

Schlitten,
Multiple,
1969



Fast sein gesamtes skulpturales und zeichnerisches Werk war zu sehen, von der frühen *Badewanne* über die *Straßenbahnhaltestelle* bis zur kolosalen mehrteiligen Plastik *Unschlitt/Tallow*. Besonderes Aufsehen erregte die Installation *Das Rudel (The Pack)* (1969). Ein alter, rostiger VW-Bus stand auf der Rampe. Aus der geöffneten Hecktür schien eine Reihe von Schlitten auszuschwärmen. Die Schlitten, die separat auch als *Multiple* vertrieben wurden, waren mit einer Filzrolle, einem Klumpen Wachs oder Fett und einer Taschenlampe bepackt. Der Titel weckte die Assoziation von Wölfen oder Hunden. Waren es Rettungshunde, die kamen, um jemanden zu bergen? Oder waren es angriffige Wesen, vor denen man sich in Acht nehmen musste? War der Bus defekt und ein Weiterkommen ohne Motor, mit Schlitten, möglich? Im Umfeld des weißgestrichenen Museums und der Rampe riefen sie die Assoziation einer Winterlandschaft hervor.

Die New Yorker Ausstellung im Winter 1979 bis 1980 rückte Beuys in ein neues Licht. Er wurde zum Weltstar. Aber auch zu einer kontroversen Figur, die fortan die Kunstwelt polarisierte. Wie sollte man umgehen mit einem Künstler, der sein eigenes Leben zum Kunstwerk erklärte und sogar die eigene Geburt als «Ausstellung» deklarierte? Wie sollte man umgehen mit einem Künstler, der mitteilte, dass die Kunst keine Grenzen habe? Und vor

allem, wie sollte man umgehen mit einem Künstler, der über ein Tabu sprach, über seine Zeit als Soldat im Zweiten Weltkrieg, über den Holocaust?

Der Absturz

Eine Doppelseite im Ausstellungskatalog löste eine Debatte aus, die bis heute nicht ganz aufgehört hat.⁵ Sie beschreibt, wie Beuys 1940 eingezogen und zum Funker und Kampfpiloten ausgebildet wird. Danach folgen verschiedene Stationierungen, die Beuys auflistet, als ob es sich um eine Bildungsreise an reale und mythische Orte kreuz und quer durch Europa handelte. Die Reise führt von den «Slav lands» über die «Russian steppes (Kuban) – living spaces of the Tartars. Tartars wanted to take me into their family», die «Jaila Mountains (Golden Fleece)», «Romania (Danube Delta)», «Vienna (Huns and Turks before the gates of Vienna)», «Apulia» bis zum «Western theatre of war as paratrooper in North Holland» und zur «North Sea coast».⁶

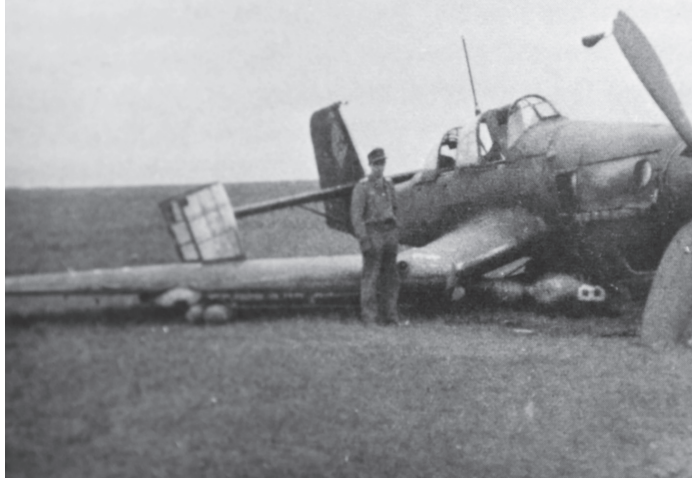
Das Schlüsselerlebnis ist der Abschuss seiner Junkers JU-87, einem Sturzkampfbomber, in einem Schneesturm über der Krim, im Niemandsland zwischen der russischen und der deutschen Front. Nachdem die Deutschen die Suche aufgegeben haben, bergen nomadisierende Tataren den verletzten Beuys im Wrack. Beuys kannte sie bereits von seinen Wanderungen. Sie hatten ihn damals eingeladen, ihrem Stamm beizutreten. ««Du nix njemcky», they would say, «du Tatar», and try to persuade me to join their clan.»⁷ Er bleibt bewusstlos, mit schweren Kiefer- und Schädelverletzungen, bis er nach zwölf Tagen in einem deutschen Lazarett aufwacht. Er erinnerte sich an Stimmen, die «Voda» (Wasser) sagen, an den Filz ihrer Zelte und den strengen Geruch von Käse, Fett und Milch. «They covered my body in fat to help it regenerate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep the warmth in.»⁸ Der Text ist mit Fotografien illustriert, die Aufstieg und Fall von Beuys zeigen, vom jungen Soldaten im sonnigen Süden über die Aufnahmen des Flugzeugwracks bis zum Porträt des traumatisierten Veteranen nach Kriegsende.

Wrack des
Kampfflug-
zeugs, mit
dem Beuys im
März 1944
abgestürzt
war



Die Geschichte vom Krieger, der quer durch Europa zieht, im Wintersturm abgeschossen wird, von neutralen Nomaden zwischen den Fronten gerettet wird und erst dadurch auf die beiden Materialien Filz und Fett stößt, mit denen er, geläutert, die Kunst revolutionieren wird, ist seit der Veröffentlichung im Guggenheim-Katalog vielfach nacherzählt worden, mit kleineren Variationen, von Beuys selbst, aber noch häufiger von seinen Biographen und Interpreten. Es ist eine Geschichte, die jeder gern hört – wobei die Tataren dazu nie befragt wurden. Der todbringende Krieger kommt selbst fast um, ihm wird vergeben, er wird zum Boten des Friedens. Nahtlos schloss sich daran eine noch abstrusere Legende an, nämlich, dass Beuys als Folge des Abschusses in seinem Schädel eine Silberplatte trage und den Hut nie ablege, um seine Verwundung zu schützen. Beuys selbst hat dies zwar nie behauptet, aber auch nie dementiert. So sagte er beispielsweise bei verschiedenen Gelegenheiten, man «habe ihn zurechtgeschossen», und er habe einen «Dachschaden» davongetragen.

Hans Peter Riegel hat, gestützt auf Archivmaterial, den Ablauf rekonstruiert.⁹ Der Absturz fand nicht 1943, wie im Guggenheim-Katalog geschildert, sondern am 16. März 1944 statt. Das Flugzeug wurde nicht abgeschossen, sondern verlor den Anschluss an die Staffel, geriet in schlechtes Wetter und stürzte wegen Bodenberührung sieben Kilometer vom Flugfeld entfernt



Joseph Beuys
nach einer
Notlandung
auf der Halb-
insel Krim,
1943

ab. Beuys war nicht Pilot – der Pilot kam beim Absturz ums Leben –, sondern Bordfunker und damit für die Navigation mitverantwortlich. Er erlitt nicht etwa schwere Schädelverletzungen, sondern kam mit einer Gehirnerschütterung und einer Platzwunde davon. Er wurde nicht tagelang von Tataren gepflegt, sondern am 17. März in einem deutschen Lazarett behandelt. Nomadisierende Tataren gab es auf der Krim damals nicht mehr, sie lebten in Dörfern und Städten. Manche kämpften zusammen mit der Wehrmacht. Plausibel ist, dass Beuys von Zivilisten geborgen wurde, bevor er ins Lazarett kam.

Auch wenn manche Künstler dazu tendieren, die eigene Biographie zu verklären: Die Selbstdarstellung von Beuys im Katalog und in damaligen Interviews ging der amerikanischen Kritik zu weit. Die Kritikerin Kim Levin beschrieb Beuys als den «guten Deutschen», der ganz Deutschland von seinen Leiden erlöste. Die ganze Ausstellung war für sie Propaganda.¹⁰ Der Kritiker Benjamin Buchloh fragte, wie es kam, dass, wenn die Suchtrupps Beuys nicht fanden, in der 1973 erschienenen Beuys-Biographie von Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas eine Fotografie eines Soldaten, wahrscheinlich Beuys, neben einem einigermaßen unbeschädigten Flugzeug abgebildet war.¹¹ «Wer würde», fragte Buchloh, «unmittelbar nach einem Flugzeugabsturz hinter den feindlichen Linien

für die Kamera posieren, wenn er die schweren Verletzungen davongetragen hätte, von denen Beuys berichtet? Und wer würde [...] die Aufnahmen gemacht haben? Die Tataren vielleicht, mit einer Filz- und Fettkamera?»¹²

Dass nach einem Vierteljahrhundert amerikanischer Dominanz in der Kunst, zwischen 1950 und 1975, ausgerechnet ein Deutscher ins Solomon R. Guggenheim Museum eindrang, irritierte die Kritik. Wie konnte Beuys es wagen, das Museum für seine Ausstellung zu verdunkeln, so dass «dieses schönste aller zeitgenössischen Museen – durch Frank Lloyd Wrights genialen Entwurf einer sich zur Kuppel öffnenden Spirale mit Licht und Wärme erfüllt, plötzlich abgedunkelt und im Dämmerlicht erschien.»¹³ Dass der Kampfflieger Beuys sich von Tataren in warmen Filz einwickeln ließ, war schon absurd genug. Dass ihn als Künstler nun ausgerechnet in New York, dem Ort, wo so viele vor den Deutschen geflüchtete Juden Schutz gefunden hatten, die warme Spirale des Guggenheim Museums aufnahm, war ein Skandal.

Für Buchloh stand fest, dass Beuys einen Mythos schuf, um seine Beteiligung am Krieg und am Faschismus zu verdrängen. Gerade die Negierung von Beuys' Anfängen in der historischen Phase des Faschismus würde bestätigen, dass jeder Aspekt seines Werkes aus diesem hervorgegangen und davon abhängig sei.¹⁴ Die Kritik saß. Buchlohs später revidierte These, dass Beuys' Kunst im Faschismus wurzle und ein Symptom für die Wirkung des Nationalsozialismus sei, griffen Frank Gieseke und Albert Markert in ihrem Buch *Flieger, Filz und Vaterland* (1996) wieder auf. Sie kamen zum Schluss, dass sich die «wesentlichen Gedanken seiner Ideologie aus faschistischem und neurechten Gedankengut herleiten lassen» und er sich «spätestens seit Anfang der siebziger Jahre» am «politisch rechten Spektrum der Bundesrepublik» orientierte.¹⁵ Beat Wyss bezeichnete Beuys 2008 in einem Essay mit dem Titel «Der ewige Hitlerjunge» als «Wiedergänger der dreißiger Jahre».¹⁶ Der «alte Wandervogel» habe «historische Verdrängungsarbeit» und «Vergangenheitsbeschönigung» ins Werk gesetzt.¹⁷ Hans Peter Riegel schloss in seiner 2013 erschienenen Biographie an diese Argumentationslinie an.¹⁸