessen seine herausgeberische Praxis einen besonderen Stellenwert einnahm.⁶⁴ Als Grafiker verfügte

⁵⁹ Leutgeb, Doris: „Transsubstantiation“, in: Szeemann 1997, S. 338-340, hier S. 338.

⁶⁰ Vgl. Stemmler 1977, S. 24-29; Schmidt in Ausstellungskatalog Bonn 1992, S. 50 bzw. Schmidt in Ausstellungskatalog Bonn 2005, S. 66-70. Zur Relevanz des Konzepts der christlichen Transsubstantiation für Beuys vgl. Eintrag von Leutgeb 1997.

⁶¹ Schmidt im Ausstellungskatalog Bonn 2005, S. 66. Die Zeichnung *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* (1964) wurde Teil des *BLOCK BEUYS*, Raum 5, Vitrine 8, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

⁶² , Karsten, *Wolf Vostell – auf Strassen und Plätzen ... durch die Galerien (Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 14, 2007), Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, S. 10-38.

⁶³ Ebenda, S. 15.

⁶⁴ Der Legende nach von Vostell in Paris der Schlagzeile einer französischen Zeitung entnommen: die Übersetzung: abreißen, abheben, zersetzen etc. S. z.B.

er über das Know-how und v.a. das Netzwerk im Bereich des Publizierens – von 1964 bis 1969 war er für den Hamburger Verlag Rowohlt tätig –,⁶⁵ so konnte die Zeitschrift schnell mit professionellen Mitteln realisiert werden.⁶⁶ Auch *Bulletin aktueller Ideen* genannt,⁶⁷ wurde Vostells Zeitschrift mit sechs Ausgaben bis 1967 in Westdeutschland zu einem die experimentellen Künste prägenden Publikationsformat.

Die fünfte Ausgabe von *dé-coll/age* (1966) mit dem Untertitel *happenings/stücke/partituren* enthielt in ihrem gefalteten Kartonumschlag neben Beuys' *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* Beiträge einer ganzen Reihe von Künstlern, darunter Henning Christiansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Gerhard Rühm, Ben Patterson und Wolf Vostell selbst, aber auch vom Galeristen René Block. Weiterhin lag eine Notiz zum „Gesetz über den Selbstschutz der Zivilbevölkerung“ als Fotokopie bei; in der Autorenliste wird dafür der Kölner Stadtanzeiger aufgeführt. Das konventionelle gebundene Format einer Zeitschrift hatten neben Beuys' Beitrag auch Hans-Joachim Dietrichs *aufhaenger*, Ludwig Gosewitz' *dazwischen* sowie Benjamin Pattersons *solo* gesprengt: Konsequenterweise ist *dé-coll/age 5* im Unterschied zu den vorhergegangenen Ausgaben als eine Loseblattsammlung publiziert worden (Abb. 6). Auf der Vorderseite der Kartonmappe sind neben dem namengebenden Logogramm der Publikation das Inhaltsverzeichnis sowie Impressum und Hinweise auf Verkaufsorte (Berlin, Düsseldorf, New York, Paris und Stockholm) gedruckt. Der bei Beuys' Beitrag überstehende Streifen wurde gerollt in die Mappe eingepasst. Beuys ist in seinem Verständnis des Reproduzierens, das auch Handlungsanweisungen einschliessen kann, nicht allein: Unter dem Einfluss der konkreten und visuellen Poesie hat etwa Gerhard Rühm vergleichbares zur Ausgabe *dé-coll/age 5* beigetragen. Abgesehen von der verwendeten Schokolade und dem ‚Signatur-Material‘ *Braunkreuz* reiht sich *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* ästhetisch und teils inhaltlich in die hier versammelte Gruppe textbasierter Werke aus dem von Fluxus, Happening und konkreter Poesie geprägten zeithistorischen Kontext ein.⁶⁸ Beuys selbst isolierte seinen Beitrag spätestens mit der ersten Herausgabe des Verzeichnisses seiner Multiples aus dem herausgeberischen Rahmen der Zeitschrift, weshalb diese Ausgabe von *dé-coll/age* meistens nicht in Bibliotheken, sondern in Depots von Museen aufbewahrt wird. Als

https://www.schirn.de/magazin/kontext/kunst_ist_leben_leben_ist_kunst_wolf_vostell/ (zuletzt aufgerufen am 29. Sept. 2020).

⁶⁵ Beuckers, Klaus Gereon, „*dé-coll/age* und Poesie. Bemerkungen zu Wolf Vostell“, in: Beuckers, Klaus Gereon und Friedrich, Hans-Edwin, *Wolf Vostell. dé-coll/age als Manifest – Manifest als dé-coll/age*, München, edition text + kritik 2014, S. 221-235, hier S. 229.

⁶⁶ Arnold in *Sediment* 14 (2007), S. 15.

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Vgl. Schmidt im Ausstellungskatalog Bonn 2005, S. 70, Anm. 1: „Das Thema Reise lag zur Zeit von Fluxus und prozessualer Kunst im Trend.“

Zeitschrift funktioniert sie nur noch bedingt, weil Schokolade konservatorische Herausforderungen stellt und Beuys' Beitrag als wichtiger bewertet wurde als die *dé-coll/age* als solche. Im ursprünglichen verlegerischen Kontext allerdings las sich *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* als Beuys' Mitwirken im Kontext von Happenings und Fluxus.⁶⁹ Durch die Berücksichtigung der diskursiven Rahmenstruktur von Vostells Zeitschriftprojekt zeigt sich: Beuys' Experimentieren mit den Möglichkeiten multiplizierter Kunst baute nicht in erster Linie auf beispielsweise Spoerris Vorstellung von Multiples auf als kleinformatischen veränderbaren Objekten, die v.a. keine Spuren künstlerischer Handschrift aufweisen. Vielmehr entwickelte es sich aus seiner Arbeit in einem konkreten künstlerischen Umfeld heraus. Die Zusammenarbeit zwischen Beuys und Vostell blieb hinsichtlich *dé-coll/age* einmalig. Dies vermutlich nicht nur, weil Vostell das Projekt 1967 beendete. Beuys und Vostell lieferten sich Ende 1968 eine öffentlich ausgetragene Auseinandersetzung über Deutungshoheiten und Vorrechte bei der Verwendung des Begriffs *Fluxus*.⁷⁰

2.2 Erste Multiples der Edition Block

Den Kontakt zwischen René Block und Beuys hatte ursprünglich Vostell hergestellt.⁷¹ Die Zusammenarbeit zwischen Beuys und Block basierte auf gemeinsamen Vorstellungen von Blocks Galerie als einem strukturellen Rahmen, der experimentelle, performativ arbeitende Künstler aufnehmen würde.⁷² Im Zusammenhang mit Beuys' Erweiterung seiner künstlerischen Praxis wurde die Galerie Block zeit ihres Bestehens bis Mitte der 1970er Jahre zu einem äusserst wichtigen, Beuys' Schaffen und Rezeption in vielerlei Hinsicht stimulierenden Ort. Eine rege Veröffentlichungstätigkeit auf dem Gebiet der Multiples prägte ihr Profil; bereits bevor René Block 1966 seine Edition als separat auftretendes Unternehmen gründete, hatte er erste Multiples-Versuche unternommen. Das erste Multiple in der Reihe von Block war *Klammerbuch* von Vostell; auf Karton gedruckte Texte, zusammengehalten von einer Schraubzwinge, erschienen 1966 in einer Auflage von 150 Stück. Die Nummer 2 der Multiples der im selben Jahr gegründeten Edition Block war ein Multiple von Beuys (Abb. 7). *...mit Braunkreuz* (1966 WV 3) besteht aus einer Leinenkassette mit je einer Originalhandzeichnung von Beuys aus den Jahren 1948-59, zwei gedruckten Textarbeiten (*Giocanda III*, *2-Sekunden-Stück* und *Bühnenstück I*, beide 1961), sowie einem Stück Filz,

⁶⁹ Dies wird betont durch die Aufnahme von Beuys in der von Becker und Vostell zusammengestellten Anthologie der Ereignisse auf diesem Gebiet. Vgl. Becker/Vostell 1965, 1966, 1968, S. 309 oben.

⁷⁰ Vgl. S. 58 der vorliegenden Arbeit.

⁷¹ Vgl. Block in *Sediment* 16 (2009), S. 11.

⁷² Ebenda, S. 13.

zugeschnitten als Halbkreis, gestempelt mit einer prototypischen Version des *BEUYS+*-Stempels und erschien in einer Auflage von 26. Anders als Vostells *Klammerbuch*, welches zwei Happenings dokumentiert, die 1965 von der Galerie im Berliner Stadtraum als Auftakt zu Blocks sogenannter Soiréen-Reihe präsentiert worden waren,⁷³ war Beuys' *...mit Braunkreuz* selbst Anlass für eine Ausstellung bzw. bot Material dazu. Der Einladungskarte lässt sich entnehmen, dass die Zeichnungen der Edition darin zusammen gebracht wurden; die Ausstellung diente als Moment der Veröffentlichung, die einzelnen Mappen wurden sozusagen aus der Ausstellung heraus verkauft.⁷⁴ Dieser nach dem Beitrag für Vostells Zeitschrift zweiten Annäherung an eine formale und funktionale Interpretation eines multiplizierten Objekts innerhalb von Beuys' Werk war ein Jahr zuvor ein Auftrag zur Illustration der Publikation *Von Tod zu Tod und andere kleine Geschichten* des österreichischen Dichters Richard Schaukal in der Art eines *Livre d'Artiste* vorausgegangen. Die Druckqualität soll jedoch so schlecht gewesen sein, dass Beuys die Publikation nicht freigab.⁷⁵ Erst in der dritten Ausgabe von Beuys' Werkverzeichnis der Multiples wird dieses überhaupt und als Nummer 1 gelistet, *Von Tod zu Tod und andere kleine Geschichten* (1965 WV 1). Es ist anzunehmen, dass Beuys, auf dieser Erfahrung aufbauend, das Potenzial der Distribution seiner Arbeiten als Editionen bzw. Multiples erkannt hat. *...mit Braunkreuz* dürfte er als Versuch begriffen haben, um die Zeichnungen nicht als Illustrationen, sondern als autonome Werke zu vermitteln. Das Hinzufügen der Textarbeiten und der materiellen Komponente der Farbe *Braunkreuz* sowie der Kreuz-Ikonografie weist sie gleichzeitig als integralen Teil seines eigenen systematisch entwickelten künstlerischen Vokabulars aus. Nur ein Jahr vor der Präsentation dieses Multiples hatte Beuys in seiner ersten Einzelausstellung *Irgendein Strang...* (1965) in der Düsseldorfer Galerie von Alfred Schmela eine dichte Installation aus plastischen Arbeiten und frühen Zeichnungen zusammengebracht, die er am Eröffnungsabend durch seine legendär gewordene Aktion *Wie dem toten Hasen die Bilder erklären* (1965) ‚aktiviert‘ und mit Bedeutung aufgeladen hatte. In vergleichbarer Weise ist *...mit Braunkreuz* als ein Versuch einzuordnen, die unterschiedlichen ‚Stränge‘ von Beuys' Arbeit zu kombinieren.

Die erste Version von *...mit Braunkreuz* enthielt anstelle der Zeichnung ein gefaltetes und gestempeltes Stück Stoff, welches mit „Gastuchtasche“ umschrieben wurde:⁷⁶ Diese Variante

⁷³ Vgl. die Anzeige in *dé-coll/age* 6, Juli 1967, o.P., Archiv Sohm, Staatsgalerie Stuttgart.

⁷⁴ Vgl. hierzu die Ankündigungskarte der Galerie Block in Schellmann 1997, S. 428.

⁷⁵ Beuys 1997, S. 428.

⁷⁶ Im Ausstellungskatalog Köln 1968 ist es aufgeführt unter Nr. 49 als *...mit Braunkreuz* (1961, 63, 66), Filz auf Wachtuch. *Ars multiplicata: vervielfältigte Kunst seit 1945*, Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der

der Edition ist in Blocks Erinnerung ein Indiz für die Phase des Herantastens an die Möglichkeiten und an das Potenzial von multiplizierter Kunst für Beuys.⁷⁷ Gleichzeitig verdeutlicht diese Variante mit *Gastuchtasche* anstelle einer Zeichnung, dass Beuys sich kaum an den gestalterischen Parametern einer Grafikkarte orientiert hat, sondern Dreidimensionalität als den kleinsten gemeinsamen Nenner einer variabel gehaltenen Multiples-, ‚Definition‘ im Kopf gehabt haben könnte, vergleichbar mit Spoerri's *Edition MAT* und dessen Rückbezug auf Marcel Duchamps Readymades. Dieser Parameter machte Beuys' Produkte in gewisser Hinsicht anschlussfähig an den laufenden Multiples-Diskurs. Noch wesentlicher ist jedoch die Wahl einer Karte bzw. einer Schachtel als Behältnis für die unterschiedlichen Bestandteile, die ...mit *Braunkreuz* ausmachen. Einerseits handelt es sich dabei um eine praktische und pragmatische Lösung, wie sie auch die Koffer darstellen, die George Maciunas einsetzte, um die Multiples der Fluxus-Künstler als Konglomerate zusammenzufassen, *Yearboxes* (1962-1978) oder wie sie auch die Verlegerin Rosa Esman für *7 Objects in a Box* (1966) verwendete, um Multiples von Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom Wesselman u.a. zu kombinieren. Es handelt sich dabei andererseits um eine Form des Zusammenbringens und Aufbewahrens, wie sie Duchamp in seiner ‚Schachtel‘ *La boîte en valise* (1935-1941) (Abb. 8) und bereits mit *The Box of 1914* (1913-14) vorgeführt hatte. Sowohl Maciunas als auch Esman bezogen sich aus formalen Gründen mehr oder weniger explizit darauf. Wenn auch Beuys' Vorbehalte hatte gegenüber Duchamp als dominierendem Referenzpunkt damals progressiver künstlerischer Tendenzen⁷⁸, so ist doch festzuhalten, dass dessen ikonische Schachteln Möglichkeiten der auktorialen Kontrolle über Werkzusammenhänge einführte, die Beuys mit ...mit *Braunkreuz* und nachfolgenden Multiples ebenfalls praktizierte. Jene Form der ‚Medienspezifität‘, die Duchamp durch die Repliken der Readymades in Miniaturform zur Disposition gestellt hatte, fehlt hier, denn „Beuys interessierte der innerkünstlerische Diskurs der Moderne nicht“.⁷⁹ In moderner Tradition aber wendete er das Modell der *Schachtel als Koffer* als „small museum, a portable

Kunsthalle Köln, 13. Januar - 15. April 1968, Köln: Wallraf-Richartz-Museum 1968, S. 99. Die Korrespondenz zur Vorbereitung der Ausstellung weist darauf hin, dass den Ausstellungsmachern lediglich dieses als Multiple von Beuys bekannt war. Vgl. Joseph Beuys Archiv, Museum Schloss Moyland, JBA-B 024977.

⁷⁷ „Unsere ersten gemeinsamen Editionen verdeutlichen diesen Prozess der Annäherung und künstlerischen Aneignung der Multiple-Idee. (...)“, Block in *Sediment 16* (2009), S. 18. In Blocks Erinnerung entstand davon lediglich eine Ausgabe, weil Beuys vermutlich nur ein solches Objekt besaß; Block per E-Mail an die Autorin am 21. April 2016.

⁷⁸ Stellvertretend kann hier Beuys' Performance *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (1964) genannt werden, die er im Rahmen der Sendereihe *Die Drehscheibe* im Landesstudio Nordrhein-Westfalen des Zweiten Deutschen Fernsehens in Düsseldorf aufführte.

⁷⁹ Vischer, Theodora, *Beuys und die Romantik: individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie?* Köln, Walther König 1983, S. 50.

museum“, als Behältnis für Stellvertreter des Werkganzen an.⁸⁰ Das Format der Schachtel mit Reproduktionen war für Duchamp eine Möglichkeit, sein Oeuvre zu einem Moment mit unsicherer Zukunftsperspektive zusammenzuhalten. Bei Beuys dagegen funktioniert die Kombination des zeichnerischen Frühwerks mit den Anfangs der 1960er Jahre als Bestandteil seiner plastischen Arbeit geprägten Materialien sowie zwei Texten, die an Skripts für Performances erinnern, als Zusammenfassung des Kernvokabulars seiner expansiven künstlerischen Praxis in jenem Moment seiner Karriere. Die Zusammenstellung der Materialien bindet der Künstler mit dem Aufdruck „BEUYS“ auf dem Filz zudem unmissverständlich an seine Autorschaft zurück – dies zu einem Zeitpunkt, in dem Beuys zunehmend eine öffentliche Figur wurde und sich vor allem auch selbst als eine Figur seines Werks zu inszenieren begann. Ein nur wenige Jahre später von Lawrence Alloway zusammengestelltes *Multiple Artists and Photographs* (1970) charakterisiert Beatrice von Bismarck wie folgt: „The box has the status of a catalog as well as that of an exhibition, and it manoeuvres between a material frame and format (...) on the one hand and an independent, self-contained work of art on the other.“⁸¹

2.3 Mönchengladbachs Alternative zum Katalog

Zu Beuys' ersten Annäherungen an die Idee und Verwendung von Multiples gehört *Katalog Museum Mönchengladbach* (1967 WV 5) (Abb. 9). Das Multiple entstand 1967 anlässlich von Beuys' Ausstellung vom 13. September bis 29. Oktober im Städtischen Museum Mönchengladbach. Das Budget für diese Ausstellung liess keine Katalogproduktion zu; da eine substanziellere Publikation Beuys' erste institutionelle Ausstellung dennoch begleiten sollte, schlug der damalige Museumsdirektor Johannes Cladders vor, eine „Katalogkassette“ zu konzipieren. In eine Kartonschachtel in Buchformat – die Masse waren von Beuys mit 20 x 16 x 3 cm bestimmt worden – sollten verschiedene „Informationsmaterialien“ gelegt werden.⁸² Auf dem Deckel der mit Heftklammern zusammengehaltenen grau-beigen Kartonschachtel ist rot und in Grossbuchstaben der Name Beuys im Offsetverfahren aufgedruckt. Auf der linken Schmalseite des Deckels von oben nach unten lesbar – es war intendiert, die „Katalogkassette“ im Bücherregal aufzubewahren – nochmals in

⁸⁰ Duchamp zitiert nach Demos, T.J., *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass., The MIT Press 2007, S. 26.

⁸¹ von Bismarck, Beatrice, „The Art World as Multiple. Lawrence Alloway and Artists and Photographs“, in: Bradnock, C. J. M. Lucy und Peabody, Rebecca, *Lawrence Alloway. Critic and Curator (Issues & Debates)*, Los Angeles, Getty Research Institute. 2015, S. 149-165, hier S. 159.

⁸² Vgl. die Erinnerungen von Johannes Cladders in: *Ausstellungskatalog Bonn 1992*, S. 50-51.

Grossbuchstaben Beuys' Name sowie in demselben Rotton der Vermerk auf die Institution. Die Schachtel enthält zwei auf das entsprechende Mass gefaltete 223 bzw. 210 cm lange Leporellos mit jeweils einer Bild- und einer Textseite. Die Bildseite des einen zeigt eine Auswahl von Fotos, die die Fotografin Ute Klophaus während der zwölfstündigen Eröffnungsaktion *Hauptstrom* zur Beuys' Ausstellung *Fettraum* in der Galerie von Franz Dahlem in Darmstadt am 20. März 1967 aufgenommen hatte. Auf der Bildseite des anderen ist eine Reihe von Reproduktionen von Zeichnungen aus den 1950er Jahren angeordnet. Für die Textseite des ersten Leporellos war ein Text des späteren Düsseldorfer Galeristen Hans Strelow, der damals als Kritiker tätig war, in Auftrag gegeben worden („Joseph Beuys als Zeichner“); für die Textseite des zweiten Leporellos hatte Cladders einen allgemeinen Text zu Beuys mit den Aktionen als Schwerpunkt verfasst („Beuys und das weisse Kreuz von Malewitsch“). Entsprechend können Bilder und korrespondierender Text gleichzeitig rezipiert werden. Im Anschluss an den Text von Cladders ist die von Beuys seit 1964 verwendete Auflistung seiner biografischen Daten, das Dokument *Lebenslauf/Werklauf*, hier vereinfacht als Biografie bezeichnet, platziert. Der Schachtel beigelegt ist ausserdem ein einfach gefaltetes Blatt mit der Liste der ausgestellten Werke sowie das Impressum dieser Publikation. Die Auflage war von Beuys auf 330 Exemplare festgelegt worden,⁸³ die jeweilige Auflagennummer war auf der Impressum-Seite gestempelt. Der Box beigelegt ist zudem jeweils ein zugeschnittenes Stück Filz, diesmal nicht in der Form eines halben Kreuzes wie bei *...mit Braunkreuz*, sondern mit lediglich einer herausgeschnittenen Ecke und bedruckt mit dem im Gegensatz zum Filzstück des Multiples der Edition Block weiter ausgearbeiteten *BEUYS+*-Stempel. Die Einladungskarte zur Ausstellung verwies auch auf diese Publikation, angekündigt wurde die „Katalogkassette mit Filzplatte von Beuys, Textbeiträge(n) von J. Cladders und H. Strelow und 22 Abbildungen“ sowie auf den Verkaufspreis von 10.-DM.⁸⁴

Als vom Ansatz her materialisierte Zusammenfassung von Beuys' künstlerischer Praxis setzte die Katalogedition die Qualität fort, die Beuys bereits mit der Leinenkassette *...mit Braunkreuz* (1966) begonnen hatte. Mit einem wesentlichen Unterschied: Jene in der Edition Block erschienene Kassette weist einen deutlichen Werkcharakter auf, während die Publikation anlässlich der Ausstellung in Mönchengladbach auch auf institutionelle Anforderungen reagierte und Beuys' Werk durch Sekundärtexte sowie illustrierende Abbildungen vermittelt. Die herausgeberische Prämisse war, einen ‚billigen‘ Katalog zu konzipieren, der Schwerpunkt lag auf der dokumentarischen und vermittelnden Funktion der

⁸³ Ebenda.

⁸⁴ Ein Exemplar der Einladungskarte befindet sich im Archiv des Museums Abteiberg.

Materialien. Es ist anzunehmen, dass Cladders dem Künstler diesen Vorschlag im Bewusstsein damals progressiver Kunsttendenzen gemacht hatte. Dan Grahams ebenfalls im Sommer 1967 erschienener Aufsatz mit dem Untertitel *The Book as Object* mag eine Inspiration oder Bestätigung gewesen sein:⁸⁵ Alternative Konzepte zur Dokumentation und Distribution lagen in der Luft. Mehr noch wird sich Cladders an die „Katalog-Kassetten“ von Jean Tinguely (1960) und Yves Klein (1961) erinnert haben. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter von Paul Wember, dem damaligen Direktor des Krefelder Kaiser Wilhelm Museums, hatte er sie wohl nicht selbst initiiert, doch vermutlich ihre Entstehung begleitet.⁸⁶ In den folgenden Jahren sollte die Schachtel im von Beuys festgelegten Format über die Reihe der Publikationen von Carl Andre (1968), Hanne Darboven (1969), George Brecht/Robert Filliou (1969), Marcel Broodthaers (1971) oder Blinky Palermo (1973) zu einem eigentlichen Markenzeichen der Institution werden. Die Herangehensweisen und Beiträge dieser Künstler unterscheiden sich, abgesehen vom standardisierten Mass der Box, ganz wesentlich. Auch für Sammlungsausstellungen verwendete das Museum dasselbe Publikationsformat, etwa für *Beleg. Kunstwerke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Besitz der Stadt Mönchengladbach* (1968). So fungiert das frühe Multiple von Beuys als erste dieser insgesamt 33 Katalogeditionen, welche die Aussenwahrnehmung des Museums Mönchengladbach unter der Leitung von Cladders prägt und bis heute für jene zukunftsweisende Phase der Institution stehen können.⁸⁷

2.4 Sender und Empfänger

Als Nummer elf der Edition Block erschien Beuys' *Evervess II 1* (1968 WV 6) in einer Auflage von 40 Exemplaren (Abb. 10). Eine vertikal in zwei Kompartimente geteilte Holzkiste nimmt in jedem Fach eine Mineralwasserflasche auf. Die originale Etikette der meist im linken Fach stehenden Flasche ist mit Filz überklebt, die Etikette der daneben

⁸⁵ Graham, Dan, „The Artist as Bookmaker II: The Book as Object“, in: *Arts Magazine* 41, Nr. 8 (Sommer 1967), deutsch in leicht erweiterter Form erschienen unter dem Titel *Das Buch als Objekt (The Book as Object)*, in: *Interfunktionen* 11, 1974, S. 108-118.

⁸⁶ Vgl. S. 15 der vorliegenden Arbeit. Auch Block hatte dieses ‚Vorbild‘ bei seiner Arbeit mit Multiples im Kopf, er nennt dieses in seiner Auflistung der Eckdaten der Multiples-Entwicklung, vgl. Babias et al. 2015, S. 80. Ausserdem wollte er in Berlin ein Programm machen, wie er es aus dem Rheinland von ‚Dr. Wember kannte‘. Vgl. Buchmaier, Barbara: „Ambivalenz macht attraktiv. René Block als Galerist“, in: *Block, René, Blocks Weekend Zeitung*, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein; Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin 2015, S. 28-33, hier S. 28.

⁸⁷ Eine 34. Schachtel von Stanley Brouwn war wohl geplant, wurde jedoch nicht realisiert. Vgl. Ausstellungskatalog Madrid 2015: *More than a Catalogue. The catalogue-boxes of the Museum Abteiberg-Mönchengladbach (1967-1978)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 15. Oktober 2015 - 1. April 2016. Jannis Kounellis gestaltete seine Katalogkassette von 1978 als eine Art Hommage an jene von Beuys.

stehenden Flasche macht die Marke *Evervess* als ein Produkt der Pepsi-Cola Company identifizierbar. Die Kiste selbst spielt mit der Idee der Verpackung zwecks Versand. Auf dem Schiebedeckel der Kiste sind der Name des Künstlers, der Titel des Multiples, der Hinweis auf die Galerie Block sowie die Nummer der Edition und eine ‚Gebrauchsanleitung‘ aufgesprays – Beuys bzw. vermutlich Block haben sich in der Art der Beschriftung an gängigen Techniken der Spedition orientiert und dafür eine Schablone verwendet. Der so auf dem Deckel der Kiste angebrachte Text enthält eine Handlungsanweisung in Fluxus-Manier,⁸⁸ die das Werk für eine individuelle Performance empfiehlt und weitere „Information“ in Aussicht stellt.⁸⁹ „*Sender beginnt mit der Information, wenn „II“ ausgetrunken und der Kronverschluss möglichst weit weggeworfen ist*“.⁹⁰ Neben dem in Zusammenhang mit Beuys’ Entwicklung einer Ikonographie der Materialien und den Deutungsmöglichkeiten von Filz ist auch das ‚Senden‘ eine von Beuys oft verwendete Metapher. Während der Aktion *Der Chef/The Chief* (1965) hatte sich Beuys in der Galerie Block über Stunden selbst als ‚Sender‘ inszeniert,⁹¹ was kaum Zweifel daran aufkommen liess, dass einen das Austrinken der Flasche mit ihm und seiner ‚Sendung‘ verbinden würde.⁹² Die Wechselwirkung zwischen Sender und Empfänger, welche die Botschaft auf dem Deckel der Kiste von *Evervess II I* impliziert, ist ein wesentlicher Bestandteil von Beuys’ Kommunikationsmodell, das er im Wintersemester 1967/68 im Rahmen seiner Ringgespräche an der Akademie entwickelt hatte: „(...) dass der Empfänger prinzipiell ebenso kreativ tätig sein muss, wie der Sender – es gibt da keinen prinzipiellen Unterschied.“⁹³ In seinem Text „Dem Multiple gehört die Zukunft“ (1972) listete Block *Evervess II I* als das erste von Beuys’ Multiples; dies lag vermutlich nicht

⁸⁸ George Brecht und Robert Watts versendeten 1962 eine gefaltete Karte und boten ein „DELIVERY EVENT by subscription“ an. Nach Erhalt einer Geldsumme, deren Höhe man auf der Karte bestimmen konnte, würden die Künstler ein Werk zusammenstellen und per Post verschicken. Die Karte enthielt zudem ein Foto von einem Mann, der in einem Lager mit Kisten rangiert. Gleichzeitig operierend mit den Parametern des Postsystems, betonten Brecht und Watts durch das hinzugefügte Foto ein zentrales Anliegen von Fluxus: Kunst und Alltag mögen sich vermischen. Liz Kotz schreibt dazu: „Das Werk verdichtet also Sprache, Werbung, Tauschverhältnisse und einer Vertriebsmethode zu einer einzigen hermetischen Karte.“ Aus demselben Geist gründete Maciunas 1963 seine Produktions- und Vertriebsstätte *Fluxshop*. Bei diesem Unternehmen nahm die Poststelle in der Canal Street eine wesentliche Rolle ein. Der Vertrieb per Post löste den Anspruch ein, Kunst in diesem Kontext in gewisser Hinsicht zu ‚privatisieren‘; der Rezeptionsrahmen sollte weniger das Museum als jeglicher private Raum der Rezipienten selbst sein. Vgl. Kotz 2008, S. 28.

⁸⁹ Kotz bezeichnet Fluxus-Objekte als Einladungen zu „privaten Performances“: ebenda, S. 29.

⁹⁰ Obwohl nicht eindeutig ausgewiesen, soll, laut Aussage von René Block, II die Flasche mit Filz sein. <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/product/evervess-2/> (zuletzt aufgerufen am 19. Januar 2016).

⁹¹ Beuys lag während acht Stunden in eine Wolldecke eingewickelt in Blocks Galerie, zu hören war nur sein „Fluxusgesang“; verabredet war gewesen, dass Robert Morris auf die Sekunde synchron, als transatlantischen Dialog, ebenfalls den Fluxusgesang anstimmen sollte. Erst in Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in den USA zur Aktion *I like America and America likes Me* (1974) erfuhren Beuys und Block, dass Morris nicht mitgemacht hatte. vgl. z.B. Block in *Sediment* 16 (2009), S. 13.

⁹² Bereits drei Monate nach Eröffnung der Galerie fand mit Beuys’ *Der Chef/ The Chief* (1965) die zweite von Blocks „Soiréen“ in der Galerie in Berlin Schöneberg statt.

⁹³ Stüttgen, Johannes, *Der ganze Riemen – Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf 1966-72*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, hier S. 167.

zuletzt daran, dass dieses Multiple der gängigen Definition von Multiple als kleinformatigem, mehr oder weniger gut versendbarem Objekt mit Partizipationspotential entsprach; Block hatte den Text als Einleitung zur ersten „Fachmesse“ multiplizierter Kunst in Berlin 1972 verfasst.⁹⁴

Im Unterschied zu *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot, ...mit Braunkreuz* und *Katalog Museum Mönchengladbach* nimmt *Evervess II I* vom zweidimensionalen Format Abstand und erprobt Potenziale von objektbasierten Multiples. Vor dem Hintergrund der bereits beschriebenen Multiples-, Euphorie‘ – „Suddenly artists all over are creating work, mostly 3-D work, in large editions of identical or nearly identical objects, and the international art world is rushing to produce, display, describe and sell at low cost these multiple-originals as if it were madly pedaling through a six-day bike race (...)“⁹⁵ – hatte Block seine Edition als einen Dreh- und Angelpunkt dieser Kunstform etabliert. Er hatte die von Maciunas 1963 notierte Devise verfolgt, die Welt von „toter Kunst“ (dead art) zu befreien, um stattdessen für alle zugängliche Kunst anzupreisen.⁹⁶ Er stand damit im Erbe von Spoerri's Vorstellung, wonach ein Multiple ein „souveränes“ „zum Zwecke der Multiplikation“ konzipiertes Kunstwerk sei.⁹⁷ Die Ideale eines demokratischen Kunstbesitzes waren Blocks eigentlicher Antrieb für die Gründung der Galerie gewesen. In einem Artikel über seine Galerie in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hatte Block auf die Frage, wer sein Idealpublikum sei, geantwortet, dass er dieses bereits habe, denn sein jüngster Kunde sei erst gerade vier Jahre alt.⁹⁸ Blocks Antwort streift bei aller Ironie einen Kern seiner Arbeit als Verleger von Editionen und Multiples: Kontinuierlich setzt er sich auch in Ausstellungsprojekten ausserhalb der eigenen Galerie für die Produktion und Distribution einer ‚Kunst für Alle‘ ein.⁹⁹ Beuys' Multiple *Evervess II I* verkörpert geradezu idealtypisch jene von Block angestrebte Form einer zugänglichen Kunst.

⁹⁴ Vgl. Reprint in Babias et al. 2015, S. 80.

⁹⁵ Rosenthal, Nan, «The Six-Day Bicycle Wheel Race», in: *Art in America*, Bd. 53, Nr. 5, November 1965, S. 100-105, hier S. 100.

⁹⁶ „(...) PURGE the world of dead art (...) Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals“ – es handelt sich dabei um jenes Manifest, welches Maciunas auf Nachfrage von Beuys für *Festum Fluxorum* an der Düsseldorfer Kunstakademie 1963 verfasst hatte. Vgl. Becker/Vostell 1965, 1966, 1968, S. 197 und S. 203.

⁹⁷ Block 1974, S. 13.

⁹⁸ Blechen, Camilla, „Mein jüngster Kunde ist vier Jahre alt“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17. Oktober 1968. Ein Exemplar des Artikels befindet sich in der Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, Box 39 Galerie René Block.

⁹⁹ Vgl. etwa den Ausstellungskatalog Berlin 1974.

2.5 Zeitkunst im Haushalt

1968/69 hatte Wolfgang Feelisch begonnen, innerhalb seines 1967 gegründeten VICE-Versands, Multiples in unlimitierter Auflage zu produzieren und zu vertreiben. Handliche Formate und niedrige Preise orientierten sich am Distributionsmodell von Taschenbüchern¹⁰⁰ – jenem Angebot der Lektüre, das in der unmittelbaren Nachkriegszeit auf grosse Resonanz gestossen war.¹⁰¹ Mit Rotationsmaschinen auf Zeitungspapier gedruckt, hatte der Hamburger Verleger Ernst Rowohlt die *rororo*-Reihe der Zeitungsromane lanciert, bevor sie ab 1950 von gebundenen Taschenbüchern abgelöst wurden.¹⁰² Rowohlts Devise lautete „möglichst viele Buchstaben auf möglichst wenig Papier für möglichst wenig Geld“¹⁰³ – die schnelle und weite Verbreitung sollte den Vorzug haben gegenüber einer aufwändigen Materialisierung. Aus der zwischen Düsseldorf und Köln gelegenen Ortschaft Remscheid agierend, etablierte Feelisch für seinen ‚Kunstverlag‘ dieselbe Devise. Formale Ähnlichkeiten mit den seit ca. 1963 entstehenden Fluxus-Multiples suchte er zu vermeiden. Er bemühte sich nicht um Kombinationen von mehr oder weniger losen Objekten wie bspw. *Water Yam* (1963 bis ca. Mitte der 1980er Jahre) und andere Schachteln von George Brecht,¹⁰⁴ sondern konzentrierte sich auf „eindeutige Gegenstände“ und nahm in Kauf, dass diese „vielleicht eher unbequeme Plastiken“ waren. „Unbequem insofern, als man nicht wusste, was man mit ihnen anfangen sollte. Ich wollte Gegenstände haben, mit denen man umgehen, mit denen man arbeiten konnte.“¹⁰⁵ Feelischs Multiples wollten in den Alltag Eingang finden und tägliche Verhaltensmuster herausfordern. Diesbezüglich hatten sie einen ähnlichen Anspruch wie jene, die Macunias im Rahmen seiner Aktivitäten um den *Fluxshop* produzierte und vertrieb.¹⁰⁶

Mit Ausnahme von *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* erwecken die bisher betrachteten Multiples von Beuys den Eindruck einer mehr oder weniger formalen Stringenz: Schachteln oder Kisten als Behältnisse für lose Bestandteile scheinen verwandt mit zeitgleich entstehenden Multiples oder Grafikmappen, die in denselben oder strukturell ähnlichen

¹⁰⁰ Vgl. Schmieder, Peter, *Unlimitiert. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch. Unlimitierte Multiples in Deutschland. Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart*, Köln, Walther König 1998, S. 29.

¹⁰¹ Rössler, Patrick, *Lesefutter fürs Wirtschaftswunder: Rotationsdrucke und die ersten Taschenbücher 1946-1960. Eine Ausstellung vom 23. Oktober - 10. Dezember 1996 in der Stadtbücherei Düsseldorf, Zentralbibliothek, Stuttgart, Edition 451, 1996, S. 4.*

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Zitiert ebenda, S. 5.

¹⁰⁴ Vgl. das Verzeichnis der Schachteln von Brecht bei Conzen, Ina, *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler*, Köln, Oktagon 1997, S. 50-59.

¹⁰⁵ Feelisch 1982, zitiert in Schmieder 1998, S. 203.

¹⁰⁶ Vgl. Feelischs programmatischen Text von 1967, abgedruckt in Schmieder 1998, S. 41-42. Zum Fluxshop vgl. u.a. Conzen 1997, S. 7-22.

Kontexten den Kunstmarkt mit mehr oder wenigen ideologischen Anliegen zu unterlaufen suchten. Auch *Intuition* (1968 WV 7) vermittelt zunächst diesen Eindruck. Die simple, sechs Zentimeter hohe, deckellose Holzkiste ist vergleichbar mit einer einfachen Schublade in den Grundmassen eines DIN A4-Formats (30 x 21 cm) (Abb. 11). Die flache Holzkiste – innerhalb der Auflage variiert die Qualität des verwendeten Holzes – entstand auf Initiative von Feelischs VICE-Versand. Sie trägt die mit Bleistift notierte, mit zwei horizontalen Linien lose unterstrichene Aufschrift ‚Intuition‘. Es handelt sich dabei um eine weniger explizite Variante des bereits erwähnten, von Beuys 1967/68 entwickelten Kommunikationsmodells *Sender – Empfänger*: die ‚Handlungsanweisung‘ an den Rezipienten besteht hier darin, die Kiste mit Inhalt zu füllen. Es wurden als Vorläufer dieses schlichten Objekts ein ebenfalls mit Bleistift bezeichneter Karton von 1963 sowie die Zeichnung *Beziehung zu einer Bleiplastik* (1967) ausgemacht.¹⁰⁷ Beide Werke kombinieren bereits den Begriff „Intuition“ mit horizontalen Linien. Die *Intuitions*-Kiste ist jeweils rückseitig signiert und teils von Feelisch unter Verwendung des Stempels seines VICE-Versands rot gekennzeichnet. Ihre einfache Form und Ausführung – von Nägeln oder von Heftklammern zusammengehaltene Holzleisten – trägt die Kiste erneut als ‚Ort‘ eines verdichteten Energieaustausches vor.¹⁰⁸

Den Anfang von Feelischs Verleger-Tätigkeiten hatten 1967 die Multiples von H.P. Alvermann, Jörg Immendorff, Chris Reinecke und Franz Erhard Walther gemacht. Diese waren als ‚kleine‘, serielle Versionen ihrer Originalwerke konzipiert gewesen. Mit *Zeitkunst im Haushalt* gab Feelisch nun (1968) einen thematischen Rahmen vor (Abb. 12). Zahlreiche Künstler steuerten Multiples bei, die um das Thema Haushalt bzw. um Stereotypen (klein-)bürgerlicher Existenz kreisen: u.a. waren Wolf Vostell mit *Prager Brot* dabei, Klaus Staeck mit einem Küchenbrett unter dem Titel *Wir setzen uns durch*, Daniel Spoerri mit einem Glas mit Eingemachtem unter dem Titel *Achtung Kunstwerk – begrenzt haltbar*. Beuys’ Beitrag war damals als *Intuition statt Kochbuch* ins Programm aufgenommen worden. *Zeitkunst im Haushalt* kommunizierte als Ganzes wie auch in den Titeln der Beiträge eine ironische Distanz zu einem auf häusliche Harmonie ausgerichteten Ideal. Feelisch schrieb kritische Anspielungen auf die bürgerliche Mentalität der 1960er-Jahre fort, die fünf Jahre zuvor auch Gerhard Richter und Konrad Lueg mit *Demonstration des Kapitalistischen Realismus* (1963) oder Sigmar Polke mit seiner Zeichnung *Sekt für Alle* (1964) (Abb. 13) thematisiert hatten. Auch in der Auflistung der Gewinnpreise des zum Jahresende 1964 von der Galerie René

¹⁰⁷ Stemmler 1977, S. 31-32.

¹⁰⁸ Tisdall, Caroline und Beuys, Joseph, *Joseph Beuys*, Begleitpublikation zur Ausstellung in The Solomon R. Guggenheim Museum New York 1979, S. 70.

Block versandten Wettbewerbs klingt die Ironie an: „1. Preis: 1 Familiencoca/ 2. Preis: 1 Plastikschüssel/ Trostpreis: Ein Brehmer-Buntdruck/“¹⁰⁹ Spätestens 1968 ist einer grossen Mehrheit der Bundesbürger deutlich geworden, dass eine zeitgenössische Demokratie nicht (allein) auf einer Wohlstandsmaxime basieren kann. Ludwig Erhards Parole des „Wohlstand für Alle“ drohte die Perspektiven zu verengen. *Zeitkunst im Haushalt* ist lesbar als künstlerischer Reflex auf vielfältige Reformforderungen sowie als Beitrag auf die öffentlich geführte Diskussion um Wert und Status von Kunst rund um den im September 1967 zum ersten Mal durchgeführten Kölner Kunstmarkt (Abb. 14).

Am 17. Oktober 1968 wurde am Abend des zweiten Tags des *Kölner Kunstmarkts 68* die halbstündige Fernsehsendung *Konsumkunst-Kunstkonsum* ausgestrahlt (Abb. 15). Realisiert hatte sie der spätere Pionier für die Produktion und den Vertrieb von Videokunst, Gerry Schum, im Auftrag des *Westdeutschen Rundfunks* gemeinsam mit dem Künstler Bernhard Höke und der Kunsthistorikerin Hannah Weitemeier.¹¹⁰ In der Sendung wurde Feelisch als Protagonist und als entschiedener Befürworter der „Kunst & Kommerz“-Ideologie präsentiert (Abb. 16).¹¹¹ Willy Bongard, Erfinder des seit 1970 in Deutschland als Rangliste der gefragtesten Künstler der Gegenwart erstellten *Kunstkompass* soll ihn einmal „von Rebell zu Rebell“ gegrüsst haben.¹¹² Allerdings passten weder sein Konzept einer unlimitierten und günstigen Kunst noch die Rhetorik, die er zu ihrer Bekanntmachung verwendete, zum wirtschaftsliberalen Jargon im Umfeld von Hein Stünke und Bongard.¹¹³ Der Kunsthandel stellte für ihn keine Hauptmotivation dar. Propagierten die Begründer des Kölner Kunstmarkts die Entthronisierung von Kunst als ein vom normalen Warenfluss ausgenommenes Gut, schwebte Feelisch das Eindringen von Kunst ins gesellschaftliche ‚Leben‘ vor. In diesem Zusammenhang ist auch sein Agieren vom peripheren Standort aus zu sehen sowie seine Werbeaktionen: Er war präsent in Kölner und Düsseldorfer Kaufhäusern, stellte seine Objekte in einer Remscheider Passagen-Vitrine aus oder richtete seinen

¹⁰⁹ Ein Exemplar dieses Wettbewerbstalons befindet sich in der Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, Box 40 Galerie René Block.

¹¹⁰ Hess, Barbara, „Abendschau – Drei Filme über Kunst“, in: Groos, Ulrike, Hess, Barbara und Wevers, Ursula (Hg.), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum/videogalerie schum*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, Kunsthalle Düsseldorf, 14. Dez. 2003 - 14. März 2004, Köln, Snoeck 2003, S. 8-21, hier S. 16. Ich danke Rachel Jans für das Zurverfügungstellen ihrer digitalen Kopie des Films *Konsumkunst – Kunstkonsum* (1968).

¹¹¹ Bongard, Willi, *Kunst & Kommerz: Zwischen Passion und Spekulation*, Oldenburg, Stalling 1967.

¹¹² So berichtet Helmut Rywelski in der art intermedia-Mitteilung vom Sommer 1970. Ein Exemplar davon befindet sich in der Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, Box 29 Beuys.

¹¹³ Feelisch nannte als Inspiration die Marcel Duchamp-Ausstellung, die er 1965 in der Kestner Gesellschaft in Hannover gesehen hatte. Vgl. Schmieder 1998, S. 34.

Verkaufsstand ein anlässlich von Jazz-Konzerten in Essen (Abb. 17)¹¹⁴ Für seinen Absatz soll schliesslich vor allem der Buchhandel relevant gewesen sein.¹¹⁵ Die Presse berichtete regelmässig über Feelischs VICE-Versand und auch die Anekdote des Gymnasiasten, der einen Satz der *Zeitkunst*-Reihe in seiner Schule ausstellte,¹¹⁶ bestätigt zumindest den punktuellen Erfolg von Feelischs demokratischem, erzieherischem Ansatz. Ein anhaltender Markterfolg blieb aus, auch wenn sich Beuys' *Intuition* als Bestseller erwies: 1970 konnte Beuys von einer Auflage von 5'000 Stück berichten, 1972 sollen es bereits 8'000 gewesen sein, bis Mitte der 1980er Jahre schliesslich 10'000. Kein anderes Objekt des VICE-Versands fand einen vergleichbaren Absatz.¹¹⁷

Die Schlichtheit von Beuys' Holzkiste stimmte überein mit Anforderungen, die Feelisch mit der Serie *Zeitkunst im Haushalt* vorgab: günstig und simpel in der Produktion sollten die Multiples sein und damit offen für unlimitierte Auflagen. *Zeitkunst im Haushalt* nimmt bereits im Titel den idealen Rezeptionsort dieser Kunst vorweg: Destination der Multiples war der private Raum, erschlossen nicht zuletzt durch die von Feelisch zum Prinzip erhobene Preispolitik. Zu Beginn galt der Einheitspreis von 8.- DM inklusive Versand- und Verpackungskosten von 1.50 DM, 1971 erhöhte Feelisch den Preis dauerhaft auf 12.- DM zuzgl. Porto, Verpackung und Nachnahme.¹¹⁸ „Nutzen Sie die Möglichkeit, durch VICE einen handgreiflichen Kontakt zu zeitgemässer Kunst zu bekommen! Denken Sie auch an Ihre Freunde, die evtl. gerade nichts so dringend benötigen wie *Intuition* oder eine andere Anregung,“ heisst es in Feelischs Broschüre von 1969. Auf die Frage von Robert Filliou, „Joseph, you know this box you have made, this cookbook. You just wrote „intuition“ in it. Now would you consider the world as an enormous cookbook, so I should think all you need is intuition – if you have intuition you would make sense out of all this cooking?“, antwortete dieser: „Yes. (...) Intuition ist, wenn man es konsequent durchdenkt, auch wenn man es erfährt, indem man sich immer wieder intensiv mit dem Denken selbst befasst, nichts anderes, als die höhere Form des Denkens.“¹¹⁹ Entsprechend wohlwollend wird Beuys einen an ihn adressierten Brief zur Kenntnis genommen haben: Der Verfasser beschreibt, dass er das

¹¹⁴ Feelisch, Wolfgang und Skrobaneck, Kerstin, „Vice-Versand, Remscheid. Konsum statt Kommerz. Der Vice-Versand von Wolfgang Feelisch“, in: Skrobaneck et al. 2013, S. 122-125, hier S. 124.

¹¹⁵ Ebenda.

¹¹⁶ Der Münchner Galerist Walter Storms erinnerte sich im Gespräch mit der Autorin im Mai 2014, dass er sich als Gymnasiast bei Wolfgang Feelisch gemeldet hatte, um einen Satz Multiples in seiner Schule ‚ausstellen‘ zu können.

¹¹⁷ Schmieder 1998, S. 29.

¹¹⁸ Ebenda, S. 48.

¹¹⁹ Beuys im Gespräch mit Filliou und Kasper König, in: Filliou, Robert, „Joseph Beuys“, in: Ders. et al. (Hg.), *Lehren und Lernen als Aufführungskünste / Teaching and Learning as Performing Arts*, Köln, Verlag Gebrüder König 1970, S. 160-165, hier S. 165.

Objekt an der Schlafzimmerwand angebracht hätte und sich entsprechend tagtäglich dazu Gedanken machen würde.¹²⁰

Inhaltlich, materiell und formal unterschied sich Beuys' Beitrag nicht wesentlich von den Beiträgen der anderen Künstler. Dennoch wurde *Intuition... statt Kochbuch* bald isoliert wahrgenommen. Obwohl in unlimitierter Auflage konzipiert und damit in gewisser Hinsicht untauglich für Spekulationen, wurden für das Multiple bereits Anfang der 1970er Jahre im Auktionshandel 500 DM geboten.¹²¹ Beuys' Konzept der seriellen Objekte als Multiplikatoren seiner sich erweiternden, auch in Realpolitik einmischenden künstlerischen Praxis lässt sich anhand von *Intuition ... statt Kochbuch* besonders plastisch nachvollziehen. Die Simplizität des Objekts, seine unlimitierte Auflage, der äusserst günstige Verkaufspreis sowie der herausgeberische Kontext bringen Beuys' Anliegen beispielhaft auf den Punkt: „Das Ganze ist ein Spiel, das damit rechnet, durch diese Art von Information ein Vehikel irgendwo in der Gegend zu verankern, an das die Leute sich später zurückerinnern, also eine Art Erinnerungsstütze, ja, eine Art Erinnerungsstütze für den Fall, dass in der Zukunft etwas anderes kommt.“¹²² *Intuition ... statt Kochbuch* blieb zwar bis zu Beuys' erstem Verzeichnis der multiplizierten Objekte 1971 so betitelt, um bald darauf noch als *Intuition* oder umgangssprachlich auch als *Intuitionskiste* aufzutauchen.¹²³ Ungeachtet des potenziell noch zu steigernden Markterfolgs blieben Beuys und Feelisch dem Prinzip der unlimitierten Auflage und dem niedrigen Verkaufspreis treu. Für den Künstler wie den Verleger wurde *Intuition* gleichsam zum Synonym ihrer Zusammenarbeit.¹²⁴ Die von Feelisch vorgegebenen Parameter machten dieses Multiple für Beuys – im Unterschied zu den anderen ‚Kisten‘ wie ...mit Braunkreuz, *Katalog Museum Mönchengladbach* sowie *Evervess II I* – zu einem Schlüsselmultiple; 1970 äusserte er die Absicht, das Prinzip der möglichst hohen Auflage und entsprechend weitreichenden Distribution weiter auszubauen.¹²⁵

¹²⁰ Schloss Moyland, Joseph Beuys Archiv, JBA-B 017599.

¹²¹ Feelisch/Skrobanek 2013, S. 122/123.

¹²² Beuys im Interview mit Schellmann und Klüser, 1971, in: Schellmann 1997, S. 9.

¹²³ Vgl. z.B. Staeck, Klaus, „Kultur für alle“, in: Skrobanek et al., S. 60-63, hier S. 60.

¹²⁴ Vgl. hierzu den Abschnitt im nächsten Kapitel.

¹²⁵ Feelisch beabsichtigte, unlimitierte Editionen zu verlegen, vgl. Schmieder 1998, S. 11. oder Schellmann/Klüser 1971, o.P.: „Ich lege jetzt bei der nächsten Edition, die 10 oder 20 Tausend haben soll, Wert darauf, dass sie weitgehend in der Fabrik gemacht werden kann.“

2.6 Kölner Kunstmarkt

„Seit gestern werden in Köln Bilder und Plastiken gehandelt wie auf einer Hausratsmesse Kühlschränke und Nähmaschinen. (...) In der Fachwelt hat das Unternehmen schon Monate vor dem Start Wellen der Begeisterung und der Entrüstung erzeugt. Kann man das machen – Kunst wie jede beliebige Handelsware zu Märkte tragen?“ Der Journalist Gerd Fischer warf anlässlich der Eröffnung des ersten *Kölner Kunstmarkts* 1967 diese Schlüsselfrage auf.¹²⁶ Nicht nur die Zusammenarbeit zwischen Beuys und Block, sondern die Dynamiken um die Kunstform Multiple generell hatten sich in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre vor dem Hintergrund des sich etablierenden Formats der Kunstmesse entwickelt. Hilfreich für die Untersuchung der Entwicklung von Beuys' eigener Position auf dem Gebiet der Multiples ist jedoch die im Spannungsfeld um das „zu Märkte tragen der Kunst“¹²⁷ entstandene, bereits kurz erwähnte Fernsehsendung *Konsumkunst – Kunstkonsum* (wie Abb. 15). Gleich zu Beginn der Sendung führt eine Sprecherstimme jene Galerien Deutschlands auf, bei welchen „Multiples, also in Serien hergestellte Kunstobjekte“¹²⁸ erworben werden können. Die Auflagenhöhen wird von „sieben bis unbegrenzt“ beziffert und die Preisspanne von 12 bis 16'000 DM, mit der Option von Rabatten beim Erwerb „ganzer Kollektionen“. In einer Mischung aus Werbung und objektivierender Berichterstattung wird ein Überblick über Protagonisten der deutschen und der internationalen Multiples-Szene geboten. Verleger und Editionsprojekte, unter ihnen Wolfgang Feelischs VICE-Versand, die Edition René Block, die Edition *MAT* und die New Yorker Initiative Multiples Inc. Von Kunstschaaffenden namentlich genannt werden besonders prominente Vertreter wie Charlotte Posenske, Otto Piene, Bernhard Höke, Ferdinand Kriwet, Kusama, Arman, Roy Lichtenstein und Marcel Duchamp. Betrachter würden zu „Verbrauchern“, diagnostiziert die Sendung. Die Rolle von Künstlern näherte sich „Produzenten“, deren Schaffen, von Galeristen beworben, einen grösseren „Konsumentenkreis“ erreichen könne. Konsequenterweise sollte Kunst zum Anfassen sein; dies verdeutlicht die Reportage durch eine Reihe von Szenen, in denen modisch gekleidete Statistinnen Kunstobjekte zusammensetzen und von allen Seiten präsentierten. Die in der Sendung propagierte Entmystifizierung von Kunst und ihrer Urheberschaft wird durch den

¹²⁶ Gerd Fischer in der *Neuen Rhein Zeitung/Neuen Ruhr Zeitung*, zitiert nach Herzog, Günter, „Aus dem Himmel auf den Markt. Die Entstehung der Kunstmesse und die ‚Säkularisierung‘ der modernen Kunst“, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 6, 2003: *Kunstmarkt Köln 67, Entstehung und Entwicklung der ersten Messe für moderne Kunst, 1966-1974*, S. 11-19, hier S. 12. Zu den Anfängen des Kölner Kunstmarkts vgl. etwa Mehring 2008 und Richard, Sophie, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, London, Ridinghouse 2009.

¹²⁷ Gerd Fischer (wie Anm. 126).

¹²⁸ Vgl. *Konsumkunst-Kunstkonsum* (1968) (wie Anm. 110), 01:18/19.

Einblick in die Werkstatt der Galerie *Der Spiegel* nachvollziehbar. Eine Stechuhr lässt keine Zweifel daran, dass das Herstellen von Kunst mit anderen, ‚normalen‘ Tätigkeiten vergleichbar sei. Willi Bongard, der bereits genannte Begründer der Künstler-Ratingliste *Kunstkompass*, Karl Gerstner, Künstler und früherer Mithinhaber einer international erfolgreichen Werbeagentur, sowie der Galerist Heinz Stünke von *Der Spiegel* kritisieren in der Sendung die traditionellen Galerien und deren auf Hochpreisigkeit und Exklusivität basierenden Geschäftsmodells. Im Ladenlokal der Galerie Multiples Inc. auf der Madison Avenue sehen sie ein gelungenes Beispiel des niederschweligen Zugangs zu Kunst.

Die Gründer des Kölner Kunstmarkts, Heinz Stünke und Rudolf Zwirner, hatten Block 1966 eingeladen, als Gründungsmitglied dem entstehenden *Verein Progressiver Deutscher Kunsthändler* beizutreten.¹²⁹ Mit Blocks Teilnahme am Kölner Kunstmarkt sollten sich sein finanzieller Handlungsradius wie seine Risikobereitschaft vergrößern; seinen Gewinn wird Block ins ambitionierte Ausstellungs-, Veranstaltungs- und Verlagsprogramm der Galerie und Edition Block in Berlin, 1974 bis 1977 auch in New York investieren.¹³⁰ 1969 stand auf dem dritten Kölner Kunstmarkt bei der Galerie Block *The Pack (Das Rudel)* (1969) zum Verkauf – Beuys’ raumgreifende Installation, bestehend aus einem VW-Bus mit vierundzwanzig Holzschlitten, jeweils mit einer Woldecke, Taschenlampe und einem Fettklumpen versehen sowie auf den Kufen einem Abdruck des BEUYS+-Stempels in Braunkreuz. Für das Werk eines noch lebenden, zeitgenössischen deutschen Künstlers war der Preis von 110’000 DM geradezu extravagant. Beuys selbst soll diese Preisforderung eher unangenehm gewesen sein.¹³¹ Gemäss Erinnerungen des Verlegers und Künstlers Klaus Staeck entwickelte Beuys zum Kunstmarkt eine pragmatische Haltung: Er war stets darauf bedacht, dass genug Geld einging, um die teuren Materialien für seine aufwendigen Installationen bezahlen zu können. Gleichzeitig war er für einen Markt, der Kunst auch für kleinere Einkommen erschwinglich machte. Exemplarisch dafür steht die Protestaktion *Wir betreten den Kunstmarkt*, die Beuys 1970 gemeinsam mit Staeck, Wolf Vostell und dem damaligen Galeristen Helmut Rywelski gegen die exklusiven Zulassungsregelungen des Kölner Kunstmarkts durchgeführt hatte.¹³² Das Multiple *A Free Art Market* (1973/77 WV 191) dokumentiert die u.a. von Klaus Staeck

¹²⁹ Buchmaier, Barbara, „Ambivalenz macht attraktiv. René Block als Galerist“, in: Babias, Marius et al. 2015, S. 28-33, hier S. 30.

¹³⁰ Block in *Sediment* 16 (2009), S. 18.

¹³¹ Vgl. hierzu ebenda, S. 9. Vgl. auch Wismer, Maja: „One of Many: The Multiples of Joseph Beuys“, in: Crosby, Eric (Hg.), *Art Expanded, 1958-1978*, Walker Art Center/Getty Online Publishing Initiative, Vol. 2, Minneapolis 2015: <http://www.walkerart.org/collections/publications/art-expanded/one-of-many-joseph-beuys> (zuletzt aufgerufen am 30. September 2020/).

¹³² Vgl. hierzu Staeck in *Sediment* 16 (2009), S. 70-77 und Anm. 157.

in Heidelberg organisierte Veranstaltung *International Meeting freier Kunstmarkt* 1971, bei der sich auch Beuys gegen die Exklusivität von Kunstmuseen wie der Kölner Kunstmarkt aussprachen (Abb. 18).

The Pack (Das Rudel) fand bereits damals im Sammler Jost Herbig einen neuen Eigentümer.¹³³ Mit *Schlitten* (1969 WV 12) folgte in einer Auflage von 50 Stück auf *The Pack* das dazugehörige Multiple. Auf einen konventionellen, einfachen Holzschlitten sind mit zwei Gurten eine graue Woldecke sowie eine Taschenlampe geschnallt (Abb. 19). Ein kegelförmiger Klumpen Fett ergänzt die Ausstattung. Jeweils eine Kufe trägt das aufgestempelte BEUYS+-Zeichen sowie eine Plakette (Abb. 20). Diese identifiziert als Herkunft die Galerie: Block sollte *Schlitten* als „das erste durchentwickelte Multiple“ von Beuys einschätzen.¹³⁴ Einerseits Reminiszenz an die zeitgleich und mit Block geführte Diskussion zu Multiples als ‚am Band‘ produzierte Kunst, war Beuys mit *Schlitten* andererseits die Zusammenfassung mehrerer inhaltlicher Anliegen gelungen. Das Motiv des Schlittens als archaisches Fortbewegungsmittel hatte er in den 1950er Jahren zu einem zentralen Element seiner Zeichnungen gemacht; mit der Plastik *Urschlitten* (1964) hatte er eine Übersetzung ins Räumliche bereits vollzogen. Das Multiple *Schlitten* nimmt unterschiedliche Themen von Beuys’ Werk in sich auf, ab Anfang der 1970er Jahre wird seine Bedeutung vor allem zugespitzt auf seine Rettung durch die Tataren auf der Krim – eines jener Narrative, die der Künstler als einen Ursprungsmoment für sein Schaffen kultivierte. Blocks Bemerkung bezieht sich auf die Materialisierung und inhaltlichen Verweise ebenso wie auf den mehr oder weniger demokratischen Anspruch dieses Multiples: Es kam zum vergleichsweise moderaten Preis von 300 DM pro Stück auf den Markt. In der Tat soll *Schlitten* in erster Linie von jungen Leuten, teils auf Ratenzahlung, erworben worden sein. Die Auflage wurde laut Block beinahe komplett auf der Messe abgesetzt.¹³⁵

Verfügbar auf demselben Messestand wie *The Pack*, verkörperte das Multiple in der konzeptionellen und ästhetischen Nähe zur Installation geradezu idealtypisch Blocks politische Haltung: „Kunstwerke sollten für jedermann zugänglich werden, sowohl inhaltlich verständlich wie auch finanziell erschwinglich.“¹³⁶ Diese Haltung hatte, wie erwähnt, auch den in *Konsumkunst-Kunstkonsum* abgebildeten Diskurs geleitet. Auch für Beuys war

¹³³ Vgl. Frank im *Stern* 1972.

¹³⁴ Block in *Sediment* 16 (2009), S. 19.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Block 1989, zitiert nach Heinrich, Barbara: „Dem Multiple gehört die Zukunft.“ Der Verleger René Block.“, http://www.editionblockberlin.de/archiv_de.php (zuletzt aufgerufen am 23. Februar 2014).

Schlitten für die weitere Arbeit mit Multiples wichtig. Das damit getestete Prinzip des Multiples als einem kondensierten, der eigenen Ikonografie isolierten Objekt bzw. Material nimmt er kurz darauf mit *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* (1969 WV 14) wieder auf (Abb. 21). Der Titel bezieht sich auf die Tonbandaufnahme: Die einstündige Aufnahme besteht aus den sich ständig wiederholenden, in rheinischem Dialekt gesprochenen Worte: Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee. Diese hatte Beuys gemeinsam mit Henning Christiansen und seinem ehemaligen Studenten Johannes Stüttgen im Dezember 1968 anlässlich einer Fluxus-Veranstaltung an der Akademie in Düsseldorf aufgenommen. Über den Inhalt des Texts heisst es im Werkverzeichnis knapp: „Imitation eines ‚Oma-Gesprächs‘.“¹³⁷ Das mit dem Mailänder Verleger Gabriele Mazzotta produzierte Multiple besteht aus einem 15 cm hohen Stapel aus zweiundzwanzig 25 x 25 cm zugeschnittenen Filzplatten. Dazwischen eingelegt ist das Tonband. Der Stapel rechteckiger Filzstücke und einem Kabel ist hergeleitet aus *Wärmeplastik* (1968), die Beuys 1969 in der Ausstellung *When Attitudes Become Form* in der Kunsthalle Bern gezeigt hatte.¹³⁸ Dort war Mazzotta auf ihn zugekommen, mit dem Wunsch, eine Arbeit von ihm als Multiple verlegen zu können. Daraufhin schlug Beuys einen kleinen Filzstapel als ‚Isolation‘ und Speicher für besagte Aufnahme vor.¹³⁹ Die Auflage zählt 100 Exemplare. Im Unterschied zum grossformatigen Unikat, dessen Aktivierung Potenzial bleibt, stellt das Multiple ein prinzipiell gebrauchsfähiges Objekt dar. Das Tonband könnte jederzeit abgespielt werden. Vergleichbar mit *Schlitten*, handelt es sich hierbei um eine handlichere Version des Vorläufers in der Ausstellung und entspricht damit jener Sorte von Multiples, die in der Fernsehsendung *Konsumkunst-Kunstkonsum* beworben wurde. 1970 liess Beuys unter demselben Titel auch eine Schallplatte mit dem Hörstück in einer Auflage von 500 Exemplaren herstellen (WV 13).¹⁴⁰

¹³⁷ Schellmann 1997, S. 431.

¹³⁸ Für eine Gegenüberstellung dieses Multiples mit *Wärmeplastik* vor dem Hintergrund einer weiteren Diskussion zum Thema „Zudeckende Filzlagen“ vgl. Koeplin, Dieter, *Joseph Beuys in Basel, Schneefall*, München, Schirmer/Mosel 2012, S. 21-24.

¹³⁹ Täuber, Rita E.: „Levitazione in Italia – Joseph Beuys. Stationen in Italien“, in: Gundel Marc und Täuber, Rita E. (Hg.), *Joseph Beuys und Italien: Die Kunst ist eine Stechmücke mit tausend Flügeln*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 7. Februar - 29. Mai 2016, Städtische Museen Heilbronn, Kunsthalle Vogelmann, Bielefeld, Kerber Verlag 2016, S. 12-77.

¹⁴⁰ Wenn vom Format her auch weniger interessant für den Kunstmarkt als etwa *Filzanzug*, aber dennoch konform mit damaligen Vorstellungen von multiplizierter Kunst. 1965 hielt die Kritikerin Nan Rosenthal fest: „As Daniel Spoerri put it recently, ‚Multiples seem to be something from today.‘ There is no reason why they should be any less stimulating to the creation of a sensitive audience for culture than phonograph records, paperback books or movies, multiples all.“ Rosenthal, Nan, „The Six-Day Bicycle Wheel Race“, in: *Art in America*, Bd. 53, Nr. 5, November 1965, S. 100-105, hier S. 105.

2.7 Kunst von der Stange

Ein Sonderfall in der Reihe der Multiples, in denen Filz Verwendung findet, ist *Filzanzug* (1970 WV 26) (Abb. 22). Auch wenn Beuys dem Filz neben Fett einen gestalterisch wie inhaltlich hohen Stellenwert einräumte, ist der Anzug als Stellvertreter für die menschliche Präsenz überraschend. Beuys selbst umschreibt *Filzanzug* als einen „Abzweiger“ seiner Filzplastiken, die ihn als Isolatoren auch in Aktionen beschäftigt hatten.¹⁴¹ Das ‚Kleidungsstück‘ von der Stange funktionierte geradezu idealtypisch als Multiple im Kontext der Konsumgesellschaft der Nachkriegsjahre und hat Produktion, Vermittlung und Rezeption begünstigt, ja vorangetrieben. Abbildungen und Schlagzeile des im ersten Teil dieser Untersuchung zitierten *Stern*-Berichts unterstreichen den Zusammenhang zur seriellen Produktion, die möglichst alle adressiert und zu Konsumenten macht. „Haben Sie auch schon einen hängen? Knüller auf dem Kunstmarkt: Filzanzüge“. Das Jackett des Anzugs hängt scheinbar nachlässig im Garderobenschrank des Sammlers Herbig. Es ist so drapiert, dass die Etikette der Edition Block als ‚Label‘ ins Auge springt wie die drei Streifen des Sportschuhs in derselben Garderobe. Der *Filzanzug* wird auch wie ein Statussymbol vom Sammler (und späteren Verleger) Erik Allen Mosel am eigenen Körper vorgeführt. Schliesslich anerkennt die Abbildung den Status von *Filzanzug* als Kunstwerk: Über dem Sofa des späteren Beuys-Galeristen Bernd Klüser und dessen Frau hängt Beuys' Arbeit, flankiert von Zeichnungen (Abb. 23). Sowohl der *Stern*-Bericht als auch die Kurzbeschreibung des Objekts im Katalog der Edition Block von 1973 betonen, dass das Schnittmuster nach einem Anzug von Beuys entstanden sei. Im Bericht kommen nicht nur die Sammler zu Wort, sondern auch der Berliner Schneidermeister Aich, bei dem Beuys und Block die Produktion in Auftrag gegeben hatten. Die verhältnismässig detaillierte Beschreibung der Arbeitsschritte und der Hinweis darauf, dass der Schneider vorgeschlagen hatte, das Schnittmuster etwas anzupassen,¹⁴² um schliesslich standardisierte Produktionsschritte vorzunehmen, erinnern an die von Stünke und Bongard in *Konsumkunst-Kunstkonsum* propagierte Vorgehensweise. Beuys und Block griffen mit *Filzanzug* das in der Fernsehsendung vermittelte Prinzip der standardisierten Produktion prominent auf. Als ‚Kleidungsstück von der Stange‘¹⁴³ verkörperte dieses Multiple mit seiner zumindest durch die Rezeption hinzugefügte ironisch-populäre Note in

¹⁴¹ „Der Filzanzug ist (...) eine Erweiterung meiner Filzplastiken die ich auch in Aktionen gemacht habe. Hier tritt der Filz ja auch als ein Wärmeelement oder Isolator auf, unter allen Kategorien von Wärmeplastik wird er da benutzt, meistens im Zusammenhang mit Fett. Und davon ist das ein Abzweiger.“ Schellmann/Klüser 1971, o.P.

¹⁴² Frank im *Stern* 1972, S. 88.

¹⁴³ Vgl. die Ansichten des Stands der Galerie Block auf der Messe in Köln 1970, das erste Werkverzeichnis der Multiples von Beuys (Schellmann/Klüser 1971) sowie den Katalog der Edition Block von 1973.

einer Auflage von hundert Stück auf ideale Weise Blocks Programm einer *Kunst für Alle*. Der Verkaufspreis von DM 1'200.- widersprach allerdings dem Prinzip der Erschwinglichkeit, was sich noch zuspitzen sollte: Zum Zeitpunkt des *Stern*-Berichts lag der Preis bereits bei DM 1'500.-.¹⁴⁴

2.8 Kunst fürs Büro

Mit *Filanzzug* sprengten Beuys und Block den Rahmen des kleinformatischen, mehr oder weniger mobilen, seriellen Objekts, das Spoerri als Multiple zehn Jahre zuvor in die Kunstwelt eingeführt hatte. Block testete damit in gewisser Hinsicht zudem eine Art ikonografisches Programm, welches er in zeitgleich, beziehungsweise kurz nach *Filanzzug* entstandenen ‚Mappen‘ ausbaute. Dazu gehört – unter dem selbstreferenziellen Titel – *en bloc* (1969/72): ein gewöhnlicher Rollschrank, dessen vierzehn Schubladen jeweils eine Arbeit eines Künstlers aus dem Umfeld der Galerie enthielten (Abb. 24). Als ‚Mappe‘ funktionierte dieses Objekt als Jubiläumsausgabe der Edition Block, die Auflagenhöhe von wiederum 20 Stück (plus 10 h.c.) spielte ebenfalls darauf an. Der Rollschrank nahm u.a. Beiträge auf von K.P. Brehmer, Imi Knoebel, Konrad Lueg, Blinky Palermo, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Gerhard Rühm, Dieter Roth, Reiner Ruthenbeck, Tomas Schmit, Wolf Vostell. Die Künstler nutzten das Format der Schubladen ganz unterschiedlich für plastische Arbeiten, wobei sich Beuys' Beitrag im Verhältnis zu grossformatigen Multiples wie *Schlitten* oder *Filanzzug* vergleichsweise bescheiden ausnehmen musste. ‚Abgelegt‘ in der von oben vierten Schublade des Rollschanks hatte er ein Blatt Papier in DIN A4-Format. Es war zweimal mit den Worten *gulo borealis* beschrieben, wobei die obere Zeile jeweils von Beuys selbst war und die untere Zeile wechselweise aus seiner eigenen Handschrift bzw. jener seines Sohnes stammte (Abb. 25). Die Provenienz des Vielfrass, jenem Tier, welches sich hinter dem lateinischen Namen *gulo borealis* verbirgt, entstammte vermutlich eher der künstlerischen Verwertung von Begriffen und Themenfeldern, die Beuys mit seinen Kindern (damals fünf bzw. sieben Jahre alt) besprach, als dass sich dahinter ein humoristisch-kritischer Kommentar in Richtung von Blocks Aktivitäten als Galerist oder gar in Bezug auf die Entwicklungen auf dem Kunstmarkt lesen liesse.¹⁴⁵ Sein unpräntiöser Beitrag spiegelt in gewisser Hinsicht

¹⁴⁴ Block 1989, zitiert nach Heinrich 2015, S. 98.

¹⁴⁵ Beuys hat zu verschiedenen Momenten ‚Material‘ seiner Kinder für künstlerische Zwecke verwendet; so findet sich in seiner ersten kommerziellen Ausstellung in der Galerie Schmela, Düsseldorf, *...irgendein Strang*, 1965 ein Teddybär, Mammut, auch für den Titel seines Beitrags zu 24 Stunden in der Galerie Parnass, *akopee nein*, hat sich Beuys inspirieren lassen. Schliesslich war Beuys in seinem Umfeld nicht der einzige, der Spuren seiner Kinder ins Werk einfließen lässt: „Die künstlerische Strategie, die Signatur von einer anderen Person

seine zu diesem Zeitpunkt bereits etablierte Rolle im Kontext der Galerie; diese hatte ihm einen künstlerischen Freiraum und einen Produktionskontext geboten, Beuys zollte dem Galeristen Respekt dafür und trat gegenüber den anderen, mehrheitlich jüngeren Künstlern (darunter einige seiner Studenten) in den Hintergrund.

Um den gleichen Zeitpunkt herum erschien als die Nummer 32 der Edition Block eine weitere ‚Mappe‘, die, vergleichbar mit dem Rollschrank, eine Büroästhetik zitierte. Ein schwarzer Aktenkoffer enthält Objekte und Grafiken. Ins am Griff befestigte Ledermäppchen ist ein Etikett eingeschoben mit der gedruckten Aufschrift: „Weekend, Edition René Block, Berlin 1971/72“. Beuys’ Beitrag zum Koffer, dessen Auflage mit 95 Exemplaren angegeben wurde, war eine Maggi-Flasche und eine Ausgabe des Reclam Bands der *Kritik der reinen Vernunft* von Immanuel Kant, versehen mit einem Stempelaufdruck in Rot: „BEUYS: ich kenne kein Weekend“ (Abb. 26). So lautet Beuys’ Antwort auf Blocks vermutlich augenzwinkernd gestellte Aufgabe, die Rolle des ‚Wochenendes‘ bzw. ‚Weekends‘ als Ausdruck einer am amerikanischen Lebensstil orientierten westdeutschen Freizeitkultur zu kommentieren. Die in der Mappe versammelten Lithografien und Siebdrucke von Polke, Hödicke, Köpcke, KP Brehmer, Vostell und Hutchinson persiflieren Aspekte bürgerlicher und kleinbürgerlicher Wochenendkultur. Sie zeigen modernistische Glashäuser im Wald, einen Ausflug ins Grüne, Fernseher oder eine sich auf dem Sofa räkelnde Nackte. Diese Fragmente stereotyper Vorstellungen – damals vermutlich kaum ohne Jean-Luc Godards *Week-end* (1967) zu denken – knüpfen an am ironischen Ton des Aktenkoffers als Attribut des Geschäftsmanns schlechthin. In Anbetracht der Diskussionen um die moralische Legitimation der Vermarktung von Kunst und den Kölner Kunstmarkt ist diese Mappe auch als ein ‚Selbstporträt‘ von Block in der Rolle eines Vertreters oder Handelsreisenden lesbar.¹⁴⁶ Er selbst band, zumindest im Rückblick, die Idee für diesen ‚Kunstkoffer‘ auch an die Vorstellung, dass man ihn „auf Geschäfts- oder Ferienreisen“ mitnehmen könne und so „eine Auswahl an Kunstwerken bei sich hätte, mit denen man sich im Hotelzimmer oder im

ausführen zu lassen, findet sich in den 1960er Jahren auch bei Polke. Seine besondere Vorliebe für Punkte führte 1966 zu einer unbetitelten Collage, bei der er unzählige Konfetti-Schnipsel in chaotischer Anordnung auf einem Blatt Papier fixierte. Entsprechend dem spielerischen Material liess er die Signatur und Datierung von Kinderhand ausführen. (...)“ Butin, Hubertus, „Die Crux mit der Signatur. Der Namenszug in der modernen und zeitgenössischen Kunst zwischen Affirmation und Dekonstruktion“, in: Hegener, Nicole (Hg.), *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg, Michael Imhof Verlag 2013, S. 392-405, hier S. 399f.

¹⁴⁶ Spoerri sprach von sich selbst als „Vertreter“, Vatsella 1998, S. 36; vgl. ausserdem Block, der sein Vorwort zum Katalog der *Zweiten Internationalen Frühjahrsmesse* beschliesst mit der Aussage: „Die einzelnen Multiple-Verlage sollten sich schnell entschliessen, gemeinsam reisende Vertreter für ihre Erzeugnisse zu beschäftigen.“ Die Äusserung ist wiederabgedruckt in Babias 2015, S. 81.

Wochenendhaus würde umgeben können“.¹⁴⁷ Beuys' Beitrag fällt nicht nur formal aus der Reihe, sondern auch inhaltlich. Er soll auf Blocks Idee und Bitte, etwas beizutragen, skeptisch reagiert haben – daher seine Antwort: „Ich kenne kein Weekend.“¹⁴⁸ Ebenfalls ein Kommentar, und mit der Maggi-Flasche in gewisser Hinsicht eine Persiflage der kapitalistischen, bürgerlichen Wertvorstellungen, enthält sein Beitrag mit der Zugabe von Kants *Kritik der reinen Vernunft* auch die Kritik an einer rational organisierten, gewinnorientierten Gesellschaft, die sich das ‚Weekend‘ gönnt. Mit Maggi-Flasche und dem daneben mit rotem Gummiband montierten, gelben Reclam-Bändchen treffen ein effizienzsteigernder Konsumartikel und ein philosophisches Vademecum aufeinander, wobei diese Komposition Beuys auch formal interessiert haben mag. Berücksichtigt man also den Kontext des gesamten Koffers, der sich aus Blocks Idee und ihrer vielfältigen künstlerischen Interpretationen zusammensetzt, dann erweist sich die von Stemmler 1977 formulierte Behauptung, wonach der Koffer den reisenden Beuys in Erinnerung rufen würde, als nicht weiter produktiv.¹⁴⁹ Wenn schon, dann appellierte Beuys hier an den reisenden Sammler, nicht ausschliesslich ans Geschäft zu denken. Beuys' Beitrag repräsentierte Anfang der 1970er Jahre die gesellschaftskonforme kritische Note. Wolfgang Frank formulierte 1971 im Stern: „Dr. Herbig erwartet von Kunst vor allem ‚Information‘. Information darüber, wie wir Erdlinge in ein besseres, weiteres und vor allem neues Sein finden.“¹⁵⁰

In Blocks Programm kamen den Multiples von Beuys eine zentrale Rolle zu. Aber auch innerhalb von Beuys' Schaffen stechen die von Block angeregten Objekte hervor und belegen eine besonders produktive und fokussierte Phase auf diesem Gebiet. Was Block und Beuys gemeinsam erarbeiteten, war auch kompatibel mit dem transatlantischen Trend von Multiples. Durch Blocks Ambitionen als Galerist und sein Interesse am Multiple als kleinformatigem, seriellem Objekt in der Tradition von Spoerri's *Edition MAT*, den Fluxus-Multiples und den Pop Art-Multiples, fanden auch die Multiples von Beuys den internationalen Anschluss. Zu Beginn der 1970er Jahre war der Kontakt zur bereits erwähnten New Yorker Galerie Multiples Inc. aufgenommen worden. Die u.a. von Marian Goodman ins Leben gerufene Adresse repräsentierte ab 1973 die Multiples der Edition Block in New York.¹⁵¹ Bereits 1970

¹⁴⁷ Block 2008, zitiert nach Eusterschulte, Birgit, „Demonstrationen für die Kunst und ein Koffer fürs Weekend“, in: Babias et al. 2015, S. 16-24, hier S. 16. Über all dem, davon kann ausgegangen werden, schwebte auch Marcel Duchamps *Boîte en Valise*; 1971 hatte Block in seiner Berliner Galerie eine Marcel Duchamp-Ausstellung präsentiert.

¹⁴⁸ Eusterschulte 2015, S. 16.

¹⁴⁹ Schellman/Klüser 1997, S. 540.

¹⁵⁰ Wolfgang Frank im *Stern* 1972, S. 81.

¹⁵¹ Block per E-Mail an die Autorin am 21. April 2016.

in London und 1971 in Philadelphia waren so beispielsweise *Filzanzug* und *Schlitten* in Übersichtsausstellungen zum Thema gezeigt worden.¹⁵²

2.9 Kunst für Unterwegs

Zu Beuys' Auslotung des Spektrums multiplizierter Kunst zwischen 1966 und 1971 gehören die Postkarten, die er ab 1968 vor allem mit Klaus Staeck publiziert hat. Staeck hatte 1965 in Heidelberg die Edition Tangente gegründet, eine Produzentengalerie, die anfangs eingegliedert blieb in den Heidelberger Zweig der „Tangente Studentenclubs“. ¹⁵³ Im Vordergrund von Staecks Initiative stand der Wunsch, in Kooperation mit Künstlern Lesungen und Ausstellungen für die Studentenschaft zu organisieren. Vermittelt über Wolf Vostell gehörten ab 1967 Grafiken von zeitgenössischen Künstlern zum festen Programm der Edition Tangente. Staecks Zusammenarbeit mit Beuys manifestierte sich in einer Fülle von Objekten, Drucksachen und vor allem Postkarten. Den Impuls für Staecks Interesse an Postkarten könnte KP Brehmer gegeben haben. Sein *Kleines Manifest der Kunstpostkarte* formulierte 1966: „Werft Eure Paletten auf den Misthaufen. Lasst Eure Produkte in Druckmaschinen rotieren. Die Kunstpostkarte in jedes Haus!“¹⁵⁴ Diese Forderungen, in der Formulierung weitaus direkter und im Tonfall politischer als Feelischs zwei Jahre später lancierte *Kunst für den Haushalt*, fassen auch Staecks Motivation zusammen: In seiner Arbeit als Künstler und Verleger will er sich auf seriell hergestellte Kunst konzentrieren. Die erste Serie von Postkarten entstand als Reaktion auf die *documenta 4* 1968 und wurde zuerst in ihrem Umfeld veröffentlicht. Umgangssprachlich als *Americana* bezeichnet, provozierte die vierte Ausgabe der Kasseler Grossausstellung viel Kritik über deren Fokus auf amerikanische Künstler, auf Pop und Minimal und somit auf die Auslassung jeglicher ephemerer Kunstformen wie Happening oder Performance und, zu Zeiten des Vietnamkriegs, kritischer Statements.¹⁵⁵ Staecks Postkarteninitiative und deren inoffizieller Verkauf anlässlich des Grossanlasses repräsentieren eine Form des öffentlichen ‚Mitredens‘, die Staecks Karriere als

¹⁵² Vgl. Ausstellungskatalog London 1970: Arts Council of Great Britain (Hg.), 3 [*towards infinity*]: *New Multiple Art*, Whitechapel Art Gallery, London, 19. November 1970 - 3. Januar 1971; Tancock, John L., *Multiples: The First Decade*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 5. April – 4. März 1971, Philadelphia Museum of Art 1971.

¹⁵³ <https://de.wikipedia.org/wiki/Kuffler-Gruppe#Geschichte> (zuletzt aufgerufen am 21. April 2020).

¹⁵⁴ KP Brehmer, *Kleines Manifest der Kunstpostkarte* (1966), zitiert nach Butin, Hubertus, ‚Werft Eure Paletten auf den Misthaufen‘ – KP Brehmers frühe Druckgrafik im Kontext ihrer Zeit“, in: Block, René (Hg.), *KP Brehmer*, Museum Fridericianum Kassel 1998, S. 10-24, hier S. 10.

¹⁵⁵ „Geradezu als frappierend muss angesehen werden, dass ausgerechnet auf dieser *Documenta* des Jahres 1968 so gut wie kein explizit ‚politischer‘ Beitrag zu verzeichnen ist.“ Stüttgen 2008, S. 319.

Künstler, Verleger und Galerist prägen sollte.¹⁵⁶ Das Format der Postkarte entwickelte sich zu einem eigentlichen Markenzeichen der Zusammenarbeit zwischen Beuys und Staeck.

Für seine Serie fragte Staeck zuerst Joseph Beuys an. Dieser sei bei der ersten Besprechung gleich interessiert gewesen, beide hätten Sympathien für die Idee der Postkarte geteilt, erinnert sich Staeck.¹⁵⁷ Beuys wählte ein konventionelles Motiv: Seine Postkarte zeigt das Fridericianum sowie die Kreuzung und den Friedrichsplatz davor aus der Luftperspektive (Abb. 27). Ins Zentrum der Abbildung ist das Logo der *documenta 4* montiert, welche sich ausnimmt wie eine Monumentalskulptur auf einem Sockel. Darüber ist Beuys' Stempel der 1967 gegründeten Deutschen Studentenpartei gedruckt. Für Staecks neu entstehende Edition funktionierte Beuys mit seinem Bekanntheitsgrad als Zugpferd: Sobald er sich bereit erklärt hatte, einen Beitrag zu konzipieren, zeigten sich auch die anderen Künstler interessiert.¹⁵⁸ Zusagen kamen in der Folge u.a. von Dieter Roth, Wolf Vostell und KP Brehmer. Auch Staeck selbst steuerte den Entwurf für eine Postkarte bei. Als Protestaktion zur offiziellen Documenta konzipiert, spiegeln einige Postkarten tatsächlich eine kritische Haltung (Brehmer, Vostell). Beuys' Postkarte allerdings lässt sich nicht direkt als kritischen Kommentar lesen. Er hatte mit plastischen Werken einen grossen Auftritt innerhalb der offiziellen Ausstellung. So bekommt sein Postkartenentwurf den Status eines Souvenirs für seine eigene Präsenz in Kassel; in gewisser Hinsicht schauen Motiv und Gestaltung auch voraus, was die Grossausstellung für die Vermarktung des Kulturstandorts Kassel langfristig bedeuten würde. Staeck liess je 20'000 Exemplare drucken, wovon damals allerdings nur ein geringer Teil verkauft wurde. Die offizielle Documenta-Leitung untersagte den Verkauf der Postkarten bereits zwei Stunden nach der Auslieferung an die Buchhandlung Victor auf dem gesamten Gelände.¹⁵⁹ Für diese Zensur mitverantwortlich war laut Staeck, dass er auf den

¹⁵⁶ Nur am Rande sei hier auf eine weitere Postkartenserie hingewiesen, die Staeck parallel zum Kölner Kunstmarkt 1968 lancierte und zu der auch Beuys einen Entwurf beisteuerte, *Köln* (1968/69 P2). Es sei ausserdem erinnert an die Aktion *Wir betreten den Kunstmarkt*, 1970: Vgl. Staeck, Klaus: „Klaus Staeck im Gespräch mit Heinz Holtmann, 20. Januar 2009“, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 16, 2009: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, S. 61-79, hier S. 70: „(...) Ich war mit meinen Editionen nicht zugelassen worden, weil damals dieser Kunstmarkt eine sehr exklusive Veranstaltung von etwas über zwanzig Kunsthändlern war. Sie machten dabei das Geschäft ihres Lebens und wollten natürlich mit niemandem teilen. (...) Als Alternative entstand dann 1970 die Art Basel als Gegenmesse, auf der ich auch mit meiner Edition zugelassen wurde. (...) Beuys und ich waren auch der Meinung, dass der Kölner Kunstmarkt sich auch für Künstler und Verleger öffnen sollte. Und um das praktisch symbolisch zu demonstrieren, haben wir am 12.10.1970 mit Schlüsseln an die Glastür der Kölner Kunsthalle geklopft. Es gibt dieses Foto von Angelika Platen mit Rywelski als Galerist, Vostell als Künstler, Beuys als Künstler und mir als Künstler und Verleger.“

¹⁵⁷ Block in *Sediment*, Heft 16 (2009), S. 61.

¹⁵⁸ Block in *Sediment*, Heft 16 (2009), S. 62.

¹⁵⁹ *Interfunktionen* 1, S. 75. Der offizielle Shop der Documenta-Foundation im Fridericianum bot sehr wohl Editionen von in der Ausstellung vertretenen Künstlern.

Rückseiten der Postkarten auf die Edition Tangente und eben auch auf die Documenta hinwies und diese so missverständlich als offizielle Partner repräsentiert erschienen. Ein Detail, was auch Beuys in seinem Entwurf durch die Montage des Documenta-Logos aufgriff. Provoziert haben müssen allerdings auch die explizit politischen Entwürfe etwa von Brehmer oder von Vostell. Letzterer hatte über die von ihm gewählte Ansicht des Fridericianums einen tieffliegenden Bomber montiert und die Montage als „multimedia environment“ betitelt (Abb. 28). Sein Angriff galt der *documenta 4* als einer apolitischen Ausstellung, welche performative und ephemere Entwicklungen der Kunst – als dessen Protagonist er sich in Deutschland hatte etablieren können – komplett ignorierte.

Ab 1972 führte Staeck die Edition Tangente unter seinem eigenen Namen als Edition Klaus Staeck weiter. Die eigene künstlerische, politisch grundierte Arbeit in der Art einer Produzentengalerie sollte bis heute eng mit seiner verlegerischen Praxis verknüpft bleiben.¹⁶⁰ Bereits 1969 hatte Beuys zu Staecks erster Serie multiplizierter Objekte beigetragen, verschiedene Objekte sollten folgen, darunter *mit Schwefel überzogene Zinkkiste (tamponierte Ecke)* (1970 WV 21) (Abb. 29) als *tm1 (Tangente Multiple 1)*. Ihre Zusammenarbeit blieb jedoch ganz wesentlich geprägt durch Staecks Initiative der Postkartenserie von 1968. Auf das Stadtmotiv von Kassel folgte mit *Köln* (1968/69 P2) erneut ein Kommentar zu einem Grossanlass der Kunst, diesmal zur zweiten Ausgabe der Kölner Kunstmesse im Herbst 1968 (Abb. 30).¹⁶¹ Auch bei *Heidelberg* (1970 P3) und *Eurasienstab über den Alpen* (1971 P5) griff Beuys konventionelle Postkartensujets auf, um sie im Offsetverfahren neu zu drucken und dabei ebenfalls mit seinem ‚Zeichen‘ zu versehen. Was für Köln der angeschnittene *BEUYS+*-Stempel, kam für Heidelberg der auf dem Stempel der Deutschen Studentenpartei basierende Aufdruck *Fluxus Zone West* zum Einsatz und über der Stadtsilhouette von München ein gebogener Stab in der Art, wie ihn Beuys 1968 in der Antwerpener Galerie Wide White Space bei seiner Aktion *Eurasienstab* eingesetzt hatte.

Die Konzentration auf Grafiken unterschiedlicher Ästhetik und Fertigung sowie das Ausprobieren grafischer Techniken sind Konstanten von Staecks und Beuys’ Zusammenarbeit.¹⁶² Staecks Fachwissen in diesem Bereich sowie sein Vertrauen ins agitative

¹⁶⁰ Vgl. <https://klaus-staeck.de> (zuletzt aufgerufen am 27. Juli 2020).

¹⁶¹ Vgl. die Anzeige mit Bestellschein der Edition Tangente in *Interfunktionen 2*, 1969, o.P.

¹⁶² Auch selbstreferentielle Momente waren Usus in ihrer Produktion, so z.B. *Holzpostkarte* (1974 WV 104), *Honey is flowing* (1974 WV 105) (eine Postkarte aus PVC-Folie), *Stempelplastik* (1982 WV 417) (ein Stapel von PVC-Postkarten mit darauf platziertem *Hauptstrom*-Stempel), die von Beuys und Staeck autorisierte *Schwefelpostkarte* (1984 WV 506) oder auch die diversen, zusätzlich gestempelten Andruckbögen, die Eingang

und kommunikative Potenzial der grafischen Künste, die seit ihren Anfängen etwa in Form des Flugblatts als politisch wirkmächtige Kunstform rezipiert wird, haben viel dazu beigetragen. Staecks Affinität für drucktechnische Verfahren verstärkte sich noch durch seine Arbeitsfreundschaft mit Gerhard Steidl, dem Drucker und Inhaber des heute renommierten Göttinger Verlags mit Schwerpunkt auf Fotografie. Entsprechend wurde eine ganze Reihe grafischer Arbeiten von Beuys in enger Zusammenarbeit mit Staeck realisiert. Aber es entstand auch eine beständige Anzahl ‚konventioneller‘ Postkarten: Kleinversionen von Grafiken wie die ikonischen *La rivoluzione siamo noi* (1972 WV 49) oder *Demokratie ist lustig* (1973 WV 68). Beuys interessierte sich für das Format der Postkarte natürlich nicht zuletzt als Mittel zur Distribution seiner Ideen.

2.10 Information

Friedrich Wolfram Heubach erinnerte sich 2003: Hinter dem in Schums Sendung thematisierten Diskurs hätten „vor allem Werbe-Fritzen (gestanden), die ja in dieser Zeit gesellschaftlich hoffähig wurden und in ihrem frischen Volksbeglückungsanspruch – von wegen ‚wir bringen alles an den Mann‘ – nun meinten, sich auch um die Kunst verdient machen zu müssen (...).“¹⁶³ Der auf Kunst übertragene Konsumoptimismus rief neben verbaler Kritik auch produktive Gegenmanifestationen hervor – dazu gehört neben Staecks Edition auch Heubachs Kölner Zeitschrift *Interfunktionen*. Heubach war von den Diskussionen um Kunst und Kommerz und von den Argumenten der Gründer des Kölner Kunstmarkts 1967 angewidert, was er in der ersten Ausgabe darlegte. Bezug nehmend auf das WDR-Feature *Konsumkunst-Kunstkonsum*, die darin porträtierten Protagonisten (in erster Linie Hein Stünke und Willi Bongard) kritisiert der Herausgeber die Engführung von Kunst und Konsum und stellt die Exklusivität in Frage, mit der der Verein der progressiven Galeristen den Zugang zum *Kölner Kunstmarkt* regulierte.¹⁶⁴ „Ist ein Beuys nur für den gemacht, der ihn besitzt?“¹⁶⁵ Heubach weist die Haltung, die Kunst als Ware begreift, und damit experimentellere Formen ausschliesst, zurück. Als glaubwürdige Alternativen nennt er die Edition *Tangente*, die in Köln von vorneherein ausgeschlossen blieb sowie die Galerie *Block*, die sich markttechnisch ‚für die eine oder andere Seite‘ hätte entscheiden müssen.¹⁶⁶

in Beuys' Werkkategorie der Multiples fanden: *Heidelberg* (1970 P3), *Heidelberg Tiber* (1970 WV 19) oder *Eurasienstab über den Alpen* (1971 P5).

¹⁶³ Heubach im Gespräch mit Barbara Hess in: Hess 2003 (II), S. 123.

¹⁶⁴ Heubach, *Die Documenta oder Kunst kommt von Konsumieren*, in *Interfunktionen* 1, S. 3-7.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 6.

¹⁶⁶ Ebenda, S. 7.

Heubach gründete *Interfunktionen* mit Unterstützung von Wolf Vostell und Jörg Immendorff als Reaktion auf die Einseitigkeit des Programms der *documenta 4*. Im Unterschied zu Staecks politischem Aktivismus ‚auf der Strasse‘ war das Magazin als Plattform zur Reflexion gedacht; die Motivation zur ersten Ausgabe war, eine Dokumentation der Ereignisse zusammenzustellen (Abb. 31). Der Untertitel *Documenta Dokumentation* kündigt eine Materialsammlung zu den erfindungsreich performativen Protest- oder Stör-Aktionen an, die während der Pressekonferenz anlässlich der Eröffnung stattgefunden hatten.¹⁶⁷ Integriert waren zudem Faksimiles von Flugblättern, die am Eingang zur Ausstellung verteilt worden waren. „Einige Fragen an die Besucher der Documenta“ etwa hatte Stellungnahmen herausgefordert; „Kunst ist kein Käse“ einen aufklärerischen Anspruch artikuliert, die Einladung der Gruppe „Kultur und Revolution“ aus Berlin hat für eine Veranstaltung mit Potenzialen des Widerspruchs geworben. *Interfunktionen* 1 enthält zudem eine Dokumentation über Staecks weiter oben genannte „Postkartenaffäre“ sowie eine Werbeanzeige für die Postkarten der Edition Tangente (Abb. 32).¹⁶⁸

Interfunktionen erschien zunächst in einer Auflage von 120, wobei einer limitierten Anzahl auch exklusive Signaturen und Accessoires beigegeben waren: Ein Lippenstift-Abdruck des Mundes von Reinecke, eine signierte Postkarte von Vostell, eine signierte Postkarte von Altorjay und ein signierter Briefmarkenbogen von KP Brehmer belegen die künstlerischen Bekenntnisse zu Heubachs Initiative, während Armbinden mit dem Blindenzeichen oder eine kleine, mit Honig und einem Groschen gefüllte Plastiktüte an die Live-Interventionen während der Pressekonferenz erinnern. Heubach, damals wissenschaftlicher Assistent im Fach Psychologie an der Universität Köln, schwebte nach dem Auftakt im Herbst 1968 eine „Informationsschrift“ vor, die formal und inhaltlich aktuelle Entwicklungen in Kunst und Kultur aufnahm; vergleichbar mit Vostells *dé-coll/age*, ohne dessen inhaltliche Beschränkung auf Fluxus und Happening. Neben der Dringlichkeit, die sich durch die Kontroversen um die Documenta ergeben hatten, war es ihm ein Anliegen, „ein Modell für eine sachgerechtere Kunstkommunikation zu entwerfen“.¹⁶⁹ Die Zeitschrift *Interfunktionen* profilierte sich durch ihren „direkten grafischen Stil“; Text- und Bildbeiträge progressiver

¹⁶⁷ Ganz wesentlich an diesen Aktionen beteiligt waren Jörg Immendorff, der dabei u.a. Honig auf die Mikrofone schmierte, Chris Reinecke, die umherging und die Anwesenden wahllos umarmte und küsste, Vostell, der einen Sack voller Kleingeld ‚spendete‘ und der Hauptinitiator von *Interfunktionen*, Friedrich Wolfram Heubach, der mit anderen ein Spruchband hielt, worauf zu lesen war: „Prof. Bode, wir die Blinden danken für die schöne Ausstellung.“ Ebenda, S. 32

¹⁶⁸ *Interfunktionen* 1, S. 67-75.

¹⁶⁹ Heubach und Vostell waren gemeinsam am Kölner *Labor zur Erforschung akustischer und visueller Ereignisse e.V.* beteiligt. S. Beuckers 2014, S. 231. Heubach in *Interfunktionen* 1, S. 7.

Künstlerinnen und Künstler aus dem internationalen Kontext von Fluxus, Happening, Performance und Land Art wurden als maschinengeschriebene Manuskriptseiten oder Faksimiles zusammengebracht.¹⁷⁰ Die Formate der interdisziplinären Beiträge wechselten zwischen Interview, Aufsatz, Manifest, Korrespondenzen und Bilderstrecken. Ab der zweiten Ausgabe gehörte auch ein Anzeigenteil zum Heft, wobei Heubach mehrheitlich die in den Beiträgen genannten Protagonisten in der einen oder anderen Form berücksichtigte: *décollage* hatte eine Anzeige, eine Lidl-Publikation von Immendorff, daneben waren die Edition Block, der Verlag der Gebr. König Köln/New York bzw. die Buchhandlung Walther König in Köln oder die Galerie John Gibson, New York präsent. Ab der dritten Ausgabe waren die Inhalte organisiert in Sektionen wie „Kunst als Kontext“, „Zur Theorie“, „Lit. Texte“, „Neue Leute“ oder „Informationen“. Die Selbstfinanzierung durch Sonderauflagen wurde ebenso wie bei Vice Versa und bei Klaus Staeck zum Produktionsprinzip: 50 bis 60 Stück enthielten signierte Beiträge der im Heft repräsentierten Künstler. Ihr Verkauf garantierte eine Basisfinanzierung des Magazins, den Rest schoss Heubach aus seinem Gehalt dazu.¹⁷¹ In unregelmässigen Zeitabständen erschienen bis 1975 zwölf Ausgaben, die ersten zehn unter der Ägide von Heubach, die beiden letzten verantwortete Benjamin H.D. Buchloh. Das Impressum listet je nach Ausgabe verschiedene Mitarbeiter, darunter der Sammler und Verleger Lutz Schirmer und der Künstler und Beuys-Student Lothar Baumgarten. Neben den gewählten Themenfeldern und den Formaten ihrer Besprechung sieht Christine Mehring einen wesentlichen Beitrag der *Interfunktionen* zur intellektuellen Debatte dieser Jahre auch in den Beiträgen von Michael Oppitz. Der Ethnologe hatte seit den 1960er Jahren Kontakt mit Claude Lévi-Strauss, und durch dessen Texte fand der Strukturalismus Eingang in den Theoriediskurs Westdeutschlands.¹⁷²

Beuys war in den Ausgaben 2 bis 7 jeweils prominent vertreten. *Interfunktionen* 2 nahm ein sich über mehrere Seiten erstreckendes Gespräch mit Heubach auf über „Die ideale Akademie“, ausgehend von den Debatten im Umfeld der Lidl-Woche an der Düsseldorfer Akademie im Frühsommer 1969. *Interfunktionen* 3 enthielt reiches Material zu den Aktionen *Eurasienstab* (1967) in der Antwerpener Galerie Wide White Space, gefolgt von *Interfunktionen* 4 mit *Iphigenie/Titus Andronicus* (1969) in Frankfurt. Die mit dem dänischen

¹⁷⁰ Vgl. Heubach, Friedrich Wolfram, „Interfunktionen 1968-1974“, in: von Wiese, Stephan (Hg.). *Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 24. Mai – 6. September im Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 128-130, hier S. 129.

¹⁷¹ Ebenda. Vgl. auch Hess 2003 (II), S. 124.

¹⁷² Mehring 2004, o.P. Mehring, Christine, „Continental Schrift. The Story of Interfunktionen“, in: *Artforum*, Bd. 42, Nr. 9, Mai 2004, S. 178-183/233.

Komponisten und Musiker Henning Christiansen im Rahmen des Festivals *Strategy get arts* in Edinburgh aufgeführte Aktion *Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie* (1970) fand ein Echo in *Interfunktionen* 5 (Abb. 33). Die 6. Ausgabe berücksichtigte die mit dem kalifornischen Künstler Terry Fox in der Düsseldorfer Akademie präsentierte Aktion *Action the dead mouse/Isolation Unit* (1970). Und schliesslich kam in *Interfunktionen* 7 die Aktion $\approx\approx$ (1970) zur Darstellung; Beuys hatte sie im Rahmen der von ihm und seinen Studierenden initiierten Veranstaltung *Gib mir einen festen Punkt, wo ich stehen kann, und ich bewege die Erde (hebe die Welt aus den Angeln)* an der Akademie realisiert. Ganz ähnlich wie die anderen in *Interfunktionen* vertretenen Künstler nutzte Beuys die Plattform, um sein zu einem erheblichen Teil ephemeres Schaffen über die Live-Situation hinaus festzuhalten. Die Auflage und somit der Kreis der Adressaten erhöhten sich von anfangs 120 auf 1'000 bzw. 1'100 Exemplare ab der 3. bzw. den folgenden Ausgaben. Wenn er auch als genuin politischer Künstler eingeführt wurde, wählte Beuys ab seinem zweiten Beitrag die Zeitschrift zur Dokumentation von Aktionen, die explizit im Kunstkontext und für diesen stattgefunden hatten – sei es im Rahmen einer Galerie, eines internationalen Kunstfestivals oder der Akademie. Dies, obwohl die Jahre 1969 bis 1974 mit der Gründung der Organisation für Nichtwähler, der Auseinandersetzung um seine Entlassung und den Anfangsjahren der F.I.U. in gewisser Hinsicht zu seinen (real)politisch ausschlaggebender Schaffenszeit gehören oder zumindest sein Bild des politischen Künstlers prägten. Beuys führte sich also in einen Kontext ein, der eher der kritischen Theoriebildung gewidmet war als zum politischen Aktivismus aufrief. Für die Sonderausgaben stempelte Beuys die Beiträge über seine Arbeit, er signierte, nummerierte oder markierte sie handschriftlich. Zweimal erweiterte er die Ausgaben um zusätzliche Materialien: Zur Sonderausgabe von *Interfunktionen* 4 gehört ein mit Heftpflaster befestigter, maschinenbeschriebener und gestempelter Papierstreifen, zu *Interfunktionen* 6 handbeschriebene, gefaltete Zettel in unterschiedlichen Farben. Sein Umgang mit den Sonderausgaben war absolut konform mit der Herangehensweise etwa von Mauricio Kagel, Immendorff oder Vostell; auch sie signierten und stempelten Skizzen und Partituren oder fügten dem schwarz-weiss gedruckten Magazin farbige *Inserts* hinzu. Beuys' Beiträge zu den Sonderausgaben wären nur bedingt unter dem Gesichtspunkt der Multiples zu diskutieren, hätte nicht der Künstler selbst sie bereits mit dem ersten Verzeichnis seiner Multiples 1971 in diese Werkgruppe aufgenommen.¹⁷³ Im Unterschied zu zeitgleichen Tendenzen, konzeptuelle

¹⁷³ In *Interfunktionen* 2 (1969, WV 9); in *Interfunktionen* 3 (1969, WV 10); in *Interfunktionen* 4 (1970, WV 22); in *Interfunktionen* 5 (1971, WV 23); in *Interfunktionen* 6 (1971, WV 38); in *Interfunktionen* 7 (1971, WV 39).

Arbeiten in diskursive Räume zu integrieren,¹⁷⁴ ist Beuys' Präsenz in Heubachs *Interfunktionen* in erster Linie als sein Beitrag zu damals geführten kunstinternen Diskussionen zu verstehen. Mittels ausgewähltem Text und Bildmaterialien trug er dazu bei. Er nutzte zudem die formalen Rahmenbedingungen, um möglichst viel Information einzubringen. Anders als bei den bereits besprochenen Multiples fand er in „Informationsmedien“ wie Büchern und Zeitschriften keine Parameter, um Distributionskanäle und Rezeptionsbedingungen zu testen, sondern griff auf konventionelle Formate zurück.¹⁷⁵

2.11 Zusammenfassung

Zwischen 1965 und 1971 hatte Beuys teil an der Produktion und Distribution multiplizierbarer künstlerischer Dokumente und Objekte. Hierzu ging er diverse Kooperationen ein. Es entstanden in diesem Zusammenhang vier Typen von Multiples: jene, die sich als Experimente bezeichnen lassen, solche, die als Bestandteil von Beuys' Motiv- und Materialwahl rasch ikonischen Charakter angenommen haben, die Postkarten, die für Beuys' politisches Engagement stehen und diskursive Materialien, die in diesen Jahren exklusiv im Rahmen von *Interfunktionen* ein Publikum fanden. Beuys profitierte dabei von den Netzwerken der jeweiligen Initianten und Verleger, wobei diese seinen vergleichsweise prominenten Namen auch als ihren eigenen Vorteil nutzten. Ich habe eingangs die These formuliert, wonach Beuys' Multiples ihre Komplexität als künstlerische Setzung aus den Wechselwirkungen zwischen ihrer vielfachen Existenz, ihren unterschiedlichen Distributionskanälen, ihrer polyvalenten Verwendung sowie dem zeithistorischen Kontext beziehen. Inzwischen bestätigt sich, dass die Multiples der Jahre 1966-71 auf vielfältige Weise in den dynamischen zeithistorischen, die Kunstlandschaft der Bundesrepublik Deutschland prägenden Kontext eingebunden waren.

¹⁷⁴ Vgl. etwa Dan Grahams Arbeiten für Zeitschriften wie *Artforum*. Sein Text „The Book as Object“ wurde in *Interfunktionen* 11 (1972) reproduziert.

¹⁷⁵ Vgl. Dan Graham, ebenda.

3. BEUYS' MULTIPLES AUF DEM WEG ZUM ERWEITERTEN KUNSTBEGRIFF

Beuys' über zwanzig Jahre anhaltendes Interesse an Multiples ist mit dem vorhergehenden Kapitel noch nicht geklärt. Das den Diskurs dominierende Konzept von Kunst als seriell produzierter ‚Ware‘, wie es die Protagonisten in Gerry Schums Fernsehsendung *Konsumkunst-Kunstkonsum* besonders griffig formulierten, steht Beuys' künstlerischem Selbstverständnis diametral entgegen. Im Kontakt mit Fluxus und den sogenannten „Fluxus-Konzerten“ an verschiedenen Orten Europas hatte Beuys Fett und Filz als Materialien für neue Werke eingeführt. In diesem Zusammenhang hatte er das Anfangs der 1970er Jahre mit „Plastische Theorie“ überschriebene Bezugssystem geschaffen, in dem er diese Materialien symbolisch ausdeutete und mit Wirkkraft „auflud“. Es liegt auf der Hand: Dem von den Hauptverfechtern der Multiples hoch gehaltenen Ideal einer industriell produzierten Kunst konnte sich Beuys nicht widerspruchslos anschließen.

Mit den ab 1967 verwendeten Stempeln nutzte Beuys die Multiples als Träger für seinen Namen beziehungsweise für eine Auswahl von Zeichen, die er zunehmend und teils alternativ zu seiner Signatur einsetzte. Der enge Zusammenhang zwischen Multiples und Stempel liegt nahe, kommt doch dem rasch handhabbaren, immer gleichen Zeichen in Produktionsprozessen die Funktion der Authentifizierung und Freigabe zu.¹⁷⁶ Ich möchte im Folgenden erstens aufzeigen, dass Beuys' Stempel konkret aus den inhaltlichen und strukturellen Voraussetzungen seiner Multiples hervorgegangen sind. Zweitens ist festzustellen, dass mit dem situativen Entstehen und dem spezifischen Einsatz von Multiples in performativen Situationen Beuys zur Teilnahme an demokratischen Prozessen aufforderte, während er seine Multiples gleichzeitig als Bedeutungsträger im Sinn und Geist seiner künstlerischen Interessen auswies. 1971 schliesslich fasste Beuys die Multiples begrifflich als „Vehikel“ und wies ihnen damit eine eigene Funktion im Werkganzen zu. In diesem Kapitel werde ich aufzeigen, wie Beuys im Wechselspiel dieser drei Aspekte – Kennzeichnung, Authentifizierung, Benennung – seine spezifische Position auf dem Gebiet der multiplizierten Kunst definierte. Ausgehend vom diskursiven Umfeld der Multiples und geprägt von Ansätzen alternativer Kunstproduktion und -distribution etablierte Beuys unter dem

¹⁷⁶ Zum Thema der Stempel bei Beuys vgl. v.a. Stüttgen, Johannes, „Die Stempel von Joseph Beuys. Eine noch nicht abgeschlossene Untersuchung der Rolle der Stempel im Werk von Joseph Beuys mit vorangestellter Erklärung zur Frage der Schönheit“, in: Dickhoff, Wilfrid et al. (Hg.), *Joseph Beuys – Zeichnungen, Skulpturen, Objekte*, Düsseldorf, Achenbach 1988, S. 155-208; Vischer 1991, S. 51-55; Stüttgen 2008, S. 168-171; S. 179-181; 383-384; Naef 2011, S. 68-92.

Vorzeichen der Relativierung einer singulären künstlerischen Handschrift die Werkkategorie der Multiples als eine Konstante seiner Praxis. Die mit dem Werkbegriff der Multiples einhergehende breite Zirkulation und ihre polyvalente Einsatzmöglichkeit machten das Multiple für Beuys zu einem idealen Vermittler seines erweiterten Kunstbegriffs.

3.1 Die Marke Beuys: Herkunft und Nutzen des Stempels als Kennzeichnung

Das Cover einer von Elaine Sturtevant selbst gestalteten, 1973 in einer Auflage von 100 Exemplaren vom Everson Museum in Syracuse, New York, herausgegebenen Publikation zeigt eine gedruckte Collage (Abb 34).¹⁷⁷ Sie besteht aus zwei Reihen des *Marilyn*-Motivs von Andy Warhol mit darüber gelegter Signatur der Künstlerin im Stil seiner Handschrift, sowie einer Art Steckbrief. Dieser endet mit den Worten „(...) Known also under the name of RROSE SÉLAVY or STURTEVANT“ und nimmt einen zweifach an zentraler Stelle platzierten Namensstempel auf, der den sogenannten *BEUYS*+ -Stempel als *STURTEVANT*+ -Stempel uminterpretiert. Während eines Europa-Aufenthalts hatte die New Yorker Künstlerin Beuys bereits 1968 in der Kunstakademie Düsseldorf erlebt.¹⁷⁸ Ihre bildhafte Aneignung seines Stempels und die Gleichsetzung desselben mit Warhols Markenzeichen ist – alles unter einem neo-dadaistischem Deckmantel – gespickt mit Anspielungen, die damals den New Yorker Kunstdiskurs prägten. Für die vorliegende Untersuchung darf dieses Vorgehen als ein Indiz gelten: Die zeichenhafte Wirkung der Beuys'schen Stempel erreichten rasch einen grossen Radius.

Im Rahmen der Gründung der sogenannten *Deutschen Studentenpartei* (DSP), die Beuys gemeinsam mit Bazon Brock und Johannes Stüttgen ausgehend von grossen öffentlichen Gesprächsrunden an der Düsseldorfer Kunstakademie seit Sommer 1967 im November desselben Jahres hatte offiziell eintragen lassen,¹⁷⁹ soll Beuys die Idee geäussert haben, dass sie einen Stempel bräuchte. Nach einer notathaften Vorzeichnung liess er seinen Studenten und Assistenten Johannes Stüttgen einen Entwurf anfertigen.¹⁸⁰ In einem Kreis von viereinhalb Zentimetern Durchmesser findet wenig oberhalb der horizontalen Mittelachse in

¹⁷⁷ Sturtevant, Elaine, *Sturtevant. Studies for Warhol's Marylins, Beuys' Actions and Objects Duchamps' etc. including Film*, Everson Museum, Syracuse, N.Y., November 1973.

¹⁷⁸ Luckow, Dirk, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst: Einfluss und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra*, Berlin, Gebr. Mann Verlag 1998, S. 26.

¹⁷⁹ Stüttgen 2008, S. 161-163.

¹⁸⁰ Stüttgen ordnet diese Episode im Wintersemester 1967/68 ein, Stüttgen 2008, S. 169; die an derselben Stelle publizierte Entwurfsskizze jedoch ist datiert mit Juni 1967, ebenda.

der linken Hälfte ein Kreuz mit Kreis Platz, rechts daneben ein breites, gleichschenkliges Kreuz.¹⁸¹ Entlang der Innenseite des Kreises läuft in Grossbuchstaben der Schriftzug „Deutsche Studentenpartei“.¹⁸² Dieses Signet sollte zum Vorbild weiterer, mit Beuys' politisch-organisatorischer Arbeit verbundener Stempel werden. Stellvertretend oder in Kombination mit seiner Signatur entwickelt es sich zu einem eigentlichen Markenzeichen. Bis zu Beuys' Lebensende sollen 25 unterschiedliche Stempel zum Einsatz gekommen sein.

Beuys habe, so berichtet Stüttgen über die Anfänge der DSP, sobald der Stempel verfügbar war, geradezu manisch gestempelt: „Im Raum 20, wenn wir die Flugblätter und Aufsätze stempeln, die wir dann in der Akademie verteilen – da sieht das aus wie in einer kleinen Fabrik. Mit fünf, sechs, sieben Mann: Blätter zusammenlegen, tackern, stempeln – Beuys: ‚Stempeln tue ich!‘ – dann übereinander legen. Fliessbandprinzip. Beuys ist nicht zu ermüden. Er stempelt und stempelt ohne Pause.“¹⁸³ Der Stempel wurde zu Beginn als Zeichen der Partei, als kollektive Signatur bzw. als ein Zeichen der Co-Produktion kommuniziert. Es war jedoch bald klar, dass es sich damit eigentlich um Beuys' Stempel handelte. Nicht nur, weil Beuys ganz begeistert gestempelt haben soll. Sondern auch, weil schon im Herbst 1967 das anlässlich von Beuys' erster institutioneller Einzelausstellung im Städtischen Museum Mönchengladbach entstandene *Multiple Katalog Mönchengladbach* (1967 WV 5) zum ersten Mal mit dem als Stempel eingesetzten Namenszug mit Kreuz, dem sogenannten *BEUYS+*-Stempel, gekennzeichnet war (Abb. 35.1). Es ist dieser Stempel, den Sturtevant fünf Jahre später zitieren sollte. Bereits 1966 war für ...*mit Braunkreuz* (1966 WV 3) ein Prototyp dieses Stempels verwendet worden: Beuys' Name in Kapitalien, links und rechts je ein gleichschenkliges, im Verhältnis zum späteren *BEUYS+*-Stempel kleinformatiges Kreuz (Abb. 35.2). Der Eindruck der eher ungelentk zueinander gesetzten Buchstaben kommt vermutlich daher, dass Beuys sie einzeln gestempelt hat. Vorbereitet worden war das manuelle, eigenhändige, vielfache Drucken bei Beuys bereits im traditionellen Reproduktionsmedium des Holzschnitts seines Frühwerks der 1950er Jahre. Den Ausverkauf des *Multiple Mönchengladbach Katalog* noch am Eröffnungsabend von Beuys' erster Museumsausstellung 1967 sah Museumsdirektor Cladders rückblickend als Symptom für den

¹⁸¹ Zum Kreuzmotiv bei Beuys vgl. etwa Vischer 1991, S. 56-69.

¹⁸² Im Entwurf von Stüttgen ist der Anfang des Schriftzugs auf der linken Seite angeordnet, in anderen Ausführungen des Stempels unten, vgl. z.B. das *Multiple eine Partei für Tiere* (WV 11, 1969). Es wurden drei Stück produziert. Stüttgen 2008, S. 179.

¹⁸³ Ebenda. Das 1969 publizierte Künstlerbuch des Beuys-Studenten Claus Böhmler lässt sich als humoristischen Kommentar dazu lesen. Vgl. Böhmler, Claus, *Pinocchio. A Linear Program*, Köln/New York 1970.

Beginn des „Beuys-Zeitalters“.¹⁸⁴ Was Sturtevant's künstlerische Anverwandlung der ‚Marke‘ Beuys zu Beginn der 1970er Jahre bereits bestätigte.

Wenige Jahre, bevor Beuys die Signalwirkung seines gestempelten Namens im Multiple ...*mit Braunkreuz* (1966) testete, hatte George Maciunas Namenslabels in der Art von Logogrammen für eine Reihe von Künstlern entworfen, die er mit Fluxus im weiteren Sinn verbunden sah (Abb. 36): von Eric Andersen bis Walter De Maria. Als Fortsetzung seiner *Charts*¹⁸⁵ zur Übersicht der von ihm als relevant erachteten Tendenzen der Kunst kamen beim Entwerfen der Labels seine gestalterischen Fähigkeiten zum Zug. Als ebenso wichtig erwies sich im Zeitalter aufkommenden Massenkonsums auch seine Sensibilität für Markennamen und deren logogramatische Fassungen in der Werbung.¹⁸⁶ Maciunas hielt sich zu jenem Zeitpunkt nicht mehr in Deutschland, sondern wieder in New York auf. Die Namenslabels entstanden vor dem Hintergrund seiner Absichten, einen „Fluxshop“ mit der Distribution von Kunst per Post zu etablieren. Beuys wird davon gewusst haben. Maciunas und Beuys teilten einen Sinn für die Zeichen ihrer Zeit.¹⁸⁷ Dafür, dass sie über ihre Aktivitäten gegenseitig informiert waren, spricht auch, dass in *Interfunktionen 2* 1968 ein längerer Beitrag von Beuys zur idealen Akademie, wie auch Maciunas' Seiten über Fluxus einschliesslich eines Diagramms mit dem Titel *Expanded Arts* erschienen waren.¹⁸⁸ In einer Phase der diskursiven Dekonstruktion von Autorschaft¹⁸⁹ reihen sich Maciunas und Beuys mit der fortgesetzten Verwendung des (eigenen) Künstlernamens und damit ihrer zeithistorisch paradoxen Bestätigung der Relevanz einer erkennbaren Urheberschaft in eine bestimmte Traditionslinie der Moderne ein. Diese reicht von Man Ray, der 1914 seinen Namen in kubistischem Stil

¹⁸⁴ Vgl. die Erinnerungen von Johannes Cladders in: Ausstellungskatalog Bonn 1992, S. 50-51.

¹⁸⁵ Maciunas hatte seine *Charts* bereits als Studierender der Kunstgeschichte am Institute of Fine Arts der New York University Mitte der 1950er Jahre begonnen. Robinson 2008, S. 62.

¹⁸⁶ Zur Rolle von ‚individualisierten‘ Markennamen bzw. den auf Konkurrenz-Produkte abgestimmten Marketingtrend der 1960er und 1970er Jahre vgl. z.B. Schröter, Harm G.: „Marketing als angewandte Sozialtechnik und Veränderungen im Konsumverhalten. Nivea als internationale Dachmarke 1960-1994“, in: Kaelble, Hartmut, Kocka, Jürgen und Siegrist, Hannes (Hg.), *Europäische Konsumgeschichte: zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert)*, Frankfurt/New York, Campus Verlag 1997, S. 615-647. Laut von Bismarck stellt sich die Dekonstruktion eines traditionell mythischen Künstlersubjekts im Wechselspiel mit medialen und technologischen Neuerungen ab 1960 ein. Vgl. von Bismarck, Beatrice, *Auftritt als Künstler: Funktionen eines Mythos*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2010, S. 9/10.

¹⁸⁷ Darin waren sie keineswegs allein; prominent hat etwa Andy Warhol die künstlerische Aneignung von Strategien der Werbung kultiviert. Aber auch der kanadische Künstler Les Levine, die britische Künstlerin Liza Béar oder der amerikanische Kritiker Willoughby Sharp haben das Potenzial der Wechselwirkung von Werbestrategien und Kunst früh begriffen. Vgl. Buckley, Craig: „Early Systems Esthetics. Craig Buckley on Les Levine at Buell Hall, GSAPP, Columbia University, New York“, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 26., Heft 102, Juni 2016, S. 209-213, hier S. 212. Das Cover der ersten Ausgabe von *Avalanche* war 1970 ein randabfallendes Porträt von Beuys.

¹⁸⁸ Maciunas, George, „Expanded Arts“ und Beuys, Joseph, „Zur idealen Akademie“, in: *Interfunktionen 2* (1968) S. 58-76 bzw. S. 77-84.

¹⁸⁹ Roland Barthes' *La mort de l'auteur* wurde 1967 erstveröffentlicht.

malte, über Ed Ruscha, der seinen Namen 1959 bildfüllend in Druckbuchstaben malte bis hin zu zeitgleichen Interpretationen bei Bruce Nauman, der 1968 seinen Namen als Neonleuchtschrift in die Länge zog.¹⁹⁰ Im Zug seines Spiels mit dem Symbol- und Marktwert der künstlerischen Handschrift hatte Andy Warhol 1966 begonnen, seine Grafiken zumindest teilweise per Stempel zu signieren.¹⁹¹ Hierbei spielte weniger die (ironische) Auslotung des ästhetischen und inhaltlichen Potenzials des eigenen Namens eine Rolle als das Bewusstsein für den Marktwert von Künstlernamen und Signatur bzw. die Dekonstruktion von deren Authentizität. Beuys verwendete das Werkzeug des Stempels, um der seit den frühen 1960er Jahren einsetzenden Entmystifizierung des Künstlers gleichzeitig zu folgen wie kreativ Widerstand zu leisten.

Bereits 1968 wurde die DSP nach Stüttgens Vorschlag in *Fluxus Zone West* umbenannt. Beuys nahm die Namensänderung begeistert auf: Die hierdurch kommunizierte Relativierung des Tagesgeschehens, auf das eine politische Partei Bezug zu nehmen hat, war ihm ein Anliegen. Entsprechend wurde der Stempel der DSP adaptiert und der Schriftzug durch „Fluxus Zone West“ ersetzt.¹⁹² *Interfunktionen 2* wurde in der Folge zum Austragungsort einer Debatte um die Deutungshoheit und die ‚Nutzungsrechte‘ am Begriff „Fluxus“. Unter den „Fluxus-Materialien“ fanden sich auch das von Maciunas 1963 auf Anregung von Beuys für das Event an der Düsseldorfer Kunstakademie verfasste Manifest sowie eine programmatische Chronik von Wolf Vostell, welche Fluxus mit dem Engagement einzelner Personen verknüpfte („Fluxus wurde von Maciunas unter der Mitarbeit von Paik und Vostell in Wiesbaden 1962 gegründet (...) Fluxus Zentrale wurde von Tomas Schmit 1962/63 in Köln für Deutschland geleitet/Fluxus Head Quarter wurde 1964 von Maciunas in New York eingerichtet“). Vostell verzichtete nicht darauf, Fluxus explizit von Beuys abzugrenzen („Fluxus ist unvereinbar mit Starkult oder mystischer Verhaltensform/Fluxus basiert nicht auf christlicher Terminologie/Fluxus hat nie das Kreuz benutzt (...) Fluxus West ist Ken Friedman im Westen der U.S.A. (...)“). Vostells Auflistungen waren mit einem rechteckigen Stempel versehen, der ebenso wie der Untertitel verdeutlichte, was ihm ein Dorn im Auge war: „Zur

¹⁹⁰ Vgl. hierzu etwa Butin 2013, S. 392f. Butin erwähnt Beuys im Abschnitt zur „Verweigerung der Signatur“ (ebenda, S. 400 f.) mit dem Hinweis, dass dieser seine Multiples zwischen 1965 und 1970 aus ideologischen Gründen nicht signiert hätte. Butin erwähnt zu Recht den Stellenwert der Edition Block bei dieser Entscheidung; lag es doch exklusiv am Umfeld, welches durch die Produktion serieller Kunst eine Möglichkeit sah, den Wert künstlerischer Handschrift zu untergraben. Beuys, so könnte man Butin in dieser Sache entgegenhalten, signierte bspw. den *Filzanzug* mittels Stempel, gerade weil er ihn so trotz Blocks Idealvorstellung autorisieren und in sein ‚Programm‘ einbinden konnte.

¹⁹¹ „Ich empfinde eine Künstlersignatur als Teil des Stils, und ich glaube nicht an Stil.“ Butin 2013, S. 399.

¹⁹² Stüttgen 2008, S. 384.

Umbenennung der ‚Deutschen Studenten Partei‘ in ‚Fluxus Zone West‘“ (Abb. 37.1).¹⁹³ 50 der insgesamt 250 Exemplare dieser Ausgabe von *Interfunktionen* enthielten im Inhaltsverzeichnis als „signierte Skizzen“ gelistete Beiträge, darunter einen von Vostell und einen von Beuys. Die Materialzusammenstellung zur Akademie wies den in Beuys’ Handschrift gedruckten Satz „Die Ästhetik ist eine Begleiterscheinung jeder menschlichen Tätigkeit“ auf. Alternierend hatte er dazu seinen *BEUYS+*-Stempel in Braunkreuz oder den *Fluxus Zone West*-Stempel in Blau, daneben den Originalstempel der *DSP* in Rot platziert (Abb. 37.2). Die Verwendung von Stempeln als Zeichen künstlerischer ‚Autorität‘ hatte bereits Chris Reinecke, die frühere Studentin des Malers Gerhard Hoehme an der Düsseldorfer Akademie, im ab 1968 gemeinsam mit Jörg Immendorf etablierten Aktionsrahmen *Lidl* in der ersten Ausgabe von *Interfunktionen* demonstriert (Abb. 38).¹⁹⁴

1968, im selben Jahr, in dem der *DSP*-Stempel vom *Fluxus Zone West*-Stempel abgelöst wurde, entwarf Beuys den Stempel *Hauptstrom*, den er ab dann am häufigsten von allen einsetzen sollte (Abb. 39). Beuys verwendete damit den Titel einer Aktion wieder, die er am 20. März 1967 in der Darmstädter Galerie Dahlem zur Eröffnung seiner Ausstellung *Fettraum* performt hatte. Erneut ausgehend von der Kreisform mit zwei Kreuzen, ist der konzentrisch angeordnete Schriftzug „Hauptstrom“ ergänzt um die insgesamt fünf die Leserichtung betonenden Pfeile. Im Unterschied zu den mit den Aktivitäten an der Akademie verbundenen Stempeln band *Hauptstrom* die in gewisser Hinsicht politischen, kollektiven Aktivitäten in Beuys’ plastisches Werk und die Erweiterung seines Kunstbegriffs zurück.¹⁹⁵ Diese Feststellung bestätigt explizit das *Multiple Freier Demokratischer Sozialismus* (1971 WV 32): Wo im vorgedruckten Firmenbriefkopf von Karl Fastabend, einem Mitstreiter von Beuys bei der Gründung der *Organisation der Nichtwähler*, „Mein Zeichen“ vorgesehen war, platzierte Beuys seinen *Hauptstrom*-Stempel. Eine vergleichbare Inbesitznahme ist bei „*Nehmt was ihr kriegen könnt!*“ (1972 WV 47) zu beobachten.

Die Verwendung von Stempeln als künstlerisches Mittel lässt sich mit jener „Ästhetik der Administration“ zusammendenken, welche Benjamin Buchloh für künstlerische

¹⁹³ Wolf Vostell, Fluxus. Zur Umbenennung der „Deutschen Studenten Partei“ in „Fluxus Zone West“, in: *Interfunktionen 2*, o.P.

¹⁹⁴ Vgl. hierzu ihre versammelten Stempel, reproduziert im Ausstellungskatalog Düsseldorf 1999: *Chris Reinecke: 60er Jahre – Lidl-Zeit*, Wanderausstellung, Kunstmuseum Düsseldorf u.a., Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1999.

¹⁹⁵ In Stüttgens Worten: „In ihm sah er alles, was er gemacht hatte und was er noch nicht gemacht hatte, zusammengefasst, das Entfernteste verbunden mit dem Nächsten, das Energie-, Bewegungs- und Richtungszeichen der Idee der Plastik schlechthin.“ Stüttgen 1988, S. 170.

Veröffentlichungsformen der 1960er Jahre prägte. Künstler wie Dan Graham, Robert Morris oder Ed Ruscha, die Buchloh mit der Formulierung „the most rigorous elimination of visuality and traditional definitions of representation“ als besonders prägend für die Konzeptkunst kanonisierte,¹⁹⁶ haben in Form von Artikeln und Annoncen oder als günstig hergestellte Künstlerbücher die technischen Möglichkeiten von Fotokopie, Offset und Telegramm bereits gestalterisch aufgegriffen und gleichzeitig als visuelles Produkt ihrer Praxis etabliert.¹⁹⁷ Auch die im vorhergehenden Kapitel erwähnten Verleger von Beuys' ersten Multiples, René Block und Wolfgang Feelisch, folgten bei der Etablierung ihrer Unternehmen mit diversen Reproduktionsverfahren und Stempeln einer Praxis der Administration. Die Verwendung von Stempeln steht für bürokratisch funktionierende Organisationen, was Beuys' grafisches Experimentieren im Rahmen der Gründung der DSP impliziert. So trifft zwar zu, was Maja Naef zu Beuys' Verwendung von Stempeln ebenfalls unter Bezugnahme auf Buchlohs „Ästhetik der Administration“ festhält: dass „stempeln die individuelle Handschrift hinausdrängt und (...) eine mechanische Zirkulation ohne platzierte Subjekte hervorruft.“¹⁹⁸ Indem Beuys seine Stempel jedoch zur Markierung verwendet und seinem formalen und materiellen Vokabular als weitere Zeichen hinzufügt, dienen sie auch der Kennzeichnung seiner künstlerischen ‚Handschrift‘ und seiner Person. Die bei ihm häufig anzutreffende, gleichzeitige Verwendung von Stempel und Signatur unterstreicht diesen Aspekt. Beuys befrachtet seine Stempel mit ganz unterschiedlichen Bedeutungen: „(...) Stellvertreter, Bote, Umschalter, Identifikator, Verdichter, Verteiler, Vervielfacher, Vereinfacher und Übertrager“.¹⁹⁹ Wie die paratextuellen Erscheinungen in der Konzeptkunst (Abb. 40) sind sie weit mehr als Repräsentanten eines quasi-administrativen Akts.

Wenn auch selten so unmittelbar konvergierend wie in dem oben beschriebenen Beitrag in *Interfunktionen 2*, bei dem erst der Stempel das Magazin als Multiple ausweist, bleiben Multiples und Stempel für Beuys eng verknüpft. Er stempelte Drucksachen oder auch Dokumente aus dem Zusammenhang seiner politischen Aktivitäten. „Jedesmal nimmt er den Stempel, dreht ihn rum, betrachtet ihn von unten, presst ihn dann auf das Stempelkissen, betrachtet ihn noch einmal. Dann drückt er ihn behutsam aber fest auf das Blatt, nachdem er sich bei jedem Blatt wieder neu eine Stelle aussucht, wo er den Stempel hinpflanzen will (...).

¹⁹⁶ Buchloh 1990, S. 107.

¹⁹⁷ In ihrer Dissertation untersuchte Barbara Preisig die materiellen Erzeugnisse der Konzeptkunst und widerlegte damit Buchloh, der diese als wesentlich als immateriell kanonisiert hatte. Preisig, Barbara. *Mobil, autonom, vernetzt, Kritik und ökonomische Innovation in Ephemera der Konzeptkunst 1966-1975*, München, Edition Metzler 2018.

¹⁹⁸ Naef 2011, S. 74, Anm. 86.

¹⁹⁹ Stüttgen zitiert nach Naef 2011, S. 70.

Dann also, er hat das Blatt gestempelt, guckt er es sich noch einmal an, dreht dabei, wie in der Betrachtung eines Bildes, kurz seinen Kopf ein wenig (...).²⁰⁰ Er stempelt dabei keineswegs exklusiv zweidimensionale Editionen. Auch Objekte wie *Schlitten* (1969 WV 12), das Tonbandgerät von *Konzert Mönchengladbach* (1970 WV 27) und *Filz-TV* (1970 WV 30), tragen seinen Stempel. Damit bringt Beuys seinen Namen bzw. seine Zeichen in Umlauf – woran sein Beitrag zur 1969 von Rywelski edierten Mappe *Künstlerpost* (1969 WV 15) keine Zweifel offen lässt: Nicht nur ist die im Kuvert integrierte Schokolade rückseitig mit *Fluxus Zone West* gestempelt. Auch das Kuvert trägt mit dem Schriftzug BEUYS (hier allerdings ohne +) unmissverständlich das Zeichen seiner Autorschaft.²⁰¹ Beuys stempelte die Multiples aber auch, um deren Verbindung zu seinem umfassenden Werkbegriff zu unterstreichen. In diesem Zusammenhang kam konsequenterweise in erster Linie der *Hauptstrom*-Stempel zum Einsatz, so z.B. beim *Filzanzug* (1970 WV 26) oder bei *mit Schwefel überzogene Zinkkiste (tamponierte Ecke)* (1970 WV 21b) (Abb. 41). Der *Hauptstrom*-Stempel findet im Gesamtwerk der Multiples immer wieder Anwendung, Stempel wie jene der DSP bzw. Fluxus Zone West wurden (ab 1972) abgelöst von einem Stempel (bzw. von dessen englischsprachiger Version), der in Zusammenhang mit der Freien Internationalen Universität (FIU) entstanden ist. Hinzu kamen auch Stempel wie jener, der für die politische Partei der Grünen warb. Es gibt auch den Fall eines spezifisch produzierten Stempels – *Beuys ich kenne kein Weekend*-Stempel entstand für den Beitrag von René Blocks ‚Koffer‘-Mappe *Weekend* –, der später als Slogan auch isoliert Verwendung fand. Als Jahreshgabe des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf – schliesslich als Multiple *Gespräch* (1974 WV 141) kategorisiert (Abb. 42) – stempelte Beuys die Seite fünf der Publikation *Joseph Beuys, Zeichnungen I, 1947-1959* mit einer repräsentativen Auswahl seiner bis zu diesem Zeitpunkt regelmässig verwendeten Stempel. Damit ordnete er die Stempel dem Bereich der Zeichnungen zu und betonte mit dieser Geste die Gleichwertigkeit der Stempel und also jene seiner unterschiedlichen künstlerischen Betätigungen. In Zusammenhang mit seinem realpolitischen Engagement entstanden vereinzelt weitere Stempel, doch spätestens 1974 hat sich für ihn die Dringlichkeit des Stempelns in Anspielung an quasi-bürokratische Prozesse erledigt.

²⁰⁰ Stüttgen 2008, S. 180.

²⁰¹ Vgl. den BEUYS-Schriftzug auf der Schachtel von *Katalog Mönchengladbach* (1967 WV 5).

3.2 Authentifizierung: Das Multiple als Mitspieler

In einem seiner zwischen 1966 und 1969 mehr oder weniger regelmässig stattfindenden Ringgespräche mit Studierenden hatte Beuys die Idee einer „neue(n) Partei“ geäußert, die nötig wäre, um die in den Studentenunruhen aufgekommenen Anliegen zu bündeln und realpolitisch fruchtbar zu machen (Abb. 43).²⁰² Am 22. Juni 1967 hatte er mit Unterstützung von Johannes Stüttgen vor Studierenden, Reportern und Schaulustigen auf dem Gelände vor der Akademie in Düsseldorf die bereits erwähnte *Deutsche Studentenpartei* DSP ins Leben gerufen. Stüttgen erinnert sich: „Er klopft seine Westentaschen ab, zieht dann aus einer Liste mit Telefonnummern aller Düsseldorfer Zeitungen hervor, die er offensichtlich schon zuhause zusammengestellt hat, und überreicht sie mir (...). Die Presseleute am Telefon reagieren amüsiert und ratlos zugleich, sagen aber alle selbstverständlich ihre Teilnahme zu.“²⁰³ Beuys' anstehende Verbeamtung wurde 1967 vom Land Nordrhein-Westfalen debattiert und schliesslich nicht gutgeheissen – die Gründung der DSP steht auch für den Beginn der Politisierung von Beuys' künstlerischer Praxis. Beuys hatte den formalen Akt medienwirksam orchestriert. Aufgrund des Hinweises des Direktors Prof. Dr. Eduard Trier, der parteipolitische Kundgebungen innerhalb der Akademie untersagt hatte, fand sie vor den Toren der Akademie statt. Die Parteigründung bringt einen weiteren Aspekt in Beuys' Umgang mit Multiples zum Vorschein. Die Form einer öffentlichen Manifestation wird Beuys bis in die 1980er Jahre mit einer Reihe von Mitstreitern in unterschiedlichen Kontexten praktizieren. Damit erweitert er sein künstlerisches Schaffen um einen Handlungsraum. Er setzt einerseits seine zu Beginn der 1960er Jahre im Umkreis von Fluxus begonnene Praxis der Aktionen fort. Andererseits entspringt das öffentliche Verkünden und das Imitieren der politischen Organisation einer Partei dem Reformgeist der späten 1960er Jahre. Die Gründung der DSP führt Beuys' Agieren aus dem Kunstbetrieb heraus und lässt ihn mit einem zuweilen spontan entstehenden breiten Publikum interagieren. Zu einem Zeitpunkt, als das euphorische Interesse am Multiple als mehrheitsfähigem Kunstobjekt abklingt, hat Beuys dessen diskursives Potenzial begriffen und macht Multiples zu einem vielfältig einsetzbaren Teil seines Auftritts als Künstler. Einige werden gleichsam zu seinen ‚Mitspielern‘. In den hier im

²⁰² Bis dahin soll laut Stüttgen in Düsseldorf vom Studentenprotest noch nicht allzu viel zu bemerken gewesen sein, vgl. Stüttgen 2008, S. 69 u. 77. Ringgespräche entstanden auf Initiative des Beuys-Studenten Anatol Herzfeld, motiviert durch die amerikanische Civil Rights Bewegung und dem *Manual for Direct Action*. Dieses brach im Rahmen der *Voltaire-Flugschriften* von Bernward Vesper ab 1967 mit den traditionellen Demonstrationsformen der Arbeiterbewegung und machte neue, zuweilen spontane, gewaltfreie Aktionen wie „Sit-ins“ oder „Teach-ins“ bekannt. Vgl. von Wiese, Stephan, „Veränderlich. Kunst und Politik bei Chris Reinecke“, in: John, Barbara, Rennert, Susanne und von Wiese, Stephan (Hg.), *Chris Reinecke 60er Jahre - Lidl-Zeit*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1999, S. 65-82, hier S. 69.

²⁰³ Stüttgen 2008, S. 77.

Folgenden untersuchten Beispielen wechselt ihre Bedeutung und Funktion: Sie entmystifizieren die Herstellung von Kunst, indem sich ihre Genese beispielsweise im Rahmen einer öffentlichen Situation vollzieht; sie kommen als Flugblätter in Umlauf; Beuys gibt Informationsbroschüren den Status von Multiples und stellt Anschauungsmaterial her, das den Charakter eines Multiples, also eines Werks annimmt.

3.3 *Intuition: Beuys' Arbeit während der Lidl-Woche*

Vor den Türen der Düsseldorfer Akademie fand im Mai 1969 die sogenannte *Lidl-Woche* statt (Abb. 44.1 – 44.3). Vermutlich beeinflusst von Beuys' Aktivitäten mit der DSP hatten Chris Reinecke und Jörg Immendorff die Bezeichnung *Lidl* 1968 verwendet, um ihren künstlerischen Aktionsrahmen zu beschreiben: „Lidl bedeutete: künstlerische Arbeit in der Öffentlichkeit – heraus aus dem elfenbeinartigen Turm in die Öffentlichkeit. Statt Kunst in Museen und Galerien die Mietung von geeigneten Räumen, die gross genug waren, um die Menschen von der Strasse herein zu holen und sie bekannt zu machen mit unseren Ideen: Erweiterung des Bewusstseins aller.“²⁰⁴ *Lidl* ist ein nach dadaistischem Vorbild der Babysprache entnommenes Klangwort, das nur zufällig den ebenfalls 1968 gegründeten ersten Supermarkt der späteren LiDL-Kette zu zitieren scheint.²⁰⁵ *Lidl* funktionierte bis 1970 bzw. 1972 als ein organisatorischer Rahmen für künstlerisch-politische Aktionen und Aktivitäten im In- und Ausland, die Reinecke und Immendorff teils auch in erweiterten Konstellationen durchführten.²⁰⁶ In Stüttgens Erinnerung machte sich Beuys durchaus über Immendorff lustig.²⁰⁷ Als Aktionsrahmen allerdings bleibt *Lidl* für die zeithistorische Einordnung seiner Multiples und ihrer Funktion als vermittelnde ‚Mitspieler‘ seiner politisch geprägten „zielgerichteten Aktionen“²⁰⁸ aufschlussreich.

²⁰⁴ Chris Reinecke, zitiert nach Rennert, Susanne, „Ein doppelter Strang. Lidl, 1968-70. Konzepte, Aktionen, Strategien von Chris Reinecke und Jörg Immendorff“, in: John, Barbara, Rennert, Susanne und von Wiese, Stephan (Hg.), *Chris Reinecke 60er Jahre – Lidl-Zeit*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1999, S. 35-64, hier, S. 35.

²⁰⁵ [https://de.wikipedia.org/wiki/LIDL_\(Kunst\)](https://de.wikipedia.org/wiki/LIDL_(Kunst)) (zuletzt aufgerufen am 8. Mai 2020).

²⁰⁶ Die letzten beiden Jahre führte Immendorff Lidl alleine weiter. Reinecke hatte sich aus der Kunst verabschiedet und der konkreten politischen Arbeit etwa um Mietersolidarität zugewandt. Rennert 1999, S. 60.

²⁰⁷ Stüttgen 2008, S. 202.

²⁰⁸ Während die jüngere Forschung mit dem neutraleren Begriff der „Performance“ operiert, unterscheidet das von Uwe M. Schneede zusammengestellte Verzeichnis zwischen „Aktionen“, eindeutig dem Kunstkontext zuzuordnenden Performances und eben den „zielgerichteten Aktionen“, d.h. weniger choreografierten Auftritten in der Öffentlichkeit. Die Multiples als ‚Vermittler‘ des Beuys'schen Werks tauchen im letztgenannten Zusammenhang auf. Vgl. Schneede, Uwe M., *Joseph Beuys, die Aktionen: kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, Hatje 1994.

Über *Lidl* hinaus kam es spontan zur Gründung der *Lidl-Akademie*, als Immendorff und Reinecke von dem Allgemeinen Studierenden Ausschuss AStA und der Künstlergruppe Puyik 1968 an die Kunstakademie in Karlsruhe eingeladen worden waren, ihr Programm jedoch aufgrund von Streitigkeiten mit der Akademieleitung gar nicht realisieren konnten. Immendorff rief deswegen eine alternative Akademie aus:²⁰⁹ Er kommunizierte die Übernahme der Karlsruher Akademie durch *Lidl* und informierte die Presse. Diese wurde zum Akteur innerhalb der Vermischung von real-(hochschul)-politischen Geschehnissen und Kunst – vergleichbar mit der öffentlichen Gründung der DSP 1967. Die Situation in Karlsruhe endete unspektakulär. Spektakulär ging es hingegen im Mai 1969 in Düsseldorf zu. Immendorffs Vorhaben, im Flur der Kunstakademie eine *Lidl*-Klasse aufzubauen,²¹⁰ wurde von der Akademieleitung untersagt. Seine in der Folge kommunizierte Einladung zu einer „Internationalen Tagung der Lidl-Akademie“ zu den Themen „1. Funktion der Kunsthochschulen 2. Funktion der Kunstpädagogik 3. Funktion der künstlerischen Arbeit“ in den Räumen unter anderem von Beuys führte zum Verbot durch den Direktor der Akademie, zur polizeilichen Räumung und schliesslich zur Verlegung der *Lidl-Arbeitswoche* nach draussen.²¹¹ Die eigentlich auf Grundsatzfragen zum gesellschaftlichen Stellenwert von Künstlern und von Kunst ausgerichtete Veranstaltung mutierte zu einer zehntägigen öffentlichen Manifestation mit einer Reihe internationaler Teilnehmer unter Beuys’ Schirmherrschaft. Sein Auftritt im Luchsmantel zur Begrüssung aller, die „mit Decken, Schlafsäcken, Kochgeschirr, Geigen und Kinderwagen“²¹² angereist waren, demonstrierte die Rolle des Hausherrn deutlich, wenngleich er nach einer Unterredung mit Direktor Trier darauf hinwies, dass er nicht der Veranstalter und damit auch nicht der Verantwortliche sei.²¹³ Neben Henning Christiansen, mit dem Beuys regelmässig zusammenarbeitete, trugen auch Künstler wie James Lee Byars, Marcel Broodthaers, Robert Filliou oder Panamarenko zur *Lidl-Woche* bei.²¹⁴ Die Aktivitäten und das Programm könnten aus heutiger Perspektive zwar als intensiver, wenn auch harmloser Hochschulworkshop wahrgenommen werden. Doch mutierte die Auseinandersetzung zwischen Hochschulleitung und dem AStA sowie Beuys in der Rolle eines Vermittlers zum eigentlichen Politikum. Es war der Auftakt des jahrelangen

²⁰⁹ Vgl. Rennert 1999, S. 51. Auf der Stelle wurden Plakate gedruckt mit der Aufschrift „Lidl bleibt da“ oder „Für den ernsten Fall“. Vgl. Beuys’ Definition der Multiples als „Kondensationskerne/Erinnerungsstücke (o.s.ä.) für den Fall, dass etwas anders kommt.“ Schellmann/Klüser 1971, o.P.

²¹⁰ Beuys hatte bereits im Semester davor zur Nutzung des Akademieflurs aufgerufen, „Wie, zuwenig Platz? Der ganze Flur ist doch frei!“ Er baute *The Pack (Das Rudel)* (1969) an ebendiesem Ort auf. Stüttgen 2008, S. 476.

²¹¹ Rennert 1999, S. 52.

²¹² Stüttgen 2008, S. 547.

²¹³ Ebenda, S. 550.

²¹⁴ Vgl. Rennert 1999, S. 52. Zum detaillierten Bericht über die Düsseldorfer Lidl-Woche vgl. Stüttgen 2008, S. 543-594.

Ringens um Beuys' Lehrtätigkeit und seine Verletzung der Zulassungsregeln, das am 10. Oktober 1972 schliesslich zu seiner fristlosen Kündigung führen sollte.²¹⁵

Die Aktivisten der *Lidl-Woche* hatten sich ihren Arbeitsalltag eingerichtet. Die Veranstaltung hatte ein Publikum generiert, „Anwohner (...) schafften Stühle und Kissen herbei, sorgten für Kaffee, Tee und Kuchen. Sie genossen das Theater auf der Strasse“.²¹⁶ Am Vormittag des dritten Tages lieferte Wolfgang Feelisch auf Bestellung von Beuys eine grössere Anzahl des bei ihm unlimitiert erschienenen *Multiples Intuition* (1968 WV 7), damals noch als *Intuition... statt Kochkunst* betitelt. Beuys baute die Kisten stapelweise am Eingang der Akademie auf, setzte sich auf die Stufen und begann, sein für dieses Multiple entworfene ‚Intuitions-Diagramm‘ in die Böden der Kisten zu zeichnen (Abb. 45).²¹⁷ Auf die Rückseite setzte er neben Feelischs Verleger-Stempel jeweils seine Signatur und die Datierung 1968 (sic). Er arbeitete sich so im Verlauf des Tages von Kiste zu Kiste und von Stapel zu Stapel. Dieses manuelle Produktionsverfahren sollte von da an, demonstriert in unterschiedlichen öffentlichen Situationen, zur Entstehungsgeschichte dieses Multiples gehören und damit bis zu einem gewissen Grad auch seine inhaltliche Auslegungen lenken.²¹⁸ Neben seiner Rolle als Gastgeber und Schlichter und seiner Initiative zum 20. Ringgespräch mit dem Titel *Sollen wir innerhalb oder ausserhalb der Institutionen arbeiten?* nützte Beuys dann die Plattform der *Lidl-Akademie* in diesem Sinne, um sein Multiple zu präsentieren.

Die hitzigen Diskussionen zwischen der Akademieleitung und den Aktivisten sowie die polizeiliche Räumung generierte ständig Neuigkeiten, die in Flyern und Bannern, offenen Briefen sowie durch die Bemalung des Fussbodens stets kommentiert wurden. Die kontinuierliche Berichterstattung für die *Illustrierte Akademiezeitung* nahmen die Aktivisten selbst an die Hand; eine Schreibmaschine gehörte zu ihrer Ausstattung. Nicht ausschliesslich, aber zu einem wesentlichen Teil hielt Chris Reinecke die laufenden Geschehnisse fest. Für die Kontextualisierung von Beuys' Zurschaustellung seiner Arbeit am Multiple *Intuition* ist eine

²¹⁵ Die Auseinandersetzung zwischen Beuys und der Akademieleitung wurde auch auf der anderen Seite des Atlantiks wahrgenommen. Per Telegramm, unterzeichnet u.a. von Carl Andre, Andy Warhol, Leo Castelli, Walter de Maria und Richard Bellamy, bekundeten eine Reihe internationaler, prominenter Teilnehmer des Kunstsystems ihre Solidarität mit Beuys bzw. den *Lidl*-Teilnehmern. Vgl. das entsprechende Faksimile in Stüttgen 2008, S. 581.

²¹⁶ Ebenda, S. 574.

²¹⁷ Vgl. S. 34 der vorliegenden Arbeit.

²¹⁸ Vgl. z.B. der Bericht von Johannes Cladders im Ausstellungskatalog Bonn 2005, S. 71. Aber auch Beuys' Aussagen gegenüber Schellmann und Klüser: „Bei den Holzkästen („Intuition“) ist es schon eine erhebliche Arbeit – ich glaube, es sind schon über 5'000, die ich gemacht habe – denn der Feelisch kommt alle naselang und da geht jedesmal ein ganzer Tag drauf, denn die Dinge muss ich ja alle selber machen, sonst werden sie nichts.“ Schellmann/Klüser 1971, o.P.

fotografisch dokumentierte Szene relevant: Sie zeigt Reinecke, an einem Tischchen sitzend an der Schreibmaschine auf den Stufen des Akademieeingangs (Abb. 44.2). Reineckes Präsenz hatte die Berichterstattung zum Zweck und war gleichzeitig auch ihr künstlerischer Beitrag.²¹⁹ Beuys wandte die Ikonografie des Zurschaustellens an auf die Fertigstellung des Multiples *Intuition* im Akkord. Die Arbeit in eigener Sache betonte auch seine vom Kollektiv abweichende Haltung. Diese war auch selbstverständlich gegeben, da Beuys Akademie-Professor war. Während die Akademie aufgrund der *Lidl*-Aktion geschlossen blieb – eine Situation, die Beuys offiziell nicht arbeiten liess –, konnte die Arbeit am Multiple neben dem provokanten Aspekt des Zeitvertriebs auch seine Effizienz zur Schau stellen. Beuys' Sonderstellung begründet sich darin, dass er die Vorherrschaft von Kunst bzw. die traditionelle Arbeit des Künstlers als Produzent keinen Augenblick in Frage stellte. Die unlimitierte Auflagenhöhe seines vor Ort fertiggestellten Multiples rückte dieses strukturell in die Nähe eines Flyers. Als ‚Flugblatt‘ eigenen Formats warb Beuys allerdings nicht für ein hochschulpolitisches Anliegen, sondern exponierte sich in seinem Selbstverständnis als Künstler, dessen produktive Haltung sich auf die gesellschaftlichen Verhältnisse bezieht.

Intuition war in Beuys' diskursiver Arbeit von ausserordentlicher Wichtigkeit, er sah die Fähigkeit zu von spontaner Inspiration getragene Denken als Bedingung des kreativen Handelns schlechthin. Erst dieses wiederum ermöglicht Veränderungen auf den unterschiedlichen Ebenen von Politik und Gesellschaft sowie des individuellen Lebens. Auch *Lidl* strebte die „Erweiterung des Bewusstseins aller“ an, was in erster Linie den Wunsch der Studierenden und Künstler umschrieb, das Publikum mit expansiven, aktivistischen Formaten bzw. mit ihren ‚Ideen‘ bekannt zu machen. Da für Beuys klar war, dass „Politik Kunst sein muss“ und „die Kunst, die Politik sein will, sich nicht nur damit begnügen (darf), politische Thematik direkt kritisch abzubilden“, sondern „höhere Organisationsformen des Menschen provozieren“ muss,²²⁰ ist die unreflektierte Teilnahme an politischen Protesten für ihn keine Option. Im Kontext der *Lidl*-Wochen ist deswegen das beharrliche Wiederholen des Begriffs „Intuition“ im immer gleichen Multiple-Kasten auch ein Metakommentar. Beuys fordert die Studierenden und das Publikum dazu auf, Politik und Gesellschaft aktiv mitzugestalten. Er propagiert den Gebrauch von Intuition als Alternative, um den Blick auf grössere Perspektiven zu schärfen, anstatt die dominanten Organisationen lediglich zu spiegeln – was

²¹⁹ Seit Mitte der 1960er Jahre war das Thema Arbeit wiederholt Gegenstand von Reineckes Werk – ein Fokus, den Reinecke etwa mit Martha Rosler oder Mierle Laderman Ukeles teilte.

²²⁰ Zitiert nach Voigt 2007, S. 45.

Beuys den seiner Ansicht nach wenig nachhaltigen Forderungen der *Lidl*-Aktivisten vermutlich zum Vorwurf machte.

3.4 Plakat-Aufruf zur Wahlverweigerung in Düsseldorf

Im Frühjahr 1970 mietete Beuys ein Ladenlokal in der Düsseldorfer Altstadt. Sein Ziel war, einen Informationsort für all jene einzurichten, die an einer Alternative zum Parteiensystem interessiert waren.²²¹ In Beuys' Worten: „Ich plane da nämlich eine Anlaufstelle für alle, die den Neubeginn wollen, einen Stützpunkt ausserhalb der Akademie in der Öffentlichkeit für unsere Ideen und die Prinzipien des Erweiterten (sic) Kunstbegriffs. Einen richtigen Ideenladen!“²²² Am 2. März 1970 richtete Beuys die Informationsstelle ein, am 1. Juni wurde die *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (freie Volksinitiative) e.V.* gegründet (Abb. 46.1 – 46.6). Immendorffs und Reineckes oben genannte Motivation, einen Raum für Lidl anzumieten, um Kunst ausserhalb von Museen und Galerien relevant zu machen, hallt in Stüttgens Erinnerung wieder: „Die Bürogründung war ein demonstrativer Schritt aus dem Rahmen der Kunstakademie hinaus in den Lebensbereich der ‚normalen‘ Menschen hinein, eine Aktion, welche die Ernsthaftigkeit einer auf das soziale Ganze gerichteten Gestaltungsabsicht in der Realität nachwies und zugleich zum sinnfälligen Bild der Erweiterungsdynamik des Kunstbegriffs wurde.“²²³ Der Standort in der Andreasstrasse, direkt neben der Galerie Konrad Fischer und gegenüber der Düsseldorfer Kunsthalle²²⁴ verdeutlicht Beuys' Bewusstsein für die Dynamiken der Kunstwelt ausserhalb der Hochschule. Das fertig eingerichtete Ladenlokal ähnelte der auf Konzeptkunst ausgerichteten Galerie Konrad Fischers, den der Kritiker Georg Jappe zur Gruppe jener Galeristen zählte, die sich als „Ideenmakler“ verstanden.²²⁵ In Beuys' Bezeichnung „Ideenladen“ klingt auch das Vorhaben des ähnlich progressiven New Yorker Galeristen John Gibson an, den die Presse als „Idea Man“ charakterisiert hatte.²²⁶

²²¹ Stüttgen 2008, S. 742. Beuys' Dreigliederungsidee basiert auf Rudolf Steiners Gesellschaftsmodell, in dem die Koordination übergeordneter Prozesse nicht zentral durch den Staat oder eine Führungselite erfolgt, sondern wo Geistesleben (Kultur), Rechtsleben bzw. Politik und Wirtschaft relativ autonom den je eigenen Funktionsprinzipien folgen. Steiner empfahl nach dem Ersten Weltkrieg die Gründung eines „Bundes für Dreigliederung des sozialen Organismus“ (1919) entlang den Devisen „Freiheit im Geiste, Gleichheit vor dem Recht, Brüderlichkeit in der Wirtschaft“. Adriani, Götz, Konnertz, Winfried und Thomas, Karin (Hg.), *Joseph Beuys*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg 1973, S. 139.

²²² Stüttgen 2008, S. 742.

²²³ Ebenda.

²²⁴ Voigt 2007, S. 45.

²²⁵ Jappe, Georg, Schmidt, Aurel und Szeemann, Harald, *Dokumente zur aktuellen Kunst 1967-1970*, Luzern, Kunstkreis AG Luzern 1972, o.P.

²²⁶ Faksimilierte Pressenotiz in Jappe et al. 1972, o.P.

Die Eröffnung der Informationsstelle am 14. Juni 1970 war auf den Termin der Landtagswahl von Nordrhein-Westfalen gelegt; die Wahlverweigerer sollten sich in der Andreasstrasse einfinden und sich in ihrem Protest und v.a. in der Arbeit zur Überwindung des etablierten Parteiensystems zusammenschliessen. Beuys hatte zu diesem Zweck ein Plakat im DIN A2-Format entworfen mit dem Aufruf zur „Wahlverweigerung“, welches er von seinen Studenten und Mitinitianten der Organisation für Nichtwähler, Johannes Stüttgen und Jonas Hafner, mitunterzeichnen liess. Das Plakat verteilten Beuys und seine Mitstreiter im Vorfeld. Zum Stichtag sollen vierzig Wahlverweigerungen in der Informationsstelle eingereicht worden sein; diese wurden dann ins Schaufenster gehängt. Mit der Organisation für Nichtwähler hatte Beuys das bereits seit der Gründung der DSP zur Verfügung stehende ‚realpolitische Vokabular‘ weiterentwickelt – die Kommunikation mit einem Nicht-Kunst-Publikum durch Flugblätter und Plakate. Obwohl *Intuition* im Kontext der Manifestation von *Lidl* zu einer Art Flugblatt geworden war, blieb diese Arbeit in erster Linie ein käufliches Multiple.²²⁷ Anders das Poster, welches Beuys auf ein realpolitisches Datum hin konzipiert hatte.

Auf Anfrage von Armin Hundertmark fand dasselbe Plakat dann Eingang in dessen erste Editionsmappe, den sogenannten *1. Karton*. Der Berliner Armin Hundertmark begann 1970 mit dem Verlegen von ‚Mappen‘ in DIN A4-Kistenformat. Maciunas‘ ab 1963 in mehr oder weniger regelmässigen Abständen erscheinende *Flux Year Boxes* dienten als Vorbild. Wenngleich Hundertmark ebenso wie Maciunas Koffer bzw. Kisten als Mappen verwendete, beschränkte sich der Ansatz des Berliners zunächst und vermutlich auch aus Kostengründen auf zweidimensionale Künstler-Beiträge. Darauf lassen die sehr unterschiedliche Druckqualität und materielle Umsetzung der Beiträge zum *1. Karton* schliessen. Die Zusammenstellung der Beiträge zeugen von einer weniger stringenten herausgeberischen Gesamtkonzeption als etwa Wolf Vostells *dé-coll/age*, die ‚Mappen‘ *Weekend* oder *en bloc*, die René Block herausgegeben hatte, oder Feelischs Reihe der *Haushaltskunst*. Neben Tomas Schmitts handgemachten, poetischen Collagen, den auf weisses Papier aufgeklebten Farbfotos im Standardformat von 9 x 13 Zentimetern, die Performances von Otto Mühl und Hermann Nitsch dokumentieren, fällt Beuys‘ Beitrag *Manifest, Text, Plakat* (1970 WV 16) dadurch auf, dass er die vorgegebenen Parameter und Produktionsmittel reflektierte (Abb. 47). Bei *Plakat* handelt es sich um das oben erwähnte; bei *Manifest* um das hier bereits diskutierte, von Beuys umgeschriebene und gestempelte Fluxus-Manifest von George Maciunas; bei *Text* um die

²²⁷ Feelisch erinnerte sich, dass das eine oder andere Multiple vermutlich vor Ort erworben worden sei, wobei in erster Linie der Verleger den Handel tätigte. Beuys hat lediglich gezeichnet und signiert (E-Mail an die Autorin vom 21. November 2016).

Zusammenführung verschiedener Textfragmente von Beuys aus dem Jahr 1967. Alle drei (Manifest, Text, Plakat) sind mit den drei Stempeln *DSP*, *Fluxus Zone West* sowie *Hauptstrom* versehen. In Kombination stehen die drei Drucksachen für Beuys' Engagement an der Schwelle zwischen Kunst und Politik im Zeitraum zwischen der Arbeit mit der DSP, seiner Positionierung in Bezug auf Fluxus und der Gründung der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung. Das zur Wahlverweigerung auffordernde *Plakat* bringt die Anliegen von Beuys' realpolitischem Engagement auf den Punkt: „Grundrechte, Freiheitsrechte, Bildung, Rüstung, Eigentumsverhältnisse, Produktionsmittel, Grund und Boden, Wohnung, Alters- und Krankenversicherung, Aufhebung des Beamtenstandes, Gleichberechtigung von Männern und Frauen, Entgiftung von Erde, Wasser, Luft“. Im Unterschied zu Maciunas' Auflistung von „dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art“, gegen die sich Fluxus zu richten habe, manifestiert Beuys' Zusammenstellung der Drucksachen, dass es sich bei seiner künstlerischen ‚Revolte‘ nicht um eine innerkünstlerische Diskussion, um avantgardistische Traditionen handelt. Hundertmarks Einladung bot vermutlich eine gute und v.a. zeitnahe Gelegenheit, um der 1969 in der zweiten Ausgabe von *Interfunktionen* formulierten Kritik an Beuys' Verwendung des Begriffs „Fluxus“ mit ähnlichen Mitteln zu begegnen:²²⁸ Die fotokopierte Version von Maciunas' Manifest, bei der Beuys von Hand das Wort „Europeanism“ durch „Americanism“ ersetzt und den *Fluxus Zone West*-Stempel sowie seine Signatur hinzugefügt hatte, machten deutlich, dass sich Beuys die Deutungshoheit und Verwendung des Begriffs „Fluxus“ nicht würde nehmen lassen.²²⁹ Vor allem aber bot Hundertmarks *Karton* das Forum für einen Test, um seine diskursive Arbeit zu materialisieren und mit den plastischen Bestrebungen gleichzusetzen. *Manifest, Text, Plakat* zeigt dies durch die auf dem Blatt *Text* nebeneinander platzierten Stempel: In der Anordnung einander gleichgestellt, sind auf diesem Blatt von links nach rechts, entgegen ihrer chronologischen Entstehung, die Stempel *Hauptstrom* (in zwei Grössen,) *Fluxus Zone West* sowie *DSP* platziert.²³⁰ Eingegliedert in die von Hundertmark konzipierte Mappe setzt Beuys' Beitrag auf den politisch motivierten Appell von Flugblättern und Plakat. Die auf 25 Exemplare beschränkte Auflage der Mappe zielt jedoch nicht auf eine Distribution an Stimmbürger.

²²⁸ Vgl. S. 58 dieser Arbeit.

²²⁹ Beuys wurde bekräftigt durch die fünf Tage später ebenso als Manifest formulierte Reaktion von Tomas Schmitt auf Vostells Unterstellungen an ‚Fluxus-Berechtigte‘. Schmitts Manifest wurde im Düsseldorfer Akademiekontext verteilt und per Post verschickt. Vgl. den Wiederabdruck in Stüttgen 2008, S. 418. Zu Beuys' Fluxus-Begriff vgl. Kellein, Thomas, „Zum Fluxus-Begriff von Joseph Beuys“, in: Harlan, Volker Koepplin, Dieter und Velhagen, Rudolf (Hg.), *Joseph Beuys-Tagung, Basel, 1.-4. Mai 1991*, Basel, Wiese Verlag 1991, S. 137-142.

²³⁰ Vergleichbare Gleichstellung aller drei kreisförmigen Stempel mit den *DDR-Karten* (1974 WV 106).

3.5 *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden: Multiples im Dienst realpolitischer Anliegen*

Anders verhält es sich mit dem gemeinsam mit dem Kölner Galeristen und Verleger Helmut Rywelski erarbeiteten Multiple. Zum Jahrestag der Eröffnung des Büros in der Andreasstrasse am 14. Juni 1971 kündigte die Kölner Galerie art intermedia ein neues Multiple von Beuys an: *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden* (1971 WV 40). Allen 10'000 Exemplaren einer beidseitig bedruckten Plastiktüte (75.5 x 51.5 cm) wurde Informationsmaterial zur *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung – Freie Volksinitiative e.V. Düsseldorf* beigelegt, einer Teilaufgabe von 500 Stück zusätzlich noch eine an der Schmalseite eingekerbte Filzplatte (68 x 48 x 1.2 cm).²³¹ Die weisse, handelsübliche Plastiktasche zeigt beidseitig Diagramme: Auf der einen Seite veranschaulicht ein in Grün und Rot akzentuiertes Diagramm die Vorteile einer „wirklichen Demokratie“ gegenüber dem „Parteienstaat“ (Abb. 48). Auf der anderen Seite zeigt ein handschriftliches Diagramm von Beuys, warum das Parteiensystem zu überwinden sei. Als „Demokratiefibel“ geplant,²³² enthielt die Plastiktüte wie erwähnt Informationsmaterial, darunter eine Broschüre zur Satzung zum politischen Programm sowie das Plakat, welches Beuys ein Jahr zuvor als Aufruf zur Wahlverweigerung hatte anfertigen lassen. Das Schreiben von art intermedia wies darauf hin, dass der Erlös – die Edition sollte für 47 DM verkauft werden – der Organisation für Nichtwähler zu Gute käme.

So kann die Parteiendiktatur überwunden werden entstand nicht nur aus Beuys' politischer Arbeit. Die Umsetzung wurde wesentlich mitbestimmt durch Rywelskis Praxis als Galerist und Verleger. Dieser war spätestens 1964 in der Funktion eines Kunstkritikers mit Wolf Vostell und durch diesen mit Fluxus und Happening in Kontakt gekommen. Er erkannte in solchen Kunstformen „eine neue Form der Gesellschaftskritik“, über die er in Zeitungen und am Radio berichtete. Am 1. September 1967 hatte er mit art intermedia in der Kölner Domstrasse eine „Galerie neuen Stils“ eröffnet.²³³ Die Eröffnung der Galerie hatte Rywelski 1967 mittels Vorder- und Rückseite des Faksimiles eines Telegramms der Deutschen

²³¹ Zunächst war wohl nach dem Vorbild von *Intuition* geplant gewesen, der gesamten Auflage eine Filzplatte beizulegen. Vgl. art intermedia, Informationszentrale für audio-visuelle ereignisse, 14. Juni 1971, Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, Box 29 Beuys.

²³² Krüger, Werner zitiert Beuys, in: „Mit Filz für Demokratie. Beuys will Gesellschaft ändern“, in: RCH Köln, Montag, 21. Juni 1971, S. 5., abgelegt im Multiple *Eine Strassenaktion* (1974 WV 44).

²³³ Den Begriff „intermedia“ übernahm Rywelski von Dick Higgins, der ihn 1966 eingeführt hatte zur Umschreibung jener Kunst, die sich zwischen verschiedenen Medien entwickelt, wobei Performance eine wichtige Rolle spielte, vgl. u.a. Jensen 2016, S. 205.

Bundespost wie folgt beworben: „Anbiete Bilder, Graphiken und Objekte STOP Vorrat in Underground-Press, Books, Films, Pop-Posters, Fluxus-Objekten, Happening=Literatur, Editionen der Avantgarde, Zeitschriften und internationale Katalogen STOP Diskothek für elektronische Musik STOP Kunst und ihre Zwischenformen: Art Intermedia STOP.“ Der Zusatz „Jeden Monat Rendezvous fuer Kuenstler und Sammler“ machte deutlich, dass Rywelski nicht nur eine Adresse des Kunsthandels vorschwebte, sondern mindestens so sehr ein Ort des Informationsaustauschs.²³⁴ Rywelskis hatte seine Galerie, nicht unähnlich derjenigen von Block in Berlin, als einen Ort initiiert, wo neben Ausstellungen vor allem Performances, Filmvorführungen und Konzerte stattfinden sollten. Mit dem Versand eigener Informationsschreiben berichtete er über Veranstaltungen und Angebote der Galerie,²³⁵ bezog Stellung zu Diskussionen über den Kunstmarkt. 1970 erregte Rywelski gemeinsam mit Wolf Vostell, Klaus Staeck und Beuys Aufsehen in ihrem Widerspruch gegen die Exklusivität des Kölner Kunstmarkts. In ihrer aufsehenerregenden Protestaktion klopfen sie zu viert von aussen mit Schlüsseln an die Glastüre von dessen Austragungsort, der Kölner Kunsthalle.²³⁶

Rywelskis Ankündigung der Plastiktüte fiel zeitlich fast zusammen mit *Aktuelle Kunst Hohe Strasse* – einer 1968 von Dietmar Schneider gegründeten und bis 1973 jährlich stattfindenden Veranstaltung. Kunst fand in 13, bei der letzten Ausgabe in 70 Schaufenstern ihren Ort der Veröffentlichung, in gewissem Sinn auch der Kommerzialisierung. So wurde 1971, bei der vierten Ausgabe, Beuys’ ‚Plastiktüten-Multiple‘ einem kunstaffinen wie auch zufälligen Laufpublikum vorgestellt (Abb. 49.1, 49.2). Die Präsentation in einer Einkaufsstrasse bot den Kontext, um das Multiple zum spontanen Verkauf anzupreisen. Im Widerspruch zu Beuys’ Wunsch, mit dem Erlös des Multiples die *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (freie Volksinitiative e.V.)* zu finanzieren,²³⁷ ist in der ersten umfassenden Beuys-Monografie der Hinweis überliefert, Beuys habe die Plastiktüte kostenlos an Passanten verteilt.²³⁸ Wichtiger für meine Untersuchung des Stellenwerts der Multiples innerhalb von Beuys’ Werk ist jedoch dessen nachweisliche Verwendung und Handhabung: Beuys führte die einzelnen Bestandteile als Informationsblätter vor. In der Stollwerk-Passage auf der Kölner Hohen Strasse waren drei eigens aufgestellte, weisse Holz-Paneele als

²³⁴ Vgl. die Anzeige für art intermedia in: *dé-coll/age Nr. 6*, 1967, Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, Box Vostell.

²³⁵ „Unser Angebot im Dezember 1968: Die ‚edition et‘ legt soeben eine Mappe vor mit Arbeitsproben deutscher Künstler: DM 24.50. Ein Palindrom von André Thomkins kostet DM 300.-. H.P. Alvermann hat neue Nazischweine gemacht, je Stück DM 8.– Die Haushaltskunst von Beuys kostet in art intermedia immer noch DM 8.–“, Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, Box 29 Beuys.

²³⁶ Vgl. Staeck in *Sediment* 16 (2009), S. 70.

²³⁷ Der Pressespiegel, der die Aktion dokumentiert, ist Teil des Multiples *Eine Strassenaktion* (1972 WV 44).

²³⁸ Adriani 1973, S. 144.

Präsentationsflächen zum Einsatz gekommen. So nahm eine davon ein Banner auf, der auf den Co-Veranstalter, die Galerie art intermedia, hinwies; mindestens eine nutzte Beuys zur Präsentation des Informationsmaterials aus der Plastiktüte, darunter das *Plakat*, sowie die Plastiktüte selbst (verso und recto) und die eingekerbte Filzplatte. Fotografien bestätigen die überlieferten Pressemeldungen: Beuys richtete die Präsentation selbst ein vor bereits versammeltem Publikum. Die Bestandteile des Multiples mutierten zu Schaubildern und gaben während der behördlich genehmigten zweieinhalb Stunden Anstoss zu Diskussionen mit dem Publikum, wie jahrelang in der Akademie in den sogenannten Ringgesprächen erprobt.

Die Form, mit der Beuys 1971 sein neues Multiple vorstellte, verdeutlicht, wie er die Idee multiplizierter Kunst zu diesem Zeitpunkt für seine Zwecke umdefiniert hatte: Der Anspruch eines demokratischen, für alle zugänglichen Kunstbesitzes, den etwa die Stimmen in Gerry Schums Fernsehsendung *Konsumkunst-Kunstkonsum* noch gefordert hatten, weicht der Motivation, möglichst viele zum Engagement und zur Gestaltung der demokratischen Prozesse anzuregen. Die für Köln gewählte Präsentation funktionierte wie das Büro in der Düsseldorfer Andreasstrasse; es war Informationsmaterial vorhanden, und Beuys war präsent, um über seine Ideen der Umstrukturierung des vorherrschenden Systems zu sprechen und dabei auf Fragen und Kommentare aus dem Publikum einzugehen. Im Unterschied zu einem mehr oder weniger kontinuierlichen Betrieb im Büro der Organisation erinnert Beuys' Auftritt auf der Hohen Strasse an seine Arbeit mit Wandtafeln. Beuys hatte schwarze Wandtafeln als Präsentationsflächen seit den frühen 1960er Jahren bei Performances eingesetzt, bevor sie auch als Träger von Diagrammen in sein plastisches visuelles Vokabular eingingen. Wie Stüttgens umfangreiche Chronologie von Beuys' Jahren an der Düsseldorfer Kunstakademie 1966-1972 zeigt, waren die politischen und gesellschaftlichen Themen gewidmeten Ringgespräche ein natürlicher Ort, um die Wandtafel in ihrer angestammten Funktion zur Veranschaulichung von Zusammenhängen zu benutzen.²³⁹ Mit der Präsentation des Plastiktüten-Multiples führt Beuys diese Praxis weiter.

Das Werk schliesst auf zwei Ebenen an den im vorausgegangenen Kapitel aufgezeigten Diskurs zu multiplizierter Kunst an: Einerseits auf visueller Ebene – die Ästhetik des Produktdesigns von Einkaufstüten nützend, hatte Andy Warhol prototypisch *Campbell's Tomato Soup Can Shopping Bag* (1966) (Abb. 50) zum Kunstwerk für die

²³⁹ Stüttgen 2008.

Konsumgesellschaft erhoben. Andererseits auf der Ebene der Produktionstechnik industrielle Fertigung versprach, Kunstobjekte zum Teil des regulären Warenflusses zu machen. In Rywelskis Ankündigung hiess es: „Die Edition trägt die seit langem geforderten Merkmale multiplizierter Kunst: Die Plastik und die als Informationsträger dienende Tragetasche sind industriell gefertigt und werden nicht weiter bearbeitet.“²⁴⁰ Im Text der Galerie art intermedia hiess es zu diesem Multiple aber auch: „In der Arbeit von Beuys, dessen Produktion bislang vor allem unter Gesichtspunkten visueller Ästhetik gesehen wurde, schiebt sich nun der begriffliche Aspekt deutlicher nach vorn.“²⁴¹

So kann die Parteiendiktatur überwunden werden markiert den Wendepunkt in Beuys' Arbeit mit Multiples. Die sehr hohe Auflage (selbst die ‚Sonderauflage‘ von 500 Stück ist als solche zu bezeichnen) kommuniziert Beuys' Wunsch, seine Kunst möglichst weit zirkulieren zu lassen. Bereits Rywelski betonte in seiner Ankündigung, dass der Vertrieb „gemeinsam mit 32 weiteren Galerien in Europa und Übersee“ organisiert werden würde;²⁴² die später folgenden (Teil-)Übersetzungen der Diagramme ins Flämische sowie ins Englische, Holländische und Spanische zeigen diese Absicht auch werkimmanent auf.²⁴³ Nur kurz nachdem Beuys die Arbeit mit multiplizierter Kunst im Gespräch mit Rywelski in Frage gestellt hatte,²⁴⁴ hatte er in Zusammenarbeit mit ihm die Formulierung seines idealen Multiples erreicht: *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden* diente der Verbreitung der plastischen und begrifflichen Ideen, als polyvalent einsetzbares, „physische Vehikel“ – wie er seine Multiples ab 1971 bezeichnen wird.²⁴⁵

Ein Jahr nach der Präsentation in der Kölner Einkaufsstrasse nützte Beuys den alternativen 1. Mai-Umzug am Westberliner Karl-Marx-Platz in der Nähe der Galerie René Block, um eine weitere ‚Funktion‘ seiner Plastiktüte zu demonstrieren. Die als *Ausfegen* (1972, A8) bezeichnete, gemeinsam mit zwei seiner Studenten ausgeführte Aktion bestand darin, hinter und neben der Demonstration aufzufegen und die Abfälle mittels Schaufel in die *Plastiktüte* zu füllen. Ganz ähnlich wie die *Lidl*-Woche Beuys einen Rahmen gab, um die Arbeit an *Intuition* fortzusetzen, bot der 1. Mai einen gesellschaftlich sensibilisierten Rahmen, um

²⁴⁰ Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, Box 29 Beuys.

²⁴¹ Ebenda.

²⁴² Ebenda.

²⁴³ Die flämische Version ist in Beuys' Beitrag zur Mappe *Saltoarte aus Saltoarte* (1975, WV 149); die weiteren Sprachversionen sind nicht Teil des Werkverzeichnisses.

²⁴⁴ Rywelski, Helmut: „Heute ist jeder Mensch Sonnenkönig“, in: *Joseph Beuys – Einzelheiten* (art intermedia Buch), Köln 1970, o.P.

²⁴⁵ Schellmann/Klüser 1971, o.P.

Beuys' Botschaft und Forderung nach einem alternativ organisierten politischen System Nachdruck zu verleihen. Der aufgekehrte Abfall wurde nach der Demonstration in die Galerie René Block gefahren, wo Beuys mit einigen Mai-Demonstranten diskutierte.²⁴⁶ Beuys hat die Plastiktüte durch seine konkrete Verwendung sinnbildlich aufgeladen und die Engführung von politischer und plastischer Arbeit vorgeführt.

3.6 Kassel 1972: Multiples zur Information

Die von Harald Szeemann verantwortete fünfte Documenta mit dem Untertitel *Befragung der Realität – Bildwelten heute* bot eine ideale Plattform, um Beuys' organisatorische, politische Arbeit im Kunstkontext zu festigen. Wie im Begleitheft zur Documenta festgehalten, bestand sein Beitrag – *Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (1972) – in der Sektion *Selbstdarstellung / Performance / Information* im Transfer des Büros von der Andreasstrasse ins Fridericianum. Die Präsentation und Aktivierung von informativem Material im Kunstkontext ist dabei in Zusammenhang mit ähnlichen Gesten anderer Künstler zu begreifen, wie David Lamelas (Abb. 51) oder Hans Haacke, der in der gleichen Ausstellung sein *Documenta-Besucherprofil* (1972) umsetzte (Abb. 52.1, 52.2).²⁴⁷ Beuys' Büro im rechten Flügel des klassizistischen Museumsbaus befand sich in direkter Nachbarschaft zu Christos Informationsstand zu dessen *Valley Curtain* Projekt in Colorado, dem allgemeinen Informationsstand zur Documenta sowie einem Stand der Buchhandlung Walther König mit einem Bücherangebot in Form einer Bibliothek, die das Konzept und die künstlerischen Ansätze der Ausstellung dokumentierte. Im linken Flügel des Fridericianums war die Sektion *Film / Dia / Video* platziert worden mit Primärwerken einerseits sowie durch eben diese Medien vermittelten ephemeren Werke.

Beuys' Informationsbüro enthielt die Möbel der Andreasstrasse – Schreibtisch, Schreibmaschine, die Stühle (Abb. 53.1 – 53.3). Eine Aufnahme von Ute Klopphaus zeigt die auf dem Schreibtisch aufgestellte Plastiktüte; weitere Dokumente weisen auf dem Schreibtisch Stapel von Informationsmaterialien nach. Verschiedene Elemente, darunter eine Tischvitrine mit Flugblättern oder hinter Glas an den Wänden präsentierte

²⁴⁶ Der Film zur Aktion (Kamera: KP Brehmer) zeigt, dass Beuys' Aktion bei den Demonstrierenden und beim Laufpublikum kaum Beachtung fand. *Ausfegen*, 1972, Kamera: K.P. Brehmer, 16mm, Schwarz-Weiss Film mit Ton, 12 min. 36 sek., Vertrieb Common Film Helmut Wietz.

²⁴⁷ 1968 zeigte David Lamelas auf der Venedig Biennale *Office of Information About the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio* (1968) und Hans Haackes stellte *News* (1969) 1969/70 mehrfach in New York aus.

Informationsmaterialien, zeigten den veränderten Kontext einer Ausstellung an. Ein gestalterisch Beuys' Handschrift nachempfunderer Neonschriftzug verwies werbewirksam auf die Organisation für direkte Demokratie. Die verfügbaren Aufnahmen belegen, wie der Schreibtisch als vielschichtiges Signal funktionierte: Er stellte eine Arbeitssituation her, sprach gleichsam eine Einladung an die Besucher aus, sich zu setzen und mit Beuys zu unterhalten und hielt doch eine Trennung zum Künstler aufrecht. Auf der Tischvitrine stand ein zylindrischer Messbehälter, der stets eine rote Rose enthielt. Daraus wurde nach der Documenta das von Klaus Staeck herausgegebene *Multiple Rose für Direkte Demokratie* (1973 WV 71). Diesem vorausgegangen war *Ohne die Rose tun wirs nicht* (1972 WV 61) eine während der Laufzeit der Documenta als Farboffsetposter multiplizierte Fotografie: Sie zeigt Beuys vor Ort im Gespräch, überragt von der im Messzylinder eingestellten Rose. Die Rose und das ‚Vasen‘-Multiple wurden in der Folge zu einer Art Sinnbild für seine Bemühungen, friedlich gesellschaftliche Transformationen anzustossen, in Abgrenzung zur RAF oder auch den italienischen Brigade Rosse.²⁴⁸ Zumeist in Gesellschaft einzelner Vertreter seiner damaligen Entourage (dazu gehörten in erster Linie Karl Fastabend, Klaus Staeck und Johannes Stüttgen, aber auch andere wie die Basler Journalistin Clara Bodenmann-Ritter) verbrachte Beuys, so die Berichte, die ganzen hundert Tage der Documenta vor Ort, um über die Aktivitäten der Organisation für Demokratie zu informieren.²⁴⁹ Zu diesem Zweck involvierte er die Documenta-Besucher in Gespräche darüber, warum er sein realpolitisches Engagement als ebenso relevant erachtete wie seine plastische Arbeit und jene der Aktionen. Er betonte, dass diese Ansätze sich nicht ausschliessen, sondern parallel angelegt seien. Ausgehend von den Drucksachen diskutierte er auch seine Anliegen um Ausbildung und Erziehung – diese Diskussionen waren von den laufenden Auseinandersetzungen um Beuys' Umgehen von Studienbeschränkung geprägt.²⁵⁰ Immer wieder nachweisen lässt sich Beuys' Wunsch und Selbstverständnis, etwas zu erzeugen, was über den Kunstbetrieb hinaus relevant sein könnte. Er selbst betont, dass seine Werke stets aus einer aktuellen Situation und Dringlichkeit entstünden, wie beispielsweise den Landtagswahlen in Nordrhein-Westfalen im Sommer 1970.²⁵¹

²⁴⁸ Vgl. Beuys im Gespräch mit Tisdall, in: Tisdall/Beuys 1979, S. 274.

²⁴⁹ Clara Bodenmann-Ritter hat die Gespräche eines Wochenendes transkribiert, was einen Eindruck über den Verlauf von Gesprächen geben kann. Bodenmann-Ritter, Clara (Hg.), *Josph Beuys – Jeder Mensch ein Künstler: Gespräche auf der documenta 5, 1972*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien, Ullstein 1975.

²⁵⁰ Von Sommer 1970 bis zu Beuys' Entlassung ziehen sich die jahrelangen Diskussionen und rechtlichen Auseinandersetzungen hin um Beuys' Aushebelung des durch den Numerus Clausus regulierten Aufnahmeverfahrens an die Kunstakademie Düsseldorf, vgl. hierzu bspw. Ausstellungskatalog Düsseldorf 2007, S. 92-141.

²⁵¹ Dem Verhältnis zwischen politischem Engagement und Beuys' Werkentwicklung ist u.a. die Dissertation von Andrea Gyorody gewidmet. Vgl. Gyorody 2017.

In ihrer Untersuchung progressiver künstlerischer Ansätze, die im damaligen New York kulminierten, beobachtete Liz Kotz für die 1960er Jahre zwei nachhaltige künstlerische Hauptlinien.²⁵² Mit Multiples und deren für Kunstwerke bisher ungewohnt niederschweligen Distributionswegen erkennt sie einerseits das Aufkommen von „neuen Objekten“; gleichzeitig manifestiere sich in der Kunst „ein neues Modell von Performance“. Dieses leitete sich nach Kotz in erster Linie aus der Experimentalmusik ab, womit der Prozess des (Kunst)machens öffentlich werde. Beuys' ganz gezielter Umgang mit Multiples scheint gerade an der *documenta 5* eine Form gefunden zu haben, die diese beiden Linien verknüpft. Auf den verfügbaren Fotos vom Kasseler Informationsbüro sind mehrere Multiples deutlich auszumachen: neben der Plastiktüte sind dies Drucksachen wie *Rettet den Wald* (1972 WV 45); die Dokumentation zur Aktion auf der Kölner Hohen Strasse (ein Ringordner mit Presseschnipseln, Ankündigungen sowie einer eingelegten Audio-Kassette mit Aufnahmen von Beuys' Ausführungen und den Publikumsinterventionen *Eine Strassenaktion* (1972 WV 44) sowie weitere Multiples, die als plastische Materialisierung und als Anschauungsmaterial von Beuys' aktivistischer Arbeit funktionierten. In Kassel traten also Multiples als Requisiten auf. Von dokumentarischem Charakter, funktionierten sie als Träger der Inhalte von Beuys' realpolitischer Arbeit, die dieser in den Diskussionen thematisierte. Zwischendurch brachte Wolfgang Feelisch einen Stapel des Multiples *Intuition*, und Beuys arbeitete diesen wie 1968 vor der Akademie in Düsseldorf ab, indem er das schematische Diagramm zu *Intuition* und seine Signatur in der Kiste anbrachte. Beuys' demonstrative Fertigstellung des Multiples *Intuition* im Rahmen der *Lidl-Akademie*, das Plakat mit dem Aufruf zur Wahlverweigerung und dessen Einsatz an konkreten Wahlveranstaltungen sowie im Schaufenster des Büros in der Düsseldorfer Andreasstrasse, die vielfache Verwendung der Plastiktüte als Informations-, Tafel, Fibel und als Teil der Entstehung einer Plastik in Berlin – das alles kulminiert vorerst in der physischen Präsenz dieser Gruppe von Multiples auf der Documenta, wo sie alle direkt mit dem Projekt der Organisation für Nichtwähler konnotiert werden. Wenn schon davor klar war, dass diese Objekte Beuys' Praxis in realpolitische Bereiche erweiterten, dann wird hier nun auch ihre Funktion im Werkganzen lesbar. Für das Genre von Beuys' Installationen hält die Kunsthistorikerin Fiona McGovern fest: „Nur durch die Präsenz und Handlungen des Künstlers werden (...) die einzelnen requisitenartigen Objekte in einen übergeordneten Handlungszusammenhang gebracht. (...)“ In Installationen erscheinen „die Objekte auf sich selbst zurückgeworfen, verweisen aber durch (...) das Wissen um die Aktionen auf das

²⁵² Kotz 2008, S. 28/29.

vorangegangene Geschehen.“²⁵³ Aufgrund ihrer vielfachen und inzwischen auch vielfach dokumentierten Verwendungszusammenhänge kommt den Multiples eine prominente Rolle bei der Narration des übergeordneten Zusammenhangs zu.

3.7. „Vehikel“, „Kondensationskern“, „heilsames Nebenprodukt“: Benennung der Multiples

Im Gespräch mit Helmut Rywelski von art intermedia hatte Beuys 1970 Andeutungen gemacht, wonach die Arbeit an Multiples für ihn eher abgeschlossen sei. Auf Rywelskis Feststellung, „Sie haben von Zeit zu Zeit entschieden, bestimmte Formen Ihrer künstlerischen Äusserung nicht mehr zu benutzen. Zunächst entschieden Sie, keine Zeichnungen mehr herzustellen, nun deuteten Sie mir an, Sie würden keine kleinen Objekte mehr herstellen.“ antwortete Beuys: „Es sind einfach Informationen dann fertig, sie sind abgeschlossen, sie liegen auf dem Tisch und es gibt keinen Grund mehr, sie zu vervielfältigen.“²⁵⁴ Nur wenig später veröffentlichten die damals noch wenig etablierten Verleger und Galeristen Jörg Schellmann und Bernd Klüser den ersten Band des Multiple-Verzeichnisses von Beuys. Für diese Publikation führten Schellmann und Klüser ein Interview mit dem Künstler, das die Multiples kontextualisierte. Beuys prägte in diesem Zusammenhang die griffige Definition seiner Multiples als „Vehikel“.²⁵⁵ Schellmanns und Klüser Erarbeitung eines Verzeichnisses aller von Beuys bis 1971 erschienen Multiples boten den Rahmen, um diese Werkkategorie ans gesamte Oeuvre anzubinden. Im Widerspruch zur oben zitierten Äusserung bekräftigte Beuys mit der Mitarbeit an der Publikation die Kategorie der Multiples als eine beständige.

Mit der Politisierung von Beuys' künstlerischer Praxis dringt die Ebene des öffentlichen Sprechens über die eigene Arbeit auf vielfältige Weise in jene der visuellen Repräsentationen des Werks ein – Theodora Vischer bezeichnete sie als die Ebenen des „Diskursiven“ und des „Bildlichen“.²⁵⁶ Das Sprechen über die eigene Arbeit im Sinne eines „Vermittlungsangebots“²⁵⁷ wird zum Bestandteil des künstlerischen Selbstbilds und des Werks. Wenngleich Beuys einer eigenen Erklärung seiner Werke skeptisch gegenüberstand, lag ihm sehr daran, sie durch mündliche und schriftliche Äusserungen in Fachzeitschriften, aber auch in breiter rezipierten Medien wie Tageszeitungen und Fernsehen zu

²⁵³ McGovern 2016, S. 42.

²⁵⁴ Rywelski 1970, o.P.

²⁵⁵ Ebenda.

²⁵⁶ Vischer 1991, hier einführend. S. 21. Auch Rywelski hielt diese Unterscheidung fest, Rywelski 1970, o.P.

²⁵⁷ McGovern 2016, S. 57.

kontextualisieren.²⁵⁸ Schellmanns und Klüfers Fragen an Beuys und dessen Ausführungen bezogen sich weniger auf Zusammenhänge zwischen den unterschiedlichen Bereichen seines Schaffens als auf die konkreten, einzelnen Multiples. Exemplarisch sind *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* (1966 WV 2), *Evervess II I* (1968 WV 6), *Intuition* (1968 WV 7) sowie *Schlitten* (1969 WV 12) und *Filzanzug* (1970 WV 26) näher besprochen. Im Vordergrund der Gespräche standen möglichst schlüssige Werkinterpretationen. Aufgrund ihres vergleichsweise abgeschlossenen Objektcharakters boten sich diese Multiples dafür an. So kamen die für Beuys im Lauf der 1960er Jahre entwickelten, relevanten Themenfelder zur Sprache: der Geist und das Geistige als eigentliche Antriebskraft menschlicher Produktivität; die Farbe *Braunkreuz* als gestalterisches Element von ebenso haptischer wie farblicher Qualität; das Material Filz und seine isolierende Eigenschaft; der Begriff der Wärme als „evolutionäres Prinzip“; oder das bedeutungsreiche Motiv des Schlittens. Wenngleich zutrifft, was Beuys gegenüber Rywelski erwähnt hatte, „Ich schildere lieber das, was ideenmässig parallel, sozusagen in mir vorgeht (...)“,²⁵⁹ mäandert dieses Interview ziemlich konkret Beuys' eigener Sicht auf die genannten Multiples entlang. Diese werden direkt auf ihren inhaltlichen Kern hin befragt – was eine Erklärung dafür abgibt, warum sich die genannte Auswahl in der Folge zu einem eigentlichen Kanon von Beuys' Multiples entwickeln sollte.²⁶⁰

Doch jenseits der materialfokussierten Werkinterpretation ist auch die Aufforderung an die Rezipienten, selbst aktiv zu werden, Teil des Gesprächs mit Schellmann und Klüser. Beuys tastet sich an die Zuspitzung der Vehikel-Formel für die Multiples heran: „Das ganze ist ein Spiel, das damit rechnet, durch diese Art von Information ein Vehikel irgendwo in der Gegend zu verankern, an das die Leute sich später zurückerinnern (...)“, formuliert er an einer Stelle. „Sehen Sie, alle die Leute, die so ein Objekt haben, werden sich weiterhin dafür interessieren, was an dem Ausgangspunkt, von dem die Vehikel ausgelaufen sind, sich weiter entwickelt (...)“, gibt er zu Protokoll. „Es besteht eine regelrechte Verwandtschaft zu Leuten, die solche Dinge, solche Vehikel besitzen. (...)“, heisst es weiter, bis Beuys selbst zur bereits zitierten Formulierung gelangt: „Ich bin interessiert an der Verbreitung von physischen Vehikeln in Form von Editionen, weil ich an der Verbreitung von Ideen interessiert bin.“²⁶¹ Der hier von Beuys zum ersten Mal spezifisch auf die Multiples angewendete Begriff „Vehikel“ hat sich neben den im selben Gespräch von ihm synonym verwendeten Begriffen

²⁵⁸ Rywelski 1970, o.P.

²⁵⁹ Ebenda. Vgl. auch Beuys in Bodenmann-Ritter 1975, S. 25: „Interpretation finde ich unkünstlerisch.“

²⁶⁰ Bezeichnend hierfür sind der Text von Dierk Stemmler 1975 (überarbeitet 1977); vgl. auch Schellmann 1997 sowie jüngere Publikationen, etwa Celant 2012 oder Ausstellungskatalog Bonn 2006.

²⁶¹ Schellmann/Klüser 1971, o.P.

„Erinnerungsstütze“, „Kondensationskern“ und „Antenne“ in der Folge für die Vermittlung dieser Werkkategorie durchgesetzt. Als Redner und Vermittler seiner expansiven, zunehmend politischen Kunstpraxis werden Beuys' Multiples als frei zirkulierende Fragmente mit der Botschaft des *ganzen* Werkkomplexes lesbar. „Die Objekte sind nur verständlich in Zusammenhang mit meinen Ideen. Was in meiner politischen Arbeit geschieht, hat dadurch, dass ein solches Produkt vorliegt, bei den Menschen eine andere Wirkung, als wenn es nur mittels geschriebener Worte ankäme. Auch wenn die Produkte vielleicht überhaupt nicht geeignet erscheinen, politische Veränderung zu bewirken, geht davon, meine ich, mehr aus, als wenn die Ideen direkt an ihnen ablesbar wären.“²⁶² Abgesehen von der Bezeichnung der Multiples als „Produkte“ bleibt in Beuys' Auskunft gegenüber Klüser und Schellmann jeglicher Anschluss an einen Multiples-Diskurs in der Nachfolge von Duchamps Readymades oder Spoerris Edition MAT aus. Wenngleich Beuys' Multiples zunächst in diesem Zusammenhang besprochen und verbreitet wurden: Der demokratische Anspruch, wie ihn René Block oder Wolfgang Feelisch vertraten im Sinne einer für alle käuflichen Kunst, tritt damit in den Hintergrund.

Der Begriff „Vehikel“ taucht 1971 nicht ganz unvermittelt auf; seit den frühen 1960er Jahren hatte Beuys – in einem anderen Sinn – die Formulierung „Vehicle Art“ benutzt.²⁶³ In der dem *Multiple Katalog Mönchengladbach* (1967 WV 5) enthaltenen Biografie ist im Eintrag zu den nennenswerten Ereignissen des Jahres 1964 neben „Documenta III Plastik und Zeichnung“ und „Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportion!)“ auch „VEHICLE ART“ erwähnt. Der Hinweis wird auch in den nachfolgenden Veröffentlichungen von *Lebenslauf/Werklauf*, Beuys' künstlerischer Autobiografie, als Eintrag für das Jahr 1964 erhalten bleiben. Eine knappe Kontextualisierung dieses in Kapitalbuchstaben in die Werkbiografie eingeflochtenen Schlagworts bietet ein zweiteiliges Interview in der Zeitschrift *Kunst. Magazin für moderne Malerei – Grafik – Plastik* aus dem Jahr 1964.²⁶⁴ Anlass des Gesprächs waren einerseits die ambivalenten Reaktionen von Presse und Öffentlichkeit auf die Fluxus-Veranstaltung, die der Architekturstudent und AStA-Kulturreferent Valdis Abolins im Rahmen des Kulturprogramms der Technischen Hochschule in Aachen am 20. Juli desselben Jahres mit Beuys' Beteiligung organisiert hatte. Andererseits kam Beuys' Teilnahme an der dritten Documenta in Kassel zur Sprache. Es bestand offensichtlich

²⁶² Ebenda.

²⁶³ Ich setze mich im Folgenden ab von Voigt 2007, deren Aufsatztitel die Gleichsetzung von „Vehicle“ und „Vehicle Art“ suggeriert, sowie auch von McGovern 2016, S. 42, Anm. 48.

²⁶⁴ Beuys, Joseph: „Krawall in Aachen. Interview mit Joseph Beuys“, in: *Kunst. Magazin für moderne Malerei – Grafik – Plastik*, Mainz, Heft 4, Oktober/November 1964, S. 95-97.

Erklärungsbedarf zum Zusammenhang zwischen seinen ersten Aktionen im Aachener Kontext und seinem in Kassel gezeigten plastischen und zeichnerischen Werk. Unter der Headline „Krawall in Aachen“ erläutert Beuys im ersten Teil des Interviews die Ereignisse – der wesentliche Grund für die handgreifliche Aufregung an jenem Abend war der absichtslos gewählte, jedoch historisch vorbelastete Termin: Der 20. Juli 1964 war der 20. Jahrestag des gescheiterten Attentats auf Adolf Hitler. Das Programm der mit Fluxus assoziierten Künstler hatte darüber hinaus eine Menge provokativer Momente geboten.²⁶⁵ Eine Fotografie, die Beuys (gut erkennbar an Hut und Weste) mit blutender Nase zeigt, in der linken Hand ein Kreuzifix, die Rechte zum Gruss hoch ausgestreckt, prägte den medial vermittelten Eindruck dieser Veranstaltung und Beuys' führende Rolle darin. Im Interview rekapituliert er in einer knappen Auflistung die anderen Beiträge: „Bazon Brock: Bearbeitetes Tonband der Sportpalastrede von Goebbels: ‚Wollt Ihr den totalen Krieg?‘ Koepckes untertriebene tiefe Absurdität in ‚Was ist das?‘ ‚Filterzigarette... Was ist das?‘ ‚Kartoffel mit dem Messer in der Mitte nicht durchschneiden... Was ist das?‘ ‚Und die Blume die du mir zum Geburtstag geschenkt hast hat schon zweimal geblüht... Was ist das?‘ (...).“²⁶⁶ Beuys selbst hatte die Fluxus-Tradition der Aufführung einer musikalischen Komposition aufgenommen: „Ich füllte ein Klavier mit geometrischen Körpern, Bonbons, trockenen Eichenblättern, Majoran, einer Ansichtskarte des Aachener Doms und Waschpulver. Sehr locker, so dass es noch bespielbar war, der Klang jedoch durch die Füllung beeinflusst wurde.“ Er nannte es im Interview ein „amorphes Stück mit Klaviermusik aus ‚Vehicle Art“.“²⁶⁷ Beuys gibt einen weiteren Hinweis auf die Bedeutung dieser Bezeichnung für sein Werk, indem er „Vehicle Art“ im selben Satz mit seinen „Fluxus Demonstrationen“ und „den entsprechenden Bildern und Plastiken“ erwähnt. 1988 hielt Stüttgen fest: „Dieses vielschichtige, ständig neu austaxierte und stufenweise voranschreitende Aktionsprogramm, das die Erweiterung des plastischen Prinzips auf alles anvisiert, hat Joseph Beuys ‚VEHICLE ART“ genannt.“²⁶⁸ Die folgenden Ausführungen bestätigen dies. Beuys nahm den durch die Gruppe um George Maciunas entstandenen, aktionistisch und genre-übergreifenden Produktionskontext enthusiastisch wahr.

²⁶⁵ Zur Veranstaltung siehe Oellers, Adam C., „Fluxus +- RWTH Aachen!? technikstudenten erleben vier jahre lang ein höchst erstaunliches kulturprogramm“, in: Franzen, Brigitte et al. (Hg.) *Nie wieder störungsfrei! Aachen Avantgarde seit 1964*, Aachen, Ludwig Forum und Bielefeld, Kerber Verlag 2011, S. 22-39.

²⁶⁶ Beuys 1964 („Krawall in Aachen“), S. 96.

²⁶⁷ Ebenda.

²⁶⁸ Stüttgen 1988, S. 162.

Es ist zu vermuten, dass auch die von Maciunas aufgelisteten, traditionellen, mit Fluxus zu überwindenden Kunstauffassungen Beuys zur Verwendung des Begriffs der „Vehicle Art“ motivierten. Seit 1961 hatte Maciunas den Begriff „Fluxus“, den er vom lateinischen Wort *fluere* für Fließen abgeleitet hatte, als Schaffensprinzip geprägt. Bereits in der ersten tabellarischen Version von *Lebenslauf/Werklauf*, die Beuys für das Biografienheft im Hinblick auf die Veranstaltung in Aachen 1964 zusammenstellte, fand auch bei Beuys der Terminus „Fluxus“ explizit Eingang in seinen Sprachgebrauch. Für das Jahr 1963 hatte er im *Lebenslauf/Werklauf* „FLUXUS, Staatliche Kunstakademie Düsseldorf“ festgehalten sowie den Hinweis „Joseph Beuys Fluxus Stallausstellung im Hause van der Grinten Kranenburg am Niederrhein“. Beide Nennungen bekräftigen Beuys’ Identifizierung mit der gleichnamigen künstlerischen Bewegung unter der Leitung von Maciunas.²⁶⁹ Maciunas verwendete einen kopierten, faksimilierten Lexikoneintrag zum Stichwort *flux* und griff das Thema des Fließens aus unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen auf. Dabei führte er ein Vokabular ein, die sich mit Beuys’ Palette an Materialien zur Sichtbarmachung von fließenden Energien zwischen Polen wie Warm und Kalt berühren musste. „Vehicle Art“ ist, so meine Behauptung, in Übereinstimmung mit Maciunas’ Forderung einer „living art, anti-art“ im Sinne einer „non art reality“ als Alternative zu Maciunas’ Liste der „dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art“²⁷⁰ lesbar. Für Beuys’ Identifizierung mit Fluxus spricht auch die in seiner Wortwahl erkennbare Zugehörigkeit im erwähnten Interview: „Seitdem unsere Dinge in Europa gemacht werden, haben wir höchstens eine oder zwei Reportagen gesehen, die annähernd den Spirit, der darin enthalten ist, zu ergreifen vermochten.“²⁷¹ Anders, als Tobia Bezzola vorschlug,²⁷² bezeichnet also „Vehicle Art“ nicht eine Distanzierung gegenüber den Fluxus-Aktivitäten, sondern ist vielmehr als Formel der Kompatibilität von Beuys’ künstlerischem Programm zu lesen. „Vehicle Art“ artikuliert Beuys’ Bedürfnis, an dieser höchst internationalen Szene mitzuwirken und mit ihr zu kommunizieren. In der auf *Lebenslauf/Werklauf* basierenden Biografie, die Beuys im Hinblick auf seine Ausstellung in Mönchengladbach 1967 verfasste, zeugen Hinweise auf Allan Kaprow, auf Robert Morris und Yvonne Rainer²⁷³ von seiner Selbstdeklaration als internationalem Künstler.

²⁶⁹ Die Veranstaltung in Düsseldorf meint das Festival *Festum Fluxorum*, welches Beuys mitorganisierte und in dessen Verlauf er Maciunas vorschlug, jenes Manifest zu verfassen, welches er selbst in sein *Manifest, Text, Plakat* für die Edition Hundertmark integrieren sollte. Vgl. S. 58 der vorliegenden Arbeit.

²⁷⁰ Ebenda.

²⁷¹ Beuys 1964 („Krawall in Aachen“), S. 95.

²⁷² Vgl. Tobia Bezzola „Vehicle Art“, in: Szeemann 1997, S. 343.

²⁷³ „An einem warmen Juliabend stellt Beuys anlässlich eines Vortrages von Allan Kaprow in der Galerie Zwirner Köln Kolumbiakirchhof (sic!) sein warmes Fett aus.“ bzw. „Freundschaft mit Bob Morris und Yvonne

Der ab den 1960er Jahren festzustellende Verwendung der „Plastischen Theorie“ als Begriff für Beuys’ vielschichtiges Interesse an unterschiedlich materialisierten Zuständen,²⁷⁴ löste schliesslich die Bezeichnung „Vehicle Art“ ab. Diesen hatte er bis dahin nicht zuletzt zur Begründung seines zunehmend ephemeren Werkbegriffs verwendet. Als Hinweis auf die Ablösung der Bezeichnungen „Vehicle Art“ und „Theorie der Plastik“ durch „Plastische Theorie“ lässt sich Beuys im bereits erwähnten Gespräch mit Rywelski von 1970 verstehen: „(...) Der vollkommen undifferenzierte Energieschub war für mich notwendig, um zum Entgegengesetzten zu kommen, so dass also das Fett in einer annähernden Tetraederform oder in einer angeschnittenen Kubusform in einer Ecke auftrat. An dieser Stelle hat das Fett eine ganz andere Information als an dieser. Weiter eine andere Information, wenn es durch die Mitte läuft. Wenn es durch die Mitte läuft, provoziert es den Bewegungscharakter; eigentlich lässt sich aus dieser Konstellation, von diesem Energiepunkt aus – man kann ihn auch den Willenspol nennen – zum Formpol oder zum Denkpole, hier spielt sich das Bewegungsprinzip ab. Dass also etwas transportiert wird, in Klammern: Vehicle Art.“²⁷⁵ Ähnlich vage gehalten wie das damalige Konzept der „Vehicle Art“ war die Bezeichnung der „Plastischen Theorie“ im Unterschied dazu nun eben gerade kein deskriptiver Begriff mehr. Als Teil des Auftritts als Künstler (stets markiert durch Hut und Weste) vermochte die „Plastische Theorie“ Beuys’ Praxis zu umreißen: Eine Lehre, die bis Mitte der 1970er Jahre mit öffentlichen Reden auf eine grundlegende Veränderung der „vorherrschenden Parteiendiktatur“ zielte und 1974 anlässlich seiner Reise in die USA einen „Energy Plan for the Western Man“ zu entwickeln suchte. Mit der Verwendung des Begriffs der „Plastischen Theorie“ wurde jener des „Vehikels“ in Beuys’ Terminologie frei und konnte sozusagen neu besetzt werden. 1971 prägte ihn Beuys für die Multiples und ihre äusserst bewegliche Rolle innerhalb seines Werks.

Die Lesart von „Vehicle Art“ als künstlerisches Programm bekräftigte Beuys bereits im zweiten Teil des oben zitierten Interviews, erschienen in der Folgeausgabe der Zeitschrift unter dem Titel „Plastik und Zeichnung. Interview mit Professor Beuys“. Im Layout als eigenständiges Textfragment vom Interview abgesetzt, beschreibt eine fabelähnliche Erzählung unter dem Titel „Aus Joseph Beuys: Vehicle Art“ die Versuche eines Chefs der Hirschführer. In ganz unterschiedlichen Räumen – solchen mit „ebenen Flächen“, „kugelähnlichen“, „verwundenen und verworfenen“, „amorphen“ – habe er die Energie

Rainer; Beuys Mausezahn happening Düsseldorf – New York; Berlin, Der CHEF; Beuys das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet.“ Vgl. die Version in Ausstellungskatalog Basel II 1969, S. 6.

²⁷⁴ Vgl. z.B. der Eintrag zu „Plastische Theorie“ unter <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/glossary/theorie-der-plastik/> (zuletzt aufgerufen am 11. Juni 2020)

gefunden, um „seine Kuchen“ zu backen.²⁷⁶ Wenn es, formuliert Beuys selbst, diesem Chef der Hirschführer auch nicht gelingen wollte, eine „Kunstpille“ zu perfektionieren, „sprangen noch heilsame Nebenprodukte ab: so Kunst zum Einreiben in Form von Salbe, Kunst in Wurstform zum Scheibenabschneiden“.²⁷⁷ Vom Interviewer auf die „Kunstpille“ angesprochen, verweist Beuys lediglich auf dieselbe fabelähnliche, seiner Ansicht nach selbsterklärende Erzählung. Mit der Metapher der (heilsamen) Kunstpille nimmt er mehr oder weniger explizit das Thema und die Terminologie der Heilung auf, welche ihn schon seit den 1950er Jahren beschäftigen.²⁷⁸ Sind ab den späten 1960er Jahren Beuys' politische Aktivitäten unmissverständlich auf das Parteiensystem der Bundesrepublik und später, mit dem „Energy Plan for the Western Man“, auch auf die USA bezogen, so operierte Beuys hier noch mit Metaphern. Das Zielprodukt einer Pille sowie die im Prozess abfallenden Produkte liefern jedoch klare Indizien für die deutsche Nachkriegsgesellschaft. Nicht zufällig tauchen die „heilsamen Nebenprodukte“ sowie die „Kunst zum Einreiben in Form von Salbe; Kunst in Wurstform zum Scheibenabschneiden“ 1964 auf, zur Blütezeit des sogenannten westdeutschen Wirtschaftswunders mit zahlreichen Produkten, wie die Konsumgesellschaft sie begrüßte. Die Hinweise auf den Chef der Hirschführer, dessen Produktion der „Kunstpille“ und den dabei „abspringenden Nebenprodukte“ sind aus heutiger Sicht auch als Persiflage einer „Kunst für Alle“ lesbar, wie sie der Verleger der Serie *Kunst für den Haushalt* unter anderem mit Beuys' *Multiple Intuition...statt Kochbuch* einige Jahre später prägen sollte. Das Jahr 1964 war für die Verbreitung der Idee von serieller, auch mit bescheidenem Budget käuflicher Kunst besonders fruchtbar; *The American Supermarket* in der New Yorker Bianchini Gallery, von wo der damals in Kassel ansässige Galerist Rolf Ricke multiplizierte Kunst aus den USA nach Westdeutschland importierte und die im selben Jahr gegründete Documenta-Foundation, die zu Fundraisingzwecken Editionen und Multiples produzierte und anbot, sind nur zwei von zahlreichen Symptomen dafür. Und es liegt nahe, dass die Metapher der „Pille“ damals auch in Zusammenhang mit der öffentlichen Debatte um die Verfügbarkeit der Anti-Baby-Pille gelesen wurde.²⁷⁹

²⁷⁶ „Plastik und Zeichnung. Interview mit Professor Beuys“, in: *Kunst. Magazin für moderne Malerei – Grafik – Plastik*, Mainz, Heft 5, Dezember 1964, S. 127.

²⁷⁷ Ebenda.

²⁷⁸ Für einen Überblick zum Themenbereich der Heilung in Beuys' Werk, vgl. etwa Murken, Axel Hinrich, „Die Beziehungen zur Heilkunde im Werk von Joseph Beuys“, in: Ders. et al. (Hg.), *Heilkräfte der Kunst. Werke von Joseph Beuys in der Sammlung Axel Hinrich Murken*, Ausstellungskatalog Kunstpalast Düsseldorf, 21. Januar - 19. März 2006, Herzogenrath, Murken-Altrogge 2006, S. 6-18.

²⁷⁹ Zur Illustration der hier besprochenen publizierten Version von Beuys' Märchen war die Nahaufnahme einer Pille verwendet worden – ein eindeutiger Kommentar des Zeitgeschehens in der Bundesrepublik: 1964 protestierten 400 Ärzte mit der „Ulmer Denkschrift“ öffentlich gegen die Verschreibung der Antibabypille an unverheiratete Frauen und Mädchen.

Im Rahmen des Versuchs, Beuys' Benennung der Multiples als „Vehikel, Kondensationskerne etc.“ einzuordnen, interessiert hier weniger der gesellschaftliche Hintergrund als Beuys' Alter Ego, die Figur des Hirschführers auf der Suche nach einer Kunstpille. In *Lebenslauf/Werklauf* wurde die Figur mit dem Eintrag für das Jahr 1926 zu Beuys' Ikonografie hinzugefügt. Der Protagonist seines Werks war unmissverständlich der Künstler selbst; im Sinn der Wurst und der Salbe dienten die Multiples zur Multiplikation seiner Anliegen. 1971 formuliert er dies explizit.²⁸⁰ Ästhetisch und inhaltlich an einem ganz anderen Kunstbegriff interessiert als Beuys, bezeichnete Franz Erhard Walther in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre seine Objekte als „Vehikel“ (Abb. 54.1, 54.2).²⁸¹ Walther behalf sich mit diesem Begriff, um eine historisch mit Rahmen, Sockel oder Museum verknüpfte Terminologie gar nicht verwenden zu müssen, sondern vielmehr den konkreten Umgang des Publikums mit seinen Objekten als Bestandteil des Werks zu vermitteln. Das „Vehikel“ hat bei Walther die Funktion eines Stellvertreters, er benützt den Begriff probeweise und in den Jahren 1966/67 synonym etwa zu „Instrument“. Bei Walther sind die Vehikel „Instrumente“ zur Erzeugung einer von den Rezipienten mit und am Objekt, oft in einer sozialen Situation entwickelten ästhetischen Erfahrung. Bei Beuys hingegen sind die Vehikel „Kondensationskerne“, die die vom Künstler ‚gespeicherten‘ Ideen verstreuen und individuell abrufbar machen. Wenngleich Beuys ebenfalls die Aktivität der Rezipienten zu stimulieren beabsichtigt, entspricht die von ihm initiierte Kunstrezeption laut Walther einer passiven Aktivität, „weil das, was zu rezipieren ist, schon endgültig, und zwar durch den Künstler bestimmt ist und deshalb auch die Verantwortung einseitig bei diesem liegt.“²⁸² Beuys sah das anders: Mit der Übermittlung des Vehikels ist der Prozess noch nicht abgeschlossen.

3.8 Senden – Empfangen

Mit der Etikettierung der Multiples als Vehikel, die „nur verständlich im Zusammenhang mit meinen Ideen“ sind, hatte Beuys nun einen Begriff gewählt, mit dem er seinem diskursiven Kunstkonzept Nachdruck geben und gleichzeitig die Kohärenz früherer Äusserungen zu seiner Kunst und seiner Informationstheorie nachweisen konnte. In Diskussionen an der

²⁸⁰ Schellmann/Klüser 1971, o.P.

²⁸¹ Franz Erhard Walther war 1962 als Student von K. O. Götz an die Düsseldorfer Akademie gekommen; 1966 fand in der Wohnung von Chris Reinecke und Jörg Immendorff die Soirée *Frisches* statt mit Beiträgen u.a. von Beuys und Walther.

²⁸² Kasprzik, Wolfgang, „Werkzeuge für die Werkerzeugung. Über die Instrumentalisierung der Objekte im Werk von Franz Erhard Walther“, in: Lingner, Michael (Hg.), *Franz Erhard Walther: Das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, Klagenfurt, Ritter Verlag 1990, S. 162-179, hier S. 165.

Akademie entwirft Beuys sein Informationsmodell, welches ganz wesentlich auf der dynamischen Kommunikation zwischen Sender und Empfänger aufbaut und eine beidseitige kreative Leistung voraussetzt.²⁸³ „Informieren“ und „exformieren“ sind Begriffe, mit denen Beuys in diesem Zusammenhang verdeutlichen will, „(...) dass der Empfänger prinzipiell ebenso kreativ tätig sein muss, wie der Sender – es gibt da keinen prinzipiellen Unterschied.“ „(...) Die ganze Technik, Rundfunk, Fernsehen, Telephon, die Medien (...) ist im Grunde nichts anderes, als die Untersuchung und das Aufzeigen der Bedingungen in diesem mittleren Bereich, der Materie, damit hier alles möglichst reibungslos läuft zwischen Sender und Empfänger.“²⁸⁴ Wie Stüttgen überliefert, suchten die Ringgespräche der Semester 1966-72 öfters zu eruieren, in welchem Verhältnis der Mensch zur Maschine steht.²⁸⁵ Es wurden damit (direkt oder indirekt) die Thesen Marshall McLuhans und der in unterschiedlichen gesellschaftlichen Zusammenhängen präsenten Prinzipien der Kybernetik aufgegriffen. Beuys positioniert sich in der Überlieferung dieser Gesprächssituationen nicht explizit medienkritisch, wie ihm hier und da nachgesagt wird. Er widersprach jedoch der Behauptung von Befürwortern wie Gegnern neuer Kommunikationstechnologien, wonach Computer den Menschen ersetzen würden. Der Computer sei vom Menschen gemacht und müsse deswegen auch von ihm programmiert werden – somit hänge die Fähigkeit der Maschine von der Fähigkeit des Menschen ab. Der Mensch werde nicht vom Computer abgelöst, umso wichtiger sei allerdings, dass jeder ein Künstler sei und der Mensch sein gesamtes schöpferisches, denkendes und umsetzendes, Potenzial realisiere.²⁸⁶ Wie Ulf Jensen überzeugend herausgearbeitet hat, wusste Beuys die sich ab den 1960er Jahren etablierenden Massenmedien gut zu nutzen. Einerseits nutzte er sie gleichsam als Negativfolie, indem er sich medial kaum reproduzierenden Materialien und Techniken zuwandte. Jensen betont, dass dies Ausdruck einer Nachkriegsskepsis war – zu gut hatten die Nazis Informationsmedien für ihre Zwecke einzusetzen gewusst.²⁸⁷ Andererseits liess Beuys aber keine Gelegenheit aus, um sich selber medial zu inszenieren.²⁸⁸ Im Fall von Beuys bedeutet senden eine Art Vermittlungsarbeit seiner Prinzipien; auf seine Performances angewandt, lässt sich auch von einer ‚esoterischen‘ Sendung sprechen. Die Auseinandersetzung mit der Figur des Schamanen

²⁸³ Stüttgen 2008, S. 167.

²⁸⁴ Ebenda, S. 168.

²⁸⁵ Ebenda, S. 37-44.

²⁸⁶ Ebenda, S. 39.

²⁸⁷ Jensen 2016, Einleitung, o.P.

²⁸⁸ Der Journalist Helge Drafz machte in seinem unpublizierten, jedoch als Videoaufnahme archivierten Vortrag deutlich, dass Beuys zeitlebens sehr vertraut war im Umgang mit den Medien. Vgl. Drafz, Helge *Argumentation, Aktion, Agitation. Joseph Beuys in Fernsehberichten*, gehalten am 25. Februar 2010 im Kontext der Vortragsreihe *Beuys ausstellen?*, K20 Kunststammung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf. Ich danke Isabelle Malz für die freundliche Genehmigung, die Aufnahme vor Ort einzusehen.

ist von Beuys selbst explizit erwähnt worden; Performances wie *Der Chef / The Chief* (1965) lassen sich in diesem Sinn als ‚Sendungen‘ verstehen.²⁸⁹ Senden lässt sich aber auch ganz konkret auf mediale Sendezeit hin anwenden (Abb. 55.1 – 55.3). Beuys profitierte davon, dass er oft gefilmt und fotografiert wurde; sein Bild medial stets präsent war. Die Multiples passten in diesem Zusammenhang gut; jedoch ist ihr Distributionsradius im Vergleich zur lokalen oder nationalen Zeitung, dem Fernsehen oder auch dem Radio nach wie vor recht exklusiv auf die Kunstgemeinde ausgerichtet. Die wesentlich mittels Multiples stattfindende Wiedereinspeisung der filmischen und fotografischen Bilder sowie Tonaufnahmen in das Oeuvre ist weiter unten Thema. Für den Diskussionskontext hier ist wichtig festzuhalten, dass Beuys’ Auffassung eines aktiven Austauschs zwischen *Sender* und *Empfänger* und seiner Verwendung der konkreten Terminologie auch vor dem Hintergrund zeitgenössischer Diskussionen stattfand. Für den deutschen Kontext wird die Auseinandersetzung mit dem historischen Missbrauch von Sendemedien eine Rolle gespielt haben, im nordamerikanischen Kontext hingegen war es um 1970 einerseits die konkrete Möglichkeit eines Austauschs mit neusten Telekommunikationstechnologien – dafür kann das Beispiel der 1970 für das Jewish Museum in New York von Jack Burnham kuratierten Ausstellung *Software, Information Technology: Its New Meaning for Art* erwähnt werden²⁹⁰ – andererseits im Bewusstsein dafür dass ebendiese neusten Technologien ihre Entwicklung und Anwendung in Zusammenhang mit Kriegstechnologien standen. Damals war konkrete Skepsis in Bezug auf die mediale Berichterstattung zum Vietnamkrieg angebracht. Zu erwähnen wäre auch Kynaston McShines für das Museum of Modern Art in New York kuratierte Ausstellung *Information 1970*. Beuys’ Name findet sich auf der Künstlerliste für Letzere. Doch Beuys’ Eintrag im Katalog lässt nicht darauf schliessen, dass Beuys diesen Rahmen zur Veröffentlichung seines Informationsmodells verwendete; stattdessen nutzte er den Katalog, um zu seinen Aktionen zu informieren. Der Katalog bot ihm einen vergleichbaren Rahmen wie Heubachs „Informationsschrift“ *Interfunktionen*, vermutlich mit einem grösseren Rezipientenkreis.

3.9 Zusammenfassung

Mehr oder weniger in direktem Zusammenhang mit der Aufnahme der Arbeit an den Multiples Mitte der 1960er Jahre, entwickelte Beuys die diversen Stempel, die ab dann zur kontinuierlichen Kennzeichnung von Arbeiten ganz unterschiedlicher Art eingesetzt wurden. Die Multiples, das haben die Recherchen und Ausführungen hier gezeigt, setzte Beuys auf

²⁸⁹ Ein knapper Einstieg in die Thematik bietet: Müller, Alois Martin, „Schamane“, in: Szeemann 1997, S. 313-317.

²⁹⁰ Vgl. hierzu u.a. Preisig 2018, S. 48.

vielfältige Weise als Anschauungsmaterial oder als Informationsschriften zur Diskursivierung seiner aktionistischen Arbeitsweise der späten 1960er und frühen -70er Jahre ein. Die schliesslich im Gespräch formulierte Benennung der Multiples als „Vehikel“ vermittelte die Beziehung der verschiedenen aufeinander bezogenen Aspekte von Beuys' vielgestaltigem Werk besonders plastisch. Ich habe eingangs die These formuliert, wonach Beuys' Multiples ihre Komplexität als künstlerische Setzung aus den Wechselwirkungen zwischen ihrer vielfachen Existenz, ihren unterschiedlichen Distributionskanälen, ihrer polyvalenten Verwendung sowie dem zeithistorischen Kontext beziehen. Es bestätigt sich nun, dass ihre vielfache Existenz, die unterschiedlichen Distributionskanäle und insbesondere ihre polyvalente Nutzbarkeit wesentliche Kriterien für Beuys' kontinuierliche Arbeit an den Multiples darstellen.

4. NACHLASS ZU LEBZEITEN

Wenn sich auch Beuys nicht für Multiples interessierte im Hinblick auf jenes soziologische Kunstmarktexperiment, wie es etwa seinem Galeristen René Block ein Anliegen war: Die strukturellen Mechanismen des Galerien- und Ausstellungsbetriebs sowie sein wachsendes Netzwerk setzte er ein, um ab 1970 sein Verständnis von Multiples als „Kondensationskerne“ des erweiterten Kunstbegriffs zu etablieren. Durch die Integration der Multiples in sein künstlerisches Schaffen führte er vor, dass alles zum Multiple werden kann – Stempel, Signatur und ein oft spontan gewählter Verleger, der eine Auflagenhöhe bestimmte bzw. bereit war, die Distribution zu übernehmen, reichten aus.²⁹¹ Damit wurde die Kategorie der Multiples zu einem Rahmen, der ihm erlaubte, Auftragsarbeiten für Sammelmappen, Graphikeditionen des zeichnerischen Frühwerks, Fotos, Film,- Video- und Audioaufnahmen sowie Ephemera (Plakate, Einladungskarten zu Performances oder Ausstellungen) Werkstatus zuzusprechen. Reisen wie jene 1974 in die USA und verschiedene Ausflüge nach Italien ab Mitte der 1970er Jahre boten Gelegenheit für ein oft spontanes Entwickeln von Multiples aus einer ganzen Reihe von Begegnungen heraus. Diverse Multiples entstanden in Zusammenarbeit mit Künstlerkollegen oder Sammlern. Beuys hat ausgesuchte Pressemeldungen, Zeitungsinterviews sowie Katalogbeiträge durch die Verwendung seiner Stempel, dann auch lediglich durch Hinzufügen seiner Signatur und der Definition einer Auflagenhöhe zu Editionen bestimmt und der Kategorie der Multiples zugeordnet. Dass verschiedene Verleger diese über die Jahre mit variierenden materiellen und inhaltlichen Schwerpunkten produzierten und herausgaben, brachte die Vielfalt von Auflagenobjekten hervor. Mit zunehmender Bekanntheit des Künstlers häuften sich die Anfragen von Galeristen und Verlegern, aber auch von Privatpersonen, die konkrete Vorschläge für neue Multiples formulierten.²⁹² Anders als Beuys' eigenes Erscheinungsbild ist die Werkgruppe der Multiples formal nicht stilisiert, abgesehen von Stempeln und Beuys' Signatur fehlt ihnen eine durchgehende formale ‚Handschrift‘.

Die folgenden Untersuchungen behandeln die Frage, wie es dazu kam, dass sich Beuys' Multiples heute als hermetischer Werkkomplex präsentieren – dies ganz im Gegensatz zu den

²⁹¹ Nur ganz ausnahmsweise übernahm Beuys selbst die Distribution: *La rivoluzione siamo Noi. I Sils Baselgia; II Maloja* (1970 WV 24 und 25); *Klavierduett* (1981 WV 394).

²⁹² Dazu gehören: *Plakat-Kreuz Friedensfeier* (1972 WV 63) und *Friedensfeier* (1973 WV 66) hrsg. v. Jonas Hafner; *Botanischer Wahnsinn* (1976 WV 189) hrsg. v. Heiner Bastian; *Aufbau* (1977 WV 204) hrsg. v. Christos Joachimides oder *Ich versuche dich freizulassen (machen)* (1977 WV 228) und *SoHo News* (1980 WV 320) beide hrsg. v. Günther Ulbricht, Düsseldorf.

bisher dargelegten Dynamiken, und deren begrifflicher Bestimmung als „Vehikel“, jener ersten, bis heute noch immer bemühten Referenz für ihre Rezeption und Vermittlung. Es muss dafür das Augenmerk auf die Initiative der beiden Jung-Galeristen Jörg Schellmann und Bernd Klüser gerichtet werden. Ebenso wie Beuys durch ein Angebot des Galeristen René Block Mitte der 1960er Jahre auf die Kunstform des Multiples kam, wurde auch der Vorschlag zu deren Indexierung zu Beginn der 1970er Jahre von aussen an ihn herangetragen. Sowohl Schellmann als auch Klüser hatten bereits während ihres Jura-Studiums erste Erfahrungen im Kunstbetrieb gesammelt: Schellmann hatte 1969 im Münchener Stadtteil Schwabing einen „Kunstladen“ eröffnet, in dem er Poster und Grafiken von Künstlern verkaufte. Klüser hatte schon mit der Galerie Heiner Friedrich gearbeitet und war verlegerisch tätig gewesen.²⁹³ Auch hatten sie als Studenten, ganz im Sinne des Zeitgeists, bereits selbst Multiples erworben. Zunächst reichten ihre finanziellen Mittel nicht, um tatsächlich als Galeristen zu agieren oder Multiples selbst herauszugeben. Um Beuys dennoch ein konkretes Angebot für eine Zusammenarbeit machen zu können, unterbreiteten sie ihm den Vorschlag, ein Verzeichnis seiner bislang erschienen Multiples zu publizieren.²⁹⁴

Tatsächlich machte der in der Folge aus der Arbeit am Verzeichnis entstandene, fokussierende Überblick Beuys' fortgesetztes Erschaffen von Multiples anschlussfähig an seinen seit den frühen 1960er Jahren dezidiert künstlerischen Umgang mit der eigenen Biografie. In Bezug auf die Kategorie der Multiples als einer besonders offenen und damit Inhalte, Materialien und den Künstlernamen über Jahre verbreitenden Komponente möchte ich im Folgenden anhand eines Vergleichs von Beuys' ab 1964 vielfach überarbeiteter künstlerischer Interpretation eines Curriculum vitae – *Lebenslauf/Werklauf* – und jener installativen Arbeit, die u.a. als visuelle Umsetzung seines Lebenslaufs interpretiert wurde²⁹⁵ – *Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente* – diese innere ‚Werkpolitik‘ untersuchen. Ich werde daraufhin zeigen, dass das in mehreren Ausgaben erscheinende Verzeichnis der Multiples einen wichtigen Baustein jener Werkpolitik darstellt. Die Multiples werden als in ihrem Umfang so überschaubare wie vielfältige Kategorie im besonderen Mass vermittelbar und begehrenswert: Mit der Verfügbarkeit ihres Verzeichnisses beginnen sich

²⁹³ Klüser, Bernd: „Bernd Klüser im Gespräch mit Günter Herzog“, in Ausstellungskatalog Nürnberg 2009: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung auf der Art Cologne, 21. - 26. April 2009 und im ZADIK, 4. Mai - 31. Juli 2009, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst 2009, S. 81-97, hier S. 82.

²⁹⁴ Ebenda, S. 85.

²⁹⁵ Kort, Pamela, „Arena – Der Weg nach Innen“, in: Cooke, Lynn und Kelly, Karen (Hg.), *Joseph Beuys: Arena – Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!*, New York, Dia Center for the Arts und Stuttgart, Cantz Verlag 1994, S. 18-33, hier S. 23.

Sammler auf Multiples zu konzentrieren, und treten mit diesen in teils zeitgleich stattfindenden Ausstellungen als Leihgeber in die Öffentlichkeit. Als Konvolut schliesslich werden die Multiples als eine zweite Art *Block Beuys* bedeutungsvoll für museale Sammlungen.

4.1 Projekt Werkverzeichnis

Schellmann und Klüfers Verzeichnis war von Anfang an auf eine regelmässige Aktualisierung angelegt. Konzipiert war die im Eigenverlag verlegte Publikation als quadratischer Ring-Ordner mit eingelegten Seiten. Auf dem Umschlag gedruckt der *Beuys*+ Stempel im Farbton „Braunkreuz“; innen der Titel *Joseph Beuys. Multiples*; dem Impressum gegenübergestellt zeigt eine schwarzweisse Fotografie Beuys im Profil mit Hut, sich eine Zigarette ansteckend (Abb. 56.1, 56.2). Es folgt dann ein erster Teil des in der vorliegenden Arbeit bereits mehrfach zitierten Interviews *Fragen an Joseph Beuys*, in welchem die Herausgeber den Künstler zu ausgewählten Multiples befragen. Weitere Fragen sind an der Stelle der jeweiligen Multiples platziert: „Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot. Warum leuchtet das Brot?“; „Die Aufforderung auf dem Deckel des Holzkastens: ‚Flasche II austrinken und Kronverschluss möglichst weit wegwerfen‘ wird zum grössten Teil nicht befolgt, da man fürchtet, das Objekt zu ‚beschädigen‘. Ist die Aufforderung ernst gemeint?“; „Der Holzkasten ‚Intuition‘ entstand in der Reihe ‚Zeitkunst im Haushalt‘. Glauben Sie, dass der Kasten von Hausfrauen verstanden wird?“; „Ich glaube, dass bei dem grossen Objekt mit dem VW Bus und dem Rudel von Schlitten, die aus dem Bus kamen, die Schlitten gerade von diesem Rudelcharakter lebten, also davon, dass sie in der Menge auftraten. Warum haben Sie den Schlitten nochmals isoliert als einzelnes Multiple gemacht?“; „Warum hat der Filzanzug keine Knöpfe?“²⁹⁶ Beuys erläutert verschiedene inhaltliche Aspekte – den Energieaustausch, die Qualität seiner gewählten Materialien, die Aufforderung zur Partizipation. Die Objekte und Grafiken sind einzeln, chronologisch nach Erscheinungsdatum aufgeführt. Gestalterisch ist jedem Multiple eine Doppelseite gewidmet; auf der linken Seite der Titel und die Angaben zu Materialien, Massen, Auflagenhöhe, Verleger. Rechts eine zumeist randabfallende, schwarzweisse Ansicht des Objekts. In manchen Fällen zeigt die Rückseite einer Abbildung die Verso-Ansicht des Objekts. Diese Darstellung kommt mehrheitlich zum Zug bei Objekten, die ihre inhaltliche Dimension erst entfalten, wenn sie tatsächlich gedreht werden. Auf die zu dem Zeitpunkt existierenden dreizehn objekthaften Multiples folgt die Kategorie

²⁹⁶ Schellmann/Klüser 1971, diverse Seiten, o.P.

Grafik. Publikationen. Texte, schliesslich ist dem Ordner eine letzte Seite mit Erläuterungen zur Publikation „sämtlicher multiplizierter Arbeiten“ eingefügt, wie auch der Hinweis auf eine angedachte Aktualisierung der Publikation (Abb. 57). Eine aus dieser Seite auszuschneidende, an die Galerie Schellmann voradressierte Postkarte für die Bestellung neuer Einlageblätter informiert: „Es ist geplant, zu dem vorliegenden Buch in Jahresabständen Nachlieferungen herauszugeben, die Abbildungen und genaue Angaben über neue Editionen enthalten. Das Buch wird so immer das gesamte multiple Werk von Beuys darstellen.“ Eine Sonderauflage von 150 Exemplaren des ersten Verzeichnisses schloss ein „Originalmultiple“ von Beuys mit ein: *Fingernagelabdruck aus gehärteter Butter* (1972 WV 35) besteht aus einer Ordnerseite aus grauem Karton. In einem aufgeklebten Plastikdöschen befindet sich ein Objekt aus Butter und Wachs. In der Folgeausgabe des *Verzeichnisses aller multiplizierten Werke von Beuys* wird diese Extraseite selbst als Multiple in die fortlaufende Chronologie aufgenommen.

Wie von den Herausgebern angekündigt, erschien im Herbst 1972 tatsächlich bereits die zweite, erweiterte Ausgabe. Sie nimmt die zwischenzeitlich hinzugekommenen 27 Multiples²⁹⁷ und die neue Kategorie *Filme. Video* auf. Diese Kategorie listet acht filmische Dokumentationen von Beuys' Aktionen. Im Unterschied zu den Objekten und Arbeiten auf Papier sind die Filme hier nur mit Titel und technischen Angaben genannt. Die am Schluss der Publikation eingelegte Informationsseite besagt, dass diese „sämtliche multiplizierte Arbeiten von Joseph Beuys bis Oktober 1972“ enthalte. Ein neuer Band wird für den Jahresbeginn 1974 in Aussicht gestellt. Je nach Umfang des Bands würde sich der Preis dann zwischen 15 und 20 DM bewegen. Auch diese Ausgabe liess sich – so belegt es eine Informationsseite beim Impressum – per Postkarte vorbestellen. Die dritte, erweiterte Ausgabe, *Joseph Beuys. Multiples II* (sic), lag schliesslich mit den seit der zweiten Ausgabe erschienenen sechszwanzig Multiples im Oktober 1974 vor. Weiterhin als Ordner mit eingelegten Seiten konzipiert, ist das Verzeichnis um die Kategorie der *Schallplatten* erweitert. Formal mit den beiden Vorausgegangenen identisch, sind aufgrund der hohen Anzahl der Multiples mehrheitlich Titel und technische Information zweier Multiples auf einer Seite zusammengefasst und die Objekte mit je einer Abbildung illustriert. Das für alle drei Ausgaben beibehaltene grafische Konzept sowie der einheitliche Stil der Aufnahmen geben den Eindruck eines gesamten Werkverzeichnisses und entsprechend auch der

²⁹⁷ Auch waren die beiden Multiples *Mönchengladbach Konzert* (1970 WV 27) und *1a gebratene Fischgräte* (1970 WV 29) mit Bild und Kurzbeschreibung integriert, die 1971 (wohl aufgrund des Redaktionsschlusses) erst im zusammenfassenden Register aufgetaucht waren.

Multiples. Dieser Eindruck wird unterstützt, indem die ersten drei Werkverzeichnisse in der Tat als fortlaufende Edition ausgeführt waren. Ihre Form und Inhalt greifen den Diskurs um Multiples als sammelbare, serielle Objekte auf, als die sie in der zweiten Hälfte der 1960er und zu Beginn der 1970er Jahre vermittelt wurden. Fast parallel zur ersten Ausgabe des Verzeichnisses von Beuys' Multiples war zu Beginn des Jahres 1972 der erste Katalog der Edition René Block erschienen (Abb. 58). Tatsächlich in Format und Gestaltung vergleichbar, hat auch Block die Editionen seiner Galerie zusammengefasst publiziert. Die Umschlag-Innenseiten des gehefteten Bändchens der Edition Block enthielten die Verkaufsbedingungen sowie die Preisliste der verfügbaren Multiples.²⁹⁸ Der in gewisser Hinsicht offene, im Fall der Verzeichnisse auch wortwörtlich ‚ungebundene‘ Eindruck von Multiples-Publikationen dieser Zeit spiegelt neben einem realen Gebrauchswert auch die zeithistorische ‚Ästhetik der Administration‘.²⁹⁹

4.2 Werkpolitik

Die dritte Ausgabe des von Schellmann und Klüser publizierten Werkverzeichnisses enthält anstelle der erwähnten Bestellkarte eine sich über mehrere Seiten erstreckende, in chronologischer Reihenfolge nummerierte Auflistung aller multiplizierten Werke von Beuys. Sie wurde, so der Hinweis im Impressum, auf Basis der Publikationen von 1971 und 1972 in Zusammenarbeit mit Beuys vollständig überarbeitet und aktualisiert. Ihr vorangestellt ist eine Vorbemerkung, die darauf hinweist, dass es „multiplizierte Arbeiten (=Editionen)“ seien und das Verzeichnis nicht zwischen verschiedenen formalen Kategorien wie Zwei- und Dreidimensionalem unterscheide, „da Beuys alle Arbeiten, die er multipliziert = publiziert als gleichrangige Editionen auffasst“. Postkarten seien aufgrund der Wichtigkeit, die ihnen Beuys zuschreibt, als eine weitere, separate Kategorie hinzugekommen. Die Einteilung in Unterkategorien wie Objekte, Grafik oder Publikationen sei in Anbetracht der vielfältigen Ausformulierungen der übrigen Multiples nicht möglich. Schliesslich wird betont, dass die Filme und Videos, die Beuys' Aktionen lediglich dokumentieren, für die aktuelle Liste nun nicht mehr berücksichtigt worden seien. Wenngleich Filme und Videos schon früh im Rahmen von Werkpräsentationen und auch Ausstellungen von Beuys gezeigt wurden,³⁰⁰ blieb der Künstler skeptisch gegenüber der medialen Reproduktion seiner Werke. Wie Ulf Jensen

²⁹⁸ Vermutlich wurden auch wegen der schnellen Preisentwicklung nachfolgende Ausgaben nötig. Die Edition René Block verwendet das Prinzip kontinuierlicher Neuauflagen bis heute.

²⁹⁹ Vgl. hierzu Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit, dort insbesondere „Die Stempel und das Stempeln“ S. 55-61.

³⁰⁰ Z.B. im Rahmen von *Prospect 69*, Kunsthalle Düsseldorf, 30. Sept. bis 12. Okt. 1969 oder auch während der Performance *Celtic* , die Beuys 1971 in Basel durchgeführt hat.

in seiner umfassenden Dissertation zum Stellenwert von Film im Werk von Beuys festhält, hatte dieser seine Arbeit in Opposition zu technischen Bildreproduktionsmedien entwickelt und war sich der medial nur schwer möglichen Vermittlung der verwendeten Materialien bewusst.³⁰¹ Dies gilt für das plastische Werk selbst wie für seine Performances, in denen er ebenso mit Fett, Filz oder Schwefel etc. operierte. Stets entstanden Dokumentationen seiner Performances – Beuys selbst hat sie nur in seltenen Fällen selbst initiiert. Erst als physische Objekte weiterbearbeitet, wurden Filme zum Multiple und damit selbst zum Werk.³⁰²

In der dritten Ausgabe des Werkverzeichnisses von Beuys' Multiples lassen sich erste Verschiebungen in der Auffassung und Vermittlung der Werkkategorie „Multiple“ feststellen. Die Einordnung dieser Kategorie in Beuys' gesamtes Werk ist geknüpft an die 1973, zwischen dem Erscheinen der zweiten und dritten Ausgabe des Verzeichnisses erschienene, für die weitere Rezeption einflussreiche Monografie.³⁰³ In enger Zusammenarbeit mit dem Künstler teilen Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas Beuys' Werk in vier einander folgende Phasen ein; auf die „Frühzeit (1921-45)“ folgen demnach „Zeichnungen und Plastik (1946-61)“, „Aktionen (1962-68)“ sowie „Politische Aktivitäten (1969-73)“.³⁰⁴ Ein umfangreicher Anhang enthält neben Anmerkungen, Abbildungsverzeichnis und Bibliografie ein Verzeichnis der Multiples sowie eines der Filme und Videos, gefolgt von den Fotonachweisen. Die vom gesamten Werk gesonderte Behandlung der Multiples weist diesen hier einen sekundären Status in der Art paratextueller Elemente zu. Diese verhalten sich zum Werk wie „Umschlag, Titelseite, Satz, Auflage, Name der AutorInnen, Titel, Widmungen, Vorwort, Anmerkungen, Interviews, Kolloquien, Kommentare, Briefwechsel, Tagebücher“ zu einem Haupttext; so hat der Literaturwissenschaftler Gérard Genette in der 1980er Jahren das Beiwerk zu Büchern eingeführt.³⁰⁵ Als eigene Kategorie mit Authentizitätsanspruch vom Narrativ des Gesamtwerks abgesetzt, werden die Multiples, auch mit Fussnoten vergleichbar,

³⁰¹ Jensen 2016, S. 1.

³⁰² Beispielsweise *Celtic* + (1971 WV 37) oder *Der Tisch* (1971 WV 41).

³⁰³ Adriani et al. 1973. Die erste Beuys-Monografie war im Vorjahr in Düsseldorf erschienen: Romain, Lothar und Wedewer, Rolf, *Über Beuys*, Düsseldorf, Droste Verlag 1972.

³⁰⁴ Nach Pamela Kort soll Beuys die nach Tonbandaufnahmen von Gesprächen zwischen dem Künstler und den Autoren verfassten Texte redigiert, gekürzt oder ergänzt haben. Kort 1994, S. 20, Anm. 18. Posthum wurde diese Einteilung wie folgt vorgenommen: „I. Ausbildung und Erfindung. Kleve/Düsseldorf, 1945-1960; II. Die Akademiezeit. Düsseldorf, 1961-1971; III. Nach der Akademie. Berlin/Kassel/London/New York/Paris/Venedig, 1973-1985“, vgl. Schirmer, Lothar (Hg.), *Joseph Beuys – eine Werkübersicht 1945-1985*, Zeichnungen und Aquarelle, Drucksachen und Multiples, Skulpturen und Objekte, Räume und Aktionen, München u.a., Schirmer & Mosel 1996.

³⁰⁵ Gerard Genettes *Paratexte. Das Buch zum Beiwerk des Buches* (1987) wird für die Forschung mehrerer Disziplinen produktiv. Vgl. dazu Kolb, Lucie, Preisig, Barbara und Welter, Judith, „Dynamiken des Werks?“, in: Dieselben (Hg.), *Paratexte. Zwischen Produktion, Vermittlung und Rezeption*, Zürich, diaphanes2018, S. 7-16, hier S. 10.

an ein überprüfbares ‚Ausserhalb‘ angebunden. Deutlicher wird dies noch durch ihre Einordnung im selben Buchteil wie die „Bibliografie“: Diese listet nicht nur Fachpublikationen, sondern nimmt auch Erwähnungen in der Tagespresse auf.

Die für diese monografische Publikation verwendete, chronologische Auflistung der Multiples bildete die Basis für die im dritten Werkverzeichnis von Klüser und Schellmann angefügte Liste; die Multiples wurden für das Werkverzeichnis nummeriert, einige Titel korrigiert und technische Informationen an verschiedenen Stellen ausgeführt und durch die Präzisierung der jeweiligen Herausgeberschaft etwas kontextualisiert.³⁰⁶ Nicht direkt eine Auflistung von Ausstellungen, stehen die in Zusammenarbeit mit Galeristen und Verlegern entstandenen, oft an performative Situationen gebundenen Multiples dennoch für Beuys' konstante öffentliche Präsenz. Die oben zitierte Gleichsetzung von „multiplizieren“ und „publizieren“ im selben Werkverzeichnis lässt sich auch so verstehen. Im Anhangteil der Monografie platziert und im Kontext mit der dort abgedruckten ausführlichen Bibliografie und den Fotonachweisen, verdichtet sich das chronologische Auflisten der Multiples zu einer Art biografischer Erzählung. Der Formatierung der Monografie bzw. des Werkverzeichnisses angepasst, erlauben die in gewisser Hinsicht produktionstechnischen Informationen einen Nachvollzug der Stationen und Persönlichkeiten, die Beuys' Arbeitsbiografie prägten. Die Multiples selbst sind nicht nur Belege für Beuys' Produktivität, sondern sie funktionieren auch vermehrt indexikalisch, und somit als Dokumente mit Echtheitsanspruch. In Rücksicht auf die seit dem Aufkommen des ‚Genres‘ begleitenden verlegerischen Idee, Kunst als Ware zu produzieren und entsprechend ‚rational‘ zu beschreiben, sind neben den Auflagenhöhen und der Information zu ihrer materiellen Beschaffenheit auch die Verleger oder die verlegenden Institutionen genannt. In Konsequenz des Konzepts des Multiples sind sie Bestandteil der technischen Beschreibung und teilweise in der Tradition von Prägestempeln und Ähnlichem auf den Multiples selbst vermerkt. So beispielsweise auf der Rückseite der Postkarte *documenta 4 Originalgrafik serie 3 kassel/ nr. 1 joseph beuys/ friedrichsplatz 1968 offset/ documenta IV* (1968 P1), auf einem mit Stecknadeln an der Innenseite Multiples *Filzanzug* angebrachtem Schildchen *Joseph Beuys/Edition 27/ Galerie René Block/ Berlin 1970/ 100 Expl. Expl. Nr. xx* (1970 WV 26). Die Nennung dieser Details zu Produktion und Auflage wird bereits mit dem ersten Werkverzeichnis zum Bestandteil der längerfristigen Rezeption. Sie liegt deswegen auch für all jene Grafiken und Drucksachen vor, die mit Beuys' Entwicklung seiner eigenen Position einhergeht und nicht mit den Verfechtern der

³⁰⁶ Vgl. die Vorbemerkung zum Oeuvreverzeichnis von Joseph Beuys. Multiples III, 1974, o.P.

multiplizierten Kunst als industriell gefertigter und in gewisser Hinsicht maschinell gekennzeichnete Produkte in Deckung ist: *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot* („aus „*Décollage/5*“)/*Pappe, Papier und übergossene Schokolade/1966 60 x 21 cm/ 500 Exemplare, unsigniert/ Herausgeber Wolf Vostell, Köln (1966 WV 2); aus „Künstlerpost“/ Plastikkuvert, Margarine, weisse Schokolade/ 1970 32 x 23 cm/ 100 Exemplare, numeriert und gestempelt/ art intermedia, Köln (1969 WV 15); Konzert Mönchengladbach/ 27. März 1969/ Joseph Beuys: Klavier/ Henning Christiansen: Geige/ Kassettenrecorder in Etui, Kassette 77 Minuten/ 1970 ca. 100 Exemplare, Etui und Archivkarte gestempelt/ Edition Wide White Space, Antwerpen (1970 WV 27) usw. Aus diesen produktionstechnischen Daten lässt sich nicht zuletzt Beuys' kontinuierliche Erweiterung seines professionellen Netzwerks entnehmen. Die stets überarbeiteten Bibliografien und Listen der Multiples, Videos und Filme sind als ‚laufende‘ Aktivitätsprotokolle lesbar; sie nennen die ganze Reihe von ‚Beteiligten‘ (Autoren, Herausgeber, Medien, Institutionen) und sind durch die namentlich genannten Fotografen und Kameramänner zusätzlich lokalisiert. So binden die Multiples Beuys' Aktivitäten an eine ‚Realität‘ an, ausserhalb des Narrativs, welches das Werk selbst entfaltet.*

Das Dokumentieren, Klassifizieren und Kontrollieren der Rezeption bezeichnet Beatrice von Bismarck als künstlerische Praxis der „Selbstarchivierung“.³⁰⁷ Insbesondere der von ihr untersuchte Katalogbeitrag Daniel Burens zur *documenta 5* 1972 legt einen Vergleich mit Beuys' Anhang in seiner ersten Monografie nahe. Burens Beitrag bestand damals in erster Linie aus einer seitenlangen Auflistung jeglicher, öffentlicher Manifestationen seines Werks. Die Zusammenstellung ausgewählter Materialien und die nach institutionellen Vorgaben formatierte Wiedergabe derselben wurde zum erprobten Mittel für den Künstler, um die öffentliche Wahrnehmung seines Werks zu steuern. Solche selbstbestimmten Narrative sind allerdings nicht erst seit den 1960er Jahren festzustellen.³⁰⁸ Beuys' Bewusstsein für die vom

³⁰⁷ von Bismarck, Beatrice, „Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung“, in: von Bismarck, Beatrice et al. (Hg.), *Interarchive: archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2002, S. 113-119, hier S. 113.

³⁰⁸ So sind etwa Paul Klees ab 1911 handschriftlich geführte Oeuvre-Kataloge hierfür beispielhaft. Seit den 1960er Jahren regen zahlreiche, von Künstlern erfasste Kataloge die Diskurse um Autorschaft und institutionelle Rollen an. Beispielsweise Gerhard Richters *Atlas* oder Sigmar Polkes *Konstruktionen um Leonardo da Vinci und Sigmar Polke* (1969) oder Ad Reinhardts *Artist's Chronology* (ca. 1965). Vgl. auch Schneemann, Peter J., „Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog“, in: *Legitimationen – Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*. Akten zur internationalen Tagung ‚Kunstgeschichte der Gegenwart Schreiben‘ der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz, 11. - 12. Oktober 2002, Winterthur, Bern, Peter Lang 2004, S. 205-221. Die Verzahnung von Leben und Werk ist in der Beuys-Rezeption gut bearbeitet, vgl. etwa Kort 1994; Guercio, Gabriele, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, MA, MIT Press 2006; Naef 2011; McGovern 2016. Beuys' künstlerischer Umgang mit der eigenen Biografie liesse sich noch intensiver zeitgeschichtlich verorten, in Rücksicht auf den Hinweis des Historikers Ulrich Herbert auf einen „(...) Lebenslauf, den alle Deutschen nach 1945 schreiben mussten, als sie

System (Ausstellungswesen, Markt, Kunstgeschichte) geforderten Dokumente wie u.A. jenem der Künstlerbiografie unterstreicht folgende Notiz von 1961: „Die biographischen Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall in Katalogen und Zeitungen liest (siehe *Rheinische Post*).“³⁰⁹ Der konventionellen Erzählung leistet Beuys Widerstand im tabellarischen Dokument, das er erstmals für die Broschüre zum Festival der Neuen Kunst an der Technischen Hochschule in Aachen 1964 zusammenstellte: *Lebenslauf/Werklauf* hat sich das Format konventioneller Künstlerbiografien und Ausstellungslisten angeeignet, um es umzuwandeln. Eingesetzt hatte die Arbeit des kontinuierlichen Umschreibens der persönlichen bzw. der künstlerischen Biografie 1961, als Beuys zum ersten Mal mit der Forderung nach einem professionellen Curriculum konfrontiert war.³¹⁰ Die tabellarische Auflistung verschränkt Fakten und fiktive Momente seiner Biografie mit tatsächlichen und behaupteten Momenten seiner künstlerischen Laufbahn, führt parallele Narrative ein und macht diese ununterscheidbar, ganz so, wie es für Beuys' Praxis im Weiteren charakteristisch werden sollte.³¹¹ Zwischen 1964 und 1970 hat Beuys diese Liste fortlaufend überarbeitet und neu veröffentlicht. Als Bestandteil des als Auflagenobjekt konzipierten Katalogs zu seiner ersten Museumsausstellung im Museum in Mönchengladbach (1967 WV 5) sowie des als Multiple definierten Katalogs zur Gruppenausstellung *3 → ∞ new multiple art* (1970 WV 17) fand *Lebenslauf/Werklauf* indirekt sogar zweifach Eingang in die Werkgruppe der Multiples.

Die Werkkategorie der Multiples ist in der Form des Verzeichnisses mit deren chronologisch gelisteten Details zu Produktion und Auflage etc. ein wichtiger Faktor in Beuys' selbstarchivarischer Praxis. Dies nicht nur aufgrund ihrer oben festgestellten paratextuellen Funktion, sondern auch, weil eine wesentliche Anzahl der Multiples dokumentierende Aspekte aufweisen. In fotografischer Form reproduzieren und belegen sie Beuys' plastische Arbeiten und Installationen³¹² und überwinden so in gewisser Hinsicht deren kaum vermittelbare Orts-, Situations- und Materialspezifität. Auch ephemere Aktionen und Auftritte im institutionellen Kunstkontext sowie im öffentlichen Raum werden in abbildenden

ihre Entnazifizierung beantragten.“ Vgl. Herbert, Ulrich, „Über Nutzen und Nachteil von Biographien in der Geschichtswissenschaft“, in: Böckem, Beate, Peters, Olaf und Schellewald, Barbara (Hg.), *Die Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte*, Berlin/Boston, Walter De Gruyter GmbH 2016, S. 3-15, hier S. 12.

³⁰⁹ Beuys zitiert nach Kort 1994, S. 23.

³¹⁰ Vgl. Naef 2011, S. 82 f.

³¹¹ Für eine ausführliche Analyse von *Lebenslauf/Werklauf* vgl. Kort 1994, S. 19.

³¹² Dazu gehören Multiples wie *Vakuum ↔ Masse*, (1970 WV 28), *Vitex agnus castus* (1973 WV 73), *Tramstop* (1977 WV 217), *7'000 Eichen* (1983 WV 468), *Honigpumpe* (1985 WV 544), oder die Postkarten *Fat Shine on Iron* (1977 P25-32), *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977 P 34-43), *Der Morgen I – III* (1982 P48-50) oder *Hasengrab II* (1982 P52).

Multiples und filmischen Dokumentationen objekthaft fixiert und mit Stempel und/oder Signatur zu Trägern der Repräsentation gemacht.³¹³ Schliesslich unterstützen jene Multiples Beuys' gezielte Selbstdokumentation, die ihn mittels Fotografie bzw. reproduzierter Fotografie in Aktion, im Gespräch, unterwegs oder zu Hause zeigen (Abb. 59.1, 59.2). Beuys' engste Verschränkung von Kunst und Leben wird durch etliche, fotobasierte Multiples zusätzlich greifbar. Sie geben gleichsam einen Blick frei auf Beuys hinter den Kulissen – einen limitierten Blick, der die Arbeit im Atelier, das Zusammentreffen mit anderen Künstlern oder Förderern, den Aufbau von Ausstellungen sowie Reisen und Spaziergänge als Teil des Werkes festhält.³¹⁴ Multiples, die auf Schnappschüssen ebenso basieren wie auf Aufnahmen, die in Zusammenarbeit mit Fotografen entstanden sind. *Enterprise 18.11.72, 18:5:16 Uhr* (1973 WV 72) der ein Foto als Teil eines Objekts verwendet, bringen selbst die Familie von Beuys ins Spiel.

Was Beuys' Mitte der 1960er Jahre mit dem Dokument *Lebenslauf/Werklauf* begann – die Ausgestaltung der eigenen Biografie als Bestandteil seiner Praxis –, lässt sich anhand von später folgenden Arbeiten wie *Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!* (1970-72) weiter ausführen. Die in verschiedenen Versionen realisierte Installation besteht aus ca. 160 gehängten,³¹⁵ an die Wand gelehnten und gestapelten Rahmen (erst einfache Glasrahmen, später solche aus Metall, mit Schwefel, Säure und Wachs bearbeitet).³¹⁶ Bis auf einige monochrome Glasplatten in gelb und blau, die für die Version in Neapel integriert wurden, enthalten sie alle eine oder mehrere Schwarzweiss-Fotografien, die Beuys' künstlerische Aktivitäten dokumentieren. Mehrheitlich Detailansichten, selten zusätzlich mit *Braunkreuz* oder Wachs bearbeitet, geben sie in ihrer Gesamtheit einen Eindruck in die Entwicklung von Beuys' installativem und performativem Werk im Zeitraum zwischen 1947 und 1973. Trotz ihrer jeweiligen Nummerierung sind weder die Fotos innerhalb der Rahmen noch die Anordnung der Rahmen selbst linear organisiert. Statt dem Aufzeigen einer chronologischen und (unter Umständen daran ablesbaren) stilistischen Entwicklung werden die einzelnen Momente als Teile eines Ganzen präsentiert. Nicht das einzelne (Meister-)Werk steht im

³¹³ Dazu gehören z.B. *Rettet den Wald* (1972 WV 45), *ohne die Rose tun wir's nicht* (1972 WV 61) *Bonner Kunstverein 8.11.1977* (1977 WV 224)

³¹⁴ Dazu gehören *Auf dem Flug nach Amerika* (1974 P 16), *Botanischer Wahnsinn* (1976 WV 189), *Aufbau* (1977 WV 204), *Stanhope Hotel* (1978 WV 269), aus *Künstler in ihrem Atelier* (1979 WV 318), *für Blinky*, (1980 WV 335), *Beuys/Rosebery/Fuller* (1980 WV 366).

³¹⁵ Die ‚Schlussversion‘ scheint lediglich 100 Rahmen noch zu enthalten, vgl.

<https://www.diaart.org/collection/collection/beuys-joseph-arena-dove-sarei-arrivato-se-fossi-stato-intelligente-197072-1980-054/> (zuletzt aufgerufen am 12. Juni 2020).

³¹⁶ Edinburgh 1970, Neapel 1972 (die Arbeit wurde erst ab dieser Version mit dem Titel versehen), Rom ebenfalls 1972, Mailand 1973, Rom 1973, New York 1979; vgl. McGovern 2016, S. 76-77.

Vordergrund, sondern der innere Zusammenhang des kontinuierlich entstehenden Oeuvres. Oft zu Recht als visuelles Pendant zu *Lebenslauf/Werklauf* bezeichnet, agierte Beuys damit innerhalb der ‚Arena‘ des Ausstellungsraums. Keine Geste der auktorialen Selbstermächtigung, ist *Arena* exemplarisch für Beuys’ Zurschaustellung seines künstlerischen ‚Lebens‘ – alles kann ausgestellt werden. Es bleibt das 1974 von Modern Art Agency, Studio Marconi und Edition Staeck gemeinsam publizierte Künstlerbuch *Die Leute sind ganz prima in Foggia* (1974 WV 100) zu erwähnen. Die Publikation besteht aus ausgewählten Textstellen von gemeinsam mit Henning Christiansen erarbeiteten Aktionsskripten, einzelnen Stempeln, sowie als Faksimile eines Briefbogens der Organisation für direkte Demokratie. Wie bei *Arena* wird durch die Anordnung von Ausschnitten eine Narration des Gesamtwerks evoziert; Aufgrund der festen Seitenfolge eines Buchs stellt sich diese linear dar. Beuys war 1943 im italienischen Foggia als Soldat stationiert gewesen, womit der Buchtitel in Bezug zu seiner Biografie steht. Anders aber als *Lebenslauf/Werklauf*, mit dem Beuys die Kontrolle über das öffentliche biografische Narrativ an sich nahm, lässt sich diese Publikation als eine Zusammenstellung einer *best of*-Liste seines diskursiven Werks bezeichnen.

Die für *Arena* ausgewählten Fotografien weisen oft nicht eindeutig einzuordnende Perspektiven auf. Sie sind ausschnitthaft, durch das Entwicklungsverfahren leicht verschwommen, teils Kontaktabzüge, gerissen, mit Beuys’ Farbe Braunkreuz bearbeitet oder gestempelt. Ein Vergleich mit den Multiples als Kategorie zur vielfältigen Selbstdokumentation bietet sich an. Und tatsächlich lösen sich diese beiden selbstarchivarischen Rahmungen zeitlich ab. Auf die 1972 durch die Rahmung der Aufnahmen sozusagen abgeschlossene Installation *Arena* folgte die Kategorie der Multiples, die sich durch die ersten drei Verzeichnisse von 1971, 1972 und 1974 überhaupt erst als solche innerhalb von Beuys’ Werk konsolidierte. Das ab Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre nachweisbare Aufeinander-Beziehen der unterschiedlichen Bestandteile seines Werks bringt anstelle von Einzelwerken Teile eines zunehmend undurchdringbaren Ganzen hervor. Die Multiples waren *per definitionem* dazu bestimmt, sich in alle Richtungen zu verbreiten. Auch wenn sie als Übermittler konzipiert waren, liefen sie als Einzelstücke manchmal Gefahr, ihre Eingebundenheit in das Gesamtwerk nicht unmittelbar zu offenbaren. Somit bot der Vorschlag von Schellmann und Klüser in erster Linie die Gelegenheit, die Multiples als Werkgruppe zu konsolidieren und sie in der Folge als dynamische, weiterwachsende Kategorie mit Bezug zur Narration des Gesamtwerks zu etablieren. Wenngleich in beiden

Fällen Beuys' Mitarbeit nachweisbar ist, machen die Verzeichnisse wie auch die erste Beuys-Monografie im Unterschied zu *Lebenslauf/Werklauf* den Eindruck, jeweils ganz ‚offizielle‘ Versionen zu sein; Beuys' Rolle wird in gewisser Hinsicht kaschiert. Seine Einflussnahme auf die Archivierung des eigenen Werks erfolgt mit dem Bewusstsein um die Rolle des Künstlers, diese wird jedoch nicht wie im zitierten Fall von Daniel Buren kommuniziert, um den „Autorstatus und dessen Reklamation über Einschreibungsverfahren und diskursive Verankerungen, die die Funktion von Signatur und Handschrift ersetzen“, zu befragen. Hier geht es vielmehr darum, „die geschlossene und kohärente Erzählung der eigenen professionellen Historie (zu) dominieren.“³¹⁷ Entgegen jener sich hartnäckig haltenden Rezeption, die Beuys als Ausnahmekünstler positioniert, verortet ihn sein mit Konzeptkünstlern wie Buren u.A. vergleichbarer Umgang mit paratextuellen Elementen deutlich in einem zeithistorischen Horizont und macht seine Praxis im Rahmen einer breiteren, transatlantischen Kunstgeschichte der 1960er und -70er Jahre diskutierbar.

Die Werkgruppe der Multiples, lässt sich argumentieren, wird getragen von einem Impuls zur Dokumentation (Verleger) bzw. der Selbstdokumentation (Künstler). Dem Wunsch, wonach die Multiples die Beuys'schen Ideen in die Welt tragen sollen, ist dieser Impuls entgegengesetzt. Da Beuys die Arbeit an den Werkverzeichnissen teilweise und v.a. nach aussen hin ausgelagert hat, kann nicht vorbehaltlos von einem Projekt der „Selbstarchivierung“ gesprochen werden und schon gar nicht von einem publizistischen Vorhaben in irgendeiner Art von institutionskritischer Ausrichtung.³¹⁸ Dennoch entwickelte die Werkkategorie der Multiples eine selbstdokumentarische Ebene, die in der Art von Beuys' künstlerischer Praxis verschiedene Momente seiner Karriere, seiner Kunst und seines Lebens kontinuierlich und wechselweise zueinander in Beziehung setzte.

4.3 Simultane Manifestationen des erweiterten Kunstbegriffs

Wie anhand von *Intuition* (1968 WV 7), *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden* (1971 WV 40) oder dem *Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* auf der Documenta 1972 ausgeführt, gehörten die öffentlichen Manifestationen oder auch die Produktion durchaus zu Beuys' inhaltlichem Einsatz der Multiples als Boten seiner Anliegen. Bereits früh wurden zudem einzelne gezeigt in Ausstellungen, die sich der Werkform

³¹⁷ von Bismarck 2002, S. 115.

³¹⁸ Schneemann 2004, S. 212.

Multiple annahmen; 1968 *Ars Multiplicata. Vervielfältigte Kunst seit 1945* im Wallraf-Richartz-Museum Köln, 1970 *Three Towards Infinity: New Multiple Art*, in Londons Whitechapel Art Gallery, 1971 *Multiples – The First Decade* im Philadelphia Museum of Art. Anfang 1971 wurde im Rahmen der Ausstellung *Joseph Beuys. Multiples + Grafik* in Jörg Schellmanns Münchner Galerie schliesslich auch die erste Ausgabe des Verzeichnisses von Beuys' Multiples präsentiert. Es folgte im Sommer 1972 eine Ausstellung in der Galerie Marcus Krakow in Boston (Abb. 60). Zeitgleich zur Präsentation des Büros auf der *documenta 5* in Kassel vermittelte der Presstext die Bostoner Ausstellung als Dokumentation von Beuys' Aktivitäten: „Until recently, Beuys has fervently refused to let his work be seen in America. As a result of this boycott, the work which has entered this country through American collectors has been obviously limited and has offered a rather one-dimensional picture of the artist. To take any of Beuys' work out of context, is not only a disservice to the work but dismisses the notion of a total mise-en-scène which very much is a part of Beuys' work. (...) Most of the work in this exhibition addresses itself to documentation rather than to the presentation of object-oriented art.“³¹⁹ Dass Beuys' erste Ausstellung in den USA ausgerechnet eine Multiples-Ausstellung war, bekräftigt zumindest rhetorisch die diesen Objekten zugeschriebene Funktion als „Vehikel“ und damit als Vermittler für den erweiterten Kunstbegriff. Der Presstext bestärkt Beuys' Werkpolitik in Form einer einheitlichen Narration; zuletzt bestätigt der Hinweis auf den Dokumentcharakter der Multiples die oben herausgearbeitete indexikalische Funktion derselben. Die weiter im Presstext enthaltene Formulierung „his work might consist of (...) racks of crude industrial felt suits“ ist ein weiteres Indiz für die Bedeutung von Schellmanns und Klüfers Verzeichnis für die Vermittlung von Beuys' Multiples: Die auf Kleiderstangen präsentierten Filzanzüge sind keine Installation von Beuys, sondern jene Präsentationsform des Anzugs, die René Block für den Kölner Kunstmarkt 1971 gewählt hatte und deren Abbildung im ersten Verzeichnis zur Illustration des *Filzanzugs* publiziert worden war.

Wenige Monate nach der Ausstellung in Boston stellte der bereits im Zusammenhang mit Beuys' „Ideenladen“ erwähnte, progressive John Gibson in seiner Galerie im New Yorker Stadtteil Soho ebenfalls exklusiv Beuys' Multiples aus; wöchentlich wurden dazu filmische Dokumentationen von Beuys' Performances gezeigt und so der weitere Kontext des Werks

³¹⁹ Presstext zur Ausstellung in der Galerie Marcus Krakow in Boston, 6. Juni - 1. Juli 1972; ein Exemplar davon befindet sich im Ordner zu Joseph Beuys, Busch-Resinger Museum, Harvard Art Museums Archives.

vermittelt.³²⁰ Dies ganz im Sinn von Gibsons Aussage: „Originally, I thought of making this a room with no art – that is, no art objects – on display at all. I visualized what you might call an ‚idea theatre‘ – just slides and movies of ideas projected onto the wall.“³²¹ Die Einladungskarte zeigt die auf dem Boden des Galerielofts ausgebreiteten Multiples teils in mehrfacher Ausführung; es vermittelt sich der Eindruck einer Inventur oder eines Strassenmarkts (Abb. 61), die verfügbaren Installationsansichten bestätigen dieses Bild und lassen darauf schliessen, dass ein Impetus dieser Ausstellung die Vermittlung der Multiples war im Sinn des Werkbegriffs des seriellen Objekts um 1970. Gibson stellte im Rhythmus der jeweils von Schellmann und Klüser verlegten, erweiterten Ausgaben des Werkverzeichnisses Beuys in der Folge auch 1974 aus unter dem Titel *New additions to the largest collection of Beuys' multiple objects, prints, posters, books and catalogues*. Dies geschah während Beuys' zweitem Aufenthalt auf dem nordamerikanischen Kontinent, als der New Yorker Galerist Ronald Feldman gemeinsam mit John Stoller der *Dayton's Gallery 12* in Minneapolis im Januar 1974 die *Energy Tour for the Western Man* organisierte, mit Stationen in New York, Chicago und Minneapolis.³²² Die Galeristen, die Beuys ebenfalls eine Ausstellung in ihrer Galerie angeboten hatten, liessen sich auf Beuys' Vorschlag ein, keine materialisierten Objekte zu zeigen, sondern eine Reise zur Bekanntmachung des erweiterten Kunstbegriffs (*expanded concept of art*) zu organisieren. Im einige Jahre zuvor für die Erstausgabe der amerikanischen Zeitschrift *Avalanche* geführten Interview von Willoughby Sharp hatte Beuys betont, dass sein Interesse an Ausstellungen gering sei; diese seien bereits tot, am liebsten hätte er leere Wände.³²³ Feldmans Galerieraum in Soho blieb entsprechend leer, während Beuys, begleitet vom Grafiker und Verleger Klaus Staeck, dem Fotografen Gerhard Steidl und der Kuratorin Carolyn Tisdall, durch die drei erwähnten Städte reiste und zum erweiterten Kunstbegriff und dessen gesellschaftlichen Implikationen mehrheitlich im Rahmen von Kunsthochschulen dozierte.

³²⁰ Ein Exemplar der Einladungskarte befindet sich im Joseph Beuys Archiv Museum Schloss Moyland, JBA-D, NYC-GIB/1973-01.

³²¹ John Gibson, zitiert nach Jappe et al. 1972, o.P.

³²² Diese Reise, die von Künstlerinnen und Künstlern breit wahrgenommen wurde (vgl. eine ganze Reihe von Dokumenten im Archiv der Ronald Feldman Gallery, New York), ging der aufwändigen Inszenierung mit dem Koyoten zur Eröffnung der New Yorker Dependance der Galerie René Block im Mai 1974 voraus. Diese Koyote-Aktion wird zuweilen fälschlich als Beuys' erster Auftritt in den USA vermittelt; dabei gerät neben der *Energy Tour* sein Besuch 1969 auf Einladung von Seth Siegel auf in Halifax in Vergessenheit. Vgl. Colewijn, Leontine und Martinetti, Sara (Hg.), *Seth Siegel – Beyond conceptual art*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 12. Dezember 2015 - 17. April 2016 im Stedelijk Museum Amsterdam, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2016, S. 215-217. Vgl. auch Kuoni, Carin (Hg.), *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America. Writings by and with the artist*, Four Walls Eight Windows, New York 1990; Rothfuss, Joan, „The Western Man in the Midwest. Beuys in America“, Walker Art Center, 2017, <https://walkerart.org/magazine/joseph-beuys-in-minneapolis-chicago-new-york> (zuletzt aufgerufen am 28. Dez. 2019).

³²³ Kuoni 1990, S. 88 und S. 90.

Zu diesem Zeitpunkt entschied sich Beuys häufig spontan für die Definition eines Objekts als Multiple. Eine Reise wie jene in die USA oder die verschiedenen Ausflüge nach Italien ab Mitte der 1970er Jahre boten diverse Gelegenheiten für die situative Entwicklung von Multiples aus Begegnungen heraus.³²⁴ Beuys' daraus resultierende hohe Produktivität auf diesem Gebiet drängte bereits 1975 zur nächsten, erweiterten Ausgabe des Werkverzeichnisses, das seinerseits weitere Ausstellungen nach sich zog, unter ihnen die dritte Multiples-Ausstellung in der Galerie Gibson vom 1. – 26. Februar 1975. Deren Titel blieb unverändert: *New additions to the largest collection of Beuys' multiple objects, prints, posters, books and catalogues*. Die von Klaus Staeck 1973 im Kunstgewerbemuseum in Zürich organisierte Ausstellung *Joseph Beuys. Grafik – Objekte – Dokumentationen*, hatte den Fokus entlang der geteilten Interessen mit Beuys vor allem auf die politische Arbeit gelegt. Abgesehen von dieser einen Präsentation wurden die Multiples auch diesseits des Atlantik vornehmlich in Ausstellungen kommerzieller Galerien gezeigt. Im Unterschied zu Boston und New York, wo die Multiples als Materialisierungen von Beuys' erweitertem Kunstbegriff vermittelt wurden, lag der Fokus in Europa – d.h. in Deutschland, Frankreich und der Schweiz – auf der spezifischen Medialität der multiplizierten Objekte; die europäische Rezeption geschah im kommerziellen Rahmen oft im Hinblick auf traditionelle, seriell angelegte künstlerische Medien wie Druckgrafik oder Bücher. Neben den Ausstellungen bei Schellmann und Klüser fanden monografische Multiples-Ausstellungen im Programm von Galerien wie Griffelkunst in Hamburg, Loehr in Frankfurt a. M. oder Grafikmeyer in Karlsruhe statt.³²⁵ Mit der Ausstellung *Joseph Beuys – Multiples, Bücher und Kataloge*, die im Wesentlichen auf Objekte der Sammlung des Kölner Arztes Reiner Speck zurückgriff (seine Rolle im Gefüge der Dynamik um die Multiples wird im nächsten Abschnitt untersucht werden), setzte 1973 ebenfalls eine langfristige Zusammenarbeit mit der Bonner Galerie von Erhard Klein ein; sie sollte nicht auf die Multiples allein bezogen, aber doch eng damit verbunden bleiben. Indem Klein neben dem Verkauf auch selbst regelmässig Multiples herausgab, trug auch er zum weiteren Wachstum des Konvoluts bei.³²⁶

³²⁴ Unterwegs entstanden eine ganze Reihe von Multiples. Dazu gehören *Noiseless Blackboard Eraser* (1974 WV 101), *Dillinger* (1974 WV 140), *Amerikanischer Hasenzucker* (1974 WV 96), *a political party for animals!* (1974 WV 97) oder *Notice to Guests* (1974 WV 139). Vgl. hierzu auch Rothfuss 2017.

³²⁵ *Gesammelte Editionen 1965-1972*, Galerie Loehr, Frankfurt a.M. 28. März - 26. Mai 1973; ebenfalls *Multiples und Graphik, Bilder und Kataloge* bei Griffelkunst in Hamburg, *Beuys, Multiples*, Galerie Grafikmeyer, Karlsruhe 29. Juni - 26. Juli 1973.

³²⁶ Z.B. *doppelt doppelt* (1973 WV 82), *Grasselloo Ca(OH) + H₂O* (1979 WV 311) oder *für Blinky* (1980 WV 335).

In den Jahren, welche die Monografie von 1973 als jene der „Politischen Aktivitäten (1969-73)“ bezeichnet, hat Beuys seine Multiples häufig als Informationsträger oder Requisiten eingesetzt. Ihre Bezeichnung als Vehikel bestärkt sie anschliessend als ‚Stellvertreter‘ jener temporären Manifestationen. Die Werkverzeichnisse allerdings etablierten sie nun als Gruppe, die vornehmlich in kommerziellen Kontexten gezeigt wurden. Im Unterschied dazu wurde die Werkgruppe der Beuys’schen Zeichnungen damals vor allem im institutionellen Rahmen gezeigt. So zirkulierten die Multiples in Kombination mit dem Verzeichnis ziemlich autonom. Verbindliche Anweisungen, wie die Multiples gezeigt werden sollten, fehlten – bestätigt durch Beuys’ Aussage, dass es ihm „vollkommen gleich“ sei, wie der Filzanzug aufbewahrt werde. „Man kann den Anzug an die Wand nageln, man kann ihn auch auf einen Bügel hängen, ad libitum! Man kann ihn aber auch tragen oder man kann ihn in eine Kiste werfen.“³²⁷

4.4 Beuysianer, Sammler, Leihgeber

Wie von den Befürwortern des Multiples-Konzepts Ende der 1960er Jahre vorgesehen, erwarben in erster Linie Privatpersonen Multiples. Zur Zielgruppe gehörte, wer sich bis dahin Kunst nicht leisten konnte. Eine ganze Reihe von Anekdoten zu Impulskäufen oder speziell für Studierende entwickelte Finanzierungsmodelle erwecken heute den Eindruck, dass der Absatz an eine bis dato kunstferne Käuferschaft bis zu einem gewissen Grad auch funktioniert hat.³²⁸ Spätestens mit der dritten Ausgabe des Werkverzeichnisses aber waren die Multiples von Beuys jedoch als sammelbare Objekte etabliert. Ihre Nummerierung, die Angaben zu Auflagenhöhe, Abweichungen, Verlegern etc. liessen nachvollziehen, welche Version eines Plakats tatsächlich Werkstatus erhalten hatte. So hatten sich aus der mehr oder weniger spontan agierenden Käuferschaft von Multiples als Produkten des Zeitgeists Mitte der 1970er Jahre einige wenige Sammler herauskristallisiert, die die Bedeutung dieser wachsenden Werkgruppe sahen und begannen, systematisch Multiples zu sammeln (Abb. 62). Der Wunsch nach Vollständigkeit wurde für einige von ihnen zur Motivation, vielleicht auch verstärkt durch die Frequenz, mit der Beuys diese Werkkategorie für alle möglichen künstlerischen Artikulierungen einsetzte und so das Konvolut ständig anwachsen liess. Hatte sich ein Sammler zum Vorsatz gemacht, die Beuys-Multiples komplett zu besitzen, konnte das zu einer intensiven Beschäftigung werden. „Ein weiterer Aspekt sind die Bibliographien

³²⁷ Schellmann/Klüser 1971, o.P.

³²⁸ Vgl. z.B. Block et al 2009, S. 17 und S. 19 oder Schmieder 1998, z.B. S. 49.

und Werkverzeichnisse, die für manche Sammler die Bibel sind, an der entlang er sammelt, sammeln muss. Gerade am Beispiel der Beuys-Multiples gibt es mehrere Fälle von Komplettierungswunsch oder -wahn.“³²⁹ In seinem unter dem Pseudonym Gufo Reale verfassten Artikel *Beuys gesammelt und erklärt. Ein Beitrag zur allgemeinen Pathologie der Avantgarde* veröffentlichte Heubach 1972 in seiner Zeitschrift *Interfunktionen* eine Polemik über die wachsende Schar öffentlich auftretender Beuys-Anhänger (Abb. 63).³³⁰ Sie wurden darin der Überheblichkeit bezichtigt, wobei ihnen die „Lust am Monopol“ wichtiger zu sein schien als die Auseinandersetzung mit den einzelnen Objekten. Heubach bezog sich nicht nur auf die Sammler der Multiples, sondern auf Beuys’ Sammler im Allgemeinen. So waren auch wichtige, nicht exklusiv auf Multiples fokussierte Sammler wie Karl Ströher, Jost Herbig und die Brüder van der Grinten Ziel seines Spotts. Er mockierte sich zudem über die „Exegeten“, unter ihnen Monsignore Otto Mauer, der die Eröffnungsrede 1967 zu Beuys’ erster Museumsausstellung in Mönchengladbach gehalten oder Dieter Koepplin, der 1969 Beuys’ Zeichnungen im Kunstmuseum Basel gezeigt hatte. Heubach kritisierte die elitäre Haltung der Sammler und Wortführer und deren Annahme, dass nicht jeder Zugang zu Beuys’ Kunst finden würde: „Ich glaube nicht, dass zumindest das, was zur Zeit als aktuell angesehen wird, einen bewusstseinsweiternden Effekt für Lieschen Müller haben könnte, die nur einmal im Jahr am Sonntag in die Kunstaussstellung geht“, wird auch Jost Herbigs Aussage im Stern vom 19. März 1972 zitiert. Besonders verurteilt wird die in der Beuys-Exegese kultivierte Undurchdringlichkeit der Sprache. Heubachs Text provozierte etliche Leserbriefe, was den Autor in der Folgeausgabe von *Interfunktionen* zu einer Replik veranlasste. Diese beschloss er mit „P.S. zu den Beuys-Exegeten im Allgemeinen: es ist schon nachgerade biblisch (siehe auch *Interfunktionen* 9) wie sich diese schattenlosen Schakale anderenleut die Aura ablichtend in die Nachwelt funkeln wollen. Falls immer noch missverstanden: ich halte Beuys für bedeutend, nicht seine, ihm von den Exegeten angehängte Bedeutung.“³³¹ Tatsächlich spielten für die weitere Entwicklung der Multiples die Exegeten bzw. jene Anhänger, die sich als Sammler hervortaten, eine aktive Rolle.

Im Folgenden werde ich den Beitrag von zwei Sammlern zum Langzeitprojekt der Multiples untersuchen. Zwei Sammler haben durch die Sichtbarkeit ihrer Person bzw. die Erschließung ihrer Sammlungen die Wahrnehmung von Beuys’ Multiples ab Mitte der 1970er Jahre

³²⁹ Theewen, Gerhard, „Sammeln müssen“, in: *Obsession Collection: Gespräche und Texte über das Sammeln*. Köln, Salon Verlag 1994, S. 5-6, hier S. 6.

³³⁰ *Interfunktionen* 7, 1972, S. 152-156.

³³¹ Reale, Gufo: „Zur Pathologie der Avantgarde“, in: *Interfunktionen* 10, 1972, S. 108.

wesentlich mitbestimmt; es sollten ihnen nach Beuys' Tod eine ganze Reihe weiterer folgen. Zu einem Moment, als sich für Beuys selbst die Dringlichkeit der Multiples als Mitspieler in der Bekanntmachung des erweiterten Kunstbegriffs relativiert hat, sicherten Sammler deren Präsenz im institutionellen Kontext. Es sind dies der Düsseldorfer Werber Günter Ulbricht und der Kölner Arzt Reiner Speck.³³² Neben dem Sammler, Galeristen und Verleger Bernd Klüser bekam in Heubachs bereits erwähntem Text prominent der Kölner Arzt Reiner Speck sein Fett weg. Dieser war als erster als exklusiver Beuys-Multiples-Sammler in die Öffentlichkeit getreten. Im zu Beginn dieser Arbeit bereits zitierten Stern-Bericht vom Frühjahr 1972 wird Speck als einer von einer Handvoll Beuys-Sammler „vom Rhein“ eingeführt. Im Unterschied zu den ebenfalls vorgestellten Jost Herbig, Karl Ströher sowie Bernd Klüser gab sich Speck auch in seinen Äusserungen zu Beuys' *Filzanzug* als Exzentriker: „(...) mich erinnert der Anzug an einen Sittlichkeitsverbrecher, der hastig durch den offenen Schlitz kopuliert. Die Hose hat ja extra keine Knöpfe.“³³³ Heubach interpretierte Specks Selbstdarstellung im Stern-Bericht 1972 in Rückbezug auf Wilhelm Steckels Schriften zur *Impotenz des Mannes* als „im Dienste des Mondänen“ vermittelte „Unmittelbarkeit“, als triebgesteuert.³³⁴ Der Stern-Journalist stellt Specks Sammeltätigkeit im Unterschied zu jener des Millionen-Erbes Herbig nicht als schnelle Investition, sondern als Leidenschaft dar: „Gemeinsam mit seiner Frau, ebenfalls Stationsärztin, bringt er es auf monatlich 2600 Mark. Trotzdem hat er sich in den vergangenen Jahren für insgesamt 5'000 Mark eine komplette Sammlung aller Beuys-Objekte zusammengekauft. (...) Die Sammlung ist jetzt bereits 15'000 Mark wert, doch Speck will sich von keinem einzigen Stück trennen.“ Erwähnt wird, wie Speck sich mittels einem „schützenden Fetischring“ aus Multiples von der Aussenwelt abkapselt, um sich „den Beuys durch den Kopf rauschen“ zu lassen.³³⁵ Zudem wird berichtet, dass der Sammler Testleser für drei Kölner Buchläden sei und somit seine knappe Freizeit ganz der Lektüre vorbehalte. Neben Ströher und Herbig, die sich auch auf monumentale Werke einliessen, sowie Lothar Schirmer mit seiner Spezialisierung auf Zeichnungen, wurde Speck somit öffentlich mit den Multiples in Verbindung gebracht. Ganz im Sinn der Multiples als Objekte, die gelesen, geblättert und ganz allgemein debattiert und vermittelt werden wollten, etablierte er sich als konsequenter und stets inhaltlich interessierter Sammler. Nachdem seine Sammlung 1973 in der Galerie von Erhard Klein gezeigt worden war, trat er als bibliophiler Beuys-Experte im Rahmen der Ausstellung *Multiples, livres, catalogues* in

³³² Ich gehe hier der Chronologie ihrer Sichtbarkeit als öffentliche Sammler entlang. Zunächst soll auf Reiner Speck eingegangen werden, Günter Ulbricht wird weiter unten wichtig werden.

³³³ Speck, zitiert nach Frank im *Stern* 1972, S. 86.

³³⁴ *Interfunktionen* 7, 1972, S. 154.

³³⁵ Speck, zitiert nach Frank im *Stern* 1972, S. 88.

der Galerie Bama 1974 in Paris in Erscheinung. Die zu diesem Anlass erschienene Broschüre enthält eine Übersetzung von *Lebenslauf/Werklauf*, einige Auszüge aus dem Interview mit Schellmann und Klüser, wenige Abbildungen aus dem Werkverzeichnis der Multiples, die Wiedergabe des Plakats, das zur Eröffnung der Ausstellung in der Galerie Klein entstanden war sowie einen einführenden Text des schweizerisch-französischen Künstlers Bernard Borgeaud und einen Beitrag von Speck mit dem Titel *Beuys et la littérature*.³³⁶ Möglicherweise stammten die Exponate aus Specks Sammlung; unter Umständen ging die Initiative zu dieser Ausstellung gar von Speck aus – das Impressum bleibt diesbezüglich uneindeutig. Nicht in erster Linie als Exeget, sondern als Sammler trat Speck schliesslich ein Jahr später auf: Die Ausstellung *Joseph Beuys, Multiples, Bücher und Kataloge aus der Sammlung Dr. med. Speck* eröffnete 1975 im Kasseler Kunstverein und markiert den Auftakt zur Rezeption der Multiples im institutionellen Kontext.³³⁷

Die Kasseler Ausstellung war wie stets als Präsentation der damals „vollständigsten“ Sammlung angekündigt, wobei nun der Titel auch der Sammlername aufnahm – eine Hinzufügung, die Beuys' Multiples bis heute oft begleiten.³³⁸ Die Auflistung der Multiples von Nummer 1 bis 96 orientierte sich am damals verfügbaren Werkverzeichnis Nummer drei; die Anmerkung: „mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber Schellmann und Klüser“³³⁹ – lässt keine Zweifel über die damalige Hierarchie zwischen Galeristen und Sammlern zu. Im Unterschied zu den Werkverzeichnissen vermittelte diese Publikation die Multiples jedoch deutlich breiter als über die lineare Auflistung jener weiter oben als paratextuell bezeichneten Informationen. Sie enthielt auch Beiträge eines institutionellen Vertreters sowie des Sammlers selbst. Wie gezeigt, identifizierte sich Speck als Beuys-Sammler; die Bezeichnung „Beuysianer“ hatte er 1973 selbst eingeführt.³⁴⁰ Im Unterschied zu anderen, die sich als Sammler besonders grossformatiger Installationen oder der Zeichnungen hervortaten, nahm die Vermittlung von Beuys' Anliegen bei Speck eine wichtige Rolle ein: „Durch Aufzählung und Erläuterung einzelner Aspekte soll schliesslich eine tieferdringende Gesamtschau ermöglicht werden. Diese Bemühungen um eine erweiterte Konnotation wurden 1973 mit

³³⁶ Vgl. Ausstellungskatalog Paris 1974: *Joseph Beuys, Multiples, livres, catalogues*, Galerie Bama, Paris und Librairie du Fleuve, Bordeaux 1974, o.P.

³³⁷ Vgl. Vgl. Ausstellungskatalog Kassel 1975: *Joseph Beuys, Multiples, Bücher und Kataloge aus der Sammlung Dr. med. Speck*, Kasseler Kunstverein, 20. April - 18. Mai 1975.

³³⁸ Vgl. etwa Willy and Charlotte Reber Collection, Harvard Art Museums oder Alfred and Marie Greisinger Collection, Walker Art Center.

³³⁹ Ausstellungskatalog Kassel 1975, o.P.

³⁴⁰ „Der Kreis der Anhängerschaft ist mittlerweile so gross und vielschichtig, dass man in ungezwungener Analogie schon von ‚Beuysianern‘ sprechen darf.“ Klein, Erhard, *Joseph Beuys, Multiples, Bücher und Kataloge*, Ausstellungskatalog Galerie Klein, Bonn, Bonn, Edition Klein 1973, o.P.

BEUYS UND LITERATUR eingeleitet und sollen nun mit BEUYS UND MUSIK fortgesetzt werden.“³⁴¹ Mit diesem Hinweis referiert Speck seinen eigenen, zuerst im Rahmen der in Paris publizierten Broschüre abgedruckten Text. Es war ihm ein Anliegen, Beuys' Werk durch die Untersuchung einzelner Teilaspekte zu verstehen. 1986 schrieb er dazu rückblickend: „Mir wurde klar, daß der beste Weg, dem Geheimnis der Beuys'schen Arbeiten auf die Spur zu kommen, darin bestand, seine ars multiplicata zu sammeln und einigen Einflüssen auf sein Werk über selbstverfaßte Traktate nachzugehen.“³⁴² Wenn er Beuys in Bezug setzte zu Literatur und Musik, führte er aus, dass Letztere nicht traditionell zu verstehen sei. Die Zuspitzung der plastischen Theorie bedeute, dass Plastik nach Beuys schliesslich „hörbar“ sei.³⁴³ Dabei ging Speck v.a. auf die Performances ein. Den Bogen zu einigen Multiples schlug er mit seiner Erläuterung, wonach sich Beuys' Arbeit mit musikalischen Mitteln in Form von Objekten manifestiere (*Telephon S—E* (1974 WV 136) oder *Sonnenscheibe* (1973 WV 85)). „Das musikalische Denken von Beuys findet immer da Eingang in sein Werk, wenn es darum geht, akustische Verläufe in die Komplexität einer plastischen Wahrnehmung aufzunehmen. Darum sind bei vielen Objekten die Übergänge von der visuellen Interpretationsmöglichkeit zur auditiven fließend (*Das Schweigen* (1973 WV 80), *Noiseless Blackboard Eraser* (1974 WV 101), *Tonband in Filzstapel* (Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee, Nee, Nee, Nee (1969 WV 14)). Auch in anderen Objekten erfolgt die Kommunikation zwischen ‚Sender‘ und ‚Empfänger‘ über den nicht erzeugten im Gegenstand ruhenden Ton, der dort aber als prospektive Potenz Bedeutung hat.“³⁴⁴ Die Fotos der Multiples im Kasseler Katalog bestätigen, dass Speck diese nicht als isolierte Objekte betrachtet, sondern für sich selbst im häuslichen Umfeld verfügbar hält (Abb. 64). Fotografiert sind sie im Gras liegend, auf einer Treppe oder an der Hauswand abgestellt; *Schlitten* steht im Schnee, das portable Tonbandgerät von *Mönchengladbach Konzert* (1970 WV 27) ist umgehängt. Sie nehmen den Tonfall des *Stern*-Artikels auf, in dem Speck selbst zitiert wurde: „Der Mann zwingt einen, seine Objekte durch Berührung wahrzunehmen, um so neue Möglichkeiten der Registrierung zu schaffen.“³⁴⁵ Als Titelbild für Einladung, Katalog und Plakat war das 1974 in einer Auflage von 80 Exemplaren hergestellte Multiple *Buttocklifting* (1974 WV 120) als im Offsetverfahren reproduzierte Schwarzweiss-Fotografie wiedergegeben. 100 Exemplare

³⁴¹ Ausstellungskatalog Kassel 1975, o.P.

³⁴² Speck, Reiner, „Beuys Sammeln“, in: Zweite, Armin (Hg.), *Beuys zu Ehren: Zeichnungen, Skulpturen, Objekte, Vitrinen und das Environment ‚Zeige deine Wunde‘ von Joseph Beuys*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 16. Juli - 2. November 1986 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 44-48, hier S. 44.

³⁴³ Ausstellungskatalog Kassel, o.P.

³⁴⁴ Ebenda.

³⁴⁵ Speck, zitiert nach Frank im *Stern* 1972, S. 86.

dieses Ausstellungsplakats wurden anschliessend von Beuys gestempelt, signiert und nummeriert und als *Dr. Speck-Multiple* selbst ins Verzeichnis aufgenommen (1975 WV 150). Es ist ein weiteres Mal ein Verzeichnis aller Multiples, welches den Katalog der Kasseler Ausstellung beschliesst, wobei darauf hingewiesen wird, dass die Einträge bis zur Nummer 123 Schellmann und Klüser folgen, ab Nummer 124 jedoch unabhängig weitergeführt worden sind. Speck hatte in jenem Jahr das längst überholte Werkverzeichnis III aktualisiert.

Die Publikation zur Kasseler Ausstellung lässt sich als ein Porträt des Sammlers bezeichnen; die Einleitung betont, Speck sei ein leidenschaftlicher Sammler, der von den Einzelobjekten fasziniert und zudem vom Drang getrieben sei, eine vollständige Sammlung anzulegen: „Er gehört zu den konsequentesten Sammlern, die gezielt eine unverwechselbare Sammlung anstreben. Dazu gehört auch, dass er versucht, von jedem Multiple das siebte Exemplar der Edition zu erhalten.“³⁴⁶ Dass sich Speck nicht ausschliesslich als Sammler an der Etablierung von Beuys' Werk beteiligte, sondern auch als Exeget und Vermittler, bestätigt der Eindruck des Krefelder Museumsdirektors Gerhard Storck, der in Erinnerung an einen Besuch bei Speck schrieb: „Bis zu diesem Zeitpunkt war ich nur Sammlern begegnet, die stolz auf ihre teuersten Anschaffungen waren. Hier lud mich ein Sammler ein, an seiner Art der Kunstaneignung teilzunehmen. (...) dann waren da die bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Multiples von Beuys (ich kannte alle Objekte einzeln; gesammelt aber sah das Ganze wie der entschlossene Versuch aus, hinter das Geheimnis zwischen aller Beziehungen zwischen Ding und Denken zu gelangen) (...).“³⁴⁷ Speck hatte sich ein spezifisches Profil geschaffen; er war der bibliophile, inhaltlich motivierte Sammler, für den der monetäre Wert von Kunst nicht im Vordergrund stand.

Doch neben der ‚Primärstimme‘ des Sammlers enthielt die Kasseler Publikation einen auf die Multiples fokussierten Aufsatz eines Kunsthistorikers. Dieser darf als erster Versuch einer Würdigung dieser Werkkategorie gelten, die weder die Handschrift des Künstlers noch jene von Herausgebern, Sammlern oder anderen involvierten Akteuren trägt. Der Text des wissenschaftlichen Mitarbeiters und späteren Direktors des Bonner Kunstmuseums Dierk Stemmler geht von einem voneinander abweichenden Verständnis des Multiplizierens bei Marcel Duchamp und Beuys aus: „Duchamps konsequente stoffliche und formale

³⁴⁶ Ausstellungskatalog Kassel 1975, o.P.

³⁴⁷ Storck, Gerhard, „Wahrnehmung; Aneignung; Darstellung. Die Sammlung Reiner Speck“ (1983), in: Heynen, Julian (Hg.), *Gerhard Storck. Es besteht ein nicht erklärbarer Zusammenhang. Texte zur zeitgenössischen Kunst 1973-2007*, Köln, DuMont 2012, S. 147-260, hier S. 254. Auf Gerhard Storck soll weiter unten noch näher eingegangen werden.

„Kunstlosigkeit“ des Serienprodukts ist mit der des Abfallprodukts, des *objet trouvé*, kunstgeschichtlich verschwistert, und beide gehören neben bislang kunstfremden Rohstoffen zu den von Beuys' verwendeten Materialien.“³⁴⁸ Wenn auch beide mit „kunstfremden Rohstoffen“ arbeiteten, argumentiert Stemmler weiter, würden diese beim einen zum „demonstrativen Objekt“ und beim anderen zum „präsentativen Symbol (...), das Kunst- und Lebensbereiche im Rahmen einer universalen Ästhetik vereint.“³⁴⁹ Mit dieser Differenzierung schlägt Stemmler einerseits eine historische Verortung der Kunstform Multiple vor. Andererseits arbeitet er Beuys' spezifische Verwendung von Multiples heraus als Träger und Kommunikationsmittel des erweiterten Kunstbegriffs. Ausgehend vom Vehikel-Modell, bindet er die Objekte so ans Gesamtwerk zurück. Die Prinzipien von Vervielfältigung und Übertragung würden die Betrachter und Sammler – die Empfänger – in Beuys' plastische Idee involvieren. Dies gelte insbesondere für Multiples in grossen Auflagen, weshalb Stemmler den Postkarten einen entsprechend hohen Stellenwert einräumt. Er schliesst seine Überlegungen durch die Bekräftigung von Beuys' eigener Verortung der Objekte im Werkganzen mit der Aussage: „Besonders durch seine Multiples ist Beuys ein Sender.“³⁵⁰ Mit der Kasseler Publikation bekräftigen sowohl Kunsthistoriker als auch Sammler 1975 die Einordnung des Multiple-Künstlers im Gefüge des Werkganzen.

Nicht so zielstrebig wie Speck war der Düsseldorfer Werber und Unternehmer Günter Ulbricht in die Sammeltätigkeit von Beuys' Multiples eingestiegen. Zunächst erwarb er als Gelegenheitskäufer Multiples ganz unterschiedlicher Künstler, beispielsweise jenen, die Wolfgang Feelisch 1969 in seiner Reihe der *Zeitkunst im Haushalt* auf der Düsseldorfer Gegenveranstaltung zum Kölner Kunstmarkt anbot. Als Düsseldorfer war er anwesend bei öffentlichen Manifestationen von Beuys' Plänen einer alternativen Hochschule als Reaktion auf seine Entlassung als Professor der Akademie.³⁵¹ Als Unternehmer, der damals in der Kritik dort artikulierter Stimmen stand, hatte Ulbricht Beuys kontaktiert und ihn aufgefordert, mit den Studierenden eine differenziertere Auseinandersetzung zur Kreativität von Werbern aufzunehmen und ein öffentliches Gespräch zu diesem Thema anzuberaumen.³⁵² Erste Stücke für seine Sammlung erwarb Ulbricht dann in der Folge der ersten Ausgaben des

³⁴⁸ Stemmler, Dierk, „Zu den Multiples von Joseph Beuys“, in: Ausstellungskatalog Kassel 1975, o.P.

³⁴⁹ Ebenda.

³⁵⁰ Ebenda.

³⁵¹ Zu den öffentlichen Manifestationen des „Vereins Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung e.V.“ vgl. Ausstellungskatalog Düsseldorf 2007: Anna, Susanne und Stadtmuseum Düsseldorf (Hg.), *Joseph Beuys, Düsseldorf*, Stadtmuseum Düsseldorf, 29. September - 30. Dezember 2007, Ostfildern, Hatje Cantz 2008, v.a. S. 134-149.

³⁵² Vgl. ZADIK, Bestand Sammler Günther Ulbricht, E002 VIII 5.

Werkverzeichnisses; aufgrund einer Anzeige in der Wochenzeitung *Die Zeit* war er mit Schellmann in Kontakt getreten. Ab Mitte der 1970er Jahre konzentrierte sich Ulbricht dann vollkommen auf Multiples von Beuys. Als Mitinhaber der Düsseldorfer Agentur HBU gehört Ulbricht exemplarisch zu jenem Sammlertyp, der durch die niederschwellig verfügbaren Multiples zur Kunst kam, jener Kundengruppe also, die etwa René Block im Sinn gehabt hatte. Rücksendungen aufgrund nicht funktionierender, technischer Teile der Werke, wie einem Objekt des Künstlers Günter Weseler aus Feelischs Reihe oder dem Tonbandgerät eines Multiples von Beuys (vermutlich *Konzert Mönchengladbach*) belegen, dass Ulbricht Multiples ‚benützen‘ und so den durchaus auch hypothetisch zu verstehenden Anweisungen ihrer Aktivierung folgen wollte.³⁵³ 1975, als Speck seine Sammlung präsentierte und mittels durchgearbeitetem Katalog die Multiples von Beuys als künstlerische Setzung situierte, hatte sich Ulbricht gerade erst zur Konzentration auf die Multiples entschieden. Zeitweilig auch Schatzmeister der FIU, festigte sich seine Rolle als Beuysianer und Sammler, als er von 1977 an zum Leihgeber für eine ganze Serie von Beuys’ Multiples-Ausstellungen im musealen Kontext wurde. Die Initiative hierfür ging wiederum von Bernd Klüser sowie dem zwischenzeitlich vordergründig für das Projekt zuständigen Herausgeber Jörg Schellmann aus. Anlass für die Serie von Multiples-Ausstellungen bot die vierte, wesentlich überarbeitete Ausgabe des Werkverzeichnisses von 1977 (Abb. 65.1, 65.2).

Mittlerweile ein gebundenes Taschenbuch und nun auch auf Englisch erhältlich, erfasste diese vierte Ausgabe 167 nummerierte Multiples, wobei sie keine einzelnen Typen unterschied. Herausgeberisch ähnlich aufgebaut wie die ersten drei Ausgaben, folgten auf den Abschnitt mit den *Fragen an Joseph Beuys*, der nun mit einer Fortsetzung des Gesprächs aus zwei Teilen bestand, die Multiples, abgebildet als einzelne, mehrheitlich ohne Kontext aufgenommene, isolierte Objekte. Im Anschluss daran das *Werkverzeichnis* und *Erläuterungen*, gefolgt von einem *Einblick in das Gesamtwerk*. Diese Seiten zeigen eine Reihe von Abbildungen unterschiedlicher Arbeiten von Beuys in der Art der Gruppierungen, wie sie in der Monographie von 1973 vorgestellt und bezeichnet worden waren: „Zeichnungen und Plastik (1946-61)“, „Aktionen (1962-68)“ sowie die „Politische Aktivitäten (1969-73)“. Der Bezug unter den verschiedenen Werkkategorien wurde für diese Publikation entsprechend umgedreht: Die Multiples stehen im Fokus, das (Haupt-)Werk findet sich in den Anmerkungen. Wenngleich kein direkter Hinweis darauf existiert, dass Beuys an dieser neu bearbeiteten Ausgabe mitgearbeitet hätte, unterstützen die beiden

³⁵³ Hinweise darauf finden sich in ZADIK, Bestand Sammler Günther Ulbricht, Eoo2_IV_011.

querformatigen Schwarzweiss-Fotografien, die zu Beginn und am Schluss des Buchs in der Funktion eines Frontispiz' verwendet wurden, den Eindruck, dass dem so war: Vorne – Beuys mit Hut, auf dem Sofa sitzend, Papiere ordnend, auf dem Couchtisch vor ihm zwei Flaschen, wie er sie für das *Multiple Evervess II I* verwendet hat, über dem Sofa zwei frühe Arbeiten, am Boden ein Telefon. Hinten – Beuys, erneut mit Hut, Suppe austeilend aus einem Topf an einem für sechs Personen gedeckten Tisch, auf dem eine Maggi-Flasche steht, wie er sie in kleinformatischerer Ausführung in seinem Beitrag für *Blocks Portfolio Weekend* verwendet hatte. Der Eindruck entsteht, dass die Fotos bei der Arbeit am Verzeichnis entstanden wären, wengleich sowohl die Fotonachweise wie bildimmanente Details deutlich machen, dass zumindest zwei Fotografen zu unterschiedlichen Zeitpunkten fotografiert haben. Langärmlig mit Weste, erscheint Beuys auf dem zweiten Bild gegenüber dem ersten, wo er sich im kurzärmeligen Sommerhemd zeigt, um ein paar Jahre gealtert. Auf der hinteren Umschlagklappe verweist der Verlag von Schellmann und Klüser auf weitere Publikationen zu Beuys sowie auf eine ganze Reihe von Multiples, die ebenfalls im eigenen Verlag erschienen sind. Dazu der Zusatz: „Bitte fordern Sie unseren Editionsprospekt an!“

Was sich bereits in den ersten drei Ausgaben des Werkverzeichnisses abgezeichnet hatte, wird spätestens bei der vierten Ausgabe deutlich: Parallel zu Beuys' kontinuierlicher, mehr oder weniger intensiv fortgesetzter Produktion und Verwendung von Multiples als Multiplikatoren seiner Arbeit an der Etablierung des erweiterten Kunstbegriffs, affirmierten Schellmann und Klüser die Kategorie dieser Objekte. Die Fokussierung auf die Multiples spricht ihnen die künstlerische Komplexität zumindest teilweise ab: Ihre zeithistorisch bedingte Entstehung und diskursiv vielfältige Eingebundenheit wird durch eine vermeintliche Entstehung als lineare Werkgruppe ‚nivelliert‘ (Abb. 65.2). Indem die Werkverzeichnisse den Tauschwert der heterogenen Objekte festlegen, entwickeln sie sich im Lauf der 1970er Jahre zur festen Referenz für Sammler.³⁵⁴ Auf die vierte Ausgabe 1977 folgte 1980 eine zweisprachige fünfte Ausgabe in Deutsch und Englisch. Wiederum um die seither erschienenen Multiples nachgeführt, erfasste diese Publikation nun 263 multiplizierte Objekte. In Aufbau und Layout vergleichbar mit der vierten Ausgabe, lässt diese die Querverbindung zum „Gesamtwerk“ ganz entfallen: Beuys' Multiples stehen für sich. Schellmann und Klüser – letzterer war von Heubach in seiner Polemik in *Interfunktionen 7* als ein besonders biederer Sammler aufs Korn genommen worden – hatten sich bzgl. Multiples nicht nur als „Beuysianer“ etabliert, sondern darüber hinaus als Assistierende des Künstlers mit ziemlich

³⁵⁴ Theewen 1994, S. 6.

viel Handlungsspielraum und eigenem Interesse: Über Jahre sicherten sie die Sichtbarkeit und den Handel mit Multiples. Günter Ulbricht wurde ab 1977 ein wichtiger Teil dieses Unternehmens, garantierte er doch die Verfügbarkeit eines lückenlosen Satzes der Multiples. Dieser Zugriff wurde unverzichtbar, denn auch mit der Veröffentlichung der vierten Ausgabe des Werkverzeichnisses war der Wunsch verknüpft, die Gesamtheit der Multiples auch physisch zu vermitteln. Speck fasste kurz nach dem Tod des Künstlers zusammen: „Nicht zufällig sind uns heute circa ein Dutzend Beuys-Sammlungen bekannt, die seit Jahren als Ressourcen internationaler Ausstellungen dienen. Noch weniger Zufall ist der individuelle Aufbau dieser Sammlungen, (...) alle sind von der Qualität und Quantität her wesentlich unterschiedlich, tragen aber als Gemeinsamkeit das Signum einer Formung durch den Künstler (...).“³⁵⁵

4.5 Musealisierung der Multiples

Mit den ersten drei Ausgaben des Verzeichnisses handhabbar geworden, waren die Multiples bereits zu Beginn der 1970er Jahre für Ausstellungen abrufbar geworden. Im Jahr 1977 aber standen Multiples nicht mehr im Fokus des zeitgenössischen Kunstgeschehens. René Blocks Übersichtsausstellung *Multiples: ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen* für den Neuen Berliner Kunstverein in den Räumen der Kunstbibliothek 1974 hatte eine Historisierung der Kunstform bewirkt, und auch für Beuys standen in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre andere Aspekte im Vordergrund. Er dürfte 1977 mit der Vorbereitung der *Honigpumpe* für die sechste Documenta ausgelastet und schon bald in die Planungen der grossen Übersichtsausstellung im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum involviert gewesen sein. Es ist zu vermuten, dass eine gross angelegte Ausstellung der Multiples gerade vor diesem Hintergrund in den Fokus von Schellmanns Aktivitäten rückte. In Zusammenhang mit der Herausgabe des vierten Verzeichnisses nahm Schellman mit Dierk Stemmler, inzwischen Direktor des Bonner Kunstmuseums, Kontakt auf. Vorgesehen war gewesen, Specks Sammlung als Exponate für eine Ausstellung anzubieten. Selbst wenn Speck den Anfang gemacht hatte, die Multiples von Beuys als noch nicht abgeschlossenes Konvolut, als Zeugnisse einer noch laufenden, aktiven Produktion zu institutionalisieren, war es schliesslich nicht seine Sammlung, die den Anstoss gab zur musealen Erschliessung des Konvoluts. Sehr kurzfristig und aus unbekanntem Gründen ist an seiner Stelle Ulbricht eingesprungen und stellte seine Multiples-Sammlung für die Ausstellung zur Verfügung. Stemmler erarbeitete

³⁵⁵ Zweite 1986, S. 45.

auf der Grundlage seines Texts von 1975 und der 1977 im Verzeichnis gelisteten Multiples ein kuratorisches Konzept. Die Ansichten der realisierten Ausstellung, der Einblick in die vorbereitenden Notizen sowie der von Stemmler in überarbeiteter Form anlässlich der Ausstellung publizierte Aufsatz zeugen vom Versuch, die Multiples, eingeteilt in unterschiedliche Kategorien, zu einem eigentlichen Museumsgut zu machen (Abb. 66.1 – 66.4).³⁵⁶

Ausgehend von der Raumfolge des damaligen Bonner Kunstmuseums hatte Stemmler die Multiples in Gruppen unterteilt: „Bezug zu Aktionen: a) plastische und akustische Medien b) Environments c) Aufzeichnungen sowie als besondere Gruppe = Zusammenfassung vieler Aktionen; Bezug zu Aktionen: politische Demonstrationen, Erklärungen und Manifeste, neues Wirtschaftssystem; Postkarten als besonderes Verbreitungsmittel – und Andruckbögen; des weiteren eine unbenannte Gruppe mit den drei Untergruppen a) Doppelobjekte – Akkumulation + Übertragung b) Einzelobjekte c) Vehikel; eine unbezeichnete Gruppe mit den vier Untergruppen a) Reise, imaginär b) Hase, Inkarnation c) imaginäre Schauspiele d) Bücher und Zeitungen / Zeitschriften-Multiples (hier teilweise wieder Bezug zu Aktionen oder politischen Demonstrationen + Manifesten)“ sowie „schliesslich Grafikfolgen und Einzelblätter“.³⁵⁷ Die thematischen Gruppen, die Stemmlers Ausstellungskonzept strukturierten, waren als ‚Kapitel‘-Überschriften über den Durchgängen zu den verschiedenen Räumen im Museum angebracht worden, die Multiples hatten Schildchen, sie waren in den Vitrinen oder an der Wand angebracht. Alle den Multiples zugeordneten Publikationen waren in einer Auslage ähnlich einer Buchhandlung präsentiert, wenn auch hinter Glas: Die Titelseiten der Publikationen waren sichtbar, doch blättern war nicht vorgesehen. Im Unterschied dazu waren – soweit anhand der heute verfügbaren Ansichten nachvollziehbar – die einzelnen Blätter von Grafik- oder Fotomappen isoliert ausgelegt. Für *Celtic* (1971 WV 37) war eine Art Schaukasten gebaut worden, der auch die Schachtel mit Flasche und Filmrolle sowie den im inneren der Schachtel angebrachten Paratext zum Herausgeber zeigen liess. Das Multiple als verdichtete, verschachtelte Version der Aktion wurde hier fassbar, dasselbe gilt für die Filmrollen und die Kiste von *Das Schweigen* (1973 WV 80). Einige Tischvitrinen wurden verwendet sowie ‚Regalvitrinen‘, wie sie in modernen Kunstausstellungen eher selten anzutreffen sind; niedrige Sockel, um beispielsweise *Schlitten* zu zeigen. Ausstellungsansichten zeigen Besucher mit Saalblättern in der Hand. Zur

³⁵⁶ Diese Dokumente befinden sich teils im Archiv des Kunstmuseums Bonn und teils im ZADIK, Bestand Sammler Günther Ulbricht, E002 XIV 005.

³⁵⁷ Ebenda.

Ausstellung gehörten die regelmässige Vorführungen von Filmen, die verschiedene Aktionen von Beuys dokumentieren. Stemmlers kuratorischer Ansatz mit Anspruch, die Multiples in ihrer Referenzialität zu Beuys' verschiedenen Tätigkeitsgebieten, den diversen medialen Umsetzungen sowie in Anspielung auf einige ‚Beuys-Begriffe‘ (wie neues Wirtschaftssystem, Akkumulation und Übertragung, Hase, Inkarnation) zu zeigen, lässt sich als ersten Ansatz einer objektiveren musealen Vermittlung bezeichnen. Entgegen der durch das Werkverzeichnis vorgegebenen chronologischen Ordnung handelte es sich dabei um den Versuch, die vielfältigen und oft wiederkehrenden Bezüge offenzulegen. Dabei spielte die sprachliche Vermittlung (neben den Schildchen, ‚Kapitel‘-Überschriften und Saalblättern) des Konzepts, das seinerseits auf einer sprachlichen Annäherung an die Objekte (Stemmlers Text) aufbaute, eine wichtige Rolle.

Dieser ersten umfassenden Museumsausstellung folgte eine ganze Tournee nach demselben Prinzip. Mit der Ausstellung hatten Schellmann und Klüser dem Kunstmuseum Bonn auch einen Sonderdruck des Werkverzeichnisses als Begleitpublikation angeboten. Im Anschreiben an Dierk Stemmler weisen sie darauf hin, dass die Anzahl und Auswahl der Exponate angepasst werden könne (dass etwa auch einfach die Grafikmappen gezeigt werden könnten). Auch die Idee eines Veranstaltungsangebots mit den Filmen kam vonseiten der Verleger. Tatsächlich erschien anlässlich der Ausstellung in Bonn 1977 im Sonderdruck eine überarbeitete Fassung des Stemmlerschen Aufsatzes von 1975, und parallel zur Ausstellung die vierte Ausgabe des Werkverzeichnisses. Schliesslich folgten auf die Bonner Ausstellung Stationen in Braunschweig, Essen, Stockholm und Graz (alle 1978) sowie in Ludwigshafen, Düsseldorf und eine Auswahl davon in der ständigen Vertretung der BRD in Ost-Berlin³⁵⁸ (alle 1980). Die Korrespondenz zu den Ausstellungsübernahmen führten der Sammler Ulbricht sowie in erster Linie Schellmann. Mitgereicht wurde stets Stemmlers kuratorisches Konzept mit Hinweisen auf Adaptionenmöglichkeiten für unterschiedliche räumliche Situationen: „möglichst im Anschluss an Raum I und II da häufig Bezug zu Aktionen“ oder „kann man auch Raum I vorstellen, wenn Raum V zu klein und Raum I zu gross ist“.³⁵⁹ Als Teil des Pakets bot man die Multiples der Sammlung Ulbricht an. Der Sammler kümmerte sich um zuweilen notwendige Restaurierungen oder gar den Ersatz von Objekten. Auch liess er die potenziell interessierten Kuratoren stets wissen, dass die Übernahme aller Multiples

³⁵⁸ Eine ganze Reihe von Multiples suggerieren, dass Beuys öfters in der DDR gewesen wäre, z.B.: *DDR-Tüten* (1977-80 WV 324), *Wirtschaftswert Speisekuchen* (1977 WV 230), *Wirtschaftswert Wundpflaster* (1977 WV 226) oder *Wirtschaftswert Brusttee* (1977 WV 227). Tatsächlich war er lediglich einmal, zur Eröffnung der erwähnten Ausstellung in Ost-Berlin, in der DDR gewesen. Vgl. Staack in *Sediment* 16 (2009), S. 66.

³⁵⁹ Vgl. die entsprechende Korrespondenz in ZADIK, Bestand Sammler Günther Ulbricht, E002 XIV 005.

nicht zwingend sei und Kosten dadurch reduziert werden könnten, wenn besonders fragile Objekte nicht ausgestellt würden, „wir glauben nicht, dass der repräsentative Charakter der Ausstellung allzu sehr leidet, wenn man auf diese Arbeiten verzichtet.“³⁶⁰ Geplant war auch eine Nordamerika-Tour: Korrespondiert wurde in dieser Absicht mit einer ganzen Reihe von Institutionen (Museum of Contemporary Art, Chicago, Art Gallery of Ontario, Toronto, Berkeley Art Museum, Des Moines Art Center, Des Moines). Man kontaktierte auch Ronald Feldman, jenen Galeristen, der 1974 die Übernahme der Organisation von Beuys' *Energy Tour for the Western Man* übernommen hatte, mit der Idee, dass die Multiples dort parallel zu Beuys' grosser Ausstellung im Guggenheim Museum gezeigt werden könnten. Trotz Bemühungen gelang es damals allerdings nicht, die Multiples in den USA zu platzieren.³⁶¹

Wenngleich stets darauf hingewiesen wurde, dass man sich um eine persönliche Anwesenheit von Beuys zur Ausstellungseröffnung bemühen würde, kann festgehalten werden, dass der Künstler damals wenig mit der Museumstournee seiner Multiples zu tun hatte. So wie die Überarbeitung und Erweiterung der Werkverzeichnisse von Schellmann übernommen worden war, basierten die regelmässigen Ausstellungen auf Stemmlers kuratorischem Konzept und der von Ulbricht zur Verfügung gestellten Multiples. Über der Bedeutung der Einzelobjekte stand der repräsentative Charakter der Vielzahl – einer Ansammlung von Objekten, die zu Beuys' Lebzeiten stets mit filmischen Aufnahmen von Aktionen oder punktuellen Aktionen aktiviert wurden. Obschon oder gerade weil das Konvolut ohne Beuys' Dabeisein zirkulierte, hatte der Künstler ab einem gewissen Moment die künstlerische Bedeutung einer möglichst vollständigen Sammlung seiner Multiples erkannt; entsprechend war er Ulbricht bei der Vervollständigung entgegengekommen.³⁶² Der Sammler hatte in gewisser Hinsicht als Galerist, Agent oder Kollege von Beuys und damit auch als eine Art ‚Konservator‘ der Multiples agiert. Beuys hatte zuweilen Anfragen für Ausstellungen seiner Multiples direkt an ihn delegiert.³⁶³ Ignoriert wurde bei diesem Unternehmen das, was der Museumsdirektor Gerhard Storck wie folgt festgehalten hat: „...diese Kunst ist (...) von ihrer Substanz her auf Privatpflege angewiesen. Sie verlangt ganz einfach, dass man sich ständig mit ihr abgibt. Sie

³⁶⁰ Günther Ulbricht an Mark Rosenthal, Curator, Univ. Art Museum, Berkeley am 22. November 1979. ZADIK, Bestand Sammler Günther Ulbricht, E002 XIV 005.

³⁶¹ Feldman bekundete stattdessen Interesse, einzelne Objekte aus der Sammlung zu erwerben, Ulbricht betonte jedoch die Relevanz der Vollständigkeit: Es sei die einzige Sammlung, die alle Beuys-Multiples enthalte. Er berief sich in diesem Zusammenhang auch auf Beuys' Interesse an diesem vollständigen Konvolut.- ZADIK, Bestand Sammler Günther Ulbricht, E002 XIV 005.

³⁶² Hinweise darauf gibt die Korrespondenz zur Übernahme von Ulbrichts Multiples Sammlung durch das Kunstmuseum Bonn. ZADIK, Bestand Sammlung Günther Ulbricht, E002_IV_008.

³⁶³ Dies macht die Korrespondenz zur Vorbereitung der Ausstellung deutlich. Vgl. Ordner *Utstillingner, 1982 II*, Archiv Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden.

braucht die Ansprache, wechselnden Umgang mit Personen – ja, andauernden Familienanschluss –, um existieren zu können. (...) Wenn sich diese Kunst in Worten, Bildern oder Zeichen zwischen ein paar Buchseiten abspielt, dann muss es jemanden geben, der nach dem Essen, und nachdem er sich die Hände gewaschen hat, diese Seiten aufschlägt, die Lippen bewegt, ein wenig denkt und weiterblättert. (...).³⁶⁴

Stemmlers Ansatz, mit einer lückenlosen Präsentation unter Einschluss von Beuys' Begrifflichkeit die künstlerische Relevanz der Multiples im Museum überzeugend zu vermitteln, ist nicht vollständig gelungen. Dies belegt eine von Schellmann und Ulbricht festgestellte und notierte Ratlosigkeit der BesucherInnen.³⁶⁵ Auch die heute gängige Ausstellungspraxis kompletter Multiplessätze im musealen Kontext zeigt bis auf wenige Ausnahmen ein Vertrauen auf den repräsentativen Mehrwert der Vollständigkeit. Die Referenz ist allerdings nur indirekt die Ausstellungstournee der Sammlung Ulbricht in den späten 1970er Jahren: Als einflussreicher sollte sich die einzige von Beuys selbst im Rahmen dieser Tournee eingerichtete Multiples-Ausstellung erweisen.

4.6 „Verwerkung“³⁶⁶

Per Hovdenakk, Kurator am Henie Onstad Kunstsenter in der Nähe von Oslo, kontaktierte Beuys zu Beginn der 1980er Jahre, um ihn für eine Ausstellung zu gewinnen. Man war nicht primär an den Multiples, sondern an Beuys' Werk interessiert. Im Unterschied zu den vorausgegangenen Präsentationen der Multiples aus der Sammlung Ulbricht, die stets von Schellmann in Zusammenarbeit mit dem Sammler angeregt worden waren, ging der Impuls für die Ausstellung in Norwegen von der Institution aus. Beuys verwies auf die Multiples als verfügbares Konvolut und vermittelte zur weiteren Abwicklung einer Ausstellung den Kontakt zum Ehepaar Ulbricht. Betreffend einer Publikation verwies er an Schellmann und Klüser, im Hinblick auf Postkarten und Poster zwecks Verkauf an Staeck, schliesslich an

³⁶⁴ Storek 1983, S. 252.

³⁶⁵ ZADIK, Bestand Sammler Günther Ulbricht, E002 XIV 005.

³⁶⁶ Ich borge diesen Begriff hier von Fiona McGovern 2016, S. 20. McGovern führt den Begriff der „Verwerkung“ in ihren Untersuchungen zu künstlerischen Strategien des Ausstellens ein, und den damit verknüpften nachträglichen ökonomischen, konservatorischen und diskursiven Herausforderungen. Sie verwendet den Begriff nicht ausschliesslich für Beuys, doch steht dessen eng verknüpfte Produktions- und Ausstellungstätigkeit exemplarisch für einen häufig posthum einsetzenden Prozess der „Verwerkung“: dieser meint die Bewahrung des letzten, von ‚Künstlerhand‘ eingerichteten Zustands einer Präsentation. Die „Verwerkung“ steht zumeist im Gegensatz zu ursprünglich situationsabhängigen aufgebauten Installationen.

Franz Dahlem und Johannes Stüttgen bei Interesse für Material der FIU.³⁶⁷ Obwohl in weiten Stücken die ‚gleiche‘ Ausstellung wie jene in Bonn zustande kam und sie schliesslich ebenfalls als Station der Ausstellungstour der Sammlung Ulbricht kommuniziert wurde, war das Resultat ein gänzlich anderes. Für die weitere Rezeption von Beuys’ Multiples sollte es bis heute prägend bleiben.

Beuys verbrachte einige Tage vor Ort, um die Ausstellung selbst aufzubauen. Dabei setzte er nicht Stemmlers Konzept um, sondern ging – das bestätigen die Aufnahmen der gut dokumentierten Ausstellung – von den Objekten selbst, den vor Ort verfügbaren Vitrinen und dem bestehenden Raum aus (Abb. 67). Die Präsentation scheint stellenweise dichter als jene in Bonn oder Ludwigshafen, dann wieder leerer. Ebenfalls klassisch mit Wänden und Vitrinen argumentierend, folgt die von Beuys eingerichtete Präsentation einer dramatischeren Choreografie. Einzelne Objekte wie *La Rivoluzione Siamo Noi* (1972 WV 49), *Filzanzug* (1970 WV 26) und *Schlitten* (1969 WV 12) sind pointiert exzentrisch positioniert, eine ganze Grafikerie ist fortlaufend gehängt, so dass eine Grafik im Türsturz zu hängen kommt. Auch das Plakat aus der Aktion mit Maciunas und Paik, welches ebenfalls über einen Durchgang gehängt wurde sowie die unregelmässig im Raum verteilten, teils eng gruppierten, auch als ‚Sockel‘ für skulpturalere Multiples wie *FIU Ölfass* (1980 WV 329) eingesetzten Vitrinen erwecken den Eindruck einer nach plastischen Prinzipien eingerichteten Installation. Die Grafikmappen und Koffer sind zwar durchaus geöffnet, aber deren Inhalt nicht in vergleichbarer, tendenziell didaktischer Weise ausgebreitet, wie etwa *Celtic* zuvor im Kunstmuseum Bonn.³⁶⁸ Im Henie Onstad Kunstsenter hatte Beuys, wie stets, auf verfügbare Vitrinen zurückgegriffen.³⁶⁹ Entgegen von deren im Prinzip von vier Seiten einsehbare Verwendung richtete er sie im Hinblick auf eine Schauseite ein und schloss so an ein bereits über mehrere Jahrzehnte erprobtes Verfahren an.³⁷⁰

Das Arrangieren von Objekten in Vitrinen und das Arrangieren der Vitrinen im Raum bleiben für Beuys ein wichtige und fortlaufende Massnahme der Sichtbarmachung seines Oeuvres. Der Verkauf des sogenannten *Block Beuys* Ende der 1960er Jahre an die Sammlung Karl Ströher und die aufsehenerregenden Vertragsbedingungen sind ein Beleg dafür: Sie räumten

³⁶⁷ Korrespondenz im Archiv Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Ordner *Utstillingner, 1982 II*.

³⁶⁸ Die Bonner Ausstellung ist hier stellvertretend genannt für die gesamte Multiples-Tournee der Sammlung Ulbricht.

³⁶⁹ Vgl. z.B. Theewen, Gerhard, *Joseph Beuys: Die Vitrinen, ein Verzeichnis*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1993, S. 20.

³⁷⁰ Vgl. Rywelski, Helmut, *Da mache ich jetzt eine Kiste drum: die ersten Vitrinen von Joseph Beuys*, Köln, Salon Verlag 2006.

Beuys lebenslänglich das Recht ein, die Installation, die sich seit 1970 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt befindet, zu rearrangieren, zu ergänzen und damit stets zu überarbeiten. Anzunehmen ist, dass sich Claes Oldenburg mit seinem Kommentar auf diese beeindruckende Verbindlichkeit gegenüber dem Werk jenseits monetärer Interessen bezog: „Was mich in Europa am meisten beeindruckt hat, war, wie Beuys seine Sachen zusammenhält und zurückkauft. In Amerika wird auch der Künstler von der allgemeinen Mentalität infiziert, Dollars zu machen.“³⁷¹ Vielfältig wurde bereits zum *Block Beuys* publiziert;³⁷² es soll hier deswegen reichen, auf dessen herausragende Stellung für Beuys' kontinuierliches Verknüpfen und Neuarrangieren seines beziehungsreichen Werkganzen hinzuweisen. Im Unterschied zu Bonn, wo Stemmler etwa in der Kategorie „menschliche Gestalt“ *Filzanzug* und *La Rivoluzione Siamo Noi* zusammengebracht hat, nahm Beuys sich in Oslo die Freiheit, diese beiden Arbeiten als Pendants auf den gegenüberliegenden Seiten des Raums zu hängen. Die Fotos geben den Eindruck, als ob eine dichte Installation entstanden wäre mit formalen Gruppierungen wie die ‚Flaschen‘-Multiples, die sich dann aber durch die Hinzufügung einer Foto-Serie zu *Honigpumpe am Arbeitsplatz* inhaltlich verbindet. Der Anspruch einer von Stemmler vorgeschlagenen sprachlichen Vermittlung trat in dieser Installation in den Hintergrund – oder wurde durch ein eigengesetzliches Narrativ der Exponate abgelöst. Die den einzelnen Multiples zugeordneten Schildchen kommunizierten die Präsentation nicht als Gesamtinstallation. Während Stemmler die Ausstellung in Bonn 1977 seinem Ordnungsprinzip entlang organisiert und Raum und Exponate auch durch den verfügbaren Platz koordiniert hatte, ging Beuys plastisch vor. Hatte Stemmler versucht, die Objekte in ihrem Detailreichtum zu vermitteln, mutierten sie bei Beuys zu einem vielfältig bezüglichen plastischen Material. Kisten beispielsweise konnten geschlossen bleiben und evozierten so Beuys' Einsatz von Stapelungen als Metapher für Batterien.³⁷³ Mit seiner eigenhändigen Präsentation zeigte Beuys die Multiples in Oslo erstmals als Konvolut in Form einer in seinem plastischen Werk längst eingeführten ortsspezifischen Installation. Tatsächlich hatte Beuys zur Bestückung seiner ersten Vitrinen bereits auf Multiples zurückgegriffen. Dabei ging es ihm stets darum, Zusammenhänge zu kreieren oder ersichtlich zu machen. Laut Rywelski waren Vitrinen nicht in erster Linie eine Möglichkeit, Objekte geschützt zu vereinen, sondern „die Sehweise des Betrachters“ zu beeinflussen.³⁷⁴ Vor dem Hintergrund

³⁷¹ Jappe, Georg; Schmidt, Aurel und Szeemann, Harald, *Dokumente zur aktuellen Kunst 1967-1970*, Luzern, Kunstkreis AG Luzern 1972, o.P.

³⁷² Vgl. etwa Schott, Günther, *Block Beuys. Erinnerungen von Günter Schott, 1969 bis 2010 Restaurator am Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Hg.) 2014.

³⁷³ Vgl. S. 41 dieser Arbeit.

³⁷⁴ Rywelski 2006, S. 13.

von Beuys' künstlerischem Ansatz und der Aufmerksamkeit, die er dem Ausstellen ab Mitte der 1960er Jahre zukommen liess – seine Ausstellung *Irgend ein Strang* (1965) in der Düsseldorfer Galerie Schmela ist ein erstes Zeugnis davon³⁷⁵ – überrascht es wenig, dass Beuys in Norwegen die Exponate und Vitrinen auf den konkreten Raum hin inszenierte. Bereits seit den 1980er Jahren setzt sich die Forschung mit der Wechselwirkung von Beuys' Praxis des Inszenierens und seiner plastischen Arbeit auseinander. Armin Zweite verwendete Begriffe wie „raumbezogene Arbeiten“, um sich nicht auf Kategorien wie Environment oder Installation festzulegen. Er betonte auch, dass die von Beuys selbst entwickelten Ausstellungen stets installativen Charakter annahmen und die Unterscheidung zwischen Installation und grossen Objekten nicht immer eindeutig sei. Theodora Vischer arbeitete mit dem Begriff der „Rauminstallation“ und betont damit auch die Bezüge einer solchen gesamten Installation auf den Ausstellungsraum. Fiona McGovern hat zuletzt in ihrer umfassenden Untersuchung Verständnis und Funktion künstlerischer Ausstellungspraxis unter dem Begriff des „Displays“ zusammengefasst, und festgehalten, dass die Unterscheidung der Kategorien im Werk von Beuys keinen Sinn mache: Als „artist at large“ habe er alles kontrolliert, also auch die Ausstellung und die Archivierung des Werks, was sich zuweilen überschneide.³⁷⁶ Der „Verwerkung“, die Beuys' situative Installationen vor allem posthum durch einen musealen konservatorischen Umgang erfahren,³⁷⁷ wie McGovern es konstatiert, arbeitete der Künstler durch die öffentliche Präsentation seiner Multiples in der Art eines Blocks zu. Wenngleich Beuys' ‚kuratorische‘ Entscheidungen kaum als prioritäre künstlerische Handlung bezeichnet werden können, lässt sich festhalten, dass er mit seiner Osloer Präsentation das Konvolut der Multiples auch formal anschlussfähig machte an seine installative, monumentale künstlerische Praxis. Und so eine Orientierung für den künftigen Umgang damit gab.

Ab etwa 1983 führten zwei Institutionen Gespräche zur Übernahme der Beuys-Ulbricht-Sammlung, zunächst die städtische Sammlung Düsseldorf, dann das Bonner Kunstmuseum.³⁷⁸ 1985 legte Schellmann die sechste, in Leinen gefasste und von ihm selbst gestaltete, in „enger Zusammenarbeit mit Beuys“ neu bearbeitete und ergänzte, deutsch-englische Ausgabe des

³⁷⁵ Dies habe ich mit meinem Paper *Redeploying the Exhibition. Joseph Beuys' ...any one strand..., 1965/1981* anlässlich der Konferenz *Exhibition as Medium*, Mahindra Humanities Center, Universität Harvard, Cambridge, MA, US, 8./9. März 2013 präsentiert.

³⁷⁶ McGovern 2016, S. 40/41.

³⁷⁷ Prominentestes Beispiel hierfür sind die gut dokumentierten Diskussionen um die Erhaltung des *Block Beuys*. Vgl. etwa Schott 2014, aber auch die Veranstaltungsreihe im Vorfeld der Düsseldorfer Beuys-Ausstellung, *Beuys ausstellen?*, K20 Kunstsammlung Nordrhein Westfalen 2010.

³⁷⁸ Ausstellungskatalog Bonn 1992 und ZADIK, Bestand Sammler Günther Ulbricht, E002 XIV 005.

Werkverzeichnisses vor. Das eher kleine Format enthält eine kurze herausgeberische Vorbemerkung und – bis auf wenige Ausnahmen, für die auf Aufnahmen von Beginn der 1970er Jahre zurückgegriffen wurde, neu nun Studioaufnahmen der Multiples vor weissem Hintergrund.³⁷⁹ Es folgen die Erläuterungen und eine kurze Biografie. Abgerundet wird die Publikation von den beiden Aufnahmen im Frontispiz, die bereits für die vierte (1977) und die fünfte Ausgabe (1980) verwendet worden waren. Es war Katharina Schmidt, die als Nachfolgerin von Stemmler ab 1985 das Bonner Kunstmuseum leitete und 1986 auf der Basis dieses Verzeichnisses die wesentlichen Schritte unternehmen konnte, um die Schenkung von Ulbrichts vollständigem Satz der Multiples mit Unterstützung weiterer Geldgeber anzunehmen. Im Zeitungsinterview im Februar 1986, direkt nach Beuys' Tod, betonte die Museumsdirektorin, dass mit der Schenkung der über 400 Multiples (1985 zählte das Verzeichnis 407 Einträge) und der Dauerleihgabe einer weiteren substanziellen Werkgruppe aus der Sammlung von Ulbricht Beuys nun ein Schwerpunkt der Bonner Kunstsammlung nach 1945 ausmache.³⁸⁰ Die Tatsache, die Multiples komplett in der Sammlung zu haben, betonte sie als ein Alleinstellungsmerkmal ihres Hauses. Auf die Frage, welche neuen Formen der Präsentation der Beuys'schen Arbeiten sie sich für das (damals geplante) neue Bonner Museum vorstellen könne, antwortete Schmidt: „Wir werden gewiss um eine vielfältige, das Verständnis vertiefende Präsentation seiner Werke bemüht sein und sie auch für Studienzwecke zugänglich machen.“³⁸¹ Sechs Jahre später betonte sie rückblickend die Relevanz der Installationsansichten der von Beuys selbst eingerichteten Präsentation in Norwegen und erwähnt, dass ihr die Fotos von der Frau des Sammlers überlassen worden wären.³⁸² Der Kurator Per Hovdenakk erinnert sich, Schmidt habe ihn damals kontaktiert und um Erlaubnis gebeten, die Osloer Version der Präsentation zu rekonstruieren. Er hätte ihr geantwortet, dass das völlig unmöglich sei, da Beuys die Präsentation spezifisch auf die Räume in Oslo hin angelegt hätte.³⁸³ Kurz nach Beuys' Tod sei noch nicht klar, was es tatsächlich bedeute, das Werk dieses Künstlers auszustellen, der so dezidiert auch für die Präsentation seiner Kunst einstand.³⁸⁴ Schmidts Erwägung einer Rekonstruktion ist als Schritt in der Erarbeitung eines musealen Umgangs mit dem kompletten Satz der Multiples zu

³⁷⁹ In Aussen- oder Innenräumen zeigen sich *Schlitten* (1969 WV 12), *mit Schwefel überzogene Zinkkiste (tamponierte Ecke)* (1970 WV 21), *Objekt zum Schmieren und Drehen* (1972 WV 53), *Silberbesen und Besen ohne Haare* (1972 WV 62), *Das Schweigen* (1973 WV 80) und *Vino F.I.U.* (1981-83 WV 484).

³⁸⁰ Schröder, Carl Friedrich, „Multiples sind eine grosse Bereicherung. Gespräch mit der Leiterin des Kunstmuseums, Dr. Katharina Schmidt“, in: *Bonner General-Anzeiger*, 17. Februar 1986, S. 10.

³⁸¹ Ebenda.

³⁸² Ausstellungskatalog Bonn 1992, S. III.

³⁸³ Hovdenakk bestätigt damit im Gespräch mit der Autorin vom Dezember 2013, was mit den Ausführungen zu Beuys' Arbeit an Ausstellungen weiter oben kurz skizziert wurde.

³⁸⁴ Schröder 1986, S. 10.

bewerten. Hovdenakks Kommentar zur Multiples-Installation in Oslo überzeugte insofern, als sich Schmidt schliesslich gegen eine räumliche Rekonstruktion entschied.³⁸⁵ Die ihr zur Verfügung gestellten Osloer Ausstellungsansichten aber nahm sie in der wissenschaftlichen Aufarbeitung wie auch deren Veröffentlichung im Katalog zum Anlass, um zu analysieren, wie Beuys die Objekte vor allem in den Vitrinen zueinander in Beziehung gebracht hatte und in diesem Zusammenhang überhaupt zu prüfen, ob die Exponate tatsächlich mit dem damaligen Stand des Werkverzeichnisses korrespondierten. Fast alle Objekte, betont sie, seien identifizierbar gewesen, wobei sie in besonders schwer eruierbaren Einzelfällen mit Hilfe von Schellmann sowie der Witwe des Künstlers die Objekte benennen konnte. Vor allem aber habe sie durch die Analyse der Ansichten nachvollziehen können, wie „unendlich frei und unendlich präzise“ der Künstler bei der Installation vorgegangen sei. Beuys hat die Ulbricht Multiples-Sammlung für die Präsentation in Oslo um ausgewählte Objekte ergänzt, die nicht Teil des durch das Werkverzeichnis institutionalisierten Konvoluts waren. Für ihren eigenen Umgang mit den Multiples berief sich Schmidt darüber hinaus auf Beuys' Einverständnis einer 1978 im Goethe Institut in Genua im Palazzo Ducale inszenierten exzentrischen Präsentation einiger Multiples.³⁸⁶

Stemmler hatte 1977 für Bonn einen ersten Ansatz präsentiert, die Multiples von Beuys museal zu vermitteln. Obwohl seine Überlegungen durch mehrere Institutionen gereicht wurden und sein Aufsatz auch zu Beginn der 1990er Jahre noch der einzige von einem Nicht-Beuysianer unternommene Versuch darstellt, die Multiples zu fassen, scheint diese Grundlage für Schmidt keine Rolle gespielt zu haben. Dabei erarbeitete auch Schmidt ihre Auseinandersetzung in Referenzialität zu Beuys' Begrifflichkeiten und visuellem Vokabular – dafür stehen die Texte zu ausgewählten Multiples, verfasst von Schmidt und anderen (darunter Johannes Cladders und Lucio Amelio). Sie standen im „Arbeitsheft“ all jenen zur Verfügung, die sich beim „Graben im Weinberg“ beteiligen wollten.³⁸⁷ Schmidt untersuchte offenbar exklusiv „jene, wie Günter Ulbricht stets betonte – einzige komplett von Beuys arrangierte Darstellung der Multiples“ (Abb. 68.1, 68.2).³⁸⁸ Entgegen Beuys' dynamischem, situationsbezogenem Umgang verstärkte die Direktorin des Kunstmuseum Bonn wesentlich die „Verwerkung“ der Osloer Präsentation. Ihren betont wissenschaftlichen Zugang vermittelt die 1992 vorgelegte Publikation durch die fotografierten Ansichten. Sie zeigen die Multiples

³⁸⁵ Ausstellungskatalog Bonn 1992, S. IV.

³⁸⁶ Ebenda.

³⁸⁷ Ebenda.

³⁸⁸ Ebenda, S. III.

in der Phase ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung im Depot, aufgereiht, jedes in einer einzelnen Schachtel. In der Bildunterschrift wird diese Arbeitssituation ausgewiesen als „*Archiv Joseph Beuys Multiples 1965-1986 / Beuys Stiftung Ulbricht* in den Räumen des Kunstmuseums Bonn, Rathausgasse 7“. Aus diesem akribischen Ordnen, dem Nachvollzug der diversen Bezüge sowie Beuys' Gewichtung der Zusammenhänge entstand die Präsentation der Multiples langfristig als Teil der ständigen Sammlung im neuen Bonner Kunstmuseum. Zustande gekommen war eine museale Präsentation. Obwohl deren schliesslich realisierte erste Installation, die sich an der Architektur des 1992 eröffneten Neubaus orientierte, einer im Raum und innerhalb der Vitrinen ausgewogen durchkomponierten, symmetrischen Anordnung folgte und eine direkte Rekonstruktion der Osloer Präsentation umging, schwebte jene von Beuys eingerichtete ‚Originalversion‘ weiter über allem; deren „Verwerkung“ wurde insbesondere auch durch die Neuanfertigung und Verwendung von sogenannten, symbolisch abgesicherten ‚Beuys-Vitrinen‘ affirmiert (Abb. 69).³⁸⁹

Im gleichen Jahr 1992 legte Schellmann eine weitere überarbeitete Ausgabe des Verzeichnisses aller Multiples vor. Es war die erste, die posthum entstand: *Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik, 1965-1986*. Das neue grosse Format sowie der Umfang von gut 580 Seiten dieser Ausgabe dürfen im Unterschied zu den vorausgehenden Versionen als monumental bezeichnet werden. Nicht nur zählt diese Ausgabe nun Auflagenobjekte und Druckgrafik von Nummer 1 bis 557, das Verzeichnis enthält zusätzlich eine Liste der Postkarten, die 68 Nummern verzeichnet. Den Auftakt macht wieder das seit Beginn der 1970er Jahren verwendete, zweiteilige Interview. Hier wird dieses mit historischen Installationsaufnahmen einzelner Multiples illustriert. Diesem Teil folgen ausführliche Hinweise zur Handhabung der Nummerierung, Betitelung, Datierung, Autorenschaft, zu Material, Technik, Druckern und Herstellern, „Bearbeitung von Hand“, Massangaben, Auflagen sowie den Herausgebern. Als Ursache für die wesentlich höhere Anzahl der Multiples im Vergleich zur vorausgegangenen Ausgabe, die noch in Zusammenarbeit mit dem Künstler entstanden war, kann Schellmanns enge Zusammenarbeit mit dem Nachlass und die damit verbundene, intensive Recherche in den Archiven von Beuys

³⁸⁹ „Nach langen Überlegungen entschieden wir uns im Anschluss an den Besuch der Ausstellung *Vent'anni con Beuys* im November 1991 in Neapel für eine Vitrinenform ähnlich derjenigen, die Lucio Amelio in Anlehnung an die Proportionen eines von Beuys sehr geliebten Tisches gemeinsam mit Eva, Jessyka und Wenzel Beuys entworfen hatte, eine strenges und zugleich filigran wirkendes Stahlgerüst mit hohem weissem Holzboden und einfacher Glashaube“, Ausstellungskatalog Bonn 1992, S. IV.

sowie der Herausgeber der Multiples interpretiert werden.³⁹⁰ Der Abbildungsteil, zum ersten Mal mehrheitlich in Farbe, enthält bis auf ganz wenige Ausnahmen exklusiv Studioaufnahmen vor hellem Hintergrund. Die Anmerkungen zum Werkverzeichnis sind in dieser Ausgabe nun teilweise illustriert; so werden ausgewählte Rückseiten, Innenansichten, Abweichungen, Referenzwerke oder Zertifikate mit kleinen Schwarzweiss-Abbildungen dazu vermittelt. Der Band enthält eine Auflistung aller Multiples-Ausstellungen, von Katalogen und Plakaten; gefolgt von einer grosszügig bebilderten Strecke der schwarzweissen Installationsansichten der von Beuys eingerichteten Präsentation in Oslo. Es folgt der Wiederabdruck von Dierk Stemmlers Text sowie ein Transkript ausgewählter Abschnitte des 1977 auf Audiokassette festgehaltenen Gesprächs zwischen Beuys und Willi Bongard, welches als Teil des Multiples *Letter from London* (1977 WV 194) für die Publikation des Düsseldorfer Kunstmuseums anlässlich der dortigen Präsentation der Sammlung Ulbricht verschriftlicht worden war.³⁹¹ Zusammenfassend lässt sich aus der Abfolge des jeweils neu aufgelegten Werkverzeichnisses erkennen, dass neben wechselnder Bindungsart und grafischer Gestaltung insbesondere auch die Fotografie – der verwendete fotografische Stil zur Darstellung der Objekte – eine einflussreiche Rolle im vielschichtigen Prozess der Verwerkung eingenommen hat. Wenn das Verzeichnis von 1971 Beuys' bevorzugte dokumentarische Schwarzweiss-Fotoästhetik in einem vergleichbaren Stil affirmiert (obschon die Multiples Warenkatalogartig separiert sind), bildet das Verzeichnis im taschenbuchartigen Format von 1977 in seiner synoptischen Anordnung kleinerer Schwarzweiss-Abbildungen der Objekte durchaus die Sinn- und Motivzusammenhänge der Arbeit mit politischen Perspektiven ab. Die in der folgenden Dekade sich dann vollziehende Verschiebung hin zur Sammlung des ganzen Konvoluts wird mittels der hochwertigen Studiofotografie in Farbe im Verzeichnis von 1992 bestätigt, welche die spezifischen Inhalte und Kontexte des einzelnen Multiples ästhetisch ‚überschreibt‘. Eine daraus resultierende, latente Entpolitisierung und die „Verwerkung“ der Multiples als Gruppe geben sich dabei die Hand.

Die Publikation des Bonner Kunstmuseums und die Neuausgabe des Werkverzeichnisses trugen wesentlich dazu bei, dass das vergleichsweise additive Konvolut den Charakter eines monumentalen, ganzen Werks erhielt. Der beeindruckende Umfang einer kompletten Beuys-

³⁹⁰ Schellmann 1992, S. 33.

³⁹¹ Das Gespräch dreht sich um die Entstehung von *Letter from London* (1977 WV 194) anlässlich der Ausstellung *Art into Society – Society into Art*, 1974 im Institute for Contemporary Art ICA in London und der Art und Weise, wie die damals entstandene Wandtafelzeichnung als Modell für den erweiterten Kunstbegriff zu lesen sei. Illustriert mit einer Ansicht der Präsentation der Multiples im Genueser Palazzo Ducale, auf der neben anderen Multiples prominent die Tafel aus *Letter from London* zu sehen ist.

Multiples-Sammlung kommt durch die mächtige Seitenzahl der einen und das Überformat der anderen Publikation zum Ausdruck. Trotz ihres Vorhabens eines präzisen Nachvollzugs und einer entsprechend kritischen Reflexion festigte Schmidt in Rückbezug auf Beuys' dokumentierte Handhabung der Objekte im institutionellen Kontext den Werkstatus der einzigen Präsentation, die Beuys selbst orchestriert hatte. Schellmanns siebte Ausgabe des Werkverzeichnisses ergänzte diese Perspektive durch zusätzliche Informationen zur Entstehung und Ausstellungsgeschichte. Auf andere, aber nichtdestotrotz einflussreiche Weise gibt sich die stille Dekontextualisierung und Homogenisierung der in ihrer formalen Vielfalt kaum zu fassenden Objekte durch eine neutralisierende Studiofotografie als visuelle und diskursive Umcodierung der Wahrnehmung der Multiples zu erkennen (Abb. 70.1 – 70.4). McGovern's Feststellung, wonach Beuys' temporäre Installationen posthum häufig als zu konservierende Installationen behandelt werden und dadurch ihre ursprüngliche Dynamik einbüßen,³⁹² lässt sich geradezu idealtypisch auch auf die Multiples von Beuys beziehen. Meiner Meinung nach ist diese Konsequenz für die langfristige Rezeption der ursprünglich zumeist parallel zum Ausstellungskontext zirkulierenden Multiples sogar besonders gravierend.

4.7 Schlussfolgerung: Impulse für eine kuratorische Praxis

Es sei nicht in Abrede gestellt: Der gewissenhafte Ansatz, um Beuys' Multiples in Bonn sachgerecht auszustellen, bleibt von heute aus und vor dem Hintergrund des damaligen transatlantischen Kunstmarkts beeindruckend. Im Anspruch, Beuys' Vorgehen zu verstehen und zu vermitteln, konnte er lange als einzigartig gelten. Derart zusammengefasst und verdichtet liess sich das Konvolut der Beuys-Multiples museal gut handhaben, und so überrascht es wenig, dass als (indirekte) Folge der Veröffentlichungen in den frühen 1990er Jahren institutionelle Sammlungen weitere, privat zusammengetragene, komplette Multiples-Sätze übernahmen. 1992 erwarb das Walker Art Center WAC in Minneapolis die Beuys-Multiples-Sammlung des Baden-Badener Konditors Alfred Greisinger. Ann Temkin, zu jenem Zeitpunkt Kuratorin einer Ausstellung von Beuys-Zeichnungen im New Yorker Museum of Modern Art, wird 1993 in einer Pressemitteilung des WAC mit der Äusserung zitiert, wonach jener Ankauf das Interesse an Beuys' kontinuierlicher Werkentwicklung bezeuge und sich dieses Interesse nicht exklusiv auf grosse Gesten beschränke; das Multiples-Konvolut stelle eine reichhaltige Ressource und ein Laboratorium für viele weitere Jahre

³⁹² McGovern 2016, S. 20.

dar.³⁹³ Das WAC beteiligte sich 1997 gemeinsam mit dem Busch-Reisinger Museum der Universität Harvard, welches 1995 ebenfalls den annähernd kompletten Satz der Multiples vom Schweizer Sammlerpaar Willy und Charlotte Reber übernommen hatte, an der englischsprachigen Version der erweiterten, achten Ausgabe des Werkverzeichnisses (Abb. 71). Peter Nisbet und Joan Rothfuss als verantwortliche Kuratoren sowie James Cuno und Kathy Halbreich als die jeweiligen institutionellen Vertreter haben dem Werkverzeichnis kurze Aufsätze hinzufügen können.³⁹⁴ Nisbet betont die Verfügbarkeit eines kompletten Satzes der Multiples als Chance, um die vielfältigen Bezüge innerhalb des Werks mit Studierenden zu erarbeiten und so Denkprozesse in Beuys' Sinn zu schulen.³⁹⁵ Rothfuss bekräftigt in ihrer Einführung zum beinahe kompletten Satz der Multiples in Minneapolis: „Mass is important: the larger the crowd, the louder the message.“ Sie betont auch die Verantwortung, die als zirkulierend konzipierten Objekte im Umlauf zu behalten.³⁹⁶ Die beiden Direktoren heben in ihren Grussworten die Relevanz eines kompletten Satzes für die Institution zur Sichtbarmachung von Beuys' dynamischer Arbeitsweise hervor – was sich angesichts des genannten Anspruchs an Menge bzw. Vollzähligkeit eher als paradox liest. 1997 wurden die Multiples dann ausgehend von Minneapolis durch die USA sowie nach London und Dublin geschickt – ganz ähnlich also wie die Ausstellungstournee der Multiples der Sammlung Ulbricht Ende der 1970er Jahre, von der hier viel die Rede war.

Es liegt an der kontinuierlichen „Verwerkung“ und der damit verknüpften ökonomischen Wertsteigerung eines solchen Multiples-Konvoluts, dass in der Folge weitere, mehr oder weniger komplette Sätze im Markt auftauchten und in institutionelle Sammlungen gelangten. So erwarben 2006 die Sammler Eli and Edythe L. Broad ein Konvolut, welches heute in deren Privatmuseum in Los Angeles aufbewahrt wird; 2007 kaufte die Städtische Sammlung Heilbronn eine substanzielle Beuys-Multiples-Sammlung. Ebenso besitzt die Münchner Pinakothek der Moderne seit einigen Jahren ein gewichtiges und weiterwachsendes Konvolut. Heilbronn hat damit kunstwissenschaftlich gearbeitet und dazu beigetragen, dass die Multiples inzwischen einen spezifischen Aspekt von Beuys' Schaffen freizulegen halfen – sein Wirken in und seine Auseinandersetzung mit Italien in der Nachfolge der seit dem 18.

³⁹³ Pressemitteilung vom Januar 1993 zum Ankauf des Walker Art Centers, Walker Art Library and Archives, Minneapolis.

³⁹⁴ Schellmann (engl. Version) 1997, S. 520-525.

³⁹⁵ Ebenda, S. 520-521. Nisbet setzte seine Vorsätze zumindest temporär im Rahmen der Lehrveranstaltung mit abschliessender Ausstellung *In/Tuition: a seminar's engagement with Joseph Beuys*, im Herbstsemester 1997 am Busch-Reisinger Museum der Universität Harvard um.

³⁹⁶ Ebenda, S. 522-523. Der Kurator Eric Crosby arbeitete damit, als er die Online Publikation *Art Expanded*, 1958-1978, 2015 als zweite Ausgabe des *Living Collections Catalogue* des Walker Art Center veröffentlichte, Crosby 2015.

Jahrhundert bezeugten Italiensehnsucht deutscher wie anderer europäischer Künstler, zusätzlich durch die positive Rezeption seiner Arbeit in Italien motiviert, insbesondere durch den Galeristen Lucio d'Amelio in Neapel und Lucrezia De Domizio Durini in den Abruzzen. Weder die verfügbaren Materialien für Los Angeles noch mein eigener Einblick in die institutionelle Praxis in München³⁹⁷ können ein gegenwärtig vergleichbares Engagement zur Erforschung des Konvoluts nachweisen, das über den Blickwinkel von Schellmann (und Klüser) hinausweist.

Während meiner Zeit als Curatorial Fellow und mit den dabei gewonnenen Erkenntnissen über die allgemeinen Entwicklungen der Werkform des Multiples in den 1960er und 1970er Jahren begann mir der primäre Fokus auf die Vollständigkeit von Beuys' Multiples-Sammlung fragwürdig zu werden: dieser Eindruck bestätigte sich mit den für die vorliegende Arbeit unternommenen Untersuchungen zu den Ursachen der Verwandlung einer ehemals dynamischen Produktion in ein statisches Konvolut deutlich. Eine solche Stasis liess sich insbesondere aus der Literatur ablesen: Bis vor kurzem ist diese kaum über das Paraphrasieren bzw. Zitieren von Beuys' eigenen Aussagen zur Rolle der Multiples als Vehikel hinausgegangen. Das Interview von Schellmann und Klüser aus den frühen 1970er Jahren hat sich ganz offensichtlich hartnäckig als primäre Quelle für die Untersuchung von Beuys' Multiples halten können. Insbesondere zeigt sich durch Beuys' in der vorliegenden Arbeit nachgezeichnete Einsatz der Multiples zur Diskursivierung seiner Praxis, dass die Vollständigkeit des Konvoluts in Bezug auf deren künstlerische Bedeutung keine zentrale Relevanz hat. Ihre Komplexität entfaltet sich, wie ich zeigen konnte, insbesondere aus den wechselseitigen Beziehungen ihrer vielfachen Existenz, der Nutzarmachung dieser Vervielfachung und dem zeithistorischen Kontext.

Für die Präsentation der gesamten Gruppe der Multiples wurden bis heute mehrheitlich die ungeschriebenen Spielregeln angewendet, die für jeden posthumen Aufbau einer Beuys-Installation gültig scheinen: Als ‚Anleitung‘ wird jeweils die letzte, von Beuys selbst eingerichtete Version herangezogen (Abb. 72.1, 72.2). Alle Multiples gemeinsam in der Art und Weise zu zeigen, wie Beuys sie 1982 in einem reichen Vorort von Oslo installiert hat, bringt jedoch aus aktueller Perspektive wenig. Seine assoziativen und formalen Gruppierungen und ihre auf den spezifischen Ausstellungsraum zugeschnittene Anordnung in Vitrinen entrücken die Multiples der Lesbarkeit für ein heutiges Publikum. Dieses hat den

³⁹⁷ <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/> (zuletzt aufgerufen am 16. August 2020).

Künstler nur noch in seltenen Fällen erlebt und versteht die Anspielungen auf sein weiteres Werk und seine künstlerische Biografie, die die Multiples enthalten, nicht mehr unmittelbar.

Um ihre heutige Relevanz als Teil des Narrativs der westlichen Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebbar zu machen, müsste der ‚Block-Charakter‘ in den Hintergrund treten. Es geht heute, so meine ich, nicht so sehr darum, sich mit der Monumentalität der Menge zufriedenzugeben, sondern zumindest für ausgewählte Multiples die Komplexität ihrer jeweiligen Kontexte zu vermitteln, um damit ihre kommunikative, politische und ästhetische Performanz wachzuhalten.³⁹⁸ Es gilt, andere Herangehensweisen an Formen des Zeigens auszutesten. Die Multiples sind zumeist fragil, und sie erfordern einen intimen Rezeptionsrahmen: Idealerweise könnten Seiten gewendet, Schachteln ausgepackt, Schallplatten gehört oder Filme visioniert werden.

Um solche Rezeptionsbedingungen anzubieten und den oftmals mehrdeutigen Werkstatus der Objekte zu betonen, könnte eine Revision ihrer archivarischen Klassifizierung und Handhabung im Ausstellungsraum sowie im Depot produktiv sein. Für eine solche Revision sollten auch die sprachlichen Kategorien aus dem Bereich historischer Dokumente und Gebrauchsgegenstände einbezogen werden. Mit einbezogen werden sollten ebenfalls jene Museumsmitarbeiter, die die Online-Präsentationen betreuen.

Die heutigen Möglichkeiten, ein Publikum zu involvieren, das analog und digital gleichzeitig rezipiert, eignen sich, um die mediale Komplexität der Multiples sowie ihre Bezüge untereinander zugänglich zu machen. Die Vorstellung, dass Multiples wieder individualisiert und an vielen, geographisch getrennten Orten gleichzeitig rezipiert werden können, spiegelt im Übrigen ihre vervielfältigte Existenz. Diese Vorstellung erinnert an Gerhard Storcks Einschätzung des Privatraums als einer idealen Betrachtersituation für jene Objekte und Materialien.³⁹⁹

Möglicherweise entsteht durch die Arbeit mit den heutigen Mitteln des Museums bei ehemals als ästhetisch autonom präsentierten Objekten auch so etwas wie ein Verständnis dafür, dass das Gezeigte voller Bezüge ist. Die Exponate sind mit einem ‚Aussen‘, jenen vergangenen

³⁹⁸ Wie dies zu lösen ist, ist je nach Kontext unterschiedlich anzugehen. Vielversprechend sind die bisherigen Ansätze des Walker Art Center und des Busch-Reisinger Museums / Harvard Art Museums; beide kombinieren die analoge, ephemere Situation in den Ausstellungsräumen mit zugleich vermittelnden und archivierenden digitalen Verfügbarkeiten: <https://walkerart.org/collections/publications/art-expanded/one-of-many-joseph-beuys/> und <https://walkerart.org/magazine/joseph-beuys-in-minneapolis-chicago-new-york> bzw. <https://www.harvardartmuseums.org/tour/hotspots/stop/238>.

³⁹⁹ Storck 1983, S. 252.

Momenten, in denen sie entstanden sind, ebenso wie mit einem heutigen ‚Aussen‘ verbunden. Mit der Option digitaler Vermittlung in und ausserhalb der Ausstellungsräume wird das Museum als Ort der Konservierung dieser Objekte in seiner Wichtigkeit nicht geschmälert, sondern als Instanz der kontinuierlichen Befragung seiner Bestände und deren gegenseitigen Beziehungen für die Gegenwart bekräftigt. Beuys’ Multiples haben sich in ihren Produktionsbedingungen, Distributionsformen und Rezeptionsweisen, sowie in ihrer Materialität jenseits der traditionellen Museumskategorien bewegt. Beuys selbst hatte 1980, vergleichbar zu Kollegen aus seiner Generation wie Robert Filliou, Allan Kaprow oder die Gründungsmitglieder der Artist Placement Group John Latham und Barbara Steveni (Abb. 73), ein anderes Selbstverständnis von Museen vorgeschlagen: Er begriff sie als Orte permanenter Konferenz.⁴⁰⁰ Ich erlaube mir, das als Legitimation zu nehmen, um die Beuys’schen Multiples *nicht* als auratisch aufgeladene Relikte zu zeigen – wie zumeist der Fall. Vielmehr möchte ich vorschlagen, aus der bewussten Wahrung der inzwischen historischen Distanz wieder eine Fragmentierung anzustreben, sie als Spuren seiner dynamischen Arbeitsweise auch für ein heutiges Publikum im musealen Umfeld zugänglich und lesbar zu machen.

Zuweilen hat Beuys seine Multiples mit „Antennen“ verglichen,⁴⁰¹ um damit, wie er hoffte, eine Art von Beuys-Community zu vernetzen. Ich möchte sie abschliessend, in einer analogen Metapher aus dem jüngeren technologischen Kontext, als materielle ‚Links‘ bezeichnen. Ihr historisches Verweispotenzial gilt es durch gegenwärtige Museumsarbeit zu aktivieren.

⁴⁰⁰ Beuys, Joseph und Haks, Frans, *Das Museum. Ein Gespräch über seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen*, Wangen, FIU-Verlag 1993, S. 53.

⁴⁰¹ Schellmann/Klüser 1971, o.P.

5. ANHANG: ABBILDUNGEN UND BIBLIOGRAFIE

5.1 Abbildungen

Anmerkung:

Aus urheberrechtlichen Gründen können bestimmte Abbildungen nicht online veröffentlicht werden. Sie werden auf den folgenden Seiten durch einen visuellen Platzhalter ersetzt. In der in der Bibliothek der Universität Basel verfügbaren, gedruckten Version können diese Abbildungen eingesehen werden.

1.1 – 1.4) Stern Nr. 13, 19. März 1972, S. 80–88
Staatsbibliothek München, Fotos: Maja Wismer

Immer mehr Bundesbürger kaufen ›Kunst der Gegenwart‹. Viele sammeln aus Begeisterung, andere sehen den Besitz von Bildern und Objekten mehr als lukrative Geldanlage. Spitzenreiter auf dem Markt sind die Werke des Düsseldorfer Professors Joseph Beuys — vor allem seine Filzanzüge. Warum?



Haben Sie auch schon einen hängenden Knüller auf dem Kunstmarkt: Filzanzug

Ein Bericht von Wolfgang Frank
Es fotografierte Michael Ruetz

Ein richtiger Sammler-Millionär hat man sich immer so vorgestellt wie den New Yorker Henry Clay Frick. Der saß in seinem Haus an der Fifth Avenue mit einem Renaissance-Thron. Sein Organist mußte ihm Bach vorlegen, und manchmal ließ Frick von seiner „Saturday Evening Post“ hoch über die Lichte seiner Rembrandts leuchten.

Wenn einer der bekanntesten deutschen Sammler, der 200-Millionener Dr. Josef Herbig, 32, in seinem BMW 5000 von München nach Irschenhausen heimfährt, zu seinem Begleiter seiner Frau und seinem Filzanzug, dann macht er sich Gedanken über die Umweltverschmutzung und seine Identität. „Millionäre sind nicht mehr das, was sie mal waren — Kunst ist es auch nicht mehr.“

Dr. Herbig erwartet von Kunst vor allem „Information“, Information darüber, wie wir weiter in ein besseres, weites und vor allem neues Sein gehen. „Neue Sensibilität“, „neue Dimensionalität“ und „Begegnungserweiterung“ sind die wichtigsten Worte hierbei.

Diese Worte sind von Kunsthändlern erfunden worden.

Kunst von der Stange: Einen Sammler kostet dieser Beuys-Anzug heute 1500 Mark

80 **stern**

Innen mehr Bundesbürger kaufen Kunst der Gegenwart. Viele sammeln aus Begeisterung, andere sehen den Besitz von Bildern und Objekten mehr als lukrative Geldanlage. Spitzenreiter auf dem Markt sind die Werke des Düsseldorfler Professors Joseph Beuys — vor allem eine Plastizität: Wagon?



Haben Sie auch schon einen hängenden Künstler auf dem Kunstmarkt?

Ein Bericht von ...

Dieses aufregende Auto trägt das VW-Zeichen. Zur Beruhigung.

Und jetzt stellen Sie vielleicht fest, dass ein VW als ...

VW ist mehr

... ist moderne Kunst imstande, Lischen Mickey Beuys' zu erwecken?

Das neue 8x4 INTENSIV DEO für den ganzen Körper. Denn Sie schwitzen nicht nur unter den Armen.



8x4 INTENSIV DEO

Es ist Ihnen nicht egal, welchen Whisky Sie trinken. Oder welchen Wein. Dann wird die Ihnen auch nicht egal sein, ob Sie Weinsteiner Pilsener trinken oder irgendein anderes Bier. Denn Weinsteiner Pilsener ist ein Bier, was es nur ganz wenige gibt. Weil es aus einem der westlichen Brauereireviere der Welt kommt. Weil es aus dem besten Malz der Welt besteht. Weil es aus dem besten Wasser der Welt besteht. Weil es aus dem besten Hopfen der Welt besteht. Weil es aus dem besten Hefe der Welt besteht. Weil es aus dem besten Gärungsprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Flaschenfüllprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Lagerungsprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Abfüllprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Transportprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Verkaufsprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Konsumprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Genussprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten ...

... Kunst ist alles, was man nicht muß

Auslese.

Es ist Ihnen nicht egal, welchen Whisky Sie trinken. Oder welchen Wein. Dann wird die Ihnen auch nicht egal sein, ob Sie Weinsteiner Pilsener trinken oder irgendein anderes Bier. Denn Weinsteiner Pilsener ist ein Bier, was es nur ganz wenige gibt. Weil es aus einem der westlichen Brauereireviere der Welt kommt. Weil es aus dem besten Malz der Welt besteht. Weil es aus dem besten Wasser der Welt besteht. Weil es aus dem besten Hopfen der Welt besteht. Weil es aus dem besten Hefe der Welt besteht. Weil es aus dem besten Gärungsprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Flaschenfüllprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Lagerungsprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Abfüllprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Transportprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Verkaufsprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Konsumprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten Genussprozess der Welt besteht. Weil es aus dem besten ...



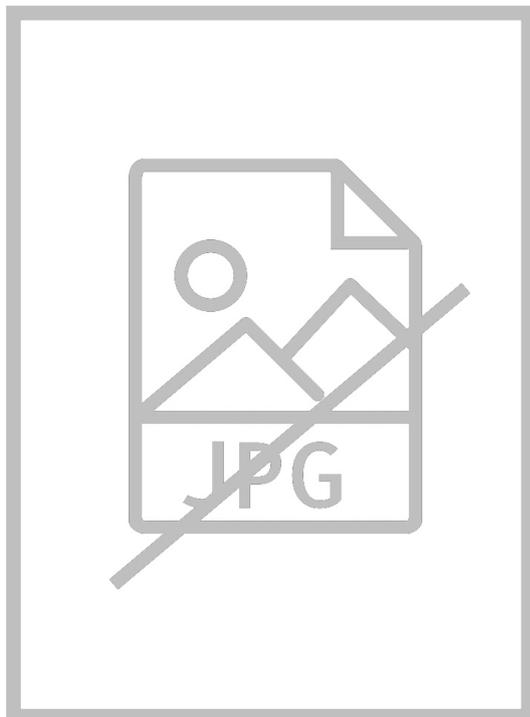
2) Eröffnung der Ausstellung *Multiplizierte Kunstwerke, die sich bewegen oder bewegen lassen — der Edition MAT Paris*, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 1960; Foto: Karl-Hein Lengwenings (Kunstmuseen Krefeld – Artothek), St. Louis 2020, S. 8.



3) Eröffnung des Horten Kaufhauses, Düsseldorf, 1966, Foto: Jürgen Retzlaff, *Das Gebäude hat eine lange Handelsgeschichte*, 2018, https://www.wz.de/nrw/duesseldorf/das-gebaeude-hat-eine-lange-handelsgeschichte_aid-25751691 (zuletzt aufgerufen am 29. Sept. 2020)



4) Besucherin mit Kind auf der *documenta 2*, 1959,
Foto: Hans Haacke, Grasskamp, *Fotonotizen Documenta 2*
1959, Schriftenreihe des Museums für Gegenwartskunst
Siegen, 2011, S. 55.



5) Joseph Beuys, *Zwei Fräulein mit leuchtendem Brot*
(1966 WV 2), Foto: Katia von den Velden, Schellmann/
Klüser 1971, o.P.

6) *Decollage 5*, 1966,
www.artnet.de/k%C3%BCnstler/joseph-beuys/zwei-fr%C3%A4ulein-mit-leuchtendem-brot-1966-8frZi4rbi-j0WSrHnSuMkXw2 (zuletzt aufgerufen am 12. Sept 2020)



7) Joseph Beuys, *...mit Braunkreuz* (1966 WV 3),
www.editionblock.de/arbeit_de.php?a_id=1&g_id=3
(zuletzt aufgerufen am 12. Sept 2020)

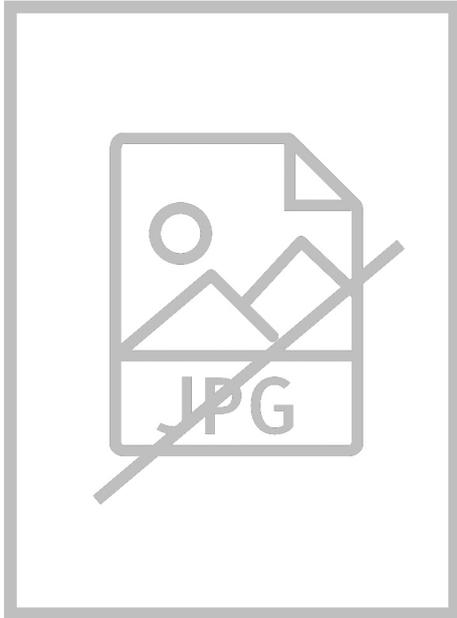


8) Marcel Duchamp, *Boite en valise*, 1935-41,
www.moma.org/collection/works/80890
(zuletzt aufgerufen am 12. Sept 2020)



9.1–9.3) Joseph Beuys, *Katalog Museum Mönchengladbach*
(1967 WV 5), Foto: H. Koyupinar, www.pinakothek-beuys-multiples.de/de/product/katalog-museum-monch-engladbach/ (zuletzt aufgerufen am 28. Sept 2020)





10) Joseph Beuys, *Evervess II I* (1968 WV 6),
Foto: Dieter Rudolph, Kassel 1975, o.P.

11) Joseph Beuys, *Intuition* (1968 WV 7),
Foto: Katia von den Velden, Schellmann/Klüser 1971, o.P.,
Joseph Beuys Archiv, Museum Schloss Moyland (JBA),
Foto: Maja Wismer



12) *Zeitkunst im Haushalt*-Faltblatt, 1968,
JBA, Foto: Maja Wismer



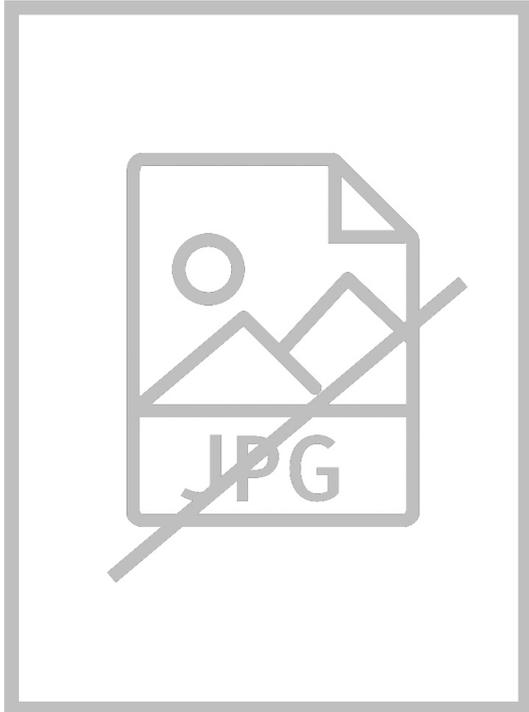
13) Sigmar Polke, *Sekt für alle*, 1964
http://hoolawhoop.blogspot.com/2015_05_01_archive.html
(zuletzt aufgerufen am 11. Dez. 2020)

14) Kojе der Galerie Thomas, München, auf dem Kölner Kunstmarkt 1967, Foto: Wolf P. Prange, Herzog 2003, S. 58.



15) Gery Schum, *Konsumkunst - Kunstkonsum*,
Westdeutscher Rundfunk, 1968, Stills aus digitalisierter Kopie

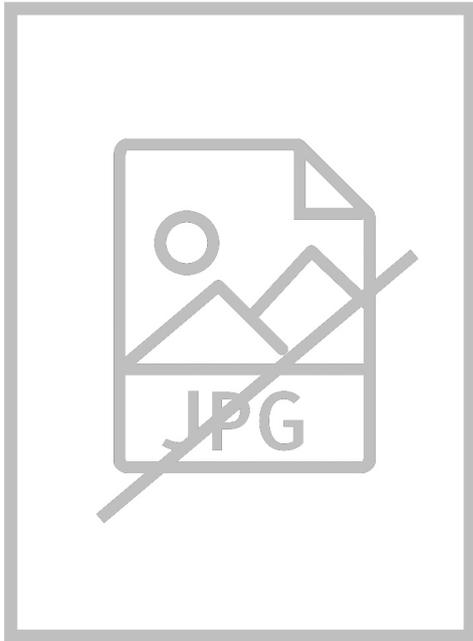




16) Willi Bongard, *Kunst und Kommerz*, 1967
www.zvab.com/servlet/Book_Detail.sPL?bi=2277-9904186&searchurl=an%3willi%2Bongard%26hl%3Don%26sortby%3D20%26tn%3Dkunst%2Bund%2Bkommerz&cm_sp=snippet-srp1-_-image5#&gid=1&pid=1 (zuletzt aufgerufen 12. Sept 2020)

17) Multiples des Vice-Versands, präsentiert in einer Vitrine in Remscheid, 1969, Schmieder 1998, S. 36.



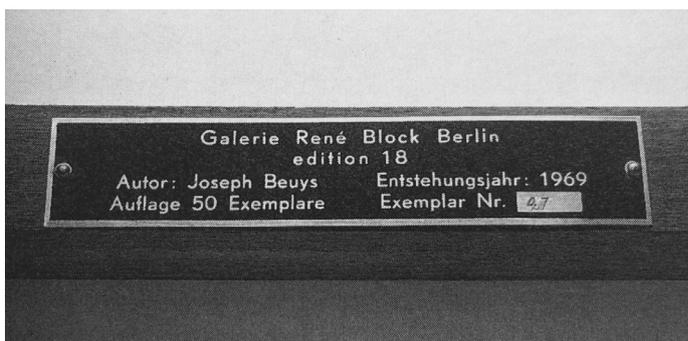


18) Joseph Beuys, *A Free Art Market* (1973/77 WV 191)
<https://www.thebroad.org/art/joseph-beuys/free-art-market>
 (zuletzt aufgerufen am 10. Nov. 2020)

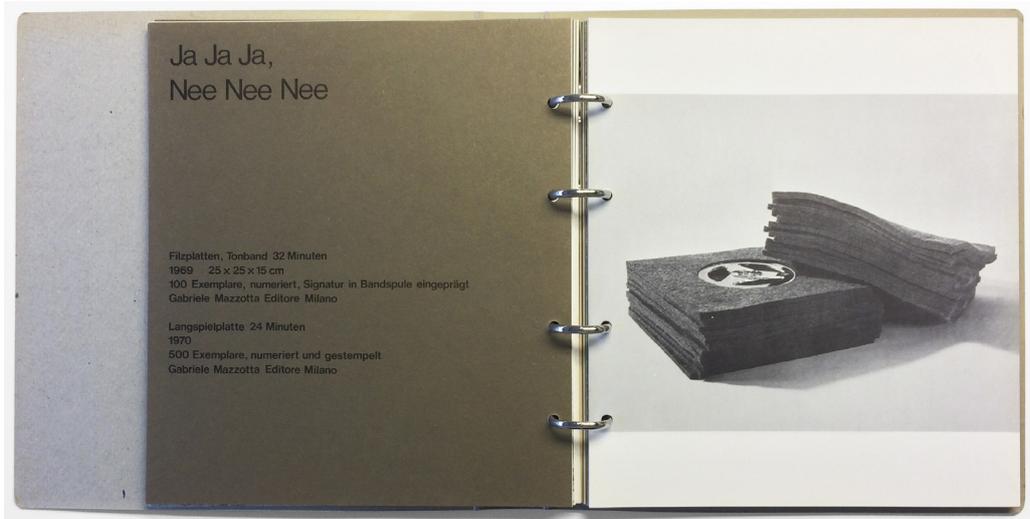
19) Joseph Beuys, *Schlitten* (1969 WV 12),
 Katalog Edition Block, 1971, Nr. 18, Belegexemplar
 René Block, Pinakothek der Moderne, München,
 Foto: Maja Wismer



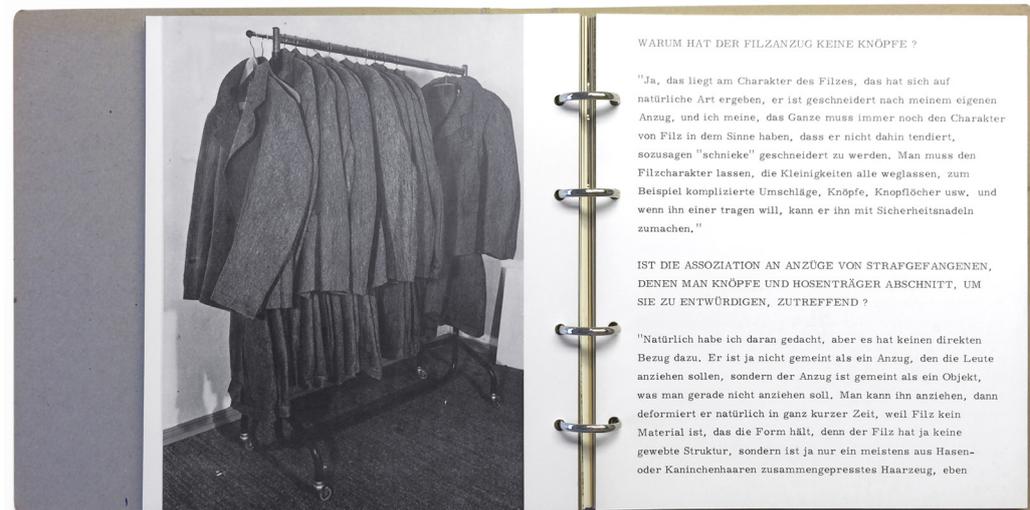
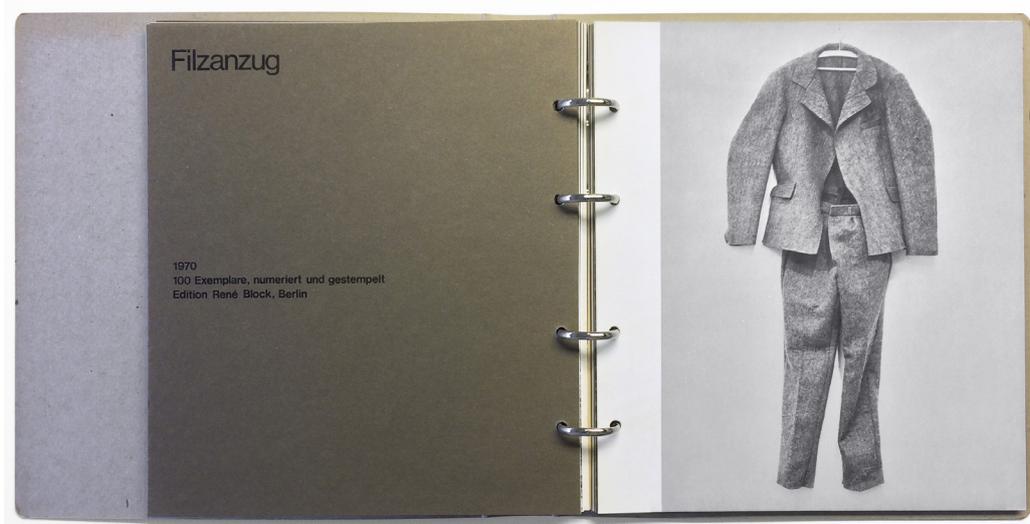
20) Detail von Joseph Beuys, *Schlitten* (1969 WV 12),
 Schellmann 1997, S. 430.



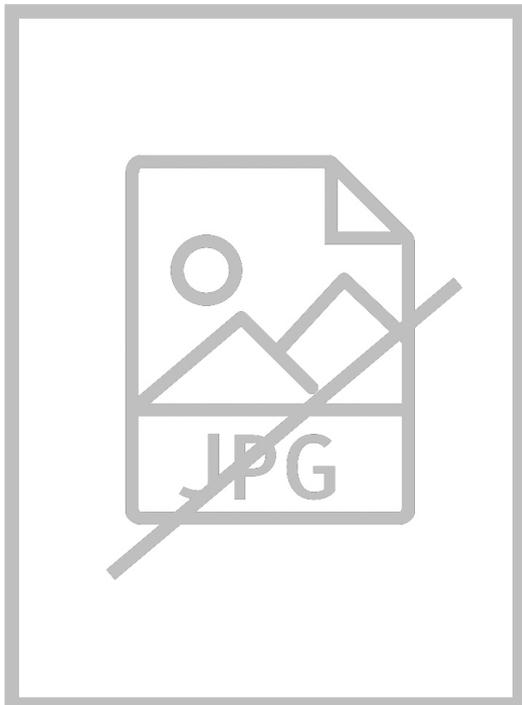
21) Joseph Beuys, *Ja Ja Ja, Nee Nee Nee* (1969 WV 14),
Foto: Katia von den Velden, Schellmann/Klüser 1971, o.P.,
JBA, Foto Maja Wismer



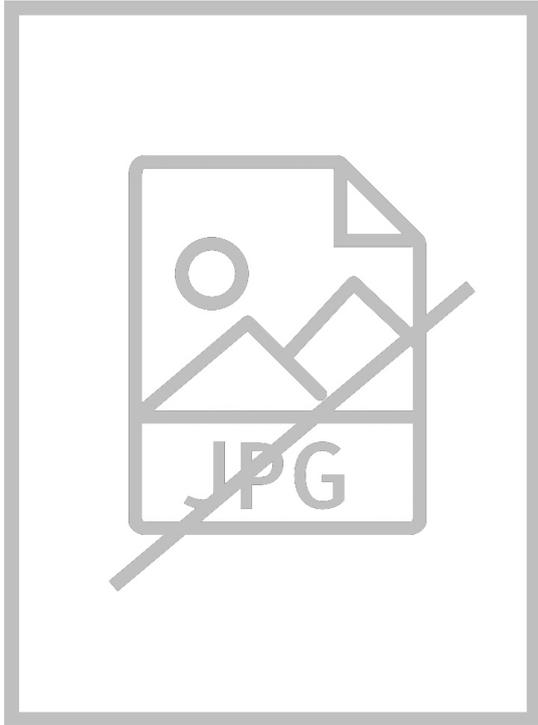
22.1, 22.2) Joseph Beuys, *Filzanzug* (1970 WV 26),
Foto: Katia von den Velden, Schellmann/Klüser 1971, o.P.,
JBA, Foto Maja Wismer



23) *Filzanzug* bei Herrn und Frau Klüser, München 1972,
Foto: Michael Ruetz, *Stern* Nr. 13, Hamburg, 19. März 1972



24) Zeitungsaurriss mit René Block auf dem Kölner
Kunstmart mit *En bloc*, 1972, ZADIK, Köln,
Bestand Edition Hundertmark, Box A011_XIII_001,
Foto: Maja Wismer



25) Joseph Beuys, *Gulo Borealis* (1969-72 WV 50),
Foto: Katia von den Velden, Schellmann/Klüser,
1971, o.P.

26) Joseph Beuys, *Ich kenne kein Weekend* (1970 WZ 51),
als Beitrag im Koffer *Weekend*, hg. von René Block, 1971,
<https://www.karlundfaber.de/produkt/ich-kenne-kein-weekend/> (zuletzt aufgerufen: 26. Nov. 2020)





27) Joseph Beuys, *documenta 4* (1968 P1), <https://harvardartmuseums.org/art/219005> (zuletzt aufgerufen: 26. Nov. 2020)



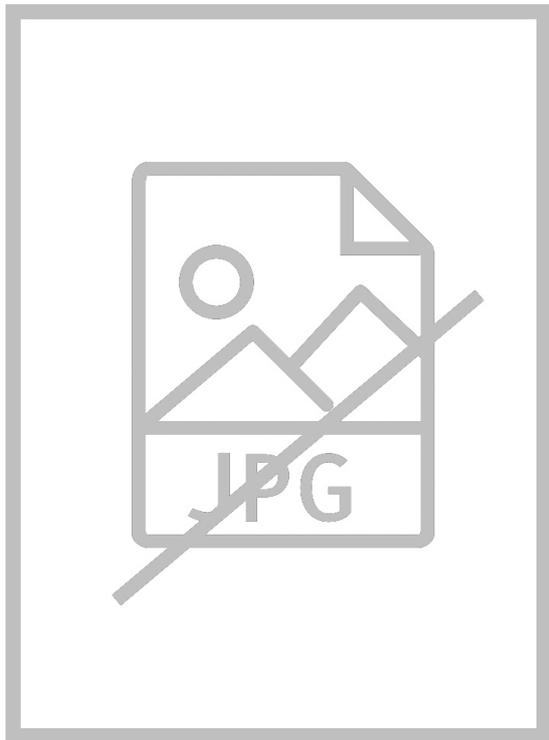
28) Wolf Vostell, *multimedia environment*, 1968, *Interfunktionen 1*, o.P., Kunstbibliothek Köln, Foto: Maja Wismer



29) Joseph Beuys, *mit Schwefel überzogene Zinkkiste (tamponierte Ecke)* (1970 WV 21), Foto: H. Koyupinar, <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/product/mit-schwefel-uberzogene-zinkkiste-tamponierte-ecke/> (zuletzt aufgerufen: 26. Nov. 2020)

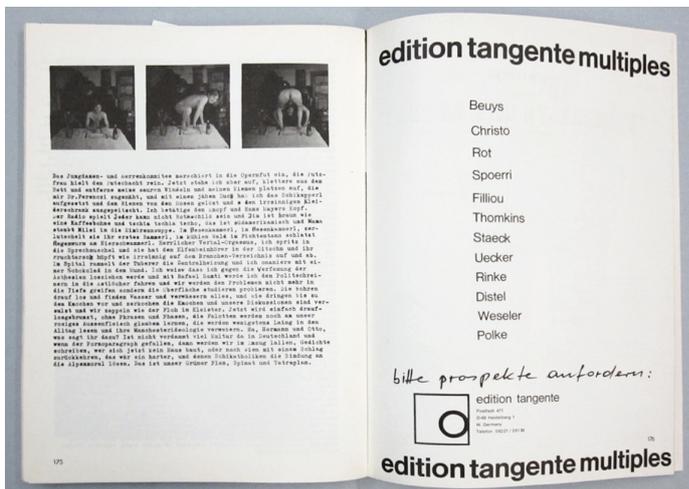


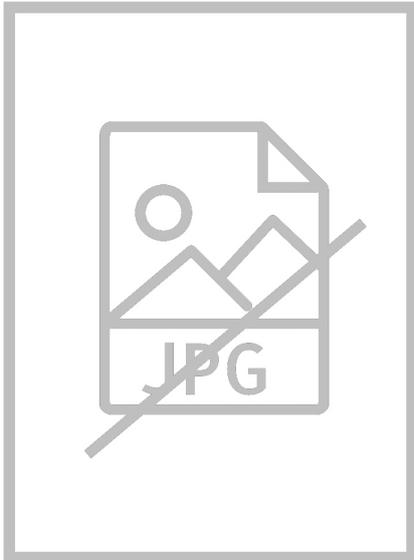
30) Joseph Beuys, *Köln* (1968/69 P2),
<https://harvardartmuseums.org/collections/object/219006?position=1> (zuletzt aufgerufen: 26. Nov. 2020)



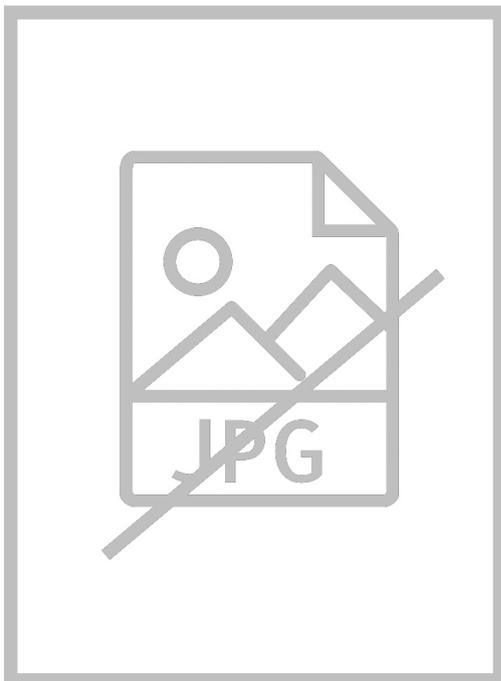
31) *Interfunktionen I*, Umschlag, 1968
<http://www.artnet.com/artists/various-artists/interfunktionen-1-herausgegeben-von-friedrich-Tz9wlvXkyDwamzzl-O5LHQ2> (zuletzt aufgerufen: 26. Nov. 2020)

32) *Interfunktionen I*, 1968, Anzeigenseite der Edition Tangente; Kunstbibliothek Köln, Foto: Maja Wismer

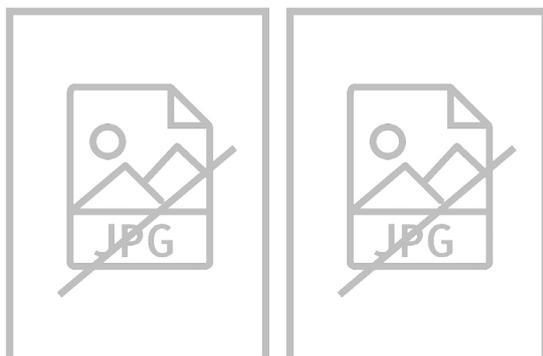




33) Joseph Beuys, in *Interfunktionen 5* (1970 WV 23), Foto: Mario Gastinger: <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/product/in-interfunktionen-2/> (zuletzt aufgerufen: 26. Nov. 2020)

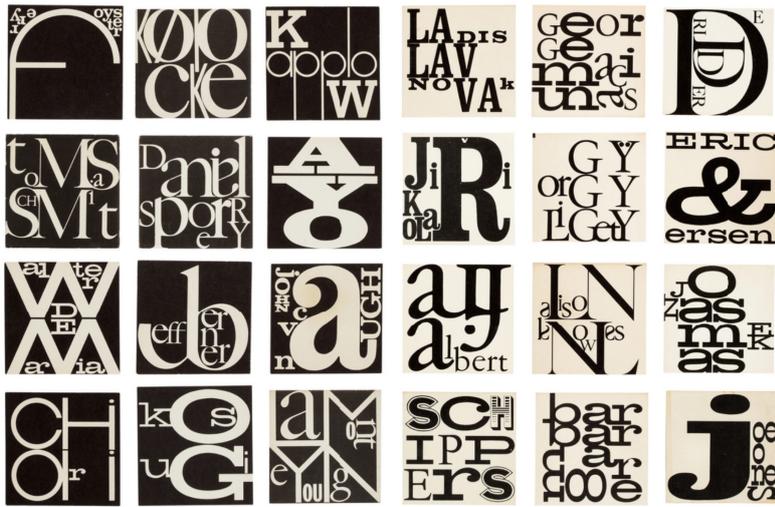


34) Sturtevant, Künstlerbuch *Studies for Warhol's Marilyn's, Beuys' Actions and Objects, Duchamp's etc. Including Film, November 1973*, Syracuse 1973, https://www.abebooks.com/servlet/BookDetail?sPL?bi=30440844936&searchurl=kn%3DStudies%2Bfor%2BWarhols%2BMarilyns%2BBeuys%2Bactions%2B-Band%2Bobjects%2BDuchamps%2B%2Betc%2Binclud ing%2Bfilm%26sortby%3D20&cm_sp=snippet_-_srp1_-_im age1#&gid=1&pid=1 (zuletzt aufgerufen: 27. Nov. 2020)

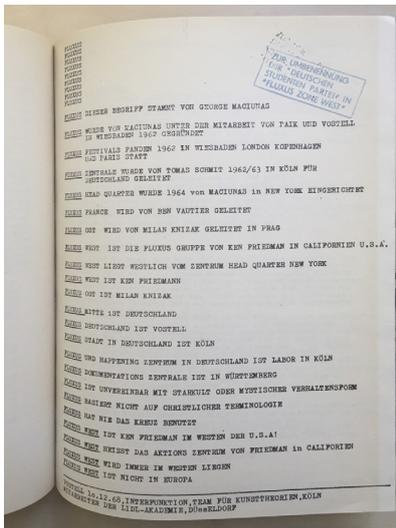


35.1, 35.2) *Katalog Museum Mönchengladbach* (1967 WV 5), Detail gestempelte Filzplatte, Foto: H. Koyupinar, www.pinakothek-beuys-multiples.de/de/product/katalog-museum-monchengladbach/ (zuletzt aufgerufen am 28. Sept. 2020), und *...mit Braunkreuz* (1966 WV 3), Detail Filzplatte, www.editionblock.de/arbeit_de.php?a_id=1&g_id=3 (zuletzt aufgerufen am 12. Sept 2020)

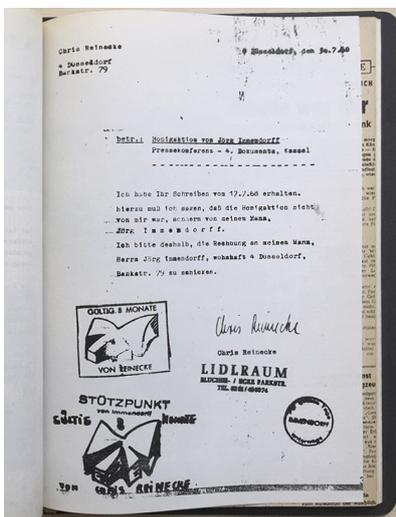
36) George Maciunas, *Name Cards* der Fluxus-Künstler, 1964-65, in: Robinson 2008, S. 73



37.1, 37.2) *Interfunktionen 2*, 1969, Beiträge von Wolf Vostell, und Joseph Beuys in *Interfunktionen 2* (1969 WV 9), Kunstbibliothek Köln, Fotos: Maja Wismer, und Mario Gastinger, <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/product/in-interfunktionen-2/> (zuletzt aufgerufen am 28. Sept 2020)



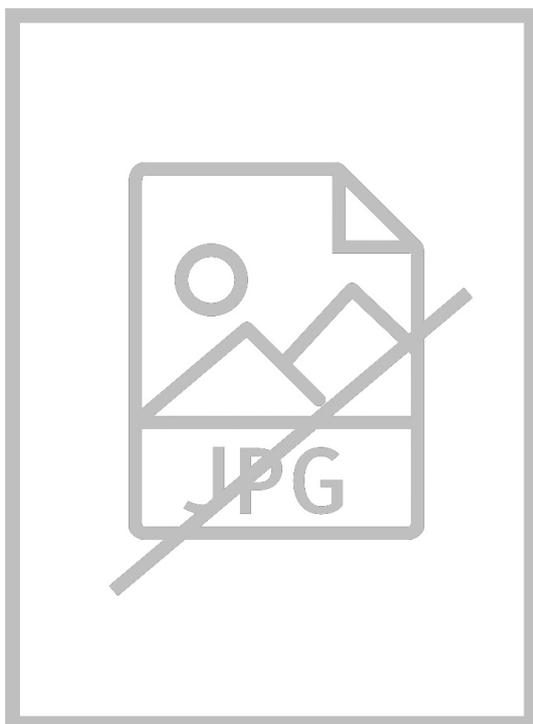
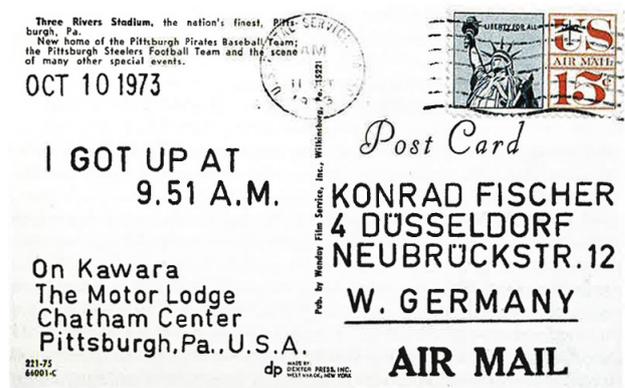
38) Beitrag von Chris Reinecke unter Verwendung verschiedener Stempel, *Interfunktionen 1*, 1968, o.P., Kunstbibliothek Köln, Foto: Maja Wismer



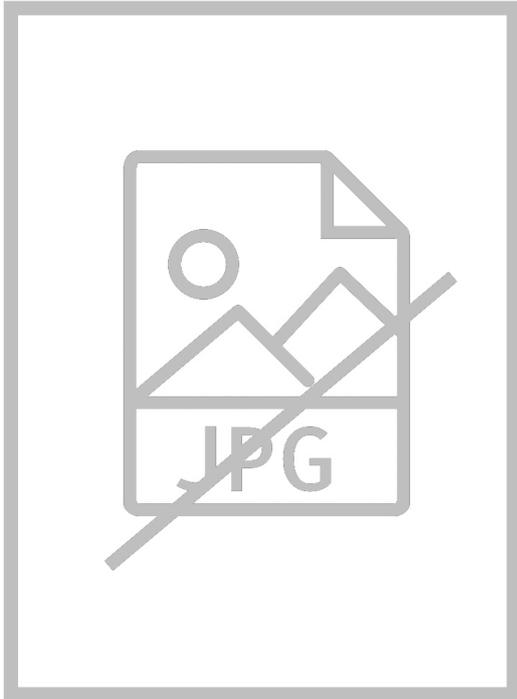


39) Joseph Beuys' Hauptstromstempel Stempel, Vischer 1991, S. 53.

40.1, 40.2) On Kawara, Postkarte aus *I Got Up*, 1968 – 1979 in: Rotterdam 1991, S. 228, 229.



41) Ausstellungsansicht, Detail mit Schwefel überzogene Zinkkiste (tamponierte Ecke) (1970 WV 21) mit Hauptstromstempel, Harvard Art Museums 2017, Foto: Hinrich Sachs

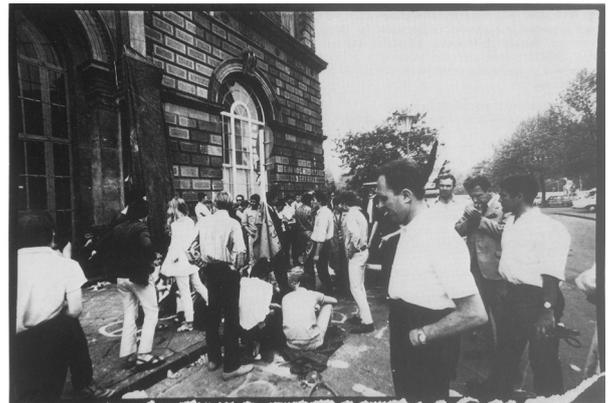
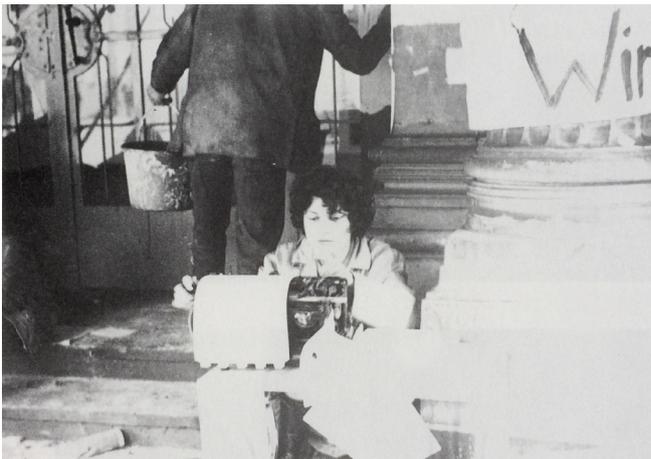


42) Joseph Beuys, *Gespräch* (1974 WV 141), Schellmann 1997, S. 159.

43) Ringgespräch in der Klasse Joseph Beuys, Kunstakademie Düsseldorf, Wintersemester 1967/68, Foto: Ute Klophaus, *Joseph Beuys mit Studenten* (v. l. Johannes Stüttgen, Gerda Hühn, Chris Reinecke, Fernand Ries, Arthur Dannhäuser), www.bpk-bildagentur.de/fotografen?show=3379 (zuletzt aufgerufen: 28. Nov. 2020)



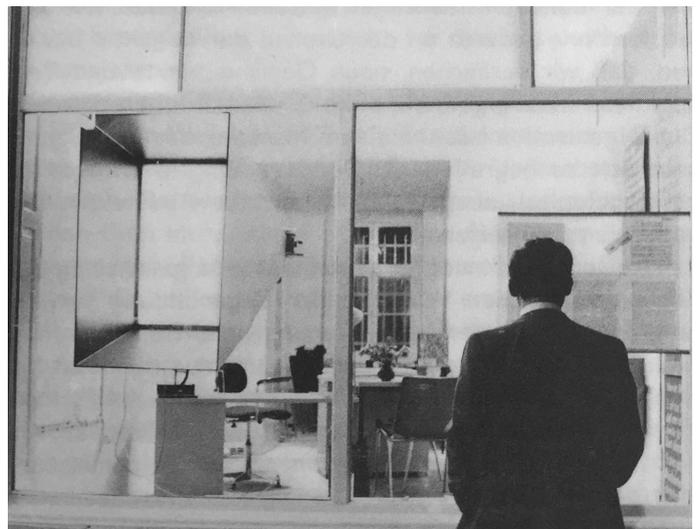
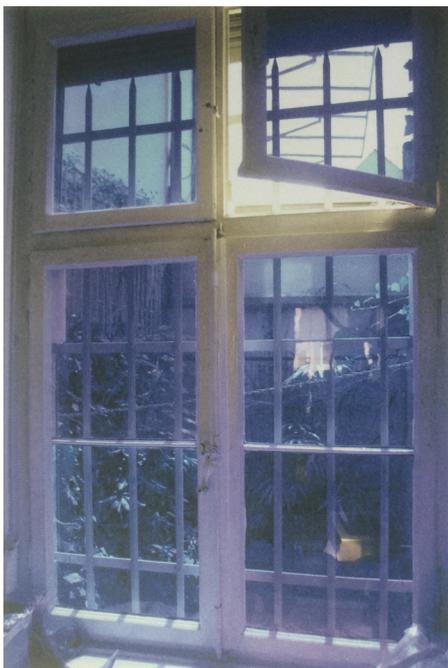
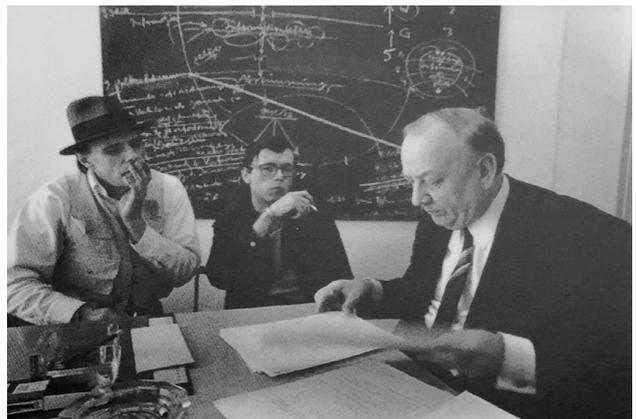
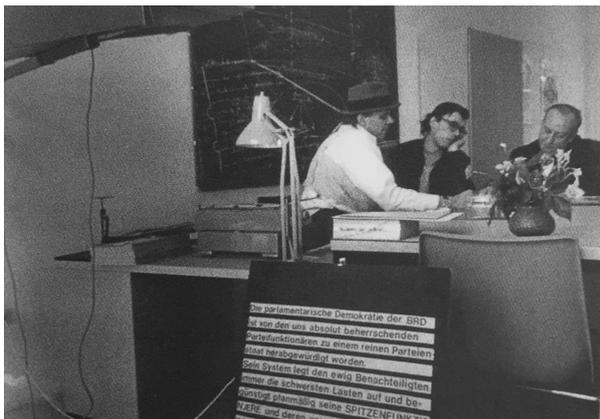
44.1–44.3) *Lidlwoche*, Kunstakademie Düsseldorf, 1969
Stütgen 2008, S. 202, Rennert/von Wiese 2001, S. 131
und Tisdall 1979, S. 267.



45) Beuys signiert das *Multiple Intuition* während
der *Lidlwoche*, 1969, Schmieder 1998.



46.1-46.6) Joseph Beuys, *Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* in der Andreasstrasse, Düsseldorf, Abbildungen aus: Stüttgen 2008, S. 911, Adriani 1973, S.144, Stüttgen 2008, S. 949, Düsseldorf 2007, S. 90, Adriani 1973, S.141.



47) Joseph Beuys, *Manifest, Text, Plakat* (1970 WV 16), <https://harvardartmuseums.org/collections/object/218542?position=2> (zuletzt aufgerufen am 28. Sept. 2020)



48) Joseph Beuys, *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden* (1971 WV 40), Foto: H. Koyupinar, <http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/product/so-kann-die-parteiendiktatur-uberwunden-werden/> (zuletzt aufgerufen: 26. Nov. 20)



49.1, 49.2) Präsentation von *So kann die Parteiendiktatur überwunden werden* auf der Kölner Hohe Strasse, 1970, dokumentiert in *Eine Strassenaktion* (1974 WV 44), Bonner Kunstmuseum, Fotos: Maja Wismer



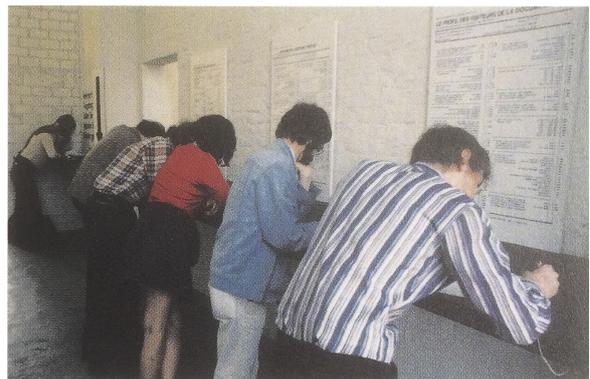
50) Andy Warhol, *Campbell's Tomato Soup Can Shopping Bag*, 1966, in: Kotz 2008, S. 110.



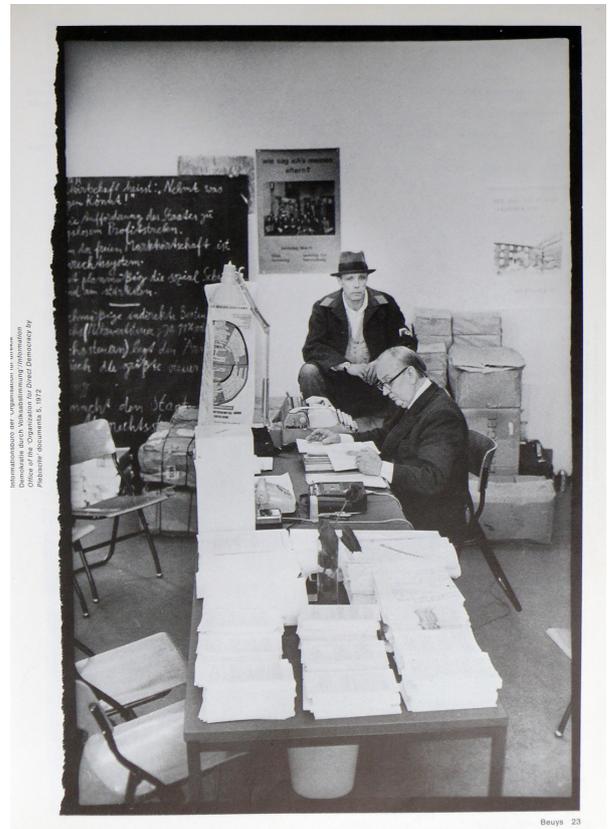
51) David Lamelas, *Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio*, Ausstellungsansicht Venedig Biennale 1968, <https://www.moma.org/collection/works/159776> (zuletzt aufgerufen am 13. Dez.2020)



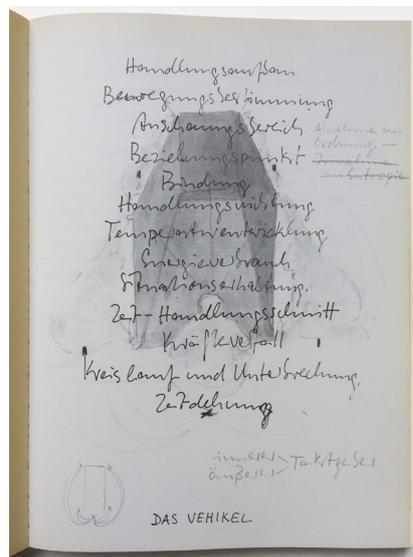
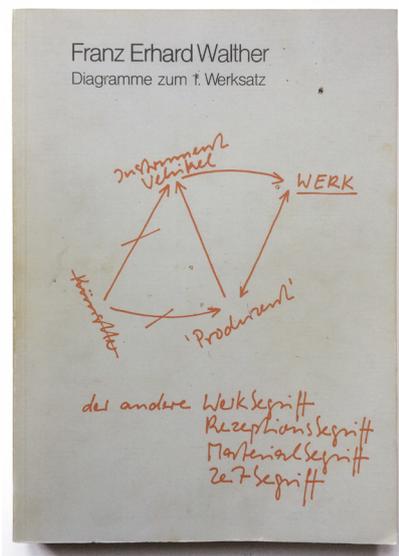
52.1, 52.2) Hans Haacke, *Documenta Besucherprofil*, 1972, Grasskamp, Nesbit, et al., London 2004, S. 55.



53.1–53.3) Joseph Beuys, *Büro für direkte Demokratie*, Kassel, Documenta 5, 1972, in: Bodenmann-Ritter 1975, S. 64, Documenta Katalog 1982, S. 23, <https://cdn04.artribune.com/wp-content/uploads/2014/01/428d89cd75.png> (zuletzt aufgerufen: 26. Nov. 2020)



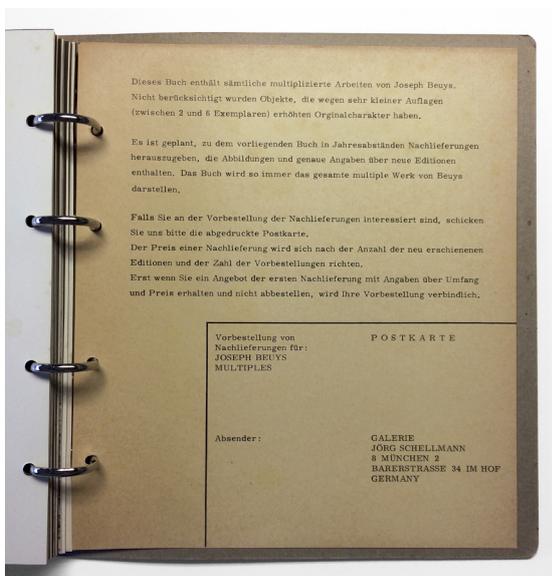
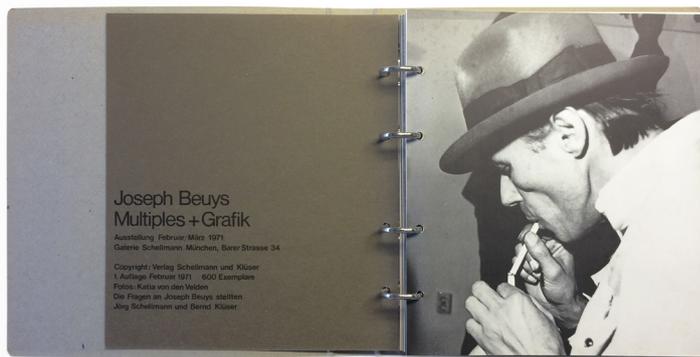
54.1, 54.2) Franz Erhard Walther, diagrammatische Zeichnungen, die den Begriff „Vehikel“ aufweisen, beide von ca.1968 –1972, Götz 1972, Titelblatt und Innenseite, Fotos: Maja Wismer



55.1 – 55.3) *Provokation - Lebenselement der Gesellschaft*, Joseph Beuys in Diskussion mit Max Bill, Arnold Gehlen und Max Bense, vom 27.01.1970, Standbilder der Aufzeichnung vom Westdeutschen Rundfunk, <https://www.bing.com/videos/search?q=beuys+max+bill+gehlen&&view=detail&mid=6ECB9F01EA1F7E0AD20A6ECB9F01EA1F7E0AD20A&&FORM=VRDGAR&ru=%2Fvideos%2Fsearch%3Fq%3Dbeuys%2Bmax%2Bbill%2Bgehlen%26FORM%3DHDRSC3> (zuletzt aufgerufen am 11.11.20)

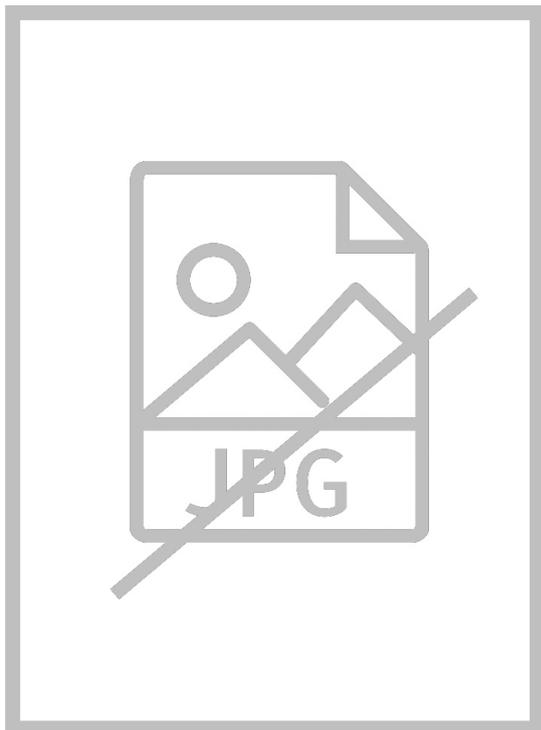
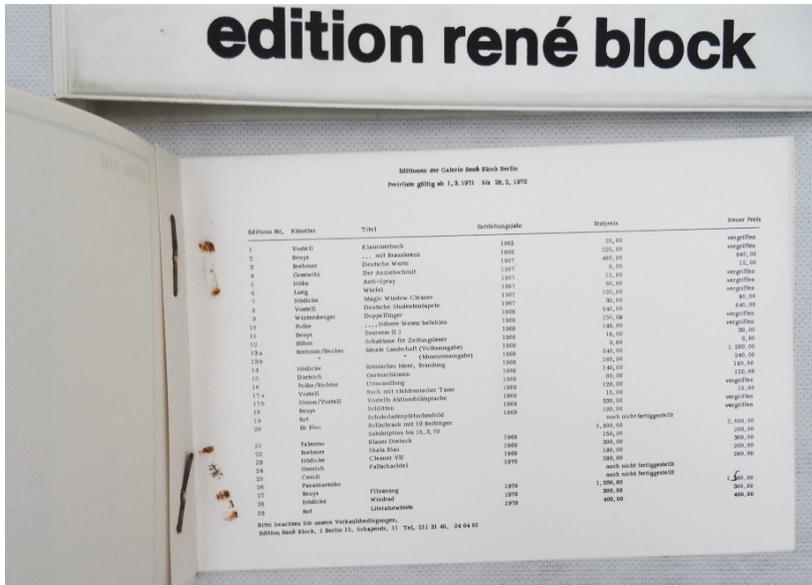


56.1, 56.2) Umschlag Ringordner und Titelblatt von
Joseph Beuys: Die Multiples, Schellmann/Klüser 1971,
 JBA, Foto: Maja Wismer



57) Seite mit Bestellschein, *Joseph Beuys: Die Multi-
 ples*, Schellmann/Klüser 1971, JBA, Foto: Maja Wismer

58) Verkaufskatalog der Edition René Block, 1972,
 Belegexemplar René Block, Pinakothek der Moderne,
 München, Foto: Maja Wismer



59.1, 59.2) Beispiele für Multiples, die Performances oder
 Auftritte von Beuys in der Öffentlichkeit dokumentieren:
ohne die Rose tun wir's nicht (1972 WV 61), Schellmann
 1997, S. 93, und
Demokratie ist lustig (1973 WV 68), Foto: H. Koyupinar,
<http://pinakothek-beuys-multiples.de/de/product/demokratie-ist-lustig/> (zuletzt aufgerufen am 28. Sept 2020)





60) Poster zur Ausstellung der Multiples von Joseph Beuys, Harcus Krakow Gallery, Boston, 1972; Archiv Busch-Reisinger Museum, Harvard Art Museums. Scan: Maja Wismer

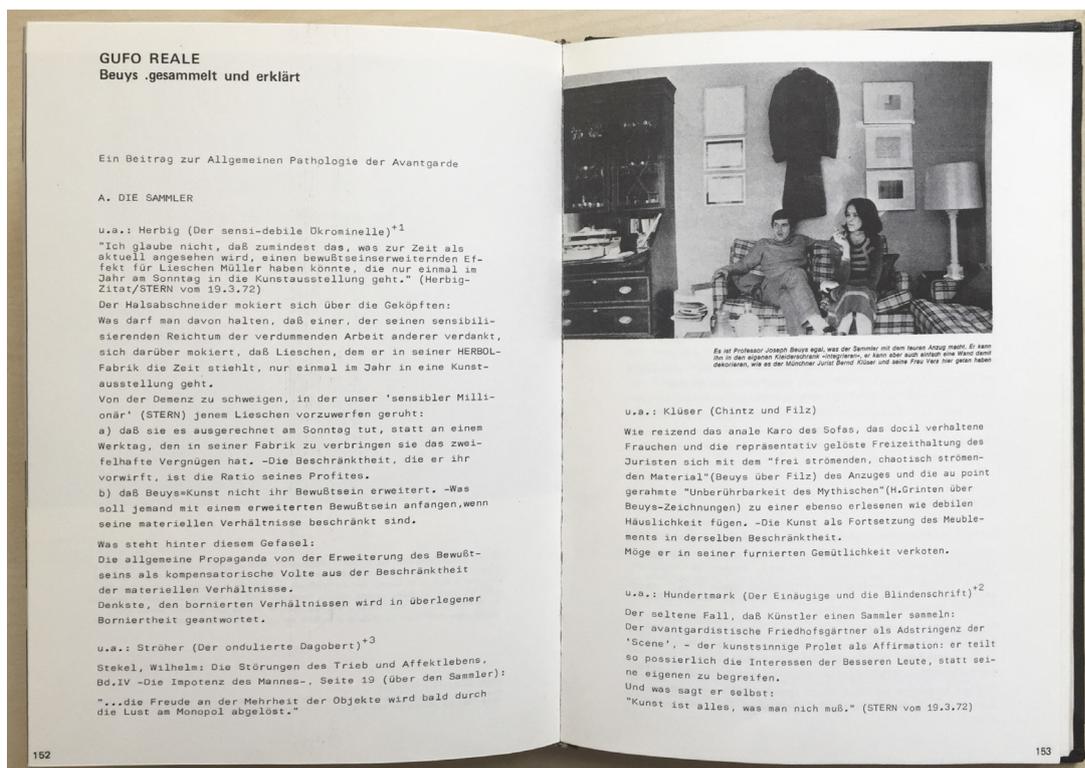
61) Fotografie, verwendet für die Einladungskarte zur Ausstellung *Joseph Beuys: Collected Editions*, John Gibson Gallery Inc., New York 1973, Jappe et al. 1972, o.P.



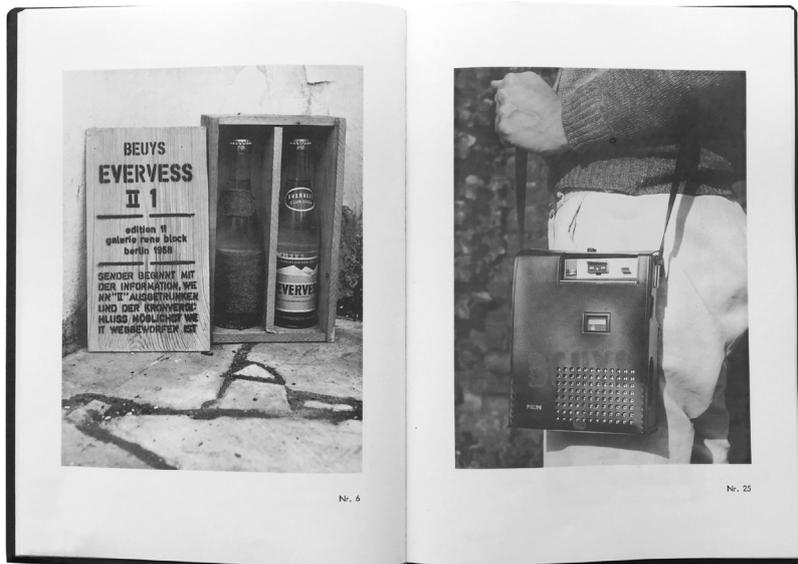
62) Seiten aus dem persönlichen Inventar des Joseph Beuys Multiples Sammlers Willy Reber, 1980er Jahre, Harvard Art Museums Archives.



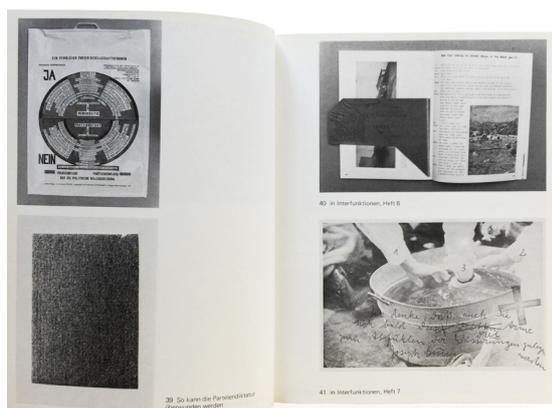
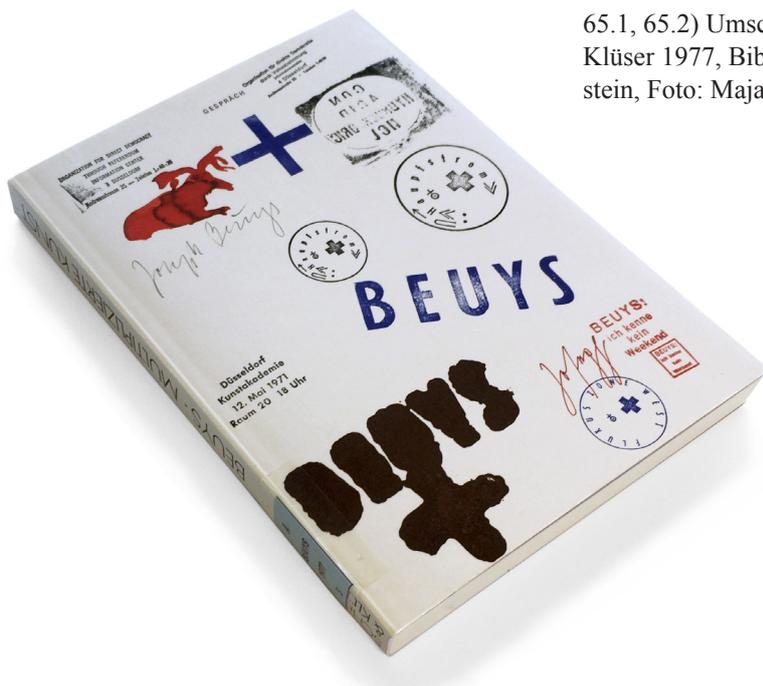
63) Doppelseite aus Reale, Gufo: „Beuys gesammelt und erklärt. Ein Beitrag zur allgemeinen Pathologie der Avantgarde“, in: *Interfunktionen* 7, 1972, S. 152, 153, Kunstbibliothek Köln, Foto: Maja Wismer



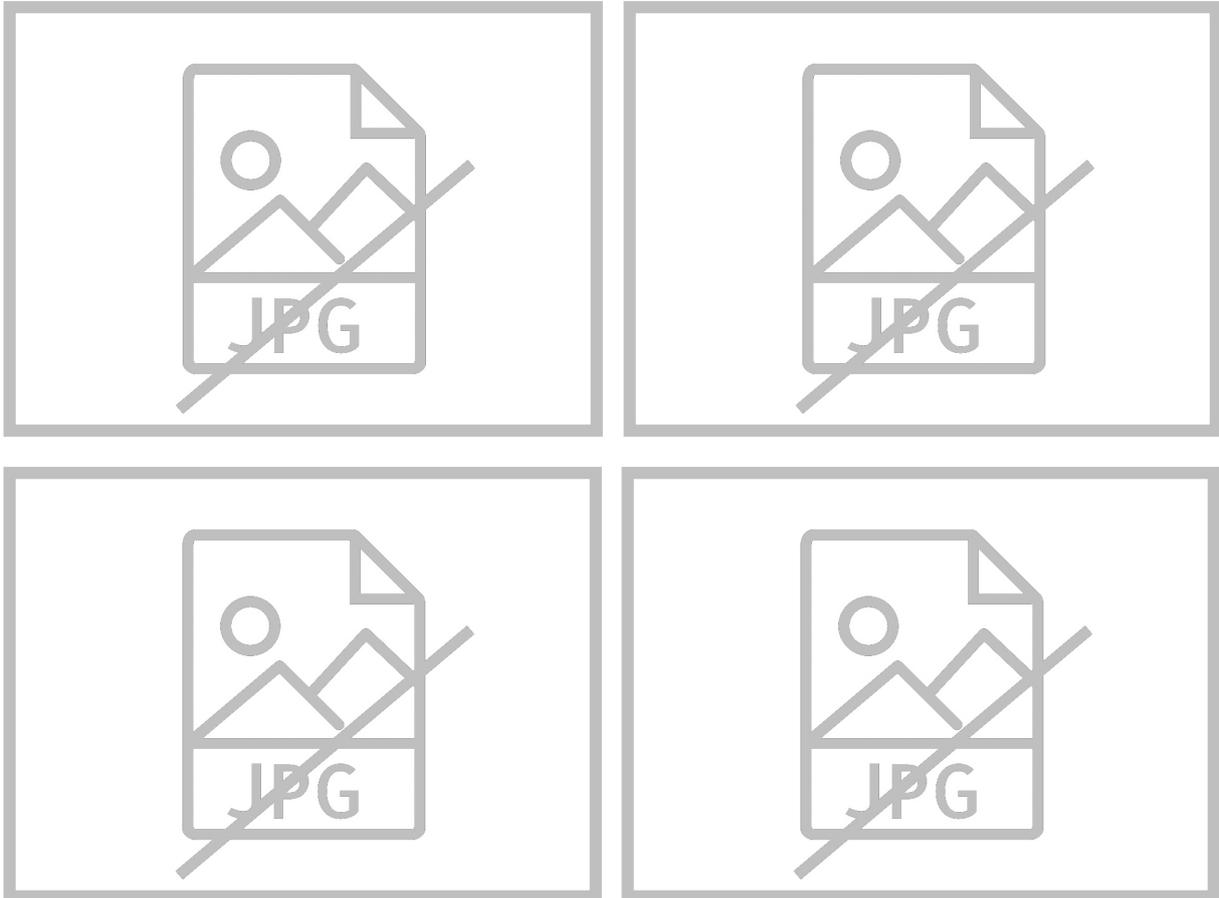
64) *Evervess II I* (1968 WV 6) und *Konzert Mönchengladbach* (1970 WV 27), Kassel 1975, o.P., Kunstbibliothek Köln, Foto: Maja Wismer



65.1, 65.2) Umschlag und Doppelseite von Schellmann/Klüser 1977, Bibliothek des Schaulagers, Basel/Münchenstein, Foto: Maja Wismer



66.1–66.4) Ansichten der Ausstellung *Joseph Beuys – Multiplizierte Kunst. Sämtliche Auflagenobjekte und Grafiken aus der Sammlung Dr. Günter Ulbricht* vom 13. Okt. bis 20. Nov. 1977 im Kunstmuseum Bonn, Fotos: Friedhelm Schulz, Bonn, Archiv Kunstmuseum Bonn.



67) Ansicht der Ausstellung *Joseph Beuys. Multipliziert Kunst fra Sammlung Ulbricht, Düsseldorf, Henie Onstad Kunstcenter, Høvikodden, in der Nähe von Oslo, 1982, Schellmann 1997, S. 512 unten.*





68.1, 68.2) Ausstellungskatalog Bonn 1992, S. I, III, Aufarbeitung der Osloer Ausstellung anhand von 1982 fotografierten Ausstellungsansichten, Bibliothek des Kunsthistorischen Seminars und des Kunstmuseums Basel, Fotos: Maja Wismer

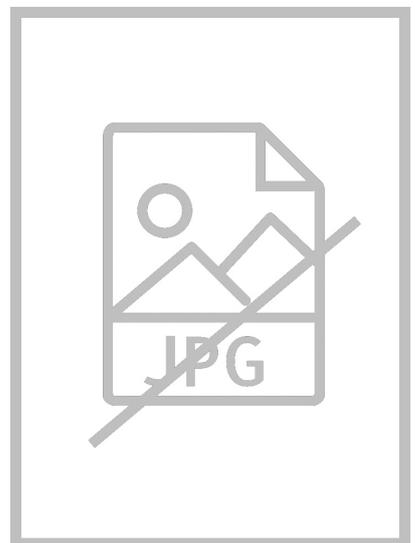
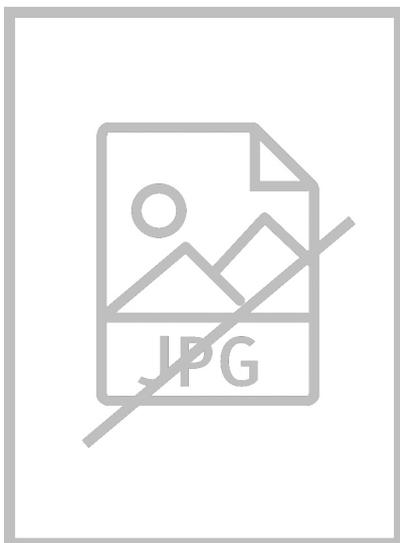


69) Ansicht der damals neu eingerichteten Multiples Dauerausstellung im Kunstmuseum Bonn, zu Beginn der 1990er Jahre, Ausstellungskatalog Bonn, 1992, S. V, Bibliothek des Kunsthistorischen Seminars und des Kunstmuseums Basel, Foto: Maja Wismer

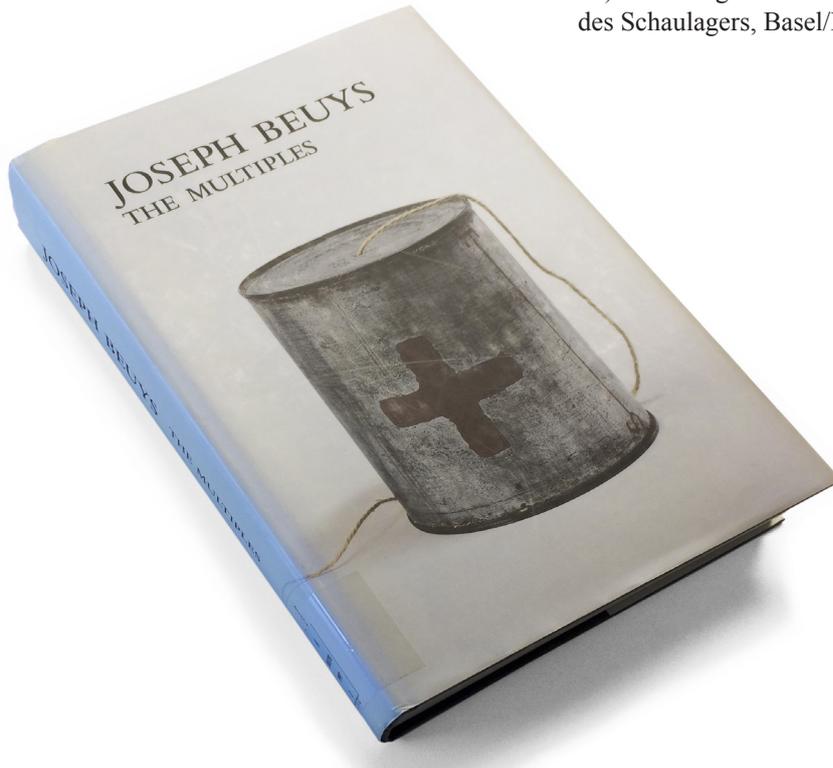


70.1) Doppelseite aus Schellmann 1992, mit *Evervess II 1* (1968 WV 6) unter Verwendung der Fotografien von Mario Gastinger; Bibliothek des Kunsthistorischen Seminars und des Kunstmuseums Basel, Foto: Maja Wismer

70.2 – 70.4) Dasselbe Multiple abgebildet in Schellmann/Klüser 1971, Kassel 1975, und Schellmann/Klüser 1977, sowie, unter Verwendung von Fotografien von Katia von den Velden und Dieter Rudolph.



71) Umschlag von Schellmann/Klüser 1997, Bibliothek des Schaulagers, Basel/Münchenstein, Foto: Maja Wismer



72.1, 72.2) Installationsansichten mit gruppierten Vitrinen der Beuys' Multiples in der Ausstellung *Statements: Beuys, Flavin, Judd*, Walker Art Center, Minneapolis, 2009, zvg. WAC





73) John Latham, Barbara Steveni, und Joseph Beuys
in der Diskussion *Pragmatismus gegen Idealismus* im
Bonner Kunstverein, 1978, Foto: Franz Fischer,
[https:// contextishalfthework.net/wp-content/up
loads/2016/03/apg_Zeitung_web_Doppelseiten.pdf](https://contextishalfthework.net/wp-content/uploads/2016/03/apg_Zeitung_web_Doppelseiten.pdf)
(zuletzt aufgerufen 12. November 2020)



5.2 Sekundärliteratur und Quellen

Ackermann, Marion und Malz, Isabelle (Hg.): *Joseph Beuys: Parallelprozesse*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K20 Grabbeplatz, 11. September 2010 - 16. Januar 2011, München, Schirmer/Mosel, S. 8-10.

Adriani, Götz, *Franz Erhard Walther: Arbeiten 1955-1963; Diagramme zum 1. Werksatz 1963-1969*, Köln, DuMont Schauberg 1972.

Adriani, Götz, Konnertz, Winfried und Thomas, Karin (Hg.), *Joseph Beuys*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg 1973.

Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge MA, MIT Press 2003.

Alexander, Darsie, „Die Kunst der Zirkulation. Eine kurze Betrachtung über die frühen Zusammenhänge des Kapitalistischen Realismus“, in: *Leben mit Pop. Eine Reproduktion des Kapitalistischen Realismus*, Kunsthalle Düsseldorf, Köln, Buchhandlung Walther König 2013, S. 247-254.

Anderson, Simon, „Fluxus Publicus“, in: Armstrong, Elisabeth und Rothfuss, Joan (Hg.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center 1993, S. 40-61.

Arnold, Karsten, *Wolf Vostell – auf Strassen und Plätzen ... durch die Galerien: Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels* Heft 14, 2007, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, S. 10-38.

Arnold, Karsten, *Helmut Rywelskis Art intermedia Köln 1967-1972: Geschichte und Stellung einer Avantgarde-Galerie und ihr Beitrag zur Kunstentwicklung ihrer Zeit*, Köln, Buchhandlung Walther König 2017.

Babias, Marius, Eusterschulte Birgit und Rollig, Stella (Hg.), *René Block: Ich kenne kein Weekend. Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2015.

Barron, Stephanie, „The Art of Two Germanys between Myth and History“, in: Barron, Stephanie, Eckmann, Sabine und Gillen, Eckhart (Hg.), *Art of two Germanys: Cold War Cultures*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 25. Januar – 19. April 2009 im Los Angeles County Museum of Art LACMA, vom 23. Mai – 6. September 2009 im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg und vom 3. Oktober 2009 – 10. Januar 2010 im Deutschen Historischen Museum, Berlin, New York/Los Angeles, Abrams Books 2009, S. 12-33.

Becker, Jürgen und Vostell, Wolf, *Happenings: Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, eine Dokumentation*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1965, 1966 und 1968.

Behn, Helga, *Herzlich, Ihr Max, Künstlerpost aus den Beständen des ZADIK*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst 2010.

Beuckers, Klaus Gereon, „dé-coll/age und Poesie. Bemerkungen zu Wolf Vostell“, in: Beuckers, Klaus Gereon und Friedrich, Hans-Edwin, *Wolf Vostell. dé-coll/age als Manifest – Manifest als dé-coll/age*, München, edition text + kritik 2014, S. 221-235.

Beuys, Eva und Beuys, Wenzel, *Joseph Beuys – Die Eröffnung 1965 ... irgend ein Strang ... Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, Schriftenreihe des Joseph Beuys-Medien-Archivs, Göttingen, Steidl 2010.

Beuys, Joseph, „Krawall in Aachen. Interview mit Joseph Beuys“, in: *Kunst. Magazin für moderne Malerei – Grafik – Plastik*, Mainz, Heft 4, Oktober/November 1964, S. 95-97.

Beuys, Joseph, „Plastik und Zeichnung. Interview mit Professor Beuys“, in: *Kunst. Magazin für moderne Malerei – Grafik – Plastik*, Mainz, Heft 5, Dezember 1964, S. 127-129.

Beuys, Joseph und Haks, Hans, *Das Museum: ein Gespräch über seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen*, Wangen, FIU-Verlag 1993.

Beuys, Joseph et al., Interview mit Beuys nach Fragen von Jörg Schellmann und Bernd Klüser, in: *Joseph Beuys, Multiples*, München, Galerie Schellmann 1971, o.P.

Beuys, Joseph, et al., Weiterführung des Interviews von 1971, in: Schellmann Jörg und Klüser, Bernd (Hg.) *Joseph Beuys: Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik 1965-1986*, München, 1997.

Bezzola, Tobia, „Vehicle Art“, in: Szeemann, Harald (Hg.), *Beuysnobiscum*, Dresden, Verlag der Kunst 1997, S. 343.

Birchall, Michael, „The King of Zines: AA Bronson’s reflections on artists’ books and the shifting nature of self-publishing culture“, in: *Ephemera. Invitation cards, press releases, inserts and other forms of artistic (self-)marketing. On Curating*, Magazin der Zürcher Hochschule der Künste, Dezember 2015, S. 25-33.

von Bismarck, Beatrice, „Arena Archiv. Prozesse und Räume künstlerischer Selbstarchivierung“, in: von Bismarck, Beatrice et al. (Hg.), *Interarchive: archivarisches Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2002, S. 113-119.

von Bismarck, Beatrice, *Auftritt als Künstler: Funktionen eines Mythos*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2010.

von Bismarck, Beatrice, „The Art World as Multiple. Lawrence Alloway and Artists and Photographs“, in: Bradnock, C. J. M. Lucy und Peabody, Rebecca, *Lawrence Alloway. Critic and Curator (Issues & Debates)*, Los Angeles, Getty Research Institute 2015, S. 149-165.

von Bismarck, Beatrice, „Der Teufel trägt Geschichtlichkeit oder Im Look der Provokation: When Attitudes Become Form – Bern 1969/Venice 2013“, in: Kernbauer, Eva (Hg.), *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn, Wilhelm Fink 2015: S. 233-248.

Bleyl, Matthias (Hg.), *Joseph Beuys: Der erweiterte Kunstbegriff. Texte und Bilder zum Beuys-Block im Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt, Verlag der Georg Büchner Buchhandlung 1989.

Block, René (unter Mitarbeit von Vogel, Carl), *Grafik des Kapitalistischen Realismus: KP Brehmer, Hödicke, Lueg, Polke, Richter, Vostell – Werkverzeichnisse bis 1971*, Berlin, Edition René Block 1971.

Block, René, „Bemerkungen zu Anliegen, Aufbau und Auswahl der Ausstellung“, in: *Multiples – ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen, eine Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins in den Räumen der Kunstbibliothek*, 8. Mai - 15. Juni 1974, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein 1974, S. 10 ff.

Block, René, „René Block im Gespräch mit Günter Herzog“, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 16, 2009: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, S. 9-24.

Blume, Eugen, „Joseph Beuys im Moderna Museet in Stockholm 1971“, in Kittelmann, Udo und Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Lothar Wolleh: Joseph Beuys im Moderna Museet, Stockholm, Januar 1971*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2012, S. 16-18.

Blume, Eugen und Nichols, Catherine (Hg.), *Beuys. Die Revolution sind wir*, Göttingen, Steidl 2008.

Bodenmann-Ritter, Clara (Hg.), *Josef Beuys – Jeder Mensch ein Künstler: Gespräche auf der documenta 5/1972*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien, Ullstein 1975.

Boehm, Gottfried, „„Alles ist Skulptur“ – Joseph Beuys und das plastische Bild. Impulse und Motivationen“, in: *Joseph Beuys. Parallelprozesse*, herausgegeben von Ackermann, Marion und Malz, Isabelle anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 11. September 2010 - 16. Januar 2011 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K20 Grabbepplatz, München, Schirmer/Mosel 2010, S. 320-335.

Böhmler, Claus, *Pinocchio. A Linear Program*, Köln/New York 1970.

Bongard, Willi, *Kunst & Kommerz: Zwischen Passion und Spekulation*, Oldenburg, Stalling 1967.

Böckem, Beate, Peters, Olaf und Schellewald, Barbara (Hg.), *Die Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte*, Berlin/Boston, Walter De Gruyter GmbH 2016.

Bonnet, Anne-Marie, *Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart*, Köln, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2004.

Borgeaud, Bernard, „Note introductive sur Joseph Beuys“, in: *Joseph Beuys, multiples, livres, catalogues*, Galerie Bama, Paris, 15. März - 15. April 1974 und Librairie du Fleuve, Bordeaux, Mai 1974, ohne Paginierung.

Brandstetter, Gabriele, „Tanzen Zeigen. Lecture-Performance im Tanz seit den 1990er Jahren“, in: Bischof, Margrit (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur*, Bielefeld, transcript 2010, S. 45-61.

Bredenkamp, Horst, „Beuys als Mitstreiter der Form“, in: Müller, Ulrich (Hg.), *Joseph Beuys – Parallelprozesse: Archäologie einer künstlerischen Praxis*, München, Hirmer 2012, S. 22-41.

Bremer, Claus und Spoerri, Daniel, *Multiplizierte Kunstwerke, die sich bewegen oder bewegen lassen der edition mat paris*, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld 1960.

Bright, Betty, *No Longer Innocent: The Book Arts in America, 1960-1980*, Art History. n.p., University of Minnesota, New York, Granary Books 2005.

Buchloh, Benjamin H. D., „Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique“, in: *Artforum* Bd. 18 Nr. 5, Januar 1980, S. 35-43.

Buchloh, Benjamin H. D., „Westkunst – Modernism’s Restkunst?“, in: *Art Monthly*, Oktober 1981, S. 3-4.

Buchloh, Benjamin H. D., „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, in: *October* Nr. 55, Winter 1990, S. 105-143.

Buchloh, Benjamin H. D., „Reconsidering Joseph Beuys, Once Again“, in: Ray, Gene (Hg.), *Joseph Beuys, Mapping the Legacy. Papers from the Symposium at John and Mable Ringling Museum of Art, 4.-6. Dezember 1998*, New York Sarasota, FL, D.A.P. 2001, S. 75-89.

Buchloh, Benjamin H. D., „Readymade, Photography, and Painting in the Painting of Gerhard Richter“, in: Ders., *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge MA, MIT Press 2000, S. 365-403.

Buchloh, Benjamin H. D., „Formalism and Historicity“, in: Robinson, Julia (Hg.), *New Realisms, 1957-1962: Object Strategies between Readymade and Spectacle*, Madrid Cambridge, MA, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, MIT Press 2010, S. 77-97.

Buchmaier, Barbara, „Ambivalenz macht attraktiv. René Block als Galerist“, in: Babias, Marius, Eusterschulte, Birgit und Rolling, Stella (Hg.), *René Block. Ich kenne kein Weekend: Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2015, S. 28-33.

Buckley, Craig: „Early Systems Esthetics. Craig Buckley on Les Levine at Buell Hall, GSAPP, Columbia University, New York“, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 26., Heft 102, Juni 2016, S. 209-213.

Bunge, Matthias, „Joseph Beuys. Das Plastische Denken, Werbung für einen anthropologischen Kunstbegriff“, in: Gold, Helmut et al. (Hg.), „*wer nicht denken will fliegt raus*“ – *Joseph Beuys Postkarten: Sammlung Neuhaus*, Heidelberg, Edition Braus 1998, S. 30-46.

Butin, Hubertus, „„Werft Eure Paletten auf den Misthaufen’ – KP Brehmers frühe Druckgrafik im Kontext ihrer Zeit“, in: Block, René (Hg.), *KP Brehmer: Alle Künstler lügen*,

Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Fridericianum Kassel 1998, S. 10-24.

Butin, Hubertus, „Die Crux mit der Signatur. Der Namenszug in der modernen und zeitgenössischen Kunst zwischen Affirmation und Dekonstruktion“, in: Hegener, Nicole (Hg.), *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg, Michael Imhof Verlag 2013, S. 392-405.

Cage, John et al., *The anarchy of silence: John Cage and experimental art*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona 2009.

Celant, Germano H. (Hg.), *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, Fondazione Prada, Progetto Prada Arte, Mailand 2012.

Colewijn, Leontine und Martinetti, Sara (Hg.), *Seth Siegelaub – Beyond conceptual art*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 12. Dezember 2015 - 17. April 2016 im Stedelijk Museum Amsterdam, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2016.

Conzen, Ina, *Art Games. Die Schachteln der Fluxuskünstler*, Köln, Oktagon 1997.

Cooke, Lynn, „Arena und ihre Installierung: Eine Einführung“, in: Cooke, Lynn und Kelly, Karen (Hg.), *Joseph Beuys. Arena: Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!*, Ostfildern bei Stuttgart, Cantz Verlag 1994, S. 12-17.

Crosby, Eric (Hg.), *Art Expanded, 1958-1978*, Walker Art Center/Getty Online Publishing Initiative, Vol. 2, Minneapolis 2015: <http://www.walkerart.org/collections/publications/art-expanded/one-of-many-joseph-beuys> (zuletzt aufgerufen am 30. September 2020/)

de Decker, Anny und Lohaus, Bernd, „Anny De Decker und Bernd Lohaus im Gespräch mit Brigitte Jacobs van Renswou am 19.1.2009“, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 16, 2009: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, S. 47-59.

Demos, T. J., *The Exiles of Marcel Duchamp*, Cambridge, Mass., The MIT Press 2007.

Deutscher Akademischer Austauschdienst und Hundertmark, Armin (Hg.), *Zehn Jahre Edition Hundertmark 1970-1980 Berlin-Köln*, Ausstellung in der DAAD-Galerie Berlin vom 12. März - 13. April 1980. Berlin, DAAD 1980.

Diederichsen, Diedrich, „Verfolgung und Selbstverfolgung. Die Künstler und ihr ‚psychischer Mehrwert‘“, in: Danzker Jo-Anne Birnie und Dornacher, Pia (Hg.), *Gruppe SPUR*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag 2006, S. 46-53.

Diederichsen, Diedrich, „The Leftist Artist: Visual Art and its Politics in Postwar Germany“, in: Barron, Stephanie, Los Angeles County Museum of Art (Hg.), *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, New York / Los Angeles, Abrams 2009, S. 134-149.

de Domizio Durini, Lucrezia et al. (Hg.), *Beuys Voice*, erschienen anlässlich der Ausstellung *Joseph Beuys. Difesa della Natura* im Kunsthaus Zürich, 13. Mai - 14. August 2011, Milano, Mondadori Electa 2011.

Dossin, Catherine, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Surrey, GB / Burlington VT, Ashgate 2015.

Drafz, Helge, *Argumentation, Aktion, Agitation. Joseph Beuys in Fernsehberichten*, unpublizierter, als Videoaufnahme archivierter Vortrag vom 25. Februar 2010 im Kontext der Reihe *Beuys ausstellen?*, K20 Kunststammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf, ebenda archiviert.

de Duve, Thierry, „Joseph Beuys, or The Last of The Proletarians“, in: Mesch, Claudia und Michely, Viola (Hg.), *Joseph Beuys: The Reader*, Cambridge, MA, MIT Press 2007, S. 134-147.

de Duve, Thierry und Krauss, Rosalind, „Andy Warhol or The Machine Perfected“, in: *October* Nr. 48, Frühling 1989, S. 3-14.

Eichel, Hans, „Wie aus dem künstlerischen Begleitprogramm der Bundesgartenschau 1955 die bedeutendste Weltausstellung der Gegenwartskunst wurde“, in: Ders. (Hg.), *60 Jahre documenta. Die lokale Geschichte einer Globalisierung*, Berlin, B&S Siebenhaar Verlag 2015, S. 15-28.

Eriksson, Eva, „Transformation and Transit. Moderna Museet and its Buildings“, in: Tellgren, Anna (Hg.), *The History Book on Moderna Museet 1958-2008*, Göttingen, Steidl 2008, S. 65-96.

Eusterschulte, Birgit, „Demonstrationen für die Kunst und ein Koffer fürs Weekend“, in: Babias, Marius, Eusterschulte, Birgit und Rollig, Stella (Hg.), *Ich kenne kein Weekend*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2015, S. 16-24.

Fabri, Albrecht, „Vom Geist der Druckgraphik“, in: Bode, Armin (Hg.), *documenta II*, Köln, DuMont Schauberg 1959, S. 9.

Feelisch, Wolfgang und Skrobaneck, Kerstin, „Vice-Versand, Remscheid. Konsum statt Kommerz. Der Vice-Versand von Wolfgang Feelisch“, in: Skrobaneck, Kerstin et al. (Hg.), *Gut aufgelegt: die Sammlung Heinz Beck*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 7. Juni - 25. August 2013 im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, Köln, Wienand 2013, S. 122-125.

Filliou, Robert, „Joseph Beuys“, in: Ders. et al. (Hg.), *Lehren und Lernen als Aufführungskünste / Teaching and Learning as Performing Arts*, Köln, Verlag Gebrüder König 1970, S. 160-165.

Fischer, Alfred M. und König, Kasper (Hg.), *George Brecht – Events: eine Heterospektive*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2005.

Frank, Wolfgang: „Haben Sie auch schon einen hängen? Knüller auf dem Kunstmarkt: Filzanzüge“, in: *Stern* Nr. 13, Hamburg 19. März 1972, S. 80-88.

Frenkel, Vera, „Discontinuous Notes On and After a Meeting of Critics, by One of The Artists Present“, in: Mesch, Claudia und Michely, Viola (Hg.), *Joseph Beuys: The Reader*, Cambridge MA, MIT Press 2007, S. 127-133.

Friedel, Helmut (Hg.), *Joseph Beuys im Lenbachhaus und Schenkung Lothar Schirmer*, München, Schirmer/Mosel 2013.

Gelshorn, Julia et al. (Hg.), *Legitimationen – Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*. Akten zur internationalen Tagung «Kunstgeschichte der Gegenwart Schreiben» der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz, 11. und 12. Oktober 2002, Winterthur, Bern, Peter Lang 2004.

Gercken, Günther. *Graphik und Objekte: Vervielfältigte Kunst*, 4. documenta, Bd. II. documenta Kassel 1968, S. XIV-XVI.

Germer, Stefan, „Beuys, Haacke, Broodthaers“, in: Mesch, Claudia und Michely, Viola (Hg.), *Joseph Beuys: The Reader*, Cambridge MA, MIT Press 2007, S. 50-65.

Glenn, Constance et al. (Hg.), *The Great American Pop Art Store: Multiples of the Sixties*, Santa Monica, California, Long Beach, Smart Art Press 1997.

Glozer, Laszlo und Museen Köln (Hg.), *Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Ausstellungskatalog der Museen der Stadt Köln, 30. Mai - 16. August 1981, Köln, Dumont Buchverlag 1981.

Gold, Helmut et al. (Hg.), „wer nicht denken will fliegt raus“: *Joseph Beuys Postkarten, Sammlung Neuhaus*, Heidelberg, Edition Braus 1998.

Goodman, Marian und Loring, John, „To Create is Divine; To Multiply Is Human“, in: *Multiples – ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*, Begleitpublikation zur Ausstellung in den Räumen der Kunstbibliothek, 8. Mai-15. Juni 1974, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein 1974, S. 25-33.

Gough, Maria, „The Art of Production“, in: Celant, Germano, *The small utopia – ars multiplicata*, Milan, Fondazione Prada, Progetto Prada Arte 2012, S. 31 - 39.

von Graevenitz, Antje, „Schwefel“, in: *Joseph Beuys – Die Materialien und ihre Botschaft*, Ausstellungskatalog Museum Schloss Moyland, 12. November 2006 - 4. März 2007, Bedburg-Hau, Stiftung Museum Schloß Moyland 2006, S. 190-198.

Graham, Dan, „Das Buch als Objekt (The Book as Object)“ in: *Interfunktionen* 11, 1972, S. 108-118.

Grasskamp, Walter, Nesbit, Molly, Bird, Jon (Hg.), *Hans Haacke*, London, Phaidon 2004.

Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce W. und Nairne, Sandy (Hg.), *Thinking about exhibitions*. London/New York, Routledge 1996.

Gronau, Barbara, „„Man muss... eine Art ständiges Theater spielen.’ Performativität und Aufführung bei Joseph Beuys“, in: Müller, Ulrich (Hg.), *Joseph Beuys – Parallelprozesse: Archäologie einer künstlerischen Praxis*, München, Hirmer 2012, S. 116-127.

Grüterich, Marlis, „Gegenwart nur in der Vergangenheit? Ausschnitte aus Gedanken zur Westkunst vor und während einer Ausstellung gleichen Titels“, in: *Kunstforum International* 2-3, Mai – August 1981, S. 144-151.

Guercio, Gabriele, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, MA, MIT Press 2006.

Gyorody, Andrea Dana, „The medium and the message: art and politics in the work of Joseph Beuys“, in: *The Sixties. A Journal of History, Politics and Culture*, Bd. 7 (2) 2014, S. 117-137.

Gyorody, Andrea Dana, *Object into Action and Action into Object: Joseph Beuys and the Political Work of Social Sculpture*, Dissertation an der University of California, LA 2017 (<https://escholarship.org/uc/item/97h2m0x9>)

Hedinger, Bärbel (Hg.), *Die Künstlerpostkarte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 4. März – 8. Juni im Altonaer Museum Hamburg und vom 30. Juni – 13. September 1992 im Deutschen Postmuseum Frankfurt a.M., München, Prestel 1992.

Heinrich, Barbara, „Dem Multiple gehört die Zukunft“, in: Block, René und Scharrer, Eva (Hg.), *Blocks Weekend Zeitung*, Einmalige Zeitung zur Ausstellung *Ich kenne kein Weekend* vom 16. September 2015 - 24. Januar 2016 im im Neuen Berliner Kunstverein und in der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin 2015, S. 98-101.

Herbert, Ulrich, „Über Nutzen und Nachteil von Biographien in der Geschichtswissenschaft“, in: Böckem, Beate, Peters, Olaf und Schellewald, Barbara (Hg.), *Die Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte*, Berlin/Boston, Walter De Gruyter GmbH 2016, S. 3-15.

Herbert, Ulrich und Hunn, Karin „Guest Workers and Policy on Guest Workers in the Federal Republic. From the beginning of recruitment in 1955 until its halt in 1973“, in: Schissler, Hanna (Hg.), *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany 1949-1968*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 2000, S. 187-218.

Herzog, Günter, „Aus dem Himmel auf den Markt. Die Entstehung der Kunstmesse und die ‚Säkularisierung‘ der modernen Kunst“, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 6, 2003: *Kunstmarkt Köln 67, Entstehung und Entwicklung der ersten Messe für moderne Kunst, 1966-1974*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 11-19.

Hess, Barbara, „Abendschau – Drei Filme über Kunst“, in: Groos, Ulrike, Hess, Barbara und Wevers, Ursula (Hg.), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum/videogalerie schum*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, Kunsthalle Düsseldorf, 14. Dez. 2003-14. März 2004, Köln, Snoeck 2003, S. 8-21.

Hess, Barbara, „'Eine idiotische Rand-Aktivität' – Interview mit Friedrich Wolfram Heubach“, in: Groos, Ulrike, Hess, Barbara und Wevers, Ursula (Hg.), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum/videogalerie schum*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, Kunsthalle Düsseldorf, 14. Dez. 2003-14. März 2004, Köln, Snoeck 2003, S. 122-133.

Hess, Barbara, „Der Multiplikator“, in: *Texte zur Kunst* Nr. 85, März 2012, S. 186-188.

Heubach, Friedrich Wolfram (Hg.), *Interfunktionen: Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen*, Köln, Nr. 1 (1968) – 10 (1972); Nr. 11 (1973) und 12 (1975) hg. v. Buchloh, Benjamin H.D.

Heubach, Friedrich Wolfram: „Interfunktionen 1968-1974“, in: von Wiese, Stephan (Hg.). *Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 24. Mai – 6. September im Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 128-130.

Heubach, Friedrich Wolfram, „Eine idiotische Rand-Aktivität. Interview mit Friedrich Wolfram Heubach von Barbara Hess“, in: Groos, Ulrike et al. (Hg.), *Ready to shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum/videogalerie schum*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 14. Dez. 2003 - 14. März 2004 in der Kunsthalle Düsseldorf, Köln, Snoeck 2003, S. 122-132.

Heubach, Friedrich Wolfram, „interfunktionen, 1968-1975. Behind the facts“, in: Mour, Gloria (Hg.), *Interfunktionen 1968-1975*, Barcelona, Ediciones Polígrafa 2004, S. 46-59.

Von der Heydt-Museum Wuppertal (Hg.), *Fünf Sammler – Kunst unserer Zeit*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 5. Juni – 11. Juli 1971 im von der Heydt-Museum Wuppertal.

Hill, P., „Beuys, Warhol, and Curatorial Interventions“, in: *Art New England*, Februar/März 1992, S. 24-25, 32.

Hogrebe, Wolfram, „Bemerkungen zum visuellen Programm von Joseph Beuys. Parallel- und Monopolprozess“, in: Müller, Ulrich (Hg.), *Joseph Beuys – Parallelprozesse: Archäologie einer künstlerischen Praxis*, München, Hirmer 2012, S. 42-51.

Honnef, Klaus, „Vom Gebrauch der Kunst. Gedanken und Reflexionen zur Ausstellung ‚Westkunst in Köln‘“, in: *Kunstforum International 2-3*, Mai-August 1981, S. 24-31.

Hopp, Cornelius, „George Maciunas und Wolf Vostell. Manifeste als Vehikel von Selbstreflexion und Legitimationsstrategie“, in: Beuckers, Klaus Gereon und Friedrich, Hans-Edwin (Hg.), *Wolf Vostell. dé-coll/age als Manifest – Manifest als dé-coll/age: Manifeste, Aktionsvorträge, Essays*, München, edition text + kritik 2014, S. 249-274.

Huber, Eva, „Fett“, in: *Joseph Beuys: Die Materialien und ihre Botschaft*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 12. November - 4. März 2007 im Museum Schloss Moyland, , Bedburg-Hau, Stiftung Museum Schloss Moyland 2006, S. 76-85.

Immendorff, Jörg, *Hier und Jetzt: Das tun, was zu tun ist. Materialien zur Diskussion: Kunst im politischen Kampf. Auf welcher Seite stehst Du, Kulturschaffender?* Köln/New York, Verlag Gebr. König 1973.

Jaggi, Nelly, „Netzwerke für die Existenz, Kunstwerke für Netzwerke – Die Briefe von James Lee Byars“, in: Frehner, Matthias und Friedli, Susanne (Hg.), *I'm full of Byars: James Lee Byars – Eine Hommage*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 12. Sept. 2008 – 1. Feb. 2009 im Kunstmuseum Bern, Bielefeld, Kerber 2008, S. 114-119.

Jährling, Anneliese, „Anneliese Jährling im Gespräch mit Brigitte Jacobs van Renswou“, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 16, 2009: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, S. 41-46.

Jappe, Georg, Schmidt, Aurel und Szeemann, Harald, *Dokumente zur aktuellen Kunst 1967-1970*, Luzern, Kunstkreis AG Luzern 1972.

Jappe, Georg, „Zurück zur Begabung“, in: *Kunstforum International* (2-3), Bd. 44-45 1981, S. 19-23.

Jensen, Ulf, „Vehikel“, in: *Joseph Beuys: Parallelprozesse*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 11. September 2010 - 16. Januar 2011 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K20 Grabbeplatz, , München, Schirmer/Mosel 2010, S. 220-221.

Jensen, Ulf, *Film als Form: Joseph Beuys und das bewegte Bild*, Berlin/Boston, De Gruyter 2016.

Jeschke, Claudia und Vetermann, Gabi, „Tanzforschung. Geschichte – Methoden“, in: Bischof, Margrit et al. (Hg.), *Konzepte der Tanzkultur: Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld, Transcript 2010, S. 207-225.

Kaelble, Hartmut, *The 1970s in Europe: a period of disillusionment or promise?* London, German Historical Institute 2010.

Kamien-Kazhdan, Adina, „Duchamp, Many Ray, and Replication“, in: Celant, Germano, *The Small Utopia – Ars Multiplicata*, Mailand, Fondazione Prada, Progetto Prada Arte 2012, S. 97-113.

Kasprzik, Wolfgang, „Werkzeuge für die Werkerzeugung. Über die Instrumentalisierung der Objekte im Werk von Franz Erhard Walther“, in: Lingner, Michael (Hg.), *Franz Erhard Walther: Das Haus in dem ich wohne. Die Theorie zum Werkentwurf von Franz Erhard Walther*, Klagenfurt, Ritter Verlag 1990, S. 162-179.

Kellein, Thomas, „Zum Fluxus-Begriff von Joseph Beuys“, in: Harlan, Volker, Koepplin, Dieter und Velhagen, Rudolf (Hg.), *Joseph Beuys-Tagung, Basel, 1.-4. Mai 1991*, Basel, Wiese Verlag 1991, S. 137-142.

Kellein, Thomas et al., *George Brecht: Works from 1959-1973*, London, Gagosian Gallery 2004.

Klein, Erhard, *Joseph Beuys, Multiples, Bücher und Kataloge*, Ausstellungskatalog Galerie Klein, Bonn, Bonn, Edition Klein 1973.

Klein, Erhard, „Erinnerungen an Joseph Beuys“, in: Dannenberg, Lars (Hg.), *Werbung für die Kunst. Ein Einblick in die Mediennutzung und das Werk des Künstlers am Beispiel von Postkarten, Plakaten, Filmen, Multiples und Unikaten*. Viersen, Städtische Galerie im Park 2012, S. 5-10.

- Klein, Erhard, „Erinnerungen an Joseph Beuys“, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 16, 2009: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, S. 99-105.
- Kliege, Melitta, *Funktionen des Betrachters: Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies*, München, Verlag Silke Schreiber 1999.
- Kliege, Melitta, „Vom Prinzip Plastik zur sozialen Plastik. Immaterielle Formfindungsprozesse als Sinnbild der Kunst“, in: Müller, Ulrich (Hg.), *Joseph Beuys – Parallelprozesse: Archäologie einer künstlerischen Praxis*, München, Hirmer 2012, S. 83-97.
- Klonk, Charlotte, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800-2000*, New Haven, CT/London, Yale University Press 2009.
- Klüser, Bernd, „Bernd Klüser im Gespräch mit Günter Herzog“, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 16, 2009: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, S. 81-97.
- Koeplin, Dieter, *Joseph Beuys in Basel, Schneefall*, München, Schirmer/Mosel 2012.
- Kolb, Lucie, Preisig, Barbara und Welter, Judith, „Dynamiken des Werks?“, in: Dieselben (Hg.), *Paratexte. Zwischen Produktion, Vermittlung und Rezeption*, Zürich, diaphanes 2018, S. 7-16.
- Korff, Gottfried, „'Schmerzlose Körperteile'? Volkskundliche Bemerkungen zu Aby Warburgs Anthropologie des <Geräts>“, in: *Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte. Studien, Theorien, Quellen* (8), 2012, S. 129-149.
- Kort, Pamela, „Arena – Der Weg nach Innen“, in: Cooke, Lynn und Kelly, Karen (Hg.), *Joseph Beuys: Arena – Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!*, New York, Dia Center for the Arts und Stuttgart, Cantz Verlag 1994, S. 18-33.
- Kort, Pamela, „The Myths of Expressionism in America“ in: Price, René (Hg.) *New worlds: German and Austrian Art 1890-1940*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung in der Neuen Galerie New York, 16. Novembr 2001 - 18. Februar 2002, New York 2001, S. 260-293.
- Kotz, Liz, „Objekt, Aktion und Ephemera“, in: Hochdörfer, Achim et al. (Hg.), *Konzept, Aktion, Sprache. Pop-Art, Fluxus, Konzeptkunst, Nouveau Réalisme und Arte povera aus den Sammlungen Hahn und Ludwig*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, S. 27-38.
- Krause-Wahl, Antje, „Das Vermitteln gestalten – Joseph Beuys, Lehrer“, in: Anna, Susanne (Hg.), *Joseph Beuys*, Düsseldorf, Ostfildern, Hatje Cantz 2008, S. 10-26.
- Krempel, Ulrich und Feelisch, Wolfgang, *Kunst als Kommunikation*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung mit Multiples, Publikationen und Briefen aus der Sammlung Feelisch, Ramscheid, Schwalenberg, Landesverband Lippe 1994.
- Kulturdezernat Kassel (Hg.), *Die documenta-Foundation: ein Modell der Kulturfinanzierung*, Marburg, Jonas Verlag 2002.

- Kunstverein Köln, *ars porcellana*, Ausstellungskatalog Kölnischer Kunstverein, Köln 1968.
- Kuoni, Carin (Hg.), *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America. Writings by and with the artist*, Four Walls Eight Windows, New York 1990.
- Lehning, Thomas, *Das Medienhaus: Geschichte und Gegenwart des Bertelsmann-Konzerns*, München, Wilhelm Fink Verlag 2004.
- Leutgeb, Doris: „Transsubstantiation“, in: Szeemann, Harald (Hg.), *Beuysnobiscum*, Dresden, Verlag der Kunst 1997, S. 338-340.
- Leiber, Stephen, *Extra Art: A Survey of Artists' Ephemera 1960-1999*. Santa Monica, Calif., Smart Art Press Bd. VIII Nr. 76, Distributed by RAM Publications 2001.
- Liefoghe, Maarten, „On the Reality Effect of Superfluous Biographical Details and Objects: Revisiting the Artist's Museum with Roland Barthes“, in: Böckem, Beate, Peters, Olaf und Schellewald, Barbara (Hg.), *Die Biographie – Mode oder Universalie? Zu Geschichte und Konzept einer Gattung in der Kunstgeschichte*, Berlin/Boston, Walter De Gruyter GmbH 2016, S. 215-224.
- Luckow, Dirk, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst: Einfluss und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra*, Berlin, Gebr. Mann Verlag 1998.
- Luckow, Dirk, „The Reception of Joseph Beuys in the USA, and Some of its Cultural/Political and Artistic Assumptions“, in: Mesch, Claudia und Michely, Viola (Hg.), *Joseph Beuys: The Reader*, Cambridge, MA, MIT Press 2007, S. 287-303.
- Luckow, Dirk, „Unerwartete Parallelen: Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst“, in: Müller, Ulrich (Hg.), *Joseph Beuys – Parallelprozesse: Archäologie einer künstlerischen Praxis*, München, Hirmer 2012, S. 98-115.
- Martin, Sylvia, „Museum als Material und Experiment“, in: Martin, Sylvia, Röder, Sabine und Wember, Bernward (Hg.), *Paul Wember und das hyperaktive Museum*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst 2013, S. 172-208.
- Martin, Sylvia, Röder, Sabine und Wember, Bernward (Hg.). *Paul Wember und das hyperaktive Museum*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst 2013.
- McGovern, Fiona, *Die Kunst zu zeigen. Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice*, Bielefeld, transcript Verlag 2015.
- Mehring, Christine, „Continental Schrift. The Story of Interfunktionen“, in: *Artforum*, Bd. 42, Nr. 9, Mai 2004, S. 178-183/233.
- Mehring, Christine, *Blinky Palermo: Abstraction of an Era*, New Haven, Yale University Press 2008.
- Mehring, Christine, „Emerging Market: The Birth of the Contemporary Art Fair“, in: *Artforum International* Bd. 46, Nr. 8, April 2008, S. 322-329, 390.

- Mehring, Christine, „The Art of a Miracle: Toward a History of German Pop 1955-72“, in: Barron, Stephanie, Los Angeles County Museum of Art (Hg.), *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, New York / Los Angeles, Abrams 2009, S. 152-169.
- Mesch, Claudia und Michely, Viola (Hg.), *Joseph Beuys: The Reader*, Cambridge MA, MIT Press 2007.
- Michaud, Eric und Krauss, Rosalind, „The Ends of Art According to Beuys“, in *October* Nr. 45, Sommer 1988, S. 36-46.
- Morris, Linda, „Out of Düsseldorf“, in: *Texte zur Kunst* Nr. 96, Dezember 2014, S. 98-109.
- Moure, Gloria, „Behind the Facts: Interfunktionen 1968-1975“, in: Dies. (Hg.), *Behind the Facts: Interfunktionen 1968-1975*, Barcelona, Ediciones Polígrafa 2004, S. 24-43.
- Müller, Alois Martin, „Schamane“, in: Szeemann, Harald (Hg.), *Beuysnobiscum*, Dresden, Verlag der Kunst 1997, S. 313-317.
- Müller, Hans-Joachim, *Harald Szeemann. Ausstellungsmacher*, Bern, Benteli 2006.
- Müller, Ulrich (Hg.), *Joseph Beuys – Parallelprozesse: Archäologie einer künstlerischen Praxis*, München, Hirmer 2012.
- Murken, Axel Hinrich, „Die Beziehungen zur Heilkunde im Werk von Joseph Beuys“, in: Ders. et al. (Hg.), *Heilkräfte der Kunst. Werke von Joseph Beuys in der Sammlung Axel Hinrich Murken*, Ausstellungskatalog Kunstpalast Düsseldorf, 21. Januar – 19. März 2006, Herzogenrath, Murken-Altrogge 2006, S. 6-18.
- Naef, Maja, *Joseph Beuys – Zeichnung und Stimme*, München, Fink 2011.
- Neuhaus, Jörg, „Postkarten von Joseph Beuys – Sammel- und Kunsterlebnis“, in: Gold, Helmut et al. (Hg.), „*wer nicht denken will fliegt raus*“: *Joseph Beuys Postkarten, Sammlung Neuhaus*, Heidelberg, Edition Braus 1998, Heidelberg, Edition Braus, S. 19-29.
- Neusser, Sebastian, *Die verborgene Präsenz des Künstlers : Inszenierungen der Abwesenheit bei Salvador Dali, Joseph Beuys, Robert Morris und Vito Acconci*, Bielefeld, transcript 2011.
- Nisbet, Peter, „Crash Course: Remarks on a Beuys Story“, in: Ray, Gene (Hg.), *Joseph Beuys, Mapping the Legacy. Papers from the Symposium at John and Mable Ringling Museum of Art*, 4.-6. Dezember 1998, New York Sarasota, FL, D.A.P. 2001, S. 5-17.
- Oellers, Adam C., „Fluxus +- RWTH Aachen!? technikstudenten erleben vier jahre lang ein höchst erstaunliches kulturprogramm“, in: Franzen, Brigitte et al. (Hg.) *Nie wieder störungsfrei! Aachen Avantgarde seit 1964*, Aachen, Ludwig Forum und Bielefeld, Kerber Verlag 2011, S. 22-39.
- Oldenburg, Claes et al., *Claes Oldenburg – early work*. New York, Zwirner & Wirth 2005.
- Ottomeyer, Hans und Deutsches Historisches Museum (Hg.), *Das Exponat als historisches Zeugnis: Präsentationsformen politischer Ikonographie*. Dresden, Sandstein Verlag 2010.

- Paradise, JoAnne C., „Alfred Schmela, Impassioned Gallerist“, in: *Getty Research Journal* Nr. 1, The University of Chicago Press 2009, S. 197-204.
- Perry, Rachel E., „Jean Fautrier's Originaux multiples“, in: Carter, Curtis L. und Butler, Karen K. (Hg.), *Jean Fautrier, 1898-1964*, Ausstellungskatalog Harvard University Art Museums, Yale University Press, New Haven and London, 2002, S. 71-85.
- Phillips, C., „Arena: Das Chaos der Namenlosen“, in: Cooke, Lynn und Kelly, Karen (Hg.), *Joseph Beuys: Arena – Wo wäre ich hingekommen, wenn ich intelligent gewesen wäre!*, New York, Dia Center for the Arts und Stuttgart, Cantz Verlag 1994, S. 52-63.
- Pichler, Wolfram und Ubl, Ralph, *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag 2014.
- Pohlen, Annelie, „Gross einsteigen und dünn auslaufen. Von den Gefahren der ‚Westkunst‘ und der Eintracht der Kunst“, in: *Kunstforum International* Nr. 2-3, Mai -August 1981, S. 128-134.
- Poinsot, Jean-Marc, „Large Exhibitions. A Sketch of a Typology“, in: Ferguson, Bruce W. et al. (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, London/New York, Routledge 1996.
- Preisig, Barbara. *Mobil, autonom, vernetzt, Kritik und ökonomische Innovation in Ephemera der Konzeptkunst 1966-1975*, München, Edition Metzler 2018.
- Price, René (Hg.) *New worlds: German and Austrian Art 1890-1940*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 16. Novembr 2001 - 18. Februar 2002 in der Neuen Galerie New York, New York 2001.
- Proctor, Jacob und Busch-Reisinger Museum (Hg.), *Multiple strategies: Beuys, Maciunas, Fluxus, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 24. Februar – 24. Juni 2007* im Busch-Reisinger Museum, Cambridge MA, Harvard University Art Museums 2007.
- Purves, Ted, „Tickets, Trips, and Passports. Thoughts about Travel, Souvenirs, and Contemporary Art“, in: Leiber, Stephen (Hg.), *Extra Art : A Survey of Artists' Ephemera 1960-1999*. Santa Monica, Calif., Smart Art Press: Distributed by RAM Publications 2001, S. 39-47.
- Quermann, Andreas, „Demokratie ist lustig“, *Der politische Künstler Joseph Beuys*, Berlin, Reimer 2006.
- Ray, Gene et al. (Hg.), *Joseph Beuys, Mapping the Legacy. Papers from the Symposium at John and Mable Ringling Museum of Art, 4.-6. Dezember 1998*, New York Sarasota, FL, D.A.P. 2001.
- Reale, Gufo: „Beuys gesammelt und erklärt. Ein Beitrag zur allgemeinen Pathologie der Avantgarde“, in: *Interfunktionen* 7, 1972, S. 152-156.
- Reale, Gufo: „Zur Pathologie der Avantgarde“, in: *Interfunktionen* 10, 1972, S. 104-111.
- Rennert, Susanne, „Ein doppelter Strang. Lidl, 1968-70. Konzepte, Aktionen, Strategien von Chris Reinecke und Jörg Immendorff“, in: John, Barbara, Rennert, Susanne und von Wiese,

Stephan (Hg.), *Chris Reinecke 60er Jahre – Lidl-Zeit*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1999, S. 35-64.

Rennert, Susanne, „Purge the world of bourgeois sickness. Die Auswirkungen der Düsseldorfer Fluxus-Ereignisse (1962/63) auf Gerhard Richter, Sigmar Polke und Konrad Lueg und der Kapitalistische Realismus in Berlin“, in: *Leben mit Pop. Eine Reproduktion des Kapitalistischen Realismus*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf. Köln, Buchhandlung Walther König 2013, S. 109-126.

Rennert, Susanne, „Kapitalistischer Realismus“, in: Block, René und Scharrer, Eva (Hg.), *Blocks Weekend Zeitung*, Einmalige Zeitung zur Ausstellung *Ich kenne kein Weekend* vom 16. September 2015 - 24. Januar 2016 im im Neuen Berliner Kunstverein und in der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin 2015, S. 4-9.

Richard, Sophie, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, London, Ridinghouse 2009.

Ricke, Rolf und Skrobanek, Kerstin, „Galerie Rolf Ricke. Kassel/Köln. Pop-Art und weisse Schokolade. Wie die amerikanischen Pop-Art Multiples nach Deutschland kamen“, in: Skrobanek, Kerstin et al. (Hg.), *Gut aufgelegt: die Sammlung Heinz Beck*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 7. Juni - 25. August 2013 im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Köln, Wienand 2013, S. 144-147.

Robinson, Julia, „Maciunas as Producer. Performative Design in the Art of the 1960s“, in: *Grey Room* Nr. 33, Herbst 2008, S. 56-83.

Robinson, Julia, „Multiple Manifestations. Nouveau Réalisme and Fluxus“, in: Celant, Germano (Hg.), *The Small Utopia – Ars Multiplicata*, Mailand, Fondazione Prada, Progetto Prada Arte 2012, S. 137-149.

Robinson, Julia, „Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s“, in: *Grey Room* Nr. 33, Herbst 2008, S. 56-83.

Robinson, Julia, „*From Abstraction to Model: in the Event of George Brecht & the Conceptual Turn in the Art of the 1960s*“, in: *October* Nr. 127, Winter 2009, S. 77-108.

Robinson, Julia (Hg.), *New Realisms, 1957-1962: Object Strategies between Readymade and Spectacle*, Madrid Cambridge, MA, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MIT Press 2010.

Röder, Sabine, „‹Man kann nicht mit dem Kopf durch die Wand.› Wie die Kunstmuseen Krefeld 1947-1960 zu einem Ort der Avantgarde wurden“, in: Martin, Sylvia, Röder, Sabine und Wember, Bernward (Hg.), *Paul Wember und das hyperaktive Museum*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst 2013, S. 114-142.

Rösch, Perdita, *Aby Warburg*, Paderborn, Fink 2010.

Romain, Lothar und Wedewer, Rolf, *Über Beuys*, Düsseldorf, Droste Verlag 1972.

Rose, Barbara, „The Origins of Ray Gun“, in: *Artforum* Bd. 8, November 1969, S. 50-57.

- Rosenberg, Max, „Ganz langsam durch die Mauer. Joseph Beuys' Ökonomie der Transformation“, in: *Texte zur Kunst* Nr. 85, März 2012, S. 70-81.
- Rosenthal, Nan, „The Six-Day Bicycle Wheel Race“, in: *Art in America*, Bd. 53, Nr. 5, November 1965, S. 100-105.
- Rössler, Patrick, *Lesefutter fürs Wirtschaftswunder: Rotationsdrucke und die ersten Taschenbücher 1946-1960. Eine Ausstellung vom 23. Oktober - 10. Dezember 1996 in der Stadtbücherei Düsseldorf, Zentralbibliothek*, Stuttgart, Edition 451, 1996.
- Rothfuss, Joan, „Joseph Beuys, Echoes in America“, in: Ray, Gene (Hg.), *Joseph Beuys, Mapping the Legacy. Papers from the Symposium at John and Mable Ringling Museum of Art*, 4.-6. Dezember 1998, New York Sarasota, FL, D.A.P. 2001, S. 37-53.
- Rothfuss, Joan, „The Western Man in the Midwest. Beuys in America“, Walker Art Center, 2017, <https://walkerart.org/magazine/joseph-beuys-in-minneapolis-chicago-new-york>
- Ruhrberg, Karl (Hg.), *Alfred Schmela: Galerist, Wegbereiter der Avantgarde*, Köln, Wienand 1996.
- Ryf, Sandra, *Weichmacherverlust bei PVC-Objekten von Joseph Beuys – Versuche zu kurativen und konservatorischen Massnahmen*, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung ZKK*, Bd. 21, Nr. 2 2007, S. 336-358.
- Rywelski, Helmut, „Heute ist jeder Mensch Sonnenkönig“, in: *Joseph Beuys – Einzelheiten* (art intermedia Buch), Köln 1970.
- Rywelski, Helmut, *Da mache ich jetzt eine Kiste drum: die ersten Vitrinen von Joseph Beuys*, Köln, Salon Verlag 2006.
- Sanchez, Michael, „A Logistical Inversion: From Konrad Lueg to Konrad Fischer“, in: *Grey Room* Nr. 63, Frühling 2016, S. 25-41.
- Scharrer, Eva, „So langweilig wie möglich. Block und Fluxus“, in: Block, René und Scharrer, Eva (Hg.), *Blocks Weekend Zeitung*, Einmalige Zeitung zur Ausstellung *Ich kenne kein Weekend* vom 16. September 2015 - 24. Januar 2016 im im Neuen Berliner Kunstverein und in der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin 2015, S. 10-17.
- Schellmann, Jörg und Klüser, Bernd (Hg.), *Joseph Beuys: Die Multiples: Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik*, München, Edition Schellmann und New York, Schirmer/Mosel, erste bis achte Ausgabe, 1971/1974/1975/1977/1980/1985/1992/1997.
- Schirmer, Lothar (Hg.), *Joseph Beuys – eine Werkübersicht 1945-1985, Zeichnungen und Aquarelle, Drucksachen und Multiples, Skulpturen und Objekte, Räume und Aktionen*, München u.a., Schirmer & Mosel 1996.
- Schissler, Hanna, „Writing About 1950s West Germany“, in: Dies. (Hg.), *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany 1949-1968*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 2001, S. 3-15.

Schmidt, Katharina und Kunstmuseum Bonn (Hg.), *Joseph Beuys – die Multiples*, Beuys Stiftung Ulbricht im Kunstmuseum Bonn, Bonn 1992.

Schmieder, Peter, *Unlimitiert. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch. Unlimitierte Multiples in Deutschland. Kommentiertes Editionsverzeichnis der Multiples von 1967 bis in die Gegenwart*, Köln, Walther König 1998.

Schmieder, Peter, „Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch“, in: Grothe, Nicole, *Fluxus – Kunst für alle!*, Heidelberg, Kehrer 2013, S. 110-119.

Schneede, Uwe M., *Joseph Beuys, die Aktionen: kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, Hatje 1994.

Schneemann, Peter J., „Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog“, in: *Legitimationen – Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst. Akten zur internationalen Tagung <Kunstgeschichte der Gegenwart Schreiben> der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz*, 11. - 12. Oktober 2002, Winterthur, Bern, Peter Lang 2004, S. 205-221.

Schott, Günther, *Block Beuys. Erinnerungen von Günter Schott, 1969 bis 2010 Restaurator am Hessischen Landesmuseum Darmstadt*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Hg.) 2014.

Schröer, Carl Friedrich, „Multiples sind eine grosse Bereicherung. Gespräch mit der Leiterin des Kunstmuseums, Dr. Katharina Schmidt“, in: *Bonner General-Anzeiger*, 17. Februar 1986, S. 10.

Schröter, Harm G.: „Marketing als angewandte Sozialtechnik und Veränderungen im Konsumverhalten. Nivea als internationale Dachmarke 1960-1994“, in: Kaelble, Hartmut, Kocka, Jürgen und Siegrist, Hannes (Hg.), *Europäische Konsumgeschichte: zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert)*, Frankfurt/New York, Campus Verlag 1997, S. 615-647.

Schultz, Oliver Lerone, „McLuhan, Pasteur des Medienzeitalters, Kausalität als Ansteckung – Zur Diagnose der (elektrischen) Medienkultur“, in: Schaub, Mirjam, Suthor, Nicola und Fischer-Lichte, Erika (Hg.), *Ansteckung – Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Paderborn/München, Fink 2005, S. 331-350.

Schulze, Mario, *Wie die Dinge sprechen lernten – Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968-2000*, Bielefeld, transcript Verlag 2017.

Schwarte, Ludger, *Politik des Ausstellens. Politik des Zeigens*, München, Wilhelm Fink Verlag 2010, S. 129-141.

Schwarz, Arturo, „Marcel Duchamp und das Multiple“, in: *Multiples – ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 8. Mai-15. Juni 1974 in den Räumen der Kunstbibliothek, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein 1974, S. 34-46.

Scribner, Charity, „Object, Relic, Fetish, Thing: Joseph Beuys and the Museum“, in: *Critical Inquiry* Bd. 29 Nr. 4, Sommer 2003, S. 634-649.

Senior, David Ed, *Please Come to the Show*, London, Occasional Papers 2014.

Siegel, Katy, „Joseph Beuys“, in: *Artforum International* Bd. 36, Nr. 8 1998, S. 121-122.

Sitney, P. Adams et al. (Hg.), *The Avant-Garde: From Futurism to Fluxus*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 5. November 2007 - 3. Februar 2008 im Jonas Mekas Visual Arts Center, Vilnius 2007.

Skrobanek, Kerstin, „Find a purpose for the pocket. Das Multiple als Motor unterschiedlicher Liberalisierungs- und Demokratisierungsprozesse in den 1960er Jahren. Die Sammlung Heinz Beck erzählt“, in: Dies. et al. (Hg.), *Gut aufgelegt: die Sammlung Heinz Beck*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 7. Juni - 25. August 2013 im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Köln, Wienand 2013, S. 8-27.

Skrobanek, Kerstin, Schallenberg, Nina und Spieler, Reinhard (Hg.), *Gut aufgelegt: die Sammlung Heinz Beck*, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 7. Juni - 25. August 2013 im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, Köln, Wienand 2013.

Smith, Owen, „Fluxus: A Brief History and Other Fictions“, in: Armstrong, Elisabeth und Rothfuss, Joan (Hg.), *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center 1993, S. 24-37.

Speck, Reiner, „Beuys und Literatur“, in: *Joseph Beuys: Multiples, Bücher und Kataloge*, Ausstellungskatalog Galerie Klein, Bonn, Bonn, Edition Klein 1973, ohne Paginierung.

Speck, Reiner, „Beuys Sammeln“, in: Zweite, Armin (Hg.), *Beuys zu Ehren: Zeichnungen, Skulpturen, Objekte, Vitrinen und das Environment ‚Zeige deine Wunde‘ von Joseph Beuys*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 16. Juli – 2. November 1986 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 44-48.

Spoerri, Daniel, „Das multiplizierte Kunstwerk“, in: *nota. studentische zeitschrift für bildende kunst und dichtung München* Nr. 4 1960, S. 10-16.

Sretenović, Vesela, „Joseph Beuys“, in: *Another view of Joseph Beuys: Multiples from New England Collections*, Providence, RI, Brown University: David Winton Bell Gallery vom 28. Januar – 26. März 2006, o.P.

Staeck, Klaus, „intermedia '69“, in: von Wiese, Stephan (Hg.), Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung vom 24. Mai – 6. September im Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 121-122.

Staeck, Klaus, „Beuys in Amerika“, in: Staeck, Klaus und Steidl, Gerhard, *Beuys in Amerika*, Heidelberg, Edition Staeck 1987, S. 5-6.

Staeck, Klaus, „Beuys und das Jahr der Postkarten“, in: „*wer nicht denken will fliegt raus*“ – *Joseph Beuys Postkarten: Sammlung Neuhaus*, Heidelberg, Edition Braus 1998, S. 15-17.

Staeck, Klaus „Klaus Staeck im Gespräch mit Heinz Holtmann am 20.1.2009“, in: *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 16, 2009: *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, S. 61-79.

Staeck, Klaus, „Kultur für alle“, in: Skrobanek, Kerstin et al. (Hg.), *Gut aufgelegt: die Sammlung Heinz Beck*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 7. Juni - 25. August 2013 im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Köln, Wienand 2013, S. 60-63.

Stemmler, Dierk, „Zu den Multiples von Joseph Beuys“, in: *Joseph Beuys – Multiples, Bücher und Kataloge aus der Sammlung Dr. med. Speck*, zum ersten Mal erschienen in der Begleitpublikation zur Ausstellung vom 20. April – 18. Mai im Kasseler Kunstverein 1975, o.P.

Stemmler, Dierk, „Zu den Multiples von Joseph Beuys“, Begleitpublikation zur Ausstellung *Joseph Beuys – Multiplizierte Kuns. Sämtliche Auflagenobjekte und Grafiken aus der Sammlung Dr. Günter Ulbricht* vom 13. Oktober - 20. November 1977 im Kunstmuseum Bonn, S. 1-62.

Stemmler, Dierk, „Zu den Multiples von Joseph Beuys“, in: *Joseph Beuys, die Multiples: Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik* (8. Aufl.), München / New York, Ed. Schellmann Schirmer/Mosel 1997, S. 531-544.

Storck, Gerhard, „Wahrnehmung; Aneignung; Darstellung. Die Sammlung Reiner Speck“ (1983), in: Heynen, Julian (Hg.), *Gerhard Storck. Es besteht ein nicht erklärbarer Zusammenhang. Texte zur zeitgenössischen Kunst 1973-2007*, Köln, DuMont 2012, S. 147-260.

Strieder, Barbara, „Filz“, in: *Joseph Beuys: Die Materialien und ihre Botschaft*, Museum Schloss Moyland, 12. November - 4. März 2007, Bedburg-Hau, Stiftung Museum Schloß Moyland 2006, S. 94-111.

Strieder, Barbara et al. (Hg.) *Joseph Beuys: Die Materialien und ihre Botschaft*, Museum Schloss Moyland, 12. November - 4. März 2007, Bedburg-Hau, Stiftung Museum Schloß Moyland 2006.

Sturges, Fiona, „Edinburgh Festival: Beuys keeps swinging“, in: *The Thursday Review, The Independent*, Edinburgh 12. August 1999, S. 9.

Sturtevant, Elaine, *Sturtevant. Studies for Warhol's Marylins, Beuys' Actions and Objects Duchamps' etc. including Film*, Everson Museum, Syracuse, N.Y., November 1973.

Stüttgen, Johannes, „Die Stempel von Joseph Beuys. Eine noch nicht abgeschlossene Untersuchung der Rolle der Stempel im Werk von Joseph Beuys mit vorangestellter Erklärung zur Frage der Schönheit“, in: Dickhoff, Wilfrid et al. (Hg.), *Joseph Beuys – Zeichnungen, Skulpturen, Objekte*, Düsseldorf, Achenbach 1988, S. S. 155-208.

Stüttgen, Johannes, *Der ganze Riemen – Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf 1966-72*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2008.

Stüttgen, Johannes, „Die soziale Plastik und der ökologische Geldkreislauf“, in: Müller, Ulrich (Hg.), *Joseph Beuys – Parallelprozesse: Archäologie einer künstlerischen Praxis*, München, Hirmer 2012, S. 232-243.

Sywottek, Arnold, „From Starvation to Excess? Trends in the Consumer Society from the 1940s to the 1970s“, in: Schissler, Hanna (Hg.), *The Miracle Years. A Cultural History of*

West Germany 1949-1968, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 2001, S. 341-358.

Szeemann, Harald (Hg.), *Beuysnobiscum*, Dresden, Verlag der Kunst 1997.

Tancock, John L., *Multiples: The First Decade*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 5. April - 4. März 1971, Philadelphia Museum of Art 1971.

Täuber, Rita E., „Levitazione in Italia – Joseph Beuys. Stationen in Italien“, in: Gundel Marc und Täuber, Rita E. (Hg.), *Joseph Beuys und Italien: Die Kunst ist eine Stechmücke mit tausend Flügeln*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 7. Februar – 29. Mai 2016, Städtische Museen Heilbronn, Kunsthalle Vogelmann, Bielefeld, Kerber Verlag 2016, S. 12-77.

Theewen, Gerhard, *Joseph Beuys: Die Vitrinen, ein Verzeichnis*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1993.

Theewen, Gerhard, *Obsession Collection: Gespräche und Texte über das Sammeln*. Köln, Salon Verlag 1994.

Theewen, Gerhard, „Sammeln müssen“, in: Ders. (Hg.), *Obsession Collection: Gespräche und Texte über das Sammeln*. Köln, Salon Verlag 1994, S. 5-6.

Tietenberg, Annette, „Die Signatur als Authentifizierungsstrategie in der Kunst und im Autoredesign“, in: Daur, Uta (Hg.), *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, Bielefeld, Transcript 2013, S. 19-34.

Tietjen, Friedrich, „Das Multiple als Etikett“, <http://www.xcult.org/texte/tietjen/multiple.html> (zuletzt aufgerufen am 2. August 2020)

Tisdall, Caroline und Beuys, Joseph, *Joseph Beuys*, Begleitpublikation zur Ausstellung in The Solomon R. Guggenheim Museum New York 1979.

Ulrich, Wolfgang, „Warum Klaus Staeck der nützlichste Künstler der Bundesrepublik ist“, in: *Kunst für Alle. Multiples, Grafiken, Aktionen aus der Sammlung Staeck*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 18. März - 7. Juni 2015 in der Akademie der Künste, Berlin 2015, S. 101-103.

Vasilevna Kumzerova, T., „Suprematist Ceramics in the Culture of the Russian Avant-Garde“, in: Celant, Germano, *The Small Utopia – Ars Multiplicata*, Mailand, Fondazione Prada, Progetto Prada Arte 2012, S. 51-59.

Vatsella, Katerina, *Edition MAT: Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple. Die Entstehung einer Kunstform*, Bremen, Verlag H. M. Hauschild GmbH 1998.

Verwoert, Jan, „The Boss. On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image“, in: *e-flux journal* Nr. 1, Dezember 2008.

Vischer, Theodora, *Beuys und die Romantik: individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie?* Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1983.

Vischer, Theodora, *Joseph Beuys: die Einheit des Werkes – Zeichnungen, Aktionen, plastische Arbeiten, soziale Skulptur*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1991.

Vischer, Theodora und Walter, Bernadette, *Roth Time. A Dieter Roth Retrospective*, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York u.a., Baden, Lars Müller Publisher 2003.

Voigt, Kirsten Claudia: „Und der weisse Hase unterhält den Fluss der Revolution. Joseph Beuys' Vehicle Art als politisches Medium“, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 9, Göttingen 2007, S. 43-59.

Wagner, Marianne, *Lecture Performance. Sprechakte als Aufführungskunst seit 1950*, Bern 2015.

Wall, Tobias, *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, Bielefeld, transcript Verlag 2006.

Weiner, Andrew S., „Memory under Reconstruction: Politics and Event in Wirtschaftswunder West – Germany“, in: *Grey Room* Nr. 37, Herbst 2009, S. 95-124.

Wember, Bernward, „Paul und Tomma Wember. Das Museums-Direktoren-Ehepaar“ in: Martin, Sylvia, Röder, Sabine und Wember, Bernward (Hg.). *Paul Wember und das hyperaktive Museum*, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst 2013, S. 162-171.

White, Ian, „Who is Not the Author? Gerry Schum and the Established Order“, in: Sperlinger, Mike (Hg.), *Afterthought, New Writing on Conceptual Art*, London, Rachmaninoff's 2005, S. 65-83.

Wiederkehr Sladeczek, Eva, „Der handschriftliche Oeuvre-Katalog von Paul Klee“, in: Bättschmann, Oskar und et al. (Hg.), *Paul Klee – Kunst und Karriere*, Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, Bern, Stämpfli Verlag AG 2000, S. 146-158.

Wierling, Dorothee, „Mission to Happiness. The Cohort of 1949 and the Making of East and West Germans“, in: Schissler, Hanna (Hg.), *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany 1949-1968*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 2000, S. 110-125.

Wildt, Michael, „Die Kunst der Wahl. Zur Entwicklung des Konsums in Westdeutschland in den 1950er Jahren“, in: Kaelble, Hartmut, Kocka, Jürgen und Siegrist, Hannes (Hg.), *Europäische Konsumgeschichte: zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert)*, Frankfurt/New York, Campus Verlag 1997, S. 307-325.

Wilmes, Ulrich, „Das Leben des Künstlers“, in: Ders. (Hg.), *On Kawara – horizontality/verticality*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 21. Oktober 2000- 14. Januar 2001 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2000, S. 7-9.

von Wiese, Stephan (Hg.), *Brennpunkt Düsseldorf 1962-1987*, Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf 1987

von Wiese, Stephan, „Veränderlich. Kunst und Politik bei Chris Reinecke“, in: John, Barbara, Rennert, Susanne und von Wiese, Stephan (Hg.), *Chris Reinecke 60er Jahre - Lidl-Zeit*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2001, S. 65-82.

von Wiese, Stephan, „Mehr Demokratie in die Kunst! Multiples, Grafiken, und Aktionen: Die Sammlung Staeck als Bild einer Aufbruchszeit“, in: *Kunst für Alle. Multiples, Grafiken, Aktionen aus der Sammlung Staeck*, Begleitkatalog zur Ausstellung vom 18. März - 7. Juni 2015 in der Akademie der Künste, Berlin 2015, S. 24-30.

Wismer, Maja, *Redeploying the Exhibition. Joseph Beuys' ...any one strand..., 1965/1981*. Unveröffentlichter Vortrag anlässlich der Konferenz *Exhibition as Medium*, Mahindra Humanities Center, Universität Harvard, Cambridge, MA, US, 8./9. März 2013.

Wismer, Maja, „Part I: Editorial“, in: *Ephemera. Invitation cards, press releases, inserts and other forms of artistic (self-)marketing. On Curating*, Nr. 27, Dezember 2015 (<https://www.on-curating.org/issue-27-reader/the-king-of-zines-aa-bronsons-reflections-on-artists-books-and-the-shifting-nature-of-self-publishing-culture.html#.XqBS05oaTdQ>)

Wismer, Maja, „Did Frank O'Hara Go? – David Senior interviewed by Maja Wismer“, in: *Ephemera. Invitation cards, press releases, inserts and other forms of artistic (self-)marketing. On Curating*, Issue 27, December 2015.

Wismer, Maja, *One of Many: The Multiples of Joseph Beuys*, in: Crosby, Eric (Hg.), *Art Expanded, 1958-1978*, Walker Art Center/Getty Online Publishing Initiative, Vol. 2, Minneapolis 2015: <http://www.walkerart.org/collections/publications/art-expanded/one-of-many-joseph-beuys> (zuletzt aufgerufen am 30. September 2020).

von Zahn, Irene, „By Way of Introduction“, in: von Zahn, Irene et al. (Hg.), *Some Artists, for example Joseph Beuys*, Ausst.-Kat. Berkeley, University of California, Riverside, Berkeley 1975, ohne Paginierung.

Zweite, Armin (Hg.), *Beuys zu Ehren: Zeichnungen, Skulpturen, Objekte, Vitrinen und das Environment <Zeige deine Wunde> von Joseph Beuys*, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 16. Juli – 2. November 1986 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 1986.

Zweite, Armin, *Joseph Beuys: Natur, Materie, Form*, München, Schirmer/Mosel 1991.

Zwirner, Dorothea, „Beuys and Broodthaers. Dialectics of Modernity between ‚Analytic Geometry and the Belief in an Unbelieving God‘“, in: Mesch, Claudia und Michely, Viola (Hg.), *Joseph Beuys: The Reader*, Cambridge MA, MIT Press 2007, S. 66-87.

5.3 Ausgewählte Ausstellungen und Begleitpublikationen

Krefeld 1960

Bremer, Claus und Spoerri, Daniel, *Multiplizierte Kunstwerke, die sich bewegen oder bewegen lassen der edition mat paris*, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld 1960.

Düsseldorf 1968

Prospect 68, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1968.

Köln 1968

Ars multiplicata: vervielfältigte Kunst seit 1945, Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museum vom 13. Januar - 15. April 1968 in der Kunsthalle Köln, Köln: Wallraf-Richartz-Museum 1968.

Basel 1969 (I)

Joseph Beuys: Zeichnungen, kleine Objekte, Begleitpublikation zur Ausstellung im Kupferstichkabinett, Kunstmuseum Basel vom 5. Juli - 31. August 1969.

Basel 1969 (II)

Joseph Beuys: Werke aus der Sammlung Karl Ströher, Begleitpublikation zur Ausstellung vom 16. November 1969 - 4. Januar 1970 im Kunstmuseum Basel 1969.

London 1970

Arts Council of Great Britain (Hg.), *3 [towards infinity]: New Multiple Art*, Whitechapel Art Gallery, London, 19. November 1970 - 3. Januar 1971.

Berlin 1971

Marcel Duchamp: Ready-Mades, Radierungen, Galerie René Block, Berlin, 3. April - 1. Mai 1971.

Berlin 1972

Selbstportraits – Weekend, Galerie René Block, Berlin, September 1972.

Berlin 1974

Block, René und Neuer Berliner Kunstverein (Hg.), *Multiples: ein Versuch die Entwicklung des Auflagenobjektes darzustellen; eine Ausstellung des Neuen Berliner Kunstvereins in den Räumen der Kunstbibliothek*, 8. Mai - 15. Juni 1974, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein 1974.

München 1973

Bilder. Objekte. Filme. Konzepte, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 3. April - 13. Mai 1973.

Paris 1974

Joseph Beuys, multiples, livres, catalogues, Galerie Bama, Paris, 15. März - 15. April 1974 und Librairie du Fleuve, Bordeaux, Mai 1974.

Kassel 1975

Joseph Beuys, Multiples, Bücher und Kataloge aus der Sammlung Dr. med. Speck, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, 20. April - 18. Mai im Kasseler Kunstverein, Kassel 1975.

Rotterdam 1991

On Kawara. Date paintings in 89 cities, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung, 15. Dezember 1991 - 3. Februar 1992 im Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, anschließend Deichtorhallen, Hamburg, Museum of Fine Arts, Boston, Museum of Modern Art, San Francisco.

Bonn 1992

Kunstmuseum Bonn, Beuys-Stiftung Ulbricht und Katharina Schmidt (Hg.), *Joseph Beuys – Die Multiples*, Kunstmuseum Bonn 1992.

Brüssel 1994

Wide White Space, hinter dem Museum 1966 1976, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 28. Oktober - 31. Dezember 1994; Städtisches Kunstmuseum Bonn, 5. Mai – 25. Juni 1995; MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille, April - Mai 1996, Düsseldorf: Richter Verlag 1995.

Düsseldorf 1999

Chris Reinecke: 60er Jahre – Lidl-Zeit, Wanderausstellung, Kunstmuseum Düsseldorf, 13. November 1999 - 16. Januar 2000, Badischer Kunstverein Karlsruhe, 16. März – 29. April 2001 und Kunstraum München, Mai/Juni 2001, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 1999.

Bonn 2005

Joseph Beuys: Zeichen aus dem Braunraum – Auflagenobjekte und grafische Serien, Kunstmuseum Bonn 2005.

Düsseldorf 2007

Anna, Susanne, Stadtmuseum Düsseldorf (Hg.), *Joseph Beuys, Düsseldorf*, 29. September - 30. Dezember 2007 im Stadtmuseum Düsseldorf, Ostfildern, Hatje Cantz 2008.

Nürnberg 2009

Block, René et al., *Joseph Beuys – Wir betreten den Kunstmarkt*, Art Cologne 21. - 26. April 2009 und ZADIK, 4. Mai - 31. Juli 2009, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst 2009 (*Sediment* Heft 16).

Düsseldorf 2010

Joseph Beuys. Parallelprozesse, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Düsseldorf, K20 Grabbeplatz, 11. September 2010 - 16. Januar 2011, München, Schirmer/Mosel 2010.

New York 2013

Wait, Later This Will Be Nothing: Editions by Dieter Roth, Museum of Modern Art, New York, 17. Februar – 24. Juni 2013.

Madrid 2013

±1961. Founding the Expanded Arts, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia in Madrid vom 19. Juni – 28. Oktober 2013.

Köln 2014

Zentralarchiv des Internationalen Kunsthandels ZADIK (Hg.), *Wie die Pop Art nach Deutschland kam*, Ausstellung auf der Art Cologne, 9. - 13. April 2014 und im ZADIK Köln, 28. April - 1. August 2014, Nürnberg, Verlag für moderne Kunst 2015.

Berlin 2015

Kunst für Alle. Multiples, Grafiken, Aktionen aus der Sammlung Staeck, Akademie der Künste, Berlin, 18. März - 7. Juni 2015.

Köln 2015

Ich kenne kein Weekend. Aus René Blocks Archiv und Sammlung, Ausstellung im Neuen Berliner Kunstverein und in der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur vom 16. September 2015 - 24. Januar 2016 sowie im Lentos Kunstmuseum Linz vom 18. März – 5. Juni 2016. Begleitpublikation von Babias et al. (Hg.), *René Block: Ich kenne kein Weekend. Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König 2015.

Madrid 2015

More than a Catalogue. The catalogue-boxes of the Museum Abteiberg-Mönchengladbach (1967-1978), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 15. Oktober 2015 - 1. April 2016.

St. Louis 2020

Edition MAT and the Transformable Work of Art, 1959 – 1965, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University in St. Louis, 7. Februar – 19. April 2020.