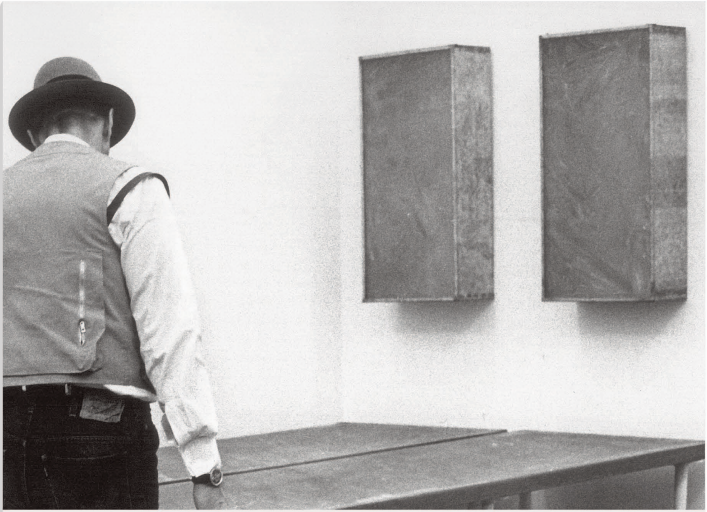


JOSEPH BEUYS ZEIGE DEINE WUNDE

SHOW YOUR WOUND

EDITION LENBACHHAUS — 07

SCHIRMER/MOSEL

ERMÖGLICHT DURCH DEN FÖRDERVEREIN LENBACHHAUS E.V.
MADE POSSIBLE BY THE FÖRDERVEREIN LENBACHHAUS E.V.

EDITION
LENBACHHAUS—07

JOSEPH BEUYS ZEIGE DEINE WUNDE

SHOW YOUR WOUND

EVA HUTTENLAUCH
MATTHIAS MÜHLING

SCHIRMER/MOSEL

EDITION
LENBACHHAUS—07

INHALT
CONTENTS

VORWORT 7
PREFACE 11

Joseph Beuys: *zeige deine Wunde* 15
EVA HUTTENLAUCH

show your Wound 59

Tafeln
I. AUFBAU / INSTALLATION 83
II. DISKUSSION / DISCUSSION 101

BILDNACHWEIS 114
IMAGE CREDITS

IMPRESSUM 115
COLOPHON

Die *Edition Lenbachhaus* widmet sich Themen, die sich unmittelbar aus der Sammlung und dem Programm der Städtischen Galerie im Lenbachhaus ergeben. Dazu kann die Publikation kleinerer Ausstellungen gehören, auch aktueller Forschungsergebnisse, erkenntnisreicher Vorträge und Gespräche sowie inspirierender Essays. Angeregt haben die Edition die wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen des Lenbachhauses. Unterstützt wird sie vom Förderverein Lenbachhaus e.V.

Für die Unterstützung unserer wissenschaftlichen Aufgaben sind wir daher allen Mitgliedern des Förderverein Lenbachhaus e.V. und seinem Vorstand sehr dankbar.

Der siebte Band der *Edition* ist dem Werk *zeige deine Wunde* von Joseph Beuys gewidmet. Die Beschäftigung mit *zeige deine Wunde* bietet immer auch die Gelegenheit, auf die bedeutenden, wechselvollen und umstrittenen Momente in der Geschichte des Lenbachhauses zurückzublicken. Ist doch dieses Haus mit dem Künstler Joseph Beuys eng verbunden. Bekannt ist die Geschichte des Ankaufs des Environments *zeige deine Wunde*, das zuvor, im Februar 1976, von Joseph Beuys im Münchner Kunstforum in der Maximiliansunterführung installiert worden war. Die Erwerbung der Arbeit für das Lenbachhaus im Jahr 1979 war Gegenstand einer öffentlich geführten Diskussion über den Wert von zeitgenössischer Kunst. Der Ankauf wurde als enorme Provokation, aber auch als ein Aufbruch des Hauses in neue Dimensionen des Sammelns begriffen. Erstmals wurde damit ein bedeutendes Kunstwerk erworben, dessen Autor keinen Lebens- oder Arbeitsschwerpunkt in München hatte. Im Januar 1980 richtete Beuys das Environment im ehemaligen Atelierflügel Franz von Lenbachs ein. Der damalige Direktor des Hauses, Armin Zweite, hatte damit den Ruf des Hauses als eines Ortes des kompromisslosen Einsatzes für kompromisslose Anliegen der zeitgenössischen Kunst begründet. Dieser ist bis heute gültig, und das Lenbachhaus wurde von nun an als eine Institution in Deutschland begriffen, die sich als kleines Museum einen großen Namen als exzellenter Ort für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gemacht hatte. Auch dies gilt bis heute.

Die lange Beziehung des Lenbachhauses mit dem Künstler Joseph Beuys nahm also 1979 ihren Anfang in einem emphatischen Kulturkampf um das Werk *zeige deine Wunde*. Zwei Jahre später, 1981, wurde sie gefestigt mit der Ausstellung *Joseph Beuys – Arbeiten aus Münchener Sammlungen*, der Kurator war Armin Zweite, der Katalog erschien im Schirmer/Mosel Verlag. 25 private und öffentliche Sammlungen haben 350 Exponate geliehen, bedeutende Leihgaben kamen aus der Sammlung von Lothar Schirmer. 1986 folgte die Ausstellung *Beuys zu Ehren* und 1999 eine Ausstellung der Multiples des Künstlers.

Seit 1990 wurde das Lenbachhaus von Helmut Friedel geleitet. Ihm gelang es 2012, das Environment *vor dem Aufbruch aus Lager I* (1970/80) aus der Sammlung Lothar Schirmer zu erwerben. Seit der Wiedereröffnung des Lenbachhauses 2013 nach langer Sanierung sind beide Environments von Beuys miteinander in Beziehung gesetzt. Der umgebaute Atelierflügel des Lenbachhauses ist seither auch das Zuhause einer Schenkung von Lothar Schirmer, der unserem Museum seine bedeutende Sammlung an Plastiken von Joseph Beuys zur Verfügung stellte. Durch dieses 15 Werke umfassende Konvolut aus den Jahren 1949 bis 1972 konnte von da an Beuys' plastisch-bildhauerisches Schaffen exemplarisch gezeigt werden. Im Jahr 2017 haben wir uns mit der Ausstellung *Joseph Beuys. Einwandfreie Bilder 1945–1984* mit den Arbeiten auf Papier beschäftigt, die allesamt aus der Sammlung von Lothar Schirmer stammen.

Nun freuen wir uns, von den Werkgruppen zu einer intensiven Einzelbetrachtung im Œuvre von Joseph Beuys zurückzukehren und uns ganz *einem* Hauptwerk unserer Sammlung zu widmen. Ein mehr als notwendiger Schritt – liegt doch die Einschätzung und Interpretation des Werks von Joseph Beuys oft unter der Fokussierung auf die Person verschüttet. Wir hoffen daher, im Jubiläumsjahr nicht nur zur Neubewertung seines Werkes beitragen zu können, dessen *zeige deine Wunde* in der Geschichte und Sammlung unseres Museums so viel mehr bedeutet als eine Arbeit unter anderen.

Dem Schirmer/Mosel Verlag mit seinem Verleger Lothar Schirmer danken wir für die Aufnahme der Edition in sein Verlagsprogramm sowie seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern für deren fürsorgliche, professionelle Umsetzung.

Schließlich ist es jedoch unserer Sammlungsleiterin für den Bereich *Kunst nach 1945* Eva Huttenlauch zu verdanken, dass wir mit dieser Publikation eine gelungene Symbiose der klassischen kunstwissenschaftlichen Trias aus sprachlicher Beschreibung, historischer Kontextualisierung anhand der geistesgeschichtlichen Quellen und ikonologischer Bewertung vorlegen können. Ihre Studie überzeugt nicht nur methodisch und wissenschaftlich, sondern vor allem auch durch eine ausdifferenzierte Sprache, was die Lektüre zu einem Zugewinn an Wissen und Werkverständnis und darüber hinaus zu einem Lesevergnügen macht. Für ihren historisch-wissenschaftlichen und sprachlich eindringlichen Text sind wir Eva Huttenlauch außerordentlich verbunden.

Matthias Mühling

The *Edition Lenbachhaus* is dedicated to topics that arise directly from the collection and program of the Städtische Galerie im Lenbachhaus. This can include publications accompanying smaller exhibitions, as well as current research results, insightful lectures and talks, and inspiring essays. The *Edition* was initiated by the curatorial team of the Lenbachhaus and is supported by the Förderverein Lenbachhaus e.V.

We are therefore very grateful to all members of the Förderverein Lenbachhaus e.V. and its board for their support of our scholarly tasks.

The seventh volume of the *Edition* is dedicated to the work *zeige deine Wunde* (*show your Wound*) by Joseph Beuys. Dealing with the environment *zeige deine Wunde* always offers the opportunity to look back on significant, eventful, and controversial moments in the history of the Lenbachhaus. After all, this institution is closely associated with the artist Joseph Beuys. Well-known is the story of the purchase of the environment *zeige deine Wunde*, which had previously been installed by Joseph Beuys in February 1976 at the Kunstforum in the Maximilianstrasse underpass. The acquisition of the work for the Lenbachhaus in 1979 was the subject of a public debate about the value of contemporary art. The purchase was seen as an enormous provocation, but also as a departure for the museum into new dimensions of collecting. For the first time, a significant work of art was acquired, the author of which did not live or work in Munich. In January 1980, Beuys installed the environment in Franz von Lenbach's former studio wing. The director of the museum at the time, Armin Zweite, had thus established the reputation of the institution as a place of uncompromising commitment to uncompromising concerns of contemporary art. This still applies today; and from then on, the Lenbachhaus was understood as an institution in Germany that, as a small museum, had made a great name for itself as an excellent venue for exhibitions of contemporary art. This also holds true to this day.

The Lenbachhaus's long relationship with the artist Joseph Beuys thus began in 1979 with an emphatic cultural battle over the work *zeige deine Wunde*. Two years later, in 1981, this relationship was consolidated with the exhibition *Joseph*

Beuys – Arbeiten aus Münchener Sammlungen, featuring works from Munich collections; the curator was Armin Zweite, the catalog was published by Schirmer/Mosel. Twenty-five private and public collections lent altogether 350 works, with important loans coming from the collection of Lothar Schirmer. This was followed by the exhibition *Beuys zu Ehren* (*In Honor of Beuys*) in 1986, as well as by an exhibition of the artist's multiples in 1999.

In 1990, Helmut Friedel was appointed Director of the Lenbachhaus. In 2012, he succeeded in acquiring the environment *vor dem Aufbruch aus Lager I* (*Before the Departure from Camp I*, 1970/80) from the Lothar Schirmer Collection. Since the reopening of the Lenbachhaus in 2013 after a long renovation, both environments by Beuys have been placed in relation to one another. Since then, the converted studio wing of the Lenbachhaus has also been home to a donation from Lothar Schirmer, who made his important collection of sculptures by Joseph Beuys available to our museum. From then on, Beuys's sculptural oeuvre could be shown in an exemplary manner through the fifteen works in this collection, spanning the years 1949 to 1972. In 2017, the exhibition *Joseph Beuys. Einwandfreie Bilder 1945–1984* (*Flawless Pictures 1945–1984*) featured works on paper from the collection of Lothar Schirmer.

Now, after considering various groups of works, we are pleased to devote ourselves once again to an intensive examination of *one* individual work by Joseph Beuys, which is also a key work within our collection. This is a more than necessary step—after all, the assessment and interpretation of Joseph Beuys's work often lies buried under the focus on the person. In this jubilee year, we therefore hope to contribute not only to the reassessment of his oeuvre, within which *zeige deine Wunde* represents so much more than merely one work among others in the history and collection of our museum.

We would like to thank the Schirmer/Mosel publishing house, and especially its publisher Lothar Schirmer, for including the *Edition* in its publishing program, as well as the entire staff for their solicitous, professional realization.

Ultimately, however, it is thanks to Eva Huttenlauch, our Head of Collections and Curator for *Art after 1945*, that, with this publication, we are able to present a successful symbiosis of the classic art-historical triad of textual description, historical contextualization based on sources culled from the history of ideas, and iconological evaluation. Her study is convincing not only on a methodical and scholarly level, but above all through its differentiated language, which leads not only to a gain in knowledge and understanding of the work, but beyond this, also makes it a pleasure to read. We are extremely indebted to Eva Huttenlauch for her historic-scholarly and stylistically emphatic text.

Matthias Mühling

1
zeige deine Wunde, Installationsansicht Lenbachhaus, seit 2013
show your Wound, installation view, Lenbachhaus, since 2013

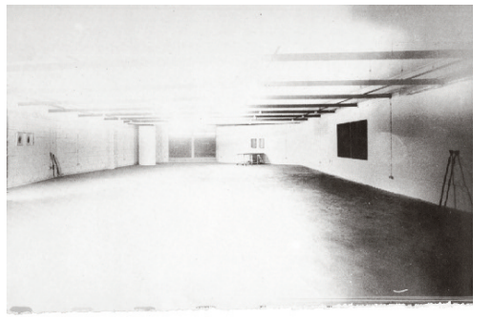
Joseph Beuys: *zeige deine Wunde*

Eva Huttenlauch

Die Poesie heilt die Wunden, die der Verstand schlägt.
(Novalis)[1]

I. Das Bildwerk

Zentral in der Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München steht das Environment *zeige deine Wunde* von Joseph Beuys von 1974/1975 (Abb. 1). Es verstärkt das Profil des Lenbachhauses als eines der bedeutenden Kunstmuseen in Deutschland, indem es mit ihm ein Schlüsselwerk eines der wichtigsten Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bewahrt. Dieses Hauptwerk zeigt implizit formal und inhaltlich nicht nur den ganzen Kunstbegriff von Joseph Beuys auf; es hat zugleich das kulturelle Selbstverständnis Münchens in dessen Verhältnis zur Gegenwartskunst umgeprägt, seit es 1976 zum ersten Mal im Kunstforum der Maximiliansunterführung ausgestellt war, vor allem aber durch die ganz eigenen Umstände, unter denen es im Herbst 1979 für das Lenbachhaus erworben wurde. Die vorliegende Publikation erscheint zum 100. Geburtstag von Joseph Beuys, als jüngere Darstellung zum Kunstverständnis gestellt neben den gehaltvollen Traktat zu Erwerbungsgeschichte und Werk, den Armin Zweite 1980 zum Ankaufsanlass veröffentlicht hat.[2] Es soll dabei um die inhaltliche Würdigung dieses Bildwerkes gehen vor dem Hintergrund der Kunstauffassung und Denkart, wie Beuys sie gedanklich und künstlerisch gezeigt hat; sein anthroposophischer Ansatz, seine kerygmatische Haltung, seine biographische Selbstmythisierung sind Teil der Totalität seines Künstlertums und bei dessen Exegese einzubeziehen. Weder geht es darum, Beuys vor das Tribunal der Kunstgeschichte zu ziehen, noch ihn vor politischer Orthodoxie zu rechtfertigen, sondern allein darum, *ein* Werk, das zum Rang dieses Museums beiträgt, abzulesen, zu entziffern und schließlich nach seinen Verständnismöglichkeiten im Sinne des Künstlers auszulegen. Für das Verhältnis von Künstler zu Werk gilt dabei Nietzsches Wort: „Man soll sich vor der Verwechselung hüten, in welche ein Künstler nur zu leicht selbst geräth, (…) wie als ob er selber das *wäre*, was er darstellen, ausdenken, ausdrücken kann. Thatsächlich steht es so, daß, *wenn* er eben das wäre, er es schlechterdings nicht darstellen, ausdenken, ausdrücken würde.“[3]



Fotos: Ute Klophaus

2–4
zeige deine Wunde, Installationsansicht Kunstforum, Maximilianstraße München, 1976
show your Wound, installation view, Kunstforum, Maximilianstrasse Munich, 1976

5
Mithrasgrotte, Capri, ca. 1875
Grotto of Mithras

Die erste Ausstellung der räumlichen Installation 1976 im Kunstforum der Unterführung der Münchner Maximilianstraße entstand auf Initiative der Galeristen Jörg Schellmann und Bernd Klüser. Sie wurde von der Allgemeinheit kaum bemerkt, denn der Raum blieb aus dem Kontinuum des öffentlichen Trampelpfades und der verkehrstechnischen Zweckhaftigkeit des kellertiefen Bauwerks von spontaner Wahrnehmung ausgegrenzt (Abb. 2–4). Das kontrastarme Halbdunkel des künstlich beleuchteten Durchgangs und die Spontanerfassung statt in Frontalsicht als Passage unterliefen die Aufmerksamkeit der Vorbeigehenden. Hier bleibt dennoch die Frage offen, ob die Umstände im Kunstforum dem damals erstinstallierten Werk so wenig gerecht wurden, oder ob sie nicht vielmehr Teil seiner künstlerischen *raison d'être* waren? Weil Kunstereignisse, anders als im Museum, hier keinesfalls erwartet wurden, stellte der unterirdische Raum im Alltagszusammenhang eine durch die Differenz zur lichten Oberwelt anstößige Gegenposition auf, durch die sich Unerwartetes auslösen ließ. Beuys hat für die Installation auf diesem Ort bestanden[4], dessen Extremsituation als troglodytischer Stollen ohne Tageslicht gegen die taghelle Erfahrungswelt oben kontrastierte. Er bot ihm als unterirdische Anlage die Sinnverflechtung mit Grottenheiligtümern, Grabkammern, Katakomben, mit paganen Kultstätten von Höhlen als Eingang und Schoß der Erde und selbst Mithräen – wahrscheinlich hatte er bei seinem Capri-Besuch 1971 dort auch die Mithrasgrotte besucht (Abb. 5); der Assoziationsnexus ließe sich bis zu Platons Höhlengleichnis erweitern –, so dass er Beuys' Darstellungsabsicht entgegenkam. Der Raum hatte allerdings mit ca. 300 Quadratmetern den zehnfachen Flächeninhalt der jetzigen Situation. Er erlaubte wegen seiner Ausdehnungen als irreguläres Siebeneck weder Übersicht noch Gesamteindruck aus *einer* Anschauung. Das heißt, die fünf Objektgruppen standen, unverbunden durch beziehungsstiftende Sichtachsen, in leeren Dimensionen solitär für sich. Für das Publikum erzwang dies die Wahrnehmung in jeweiliger frontaler Gegenüberstellung mit dem Objekt statt in der möglichen Zusammenschau aller Bestandteile in eins der jetzigen abgeschrankten Aufstellung. Diese formt einen Begehungsraum zum synoptischen Rundbild, eine Detailcollage zum Ensemble um.

Umso dramatischer verlief die politische Diskussion drei Jahre später, als es um den Erwerbungsvorschlag für das Lenbachhaus ging. Unter zwei Gesichtspunkten erregte er die öffentliche Meinung zu teils verständnislosen Reaktionen: Zum einen sah man den Skandal im Einsatz öffentlicher Gelder, also von Steuermitteln der Münchner Bürgerschaft; zum anderen bekämpfte man nach dem Maß der eigenen Einsichten mit idiosynkratischen Kunstbegriffen das Werk als

6
Öffentliche Diskussion im Lenbachhaus, 26. Januar 1980
Public discussion at the Lenbachhaus, January 26, 1980

7
Joseph Beuys beim Aufbau von *zeige deine Wunde* im Lenbachhaus, 22./23. Januar 1980
Joseph Beuys installing *show your Wound* at the Lenbachhaus, January 22/23, 1980

solches. Wie oft im dialektischen Prozess der Geschichte bewirkte die nicht nur mit gutwilligen Begründungen geführte Auseinandersetzung das unbeabsichtigte Gegenteil, nämlich seine Rangsteigerung zur Münchner Ikone. Denn sie pflanzte Werk und Künstlernamen nachdrücklich mit breiter Wirkung in den Münchner Kunstbesitz ein. Zugleich erweiterte sie die Sammlungsinteressen des Lenbachhauses künftig auch für Kunst jenseits der Münchner Regionalgrenzen und beförderte sogar die Aufmerksamkeit der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in den Gegenwartsbereich. Das evokative Argument der Geldvergeudung führte ins Leere, da nur im Museumsetat zugewiesene Erwerbungsmittel sowie hälftig die Zustiftung des privaten Mäzens Christof Engelhorn eingesetzt wurden, während die von der künstlerischen Substanz abgeleiteten Anathemata schon damals die Urteilskompetenz ihrer Verfechter infrage stellten. Die voreingenommene Ablehnung der Gegenwartskunst generell und der Argwohn gegen den Künstler Joseph Beuys verführten auch Unberufene, befangene Meinungen in die öffentliche Debatte zu werfen mit Argumenten der damals herrschenden Unduldsamkeit, so dass sie im Rückblick heute ihrerseits bereits von rezeptionsgeschichtlichem Interesse sind.[5] Die Angriffe aus Politik und Bürgerschaft galten Kulturreferent wie Museumsdirektor solange, bis eine öffentliche Diskussionsveranstaltung mit Joseph Beuys am 26. Januar 1980 es unternahm, die Fronten aufzulösen (Abb. 6). Es galt zu verstehen, dass über Art und Einsatz seines Materials niemand anders als der Künstler entscheidet. Ob kostbar wie Gold, edel wie Marmor oder trivial wie Ölfarbe, Sperrmüll oder Fett – die künstlerische Geltung korrespondiert nicht mit materiellem Wert oder Unwert, sondern entsteht allein aus dem, zu was er es im Werk bestimmt und was es im Werk wird – beispielsweise Lapislazulipulver als Himmelsblau zur Metapher für Transzendenz. Mit dem Markstein dieses Ankaufs setzte das couragierte Urteil von Armin Zweite[6] einen Wendepunkt in die Sammlungsgeschichte des Lenbachhauses, so dass es zu einem angesehenen Museum für Gegenwartskunst erwachsen konnte. *zeige deine Wunde* wurde am 22. und 23. Januar 1980 unter Anleitung von Joseph Beuys im Lenbachhaus installiert (Abb. 7).

Zu seiner Lebenszeit wurde Joseph Beuys von weiten Publikumskreisen abgelehnt, sogar geschmäht, zugleich von wenigen bewundert und geradezu verehrt. Dieses Für und Wider extremer Bewertungen zeigt, dass niemand indifferent blieb, weil sein Auftritt niemanden unberührt ließ, so dass er die Kunstinteressierten zu dauernder geistiger Vertiefung nötigte, wie es nur wenigen künstlerisch Tätigen gelingt. Bestätigung für die fruchtbare Fortwirkung des rezeptionsästhetischen Diskurses war vier Jahrzehnte später die Übernahme des inzwi-

8
vor dem Aufbruch aus Lager I, 1970/80, Installationsansicht Lenbachhaus
before the Departure from Camp I, 1970/80, installation view, Lenbachhaus

Foto: Ute Klophaus

9
Mein und meiner Lieben verlassener Schlaf, 1965
Block Beuys, Hessisches Landesmuseum Darmstadt
My and My Loved Ones' Abandonded Sleep

schen weltbekannten Werktitels zum Spielzeitthema der Saison 2017/18 der Bayerischen Staatsoper. Sie belegte die funktionierende geistige Relevanz und den hohen Identifikationswert des Werkes für München.

Joseph Beuys hat dem Werk das suggestive Potential des poetischen Satzes „zeige deine Wunde" als Sinnführung mitgegeben; der Titel ist integraler Bestandteil von dessen künstlerischer Totalität. Solch evokatorische Werktitel, die durch ihre Wortmagie ganz bestimmte Vorstellungen erwecken, gibt es bei Beuys immer wieder, wie *vor dem Aufbruch aus Lager I* (Abb. 8) oder *Mein und meiner Lieben verlassener Schlaf* (Abb. 9). Sie heben die so ausgezeichneten Werke ab von der verinselnden Sprachlosigkeit des *Ohne Titel* wie auch von lediglich identifizierenden Betitelungsverfahren. Vielmehr eröffnen sie mit dem dichterischen Anspruch ihres Namenszaubers bereits eine Sinndimension, zu der ein sich anschließender Deutungsvorgang die Erkenntnis liefert. In diesem seltenen Fall arbeitete Beuys den Werktitel mittels eigenhändiger Beschriftung in den materiellen Bestand als Epigramm auf zwei zentralen schwarzen Schreibtafeln ein. Die Entgrenzungsabsicht der Kunstgattungen durch den Einbezug von Sprachgehalt, die auch sonst sein Werk bestimmt, wird damit in aller Deutlichkeit herausgestellt. Die Werk-Exegese hat *zeige deine Wunde* bisher mit dem Augenmerk auf das Hauptmotiv der beiden Leichenbahren betont auf die enthaltene Todesthematik festgelegt. So war es 1983 leihweise Teil einer dezidiert dem Todesthema gewidmeten Ausstellung im Hamburger Kunstverein in Kooperation mit dem Lenbachhaus.[7] Der mehrteilige Werkbestand lässt sich aber über den Hauptgedanken hinaus um weitere enthaltene Vorstellungen ergänzen, die gleichberechtigt als Bedeutungsträger mit einbezogen werden müssen. Eine exklusive Todesthematik widerspräche auch dem Gesamtwerk von Beuys – steht doch jedes seiner Einzelwerke im Zusammenhang des gesamten Œuvres. Auch gehören das Werk und sein sprechender Titel in eine bestimmte ikonographische Tradition des Mitleids- und Erbärmdebildes, die hilfsweise mitberücksichtigt werden muss.

zeige deine Wunde steht heute im ursprünglichen räumlichen Arrangement zwar nicht mehr vor Augen. Da Beuys es am jetzigen Platz im Januar 1980 zunächst selbst eingerichtet hatte, kann diese Aufstellung jedoch gleichfalls Authentizität beanspruchen. Allerdings wurde sie 2013 nach einer Bausanierung an der Originalstelle bei leicht veränderten Raumproportionen rekonstruiert, wobei der zugehörige Bodenbelag von grauem Nadelfilz entfernt wurde (Abb. 10). Die Erstpräsentation im Kunstforum hatte jede der Stationen noch ungerichtet,

10
zeige deine Wunde, Installationsansicht Lenbachhaus 1980 bis 2009
show your Wound, installation view, Lenbachhaus 1980 until 2009

außer Bezug aufeinander, ohne spezifische gespannte Raumenergie zwischen der Sachgesamtheit herzustellen, allein im jeweils isolierten Gegenüber zum frontalen Publikum platziert. Sie rechnete nicht mit einer Tiefenperspektive, sondern verlangte vielmehr einen Rundgang mit Haltestellen, die einzeln die Detailansicht herausforderten, so dass jede in einer eigenen Betrachterkonfrontation erschien. So entstand ein additiver Gedankenkreis. Die jetzige Situation dagegen auf nur 30 Quadratmetern dynamisiert und vor allem hierarchisiert das Ensemble mit einem deutlichen Tiefenzug vom Augenpunkt her, so dass sich zwischen den Objektgruppen der Eindruck wechselseitiger Bezogenheit herstellt, der ehemals durch den ganzflächig-einheitlichen Nadelfilzbodenbelag noch verstärkt worden sein mag. Zugleich begründen Näher und Ferner, Frontal- und Lateralansicht auch inhaltlich abgestufte Interdependenzen zwischen den Objekten innerhalb eines bei genauer Prüfung einsehbaren Ordnungsnetzes.

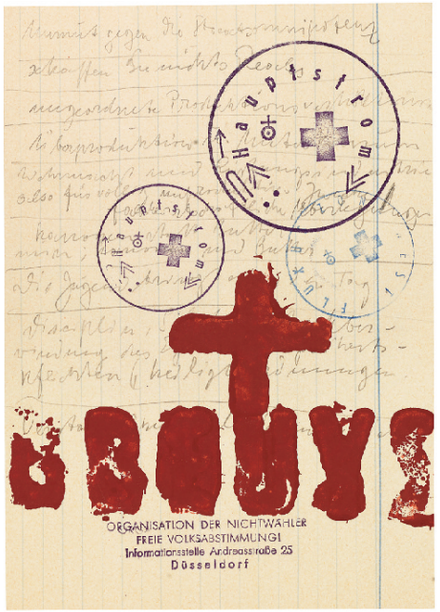
Das Problem, die fünf Gruppen zu erfassen, beginnt bei der Leserichtung: man liest nach gewohnter Weise ein Bild von links nach rechts. Das würde beim rundblickenden Betrachten heißen, mit dem kleinsten Bestandteil der Zeitungskästen zu beginnen. Stattdessen den Einstieg in der Mitte zu suchen und damit die Bahren zum Hauptmotiv zu erklären, bietet sich zwar an, weil die Bahren quantitativ den größten Anteil beanspruchen und somit die Aufmerksamkeit zuerst beschäftigen. Der optische Sog der beiden Titeltafeln scheint diese zudem zum Beziehungszentrum zu machen. Diese Lesefolge ignoriert aber, dass das Gesamtwerk von Beuys aus einem gemeinsamen Hervorbringungsgrund erwächst, so dass alles inhaltlich gleichbedeutend aufgeladen ist und auch das kleinste Detail gleichberechtigt die Grundabsicht herstellt, während sich umgekehrt nichts außerhalb des Gesamtsinnes befindet. Es empfiehlt sich daher der Versuch, die Erkundung der Installation entgegen der europäisch eingeübten Linearität gegen den Uhrzeigersinn zu beginnen. Verräterisch klingt hier bereits der Wortgebrauch des Uhrzeigersinns. Die Sinnfigur der mechanischen Zeigeruhr widerspricht der eigenwilligen Fassung von Beuys' Zeitbegriff, wie er ihn hier darstellt. Denn gegen die automatisch zerhackte, linear gemessene gerichtete Zeit der maschinellen Uhr stellt er seine kreisförmig-organische, fließende Zeitdeutung. Folglich beginnen wir die Betrachtung in Konsequenz einer besser begründeten inhaltlichen Aufschlüsselung rechts und vollziehen sie von Stadium zu Stadium nach links weiter. Erwähnenswert ist, dass kultische Umrundungen, wie bei Altar und Kaaba, immer dem linken Drehsinn folgen. Die ursprüngliche Einrichtung – wie oben festgestellt – erzwang jedoch keine äußerlich angelegte Wahrnehmungsfolge der Unterwegsstationen.

Foto: Ute Klophaus

11–13
***zeige deine Wunde*, Detail: Schepser**
***show your Wound*, detail: Peeling iron**

Eingangs rechts lehnen zwei Schepseisen gegen das weiße Wandfeld (Abb. 11–13). Eine hinterfangende, weißgestrichene, ebenfalls zweiteilig zusammengesetzte Holzplatte von 240 x 245 cm isoliert die Objekte aus dem Wandkontinuum und verbindet sie zur Einheit. Damit entsteht ein Bild. Schepser ist ein außer Gebrauch gekommener Name für außer Gebrauch gekommene Schälwerkzeuge von Waldarbeitern.[8] Sie wurden eingesetzt zum Entrinden gefällter Nadelbäume, indem sie unter hohem körperlichem Druck am entastet liegenden Baumstamm entlanggeschoben wurden. Dabei lösten sie das lebende Gewebe von Rinde, Bast und Splintholz vom verholzten Material ab. Die Unterbrechung der Leitungen für die Lebensströme des Baumes trennt so Werdendes von Gewordenem, trennt das Leben vom Körper und legt unter der „Lebensfeuchte“[9] den erstarrten, harten, nackten Baumkern bloß. Um nicht unabsichtlich in dessen Holz weitere Wunden einzuschneiden, hielt man die meist der Stammrundung angepasst konkav eingezogenen Schneiden der Schepseisen nur mäßig scharf. Mit diesen mechanisierten Werkzeugen trennt der arbeitende Mensch die lebendigen Anteile der Natur von ihrem Nutzwert und macht sich den Ertrag ihrer leblosen Stofflichkeit dienlich. Sie haben das Tödliche von Lanzen. Beuys zeigt an der eindringenden kalten Intelligenz der Werkzeuge, wie sie den Menschen den Zugang zur geistigen Welt verstellen. Der Baum ist ein bildsprachliches Elementarsymbol für die Natur des Menschen. Als Lebensbaum, Baum der Erkenntnis, Stammbaum, Maibaum gleicht er dessen Anlage. Er vermittelt die Triebkräfte der dunklen Erde in den Raum des Lichtes, mit den Wurzeln in der tellurischen Unterwelt, mit aufrechtem Wachstum in die Höhe, mit dem Wipfel im siderischen Luftreich. Er fällt, gewaltsam wie der Mensch im Tode fällt, und wird wie dieser von Geräten als Widersachern der Natur geschunden. Beuys hat Baum und Wald in diesem Sinne immer wieder thematisiert und den Baum mit dem menschlichen Wuchs, den Wald mit dem Modus humaner gesellschaftlicher Lebensformen verglichen.

Die an der Wand lehnenden Schepser sind einander zugeneigt, so dass die trapezoiden Messer sich am äußersten Punkt berühren. Sie gehören damit – wie alle Doppelobjekte des Ensembles – in absichtsvoller Zweizahl paarweise zusammen. In der Doppelung spiegeln sich die Gegenstücke und erhalten damit eine gesteigerte Wirklichkeit. Das soll besagen, dass sie nicht zufällige Fundstücke sind, sozusagen Lesegut aus dem Abfall, sondern inhaltlich präformierte Sinnträger, die ihren Sinn nicht im Besonderen ihrer selbst finden, sondern das in ihrem Begriff liegende Allgemeine darstellen. Die Anekdote bestätigt diese These, denn Beuys ließ das erstbestimmte originale, historische Einzelstück

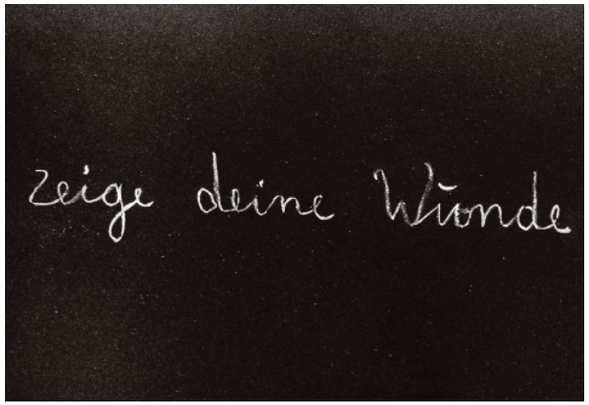


14
Braunkreuz, 1970
Brown Cross

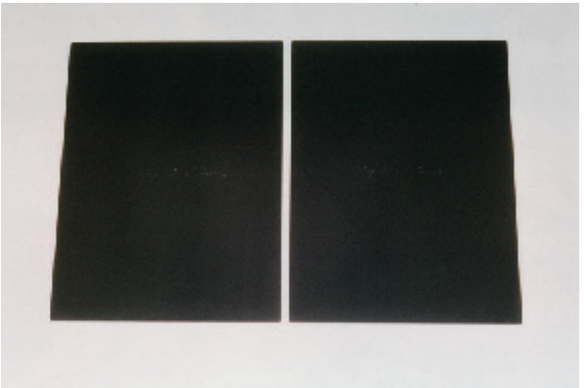
15
Hauptstrom, 1973
Main Current

– ein ausrangiertes Utensil eines waldbäuerlichen Betriebes – handwerklich kopieren und, in Erde vergraben, sich natürlich patinieren.[10] Die Patina evoziert das aus zeitlicher Ferne Altertümliche der Geräte, die uns zwar praktisch nichts mehr angehen, die wir aber deshalb umso eindringlicher nach ihrem Sinn befragen, weil ihr Anblick allein ihn nicht mehr mitteilen kann.

Die Klingen tragen die Signatur von Joseph Beuys, seinen Stempel *Hauptstrom* und das *Braunkreuz* (Abb. 14). *Hauptstrom* und *Braunkreuz* sind neben dem Autograph seines Namenszuges Beuys' bevorzugte Signaturen. Oft stehen sie zeichenhaft auch allein für seine Autorenschaft. Man hat diesem *Braunkreuz* den Signalwert der nationalsozialistischen Kennfarbe abzulesen versucht. Im anschaulichen Werk von Beuys lassen sich jedoch keine affirmativen Rückwendungen in völkische Ideologien nachweisen, ebensowenig wie eine Verklärung politisch diskreditierter Bildprägungen. Umgekehrt suchte er vielmehr, den Makel missbrauchter Zeichen zu reinigen, zu welchem Vorsatz er mit wissenschaftlichem Interesse deren historischen Kontext rekapitulierte. Er scheute sich deshalb nicht, die Farbe Braun, die Atelierfarbe Leonardos, Rembrandts und Lenbachs, historisch abgelöst in einem ihm eigentümlichen Sinne aufzurufen; sie steht in seinem Œuvre für das mütterliche, warme Erdreich, findet sich an Kupferkabeln als Isolationskennung für die Schutzerdung zum energetischen Potentialausgleich, als (geronnenes) Blut für das Ineinander von Leben und Tod; alles zusammen, wie zu sehen sein wird, für rettendes Opfer und erlöste Wiederkehr. Indem er das Kreuzeszeichen unauflösbar mit der rotbraunen Farberscheinung verknüpft, besteht er auf diesem selbstgestifteten Bedeutungszusammenhang. Auch mit dem Stempel *Hauptstrom* bindet Beuys das Environment dem großen Zug seines Gesamtwerkes ein. Seine erste Entstehung führt zurück auf eine Kunstaktion von 1967 mit diesem Titel: *Hauptstrom FLUXUS*, zusammen mit Henning Christiansen; sie fand statt zur Eröffnung der Ausstellung *Fettraum* in der Galerie Franz Dahlem, Darmstadt, am 20. März 1967.[11] Seit 1973 gebraucht er den Aufdruck als Schlüsselsignal für fließende geistige Vitalität: Im gleichnamigen Foto-Multiple setzt er den Rundstempel konzentrisch auf seinen eigenen, vom oberen Bildrand gegen den Luftraum angeschnittenen Kopf, während er polar mit der Hand ein Autorad mit eingezeichnetem Blaukreuz, hier für die Glyphe *Erde*, dynamisch über den Boden treibt (Abb. 15). Außer dem Wort *Hauptstrom* enthält der Stempel rechtsdrehende Richtungspfeile, das einfache vierarmig-symmetrische Balkenkreuz, das dem Braunkreuz entspricht, ein Magnetsymbol und das alchimistische Zeichen für die Erde: Rundschild unter Balkenkreuz, zusammen auch Kugelkreuz genannt. Der



16
zeige deine Wunde, Detail: Schiefertafel
show your Wound, detail: Slate panel



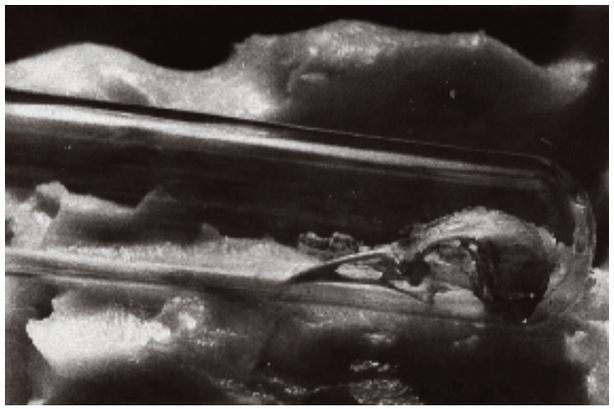
17
zeige deine Wunde, Detail: Schiefertafeln
show your Wound, detail: Slate panels

18
zeige deine Wunde, Detail: Leichenbahren
show your Wound, detail: Dissecting tables

Stempel hat für Beuys die aus der Elektrotechnik übernommene intrinsische Bedeutung eines magnetischen Kreises, wie er seinem zyklischen Zeitverständnis und der romantischen Idee des „Lebensmagnetismus“[12] entspricht.

Die beiden folgenden dunkel akzentuierenden Tafelbilder aus schwarzem Schiefer präsentieren jedes in Beuys’ Handschrift kreidegeschrieben den Werktitel „zeige deine Wunde“ (Abb. 16, 17). Nach Position, Größe und Prominenz bilden sie das formale Zentrum der Installation. Indem sie die mitwirkende Macht der Sprache einsetzen, sind sie inhaltlich ihr Schlüssel. Die Schrift ist so klein, dass sie im durch die heutige Abschrankung erzwungenen Abstand unlesbar wird, was nicht von Anfang an der Fall war – inzwischen haben sie durch die lichtbrechende Wirkung des von Beuys verwendeten Fixativs weiter an Lesbarkeit verloren.* Das verweist darauf, dass man nach Beuys’ ursprünglicher Absicht beim Betrachten von Teilstück zu Teilstück fortschritt, um jedes für sich allein in intensiver Nahsicht aufzunehmen. Sie erinnern sowohl an Epitaphien als auch an Schultafeln. Beuys sah sich als selbstberufenen Erzieher; er hat die lehrhaft konnotierte Schultafel oft benutzt, um in Kreideschrift gedankliche Zusammenhänge zu demonstrieren, nicht anders als ein Lehrer vor Schülern und auch so wie vor ihm regelmäßig Rudolf Steiner. Und als Lehr- und Lernstück ist auch diese Aufforderung in ihrer Namensbedeutung zu verstehen: „zeige deine Wunde“. Die Inschriften tragen jedoch den Titel nicht nur als Werkbezeichnung des Environments mit den obligatorischen Bilddaten einer Museumsbeschriftung vor. Sondern sie schlagen als Titeltafeln das Generalthema an, das das ganze Szenarium überwölbt. Sie bilden die eigentliche Bildklimax mit dem Werktitel als persönlicher Anrede. Der Satz hat eine poetische, über Alltagssprache hinausgehende Eindringlichkeit, mit der er empathisch auf das angesprochene Gegenüber zielt. Das macht ihn zum inhaltlichen Angelpunkt der ganzen Installation, dessen Botschaft deren Leitgedanken bündelt. Es erhebt sich die Frage, an wen sich das Appellativ wendet. Reflexiv gemeint gälte es Beuys selbst, bei dem die Erfahrung eigener physischer und psychischer Verwundung lebenslange Selbstbeschäftigung auslöste, für die er in Bildern und Metaphern Heilung suchte. Oder es richtet sich, was einander jedoch nicht ausschließt, an das gemeinte Publikum als direkte Aufforderung zur Selbstentblößung der eigenen körperlichen oder seelischen Versehrungen. Der Appell lenkt dessen Gedankenrichtung und führt mitten hinein in ihr Gesamtverständnis von endlichem Verfall, Trauer, Mitleid, Tröstung und Erlösung durch zeitenthobene Vergeistigung.

19
zeige deine Wunde,
Detail: Zinkbehälter mit Fett, Reagenzglas mit Skelettpartikeln, Fieberthermometer, Glasgefäße mit Gazefilter
show your Wound,
detail: Zinc vessel with fat, test tubes with skeletal particles, thermometer, glass jar with gauze filter



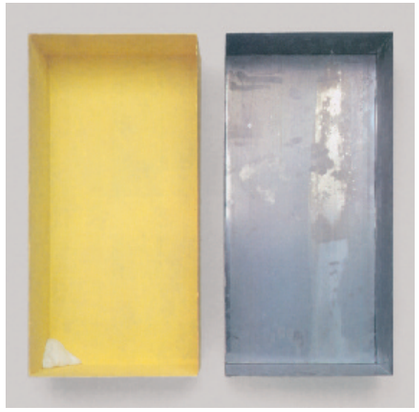
20
zeige deine Wunde,
Detail: Vogelschädel
show your Wound,
detail: Bird skull

21
Alexander Francis Lydon,
Weißdrossel, 1866
White's thrush

Die nächstfolgenden Leichenbahren sind Utensilien des körperlichen Lebensendes (Abb. 18). Wenn die Heilung versagt hat, überführen sie in Krankenhäusern als Transportfahrzeuge die Toten in die Anatomie, wo der entseelte Organismus zergliedert wird. Sie sind die Vehikel der Überfahrt des Leibes im Tode zurück zur Ungestalt des kalten Endes im Tellurischen. Zinkbehälter mit demonstrativ zur Einsicht aufgeklappten Deckelverschlüssen unten am Boden nehmen auf, was im Leben endete – den nach der Zustandsänderung zur Formlosigkeit vergangenen, entwesten Stoff. Beuys setzt dafür seine Metapher des Fettes ein, dem er in chemisch-energetischem Sinne die darin aufgehobene Lebenspotentialität zuweist. Überführungssärge bestehen aus Zinkblech. Zinkblech hat bakterizide Eigenschaften, die unter Luftabschluss schnelle Verwesung hemmen, so dass alchimistisch mit Zink dauerhafte Bewahrung des Vergänglichen konnotiert ist. In die abstrakte geometrische Orthogonalität der Kastenform wird das jetzt amorph vergangene, ehemals Lebendig-Organische eingeordnet. Beigegeben ist ein Quecksilberthermometer mit der aus dem lateinischen *argentum vivum* ins Deutsche übertragenen Bedeutung als Lebendiges Silber mit der Eigenschaft des Beweglichen – alchimistisch Mercurius; Merkur ist der Seelenführer zwischen Oberwelt und Unterwelt. Es verdeutlicht hier, dass es um die Ermittlung von Körperzuständen geht zwischen starrer Kälte – der enteignende Tod – und vitaler, bildsamer Wärme – die Lebenskraft des *nisus formativus*. Die Gestalt der auch im Tode unvergänglichen knöchernen Strukturen bleibt hingegen vom Stoffwandel ausgesondert. Zwei Reagenzgläser mit eingeschlossenen Skelettpartikeln sind mit Leitungen wie Adern zu gläsernen Konservierungsgefäßen verbunden, die mit medizinischen Gazebinden abgedeckt sind (Abb. 19, 20). Die Leitung, beziehungsweise ihr negativer Gegenbegriff der Isolation versinnlichen bei Beuys die lebensnotwendigen Übermittlungsfunktionen beziehungsweise die Unterbrechung aller organischen, physikalischen und sozialen Kreislaufprozesse. Wichtig ist das enthaltene Gebein, das Beuys zunächst als aufgefundene Amselknochen – die Amsel heißt ornithologisch auch Schwarzdrossel – präsentiert wurde. Er korrigierte den Bestimmungsvorschlag jedoch in ‚Weißdrossel' und integrierte es ins Werk.[13] Verschiedenartige Drosselskelette lassen sich mit bloßem Auge so gut wie nicht voneinander unterscheiden. Zudem benennt heutige strenge Nomenklatur den Vogel nicht mehr als Weißdrossel. Sein wissenschaftlicher Name *Turdus iliacus* gilt jetzt vielmehr der Rotdrossel, die selten in älterer Literatur auch als Sommerdrossel, Pfeifdrossel (weil sie nicht singt), schließlich auch als Weißdrossel erscheint (Abb. 21).[14] An ihrem symbolischen Weiß war Beuys demnach gelegen, ebenso an der *ilia*, die lateinisch den Unterleib bezeichnet und somit auf die somatischen Anteile des Bildmotivs

22
zeige deine Wunde, Detail: Zinkkisten
show your Wound, detail: zinc boxes

23
Intuition, 1968



24
mit Schwefel überzogene offene Zinkkiste (tamponierte Ecke), 1970
Open Zinc Box Covered in Sulfur (Tamponed Corner)

verweist. Vor allem aber gilt der Bezug dem sibirisch-skandinavischen Lebensraum dieses Vogels, den er eurasisch zwischen Europa und Sibirien auf seinem Wanderzug überfliegend verbindet – wie der Hase auf der Erde so die Weißdrossel in der Luft. Zudem ist der Charakter des flüchtigen Vogels als Inbild der durch geistige Räume davonfliegenden Seele ein topischer, hier unmissverständlicher Symbolbezug.

Als einziges Teilstück durchbricht das Bahrenensemble die horizontale Linie der Installation und sucht vertikale Spannung. Der Bahrentisch trug den Kadaver, dessen Bestandteile sich trennen in die knöchernen harten Strukturen des überdauernden Typus und in die organischen Anteile des Zeitlich-Individuellen, die nach unten hin abgehen, wo sie ins Gestaltlose wie Wesenlose zurückfallen. Deren ehemals vitale Energie und Lebenswärme sind dort auf den Zustand einer Möglichkeit hinabgestuft und als Fettspeicher zum Potential kondensiert. Sie verkörpern jetzt nur noch Elementarfaktoren künftiger neuer Belebung. Denn aus der Todeszone mit den Sensationen des Schrecklichen gibt es den Aufstieg in die Höhe, wo die dämmerige Tiefe unten die Berührung mit dem hellen Geistigen oberhalb sucht, wo das Sterbewesen in das Lebewesen übergeht. Dessen unvergängliche Seinsform, die eigentliche Seelenenergie, der unzerstörbare Lebenswille alles Lebendigen, bleibt erhöht über der Todesstätte schwebend aufgehoben. Was unten eingesargter amorpher Stoff war, wird oben zum unstofflichen Licht im Raum sublimiert. Die physikalische trennt sich von der geistigen Energie. Zwei geräumige – im Bildsinn also nicht leere, sondern übersinnlich beladene – Kisten, wiederum aus Zinkblech, besetzen den Oberbereich des Blickfeldes (Abb. 22). Jede schwebt, ihr zugeordnet, senkrecht zentrisch über einer der Bahren. Mit dem Inhalt ihres Pneuma, des Hauchs ihrer Atemluft, bilden sie die spirituelle Region über den Köpfen ab im Gegensatz zum stofflich-dinghaften Inhalt der Sargformen am Boden. Sie sind nicht das einzige Beispiel scheinleerer Behältnisse, die für Beuys zu Metaphern übersinnlicher Räume werden. Im Multiple *Intuition* (Abb. 23) realisierte er 1968 eine vergleichbare Darstellungsabsicht; außerdem schuf er 1970 eine unserem Beispiel assoziativ näherstehende *mit Schwefel überzogene offene Zinkkiste (tamponierte Ecke)* sowie deren Gegenstück einer unbearbeitet-leeren Zinkkiste (Abb. 24). Das stofflos Geistige hat keine Gestalt in der äußeren Realität. Beuys folgt hier einer antiken Vorstellung der Seelenhülle, die Platon im Dialog *Timaios* entwickelt hat. Platons Seelenlehre erkennt in ihr eine blickentzogene Umhüllung des Körpers; als substanzloser Lebensbestandteil ist sie ihm der Seelenwagen in die Transzendenz, für die er das Bild der Sterne einsetzt.[15] Das Entrückungs-

motiv durch einen Wagen, der den Geist aus dem Leib ins Spirituelle führt, findet aber sein frühestes Beispiel in der Himmelfahrt des Elias im feurigen Wagen, dessen Flammen als Metapher für entkörperlichte Vergeistigung stehen (2 Kön 2,1-18). Noch nach heutiger esoterischer Auffassung ist diese Vorstellung einer freien Seele als Astralleib das Transportvehikel für die außerkörperlichen Erfahrungen der Seelenreise in ätherische, auch siderische Sphären. Nicht weniger interessant war für Beuys die Rezeption dieses Gedankens durch Paracelsus, wonach der physische Leib nur der sichtbare Anteil der Existenz als eines unanschaulichen Ganzen ist. Paracelsus führt aus, wie durch die Arbeit am eigenen Selbst der Mensch seine Einmaligkeit herausbildet. Als Mikrokosmos repräsentiert er schließlich ein Abbild der Schönheit des Universums.[16] Dieser Gedanke lebte nach 1945 neu auf im philosophischen Existentialismus des Jean-Paul Sartre.[17] Danach bestimmt der Mensch in fortwährendem Ringen um die Selbstbestimmung das eigene Handeln und erhebt sich zur Freiheit. In seiner eigengeschaffenen Welt ist er das, wozu er sich selbst formt. Zwischen Geburt und Tod gestaltet er sein Leben eigenverantwortlich gegen den Absolutheitsanspruch von Religion oder Wissenschaft. Von Sartre und von Karl Jaspers bezieht Beuys seine werkprägende Unterscheidung einer wissenschaftlichen von einer existentiellen Wahrheit. In seinem Satz „Jeder Mensch ein Künstler“ nimmt er dieses Gedankenkonzept aus dem Arsenal der gleichzeitigen Existenzphilosophie auf – er wird zum theoretischen Leitgedanken seines künstlerischen Ansatzes. Was der Satz allerdings nicht besagt, ist das so populäre wie äußerliche Missverständnis, jeder Mensch könne oder solle mit egalitärem Recht künstlerisch zum Pinsel greifen. Ein berufenes Künstlerleben ist nur wenigen vorbehalten; aber das selbstbildende Lebenswerk am eigenen Ich, aus der existentiellen Vorgegebenheit des jedem mitgegebenen Potentials zur essentiellen Selbstvervollkommnung steht allen offen. Danach ist jeder Mensch vermöge seiner Kreativität verpflichtet, sich der Möglichkeiten seiner individuellen Anlagen, die sein Kapital sind, bewusst zu werden und etwas Einmaliges aus sich zu machen. Der Mensch formt sein Selbst zum Einzelwesen durch poetische Gestaltung des eigenen Lebens. Den noch formlosen, aber bildbaren plastischen Stoff dazu findet er bei der Hineingeburt in die Welt als reine Potentialität vor. Am Ende der Lebensarbeit ist das Werk mit dem Tode zur Essenz vollendet, der Mensch in seiner Einmaligkeit zur Frucht seines Lebens geworden, nicht anders als in seiner Einzigartigkeit das für diesen schöpferischen Vorgang prototypische Kunstwerk der kunstwerkschöpferischen Person. In diesem Sinne reift das Einzelwesen Mensch zur selbstgeschaffenen Skulptur. Diese Freiheit zur eigenkreativen Autonomie unterscheidet jeden Menschen von allen anderen. Nur sie kann nach

Beuys den Sinnverlust des Individuums in der egalitär verwalteten Welt kompensieren, indem sie es schöpferisch zum künstlerischen, das heißt zum geistigen Prinzip erhebt.

Dieser Sinngehalt des Environments ist am Bestand anschaulich ablesbar. Die Kisten sind verglast, das heißt transparent verschlossen, wobei die Glasscheiben rückseitig mit gelbem Fett gestisch bemalt sind, ohne durch die Trübung ihren prinzipiell transluziden Charakter zu verlieren; gestische Malerei meint einen intuitiv sinnlich gewordenen Seelenausdruck mittels der durch psychische Kräfte unbewusst geführten Hand. Die Kisten sind auch als Lampen beschrieben worden[18], was wegen der Verglasung durch ihre Nähe zum Lichten schlüssig ist. In ihnen erscheint das Stoffliche, das unten ungestalt-kompakt massierte Fett, jetzt zwar gleichfarbig und gleichmateriell, aber, um seine Gegenständlichkeit gebracht, durchscheinend, das heißt spiritualisiert. In der Gedankenwelt von Beuys bedeutet das, der dinglich-seelenlose Stoff unten sublimiert sich vergeistigt und wird anschaulich zum Durchschein, zur Transzendenz erhöht. Die unnatürliche Entzweiung der beiden Lebenspole hebt sich auf in der Dialektik von Absinken und Auftrieb. Dieser Bildbestandteil von *zeige deine Wunde* muss also inhaltlich schlüssig von unten nach oben aufsteigend in die kosmische Einheit der Natur gelesen werden – nach anthroposophischer Auffassung von der entseelten Materie des aufgebahrten Leichnams zum freien Geist, vom physischen Kältetod zum pneumatischen Astralleib. In der Sprache des Novalis „ist ein gestorbner Mensch ein in absoluten Geheimniszustand erhobner Mensch“[19].

Der nächste Schritt führt zu zwei Gabeln, ehemals Werkzeuge, mit denen Bauarbeiter die Schotterbetten von Eisenbahngleisen ordneten, indem sie ausgewanderte Schottersteine zurück in die korrekte Lage brachten (Abb. 25). Sie sind hier in absichtsvoller Genauigkeit parallelgerichtet. An den Schäften flattern rote Textilbehänge, die politisches Bewusstsein und harte körperliche Arbeit zugleich signalisieren, denn sie linderten als Schweißtücher den zupackenden Hebelgriff der linken Hand nach unten zum Schaft für den Schwung des Wurfes. So stellten die Gabeln die Ordnung wieder her am zertrümmerten granitenen Urgestein, um es seinem zivilisationsdienlichen Zweck zu unterwerfen, dem durchleitenden maschinellen Bahnverkehr als Motor und Geäder der Wirtschaftsordnung, der Lebensenergie der Natur frontal gegenübergestellt. Es fällt auf, dass den beiden ursprünglich dreizinkigen Forken der mittlere Zinken des Dreizacks herausgebrochen ist, wodurch sie bei genormten Korngrößen gebrochenen Granitschotters von sechs Zentimetern nachträglich für ihren Zweck

25
zeige deine Wunde, Detail: Forken
show your Wound, detail: Forks

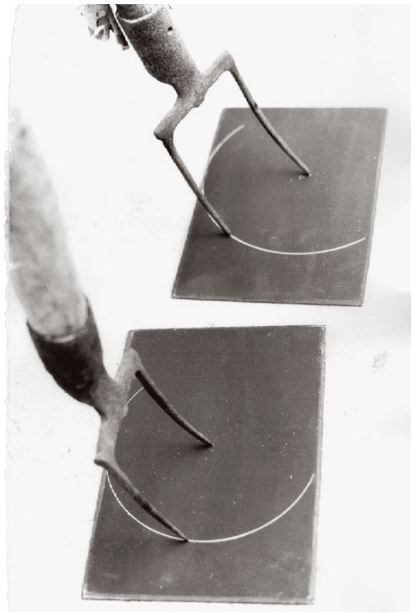


Foto: Ute Klophaus

26
zeige deine Wunde, Detail: Forken mit Schiefertafeln
show your Wound, detail: Forks with slates

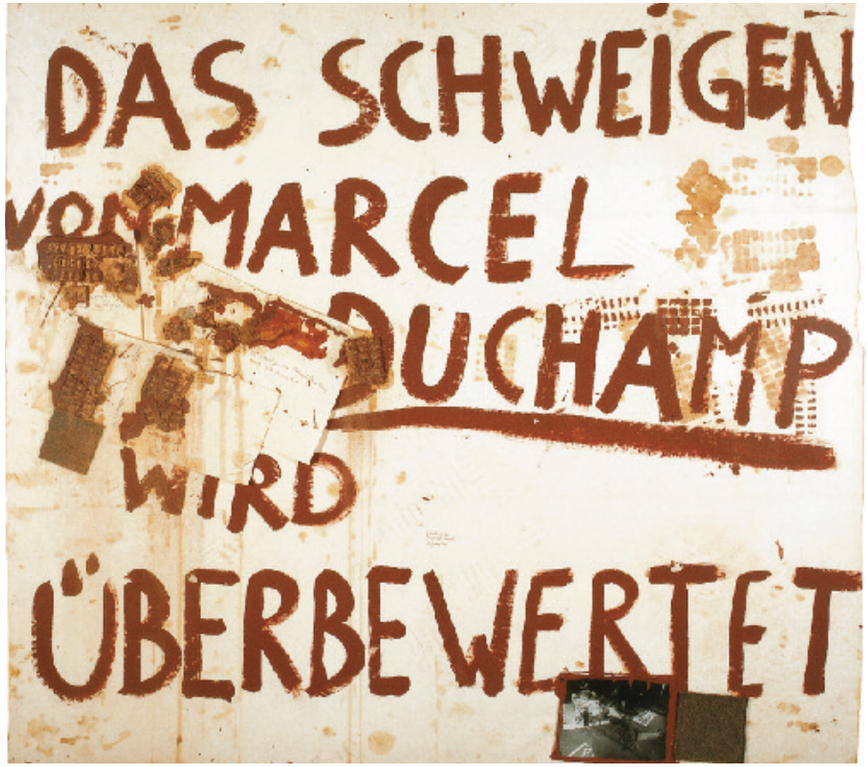
unbrauchbar gemacht wurden. Die scharfen äußeren Zinken stehen auf rechteckigen schwarzen Schiefertafeln, in deren Stein mittels ihrer Spitzen eine Kreisform eingezirkelt ist; ihr Ring ist nicht vollständig geschlossen, sondern die Peripherie noch offen (Abb. 26). Durch den wesensändernden Zinkenausbruch neubestimmt als Zirkel werden die Forken somit aus Ordnungswerkzeugen schwerer menschlicher Körperarbeit an der unterworfenen Natur zu Instrumenten neuen Sinns. Als kreisende Zirkel, das heißt mit Mitteln geistiger Ordnungsarbeit, sind sie jetzt mit theoretischem Erkenntnisvermögen statt mit praktischer Verrichtung konnotiert. Sie bewirken einerseits die vollkommene geometrische Figur als Metapher für Wissenschaftlichkeit und Rationalität. Darüber hinaus erkennt Beuys anderseits im Kreis das Zeichen für kosmische Universalität und für eine nichtlineare, zyklische Zeitvorstellung. Die Zeit schließt sich in der Wiederholung des Ewiggleichen zum Kreis, statt linear fortzuschreiten. Beuys knüpft hier an Nietzsches Gedanken der Ewigen Wiederkunft an. Er lässt jedoch den Zirkelschlag nach einer Seite hin offen: Der Kreis ist noch nicht ausgedreht, wird sich aber voraussehbar an dieser Stelle zum vollen Rund schließen: zur *Vollständigkeit vervollständigen* – jedoch erst außerhalb des abbrechenden Substrats im Jenseitigen. „Störe meine Kreise nicht“, sagte Archimedes zum Unverständigen und meinte, halte die Erkenntnisarbeit nicht auf. Die Forken antworten auf die Schepser gegenüber, so dass beide zusammengedacht werden müssen. Die Analogbildung formaler Züge legt nahe, sie in einer Bedeutungseinheit zu sehen. Wegen der Kontraposition und des ursprünglichen räumlichen Abstandes wird ihre ähnlich scheinende Bildung zwar nicht gemeinsam erlebt, als gedanklich aufeinander bezogen jedoch begriffen. So wie jene Instrumente zur Beherrschung vegetativer, so dienen diese zur Regulierung technischer Vorgänge. Die Triebkräfte der Natur begegnen den Antrieben der industriellen Wirtschaft, Biozentrismus und Logozentrismus stehen sich als alternative Lebensantriebe konfrontativ gegenüber.[20]

Das Werk schließt auf der letzten Sinnstufe mit einer Perspektive, die die Todesthematik übersteigt und das Lebensthema prophetisch anschlägt. Den Abschluss bilden zwei Exemplare verschiedener Ausgaben der italienischen Zeitung *Lotta continua* – „Immerwährender Kampf“ (Abb. 27). Sie erschien wöchentlich seit November 1969 bis Ende 1976 in Turin als Organ der italienischen Studentenbewegung und der außerparlamentarischen Linken. Kuvertiert, frankiert und mit Poststempel vom 16.1. und 18.1.1975 datiert, sind die beiden Zeitungssendungen verschiedener Ausgaben aus Italien an Beuys nach Düsseldorf adressiert. Angeschrieben ist nicht seine Privatadresse am Drakeplatz 4, sondern seine

27
zeige deine Wunde, Detail: zwei gerahmte Zeitungen *Lotta continua*
show your Wound, detail: two framed newspapers *Lotta continua*

Atelieradresse, zugleich die der FIU (Free International University) in Düsseldorf, Andreasstraße 25. Ende 1974 besuchte Beuys Capri und Neapel, wo er mit dem Kunstkritiker und Kurator Bruno Corà zusammentraf, wobei sie auch über diese Zeitung diskutierten, die damals in bedrohlichen ökonomischen Schwierigkeiten und 1976 finanziell am Ende war.[21] Die Zeitung erschien dann, mäzenatisch unterstützt, noch bis 1982 in Turin; die zwei Exemplare wurden Beuys jedoch aus Rom zugeschickt. Viele Intellektuelle hatten sie abonniert, so dass einer seiner italienischen Gesprächspartner sie ihm mit appellativem Hintersinn zugeschickt haben könnte. Möglicherweise aber war Beuys auch selbst der Besteller der Sendungen, weil er sie für seinen Zweck im Auge hatte. Beuys stand ebensowenig wie Bruno Corà politisch bei der extremen Linken. Es war folglich nicht deren politischer Kampf, der ihn an der Zeitung interessierte; den Begriff der Revolution besetzte er mit einem völlig anderen Verständnis. Unbefangen nutzte er den einfachen Wortsinn des Zeitungstitels für seine eigene künstlerische Absicht, ohne die Sendungen zu öffnen oder einen möglicherweise auf ihn selbst zielenden Inhalt wahrzunehmen. Der Name der Zeitung lässt sich mehrsinnig verstehen, je nachdem ob *lotta* als Substantiv oder als Verb im Imperativ, ob *continua* als Adjektiv oder als Imperativ aufgefasst wird – alles ist grammatisch möglich. Davon ist die Bedeutung für den Gedankengang an dieser Stelle triftig abhängig. Aus Werk und Denkart erschließt sich, welche der möglichen Sinnfassungen Beuys einsetzen wollte, nämlich den Gedanken des Periodischen und des Endloskontinuierlichen im Lebensprozess, in der Daseinsaufgabe des Individuums, der Gesellschaft wie der Natur – die *continua lotta*. Es ist dies die zweite literarische Mitteilung in diesem Werk nach „zeige deine Wunde“ und zugleich die Antwort auf dessen Implikation, die er an die Betrachtenden weitergibt: der Kreis rundet sich wie die täglich in der Rotation sich erneuernde Zeitung und dauert an wie die immerwährende Daseinsfolge – endlos. Zusammengelesen ergeben beide Sätze dann die Gesamtsentenz, unter der das Werk als Ganzes verstanden werden kann: „zeige deine Wunde – in ewigem Kampf“.

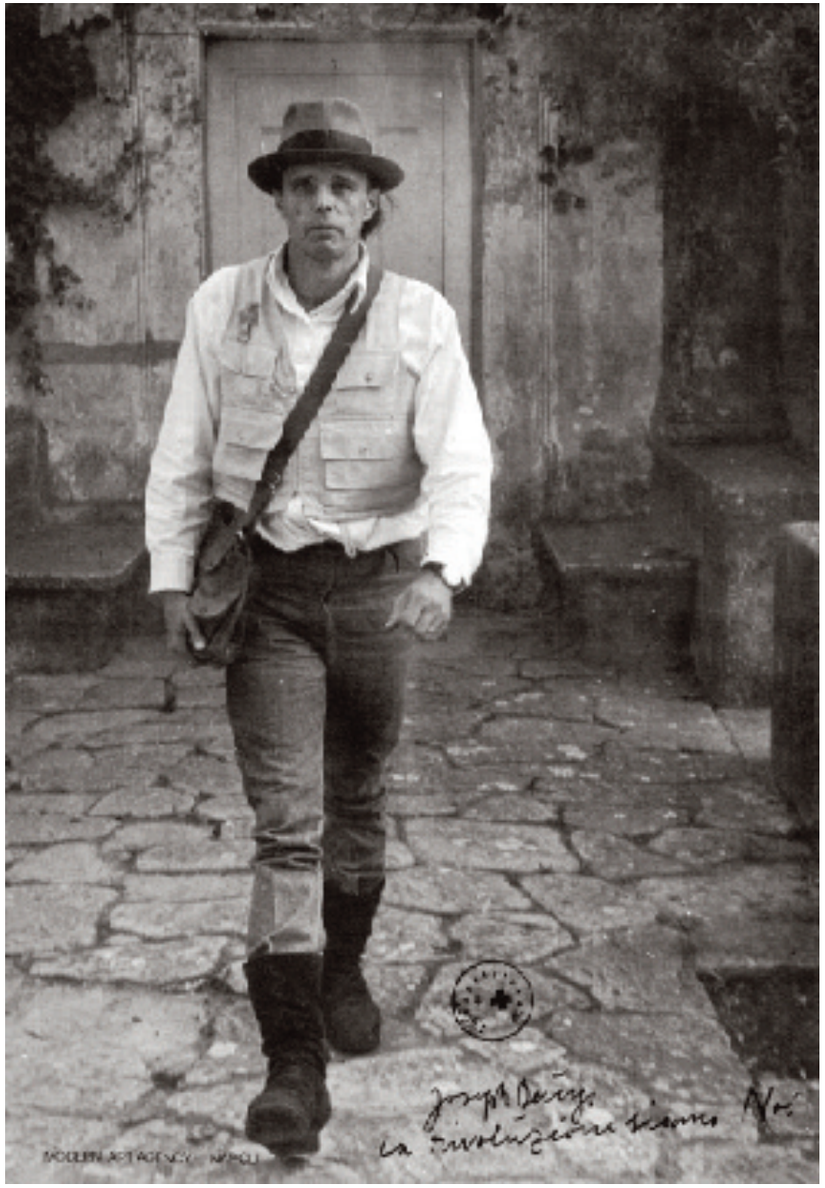
Nur auf den ersten Blick scheint Beuys’ Bildsprache rätselhaft; sie ist aber weder geheimnisvoll noch hermetisch, was auch widersinnig wäre, da er seine präskriptiven Aussagen innerhalb des unterlegten Konzeptes konzis offenlegte. Allerdings ist seine Bildsprache, wie jede Sprache, eine Vereinbarung zwischen Sender und Empfänger und setzt ein gemeinsames Vokabular voraus. Allgemeinverständlichkeit beruht auf Konventionen; in der Kunstgeschichte sind Bildthemen mit kanonischen Motiven derart korreliert, dass sie vom gemeinten Adressaten gelesen und verstanden werden. Als Zwischenergebnis lässt sich jetzt



28
Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet, 1964
The Silence of Marcel Duchamp is Overrated

schon bestimmen, dass ebenso auch Beuys' gesamtes Werk unter festen inhaltlichen Bezügen steht, wobei jede einzelne Arbeit als Mosaikstein auf das Ganze ausgerichtet ist. Dazu bedient er sich eines Darstellungsmittels, das die avantgardistische Moderne aus ihrem Werkzeugkasten getilgt und als akademisches Bildungsgut ausgeschlossen hatte: der Ikonologie als der Lehre und Sinndeutung von den Bildinhalten. Beuys erweist sich damit ästhetisch als Hegelianer mit engen Bezügen zum romantischen Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts. Hegel begründete und formulierte eine ästhetische Theorie, der dann das 19. Jahrhundert und die Romantik folgten; sie besagt, dass im Kunstwerk hinter dem Vorschein jedes Dinges immer eine tiefere oder weitere Bedeutung stehe, die erst das eigentlich Künstlerische ausmacht; hinter jedem objektiven Sachverhalt tut sich eine intrinsische Vorstellung auf, mit der Leben und Kunst aufeinander verweisen. Jenseits der handwerklichen Seite und der Kunstmittel erfüllt sich das Kunstwerk, indem es einen Gehalt zum Bewusstsein bringt. Es stellt sich nicht als formaler Selbstzweck dar, um eben allein das zu sein, was es ist – es ist gerade dieser tautologische Kunstbegriff, auf den Beuys seine Erweiterungsabsicht richtet. Sondern es zielt auf ein Weiteres von Bedeutung, was erst seinen Rang als Kunst ausmacht. Dessen geistige Fracht ist daher nichts Beigelegtes, beiläufig Hinzutretendes, von dem sich auch absehen ließe. Vielmehr ist das formale Gebilde dienendes Sprachmittel für einen auszudrückenden Inhalt. Diese Auffassung wendet sich ab von Intuition und Expression und übernimmt stattdessen die Zentralforderung einer sozialen Aufgabe der Künste. Mit Aktion und Titel von *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (1964) (Abb. 28) erklärte Beuys sich dezidiert kritisch zur ästhetischen Theorie der Avantgarden. Kunst und Künstlerschaft schweigen nach seinem Verständnis eben gerade nicht, sondern haben eine Botschafterfunktion zu erfüllen. Er unternimmt es vielmehr, das gesellschaftliche Leben neu zu ordnen in der Meinung, Kunst habe eine politische Funktion, zu der sie ermächtigt wird durch die Kräfte der Natur und als Verwalterin des geistigen Kapitals. Mehr als die vordergründige Erscheinung ist der hintergründige Geist der Bezugspunkt der Wirklichkeit, denn der imaginäre Gedankenkreis von Seele und Geist lässt sich wissenschaftssprachlich nicht begreifen, sondern nur religiös oder philosophisch oder künstlerisch fassen.

Dieser Gedanke führt das Werk von Joseph Beuys aus seinen geistesgeschichtlichen und kunsthistorischen Verknüpfungen in die Aktualität unserer Tage. Kunst steht wie jede kulturelle Erscheinung in dialektischem Wechselbezug mit Geschichte und Zeitgeist. Beuys hat diese gedanklichen Voraussetzungen akzeptiert und als Wegweisung in seine Arbeit übernommen, statt sich dem histori-



29
La rivoluzione siamo Noi, 1970

schen Widerspruch der Avantgarde des l'art pour l'art anzuschließen mit ihrem Ansatz von Kunst um ihrer selbst willen und der Prägung des solipsistischen Künstler-Ichs – auf das Vergangene schauen, um die Gegenwart zu entwickeln. An dieser Stelle entstehen bis heute um sein Werk entscheidende Verständnisbrüche, indem es als zwar formal innovativ und epochal kunstbestimmend aufgefasst, jedoch inhaltlich in Zweifel gezogen wird. Gerade ein oft mitschwingender Tenor der Würdigungen zum 100. Geburtstag bezeugt diese selektive Rezeption: Beuys ja, wenn nur der anthroposophische Hintergrund und das missionarische Engagement nicht wären. Beuys selbst sah das gerade umgekehrt: Nicht die Kunst ist in endloser formalistischer Selbstwiederholung revolutionär, sondern *WIR sind die Revolution (La rivoluzione siamo Noi)* (Abb. 29). Die Notwendigkeit einer Belebung von humaner Innerlichkeit und Bindung gegen die zerstörerische Herrschaft der Rationalismen von Wissenschaftlichkeit, Technik, Ökonomie, Statistik, Stochastik, Algorithmen bestimmte ihn. In diesem Sinne finden sich seine Thesen ebenso sehr aus der Zeit gefallen wie zugleich von beispielloser Zukunftsfähigkeit: Die Gesellschaft wird ihre existentiellen Mysterien von Leben und Tod, Makrokosmos und Mikrokosmos, Mensch und Natur nur symbolsprachlich statt in maschinellen Binärcodes ausdeuten können.

Das Äußre ist ein in Geheimniszustand erhobnes Innre.
(Novalis)[22]

II. Ikonologie

Bisher unbekannt ist die literarische Quelle des Satzes „Zeige deine Wunde“. Er mag Beuys als Lesefrucht zugefallen sein; kaum jedenfalls ist er nach seinem poetischen Pathos ein aus Alltagsgesprächen übernommener Satz. Ebensowenig wissen wir, ob er auslösend am Anfang des Konzeptes oder als Schlusswort über dem fertigen Werk steht. Als Auslöser stünde er absichtsvoll in dialektischer Antithese zur Auffassung Goethes: „*Einsam* nähr ich meine *Wunde*“[23], der er seine Gegenaussage entgegenhält. In jedem Fall basiert der Titel auf einer geistesgeschichtlichen und kunsthistorischen Reihe von Bildmustern, die dem belesenen Künstler Beuys bekannt waren – unter ihnen vielleicht noch am wenigsten das Gedicht *Ein Samariter* des Münchners Georg Scheurlin (1802–1872) mit dem frühen wörtlichen Zitat, in dem es heißt:

> Doch tritt dereinst an deinen Weg
> Ein still verhärmtes Angesicht –
> Dem sprich: Bedarfst du meines Öls?
> *Zeig' deine Wunde*, hier mein Krug!
> Und in der Herberg pfleg ich dein,
> Wenn diese Gabe nicht genug.[24]

Dennoch kann die Geschichte vom Barmherzigen Samariter als prototypisch gelten als wohl die erste Beispielerzählung für menschliches Mitgefühl mit dem Leiden der anderen, ungeachtet dessen, wer es sei. Die inhaltliche Darstellung des ganzen Werkes und der durch den wörtlichen Appell erwartete heilsame Ertrag, für alle Verwundeten durch Tod und Verklärung ein geistiges Leben in ewiger Wiederkehr zu finden, wäre dann das Mitleid.

30
Rembrandt, *Die Opferung des Isaak*, 1636,
Alte Pinakothek, München
The Sacrifice of Isaac

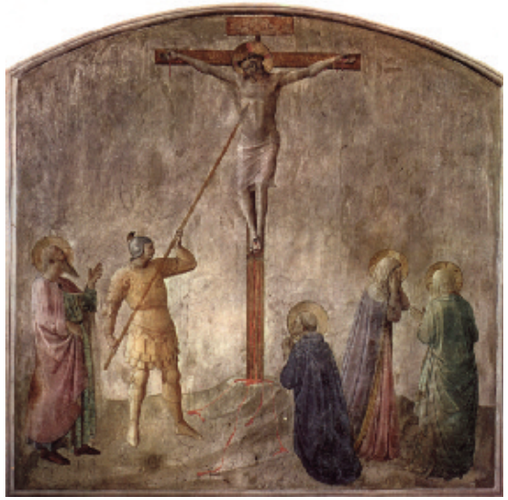
31
Anselm Feuerbach, *Iphigenie*, 1862,
Hessisches Landesmuseum Darmstadt
Iphigenia

Foto: Ute Klophaus

32
Iphigenie / Titus Andronicus, Theater am Turm, Frankfurt, 29./30. Mai 1969
May 29/30, 1969

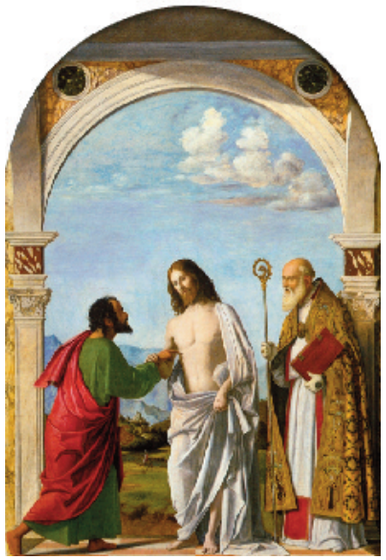
Ein weiterer möglicher Gedankenstrang ist das Opfermotiv.

Abraham folgt dem Gottesbefehl, seinen Sohn Isaak tödlich zu verwunden, um durch das größtmögliche Opfer seinen höchsten Begriff zu *beglaubigen*. Gott nimmt die Absicht für die Tat und ersetzt den Sohn durch ein Schaf, das seither und bis heute im monotheistischen Religionskreis das typische Opfertier ist (Gen 22,1–19). Es vertritt die Stelle des atavistischen Menschenopfers. Sein Blut versöhnt das moralisch verwirrte Menschengeschlecht mit dem Numinosen. Dem Isaak-Opfer entspricht im griechischen Mythos das Sühneopfer der Iphigenie (Abb. 30, 31). Auch hier geht es um Versöhnung mittels fließenden Blutes. Auch hier ist die Verwundung zum Tode der Tochter durch den Vater eine Sühnehandlung. Zweierlei unterscheidet den Mythos vom Abrahamsopfer: Iphigeniens Mutter widersetzte sich der Tat und lehnte sich damit gegen den Götterwillen auf. Ihr Rachemord am Vater wurde zum frevelhaften Gegenstück zur sakralen Opfertötung. Er führte in das ausweglose Schuldigwerden, das die Griechen Tragik nennen. Beuys, Jahrgang 1921, hat aus eigener Biographie dieses unschuldig Schuldigwerden genau durchdacht und unmittelbar auf seine Person bezogen. Seine biographisch verkleidete Parabel von Flug, Absturz und Heilung hebt dieses Bewusstsein ans Licht. Er wusste, dass Vergangenes nicht „bewältigt“, also mit neuer Gewalt getilgt werden kann, sondern durch geistige Sühne geheilt werden muss, wenn es Zukunft geben soll. Dazu bietet der Iphigenien-Mythos ein Vorstellungsmodell an. Denn die Geopferte wurde von der Göttin Artemis unsichtbar durch die Luft entführt, das heißt zu Geist spiritualisiert, und als weissagende Seherin nach Tauris zum Volk der Taurer auf die heutige Krim versetzt – dahin, wo nach selbstgeschaffener Lebenslegende auch Beuys seine geistige Neugeburt lokalisiert. Die vom Osten ausgehende priesterliche Sendung im Iphigenienmythos bewog ihn zum Rezitieren des entsprechenden Euripides-Textes in der Aktion *Iphigenie / Titus Andronicus* am 29./30. Mai 1969 im Theater am Turm in Frankfurt anlässlich der experimenta 3 (Abb. 32). Der diese Aktion anschaulich beherrschende lebendige Schimmel steht in der antiken Mythologie als vorbestimmtes Opfertier, in nordischen Vorstellungen als Todesbote. In der *Germania* des Tacitus heißt es: „Eigentümlich dem Volke, auch der Pferde Vorahnungen und Ermahnungen zu erkundigen. Öffentlich werden sie in denselben heiligen Gehölzen und Waldungen ernährt, weiß von Farbe und von keiner irdischen Arbeit berührt: vor den heiligen Wagen gespannt, begleitet sie der Priester und der König oder Vorsteher der Gemeinde, und beobachtet ihr Wiehern und Schnauben.“[25] Zum zweiten Mal erscheint hier das weiße Tier mit Beuys’scher Bedeutungsfracht.



33
Fra Angelico, *Kreuzigung mit Lanzenstich des Longinus*, 1437–1446, Museo di San Marco, Florenz
Crucifixion with Thrust of a Lance by Longinus

34
Matthias Grünewald, *Isenheimer Altar*, Auferstehungsflügel, 1512–1516, Museum Unterlinden, Colmar
Isenheim Altarpiece, Resurrection



35
Cima da Conegliano, *Der ungläubige Thomas*, 1504/05, Accademia, Venedig
Doubting Thomas

Im Mythos opfert sich der Gott als Preis der Erlösung des Lebens vom Tode. Zyklisches Sterben und Auferstehen der Natur sind im ägyptischen Osiris und im griechischen Dionysos mythisch personifiziert. Letzterer wird zerrissen, zerstückelt und blutig-roh von seinen Anhängerinnen verzehrt. Wieder zusammengesetzt, folgt dem periodischen Sterben der Aufstieg aus der dunklen Unterwelt in die lichte Oberwelt. Gedanklich bedeutet das, die einheitliche Weltseele wird bei ihrer Einkörperung in die Materie, wenn sie beim Eintritt in Raum und Zeit das Einzelne beseelt, in tausendfacher Verwundung zerteilt; mit dessen stofflichem Vergehen im Tode kehrt sie wieder in die umfassende Einheit des Kosmos zurück. Dieses Bild vom Einzelnen im Ganzen reicht vom „Alles ist Eins" Heraklits bis zu Nietzsches „Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen."[26]

Schlüssig wird auch der Erlösertod Jesu von Paulus in diese Motivkette der Versöhnung der Menschheit mit dem göttlichen Prinzip durch das Sühneopfer des Sohnes gerückt, nicht anders als bei Abraham das des eigenen Sohnes. Den Wahrheitserweis bringt auch hier nicht der Tod als solcher, sondern das durch die offene Wunde ausfließende Blut. Nach der Legende sticht der (erkenntnis-) blinde römische Soldat Longinus mit einer Lanze dem Opfer die Seitenwunde (Joh 19, 34), ebenso wie der Schepser dem Baum (Abb. 33). Der entströmende Blutstrahl trifft sein Gesicht und macht den Blinden sehend – nicht nur zum Anblick der äußeren Wirklichkeit, sondern zur Erleuchtung in die Wahrheit des Verborgenen. Erneut erscheint hier die Wunde als das rettende Heilsmittel. Im rituellen Abendmahl wird seither aus dem Vorzeigen des Messweins durch Transsubstantiation jedes Mal von neuem das erlösende Wundenblut. Im Eröffnen und Zeigen der Wunde liegt zugleich die Antwort von Mitleid und Heilung auf die Frage des Pontius Pilatus: „Ti estin aletheia?" – „Was ist Wahrheit?" (Joh 18, 38), mit der der römische Rationalist die höhere Sinnhaftigkeit des Daseins anzweifelte.

Auch die Transzendierung des Auferstandenen findet ihren metaphorischen Ausdruck im Wahrheitsbeweis durch das Vorweisen der Wunde (Abb. 34). Der zweifelnde Jünger Thomas fordert Jesus auf „‚Zeige deine Wunde', damit ich glauben kann, dass du der Christus bist." (Joh 20, 19–29). Der Vergeistigte weist ihm die Wunde vor, und Thomas begreift sie mit der Hand (Abb. 35). Hier werden Blut und Versöhnung durch das Sühneopfer einerseits, offene Wunde und

36
Martin Schaffner, *Christus als Schmerzensmann*, Erbärmdebild, ca. 1519, Museum Ulm
Man of Sorrows

37
Die Stigmatisation des Hl. Franz von Assisi, 1510–1515, St. Katharinen, Lübeck
St. Francis receiving the Stigmata

Transzendierung anderseits zum ersten Mal in eine gedankliche Wechselbeziehung gestellt. Die vorgewiesene Verwundung heilt den geistig Blinden durch Erhellung und beglaubigt für den zweifelnden Tatsachenmenschen die Erlösung aus der Todesverfallenheit zu einer geistigen Existenz.

Als sogenanntes Erbärmdebild wird der seine Wundmale zeigende Heiland zur Ikone christlichen Mitleidens und Erlösungsgewissheit. Er ist, wie das Bildbeispiel von Martin Schaffner demonstriert, wiewohl im Sarg, doch niemals als Toter dargestellt, sondern lebendig als im oder neben dem Sarkophag Stehender (Abb. 36). Vorweisen und Anblick der Wundmale sind das Zentralmotiv dieses Darstellungstypus; er erregt Heilshoffnung und Glaubensgewissheit aus Mitleiden. Dieser Doppelsinn – im Tode vergeistigt lebendig – führt unmittelbar weiter zur Auffassung von Joseph Beuys.

Im September 1224 empfing Franz von Assisi die Wundenzeichen der Stigmatisierung an Händen und Füßen. Sie erscheinen als die blutenden Ebenbilder der Wunden des Gekreuzigten und bezeugten für die Welt seine geistliche Wahrhaftigkeit (Abb. 37). Das machte seinen religionspolitischen Eifer sakrosankt, obwohl er der geistlichen Offizialmeinung ungelegen kam. Franz zeigte die Wunden als Beweis seiner Berufung. Seither beruft sich auf die individuelle Unmittelbarkeit zur Wahrheit, seinen Authentizitätsanspruch, seine Bedingungslosigkeit in der eigenen Existenzführung wer das Erleiden der Wahrheit durch den Vorweis seiner stigmatisierenden Wunden beglaubigen kann. Interessant und den Gedanken näher ans Ziel führend ist aber, dass Franz sich auch als Künstler sah. Über sein dichterisches Werk des Sonnengesanges wollte er sein Ideenziel verbreiten und zur Rettung der verweltlichten Menschheit aufrufen. Wirkungsvoller als das nur gepredigte Wort sollte die hochgestellte Kunstform Besinnungseifer auslösen. Bewusstseinsbildung durch künstlerisch ausstrahlende Ansprache ist hier zum ersten Mal klar intendiert. Ohne Zweifel berief Joseph Beuys sich symbolsprachlich auf diesen Topos, als er während einer beim Publikum strittigen Kunstaktion am 20. Juli 1964 in Aachen von einem aufgebrachten Studenten blutig geschlagen wurde. Als Theophore mit dem Kruzifix in der erhobenen Hand weist er demonstrativ seine Wundmale vor (Abb. 38).

Die nächste Betrachtung gilt der Zeichnung von Albrecht Dürer, in der er im nackten Selbstporträt – möglicherweise für einen Arzt bestimmt, jedenfalls absichtsvoll im Typus des Erbärmdebildes – auf die wunde Stelle an seiner Seite zeigt, die vielleicht von Milzschmerzen herrührte, und dazu schreibt: „Do der

Foto: Heinrich Riebesehl

38
Fluxus-Performance, Aachen 20. Juli 1964 / July 20, 1964

39
Albrecht Dürer, *Selbstbildnis, krank*, 1509–11,
Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen
Selfportrait, diseased

gelb Fleck is und mit dem finger drauf deut do is mir we“ (Abb. 39). Außer der eindeutig zitierten Seitenwunde Jesu hat Dürer auch seine personalen Gesichtszüge einem Typus angepasst, der traditionell den *vultus sanctus*, das heilige Antlitz des Erlösers, darstellt. Man folgte damals einer genauen Vorstellung von Jesu Aussehen, weil es in einer apokryphen, aber für authentisch gehaltenen Beschreibung des legendären römischen Präfekten Publius Lentulus überliefert war. Auch im Münchner Selbstbildnis in der Alten Pinakothek hat Dürer sich in eben dieser Weise für alle erkennbar christologisch stilisiert. Verwirft man die Annahme eines behandelnden Arztes als Adressaten der Zeichnung, dann unterstellt Dürer sich mit ihr dem Bildtypus des Heilands, auf dessen schmerzende Seitenwunde er verweist. Die Geste bedeutet dann sein Mitleiden mit dessen Schmerz, als ob es der eigene wäre, und wiederholt selbstbezogen die Klage am Kreuz. Was besagt diese Selbstdeutung des Malers Dürer als Heiland? Die Künstler konnten ihre Arbeit des Hervorbringens seit dem 16. Jahrhundert auf die Schöpfertat Gottes beziehen und ihr Werk mit den Mitteln der Kunst als neuerschaffen hinsichtlich Ursprünglichkeit, Harmonie und Vollkommenheit vergleichen mit der Gottesschöpfung; Michelangelo galt schon zu Lebzeiten als *Il Divino*. Das Kunstwerk der frühen Neuzeit exemplifiziert ab jetzt die weltimmanente Vollkommenheit. Der Künstleranspruch Dürers auf gottgleiches Schöpfertum zeigt, wie der Rettungsgedanke, der Gedanke von Verletzung und Heilung, aus dem theologisch-religiösen in den säkularen Bereich übertritt.

Die ästhetische Theorie der Romantik des 19. Jahrhunderts entwickelt auf diesem Ansatz Einsichten in die Aufgabe der Kunst, die bis zu Beuys reichen. Sie reagierte wie er auf die Säkularisierung und Materialisierung des menschlichen Lebens und setzte Kunst als Vermittlerin heilender Visionen für die durch wachsende Widersprüche verwundete wie verwundende soziale Wirklichkeit. Das Künstlertum tritt an die Stelle des Priestertums. Der hohe Begriff der Kunst eröffnet seither Wege zum Lebenssinn in einer Welt, die sich durch Aufklärung, Wissenschaft, Industrialisierung, Staatlichkeit, Kapitalismus entfremdend objektiviert. Bezeichnend war gerade Friedrich Hölderlin, der vor allen Zeitgenossen diese Heilungskräfte der Kunst beschworen hat[27], für Beuys ein Leitstern: Kunst und Künstlerschaft stiften durch ihren Seinsentwurf die neue Welt. Vermöge ihrer Paradigmata kündigt allein die Kunst, nicht die wissenschaftliche Aufklärung, die Möglichkeit eines neuen Zeitalters an und bereitet es vor. Hölderlins Gleichsetzung von Dionysos und Jesus Christus – beide verbürgen durch Wundenopfer Wiederkunft und Erlösung – musste Beuys faszinieren. In Hölderlins

40
Parsifal schließt die Wunde des Amfortas, 1917
Parsifal healing Amfortas

Programm-Ode *Brot und Wein*[28] übersteigen Dionysos-Christus den Tod in die Transzendenz. Hier erscheint poetisch gefasst derselbe Grundgedanke, den Beuys dem *zeige deine Wunde* zum Inhalt gesetzt hat. In der Ahnenreihe der Romantik überträgt er dem Kunstwerk mittels einer neuen „Kunstreligion" die Aufgabe der spirituellen Überhöhung des Daseins.

Neben Hölderlin werden ihm Richard Wagner und Friedrich Nietzsche zu Quellen von Inspiration und Motiven. Parsifal erkennt nach frühen Jugendirrtümern seine Erlöserbestimmung und folgt seiner Berufung, aus beschränkter Diesseitigkeit auf den spirituellen Weg über den Tod hinaus zu gehen. Durch sein Mitleid schließt er die offene Wunde, indem er das Werkzeug entmachtet, das sie verursachte – es ist dieselbe Lanze, die Longinus seinerzeit führte (Abb. 40). Der Motivkreis schließt sich, wenn man die beiden einander zugeneigten Verletzungswerkzeuge am Beginn des Environments als Gleichnisse dieser Lanze einsetzt. Sie löst aus und heilt die vorgewiesene Wunde nach dem Beuys geläufigen homöopathischen Prinzip des *Similia similibus curantur* („Ähnliches wird durch Ähnliches geheilt"). Dahinter steht die Vorstellung, dass der Mikrokosmos den Makrokosmos abbildet, der Makrokosmos sich im Mikrokosmos spiegelt, und beide wechselseitig nach Ursache und Wirkung verbunden sind.

Der physische Tod bedingt nach christlicher wie nach esoterischer Auffassung nicht zugleich das Lebensende; der Todessubstanz stellt Beuys die Lebenssubstanz gegenüber. Lebensziel und Lebenslehre kann man nennen Leib-Seele-Einheit (Platon, Spinoza), Auferstehung (Paulus), Universalismus (Augustin), die Welt als Vorstellung (Arthur Schopenhauer), durch Mitleid wissende Erlösung: „Die Wunde ist's, die nie sich schließen will" (Wagner, *Parsifal*), Ewige Wiederkunft (Nietzsche, *Ecce Homo*), Astralleib (Rudolf Steiner). Im Roman *Siddhartha* zeichnet Hermann Hesse 1922 das Bild, wie Verwundungen durch die gesellschaftlichen, institutionellen, wissenschaftlichen, ökonomischen Wirklichkeiten das Menschenleben zum Leidensweg machen; aus dem Leiden an diesen linearen Strukturen findet Siddhartha durch meditierende Wundenbetrachtung ins Samsara, in den Zyklus des Seins im Kreislauf des Werdens und Vergehens, aus Weltlichkeit zur Vergeistigung; seine Wundenbetrachtung erschließt ihm den verborgenen Eingang ins Wissen vom richtigen Leben – die Wunde ist hier das Einlasstor in die Selbsterforschung der Seelenwelt. Die wahre Natur der Dinge enthüllt sich dem inneren Auge im Bilde des fließenden, im steten Wandel gleichbleibenden Flusses, dessen Fährmann er wird.[29] In dieser Linie steht Joseph Beuys mit seinem Werk *zeige deine Wunde*. Nach allen diesen Vorstellungen ist das Sein unbedingt und universell. Es erneuert sich zyklisch im Ganzen der Natur durch die unsterbliche Fortdauer des geistigen Prinzips. Wer seine Verwundung durch das allem Leben inhärente Leiden dem Mitleidenden zeigt, wird in der Denkweise von Beuys durch die höhere, einheitstiftende Totalität von Mensch und Natur betrauert, getröstet und geheilt. Denn „mit dem Wissen vom Tragischen verbindet sich von Anbeginn der Drang zur *Erlösung*"[30].

01 *Novalis' Werke*, Bd. 3, hg. von Hermann Friedemann, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, o.J., Fragmente I, Nr. 1197, S. 212.

02 *Joseph Beuys: zeige deine Wunde*, 2 Bde, hg. von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, Verlag Schellmann & Klüser, München 1980.

03 Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, in: *Nietzsches Werke*, Bd. VII, hg. vom Nietzsche-Archiv Weimar (9 Bde), Alfred Kröner Verlag Stuttgart 1921, S. 400.

04 So Joseph Beuys' Galerist Bernd Klüser in einem Gespräch mit der Autorin in München am 10. Januar 2019.

05 Vgl. in Anm. 2, Bd. 2 „Reaktionen", den Pressespiegel und die gesammelten Reaktionen der Münchner Bürgerschaft auf den Ankauf.

06 Armin Zweite war von 1974 bis 1990 Direktor des Lenbachhauses.

07 Schneede, Uwe M./Gercken, Günther (Hrsg): *Todesbilder in der zeitgenössischen Kunst mit einem Rückblick auf Hodler und Munch*, Kunstverein Hamburg, Lenbachhaus München, Hamburg 1983.

08 Schepser oder Schöpser von althochdeutsch scuoba, skioban, mittelhochdeutsch schuop: schaben, schuppen, schieben, vgl. auch Schuppe, Schubs, schupfen. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, de Gruyter, Berlin 1999, S. 219, 745.

09 Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust II*, 2. Akt, Vers 8461. *Goethes Werke* Bd. 5, Meyers Klassiker-Ausgaben, hg. von Karl Heinemann, Bibliographisches Institut Leipzig und Wien o.J.

10 Vgl. Anm. 4.

11 Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 1994, S. 166–185.

12 Klages, Ludwig: *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bd. 2., Barth und Bouvier, München/Bonn 1954, S. 823, 899, 1148.

° Dank an Iris Winkelmeyer für restauratorische Hinweise.

13 Vgl. Anm. 4.

14 Otto, Bernhard Christian: *Herrn von Buffons Naturgeschichte der Vögel*, Bd. VIII, Joachim Pauli, Berlin 1782, S. 227.

15 Platon: *Timaios* 41e, Bd. VII, Werke in acht Bänden griechisch und deutsch, hg. von Gunther Eigler, WBG, Darmstadt 1972, S. 66f.

16 Paracelsus: *Opus paramirum*, St. Gallen 1531, passim.

17 Sartre, Jean-Paul: *Ist der Existentialismus ein Humanismus?*, Ullstein, Frankfurt et al. 1989, passim.

18 z. B. Armin Zweite, vgl. Anm. 2, unpaginiert.

19 Vgl. Anm. 1, Bd. 4, Fragmente II, Nr. 1784, S. 83.

20 Vgl. Klages, Anm. 12, Bd. 1, S. 374. Sowie Derrida, Jacques: *Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls*, Suhrkamp, Frankfurt 1979, passim.

21 So in einer E-mail-Korrespondenz von Bruno Corà mit der Autorin zwischen 2.2. und 5.2.2021.

22 Vgl. Anm. 1, Bd. 4, Fragmente II, Nr. 1785, S. 83.

23 Goethe, Johann Wolfgang von: *Erster Verlust*, *Goethes Werke*, Bd. 1, hg. von Karl Heinemann, Meyers Klassiker-Ausgaben, Bibliographisches Institut Leipzig und Wien, Leipzig 1900, S. 36.

24 In: Scheurlin, Georg: *Heideblumen*, Karl Winter, Heidelberg 1858, S. 14.

25 Tacitus. *Germania*, hg. von C.C. Bredow, C.G. Fleckeisen, Helmstedt 1808, Kap. 10, S. 10.

26 Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, in: *Nietzsches Werke* Bd. 1, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1921, S. 52.

27 So in seinem programmatischen Gedicht *Andenken*: „Was bleibet aber, stiften die Dichter". Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1955, S. 198.

28 AaO, S. 94.

29 Hesse, Hermann: *Siddhartha*, 8. Aufl. Suhrkamp, Berlin, S. 156: „Alles berichtete er, alles konnte er sagen, auch das Peinlichste, alles ließ sich sagen, alles sich zeigen, alles konnte er erzählen. Er zeigte seine Wunde dar (…)".

30 Jaspers, Karl: *Über das Tragische*, Piper, München 1952, S. 18.

Joseph Beuys: *zeige deine Wunde / show your Wound*

Eva Huttenlauch

Poetry heals the wounds inflicted by reason.
(Novalis)[1]

I. The Work

A key work in the collection of the Städtische Galerie im Lenbachhaus in Munich is Joseph Beuys's environment *zeige deine Wunde* (*show your Wound*) from 1974/75 (fig. 1). It strengthens the profile of the Lenbachhaus as one of the most important art museums in Germany in that, with it, a pivotal work by one of the most important artists of the second half of the twentieth century is preserved. This major work not only implicitly reveals Joseph Beuys's entire concept of art in terms of form and content; it has at the same time reshaped Munich's cultural self-image in its relationship to contemporary art since it was first exhibited in 1976 in the Kunstforum in the Maximilianstrasse underpass, but above all through the very special circumstances under which it was acquired for the Lenbachhaus in the fall of 1979. The present volume, published on the occasion of the 100th birthday of Joseph Beuys, is positioned as a more recent account of the understanding of art alongside the substantial treatise on the history of the acquisition and the work, which Armin Zweite published in 1980 on the occasion of the purchase.[2] The aim is to appraise the content of this work against the background of Beuys's outlook on art and way of thinking, as he demonstrated this both intellectually and artistically; his anthroposophical approach, his kerygmatic attitude, and his biographical self-mythification are part of the totality of his artistry and are to be included in its exegesis. It is neither a matter of dragging Beuys before the tribunal of art history, nor of justifying him before political orthodoxy, but solely of reading, deciphering, and finally interpreting *one* work that contributes to the rank of this museum according to the possible meanings of the work as intended by the artist. With regard to the relationship between the artist and his work, the words of Nietzsche hold true: "We should avoid the confusion to which the artist is only too prone, [...] of thinking he *were* identical with what he can portray, invent and express. In fact, *if* he really had that same identity he would simply not be able to portray, invent and express it."[3]

The first exhibition of the installation in 1976 in the Kunstforum in the Maximilianstrasse underpass in Munich was initiated by the gallerists Jörg Schellmann and Bernd Klüser. It was hardly noticed by the general public, however, since the space remained excluded from spontaneous perception due to the continuum of the well-trodden public path and the traffic-related expediency of the underground structure (fig. 2-4). The low-contrast semi-darkness of the artificially lit passageway and the spontaneous registration of the work instead of a frontal view undermined the attention of passers-by. Here, the question nevertheless remains open whether the circumstances in the Kunstforum thus did little justice to the work which had been installed there for the first time, or whether they were not rather part of its artistic *raison d'être*. Because, unlike in the museum, art events were by no means expected here; through its difference to the bright upper world, the subterranean space in the context of everyday life posited an offensive counter-position, through which the unexpected could be triggered. Beuys had insisted on this site,[4] the extreme situation of which as a troglodytic tunnel without daylight contrasted with the bright world of experience above. As a subterranean facility, it offered him an interweaving of meaning with grotto sanctuaries, burial chambers, and catacombs, as well as with pagan cult sites of caves as the entrance and womb of the earth, and even Mithraea—he had presumably visited the Grotto of the god Mithras in Capri during his visit there in 1971 (fig. 5); the nexus of associations could be extended to included Plato's "Allegory of the Cave." It thus accommodated Beuys's representational intention. The space, however, had roughly 300 square meters, ten times the surface area of the current situation. Due to its expansiveness as an irregular heptagon, it allowed neither an overview nor an overall impression from *one single* perspective. In other words, the five groups of objects stood alone in empty dimensions, unconnected by visual axes that would have otherwise created interrelationships. For the public, this forced perception in frontal confrontation with the respective object instead of in the possible overall view of all components in the current partitioned arrangement. This transforms a space to be walked through into a synoptic panoramic image, a collage of details into an ensemble.

The political discussion three years later was all the more dramatic when it came to the acquisition proposal for the Lenbachhaus. From two points of view, it aroused public opinion to in some cases unsympathetic reactions: On the one hand, one saw the scandal in the use of public funds, i.e., tax money from the citizens of Munich; on the other hand, one fought against the work as such according to the measure of one's own insights with idiosyncratic concepts of art.

As is often the case in the dialectical process of history, the controversy, which was conducted not only with well-intentioned justifications, brought about the unintended opposite, namely its elevation in rank to become a Munich icon. For it emphatically embedded the work and the artist's name with broad effect in the Munich art collection. At the same time, it expanded the Lenbachhaus's future collecting interests to include art beyond the regional borders of Munich and even directed the attention of the Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Bavarian State Painting Collections) into the realm of contemporary art. The evocative argument of wasting money led nowhere, since only acquisition funds already allocated in the museum budget and the endowment from the private patron Christof Engelhorn, which covered half the purchase price, were used, while the anathemas derived from the artistic substance questioned the judgmental competence of their advocates. The jaundiced rejection of contemporary art in general and the distrust directed at the artist Joseph Beuys also seduced the uninvited to throw biased opinions into the public debate with arguments of the intolerance that prevailed at the time, so that, in retrospect, they are today already of interest for the history of reception.[5] The attacks from politics and the public were directed at the cultural commissioner and the museum director until a public discussion event with Joseph Beuys on January 26, 1980 succeeded in breaking down the opposing fronts (fig. 6). It was important to understand that no one other than the artist decides on the type and use of his material. Whether precious like gold, noble like marble, or trivial like oil paint, bulky waste or fat—the artistic validity does not correspond to the material value or worthlessness, but arises solely from what he determines to be within the work and what it becomes in this—for example, lapis lazuli powder as a sky blue as a metaphor for transcendence. With the milestone of this purchase, the courageous judgment of Armin Zweite[6] set a turning point in the collection history of the Lenbachhaus, so that it could grow into a respected museum for contemporary art. *zeige deine Wunde* was installed in the Lenbachhaus on January 22 and 23, 1980 under the supervision of Joseph Beuys (fig. 7).

During his lifetime, Joseph Beuys was rejected, even reviled, by wide circles of the public; at the same time, he was admired and downright revered by a few. These pros and cons of extreme evaluations show that no one remained indifferent, because his manner left no one untouched, compelling those interested in art to permanent intellectual engrossment, as only a few artists succeed in doing. Confirmation of the fruitful continuing effect of the reception-aesthetic discourse came four decades later when the now world-famous title of the work was

adopted as the theme for the 2017/18 season of the Bavarian State Opera. It demonstrated the functioning intellectual relevance and high identification value of the work for Munich.

Joseph Beuys lent the work the suggestive potential of the poetic phrase "*zeige deine Wunde*" as a guide to its meaning; the title is an integral part of its artistic totality. Such evocative titles, which, through the magic of their words, evoke quite specific ideas, are repeatedly found throughout Beuys's oeuvre, such as *vor dem Aufbruch aus Lager I* (*Before the Departure from Camp I*; fig. 8) and *Mein und meiner Lieben verlassener Schlaf* (*My and My Loved Ones' Abandoned Sleep*; fig. 9). They set the works distinguished in this way apart from the insular speechlessness of *Untitled*, as well as from merely descriptive titles. Rather, with the poetic claim of the magic of their titles, they open up a dimension of meaning, to which a subsequent process of interpretation provides insight. In this rare case, Beuys included the title of the work into the material inventory as an epigram which he himself inscribed on two central slate panels. The intention to dissolve the boundaries of the artistic genres through the inclusion of linguistic content, which also determines other works, is thus clearly emphasized. Up to now, the exegesis of the work *zeige deine Wunde*, with its attention to the central motif of the two dissecting tables, has emphasized the death theme it contains. In 1983, for example, it was lent to an exhibition at the Hamburg Kunstverein, which was organized in cooperation with the Lenbachhaus and dedicated specifically to the theme of death.[7] Beyond this central idea, however, the multi-part work can be supplemented by further ideas contained within it, which must be included as vehicles of meaning with equal standing. An exclusive theme of death would also contradict Beuys's oeuvre as a whole—after all, each of his individual works stands in the context of his entire oeuvre. The work and its eloquent title also belong to a certain iconographic tradition of images of compassion and sorrow, which must be taken into account as an alternative.

zeige deine Wunde is no longer visible today in its original arrangement. Nevertheless, since Beuys himself initially installed it in its current location in January 1980, this arrangement can also claim authenticity. However, it was reconstructed in 2013 after a building renovation at the original location with slightly altered room proportions, whereby the associated floor covering of gray needle-felt was removed (fig. 10). In the first presentation in the Kunstforum, each station was positioned undirected and without reference to one another, without creating any specific tense spatial energy between the individual elements, which stood

alone in their respective isolation vis-à-vis the frontally viewing public. It did not count on a depth perspective, but rather demanded a tour with stations that individually challenged the detailed view, so that each appeared in its own viewer confrontation. This created an additive circle of thought. In contrast, the present situation on only thirty square meters dynamizes and, above all, hierarchizes the ensemble with a clear sense of depth from the point of sight, so that the impression of reciprocal relationships is created between the groups of objects, which may have been reinforced in the past by the uniform needle-felt floor covering over the entire area. At the same time, closer and distanced frontal and lateral views also establish differentiated interdependencies between the objects in terms of content within a network of order that can be discerned on closer examination.

The problem of grasping the five groups begins with the reading direction: One habitually reads a picture from left to right. This would mean starting with the smallest component of the framed newspapers. To start in the middle instead, and thus declare the dissecting tables the main motif, is one possibility, since the tables take up the largest share of the image as a whole and thus draw attention to themselves first. The optical pull of the two panels inscribed with the title also seems to make them the center of the relationship between the individual elements. This reading order, however, ignores the fact that Beuys's oeuvre as a whole grows out of a common ground of production, so that everything is charged with equal meaning in terms of content and even the smallest detail establishes the basic intention on an equal footing, while conversely nothing is outside the overall meaning. It is therefore advisable to attempt to begin the exploration of the installation counterclockwise, contrary to the linearity practiced in Europe. The use of the word clockwise already sounds treacherous here. The symbol of the mechanical analog clock contradicts the idiosyncratic version of Beuys's concept of time as he presents it here. For against the automatically chopped, linearly measured directional time of the mechanical clock he places his circularly organic, flowing interpretation of time. Consequently, we begin the consideration in consequence of a better substantiated content breakdown on the right and carry it on to the left from station to station. It is worth mentioning that cultic circular movements, as with an altar and the Kaaba, are always conducted counterclockwise. However, the original arrangement—as stated above—did not enforce an externally applied perceptual sequence of the individual stations.

On the right, two peeling irons (Ger.: *Schepser*) lean against a white wall panel (fig. 11–13). Behind them, a white-painted wooden panel of 240 x 245 cm, also composed of two parts, isolates the objects from the wall continuum and connects them to form a unity. This creates an image. *Schepser* is an obsolete German word for the peeling tools used by lumbermen.[8] They were used for stripping the bark off felled conifers by pushing them along the delimbed tree trunk under high physical pressure. In the process, they detached the living tissue of bark, bast, and sapwood from the woody material. The interruption of the conduits for the tree's life currents thus separates what is becoming from what has become, separates life from the body, and exposes the solidified, hard, naked core of the tree under the "vital moisture."[9] In order to avoid unintentionally cutting further wounds into the wood, the cutting edges of the peeling irons, which are usually concave to match the rounding of the trunk, were kept only moderately sharp. With these mechanized tools, the working human separates the living parts of nature from their usefulness and makes the yield of their lifeless materiality useful to himself. They have the deadly quality of lances. Beuys uses the intruding cold intelligence of the tools to show how they deny humans access to the spiritual world. The tree is an elementary visual symbol for the nature of humankind. As a tree of life, tree of knowledge, family tree, or maypole, it resembles humankind's endowment. It conveys the driving forces of the dark earth into the space of light, with the roots in the telluric underworld, with upright upward growth, with the treetop in the sidereal realm of the air. It falls, violently as the human being falls in death; and like the human being, it is maltreated by devices as adversaries of nature. Beuys repeatedly thematized the tree and the forest in this sense and compared the tree with human growth and the forest with the mode of humane social forms of life.

The peeling irons leaning against the wall face each other, so that the trapezoidal knives touch at the outermost point. They thus belong together—like all the other double objects in the ensemble—as a pair in a deliberate duality. In the doubling, the companion pieces mirror each other and thus receive a heightened reality. This is to say that they are not random found objects, picked from the trash so to speak, but rather thematically preformed vehicles of meaning, which do not find their meaning in the particular of themselves, but rather represent the general that lies in their concept. The anecdote confirms this thesis, for Beuys had the first, original, historical individual piece—a discarded utensil from a forestry operation—copied by hand and naturally patinated by being buried in the ground.[10] The patina evokes the antiquity, from a temporal distance, of the devices, which

no longer concern us on a practical level, but which we therefore question all the more insistently about their meaning, because the sight of them alone can no longer communicate this.

The blades bear the "signature" of Joseph Beuys: his "*Hauptstrom*" (*Main Current*) stamp and the "*Braunkreuz*" (*Brown Cross*; fig. 14). Along with his actual signature, *Hauptstrom* and *Braunkreuz* are Beuys's preferred way of signing his works. They often stand alone, emblematic for his authorship. There have been attempts to read into the *Braunkreuz* the signal value of the National Socialist identification color. In Beuys's intuitively accessible work, however, there is no evidence of affirmative returns to national ideologies, nor of a transfiguration of politically discredited imagery. Conversely, he sought rather to cleanse the taint of abused signs, to which end he recapitulated their historical context with scholarly interest. He therefore did not shy away from invoking the color brown, the studio color of Leonardo, Rembrandt, and Lenbach, historically detached in his own idiosyncratic way; in the context of his oeuvre, it stands for the maternal, warm earth, is found on copper cables as an insulation mark for the protective grounding for energetic potential equalization, as (coagulated) blood for the intertwining of life and death; all together, as will be seen, for redemptive sacrifice and redeemed recurrence. By linking the sign of the cross inextricably with the reddish-brown color, he insists on this self-created conceptual connection. Likewise, with the *Hauptstrom* stamp, Beuys links the installation to the great traction of his oeuvre as a whole. It was first used in the context of an action from 1967, *Hauptstrom FLUXUS*, which he performed together with Henning Christiansen; the action took place at the opening of the exhibition *Fettraum* (*Fat Space)* at Galerie Franz Dahlem in Darmstadt on March 20, 1967.[11] Since 1973, he had used the stamp as a key signal for flowing mental vitality: In the eponymous photo multiple, he placed the round stamp concentrically over his own head, which is cut off from by upper edge of the picture, while he dynamically rolls a car wheel with a plotted blue cross, here as a glyph for the *earth*, over the floor diametrically with his hand (fig. 15). In addition to the word *Hauptstrom*, the stamp contains arrows rotating clockwise, the simple four-armed equilateral cross corresponding to the *Braunkreuz*, a magnet symbol, and the alchemical sign for the *Earth*: a round shield under an equilateral cross. For Beuys, the stamp has the intrinsic meaning of a magnetic circuit adopted from electrical engineering, as it corresponds to his cyclical understanding of time and the romantic idea of "vital magnetism."[12]

The two dark accentuating panels of black slate that follow each bear the work's title "show your wound" written in chalk in Beuys's handwriting (fig. 16,17). Through their position, size, and prominence, they serve as the formal center of the installation. By employing the contributing power of language, they are its key in terms of content. The writing is so small that it becomes illegible at the distance enforced by the present barrier, which was not the case from the beginning—in the meantime, they have lost further legibility due to the light-refracting effect of the fixative used by Beuys.* This points to the fact that, according to Beuys's original intention, when viewing them, one progressed from element to element, taking in each on its own in intense close-up. They are reminiscent of both epitaphs and school blackboards. Beuys saw himself as a self-appointed educator; he often used the school blackboard, with its doctrinal connotations, to demonstrate intellectual connections in chalk writing, not unlike a teacher in front of students, and also as Rudolf Steiner regularly did before him. And this call to action is also to be understood as a teaching and learning piece in the meaning of its name: "show your wound." The inscriptions, however, not only present the title as a designation of the installation with the obligatory data of a museum inscription. Rather, as title panels, they suggest the general overriding theme of the entire scenario. They form the actual visual climax with the title of the work as a personal address. The sentence has a poetic urgency that goes beyond everyday language, with which it empathically aims at the addressed counterpart. This makes it the pivotal point of the entire installation, the message of which bundles its central ideas. The question arises as to whom the appeal is directed. Reflectively meant, it would apply to Beuys himself, for whom the experience of his own physical and psychological wounding triggered a lifelong preoccupation with his own self, for which he sought healing in images and metaphors. Or—and this is not meant to be mutually exclusive—it is directed at the intended audience as a direct invitation to self-exposure of one's own physical or psychological injuries. The appeal directs their line of thought and leads directly into their overall understanding of eventual decay, mourning, compassion, consolation, and redemption through timeless spiritualization.

The dissecting tables are equipment related to the physical end of life (fig. 18). When healing has failed, they transfer the deceased in hospitals as transport vehicles to the morgue, where the disembodied organism is dissected. They are the vehicles of the passage of the body in death back to the formlessness of the cold end in the earth. Zinc containers with demonstratively opened lids on the floor collect what ended in life—the disinfected substance that has passed away

after the change of state to formlessness. For this, Beuys used his metaphor of fat, to which he assigned in a chemical-energetic sense the life potentiality suspended in it. Transfer caskets are made of sheet zinc, which has bactericidal properties that inhibit rapid decomposition under hermetical sealing, so that, alchemically, zinc connotes permanent preservation of the transient. The abstract geometric orthogonality of the box form incorporates the now amorphously bygone, once a living organism. Included is a mercury thermometer with the meaning transferred from the Latin *argentum vivum* into English as "living silver" with the property of nimbleness—alchemistically Mercury; Mercury is the soul's guide between the upper world and the underworld. It clarifies here that it is about the determination of bodily states between rigid coldness – dispossessing death and vital, malleable warmth – the life force of the *nisus formativus*. In contrast, the form of the bony structures, which are imperishable even in death, remains excluded from the material transformation. Two test tubes with skeletal particles are connected by vein-like conductors to glass preservation vessels, which are covered with medical gauze filters (fig. 19, 20). For Beuys, conduction, or its negative counterpart isolation, symbolizes the vital transmission functions or the interruption of all organic, physical, and social circulatory processes. Important is the skeleton contained within, which was initially presented to Beuys as the bones of a blackbird—ornithologically, the common blackbird is also known as the Eurasian blackbird (Ger.: *Schwarzdrossel*). However, he corrected the proposed identification to "White's thrush" (Ger.: *Weißdrossel*) and integrated it into the work.[13] Different thrush skeletons are almost impossible to distinguish from each other with the naked eye. Moreover, today's strict nomenclature no longer names the bird as a White's thrush. Its scientific name *Turdus iliacus* is now rather used for the redwing (*Rotdrossel*), which rarely appears in older German literature also as *Sommerdrossel* (summer thrush), *Pfeifdrossel* (whistling thrush, because it does not sing), and finally also as *Weißdrossel* (White's or white thrush; fig. 21).[14] Beuys was therefore interested in its symbolic whiteness, as well as in the *ilia*, which in Latin refers to the abdomen and thus to the somatic parts of the image motif. Above all, however, the reference is to the Siberian-Scandinavian habitat of this bird, which it connects in its Eurasian migration between Europe and Siberia—like the hare on earth, so the white thrush in the air. Moreover, the character of the transitory bird as the epitome of the soul flying away through spiritual spaces is a topical, here unmistakably symbolic reference.

The ensemble of dissecting tables is the only element that breaks the horizontal line of the installation and seeks vertical tension. The dissecting table carried the

corpse, the components of which separate into the bony, hard structures of the enduring type and the organic parts of the temporal-individual, which descend downwards, where they fall back into shapelessness as though incorporeal. Their formerly vital energy and "life warmth" has been downgraded there to the state of a possibility and, as fat storage, condensed to a potential. They now embody only elementary factors of future reanimation. For from the death zone, with the sensations of the horrific, there is the ascent upwards, where the dusky depth below seeks contact with the bright spiritual above, where the death being (Ger.: *Sterbewesen*) passes into the living being (Ger.: *Lebewesen*). Its imperishable form of being, the actual soul energy, the unbreakable will to live of all living things, remains suspended above the place of death. What was enshrouded amorphous matter below is sublimated above to immaterial light in space. Physical energy separates from spiritual energy. Two large boxes—not empty in the sense of the image, but rather transcendentally loaded—again made of sheet zinc, occupy the upper area of the field of vision (fig. 22). Each box hovers vertically above one of the stretchers. With the content of their *pneuma*, the hint of their breath, they represent the spiritual region above the heads, in contrast to the material-object content of the casket forms at the bottom. They are not the only example of seemingly empty containers that become metaphors of transcendental spaces for Beuys. In 1968, he realized a comparable representational intention with the multiple *Intuition* (fig. 23); and in 1970, he also created *mit Schwefel überzogene offene Zinkkiste (tamponierte Ecke)* [*Open Zinc Box Covered in Sulfur (Tamponed Corner)*], which is associatively closer to our example, as well as its counterpart, an unprocessed, empty zinc box (fig. 24). The immaterially spiritual has no form in external reality. Here, Beuys followed an ancient notion of the "soul shell" that Plato developed in the dialogue *Timaeus*. Plato's doctrine of the soul recognizes in it an encasement of the body hidden from our gaze; as a component of life without substance, it is for him the soul's chariot into transcendence, for which he uses the image of the stars.[15] The rapture motif through a chariot that leads the spirit out of the body into the spiritual, however, finds its earliest example in the ascension of Elijah in the fiery chariot, the flames of which stand as a metaphor for disembodied spiritualization (2 Kings 2:1–18). According to today's esoteric view, this idea of a free soul as an astral body is the transport vehicle for the out-of-body experiences of the soul's journey into ethereal, also sidereal spheres. No less interesting for Beuys was the reception of this idea by Paracelsus, according to which the physical body is only the visible part of existence as an elusive whole. Paracelsus explained how humankind forms its uniqueness by working on its own self. As a microcosm, the human being ultimately

represents an image of the beauty of the universe.[16] This idea was revived after 1945 in the philosophical existentialism of Jean-Paul Sartre.[17] According to this, humans determine their own actions in a continuous struggle for self-determination and rise to freedom. In their self-created world, they are what they form themselves into. Between birth and death, they shape their lives on their own authority against the claim to absoluteness of religion or science. It was from Sartre and Karl Jaspers that Beuys drew his distinction between scientific and existential truth. With his statement "everyone is an artist," he takes up this conceptual idea from the arsenal of contemporaneous existential philosophy—it was to become the theoretical guiding principle of his artistic approach. What the statement does not say, however, is the misunderstanding, as popular as it is superficial, that every human being can or should take up the brush artistically with egalitarian right. A vocation as an artist is reserved for only a few; but the self-forming life's work on one's own ego, out of the existential given of the potential for essential self-perfection that is inherent to everyone, is open to every human being. According to this, all human beings, by virtue of their creativity, are obliged to become aware of the possibilities of their individual assets, which are their capital, and to make something unique of themselves. Humans form their selves into individual beings through the poetic shaping of their own lives. The still formless but formable sculptural substance for this is found as pure potentiality at birth into the world. At the end of one's life's work, the work is completed to its essence with death; in their uniqueness, human beings have become the fruit of their lives; no different in its uniqueness is the—for this creative process—prototypical work of art by the artist. In this sense, the individual human being matures into a self-created sculpture. This freedom for self-creative autonomy distinguishes every human being from all others. According to Beuys, only it can compensate for the individual's loss of meaning in the egalitarian administered world by creatively elevating it to an artistic—that is to say, spiritual—principle.

This meaning of the installation is clearly recognizable in the inventory. The boxes are glazed—that is to say, transparently closed—whereby the glass panes are painted gesturally on the back with yellow fat without losing their principally translucent character through the obfuscation; gestural painting denotes an intuitively sensual expression of the soul by means of the hand unconsciously guided by psychic forces. The boxes have also been described as lamps,[18] which makes sense due to the proximity of the glazing to light. In them, the substance, the fat massaged in an unshapely-compact way at the bottom, now appears in the same color and the same material, but—deprived of its concreteness—ap-

pears translucent, i.e. spiritualized. In Beuys's thinking, this means that the materially soulless substance below sublimates itself spiritually and is vividly elevated to translucency, to transcendence. The unnatural division of the two poles of life is cancelled out in the dialectic of descension and ascension. Congruent with its contents, this element of *zeige deine Wunde* must therefore be read as ascending from bottom to top into the cosmic unity of nature—according to the anthroposophical conception, from the disembodied matter of the autopsied corpse to the free spirit, from the physical cold death to the pneumatic astral body. In the language of Novalis: "a dead man is a man who has been elevated to an absolute state of mystery."[19]

Next, we encounter two forks, formerly tools used by construction workers to arrange the ballast beds of railroad tracks by bringing migrated ballast stones back into the correct position (fig. 25). Here, they are aligned in parallel with deliberate precision. Strips of red cloth flutter on the shafts, signaling political awareness and hard physical labor at the same time, since they served as sweatbands to ease the gripping leverage of the left hand down to the shaft for the momentum of the throw. The forks thus restored order to the shattered granite bedrock, in order to subject it to its civilization-serving purpose, the passing through of the mechanical railroad traffic as engine and gears of the economic order, the life energy of nature confronted head-on. It is noticeable that the middle prong of the two originally three-pronged forks have been broken off, thus making them useless for their intended purpose with standardized grain sizes of crushed granite gravel of six centimeters. The sharp outer prongs stand on rectangular black slates, in the surface of which a circular shape has been inscribed by means of their points; their ring is not completely closed, but rather the periphery remains open (fig. 26). As a result of the breaking-off of the middle prong, the forks now serve as compasses and are thus transformed from tools that help to create order by means of heavy, physical human labor on subjugated nature to instruments with a new meaning. As circling compasses—that is to say, with means of mental ordering work—they are now connoted with theoretical cognition ability instead of practical execution. On the one hand, they produce the perfect geometric figure as a metaphor for scientificalness and rationality. On the other hand, Beuys recognized in the circle the sign of cosmic universality and a non-linear, cyclical conception of time. Instead of progressing linearly, time closes itself into a circle in the repetition of the eternal. Here, Beuys takes up Nietzsche's concept of "Eternal Recurrence." However, he leaves the circle open to one side. The circle has not yet been completely drawn but will predictably close at this point to the full round: *complete to completeness* – although only beyond the material substrate. "Do not disturb my circles," Archimedes said to the unintelligent, meaning: Do not stop the work of knowledge. The forks respond to the peeling irons on the opposite wall, so that both must be thought of in relation to each other. The analogy of formal features suggests seeing them as a unit of meaning. Because of the contraposition and the original spatial distance, their seemingly similar formation is not experienced together, but is understood as being mentally related to each other. Just as the peeling irons serve the control of the vegetative, the forks serve the regulation of technical processes. The driving forces of nature meet the motors of the industrial economy; biocentrism and logocentrism confront each other as alternative vital impetuses.[20]

The work concludes on the last level of meaning with a perspective that transcends the theme of death and prophetically addresses the theme of life. Two copies of different issues of the Italian newspaper *Lotta continua* (*Perpetual Struggle*) form the conclusion (fig. 27). It was published weekly in Turin from November 1969 until the end of 1976 as an organ of the Italian student movement and the extra-parliamentary left. Enveloped, stamped, and postmarked January 16 and 18, 1975, the two newspaper mailings of different issues from Italy are addressed to Beuys in Düsseldorf. The address noted is not his private address at Drakeplatz 4, but rather his studio address, which was also the postal address of the F.I.U. (Free International University) in Düsseldorf: Andreasstrasse 25. In late 1974, Beuys visited Capri and Naples, where he met with the art critic and curator Bruno Corà. During their meeting, they also discussed this newspaper, which at that time was experiencing threatening economic difficulties and by 1976 had completely run out of funds.[21] The newspaper then continued to be published in Turin, supported by patrons, until 1982; however, the two copies were sent to Beuys from Rome. Numerous intellectuals subscribed to the newspaper, so that one of his Italian interlocutors may have sent it to him with a deeper appellative meaning. It is also possible, however, that Beuys ordered the newspapers himself because he had them in mind for his own purpose. Beuys was no more politically aligned with the extreme left than Bruno Corà. Consequently, it was not the political struggle of the newspaper's content that interested him; he understood the concept of revolution from a completely different perspective. He unabashedly used the simple literal sense of the newspaper's title for his own artistic intention, without opening the mailings or perceiving a content possibly aimed at himself. The name of the newspaper can be understood in several senses, depending on whether *lotta* is understood as a noun or as a

verb in the imperative, and whether *continua* is understood as an adjective or as an imperative—everything is grammatically possible. The meaning for the train of thought at this point is cogently dependent on this. The work and the way of thinking reveal which of the possible meanings Beuys wished to employ, namely the idea of the periodic and the endlessly continuous in the process of life, in the task of existence of the individual and of society, as well as of nature—the *continua lotta*. This is the second literary message in this work after the statement "zeige deine Wunde" and at the same time the answer to its implication, which he passes on to the viewers: The circle rounds itself like the newspaper renewing itself daily in rotation and continues like the everlasting succession of existence—endlessly. Read together, both statements then result in the overall essence, under which the work can be understood as a whole: "show your wound—in eternal struggle."

Only at first glance does Beuys's visual language seem enigmatic; it is, however, neither mysterious nor hermetic, which would also be contradictory, since he concisely revealed his prescriptive statements within the underlying concept. However, his visual language, like any language, is an agreement between sender and receiver and presupposes a shared vocabulary. General comprehensibility is based on conventions; in art history, themes are correlated with canonical motifs in such a way that they are read and understood by the intended addressee. As an interim result, it can already be determined that Beuys's entire oeuvre is also subject to fixed references to content, whereby each individual work is oriented to the whole as a mosaic tile. To this end, he made use of a means of representation that avant-garde modernism had banned from its toolbox and excluded as academic educational material: iconology as the teaching and interpretation of the meaning of pictorial content. Beuys thus proved himself aesthetically to be a Hegelian with close ties to the Romantic concept of art of the nineteenth century. Hegel founded and formulated an aesthetic theory, which was then followed by the nineteenth century and Romanticism; it states that in the work of art, behind the appearance of everything, there is always a deeper or further meaning, which constitutes what is actually artistic; behind every objective fact, an intrinsic idea opens up, with which life and art refer to each other. Beyond the craft side and the means of art, the work of art fulfills itself by bringing a content to consciousness. It does not present itself as a formal end in itself, simply to be what it is—it is precisely this tautological concept of art to which Beuys directed his intention of expansion. Rather, it aims at a further meaning, which is what constitutes its rank as art in the first place. Its spiritual freight is therefore not something attributed, added, or something that can be dispensed with. Instead, the formal structure is a serving means of language for a content that is to be expressed. This conception turns away from intuition and expression and instead adopts the central demand of a social task of the arts. With the action and title of *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (*The Silence of Marcel Duchamp Is Overrated*, 1964; fig. 28), Beuys declared himself decidedly critical of the aesthetic theory of the avant-gardes. According to his understanding, art and artists are not silent, but must fulfill the function of a messenger. He thus undertook to reorder social life in the opinion that art has a political function, to which it is empowered by the forces of nature and as a steward of intellectual capital. More than the superficial appearance, the profound spirit is the reference point of reality, because the imaginary circle of thoughts of soul and spirit cannot be grasped in scientific language, but only religiously, philosophically, or artistically.

This thought leads the work of Joseph Beuys out of its art and intellectual-historical connections into the topicality of our days. Art, like every cultural phenomenon, is dialectically interrelated with history and the spirit of the times. Beuys accepted these mental presuppositions and adopted them as a guide in his work, instead of joining the historical contradiction of the avant-garde of *l'art pour l'art* with its approach of art for its own sake and the imprinting of the solipsistic artist ego—looking at the past in order to develop the present. At this point, decisive breaks in understanding arise around his work to this day, in that it is understood as formally innovative and epoch-defining in art but called into questions in terms of content. An often-resonating tenor of the tributes to the artist's 100th birthday testifies to this selective reception: Beuys yes, if only there was no anthroposophical background and missionary commitment. Beuys himself saw it precisely the other way around: It is not art that is revolutionary in endless formalistic self-repetition, but *WE are the revolution* (*La rivoluzione siamo Noi*; fig. 29). The necessity of a revival of human inwardness and attachment against the destructive domination of the rationalisms of scientificalness, technology, economy, statistics, stochastic theory, and algorithms defined him. In this sense, his theses are as anachronistic as they are of unprecedented future viability: Society will only be able to interpret its existential mysteries of life and death, macrocosm and microcosm, humankind and nature in symbolic language instead of in mechanical binary codes.

The exterior is an interior that has been raised to a mysterious state.
(Novalis)[22]

II. Iconology

Hitherto unknown is the literary source of the sentence "Zeige deine Wunde." It may have come to Beuys through literary perusal; in any case, with its poetic pathos, it is hardly a sentence taken from everyday conversations. Nor do we know whether it stood as a trigger at the beginning of the concept or as a closing statement above the finished work. As a trigger, it would deliberately stand in dialectical antithesis to Goethe's view: "*Einsam* nähr ich meine *Wunde*" (*Alone* I nurture my *Wound*),[23] to which he responds with his counterstatement. In any case, the title is based on an art and intellectual-historical series of image patterns that were familiar to the well-read artist Beuys—among them perhaps least of all the poem "Ein Samariter" (A Samaritan) by the Munich-born author Georg Scheurlin (1802–1872) with the early literal quotation that reads:

> But one day will come along your path
> a quietly haggard countenance –
> Who says: Do you need my oil?
> *Show your Wound*, here my pitcher!
> And at the inn I shall nurse you,
> If this gift be not enough.[24]

Nevertheless, the story of the Good Samaritan can be considered prototypical as probably the first exemplary narrative of human compassion for the suffering of others, regardless of who it is. The thematic presentation of the whole work and the curative yield expected by the literal appeal—namely, to find spiritual life in eternal return for all the wounded through death and transfiguration—would then be compassion.

Another possible line of thought is the motif of sacrifice.

Abraham follows God's command to mortally wound his son Isaac in order to *prove* his highest concept through the greatest possible sacrifice. God takes the intention for the deed and replaces the son with a sheep, which is—in monotheistic religions since then and to this day—the typical sacrificial animal (Genesis 22,1–19). It takes the place of the atavistic human sacrifice. Its blood reconciles the morally confused human race with the numinous. In Greek mythology, the sacrifice of Isaac corresponds to Iphigenia's sacrifice of atonement (fig. 30, 31). Here as well, it is a matter of reconciliation by means of flowing blood. And here as well, the fatal wounding of the daughter by the father is an act of atonement. Two things distinguish the myth from the Abrahamic Sacrifice: Iphigenia's mother resisted the act and thus rebelled against the will of the gods. Her revenge killing of the father became the sacrilegious counterpart of the sacred sacrificial killing. It led to the hopeless guilt that the Greeks call tragedy. Beuys, born in 1921, carefully considered this innocent guilt in his own biography and related it directly to his own person. His biographically overlaid parable of flight, crash, and healing brings this awareness to light. He knew that the past cannot be "overcome"—that is to say, erased with new violence, but, if there is to be a future, must be healed through spiritual atonement. For this purpose, the myth of Iphigenia provides an ideal model. For the sacrificed woman was abducted invisibly through the air by the goddess Artemis—that is to say, spiritualized—and transported as a prophetic seeress to the Tauri in Taurica in today's Crimea, where according to the self-created life legend, Beuys also localized his spiritual rebirth. The priestly mission originating in the East in the myth of Iphigenia prompted him to recite the corresponding text by Euripides in the action *Iphigenie / Titus Andronicus* on May 29/30, 1969 in the Theater am Turm in Frankfurt am Main on the occasion of experimenta 3 (fig. 32). The living white horse, which demonstratively dominates this action, stands in ancient mythology as a preordained sacrificial animal and in Nordic conceptions as a messenger of death. In Tacitus's *Germania*, it is stated: "It is peculiar to this people to seek omens and monitions from horses. Kept at the public expense, in these same woods and groves, are white horses, pure from the taint of earthly labour; these are yoked to a sacred car, and accompanied by the priest and the king, or chief of the tribe, who note their neighings and snortings."[25] Here, the white animal appears for the second time, charged with Beuysian meaning.

In mythology, the god sacrifices himself as the price of life's redemption from death. The cyclic dying and resurrection of nature are mythically personified in the Egyptian deity Osiris and the Greek god Dionysus. The latter is torn apart, dismembered, and consumed bloody-raw by his female followers. Reassembled, the periodic dying is followed by the ascent from the dark underworld into the

light upper world. Conceptually, this means that, during its embodiment into matter, the uniform world-soul is torn apart by thousandfold wounding, when it animates the individual at the entrance into space and time; with its material passing away in death, it returns once again into the comprehensive unity of the cosmos. This image of the individual in the whole extends from Heraclitus's "all is one" to Nietzsche's "Under the magic of the Dionysian, not only does the bond between man and man lock itself in place once more, but also nature itself, no matter how alienated, hostile, or subjugated, rejoices again in her festival of reconciliation with her prodigal son, man."[26]

Consistent with this is Paul's placement of the redemptive death of Jesus into this chain of motifs of the reconciliation of humanity with the divine principle through the atoning sacrifice of the son, not unlike that of Abraham's own son. Here as well, the proof of truth does not come from death as such, but from the blood flowing out through the open wound. According to the legend, the (cognantly) blind Roman soldier Longinus stabbed the side wound of the victim with a lance (John 19:34), just as the peeling iron does to the tree (fig. 33). The flowing stream of blood hit his face and made the blind man see—not only the sight of external reality, but also the enlightenment of the truth of the hidden. Once again, the wound appears here as the redemptive means of salvation. Since then, in the ritual of Holy Communion, the presentation of the sacramental wine becomes, through transubstantiation, each time anew the redeeming blood of the wound. At the same time, the opening and showing of the wound is the answer of compassion and healing to the question of Pontius Pilate: "*Ti estin aletheia?*" – "What is truth?" (John 18:38), with which the Roman rationalist doubted the higher meaningfulness of existence.

The transcendence of the Risen One also finds its metaphorical expression in the proof of truth through the showing of the wound (fig. 34). The doubting disciple Thomas challenges Jesus: "'Show your wound,' that I may believe that you are the Christ." (John 20:19-29). The spiritualized one shows him the wound, and Thomas touches it with his hand (fig. 35). Here, blood and reconciliation through the atonement on the one hand, and open wound and transcendence on the other hand are placed for the first time in a conceptual relation to one another. The shown wound heals the spiritually blind by enlightenment and certifies for the doubting man of facts the redemption from the fall into death to a spiritual existence.

As a so-called Man of Sorrows, the Savior showing his stigmata becomes an icon of Christian compassion and certainty of salvation. As Martin Schaffner's example demonstrates, although he is in a coffin, he is never depicted as a dead man, but rather as a living person standing in or next to the sarcophagus (fig. 36). The presentation and sight of the stigmata are the central motif of this type of representation; it arouses hope for salvation and certainty of faith out of compassion. This double meaning—spiritually animated in death—leads directly to the conception of Joseph Beuys.

In September 1224, Francis of Assisi received the stigmatic wounds on his hands and feet. They appeared as the bleeding images of the wounds of the Crucified and served as testimony to the world of his spiritual truthfulness (fig. 37). This made his religion-political zeal sacrosanct, although it was inconvenient for the official opinion of the spiritual. Francis showed the wounds as proof of his vocation. Since then, he who can authenticate the suffering of the truth by showing his stigmatizing wounds appeals to the individual immediacy of the truth, his claim to authenticity, and his unconditionality in the leading of his own existence. Interesting and taking the thought closer to the goal, however, is that Francis also saw himself as an artist. Through his poetic work, the "Canticle of the Sun," he strove to spread his ideal goal and make a plea for the salvation of secularized humanity. More effectively than the merely preached word, the superior artform was intended to trigger enthusiasm for reflection. Here, for the first time, the raising of consciousness through an artistically emanating address was clearly intended. There is no doubt that Joseph Beuys symbolically invoked this topos when he was beaten bloody by an enraged student during a controversial art action in Aachen on July 20, 1964. As a theophoric figure with the crucifix in his raised hand, he demonstratively shows his stigmata (fig. 38).

The next consideration is the nude self-portrait drawing by Albrecht Dürer in which he points—possibly intended for a physician, in any case intentionally following the type of the Man of Sorrows—to the sore spot on his side, which perhaps came from spleen pain, and writes: "*Do der gelb Fleck is und mit dem finger drauf deut do is mir we*" (There, where the yellow spot is located, and where I point my finger, there it hurts; fig. 39). In addition to the clearly cited side wound of Jesus, Dürer also adapted his personal facial features to a type that traditionally represents the *vultus sanctus*, the holy face of the Savior. At the time, one followed a precise notion of the appearance of Jesus as this had been handed down in an apocryphal description by the legendary Roman Prefect Publius Lentulus,

which is nevertheless believed to be authentic. In the self-portrait in the Alte Pinakothek in Munich, Dürer also stylized himself after the image of Christ, recognizable for all. If one rejects the assumption that the drawing was addressed to a physician, then Dürer subordinated himself to the image type of the Savior, to whose aching side wound he referred. The gesture then signifies his compassion for His pain, as if it were his own, and repeats the lamentation on the cross in a self-referential manner. What does this self-interpretation of the painter Dürer as the Savior mean? Since the sixteenth century, artists have been able to relate their work of creation to the creative act of God and, with the means of art, compare their work—as recreated in terms of originality, harmony, and perfection—with divine creation; Michelangelo was already considered *Il Divino* during his own lifetime. From then on, the work of art of the early modern age exemplifies world-immanent perfection. Dürer's claim as an artist to godlike creatorship demonstrates how the idea of salvation, the idea of injury and healing, passes from the theological-religious into the secular realm.

The aesthetic theory of nineteenth-century Romanticism developed insights into the task of art based on this approach, which reach as far as Beuys. Like Beuys, it reacted to the secularization and materialization of human life and saw art as a mediator of healing visions for social reality, wounded and wounding as it was by growing contradictions. Artistry took the place of the priesthood. Since then, the high concept of art has opened up paths to the meaning of life in a world that has become alienatingly objectified through enlightenment, science, industrialization, statehood, and capitalism. It is revealing that Friedrich Hölderlin, who invoked the healing powers of art before all his contemporaries,[27] was a lodestar for Beuys: Art and artists create the new world through their concept of being. By virtue of their paradigms, art alone—not scientific enlightenment—heralds and prepares the possibility of a new age. Hölderlin's equation of Dionysus and Jesus Christ—both guarantee the Second Coming and redemption through the sacrifice of wounds—must have been fascinating for Beuys. In Hölderlin's programmatic ode "Bread and Wine,"[28] Dionysus-Christ transcend death. Here, poetically formulated, appears the same basic idea that Beuys set as the content of *zeige deine Wunde*. In the ancestral line of Romanticism, he transferred the task of the spiritual exaltation of existence to the work of art by means of a new "art religion."

In addition to Hölderlin, Richard Wagner and Friedrich Nietzsche became for him sources of inspiration and motifs. After early errors of youth, Parsifal recognizes his destiny as a redeemer and follows his calling to proceed from limited worldliness to the spiritual path beyond death. Through his compassion, he closes the open wound by disempowering the tool that caused it—it is the same lance that Longinus once wielded (fig. 40). The circle of motifs closes when the paired tools of injury at the beginning of the installation are used as likenesses of this lance. It causes and heals the shown wound according to the homeopathic principle of *similia similibus curantur* ("like heals like"), which Beuys was familiar with. Behind this is the idea that the microcosm illustrates the macrocosm, the macrocosm is reflected in the microcosm, and both are mutually connected according to the principle of cause and effect.

According to the Christian as well as the esoteric view, physical death does not mean the end of life; Beuys contrasted the substance of death with the substance of life. The goal and lesson of life can be described as the unity of body and soul (Plato, Spinoza), resurrection (Paulus), universalism (Augustin), the world as imagination (Arthur Schopenhauer), and knowing compassion through redemption: "This wound it is which never will heal!" (Wagner, *Parsifal*), eternal recurrence (Nietzsche, *Ecce Homo*), astral body (Rudolf Steiner). In the novel *Siddhartha* (1922), Hermann Hesse describes how wounds caused by social, institutional, scientific, and economic realities make human life a path of suffering; through meditative contemplation of the wound, Siddhartha finds his way out of the suffering of these linear structures into *samsara*, into the circle of existence within the cycle of becoming and passing away, out of worldliness into spiritualization; his contemplation of the wound opens up for him the hidden entrance into the knowledge of real life—here, the wound is the gateway into the self-exploration of the world of the soul. The true nature of things reveals itself to the inner eye in the image of the flowing river, which in a state of constant change remains the same and of which he becomes the ferryman.[29] Joseph Beuys stands in this line with his work *zeige deine Wunde*. According to all these ideas, existence is unconditional and universal. It renews itself cyclically in the whole of nature through the immortal perpetuation of the spiritual principle. Those who show their wounds to their fellow sufferers through the suffering inherent in all life are—in the mind of Beuys—mourned, comforted, and healed by the higher, unifying totality of humankind and nature. For "the knowledge of tragedy is connected from the very beginning with the urge for *redemption*."[30]

[01] Friedrich von Hardenberg [Novalis], *Detached Thoughts*, quoted in: Lilless McPherson Shilling and Linda K. Fuller (eds.), *Dictionary of Quotations in Communications* (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997), p. 165.

[02] *Joseph Beuys: zeige deine Wunde*, 2 vols., ed. Städtische Galerie im Lenbachhaus (Munich: Schellmann & Klüser, 1980).

[03] Friedrich Nietzsche, "Third Essay," in: idem, *On the Genealogy of Morality*, ed. Keith Ansell-Pearson, trans. Carol Diethe (New York: Cambridge University Press, 2010), p. 71.

[04] According to Joseph Beuys's gallerist Bernd Klüser in a conversation with the author on January 10, 2019 in Munich.

[05] Cf. in note 2, vol. 2: "Reaktionen," (Reactions) the press reports and collected reactions to the purchase by citizens of Munich.

[06] Armin Zweite was Director of the Lenbachhaus from 1974 to 1990.

[07] See: *Todesbilder in der zeitgenössischen Kunst mit einem Rückblick auf Hodler und Munch*, ed. Uwe M. Schneede and Günther Gercken, exh. cat. Kunstverein in Hamburg and Lenbachhaus, Munich (Hamburg 1983).

[08] *Schepser* or *Schöpser* from Old High German *scuoba*, *skioban*, Middle High German *schuop*: scrape, scale, push; cf. also *Schuppe*, *Schubs*, *schupfen*. Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (Berlin: de Gruyter, 1999), pp. 219, 745.

[09] Ger.: *Lebensfeuchte*. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust II*, act 2, verse 8461, in: *Goethes Werke* [*Meyers Klassiker-Ausgaben*, vol. 5], ed. Karl Heinemann (Leipzig and Vienna: Bibliographisches Institut, undated).

[10] See: note 4

[11] See: Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen, kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1994), pp. 166–85.

[12] Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, vol. 2. (Munich and Bonn: Barth und Bouvier, 1954), pp. 823, 899, and 1148 [translated].

[13] Cf. note 4.

° With thanks to Iris Winkelmeyer for conservational information.

[14] See: Bernhard Christian Otto, *Herrn von Buffons Naturgeschichte der Vögel*, vol. VIII (Berlin: Joachim Pauli, 1782), p. 227.

[15] See: Francis MacDonald Cornford, *Plato's Cosmology. The Timaeus of Plato translated with a running commentary* (New York: The Liberal Arts Press, 1937), 41e, pp. 142f.

[16] Paracelsus, *Opus paramirum* (St. Gallen 1531), passim.

[17] Jean-Paul Sartre, *Existentialism Is a Humanism* (New Haven and London: Yale University Press, 2007), passim.

[18] For example, by Armin Zweite; cf. note 2, unpaginated.

[19] Friedrich von Hardenberg [Novalis], quoted in: Jochen Schulte-Sasse (ed.), *Theory as Practice: A Critical Anthology of Early German Romantic Writings*, trans. Haynes Horne et al. (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1997), p. 386.

[20] Cf.: Klages 1954 (see note 12), vol. 1, p. 374. See also: Jacques Derrida, "Speech and Phenomena: Introduction to the Problem of Signs in Husserl's Phenomenology" [1967], in: idem, *Speech and Phenomena. And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison (Evanston: Northwestern University Press, 1973), pp. 3–104 (passim).

[21] From e-mail correspondence between Bruno Corà and the author, February 2–5, 2021.

[22] Friedrich von Hardenberg [Novalis], *Notes for a Romantic Encyclopaedia*, ed. and trans. David W. Wood (Albany: State University of New York Press, 2007), p. 44, no. 295, "Cosmology."

[23] Johann Wolfgang von Goethe, "Erster Verlust," in: *Goethes Werke*, vol. 1 [*Meyers Klassiker-Ausgaben*], ed. Karl Heinemann (Leipzig and Vienna: Bibliographisches Institut, 1900), p. 36.

[24] In: Georg Scheurlin, *Heideblumen* (Heidelberg: Karl Winter, 1858), p. 14 [translated].

[25] Cornelius Tacitus, "Germany and its Tribes," in: *Complete Works of Tacitus,* ed. Moses Haddas, trans. Alfred John Church and William Jackson Brodribb, chapter 10 (New York: Random House, 1942), available online at: http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0083%3Achapter%3D10 [last accessed on May 3, 2021].

[26] Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music* [1872], trans. Ian Johnston (Nanaimo, British Columbia: Vancouver Island University, 2008), p. 13, available online at: https://issuu.com/naquashv/docs/nietzsche--the-birth-of-tragedy [last accessed on May 3, 2021].

[27] As in his programmatic poem "Remembrance": "[…] and the poets establish that which endures." Friedrich Hölderlin, *Poems of Friedrich Hölderlein*, trans. James Mitchell (San Francisco: Ithuriel's Spear, 2004), pp. 48f., here p. 49.

[28] Ibid., pp. 7–15.

[29] Hermann Hesse, *Siddhartha* (London: Global Grey, 2018), p. 92: "He reported everything, he was able to say everything, even the most embarrassing parts, everything could be said, everything shown, everything he could tell. He presented his wound […]."

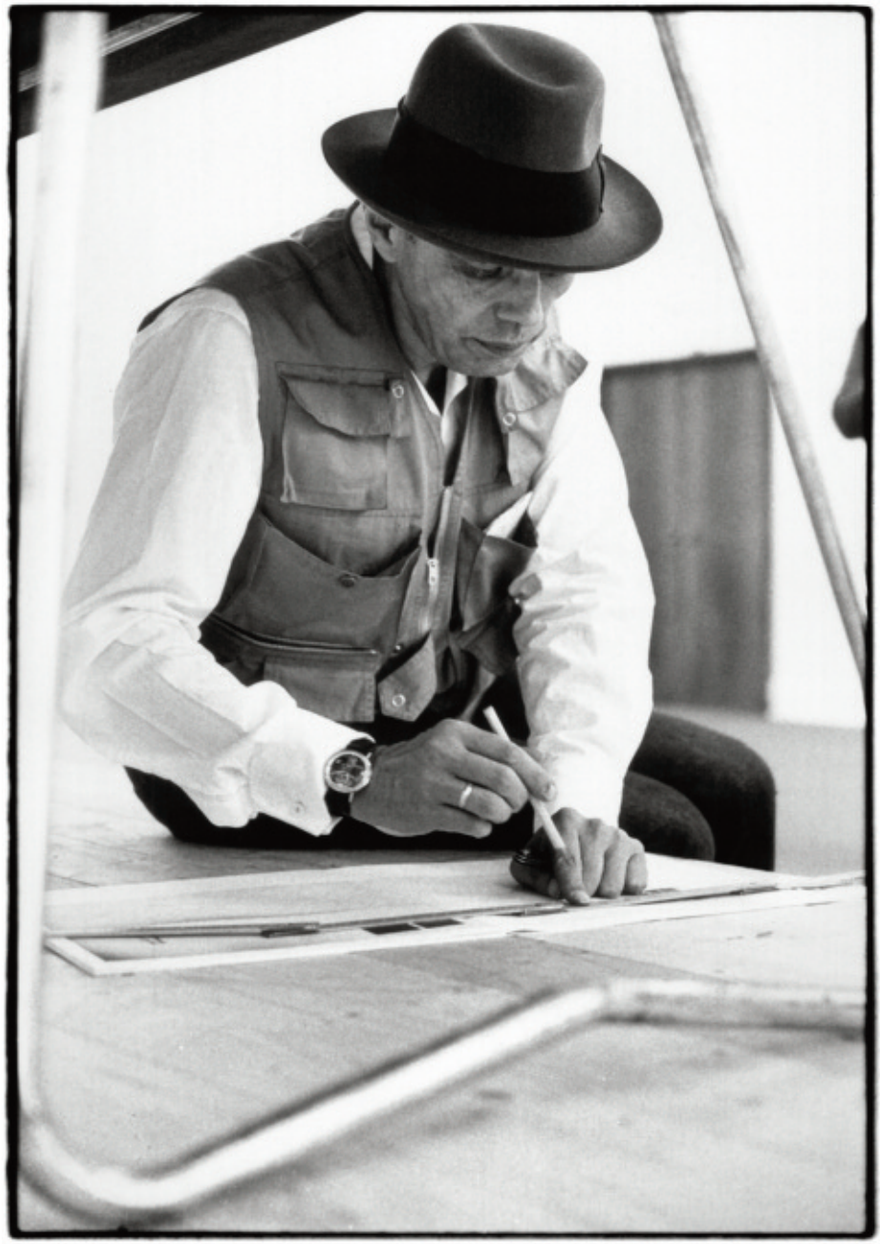
[30] Karl Jaspers, *Über das Tragische* (Munich: Piper, 1952), p. 18 [translated].

AUFBAU

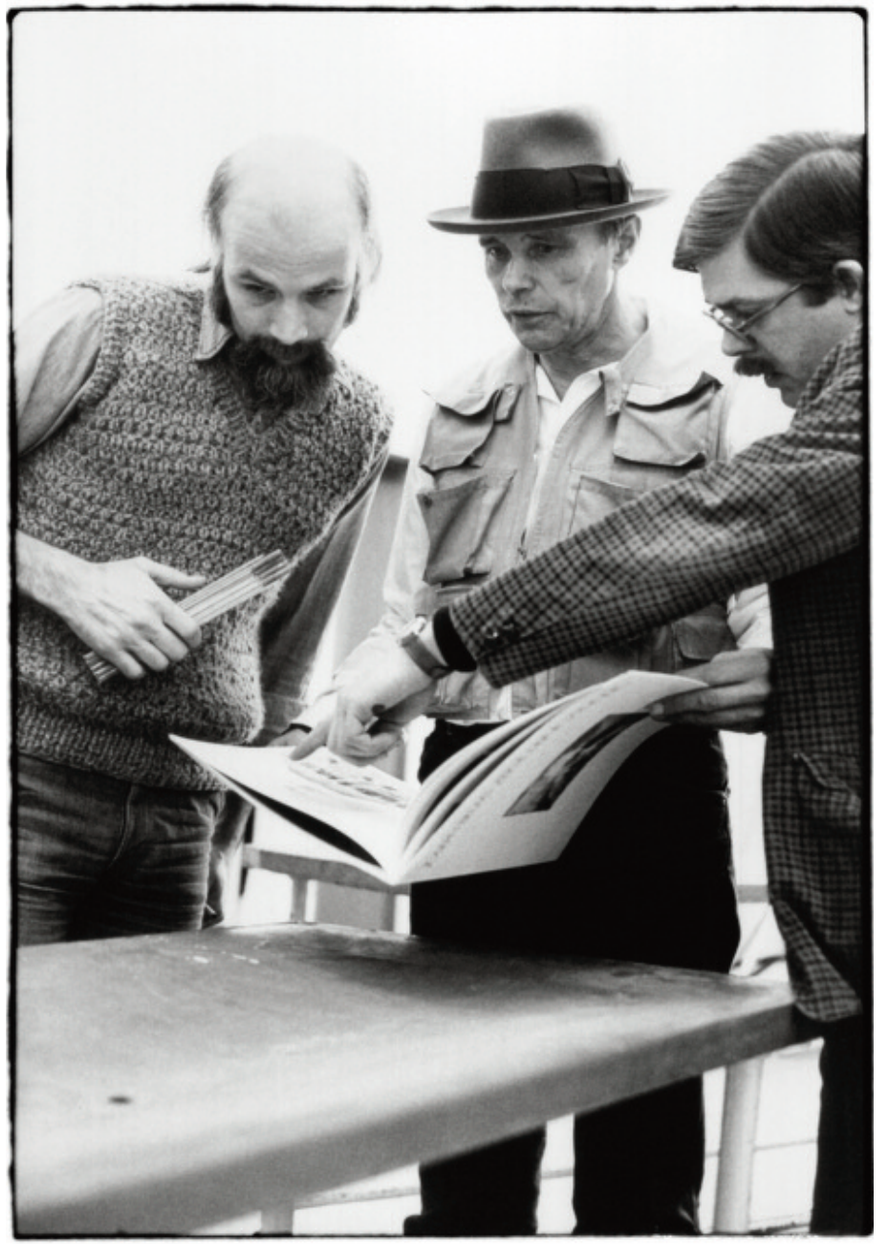
22./23. JANUAR 1980
LENBACHHAUS

INSTALLATION

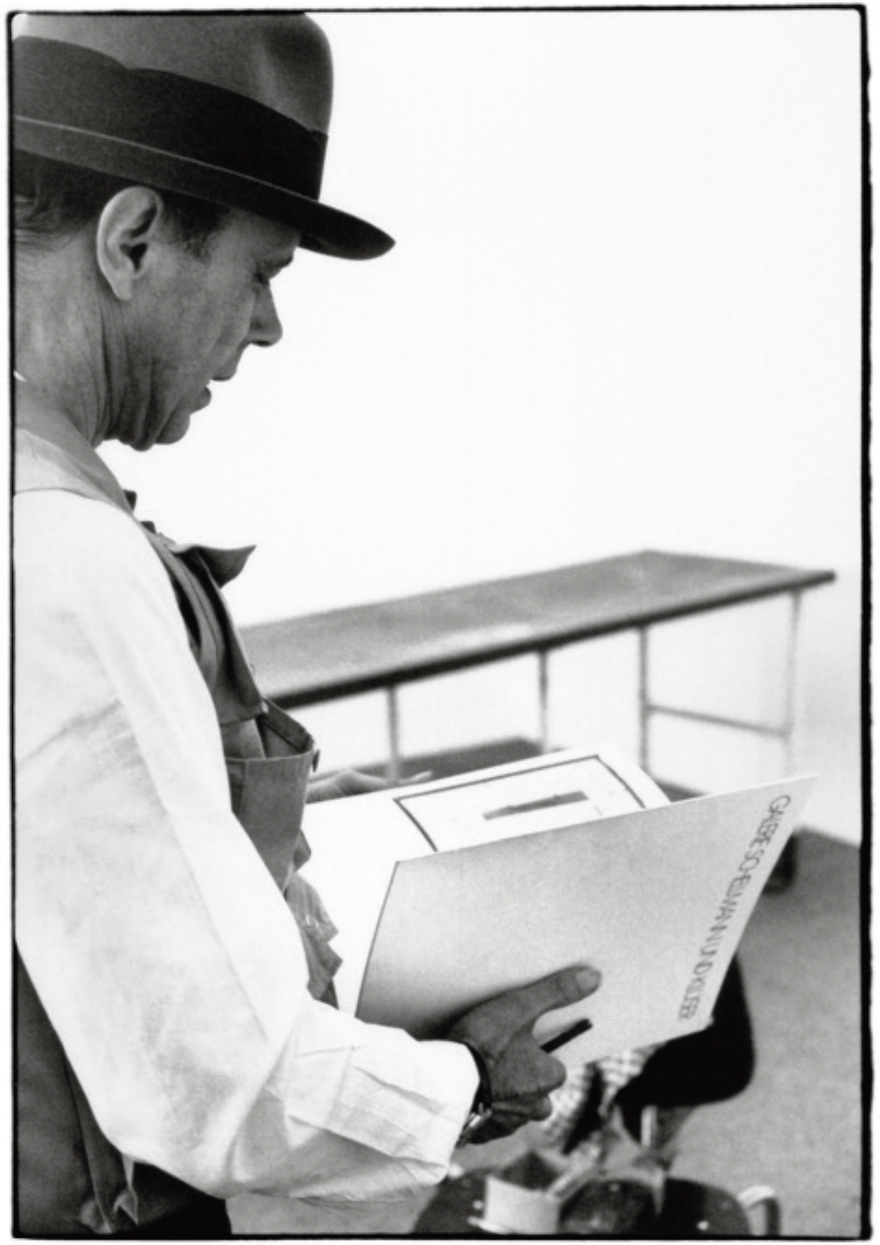
JANUARY 22/23, 1980
LENBACHHAUS



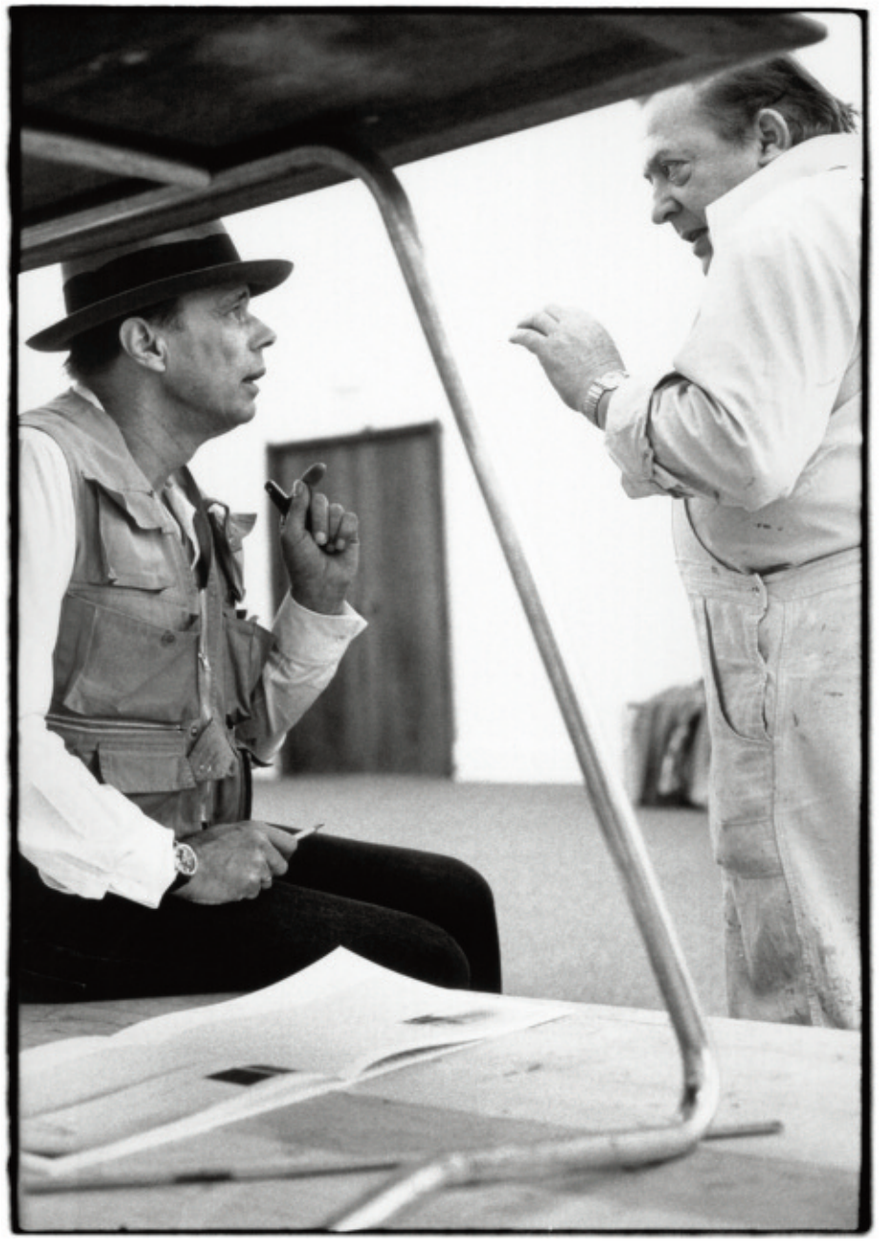
1
Joseph Beuys



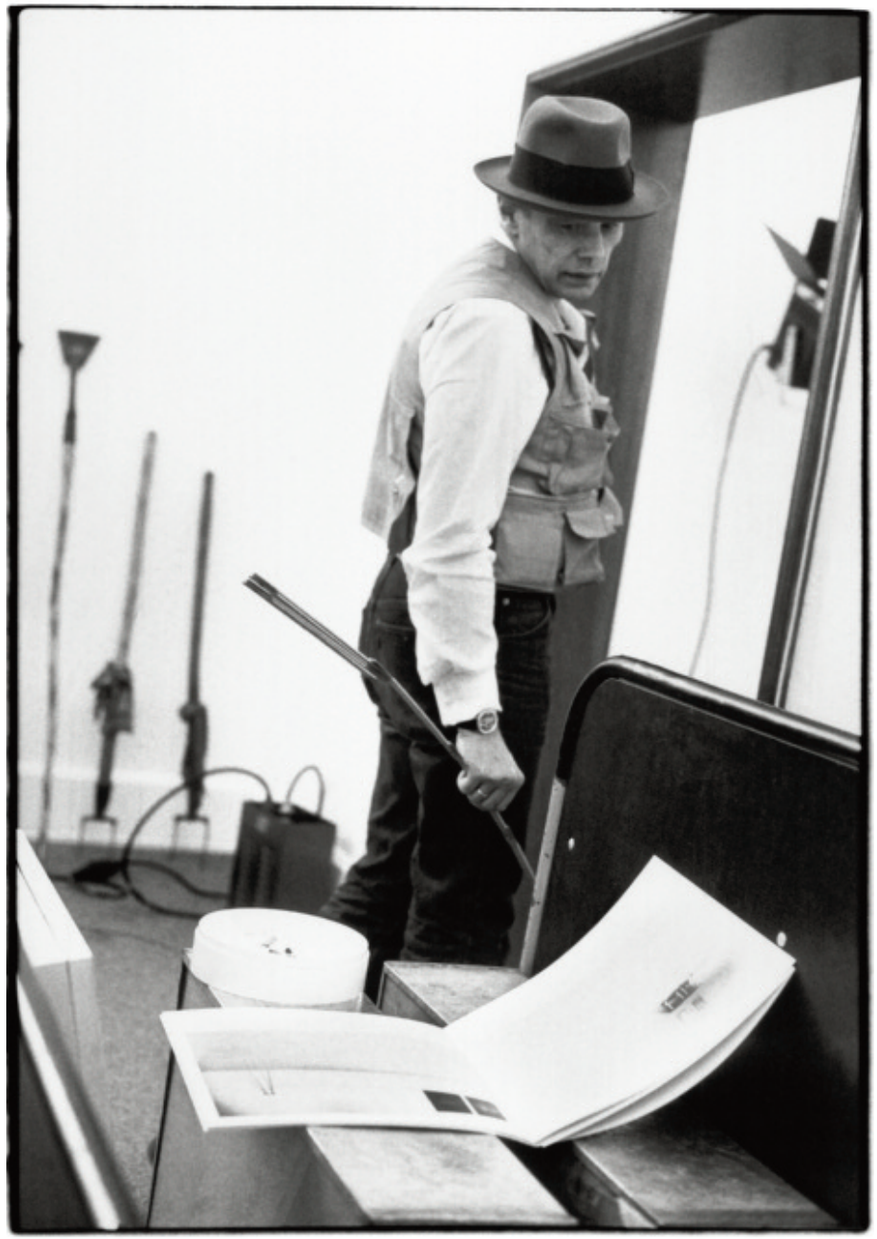
2
Jörg Schellmann, Joseph Beuys, Bernd Klüser



3
Joseph Beuys

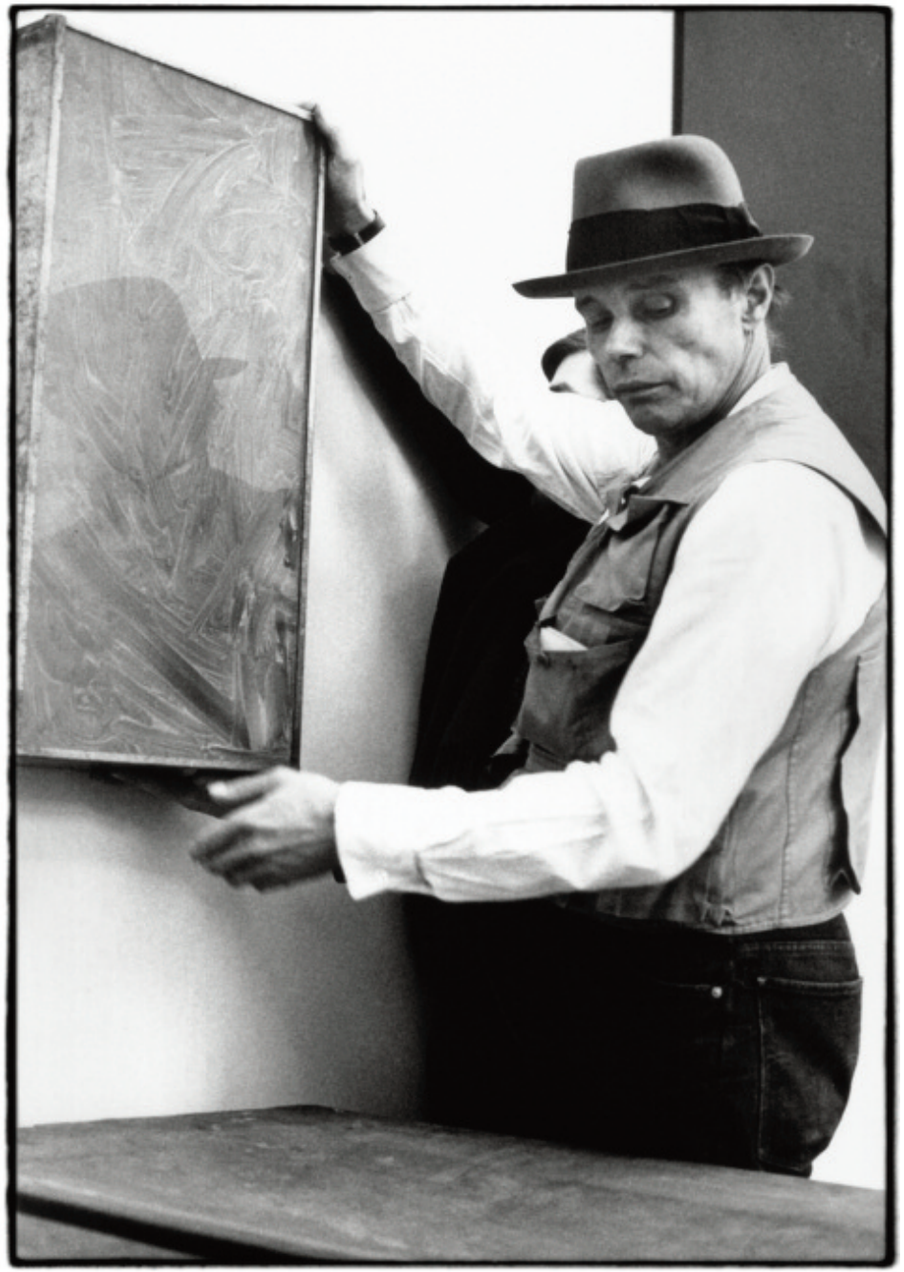


4
Joseph Beuys und Aufbauhelfer / and technician



5
Joseph Beuys

6
Joseph Beuys



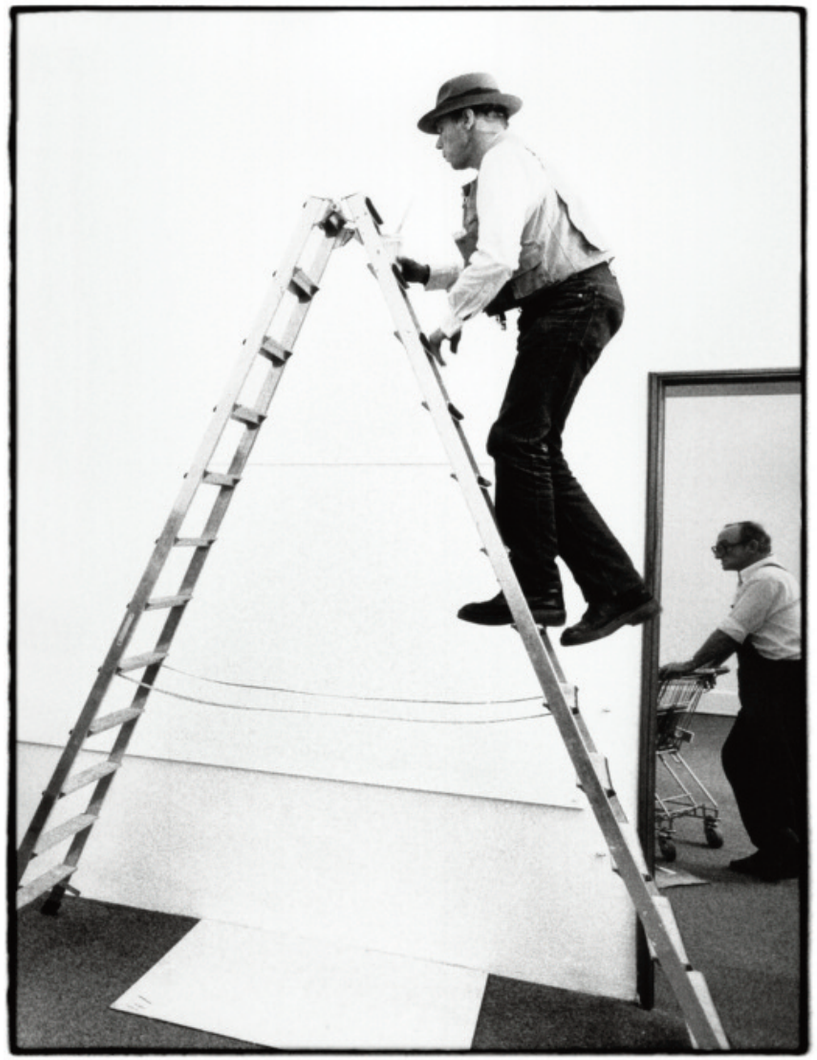
7
Joseph Beuys

8
Joseph Beuys

9
Christof Engelhorn, Joseph Beuys, Helmut Friedel und technisches Team / technical team Lenbachhaus, ganz rechts/far right: Ludwig Rinn

10
Joseph Beuys

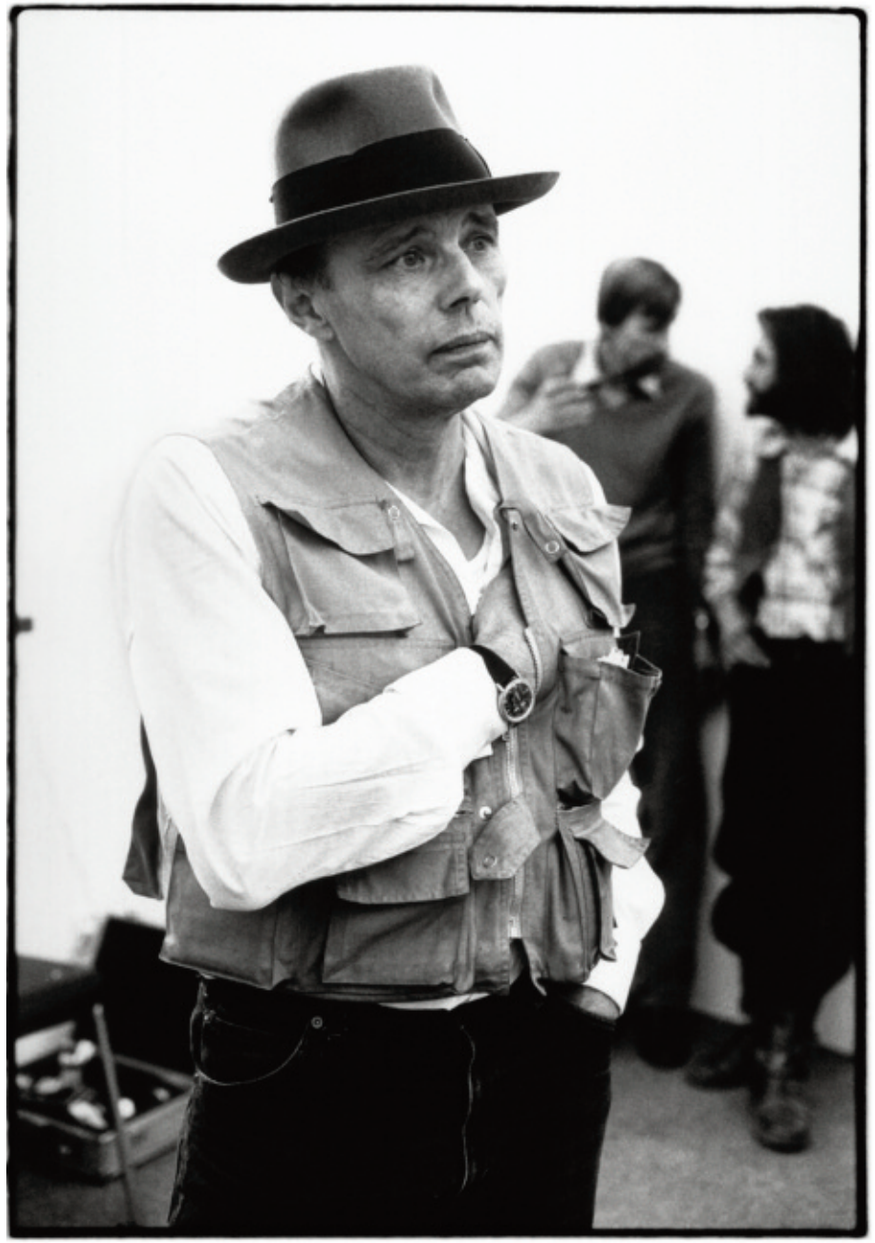
11
von rechts / from right: Joseph Beuys, Armin Zweite und / and Ludwig Rinn auf der Leiter / on the ladder
technisches Team / technical team Lenbachhaus



12
Joseph Beuys

13
Joseph Beuys und / and Ludwig Rinn

14
Joseph Beuys mit / with Tzvetan Marangosoff (ganz links / far left), Ludwig Rinn, Bernd Klüser, Helmut Friedel, Jörg Schellmann und anderen / and others



15
Joseph Beuys

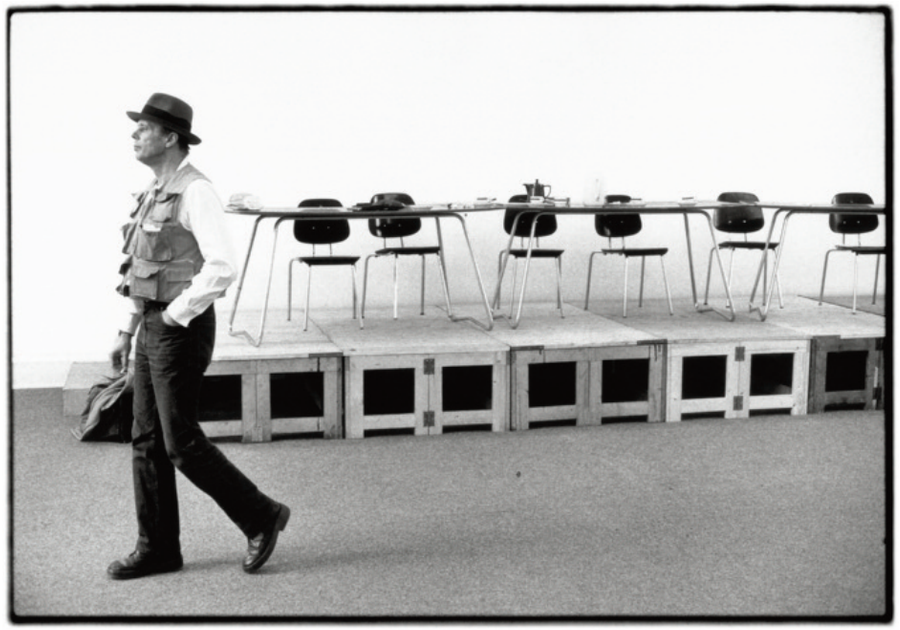
16
Joseph Beuys, Jörg Schellmann, Armin Zweite, Ludwig Rinn

DISKUSSION

26. JANUAR 1980
LENBACHHAUS

DISCUSSION

JANUARY 26, 1980
LENBACHHAUS



17
Joseph Beuys vor dem Podium / in front of the podium

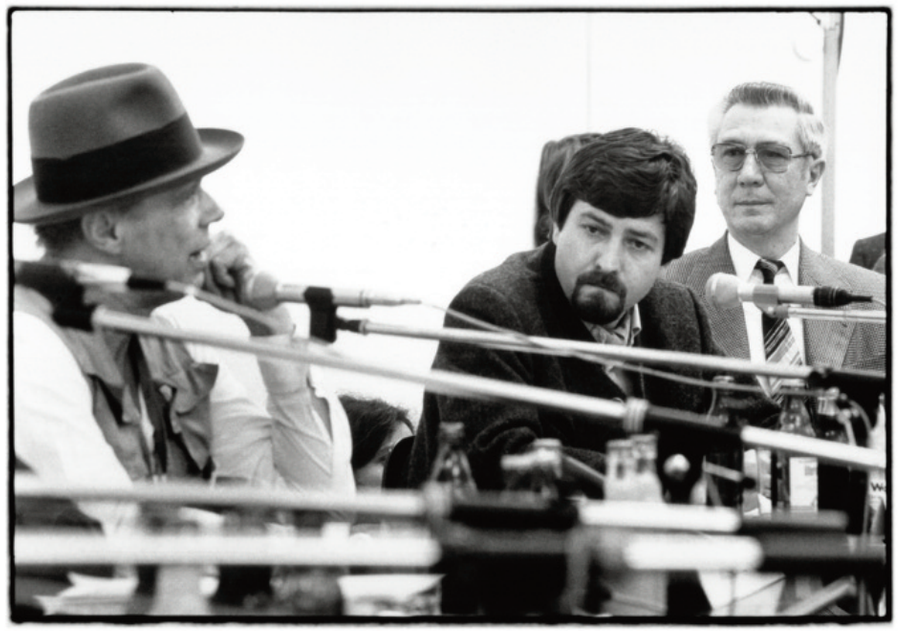
18
Mitte / center: Jörg Schellmann, Joseph Beuys

19
Bernd Klüser (sitzend links / seated left), Armin Zweite, Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, Jürgen Kolbe (auf dem Podium von links / on the podium from left)

20
Peter M. Bode, Joseph Beuys

21
Armin Zweite, Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, Jürgen Kolbe

22
Armin Zweite, Bernd Klüser (hinten/back), Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, Jürgen Kolbe, Peter M. Bode, Joseph Beuys



23
Joseph Beuys, Otto Lerchenmüller, Richard Hundhammer

24
Publikum im Lenbachhaus / Audience at the Lenbachhaus: Barbara Hamm (stehend, erste von links / standing, first from left), Magda Moses (stehend, dritte von links / standing, third from left), Ute Klophaus (Bildmitte, sitzend, mit geschlossenen Augen / sitting in the center, with closed eyes), Barbara Herbig (stehend, dritte von rechts / standing, third from right)

25
Publikum im Lenbachhaus / Audience at the Lenbachhaus: Friedrich Carl Rein (stehend, dritter von links / standing, third from left), Magda Moses (sitzend, vor dem Tonmann / sitting, in front of the sound technician), Barbara Herbig (stehend, sechste von rechts / standing, sixth from right), Ingrid Schünemann (stehend, zweite von rechts / standing, second from right), Christa Döttinger (stehend, erste von rechts / standing, first from right), Johannes Constantinides (sitzend, mit Bart / sitting, with beard)

26
Publikum im Lenbachhaus / Audience at the Lenbachhaus: Lothar Schirmer
(Bildmitte, sitzend, zur Kamera gewandt / sitting in the center, looking at the camera)

BILDNACHWEIS
IMAGE CREDITS

Lenbachhaus: Abb. / fig. 1, 10–12, 16–20, 22, 25, 27, Tafel/plate 21 (Foto Angela Neuke); © Fotos Roland Fischer: Abb./fig. 6, 7, Tafeln/plates: 1–20, 22-26, Cover; Wikisource: Abb./fig. 5 (nach einer Fotografie von/After a photograph of P. Esposito u. Sohn, Neapel, in: *Die Gartenlaube*, 1897, vol. 22, S./p. 372); Francis Orpen Morris: *A History of British Birds*, Groombridge and Sons: Abb./fig. 21; © Museum Ulm, Foto: Bernd Kegler: Abb./fig. 36; Wikimedia Commons: Abb./fig. 30, 33, 35, 37, 40; Verlagsarchiv / Fotos Ute Klophaus: Abb./fig. 2–4, 9, 13, 26, 32; Verlagsarchiv: Abb./fig. (Foto Florian Holzherr), 14, 15, 23, 24, 28, 29, 31, 34, 38 (Foto Heinrich Riebesehl), 39

IMPRESSUM
COLOPHON

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau
Luisenstraße 33
80333 München
Tel. +49 89 233 320-00
Fax + 49 89 233 320-03
www.lenbachhaus.de

Herausgeber/Editors
Eva Huttenlauch, Matthias Mühling
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Autorin/Author
Eva Huttenlauch

Redaktion/Editorial
Eva Huttenlauch

Lektorat/Copyediting
Birgit Mayer, Claudia Hellmann

Übersetzung/Translation
Gérard Goodrow

Corporate Design
Herburg Weiland

Grafische Umsetzung/Graphic realization
Roland Hepp

Lithografie/Lithography
Bayermedia, München

Druck und Bindung/Printing and binding
Longo Media, Bozen

Schrift/Type
Lenbach Grotesk, New Caledonia

Papier/Paper
Gardamatt eleven, 135 g/m²

Einband/Cover
Iris-Leinen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliografic data are available at http://dnb.d-nb.de

Vertrieb/Distribution
Schirmer/Mosel Verlag, München/Munich

ISBN 978-3-8296-0937-1

© 2021 Lenbachhaus München und die Autorin, Schirmer/Mosel München
© 2021 Lenbachhaus Munich and the author, Schirmer/Mosel Munich
© 2021 für die Werke von Joseph Beuys bei VG Bild-Kunst, Bonn mit freundlicher Genehmigung vom Nachlass Joseph Beuys, Düsseldorf
© 2021 for the works of Joseph Beuys by VG Bild/Kunst, Bonn with kind permission of the Joseph Beuys Estate, Düsseldorf

Ermöglicht durch den Förderverein Lenbachhaus e.V.
Made possible by the Förderverein Lenbachhaus e.V.

LENBACHHAUS MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER

LENBACHHAUS STAFF

Direktor/Director:
Matthias Mühling

Geschäftsleiter/Administrative Director:
Hans-Peter Schuster

Sammlungsleiterinnen/Heads of Collections:
Karin Althaus, Annegret Hoberg, Eva Huttenlauch

Kuratorin für Gegenwartskunst/
Curator Contemporary Art:
Stephanie Weber

Wissenschaftliche Mitarbeiterinnen/
Associate Curators:
Susanne Böller, Sarah Louisa Henn

Wissenschaftlicher Volontär/Assistant Curator:
Dierk Jens Höhne

Wissenschaftliche Mitarbeiterin,
Assistentin des Direktors/
Associate Curator, Assistant to the Director:
Elisabeth Giers

Assistentin des Direktors, Programmkoordinatorin
Förderverein Lenbachhaus e.V./
Assistant to the Director, Program Coordinator
Förderverein Lenbachhaus e.V.:
Valerie Maul

Sammlungsarchiv, Provenienzforschung/
Collections Archives, Provenance Research:
Sarah Bock, Lisa Kern, Melanie Wittchow

Bibliothek/Library:
Ursula Keltz

Registrar°innen/Registrars:
Stefan Kaltenbach, Martine Dühr, Karola Rattner

Restaurierung/Conservation:
Iris Winkelmeyer, Bianca Albrecht,
Daniel Oggenfuss, Isa Päffgen

Volontärin Restaurierung/Conservation Trainee:
Franziska Motz

Kommunikation/Communication:
Claudia Weber, Beate Lanzinger, Valerie Maul,
Jacqueline Seeliger

Volontär Kommunikation/Communications Trainee:
Juness Beshir

Bildung und Vermittlung/Education:
Tanja Schomaker, Charlotte Coosemans,
Diana Schuster

Volontärin Vermittlung/Education Trainee:
Clara Laila Abid Alsstar

Collaboratory – dive.in Programm für digitale
Interaktionen/Program for digital interaction:
Laura Wünsche

Freiwilliges Soziales Jahr Kultur/
Voluntary Year of Social Service in Culture:
Marlies Rumpl

Fotoatelier/Photo Studio:
Simone Gänsheimer, Ernst Jank

Verwaltung/Administration:
Achim Salovic, Siegfried Häusler, Birgit Kammerer,
Judith Kellermann, Brigitte Raucheisen,
Nadine Rizzin, Thomas Staska

Museumsdienst/Technical Services:
Andreas Hofstett, Peter Friedel, Stefan Terhorst