

Bewohnte Mythen - Joseph Beuys und der Aberglaube

Nicole Fritz

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Sozialwissenschaften
in der Fakultät für Sozial- und Verhaltenswissenschaften
der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

2002

Mein besonderer Dank gilt vor allem der Gerda Henkel Stiftung, ohne deren großzügige Förderung durch ein Stipendium diese Arbeit in der vorliegenden Form nicht hätte entstehen können.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort	6
2. Forschungsstand und Fragestellung	10
3. Symboltheoretische Voraussetzungen - Neufassungen des „kulturellen Gedächtnisses“	15
4. Aktualisierungen des „kulturellen Gedächtnisses“ in der modernen Kunst	24
4.1. Heidnische Göttinnen, Spurensucher und Schamanen	24
4.2. Joseph Beuys als Archäologe des „kulturellen Gedächtnisses“	35
5. Methodischer Zugang	49
6. Das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (HdA)	53
6.1. Zur Begriffsgeschichte des Aberglaubens	53
6.2. Gesellschaftliche und fachgeschichtliche Voraussetzungen des HdA	60
6.3. Entstehung des HdA	72
6.4. Aberglaubensbegriff des HdA	75
6.5. Zeitgenössische Rezeption und heutige Bewertung des HdA	78
7. Einheimische Renaissancen - Joseph Beuys und der Aberglaube	82
7.1. „...eine Wurzel in der Volkskunst...“ - Aussagen von J. Beuys zum Aberglauben	82
7.2. Ästhetische Transformationen des Aberglaubens	86
7.2.1. Motive und Symbole	86
7.2.1.1. Natur	86
Magische Orte, Heilige Quellen, Brunnen, Wasserfälle, Steine, Berge, Bergkristall, Bergkönig	
7.2.1.2. Figuren	93
Phantasiegestalten	93
Götter, Geister, Fee, Elfe, Zwerg, Zwergensteine, Zwergendenkmäler und -gräber, Nebelfrau, Nornen, Weisse Frau, Zauberin, Frau Holle, Hasenfrau/Hexe	

Frauengestalten	102
„wahrsagende Frauen“, „heilende Frauen“, „kämpfende Frauen“	
7.2.1.3. Tiere	107
Vom Tier zum Mensch, Dreibeinige Tiere, Goldene Tiere, Sprechende Tiere, Hase, Hirsch	
7.2.2. Rituale und Zauberpraktiken	120
7.2.2.1. Atmosphärischer Zauber	120
7.2.2.2. Abwehrzauber und Schutzzauber	124
7.2.2.3. Sympathievorstellungen und -zauber	128
7.2.2.4. Analogiezauber	130
Analogie-Wortzauber und Analogie-Schriftzauber	130
Analogie-Bildzauber	133
Analogie-Handlungzauber	136
Handlungzauber mit Tieren, Handlungzauber mit Gegenständen, Handlungs- zauber mit Trink- und Eßwaren, Handlungzauber mit Pflanzen und Bäumen	
8. Zusammenfassung und Ausblick	149
9. Materialsammlung	155
9.1. Motive und Symbole	156
9.2. Rituale und Zauberpraktiken	168
9.3. Literatur für Materialsammlung	184
10. Literaturverzeichnis	186
10.1. Kataloge	186
10.2. Monographische Werke, Aufsätze, Interviews, Sonstige Literatur	188
11. Abbildungsverzeichnis	200

1. Vorwort

„Die Epoche, wo Logik und Magie wie Tropus und Metapher auf einem Stamme geimpft blühten, ist eigentlich zeitlos...“¹ schrieb der Kunstwissenschaftler Aby Warburg 1920 und brachte damit nach dem Ersten Weltkrieg sein Mißtrauen gegenüber der Vorstellung zum Ausdruck, daß die Geistesgeschichte eine ständig fortschreitende Aufklärung sei.

Die Remythisierungstendenzen im 20. Jahrhundert, in deren Folge Magie, Astrologie und schamanistische Traditionen der Naturreligionen erneutes Interesse erfahren haben, scheinen seine These zu bestätigen. Die Welterklärung folgt heute zwar empirischen und rationalen Regeln, doch vorrationale Weisen der Welterklärung haben sich nicht einfach weg säkularisieren lassen. Die im Zuge der Aufklärung als Aberglaube ausgegrenzten magischen und mythischen Traditionen sind vielmehr als kultureller Faktor immer virulent geblieben und entfalten ihre Faszinationskraft in den Bildwelten des Films, des Fernsehens, der Werbung sowie in der virtuellen Welt des Computerspiels.

„Manche Anzeichen sprechen dafür“, so der Volkskundler Christoph Daxelmüller im Vorwort zur Neuauflage des erstmals in den 20er und 30er Jahren erschienenen Handwörterbuchs des Deutschen Aberglaubens, *„daß das 20. Jahrhundert nicht nur als die Epoche in die Geschichte eingehen wird, in der die Menschen ihre vorläufig letzten Grenzen durchbrachen und z.B. in den Weltraum vordrangen, sich mit Hilfe der Gentechnologie zum Schöpfer von Homunculi machten, in der sie endgültig die Schranken des von der mittelalterlichen Curiositas-Lehre Erlaubten niederrissen und ihre wissenschaftliche Neugierde selbstzerstörerische Ausmaße annahm. Man wird von ihm vielmehr auch von einer neuen Periode des Aberglaubens sprechen, des Ausbruchs aus dem normierten Zwang der Industriegesellschaft und des Aufbruchs ins Irrationale.“²*

Der Philosoph und Medientheoretiker Norbert Bolz erklärt den Hang zur Phantastik, zum Mythos und zur Magie - kurz zum Irrationalen - im Rückgriff auf Max Webers berühmte Formulierung damit, daß die moderne Welt durch die Wissenschaft „entzaubert“³ d.h.

¹ Aby M. Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, in: Dieter Wuttke (Hg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden 1980, Bd. 1, S. 203.

² Christoph Daxelmüller Vorwort HdA, in: Hanns Bächthold-Stäubli/Eduard Hoffmann-Krayer: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Leipzig 1932 (Nachdruck Berlin mit einem Vorwort von Christoph Daxelmüller). New York 1986, S. V.

³ Max Weber: Wissenschaft als Beruf, in ders.: Schriften zur Wissenschaftslehre, hrsg. von Michael Sukale. Stuttgart 1991. S. 237-273.

erklärbar geworden sei und der Mensch in dem Glauben lebe, im Prinzip alle Dinge berechnen und beherrschen zu können, wissenschaftlich jedoch letztlich nicht zu erklären bzw. zu beweisen sei, ob das Leben an sich einen Sinn hat. Zur Beantwortung dieser Sinnfrage, so Norbert Bolz⁴, greifen Menschen deshalb wiederum auf primär nichtwissenschaftliche Instanzen, auf Religion oder eben auf die von dieser als Aberglaube ausgegrenzten magischen und mythischen Überlieferungen zurück, weil „*das Kultische inmitten einer bis zur Sinnlosigkeit aufgeklärten Welt zugleich Ordnung und Faszination verspricht.*“⁵

Auch innerhalb der Wissenschaften gibt es parallel zu den gesellschaftlichen Remythisierungswellen fächerübergreifend die Tendenz, das „*Andere der Vernunft*“⁶ zum Problemkreis zu erheben. So setzten in den 70er Jahren vor allem Ethnologen und Anthropologen wie Claude Lévi-Strauss oder auch Hans Peter Duerr⁷ angesichts der immer deutlicher zutage tretenden Ambivalenz einer einseitigen Rationalität eine Neubewertung der Mechanismen primitiven Denkens und Glaubens durch, die sich auch ganz praktisch in Institutsneugründungen niederschlug⁸. Heute habe es den Anschein, schrieb Helmut Zander Anfang des Jahres 2002 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, daß die Grenzen, die die Wissenschaften gegen esoterische und okkultische Sinnsysteme errichtet haben, zunehmend bröckeln⁹. Als Beispiel für einen Brückenschlag in das Land der Esoterik führt er einen 2001 erschienen Aufsatz des Amerikaners John F. Moffit an, in dem dieser die These aufstellt, daß Duchamp von dem Buch *Abra-Melin* des britischen Okkultisten Samuel L. Max Gregor-Mathers beeinflusst wurde.

⁴ Vgl. Norbert Bolz: *Entzauberung der Welt und Dialektik der Aufklärung*, in: Peter Kemper (Hg.): *Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft*. Frankfurt a.M. 1989. S. 223-242.

⁵ Norbert Bolz, zit. nach Wolfgang Isenberg/Matthias Sellmann: *Die Wiederverzauberung der Welten - Eine Einführung*, in: Wolfgang Isenberg/Matthias Sellmann (Hg.): *Konsum als Religion? Über die Wiederverzauberung der Welt*. Mönchengladbach 2000, S. 10f. Unter dem Stichwort „Wiederverzauberung“ setzt man sich in den Religionswissenschaften mit der Aktualisierung von Mythos und Magie in der säkularen Gesellschaft auseinander, vgl. dazu Hubert Knoblauch: *Das unsichtbare neue Zeitalter*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 3 (1989), S. 504-525; Thomas Luckmann: *Die unsichtbare Religion*. Mit einem Vorwort von Hubert Knoblauch. Frankfurt a.M. 1991.

⁶ Vgl. Peter Bürger: *Über den Umgang mit dem anderen der Vernunft*, in: Karl Heinz Bohrer: *Mythos und Moderne*. Frankfurt 1983, S. 41-50.

⁷ Hans Peter Duerr: *Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation*. Frankfurt 1978.

⁸ Die Änderung der wissenschaftlichen Perspektive bahnte sich 1964 an, als Francois Secret an der Sorbonne den Lehrstuhl für die Geschichte der christlichen Esoterik erhielt. 1999 erhielt Wouter Hanegraaff den Lehrstuhl für Geschichte der hermetischen Philosophie an der Universität Amsterdam, vgl. Helmut Zander: *Esoterik als Forschungsgegenstand. Duchamp und das Buch Abra-Melin*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. Januar 2002, Nr. 1, S. N3.

⁹ Helmut Zander: *Esoterik als Forschungsgegenstand. Duchamp und das Buch Abra-Melin*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. Januar 2002, Nr. 1, S. N3.

Duchamp war nicht der einzige Künstler der Moderne, der Bänder zu alchemistischen und okkulten Traditionen knüpfte. Wie der Kunsthistoriker Beat Wyss in einer Anfang der 90er Jahre erschienenen Aufsatzsammlung mit dem Titel „*Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*“¹⁰ aufgezeigt hat, ließen sich auch andere Protagonisten der Moderne wie etwa Wassily Kandinsky vom mythischen Untergrund des europäischen kulturellen Gedächtnisses inspirieren. Die kunsthistorische Forschung der Nachkriegszeit habe die „*esoterische Seite der Avantgarde*“¹¹, so Beat Wyss, jedoch lange verdrängt, da man die Opfer nationalsozialistischer und stalinistischer Kulturpolitik nicht rehabilitieren konnte, während man sie zugleich des Obskurantismus verdächtigte.

Was Beat Wyss für die Klassische Moderne konstatiert, trifft sicherlich auch auf die Rezeption des deutschen Künstlers Joseph Beuys zu. Als **der** deutsche Künstler der Nachkriegszeit repräsentierte Joseph Beuys vor allem auch im Ausland die deutsche Avantgarde und stieß, so der Kunsthistoriker Uwe M. Schneede, insbesondere in Amerika „*die Tür zur Weltgeltung der deutschen Kunst der achziger Jahre auf*“¹². Überraschend lange wurde die Gedankenwelt dieses Künstlers jedoch nicht mit national-konservativen Ideenströmungen aus der Zeit vor und während des Nationalsozialismus in Verbindung gebracht oder auf mögliche Inspirationsquellen hin befragt.

Vorliegende Studie geht von der These aus, daß auch Joseph Beuys ein „*Grenzgänger zwischen Esoterik und künstlerischer Avantgarde*“¹³ ist und daß sein Werk neben alchemistischem und schamanistischem Wissen auch von Vorstellungen des Volksaberglaubens - und zwar sekundär überlieferten Aberglaubens - mitgeprägt wurde. Im folgenden geht es jedoch nicht darum, Analogien zwischen dem Volksaberglauben und dem Beuyschen Werk mit einer Methode des positiven Vergleichs festzustellen und den Künstler als Epigonen zu entlarven. Die Studie interpretiert das Werk von Joseph Beuys vielmehr als Versuch einer „*ästhetischen Wiederverzauberung*“¹⁴ und möchte, dadurch, daß sie dieses aus kulturwissenschaftlicher Perspektive in den Kontext wissenschaftlicher Gedächtnisdiskurse und kulturwissenschaftlich geprägter Erinnerungstheorien einordnet, einen neuen Zugang zu den verborgenen Welten des Künstlers ebnen.

Nicht unerwähnt bleiben soll die Tatsache, daß die Beschäftigung mit einem solch „*mythologischen*“ Thema immer auch für die Wissenschaftlerin selbst die Gefahr birgt, der

¹⁰ Vgl. Beat Wyss: *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*. München 1993.

¹¹ Ebenda, S. 11.

¹² Uwe M. Schneede: *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis*. Stuttgart 1994, S. 330.

¹³ Helmut Zander: *Esoterik als Forschungsgegenstand. Duchamp und das Buch Abra-Melin*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. Januar 2002, Nr. 1, S. N3.

Suggestionskraft des Untersuchungsgegenstandes zu verfallen und selbst „ganzheitlich“ vom „wilden Denken“¹⁵ des Künstlers inspiriert zu werden.

Daß die Distanz zum Forschungsgegenstand trotz großer Faszination des Themas dennoch gewahrt und der „Denkraum der Besonnenheit“¹⁶ immer wieder neu errungen werden konnte, verdanke ich vor allem meinem Doktorvater Prof. Dr. Gottfried Korff, von dem die Anregung zu dieser Arbeit ursprünglich stammt und der deren Entstehung kontinuierlich unterstützt und begleitet hat. Für theoretische Denkanstöße und emotionale Bestärkung danke ich auch von Herzen Prof. Dr. Uli Linke, meinen Eltern, meiner Schwester Sandra und Lisa Oechsle sowie allen, die mich auf diesem Weg begleitet und auf unterschiedlichste Art und Weise unterstützt haben. So danke ich Kristof Georgen und Udo Kaiser für die Hilfe bei der Anfertigung des endgültigen Layouts, Ralph Winkle für den wissenschaftlichen Austausch sowie Dr. Hellmut Haug, Bernhard Johannes Blume, Hans van der Grinten und Walter Brück für ihre Offenheit und Gesprächsbereitschaft.

Mein besonderer Dank gilt den Mitarbeitern des Joseph Beuys Archivs im Museum Schloß Moyland und des Medien-Archivs Joseph Beuys in Berlin und vor allem auch der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, ohne deren unkomplizierte, großzügige Förderung durch ein Stipendium diese Arbeit in der vorliegenden Form nicht hätte entstehen können.

Die Abbildungen sind als wissenschaftliche Zitate für das Verständnis der Argumentation unabdingbar. Da der Nachlass Beuys mit den Veröffentlichungen der Abbildungen der Arbeiten von Joseph Beuys jedoch nicht einverstanden war, ist unter Kapitel 11. ein ausführlicher Nachweis, der im Text aufgeführten Werke, angehängt. Eine vollständige Publikation mit Bildanhang ist zu einem späteren Zeitpunkt geplant.

¹⁴ Dietmar Kamper nach Weber, vgl. Dietmar Kamper: Zur Geschichte der Einbildungskraft. Hamburg 1981.

¹⁵ Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken. Frankfurt 1968.

¹⁶ Aby Warburg, zit. nach Dieter Wuttke (Hg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden 1980, S. 267.

2. Forschungsstand und Fragestellung

Bereits Anfang der 70er Jahre stellte der Soziologe Rolf Wedewer die These auf, die geheimnisvolle Ausstrahlung des Werkes von Joseph Beuys rühre auch daher, daß dieser in seinem Werk verschüttete magische Traditionen aktualisiere, und leitete aus dieser Behauptung die Forderung nach einer sorgfältigen Quellenanalyse ab, um den Zusammenhang von Beuys' Arbeiten und den „primitiven“ Traditionen unserer kulturellen Vergangenheit zu klären.¹⁷

Jedoch erst nach dem Tod von Beuys, im Januar 1986, erschien Anfang der 90er Jahre neben ersten Aufsätzen¹⁸ von kunsthistorischer Seite aus, die sich den Archaismen und Primitivismen im Oeuvre von Beuys zuwandten, auch eine umfangreichere empirische Studie von Martin Müller, der auf der Grundlage ethnologischer Forschungsliteratur zur zentralasiatischen und nordasiatischen Naturreligion den Einfluß schamanistischer Traditionen auf das Werk von Beuys untersuchte. Martin Müllers Arbeit zeigte, daß die inhaltlichen Anleihen aus asiatisch-schamanistischen Traditionen im Werk von Beuys weniger werkbestimmend sind als allgemein angenommen und daß insbesondere der Vergleich von Pflanzen aus diesem Kulturkreis mit den im Werk von Beuys verwendeten „*eher enttäuschend*“¹⁹ ausfällt. Er vermutete deshalb, daß Beuys speziell auf diesem Gebiet auf überliefertes Wissen aus der heimischen Volksmedizin und der traditionellen Heilkunde zurückgegriffen habe.

Ebenfalls in diese Richtung hatte im gleichen Jahr auch der Kunsthistoriker Werner Spies gewiesen. In einem in der FAZ anlässlich einer amerikanischen Wanderausstellung von Joseph

¹⁷ Vgl. Rolf Wedewer: Die Realität der Magie, in: Lothar Romain/Rolf Wedewer: Über Beuys. Düsseldorf 1992, S. 11-81, S. 51. Auch Heinz Paetzold äußerte diese Vermutung, vgl. Heinz Paetzold: Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1990.

¹⁸ Sowohl die Kunsthistorikerin Antje von Graevenitz als auch die amerikanische Kunstkritikerin Annie Suquet versuchten im Rückgriff auf Theorien und Begrifflichkeiten aus Ethnologie und Anthropologie von Arnold van Gennep und Victor Turner die archaischen Aspekte im Werk von Beuys auf der strukturellen Ebene zu beschreiben. (Vgl. Antje von Graevenitz: Die alten und neuen Initiationsriten. Epiphanie bei Beuys, in: Joseph Beuys Tagung 1991, S. 102-106; Annie Suquet: Archaic thought and ritual in the work of Joseph Beuys, in: res, 1995, S. 148-161). Nach motivischen und inhaltlichen Entsprechungen alchemistischer Denkweisen und Praktiken im Werk von Beuys forschten dagegen Verena Kuni und auch Laura Arici. Ihre voneinander unabhängig aufgestellte These, daß Beuys sich intensiv mit Gelehrtenwissen und -magie, vermittelt durch Quellen wie Rudolf Steiner, Johann Wolfgang v. Goethe und Paracelsus, beschäftigte, haben sie bislang in Aufsatzform dargelegt (Laura Arici: Joseph Beuys als Esoteriker. Zum Weltbild des deutschen Künstlers, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1991, S. 302-314; Verena Kuni: Auf der Suche nach dem Gold unserer Zeit. Joseph Beuys und Thomas Huber, in: Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne, hrsg. von Bettina Gruber. Bochum 1997, S. 183-203).

¹⁹ Martin Müller: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt: Schamanismus und Erkenntnis im Werk von

Beuys veröffentlichten Artikel hatte er die Vermutung geäußert, daß Joseph Beuys möglicherweise auf ein Standardwerk der Volkskunde, auf das in den 20er Jahren entstandene „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“, als Inspirationsquelle zurückgegriffen haben könnte. Seine These, die er 1999 nochmals in seinem umfangreichen Überblickswerk „Kunstgeschichten - von Bildern und Künstlern im 20. Jahrhundert“ publizierte, belegte er in beiden Fällen mit Beispielen. So machte er darauf aufmerksam, daß sich Motive aus dem deutschen Volksaberglauben wie „*Hasenblut*“, „*Hasenfrau*“ und magische Verrichtungen wie „*das Gesicht mit Honig bestreichen*“ im Werk von Beuys identifizieren lassen.²⁰

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, dieser These von Werner Spies in systematischer Form nachzugehen und vermittels des HdA's als Vergleichsfolie den Einfluß verwissenschaftlicher volkscultureller Traditionen aus zweiter Hand auf das Werk von Joseph Beuys zu bestimmen. Der Hinweis von Werner Spies auf eine mögliche Quelle von Beuys bietet so die Möglichkeit aufzuzeigen, daß das Kunstsystem kein hermetisch abgeschlossenes Feld mit direktem Draht zur Metaphysik ist, sondern daß das künstlerische Werk in Wechselwirkung mit der Gesellschaft entsteht und daß insbesondere bildende Künstler, die im künstlerischen Prozeß auf gesellschaftliche Symbole und Sinngehalte zurückgreifen, auch eine wichtige Funktion als „*Träger*“²¹ des kulturellen Gedächtnisses übernehmen. Geleitet von einer solchermaßen kulturwissenschaftlichen Perspektive, verortet die vorliegende Untersuchung sowohl das Werk von Beuys als auch das HdA im Kontext neuerer wissenschaftlicher Gedächtnisdiskurse und untersucht mittels eines symbolanalytischen Ansatzes, wann und wie Joseph Beuys die im „*Erinnerungsort*“²² HdA verfestigten volkstümlichen Symbole und Rituale in seiner Arbeit aktualisiert hat.

Indem die Studie auf diese Weise zwei bisher unverbundene Bereiche, nämlich Positionen der neueren Symbolanalyse²³ und den um die Person Joseph Beuys entfaltenen Ästhetik-

Joseph Beuys. Diss. Köln 1993, S. 52.

²⁰ Werner Spies: Das Schweigen von Joseph Beuys, Anmerkungen anlässlich einer amerikanischen Wanderausstellung, in: Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 18.09.1993; Werner Spies: Kunstgeschichten – von Bildern und Künstlern im 20. Jahrhundert. Köln 1999.

²¹ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.

²² Vgl. Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Berlin 1990.

²³ Wie sie von Wolfgang Ipp, Aleida Assmann und Gottfried Korff vertreten werden: Wolfgang Ipp: kulturelle Symbole, Handlungswelt, in: ders.: Drama Kultur. Berlin 1994, S. 33-74; Aleida Assmann: Pan Paganismus – Über die Transformation einer mythologischen Symbolfigur, in: H.J. Zimmermann (Hg.): Antike Traditionen und Neuere Philologien. Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel. Heidelberg 1984, S. 177-195; Gottfried Korff: Rote Fahnen und Bananen: Notizen zur politischen Symbolik im Prozeß der Vereinigung von DDR und BRD, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 1990, Bd. 86, S. 130-160; Ders.: Kultodynamik durch Kultdifferenzierung? Beobachtungen zur Rochus- und Sebastiansverehrung im 19. und 20. Jahrhundert, in: Saeculum 47. Jahrgang, 1996, S. 158-175; Ders.: Antisymbolik und Symbolanalytik in der

diskurs durch einen interdisziplinären Brückenschlag verbindet, erweitert sie die Perspektiven beider Forschungslager. Zum einen ergänzt sie die klassisch kunstgeschichtlich ausgerichtete Beuys-Forschung um einen neuen Zugang und zielt damit auch auf ein erweitertes Verständnis der verborgenen, von Mythos-Experten und Nachlaßverwaltern streng abgeschirmten Beuyschen Welten. Zum anderen trägt sie erhellend zur Wechselwirkung zwischen Hochkunst und „niederer“ Volkskultur bei.

Bereits in den 20er Jahren war über das Verhältnis zwischen Hochkunst/Massenkunst und Volkskunst in der Volkskunde viel diskutiert worden. Der Volkskundler Hans Naumann (1886-1951) stellte damals die These auf, daß sich die Beeinflussung der Volkskunst durch Motive aus der Hochkunst einseitig von oben nach unten vollzieht, d.h. daß Elemente aus der Hochkultur als „*gesunkenes Kulturgut*“²⁴ in die Volkskultur diffundieren. Kritik erfuhr eine „Reproduktionstheorie“ von Wissenschaftlern wie Eduard Hoffmann-Krayer, Adolf Spamer²⁵ (1883-1953) und vor allem von dem Kunsthistoriker und Volkskundler Wilhelm Fraenger (1890-1964). Fraenger widerlegte in seinem 1926 veröffentlichten Aufsatz „Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts“²⁶ Hans Naumanns These, daß die unteren Volksschichten Bildmotive aus der Hochkultur nur passiv rezipierten. Er zeigte, daß die volkstümlichen russischen Bilderbogenmacher die hochkulturellen Vorlagen vielmehr eigenschöpferisch und kreativ umformten und daß darüber hinaus gleichermaßen auch eine Prägung der Hochkunst durch die Volkskultur erfolgte. Mit seinen volkskundlichen Ausleuchtungen von Werken Albrecht Dürers, Hieronymus Boschs oder Pieter Bruegels hat der der Volkskunde als auch der Kunstgeschichte gleichermaßen verbundene Wilhelm Fraenger der Bildforschung neue Wege gewiesen. Seine Untersuchungen haben sozusagen Vorbildcharakter für eine kunsthistorisch-kulturwissenschaftliche Sichtweisen verknüpfende, interdisziplinäre Forschung.

Ähnlich richtungsweisend in Bezug auf die Erforschung der gegenseitigen Beeinflussungsprozesse zwischen Hochkunst und niederer Volkskultur sind auch die Arbeiten des amerikanischen Folklorismusforschers Alan Dundes und der amerikanischen Germanistin Jeannette Hills. Jeannette Hills hatte bereits in den 50er Jahren, angeregt durch den

Volkskunde, in: Rolf Wilhelm Brednich/H. Schmitt (Hg.): *Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur*. 30. Deutscher Volkskundekongreß in Karlsruhe vom 25.-29.09.1995. Münster 1997, S. 11-31.

²⁴ Vgl. Hans Naumann: *Grundzüge der deutschen Volkskunde*. Leipzig 1922.

²⁵ Vgl. Eduard Hoffmann-Krayer: *Individuelle Triebkräfte im Volksleben*, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 30, 1930, S. 169-182; Adolf Spamer: *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1930.

²⁶ Wilhelm Fraenger: *Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts*, in: *ders.: Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften. Mit einem Vorwort von Ingeborg Weber-Kellermann*. Köln 1985, S. 193-257.

amerikanischen Folkloristen Archer Taylor, im Rahmen ihrer Dissertation das Pieter Bruegel-Bild „Kinderspiele“²⁷ aus dem Jahre 1560 einer kulturwissenschaftlich-volkskundlichen Bildbetrachtung unterzogen und danach befragt, inwieweit Pieter Bruegel in seinem Bild das volkstümliche Kinderleben, bzw. die zu dieser Zeit üblichen Kinderspiele, festgehalten hat. Durch Verknüpfung von Erkenntnissen aus der historischen Kinderspielforschung konnte sie in dem Bild „Kinderspiele“ insgesamt 78 Spiele identifizieren und erläutern. In ähnlicher Art und Weise lasen auch Alan Dundes und Claudia Stibbe ein anderes bilderbogenartiges Meisterwerk von Pieter Bruegel nämlich „Niederländische Sprichwörter“²⁸, als geistes- und kulturgeschichtliches Zeugnis.

Die vorliegende Studie über den Künstler Joseph Beuys und den Aberglauben knüpft an diese kulturwissenschaftlich ausgerichteten Arbeiten an. Indem sie die symboltheoretische Methode auf den Künstler Joseph Beuys anwendet, weitet sie das Forschungsfeld der neueren volkskundlichen Symbolforschung auf den Bereich der Bildenden Kunst aus. Die in diesem Fach bislang entstandenen symbolanalytisch ausgerichteten Arbeiten, die die Tradierung von traditionellen Symbolen, Bildwelten und Erzählweisen im „*liminoiden Symbolsystem*“²⁹ moderner Industriegesellschaften erforschen, waren bislang nämlich vor allem auf den Medienbereich ausgerichtet. So wurden beispielsweise die Adaption christlicher Ikonographie oder Motive Grimmscher Märchensammlungen in den Bildwelten des Films und des

²⁷ Jeanette Hills: Das Kinderspiel von Pieter Bruegel d.Ä. (1560). Eine volkskundliche Untersuchung. Wien 1957 Erstauflage (2. Auflage Wien 1998).

²⁸ Ausgehend von einem eher strukturanalytischen und semiotischen Ansatz, zielte die Untersuchung des Pieter Bruegel-Gemäldes von Alan Dundes über eine vordergründig enzyklopädische Identifikation und Beschreibung der Sprichwörter hinaus auch auf die der Komposition zugrundeliegende visuelle Syntax. Aus der Auswahl und der Art und Weise, wie Bruegel die Sprichwörter und Metaphern aus dem kommunikativen Gedächtnis ins Bild gesetzt hat, schloss er wiederum auf das dem Bild zugrundeliegende gedankliche Konzept und auf Bruegels moralische Intentionen (vgl. Alan Dundes: The art of mixing metaphors. A folkloristic interpretation of the Netherlandish Proverbs by Pieter Bruegel the elder, in: FF Communications Nr. 230, Helsinki 1981, diesen Hinweis verdanke ich Prof. Dr. Uli Linke). In diesem Zusammenhang muß auch noch eine andere kulturwissenschaftlich-kunsthistorische Sichtweisen verknüpfende Untersuchung erwähnt werden, die sich speziell der Aktualisierung volkskultureller Traditionen im Kunstsystem gewidmet hat. So hat sich der Kunsthistoriker Joachim Heusinger von Waldegg in seiner Arbeit „Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ auf die christliche Symbolfigur des Heiligen Sebastians und dessen Rekonstruktionen durch die moderne Kunst konzentriert. Einem traditionell ikonographisch-ideengeschichtlichen Ansatz verpflichtet, richtete sich seine Aufmerksamkeit vor allem auf den Bedeutungsgehalt der Bildfigur und deren subjektive Aneignungen und Umprägungen durch die Künstler (Vgl.: Joachim Heusinger von Waldegg: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Worms 1989).

²⁹ Der Ethnologe Victor Turner unterscheidet zwischen Symbolsystemen, die vor und solchen, die nach der industriellen Revolution entstandenen Kulturen angehören. Mit dem Begriff „liminoid“ bezeichnet Victor Turner den Symbolgebrauch in modernen Gesellschaften, in denen Symbolsysteme nicht mehr in überlieferten Ordnungen tradiert werden, nicht mehr für alle verbindlich sind und zudem in den Mußegattungen wie Film, Theater, Literatur etc. von Deutungseliten spielerisch überformt werden. Mit dem Begriff „liminal“ bezeichnet er dagegen den Symbolgebrauch in tribalen und agrarischen Kulturen, bei denen die Bedeutung von Symbolischem wie Zeichen, Festen, Ritualen kollektiv festgelegt und für alle handlungsanleitend ist und in denen zwischen Spiel und Arbeit nicht unterschieden wird. Victor Turner: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen

Fernsehens sowie der Werbung zum Thema kulturwissenschaftlicher Symbolerkundungen gemacht.³⁰

Im anschließenden Kapitel werden die gedächtnistheoretischen Rahmengesichtspunkte der Studie markiert, grundlegende Begriffe der Erinnerungstheorien von Jan Assmann und Aleida Assmann eingeführt und die veränderten Zusammenhänge und Probleme skizziert, die die Ausdifferenzierung moderner Gesellschaften für das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hat.

Ausgehend von der These, daß vor allem auch Bildende Künstler eine wichtige Rolle als Träger des kulturellen Gedächtnisses spielen, werden im Kapitel 4.1. KünstlerInnen und Künstlergruppen des 20. Jahrhunderts beschrieben, bei denen die Reaktivierung gesellschaftlicher, kollektiver Symbolik im Mittelpunkt steht. Geleitet von dieser Perspektive wird dann insbesondere die deutsche Kunstlandschaft nach 1945 in den Blick genommen.

Die Fragestellung nach dem Verhältnis Kunst und kulturelles Gedächtnis wird in Kapitel 4.2. auf den Künstler Joseph Beuys verengt. Entlang seiner Biographie wird sein Werk insbesondere auf den Umgang mit der deutschen Vergangenheit befragt und die Intention herausgearbeitet, die ihn dazu veranlaßte, insbesondere mythische und magische Traditionen in seiner Erinnerungskunst zu aktivieren.

Bevor jedoch die Ergebnisse der symbolikonographischen Analyse des Beuyschen Werkes dargelegt werden, werden die symboltheoretische Methode und die sich im einzelnen daraus ergebenden Fragen aufgezeigt, die Vergleichsquelle, das „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“, näher erläutert und das ideengeschichtliche Terrain, aus dem das HdA Ende der 20er Jahre hervorging, skizziert. Die mit Hilfe des HdA's identifizierten volkskulturellen Symbole und Rituale im Werk von Joseph Beuys werden sowohl in interpretierender Textform als auch tabellarisch in der Materialsammlung (mit genauem Nachweis der im Text aufgeführten Werke) dargestellt.

Spiels. Frankfurt a. M. 1989.

³⁰ Vgl. dazu folgende am Ludwig-Uhland-Institut in Tübingen entstandene Arbeiten: Stefanie Peter: Moderne Ikonen des zeitgenössischen Glaubens? Religiöse Bildmotive in der Produktwerbung am Beispiel der Otto Kern-Kampagne „Paradise now“. Ikonographische Untersuchung der wirtschaftlichen Imaginologie, M.A. Tübingen 1996; Marion Jerrendorf: Grimms Märchen in den Medien. Aspekte verschiedener Erscheinungsformen im Hörfunk, Fernsehen und Theater. Diss. Tübingen 1985.

3. Symboltheoretische Voraussetzungen - Neufassungen des „kulturellen Gedächtnisses“

„Der prüfende Blick auf Herkommen und Abkommen ist Voraussetzung für das Fortkommen“³¹, formulierte Martin Scharfe 1996 im Zusammenhang mit dem Diskurs um die Positionsbestimmung der Volkskunde. Diese Erkenntnis läßt sich ohne weiteres auch sowohl auf die Entwicklung des Individuums als auch auf die Tradierung und das Fortbestehen der Gesellschaft allgemein übertragen. Für beide spielt die Vergangenheit eine große Rolle. Erst indem wir uns erinnern, d.h. Erfahrungen, Werte und Ereignisse der Vergangenheit in die Gegenwart bewußt oder unbewußt zurückrufen, reflektieren und deuten, gewinnen wir Bewußtsein über uns selbst und damit Perspektiven, um die Zukunft zu gestalten.

Der Ägyptologe Jan Assmann hat aufbauend auf den Überlegungen von Maurice Halbwachs³² zum kollektiven Gedächtnis das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit „seiner“ Theorie des kulturellen Gedächtnisses analysiert und damit ein Begriffsinstrumentarium geliefert, um die gesellschaftliche Gedächtnisarbeitsweise theoretisch zu fassen.

Nach Jan Assmann existiert Vergangenheit in der Gegenwart als „*kommunikatives*“ und „*kulturelles Gedächtnis*“³³. Mit dem Begriff des „*kommunikativen Gedächtnisses*“³⁴ beschreibt er die Geschichtserfahrungen, die in lebendigen Kommunikationszusammenhängen entstehen und der Interaktion des Alltags angehören; Erinnerungen, die der Mensch mit der Familie, dem Stammtisch, den Nachbarn und als größten gemeinsamen Nenner mit seiner Generation teilt. Diese mündlich weitergegebenen Geschichtserfahrungen des „*kommunikativen Gedächtnisses*“³⁵ sind informell und wenig geformt. Ein gemeinsamer Wissens- und Erfahrungshorizont verbindet diese Gruppen zu Erinnerungsgemeinschaften. Solange die Mitglieder leben, sind die Erinnerungen lebendig, mit ihrem Tode gehen sie allerdings unwiederbringlich verloren³⁶.

³¹ Vgl. Martin Scharfe: Grundzüge der Kulturwissenschaft/Volkskunde Grundzüge ihres Studiums, in: Rolf Wilhelm Brednich/Martin Scharfe (Hg.): Das Studium der Volkskunde am Ende des Jahrhunderts. Hochschultagung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde 1994 in Marburg. Göttingen 1996, S. 9.

³² Vgl. Maurice Halbwachs: Das kollektive Gedächtnis. Stuttgart 1957.

³³ Vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.

³⁴ Ebenda, S. 56ff.

³⁵ J. Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: J. Assmann/T. Hölscher 1988, S. 9-17.

³⁶ Der Zeithorizont des kommunikativen Gedächtnisses umfaßt nach Jan Assmann 80-100 Jahre, wobei nach 40 Jahren eine Zäsur auszumachen ist, an der der Übergang zur schriftlichen Erinnerungsarbeit konstatiert werden

Was sich an kulturellen Formen mittels Erinnerungsmedien wie Sprache, Schrift oder Bilder an gesellschaftlichen Erfahrungen, Werten, Empfindungen, an gesellschaftlichem Bewußtsein und Sinn verfestigt hat, hat bessere Chancen zu überdauern. Es geht, vorausgesetzt es wird von der Gesellschaft als erinnerungswürdig bewahrt, in das „*kulturelle Gedächtnis*“ ein.

Mit dem Begriff des „*kulturellen Gedächtnisses*“³⁷ beschreibt Jan Assmann das imaginäre Sammelbecken von Mythen, Ritualen, Denkmälern, Symbolen, das über die generationsübergreifende Kommunikation hinaus Erfahrungen und Wissen einer Gesellschaft bewahrt und dieser als eine Art Sinnreservoir dient, zu dem sie sich in jeder Zeit neu in Beziehung setzen muß. An dem, was eine Gesellschaft oder Gruppe aus diesem Sammelbecken an „*Erinnerungsfiguren*“³⁸ aktualisiert, zeigen sich, so Jan Assmann, aktuelle gesellschaftliche Überzeugungen und Werte - kurz das Selbstbild einer Gesellschaft.

In schriftlosen Gesellschaften war das Sinnreservoir überschaubar und in der Verantwortung von Gruppen oder Einzelpersonen wie des Schamanen, des Priesters oder des Medizinmannes; diese ‚verkörperten‘, sozusagen das „*kulturelle Gedächtnis*“ und erklärten, indem sie es aus dem Gedächtnis oder in gemeinsamen ritualisierten Zusammenkünften repetierten, mit diesem die Gegenwart.³⁹

Heute, in den hochkomplexen Industriegesellschaften, hat sich das gesellschaftliche Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fundamental geändert. So gibt es nicht mehr ein für alle verbindliches kulturelles Gedächtnis, sondern das kulturelle Gedächtnis hat sich in unserer pluralistischen Gesellschaft in viele Gruppengedächtnisse unterschiedlicher Erinnerungsgemeinschaften ausdifferenziert, die um die Weitergabe von Wirklichkeitsinterpretationen konkurrieren. Was aus der Vergangenheit ausgewählt und weitertradiert wird, ist heute damit immer auch Ergebnis von Vereinbarungen und aktuellen Machtkonstellationen.

„*Mit welchen Werten und Ereignissen sich eine Gesellschaft heute letztlich identifiziert*“, so

kann. Aufgrund der kurzen Lebenszeit des kommunikativen Gedächtnisses werden derzeit beispielsweise Zeitzeugen der Shoah in einem großangelegten Projekt der Shoah-Foundation, Los Angeles zu ihren Erinnerungen interviewt, um diese für das kulturelle Gedächtnis der Juden zu sichern, vgl. Informationen über die Shoah-Foundation im Internet: www.vhf.org.

³⁷ Jan Assmann: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher 1988, S. 9-17.

³⁸ Ebd. S. 12.

³⁹ Assmann 1992, S. 57.

Jan Assmann, „*sagt etwas aus über das, was sie ist und worauf sie hinauswill*“⁴⁰. Ein Beispiel soll diese These verdeutlichen. So schlug ein deutsches Nominierungskomitee im Herbst 2000 für das computergestützte virtuelle Weltdokumentengedächtnis der UNESCO fünf Dokumente aus dem kulturellen Gedächtnis der Deutschen vor, die die Welt an Deutschland erinnern sollen. Das deutsche Komitee wählte die Gutenbergbibel aus Göttingen, Teile von Goethes Weimarer Nachlaß, Beethovens Vertonung von Schillers „Ode an die Freude“ in der Neunten Sinfonie von 1822/24, Fritz Langs Film „Metropolis“ aus dem Jahr 1927 und Konrad Zuses gescheiterte Patentanmeldung für seinen Z3-Computer aus.⁴¹

Diese Auswahl, die Optimismus und Fortschrittsglauben signalisierte, ist Indiz dafür, daß die Deutschen ihr Selbstbild eher von Goethe und Beethoven ableiten, als sich beispielsweise mit den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen auseinanderzusetzen. Die in Deutschland immer wieder aufbrechenden Kontroversen, wie der Historikerstreit oder die öffentliche Diskussion um das Berliner Holocaust Denkmal, zeigen um so deutlicher, daß die Nation mit der Annahme des Nationalsozialismus Schwierigkeiten hat und daß sich die Einstellung zur Vergangenheit in Deutschland, wie Etienne Francois und Hagen Schulz unter Rückgriff auf Henry Rousso schreiben, „...mehr als anderswo als ein affektvolles, sensibles, ja schmerzhaftes Verhältnis artikuliert.“⁴²

Anders als das deutsche Nominierungskomitee für die UNESCO haben Etienne Francois und Hagen Schulze in ihrem 2001 erschienen Werk „Zeichen Deutscher Erinnerungsorte“⁴³ auch die dunklen Ereignisse und Brüche nationaler Erinnerungsgeschichte berücksichtigt. So sind in ihrer - nach dem Vorbild „Les Lieux de mémoire“⁴⁴ des französischen Historikers Pierre Nora - angelegten mehrbändigen Publikation neben Denkmälern, Gebäuden und berühmten Personen auch „Auschwitz“, „Die Berliner Mauer“ oder „Die Stasi“ als „Erinnerungsorte“⁴⁵ in Essayform aufgeführt.

⁴⁰ Assmann 1988, S. 16.

⁴¹ Vgl. C. Brosse: Kein Mausoleum. Für die UNESCO: Archivalien aus der Geschichte des Fortschritts, in: FAZ vom 2. September 2000, S. 46.

⁴² Etienne Francois/Hagen Schulze: Deutsche Erinnerungsorte. München 2001, S. 10; zur Entstehung des Projektes vgl. auch Constanze Carcenac-Lecomte u.a. (Hg.): Steinbruch. Deutsche Erinnerungsorte. Annäherung an eine deutsche Gedächtnisgeschichte. Frankfurt a.M. 2000.

⁴³ Ebenda

⁴⁴ Pierre Nora hat in seinem 1984 herausgegebenen Werk „Les Lieux de mémoire“ enzyklopädisch die „Gedächtnisorte“, d.h. Bilder, Denkmäler, Lexikas, Ereignisse, Embleme, zusammengetragen, in denen sich das nationale Gedächtnis Frankreichs in besonderem Maße verkörpert hat. Es besteht aus drei Teilen, 1. Bd., 1984, La République; 2. Bd., 1986, La Nation; 3. Bd. in Vorbereitung. Wie Etienne Francois/Hagen Schulze in ihrem Vorwort schreiben, gibt es mittlerweile nach dem Vorbild von Pierre Nora mehrere vergleichbare Veröffentlichungen in Italien, den Niederlanden und Dänemark, andere sollen in Österreich und in Russland erscheinen, vgl. Etienne Francois/Hagen, Schulze: Deutsche Erinnerungsorte. München 2001, S. 16.

Während in schriftlosen Gesellschaften die Vergangenheit „eine mythische Urzeit“⁴⁶ darstellte, deren Normen, Regeln und Mythen mit der Gegenwart in enger Verbindung standen und dieser Orientierung gaben, wird das alltägliche Leben in hochkomplexen Industriegesellschaften dagegen immer weniger von den Imperativen der Vergangenheit bestimmt; das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart hat sich gelockert. Die Gründe dafür sind vielfältig. Einer der Hauptgründe ist, daß die traditionellen Institutionen wie Kirche und Staat, die lange eine kontinuierliche Weitergabe prägender Normen und Werte verbürgten und das alltägliche Handeln der Menschen bestimmten, zunehmend an Einfluß verlieren. Im Zuge dieser Entwicklung identifizieren sich immer weniger Menschen mit religiösen oder nationalen Werten. Das bürgerliche Traditionsgut ist in abgegrenzten Bereichen zwar immer noch lebendig, aber bestimmend für die Menschen in der heutigen Massenkultur sind weniger nationale, regionale und religiöse Traditionen, als vielmehr Werte, die die Firmenkulturen, die Freizeit- und Life-Style-Industrie propagieren. Nach dem Motto „ich bin ich, weil ich Prada trage und nicht Armani“⁴⁷ bestimmen heutzutage immer weniger humanistische Selbstbilder und Werte als vielmehr von der Mode vertriebene Ideale und Status-Symbole die Identität des Menschen.

Die bürgerliche Vergangenheit, die den Menschen mit seiner Nation und Region verbindet, löst sich immer mehr von der Gegenwart ab, so faßte Pierre Nora diese Entwicklung zusammen.⁴⁸ Er vertritt die These, daß an die Stelle des bewohnten, belebten Gedächtnisses in den Köpfen, Herzen und Körpern der Menschen das mediengestützte Gedächtnis und die analytische Geschichtsschreibung trete. „*Man feiert nicht mehr die Nation*“, so Pierre Nora, „*sondern studiert ihre Feierstunden*“⁴⁹. Pierre Nora bedauert vor allem die Auflösung der bäuerlichen Fest- und Alltagskultur, deren überlieferte Bräuche und Rituale allenfalls in abgelegenen Gegenden gepflegt und ansonsten in den allerorten entstehenden Heimatmuseen in Überresten archiviert werden.

Der französische Soziologe und Medientheoretiker Jean Baudrillard hat die Geringschätzung des Alten in der juvenilen Lebenswelt und die gleichzeitige Kompensation dieser Verdrängung durch Huldigung toter Restbestände unserer Kultur als museale Objekte folgendermaßen auf den Punkt gebracht: „*Einst galten die alten Leute als schön, weil sie Gott*

⁴⁵ Ebenda

⁴⁶ Aleida Assmann/Jan Assmann/Martina Brand: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. Hessischer Rundfunk (Tübingen) Funkkolleg Medien und Kommunikation (Hg.), Kollegstunde 11, 1990, S. 11.

⁴⁷ Thomas Assheuer: Ich Prada, du Armani, in: Die Zeit vom 16. März 2000, Nr. 12, S. 43.

⁴⁸ Vgl. Nora, Berlin 1990.

⁴⁹ Ebenda, S. 18.

*näher waren und reicher an Erfahrung. Heute schert sich die technische Zivilisation nicht im geringsten um diese Weisheit der Alten, aber sie verbeugt sich ehrfurchtsvoll vor den alten Sachen, deren Weisheit verschlossen und versiegelt ist.*⁵⁰

Für die Vormacht der Gegenwart und die Tendenz der Verdrängung und Abschiebung des kulturellen Erbes an die Ränder der Gesellschaft ließen sich noch viele Beispiele finden. Kennzeichen der Moderne, so Pierre Nora, ist es, daß die Vergangenheit immer weniger in Gewohnheiten, Traditionen und Erinnerungen eingebunden ist und stattdessen nur noch in toter, auskristallisierter Form an Erinnerungsorten wie Lexika, Denkmälern, Architekturen, Emblemen usw. präsent ist.

Aleida Assmann hat die von Pierre Nora eingeführte Unterscheidung zwischen `unbewohnten` und `bewohnten` Erinnerungen aufgenommen und weiter differenziert. Die Erinnerungen, die eine gesellschaftliche Funktion haben, mit denen sich Menschen bzw. Gruppen identifizieren und ihnen `sinnvolles` Handeln in der Gegenwart auf die Zukunft hin ermöglichen, subsumiert sie unter dem Begriff des „*Funktionsgedächtnisses*“⁵¹. Erinnerungen, die ihren „vitalen Bezug“ zur Gegenwart verloren haben, das „*unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen*“⁵², faßt sie unter den Begriff des „*Speichergedächtnisses*“⁵³.

Das Verhältnis von unbewohntem Speichergedächtnis und bewohntem Funktionsgedächtnis denkt Aleida Assmann nicht polar und wertend wie Pierre Nora, sondern als sich gegenseitig ergänzende Modi der Erinnerung. Das Speichergedächtnis umfaßt, so Aleida Assmann, als „*latentes Repertoire ungebrauchter Möglichkeiten*“⁵⁴ die abgeschatteten, brachliegenden, in Vergessenheit geratenen Erinnerungen, die aber jederzeit fruchtbar gemacht und wieder in gesellschaftliche `Funktion` genommen werden können.

Doch gerade die Wiedereingliederung, der Wiedergebrauch der im kulturellen Gedächtnis gespeicherten Erinnerungen im Dienste einer gesellschaftlichen Identitäts- und Sinnstiftung ist in der Moderne problematisch geworden. Voraussetzung dafür, daß das Vergangene ausgewählt und aktiviert wird und Teile davon dem Vergessen überantwortet werden, sind feste Gruppenidentitäten. In einer sich zunehmend individualisierenden Gesellschaft lösen

⁵⁰ Jean Baudrillard: *Le système de objets*, Paris 1968 (deutsch: Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt a.M./New York 1991), S. 107.

⁵¹ Assmann 1999, S. 130ff.

⁵² Ebenda, S. 137.

⁵³ Ebenda

⁵⁴ Ebenda

sich diese Erinnerungsgemeinschaften und damit die gesellschaftsüberspannenden Werte jedoch immer mehr auf. Die Aneignung von Altem, die Vermittlung von überlieferten Werten und Sinn gerät in der Gegenwart ins Stocken; der Erinnerungsprozeß wird nachhaltig gestört.

Einem durch die moderne Technik unbegrenzt aufnahmefähigen digitalen Speichergedächtnis stehen fehlende Selektionskriterien gegenüber. Übervolle Speicher und das Schwinden gelebter, lebendiger Erinnerungskultur werden aber als Symptome einer Krise des kulturellen Gedächtnisses angesehen. Die Ursache für die Zerstörung der Erinnerungskultur liegt jedoch auch bei den fehlenden oder ihrer Aufgabe nicht gerecht werdenden neuen „Trägern“⁵⁵ und Agenten des Gedächtnisses.

So tragen beispielsweise die Medien, die in der Moderne zunehmend die Aufgabe von Kirchen und staatlichen Einrichtungen als Erinnerungsträger übernehmen, nach Aleida Assmann, zu einem inflationären und unkontrollierten Umgang mit Vergangenheit bei. Weil sie nicht mehr in Verbindung mit den Erinnerungsgemeinschaften stehen und quasi selbstreferentiell auf allen Kanälen Ereignisse, Jahrestage, historische Personen erinnern, mutiert Andenken zur Unterhaltung und verliert seine gesellschaftsformende und identitätsstiftende Kraft⁵⁶.

„Die Quellen des kulturellen Gedächtnisses sind zu einer großen Flut geworden“⁵⁷, schreibt der italienische Kulturwissenschaftler Alessandro Cavalli und während der Zugang zum Fluß des Vergangenen in schriftlosen Gesellschaften fest geregelt und nur Eingeweihten gestattet war, kann sich heute jeder per Knopfdruck eigene und fremde Kulturen vergangener Zeiten aneignen, und die Vergangenheit strömt zunehmend chaotisch und ungeordnet in die moderne Lebenswelt.

Insbesondere die „*liminoiden Mußegattungen*“⁵⁸ der Industriegesellschaften, die Mode-, Werbe-, Theaterwelten und die Musikbranche nutzen die Demokratisierung des kulturellen Gedächtnisses nicht in gemeinschaftsstiftender Art und Weise. Sie tragen, indem sie wahllos und losgelöst von gesellschaftlichen Bedürfnissen über den Steinbruch überlieferter abgespeicherter Vergangenheit verfügen, mehr und mehr zur Zerstörung ehemals intakter

⁵⁵ Träger des kulturellen Gedächtnisses sind nach Jan Assmann die Erinnerungsgemeinschaften, Institutionen oder auch Personen, die den in Erinnerungsfiguren wie Mythen, Symbolen und Dingen gespeicherten gesellschaftlichen Sinn erneuern, vgl. Jan Assmann 1992, S. 54.

⁵⁶ Ausführlich zu Wechselwirkung Medien und kulturelles Gedächtnis bei Aleida Assmann/Jan Assmann/Martina Brand, Tübingen 1990.

⁵⁷ Alessandro Cavalli: Die Rolle des Gedächtnisses in der Moderne, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth 1991, S. 208.

⁵⁸ Turner 1989.

Zeichen- und Symbolwelten bei.⁵⁹

Der Theologe Horst Albrecht hat diese Entwicklung am Beispiel einer Mon-Cheri Anzeige verdeutlicht, in der Werbemacher das traditionslose Kunstprodukt Mon-Cheri dadurch veredelten, daß sie die Tradition in Form eines Hinweises auf das religiöse Weihnachtsfest im Slogan der Mon-Cheri-Werbung hinzufügten⁶⁰ (Abb. 1). Das Traditionsbewußtsein des Betrachters wird auf diese Weise zwar angesprochen, der inhaltliche Hintergrund des Brauches aber nicht mehr vermittelt, so Horst Albrecht, die Religiosität des Betrachters wird dadurch nicht mehr zu Gott, sondern zu einer Ware geführt. Beispiele wie dieses ließen sich noch in großer Zahl anführen. Insbesondere antike und christliche Motive sind wegen ihrer Vertrautheit in der Werbeindustrie besonders beliebt. Wenn die Otto Kern GmbH in ihrer Kampagne „Paradise now“⁶¹ religiöse Motive zur Produktvermarktung nutzt oder der antike Mythos „Europa und der Stier“ als Motiv für die Werbung des Damenparfüms Nerval Moschus⁶² zu kommerziellen Zwecken dient, dann bleibt der ursprüngliche Sinn der traditionellen Topoi jedoch auf der Strecke und ehemals sinnvolle Symbole und Mythen mutieren zum leeren Zeichen.

Auf diese Art und Weise werden zentrale Symbole und Bilder unserer Kultur ausgehöhlt und ihrer Bedeutung beraubt, ehemals intakte symbolische Ordnungen und Zeichenwelten zergliedert, und das kulturelle Gedächtnis gerät aus den Fugen und verflüchtigt sich.

„Am Ende dieser fatalen Kette - angefangen von der Bilderflut über den Verlust verbindlicher Zeichensysteme und Repräsentationsformen der Realität bis zur Forcierung der Reproduktionsmaschinerie - läßt sich eine Dekonstruktion der kulturellen Identität beobachten. Es gibt keine Verbindlichkeiten und keine allgemeingültigen Handlungs- und Zeichensysteme mehr, die einen kulturellen Konsens herbeiführen könnten.“⁶³

Wenn die gemeinsame Vergangenheit und damit die kulturelle Identität immer weniger in

⁵⁹ Gottfried Korff ist der Tradierung und Neuinterpretation von alten Symbolen in Symbolsystemen moderner Industriegesellschaften im Rahmen einer Ausstellung exemplarisch an 13 Dingen nachgegangen, vgl. Gottfried Korff: Einleitung: Notizen zur Dingbedeutsamkeit, in: 13 Dinge. Form, Funktion, Bedeutung. Stuttgart 1992, S. 8-18.

⁶⁰ Vgl. Horst Albrecht: Auf dem Altar der Werbung. Gedanken zu einer „Mon-Cherie“-Anzeige, in: H. Tremel (Hg.): Das Paradies im Angebot. Religiöse Elemente in der Werbung. Frankfurt 1986, S. 31-35.

⁶¹ Im Rahmen einer am Ludwig-Uhland-Institut in Tübingen entstandenen Magisterarbeit hat Stefanie Peter die Adaptionen christlicher Ikonographie am Beispiel der Otto Kern-Kampagne „Paradise now“ analysiert, vgl. Peter 1996.

⁶² Vgl. Tremel 1986, S. 42 (mit Abbildung).

⁶³ Kay-Uwe Hemken: Paradoxe Phänomene. Gedächtniskunst im Zeitalter der Neuen Medien, in: Wendelin Renn (Hg.): Menschen, Mächte, Märkte. Kunst und Erinnerung Kat. Stadt Villingen-Schwenningen 1999, S 21-39, S. 27.

überlieferten Ordnungen vermittelt wird, muß sich jeder selbst seinen Weg durch die Strukturen der modernen Lebenswelt bahnen. Das Erinnern wird zur Privatsache, so Pierre Nora, und er sieht die steigende Bedeutung der Individualpsychologie als ein Indiz dafür an, daß der aktive Vorgang des Erinnerns durch und für den Einzelnen zunehmend an Bedeutung gewinnt.⁶⁴

„Der Gedächtniszwang lastet auf dem Individuum und auf ihm allein, drängend und zugleich unbestimmt; auf dessen persönlicher Beziehung zur eigenen Vergangenheit beruht seine mögliche Wiederbelebung. Die Atomisierung eines allgemeinen Gedächtnisses in Privatgedächtnisse gibt dem Gesetz des Erinnerns eine intensive Kraft inneren Zwanges. Sie verpflichtet jeden, sich zu erinnern, und macht aus der Wiedergewinnung einer Zugehörigkeit das Prinzip und das Geheimnis der Identität.“⁶⁵

Auch der Diskurs in den Kulturwissenschaften über den Körper als Ort der Einschreibung von kulturellem Wissen und damit als Sitz der Erinnerung⁶⁶ spricht für die von Pierre Nora beschriebene zunehmende Bedeutung individueller Erinnerung und den Versuch, in einer immer unübersichtlicher und virtueller werdenden Welt Orientierung im Individuum selbst zu finden.

Der Vorgang des individuellen Erinnerns und die Konstruktion der eigenen Identität vollzieht sich jedoch nicht losgelöst von der Gesellschaft. Beim Entwerfen des eigenen Selbstbildes orientiert sich der Einzelne an Werten, Normen und Ereignissen der gesellschaftlichen Vergangenheit, auf die er bei der Konstruktion seines Weltbildes zurückgreift, so daß Fragmente des kollektiven Gedächtnisses im individuellen Gedächtnis wieder auftauchen. Dies konnte beispielsweise Alessandro Cavalli mit einer empirischen Untersuchung, die er unter Jugendlichen durchführte, nachweisen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß das Geschichtsbild der befragten Jugendlichen aus Elementen verschiedener Kulturen und Epochen zusammengesetzt ist, die zeitlich und räumlich weit auseinander liegen.⁶⁷ Derartige synkretistisch aus unterschiedlichen Herkunftswelten zusammengesetzte Identitäten sind die unmittelbaren Auswirkungen der Auflösung überlieferter Ordnungen des kulturellen Gedächtnisses. Auch Kulturproduzenten machen diese kulturelle Entwicklung zum Thema.

⁶⁴ Nora 1990, S. 22ff.

⁶⁵ Ebenda

⁶⁶ Vgl. zur Frage nach dem Stellenwert des Körpers im kulturellen Gedächtnis: das Kapitel „Körper“, in: Aleida Assmann 1999; C. Öhlschläger/B. Wiens: Körper, Gedächtnis, Schrift. Der Körper als Medium der kollektiven Erinnerung. Berlin 1997; P. Connerton: Bodily Practices, in: ders.: How Societies Remember. New York 1989. S. 72-104.

⁶⁷ Cavalli 1991, S. 209.

In dem Film „Ghost Dog - The Way of the Samurai“⁶⁸ beschreibt der amerikanische Filmregisseur Jim Jarmusch den Charakter seines Hauptdarstellers, eines Ganoven aus der amerikanischen Rap-Szene, dem eines Tages das Buch „Hagakure“, ein Kodex elitärer Schwertkämpfer aus dem alten Japan, in die Hände fällt. Indem der Ganove die darin gespeicherten asiatischen Weisheiten „*internalisiert*“⁶⁹, werden die Werte und Erfahrungen der alten Kultur Japans zur Folie, durch die er die moderne Wirklichkeit wahrnimmt, und das Ideal des japanischen Schwertkämpfers dient ihm zur Orientierung für seinen Überlebenskampf in der zergliederten, amerikanischen Stadtlandschaft.

Nicht nur Filmemacher sondern auch bildende Künstler reflektieren die Auflösung des kulturellen Gedächtnisses und die Auswirkungen auf den einzelnen Menschen. Ausstellungen der letzten Jahre wie „Double Take. Kollektives Gedächtnis und heutige Kunst“⁷⁰, „Deep Storage, Arsenale der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst“⁷¹, „Speicher - Versuche zur Darstellbarkeit von Geschichte(n)“⁷² oder zuletzt „Das Gedächtnis der Kunst“⁷³ sind Spiegel dafür, daß sich zeitgenössische Künstler mit der Situation des kulturellen Gedächtnisses im Zeitalter der industriellen Massenkultur auseinandersetzen. Im Gegensatz zur Medien-, Werbe- und Modeindustrie, die auf Zeichen und Symbolwelten des kulturellen Gedächtnisses für kommerzielle Zwecke zurückgreift, geht es vielen dieser Künstler darum, kulturelle Vergangenheit zu rekonstruieren und mit ihrer Kunst Identität und Sinn zu stiften. Als „Sammler, Anthropologen und Retrovisionäre“⁷⁴ halten sie in der Moderne den Kontakt zu kulturellen Ursprüngen aufrecht und erfüllen damit nicht zuletzt auch die Aufgabe von Trägern des kulturellen Gedächtnisses.

⁶⁸ Der Film kam im Februar 2000 in die deutschen Kinos, vgl. dazu: „Meine Filme haben keine besondere Botschaft“, Gespräch mit Ghost-Dog-Regisseur Jim Jarmusch, epd Film. Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (Hg.). Frankfurt/a.M., 2/2000, S. 12-13.

⁶⁹ Vgl. Aleida Assmann: Externalisierung, Internalisierung und Kulturelles Gedächtnis, in: Walter M. Sprondel (Hg.): Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Frankfurt/M. 1994, S. 422-435.

⁷⁰ Kat. Toni Stoss (Hg.): Double Take. Kollektives Gedächtnis und heutige Kunst. Kunsthalle Wien. Wien 1993.

⁷¹ Kat. Ingrid Schaffner/Matthias Winzen (Hg.): Deep Storage: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, Haus der Kunst 1997. München/New York 1997.

⁷² Kat. Speicher. Versuche zur Darstellbarkeit von Geschichte(n). Offenes Kulturhaus Linz. Linz 1993. Vgl. auch in diesem Zusammenhang die Ausstellung Kat. „The Sublime Void. On the Memory of the Imagination“. Koninklijk Museum voor schone Kunsten. Antwerpen 1993.

⁷³ Kat. Kurt Wettengl (Hg.): Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart. Historisches Museum Frankfurt und Schirn Kunsthalle Frankfurt. Frankfurt 2001.

⁷⁴ Vgl. Paolo Bianchi: Das Erkunden der Scherben, Jetzt-Archäologie oder Retrovision. Über Kunst, Künstler & Kultur an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, in: Neue bildende Kunst, Zeitschrift für Kunst und Kritik. 3/93, S. 4-11.

4. Aktualisierungen des „kulturellen Gedächtnisses“ in der modernen Kunst

4.1. Heidnische Göttinnen, Spurensucher und Schamanen

„Es scheint, als hätte sich das Gedächtnis, das keine kulturelle Form und gesellschaftliche Funktion mehr hat, in die Kunst geflüchtet“⁷⁵ schreibt Aleida Assmann in ihrem 1999 erschienen Buch „Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses“ und führt für ihre These, daß die Kunst zum letzten Medium des Gedächtnisses geworden sei in einer Welt, die sich des Gedächtnisses entledigt hat, vor allem Künstler wie Anselm Kiefer, Anne und Patrick Poirier, Sigrid Sigurdsson an, die das Thema Gedächtnis und Erinnerung seit den 70er Jahren in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellten.

Als „soziales Erinnerungsorgan“⁷⁶ für gesellschaftsrelevante Traditionen spielt das Kunstsystem jedoch nicht nur in den letzten Jahrzehnten eine große Rolle. Im Verlauf der gesamten Kulturgeschichte haben Künstler in Symbolen gespeicherte kulturelle Sinngehalte im Dienst der Gesellschaft erinnert. Während die Künstler in früheren Jahrhunderten das kulturelle Erbe jedoch in ‚überlieferten Ordnungen‘ religiöser, aristokratischer oder historisch-politischer Repräsentation rekonstruierten, greift der seit dem 20. Jahrhundert autonome moderne Künstler in freierer Art und Weise im Rahmen „individueller Mythologien“⁷⁷ aus unterschiedlichsten Antriebskräften und Intentionen auf gesellschaftliche Traditionen und Symbole sowohl der eigenen Kultur als auch fremder Kulturen aus dem gesamten Menschheitsgedächtnis zurück.

So begannen sich bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts Künstler, unter anderem als Reaktion auf gesellschaftliche Rationalisierungs- und Modernisierungsprozesse, für ‚primitive‘ künstlerische Ausdrucksformen zu interessieren. Während sich die expressionistischen und kubistischen Künstler vor allem formal an kulturellen Zeichen und Motiven der Naturvölker orientierten, war das Interesse vieler Surrealisten an diesen Traditionen und dem - durch das Christentum ausgegrenzten - Wissen der europäischen Tradition ein mehr

⁷⁵ Assmann 1999, S. 359.

⁷⁶ Aby Warburg zit. nach Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt a.M. 1984, S. 326. Aby Warburg betrachtet das Kunstwerk in seiner symboltheoretisch fundierter Kunstpsychologie als menschlichen Ausdrucks- und Orientierungsversuch; nach ihm verkörpert es den Gefühlshaushalt einer jeweiligen Epoche. In seinen Forschungen untersuchte Aby Warburg vor allem das Nachleben antiker Formen und Symbole in der Renaissance, bzw. deren Auswirkung auf die gesamte europäische Geisteshaltung.

⁷⁷ Der Begriff stammt von Harald Szeemann: Individuelle Mythologien. Berlin 1985.

anthropologisches. Sie waren an dem „*Geist, der hinter diesen Ausdrucksformen stand, interessiert*“⁷⁸ und idealisierten nicht selten den primitiven Bewußtseinsstand und die Denkweisen mythischer und magischer Traditionen als natürlich und unverfälscht, als Gegenpol zu dem rationalen und christlichen Gedankengut.⁷⁹ Auf ihrer Suche nach ursprünglicher mythischer und geistiger Harmonie mit der Natur und dem Kosmos unternahmen die surrealistischen Künstler Reisen in fremde Kulturen. So besuchte beispielsweise der französische Künstler André Breton amerikanische Indianerreservate und war Zeuge von Voodoo Zeremonien auf Haiti.⁸⁰

Zeugnisse für die primitive Mentalität fanden die Künstler im Umkreis des Surrealismus auch in den Völkerkundemuseen und vor allem in der volkskundlichen und ethnologischen Forschungsliteratur der Zeit. Eine unter surrealistischen Künstlern beliebte Quelle für primitive Motive war das von dem britischen Ethnologen James Georg Frazer 1890 veröffentlichte Quellenwerk „Der Goldene Zweig“⁸¹ (*The Golden Bough*), in dem Grundthemen menschlichen Denkens anhand von tausend Beispielen an Mythen, Legenden der Antike, des Orients, der europäischen Volkskultur bis hin zu den „primitiven“ Kulturen Afrikas, Ozeaniens, Nord- und Südamerikas komparatistisch zusammengefaßt und beschrieben sind.

Ein Künstler, der sich nach eigenen Aussagen auf den „Goldenen Zweig“ bezog und diese als Inspirationsquelle für seine Kunst nutzte, war der französische Surrealist André Masson. Dessen Beziehung zu dieser Quelle hat Evan Maurer an mehreren Beispielen nachgewiesen⁸². Nach Evan Maurer illustrierte beispielsweise André Masson in seinem Bild mit dem Titel „Die Legende vom Mais“ den von Frazer im Goldenen Zweig aufgeführten Mythos der

⁷⁸ Vgl. Sarane, Alexandrian: *L'art surrealiste*. Paris 1969, (dt. Übersetzung: *Surrealistische Maler*, übers. von Walter Weidner, Berlin 1973).

⁷⁹ Vgl. zum großen Einfluß okkultur Traditionen auf die Surrealisten Nadia Choucha: *Surrealism and the Occult*. Oxford 1991. Der Einfluß alchemistischer und hermetischer Traditionen kommt im 2. Manifest der Surrealisten zum Ausdruck, in dem sich André Breton auf Hermes und die Schwarze Magie beruft, und beeinflusst vor allem die Spätphase des Surrealismus. In diesem Zusammenhang ist besonders die Pariser Surrealisten-Ausstellung von 1947 interessant, die als Einweihungspfad durch die Säle konzipiert war, die der Besucher durchwandern mußte.

⁸⁰ Vgl. Evan Maurer: *Dada und Surrealismus*, in: William Rubin: *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München 1984, S. 561.

⁸¹ Vgl. James Georg Frazer: *Der goldene Zweig. Eine Studie über Magie und Religion*, Köln 1968. Zur wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung von J. G. Frazer mehr unter dem Kapitel „Zur Begriffsgeschichte des Aberglaubens“ der vorliegenden Arbeit und bei Leander Petzoldt: *Magie und Religion*, in: Peter Dinzelbacher/Dieter R. Bauer (Hg.): *Volksreligion im Hohen und Späten Mittelalter*. Paderborn 1990.

⁸² Nach Evan Maurer hat sich André Masson in einem Interview dahingehend geäußert, daß der Goldene Zweig ihm als Quelle in Bezug auf die Mythologie sehr geholfen habe, vgl. Evan Maurer: *In Quest of the Myth. An Investigation of the Relationships between Surrealism and Primitivism*. Diss. University of Pennsylvania 1969, S. 98.

Irokesen über die mythische Beziehung zwischen der Korngöttin und der Sonne. Zahlreiche Arbeiten Massons' thematisieren auch den in vielen vormodernen Kulturen lebendigen Glauben an das Bild der Erdmutter und die Verehrung der Frau als symbolischer Quelle der sich erneuernden weiblichen Kraft in der Welt. Das Bild „Die Erde“ von 1939, das die Gestalt der Frau als Erde darstellt, ist die symbolische Darstellung dieses Glaubens an eine Mutter Natur (Abb. 2). Der von André Masson in dieser Arbeit verwendete Sand als bildnerisches Mittel unterstützt die Idee der Frau als einer Verkörperung der Erde dabei auch haptisch.⁸³

Vorstellungen, Bilder und Symbole matriarchaler Kulturen flossen vor allem auch in die Arbeiten von im Umkreis des Surrealismus arbeitenden Künstlerinnen wie Leonora Carrington, Leonor Fini, Remedios Varo u.a. ein.⁸⁴ Da diese als Frauen und darüber hinaus als Anhängerinnen einer Künstlergruppe wie der Surrealisten um ihre gesellschaftliche Stellung kämpfen mußten und auf so gut wie keine weiblichen Vorbilder in ihrer eigenen Kultur zurückgreifen konnten, nutzten diese Künstlerinnen archetypische Göttinnen nicht nur als eine Inspirationsquelle für ihre Kunst, sondern sahen in diesen auch neue Identifikationsmöglichkeiten auf ihrer eigenen Suche nach einer weiblichen, nicht von patriarchalen Strukturen bestimmten Identität.

Insbesondere die französische Künstlerin Leonor Fini nahm archetypische weibliche Gottheiten als Vorbilder und eignete sich die von ihnen repräsentierten Kräfte für ihre Kunst und ihr eigenes Leben wieder an. So identifizierte sie sich beispielsweise - wie sie sagte - mit der sumerischen Göttin Lilith - nach jüdischer Überlieferung die erste Frau Adams - die diesen verlassen hatte, weil sie sich nicht unterordnen wollte und sich stattdessen mit Dämonen verbündete.⁸⁵ Leonor Fini ließ sich auch in der Verkleidung und Pose heidnischer Göttinnen porträtieren. So zeigt eine Aufnahme des Fotografen Eddy Brofferio Leonor Fini umhangen von Früchten in der Natur, weibliche Naturkräfte verkörpernd, die sich im Kreislauf von Wiedergeburt und Tod immer wieder erneuern (Abb. 3).

Nach den prosperierenden, zukunftsorientierten 50er Jahren verkündete der Club of Rome⁸⁶

⁸³ Die hier angeführten Beispiele einer Primitivismus Rezeption von André Masson sind einem Aufsatz von Evan Maurer im Primitivismus-Katalog von William Rubin entnommen, der dort die Ergebnisse seiner 1969 erschienenen Dissertation zusammenfaßte, vgl. Evan Maurer 1984.

⁸⁴ Vgl. Whitney Chadwick: *Women Artist and the Surrealist Movement*. Thames and Hudson 1985.

⁸⁵ „Myself, I know I belong with the idea of Lilith, the anti-Eve, and that my universe is that of the spirit. Physical maternity instinctively repulses me...“, Leonora Fini, zit. nach Whitney Chadwick 1985, S. 130.

⁸⁶ Der Club of Rome wurde 1968 von 30 europäischen Managern, Wissenschaftlern und Politikern in Rom gegründet. Ziel der Vereinigung ist es, ein tieferes Verständnis der Bevölkerung für die Wechselwirkung globaler politischer, kultureller, wirtschaftlicher sowie ökologischer Systeme und Probleme zu wecken. Die Publikation „Grenzen des Wachstums“ im Jahre 1972 wurde zum Weltbestseller, vgl. zur Institutionengeschichte

Ende der 60er Jahre das Ende des Wachstums und in den westlichen Industriegesellschaften begann sich zunehmend ein Bewußtsein für die Ambivalenz des technischen Fortschritts durchzusetzen. Parallel zum gesellschaftlichen Krisenbewußtsein entstand in dieser Zeit auch in der Kunst ein neues Interesse für die kulturelle Vergangenheit, die Entwicklung des Menschen und für die Natur. Durch die Erweiterung des Kunstbegriffes durch die Künstlerbewegung „Fluxus“, die durchsetzte, daß sich Kunst nicht auf bestimmte Kriterien, Kategorien und Erscheinungsformen eingrenzen läßt, entwickelten die Künstler neue Formen von Ritual- und Aktionskunst, die ihnen erweiterte Möglichkeiten boten, vergangene gesellschaftliche Traditionen, Symbole und Denkweisen in ihre Kunst einfließen zu lassen.

In Amerika griffen feministisch orientierte Künstlerinnen wie Judy Chicago, Joan Jonas⁸⁷, Mary Beth Edelson u.a. in den 60er und 70er Jahren erneut Mythen und Symbole vorchristlicher Religionen auf spielerische Weise in ihrer Aktionskunst auf. Die amerikanische Künstlerin Mary Beth Edelson beispielsweise war eine solche Künstlerin, die religiöse Praktiken nicht nur bildhaft in ihr Werk integrierte wie ihre surrealistischen Vorgängerinnen in den 20er Jahren, sondern archaische Formen in ihren Ritualen am eigenen Leib nachvollzog. So schmückte sie sich in ihren Performances mit Symbolen heidnischer Kulte und nahm - wie in dem 1973/74 entwickelten Ritual mit dem Titel „Woman rising“ (Abb. 4) - mit Kräften in der Natur Kontakt auf. Auch andere Künstler schlüpften in die Rolle des Schamanen, Priesters und Heilers und versuchten in ihrer Arbeit verlorengegangene religiöse Traditionen und Beziehungen zur Natur wiederherzustellen.

In der selben Zeit begaben sich Künstler wie Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler auch in Wien auf die Suche nach existentiellen Erfahrungen. Vor dem Hintergrund eines konservativen, katholisch geprägten Nachkriegsösterreichs hatten sie eine Aktionskunst entwickelt, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, die im Zuge des Zivilisationsprozesses verdrängten Triebkräfte und atavistischen Bewußtseinsschichten im modernen Menschen zu aktivieren und zu veranschaulichen.

Mittels bewußtseinerweiternder Drogen und Ekstasen setzten sie sich in physisch-psychische Erregung und versuchten mit in Tiefenschichten des Bewußtseins liegenden Erfahrungen und

des Club of Rome: Jürgen Steich (Hg.): Dreißig Jahre Club of Rome. Basel u.a. 1997.

⁸⁷ Auch im Werk der amerikanischen Künstlerin Joan Jonas finden sich immer wieder Märchenmotive und Fragmente magischer und mythischer Traditionen, denen nachzugehen sicherlich lohnenswert wäre. Weitere Beispiele von Künstlerinnen, die überdeckte matriachale Symbole und Rituale in ihrer Kunst aktualisieren, führt Heide Göttner-Abendroth an, vgl. diess.: „Die tanzende Göttin“. Prinzipien einer matriachalen Ästhetik. München 1982 und Judy Chicago/Edward Lucie-Smith: Der andere Blick. Die Frau als Model und Malerin. München 2000.

Triebenergien in Kontakt zu kommen und diese abzureagieren. Wenn sie sich in diesen Aktionen in Keller einmauern ließen, die eigenen Körper mit Blut beschütteten, sich in Farblachen wälzten, sich schlugen, steinigten oder auspeitschten, dann agierten sie in der Rolle von Märtyrern, die ihre entlarvende Introspektion stellvertretend für die Gesellschaft ausführen, um zur Klärung der menschlichen Natur beizutragen. Hermann Nitsch bezeichnete seine Aktionen selbst als „*ästhetische Opferersatzhandlungen*“⁸⁸ und schrieb: „*Ich nehme durch meine Kunstproduktion (Form der Lebensandacht) das scheinbar negative, unappetitliche, perverse, obszöne, die Brunst und die daraus resultierende Opfer-Hysterie auf mich, damit Ihr Euch den befleckenden, schamlosen Abstieg ins Extrem erspart.*“⁸⁹

Um das Publikum „*in die Tiefsten ihres Seins zu ziehen*“⁹⁰ konzipierte Hermann Nitsch ein sechstägiges Theaterprojekt, das „Orgien Mysterien Theater“, das als eine Art synästhetisches Theater sowohl die Akteure als auch die Zuschauer mit ihren Sinnen und bis in tiefste Dimensionen ihres Bewußtseins anregen sollte. Um beim Betrachter Assoziationen an archaische Bewußtseinszustände wachzurufen, rekurrierte auch Hermann Nitsch in den Aufführungen des Orgien Mysterien Theaters auf Rituale und Symbole verschiedenster Religionen und Mythen.⁹¹ Er griff dabei aber vor allem auf die grausamen Schilderungen des antiken Mysterien-, Kult- und Opferwesens wie beispielsweise die Dionysischen Tierkadaver-Zerrißungskulte zurück, in denen abgehäutete Tiere ausgeweidet und zerrissen werden (Abb. 5).

Nach der in den letzten Jahren viel beachteten „*Opferkulttheorie*“⁹² des Religionswissenschaftlers René Girard dienten derartige gewaltsame Opferrituale primitiver Gesellschaften als Bewältigungsmechanismus für gesellschaftliche Krisensituationen. Indem die Mitglieder einer Gruppe die gegenseitigen Aggressionen auf einen Gegenstand oder auch ein Tier projizierten, wurde die gegenseitige Gewalt in eine einmütige verwandelt, die dann dadurch gebannt wurde, daß sie an dem auserwählten Sündenbock ausagiert wurde.

⁸⁸ Hermann Nitsch, in: Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965. Kat. Museum Fridericianum Kassel, Kunstmuseum Winterthur und Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Klagenfurt 1988, S. 219, zit. nach Braun 1999, S. 133.

⁸⁹ Hermann Nitsch, in: J. Dvorak (Hg.): Die Blutorgel, Wien 1962, zit. nach Thomas Kellein 1983, S. 116.

⁹⁰ Hermann Nitsch, in: Das Orgien Mysterien Theater. Manifeste, Aufsätze, Vorträge. Salzburg/Wien 1990, S. 136, zit. nach Kerstin Braun 1999, S. 63. Vgl. auch Eva Badura Triska: Kreuze, Kaseln, Bischofsmützen. Zur Bedeutung christlicher Symbolträger im Schaffen von Brus, Nitsch und Rainer, in: H. Klockner/E. Radura-Triska (Hg.): Dal profondo. Brus, Nitsch, Rainer. Contemplazione, energismo e mito. Milano 1986.

⁹¹ Im Hinblick auf die Mythenrezeption hat Hermann Nitsch selbst auf seine religionspsychologischen und religionsphänomenologischen Studien von James Georg Frazer, Walter F. Otto und Karl Kerényi hingewiesen, vgl. Ekkehard Stärk, 1987, S. 38. Ebenda auch ausführliche Darstellung der motivischen und strukturellen Analogien von Hermann Nitsch und antiken Überlieferungen.

⁹² René Girard: Das Heilige und die Gewalt. Zürich 1987 (Originalausgabe Paris 1972).

Hermann Nitschs Aussagen ist zu entnehmen, daß er sich von seinen Aktionen - entsprechend diesem Sündenbockmechanismus - eine ähnliche kollektive Katharsis erhoffte. Er selbst hat sich jedoch nicht auf René Girard, sondern vor allem auf die psychoanalytischen Theorien von C. G. Jung und Sigmund Freud berufen und sah nach der psychoanalytischen Theorie in den überlieferten Mythen und Legendenstoffen Projektionen von Urwünschen und Trieben als Ausdruck einer tieferen primitiven kollektiven Bewußtseinschicht, die als ständige psychische Realität auch noch tief im modernen Menschen schlummerte. Wie Nitsch immer wieder erläuterte, sollten durch das psychisch-physische Nachspielen von Szenen, in denen Blut verschüttet, Innereien von Tierkadavern zertrampelt und auf die nackten Leiber der Akteure geworfen wurden, die psychoarchäologischen anthropologischen Tiefendimensionen gleich einer „*psychoanalytischen Entschichtungstechnik*“⁹³ sowohl beim Betrachter als auch beim Akteur evoziert werden, um durch deren Abreaktion eine „*psychohygienische Idealsituation herzustellen*“⁹⁴. Hermann Nitsch agierte als Künstler in diesem Kontext sozusagen in der Rolle des Psychologen, der den Rahmen für eine Art 'kollektive Laienanalyse' bereitet, um psychische Funktionsweisen und Automatismen zu studieren.

Weniger eine Archäologie des menschlichen Bewußtseins als vielmehr reale Archäologie in der Rolle von Museologen betrieben auch die in den 70er Jahren von der Kunstkritik unter dem Stichwort der „Spurensuche“⁹⁵ subsumierten Künstler Anne und Patrick Poirier, Jochen Gerz, Claudio Costa, Nikolaus Lang, Christian Boltanski u.a.. Sie hatten es sich zur Aufgabe gemacht, in ihrer künstlerischen Arbeit Spuren individueller und kollektiver Vergangenheit sowie alltägliche Lebenszusammenhänge zu sichern, zu dokumentieren und zu rekonstruieren. Charakteristisch für diese künstlerische Spurensuche war, daß die Künstler Zeugnisse aus der Vergangenheit wie z.B. archäologische Fragmente, Fundstücke und Aufzeichnungen in Anlehnung an wissenschaftliche Methoden aus der Anthropologie, Archäologie, Ethnologie oder Soziologie sammelten und meist in Form von Installationen museal mit Hilfe von

⁹³ Hermann Nitsch: Vortrag an der Hochschule für Film und Fernsehen, München 1970, zit. nach Braun 1999, S. 160.

⁹⁴ Braun 1999, S. 163.

⁹⁵ Das Wort Spurensicherung wurde durch eine Ausstellung 1974 im Hamburger Kunstverein mit dem Titel „Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung“ eingeführt, die unter dem Begriff Spurensicherung Werke der französischen Künstler Anne und Patrick Poirier, Didier Bay, Christian Boltanski, der beiden Deutschen Nikolaus Lang und Jürgen Brodwolf sowie des in Italien und Paris lebenden Claudio Costa subsumierten. Zur endgültigen Durchsetzung des Begriffes trug dann das 1977 von Günter Metken herausgegebene Buch „Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterfahrung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst“, bei, das den Kreis der dieser Tendenz zugeordneten Künstler auf die amerikanischen Künstler Roger Welch, Nancy Kitchel, Nancy Graves und Charles Simonds erweiterte und außerdem Anna Oppermann, Hans-Peter Feldmann, Alan Sonfist, Helmut M. Federle, Jochen Gerz als dem Umkreis der Spurensicherung zugehörnde

Modellen, Schaukästen und Plänen präsentierten. Die Künstler zogen sich jedoch nur vordergründig hinter die Anonymität des Forschers zurück, so Günther Metken, um ihre persönlichen Ansätze dann umso präziser bearbeiten zu können⁹⁶. Es ging diesen Künstlern nicht darum, primitive Bauweisen, Rituale und Denkweisen auf exakt wissenschaftliche Art und Weise zu sichern oder zu rekonstruieren. Das kulturelle Erbe in der Spurensicherung hatte für die meisten vielmehr die Funktion von „*Energieträgern*“⁹⁷, die die Betrachter zur Reflexion über die eigene Geschichtlichkeit anregen sollten. Verbindende idealistische Intention der Spurensucher war, das Publikum auf die durch die Modernisierung abgeschnittenen und verschütteten Ausdrucksweisen und geistigen Potentiale aufmerksam zu machen, für imaginatives und intuitives Denken zu sensibilisieren und vergangene Denkweisen, Mythen und Rituale als „*poetische Bausteine*“⁹⁸ mit Blick auf eine humanere Zukunft zu integrieren.

An einer heute als Inkunabel dieser Kunstrichtung geltenden Arbeit des deutschen Künstlers Nikolaus Lang mit dem Titel „Für die Geschwister Götte“ soll die Arbeit eines Spurensicherers exemplarisch vorgeführt werden. Ein Jahr lang, von 1973-1974, arbeitete Nikolaus Lang an dem Projekt Götte, das das Leben einer Kleinbauernfamilie, die um 1900 auf einem Einödhof an der Ammerschlucht in der Nähe von Bayeroias lebte, zum Thema hatte. Nikolaus Lang, der die Landschaft und die Familie Götte aus seiner Kindheit kannte, hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die nur noch in Überresten vorhandene bäuerliche Lebensweise zu rekonstruieren.

Gleich einem Ethnologen trug er in einem einjährigen Prozeß die Aussagen der Bewohner des Dorfes über die Göttes zusammen, sammelte Fundstücke, Überreste, Gebrauchsgegenstände und Werkzeug, rekonstruierte die klimatischen Bedingungen und Nahrungsgrundlagen, die sozialen Beziehungen, Denkweisen, das religiöse Weltbild und präsentierte all das als museale Schausammlung in sorgfältig eingerichteten, beschrifteten Kästchen (Abb. 6). Im Gegensatz zu einer musealen Präsentation beinhalteten die Schaukästen jedoch auch die vom Material ausgelösten subjektiven Gefühle und Erinnerungen des Künstlers. Indem Nikolaus Lang die durch die einzelnen Fundgegenstände bei sich ausgelösten

Künstler erwähnte.

⁹⁶ Vgl. Metken 1977, S. 12.

⁹⁷ Annelie Pohlen: Vom Denken in Bildern. Der Teig, aus dem Utopia sein könnte. Mythos und Ritual als Fermente von Utopia, in: Erika Billeter: Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre. Kat. Kunsthaus Zürich. Zürich 1981, S. 33.

⁹⁸ Ebenda, S. 32.

Erinnerungsassoziationen, die „*mémoire involontaire*“⁹⁹, schriftlich fixierte und in die Installationen integrierte, wurde sein eigener Erinnerungsprozeß zum Bestandteil seines Feldforschungsberichtes.

Das Wiederfinden der verlorenen Vergangenheit in sich selbst förderte Nikolaus Lang darüber hinaus durch projektbegleitende Aktionen. Indem er versuchte, verlorengegangene handwerkliche Fertigkeiten der Göttes wiederzuerlernen, die Lebensbedingungen am eigenen Körper wiederzuempfinden, ergänzte er die vordergründig 'objektive' Forschung durch die nach innen gerichtete Suche nach seiner eigenen Vergangenheit.

Ein anderer deutscher Künstler, Raffael Rheinsberg, der wie Nikolaus Lang von der Kunstkritik ebenfalls der Spurensicherung zugeordnet wird, hat sich in seinen künstlerischen Projekten (wie „Koffermauer-Klagemauer“ 1978, „Anhalter Bahnhof - Ruine oder Tempel?“ 1980, „Botschaften. Archäologie des Krieges“ 1982) vor allem mit der deutschen Vergangenheit des Nationalsozialismus auseinandergesetzt. Indem er an Erinnerungsorten dieser Zeit Gegenstände und Fundstücke ausgrub, bestimmte, fotografisch dokumentierte und museal als „Bodenfeld“ (Abb. 7) präsentierte, brachte er die Gegenstände und damit die verdrängte nationale Vergangenheit zum Sprechen. In seinem Projekt „Botschaften. Archäologie des Krieges“¹⁰⁰, bei dem er sich Zugang zu den - in den 80er Jahren noch fast unberührten - zerstörten Diplomatenvierteln in Berlin verschafft hatte, brachte er bei seinen Grabungen um die Botschaftsgebäude und auf Begehungen in den Gebäuden vergilbte Zeitungsartikel, SS Gasmaskenbüchsen, Munitionskisten, Karteikarten, herausgerissene Tapeten der verschiedenen Botschaften ans Tageslicht und damit verschüttete lebensgeschichtliche Vorgänge und Ereignisse ins Bewußtsein der Betrachter (Abb. 8).

Raffael Rheinsberg steht mit seinem Versuch, das nationale Gedächtnis der Deutschen zu rekonstruieren, in der deutschen Kunstlandschaft nicht allein. Vor allem in den 80er Jahren, als ein freier Umgang mit dem dunklen Kapitel deutscher Geschichte einsetzte und ein öffentlicher Diskurs über die nationalsozialistische Vergangenheit entstand, ließen auch andere deutsche Künstler wie beispielsweise Markus Lüpertz, Anselm Kiefer oder Jörg Immendorff deutsche Mythen, Symbole und historische Begebenheiten in ihrer Kunst wieder

⁹⁹ Aleida Assmann unterscheidet zwischen „*mémoire volontaire*“ und „*mémoire involontaire*“. Der Begriff „*mémoire volontaire*“ stammt ursprünglich von Friedrich Nietzsche und steht für vom Bewußtsein geformte und vom Willen gelenkte Erinnerungen. „*Mémoire involontaire*“ dagegen geht auf die Gedächtnistheorie von Sigmund Freud zurück und steht als Begriff für Erinnerungen, die willkürlich aus dem Unbewußten aufsteigen und alle Muster des Willens und Wollens sprengen, vgl. A. Assmann 1999, S. 238ff.

¹⁰⁰ Vgl. Katalog zur Ausstellung im Berlin Museum Kat. Raffael Rheinsberg (Hg.): Botschaften. Archäologie des Krieges. Berlin-Museum 27. März - 9. Mai 1982. Berlin 1982.

aufleben und brachten der deutschen Kunst im Ausland den Ruf ein, eine „*höhere Heimatkunst*“¹⁰¹ zu sein. Während Raffael Rheinsberg mit Gegenständen als Erinnerungsmedium arbeitete, provozierte die Künstlerin Rosemarie Trockel die Erinnerung an die deutsche Vergangenheit, indem sie besetzte Symbole wie das Hakenkreuz als Vorlage für ihre Strickbilder benutzte. In ähnlicher Weise reproduzierte auch Anselm Kiefer auf großen Leinwänden durch den Nationalsozialismus belastete und mißbrauchte nationale deutsche Mythen und Heldenfiguren, um verdrängte Erinnerungen und Gefühle ins öffentliche Bewußtsein zu rufen¹⁰².

Für den Kunsthistoriker Peter-Klaus Schuster war diese Hinwendung zu nationalen Motiven und Symbolen in der deutschen Kunst nach 1945 Ausdruck dafür, daß die Künstler versuchten, eine verlorene oder nicht mehr selbstverständliche Heimat im Bild wiederherzustellen und damit eine nationale Identität wiederzugewinnen.¹⁰³ Eine überzeugende Erklärung für die Vorliebe für deutsche Traditionen in der deutschen Kunst, die auch durch die Gedächtnistheorie des Kulturwissenschaftlers Peter Burke gestützt wird. Nach diesem sind nämlich gerade diejenigen Nationen besonders um Vergegenwärtigung der kollektiven Vergangenheit bemüht, die durch einen Krieg geteilt und entwurzelt wurden. Während die Siegernationen es sich leisten können, so Peter Burke, die Geschichte zu vergessen, ist es den Verlierern unmöglich, das Geschehene hinzunehmen; diese seien dazu verdammt, über die historischen Ereignisse nachzugrübeln, sie wiederzubeleben und Alternativen zu reflektieren. Sie scheinen von der Vergangenheit besessen zu sein und greifen zur eigenen Selbstvergewisserung auf nationale Mythen, Legenden und Erzählungen aus dem eigenen kollektiven Gedächtnis zurück.¹⁰⁴

Betrachtet man die spezifisch deutsche Situation in der Kunst nach 1945 bis heute im Hinblick darauf, wie mit Geschichte und insbesondere mit dem Nationalsozialismus umgegangen wird, genauer, dann fällt ein Unterschied auf zwischen den unmittelbar nach dem Krieg geborenen Künstlern, die die Kunstlandschaft der 70/80/90er Jahre bestimmten, und der Generation von Künstlern, die den Krieg noch unmittelbar „am eigenen Leib“ miterlebt haben.

¹⁰¹ Peter-Klaus Schuster: Das Ende des 20. Jahrhunderts – Beuys, Düsseldorf und Deutschland, in: Kat. Carla Schulz-Hoffmann/Peter-Klaus Schuster (Hg.): Deutsche Kunst seit 1960. München 1985, S. 48.

¹⁰² Zur Faschismusrezeption in der Kunst vgl.: Cornelia Gockel: Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst. München 1998.

¹⁰³ Peter-Klaus Schuster: Das Ende des 20. Jahrhunderts – Beuys, Düsseldorf und Deutschland, in: Kat. Carla Schulz-Hoffmann/Peter-Klaus Schuster (Hg.): Deutsche Kunst seit 1960. München 1985, S. 48.

¹⁰⁴ Peter Burke: Geschichte als soziales Gedächtnis, in: Aleida Assmann/Tonio Hölscher 1988, S. 297.

Die jüngeren Künstler, wie beispielsweise Raffael Rheinsberg, Rosemarie Trockel, Jörg Immendorff, haben sich - wie bereits aufgezeigt - bewußter und direkter mit dem Nationalsozialismus und insbesondere mit den durch diesen missbrauchten nordischen Traditionen und Symbolen auseinandergesetzt. Die Künstler jedoch, die das Kunstgeschehen in der unmittelbaren Nachkriegszeit prägten - stellvertretend seien hier Ernst Wilhelm Nay, Willi Baumeister, Heinz Trökes und Werner Gilles genannt - setzten sich nur in Ausnahmen unmittelbar mit der Realität des Krieges und mit vom Nationalsozialismus mißbrauchten Traditionen auseinander. Oft wandten sie sich dagegen weiter in der Vergangenheit zurückliegenden Traditionen des kulturellen Gedächtnisses zu, um - entsprechend der These von Peter Burke - die Schrecken des Krieges zu bewältigen.

Wie die Kunsthistorikerin Jutta Held, die das kulturelle Geschehen der unmittelbaren Nachkriegszeit skizziert hat, zeigte, gab es nach 1945 in allen Bereichen des kulturellen Lebens spartenübergreifend die Tendenz, zu gesicherten christlich-humanistischen Traditionen zurückzukehren. Die antike Mythologie, Sagen und Märchen erlebten sowohl in der Kunst als auch auf der Bühne und in der Literatur eine Neuinszenierung, weil sie einen unbeschadeten Kern menschlicher Erfahrung und Werte darstellten, die angesichts des Chaos des Krieges und des Identitätsverlustes Orientierung und Kontinuität boten¹⁰⁵. Antike Mythologien und Märchenmotive waren speziell in der Kunst - sowohl in der gegenständlichen als auch in der ungegenständlichen - häufig auftretende Themen. So etwas wie ein Titelbild dieses Zeitgeistes ist das Bild „die Mondkanone“¹⁰⁶ von Heinz Trökes, das unmittelbar nach dem Krieg von 1946 bis 1948 entstand. Heinz Trökes hat in diesem Werk die Legende von einer Wunderwaffe des Führers, die er selbst als Flaksoldat immer wieder gehört haben mag, ins Bild gesetzt. Die Mondkanone ist jedoch bei Heinz Trökes - und das ist nicht ungewöhnlich für die Nachkriegskunst - nicht in einer realen geschichtlichen Umgebung zu sehen, sondern in eine zeitlose mythische mondartige Landschaft versetzt, die allein von einer todbringenden Sirene als Sinnbild für die Verführbarkeit des Menschen bewohnt wird. Wie Heinz Trökes griffen auch andere Künstler wie beispielsweise Werner Gilles, („Engel suchen Flüchtlinge“ (1946), „Der Würgeengel“ (um 1948), „Klage um das Haupt des

¹⁰⁵ In Bezug auf die Renaissance antiker Themen spielt die 1947-1948 in Berlin erschienene Zeitschrift *Athena*, die unter antiken Vorzeichen über alle Sparten der Kunst berichtete eine große Rolle, vgl. auch *Dramaturgische Blätter*, 1, 1947, Nr. 6.

¹⁰⁶ Abbildung und Text zur „Mondkanone“ (Öl/Lwd./Pappe, 40 x 48 cm), in: *Berliner KUNSTstücke*. (Kat. d. Sammlung der Berlinischen Galerie zu Gast im Museum der Bildenden Künste Leipzig, 19. Mai bis 8 Juli 1990; in der neuen Berliner Galerie des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR im Alten Museum Berlin 13.09. - 07.10.1990, Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin Gropius Bau, Konzeption und Redaktion Eva Züchner). Stuttgart 1990, S. 224-225.

Orpheus“ (1949)) auf mythologische Traditionen zurück, um die Realität zu bewältigen.¹⁰⁷ „Durch die Analogie zum Mythos“, so Jutta Held, „wird die bedrängende Erfahrung entrückt und scheinbar gerechtfertigt. Zumindest wird dem Geschehen eine schicksalhafte Unentrinnbarkeit zugesprochen, ohne daß die Dialektik der Geschichte, die die schuldhaften Verstrickungen der Individuen in den überindividuellen Geschichtsprozeß bewirkt, auch nur angedeutet würde.“¹⁰⁸

In diesem Kontext der unmittelbaren Nachkriegszeit erhielt auch der 1921 geborene Joseph Beuys seine künstlerische Ausbildung. Als 19-jähriger hatte er sich 1940 freiwillig zur Wehrmacht gemeldet und den Krieg als Sturzkampfflieger bis zu seinem Absturz über der Krimm 1944, danach bis 1945 in britischer Kriegsgefangenschaft miterlebt. Von 1946-1952 studierte er bei Josef Enseling und Ewald Mataré an der Staatlichen Akademie Düsseldorf, an die er dann 1961 als Professor für Bildhauerei zurückkehrte. Als Lehrer hat er jüngere Künstlern wie Anselm Kiefer, Jörg Immendorff, Ulrike Rosenbach¹⁰⁹ und andere nachfolgende Künstlergenerationen zur Auseinandersetzung mit der Vergangenheit angeregt und somit sozusagen als Vater der „höheren Heimatkunst“ auch mit die Grundlagen geschaffen für die deutsche Erinnerungskunst, die in den 70er und 80er Jahren ihren Höhepunkt erreichte. Wie Beuys selbst den Zweiten Weltkrieg als traumatisches Ereignis des nationalen deutschen Gedächtnisses erinnerte und welche Rolle insbesondere Traditionen des kulturellen Gedächtnisses in seinem Werk spielen, wird im folgenden entlang seiner biographisch-künstlerischen Entwicklung genauer betrachtet.

¹⁰⁷ Jutta Held verweist in diesem Zusammenhang auch auf die deutschen Künstler Gerhard Marcks und Heinrich Graf Luckner, vgl. Jutta Held: Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-49. Berlin 1981, S. 49. Weitere Künstler, die antike Motive rezipierten wie Walter Birenheide, Hubert Berke, Karl Otto Goetz, Cesar Klein u.a., in: Alfred Hentzen: Der antike Mythos in der neuen Kunst. Kat. hrsg. von der Kestner Gesellschaft Hannover. Hannover 1950. Vgl. Abbildungen zu Werner Gilles, in: Bernhard Schulz (Hg.): Grauzonen, Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955. Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in den Räumen der Akademie der Künste, Berlin 20.02.-27.03.1983. Berlin 1983, S. 326.

¹⁰⁸ Held 1981, S. 49ff.

¹⁰⁹ Beispielsweise das Video „Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin“ (1974/78) gesehen im Rahmen der Veranstaltungsreihe - Performance passing through - xhoch² - veranstaltet vom Bund Bildender Künstler und der Gedok Stuttgart, vom 05.10.-23.02.2001 in Stuttgart.

4.2. Joseph Beuys als Archäologe des „kulturellen Gedächtnisses“

Betrachtet man das Beuysche Frühwerk der 40er und 50er Jahre unter dem Aspekt der Vergangenheitsbewältigung dann lassen sich durchaus Parallelen zu den bereits aufgezeigten Tendenzen der Nachkriegskunst ausmachen. Wie der deutsche Künstler Fritz Winter, der 1944 während eines Genesungsurlaubes von der Ostfront 46 Blätter mit den Titel „Triebkräfte der Erde“¹¹⁰ malte, scheint auch Joseph Beuys die Schrecken des Krieges durch die Hinwendung zu Naturmythen und durch ein Suchen nach übergeordneten metaphysischen Zusammenhängen in Naturprozessen zu kompensieren. Noch während des Krieges entstehen Gedichte und Naturskizzen, die den Eindruck vorgeschichtlicher, heiler mythischer Landschaften suggerieren. Daneben existieren nur wenige Arbeiten von Beuys, in denen er direkt auf die Erfahrungen des Krieges Bezug nimmt; wie andere Künstler dieser Zeit hat auch er in seinem Frühwerk persönliche existentielle Erfahrungen von Leid und Tod auf eine abstraktere Ebene transformiert und in Form von christlich geprägten Motiven des Leidens integriert (Abb. 9).¹¹¹

Die Reaktivierung kultureller Sinnschichten der Gesellschaft, d.h. traditioneller Motive und Symbole, ist bei Beuys jedoch, wie in diesem Kapitel ausführlicher dargelegt wird, nicht oberflächlicher Natur, sondern vielmehr Ausdruck einer intensiven Auseinandersetzung mit Evolution und Bewußtseinsgeschichte¹¹² im allgemeinen, die in Deutschland unmittelbar nach dem Krieg, in einer Zeit, in der alle Weichen auf Zukunft gestellt waren, zu den Ausnahmen gehörte¹¹³. Ausdruck dafür, daß, wie der Künstler selbst sagte, in der unmittelbaren

¹¹⁰ Vgl. zu Fritz Winter Abbildung, in: Fritz Winter. Kat. hrsg. v. Staatsgalerie moderner Kunst und Galerieverein München e.V. 18. Dez. 1976 - 6. Feb. 1977. München 1976. Für die These, daß die Landschaft als Orientierungspunkt im Chaos des Krieges diene und Trost bot, spricht auch der Tagebucheintrag von Ernst Jünger: „Irgendwo im Universum muß Ordnung herrschen, und sei es nur in der einsamen Betrachtung; das tat selbst in den Bombennächten gut“, Ernst Jünger: Siebzig verweht II, Stuttgart 1980, zit. nach Horst Seferens: Leute von übermorgen und von vorgestern. Ernst Jüngers Ikonographie der Gegenaufklärung und die deutsche Rechte nach 1945, Bodenheim 1998, S. 212.

¹¹¹ Als Beispiele für die These, daß Beuys die Erlebnisse des Krieges auf eine allgemeinere Ebene transformierte, lassen sich beispielsweise folgende Zeichnungen anführen: „Schrecken“, 1949; „Toter - Astralische Figur“, 1951; „Dead Man“, 1953.

¹¹² In einem Interview in der Zeitschrift Heute Kunst antwortet Beuys auf die Frage, woran er nach dem Krieg interessiert war, „am Beginn eines neuen Selbstbewußtseins und neuen Theorien über Bewußtseinsbildung (...)“, Interview mit Joseph Beuys, in: Heute Kunst, Nummer 1, April 1973, S. 3.

¹¹³ Franz Meyer zeigt in seinem Aufsatz „Beuys und die Künstler-Zeitgenossen“, daß die Beuysche Auseinandersetzung mit Geschichte in seiner Generation zu den Ausnahmen gehört. „Nur in seltenen Fällen finden wir ein Stück vergleichbarer Zeitdimension auch bei Jüngeren, beispielsweise den Evolutionsgedanken bei Mario Merz oder die Darstellung der Erdgeschichte bei Robert Smithson. Bei Beuys allein aber gibt es eine das ganze Werk durchdringende Kontinuität des geschichtlichen Denkens.“ Franz Meyer: Beuys und die Künstler Zeitgenossen, in: Volker Harlan/Dieter Koepplin/Rudolf Velhagen (Hg.): Joseph Beuys Tagung 1991, S. 163.

Nachkriegszeit auch bei ihm noch die Erfahrungen des Krieges nachwirkten, sind Arbeiten, die Beuys zu diesem Thema anfertigte. Bevor diese unter dem Aspekt, wie der Künstler das Trauma des deutschen kollektiven Gedächtnisses ästhetisch erinnerte, näher betrachtet werden, ist es zunächst jedoch notwendig, ausführlicher auf die morphologisch-geschichtstheologischen Überlegungen von Rudolf Steiner einzugehen, mit denen sich Beuys in den vierziger und fünfziger Jahren intensiv befaßte¹¹⁴. Wie vor allem Wolfgang Zumdick mittlerweile in zwei Publikationen ausführlich aufgezeigt hat, war die Kosmologie Rudolf Steiners aus der Zeit unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg auch grundlegend für das Beuysche Geschichts- und Weltbild¹¹⁵. In den 70er Jahren hat Beuys seine von Rudolf Steiner inspirierten Vorstellungen zur Evolution dann auf Wandtafelzeichnungen auch einem breiteren Publikum in Vortragsreihen vermittelt. Anhand einer 1974 entstandenen Zeichnung „Evolution“ (Abb. 10) aus dieser Reihe, die Beuys auf Bitten von Volker Harlan hin auf einem DIN A3 großen Papier anfertigte, werden im folgenden die Beuyschen Vorstellungen zur menschlichen Evolution und Geistesentwicklung verkürzt skizziert.

Am linken Rand der besagten Zeichnung nimmt die „Evolution“ ihren Ausgang. Beuys hat diesen Ausgangspunkt mit dem Begriff des Myth.= Mythos bezeichnet. In dieser sogenannten mythologischen Kulturstufe¹¹⁶ ist das Ich-Bewußtsein des Menschen noch nicht entwickelt. Der Mensch ist noch eingebunden in ein umfassendes Bewusstsein, lebt noch in Einklang mit den Naturkräften des Werdens und Vergehens und in Kontakt mit der Tier- und Pflanzenwelt. Geist und Materie bilden eine organische Einheit, und der Mensch ist unter der Leitung von Hohepriestern, Eingeweihten, Schamanen und Druiden, die durch spirituelle Mächte gelenkt sind, vollständig „*Geschöpf des Absoluten*“¹¹⁷.

Je mehr sich die Geschichte der Zeitenwende nähert, geht der Einfluß dieses inspirierten Wissens schrittweise zurück und es beginnt - nach der anthroposophischen Lehre - eine neue zweite Entwicklungsphase der menschlichen Individualität, für die das Auftreten von Christus

¹¹⁴ „Beuys wurde 1941 von seinem Freund Fritz Rothenburg auf Steiner aufmerksam gemacht. Nach dem Krieg fand er in seinem Studienkollegen an der Kunstakademie, Rainer Lynen, einen kritischen Gesprächspartner, mit dem er Steiners Lehren stundenlang hitzig diskutiert; seit 1973 war er auch Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft.“ T. Bezzola: Rudolf Steiner, in: Kat. Harald Szeemann: Joseph Beuys. Kunsthaus Zürich. Zürich 1993, Beuysnobiscum, S. 284.

¹¹⁵ Vgl. Wolfgang Zumdick: Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner. Basel 1995; Wolfgang Zumdick: Das Geheimnis des Tauchbads. Zur Geschichte der abendländischen Metaphysik von Platon bis Beuys. Stuttgart 1999, Angaben zur „Evolutions-Zeichnung“ von 1974, S. 195ff. In diesem Zusammenhang vgl. auch: F. Billeter: Steiner, Beuys, Belyj, Kunz. Richtkräfte für das 21. Jahrhundert; Kat. Kunsthaus Zürich vom 21.05.1999 - 01.08.1999. Heidelberg 1999. Aussagen zur Evolution finden sich u.a. in: Rudolf Steiner: Die Theosophie des Rosenkreuzers. Dornach 1962.

¹¹⁶ Die von Beuys als mythologische Kulturstufe bezeichnete Epoche steht für die vorchristlichen Kulturen wie die der Perser, Inder, Ägypter und die vorsokratischen Griechen, vgl. Vischer 1983, S. 82.

¹¹⁷ Zumdick 1999, S. 199.

und damit die Entwicklung des Christentums eine unabdingbare Voraussetzung ist. So betrachtete Beuys wie auch Rudolf Steiner das Eintreten der Christusfigur in die Weltgeschichte nicht als „*historisches*“¹¹⁸, sondern als „*kosmisches Ereignis*“¹¹⁹, bei dem sich das Göttliche als „*reale Kraft*“¹²⁰ in Jesus von Nazareth inkarnierte und damit auch für jeden einzelnen Menschen die Voraussetzung geschaffen wurde, das Spirituelle als schöpferisches Prinzip - oder mit Beuys gesprochen - als Christusimpuls = Kreativität, in sich selbst zu entzünden, um sich selbst in die Freiheit zu führen.

Doch was als Befreiungsprozeß angelegt ist, entwickelt sich zunächst einseitig, das „*Ich werde Euch frei machen*“¹²¹ geschieht erst zunächst gar nicht, so Beuys. Nach der Steinerschen Evolutionsvorstellung kommt es vor allem in der westlichen Zivilisation zunächst zur Entwicklung von scharfen, intellektuellen Verstandeskräften, die analysieren, in die Materie eindringen, sie aufspalten und zerteilen. Die Ausbildung eines positivistischen Wissenschaftsbegriffs und eines die Menschen voneinander isolierenden Materialismus ist das Produkt dieser Entwicklung. Diese kulturelle Entwicklungsstufe, auf der wir nach dem Beuyschen Weltbild heute stehen, hat der Künstler selbst immer wieder als „*Todeszone*“¹²² bezeichnet und dahingehend charakterisiert, daß in dieser Phase ein Spezialistenpluralismus vorherrschend sei, der die menschliche Seelen- und Gefühlskräfte unterdrücken und den Menschen vom Übersinnlichen abschneiden würde. In der Beuyschen Graphik steht „*ein kubusartiges Gebilde, also praktisch ein Kristall, also etwas materiell sehr stark Totes, Ausgeschiedenes*“¹²³ für diese kulturelle Entwicklungsstufe.

Obwohl Beuys diese „Todeszone“ als epochale Krisensituation bezeichnete, akzeptierte er sie gleichzeitig als notwendige und sinnvolle Durchgangsphase der Evolution. Wie Rudolf Steiner glaubte auch Beuys, daß die Unterdrückung menschlicher Kreativität und Fähigkeiten letztendlich einen solchen Leidensdruck auslösen würde, daß der Mensch schließlich aus

¹¹⁸ Franz-Xaver Kaufmann: Joseph Beuys - Homo Religiosus, in: Religion und Modernität. Sozialwissenschaftliche Perspektiven. Tübingen 1989, S. 184.

¹¹⁹ Friedhelm Mennekes: Über die Weitung der Kunst. Eine Rede über Joseph Beuys, in: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hg.): Joseph Beuys. Der Darmstädter Werkblock. Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Darmstadt 1989, S. 19-24, S. 24.

¹²⁰ Ebenda, S. 16.

¹²¹ Beuys in: Horst Schwebel: Glaubwürdig. München 1997, S. 19f., zit. nach Franz-Xaver Kaufmann 1989, S. 62. Möglicherweise hat sich Beuys hier an die Schrift von Kierkegaard von 1849 angelehnt, der in seinem Buch die „Krankheit zum Tode“ diese als fehlenden Bezug zur transzendenten Wirklichkeit beschreibt.

¹²² Gespräch zwischen Joseph Beuys, Heiner Bastian, Jeannot Simmen am 8. August 1979, in: Kat. Joseph Beuys. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings. Rotterdam 1979/80, Berlin Nationalgalerie 1979. Text: Heiner Bastian, Jeannot Simmen. Bielefeld/Bonn/Berlin, S. 29-40, S. 32.

¹²³ Joseph Beuys: Multiplizierte Kunst 1965-1980. Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1980, zit. nach Theodora Vischer, in: Theodora Vischer: Beuys und die Romantik. Köln 1983, S. 86.

eigener Kraft eine komplementäre geistige Entwicklung - einen Bewußtseinswandel - anstreben und versuchen würde, wieder an das Spirituelle anzuknüpfen.

„...der Mensch muß diesen Vorgang der Kreuzigung, der vollen Inkarnation in die Stoffeswelt durch den Materialismus hindurch, selbst auch erleiden. Er muß selbst sterben, er muß völlig verlassen sein von Gott, wie Christus damals vom Vater in diesem Mysterium verlassen war. Erst wenn nichts mehr ist, entdeckt der Mensch in der Ich-Erkenntnis die christliche Substanz und nimmt sie wahr. Das ist eine Erkenntnis. Die ist so exakt, und sie muß sich so exakt vollziehen wie ein Experiment im Labor.“¹²⁴

Ein solcher Bewußtseinswandel würde nach Beuys jedoch nicht von außen angestoßen werden, sondern müsse sich im Geist und in der Seele jedes einzelnen Menschen vollziehen (Beuys: „La rivoluzione siamo noi“). Beuys folgt Rudolf Steiner, wenn er in seinen Ausführungen zum Thema Evolution immer wieder auf das Denken des Menschen und insbesondere das „Ich“ als Dreh- und Angelpunkt verweist, durch das eine derartige Selbsterlösung vollzogen werden kann. In seinen Schriften hat Rudolf Steiner Anregungen zu einem Schulungsweg gegeben, auf dem der Mensch heute im „Zeitalter der Bewußtseinsseele“¹²⁵ sich seiner Willens-, Gefühls- und Denkkräfte über das Ich bewußt zu machen habe, um das von unbewußten Impulsen gesteuerte physische, seelische und geistige Leben bewußt zu durchdringen und so Schritt für Schritt zu einem entwickelteren, freieren Selbst- und Weltbewußtsein zu gelangen. Den Äußerungen von Beuys ist zu entnehmen, daß er sich intensiv mit dem von Rudolf Steiner aufgezeigten Schulungsweg beschäftigte, in dessen Folge das Individuum schrittweise seine Imaginations- und Intuitionskräfte ausbilden kann, um mit übersinnlichen Kräften wie Engeln oder Elementarwesen in Kontakt treten zu können.¹²⁶

„Der Mensch kann aber auch mit Wesen sprechen, die höher sind als sein kurzfristiger, rein intellektueller Verstand. Er kann mit seinem Ich in Kontakt kommen, er kann mit einem Engel sprechen, er kann vielleicht auch mit einem Erzengel sprechen. Und damit ist ja das Bild des Menschen bis zu dem Gottesbegriff groß. Und ich möchte es nicht so klein halten, wie es der Materialismus hat schrumpfen lassen (...) Ich will eigentlich sagen, daß von diesem Datum an alle zukünftige Menschheit -

¹²⁴ Joseph Beuys im Gespräch mit Friedhelm Mennekes, in: Franz Josef van der Grinten. Friedhelm Mennekes: Menschenbild - Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst. Stuttgart 1984, S. 104-117, S. 104ff., zit. nach Kaufmann 1989, S. 183.

¹²⁵ Nach der Steinerschen Kosmologie kommen im Laufe unserer Kulturentwicklung im Menschen verschiedene Wesensglieder zur Entwicklung: in der Urindischen 8.-6. Jahrtausend v. C. der Ätherleib, in der Urpersischen 6. - 4. Jahrtausend v. C. der Astralleib, in der Ägyptisch-chaldäischen 2907 - 747 v. C. die Empfindungsseele, in der Griechisch - römischen 747 - 1413 n. C. die Verstandesseele, in unserer gegenwärtigen Germanischen Kulturepoche die Bewußtseinsseele, vgl. zur Kosmologie (bsp. Rudolf Steiner: Theosophie des Rosenkreuzers. Dornach 1955), die Beuys nach Volker Harlan besessen hat. Vgl. Volker Harlan: Verzeichnis der anthroposophischen Bibliothek von Joseph Beuys, in: Volker Harlan/Dieter Koepplin/Rudolf Velhagen: Joseph Beuys Tagung 1991, S. 292-296.

¹²⁶ Vgl. Rudolf Steiner: Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? Dornach 1961.

und in dieser Menschheit ist eingeschlossen: der Hase, das Tier, die Pflanzen, die Erde, die Planeten, das, was oberhalb, in kosmischen Bereichen, im übersinnlichen Bereich existiert und zu seinem Wesen gehört und was der Mensch selbst als Wesen vertritt - daß das die eigentliche Sache ist. Das will ich damit sagen; und mit diesem ganzen Inhalt, der letztendlich nichts anderes bedeutet als der Mensch - damit wird er eigentlich überhaupt erst Mensch, denn dann ist er wieder groß, und dann kann er sich große Aufgaben vornehmen und kommt von diesem wahnsinnigen Schrumpfungsprozeß (...) in ein anderes Verhältnis zur Welt.“¹²⁷

Die Gesellschaft, die letztendlich von solchermaßen spirituell entwickelten, selbstbewußten Menschen aus künstlerischen Impulsen heraus als Gesamtkunstwerk, als „soziale Plastik“ in einer dritten Entwicklungsstufe erschaffen würde, bezeichnete auch Beuys in seiner Zeichnung nach der kosmologischen Theorie Rudolf Steiners ebenso wie dieser mit den Begriffen „Jupiter, Sonnenstaat“. Es ist im Grunde wieder eine „*Inspirationskultur*“¹²⁸ wie auf der mythologischen Entwicklungsstufe mit dem Unterschied, daß diese Kultur nicht durch die Inspiration von außen durch Götter angeregt und genährt, sondern vom Menschen selbst gestaltet werden wird, und sozusagen aus eigener Kraft strahlt.

In vielen Interviews hat Joseph Beuys die hier verkürzt dargestellte Auffassung von Geschichte als Bewußtseinsgeschichte dargelegt und „*Gedächtnismedien*“¹²⁹ wie historische Persönlichkeiten, Symbole, historische Ereignisse etc. aufgerufen, die diesen metamorphotischen Geschichtsprozeß seiner Meinung nach repräsentieren. Aristoteles beispielsweise erscheint in den geistesgeschichtlichen Ausführungen von Beuys als Figur, die einen Bruch mit den Offenbarungstraditionen und blutsmäßigen Bindungen vollzogen hat und mit der Einführung einer logisch-wissenschaftlichen Denkweise das empirisch, positivistisch-naturwissenschaftliche Denken vorbereitete.¹³⁰ Eine andere Schlüsselfigur in der abendländischen Bewußtseinsentwicklung war für Beuys Leonardo da Vinci¹³¹, weil dieser einerseits die technologische Entwicklung eingeleitet hat, aber andererseits auch noch im spirituellen Mittelalter verwurzelt war. Leonardo verkörperte für Beuys sozusagen eine Synthese von Mythos und Logos, die jeder Mensch nach der Steinerschen Kosmologie in einer bewußteren Art und Weise ja in einer dritten zukünftigen Entwicklungsstufe anzustreben hat.

Daß Beuys letztendlich auch das historische Ereignis des Zweiten Weltkrieges in das dargelegte geschichtsteleologische Weltbild integrierte und interpretierte, geht aus einem

¹²⁷ Beuys in einem Gespräch im Club 2, ORF Wien, am 27. Januar 1983, zit. nach: Zumdick, 1999, S. 206ff.

¹²⁸ Zumdick 1995, S. 129.

¹²⁹ Aleida Assmann/Jan Assmann/Martina Brand 1990, S. 10.

¹³⁰ Vgl. Beuysnobiscum, Stichwort Aristoteles, Tobias Bezzola: Aristoteles, in: Kat. Harald Szeemann (Hg.): Joseph Beuys. Kunsthau Zürich. Zürich 1993, S. 241f.

Kommentar zu einer von ihm gestalteten Vitrine mit dem Titel „Auschwitz“ hervor, die Beuys im Jahr der Entstehung, 1958, der Sammlung Ströher im Hessischen Landesmuseum übergeben hatte, wo sie noch heute als Teil des Beuys Blocks zu sehen ist. Auf diese Arbeit und den dazugehörigen Kommentar soll im weiteren ausführlicher eingegangen werden, da beide im Zusammenhang mit der Frage, wie Beuys das Trauma des nationalen deutschen Gedächtnisses ästhetisch erinnert, sehr aufschlußreich sind (Abb. 11). Die „Auschwitz-Vitrine“, in der verschiedene Gegenstände zusammengestellt sind, ist für den Betrachter auf den ersten Blick ein Dokument der Zerstörung, das auch Ekelgefühle hervorruft und durch ein fotografisches Element, das eine Lagersituation darstellt, Assoziationen an das historische Ereignis provoziert¹³². Beuys erläuterte die „Auschwitz-Vitrine“ folgendermaßen:

„Nach meinem Verständnis sind diese Arbeiten nicht entstanden, um die Katastrophe darzustellen, obwohl die Erfahrung der Katastrophe sicherlich zu meiner bewußten Haltung beigetragen hat. Aber ich wollte sie nicht illustrieren, noch nicht einmal als ich den Werktitel „Konzentrationslager Essen“ wählte. Der Titel sollte nicht die Ereignisse eines Lagers darstellen, sondern das Wesen und die Bedeutung der Katastrophe. Hier muß angesetzt werden (...) Die Lage, in der sich die Menschheit befindet, ist Auschwitz, und das Prinzip Auschwitz wird in unserem Verständnis von Wissenschaft und politischen Systemen, in der Delegation von Verantwortung an Spezialisten und im Schweigen der Intellektuellen und Künstler fortgeführt. Ich mußte mich ständig mit dieser Situation und ihren historischen Wurzeln auseinandersetzen. Ich meine zum Beispiel, daß wir heute Auschwitz in seiner zeitgenössischen Ausprägung erleben. Dieses Mal werden Körper von außen konserviert (kosmetische Mumifizierung), nicht vernichtet, dafür wird anderes ausgemerzt. Talent und Kreativität werden ausgebrannt: eine Art Hinrichtung im geistigen Bereich, eine Atmosphäre der Furcht wird geschaffen, die durch Subtilität eher noch gefährlicher ist.“¹³³

Mit dem Titel „Auschwitz“ griff Beuys einen Begriff auf, der zu der Zeit, Ende der 50er Jahre, als die Arbeit entstand, sozusagen als Synonym für die im NS-System begangenen Verbrechen fest im gesellschaftlichen Bewußtsein verankert war¹³⁴. Beuys bedient sich

¹³¹ Vgl. Beuysnobicum, Stichwort Leonardo da Vinci, Tobias Bezzola, in: Kat. Szeemann 1993, S. 271.

¹³² Das Werk ist ein Sammelsurium verschiedener Gegenstände: Ein Relief mit dem Titel „Fisch“ (1956); Blech mit Wurstresten mit dem Titel „Akku“ (1963); ein Elektrokoher mit Fett, Titel „Wärmeplastik“ (1964); 2 Eisenkessel Titel „Ratte“ (1957) und „Blitz“ (1964); ein Teller mit Christusplastik „Kreuz“ (1957); aufgestellte Auschwitz-Fotografie „Auschwitz“ (1957); Zeichnung mit dem Titel „krankes Mädchen, dahinter Krankenwagen“ (1957); 4 Schwarzwürste „+ - Wurst“ (1964); „Nichterkennungs-marke“ (1960); „Flasche mit Fett-fest“ (1962); „Flasche mit Fett-liquide“ (1962); JOD (1962); Höhensonnenbrille aus Happening Refluxus, Aachen 1964.

¹³³ Joseph Beuys, in: Kat. Beuys vor Beuys. Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten. Zeichnungen, Aquarelle, Ölstudien, Collagen. Kat. Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen, u.a. Köln 1987, S. 233f., zit. nach Zumdick 1995, S. 95.

¹³⁴ Der Begriff „Auschwitz“ war in den 50er und 60er Jahren Synonym für die systematische Ermordung der Juden und wurde in den 70er Jahren dann durch den Begriff „Holocaust“ (nach dem dreiteiligen amerikanischen Fernsehfilm) abgelöst. Ein erster Prozeß, in dem Auschwitz eine Rolle spielte, hat 1952/53 in Osnabrück stattgefunden. Im Herbst 1963 begann dann in Frankfurt der große Auschwitz-Prozeß. Vgl. N. Frei: Auschwitz

dieses Begriffes aber nicht nur als Titel, sondern verknüpft diesen und die damit verbundene massenhafte Ermordung von Menschen in Konzentrationslagern - wie aus seiner Äußerung hervorgeht - mit seinem bereits erläuterten triadischen Geschichtsbild. Es geht ihm also, wie er sagt, nicht darum, „die Katastrophe darzustellen“, sondern er benutzt den Begriff „Auschwitz“ als „Metapher“¹³⁵, um auf etwas anderes, nämlich sein Geschichtsbild, zu verweisen. Bei diesem „Metaphorisierungsverfahren“¹³⁶ wird dem historischen Faktum Auschwitz dem neuen Kontext entsprechend, in den Beuys es stellt, eine neue Bedeutung zugeschrieben. Auschwitz wird zur Metapher für sein eigenes seelisches Leiden und dem aller Menschen, die dem Materialismus und damit der Abtrennung von dem Spirituellen ausgesetzt sind. Wie bereits erwähnt, bezeichnete er diesen Zustand als „Todeszone“¹³⁷.

Folgt man der Logik des Beuyschen Geschichtsbildes und der damit implizit verknüpften Beuyschen Erlösungstheorie weiter, kommt man zu dem Schluß, daß Beuys diese materialistische „Todeszone“ und damit auch das historische Ereignis Auschwitz verallgemeinernd im Sinne eines „absterbenden Prozesses“¹³⁸ interpretierte, der als notwendige Leidensstation in Kauf genommen wird, weil er die „Auferstehung“, d.h. in diesem Kontext die spirituelle Weiterentwicklung im Geschichtsverlauf, erst ermöglicht.¹³⁹ Die im Nationalsozialismus begangenen Verbrechen werden damit aber von Beuys als Ausdruck und notwendige Folge eines inneren Gesetzes der Geschichte begriffen. Indem er Auschwitz in überlieferte religiöse Erzählmuster einfügt, werden die realen

und Holocaust. Begriff und Historiographie, in: H. Loewy (Hg.): Holocaust. Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte. Hamburg 1992, S. 101-109.

¹³⁵ Bei der Definition von Metapher folge ich Wolfgang Lipp: Kulturtypen, kulturelle Symbole, Handlungswelt. Zur Plurivalenz von Kultur, in: ders.: Drama Kultur. Berlin 1994, S. 33-74, S. 49.

¹³⁶ Nach Wolfgang Lipp erreichen Metaphern Bedeutungsneubesetzungen dadurch, daß sie innerhalb eines Bereichs gegebene Beziehungen und Konstellationen übertragen, die sie aus Einheiten verschiedener Sinnbezirke zusammenbringen: in diesem Falle parallelisiert Beuys Auschwitz mit der Phase des Materialismus, die er innerhalb seines Geschichtsbildes als „Todeszone“ bezeichnete, vgl. Lipp 1994, S. 49.

¹³⁷ James E. Young, der sich in seinem Buch „Beschreiben des Holocaust“ mit den verschiedenen Erzählweisen über den Holocaust in Literatur, Kunst und Film auseinandergesetzt hat, verweist darauf, daß die Verwendung des Holocausts als Sinnbild für Leiden und Zerstörung auch von anderen nichtjüdischen Kulturschaffenden benutzt worden ist, in diesem Zusammenhang analysiert er beispielsweise Gedichte von Silvia Plath, in denen diese den Holocaust wie Beuys „uneigentlich“ verwendet, um ihre unerträgliche Lebenssituation zu kennzeichnen, James E. Young, Frankfurt 1992, S. 190ff.

¹³⁸ Auf die Frage von Heiner Bastian, was Beuys mit Todescharakter meine, sagte Joseph Beuys in einem Interview 1979: „Absterbende Prozesse, also Todesprozesse, diese sind ja das Entgegengesetzte des Lebensprozesses. Der Todesprozeß ist methodisch die Auseinandersetzung mit den Todelementen in der Umwelt...Ja, wir leben in einer Todeszone und in dieser Todeszone wird überhaupt erst bewußt, wie Leben aussieht...“, Beuys, in: Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1979/80, S. 32.

¹³⁹ Theodora Vischer hat in ihrer vergleichenden Untersuchung zu Beuys und die Romantik darauf verwiesen, daß auch in der Romantik Krieg, Tod und Zerstörung vor dem Hintergrund christlicher Opfer und Erlösungsvorstellungen als notwendige Durchgangsstufe interpretiert wurden. Sie führt in diesem Zusammenhang Novalis und Runge an, vgl. Vischer, 1983, S. 95.

Verbrechen sozusagen transzendiert und die Frage nach den Tätern und der moralischen Verantwortung des Einzelnen nicht gestellt.

Diese ästhetische Praxis der Sinngebung, die den Krieg in den Rahmen religiöser Erlösungsvorstellungen einfügt, wiederholte Beuys erneut Anfang der 70er Jahre in Form einer unbetitelten Arbeit, die heute im Erzbischöflichen Diözesan-Museum in Köln ausgestellt ist (Abb. 12 und 13). Beuys hat dieses Werk laut Sabine Röder, die sich als eine der wenigen mit dieser Arbeit beschäftigt hat, einem Kriegskameraden gewidmet¹⁴⁰.

Die Arbeit selbst besteht aus einer einfach gezimmerten Munitionskiste aus dem Ersten Weltkrieg, auf die Beuys seine wohl früheste plastische Arbeit von 1947/48 mit dem Titel „Kreuz mit Sonne“ aufgenagelt hat, einem Fichtenstamm und einer von Beuys 1953 modellierten Plastik mit dem Titel „Berglampe“. Der angespitzte Fichtenstamm ist so auf die Kiste gelegt, daß er pfeilartig diagonal nach oben weist. Im unteren Drittel des Stammes ist die Berglampe aufgehängt, deren Schein, wäre sie zu entzünden, direkt auf die Kiste mit dem aufgenagelten Sonnenkreuz fallen würde. Wie schon in der „Auschwitz-Vitrine“ wird auch hier das Ereignis des Krieges in Zusammenhang mit der christlich-heidnischen Ikonographie (Sonnenkreuz) gebracht, wodurch eine Überwindung des „Todesprinzips“ in Aussicht gestellt wird.

Die metaphysische Rekonstruktion deutscher Geschichte bei Beuys, die in diesem Werk und auch in der „Auschwitz-Vitrine“ zum Ausdruck kommt, ist politisch gesehen nicht unproblematisch; sie provoziert Mißverständnisse. Insbesondere das Beuysche Analogiedenken im Falle der „Auschwitz-Vitrine“, die Art und Weise wie Beuys mit dieser Arbeit und seinem Kommentar das Leid der Juden auf die eigene Leidenserfahrung und einen noch größeren Weltschmerz überträgt, um letztlich seine eigene Geschichtsvorstellung zu metaphorisieren, ist von jüdischer Seite aus als eine Vereinnahmung der Opfer durch die Täter verurteilt worden. Auschwitz kann keine Metapher für irgend etwas anderes sein, schreibt beispielsweise Alwin Rosenfeld, der jeglichen Vergleich mit dem Leid jüdischer Art ablehnt, weil dadurch Besonderheiten verwischt und die eigentlichen Verbrechen relativiert und objektiviert würden. *“Die Brände taugen für keine andere Metapher, kein anderes Gleichnis oder Symbol - für keinen Vergleich und keine Assoziation mit irgend etwas*

¹⁴⁰ Sabine Röder: Durch den Tod vollzieht sich das eigentliche Leben, in: Kat. Transit. Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947-1985. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld 17.11.1991-16.02.1992. Bonn 1991, S. 6-19. Vgl. auch zu dieser Arbeit Ausstellungsbesprechung von M. Kraft: Transit. Religious Aspects within the Work of Joseph Beuys, in: Kunst-Chronik 1992, Nr. 2, S. 13-14.

anderem. Sie können nur das sein oder bedeuten, was sie tatsächlich waren: den Tod der Juden.“¹⁴¹

Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, daß mit dem Diskurs über den Nationalsozialismus in den 80er Jahren Kritik an dem ästhetisch-metaphysischen Angebot deutscher Vergangenheitsbewältigung von Beuys laut wurde. Autoren wie Thomas McEvelley (1988), Benjamin Buchloh (1987) und zuletzt Frank Gieseke und Albert Markert (1996) widersprachen der bis dahin vor allem in Beuys' Umkreis vorherrschenden Meinung, Beuys habe „*als einziger unter den Kunstbemühten der Nachkriegszeit die Nazizeit nicht verdrängt*“¹⁴². Nach Ansicht des amerikanischen Kunsthistorikers Thomas McEvelley hat sich Beuys zwar der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus gestellt, doch seine ästhetische Rekonstruktion dieser Ereignisse und insbesondere die Reaktualisierung von religiösen Opferritualen wertete Thomas McEvelley als „*mythisch, symbolisch und eskapistisch*“¹⁴³ ab.

Noch heftigerer Kritik ist das Beuysche Werk von Seiten des an der Columbia University New York lehrenden Kunsthistorikers Benjamin Buchloh ausgesetzt. Dieser betrachtete Beuys im Kontext des von den Psychoanalytikern Alexander und Margarete Mitscherlich diagnostizierten Verdrängungsprozesses der Nachkriegszeit.¹⁴⁴ Ohne eingehende Werkanalyse nahm Benjamin Buchloh Beuys' Verhalten und insbesondere dessen spätere Stilisierung und Mythisierung seines Flugzeugabsturzes über der Krim als Initiation, als Indiz dafür, daß auch Beuys seine Erinnerungen an den Nationalsozialismus entsprechend den „*Notwendigkeiten und Interessen der neurotischen Konditionen arrangiere*“ und die Vergangenheit verdrängt habe.¹⁴⁵ „*Die Beuysche Version*“, so Benjamin Buchloh, „*berichtet uns von den Wunden der Verdrängung, die sich die Deutschen der Nachkriegszeit zuzogen in ihrem mehr oder minder erfolgreichen Versuch, sich mit der Geschichte des deutschen Faschismus und des von ihm ausgelösten Weltkrieges in der Erinnerung zu arrangieren und ihre Verantwortlichkeit zu kuvrieren.*“¹⁴⁶

¹⁴¹ A. H. Rosenfeld: „A double Dying. Reflections on Holocaust Literature“, London 1980, S. 180, zit. nach James E. Young 1992, S. 150.

¹⁴² Laszlo Glozer: Zum Tode von Joseph Beuys, in: Wolkenkratzer, Nr. 11, 3. Jg. 1, 1986, S. 30-33.

¹⁴³ Thomas McEvelley: Was hat der Hase gesagt?, in: Süddeutsche Zeitung, v. 20./21.02.1988, S. 147-149, S. 149.

¹⁴⁴ Alexander u. Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München 1967.

¹⁴⁵ Benjamin Buchloh: Joseph Beuys – Die Götzendämmerung, in: Brennpunkt Düsseldorf. Kat. hrsg. vom Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 60-76; Frank Gieseke/Albert Markert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie. Berlin 1996.

¹⁴⁶ Buchloh 1987, S. 63.

Eine andere, weniger ablehnende als vielmehr auf Empathie mit der Person Beuys und seinem Werk ausgerichtete Perspektive vertritt der amerikanische Kunstkritiker Donald Kuspit.¹⁴⁷ Zwar verurteilt auch dieser die „Auschwitz-Vitrine“ als unverhältnismäßigen Umgang mit Geschichte, anders als Benjamin Buchloh wertet er das Beuysche Werk als Ganzes jedoch nicht als Verdrängungsprozeß.¹⁴⁸ Donald Kuspit spricht vielmehr auch dem ehemaligen Stukkaflieger Beuys als Kriegsgeschädigtem traumatische Erfahrungen zu. Beuys habe diese Erfahrungen, so die These von Donald Kuspit, jedoch nicht, wie Benjamin Buchloh behauptet, verdrängt, sondern verarbeitet und integriert. Beuys' Selbststilisierung und Mythisierung seines Lebenslaufes sieht Donald Kuspit deswegen auch nicht als Verfälschung, sondern als bewußte Umdeutung, die als Ausdruck einer retrospektiven Deutungsarbeit an der eigenen Lebensgeschichte darauf hinweise, daß Beuys das Trauma ins Positive umgewandelt hat. Indem Beuys sozusagen öffentlich in seinen Arbeiten und Aktionen den Wandel von Depression zu Gesundheit aufzeige, leiste er mit seinem Werk Erinnerungsarbeit und Schuldverarbeitung für die Deutschen und führe stellvertretend für das deutsche Publikum eine kreative Haltung zum Leben vor. Anders als Benjamin Buchloh nimmt Donald Kuspit also Beuys' Aktivierung mythischer Opferrituale als Taktik der Vergangenheitsbewältigung ernst und anerkennt dessen missionarische Intentionen, in der Rolle des Schamanen seinen eigenen Heilsweg auf die Gesellschaft übertragen zu wollen, um diese zu einer moralischen Erneuerung anzuregen.

Donald Kuspi's Position ist m.E. nur zu unterstützen. Sicherlich ist die „Auschwitz-Vitrine“ aus den bereits dargelegten Gründen politisch äußerst problematisch. Unter subjektiv emotionalem Aspekt ist der Versuch von Beuys, das historische Ereignis mittels anthroposophischer und christlicher Deutungsmuster zu erfassen, jedoch verständlich, weil dahinter der Wunsch steht, dem Erlebten eine Bedeutung und einen Sinn zu geben.

Die vorliegende Arbeit geht deshalb mit Donald Kuspit und dem Religionssoziologen Franz Xaver Kaufmann davon aus, daß Beuys' Reaktivierungen explizit christlicher Traditionen des kulturellen Gedächtnis - wie sie sich in der „Auschwitz-Vitrine“ aber auch in vielen anderen Kunstwerken bis 1954 zeigen - eine authentische Heilserfahrung zugrunde liegt. Der Rückgriff auf christliche Inhalte und Formen war, wie Beuys selber sagte, ein Versuch sich an das „*spirituelle Ganze*“¹⁴⁹ erst einmal von der Seite der Tradition heranzutasten. Daß der Künstler

¹⁴⁷ Vgl. zur Position von Donald Kuspit: Between Showman and Shaman, in: D. Thistlewood (Hg.): Diverging critiques, Liverpool 1995, S. 27-51 und Donald Kuspit: Beuys. Fat, Felt and Alchemy, in: Art in America, Nr. XIII, 1980, S. 78-89.

¹⁴⁸ Donald Kuspit: Beuys: Fat, Felt and Alchemy, in: Art in America, Nr. XIII, 1980, S. 78-89, S. 84.

¹⁴⁹ Beuys, zit. nach Franz-Xaver Kaufmann: Homo Religiosus, in: Franz-Xaver Kaufmann 1989, S. 183.

die Erfahrungen des Krieges nicht verdrängte und sich vor allem in den 50er Jahren in einer introspektiven Phase kritisch mit den Kriegserfahrungen und seiner eigenen Schuld auseinandersetzte, dafür spricht auch, daß er sich nicht - wie viele andere Künstler der Nachkriegszeit - auf formale Aspekte in der Kunst konzentrierte, sondern versuchte, aus der Vergangenheit moralische Konsequenzen zu ziehen und sich Gedanken über die Ursachen des Krieges und über Strategien einer Kriegsvermeidung machte.

„Ich habe also nach einer Methode gefragt, wie man am intensivsten das wieder gut machen kann, was als Schuld, sowohl bei mir als Einzelwesen vorhanden ist, als das, was als Schuld auch, im Sinne der Kollektivschuld bei z.B. den Deutschen aber auch wahrscheinlich bei anderen Konstellationen in der Zeit, wo sich ja also nicht nur die Deutschen schuldig gemacht haben - aber ich will diese Schuld ja nicht verkleinern, doch ich will nur sagen, daß diese Schuld und dieses Schuldgefühl mich hat intensiv nachdenken lassen; darüber wie man eine Methode entwickeln kann, um den eigentlichen Ursachen solcher Katastrophen etwas entgegen zu gestalten, was solche tragischen Verkettungen in der Zukunft umwandelt in positive menschliche Zusammenarbeit.“¹⁵⁰

Wissenschaftliche Methoden¹⁵¹ hält Beuys für ungeeignet, um diejenigen zu erreichen, „die vom Krieg unberührt geblieben sind“¹⁵². Er versucht vielmehr ab den 60er Jahren als Künstler in der Rolle des Schamanen¹⁵³ vor allem durch künstlerische Rituale¹⁵⁴ die durch den

¹⁵⁰ Beuys, in: Kat. Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1979/1980, S. 23.

¹⁵¹ „Wissenschaftler sein, das habe ich vorher versucht, aber ich hatte das Gefühl, ich muß eine andere Methode wählen, ich muß etwas produzieren in meinem Laboratorium, was die Menschen provoziert, sie stärker anstößt, was die Frage nach dem Menschen selbst stellt...“, Beuys, in: Kat. Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1979/1980, S. 34.

¹⁵² Das vollständige Zitat von Beuys lautet: „Es ist keine Schocksprache, sondern eine präzise, oft eine eindringliche Darlegung die, da sie Antikunst oder Kunst ist, die Fähigkeit zu imaginieren erfordert. Diese primitiven Medien waren bis jetzt in vielen Fällen in der Lage, Zentren zu bewegen bei Menschen, die durch die grauenhaftesten Schilderungen menschlicher Leiden, Krankheit, Krieg, KZ, usw. ziemlich unberührt blieben.“ Joseph Beuys, Werke aus Sammlung Karl Ströher. Basel 1969, zit. nach Ingrid Burgbacher-Krupka: Propheten rechts, Propheten links. Joseph Beuys. Nürnberg 1977, S. 29.

¹⁵³ Beuys nimmt seit Ende der 50er Jahre in seinen Zeichnungen und dann Anfang der 60er Jahre in seinen Aktionen auf die Figur des Schamanen Bezug. Es läßt sich nur vermuten, daß Beuys seine persönlichen Todeserfahrungen, seine seelische Krise und Selbstheilung in den Überlieferungen zur Initiation des Schamanen wiederfindet und damit seine eigenen Erfahrungen transzendiert. Tatsache ist, darauf hat auch Gérard A. Goodrow verwiesen, daß Beuys seine Depression 1957 überwindet, als gerade die neuesten Forschungen zum Schamanismus wie die Findeisen Studien (H. Findeisen: Schamanentum, dargestellt am Beispiel der Besessenheitspriester nordeuropäischer Völker, Stuttgart 1957) veröffentlicht wurden und die erste deutsche Übersetzung des Mircea Eliade-Klassikers „Schamanismus und archaische Ekstasetechnik, Zürich 1957“, herauskam. Vgl.: Gérard A. Goodrow: Joseph Beuys und der Schamanismus. Auf dem Weg zur Sozialen Plastik. in: Joseph Beuys Tagung, 1991, S. 96-101.

Antje Oltmann verweist in diesem Kontext darauf, daß der Künstler Rupprecht Geiger, der gemeinsam mit Joseph Beuys an der Düsseldorfer Akademie unterrichtet hat, berichtete, daß der von Carlos Castaneda verfaßte schamanistische Schulungsweg an der Akademie durchaus auf Interesse gestoßen sei, vgl. Antje Oltmann 1994, S. 78. In Bezug auf Beuys und Schamanismus vgl. Martin Müller: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt: Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys. Diss. Köln 1993.

Beuys selbst hat sich immer wieder über die Figur des Schamanen dahingehend geäußert, daß diese sozusagen für jeden Menschen die ideale Identifikationsfigur sei, weil jeder Mensch beim heutigen Stand der Evolution vor der Aufgabe stehe, gleich einem Schamanen, die Spaltung von Welt und Ich, Körper und Seele zu überwinden

einseitigen Rationalismus und Materialismus ausgegrenzten seelischen Kräfte des modernen Menschen zu provozieren. So versuchte er beispielsweise beim deutschen Publikum ein „*heilsames Chaos*“¹⁵⁵ anzuregen und „*erstarrte Vergangenheitsformen*“¹⁵⁶ dadurch kathartisch zu erwärmen, daß er 1963 bei einer Aktion auf dem Festival der neuen Kunst Teile der Berliner Sportpalastrede von Hitlers Propagandaminister Joseph Goebbels abspielte, dessen Stimme vom Band „*wollt ihr den totalen Krieg*“ kreischte.

Nicht zuletzt das unermüdliche Engagement, mit dem Beuys auf diese unkonventionelle, eigenwillige Art und Weise versuchte, Bewußtseinsprozesse anzuregen, für das Spirituelle zu sensibilisieren und die Menschen für Erfahrungen mit dem „*Übernatürlichen*“¹⁵⁷ aufzurütteln, wie es der Religionssoziologe Peter L. Berger nennt, zeigt m.E., daß Beuys die Vergangenheit weniger verdrängte, wie seine Kritiker behaupten, sondern daß der ehemalige Stukkaflieger Beuys sich in einen „*homo religiosus*“¹⁵⁸ verwandelte, der sich berufen fühlte, auf der Grundlage seines von der Anthroposophie inspirierten triadischen Geschichtsbildes bei der Verwirklichung der dritten Stufe, d.h. der Wiederanknüpfung an das Spirituelle, an der sozialen Plastik mitzuwirken, indem er, wie der im vorherigen Kapitel besprochene Hermann Nitsch, durch seine künstlerischen „*Opferhandlungen*“¹⁵⁹ in der Gesellschaft kathartische Prozesse anregen wollte.

Bei seiner Krisenbewältigungsstrategie griff Beuys - nach Abkehr von einem kirchlich vermittelten Christentum - Mitte der 50er Jahre dann auch vor allem auf vom Christentum ausgegrenzte vorchristliche und magische Traditionen zurück. Wie Beuys beispielsweise in einem Interview mit Dieter Koeplin dargelegt hat, war er der Meinung, daß diese Traditionen als Ausdrucksformen früherer Inspirationskulturen (vgl. mit Mythos gekenn-

und sich aus eigener Kraft wieder in Kontakt zu bringen mit übersinnlichen Kräften.

¹⁵⁴ Nach der amerikanischen Kulturphilosophin Susanne K. Langer, die sich mit der Wirkweise von Kunst, d.h. visuellen Symbolen und Interaktionsformen, beschäftigt hat, wenden sich diese im Gegensatz zum Wort nicht an unseren Intellekt, sondern sprechen unmittelbar unsere Sinne, unser Gefühl und durch ihre Deutungsoffenheit unsere Phantasie an und wirken bis in jene seelischen Tiefenschichten hinein, die für Freud und Jung das Unbewußte ausmachen. Beuys war sich über die Tiefenwirkung seiner künstlerischen Methode sehr wohl bewußt wie nachstehende Äußerung zeigt: „Was in meiner politischen Arbeit geschieht, hat dadurch, daß ein solches Produkt vorliegt, bei den Menschen eine andere Wirkung, als wenn es nur mittels geschriebener Worte ankäme. Auch wenn die Produkte vielleicht überhaupt nicht geeignet erscheinen, politische Veränderung zu bewirken, geht davon, meine ich, mehr aus, als wenn die Ideen direkt ablesbar wären“. Beuys, zit. nach Dieter Koeplin, in: Kat. Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Kunstmuseum Basel, Basel 1977, S. 29. Vgl. zur Logik von visuellen Symbolen im Unterschied zu diskursiven Symbolen Susanne K. Langer: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt a.M. 1965, S. 102ff.

¹⁵⁵ Joseph Beuys, zit. nach Adriani u.a. (Hg.). Köln 1986 (1. Auflage 1973), S. 127.

¹⁵⁶ Ebenda

¹⁵⁷ Diesen Begriff verwendet der Religionssoziologe Peter L. Berger: Der Zwang zur Häresie. Religion in der pluralistischen Gesellschaft. Freiburg 1992.

¹⁵⁸ Vgl. Kaufmann 1989.

zeichnete Entwicklungsstufe im Schema) noch „ursprüngliche Kräfte“¹⁶⁰ enthielten und deshalb besonders geeignet seien, beim modernen Menschen „Zentren des heute oft verdrängten Gefühls, zur Seele oder wie man diesen unterbewußten Brennpunkt auch immer benennen will“¹⁶¹ zu provozieren.

„Ich habe manche archaische Praxis ins Bild übernommen, aber nicht, um das noch einmal wiederherzustellen, sondern um einfach darauf hinzuweisen, daß es verschiedene Arten der Materialisierung eines rein geistig evolutionären Prinzips gegeben hat, das sich in den verschiedenen Formen verkörpert hat. Ich habe das Modell nur genommen, weil ich wußte, daß es den Menschen aufregen wird, daß er es als Provokation gegen sein persönliches Zeitbewußtsein empfinden wird.“¹⁶²

Beuys' Interesse an archaischen Traditionen des kulturellen Gedächtnisses - das läßt sich nach den vorangegangenen Ausführungen an dieser Stelle zusammenfassend feststellen - war also nicht wie beispielsweise bei dem Künstler Pablo Picasso rein formaler Natur¹⁶³. Auch sah Beuys es weniger als seine Aufgabe an diese, wie beispielsweise die Spurensucher, als Zeugnisse vergangener Zeiten zu sichern. Seinem Interesse an der Aktivierung von im weitesten Sinne religiösen Traditionen des kulturellen Gedächtnisses liegt vielmehr, wie gezeigt wurde, eine umfassende Beschäftigung mit der Evolution - vor allem vermittelt durch die Kosmologie von Rudolf Steiner - zugrunde. Da für Beuys Symbole, Mythen und Vorstellungsweisen vor diesem ideengeschichtlichen Hintergrund vor allem Ausdruck spiritueller Triebkräfte waren und er an ihnen aufgrund ihrer inhärenten „Kräfte“¹⁶⁴ interessiert war, ist sein Standpunkt viel eher mit dem der Surrealisten zu vergleichen. Mit den Wiener Aktionisten stimmte er dahingehend überein, daß er religiösen und häretischen Traditionen - wie auch Hermann Nitsch - eine provokante und letztendlich eine religionspädagogische Funktion zusprach. Beuys agiert, das hat er selbst immer wieder betont, aus dem Kunstbereich heraus in der Rolle des Therapeuten, der „ins kollektive Unbewußte“¹⁶⁵ abgedrängte Symbole, Mythen und Vorstellungen benutzt, um diese in das

¹⁵⁹ René Girard: Das Heilige und die Gewalt. Zürich 1987 (Originalausgabe Paris 1972).

¹⁶⁰ Interview mit Joseph Beuys am 1. Dezember 1976, in: Kat. Kunstmuseum Basel 1977, S. 19.

¹⁶¹ Ebenda, S. 31.

¹⁶² Beuys, in: H. Kurnitzky: Notizbuch 3. Kunst - Gesellschaft - Museum. Berlin 1980, S. 72.

¹⁶³ Seine eigene Position grenzt er in dem Interview mit Dieter Koepplin vom 1. Dezember 1976 ausdrücklich von Pablo Picasso ab, vgl. Interview mit Beuys am 1. Dezember 1976, in: Kat. Kunstmuseum Basel 1977, S. 21.

¹⁶⁴ Vgl. dazu Beuys' Aussagen, in: Heiner Bastian/Jeanot Simmen: Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nicht, Gespräch mit Joseph Beuys, in: Kat. Museum Boymans-van Beuningen. Rotterdam 1979/80, S. 29-40, S. 36.

¹⁶⁵ Im Gespräch mit Achille Bonito Oliva bezieht sich Beuys explizit auf Sigmund Freud und Carl Gustav Jung und insbesondere auf den Jungschen Begriff des „kollektiven Unbewußten“, vgl. Gespräch in: Armin Zweite (Hg.): Beuys zu Ehren. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München 1986, S. 76.

Bewußtsein des modernen Menschen zu integrieren.¹⁶⁶ Daß Beuys selbst seine Rolle in dieser Richtung gesehen hat, geht aus nachstehendem Zitat hervor:

„Gegenwärtig verlassen wir die Epoche des Fisches und betreten die des Wassermanns (...): das Unbewußte wird bewußt auf eine Weise, die sich von der Psychoanalyse nicht unterscheidet. Die Psychoanalyse will das Unbewußte bewußt machen, und der Rest, die Kräfte, die den Menschen chaotisch machen und ihn versklaven, kann vom Menschen selbst beherrscht und bewußt gemacht werden. Meines Erachtens unterscheidet sich dieser Prozeß nicht von demjenigen, dem wir folgen, um das Bewußtsein zu erweitern; sofern dies geschieht, wird das Unbewußte eliminiert, es wird bewußt. Von dem Standpunkt ergibt sich das Bedürfnis, die ganze Menschheitsgeschichte bewußt zu machen.“¹⁶⁷

Hat Beuys für seine soziale Psychoanalyse neben schamanistischen und alchemistischen Traditionen auch auf die im Brauchtum tradierten magischen und mythischen Traditionen des „kulturellen Gedächtnisses“ zurückgegriffen, wie der Kunsthistoriker Werner Spies mutmaßte? Welche weiteren Thesen diese Vermutung provoziert und mit welcher Methode dieser Fragestellung in der vorliegenden Studie nachgegangen werden soll, wird im nächsten Kapitel erläutert.

¹⁶⁶ Vgl. auch Beuys Zeichnung „Aufarbeitung des Unbewußten zu Bewußtem, 1974 (Zu Leonardo Codices, Madrid) Abbildung 67, in: Kat. Joseph Beuys. Städtisches Museum Haus Koekoek. Kleve 1991. Text: Guido de Werd.

¹⁶⁷ Joseph Beuys im Gespräch 1973 mit Achille Bonito Oliva. Der Tod hält mich wach, in: Kat. Armin Zweite 1986, S. 75.

5. Methodischer Zugang

Der Spieschen These, daß Joseph Beuys sich auch in seinem Werk an volkskulturellen Traditionen orientierte, wird im folgenden mit einem symbolikonographischen Ansatz nachgegangen. Insbesondere die von Susanne K. Langer eingeführte Begrifflichkeit der diskursiven und sinnlich-präsentativen Symbolik ist dabei ein hilfreiches Konzept, das, bevor genauer auf die sich aus dem symboltheoretischen Zugang ergebenden Fragen im einzelnen eingegangen wird, notwendigerweise zunächst ausführlicher dargelegt werden soll.

Susanne K. Langer geht, von Ernst Cassirer inspiriert, davon aus, daß der Mensch die Wirklichkeit nicht direkt erfassen kann, sondern die Eindrücke, die er mittels seiner Sinne empfängt, kraft seines Geistes in symbolische Formen¹⁶⁸ transformiert, in denen die Deutung und Bewältigung seiner Erfahrungen und Eindrücke mit der Welt zum Ausdruck kommt. In Sprache, Mythos, Kunst und Religion sind einzelne symbolische Formen zu Systemen zusammengefaßt und bilden gemeinsam das symbolische Universum, das der Mensch sich im Zuge der fortschreitenden kulturellen Entwicklung in geistiger Auseinandersetzung mit der Umwelt geschaffen hat. Dieser symbolische Umraum organisiert sowohl die menschlichen Erfahrungen mit der Welt als auch die Erfahrungen mit anderen Menschen; nach Ernst Cassirer gibt es keine Welterfahrung außerhalb der symbolischen Systeme.

Da die verschiedenen Erzeugnisse des symbolbildenden Gehirns wie Sprache, Mythos, Religion in ihrer Wesensart völlig unterschiedlich sind, hat Susanne K. Langer aufbauend auf Ernst Cassirer die strukturelle Logik der einzelnen unterschiedlichen symbolischen Formen analysiert und beschrieben. Sie unterscheidet zwischen verbalen-diskursiven und expressiv-präsentativen symbolischen Formen.

Hauptmerkmal des sprachlichen Symbolismus, der im wesentlichen Worte und Sätze umfaßt, ist nach Susanne K. Langer, daß er die Bedeutungen in sukzessiver Folge darlegt. Diese Eigenschaft des verbalen Symbolismus nennt sie „*Diskursivität*“¹⁶⁹. Der verbale Symbolismus ist Konventionen wie beispielsweise dem festgelegten Wortschatz, einer Grammatik oder einer Syntax unterworfen; er kann vom Empfänger in seinen Bestandteilen auch nur nacheinander aufgenommen werden.

¹⁶⁸ Ernst Cassirer definiert das Symbol als energetische Kulturäußerung folgendermaßen: „Unter einer symbolischen Form soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“, in: Ernst Cassirer: *Wesen des Symbolbegriffs*. Darmstadt 1965, S. 175.

¹⁶⁹ Langer 1965, S. 88.

Erfahrungen und Ideen, die sich nicht der logischen Gesetzmäßigkeit der Sprache fügen, sind zwar unaussprechbar aber nach Susanne K. Langer nicht unsagbar. Ihr Verdienst ist es, daß sie Erfahrungen, die jenseits des Logischen liegen, die *„in der Sphäre des Gefühls, der subjektiven Erfahrung, der Emotion des Fühlens und Wünschens“*¹⁷⁰ angesiedelt sind, ebenfalls Erkenntnisgehalt zugeschrieben hat. Diese kommen nach Susanne K. Langer im präsentativen Symbolismus zum Ausdruck. Unter den Begriff des präsentativen Symbolismus faßt sie Träume, Rituale, Musik und als Sonderfall aller präsentativen Formen die Bildende Kunst. Die präsentativen Formen unterliegen nach Susanne K. Langer ganz anderen Gesetzen als die Sprache. *„Der radikalste Unterschied ist der, daß visuelle Formen nicht diskursiv sind. Sie bieten ihre Bestandteile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig dar, weshalb die Beziehungen, die eine visuelle Struktur bestimmen, in einem Akt des Sehens erfaßt werden“*¹⁷¹. In einem präsentativen Symbol, wie beispielsweise in einem Bild, sind eine Vielzahl von Begriffen in einem einzigen totalen Ausdruck zusammengezogen. Der auf diese Weise *„verdichtete“*¹⁷² Sinn erschließt sich dem Betrachter als Ganzes auf einmal, unmittelbar und kann mit Worten nicht vollständig erfaßt werden. Die Idee in einem Kunstwerk verstehen, so Susanne K. Langer, gleicht daher mehr dem Erleben einer neuen Erfahrung als einem logisch satzmäßigen Verständnis¹⁷³.

In Übereinstimmung mit dieser von Susanne K. Langer ausführlich dargelegten Erkenntnis, daß ein Kunstwerk letztlich immer mehr ist als die Summe seiner Interpretationen und dieses weniger verstanden als vielmehr sinnlich erlebt werden muß, erhebt auch diese Studie nicht den Anspruch, *„die grundsätzliche Wahrheit über Joseph Beuys zu finden“*¹⁷⁴, sondern versteht sich vielmehr als eine mögliche Annäherung aus wissenschaftlicher Perspektive an sein Werk.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 93.

¹⁷¹ Ebenda, S. 99.

¹⁷² Ebenda, S. 191.

¹⁷³ Alfred Lorenzer hat die Ergebnisse von Ernst Cassirer und Susanne K. Langer aus psychoanalytischer Sichtweise ergänzt und aufgezeigt, welche Rolle sinnliche Symbolsysteme für die Persönlichkeitsentwicklung des Menschen spielen. Über präsentative Symbole, Gegenstände, Gesten und Handlungen eignet sich der Säugling noch vor der Spracheinführung die Umwelt an und erfährt sich selbst als eigenständiges, aktives Subjekt. Da der Ausdruck unbewußt sinnlicher Strebungen mit Hilfe präsentativer Symbole nicht nur die Grundlage dafür ist, daß der einzelne Mensch ein Gefühl für sein eigenes Ich entwickelt, sondern über die Rezeption von kulturellen sinnlichen Formen wie Mythen, Märchen und Ritualen kollektive Werte auch wiederum tief im Unterbewußtsein des Einzelnen verankert werden, bilden diese, nach Alfred Lorenzer, die Grundlage von Identität, Autonomie und Gemeinschaftsbildung überhaupt. In seiner kulturkritischen Schrift *„Das Konzil der Buchhalter“* hat er beschrieben, welche Folgen die mit der Technisierung und Intellektualisierung der modernen Lebenswelt einhergehende Zerstörung der präsentativen Symbolschicht im kirchlichen Bereich für das religiöse Erleben und Verhalten des Einzelnen und für das gesellschaftliche Leben insgesamt hat, vgl. Alfred Lorenzer: *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*. Frankfurt a.M. 1970; Ders.: *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*. Frankfurt 1981.]

¹⁷⁴ Vischer 1983, S. 1.

Das von Susanne Langer eingeführte Konzept der präsentativen Symbolik ist dabei ein hilfreiches Instrument, um die These von Werner Spies, d.h. die „*Verflüssigung*“¹⁷⁵ bzw. Wiederaufnahme von im HdA als Speichergedächtnis abgelagerten Ritualen und Traditionsformen in das lebendige Funktionsgedächtnis durch den Künstler Joseph Beuys zu greifen.

Im folgenden soll jedoch die visuelle Rekonstruktion in der Volkskunde tradierter Symbole, Motive, Metaphern und Erzählweisen im Werk von Beuys mit Hilfe des HdA's nicht nur identifiziert und in Form einer vordergründig positivistischen Stoffsammlung präsentiert werden. Ziel ist es vielmehr, den Transformationsprozessen und Umcodierungen, denen die im HdA diskursiv verfestigten symbolischen Formen unterworfen sind, im Detail nachzugehen.

Da es sich bei Symbolen prinzipiell um „*deutungsoffene Konstruktionen*“¹⁷⁶ handelt, in die sich gruppen- und epochenspezifisch veränderbare Sinngehalte einlagern, gilt es im folgenden die volkskulturellen Symbole und Motive im Werk von Beuys genauer zu befragen. Auf welche überlieferten Bedeutungsgehalte greift Beuys im Einzelfall zurück? Wie setzt er seine kulturelle Deutungsmacht als „*Kreator*“¹⁷⁷ ein, um diese zurechtzudefinieren und zur individuellen „*Konstruktion von Wirklichkeit*“¹⁷⁸ im Sinne einer „*privaten Mythologie*“¹⁷⁹ zu benutzen, indem er sie mit eigenen Gefühlen und Sinngehalten aus anderen Sinnbezirken wie der Psychologie oder Anthroposophie überformt?

An einzelnen Symbolen und Motiven, wie beispielsweise an der Symbolfigur des Hasen, gilt es zu prüfen, ob die Konnotationen aus einem volkskulturellen Überlieferungszusammenhang - im HdA wird der Hase beispielsweise mit dem Fruchtbarkeitskult in Beziehung gebracht - bei Beuys eine Rolle spielen und inwieweit die im HdA aufgeführten ikonographischen Bedeutungen und Interpretamente zur Bedeutungsanalyse seines Werkes aufschlußreich sind. Voraussetzung für eine derartige symbolikonographische Lesart ist die Vertrautheit mit der Beuyschen Vorstellungswelt, um sozusagen rückwirkend den Weg zu seinem symbolischen Weltverstehen nachzuvollziehen.

¹⁷⁵ Aleida Assmann: Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur, in: Aleida Assmann (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument 1991, S. 181-198.

¹⁷⁶ Vgl. Aleida Assmann: Externalisierung und Internalisierung und Kulturelles Gedächtnis, in: Walter M. Sprandel: Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion, Frankfurt a.M. 1994, S. 422 - 435.

¹⁷⁷ Lipp 1994.

¹⁷⁸ Peter L. Berger/Thomas Luckmann, Frankfurt 1980 (1. Auflage Frankfurt 1969).

¹⁷⁹ Harald Szeemann: Individuelle Mythologien. Berlin 1985.

Die Studie hat sich über diese symbolanalytische Beschreibung der Aktualisierung des volkskulturellen Traditionsgutes hinaus im besonderen auch die Aufgabe gestellt, die Haltung von Beuys gegenüber der volkstümlichen Überlieferung ganz allgemein zu klären und Indizien für die Hypothese zu sammeln, daß Beuys möglicherweise nicht nur ein „*liebevoller Widerstandskämpfer*“¹⁸⁰ war, der die durchrationalisierte Welt „*wiederverzaubern*“¹⁸¹ und mit magisch-irrationalen Gegenbildern provozieren wollte, sondern daß bei seiner visuellen Rekonstruktion kultureller deutscher Traditionen möglicherweise auch die Suche nach nationaler Selbstvergewisserung eine Rolle gespielt hat.

Bevor jedoch der Bogen zu Beuys geschlagen wird und die Ergebnisse zu diesen Fragen dargelegt werden können, ist es zunächst erforderlich, den Begriff des „Aberglaubens“ genauer zu bestimmen und das vom Verband der deutschen Vereine für Volkskunde von 1927-1942 herausgegebene Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens selbst zu kontextualisieren.

Diese ausführliche Betrachtung der Quelle ist notwendig, weil im HdA nämlich keinesfalls kollektive Symbole aus dem kommunikativen Gedächtnis 1:1 in kristallinen schriftlichen Formen fixiert sind, wie man annehmen könnte. Mit der Verschriftlichung, d.h. mit der Speicherung lebendiger kultureller Praktiken ins kulturelle Gedächtnis, geht nach Aleida Assmann¹⁸² meistens auch eine Reduktion, Selektion und Abstraktion des Materials einher. Diese zeitbedingten Verzerrungen und Instrumentalisierungen werden im folgenden auch im Bezug auf das im HdA ausgebreitete volkskulturelle Material herausgearbeitet. So werden die gesellschaftlichen und fachgeschichtlichen Voraussetzungen des Lexikonwerkes genauer dargelegt und die Forschungsintentionen und Sichtweisen der am HdA beteiligten Volkskundler zu Beginn des letzten Jahrhunderts und in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg vergegenwärtigt.

¹⁸⁰ Neil Postman: Das Technopol. Die Macht der Technologie und die Entmündigung der Gesellschaft. Frankfurt 1992.

¹⁸¹ Dietmar Kamper: Zur Geschichte der Einbildungskraft. Hamburg 1981.

¹⁸² A. Assmann 1991 und A. Assmann 1999, S. 15.

6. Das Handwörterbuch des Aberglaubens

6.1. Zur Begriffsgeschichte des Aberglaubens

Da es sich bei dem Begriff „Aberglaube“, wie Wolfgang Brückner schreibt, nicht um „*ein Faktum, sondern eine Setzung von einem bestimmten Glaubensstandpunkt*“¹⁸³ aus handelt, ist es schwierig, „Aberglauben“ eindeutig zu definieren. Aberglaube soll deshalb im folgenden aus der Perspektive der Religionssoziologie als ein „*Konstrukt*“¹⁸⁴ angesehen werden, das zu verschiedenen Zeiten von unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen benutzt wurde, um wie in der Reformation oder der Aufklärung „*Wissen zur Bewältigung der Wirklichkeit*“¹⁸⁵ negativ zu bewerten, oder aber auch wie beispielsweise in der Romantik zu idealisieren. „*Der Zeitgeist entscheidet, was zum Aberglauben zählt*“¹⁸⁶, formulierte Martin Stute etwas salopp die historische Bedingtheit des Aberglaubens.

Im HdA sind Sinngehalte und symbolische Handlungsformen ganz unterschiedlicher kulturgeschichtlicher Phasen und Gattungen unter der Kategorie des „Aberglaubens“ zusammengefaßt. Deshalb soll zunächst - bevor der Hintergrund der wissenschaftlich-volkskundlichen Beschäftigung mit dem Aberglauben in Form des HdA's genauer beleuchtet wird - die Begriffsgeschichte des Aberglaubens skizziert werden, um in Anlehnung an Martin Stute nachzuzeichnen, was wann unter die Kategorie des Aberglaubens subsumiert wurde.

Dieter Harmening sieht das Wort Aberglauben als deutsche Übersetzung des lateinischen Begriffes „*superstitio*“¹⁸⁷, der soviel bedeutete wie „*überspannte religiöse Ängstlichkeit*“¹⁸⁸. In diesem Sinne wurde der Begriff bereits im Altertum benutzt, um Religionsformen arkaner Kulturen abzuwerten. Bereits damals wurde der Glaube an magische Kräfte und abergläubische Praktiken zu deren Abwehr oder Dienstbarmachung wie das Orakel, die

¹⁸³ Wolfgang Brückner: Einleitung, in: E. Halle/D. Wunderling (Hg.): Volksfrömmigkeit in der Schweiz. Zürich 1999.

¹⁸⁴ Wolfgang Brückner: Zu den modernen Konstrukten „Volksfrömmigkeit“ und „Aberglauben“, in: Jahrbuch für Volkskunde 16, 1993, S. 215-221.

¹⁸⁵ Mit „Wissen“ wird nach der Wissenssoziologie von Peter L. Berger und Thomas Luckmann der Vorrat an symbolischen Sinn verstanden, der in der Gesellschaft zur Deutung und Bewältigung von Wirklichkeit produziert wird. Speziell zur Ausgrenzung häretischer Wirklichkeitsbestimmungen durch das Christentum vgl. Peter L.: Berger/Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Frankfurt 1980, S. 130 ff.

¹⁸⁶ Martin Stute: Hauptzüge wissenschaftlicher Erforschung des Aberglaubens und seiner populärwissenschaftlichen Darstellungen, Diss. Frankfurt 1997, S. 1.

¹⁸⁷ Dieter Harmening: Aberglaube, in: Herbert Wendt/Norbert Loacker (Hg.): Kindlers Enzyklopädie, Der Mensch, Bd VI, 1983, S. 707ff.

¹⁸⁸ Ebenda

Totenbeschwörung oder die Vogelschau¹⁸⁹ als „*überspannter, überdrehter Glaube*“¹⁹⁰ moralisch abgelehnt und tabuisiert.

Das Christentum führte den römischen Religionsbegriff „*superstitio*“ dann fort, um nun allerdings zur Stärkung des eigenen religiösen Selbstverständnisses seinerseits pagane Traditionen damit zu brandmarken. Vorchristliche Glaubensinhalte, keltische und römische Götter wurden nun als „*pristina superstitio (alter Aberglaube), antiqua observatio (alter Brauch), antiqua stultitia (alte Torheit)*“¹⁹¹, als veraltete historische Größen festgeschrieben und als verkehrter - gegen den christlichen Glauben - gerichteter Glaube abgelehnt, bzw. von christlichen Inhalten überformt. Historisch folgenreich, so Christoph Daxelmüller, ist die Tatsache, daß der Aberglaube in der christlichen Superstitionenlehre, wie sie von Augustinus (354-430) und Thomas von Aquin (1225-1274) entwickelt wurde, dämonisiert wird¹⁹². Das bedeutet, daß magische Rituale als Mittel zur Verständigung mit den Dämonen als „*Götzendienst*“¹⁹³, als Gegenpol zum wahren christlichen Gottesglauben gesehen wurden. Der oder die Abergläubische wurde als Sünder stigmatisiert und bis ins Hohe Mittelalter als Häretiker, Ketzer, Katharer und vor allem dann im 16. und 17. Jahrhundert als Hexe bekämpft.

Mit der Aufklärung erfolgt ein Paradigmenwechsel in der Beurteilung des Aberglaubens. Er erfährt seine Definition nun von Seiten gelehrter Aufklärer aus, die den Aberglauben jetzt mit „*Irrationalität, Leichtgläubigkeit, Unselbstständigkeit*“¹⁹⁴ gleichsetzen und als ein „*intellektuelles Defizit*“¹⁹⁵ des in Vorurteilen verstrickten unmündigen Menschen begreifen und bekämpfen. Da für diese gelehrten Aufklärer das rationale Denken der alleinige Maßstab der Wirklichkeitswahrnehmung war und nur das geglaubt wurde, was eine empirisch nachweisbare und wiederholbare Ursache hatte, hielt auch die überlieferte „*Magie der gelehrten Eliteschicht*“¹⁹⁶ - genannt seien hier stellvertretend Magier wie beispielsweise

¹⁸⁹ Unterteilt werden abergläubische Handlungen nach den Oberbegriffen: Divination, worunter alle Formen der Zukunftserforschung gefaßt werden, wie Volksastrologie, Handlesekunst, Totenbeschwörung, Wahrsagen; Observation, die alle Formen der Zeichendeutung umfaßt, wie Vogelschau, Tierweissagung, Traum oder Orakel und zauberische Praktik, worunter das Handeln verstanden wird, daß auf die Wirklichkeit einzuwirken versucht, vgl. Harmening, in: Wendt/Loacker, 1983, S. 714ff.

¹⁹⁰ Ebenda

¹⁹¹ Ebenda

¹⁹² Christoph Daxelmüller: Vorwort zum HdA, in: Bächthold-Stäubli/Hoffmann-Krayer, New York 1986, S. 31.

¹⁹³ Ebenda

¹⁹⁴ Stute 1997, S. 116.

¹⁹⁵ Ebenda

¹⁹⁶ Dieter Harmening grenzt Aberglaube gegen Magie insofern ab, als er unter den Begriff des Aberglaubens traditionsgebundene Glaubensinhalte, Vorstellungen und Aktionen faßt, die sich hinsichtlich ihrer Legitimation allein auf die Verbindlichkeit ihres traditionellen Herkommens berufen und die als ausgeführte abergläubische Praktik theorielos und ohne zunftmäßig-wissenschaftliches Instrumentarium vollzogen wird. Magie dagegen

Paracelsus oder Albertus Magnus, Agrippa von Nettesheim, deren alchemistisches und astrologisches Wissen in der Renaissance noch als Wissenschaft anerkannt war, dem neuen Paradigma nicht mehr stand und wurde als Aberglaube ausgegrenzt. „*Das Medium der aufklärerischen Bewusstseinsklärung*“, schreibt Aleida Assmann, „*ist die Sprache, in ihrem Umkreis werden die noch überdauernden festen Brocken wie Bewußtlosigkeit, uneingestandene Gewohnheiten, dunkle Gefühle sowie der Überprüfung entzogene Vorurteile schließlich verflüssigt und aufgelöst*“¹⁹⁷. Die Kampagnen der Aufklärung bleiben nicht ohne Einfluß auf die Kirche. Katholische und evangelische Kirchenoberhäupter antworteten auf die aufklärerischen Theologiekonzepte mit Erlassen, Predigten und Pastoralblättern, in denen sie jetzt ihrerseits abergläubisch-irrationale Glaubenselemente und Rituale in der christlich geprägten Volksfrömmigkeit mit dem Argument bekämpften, das Wort Gottes zu lehren und rational vermitteln zu wollen. In Folge dieses Entsinnlichungsprozesses wird die Liturgie von allem unnötigen bildlichen Beiwerk, von Marien- und Heiligenverehrung, von rituellen Gebärden, kurz allen sinnlichen Symbole bereinigt, weil diese vom Weg hin zu Gott ablenken und direkt in die Fänge des Bösen führen.¹⁹⁸

Mit der Romantik ändert sich die Einstellung dem Aberglauben gegenüber erneut. Als Gegentendenz zu der zunehmenden Rationalisierung entsteht in den romantischen Kreisen eine Sehnsucht nach vorrationaler Einheit von Mensch und Natur. Geschichte rückt nun als Verfallsgeschichte und Herrschaftsgefüge in den Blickpunkt, deren germanische Anfänge werden jetzt idealisiert. Heidnisch-germanische Glaubensvorstellungen werden nicht mehr im aufklärerischen und theologischen Sinne als alter Glaube gesehen, der zu verschwinden hat, sondern als Relikte deutscher Nationalkultur, für deren Erneuerung und Rekonstruktion sich Deutsch-Nationale wie Ernst Moritz Arndt, Friedrich Jahn und andere einsetzen. Sagenelemente und heidnische Glaubensrelikte gelten jetzt als sammelns- und schützenswert und die einsetzende wissenschaftliche Aberglaubensforschung wird mit nationalen Interessen verknüpft und „*ideologisch vorgeprägt*“¹⁹⁹. Das Interesse der romantischen Wissenschaftler wie beispielsweise der Gebrüder Grimm richtet sich dabei insbesondere auf die Aberglaubens- und Brauchtumsformen der unteren Volksschichten, da sie annahmen, daß sich

erfährt ihre Legitimation von einem übergreifenden System der Weltdeutung her und wird nach Kunstregeln praktiziert, vgl. Dieter Harmening: Aberglaube, in: Wendt/Loacker (Hg.): Kindlers Enzyklopädie, Der Mensch, Bd. VI, 1983, S. 715 und Dieter Harmening: Magietradition und Okkultkommerz, in: Journal für Geschichte 1985, H. 1, S. 34-39.

Zur Tradition Gelehrtenmagie, vgl. M.L. Thomsen, D. Harmening, C. Daxelmüller: Magie, in: Wendt/Loacker (Hg.): Kindlers Enzyklopädie, Der Mensch, Bd VI, 1983, S. 688-705.

¹⁹⁷ Aleida Assmann: Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur, in: A. Assmann 1991, S. 187.

¹⁹⁸ Alfred Lorenzer: Das Konzil der Buchhalter. Frankfurt a.M. 1991.

¹⁹⁹ Christoph Daxemüller: Vorwort zum HdA, in: Bächtold-Stäubli/Hoffmann-Krayer, New York 1997, S. 31.

im Volksglauben abseits von christlicher Ikonographie mythische germanische Glaubensinhalte als „*Religion für den ganz niederen Hausbedarf*“²⁰⁰ gehalten haben. Vor allem die Bauern werden als Träger eines uralten, weit in die vorchristliche Zeit hineinreichenden Wissens aufgewertet und zum Forschungsgegenstand erhoben. Da die schriftlichen und archäologischen Zeugnisse über germanische Geschichte, Religion und Kultur nicht ausreichen, um aus ihnen ein Bild des vorchristlichen Altertums zu erstellen, interpretieren die romantischen Forscher Textpassagen spätmittelalterlicher christlicher Gelehrter, die sich zu in ihrer Zeit auftretendem Aberglauben äußerten, als authentische Überbleibsel aus heidnischer Vorzeit. Dieser regressiv verklärenden mythologischen Deutung des Aberglaubens ist die von Jacob Grimm 1835 herausgegebene „*Mythologie*“, eine der ersten umfangreichen Sammlungen vorchristlichen Volksglaubens, erlegen.²⁰¹

Die von den Gebrüdern Grimm verbreitete nostalgisch-romantische Auffassung des Aberglaubens wirkte auch noch im ganzen 19. Jahrhundert nach. Die im bürgerlichen Zeitalter sich entwickelnden offiziellen Wissenschaften wie Mythologie, Altertumskunde und Religionswissenschaften versuchten, sich dem Phänomen Aberglauben zwar rational zu nähern und die Herkunft einzelner Aberglaubenselemente zu ergründen, doch wurden Aberglaubensformen auf der Grundlage der Grimmschen Kontinuitätsprämisse lange noch als germanische Glaubensrudimente gedeutet, die vom Seelenleben untergegangener germanischer Religion zeugen. Ein Beispiel für eine solche mythologisierende Sichtweise ist das 1860 erschienene umfassende Aberglaubenlexikon des Theologen Adolf Wuttke²⁰², der die darin zusammengetragenen Aberglaubensformen aufgrund ihres Bestehens über lange Zeiträume hinweg auf heidnische Sitten und Kulte zurückführte. Diese Haltung, zu den Quellen zurückzukehren, steht auch hinter dem Sammeleifer des Mythologen und Grimm-Schülers Wilhelm Mannhardt. In Abgrenzung zur Grimm-Schule wandte sich Wilhelm

²⁰⁰ Jakob Grimm: *Deutsche Mythologie*, Bd. II, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1981 (Nachdruck der 4. Auflage, Berlin 1875-1877), S. 926, zit. nach Daxelmüller, New York 1986, S. 31.

²⁰¹ Neuere überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters von Dieter Harmening und Karin Bandmann haben gezeigt, daß die Praktik der Grimm-Schule, überlieferte Aberglaubensformen als germanische Glaubensrelikte zu interpretieren, wissenschaftlich nicht haltbar ist. In ausführlichen Quellenstudien haben sie nachgewiesen, daß es sich bei den in der theologischen Literatur beschriebenen Aberglaubensformen keineswegs um noch im zeitgenössischen Glauben des Volkes vorhandene heidnische Überlieferungen handelt, sondern daß die in vorsprachlicher Form für Laien abgefaßte in Buß- und Beichtbüchern, Katechismus- und Predigtliteratur überlieferten Beschreibungen des Aberglaubens auf Formulierungen spätantiker und christlicher Gelehrter zurückgehen. Dieter Harmening geht sogar soweit anzunehmen, daß einzelne abergläubische Bräuche und Glaubensformen erst von den Missionaren aus dem Speichergedächtnis verlebendigt wurden und durch diese erst wieder ins kommunikative Funktionsgedächtnis des Volkes zurückgebracht worden sind. Vgl. Dieter Harmening: *Superstitio. Überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubensliteratur des Mittelalters*, Berlin 1979; Karin Bandmann: *Aberglaube für Laien. Zur Programmatik und Überlieferung spätmittelalterlicher Superstitionskritik*. Würzburg 1989.

Mannhardt zwar gegen die Vorstellung, daß die Reste alten Glaubens unverändert den Gang in die Moderne überstanden hätten, und geht von einem historischen Transformationsprozeß aus, dem die Aberglaubensformen unterliegen; doch seine 1875-78 veröffentlichte Stoffsammlung von im Volk lebendigen bäuerlichen Bräuchen und Erntesitten mit dem Titel „Wald- und Feldkulte“²⁰³, die er erstmals mit der modernen Methode einer groß angelegten Fragebogenaktion zusammengetragen hatte, war nicht frei von Projektionen und Verfälschungen. So hat Ingeborg Weber-Kellermann in ihrer 1965 erschienen Studie²⁰⁴ aufgezeigt, daß Wilhelm Mannhardts zweibändiges Werk letztendlich auch von der Sehnsucht nach dem Urvätererbe geprägt war und daß sein Anspruch, aus relikthafte erscheinenden religiösen Brauch- und Glaubensformen die ursprüngliche germanische Brauch- und Glaubenswelt zu rekonstruieren, zu vorschnellen Schlüssen geführt hat. Sie wies nach, daß Mannhardt, um zu den Germanen zu gelangen, Sagens- und Brauchelemente ohne Rücksicht auf deren soziale, wirtschaftliche und geographische Entstehungsbedingungen vorschnell auf germanische Fruchtbarkeitsmagie und Vegetationskulte zurückführte.

Auch in der Ethnologie und der Völkerpsychologie konzentrierte man sich Ende des 19. Jahrhunderts auf die Erforschung der „Überbleibsel“, „Urformen“ und „Bruchstücke“ stammesgebundener Glaubenstraditionen. So wurden heidnische Symbole, Sprach- und Glaubensrelikte in den völkerpsychologischen Theorien von Heymann Steinthal, Moritz Lazarus, Wilhelm Wundt²⁰⁵ als „Elementargedanken“ gedeutet, in denen sich der Volksgeist einer primitiveren Entwicklungsstufe der Menschheitsentwicklung spiegelte. Der „Goldene Zweig“²⁰⁶, das im Jahre 1890 veröffentlichte Werk des schottischen Forschers James Georg

²⁰² Vgl. Adolf Wuttke: Der deutsche Volksaberglaube, 1860.

²⁰³ Wilhelm Mannhardt: Wald- und Feldkulte. Berlin 1875.

²⁰⁴ Ingeborg Weber-Kellermann: Erntebrauch in der ländlichen Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts. Auf Grund des Mannhardt Materials von 1865. Marburg 1965.

²⁰⁵ Die Völkerpsychologie geht davon aus, daß jedes Volk wie der einzelne Mensch eine Psyche hat - einen Volksgeist. Durch den Vergleich verschiedener Volksgeister läßt sich der Ur-Volksgeist bestimmen, der für alle menschlichen Gemeinschaften gleich ist. Vera Deißner unterscheidet zwei Entwicklungsphasen in der Völkerpsychologie, die erste wurde vor allem von Moritz Lazarus (1824-1903) und Heymann Steinthal (1823-1899) geprägt, die zweite durch Wilhelm Wundt (1832-1920) vgl. Christina Maria Schneider: Wilhelm Wundts Völkerpsychologie. Entstehung und Entwicklung einer in Vergessenheit geratenen wissenschaftshistorisch relevanten Fachgebietes. Bonn 1990; Vera Deißner: Die Volkskunde und ihre Methoden. Perspektiven auf die Geschichte einer „tastend-schreitenden Wissenschaft“ bis 1945, Diss. Mainz 1997, S. 88-101; Georg Eckhart (Hg.): Völkerpsychologie. Versuch einer Neuentdeckung. Texte von Lazarus, Steinthal und Wundt. Weinheim 1997.

²⁰⁶ James Georg Frazer unterscheidet zwischen homöopathischer Magie und kontagiöser Magie: Homöopathische Magie geht von der Annahme aus, daß Gleiches wieder Gleiches hervorbringt, bzw. daß eine Wirkung ihrer Ursache gleicht. Für den Magier heißt das, daß er allein durch Nachahmung jede gewünschte Wirkung hervorbringen kann, die er hervorbringen will; kontagiöse Magie/Berührungsmagie geht dagegen von der Vorstellung aus, daß die Dinge, die einmal in Beziehung zueinander gestanden haben, fortfahren aus der Ferne aufeinander zu wirken, nachdem die physische Berührung aufgehoben ist. Die Folgerung für den Magier daraus ist, daß alles, was er einem stofflichen Gegenstand zufügt, ebenso auf die Person wirkt, die einmal mit

Frazer, aus dem die Surrealisten und vor allem der Künstler André Masson ihre Kenntnisse über das primitive Denken bezogen, ist deutlich einem solchen evolutionistisch-positivistischen Denken verpflichtet. Obwohl James Georg Frazer nie selbst ethnografische Feldforschung außerhalb Europas betrieben hat, versuchte er unter anderem unter Zuhilfenahme des von Wilhelm Mannhardt erhobenen Materials seine evolutionistische These zu belegen, daß sich das menschliche Denken von der Magie über die Religion bis zu den Wissenschaften entwickelt hat.²⁰⁷ Weil er wie auch Wilhelm Mannhardt kulturelle Formen und Symbole ohne Rücksicht auf ihren kulturellen Kontext nur aufgrund ihrer phänomenologischen Übereinstimmung zusammenfaßte, um sein evolutionistisches Schema zu belegen, ist seine Arbeit kritisiert worden. Diese eurozentristische Auffassung von Magie und Aberglauben der mythologischen Forschung Ende des 19. Jahrhunderts, die Glaubensrelikte und ein nach den Gesetzen der Sympathie und Antipathie vollzogenes magisches Denken als Überrest einer „primitiven“ ursprünglicheren Kulturstufe bewertete, wurde im Verlauf des 20. Jahrhunderts revidiert.

In den 60er und 70er Jahren haben - wie eingangs bereits beschrieben - vor allem Ethnologen und Anthropologen eine Neubewertung der Mechanismen primitiven Denkens und Glaubens durchgesetzt. So vertrat Claude Lévi-Strauss in Büchern wie „Das Rohe und Gekochte“ (1964) den Standpunkt, daß es sich beim magischen Denken in Analogien nur um eine andere Weise des menschlichen Denkens handelt, die dem logischen Denken gleichwertig, wenn nicht sogar überlegen sei.

Auch für den Soziologen Wolfgang Lipp²⁰⁸, der sich auf die magischen Traditionen im Aberglauben konzentriert und in seiner Magietheorie versucht, das Weiterwirken von magischen Traditionssträngen, deren Funktion und Bedeutung in der modernen Gesellschaft begrifflich zu fassen, ist Magie nicht Überrest, sondern eine soziale Gestaltungskraft, die in der Gesellschaft immer virulent ist²⁰⁹. Die unterschiedlichen antiken, mittelalterlichen, primitiv- wie hochkulturellen magischen Traditionen der „*Wirklichkeitsbestimmung*“²¹⁰

diesem Gegenstand in Berührung gestanden hat. Vgl. James Georg Frazer: Der goldene Zweig. Eine Studie über Magie und Religion. Köln/Berlin 1968 (1. Auflage 1890).

²⁰⁷ Mit seiner deutlichen Unterscheidung von Magie und Religion in seiner 1900 erschienenen 3. Auflage des Goldenen Zweiges hat James Georg Frazer eine Diskussion über die Begrifflichkeit von Magie, Aberglauben und Religion eröffnet, die noch den Beginn des 20. Jahrhunderts bestimmte. Nach James Georg Frazer besteht der Unterschied zwischen Religion und Magie darin, daß man in der Religion die höheren Mächte gewinnt oder versöhnt, in der Magie dagegen zwingt. Vgl. James Georg Frazer: Der goldene Zweig. Eine Studie über Magie und Religion. Köln/Berlin 1968 (1. Auflage 1890).

²⁰⁸ Wolfgang Lipp: Magie-Macht und Gefahr. Zur Soziologie des Irrationalen, in: Arnold Zingerle/Carlo Mongardini (Hg.): Magie und Moderne. Berlin 1987, S. 63-97.

²⁰⁹ Ebenda, S. 74.

²¹⁰ Berger/Luckmann, Frankfurt 1980 (1. Auflage Frankfurt 1969).

werden immer dann aktualisiert, so seine Hauptthese, „*wenn die Gesellschaft in Krisen gerät und von Friktionen, Störungen, strukturell betroffen wird (...); Magie strömt ein in das Vakuum aufbrechender soziokultureller Spannungen und versucht parzellierte, einander nicht nur fremd werdende sondern verweigernde Daseinssphären auf ihre Weise zusammenzubringen.*“²¹¹

Als Beispiele für Situationen des Umbruchs, in denen magische Strömungen auftraten, führt er die italienische Renaissance, Leonardo, Galilei und auch Giordano Brunos Italien der Astrologie, des Dämonismus und der Hexenpöpste an, ebenso wie die Sympathetiker Tolstoi, Dostojewski oder aber Magier wie Rasputin, die Russland am Vorabend der großen Proletarischen Revolution hervorgebracht hat²¹². Auch das erste Drittel des 20. Jahrhunderts, die Zeit von der Jahrhundertwende bis zum Zweiten Weltkrieg ist eine solche Phase des Umbruchs, die in unserem Zusammenhang insofern interessant ist, weil auf vielen gesellschaftlichen Ebenen vom Christentum in den „*europäischen Untergrund*“²¹³ abgedrängtes häretisches Wissen wieder aktualisiert wurde.

²¹¹ Lipp, Berlin 1987, S. 80.

²¹² Ebenda

²¹³ Ulrich Linse: Geisterscher und Wunderwirker. Heilssuche im Industriezeitalter. Frankfurt 1996, S. 25.

6.2. Gesellschaftliche und fachgeschichtliche Voraussetzungen des HdA

„Zur Zeit sind sie in Europa dabei, eine Metaphysik der schwerfälligen Handklopferei aufzubauen. Sie fühlen den schrecklichen Leerlauf des Maschinenlebens, und nun tappen sie verschreckt zurück und suchen die verlorene Seele am Spinnstuhl (...).“²¹⁴
(Kurt Tucholsky)

Obwohl es reizvoll wäre, entsprechend der These von Wolfgang Lipp, die komplexen Ursachen und Wechselwirkungen zwischen der Gesellschaft im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und ihren kulturellen Ungleichzeitigkeiten ausführlich zu hinterfragen, würde dies zu weit vom eigentlichen Thema wegführen. Das folgende Kapitel beschränkt sich vielmehr darauf, die „*Bedürfnisse und Bestände der Vorzeit, die wie Magma durch die sachlichen Schalen der modernen Gesellschaft und des modernen Ichs brachen*“²¹⁵, mit einigen Linien nachzuzeichnen und damit das geistige Terrain abzustecken, aus dem das Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens hervorgegangen ist.

Die Phase der Hochindustrialisierung, die sich in Deutschland verspätet dafür aber umso schneller innerhalb einer Generation von 1850 bis 1913 vollzog, führte zu rasanten gesellschaftlichen und ökonomischen Veränderungen. In diesem Zeitraum verzehnfachte sich die industrielle Produktion. Die Folge war, daß viele Menschen, die bis dahin in der Landwirtschaft tätig waren, ihre gewohnte traditionelle Lebenswelt aufgaben und in die jetzt entstehenden Ballungsgebiete zogen, um ihr Brot in den vielen neuen Großbetrieben zu verdienen. Dies führte zu einer regelrechten „*Völkerwanderung*“²¹⁶. So lebte 1907 fast die Hälfte aller Deutschen bereits nicht mehr in der Gemeinde, in der sie geboren war: jeder zweite Deutsche hatte also in irgendeiner Form an dieser Binnenwanderung Anteil²¹⁷.

Da sich die soziale Welt in dieser Zeit sehr viel schneller änderte als die subjektiven Einstellungen, Verhaltensmuster und Wertevorstellungen, waren diese Veränderungen mit einem großen psychischen und sozialen Druck für die Menschen verbunden. „*Die kollektive*

²¹⁴ Kurt Tucholsky, in: M. Gerold-Tucholsky, J. Fritz Raddatz (Hg.): Tucholsky 1890-1935. Schnipsel, Hamburg 1973.

²¹⁵ Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt a.M. 1962, S. 114.

²¹⁶ Im Jahr der Reichsgründung wohnten noch fünf Prozent aller Deutschen in Großstädten, 1910 dagegen waren es bereits viermal so viele, nämlich 21,3 Prozent vgl. Statistiken: Martin Greschat: Das Zeitalter der Industriellen Revolution. Berlin, Köln, Mainz 1980.

²¹⁷ W. Köllmann: Grundzüge der Bevölkerungsentwicklung in vorindustriellen Gesellschaften, in: Studium Generale, Jg. XII, 1959, S. 385. zit. nach Klaus Bergmann: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, Meisenheim am Glan 1970, S. 18.

*Entfremdung, das Erlebnis wimmelnder Mengen auf kleinstem Raum, das wachsende Gefühl des Ausgeliefertseins an die anonymen Kräfte des Marktes und der Politik, der beliebigen Auswechselbarkeit, der sozialen Atomisierung*²¹⁸, dies alles führte nicht nur in der Arbeiterschaft, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Gruppen, vor allem aber auch im Bildungsbürgertum, zu einem Klima der Verunsicherung und Orientierungslosigkeit. Zu dieser sozialen Heimatlosigkeit kam die „transzendente Obdachlosigkeit“²¹⁹. Das sinnstiftende, relativ geschlossene Weltbild des Christentums, das für die meisten Menschen im 19. Jahrhundert noch verbindende Tradition war und Halt bot, hatte sein Deutungsmonopol und seine soziale Kohärenzkraft zunehmend verloren²²⁰. Da das Bedürfnis nach Sinn und Transzendenz angesichts der Veränderung der Lebenswelt jedoch eher noch größer geworden war, entstanden neue „symbolische Wirklichkeiten“²²¹ - weltanschauliche und okkulte²²² Bewegungen, - die den seelisch-geistigen Leerraum auszufüllen versuchten. Symptomatisch für diese Zeit sind die Wanderprediger, die durchs Land zogen, um die aus der Gesellschaft ausgegrenzten religiösen Sinngehalte wieder in den Alltag hineinzubringen.²²³ Auch die Anthroposophie, die Rudolf Steiner von Dornach in der Schweiz aus seit 1916 verbreitete und deren Ideensystem wir im Kapitel 4.2 bereits gestreift haben, gewann in Deutschland viele Anhänger. Daß die Anthroposophie so großen Zuspruch fand, lag sicherlich auch mit daran, daß sie den Menschen in den Mittelpunkt stellte und ihm bei einem bewußten Durcharbeiten seiner geistigen, seelischen und leiblichen Wesensglieder eine Wiederanknüpfung an die geistige Welt in Aussicht stellte.²²⁴ Wie die Anthroposophie erlebte auch der „Spiritismus“²²⁵, der sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts von Amerika aus über

²¹⁸ Ulrich Linse: Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre. Berlin 1983, S. 13.

²¹⁹ Georg Lukacs: Die Theorie des Romans. Eine Geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Berlin 1965, S. 32.

²²⁰ Religionssoziologisch wird dieser Prozeß der schrittweisen Entfernung und Entfremdung gesellschaftlicher Gruppen und Individuen zunächst von der christlichen Kirche und von Religion überhaupt als Säkularisierung bezeichnet, vgl. Wolfgang Schieder (Hg.): Religion und Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1993.

²²¹ Berger/Luckmann, Frankfurt 1980 (1. Auflage Frankfurt 1969).

²²² Okkultismus wird als Sammelbezeichnung für sämtliche parapsychologischen Phänomene wie Astrologie, Magie, Spiritismus benutzt. Stichwort Okkultismus, in: J. Höfer/K. Rahner: Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg 1964, Bd. 9.

²²³ Ulrich Linse, Berlin 1983; Eva Barlösius: Die Propheten und ihre Gefolgschaft. Lebensläufe und sozialstrukturelle Charakterisierung, in: Kai Buchholz/Rita Latocha/Hilke Peckmann/Klaus Wolberg (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Darmstadt 2001. Bd. 1, S. 67-69.

²²⁴ Zu den einzelnen Wesensgliedern vgl. beispielsweise Rudolf Steiner: Die Theosophie der Rosenkreuzer. Dornach 1955.

²²⁵ Lat. Spiritus=Hauch-Geist ist die Lehre, die auf der Annahme beruht, daß der Mensch den Tod überdauert und daß man mit verstorbenen Geistern durch Medien oder Techniken in Verbindung treten kann. Im modernen Spiritismus lebten alte animistische Vorstellungen und Praktiken zur Totenbeschwörung wieder auf. So berichtet schon die griech.-röm. Literatur von spiritistisch anmutenden Persönlichkeiten wie Orpheus u. Medea, von Totenorakeln u. Totenbeschwörungen u. im Zusammenhang damit von „weissagenden Tischen“, vgl. Dr. M. Buchberger (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche, Stichwort Spiritismus, Bd. 9. Freiburg 1937, S. 729-730.

die ganze Welt verbreitet hatte, in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg eine Hochzeit²²⁶. Die Vertreter des Spiritismus gingen wie die Anthroposophen davon aus, daß eine übersinnliche Wirklichkeit und Geistwesen existieren und daß man mit diesen in Kontakt treten könne. Wie Rudolf Steiner, der den Hauptsitz seiner Bewegung, das Goetheanum (Abb. 14), als „Freie Hochschule der Geisteswissenschaft“ bezeichnete, gingen auch die spiritistischen Forscher durchaus mit einem wissenschaftlichen Anspruch an die Erforschung übersinnlicher Phänomene und versuchten diese mit naturwissenschaftlichen Methoden zu erforschen. Der Arzt und Psychologe Albert Freiherr von Schrenck-Notzing beispielsweise - ein wichtiger Vertreter auf dem Gebiet des „Spiritismus“ - versuchte in seinen Seancen mit Medien, Materialisationen von Geistern und astrale Erscheinungen zu photographieren. Die Resultate seiner Forschungen veröffentlichte er in mehreren Publikationen.²²⁷

Neben dem Spiritismus und anderen okkulten Bewegungen kam zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch dem Nationalismus eine zunehmende Sinngebungsfunktion zu. Vor allem in Deutschland, wo sich im Gegensatz zu den anderen westeuropäischen Ländern keine geschichtlich gewachsene Sphäre bürgerlicher Öffentlichkeit entwickeln konnte, diese Entwicklungen vielmehr im Keim erstickt wurden, griffen weite Teile des Bürgertums angesichts der Traditionslosigkeit auf die beständige Ursprünglichkeit der eigenen Kultur zurück²²⁸. Erneut lebten irrational-romantische Vorstellungen von Volkstum und Volksseele auf. Anstatt sich den Problemen des Wilheminischen Kaiserreiches zu stellen, wurde die krisenhafte Wirklichkeit kurzzeitig mit dem Mythos des an der neuen Zeit „erkrankten Volksleibes“ beschrieben, und als Gegenmittel gegen Kapitalismus, Rationalisierung und aufkommende Massenkultur wurden die eigenen Volkskräfte beschworen. Nur in der Besinnung auf geistige und emotionale Fähigkeiten des eigenen Volkes, so der verbreitete Glaube, sei Heilung möglich.

Zum Spiritismus in England vgl: A. Owen: *The darkened Room. Woman, Power and Spiritualism in Late Victorian England*. London 1989.

²²⁶ Das Interesse für das Okkulte in allen gesellschaftlichen Schichten verbreitet. So entstanden nicht nur populärwissenschaftliche Zeitschriften zum Thema, sondern der Okkultismus wurde auch an den Universitäten behandelt: Am Religionswissenschaftlichen Seminar in Tübingen wurden beispielsweise von Professor Oesterreich nachstehende Seminare abgehalten: „Okkultismus und Theosophie der Gegenwart“, WS 1921/22; „Parapsychologie, die mediumistischen Phänomene des Seelenlebens“ aus: Horst Junginger: *Von der philologischen zur völkischen Religionswissenschaft. Das Fach Religionswissenschaft an der Universität Tübingen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Dritten Reiches*. Diss. Tübingen 1997 (Seminarplan im Anhang). Zu Zeitschriften auf diesem Gebiet vgl.: *Zentralblatt des Okkultismus*, (Berlin 1907-1933); *Psychische Studien* (Leipzig 1874); *Neue Metaphysische Rundschau* (Berlin 1897-1917).

²²⁷ Vgl. Albert Freiherr von Schrenck-Notzing: *Materialisationsphänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie*. München 1914. Vgl. zur spiritistischen Fotografie allgemein: Andreas Fischer (Hg.): *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*. Stuttgart 1997.

²²⁸ P. Walkenhorst: *Nationalismus als politische Religion? Zur religiösen Dimension nationalistischer Ideologie im Kaiserreich*, in: Olaf Blaschke und Frank-Michel Kuhlemann (Hg.): *Religiöse Kulturen in der Moderne*, Bd.

Ideologische Stichwortgeber solcher reaktionär-kulturpessimistischer Diagnosen waren unter anderen Paul de Lagarde, Moeller van den Bruck und Julius Langbehn gewesen²²⁹. Letztere schrieb in seinem Buch „Rembrandt als Erzieher“, das in weiten Kreisen des Bildungsbürgertums einflußreich war. „*Das Volk muß nicht von der Natur weg, sondern zu ihr zurückgezogen werden*“, heißt es gleich zu Beginn seiner Schrift, „*durch wen? Durch sich selbst. Und wie? Indem es auf seine eigenen Urkräfte zurückgreift*“²³⁰. Wie bereits in der Romantik wurde der Bauernstand in Grimmscher Tradition als Träger dieser Urkräfte idealisiert. „*Bauernseele ist Volksseele*“²³¹, schrieb Julius Langbehn, der propagierte, die gesamte deutsche Kultur auf eine stammesorientierte Grundlage zu stellen. Die volkstümliche Kunst Rembrandts stilisierte er zum Vorbild für eine - vom „Volksgefühl“ getragenen - zukünftigen nordischen Volkskultur, die wiederzubeleben zur Gesundung Deutschlands lebensnotwendig sei.

Julius Langbehns Schrift übte auch großen Einfluß auf die aus dieser regressiven, gegen die Modernisierung und Industrialisierung gewandten Strömung hervorgehenden Heimatkunst- und Heimatschutzbewegungen aus. Getragen von dem „*Heimatgedanken*“²³² hatten sich diese der Pflege und dem Schutz der Landschaft und des heimatlichen Volkstums verschrieben, das sie zur Stärkung des eigenen entfremdeten Volkes wieder ins allgemeine Bewußtsein bringen²³³ wollten.

Auch die noch vor dem Ersten Weltkrieg in vielen Städten entstandenen volks- und heimatkundlichen Vereine, die sich 1905 unter dem „*Verband der Vereine für Volkskunde*“²³⁴ zusammenschlossen, hatten sich die nationale Sinnstiftung verschrieben. Sie hatten es sich zur Aufgabe gemacht, bäuerliche Bräuche, Volkslieder, Sachgut und vor allem die im Volk noch

2. Gütersloh 1996. S. 503-529.

²²⁹ Ausführlich beschrieben hat diese kulturkonservative Denktradition Fritz Stern: Kulturpessimismus als politische Gefahr. Eine Analyse nationaler Ideologie in Deutschland. Stuttgart 1963.

²³⁰ Julius Langbehn: Rembrandt als Erzieher, Leipzig 1900, S. 3.

²³¹ Ebenda, S. 199.

²³² Zur engen Verknüpfung des Prozesses der Nationenbildung und der Natur- bzw. Heimatschutzbewegung vgl. auch die noch unveröffentlichte Habilitationsschrift im Fach Empirische Kulturwissenschaft an der Universität Tübingen von Friedemann Schmoll: Erinnerung an die Natur. Studien zur Geschichte des Naturschutzes um 1900. Tübingen 2001.

²³³ In den Vereinen für Heimatschutz - erwähnt seien hier stellvertretend Landesverband für Heimatschutz im Herzogtum Braunschweig (1910), Rühringer Heimatbund Stuttgart (1909), Verein zur Pflege der Natur- und Landeskunde in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck, mit Sitz in Kiel (1890) - waren nicht nur Volkskundler, sondern auch Kunstgewerbler, Architekten, Botaniker, Forstbeamte, Landschafts- und Denkmalpfleger und Zoologen engagiert. Zur Heimatkunst- und Schutzbewegung vgl. dazu: Marianne Rumpf: Altertumskunde-Volkskunde-Heimatschutz, in: Dieter Harmening/E. Wimmer: Volkskultur-Geschichte-Region. Würzburg 1990.

²³⁴ Ebenda

kursierenden magischen Bräuche und abergläubischen Vorstellungen vor der drohenden Verstädterung zu retten. Besonders sammelnswert erschienen den Mitgliedern vor allem Relikte abergläubischer Vorstellungen, zu deren landesweiter Suche die volkskundlichen Vereine mit Umfragen und durch Aufrufe immer wieder anregten²³⁵. Dieter Harmening vermutet, daß hinter dieser Sammelleidenschaft entsprechend dem romantischen Kontinuitätsprinzip das Bedürfnis steckte, „von den versiegenden Wassern des Aberglaubens zu den mythischen Quellandschaften zu steigen“²³⁶, um die überindividuelle Seele des Volkes freizulegen. Das von den Vereinen und bürgerlichen Gelehrten zusammengetragene Material an Segens- und Beschwörungsformeln, Zaubersprüchen, Hexerei, Amuletten und volksheilkundlichen Materialien wurde in den zahlreichen in dieser Zeit gegründeten neuen volkstümlichen Zeitungsbeilagen, Heimatblättern oder volkskundlich orientierten Publikationsreihen, wie beispielsweise der „Zeitschrift für Volkskunde“ oder dem „Internationalen Folklore Fellows Communications“ (FFC)²³⁷, veröffentlicht.

Regelrecht sakralisiert wurden die Volksüberlieferungen auch in den in dieser Zeit entstehenden neuheidnischen Glaubensgemeinschaften und völkischen Gruppierungen, wie der Wodan-Bund, die Gesellschaft Wodan (1912), der Urda Bund (1911), die Nornen-Loge (1912), der Germanen-Orden (1912) und der Deutschreligiöse Bund (1903)²³⁸. Sie hatten es sich zum Ziel gesetzt, die germanischen Glaubensvorstellungen und Kräfte, die durch das Christentum unterdrückt worden waren, zur Heilung des deutschen Volkes wiederzubeleben. Es ist anzunehmen, daß diese Gruppierungen unter anderem auch aus den angesprochenen volkskundlichen Publikationen Anregung und Inspiration zur Wiederbelebung germanischer Rituale und Kulte bezogen. In diesem Zusammenhang ist beispielsweise von den Mitgliedern des Münchner Kreises, die Kosmiker, um Ludwig Klages und Alfred Schuler überliefert, daß sie heidnische Feiern zu Ehren der Großen Mutter abhielten²³⁹.

Auch Eugen Diederichs, einer der führenden neukonservativen Verleger nach der Jahrhundertwende, pflegte eine Mystik des Völkisch-Nationalen. Er setzte sich nicht nur für

²³⁵ Vgl. Dieter Harmening: Aberglaube. Superstitio - Ein Thema des Abendlandes zwischen Theologie, Wissenschaftsideologie und historischer Ethnologie, in: Ders.: Zauberei im Abendland. Vom Anteil der Gelehrten am Wahn der Leute, Skizzen zur Geschichte des Aberglaubens. Würzburg 1991, S. 114-141.

²³⁶ Ebenda, S. 134.

²³⁷ 1907 wurde die Vereinigung der Folklore Fellows von skandinavischen und deutschen Forschern gegründet. Seit 1910 wird die Zeitschrift FFC herausgegeben, vgl. Hermann Bausinger: Formen der Volkspoesie. Berlin 1980 (1. Auflage Berlin 1968), S. 41.

²³⁸ Vgl. dazu: Karlheinz Weißmann: Druiden, Goden, weise Frauen. Zurück zu Europas alten Göttern, Freiburg 1991; Stefanie v. Schnurbein: Religion als Kulturkritik. Neugermanisches Heidentum im 20. Jahrhundert. Diss. Heidelberg 1992.

²³⁹ Vgl. Weißmann 1991, S. 99. und Gangolf Hübinger: Versammlungsort moderner Geister. Der Eugen Diederichs Verlag - Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme. München 1996.

die Wiederbelebung eines „nationalen Geistes“ ein, indem er Publikationsreihen zu Volksmärchen, Altdeutschen Legenden und Mythen in seinem Verlag wiederauflegte, sondern bemühte sich auch, einen neuheidnischen Glauben durch seinen Lebensstil wiederzubeleben. So richtete er sich beispielsweise in seinen Verlagsräumen eine nationale Weihestätte ein, die er dem Vordenker einer nationalen Religion, Paul de Lagarde (1827-1891)²⁴⁰, widmete. Darüber hinaus belebte Eugen Diederichs als Präsident des Sera-Kreises, einer Jugendgruppe, alte Volkstänze²⁴¹ neu und erweckte den alten germanischen Brauch der Sonnenwende zu neuem Leben, indem er ihn im Kreis seiner Anhänger und Freunde jährlich feierte. Die Zeichnungen des germanisch-theosophischen Malers Fidus²⁴², der einige der von Eugen Diederichs herausgegebenen Bücher illustrierte, geben einen Eindruck von der okkult-heidnischen Atmosphäre um den Verleger (Abb. 15).

Diese nationalistisch-völkischen Tendenzen verstärkten sich noch nach dem Ersten Weltkrieg. Da Deutschland im Gegensatz zu Frankreich und England durch den Verlust von Elsaß-Lothringen und großen Teilen der Ostprovinzen sowie hohe Reparationszahlungen eine kollektive nationale Frustration unbekanntem Ausmaßes erlitten hatte, war man noch mehr als vor dem Krieg um die Wahrung des eigenen kollektiven Selbstwertgefühls bemüht. Obwohl das kulturelle Leben vor allem zu Beginn und in der Mitte der Weimarer Republik äußerst vielschichtig war und gerade auch Freiraum bot für avantgardistische Tendenzen und Bewegungen, sollen im folgenden primär die regressiv-kulturpessimistischen Strömungen verfolgt werden, die in allen kulturellen Sparten immer deutlicher zu Tage traten.

„*Oh, daß wir unsere Ururahnen wären*“²⁴³, mit diesem Ausspruch brachte Gottfried Benn die zu Beginn der 20er Jahre weitverbreitete Tendenz zum Ausdruck, sich angesichts der

²⁴⁰ Wie Julius Langbehn forderte der Universitätsprofessor Paul de Lagarde eine Rückbesinnung auf die eigenen spirituellen germanischen Glaubenskräfte, die seiner Meinung nach durch das Christentum und die jüdischen Kultureinflüsse unterdrückt worden waren. Mit seinen bereits Ende des 19. Jahrhunderts erschienenen „Deutschen Schriften“, lieferte er das Vokabular für die völkischen Bewegungen und neugermanischen Glaubensgemeinschaften.

²⁴¹ Horst Groschopp: *Dissidenten, Freidenker und Kultur in Deutschland*. Berlin 1997, S. 38. Vgl. zu Diederichs auch Georg L. Mosse: *Die völkische Revolution. Über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus*. Frankfurt 1991; Irmgard Heidler: *Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896-1930)*. Wiesbaden 1998.

²⁴² Vgl. Janos Frecot/Johann Friedrich Geist/Diethart Krebs: *Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen*. Mit einem Vorwort von Gert Mattenklott und einer Forschungsübersicht von Christian Weller. Erweiterte Neuauflage Hamburg 1997; Justus H. Ulbricht: *Feste der Jugend und der Kunst. Eugen Diederichs und der Sera-Kreis*, in: Kai Buchholz/Rita Latocha/Hilke Peckmann/Klaus Wolbert (Hg.): *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Bd. 1. Darmstadt 2001, S. 419-424.

²⁴³ Gottfried Benn 1. Strophe des Gedichtes „Gesänge“ von 1913, zit. nach Joachim Schultz (Hg.): *Wild, irre, rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarde in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*. Gießen 1995, S. 35:

„*Oh, daß wir unsere Ururahnen wären.*

Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.

Leben und Tod, Befruchtung und Gebären

sozialen, politischen und ökonomischen Probleme in überlieferte alte Vorstellungswelten zu flüchten. Viele der im Verlag Eugen Diederichs noch vor dem Krieg erschienenen neuromantischen, völkischen Schriften fanden erst jetzt ein breites Publikum, woran sich zeigte, wie groß das Bedürfnis nach nationaler Identifikation unter der Bevölkerung war²⁴⁴. Aber nicht nur in ausgesprochen völkischen Romanen wie Hermann Burtes „Wilfeber, der ewige Deutsche“ (1912) oder in „Osning“ von Ernst Wachler wurde die nationale Vergangenheit zu neuem Leben erweckt, auch bürgerliche Schriftsteller wie Alfred Döblin und Thomas Mann aktualisierten germanische und antike Traditionen zur Bewältigung und Kompensation der zunehmend unsicherer und bedrohlicher werdenden Gegenwart²⁴⁵. Darüber hinaus erfuhren Traditionen des nationalen Gedächtnisses auch in der Kunst und im Film eine nordische Renaissance. In der unmittelbar nach dem Krieg entstandenen Denkmalskunst beispielsweise wurde christlich-germanische Ikonographie benutzt, um die Schrecken des Krieges mythisch zu überhöhen. An ursprünglich heidnischen Kultplätzen wurden sogenannte „Heldenhaine“²⁴⁶ angelegt, in denen man mit einer „Lebenseiche“ an die gefallenen nationalen Helden erinnerte. Ebenso schöpften Regisseure wie Fritz Lang, Luis Trenker oder Arzen von Czerepy aus dem Reservoir deutscher bzw. germanischer Mythen und Legenden und ließen in Filmen wie „Die Nibelungen“ (1924), „Der heilige Berg“ (1926) oder „Berge in Flammen“ (1931) heimatliche Phantasiefiguren, Topoi und Landschaften wieder-auferstehen²⁴⁷.

Die Rückzugsbewegungen auf ein volkstümlich-heimatverbundenes Weltbild beschränkten sich jedoch nicht nur auf das Kulturleben. Indem das Bildungsbürgertum Heimat und Volkstum als Integrationskraft entdeckte und diese mittels Bildung zur Harmonisierung gesellschaftlicher und politischer Spannungen benutzte, gewannen die alten Traditionen des kulturellen Gedächtnisses im Verlauf der 20er Jahre auch eine zunehmend politische Dimension.

Glitte aus unseren stummen Säften vor“

²⁴⁴ Vgl. zur Neuromantik Mosse, Frankfurt 1991.

²⁴⁵ Vgl. Jost Hermand/Frank Trommler: Die Aktualisierung der Mythen, in: Jost Hermand/Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. München 1978, S. 151-161; zu Alfred Döblins Mythenrezeption: H. Arnold: Erzähltes Engagement. Antike Mythen in Döblins Romanen, in: Ders.: Text + Kritik. November 1992.

²⁴⁶ Vgl. Georg L. Mosse: Soldatenfriedhöfe und nationale Wiedergeburt. Der Gefallenenkult in Deutschland, in: Klaus Vondung: Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung des Nationalen. Göttingen 1980, S. 241-261 (diesen Hinweis verdanke ich Ralph Winkle).

²⁴⁷ B. Schulz: Die Blütezeit des deutschen Kinos, in: Frank Grube/Gerhard Richter (Hg.): Die Weimarer Republik. Epochen deutscher Geschichte. Hamburg 1983.

Ein Vordenker im Zusammenhang mit der Pädagogisierung volkstümlicher Traditionen war der Pädagoge Eduard Spranger, der sich unter anderem für eine persönlichkeitsorientierte Reformpädagogik, die vor allem auch der Heimatkunde einen großen Stellenwert beimaß, einsetzte. Grundlage des Sprangerschen Denkens war das Hegelsche Konstrukt eines Volksgeistes, der sich im Volkstum, in Sprache, Mythos, Brauchtum und Religion einer Nation ausdrückt und den einzelnen Menschen insofern prägt, als dieser mit dem Boden auf dem er lebt, in einem unsichtbaren Wechselverhältnis steht.

„Ich nenne die Beziehung des Bodens und der Natur zu mir, durch die sie für mich in bestimmter Richtung sinnvoll werden, ein Band. So mannigfaltig die Sinnrichtungen sind, in denen der Mensch zu erleben vermag, so mannigfaltig sind die Bänder, die uns an die Heimat knüpfen.“²⁴⁸

Um die Verbundenheit mit dem Mutterboden neu zu beleben und dem modernen entwurzelten Menschen wieder ein geistiges Wurzelgefühl zu geben, plädierte Eduard Spranger in seinem Aufsatz der „Bildungswert der Heimatkunde“²⁴⁹ für eine verstärkte Förderung der Heimatkunde in der Wissenschaft und in der Schulbildung, um ein Heimatgefühl in der gesamten Bevölkerung zu fördern:

„Atmen wir mit Bewußtsein den Duft dieser heimatlichen Scholle! Lernen wir, diese Heimat mit der verstehenden Liebe zu sehen, die uns erst zu uns selbst führt, weil sie im tiefsten Sinne ein Stück von uns selbst ist! Lauschen wir der Sprache, die die Denkmäler ihrer Natur und ihrer Geschichte zu uns reden! Da liegen die Wurzeln unserer Kraft. Der Weg zum Menschentum führt nur über das Volkstum und das Heimatgefühl. Indem wir das Leben der Heimat verstehen lernen, lernen wir uns selbst besser verstehen. Sie ist es, die uns im geistigen Sinne geboren hat; sie ist es, die uns bildet. Bildung aber heißt: über sich hinauswachsen, dadurch, daß man zu sich selbst gekommen ist.“²⁵⁰

Die Forderungen Eduard Sprangers und anderer Pädagogen²⁵¹ der Zeit blieben nicht ungehört. Die seit 1921 existierende Verordnung, nach der Heimatkunde als Unterrichtsgebiet in der Grundschule einzuführen sei, wurde im Verlauf der 20er Jahre insofern umgesetzt, als die Volkskunde an einigen Pädagogischen Akademien integrativer Bestandteil der Volksschulbildung der Lehrer wurde²⁵². Den Erziehern, die Schüler mit erdkundlichem,

²⁴⁸ Eduard Spranger: Der Bildungswert der Heimatkunde. Stuttgart 1952. (1. Auflage 1923), S. 18ff.

²⁴⁹ Ebenda

²⁵⁰ Ebenda, S. 45.

²⁵¹ Wie beispielsweise auch F. Lüers: Volkstumkunde im Unterricht der höheren Lehranstalten. Gedanken und Anregungen mit besonderer Berücksichtigung der bayrischen Lehrerverordnung sowie der Volkstumkunde in Bayern. Frankfurt a. M. 1924.

²⁵² Vgl. E. Wimmer: Zur Volkskunde an bayrischen Universitäten, in: Wolfgang Brückner/Klaus Beitzl: Volkskunde als akademische Disziplin. Studien zur Institutionenbildung. Referate eines wissenschaftsgeschichtlichen Symposiums vom 8.-10. Oktober 1982 in Würzburg. Würzburg 1983, S. 107-115, S. 115.

naturkundlichem und geschichtlichem Wissen aus der Heimat vertraut machen sollten, gibt Eduard Spranger folgendes mit auf den Weg:

„Nicht das Wissen um dies oder jenes macht den Erzieher, sondern der unbesiegbare Glaube, der auch mitten unter Nöten und Gefahren des Volkstums sein Idealbild in der Seele so glühend festzuhalten vermag, daß sich der Lebenswille der Jugend daran erzündet und die heilige Flamme weiterträgt.“²⁵³

Die zunehmende Bedeutung von Heimat und Volkstum kam auch der Professionalisierung der Volkskunde als wissenschaftlichem Fach zugute. Der ab 1919 von Otto Lauffer besetzte Lehrstuhl für deutsche Volks- und Altertumskunde an der neu gegründeten Universität in Hamburg blieb bis Ende der Weimarer Republik zwar der einzige, doch wurde die Volkskunde an den Universitäten z.B. in Göttingen, Gießen, Marburg oder München fachfremd vor allem von Germanisten, aber auch von Philologen, Altertumskundlern und Religionswissenschaftlern betreut²⁵⁴.

Die sich für die Volkskunde engagierenden bürgerlichen Gelehrten kennzeichnete eine überwiegend konservativ-kulturpessimistische Haltung. Sie sahen ihre Aufgabe darin, volkstümliches Kulturgut vor der drohenden Industrialisierung zu retten und durch dessen wissenschaftliche Erforschung in der romantischen Tradition dem Fühlen, Meinen und Glauben der deutschen Volksseele auf die Spur zu kommen²⁵⁵. Insbesondere John Meier (1864-1953), der kurz vor dem Ersten Weltkrieg seine Basler Professur für Sprache und Literatur aufgegeben hatte und sich seitdem für die Etablierung der Volkskunde in Deutschland einsetzte, initiierte mehrere Institutionen, die von einem solchen „*Rettungsgedanken*“²⁵⁶ getragen waren und die zur Institutionalisierung der noch kaum etablierten Volkskunde beitrugen.

²⁵³ Eduard Spranger 1952, S. 63.

²⁵⁴ Vgl. zur Institutionalisierung des Faches: Hermann Bausinger: *Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse. Das Wissen der Gegenwart.* Darmstadt 1971; W. Brückner: *Geschichte der Volkskunde. Versuch einer Annäherung für Franzosen*, in: Isaac Chiva/Utz Jeggle (Hg.): *Deutsche Volkskunde - Französische Ethnologie. Zwei Standortbestimmungen.* Frankfurt/a.M. New York 1987, S. 105-125; Vera Deißner: *Die Volkskunde und ihre Methoden. Perspektiven auf die Geschichte einer tastend-schreitenden Wissenschaft bis 1945.* Diss. Mainz 1997. Speziell zur Volkskunde an den Universitäten vgl. Wolfgang Brückner/Klaus Beitzl, 1983. Der Tagungsbericht gibt einen ersten Überblick über die noch kaum bearbeitete Professionalisierung der Volkskunde in der unmittelbaren Nachkriegszeit und der Weimarer Republik. Die darin enthaltenen Beiträge zu einzelnen Bundesländern zeichnen die Seminare, Vorträge zum Fachbereich Volkskunde an landeseigenen Universitäten nach.

²⁵⁵ Vgl. Hermann Bausinger: *Zwischen Grün und Braun. Volkstumsideologie und Heimatpflege nach dem Ersten Weltkrieg*, in: Hubert Cancic (Hg.): *Religions- und Geistesgeschichte der Weimarer Republik.* Düsseldorf 1982. S. 215-229.

²⁵⁶ Gustav Schöck: *Sammeln und Retten: Anmerkungen zu zwei Prinzipien volkskundlicher Empirie*, in: *Abschied vom Volksleben.* Tübingen 1970, S. 85-104; Ina-Maria Greverus: *Zu einer nostalgisch-retrospektiven Bezugsrichtung der Volkskunde*, in: *Hessische Blätter für Volkskunde* 60/1969, S. 11-28.

So gründete John Meier 1914 das Freiburger Volksliedarchiv²⁵⁷, das sich nicht nur zum Ziel gesetzt hatte, das noch im kommunikativen Gedächtnis des Bauerntums lebendige Volksliedgut zu sammeln und zu inventarisieren, sondern die Lieder auch in erschwinglichen Heftchen zu veröffentlichen, um sie im ganzen Volk „wiederzubeleben“²⁵⁸.

Auch die von John Meier angeregten Projekte eines „Atlas der Deutschen Volkskunde“ und eines „Reichsinstituts für deutsche Volkskunde“ waren von dem Gedanken getragen, deutsches Volksgut vor dem Untergang zu retten. Ziel des Atlas-Projektes war es, noch im Volk lebendiges Brauchtum aus dem gesamten deutschen Sprachbereich mittels Fragebogen zu erheben, um sie später vergleichend und deutend untersuchen zu können. Der Atlas wurde in den folgenden Jahren auch umgesetzt. Die Errichtung eines zentralen Instituts für deutsche Volkskunde hingegen kam nicht über das Planungsstadium hinaus. Der von John Meier zur Errichtung eines derartigen Instituts ausgearbeitete Entwurf zielte auf eine Volkskunde als nationale Wissenschaft hin und gab damit die Richtung vor, die auch für die gesamte Volkskunde in den 20er Jahren bestimmend werden sollte. So heißt es in dem um das Jahr 1917 entstandenen Plan:

„Neben das Sammeln hat aber die Erhaltung lebensfähigen und wertvollen Volksbesitzes zu treten. In Abgang geratene Sitten und Bräuche sollen wir, soweit sie dessen wert sind, retten dadurch, daß wir sie mit neuem Sinn und Leben erfüllen (...) Immer mehr ist vom alten, von Vorvätern ererbten Besitz des Volkes verloren gegangen, immer schwächer sind die Lebenskräfte des noch vorhandenen Bestandes geworden, weil ein mütterlicher Nährboden von Ausländerei und Unechtheit ausgelaugt war. Daher ist es für uns eine nationale Pflicht, der wir uns nicht entziehen dürfen, nicht nur mit heiligem Eifer zu sammeln, was noch lebt, sondern auch, hier bewußt über den Umfang der früheren Pläne (Savignys und anderer) hinausschreitend, zu kräftigen, was anfällig geworden, in heimischer Art umgestalten, was noch brauchbar, aber in der Form überlebt ist.“²⁵⁹

Daß John Meier die Volkskunde der Zeit nach dem 1. Weltkrieg als nationale Wissenschaft organisierte und als Heilmittel zur Stärkung des erkrankten Volkes vermarktete, lag sicherlich auch - wie Hannjost Lixfeld vermutet - in strategischen Überlegungen begründet, ließen sich doch mit dem nationalistischen Appell am ehesten Geldgeber für die noch junge wissenschaftliche Disziplin gewinnen²⁶⁰. Diese „*germanophile*“²⁶¹ Ausrichtung der

²⁵⁷ Wilhelm Heiske: Forschungsbericht. Das deutsche Volksliedarchiv 1914-1964, in: Zeitschrift für Volkskunde 60. Jhg. 1964, S. 242-251.

²⁵⁸ Vgl. Hannjost Lixfeld: John Meier und sein Reichsinstitut für deutsche Volkskunde. Zur volkskundlichen Fachgeschichte zwischen Monarchie und Faschismus. Beiträge zur Volkskunde in Baden-Württemberg 3, 1989, S. 102-144.

²⁵⁹ John Meier, in: Deutsches Volksliedarchiv Freiburg i. Br. Bestand 189, zit. nach Hannjost Lixfeld 1989, S. 114.

²⁶⁰ Ebenda

Wissenschaft, die sich in den Jahren der Weimarer Republik noch verstärkte, führte jedoch dazu, daß die Volkskunde später unter faschistischer Herrschaft „*als systemstabilisierende Staatswissenschaft angewandt und (...) mißbraucht werden konnte*“²⁶².

Die nationalistisch-vaterländische Tendenz - die Besinnung auf das Eigene und Ausgrenzung des Fremden - beschränkte sich zudem nicht nur auf wissenschaftspolitische Äußerungen führender Fachvertreter, sondern prägte auch die in der Volkskunde dieser Zeit bearbeiteten Forschungsprojekte. Diese waren vornehmlich auf die Schicht der Bauern als Vertreter der „*geistigen Mutterschicht des Volkes*“²⁶³ ausgerichtet. Untersucht wurden Volkstracht, Volksglaube, Volkssage, Volksschauspiel mit dem Ziel, den Volksgeist aufzuspüren und die gesunden Volkskräfte freizulegen. Anders jedoch als in der Romantik wurden die Ausdrucksformen nicht mehr als eigenschöpferische Leistungen einer heilen Bauernschicht angesehen. Verbreitet waren neue Theorien wie die bereits eingangs gestreifte von Hans Naumann, der sich um eine differenzierte Sichtweise auf die Bauernkultur bemühte. Der Germanist und Volkskundler stellte unter dem Einfluß der Primitivismustheorien des französischen Soziologen und Philosophen Lucien Lévy-Bruhl²⁶⁴ in seinen 1922 erschienen „*Grundzügen der deutschen Volkskunde*“²⁶⁵ eine „*Zweischichtentheorie*“²⁶⁶ vor, die die Nation in eine „*geistig aktive Oberschicht*“²⁶⁷ und eine „*inaktive, nicht-individualisierte Unterschicht*“²⁶⁸, die „*primitive Gemeinschaft*“ einteilte. An einzelnen Überlieferungen wies er nach, daß es sich bei vielem von dem im Bauerntum vorhandenen Volksgut um ehemals in der Oberschicht produziertes Kulturgut handelte, das in die Unterschicht abgesunken war.

²⁶¹ Der Begriff Germanophilie stammt, wie Vera Deißner schreibt, von Eugen Diederichs, der damit die kulturpessimistische Strömung bezeichnete, wie sie von Autoren wie Paul de Lagarde, Julius Langbehn, Arthur Moeller van den Bruck, Oswald Spengler sowie Houston Stewart Chamberlain vertreten wurde.

²⁶² Ebenda, S. 133, vgl. zur weiteren Entwicklung der Volkskunde unter dem Nationalsozialismus: Wolfgang Jacobeit (Hg.): *Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar 1994; Rolf Wilhelm Brednich: *Volkskunde - die völkische Wissenschaft von Blut und Boden*, in: *Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus. Das verdrängte Kapitel ihrer 250-jährigen Geschichte*. München 1987, S. 313-320.

²⁶³ Rudolf Kriss: *Der Standort der Volksglaubensforschung in der volkskundlichen Wissenschaft*, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Bd. I, 1947, S. 15-27, S. 16.

²⁶⁴ Großen Einfluß auf die Volkskunde hatte Lucien Lévy-Bruhl als Vertreter der Ethnopsychologie. Er entwickelte eine Theorie des „Primitiven“, in der er zwischen dem logischen Denken des Kulturmenschen und einem prälogischen Denken der Naturvölker, das auf Prinzipien der mystischen Partizipation fußt, unterschied. Vgl. Lucien Lévy-Bruhl: *Das Denken der Naturvölker*. Wien/Leipzig 1921

²⁶⁵ Vgl. zu Hans Naumann und zu seiner Rolle innerhalb der Volkskunde Martin Seckendorf: *Bürgerliche Volkskunde vom Ersten Weltkrieg bis 1933*, in: Wolfgang Jacobeit (Hg.): *Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar 1994, S. 33-115.

²⁶⁶ Vgl. zum Kontext des Naumannschen Ansatzes: Angela Treiber: *Interpretamente historischer Forschung über Superstitionen und magische Mentalitäten*, in: *Jahrbuch für Volkskunde*, Jhg. 19, 1996, S. 81-126.

²⁶⁷ Ebenda, S. 86.

²⁶⁸ Ebenda, S. 86.

Diesem „gesunkenen Kulturgut“ stellte er das „primitive Gemeinschaftsgut“ gegenüber und machte es sich zur Aufgabe, die Kulturdynamik von oben nach unten differenziert nachzuweisen²⁶⁹.

Naumanns These vom „gesunkenen Kulturgut“ beeinflusste vor allem auch die Forschungen auf dem Gebiet der „Volksglaubensforschung“, auf dem sich Wissenschaftler sowohl der von den christlichen Konfessionen geprägten „Frömmigkeitsforschung“²⁷⁰ als auch den unter dem Stichwort „Aberglauben“ von der christlichen Lehre ausgegrenzten Brauchtumsformen und Mythen widmeten. Viele der in diesem Bereich tätigen Wissenschaftler betrachteten unter dem Einfluß der Naumannschen Thesen den Volksglauben als Ausdruck einer „*primitiven Bewußtseinschicht*“²⁷¹ und interpretierten superstitiöse und christlich geprägte Symbole und Riten ahistorisch als „gesunkenes Kulturgut“ aus germanischen Vorzeiten²⁷². Der Gedanke germanischer Kontinuität, angelegt schon in den mythologischen Schriften der späten Romantik, so Hermann Bausinger, bestimmte erneut einen Teil der volkskundlichen Forschungen „*Wo immer nächtlicher Spuk überliefert war, da sah man germanische Männerbünde im Spiel und Bräuche und Brauchgestalten bis weit in den kirchlichen Ritus hinein.*“²⁷³

Während man die im Bauerntum überlieferten Glaubensvorstellungen und Riten in der Romantik in erster Linie als geistige Überlieferungen angesehen hatte, wurden sie jetzt zunehmend unter dem rassistischen Aspekt rezipiert. Die Rassenidee, so Hermann Bausinger, „*taucht in den Wissenschaften bereits in den 20er Jahren zunächst eher metaphorisch auf: da ist von Blutströmen die Rede, vom Hineinhorchen ins eigene Blut.*“²⁷⁴ Gerade der Aberglaube bot sich als Quelle für eine derartige Ursprungssuche an und es ist sicherlich nur symptomatisch für diesen vaterländischen Zeitgeist, daß von den vom Verband der Vereine für deutsche Volkskunde angeregten Lexikonwerken zu Sage, Lied, Märchen und Aberglaube nur das HdA realisiert wurde²⁷⁵; und sich die deutsche Volkskunde gerade mit Leistungen auf diesem Forschungsgebiet über die Grenzen Deutschlands hinaus international als Wissenschaft etablierte.

²⁶⁹ Hans Naumann: Grundzüge der deutschen Volkskunde. Leipzig 1922.

²⁷⁰ Vgl. Gottfried Korff: Volkskundliche Frömmigkeits- und Symbolforschung nach 1945, in: Isac Chiva/Utz Jeggle (Hg.): Deutsche Volkskunde - Französische Ethnologie, S. 244-269.

²⁷¹ Vgl. Lucien Lévy-Bruhl: Das Denken der Naturvölker. Wien/Leipzig 1921.

²⁷² Vgl. Wolfgang Brückner: Geschichte der Volkskunde. Versuch einer Annäherung für Franzosen, in: Isac Chiva/Utz Jeggle (Hg.): Deutsche Volkskunde - Französische Ethnologie. Zwei Standortbestimmungen. Frankfurt a.M./New York 1987, S. 109.

²⁷³ Bausinger 1982.

²⁷⁴ Ebenda, S. 218.

²⁷⁵ Vgl. C. Daxelmüller Vorwort HdA, in: H. Bächthold-Stäubli/E. Hoffmann-Krayer, New York 1986, S. VII.

6.3. Entstehung des HdA

Zur Entstehung des bis heute umfangreichsten Lexikonwerkes der deutschen Volkskunde gibt es unterschiedliche Aussagen. Nach Vera Deissner stammt die Idee für eine Bestandsaufnahme des deutschen Volksaberglaubens von dem Vorsitzenden des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde, John Meier²⁷⁶ (1864-1953). Christoph Daxelmüller dagegen berichtet in seinem ausführlichen Vorwort zum 1987 herausgegebenen Reprint des HdA, daß das HdA dem Bedürfnis der beiden Schweizer Volkskundler Eduard Hoffmann-Krayer²⁷⁷ (1864-1936) und Hanns Bächtold-Stäubli²⁷⁸ (1886-1941) nach wissenschaftlicher Arbeitshilfe entsprungen sei, die bei „*einem der vielen gemütlichen Schoppen in der alten Veltinerhalle in Basel*“²⁷⁹ gemeinsam den Plan gefaßt hätten, eine Neubearbeitung des bereits besprochenen, 1869 erstmals erschienen Volksaberglaubenlexikons von Adolf Wuttke herauszugeben.

Fest steht, daß Hanns Bächtold-Stäubli dann 1908 dem promovierten Germanisten Gerhard Lüdtkke vom Verlag K.J. Trübner diese Idee unterbreitet hat. Gerhard Lüdtkke war von dem Plan einer umfassenden Bestandsaufnahme des Volksaberglaubens so angetan, daß er mit Hanns Bächtold-Stäubli schon 1914, im ersten Kriegsjahr, einen Vertrag über die Herausgabe eines zweibändigen Aberglaubenslexikons mit Fertigstellung für bereits 1915 abschloß²⁸⁰. Dem „*seltenen persönlichen Engagement*“²⁸¹ von Lüdtkke ist es nach Christoph Daxelmüller auch zu verdanken, daß das HdA sich dann mit den Jahren zu einem viel größeren Projekt ausgeweitete, als ursprünglich geplant. So hat sich Lüdtkke auch nach der Übernahme des Verlags K.J. Trübner durch den Verlag de Gruyter weiterhin für das Lexikonwerk eingesetzt, obwohl die dort vertretene volkskundliche Literatur oft mit einem finanziellen Verlust

²⁷⁶ Vera Deißner: Die Volkskunde und ihre Methoden, Perspektiven auf die Geschichte einer „tastend-schreitenden Wissenschaft“ bis 1945. Diss. Mainz 1997. John Meier studierte Germanistik an den Universitäten in Freiburg und Tübingen, ab 1899 Inhaber des germanistischen Lehrstuhls an der Universität Basel, 1906 gründete er in Zusammenarbeit mit Hoffmann-Krayer das Schweizerische Volksliedarchiv, das er ab 1914 in Freiburg, nach Niederlegung seiner Professur in Basel, einrichtete. Von 1911-1949 leitete er den Verband deutscher Vereine für Volkskunde.

²⁷⁷ Eduard Hoffmann-Krayer studierte Germanistik, Romanistik und Sprachwissenschaft in Basel, Freiburg, Leipzig und Berlin und habilitierte sich 1891 für deutsche Philologie in Zürich. Dort wirkte er bis 1900 als Privatdozent und arbeitete von 1896-1899 am Schweizer Idiotikon. 1900 erhielt er einen Ruf an die Universität Basel, wo er 1909 eine Professur für Germanische Philologie mit besonderer Berücksichtigung der Sprache und der älteren Literatur erhielt. Er war Mitbegründer der „Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde“ und Mitherausgeber des „Schweizerischen Archivs für Volkskunde“.

²⁷⁸ Hanns Bächtold-Stäubli war Schüler von Eduard Hoffmann-Krayer, bei dem er 1914 mit einer Dissertation über Brauchtum bei Verlobung und Hochzeit promovierte. Ab 1913 gehörte er dem Vorstand der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde an.

²⁷⁹ Christoph Daxelmüller Vorwort HdA, in: Hanns Bächtold-Stäubli/Eduard Hoffmann-Krayer, New York 1986, S. VI-XXXIV, S. XI.

²⁸⁰ Ebenda

verbunden war²⁸². Daß bei diesem Engagement Gerhard Lüttkes für die deutsche Volkskunde auch nationale Interessen ein Antrieb gewesen sein könnten, läßt sich nur vermuten. Hannjost Lixfeld schließt zumindest nicht aus, daß Gerhard Lüttke am Entwurf eines Arierparagrafen des Reichsinstituts für deutsche Volkskunde in „*weitestgehender Weise*“²⁸³ mitgewirkt hat. Mit ein Grund dafür, daß sich der Verlag de Gruyter aber überhaupt für ein derartiges Lexikonprojekt interessierte und dessen Fertigstellung dann über einen Zeitraum von über einem Jahrzehnt, von 1916 bis 1927, mitgetragen hat, könnte jedoch auch die weit verbreitete Vorliebe für Okkultes und Magisches gewesen sein, auf die auch andere Verlage in dieser Zeit mit Neuauflagen älterer Werke zum Thema Aberglauben, Magie und Kaballa reagierten²⁸⁴.

Inwiefern die beiden 'Motoren' des Lexikons, Hanns Bächtold-Stäubli und Eduard Hoffmann-Krayer, in ihrer Arbeit über ihr wissenschaftliches Interesse hinaus weltanschaulich oder ideologisch motiviert waren, bedürfte weiterer Nachforschungen²⁸⁵. Erstaunlich ist jedenfalls, was die Herausgeber in Teamarbeit für das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens leisteten. In den Jahren 1916 bis 1925 sammelten sie sowohl in populären Wissensordnungen überlieferte Aberglaubenfragmente aus Zeitschriften und Vereinspublikationen als auch ausschließlich literarisch überlieferte Superstitionen aus theologischen Quellen und Dekanatsbüchern, die nie ins Volk eingedrungen waren. Darüber hinaus durchmusterten sie auch Gelehrtenmagie, wie die magischen Wissenschaften des Agrippa von Nettesheim, Albertus Magnus oder auch Material von James Georg Frazers Goldenem Zweiges, volksmedizinische Anweisungen, Wetterregeln, Sagen und mystische

²⁸¹ Ebenda, S. XII.

²⁸² Heidemarie Schade: De Gruyter und die Volkskunde bis 1945. Ein Verlagsarchiv als wissenschaftsgeschichtliche Quelle, in: Wolfgang Brückner/Klaus Beitzl: Volkskunde als akademische Disziplin. Studien zur Institutionenbildung. Referate eines wissenschaftsgeschichtlichen Symposiums vom 8.-10. Oktober 1982 in Würzburg. Würzburg 1983, S. 145-159, S.150.

²⁸³ Hannjost Lixfeld: John Meier und sein Reichsinstitut für deutsche Volkskunde. Zur volkskundlichen Fachgeschichte zwischen Monarchie und Faschismus. Beiträge zur Volkskunde in Baden-Württemberg 3, 1989, S. 102-144, S. 141.

²⁸⁴ Leopold Schmidt verweist in diesem Zusammenhang auf Francois Lenormants: „Die Magie und Wahrsagekunst der Chaldäer“, das erstmals 1874 erschien und unter dem Obertitel „Die Geheimwissenschaften Asiens“ 1925 dann in Wien neu aufgelegt wurde, vgl. Leopold Schmidt: Volksglaube und Volksbrauch, Gestalten, Gebilde, Gebärden. Berlin 1966, S. 275.

²⁸⁵ Da sowohl Eduard Hoffmann-Krayer als auch Hanns Bächtold-Stäubli an der Universität in Basel gewirkt haben, war die Frage zu klären, ob es möglicherweise Verbindungen zwischen dem Lexikonprojekt und der Anthroposophischen Bewegung in Dornach gegeben hat. Nach Aussage des Rudolf Steiner Archivs haben hausinterne Recherchen in den Beständen des Archivs keinen Hinweis dahingehend ergeben, daß das Lexikonprojekt HdA auch im Kontext der Anthroposophie bekannt gewesen sei oder daß Anthroposophen oder Rudolf Steiner selbst persönliche Kontakte zu den am HdA beteiligten und in der Schweiz tätigen Volkskundlern (wie Paul Geiger, Karl Meuli) gehabt hätten (lt. Schreiben von Uwe Werner vom Rudolf Steiner Archiv am Goetheanum, Dornach an die Autorin vom 10.04.2002).

Äußerungen nach Aberglaubensrelikten und stellten diese auf 600.000 Karteikarten zusammen²⁸⁶.

Da die beiden Wissenschaftler zeitlich mit der Verfertigung der einzelnen Beiträge für das Lexikon überfordert gewesen wären, wurde das nach Stichwörtern geordnete Material an über achzig renommierte Wissenschaftler - wie beispielsweise Adolf Spamer, Hans Naumann, Heinrich Marzell, Karl Beth u.a.²⁸⁷ - verschickt, die ihrerseits dann das ihnen zugesandte Material in einzelnen Beiträgen zu Stichwörtern wie Hexenschuss, Berggeister, Abwehrzauber, Himmelsbrief u.a. redaktionell aufbereiteten²⁸⁸. Von dem Erscheinen des ersten Bandes 1927 bis zum letzten Band 1942 wurden auf diese Weise insgesamt 2500 Artikel für das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens fertiggestellt.

²⁸⁶ Das HdA Material befindet sich heute, geordnet in 69 Karteikästen, im Archiv des Seminars für Volkskunde der Universität Göttingen, vgl. Christoph Daxelmüller Vorwort HdA, in: Hanns Bächtold-Stäubli/Eduard Hoffmann-Krayer, New York 1986, Bd. 1, S. XVI.

²⁸⁷ Vgl. dazu Autorenliste im 1. Band zum HdA.

²⁸⁸ Hanns Bächtold-Stäubli selbst hat die bei den anderen Autoren nicht sehr beliebten Artikel wie: abbinden, abdanken, abhauen, abreißen etc. übernommen, vgl. Hugo Hepding: Rezension über das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, in: Hessische Blätter für Volkskunde, Bd. XXVI, 1927. Gießen 1928, S. 217-221.

6.4. Aberglaubensbegriff des HdA

Bereits zur Entstehungszeit des HdA waren sich die am Lexikonprojekt Beteiligten durchaus im Klaren, daß es schwierig sein würde, auf dem Gebiet des Volksglaubens Definitionen und wissenschaftliche Begriffsbestimmungen vorzunehmen. Um den abwertenden Implikationen des Begriffes „Aberglauben“ als „*irrigem gesetzwidrigem Glauben*“²⁸⁹ zu entgehen, hatte Eduard Hoffmann-Krayer angeregt, das Lexikon nicht „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“, sondern „Handwörterbuch des deutschen Volksglaubens“ zu nennen. Letztendlich blieb es jedoch bei dem Begriff „Aberglauben“, da der Begriff „Volksglauben“ auch alle kirchlich geprägten Frömmigkeitsformen, wie die im Volk verbreiteten Vorstellungen über Gott, Christus, den Hl. Geist, die Dreieinigkeit u.a.m., die die Volkskunde bis heute unter den Begriff der „*Volksfrömmigkeit*“²⁹⁰ faßt, miteinbezogen hätte²⁹¹.

Die Bestimmung des Begriffes „Aberglauben“ von Eduard Hoffmann-Krayer im HdA fiel jedoch letztendlich keineswegs so neutral und objektiv aus wie eigentlich von ihm beabsichtigt. So definiert er im HdA unter dem Stichwort „Aberglauben“ Aberglauben als „Glaube an die Wirkungen und Wahrnehmung naturgesetzlich unerklärter Kräfte soweit diese nicht in der Religionslehre selbst begründet sind“²⁹² und grenzt diesen gegen Religion als einer „*gläubigen Hingabe des Menschen an eine alliebende, seine Geschicke leitende Macht...*“²⁹³ ab.

Aberglauben wird von Eduard Hoffmann-Krayer damit nicht explizit negativ gewertet, jedoch dennoch deutlich am Standpunkt der Hochreligion gemessen²⁹⁴. Durch die Gegenüberstellung

²⁸⁹ Martin Stute: Hauptzüge wissenschaftlicher Erforschung des Aberglaubens und seiner populärwissenschaftlichen Darstellungen der Zeit von 1800 bis in die Gegenwart, Diss. Frankfurt 1997, S. 154.

²⁹⁰ Vgl. zur Theorieentwicklung der Frömmigkeitsforschung Martin Scharfe: Prolegomena zu einer Geschichte der Religiösen Volkskunde. In: Wolfgang Brückner, Gottfried Korff, Martin Scharfe: Volksfrömmigkeitsforschung. Würzburg/München 1986, S. 67-90; Wolfgang Brückner: Volksfrömmigkeit Aspekte religiöser Kultur, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 31, 1979, S. 539-569.

²⁹¹ Vgl. Eduard Hoffmann-Krayer: Stichwort „Aberglaube“, in: HdA, Bd. 1, S. 65ff.

²⁹² Ebenda, S. 66.

²⁹³ Ebenda

²⁹⁴ In der Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche, begründet von J.J. Herzog, hrsg. von Albert Hauck, Bd. 1, Leipzig 1896, S. 80ff wird Aberglaube unter demselben Stichwort folgendermaßen beschrieben: „Zauberei Gott gegenüber, obwohl nicht immer so genannt, ist es schon, wenn der Mensch meint, durch einen bloß äußerlichen, mechanischen, selbstgewählten Gottesdienst auf Gott und seine Absicht gegen die Menschen einwirken zu können, wenn das, was nur der Glaube vermag, in magischer Weise erwartet wird vom bloßen Werkdienst und Formelwerk, oder wenn von Gott etwas erwartet wird, was nur Menschenthat sein kann (...). Die katholische Kirche macht sich des Aberglaubens schuldig, indem sie gewissen kirchlichen Handlungen die Kraft beilegt, Strafen Gottes und Unglücksfälle von dem Menschen abzuwenden oder bestimmte Segnungen und Wohltaten Gottes dem Menschen zuzuwenden; und die katholische Geistlichkeit trifft der Vorwurf abscheulichen Missbrauchs der Leichtgläubigkeit der großen Menge, wenn sie besonders aus dem Heiligenkult ungeheuerliche Macht über die Gemüter geschaffen hat, was in Philipsdorf und Lourdes nicht bloß zugelassen sondern begünstigt und sanktioniert wird, das alles sind nur Einzelheiten aus der ungezählten Menge abergläubischer Handlungen, womit der Reliquien- und Heiligendienst, das Wallfahrten und der Beichtstuhl, die

einer aktiven abergläubischen und einer demütig bittenden religiösen Haltung gegenüber Gott tradierte Eduard Hoffmann-Krayer eine ethnozentrische, abendländisch-christliche Sichtweise auf den Aberglauben auf primitives Wissen und primitive Praktiken allgemein weiter, wie sie von der ethnologischen Forschung des 19. Jahrhunderts - erwähnt sei hier stellvertretend James Georg Frazer - aufgestellt worden ist.²⁹⁵

Daß die Sichtweise der HdA-Autoren auf den Aberglauben nicht nur historisch bedingt, sondern darüber hinaus auch nicht frei von vorherrschenden ideologischen Implikationen war, darauf verweist auch Christoph Daxelmüller in seinem Vorwort zum HdA. Er hebt hervor, daß im HdA entsprechend der germanophilen Ausrichtung der Volkskunde in dieser Zeit vor allem volkstümlich geprägte Vorstellungen und Handlungen berücksichtigt wurden und zeitgenössischer moderner „*Kunstaberglauben*“²⁹⁶ (Horoskope, industriell gefertigte Amulette, Divinationskünste und Parapsychologie), der vor allem während des Krieges und in der Weimarer Republik eine Blüte erlebte, ausgegrenzt worden sei²⁹⁷. Dies zeige, so Christoph Daxelmüller, daß es sich bei der Definition Eduard Hoffmann-Krayers' um eine Definition von „außen“ handle, bei der subjektiv-ideologische Gesichtspunkte eine Rolle spielten. Aberglaube wird im HdA als ein in „Urzeiten der Menschheitsgeschichte“²⁹⁸ wurzelnder Ausdruck einer präscientistischen Welt- und Naturdeutung dargestellt und, so

Weihungen und Exorzismen der katholischen Welt tagtäglich neue Blätter der Geschichte des Aberglaubens vollschreiben. Aller Aberglaube ist heidnisch und kann daher nur durch christliche Herzens- und Verstandesbildung überwunden werden.“

²⁹⁵ Vgl. zur Einordnung und Bewertung des Aberglaubensbegriffes des HdA Leander Petzold: Magie und Religion, in: Peter Dinzelbacher: Volksreligion im hohen und späten Mittelalter, Paderborn 1990, S. 467-485.

²⁹⁶ Inge Schöck verweist darauf, daß diese Wertung zwischen „gesundem Volksaberglauben“ und einem „Kunstaberglauben“, der als individuelles Geistesprodukt auf bewußter Berechnung und Theorie beruht, bereits bei Adolf Wuttke: Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart, Berlin 1900 (3. Auflage), S. 9 auftaucht.

Vgl. Inge Schöck: Bemerkungen zum Aberglauben, in: Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde 1970, S. 61-70. Auch Wolfgang Lipp unterscheidet in seiner Magiethorie zwischen „Volksmagie“, zu der er ältere, kulturell abgesunkene religiöse Rituale und Symbole zählt, und „Kunstmagie“, als System esoterischen Zaubers, das an die älteren volkskulturellen Symbolkomplexe zwar anknüpft, sie aber intellektuell raffiniert und zum Ansatzpunkt elitärer, oft gegenkultureller Praxis macht, vgl. Wolfgang Lipp: Magie-Macht und Gefahr. Zur Soziologie des Irrationalen, in: A. Zingerle/C. Mongardini: Magie und Moderne. Berlin 1987, S. 63-97.

„Kunstmagie“, bzw. „Kunstaberglauben“ haben im HdA zwar weniger Beachtung gefunden, wie Gottfried Korff bemerkte, spielten jedoch im Rahmen des Atlass der deutschen Volkskunde durchaus eine Rolle. Dort wurden beispielsweise Befragungen zum Phänomen des „Zweiten Gesichtes“ durchgeführt, vgl. dazu beispielsweise G. Gröber Glück: Zur Verbreitung und Deutung des Zweiten Gesichtes, nach den Sammlungen des Atlas der deutschen Volkskunde, in: Zeitschrift für Volkskunde 55 (1959), S. 227-258; Dies.: Zweites Gesicht und Wahrsagekunst, in: Atlas der deutschen Volkskunde, N.F. Karte 37-39, Erläuterungen zur 4. Lfg. 1. Teil. Marburg 1966.

²⁹⁷ „Der Krieg mit allen seinen Unberechenbarkeiten“, schreibt beispielsweise Emil Felden 1918, „(...) der hat den Hang zum Mystizismus verstärkt und dadurch dem Aberglauben Tür und Tor geöffnet.“, zit. nach Emil Felden: Der Spiritismus und andere okkulte Systeme unserer Zeit. Leipzig 1918, S. 20.

²⁹⁸ Eduard Hoffmann-Krayer: Sichtwort „Aberglauben“, HdA, Bd. I, S. 73.

Christoph Daxelmüller, „als Bestandteil einer Eigen- und Gegenkultur der Unterschichten festgeschrieben.“²⁹⁹

²⁹⁹ Christoph Daxelmüller, Vorwort HdA, S. 12.

6.5. Zeitgenössische Rezeption und heutige Bewertung des HdA

Das „Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens“ wurde Ende der 20er Jahre zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung von Wissenschaftlern unterschiedlichster Fachrichtungen durchweg als Arbeitswerkzeug begrüßt. Altphilologen, Orientalisten, Theologen, Juristen, die sich vorher Quellen vor allem über das Fortleben antiker Symbolformen an verschiedensten Orten zusammensuchen mußten, konnten sich jetzt mit einem Griff informieren und nutzen das HdA für die wissenschaftliche Arbeit³⁰⁰.

Das HdA brachte der deutschen Volkskunde vor allem auch internationale Beachtung ein. Die Volkskunde sei nun endlich konkurrenzfähig geworden, stellte der Volkskundler Richard Beitzl 1931 in seiner ausführlichen Besprechung fest:

„Die deutsche Volkskunde, auf manchem Gebiet von den Unternehmungen benachbarter Nationen überflügelt, scheint mit mächtigen Schritten in wenigen Jahren diesen Vorsprung einholen zu wollen. Das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens stellt eine großzügige und zuverlässige Zusammenfassung der Forschungsergebnisse im weiten Gebiet des deutschen Aberglaubens und in den meisten Fällen schon eine entschlossene Blickwendung auf den zukünftig von der Wissenschaft einzuschlagenden Weg dar. Nicht nur durch die Weitung und Bereicherung des Inhaltes, auch im wissenschaftlichen Ziel, stellt das Werk einen neuen Typus des Handwörterbuches dar...“³⁰¹

Es gab jedoch auch schon kurz nach dem Erscheinen des Handwörterbuches Kritik, die sich auf wesentliche Schwachstellen des HdA bezogen³⁰². Gerügt wurde u.a. das ständige Verweisen auf die im Anhang nachgereichten Stichwörter. Richard Beitzl und O.A. Erich kritisierten die Entscheidung der Autoren des HdA's, den Begriff Aberglauben im Titel zu verwenden. Ihre Bedenken richteten sich jedoch nicht - wie heute vielleicht zu vermuten - auf die an der Hochreligion orientierte Definition von Aberglauben im HdA, sondern der Begriff Aberglaube war nach Meinung der Autoren deshalb „*wissenschaftlich unhaltbar*“³⁰³, weil Aberglaube sich überhaupt der wissenschaftlichen Definition entziehe.

Der Anglist Max Förster dagegen kritisierte in einem persönlichen Brief an Eduard Hoffmann-Krayer, daß das HdA einer unreflektierten Materialsammlung zum Opfer gefallen sei und es diesem an methodischer Durcharbeitung und Aufbereitung des Stoffes mangle:

³⁰⁰ Vgl. Christoph Daxelmüller: Vorwort HdA, Bd. 1, S. 14.

³⁰¹ Rudolf Beitzl: Rezension des Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd.1-3, in: Zeitschrift für Volkskunde 41, 1931/32, S. 71-77, S. 71ff., zit. nach Christoph Daxelmüller, Vorwort HdA, Bd. 1, S. 20.

³⁰² Christoph Daxelmüller: Vorwort HdA, Bd. 1, S. 20.

³⁰³ R. Beitzl/O.A. Erich: Wörterbuch der deutschen Volkskunde, 1936, S. 6, zit. nach Martin Stute: Hauptzüge wissenschaftlicher Erforschung des Aberglaubens und seiner populärwissenschaftlichen Darstellungen der Zeit von 1800 bis in die Gegenwart, Diss. Frankfurt 1997, S. 156.

„...Freilich mischt sich auch mancherlei Bedenken bei. Es (=HdA) ist in erster Linie doch eine Material-Sammlung und wird daher denjenigen Wasser auf ihre Mühle bringen, die behaupten, die Volkskunde sei über das Stadium des Materialsammelns noch kaum herausgekommen. Bei dem ausserordentlichen Umfang, den das Wörterbuch annimmt, werden die meisten Benützer doch wünschen, mehr Bearbeitung der Themen zu erhalten, wenn sie dafür auch auf die lückenlose Ausbreitung der Belege verzichten müssen.“³⁰⁴

Diese zu jener Zeit kaum beachtete Kritik trifft heute umso mehr zu, weil vor allem die unzureichende methodische Aufarbeitung des im HdA aufgeführten Materials zum Aberglauben mit ein Grund dafür ist, daß das HdA - was den derzeitigen wissenschaftlichen Stand anbetrifft - als eine veraltete Quelle angesehen werden muß. So sind viele Artikel im HdA von den Theorien zu Beginn des Jahrhunderts mitgeprägt und für die heutige Wissenschaft allenfalls noch von wissenschaftsgeschichtlicher Relevanz.

Beeinflußt von den Primitivismustheorien à la Hans Naumann und Lucien Lévy-Bruhl rezipierten die am HdA beteiligten Autoren Aberglaubenformen aus unterschiedlichsten Kulturtraditionen als Relikte stammesgebundener Urtraditionen oder als Bestandteile gesunkenen Kulturgutes und fügten diese ohne Rücksicht auf ihren Entstehungskontext nur aufgrund ihrer morphologischen Übereinstimmung unter einzelnen Stichworten in Gruppen zusammen. So wird im HdA beispielsweise „Analogiezauber“³⁰⁵ anhand von Beispielen zu germanischem Fetischzauber, südafrikanischem Bildzauber und südfranzösischer Höhlenmalerei erklärt, die aus heutiger Sicht auf unwissenschaftlich verkürzende Art und Weise ohne zusätzliche Erläuterung des ihnen zugrundeliegenden kulturellen Kontextes komparatistisch nebeneinandergestellt werden.

Viele der im HdA abgedruckten Beiträge sind darüber hinaus nicht frei von ideologischen Implikationen. Dies zeigt sich daran, daß die Autoren u.a. Sagen auf der Grundlage einer romantischen Kontinuitätsprämisse als Ausdrucksformen des „kollektiven Unbewußten“³⁰⁶ interpretierten und suggerierten, daß diese im kommunikativen Gedächtnis des Volkes seit germanischen Urzeiten über mehrere Jahrhunderte überlebt hatten. Sie berücksichtigten dabei jedoch in keiner Weise, daß die in den frühen Sagensammlungen als „mündliche Überlieferungen“ betitelten Geschichten bei der Speicherung ins kulturelle Gedächtnis oft von der Sichtweise und den Denkmustern der Gelehrten filtriert und geprägt worden waren³⁰⁷.

³⁰⁴ Vgl. Hans Trümpy: Aus Eduard Hoffmann-Krayers Briefwechsel, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 60 (1964), S. 113-132, S. 129, zit. nach Christoph Daxelmüller, Vorwort HdA, Bd. 1, S. XXI.

³⁰⁵ Vgl. Friedrich Pfister: Stichwort „Analogiezauber“, HdA, Bd. 1, S. 385ff.

³⁰⁶ Rudolf Schenda: Volkserzählungen und nationale Identität: Deutsche Sagen im Vormärz (1830-48), in: Fabula 25, 1984, S. 296-303, S. 302.

³⁰⁷ Rudolf Schenda: Mären von deutschen Sagen. Bemerkungen zur Produktion von „Volkserzählungen

Die durch das HdA repräsentierte volkskundliche Aberglaubenforschung, so Christoph Daxelmüller,

„begrüßte sich mit einer letztlich blut- und menschenleeren Kultur des Altartigen und Überholten, des Relikts als Merkmal unterschichtlicher Lebensweisen. Begriffe wie Angst vor Aberglauben, Verzauberung, angehexter Krankheit, psychischer Verletzung, vor Denunziation und Diffamierung als Hexe und Magier waren in diesem Zusammenhang ebenso unbekannt wie die Notwendigkeit von „Aberglauben“ dort, wo Menschen z.B. infolge fehlender ärztlicher Versorgung auf dem Land weiterhin die mit alten Heilweisen vertrauten Weisen Frauen und Männer des Dorfes konsultieren mußten. Die Verfasser der einzelnen Beiträge des HdA beschrieben Phänomene, niemals jedoch die Einstellung der Menschen zu abergläubischen Praktiken.“³⁰⁸

Die heutige wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Aberglauben und der Volksmagie unterscheidet sich dagegen in vielerlei Hinsicht von der Perspektive der HdA Autoren. Seit eine ideologiekritische Volkskunde der Nachkriegszeit - vertreten beispielsweise durch Hermann Bausinger, Karl-Sigismund Kramer, Hans Moser, Wolfgang Brückner u.a. - die mythologisch-romantische Sichtweise auf die Formen der Volkskultur einer kritischen Prüfung unterzog und eine am Funktionszusammenhang orientierte Brauchtumsforschung forderte, wurden überlieferte Symbole und Vorstellungen nicht mehr als Relikt behandelt, sondern nach ihrer Provenienz, ihrem Überlieferungsträger, ihrer Funktion befragt und an ihren Entstehungskontext rückgebunden.³⁰⁹

Doch nicht nur der methodische Umgang mit dem Aberglauben hat sich geändert. Auch die Beurteilung des Aberglaubens und der Magie aus der Perspektive der Hochreligion, bzw. deren Abgrenzung gegenüber dem Standpunkt der Religion, die im Aberglaubenbegriff des HdA noch deutlich zum Ausdruck kommt, wird zunehmend von Wissenschaftlern verschiedener Fachgebiete in Frage gestellt³¹⁰. So zeigt sich in der neueren Aberglaubensforschung nicht nur die Tendenz, sinnliche Ausdruckformen der Volksfrömmigkeit gegenüber den kirchlich legitimierten Formen der Religionsausübung aufzuwerten³¹¹, sondern auch,

zwischen 1850 und 1870, in: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft, 9. Jhg. 1983, Heft 1, Göttingen 1983.

³⁰⁸ Christoph Daxelmüller, Vorwort HdA, Bd. 1, S. XXIV.

³⁰⁹ Vgl. Hermann Bausinger: Zur Algebra der Kontinuität, in: Hermann Bausinger/Wolfgang Brückner: Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkskundliches Problem. Berlin 1969. Grundlagen für eine historisch arbeitende Kulturforschung wurden in der Nachkriegszeit vor allem von der Münchner Schule und insbesondere von Hans Moser und Karl-Sigismund Kramer entwickelt, vgl dazu: Hans Moser: Gedanken zur heutigen Volkskunde, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1954, S. 208-234; vgl. vor allem auch die 19. Ausgabe des Jahrbuchs für Volkskunde zum Thema „Magische Volkskultur“, hrsg. v. Wolfgang Brückner/Nikolaus Grass, 1996, Würzburg 1995.

³¹⁰ Vgl. zur Diskussion um die Begrifflichkeiten beispielsweise Leander Petzold: Magie und Religion, in: Peter Dinzelbacher (Hg.). Volksreligion im hohen und späten Mittelalter. Paderborn 1990, S. 467-485.

³¹¹ Vgl. beispielsweise Vorwort von Wolfgang Brückner, in: E. Halle/D. Wunderling (Hg.): Volksfrömmigkeit in der Schweiz. Zürich 1999. „Auch volkstümliche Betriebsamkeit... hat für die Plausibilitätsstruktur eines ernsteren geistigen Unterfangens Bedeutung...jede Überlieferung, muß nach Spuren der Transzendenz durchforscht werden...Das bedeutet, daß man sie mit empirischen Methoden.... angeht und sich jedes

Aberglauben und Magie als eine den religiösen Ausdrucksformen gleichwertige Haltung gegenüber dem Heiligen anzuerkennen³¹².

Der Focus derjenigen Wissenschaftler, die abergläubische und magische Weltansicht als ein Denksystem neben anderen ansehen und als Ausdrucksform populärer Kultur befragen, richtet sich darüber hinaus nicht nur - wie zur Zeit der Entstehung des HdA - auf vom Kontext abgehobene Superstitionen und magische Handlungen, sondern vor allem auch auf die psychologischen, bzw. gesellschaftlichen Funktionen von Aberglauben und Magie³¹³.

Angesichts dieser Entwicklungen im Bereich der Aberglaubensforschung ist das HdA, und damit soll die kritische Betrachtung unserer Quelle mit den Worten Christoph Daxelmüllers abgeschlossen werden, vom heutigen Standpunkt aus gesehen weniger ein „*Destillat, das den Aberglauben als historisches Faktum belegt*“, als vielmehr ein Zeugnis, das den „*Umgang einer elitären Bildungsschicht*“³¹⁴ mit Aberglauben und Volksmagie repräsentiert.

dogmatische Apriori (im Sinne der Neo-Orthodoxie) versagt, zit n. Peter L. Berger: Auf den Spuren der Engel. Die moderne Gesellschaft und die Wiederentdeckung der Transzendenz. Freiburg im Breisgau 2001, S. 119.

³¹² Peter L. Berger und Thomas Luckmann vertreten einen weiten Religionsbegriff, unter dem sie alles Wissen fassen, daß dem Menschen hilft, sein biologisches Wesen zu transzendieren. Dieser theoretische Entwurf integriert auch Mythologie, von der Kirche ausgegrenzte häretische Traditionen, die New Age Bewegung oder den modernen Okkultismus als den religiösen Formen gleichberechtigte Ausdrucksformen gegenüber einem allgemeinen Transzendenten, vgl. Thomas Luckmann. Die unsichtbare Religion. Frankfurt 1991, S. 118ff.

³¹³ Vgl. Lutz Röhrich: Formen und Erscheinungsweisen des Aberglaubens in der Gegenwart, in: Dietz-Rüdiger Moser (Hg.): Glaube im Abseits. Beiträge zur Erforschung des Aberglaubens. Darmstadt 1992, S. 133-168; Wolfgang Lipp: Magie-Macht und Gefahr. Zur Soziologie des Irrationalen, in: Arnold Zingerle/Carlo Mongardini (Hg.): Magie und Moderne. Berlin 1987, S. 63-97; Hubert Knoblauch: Vom Wünschelrutengehen zur Radiästhesis - Modernisierung der Magie, in: Jahrbuch für Volkskunde, hrsg. von Wolfgang Brückner/Nikolaus Grass. 19. Folge, 1996. Würzburg 1995, S. 221-240.

³¹⁴ Christoph Daxelmüller, Vorwort HdA, S. XXV.

7. Einheimische Renaissancen - Joseph Beuys und der Aberglaube

7.1. „...eine Wurzel in der Volkskunst...“ - Aussagen von Joseph Beuys zum Aberglauben

Joseph Beuys hat sich, wie zu Beginn dieser Arbeit bereits ausführlich dargelegt, seit Mitte der 50er Jahre zunehmend von traditionell kirchlich-christlichen Symbolsystemen abgewandt und eine für seine künstlerischen Botschaften eigenwillige, undogmatische „Privatreligion“³¹⁵ entwickelt, die neben der Anthroposophie auch mythologische und schamanistische Traditionen einbezog und darüber hinaus im Spiritismus ebenfalls einen Zugang zum Transzendenten sah³¹⁶.

Den Begriff des Aberglaubens im Sinne eines „verkehrten Glaubens“ hat er jedoch nie benutzt, was sicherlich mit seiner zunehmenden Distanzierung zur Kirche zusammenhängt und seiner kritischen Einstellung gegenüber der von ihr beanspruchten Definitionshoheit. Zur Beschreibung vorchristlicher Glaubensinhalte benutzte Beuys meist den Begriff „Mythos“ als Oberbegriff. Seinen Äußerungen in diesem Zusammenhang ist zu entnehmen, daß er bereits Ende der 50er Jahre einen erweiterten Begriff des Religiösen vertrat und demnach auch die von der Kirche als „Aberglaube“ ausgegrenzten Traditionen gleichwertige Ausdruckform für das Transzendente ansah:

„...ich schließe auch Engel nicht aus, ich schließe auch Götter nicht aus - denn wenn ich in die Naturreiche sehe und auch Mäuse, Ratten als Mitwesen betrachte, die mir für die Kunst sehr hilfreich sein können und mir etwas ins Ohr flüstern können, dann muß ich auch annehmen, dass es noch andere Wesen gibt wie Engel und Götter, denn die alten Kulturen haben sie ja tatsächlich sogar benannt und in sehr unterschiedliche Kraftprinzipien unterteilt.“³¹⁷

Auch speziell mit der Frage nach der Tradierung vorchristlicher Spiritualität in den volkstümlichen Traditionen hat sich Beuys auseinandergesetzt; dieses Thema kommt beispielsweise in einer 1976 mit Dieter Koeplin geführten Unterhaltung zur Sprache³¹⁸. Aus einem zwei Jahre früher mit Caroline Tisdall aufgenommenen Interview stammt darüber

³¹⁵ Thomas Luckmann: Die unsichtbare Religion. Frankfurt a.M. 1991, S. 33.

³¹⁶ Nach mündlicher Mitteilung von Bernhard Johannes Blume hat Beuys die Untersuchung von Albert Freiherr von Schrenck-Notzing gekannt und dessen mediumistische Fotoerfahrung mit Interesse zur Kenntnis genommen. Veit Loers weist im Katalog zur Ausstellung „Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren“, an einzelnen Beuys-Werken nach, daß Beuys mit dem spiritistischen Repertoire vertraut war.

³¹⁷ Joseph Beuys - Zeichnungen - Tekeningen, Drawings, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1979/1980; Nationalgalerie Berlin 1980, Kunsthalle Bielefeld 1980. Wissenschaftszentrum Bonn, 1980, S. 15.

³¹⁸ „Daneben läßt sich auch nachweisen, daß sehr viele mythische Dinge in die moderne Kulturentwicklung eingegangen sind und dort ihre weiteren Transformationen erlebt haben....“, Beuys im Interview mit Dieter Koeplin, in: Kat. Kunstmuseum Basel 1977, S. 21.

hinaus eine Aussage von Beuys, in der sich der Künstler direkt auf die Volksüberlieferung bezieht. Dort heißt es:

*„My intention was not to create or depict symbols, but to express the powers that exist in the world: the real powers. The old way of doing this was through mythology. The new way is more through the understanding of art and science: what I call exact science - the result of direct observation. But in **folklore** (Hervorhebung von der Verfasserin), for instance, I find a form of meaning for the future and a more modern understanding of these powers than exist in mythology“. Oh Falada, there you hang is one such German fable that conveys a cosmic meaning symbolised through this horse.“³¹⁹ (vgl. dazu auch Abbildung 16).*

Es ist zugegebenermaßen problematisch, angesichts dieses einen kurzen Zitats von Beuys mögliche Parallelen zu den in den vorigen Kapiteln dargelegten Theoremen zum Aberglauben abzuleiten. Dennoch sind hier zwei Punkte anzumerken:

Erstens zeigt das Zitat, daß Beuys stark von evolutionistischen Modellen in der Tradition des 19. Jahrhunderts geprägt war, wie sie etwa von James Georg Frazer vertreten wurden, der, wie bereits weiter vorne dargestellt, annahm, daß sich das menschliche Denken von der Magie über die Religion zu den Wissenschaften entwickelt hat.

Zweitens, und das ist in Bezug auf unsere Fragestellung nach den volkskundlichen Bezügen bei Beuys bedeutsamer, bezieht sich Joseph Beuys in diesem Zitat explizit auf „*folklore*“³²⁰, d.h. auf die Volksüberlieferung. In der Tradition der Romantik überhöht er diese religiös und bringt sie mit mythischen Urzeiten in Verbindung. Insbesondere im deutschen Märchen sieht Beuys - wie die Brüder Grimm³²¹ - ursprüngliche transzendente Kräfte fortwirken. Das

³¹⁹ Beuys im Interview von 1974 mit Caroline Tisdall, in: Kat. Heiner Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. München 1988, S. 48. Verweise auf das Märchen Falada finden sich im HdA unter Bd. VI, S. 1664 und Bd. VIII, S. 848.

³²⁰ Bei dem Begriff „folklore“ handelt es sich um ein Kunstwort, das auf einen Artikel von William John Thoms zurückgeht, den dieser 1846 unter dem Pseudonym Ambrose Merton in der englischen Zeitschrift „Athenaeum“ erstmals verwendete. In diesem spricht er Jakob Grimms „Deutscher Mythologie“ hohes Lob aus. William John Thoms spricht davon, daß es sich bei dem, was in England als „Popular Antiquities“ oder „Popular Literature“ bezeichnet wird, eigentlich gar nicht um Literatur handelt: by the bye it is more a Lore than a Literature, and would be most aptly designed by a good Saxon compound, **Folk-lore** – the Lore of the People“. Der Begriff fand im Verlauf weniger Jahre Eingang in die verschiedensten Sprachen und Sprachbereiche und verbreitete sich nicht nur in der angelsächsischen Welt, sondern auch in außereuropäischen Kontinenten. Ursprünglich umfasste der Begriff vor allem Formen der mündlichen Überlieferung, gelegentlich wird er aber auch für die Gesamtheit der Volkskultur – also für alle Gegenstände der Volkskunde vom Bauernhaus bis zum Volkslied, vom Motivbild bis zur Tracht gebraucht, vgl. Hermann Bausinger: Formen der „Volkspoesie“. Berlin 1980 (1. Auflage Berlin 1968), S. 41ff. Hermann Bausinger verweist darüber hinaus darauf, daß die Bedeutung des Begriffes „folklore“ nicht in allen Ländern dieselbe ist. So bezeichnet das folk im englischen - das Volk - die Leute, mit einem gewissen sozialen Akzent auf den wenig gebildeten Schichten und im Gegensatz zu people und zum deutschen Wort Volk ohne nationalen Gehalt. In Deutschland wurde das Wort in seiner vollen Bedeutung kaum verwendet, weil man, so Hermann Bausinger, fürchtete, daß der nationale Gehalt der Volkskunde verlorengehe. Geläufig ist in Deutschland vielmehr die deutsche Entsprechung „Volksüberlieferung“. Erst in den letzten Jahren findet man den Begriff Folklore auch als Bezeichnung für erneuerte, meist mehr oder weniger modisch aufgeputzte Volksmusik, vgl. vgl. Hermann Bausinger: Formen der „Volkspoesie“. Berlin 1980 (1. Auflage Berlin 1968), S. 42ff.

³²¹ vgl. zur Rekonstruktion des Mythos bei den Brüder Grimm, Wolf-Daniel Hartwich: Deutsche Mythologie.

wiederum läßt vermuten, daß Joseph Beuys sich vor allem aufgrund der religiösen Dimensionen für die volksculturelle Überlieferung interessierte und entsprechend der romantischen Kontinuitätsprämisse davon ausging, daß im Brauchtum germanisch-keltische Glaubensformen weitertradiert worden sind.

Dafür spricht auch, daß Beuys sich in dem 1976 mit Dieter Koeplin geführten Interview auf die Frage nach der Rekonstruktion „primitiver“ Traditionen in der modernen Kunst durchaus kenntnisreich über die Rezeption volkscultureller Elemente bei anderen Künstlern geäußert hat. Auch Brancusi habe eine Wurzel in der Volkskunst³²², sagte Beuys damals und verwies an derselben Stelle auch auf Oskar Schlemmer, der eher auf ein tradiertes volkscundemäßiges Element seines „eigenen Bodens“ zurückgegriffen habe³²³. Auf Fragen Dieter Koeplins nach Inspirationsquellen für seine eigene Kunst antwortete der Künstler jedoch ausweichend. Auch intensive Recherchen insbesondere nach dem Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens im Archiv Moyland und im nächsten Umkreis von Beuys, erbrachten keine Hinweise auf das volkscundliche Sammelwerk, aus denen Beuys Kenntnisse über das Brauchtum bezogen haben könnte³²⁴.

Umso erstaunlicher ist es deshalb, daß die empirische Bestandsaufnahme zwischen dem Werk von Beuys und dem HdA - das weniger städtischen „*Kunstaberglauben*“³²⁵ (d.h. Horoskope, Amulette, Parapsychologie), sondern hauptsächlich Volksaberglauben umfaßt - eine große Schnittmenge an volksculturellen Symbolen und Ritualen ergab. Vor allem die Zeichnungen der 40er und 50er Jahre mit Titeln wie „*Vielfraß*“, „*Geburtsstein*“, „*Nebelfrau*“, „*Zwergenstein*“, „*Schneeschuhe*“, „*Dreiecksspiegel*“, „*Dreibeiniges frißt Gras*“ etc. (vgl. Aufstellung von Beuys-Werken in der Materialsammlung) weisen darauf hin, daß sich Beuys intensiv mit volksculturellen Erzähltraditionen beschäftigt hat. Die unzähligen Parallelen hinsichtlich Motivwahl und dem magischen Repertoire der Beuyschen Rituale sind mit Hilfe

Die Erfindung einer nationalen Kunstreligion. Berlin/Wien 2000, S. 47ff.

³²² „(...) Wir sprachen von Schlemmer, der eher auf ein tradiertes volkscundemäßiges Element auf seinem eigenen Boden zurückgegriffen hat...Auch Brancusi hat eine Wurzel in der Volkskunst (...)“ Beuys, zit. nach Interview mit Dieter Koeplin, in: Kat. Kunstmuseum Basel 1977, S. 21.

³²³ Ebenda

³²⁴ Gespräche wurden in diesem Zusammenhang mit dem Sammler Hans van der Grinten und dem Bildhauer Walter Brück, der Beuys nach dem Krieg künstlerisch unterrichtete, geführt. Beide sagen aus, daß Beuys das Handwörterbuch nie erwähnt und sich auch nicht speziell über den Volksaberglauben geäußert hat. Auch Eva Beuys schreibt in einem Antwortschreiben auf eine Anfrage der Verfasserin an den privaten Beuys-Nachlass, „daß ihr Mann, das Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens nicht besessen und auch nie erwähnt hat...“ (Schreiben von Eva Beuys an die Autorin vom 15.04.2000).

³²⁵ vgl. Inge Schöck: Bemerkungen zum Aberglauben, in: Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde 1970, S. 61-70; vgl. auch Wolfgang Lipp: Magie-Macht und Gefahr. Zur Soziologie des Irrationalen, in: A. Zingerle/C. Mongardini (Hg.): Magie und Moderne. Berlin 1987, S. 63-97.

des HdA's im folgenden unter symboltheoretischen Gesichtspunkten in Textform ausführlicher beschrieben.

7.2. Ästhetische Transformation des Aberglaubens

7.2.1. Motive und Symbole

7.2.1.1. Natur

Die Volkskunde ist lange davon ausgegangen, daß sich im Volksglauben Vorstellungen früherer Kulturstufen, wie der Glaube an eine von Geistern beseelte Natur (Animismus) oder noch ältere Vorstellungen von magischen Kräften (Orendismus), die sich in Menschen, Gegenständen und Orten konzentrieren, bis ins 19. Jahrhundert, manchmal sogar bis ins 20. Jahrhundert hinein gehalten haben.

So sind im HdA eine Fülle von Legenden um vorchristliche Kultorte überliefert, an denen - so die Vorstellung - der Mensch mit übersinnlichen Kräften in Verbindung treten konnte. Steine, Bäume, Quellen, Vulkane, Wasserfälle und Brunnen galten als solche zur Zauberei und zur „Weissagung“³²⁶ geeigneten Orte. Heidnische Gräberfelder, Friedhöfe und Kirchen wurden hingegen, laut HdA, gemieden, weil man ihnen schädliche Kräfte zusprach und sich vor „Spukerscheinungen“³²⁷ fürchtete.

Daß Joseph Beuys sich mit derartigen aus Naturreligionen stammenden kosmischen Vorstellungen und insbesondere mit magischen Orten beschäftigt hat, geht aus nachstehendem Zitat hervor:

„Die Eiche als Versammlungsplatz, die Erde als Platz einer geistigen Kultur für den Priester, für den Druiden oder für denjenigen, der für die Spiritualität verantwortlich ist. So war es ja in unserem Lebensraum, wo Germanen und Kelten gelebt haben, nie ein urbanes Gebilde, sondern immer dieser Naturgegenstand. Spiritualität fand statt in Wäldern an bedeutenden Naturstellen, ebenda, wo eine wichtige große Eiche war im Zusammenhang vielleicht mit einem gutgearteten Felsen. In diesem Bereich haben die Germanen ihre Kultstätte gehabt ebenso die Kelten.“³²⁸

Diesen Kultplätzen spürt Beuys vor allem in seinen frühen Zeichnungen nach. Arbeiten wie „Landschaft mit elektrischer Ladung“³²⁹ oder „Aggregat mit Regenbogen am Wasserfall“ rufen Erinnerungen an eine von magischen Kräften durchtränkte Natur wach. Was Titel wie „Gebirge im Gletscher und Erscheinung“³³⁰, „Zwei Mädchen betrachten Vulkan und Geysir“

³²⁶ Vgl. Stichwort „Weissagung“ im HdA Register beispielsweise Bd. VII, S. 1564.

³²⁷ Vgl. beispielsweise Stichwort „Schauer“, HdA Bd. VII, S. 1016.

³²⁸ Werner Krüger/Wolfgang Pehnt: Künstler im Gespräch. Köln 1984, S. 45.

³²⁹ Abbildung, in: Kat. Armin Zweite: Natur, Materie, Form. Düsseldorf 1992.

³³⁰ Kat. Stiftung Schloß Moyland (Hg.): Sammlung van der Grinten. Die Werke von Joseph Beuys im Schloß Moyland (Studienheft) Sammlung van der Grinten. Schloß Moyland 1997, Wand 1, Raum 34.

(1949)³³¹ ansprechen, wird von Beuys - so könnte man meinen - in den Werken einführend zeichnerisch imaginiert. Teilweise sind die in den Titeln angesprochenen Motive nur hauchzart mit wenigen Strichen angedeutet, so daß man das Dargestellte nur erahnen kann, teilweise, wie beispielsweise im Blatt „Vulkan“ (1949), mit heftigem, bewegtem Duktus nachempfunden. Unzählige Arbeiten entstehen 1956 allein zu dem Thema Wasserfall, aber auch andere heilige Orte wie der Brunnen und die Quelle werden von Beuys immer wieder zur Darstellung gebracht (vgl. Zeichnungen zu den entsprechenden Stichwörtern in der Materialsammlung).

Das Doppelblatt mit dem Titel „Zerstörter Brunnen“ aus dem Jahr 1958 unterscheidet sich dabei von den bereits beschriebenen Zeichnungen, weil es weniger eine intakte frühzeitliche mythische Topographie veranschaulicht, als vielmehr ihre zeitgenössisch aktualisierte Bestandsaufnahme darzustellen scheint. Der Brunnen ist verfallen, die heilige Stätte entweiht. Inwieweit Beuys mit diesem Blatt die heutige Unterbrechung zum Übersinnlichen thematisieren wollte und diese Arbeit als zivilisationskritische Metapher zu verstehen ist, darauf hat der Künstler selbst keinen Hinweis gegeben. Dies läßt sich nur vermuten, zumal auch im Märchen der versiegte Brunnen als Symbol für die bedrohte Schöpfung vorkommt³³².

Im dem in HdA-Form modifiziertem Volksglauben wurden neben bestimmten Orten auch Steine als heilig verehrt. Auch in Beuys' Werk finden sich Arbeiten zu diesem Motivbereich, die darauf hinweisen, daß er sich nicht selten mit dem vorchristlichen Steinkult beschäftigt hat. So erscheinen Arbeiten mit Titeln wie „Geburtsstein“³³³ oder „Inspiration Sonnenstein“ (1949) jedenfalls weniger rätselhaft, wenn man volkstümliche Vorstellungen zum Stein heranzieht³³⁴ (Abbildung 17).

Steine wurden im Volksglauben nicht wie heute als unbelebte tote Materie angesehen, sondern als Lebewesen betrachtet, „*die in der Erde wachsen wie Pflanzen*“³³⁵, „*die sich bewegen*“³³⁶, „*weinen*“³³⁷ und „*gebären können*“³³⁸. Darüber hinaus wurden vielen Steinen

³³¹ Abbildung, in: Kat. Armin Zweite: Natur, Materie, Form. Düsseldorf 1992, Abb. 3.

³³² Vgl. Ursula Heindrichs: Zauber Märchen Brunnen, in: Ursula Heindrichs: Zaubermärchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen. München 1998.

³³³ Bei der Arbeit „Geburtsstein“ von 1953, handelt es sich nicht um eine Zeichnung, sondern Beuys hat mittels Gips einen Stein nachmodelliert und auf der für den Betrachter sichtbaren Oberseite reliefartige Spuren angebracht. Der Stein ist in einen dafür angefertigten Holzkasten eingeklebt.

³³⁴ HdA, Stichwort Stein, Bd. VIII, S. 380ff.

³³⁵ Ebenda, S. 380.

³³⁶ Ebenda, S. 394.

³³⁷ Ebenda, S. 395.

³³⁸ Ebenda, „im Kaukasus befruchtet der Satan einen Stein, das Kind wird später herausgeschnitten und in einem Märchen aus Hessen gebiert eine Gräfin einen Stein HdA (...)“, HdA, Stichwort „Stein“, Bd. VIII, S. 395.

Heilkräfte³³⁹ zugeschrieben, zu deren Entfaltung der Mensch verschiedene überlieferte Riten und Handlungen, wie beispielsweise Besprechungen (z.B. „*im Namen der Dreifaltigkeit, Gebete, Kreuzschlagen, dreimal Berühren usw.*“³⁴⁰), praktizieren mußte. Insbesondere dem von Beuys in der Zeichnung „Inspiration Sonnenstein“ (Abbildung 18) gezeichneten Sonnenstein³⁴¹ - auch Ammonit genannt - wurden derartige hellseherische Kräfte zugesprochen³⁴².

Auf der Bleistiftzeichnung „Inspiration Sonnenstein“ scheint ein Mädchen eine magische Handlung inmitten einer kargen, sonnenbeschiedenen Landschaft auszuführen. Ihr Oberkörper und ihr Kopf sind nur mit wenigen Umrißlinien am unteren Bildrand angedeutet, doch ist zu erkennen, daß sie mit erhobenen Armen auf einen Stein in der Bildmitte ausgerichtet ist, der ein Kreuz sendet und durch eine Linie direkt mit der Sonne verbunden ist.

Im HdA sind darüber hinaus auch zahlreiche regionale Sagen und Legenden tradiert, die sich um besonders auffällige Steine gebildet haben. Überliefert sind Vorstellungen von Steinen, bei denen es sich eigentlich um versteinerte Lebewesen handeln oder in denen „*ein Lebewesen (...) stecken soll*“³⁴³. In Cornwall, so ist dem HdA zu entnehmen, sieht die Überlieferung in den dort vielerorts noch vorhandenen Steinkreisen versteinerte Männer, die zur Strafe für ihr Tanzen am Sonntag verwandelt wurden³⁴⁴. Die Steinverwandlung als Strafe kommt darüber hinaus auch in Märchen wie beispielsweise „Die zwei Brüder“ vor, in dem eine Hexe die Knaben zu Stein erstarren läßt, und steht dort meist als Metapher für den Tod der Figuren.

Möglicherweise haben derartige Vorstellungen von Steinverwandlungen Beuys zu Zeichnungen wie „o.T.“ (Mann im Gestein) (Abbildung 19) oder „Selbst im Gestein“ (1955) inspiriert. Beuys selbst hat jedenfalls bei der Kommentierung dieser Arbeiten Caroline Tisdall gegenüber 1974 auf Volksglaubensvorstellungen zum Druidenkult verwiesen. „*Self in stone, represents myself in mineralised form, my head and face in the mountain. In the upper part is a figure in a coffin. This is the stone coffin, of initiation through death in druid cults.*“³⁴⁵

³³⁹ Ebenda, S. 380.

³⁴⁰ Ebenda, S. 381.

³⁴¹ HdA, Stichwort „Ammonit“, Bd. I, S. 368 und HdA, Bd. VI, S. 81.

³⁴² HdA, Bd. VI, S. 81.

³⁴³ HdA, Bd. VIII, S. 394.

³⁴⁴ HdA, Bd. VI, S. 88.

³⁴⁵ Beuys im Gespräch mit Caroline Tisdall, abgedrucktes Interview von 1974, in: Kat. Heiner Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. München 1988, S. 50.

Aus dem Zitat geht hervor, daß Beuys die volkskundliche Metapher der Versteinerung vor allem Mitte der 50er Jahre benutzt, um seine eigene seelische Befindlichkeit in dieser Zeit zu beschreiben. Anders als bei den bislang besprochenen Visualisierungen, in denen er volkstümliche Überlieferungen mehr oder weniger einführend imaginiert, benutzt er sie in den oben genannten Arbeiten vor allem als visuelle Vokabel, um eigene Erfahrungen und Erkenntnisse zu metaphorisieren.

Daß Joseph Beuys als Künstler einzelne volkstümliche Symbole und Motive zu individuellen Symbolen umwandelt, indem er sie mit eigenen Sinnbedeutungen auflädt, läßt sich noch an einem anderen dem Stein verwandten Motiv konkretisieren - am Kristall.

Im Volksglauben werden dem Kristall nicht nur apotropäische Kräfte zugesprochen; er wird vor allem auch zum Wahrsagen benutzt. Insbesondere der Bergkristall ist, laut HdA, besonders geeignet zur Erkundung *„verborgener geschehener dinge oder auch zukünftiger beegnissen“*³⁴⁶. So wird dort auch beschrieben, daß verschiedene Rituale und Sprüche die ihm zugesprochene Zauberkraft unterstützen; es wird beispielsweise empfohlen, den Kristall auf einen heiligen Tisch zu setzen, bestimmte Zeiten zu beachten und sich entsprechend zu kleiden³⁴⁷. Auch wird im HdA ausführlich von ausgedehnten unterirdischen Kristallhöhlen, von leuchtenden Kristallpalästen und Kristallgrotten berichtet, in denen, so der Mythos, die Zwerge die Kristalle bearbeiten und schmieden³⁴⁸.

Sowohl Regina Prange als auch Klaus-Dieter Pohl bringen das Motiv des Kristalls, bzw. Darstellungen von Kristallisationsprozessen bei Beuys in ihren kunsthistorischen Ausführungen in Zusammenhang mit alchemistischen und romantischen Theorien³⁴⁹. Diese Bedeutungstraditionen, sowie die Ausführungen Rudolf Steiners zum Kristall, spielen bei Beuys sicherlich eine Rolle. Angesichts der vielen Übereinstimmungen von Motiven aus dem HdA und Beuyschen Werktiteln wie „Tisch mit Kristall“, „Kristall in der Höhle“, „Kristalle am Berg“ (vgl. Materialsammlung), ist es jedoch durchaus möglich, daß Beuys auch mit dem volkstümlichen Mythenhintergrund vertraut war und dieser ihm als Quelle für seine in den 50er Jahren in großer Zahl entstehenden Kristall-Darstellungen gedient hat. Vor allem die

³⁴⁶ HdA, Stichwort „Kristallomantie“, Bd. 5, S. 585.

³⁴⁷ Ebenda und Stichwort „Kristall“, Bd. 5, S. 576-577.

³⁴⁸ Stichwort „Kristall“, Bd. 5, S. 578.

³⁴⁹ Vgl. Regina Prange: Das Kristalline, in: Kat. Christoph Vitali (Hg.): Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990. München 1995, S. 608-615; Klaus-Dieter Pohl: Der Kristall im Werk von Joseph Beuys, in: Vorträge zum Werk von Joseph Beuys, hrsg. vom Arbeitskreis Block-Beuys Darmstadt, Darmstadt 1995, S. 19-34.

Tatsache, daß er den Kristall in Zeichnungen wie „rock-crystal (Zwergendenkmäler)“ (Abb. 20) unmittelbar in Bezug zu den Zwergen setzt und diese entsprechend der Überlieferung als „*emsig agierende Kristall-Geister*“³⁵⁰ (vgl. Zwerge von 1954) zeichnerisch darstellt, stützt die These von Werner Spies, daß Beuys sich intensiv mit der Folklore auseinandergesetzt und insbesondere das HdA gekannt hat.

Mit der schrittweisen Ausformung seiner Plastischen Theorie läßt der Künstler wie andere Motive auch den Kristall mit eigenen, über die traditionelle Ikonographie des Minerals hinausgehenden Sinnbedeutungen auf³⁵¹. So nimmt er dessen „natürliche Eigenschaft“³⁵² der Härte und Klarheit zum Anlaß, Kraft seiner eigenen Deutungsmacht als Künstler den Kristall zum subjektiven Symbol für „*Ratio*“³⁵³, für materialistische Verhärtung und „*als Sinnbild für einen absolut materialistisch orientierten Wissenschaftsbegriff*“³⁵⁴ zu erklären. In der Zeichnung mit dem Titel „Explodierender Schädel mit Kristall“, die einen Schädel zeigt, der von einem Kristall gesprengt wird, hat Beuys diese eigene Ausdeutung des Motivs anschaulich verbildlicht (Abb. 21).

In ganz ähnlicher Art und Weise hat Beuys auch noch andere Märchenmotive benutzt, um individuelle und gesellschaftliche Bewußtseinsprozesse metaphorisch zu beschreiben. So sprach er im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Rationalisierungs- und Verhärtungsprozessen vom „*Schneewittchenprinzip*“:

„*Das Schneewittchenprinzip ist praktisch das durchsichtige Todesprinzip, das Kristallprinzip, das Formprinzip und es hat durchaus etwas mit dem Mysterium des Todes zu tun.*“³⁵⁵

³⁵⁰ Dieter Koeplin, in: Koeplin 1995, S. 29.

³⁵¹ Klaus-Dieter Pohl hat die Bedeutungsdimensionen des Kristalls bei Beuys folgendermaßen zusammengefaßt:

- a) Der Kristall ist Ausdruck der Materie, des Materiellen, sowohl im Sinne des real Materiellen, wie Stein, Gebirge und das Erdhafte überhaupt, als auch im Sinne des einseitigen geistigen Verhaftetseins am Materiellen.
- b) Der Kristall ist Sinnbild des materialistisch orientierten Wissenschaftsbegriffs, der einseitigen Vorherrschaft der Logik und der Rationalität im Allgemeinen und - daraus sich ergebend - auch ein Sinnbild geistiger, todesgleicher Erstarrung und Verkapselung. Dies steht im Gegensatz zum Organisch-Lebendigen als Ausdruck der „überirdischen“ Fähigkeiten des Menschen und seiner spirituellen Kreativität.
- c) Der Kristall ist aber auch Ausdruck einer Durchgangsstation, eines Todes, aus dem wieder neues erwächst - eine Metarmorphose, eine Wesensverwandlung, eine Wiederauferstehung als Teil eines Kreislaufes von Werden und Vergehen.

Ders.: Der Kristall im Werk von Joseph Beuys, in: Vorträge zum Werk von Joseph Beuys, hrsg. vom Arbeitskreis Block-Beuys Darmstadt, Darmstadt 1995, S. 21.

³⁵² Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München 1994, S. 33ff. (Kunstwissenschaftliche Studien 61).

³⁵³ Kat. Szeemann 1993, S. 270.

³⁵⁴ Ebenda

³⁵⁵ Beuys, zit. nach Kat. Westermann-Angerhausen 1997, S. 54.

Auch mit dem Motiv des Berges verwandte Begrifflichkeiten (wie Bergwerk, Berglampen, Bergkönig vgl. Materialsammlung) kommen sowohl im HdA als auch im Werk des Künstlers vor.

So wird im Volksglauben der „*hohle Berg*“³⁵⁶ als Versammlungsort für Kobolde, Hexen, Graumännchen, aber auch Könige beschrieben³⁵⁷. Joseph Beuys hat in einem Kommentar zu einem Anfang der 60er Jahre als Plastik ausgeformten „Bergkönig“ aus Bronze ausdrücklich auf diese volksmythologischen Hintergründe verwiesen³⁵⁸. Wie die Beispiele zeigen, benutzt er sowohl den Begriff des „Berges“ als auch den des „Bergkönigs“ jedoch einmal mehr als Metapher zur Beschreibung psychologischer Vorgänge. So interpretiert er den Berg Caroline Tisdall gegenüber als „*Sitz des Selbst*“³⁵⁹ und den plastisch ausgeführten „Bergkönig“ (Abb. 22) entsprechend der Bedeutung, die das Königwerden im Märchen hat, als Bild für einen Menschen, der einen hohen Grad an Bewußtsein über sein Selbst erlangt hat³⁶⁰.

*„Dieser Berg ist auch eine menschliche Figur. Ob diese ein realer König oder ein erfundener ist, spielt keine Rolle. Interessant aber ist, daß er aus zwei getrennten Teilen besteht: aus Körper und Kopf. Wesensmerkmal des Kopfes ist ein Drehelement, wie ein Kompaß, ein Gyroskop oder ein den Zeitfaktor suggerierendes Ziffernblatt. Mein Interesse liegt im Psychologischen, das im Physiologischen eingelagert ist: das Zeitelement, positiv (Berg) und negativ (Tal). Der König ist ausgehöhlt wie ein Tunnel ...Der Tunnelaspekt suggeriert die Aktivität des Menschen, seinen Willen, die Oberfläche zu durchstoßen, zu graben, zu tunneln, zu kannelieren. Aber es ist auch der Höhlenaspekt, in der Legenden und Folklore des Berges ihren Ursprung haben...“*³⁶¹

³⁵⁶ Vgl. Stichwort HdA „Berg“, Bd. I, S. 1050.

³⁵⁷ Bei einer in den 40er Jahren von dem Volkskundler Matthes Ziegler herausgegebenen Publikation zum Aberglauben findet man zum Stichwort „Bergkönig“ folgendes „In Notzeiten lebte die Hoffnung des Volkes in der Erwartung eines großen Königs der Vergangenheit, dessen einst bewährte Glückhaftigkeit allein die Bürgschaft für die Notwende zu geben schien. So entstanden und lebten die Sagen vom König im Berg, der wiederkehren wird (...)“ Matthes Ziegler: Aberglaube. Eine volkskundliche Welt- und Begriffsbestimmung. Berlin 1940.

³⁵⁸ „...Der König ist ausgehöhlt wie ein Tunnel...Der Tunnelaspekt suggeriert die Aktivität des Menschen, seinen Willen, die Oberfläche zu durchstoßen, zu graben zu tunneln, zu kannelieren. Aber es ist auch der Höhlenaspekt, in der Legenden und Folklore des Berges ihren Ursprung haben...“, Beuys zit. nach Kat. Szeemann 1993, S. 30.

³⁵⁹ Beuys, in: Kat. Tisdall 1979, S. 62. In einem Interview mit Michele Bonuomo hat Beuys im Zusammenhang mit dem Palazzo Regale auch den Begriff des Königs in diesem Sinne benutzt: „Genau, die Behauptung - die Revolution sind wir - bedeutet, daß wir ein sehr hohes Niveau an Freiheit, Selbstbestimmung und Souveränität erreicht haben. Daher kann der Mensch als Gekrönter, wie ein echter König, dargestellt werden. Zugleich ist dieser universelle Herrschaftsbegriff die höchste Form der Demokratie.“ Beuys, in: Kat. Beuys zu Ehren, München 1986, S. 92.

³⁶⁰ Vgl. zum Motiv des Königs im Märchen beispielsweise Wilhelm Laiblin, nach dem das Königwerden im Märchen ein Bild für die aufsteigende seelische Entwicklung, für Reifung ist. Wolfgang Laiblin: Märchenforschung und Tiefenpsychologie. Darmstadt 1969, S. 167.

³⁶¹ Beuys, zit. nach Kat. Szeemann 1993, S. 30.

Der Bergkönig ist nur eine unter vielen Figuren, die die „Volkspoesie“ geschaffen hat, um die Natur zu beseelen. Welche phantastischen Gestalten aus Sagen und Legenden des Volkes Beuys in seinem Werk noch zu neuem Leben erweckt, wird im folgenden Kapitel dargelegt.

7.2.1.2. Figuren

Phantasiegestalten

In der antiken und germanischen Mythologie, aber auch in der Folklore gibt es neben den Göttern eine Vielzahl von Geistwesen, die das Reich zwischen Himmel und Erde bewohnen. Viele dieser Mythen und Sagengestalten hat Joseph Beuys vor allem in seinem Frühwerk aufgegriffen, um auf die seiner Ansicht nach im Zuge der europäischen Industrialisierungsprozesse 'entzauberten' Beziehungen zur Transzendenz, zu den Lebensenergien der Erde, zu den seelischen Kräften der Tiere - kurz zur ganzen Schöpfung aufmerksam zu machen. Da es jedoch Ziel dieser Arbeit ist, vor allem die Verwurzelung von Beuys in den volkstümlichen Sinnschichten detailliert nachzuweisen, werden im folgenden weniger die Figuren der antiken Mythologie³⁶² im Mittelpunkt stehen, sondern vor allem die Beuyschen Bezüge zur religiösen Folklore mit Hilfe des HdA's aufgelistet.

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Gespräch, das Beuys am 29. Januar 1982 mit dem Lama Sogyal Rinpoche zur Vorbereitung seines Zusammentreffens mit dem Dalai Lama geführt hat, in dem er explizit auf die Figuren in der germanischen Mythologie zu sprechen kommt:

„Sie gingen um mit Odin, mit Donar, mit Holda...sie hatten eine Menge von männlichen und weiblichen Göttern, die zumeist in den natürlichen Elementen lebten...im Feuer, im Wind...sie wurden nicht in Figuren eingefangen, wie in der antiken griechischen Kultur...Das germanische Symbol für all diese lebendigen Götter war meist nur ein lebendiger Baum...Nichts sonst. Die Menschen mögen einige Dinge an den Baum gelegt haben, wie einen Pferdekopf, um einen besonderen Gott hervorzuheben, doch prinzipiell war es, einfach dem Baum zuzuhören, wenn der Wind in ihn fuhr oder wenn sich das Wetter änderte oder ein Regenbogen kam oder der Mond erschien. Weißt du, das ist nämlich eine Art von Verstehen der Götter, die nicht, wie in der antiken Welt, skulptural erscheint...Es lebt in den Elementen... und es gehört zu allen diesen verschiedenen Strukturen von Göttern...Den Göttern in der Erde, den Göttern auf der Erde...die höhere und die niedere Natur...Also, all die Zwerge, die Elfen, die Feen...und diese Figuren...Und dies ist dann abgetrennt worden durch das monotheistische Prinzip, das vom Alten Testament herkommt, durch das Neue Testament...und das ausgeführt wurde durch die Vorstellung des Christentums...Dies also ist das Mysterium der Entwicklung der Welt heute...das muß die ganze Zeit über diskutiert werden...“³⁶³.

³⁶² Vgl. Zur Rezeption von Beuys und der Antike den anlässlich einer Ausstellung 1993 in der Münchner Glyptothek erschienenen Katalog Hauptstrom Jupiter. Beuys und die Antike. Staatliche Antikensammlung und Glyptothek. München 1993.

³⁶³ Der vollständige Antwortsatz von Beuys lautet: Das monotheistische Konzept ist das Jaweh-Prinzip...und das ist das Karma der jüdischen Geschichte...und des jüdischen Volkes...Sie haben all die verschiedenen Götter abgetrennt. All die Völker jedoch, die missioniert wurden von den Missionaren der Christenheit, sie selbst hatten eine ganz große, kosmische Konstellation von Göttern. Zum Beispiel die germanischen Stämme. Sie gingen um mit...(Fortsetzung obiges Zitat), zit. nach Beuys in einem Gespräch mit lama Sogyal Rinpoche in Paris am 29.

Beuys verweist in diesem Zitat zwar ausdrücklich auf germanische Göttergestalten, doch letztendlich haben nur wenige seiner Werke diese auch zum Gegenstand. Das 1959 entstandene Objekt „Thor und Loki“ (Abb. 23) ist eine Arbeit, mit der Beuys eher auf humorvolle Art und Weise an die indogermanischen Göttergestalten erinnert. Allzu wörtlich hat er in diesem Werk die Überlieferung genommen, daß das wichtigste „Werkzeug“³⁶⁴ des Wind- und Donnergottes Thor neben dem Blitz vor allem der Hammer sei, den Thor gegen seine Feinde schleuderte, indem er ein ebensolches Werkzeug neben einer eisernen Zange für Loki als Kunstobjekt deklariert.

Mehr als für den Götterolypm scheint sich Beuys jedoch für die Figuren der „niedereren Mythologie“³⁶⁵ und für die Phantasiefiguren und Geister der folkloristischen Tradition interessiert zu haben, die die Figuren der germanischen Jenseitsvorstellung noch um weitere Geisterarten bereichert hat.

Das HdA unterscheidet in diesem Zusammenhang grundsätzlich zwischen Naturgeistern, die sich in Wald und Feld, Berg und Tal, an Ufern von Flüssen aufhalten, und Totengeistern, die an die Gräber der Toten gebunden sind oder an einsamen Orten, an Ruinen oder Felsschluchten³⁶⁶ hausen. Sowohl Naturgeister als auch Totengeister, so liest man im HdA weiter, haben der allgemeinen Anschauung nach „*zwar weder Leib noch Knochen..., sondern ätherische feine durchsichtige Körper*“³⁶⁷, doch können sie „*menschliche Gestalt annehmen*“³⁶⁸ oder sich „*als Tiere, Lichter oder leblose Gegenstände*“³⁶⁹ wie beispielsweise „*Knäuel und Kugeln materialisieren*“³⁷⁰. In Ausnahmen erscheint auch eine Geisterhand, das ist laut HdA „*das Einzige, was bisweilen von einem Geist sichtbar wird...*“³⁷¹. Im Aberglaubenlexikon wird jedoch vor allem vor dieser Geist-Erscheinung gewarnt: „*Da eine Geisterhand alles verbrennt, hüte man sich, sie zu ergreifen, wenn ein Geist sie hinhält. Man reicht dafür andere Gegenstände hin: ein Tuch, ein Taschentuch, den Schürzenzipfel, ein Stück Holz, den Stiel der Axt u.a.*“³⁷²

Januar 1982, in: Louwrien Wijers: Schreiben als Plastik. Interviews, Gespräche, Dokumentationen. Berlin/London 1992, S. 147.

³⁶⁴ Zit. nach HdA, Stichwort „Blitz“, Bd. I, S. 1401. Vgl. auch HdA Bd. I, S. 643 und 641.

³⁶⁵ Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. 2 Bände. Jena 1912.

³⁶⁶ Vgl. HdA Stichwort „Geist“, Bd. III, S. 472ff.

³⁶⁷ Ebenda, S. 489.

³⁶⁸ Ebenda, S. 488.

³⁶⁹ Ebenda

³⁷⁰ Ebenda, S. 492.

³⁷¹ HdA, Stichwort „Geisterhand“, Bd. III, S. 528.

³⁷² Ebenda

Diese detaillierten und für den heutigen rationalen modernen Menschen teilweise höchst befremdlichen Beschreibungen volkstümlicher Phantasie aus dem HdA werden hier an dieser Stelle so ausführlich zitiert, da die 1969 entstandene Zeichnung von Beuys mit dem Titel „Geisterhand zerdrückt Urschlitten“ (Abb. 24) wie eine Bebilderung dieser Darstellungen aus dem HdA erscheint. Deshalb ist es durchaus möglich, daß Beuys die Ausführungen im HdA nicht unamüsiert gelesen hat. So ist auf der Zeichnung „Geisterhand zerdrückt Urschlitten“, wie im HdA beschrieben, mit hauchdünnen, zarten Bleistiftstrichen eine Geisterhand gezeichnet, die einen Urschlitten - ein Lieblingsmotiv von Beuys - zerquetscht.

Angesichts der Ausführungen im HdA unter dem Sichtwort „Geist“, in denen dargetan wird, daß ein Geist sich unter anderem auch als Licht materialisieren kann, könnte man auch bei einer anderen, mit „Vision“ betitelten Beuys-Zeichnung (Abb. 25), das HdA als Quelle vermuten. So taucht auf dieser kleinen Beuys-Arbeit neben einem Kreuz ein mit feinen Strichen gezeichnetes sonnenartiges Gebilde auf, unter das Beuys eigenhändig, wie als Legende, darunter das Wort „Geist“ geschrieben hat. Wollte Beuys mit dieser Zeichnung, wie im HdA beschrieben, die Verkörperung eines Geistes visualisieren oder vielmehr die mit einer Vision einhergehenden aufblitzenden „Geistgehalte“ im Innern des Menschen darstellen?

In Bezug auf das gesamte Beuysche Werk gehören die Beispiele, in denen Beuys anonyme Geistergestalten visualisiert, jedoch zu den Ausnahmen. Viel häufiger findet man bei ihm Zeichnungen von personifizierten Geistwesen, wie von Berggeistern, Feen und Elfen, in die sich die Geistwesen - der folkloristischen Überlieferung nach - verwandelten, um mit den Menschen in Beziehung zu treten³⁷³. So hat Beuys nicht nur mündlich, wie im Gespräch mit dem Lama Sogyal Rinpoche, auf diese Figuren verwiesen, sondern sowohl die Gestalt des Berggeistes (vgl. „Kind küßt Berggeist“³⁷⁴) und die der Fee („Fee und Hase“, Sammlung Fröhlich), als auch die der Elfe (vgl. „Elfe“, 1955) oder Nympe („Quellennympe“, 1959) ins Bild gesetzt.

Vorzugsweise hat sich Beuys jedoch mit Geistern beschäftigt, die als Zwerge erscheinen. So gibt es zu Vorstellungen aus der Volksphantasie zu diesen Naturgeistern - vor allem aus den 50er Jahren - eine ganze Reihe von Beuys-Zeichnungen, die sich mit Hilfe des HdA's erläutern lassen:

Zwerge werden im Volksglauben aufgrund ihrer angenommenen vorchristlichen Überlieferung als Heiden und Heidenleuten angesehen³⁷⁵ und gehören wie die Berggeister,

³⁷³ Vgl. entsprechende Stichwörter im HdA.

³⁷⁴ Interessant ist ein Blick in das HdA im Zusammenhang mit dieser Zeichnung insofern, als dort der Kinderkuß als erlösend insbesondere für Geister beschrieben wird, vgl. beispielsweise HdA Bd. II, S. 929.

³⁷⁵ HdA, Bd. IX (Nachtrag), Stichwort „Zwerg und Riesen“, Absatz: Heidentum, Christentum, S. 1110.

laut HdA, zu den Unterirdischen³⁷⁶. „Sie wohnen allgemein vorzüglich in den Bergen, in stets genau und namentlich angegebenen Felshöhlen der Berge und Hügel, meist nach den Eingängen Löcher genannt“³⁷⁷ oder aber auch „in Steinen und Felsen, die nach den sie bewohnenden Zwergen Zwergelstein heißen“³⁷⁸. Da sie das Innere der Berge bearbeiten und besonders für Edelmetalle, vor allem aber Kristalle, zuständig sind, trifft man sie natürlich auch überall dort,

„wo Bergwerke betrieben worden sind oder werden...Sie geben den Bergmännern als sachkundige Grubenleute guten Rat zum Felsensprengen...“³⁷⁹
„Oft werden die unterirdischen Säle als märchenhaft prachtvolle Paläste geschildert mit goldenen Leuchtern und Glas-(Kristall-)Wänden, aus Gold, Silber und Edelgestein...Seltener als die Berg- und Felshöhlen werden Zwergenwohnungen unter der Erde genannt als kleine Zimmer unter Äckern, selbst gegrabene unterirdische Gänge; die Zugänge der Erdwohnungen sehen wie Mauselöcher aus. Unterirdische Gänge führen auch oft Stunden lang unter Flüssen wie dem Rhein hindurch.“³⁸⁰

Diese anschaulichen Darstellungen vom Zwergenleben eignen sich als Bilderklärungen für Zeichnungen wie die im vorigen Kapitel bereits genannte Zeichnung „rock-crystal (Zwergendenkmal)“ von Beuys aus dem Jahr 1971, auf der eine kristallausgeschmückte Höhle und ein unterirdischer Zugang zu sehen sind (Abb. 26).

Auch eine sehr realistisch gehaltene Bleistiftzeichnung aus dem Jahr 1955 mit dem Titel „Zwergenstein“ (Abb. 27) könnte eine Illustration des im HdA beschriebenen unterirdischen Aufenthaltsortes der Zwerge sein³⁸¹.

Leider gibt es so gut wie kaum Zeichnungen von Beuys, auf der die Gestalt eines Zwerges zu sehen ist. Meist verweist nur der Titel der Arbeiten auf die ja für den Menschen unsichtbaren Geistwesen, so daß es schwierig ist, hier etwaige Analogien zwischen dem volkstümlichen Zwergentypus und den Beuys-Zwergen herzustellen³⁸². Eine Zeichnung, auf die in diesem

³⁷⁶ Ebenda, S. 1119.

³⁷⁷ Ebenda, S. 1040.

³⁷⁸ Ebenda

³⁷⁹ Ebenda 1987

³⁸⁰ Ebenda, S. 1041.

³⁸¹ Dieter Koepplin nennt in seinem Text zu den Zwergen- und Hirschenkmälern auch noch eine andere Zeichnung mit diesem Motiv mit dem Titel „Zwergenstein mit Wolke“, die mir jedoch nicht als Abbildung vorlag, vgl. Dieter Koepplin: Hirsch- und Zwergendenkmäler im Werk von Joseph Beuys, in: Symposium Kranenburg 1995, Basel 1995, S. 24-55.

³⁸² Das Aussehen der Zwerge wird im HdA unter dem Stichwort „Zwerge und Riesen“ ausführlich „als zierlich und niedlich“ beschrieben, „wie Gerten mit einem unförmigen Kopf untersetzt. Die Mißgestalt wird öfter hervorgehoben als ein angenehmes Aussehen, sie sei kaum menschenähnlich, krüppelig, gräulig, mit runzeligem Gesicht...Die Hände sind schwarz, mager, kalt und weich wie eines Frosches oder lind und zart wie bei einer Maus. Die Füße sind meist verdeckt oder als Vogelfüße auch als kleinwinzige Füßlein zu sehen...Sie tragen Bergmannstracht, andere Bauerntracht oder eine altertümliche Kleidung. Manche Zwerge tragen ein weißes Stäbchen in der Hand. Sie führen eine brennende Laterne mit sich, Spaten oder Hacke auf der Schulter...“

Zusammenhang jedoch verwiesen werden muß, ist die Arbeit „Zwerg“ von 1965, die den Zwerg nicht nur im Titel trägt, sondern diesen darüber hinaus mit Schlapphut und Spaten abbildet (Abb. 28). Wie im HdA beschrieben, trägt der Beuysche Zwerg zwar einen Spaten und Schlapphut, doch wie bereits von Dieter Koeplin vermutet, scheint Beuys sich selbst auf dieser Zeichnung als Zwerg dargestellt zu haben. Bedeutet das für uns, daß Beuys sich mit einer Zwergengestalt solidarisierte, oder sah er sich etwa selbst als Nachfahre dieser Spezies und bekennt sich mit dieser Zeichnung zu den heidnischen Vorstellungen?

Tatsache ist, daß Beuys die Figur des Zwerges so gut gefiel, daß er sie, wie etwa auch die Figur des Hasen, zu einem Hauptsymbol seiner individuellen Mythologie auswählt und die altertümliche Figur dadurch, daß er sie in einen neuen subjektiven Kontext stellt, für die Gegenwart aktualisiert. Dafür, daß Beuys gerade den Zwerg, sozusagen als Vertreter aller Naturgeister, als subjektives Symbol erkoren hat, gibt es mehrere Gründe. Zum einen ist der Zwerg gleichen Geschlechts wie Beuys und zum anderen „bearbeitet er das Innere der Berge“³⁸³, die in Beuys' Mythologie - wie im vorherigen Kapitel erläutert - als Metapher für das Unbewußte fungieren. Der die Erde bearbeitende Zwerg scheint für Beuys also die geeignete Metapher, d.h. der bildhafte Begriff, für die von ihm angestrebte, von der Anthroposophie inspirierte Reflexionskultur gewesen zu sein; die Figur bedeutet ihm jedenfalls so viel, daß er sie als Hauptmotiv nicht nur immer wieder in den Titeln seiner Zeichnungen auftauchen läßt, sondern sich auch mit dieser Figur identifiziert. So hat Dieter Koeplin in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam gemacht, daß Beuys bei seiner Aktion „7000 Eichen“ wie auf der Zeichnung „Zwerg“ bei der Pflanzung der jungen Bäume mit Hut und Schaufel in der Zwergenpose posiert³⁸⁴. Darüber hinaus widmet Beuys den Zwergen während seines ganzen künstlerischen Schaffens immer wieder Denkmäler in Form von zeichnerisch und plastisch ausgeführten Zwergendenkmälern und Zwergengräbern³⁸⁵ (vgl.: „Denkmal für einen Zwerg“, „Zwerg mit Lampe im Denkmalsgebäude“, Zwergengräber). Diese Zwergendenkmäler sind - wie es bereits Dieter Koeplin formulierte - sicherlich als „Male zum Denken“³⁸⁶ zu verstehen, mit denen Beuys im Sinne seines

Einheitlicher als die Kleidung sind Farbe und Form des Hütchens, der Kappe, der Mütze oder des Schlapphuts mit großem tellerartigem Umfang“ (S. 1025ff), außerdem tragen „Die Zwerge wie die Hexen rote Kleidungsstücke, einen roten Rock besonders rote Strümpfe“ (HdA, Bd. IX, S. 1114).

³⁸³ HdA, Bd. I, S. 1050.

³⁸⁴ Vgl. den ausführlichen Text zu diesem Motiv, Dieter Koeplin: Hirsch- und Zwergendenkmäler im Werk von Joseph Beuys, in: Symposium Kranenburg 1995, Basel 1995, S. 24-55.

³⁸⁵ Vgl. auch den Absatz „Zwergengrab“ unter dem Stichwort „Zwerge und Riesen“, Bd. IX, Nachtrag, S. 1106 und S. 1117.

³⁸⁶ Koeplin, Basel 1995, S. 25.

Weltbildes auf eine außerhalb der Alltagswirklichkeit existierende Wirklichkeit hinweisen wollte.

„Wir haben doch tatsächlich sehr hilfreiche Wesen um uns, die uns also durch ihre Sprache belehren und informieren. Also über dieses letzte Geheimnis, wer mir da geholfen habe - ich schließe auch Engel nicht aus, ich schließe auch Götter nicht aus - denn wenn ich in diese Naturreiche sehe und auch Mäuse und Ratten als meine Mitwesen betrachte, die mir für die Kunst sehr hilfreich sein können und mir etwas ins Ohr flüstern können, dann muß ich auch annehmen, daß es noch andere Wesen gibt, wie Engel und Götter, denn die alten Kulturen haben sie ja tatsächlich sogar benannt und in sehr unterschiedliche Kraftprinzipien unterteilt.“³⁸⁷

Vor diesem Hintergrund läßt sich festhalten, daß Beuys mit dem Kult um den Zwerg - als Stellvertreter aller unsichtbaren Geistwesen - für die Existenz übersinnlicher Kräfte und Wesen werben und Sensibilität schaffen wollte.

Nicht in derselben Intensität wie mit den Zwergen, also in Form ganzer Motivserien, aber in einzelnen Zeichnungen beschäftigt sich Beuys auch noch mit anderen Figuren der Folklore. So widmet er beispielsweise die 1951 gefertigte Zeichnung mit dem Titel „Erscheinung der Nebelfrau“ einer Geisterart, die den Zwergen verwandt ist. Wie diese stehen Nebelfrauen in einem teils neckischen, teils hilfreichen Verhältnis zu den Menschen. Laut HdA bringen sie, ebenso wie das die Zwerge mit der Mütze tun, einen Menschen dadurch vom Weg ab, daß sie diesem einen Schleier vor das Gesicht halten³⁸⁸. Obwohl von Beuys nur sehr ungenau angedeutet, scheint eine derartige Szene auf der Zeichnung von 1951 dargestellt. Dabei ist die Figur der Nebelfrau, insbesondere der Kopf, deutlicher ausgearbeitet, wogegen von der zweiten Figur, die vielleicht das Opfer der Erscheinung darstellt, nur die Beine zu erkennen sind und der Oberkörper aufgrund des Schleiers der Nebelfrau unkenntlich geworden ist.

Neben der Nebelfrau kennt das HdA noch andere gespenstische Frauengestalten wie beispielsweise die zahllosen „weißen Frauen“³⁸⁹, die in Märchen, Legenden und Sagen auftauchen und auf Erlösung hoffen, weil sie *„im Erdenleben ihre Frauen- oder Mutterpflichten vernachlässigt haben“*³⁹⁰. Eine derartige - entsprechend der HdA-Angaben - mit einem weißen Kleid bekleidete Erscheinung stellt Beuys im Profil und mit einem reifartigen Gegenstand in den Händen in der Zeichnung von 1954 mit dem Titel „Weisse Frau im Gras“ (fairy) dar.

³⁸⁷ Kat. Joseph Beuys - Zeichnungen - Tekeningen, Drawings. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1979/1980; Nationalgalerie Berlin 1980, Kunsthalle Bielefeld 1980, Wissenschaftszentrum Bonn, 1980, S. 15.

³⁸⁸ HdA, Bd. VII, Stichwort „Schleier“, S. 1214.

³⁸⁹ HdA, Bd. III, S. 965.

³⁹⁰ HdA, Bd. II, Stichwort „Frau, Weib“, S. 1773.

Eine andere hilfreiche mütterliche Frauengestalt der germanischen Mythologie ist die Norne. Da es sich bei ihr um eine verwandelte Göttin handelt, zählt man sie nicht - wie die Zwerge - zur Gruppe der Naturgeister, sondern zur höheren Mythologie. Die Nornen, die laut Überlieferung für das Schicksal des Menschen verantwortlich sind, scheinen Beuys ebenfalls stark fasziniert zu haben, jedenfalls spürt er ihnen in mehreren Zeichnungen nach. Bevor wir uns diesen zuwenden, sollen jedoch die Beschreibungen, die im HdA zu dieser Figur zu finden sind, vorangestellt werden.

Laut HdA „*erspähen, künden*“ Nornen der Menschen Heil und haben auch die Macht, deren Schicksal zu „*spinnen*“ oder aber auch „*abzuschneiden*“³⁹¹ - kurz gesagt, sie entscheiden über Geburt, Heirat und Tod des Menschen. Über die Nornen schreibt der Volkskundler Artur Haberlandt unter dem Stichwort „Seil“ im HdA, „*daß sie Schicksalsfäden drehen und dem Helden goldene Fäden oder Seile am Himmel ausspannen*“³⁹² und daß auch die deutsche Natursage, entsprechend der nordischen mythischen Überlieferung von den Nornen, drei hl. Jungfrauen kennt, „*die ein Seil am Himmel zwischen Bergen ausspannen*“³⁹³.

Die im HdA beschriebenen Szenen finden sich - fast als deren Illustration - bei Beuys wieder: vgl. „Gerät einer Norne“ (Abb. 29) und „Nornenbild“ (Abb. 30). Auf letztgenannter Zeichnung sind, wie im HdA beschrieben, zwei Bergformationen mit einer Art Spindelvorrichtung überbaut, in die Fäden eingespannt sind, die den Himmel überspannen und auf diese Weise die Berge miteinander verbinden. Auffällig ist, daß Beuys' energetischer Blick auf die Mythologie vor allem die durch die magische Tätigkeit der Nornen entstehenden Kräfte und Energien durch bewegte Linien und Pfeile besonders hervorhebt.

Auf einer weiteren Zeichnung zum selben Motiv aus dem Jahr 1957 skizziert der Künstler die mit einem langen Kleid eingerahmte Gestalt der „Norne“ nur mit wenigen Strichen, deutlicher ausgeführt ist allerdings auf diesem Blatt ein pferdeähnlicher Kopf, der auf ihrem Körper sitzt. Eine Erklärung für diese befremdliche Darstellung findet sich in der germanischen Mythologie, nach der sich Dämonen, Geister und auch Götter und Göttinnen in Tiere verwandeln können. So sind im HdA Sagen überliefert, in denen Geister „*halb als Mensch, halb als Tier*“³⁹⁴ erscheinen. Von Odin ist in diesem Zusammenhang beispielsweise

³⁹¹ Vgl. HdA, Bd. VII, Stichwort „Schicksal“, S. 1054.

³⁹² Dr. Artur Haberlandt: Stichwort „Seil“, HdA, Bd. IX, Nachtrag S. 419.

³⁹³ Ebenda

³⁹⁴ HdA, Bd. III, Stichwort „Geist“, S. 491.

überliefert, daß er Schlangen- und Adlergestalt annahm, um einer Gefahr zu entfliehen³⁹⁵. Das bevorzugte Tier aller Geistwesen ist laut HdA jedoch das Pferd³⁹⁶.

Eine andere Sagengestalt, die sich in so gut wie alle Tiere verwandeln kann³⁹⁷, ist die Hexe oder Zauberin, die im Volksglauben meist als dämonische, schwarze Gestalt beschrieben wird. Diese Vorstellungen von schädigenden, mit magischen Kräften begabten hexenartigen Frauengestalten entstammen alten, möglicherweise matriarchalen Schichten und wurden im Zuge der Christianisierung überformt. Besonders die oben beschriebenen Volksglaubensvorstellung der Tierverwandlung, des Wetterzaubers und die Vorstellung vom Hexenflug wurden während der Germanenmissionierung als Aberglauben bekämpft und unter Strafe gestellt³⁹⁸.

Beuys scheint gerade an dieser Szenerie des Zauber- und Hexenglaubens interessiert gewesen zu sein. So läßt er 1962 eine „Zauberin“ (Abb. 31) auf einem „Stecken“ wie im HdA durch die Luft reiten und in dem 1959 entstandenen Blatt mit dem Titel „Hexen“ (Abb. 32) kraftvolle Frauengestalten kosmische Räume durchfliegen. Sie erscheinen wie die Verbildlichung der nachtfahrenden Frauen, die, so liest man im HdA, nach dem Einreiben mit Hexensalbe in ekstatischem Zustand durch die Luft schweben³⁹⁹.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, daß Beuys einige Arbeiten mit dem Begriff „Hasenfrau“ betitelte, was darauf hinweist, daß er sich sehr genau mit derartigen alten Volksglaubensvorstellungen beschäftigte. Dem HdA ist nämlich in diesem Zusammenhang zu entnehmen, daß die Hexe, wenn sie sich verwandelt, am liebsten Hasengestalt annimmt, weshalb sie in der Sprachüberlieferung auch als „*Hasenfrau*“ bekannt ist⁴⁰⁰.

³⁹⁵ HdA, Bd. VIII, Stichwort „Tiergestalt“, S. 832.

³⁹⁶ HdA, Bd. III, Stichwort „Geist“, S. 491.

³⁹⁷ HdA, Bd. VIII, Stichwort „Tiergestalt“, S. 833.

³⁹⁸ Vgl. Enzyklopädie des Märchens. Begründet von Kurt Ranke, hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich u.a., Berlin/New York 1977, Stichwort „Hexe“, S. 960. Vgl. allgemein zu diesem Motiv: Sigrid Schade: Schadenzauber und Magie des Körpers: Hexenbilder der frühen Neuzeit. Worms 1983; Carlo Ginzburg: Hexensabbat. Entzifferung einer nächtlichen Geschichte. Frankfurt a.M. 1997; Jörg Kraus: Metarmorphosen des Chaos. Hexen. Masken und verkehrte Welten. Würzburg 1998.

³⁹⁹ Vgl. HdA, Bd. III, Stichwort „Hexe“, S. 1849ff.

⁴⁰⁰ „Der Hase ist der Liebling der Hexe, daher nimmt sie, wenn sie sich verwandelt am häufigsten, Hasengestalt an. Hierbei sei daran erinnert, daß der Hase Attribut der Diana, der Urmutter aller Hexen ist...“, HdA, Bd. III, Stichwort „Hase-Hasenfrau“, S. 1508.

„Die Verwandlung der Hexe geschieht entweder durch Salbung mit Hasenfett oder wie beim Werwolf durch Riemen. Sie hinterlassen Spuren von Hasenfüßen...Die Hexen-Hasen sind daran erkenntlich, daß sie größer als gewöhnlich sind, einen dicken...Kopf haben und besonders gerne auf den Hinterfüßen stehen...Die Hexen-Hasen verraten sich durch ihr Benehmen. Sie sprechen unter Umständen und halten Jäger und andere Leute zum besten, führen sie irre, wandern in großen Zügen, fassen sich bei den Händen und führen Rundtänze auf.“⁴⁰¹

Vor dem Hintergrund des oben beschriebenen Hasen-Hexenglaubens erscheinen jedenfalls die Beuyschen Darstellungen von Hasenfrauen, die überdimensionierte Frauengestalten mit Hasenohren zeigen, weniger befremdlich. Auch die Arbeit „der Unbesiegbare“ (Abb. 33), die einen Hasenriesen und einen winzigen, ihn bedrohenden, bewaffneten Jäger darstellt, sowie das seltsame Gebaren zweier als Plastik ausgearbeiteter Hasen, die im Darmstädter Werkblock ein ganzes Dorf bombardieren (vgl. „zwei Hasen bombardieren das geheimnisvolle Dorf“, 1969), erscheint vor den Ausführungen im HdA regelrecht plausibel, denn dadurch wird klar, daß es sich bei diesen ja in Wahrheit um verwandelte Hexen handelt. Wie Dieter Koepplin berichtet, hat Beuys die Hasenfrau-Zeichnung von 1974 im Secret block zusammen mit der Zeichnung „Mithras Nerthus Magna Mater“ im selben Rahmen montiert⁴⁰². Daß Beuys die Hasen-Hexenfrauen ganz bewußt in Zusammenhang mit den heidnischen Fruchtbarkeitsgöttinnen stellt, zeigt m.E. einmal mehr, daß er die Figur der Hexe weniger im Sinne der christlichen Tradition als negativ konnotierte Figur ansah, sondern diese entsprechend ihres heidnischen Ursprunges als Trägerin zauberischer Kräfte interpretiert. Lange vor der Frauenbewegung und vor einer in den 70er Jahren aufblühenden feministischen Theologie also bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit hat Joseph Beuys damit den „Telefonkontakt zur Großen Mutter“⁴⁰³ (Abb. 34) aufgenommen und die Suche nach verschütteten weiblichen Kräften aufgenommen.

⁴⁰¹ Ebenda, S. 1509.

⁴⁰² Dieter Koepplin: Hasenfrau, in: Kat. Heiner Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. München 1988, S. 11.

⁴⁰³ Johannes Bernhard Blume: Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys, in: Maja Svilar: Kunst in der Exklusivität oder „Jeder ein Künstler“? Bern/Frankfurt a.M./New York/Paris/Wien 1991, S. 177. Johannes Bernhard Blume geht anhand der Aktrizen-Zeichnungen explizit auf das Verhältnis von Beuys zum Weiblichen ein.

Frauengestalten

Auf die Frage, warum die Mona Lisa lächelt, soll Beuys gemäß seines ehemaligen Meisterschülers Johannes Stüttgen geantwortet haben, „*die Mona Lisa lächelt, weil sie mehr weiß als Leonardo*“⁴⁰⁴.

Mit dem Männlichen (Leonardo) verband Beuys „*kristalline Härte und Kälte des Intellekts*“⁴⁰⁵, mit dem Weiblichen (Mona Lisa) „*lebensspendende Kräfte und gefühlige Wärme*“⁴⁰⁶. Entsprechend diesem polaren Denken hatte der Künstler gegenüber einseitig männlichen Eigenschaften Vorbehalte. Die Krankheit zum Tode, so Rhea Thönges-Stringaris, war für Beuys immer ein Wesensmerkmal des Männlichen⁴⁰⁷; sie konnte seiner Meinung nach nur durch die ganzheitliche Denkweise der Frau geheilt werden. Aus diesem Grunde hat sich der Künstler auch in vielen Interviews dafür eingesetzt, spezifisch weibliche Fähigkeiten auch gesellschaftlich stärker zu berücksichtigen, um den vom männlichen Prinzip initiierten, zunehmend lebensstörenden Entwicklungen entgegenzuwirken⁴⁰⁸.

Er hat sich dabei nicht nur, wie im obigen Zitat, verbal mit der Position der Frau solidarisiert und identifiziert, sondern begibt sich darüberhinaus als Mann bereits in den 50er Jahren zeichnerisch auf die Suche nach verschütteten weiblichen Kräften. Seinen archaischen, mit Waffen und Geräten ausgerüsteten Frauengestalten ist dabei anzumerken, daß er sich bei der Suche nach den weiblichen Grundlagen unserer Kultur - wie die bereits besprochenen Künstlerinnen und feministischen Theologinnen der 70er Jahre - an den naturverbundenen, archaischen Traditionen des europäischen kulturellen Gedächtnisses orientiert. Auf welche Weise Joseph Beuys' Frauendarstellungen auch von im HdA überlieferten abergläubischen Vorstellungen mitgeprägt worden sind, wird in diesem Kapitel anhand einzelner Beispiele aufgezeigt.

⁴⁰⁴ Walter, Dahn: Dann schneiden Sie mal ein Stück davon ab, dann ist sie nicht mehr ganz. Entwürfe und Manuskripte zu Seminaren, Reden und Lichtbildvorträgen zum Werk von Joseph Beuys von Johannes Stüttgen. Köln 1990, S. 79.

⁴⁰⁵ Stichwort „Frauen“, in Kat. Szeemann Zürich 1993, S. 260.

⁴⁰⁶ Vgl. Rhea Thönges-Stringaris: Makarie und Montanus - oder: Es gibt viel mehr Wasser in der Welt, in: Volker Harlan/Dieter Koepplin/Rudolf Velhagen, 1991, S. 21.

⁴⁰⁷ Ebenda

⁴⁰⁸ Es wäre lohnend, Beuys' Frauenbild unter feministischen Gesichtspunkten genauer zu betrachten, weil Beuys, indem er die Frau in naturhafter Harmonie mit sich selbst und der Natur darstellt, nicht unerheblich idealisiert und seine Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit selbst einer von Männern entwickelten Polaritätsphilosophie folgt, die angesichts der gesellschaftlichen Entwicklungen als überholt angesehen werden muß. Vgl. dazu: Gerhard Kaiser: Polarität von Mann und Frau. Ein kulturelles Konzept und was aus ihm zu retten ist, in: Merkur, Heft 3, 51. Jhg., März 1997.

Bevor das HdA jedoch zum Vergleich mit dem Werk von Beuys herangezogen werden kann, muß einmal mehr betont werden, daß vor allem der auf die Frau bezogene Aberglaube im HdA von der in den 20er Jahren weit verbreiteten Germanenideologie geprägt ist. Insbesondere dem von Bernhard Kummer verfaßten Artikel zum Stichwort „Frau/Weib“⁴⁰⁹ ist der germanophile Einfluß anzumerken. Der Nordist, der selbst in den 30er Jahren kurzzeitig einer der Leiter einer Deutschen Glaubensgemeinschaft, des Nordungenkreises⁴¹⁰, war, zeichnet in seinem Artikel ein idealisiertes Bild der germanischen Frau, dem er ihre minderwertige Stellung im Christentum kontrastierend gegenüberstellt. Bezugnehmend auf Quellen wie Tacitus⁴¹¹ und die Brüder Grimm geht er davon aus, daß die Frau bei den Germanen als Gefährtin des Mannes ursprünglich völlig gleichberechtigt gewesen sei. Nach Bernhard Kummers germanischem Frauenbild war diese:

„besonders geeignet zum Dienst am Heiligen, bevorzugt begabt mit dem „sechsten Sinn“, der die unsichtbaren Kraftquellen des Lebens sich zu erschließen weiß und zu Weissagung und Schicksalsverkündung befähigt; „besonders begabt auch in der Heilkunst, dem Wetter wie der Erdfruchtbarkeit eng verbunden...“⁴¹²

Aufgrund dieser Begabungen habe man den Frauen in der germanischen Religion eine besondere religiöse Stellung eingeräumt und den Priesterinnen eine hohe Verehrung entgegengebracht. Ausdrücklich hebt Bernhard Kummer auch die aktive Rolle der Frau bei den Germanen als Kampfgenossin hervor, *„die ihrer Manneswürde sich voll bewußten Germanen hätten es nicht unter ihrer Würde befunden, die Waffen aus Frauenhand zu empfangen und die Frau als Führerin im Kampf anzuerkennen.“⁴¹³*

Vergleicht man dieses idealisierte Bild der germanischen Frau mit den archaischen Frauengestalten in Beuys' Werk, dann lassen sich durchaus Parallelen ausmachen. Auch in der Beuyschen von weiblichen Figuren bewohnter zeichnerischer Gegenwelt tritt die Frau als Komplizin des Mannes auf („Komplizin“ 1958, „Die Frau zeigt dem Mann ihr Bauwerk

⁴⁰⁹ Vgl. Bernhard Kummer: „Frau/Weib“, in: HdA, Bd. II, S. 1732-1775.

⁴¹⁰ Information nach Stefanie v. Schnurbein: Walküren des Neuen Zeitalters. Zum Frauenbild neugermanisch heidnischer Gruppen der Gegenwart, in: Donata Pahnke (Hg.): BlickWechsel. Frauen in Religion und Wissenschaft. Marburg 1993, S. 156.

⁴¹¹ Das GermanInnenbild der Romantik bezieht sich vor allem auf die Überlieferungen von Tacitus in Germania, in der es beispielsweise heißt, „daß die Germanen glaubten, den Frauen wohne etwas Heiliges und Seherisches inne, deshalb achten sie auf ihren Rat und hören auf ihren Bescheid“, zit. nach Tacitus: Germania. Übersetzung, Erläuterung und Nachwort von Manfred Fuhrmann. Stuttgart, Reclam 1971, S. 8. Stefanie von Schnurbein weist jedoch darauf hin, daß die Forschung mittlerweile gegenteilige Aussagen über das von den Brüdern Grimm postulierte positive Bild der Frau bei den Germanen macht. Vgl. Stefanie von Schnurbein: Walküren des Neuen Zeitalters. Zum Frauenbild neugermanisch heidnischer Gruppen der Gegenwart, in: Donata Pahnke (Hg.): BlickWechsel. Frauen in Religion und Wissenschaft. Marburg 1993, S. 144.

⁴¹² Bernhard Kummer: Weib/Frau, in: HdA, Bd. II, S. 1735.

⁴¹³ Ebenda

1960) und nimmt, mit zauberischem Gerät und Waffen („Speerwerferin“, 1954) ausgestattet, sowohl zu den übersinnlichen Mächten („Seherin“, 1953) als auch zu den Erdkräften Kontakt auf. Obwohl die Frauen von Beuys unbekleidet dargestellt sind, erscheinen sie doch nie als Objekte des männlichen Blicks⁴¹⁴. Sie scheinen in sich ruhend, selbstbestimmt rituellen Handlungen nachzugehen. Mit Hilfe des HdA ist es möglich, die eine oder andere der auf den Zeichnungen von Joseph Beuys dargestellten Handlungen zu kontextualisieren.

Im HdA sind eine Fülle von Ritualen, Opfern, Handlungen und Gebräuchen dargestellt, bei denen die verschiedensten Gegenstände, wie beispielsweise das Butterfaß, das Ei, der Totenschädel oder das Sieb, zum Einsatz kamen. Letzterer Gegenstand diente - insbesondere wenn es sich um ein Erbstück handelte - unterstützend beim Orakel⁴¹⁵ und wurde entsprechend den HdA-Angaben beim Fruchtbarkeitszauber⁴¹⁶ von zaubernden Frauen oder im Heilzauber⁴¹⁷ gegen Magenbeschwerden eingesetzt. Im Werk von Beuys gibt es mehrere Zeichnungen, auf denen Frauengestalten mit einem Sieb zu sehen sind (vgl. Abb. 35). Auf einer Mitte der 50er Jahre entstandenen Zeichnung ist ein Mädchen mit zwei Sieben in eine Art Ritus versunken, bei dem es die Siebe mit ausgestreckten Armen durch die Luft wirbelt (Abb. 36, „Mädchen mit 2 Sieben“). Diese Darstellung ist jedoch nicht die einzige, bei der man vermuten könnte, daß die Beuyschen Frauengestalten abergläubischen Riten nachgehen. In überraschender Übereinstimmung mit den im HdA dargestellten Zauberhandlungen sind die Beuyschen Frauengestalten zudem mit anderen äußerst altertümlichen oder bizarren Gegenständen wie einem Schädel, einem Ei (Abb. 37), Steinen oder einem Butterfaß zu Gange („Frau mit fallendem Stein“, 1959; „Frau mit rechtem Fuß auf dem Stein“, 1952; „Das Ei“ (Frau kniend mit Ei); „Frau mit Holzbrett und Schädel“; „Fallende Frau und fallendes Butterfaß“ 1960).

Auch bei Darstellungen wie „kriechendes Mädchen“ (1949) oder „Frau mit gekreuzten

⁴¹⁴ Interessant ist bei dem Vergleich von HdA und Beuys' archaisch nackten Frauengestalten, daß für viele der im HdA aufgeführten abergläubischen Handlungen Nacktheit unabdingbare Voraussetzung dafür ist, von dem gewünschten Geist die ersehnte Kraft oder den gewünschten Schutz zu erlangen. Vgl. beispielsweise Stichwort „nackt/Nacktheit“, „Wer also eine über eine menschliche Kraft reichende Handlung vollziehen will, den Göttern gleich wirken möchte, versetzt sich in ihre Erscheinungsform, wird nackt“, Bd. VI, S. 825.

⁴¹⁵ Vgl. Stichwort „Orakel“, HdA, Bd. VI, S. 1273: „Die weissagende Kraft wird gesteigert durch eine nicht alltägliche Art der Erwerbung. Viele Dinge haben eine besondere Kraft, wenn sie vererbt sind. Diebe entdeckt man am besten mit Hilfe einer Erbschüssel oder eines Erbsiebes“, Vgl. auch Stichwort „Siebdrehen, Sieblaufen, Siebtreiben“, Ebenda, S. 1686-1701.

⁴¹⁶ Vgl. Stichwort „Sieb“, HdA, Bd. VII, S. 1672: „Mädchen werfen bei dem bekannten Regenzauber am Schluß ein Sieb hoch aus dem Hause...“.

⁴¹⁷ Vgl. Stichwort „Sieb“, HdA, Bd. VII, S. 1684: „Gegen Magenbeschwerden legt man bei den Huzulen ein Sieb auf den Magen des Kranken und läßt durch dieses Wasser, die in den Kohlen gelöscht wurden, tropfen“.

Beinen“ könnte man annehmen, daß es sich dabei um im HdA überlieferte zauberische Rituale handelt. Sowohl das Kriechen wie auch das Beinekreuzen werden dort nämlich als *„altertümliche Handlungen beschrieben, die insbesondere bei Zauberbräuchen älterer Zeit anzutreffen sind.“*⁴¹⁸

Darüber hinaus finden sich auch Rituale, die die romantische Volkskunde oft voreilig auf heidnischen Fruchtbarkeitszauber zurückgeführt hat, indirekt oder teilweise nur wenig modifiziert in Beuys' Werk wieder. Das Materialbild „Frau mit Fischorgan“ (1966), bei dem Beuys die Konturen einer nackten Frauengestalt mit zarten Strichen umfaßt und ihr natürliche Fischblasen als Geschlechtsorgane aufgeklebt hat, könnte möglicherweise von entsprechenden abstrusen Darstellungen inspiriert sein, wie sie unter dem Stichwort „Fisch“⁴¹⁹ im HdA zu finden sind. Dort wird berichtet, daß sich die heiratsfähigen Mädchen in Sachsen beim Schlafengehen eine Fischblase an die große Zehe binden und an der Tatsache, ob diese am nächsten Morgen geplatzt ist oder nicht, erkennen, ob sie heiraten werden oder nicht.

Wie im Aberglauben findet sich darüber hinaus auch bei Beuys die Parallelisierung von Frau, Erde und Saatgut⁴²⁰. Im Kontext Fruchtbarkeitszauber wird im HdA *„der Berührung der Erde mit dem menschlichen Körper, dem Herumtollen und Purzelbaumschlagen vielfach eine den Ackerboden befruchtende Kraft zugeschrieben“*⁴²¹ und Paul Sartori berichtet in seinem Werk *„Sitte und Brauch“*⁴²², *„daß sich die Mädchen beim Kohlpflanzen und beim Säen gegenseitig in den Acker werfen...“*⁴²³. Daß Beuys ebensolche in der Folklore überlieferten Szenen auf den Zeichnungen „Zwei Frauen mit Samenkörnern“ von 1958 (Abb. 38) darstellt, zeigt, daß er sich insbesondere mit den Gebräuchen zum Fruchtbarkeitszauber auskannte.

Der Frau wird im HdA nicht nur ein engerer Kontakt zu spirituellen Kräften und zur Natur zugesprochen, sondern sie wird auch häufig in Beziehung zu Tieren gesetzt, mit denen sie die verschiedensten Handlungen und Zauberriten ausführt (Abb. 39, „Frau mit Stock und

⁴¹⁸ Vgl. Stichwort „kriechen“, HdA, Bd. V, S. 562ff: Wenn in Böhmen das Kind nicht schlafen kann, kriecht die Mutter auf allen Vieren im Zimmer herum...ff. oder unter Stichwort „nackt, Nacktheit“, HdA VI, S. 902: Daß das Durchziehen und Durchkriechen in nacktem Zustande am besten wirkt, ist selbstverständlich: „...Eine schwangere Frau kriecht dreimal nackt durch einen Pferdeskelett oder eine Pferdehaut, damit sie ohne Schmerzen gebiert...“. Vgl. Stichwort „Beine kreuzen/verschränken“: „Das Beinekreuzen findet sich auch als Schutzmittel, ...es hilft gegen Mardrücken (Alpdruck) besonders gut... Auch bei anderen Zaubereien spielt das Beinekreuzen eine Rolle...“, vgl. auch Stichwort „Orakel“, HdA VI, S. 1273: „Um auf einem Kreuzweg die Zukunft zu erfahren, muß man einen Kreis aus Stroh ziehen,...oder muß mit gekreuzten Beinen und eingezogenen Daumen auf ein Gebetbuch sitzen...“.

⁴¹⁹ Vgl. Stichwort „Fisch“, HdA, Bd. II, S. 1534.

⁴²⁰ Vgl. bsp. Stichwort „Frau/Weib“, HdA, Bd. II, S. 1765ff.

⁴²¹ Stichwort „fruchtbar“, HdA, Bd. III, S. 149.

⁴²² Paul Sartori: Sitte und Brauch. 3 Bände. Leipzig 1910-1914.

Salamander“). In welcher Weise Beuys derartige mit Tieren verbundenen Vorstellungstraditionen aktiviert, ist Thema des nächsten Kapitels.

⁴²³ Ebenda, 3. Bd., S. 57.

7.2.1.3. Tiere

Beuys hat nicht nur Zwergen- und Frauen- „Denk-Mäler“ geschaffen, sondern auch den Tieren einen großen Platz in seinem Werk eingeräumt (vgl. Bildnachweis in der Materialsammlung). Grundlage für die Beuysche Beschäftigung mit der Spezies Tier, das hat Wolfgang Zumdick überzeugend herausgearbeitet, war die geistige Evolutionstheorie der Anthroposophie⁴²⁴. Beuys geht entsprechend der Kosmologie mit Rudolf Steiner davon aus, daß es sich bei dem Mineral-, Pflanzen- und Tierreich um evolutionäre Zwischenstufen handelt, deren Entstehung erst die geistige Voraussetzung dafür bildete, daß sich der Mensch in der jetzigen Gestalt als Wesen auf der Erde inkarnieren konnte.

„Das Tier hat sich geopfert, damit überhaupt ein Mensch zustande kam. Das ist also die große, man könnte sagen - Liebesleistung der Tiere, daß sie vorauslaufen in der Evolution, daß es also Vorversuche sind für das Menschwerden...“⁴²⁵

Um die nach Meinung von Beuys in der modernen Zivilisationsgesellschaft entrechteten Tiere wieder „rechtsfähig zu machen“⁴²⁶ und ihnen ein neues Sprachrohr zu schaffen, hat der Künstler 1967 eine Partei für Tiere gegründet⁴²⁷. Darüber hinaus hat er in vielen vor allem frühen Zeichnungen der 50er Jahre das Leiden der Tiere sensibel ins Bild gesetzt („kleines, krankes Schaf“) und mit seinen Arbeiten immer wieder Anstöße für eine Versöhnung und Verständigung mit der Natur und der Tierwelt gegeben.

Daß Beuys' private Tiermythologie einmal mehr auch von der religiösen Folklore inspiriert ist, in der Tiere nicht - wie heute oft - nur noch als biologisches Phänomen, als Fleischlieferant betrachtet oder als Stofftier idealisiert werden, sondern als beseelte Geschöpfe, als gleichwertige Partner des Menschen respektiert wurden, soll im folgenden aufgezeigt werden. Mit Blick auf den späteren Vergleich mit dem Beuyschen Werk werden dabei zunächst im HdA tradierte Mythologeme und Vorstellungen und danach die Beuysche Visualisierung vorgestellt.

Der Mensch auf der Stufe primär von der Agrarwissenschaft bestimmten Kulturen, so liest man im HdA, fühlte sich den Tieren nicht nur wesensverwandt, sondern glaubte auch, daß sich menschliche Seelen und letztlich auch göttliche Wesen und Geister in Tiergestalt verkörpern (Theriomorphismus). Im Laufe der kulturellen Entwicklung wurde das Tier jedoch zunehmend aus dem Seelenkult verdrängt und der Tiergott vermenschlicht, bis er sich nicht

⁴²⁴ Vgl. Zumdick 1995, S. 76ff.

⁴²⁵ Beuys zit. nach Ebenda, S. 78.

⁴²⁶ Beuys, zit. nach Oltmann 1994, S. 103.

⁴²⁷ Vgl. Angerbauer-Rau 1998, S. 290.

mehr von der Gestalt des Menschen unterschied (Anthropomorphismus). Am Endpunkt dieser Entwicklung, wie sie im HdA skizziert ist, blieb dem Tier nur der Platz an der Seite der vermenschlichten Götter, deren Eigenschaften diese symbolisierten und die dafür in Form von vielerlei Kulte und Riten vom Menschen verehrt wurden.

Das HdA belegt anhand von vielen Beispielen aus Mythologie, Sage und Legende diesen Entwicklungsprozeß zum Anthropomorphismus, in dessen Verlauf die Göttergestalten in immer stärkerem Maße menschenähnliche Gestalt annehmen⁴²⁸. Bezeugt sind sowohl frühe Tierepiphanien, d.h. Metarmorphosen von Menschen und Göttern in Tiere, als auch viele phantastische Zwitterwesen, die als Ausdruck einer beginnenden Anthropomorphisierung sowohl menschliche als auch tierische Gestalt besitzen. Unter dem Stichwort Tiergestalt begegnet man im HdA *„Schlangen mit Menschenköpfen...Menschen mit Fischeschwänzen...Frauen mit Schweinsköpfen...hundsköpfige und kranichköpfige Menschen...Menschen mit Pferdefüßen u.v.a.“*⁴²⁹ Auch Tiere mit menschlichen Fähigkeiten, sprechende, weinende, lachende Tiere, wie sie in Märchen wie beispielsweise *„Die Gänsemagd“* auftreten, sind ebenfalls Reflexe derartiger Übergangsstufen⁴³⁰.

Aus Glaubensschichten, in denen man sich bereits zunehmend von den Tieren distanzierte, entstammen dagegen die Überlieferungen, in denen Menschen unfreiwillig und als Strafe in Tiere verwandelt werden und ihre Entzauberung herbeisehnen. Derartige Zaubertiere, bei denen es sich eigentlich um verwunschene Menschen handelt, erkennt man laut HdA (vgl. bsp. Stichwort *„Tiergestalt“*) beispielsweise an ihrem abnormalen Gebaren, an ihrer *„schwarzen oder weißen Färbung, an ungeheurer Größe, Fehlen des Kopfes oder an ihrer Dreibeinigkeit“*⁴³¹. Teilweise sehr detailliert werden diesen Abnormalitäten darüber hinaus bestimmte Verbrechen und Berufsstände zugeordnet; so handelt es sich nach dem HdA bei einem *„dreibeinigen Hasen“*⁴³² um die Seelenepiphanie eines Gehenkten, *„bei einem Reh dagegen um eine verwandelte Nonne“*⁴³³; hinter fast allen Vögeln werden im HdA-

⁴²⁸ Vgl. Stichwort *„Tier“*, HdA, Bd. VIII, S. 778-819; vgl. auch Stichwort *„Anthropomorphisierung“*, in: Enzyklopädie des Märchens. Begründet von Kurt Ranke, hrsg. Rolf-Wilhelm Brednich, Berlin. New York 1977, S. 592-596.

⁴²⁹ Stichwort *„Tiergestalt“*, HdA, Bd. VIII, S. 827.

⁴³⁰ Ebenda, S. 828.

⁴³¹ Ebenda, S. 823.

⁴³² Ebenda, S. 823/824.

⁴³³ Ebenda, S. 824.

Volksglauben zudem verstorbene Seelen vermutet (vgl. dazu auch Stichwort „Totenvogel“⁴³⁴) usw.⁴³⁵

Es liegt nahe, auch in den goldenen Tieren im Märchen und in der religiösen Folklore Phänomene der Toteneiphanie zu sehen; doch das HdA führt die goldenen Tiere oder auch goldenen Tiermotive, wie sie beispielsweise im Märchen „Die goldene Gans“ der Gebrüder Grimm vorkommen, auf ältere Glaubensschichten zurück, in denen Tiere an Stelle von Göttern als heilige Tiere verehrt wurden (vgl. Stichwort „Tierkult“⁴³⁶).

Interessanterweise visualisiert Beuys die bislang zugegebenermaßen nur bruchstückhaft aufgereihten abergläubischen Vorstellungen rund ums Tier ebenso schlaglichtartig wie fragmentarisch. Seine mythische Gegenwelt bevölkern nicht nur viele in volkstümlichen Mythen vorkommende Tiergestalten (Schaf, Schwan, Eber, Fuchs, Pferd etc. vgl. Bildnachweis in der Materialsammlung), sondern vor allem auch solche Phantasiewesen wie das Dreibein (Abb. 40, „Dreibeiniges frißt Gras“, 1958), der Hirsch in Übergröße („Riesenhirsch“, 1955) oder der Totenvogel („Totenvogel“, 1959), die nur von der „niederen Mythologie“ inspiriert sein können. Darüber hinaus kommen in den Werken von Joseph Beuys wie im Volksmärchen goldene Tiere („Goldene Hirschkuh“, 1949; „Goldener Eber“, 1953) und Tiere vor, die der Sprache mächtig sind und sich mit dem Menschen unterhalten können („Oh Falada, there you hang“, 1950; „Mädchen mit Seehund im Gespräch“, 1955).

Auch der in der volkulturellen Überlieferung tief empfundenden Verwandtschaft von Tier und Mensch spürt Beuys zeichnerisch nach. So treten in seinem Werk viele animalische Menschen auf, Zwitterwesen, die sowohl menschlicher als auch tierischer Gestalt sind, wie die „Tierfrauen“ (Abb. 41), ein „Hirsch mit Menschenkopf“ (Abb. 42) oder die Schwäne mit einzelnen menschlichen Körperteilen („o.T.“, Schwan und Körperteile, 1980/84). Beuys hat sich nie über die Quelle geäußert, aus der er sein Wissen über „primitive“ Kulturen bezog. Deshalb läßt sich nur vermuten, daß ihm insbesondere das HdA als Grundlage für die Darstellung von Tierverwandlungen diene. Außergewöhnlich kommunikativ war Beuys allerdings im Hinblick auf die Intentionen, die er mit derartigen Rückgriffen auf Tiermythen verband.

⁴³⁴ Vgl. HdA, Register, S. 356.

⁴³⁵ Vgl. Ebenda, S. 824.

⁴³⁶ Vgl. Stichwort „Tierkult“, HdA, Bd. VIII, S. 858.

So hat Beuys in Interviews immer wieder hervorgehoben, daß er mit Tieren arbeite, „...um unsichtbare Kräfte darzustellen...“⁴³⁷, die die Menschen bereits vergessen haben. Um diese Äußerungen besser zu verstehen, ist es notwendig, noch einmal ausführlicher auf die anthroposophische Auffassung von Mensch und Tier einzugehen.

Der Mensch besteht nach Auffassung der Anthroposophie aus vier Leibesgliedern: dem physischen Leib, dem Ätherleib, dem Astralleib und dem Ich. Das Ich ermöglicht dem Menschen Selbsttätigkeit und erhebt ihn über alle anderen Reiche, über das Mineralreich, das Pflanzen- und das Tierreich⁴³⁸. Im Gegensatz zum Menschen verfügen die Tiere nur über drei Leibesglieder (physischer Leib, Ätherleib, Astralleib). Weil ihnen das Ich als Leibesglied fehlt, haben sie kein eigenständiges Bewußtsein; ihr seelisches Bewußtsein ist vielmehr nur bis zur Stufe des Astralleibes als Empfindungsseele entwickelt, und dementsprechend nehmen sie „von dem, was sie sinnlich empfangen, nur das wahr, was sie mit ihrem Instinkt verarbeiten können, und das ist, was dazu dient, sie selbst und ihre Art zu erhalten“⁴³⁹. Sie reagieren auf sinnliche Reize nach einem Reaktionsschema und können nicht wie der Mensch zu inneren oder auch äußeren Sinnesreizen auf Distanz gehen oder diese mit freiem Willen lenken und mit eigenständigem Denken beobachten⁴⁴⁰.

Nach dem anthroposophischen Menschenbild steht der Mensch aufgrund seines vierten Leibesgliedes, dem Ich, zwar über dem Tier, doch auch bei ihm ist das von den Tieren repräsentierte leiblich-sinnliche Bewußtsein des Astralleibes, allerdings unbewusst, dennoch vorhanden. Auf diese „Tierfähigkeiten“ im Menschen spielt Beuys an, wenn er sagt, daß die Tiere „Vorversuche für das Menschwerden“⁴⁴¹ seien und unsichtbare geistige Kräfte darstellen, die im Menschen selbst enthalten sind. Nach Auffassung von Rudolf Steiner geht es heute im Zeitalter der Bewußtseinsseele für jeden einzelnen Menschen in erster Linie darum, dieses organisch-sinnliche Bewußtsein auf der Stufe der Empfindungsseele, das das

⁴³⁷ Beuys, zit. nach Kat. Caroline Tisdall: Joseph Beuys. Coyote. München 1976, S. 12. Das vollständige Zitat lautet: „Man kann mit einem Tier als einem einzelnen Repräsentanten seiner Spezies sprechen, oder durch es in Kontakt mit der Gruppenseele seiner Spezies treten. Die Wahrnehmung der Gruppenseele offenbart die ganze Wirklichkeit an dieser Stelle. Die sogenannten niedrigen Lebensformen, Steine, Pflanzen, Tiere können den Zugang zu den sogenannten höheren Formen ermöglichen: Warum arbeite ich mit Tieren, um unsichtbare Kräfte darzustellen. Man kann solche Kräfte aufzeigen, wenn man ein Reich betritt, das die Menschen vergessen haben, wo unermessliche Kräfte als große Persönlichkeiten wirken. Wenn ich versuche, mit dem Geist dieser Ganzheit von Tieren zu sprechen, erhebt sich die Frage, ob man nicht auch mit anderen höheren Wesen verkehren könnte...“.

⁴³⁸ Vgl. zum anthroposophischen Menschenbild Andreas Binder: *Wie christlich ist die Anthroposophie? Standortbestimmung aus der Sicht eines evangelischen Theologen*. Stuttgart 1989. (2. Auflage 1990), speziell das Kapitel „Der Mensch im Werden“.

⁴³⁹ Volker Harlan, in: Volker Harlan/Rainer Rappmann/Peter Schata (Hg.): *Soziale Plastik*. Achberg 1984, S. 139.

⁴⁴⁰ Vgl. Binder 1989, S. 55.

⁴⁴¹ Beuys, zit. nach Zumdick 1995, S. 76.

„Tiersein“ von Natur aus bestimmt (Triebe, Gefühle, Wünsche), bewußt über sein Ich zu erfassen⁴⁴².

Die vielen Zeichnungen zum Thema Tier im Beuyschen Frühwerk zeigen, daß Beuys vielleicht aufgrund seiner intensiven Steiner-Lektüre in dieser Zeit den Tierfähigkeiten in sich auf der Spur war und sich mit einigen Tieren besonders beschäftigte. So trägt beispielsweise eine von Beuys 1957 gemalte Ziege den Namenszug des Künstlers⁴⁴³. Beuys' Lieblingsmotive sind jedoch der Hirsch und der Hase. In den 50er Jahren entstehen unzählige Arbeiten zu diesen beiden Motiven, die im folgenden unter der symboltheoretischen Perspektive daraufhin untersucht werden sollen, inwieweit Beuys auf im HdA tradierte Symboltraditionen zurückgreift und auf welche Weise er diese auch um neue subjektive Sinnschichten erweitert.

In der antiken und germanischen Mythologie ist der Hirsch der Begleiter der Götter, in den sich die Göttin Artemis verwandelt und der als „*Sonnenhirsch*“⁴⁴⁴ den Kultwagen von Nerthus zieht. In volkstümlichen Sagen tritt der Hirsch auch als Führer und Begleiter des Helden auf, der diesen in den dunklen Wald lockt, wo ihm Zwerge, Hexen und andere mythische Phantasiewesen begegnen. Große Bedeutung kommt ihm zudem in der Volksheilkunde zu. Laut HdA werden das Hirschhorn, das Geweih, das Gehirn, die Zähne, die Hirschhaut und andere Teile des Hirschen zur Heilung von Krankheiten und vor allem im Fruchtbarkeitszauber eingesetzt⁴⁴⁵.

Das Christentum erweitert die Symbolik des Hirschen um das Motiv der Erlösung und Auferstehung. Aus dem Göttertier wird in der christlichen Tradition das Christussymbol. Als Symbol des Guten besiegt er die Schlange und den Teufel und ist aufgrund seiner Symbolik der Verfolgung durch die Jäger ausgesetzt⁴⁴⁶.

Aussagen von Joseph Beuys ist zu entnehmen, daß er mit der breiten mythologisch-volkstümlichen Ikonographie des Hirschen vertraut war. So hat Beuys dieses Motiv nicht nur verbal mit seiner heidnischen Bedeutung als „*Unterweltsbegleiter*“⁴⁴⁷ in Zusammenhang gebracht, sondern er reproduziert auch Mythologeme wie den Kultwagen ziehenden Hirschen

⁴⁴² Vgl. dazu insbesondere die Ausführungen von Andreas Binder zum anthroposophischen Menschenbild und zur Vorstellung seiner geistigen Entwicklung das Kapitel „Der Mensch im Werden“, in: Binder 1989, S. 48-63.

⁴⁴³ Vgl. Hinweis bei Dieter Koeplin: The secret block for a secret person in Ireland, in: Kat. Heiner Bastian (Hg.): The secret block for a secret person in Ireland. Martin Gropius Bau Berlin. München 1988, S. 15.

⁴⁴⁴ Vgl. Stichwort „Hirsch“, in: Enzyklopädie des Märchens. Begründet von Kurt Ranke, hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich. New York 1977, S. 1067-1072, S. 1068.

⁴⁴⁵ Vgl. Stichwort „Hirsch“, HdA, Bd. IV, S. 86-110.

⁴⁴⁶ Ebenda

⁴⁴⁷ Beuys, in: Joseph Beuys - Zeichnungen 1947-1959. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, geschrieben von Joseph Beuys. Köln 1972, zit. nach Müller 1993, S. 73.

(„Hirschwagen“) oder den Sonnenhirsch („Hirsch mit Sonne“, genauer Nachweis der Werke in der Materialsammlung) visuell.

Neben die vorchristliche Hirschsymblik tritt bei ihm gleichberechtigt auch die christliche Tradition, in der der Hirsch zum Christussymbol wird. So trägt der Hirsch wie der Hubertushirsch auf der Beuyschen Zeichnung „Hirschführer“ von 1948 das charakteristische Kreuz zwischen dem Geweih und wird entsprechend der Überlieferung von einem Engel begleitet.

Wie schon bereits bei dem Motiv des Bergkönigs oder des Zwerges gezeigt wurde, erweitert Beuys die traditionelle Hirschikonographie insofern, als er das Bild des Tieres darüber hinaus benutzt, um spirituelle innere Entwicklungsvorgänge - wie sie unter anderem auch von Rudolf Steiner beschrieben wurden - neu zu visualisieren. So steht der Hirsch - angelehnt an den christlichen Bedeutungsgehalt der Auferstehung - in der individuellen Mythologie des Künstlers auch und vor allem für den Steinerschen „*Christusimpuls*“⁴⁴⁸, der, ist er im Menschen einmal entzündet (vgl. in diesem Zusammenhang die Installation „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch“⁴⁴⁹ von Joseph Beuys!), bei diesem nach Rudolf Steiner einen umfassenden geistigen Transformationsvorgang in Gang setzt. Wie aus der Aufstellung der in seiner privaten Bibliothek befindlichen Bücher ersichtlich, hat sich Beuys mit den von Rudolf Steiner beschriebenen seelischen Umgestaltungsprozessen, die bei einem derartigen Erwachen des Menschen für die geistige Welt stattfinden, eingehend beschäftigt. Nach der Lehre Rudolf Steiners kommt es bei einer Initiation schrittweise zur Vergeistigung der seelischen Leibesglieder des Menschen, an deren Ende die Geburt des „*Geistesmenschen*“⁴⁵⁰ im Menschen als höchstes Geistesglied entsteht. Ein Mensch, der diesen Einweihungsgrad erreicht hat, hat nach Auffassung Rudolf Steiners sein Denken soweit entwickelt, daß er seine Triebe und Wünsche über sein Ich bewußt steuern und mit Hilfe höherer Denkweisen wie Imagination, Intuition, Inspiration in geistige Welten `sehen` kann. Auf dieser Entwicklungsstufe handelt der Mensch letztlich nicht mehr egoistisch, sondern im Einklang mit seiner ursprünglich vom Schöpfer vorgesehenen spirituellen Bestimmung.

Zur Beschreibung eines derartigen Läuterungsprozesses, der auf der heutigen Zivilisationsstufe nicht mehr passiv am Menschen abläuft, sondern dessen fortwährender Mitarbeit bedarf, und in dessen Verlauf der Mensch seine egoistischen Strebungen zugunsten

⁴⁴⁸ Vgl. dazu bsp. H. Wilkens (Hg.): Rudolf Steiner. Christologie. Anthroposophie - ein Weg zum Christusverständnis. Stuttgart 1986 und Binder 1989 speziell das Kapitel „Menschheitszukunft und Gottesreich“.

⁴⁴⁹ Die Arbeit „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch (1958-1985) befindet sich heute im Besitz des Museums für Moderne Kunst Frankfurt, für das der Architekt Hans Hollein für dieses Werk einen speziellen Raum konzipierte.

⁴⁵⁰ Binder 1989, S. 112.

der spirituellen Höherentwicklung aufgeben muß, hat Beuys unter anderem immer wieder auch auf Aussagen von Mystikern wie beispielsweise Angelus Silesius zurückgegriffen („*Wer nicht stirbt, bevor er stirbt, der verdirbt, wenn er stirbt*“⁴⁵¹). Als Hauptmotiv für die mit dem Christusimpuls verbundenen seelischen Bewußtseinsprozesse dient Beuys vor allem das Motiv des Hirschen. Als leidendes, gejagtes und sterbendes Tier verbildlicht der Hirsch einen Zustand des Abgetrenntseins von allem Spirituellen und symbolisiert die Bedrohungen, denen das Seelische in der heutigen materialistischen Kultur ausgesetzt ist („*Toter Hirsch mit Urschlitten*“, 1955; „*Toter Hirsch mit Mond*“, 1960).

*„Meistens ist...der Tod des Hirschen in meinen Darstellungen ein Ergebnis von Schändung, Mißverkennen, einfach auf Grund der Begegnung des Geistes unterliegt der Hirsch scheinbar. Weil er erst mal tot ist. Aber dadurch entsteht er natürlich, gerade bei mir.“*⁴⁵²

Auch sein eigenes Umkehrerlebnis beschreibt Beuys im Bild des Hirschen. Während der Zeit seiner psychischen Krise entstehen Zeichnungen des leidenden, sterbenden und versteinerten Hirsches („*Mann und Hirschskelett*“, „*Hirsch im Gestein*“, „*Toter Mann und Hirsch*“ Abb. 43), der analog zur seelischen Wiederauferstehung des Künstlers gesundet und diesen von da an als Sinnbild für den in ihm erwachsenen inneren Christus begleitet („*Der Hirsch ist die Christusfigur selbst...*“⁴⁵³). Der Hirsch, hat Beuys laut Dieter Koepplin anlässlich seiner Aktion 1963 gesagt, als er bereits beseelt vom Christusimpuls zunehmend als aktiv Handelnder auftritt, sei für ihn in allem enthalten.⁴⁵⁴

Die umfassende künstlerische Bearbeitung des Hirschmotives durch Beuys, bei der der Künstler nicht nur Begrifflichkeiten aus der Folklore („*Hirschhorn*“⁴⁵⁵, „*Roter Hirsch*“⁴⁵⁶, „*Hirschkopf*“⁴⁵⁷, „*Hirschwagen*“⁴⁵⁸) als Bilder benutzt, um damit Erfahrungen des inneren Christus zu visualisieren, sondern darüber hinaus ganz neue bizarre Motivvariationen

⁴⁵¹ Dieses Zitat hat Beuys nach Johannes Stüttgen auf eine seiner Zeichnungen geschrieben, vgl. Dahn 1990, S. 56.

⁴⁵² Beuys in einem Tonbandinterview vom 29.09.1970 zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, in: Kat. Joseph Beuys. Sammlung Lutz Schirmer, Köln. Historisches Museum St. Gallen. o.O. 1971, S. 11.

⁴⁵³ Beuys, zit. nach Literatur der vorherigen Fußnote, S. 10.

⁴⁵⁴ Koepplin 1995, S. 32. Die Identifizierung von Beuys mit der Rolle des Christus, beispielsweise bei der Aktion Celtic, 1971, bei der er sieben Besuchern die Füße wusch, muß vor diesem anthroposophischen Hintergrund gesehen werden. Wie Beuys selbst sagte, wollte er sich nicht mit Christus identifizieren, sondern auf das in jedem Menschen vorhandene spirituelle Potential hinweisen und dazu auffordern, dieses zu entwickeln: „Also, nicht daß ich die Rolle des Christus übernehme, sondern die Rolle des Menschen als einem, der diese Kraft hat.“, Beuys, zit. nach Norbert Drägerth: Es ist ein Has' entsprungen. Joseph Beuys und Weihnachten: Ein Rätsel ist endlich gelöst, in: FAZ vom 21.12.1994.

⁴⁵⁵ Vgl. HdA, Bd. IV, S. 106f; VI, S. 192, Bd. VII, S. 1157.

⁴⁵⁶ Vgl. HdA, Bd. VII, S. 803.

⁴⁵⁷ Vgl. HdA, Stichwort „Kopf“, Bd. V, S. 205ff.

⁴⁵⁸ Vgl. HdA, Bd. IV, S. 90.

erschafft (vgl. Werktitel in der Materialsammlung, „Hirschdenkmäler“, „Hirschführer“, „Hirschfuß“), zeigt, daß Bewußtseinsbildungsvorgänge sowohl auf individueller als auch auf gesellschaftlicher Ebene das Lebensthema von Beuys waren.

Welche Prozesse der Bewußtseinsbildung Beuys im einzelnen mit Bildern wie Hirschdenkmäler, Hirschmonument, Hirschführer verbindet, haben bereits andere Autoren - insbesondere Dieter Koeplin⁴⁵⁹ und auch Johannes Stüttgen⁴⁶⁰ - differenziert dargelegt. Auf diese Texte sei an dieser Stelle verwiesen, bevor wir im folgenden aus symboltheoretischer Perspektive ein weiteres, unmittelbar mit dem Hirsch verwandtes „*Leitmotiv*“⁴⁶¹ im Werk von Beuys beleuchten - den Hasen.

Der Hase ist für Beuys in den 50er Jahren noch ein Tiermotiv unter anderen, mit dem er sich in einigen wenigen Zeichnungen beschäftigt. Erst in den 60er Jahren, als sich ihm die Möglichkeit bietet, seinen künstlerischen Ausdruck im Rahmen der Fluxusbewegung um das Medium der Aktion zu erweitern, tritt der Hase - zunächst meist als totes Tierrequisit - an die Seite von Beuys und spielt im weiteren Werkprozeß anstelle des Hirschen neben dem Künstler die Hauptrolle. Welche Symbolik traditionell mit dem Hasen verbunden ist und wie Beuys diese Hasen-Ikonographie wiederbelebt bzw. erweitert, wird im folgenden aufgezeigt.

In der Antike war der Hase ein Attribut von Göttinnen wie Artemis, Venus und Diana und wurde aufgrund seiner Fruchtbarkeit im Fruchtbarkeitskult als heiliges Tier verehrt⁴⁶². Reflexe dieser Deutung des Hasen als Attribut der Liebesgötter schwingen in den HdA-Darstellungen mit. Dort ist immer wieder von speziellen Zauberkraften verschiedener Körperteile des Hasen die Rede, und über mehrere Seiten werden Zauberrituale und volksmedizinische Überlieferungen zur inneren und äußeren Anwendung von Hasenblut, Hasenasche und anderen Organen des Tieres aufgeführt⁴⁶³.

Auch die heute noch gepflegten Bräuche und Figuren rund um das Osterfest, wie der Osterhase, die Ostereier oder das Eierverschenken und -verstecken wurden von einer

⁴⁵⁹ Vgl. beispielsweise den äußerst kenntnis- und detailreichen Aufsatz zum Beuyschen Verständnis des Motivrepertoires rund um den Hirsch: Koeplin 1995.

⁴⁶⁰ Vgl. beispielsweise zum Motiv der Hirschdenkmäler bei Beuys Vortrag von Johannes Stüttgen: Hirschdenkmäler, Soziale Plastik und Erweiterter Kunstbegriff, in: Johannes Stüttgen (Hg.): Zeitstau - Im Kraftfeld des Erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys. Stuttgart 1988, S. 148 ff. Zum Motiv des Hirschführers bei Beuys vgl. Christa Lichtenstern: Im Blick auf das zeichnerische Frühwerk: Modelle der Transformation müssen diskutiert werden“ (Joseph Beuys), in: Volker Harlan/Dieter Koeplin/Rudolf Velhagen: Joseph Beuys Tagung. Basel 1991, S. 190-200.

⁴⁶¹ Beuys zit. nach Kat. Joseph Beuys. Zeichnungen 1947-59. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, geschrieben von Joseph Beuys. Köln 1972, S. 8.

⁴⁶² Vgl. HdA, Stichwort „Hase“, Bd. III, S. 1506.

⁴⁶³ Ebenda, S. 1520.

romantischen Volkskunde bis in die 20er Jahre hinein aufgrund der von Jacob Grimm aufgebrachten Deutung des Osterfestes als Fest der Göttin Ostara unmittelbar mit der heidnischen Tradition in Verbindung gebracht⁴⁶⁴. Ausgehend von der romantischen Kontinuitätstheorie wurde versucht, den Osterhasen als „*ausschließlich germanisches Symbol*“⁴⁶⁵ festzuschreiben und die Ostereier in Beziehung zu vorchristlichen Fruchtbarkeitskulten zu setzen (vgl. HdA: „*als Sinnbild der Fruchtbarkeit legt der Hase die Ostereier*“⁴⁶⁶).

Eugen Mogk wandte sich bereits 1915 gegen die damals noch übliche mythologisierende Herleitung des Ostereis aus der germanischen Vorzeit und verwies auf die auch bei anderen Völkern und Ländern verbreiteten Glaubens- und Brauchtumsformen rund um das Ei⁴⁶⁷.

In den 70er Jahren lieferten volkskundliche Forschungen wie von Ingeborg Weber-Kellermann dann durch systematische Quellenanalysen den endgültigen Nachweis, daß es sich beim Osterhasen und dem Osterei keinesfalls um germanische Glaubensrelikte handelt, sondern um eine Symbolschöpfung der bürgerlichen Kultur. In zahlreichen Brauchanalysen konnte sie nachweisen, daß der Ursprung des Ostereier- und Hasenkults in den Bürgerfamilien liegt, die Mitte bis Ende des 18. Jahrhunderts die volkskulturellen Sagen- und Märchenüberlieferungen wiederaufnahmen und für ihre Zwecke umformten. Durch die bürgerliche Konstruktion „niedere Mythologie“⁴⁶⁸ entstanden damals neben dem Osterhasen auch andere Phantasiefiguren wie der Klapperstorch, das Christkind oder der Weihnachtsmann, die, wie Gottfried Korff aufgezeigt hat, den bürgerlichen Schichten zunächst in erster Linie als „*Erziehungsgehilfen*“⁴⁶⁹ zur spielerischen und sinnenfreudigen Vermittlung ihres Wert- und Tugendsystems dienten.

Auch der Mythos vom „Hühnereier“-legenden Osterhasen ist eine solche bürgerliche Symbolerfindung. Er ist ein gutes Beispiel dafür, daß die bürgerlichen Schichten regionale Brauchtumstraditionen nicht nur wiederaufnahmen und umformten, sondern auch unterschiedliche Traditionsstränge bewußt neu kombinierten⁴⁷⁰. So wurde der Hase, der bis etwa 1800 als Ostertier vereinzelt nur in wenigen Regionen, etwa in der Pfalz, in Franken und

⁴⁶⁴ Vgl. Ingeborg Weber-Kellermann: Saure Wochen. Frohe Feste. Fest und Alltag in der Sprache der Bräuche. München 1985, S. 60.

⁴⁶⁵ J. H. Albers: Das Jahr und seine Feste. Stuttgart 1917, S. 194, zit. nach Gottfried Korff: Hase und Co. Zehn Annotationen zur niederen Mythologie des Bürgertums, in: Ueli Gyr (Hg.): Soll und Haben. Alltag und Lebensformen bürgerlicher Kultur. Zürich 1995, S. 92.

⁴⁶⁶ HdA, Stichwort „Hase“, Bd. 3, S. 1506.

⁴⁶⁷ Vgl. Eugen Mogk, Das Ei im Volksbrauch und Volksglauben, in: Zeitschrift für Volkskunde 25, 1915, S. 215ff.

⁴⁶⁸ G. Korff 1995, S. 81.

⁴⁶⁹ Ebenda

im Elsaß, bezeugt war, mit der im Kirchenbrauch überlieferten österlichen Eierabgabe gekoppelt und entwickelte sich erst dann zu dem „nationalen Eierbringer“⁴⁷¹, wie wir ihn heute kennen.

Die bürgerliche „*Mythenbricolage*“⁴⁷², bei der regionale Brauchüberlieferungen aufgegriffen, abgeändert und für neue Zwecke aufbereitet werden, ist ein Signum des zu Beginn dieser Arbeit beschriebenen Auflösungsprozesses des kulturellen Gedächtnisses, der bis heute andauert. Vor allem in den liminoiden Mußegattungen wie Film oder Werbung gehört die Auflösung und Neuzusammensetzung einzelner Fragmente alter Sinnsysteme in immer neuen synkretistischen Mischungsverhältnissen zum Alltagsgeschäft.

Auch Joseph Beuys' ästhetische Rekonstruktion volkskultureller Traditionen muß in diesem Zusammenhang der Zergliederung des kulturellen Gedächtnisses gesehen werden. Wie bereits an vielen Beispielen aufgezeigt werden konnte, hat er als Künstler sehr früh in der unmittelbaren Nachkriegszeit von der Möglichkeit synkretistischer „*Mythenbricolage*“⁴⁷³ Gebrauch gemacht und seine individuelle Mythologie - möglicherweise vermittelt durch das HdA - mit Elementen aus der Folklore aufgeladen.

Das mit dem Osterfest verbundene Brauchtum scheint ihn dabei besonders fasziniert zu haben. Eine 1956 entstandene Arbeit zu dieser Thematik besteht aus einem Kalenderblatt, auf dem Beuys die Ostertage mit einer nackten, schwangeren Frauensilhouette übermalt⁴⁷⁴ (Abb. 44). Einmal mehr nimmt der Künstler damit nicht nur auf die christliche Tradition von Wiedergeburt und Auferstehung Bezug, sondern läßt auch die mit der heidnischen Tradition verbundene Fruchtbarkeitsthematik anklingen. Noch deutlicher hat er den Osterkult in nachstehendem Zitat von 1985 mit der vorchristlichen Tradition in Verbindung gebracht:

*„...Der Hase ist ein altes germanisches Symbol: Sein Osterei bedeutet Neubeginn, Frühling, Auferstehung. Er steht als alchemistisches Zeichen für Umwandlung.“*⁴⁷⁵

Beuys mischt in diesem Kommentar nicht nur Versatzstücke vorchristlicher und alchemistischer Symboltraditionen, sondern versucht, wie einzelne Autoren der 20er Jahre und insbesondere die Autoren des HdA's, den Osterhasen ahistorisch in der Tradition der romantischen Kontinuitätstheorie als „germanisches Symbol“ festzuschreiben und das Osterei in mythischen Urzeiten zu verorten.

⁴⁷⁰ Ebenda

⁴⁷¹ Ebenda, S. 85.

⁴⁷² Der Begriff stammt von Claude Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M. 1973, S. 29ff.

⁴⁷³ Ebenda

⁴⁷⁴ Abbildung, in: „Magier im Märchenschloß“, *Spiegel* 31/1996, S. 145.

⁴⁷⁵ Beuys in: *Mich muß man nicht verstehen...*, AZ-Gespräch mit Joseph Beuys zu seinem neuen Projekt in Neapel, in: *AZ* vom 15. November 1985, zit. nach Schneede 1994, S. 129.

Dies verdeutlicht einmal mehr, daß Beuys' Haltung gegenüber den Traditionen des kulturellen Gedächtnisses in seinem Werk nicht mit der eines heutigen Wissenschaftlers vergleichbar ist, der an der Aufklärung der Symbolgenese interessiert ist. Beuys nutzt die „Ladung“⁴⁷⁶, die „auratische Kraft“⁴⁷⁷, die die Symbole haben, vielmehr als Künstler, um, wie er einmal sagte, „die Sinne und Bewegungen im Kopf des rationalen Industriemenschen zu aktivieren“⁴⁷⁸. Seine Arbeiten und die von ihm dazu immer wieder gelieferten Kommentare sind gleichermaßen magisch aufgeladen; sie dienen nicht der Aufklärung, sondern dazu, das Publikum in seinem rationalen Weltbild zu irritieren.

Mit der Intention, an germanische Uranfänge anzuknüpfen, hat Beuys den bürgerlichen Osterhasenmythos in zwei weiteren Arbeiten reproduziert. Auf den eierlegenden Osterhasen nimmt er 1963 in einer plastisch ausgeführten Arbeit mit dem Titel „Zwei Hasen und Osterei“ Bezug (Abb. 45); 1965 widmet er dem Hasen darüber hinaus sogar einen „Osterhasenfilm“⁴⁷⁹. In diesem Film, den er in seine im selben Jahr aufgeführte Aktion „Und in uns - unter uns - landunter“ integriert, ist ein Hase zu sehen, der die Ostereier bemalt.

Wie im Falle des Hirschmotives verbindet Beuys darüber hinaus die klassische Hasenikonographie mit immer neuen eigenen Bedeutungen und Begrifflichkeiten. Die Art und Weise, wie er von seiner künstlerischen Freiheit und seinem Deutungsmonopol im Werkprozeß Gebrauch macht, übersteigt die ‚Wilde Philologie‘ der Gebrüder Grimm bei weitem.

So läßt er sich beispielsweise vom physischen Charakter und den natürlichen Verhaltensweisen des Tieres, das sich in die Erde eingräbt, inspirieren und deutet den Hasen - ähnlich übrigens wie auch die Figur des Zwerges und des Bergkönigs - als Ausdruck für das „Inkarnationsprinzip“.

*„Was der Hase uns ja allen sichtbar vormacht, wenn er sich seine Mulde macht. Er gräbt sich ein. Da kommt man wieder auf die Inkarnationsbewegung. Das macht der Hase; sich stark in diese Erde hineinzuinkarnieren, was der Mensch nur mit seinem Denken radikal durchführt: sich damit an der Materie (Erde) reiben, stoßen, graben: schließlich eindringt (Kaninchen) in deren Gesetze, in dieser Arbeit sein Denken verschärft, dann umwandelt und zum Revolutionär wird.“*⁴⁸⁰

⁴⁷⁶ Lipp 1994, S. 50.

⁴⁷⁷ Ebenda

⁴⁷⁸ Beuys, zit. nach Pressemitteilung Kunsthaus Zürich anlässlich der Joseph Beuys Ausstellung von Harald Szeemann, vgl. Kat. Zürich 1994.

⁴⁷⁹ Befragt nach dem Osterhasenfilm, äußerte sich Beuys 1970 in einem Interview mit Hagen Lieberknecht folgendermaßen: „Zusammengestellt aus Kinderbildern mit Osterhasen, und der wird vom Filz fast verschluckt. Dann wird das grau und man sieht eigentlich wenig. Ein ganz bißchen Farbe und die Ostereier und wie der Hase die Eier bemalt...“, zit. nach Kat. Historisches Museum St. Gallen 1971, S. 12.

⁴⁸⁰ Beuys, zit. nach Burgbacher-Krupka: Propheete rechts, Propheete links. Joseph Beuys. Nürnberg 1977, S. 73.

In den ab 1963 einsetzenden Aktionen, in denen der Hase vor allem bis 1966 als Mitakteur eine große Rolle spielt, erscheint der Hase dann in immer neuen Kontexten. Betrachtet man die Entwicklung der Hasenfigur im gesamten Beuyschen Werkprozeß, gewinnt man den Eindruck, daß der Hase als **die** Identifikationsfigur von Beuys („*Der Hase, das bin ich*“⁴⁸¹) in gewisser Weise dessen spirituelle Entwicklung vom introvertierten Künstler zum engagierten Impulsgeber, Lehrer und Politiker spiegelt.

Der Hase erscheint - vergleichbar mit dem Motiv des Hirschen - dabei zunächst als Symbol für den Christusimpuls. In Beuys' erster Aktion überhaupt mit dem Titel „Sibirische Symphonie, 1. Satz“ (1963) symbolisiert er die verlorengegangene spirituelle Dimension des Menschen dadurch, daß er dem Hasen das Herz herausnimmt. Auch in seiner 1965 in Düsseldorf ausgeführten Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ scheint der Hase Träger der inneren Seelenkräfte im Menschen zu sein, die des Zuspruchs durch Beuys bedürfen.

1965 dann taucht der Hase in der Aktion „24 Stunden“ nicht in Form eines realen toten Hasen sondern als Hasenbackform auf, in der Beuys die Boxhandschuhe aufbewahrt, mit denen er sich während einer Aktion selbst attackiert. Man könnte den Hasen in diesem Kontext als Symbol des Menschen sehen, der den eigenen inneren Bewußtseinskrieg, den nach Beuys jeder zu vollziehen hat, aufzunehmen bereit ist. Diese Interpretation stützt auch ein Etikett des Herstellers mit der Aufschrift „Berg“ auf den Boxhandschuhen, die heute in einer Vitrine im Beuys Block in Darmstadt ausgestellt sind. Beuys hat diese mit einem derartigen Etikett ausgestatteten Handschuhe sicherlich bewußt ausgewählt, steht das Motiv des Berges doch - wie bereits dargelegt - in seiner individuellen Ikonographie für das Unbewußte im Menschen. Ein Jahr bevor Beuys 1966 die Studentenpartei als Partei für Tiere ins Leben ruft und sich verstärkt politisch zu engagieren beginnt, setzt sich dann auch der Hase in Bewegung und wird von Beuys zunehmend politisch konnotiert. So trägt Beuys in der Aktion „Eurasia“ 1966 in Kopenhagen, in die er Elemente der „Sibirischen Symphonie“ von 1963 miteinfließen ließ, den Hasen an Stäben durch den Raum. Der Hase, so kommentiert Beuys, fungiere als „*Überbrückungszeichen*“⁴⁸² im Ost - West Konflikt. Als Element der Bewegung sei er Sinnbild für den sowohl intuitive als auch rational westliche Qualitäten vereinigenden

⁴⁸¹ Beuys, zit. nach Kat. Joseph Beuys. Arbeiten aus Münchener Sammlungen. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München 1981, S. 56. In einem anderen Zusammenhang verglich sich Beuys mit einem Hasen, der die repressive Kultur Deutschlands unterwühlt, vgl. Angerbauer-Rau, 1998, S. 148. Eine ganz ähnliche Rolle wie der Hase bei Beuys spielt das Krokodil für Mario Merz, der zum Krokodil sagte: „Ja, das Krokodil ist eine Art Selbstporträt. Ich bin eine arme Kreatur und das Krokodil ist eine arme Kreatur“, zit. nach Mario Merz, in: Kat. Fundacio Antoni Tapies (Hg.): Mario Merz. Barcelona 1993, S. 26. Nach Heiner Stachelhaus hatte Beuys auch einen Hasen als Kühlerfigur auf seinem Bentley angebracht, vgl. Stachelhaus 1987, S. 78.

⁴⁸² Beuys, in: Kramer 1991, S. 35, zit. nach Schneede 1994, S. 129.

zukünftigen eurasischen Menschentyp, der „über alle Grenzen hinweggeht und sogar mit der Berliner Mauer fertig wird“⁴⁸³ (Abbildung 46, von Johannes Stüttgen).

Am Ende seines Werkes steht dann schließlich der „goldene Hase“⁴⁸⁴ oder „Friedenshase“ (Abb. 47), den Beuys vier Jahre vor seinem Tod, 1982, bei einer Schmelzaktion anlässlich der 7. Dokumenta in Kassel anfertigt. Beuys läßt bei dieser Aktion eine originalgetreue Kopie der Zarenkrone Iwans des Schrecklichen einschmelzen und zu einem Hasen und einer Sonnenkugel umformen. Im Anschluß an die Aktion werden T-Shirts und Aufkleber mit diesen beiden Symbolen unter den Zuschauern verteilt. Als Bild für die Ökologie- und Friedensbewegung befindet sich der Hase mit der Sonnenkugel heute noch im Umlauf.

⁴⁸³ Beuys, in: Mich muß man nicht verstehen...AZ-Gespräch mit Joseph Beuys zu seinem neuen Projekt in Neapel, in: AZ vom 15.11.1985, zit. nach Schneede 1994, S. 129. Der Hase, der mit der Berliner Mauer fertig wird, bezieht sich auf die Idee von Beuys, die er im Zusammenhang mit der Zeitgeistausstellung äußerte, den Lehmberg der Rampe direkt an der Stresemannstraße an der Mauer aufzuschichten, damit wenigstens die Kaninchen rüberlaufen können. Johannes Stüttgen, hat diese „Gedankenplastik“ von Beuys bei einem Vortrag visualisiert, Abbildung, in: Stüttgen 1988, S. 177.

⁴⁸⁴ Bereits 1949 hat Beuys eine heute im Beuys Block ausgestellte Arbeit mit dem Titel Idee 2 x 3 Goldhasen angefertigt. Vielleicht hat hier einmal mehr das HdA als Inspirationsquelle gedient. Zum Symbol des „Goldenen Hasen“ heißt es im HdA: „Als glücksbringendes Zaubertier kommt der Hase in Schatzsagen vor. Er symbolisiert entweder den Schatz selbst (goldener Hase) oder ist Hüter (Besitzer) eines solchen“ HdA, Bd. III, S. 1507.

7.2.2. Rituale und Zauberpraktiken

Die Ausweitung des Kunstbegriffs auf Ritual- und Aktionsformen, die, angeregt von Nam June Paik und John Cage Anfang der 60er Jahre, von Amerika aus auch in Deutschland in Mode kamen, bot Joseph Beuys neue Möglichkeiten für seine „*spirituellen Ziele*“⁴⁸⁵. Beeinflusst von der Fluxus-Bewegung, verlieh auch er seinen Intentionen in der Figur des Schamanen in Aktionen und Ritualen Ausdruck und versuchte auf diese Weise, direkt auf die verschütteten spirituellen Seelenkräfte des Publikums einzuwirken. Daß er dabei sein Wissen über vorchristliche Kulte und Traditionen, das er sich in den 50er Jahren zeichnerisch umgesetzt hatte (vgl. Arbeiten mit Titeln wie „Magische Handlung“, „Ritual“, „Befragung“), jetzt auch ganz praktisch in seiner Arbeit anwandte, wird im folgenden dargelegt. Mit Hilfe des HdA's wird dabei aufgezeigt, daß die von Kritikern und Zuschauern immer wieder beschriebene meditative Atmosphäre und das Schamanistische seiner Auftritte unter anderem mit daher rührte, daß er als Künstler überlieferte Praktiken aus dem volksmagischen Bereich, die die Menschen in der bäuerlichen Welt zur Bannung von Krankheiten und Unsicherheiten sowie zur Bewältigung ihres Alltages entwickelten, im Kunstsystem neu aktivierte und transformierte.

7.2.2.1. Atmosphärischer Zauber

In den magischen und religiösen Vorstellungen fast aller Kulturen gilt die vorherige Reinigung derjenigen, die ein Ritual ausführen, sowie des Ortes, an dem dieses stattfindet, als unabdingbare Voraussetzung. Im HdA finden sich dementsprechende Fastenanweisungen, Reinheitsvorschriften und verschiedenste Bräuche, die im Vorfeld eines Rituals zu praktizieren sind, um die Geister zu vertreiben und die Atmosphäre aufzuhellen. Unter Stichwörtern wie *Kathartik*⁴⁸⁶, *Reinigung*⁴⁸⁷ etc. wird dort neben dem Wasser auch dem Feuer, dem Blut, sowie dem Salz und der Asche kathartische Kraft zugesprochen, daneben

⁴⁸⁵ Beuys in Zusammenhang mit einem Interview über die Zeichnungen *The secret block*: „(...) weil es ja heißt: *The secret block for a secret person in Ireland*. Es hat Beiträge zu keltischen Intentionen, Geistesgeschichte, eine Art von Denkmodell, um **spirituelle Ziele hervorzurufen**, die man direkt gebrauchen kann, um eine andersgeartete Geschichte zu entwickeln. Es ist ein Modellcharakter, um eine andere Geschichte zu entwickeln, und deshalb ist dieses Werk so wichtig, auch für meine politische Arbeit.“, in: Louwrien Wijers: *Schreiben als Plastik*. Amsterdam 1992, S. 31.

⁴⁸⁶ HdA, Bd. IV, S. 1084.

⁴⁸⁷ HdA, Bd. I, S. 136, II, S. 124, Bd. VII, S. 642.

werden eine Vielzahl regionaler Bräuche aufgelistet, in denen diese Materialien zum Zweck der Läuterung verwandt werden.

Dafür, daß auch Joseph Beuys mit den heidnischen und christlich geprägten Reinigungsritualen vertraut war, gibt es Indizien. So hat er beispielsweise nicht nur selbst - wie Uwe M. Schneede berichtet - vor seinen Aktionen gefastet⁴⁸⁸, sondern vor diesen diverse Reinigungsrituale durchgeführt⁴⁸⁹.

Speziell auf die kathartische Wirkung des Wassers spielt Beuys in der 1971 im Baseler Museumsdepot aufgeführten Aktion „Celtic“ (1971) gleich in zwei Handlungen an (Abb. 48). So wäscht er in dieser Aktion einigen Teilnehmern die Füße und läßt sich selbst mit Wasser überschütten. Die Fußwaschung, so Beuys später, sei ein Reinigungsritus; sie beziehe sich auf eine völlige Reinigung, eine grundlegende Heilung des gesamten sozialen Feldes, d.h. bis in die sozialen Organismen hinein *„Es ist die Unreinheit, die gereinigt werden muß. Denn so wie die Welt ist, darf sie nicht sein.“*⁴⁹⁰.

Auch auf die kathartische Wirkung des Feuers spielt Beuys in Werken wie „Feuerstätte“ oder in Aktionen an. 1960 und 1971 setzt er beispielsweise jeweils einen Gully in Brand, um an die *„höllischen Reinigungsarten“*⁴⁹¹ zu erinnern.

Eine weitere gleichermaßen einfache wie wirkungsvolle Reinigungsart ist das „Kehren“ mit einem Besen, dem sowohl im Volksaberglauben als auch bei Beuys große Bedeutung zukommt. Das Kehren, heißt es im HdA, ist die magisch kathartische Handlung überhaupt⁴⁹². Sie kommt deshalb außer im Hochzeitsbrauch und im Heilzauber vor allem im Totenbrauch zum Einsatz. Das apotropäische Kehren war im Zusammenhang mit dem Totenbrauch eine weitverbreitete Vorsichtsmaßnahme, die verhindern sollte, daß die Seelen der Verstorbenen zurückkehren. Aus dem Totenbrauch heraus entwickelte sich das *„Nachkehren“*⁴⁹³ als Unheil abwehrende Handlung, die man bei unliebsamem Besuch einsetzte.

Besondere magische Kräfte verband man im Volksaberglauben auch mit dem Resultat des Kehrens, mit dem Kehrlicht. Er wurde als heilkräftiges und apotropäisches Mittel bei

⁴⁸⁸ Vgl. Schneede 1994, S. 89.

⁴⁸⁹ Vgl. Schneede 1994, S. 23.

⁴⁹⁰ Beuys, in: Friedrich Mennekes „Im Gespräch“, Beuys Interview, in: Franz Joseph van der Grinten/Friedhelm Mennekes, Menschenbild - Christusbild. Stuttgart 1984, S. 109, zit. nach Schneede 1994.

⁴⁹¹ Beuys, zit. n. Antje von Graevenitz. Erlösungskunst oder Befreiungspolitik, in: G. Förg: Unsere Wagner. Joseph Beuys. Frankfurt 1984, S. 11- 49, S. 30.

⁴⁹² HdA, Stichwort „kehren, Kehrlicht“, Bd. IV, S. 1211.

⁴⁹³ Ebenda, S. 1215ff.

Krankheitsfällen und zur Wahrsagung genutzt oder einfach nur ein Jahr lang als segensbringende Substanz aufbewahrt⁴⁹⁴.

Beuys scheint mit den volkstümlichen Vorstellungen rund um den Besen und das „Kehren“ vertraut gewesen zu sein. Bekannt ist, daß er das „Kehren“ nicht nur privat aus- und aufführte, um *„Studenten, die sich einzunisten drohten, hinauszukomplementieren“*⁴⁹⁵, sondern auch bei seinen Ritualen als Handlung einsetzte. Anfang der 70er Jahre geschieht dies gleich in zwei seiner Aktionen. So nimmt er sowohl bei der Aktion mit dem Titel „Ausfegen“ (1972, Abb. 49) als auch bei einer Aktion gegen die Erweiterung der Düsseldorfer Tennisclubs Rochus (Abb. 50) 1971 in Düsseldorf auf dieses Reinigungsritual Bezug und setzt dieses für seine politischen Zwecke ein.

Die Aktion „Ausfegen“, die er am 1. Mai auf dem Karl-Marx-Platz in Berlin (West) während einer alternativen Demonstration zum Tag der Arbeit ausführt, richtet sich gegen die ritualisierte Form der Demonstration des Gewerkschaftsbundes und gegen die ideologiefixierte Orientierung innerhalb der Protestbewegung. Beuys steht zu Beginn der Aktion mit seinen Studenten am Rande der Demonstration und beginnt am Ende des Zuges mit einem breiten Besen mit roten Quasten den Platz zu kehren. Den zusammengekehrten Abfall sammelt er mit Hilfe seiner Schüler in mitgebrachte Tragetaschen der Organisation der Nichtwähler für freie Volksabstimmung. Der Kehricht wird später in einen bereitgestellten VW-Bus eingeladen und in einer Vitrine zusammen mit dem Besen in der Galerie René Block unter dem Titel „Ausfegen“ ausgestellt⁴⁹⁶.

Am gleichen Abend diskutiert Beuys in dieser Ausstellung mit den Besuchern, die zum Teil an den Maikundgebungen teilgenommen hatten, über Freiheit, Demokratie und Sozialismus und äußert sich zu seinen Intentionen: *„damit wollte ich klarmachen, daß auch die ideologiefixierte Orientierung der Demonstranten ausgefegt werden muß, nämlich das, was als Diktatur des Proletariats auf den Transparenten verkündet wurde.“*⁴⁹⁷. Beuys fordert, daß anstelle des Proletariats jetzt jeder einzelne aktiv werden muß. Dennoch solle das Gedankengut des Marxismus nicht *„einfach vom Tisch gefegt, sondern aufbewahrt werden, um mit ihm einen ständigen Dialog führen zu können.“*⁴⁹⁸.

⁴⁹⁴ Ebenda

⁴⁹⁵ „Studenten, die sich einzunisten drohten, komplimentierte Beuys hinaus, indem er in deren Anwesenheit damit begann, den Boden zu fegen. Er kehrte sie gleichsam aus dem Haus.“, zit. nach Jan Weiler: Happy Birthday, Beuys. Zum achtzigsten Geburtstag: Eine Hommage an den größten Koch unter Deutschlands Künstlern“, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, 11.5.2001, S. 22-30, S. 28.

⁴⁹⁶ Beschreibung der Aktion bei Hans Markus Horst: Kreuz und Christus. Die religiöse Botschaft im Werk von Joseph Beuys. Diss. Stuttgart 1998, S. 232 oder auch Schneede 1994, S. 382.

⁴⁹⁷ Beuys zit. nach Götz Adriani u.a.: Joseph Beuys. Leben und Werk. Köln 1973, S. 127 (Auflage 1994).

⁴⁹⁸ Beuys, zit. nach Schneede 1994, S. 383.

Dieses Beispiel bestätigt die Beobachtung, die bereits bei Beuys' Umgang mit traditionellen Motiven und Symbolen gemacht wurde. Der Künstler greift auch hier den alten Reinigungsritus auf und füllt ihn dadurch, daß er ihn in den Kontext seines Werkes stellt, mit neuem Inhalt. Diese Indienstnahme angeblich magischer Praktiken läßt sich noch an einem anderen Zauberritual zeigen, nämlich an der Installierung von Bannkreisen.

Eine auch heute noch in den Medien gerne traktierte und im HdA beschriebene Übung, mit der sich die Wirkung eines Rituals intensivieren läßt, ist das Anbringen eines „magischen Schutzkreises“⁴⁹⁹. Ein solcher wird meist zu Beginn eines Rituals eingerichtet und hat die Aufgabe, die Handlung von der profanen Umgebung abzuschließen, um dadurch den Ort der Handlung zu schützen und zu weihen und diesen selbst feierlich und bedeutungsvoll, ja zu einem „heiligen“ Ort zu machen.

„In dieser Geschlossenheit und damit auch Abgeschlossenheit liegt das Hauptcharakteristikum und die Hauptkraft des magischen Kreises. Die Kreislinie bewirkt eine Trennung des Kreisinnern von der Umgebung und eine Zweiteilung des Raumes in ein Drinnen und Draußen, wobei das Drinnen, der von der Kreidelinie umschlossene Raum, eine eigene Macht- und Wirkungssphäre bildet...“⁵⁰⁰

Das HdA kennt verschiedene Möglichkeiten, einen derartigen magischen Raum zu markieren. Er kann mit „Kreide“⁵⁰¹, „mit einem Seil oder einer Kette markiert“⁵⁰², „mit Pflanzen abgesteckt“⁵⁰³ oder einfach nur durch „Umgehen, Umlaufen etc.“⁵⁰⁴ symbolisch angedeutet werden.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund Beuys und seine Aktionsräume, dann fällt auf, daß der Künstler die Orte seiner künstlerischen Handlungen durch verschiedene Arten beispielsweise durch Fettecken oder Filzwinkel abgrenzt und markiert. Sehr auffällig geschieht dies in der Aktion „Celtic“ (1970) in Edinburgh oder in „Hauptstrom Fluxus“⁵⁰⁵ (1967), in der Beuys die gesamte Aktionsbühne durch einen Fettwall aus Margarinewürfeln vom Realraum abtrennt und damit einen besonderen Raum kennzeichnet, in dem er später agiert (Abb. 51). Eine eigene Tabuzone innerhalb seines Aktionsraumes nach dem Prinzip des magischen Kreises errichtet er dagegen in seiner Aktion „Filz TV“⁵⁰⁶ an, in der er mit Kreide einen rechteckigen Raum markiert, in den er drei große Fettklumpen legt.

⁴⁹⁹ Vgl. HdA, Stichwort „Kreis“, Bd. 5, S. 462-478.

⁵⁰⁰ Ebenda, S. 463.

⁵⁰¹ Ebenda, S.464.

⁵⁰² Ebenda, S. 463.

⁵⁰³ Ebenda, S. 476.

⁵⁰⁴ Ebenda, S. 464.

⁵⁰⁵ Vgl. Schneede 1994, S. 166-185.

⁵⁰⁶ Ebenda, S. 118-125.

7.2.2.2. Abwehr- und Schutzzauber

In Sammlungen zur Volksmedizin wurden noch zu Beginn des letzten Jahrhundert in der ländlichen Bevölkerung nicht selten übersinnliche Mächte oder böswillige Zauberhandlungen für Unheil und Krankheiten verantwortlich gemacht. Um die eigene Familie, das Eigentum und sich selbst gegen derartige böse Kräfte und Angriffe zu schützen, war - so sah es die Aberglaubens-Volkskunde - ein ganzes Arsenal an Schutzmitteln entwickelt worden. Im HdA sind hunderte derartiger abergläubischer Rituale aus dem Bereich der ländlichen Magie zusammengetragen, die von den Volkskundlern oft auf heidnische Bräuche zurückgeführt wurden, die meist jedoch erst in christlichen Zeiten entstanden waren. Im Hinblick auf den Vergleich mit dem Werk von Beuys wurden im folgenden nur diejenigen apotropäischen Handlungen ausgewählt, die auch eine Entsprechung im Werk des Künstlers haben.

Zu den am meistverbreiteten Formen des volkstümlichen Abwehrzaubers zählen nach Angaben des HdA Amulett und Talisman in Form von Steinen, Tier-, Pflanzen- oder Menschenteilen, Korallen und anderen Gegenständen und Materialien, die entsprechend den Anwendungsregeln am Körper getragen oder im Haus aufgehängt wurden⁵⁰⁷. Gegen die seit dem christlichen Spätmittelalter sich verbreitende Furcht vor Hexen setzte man auch häufig kirchlich geweihte Gegenstände als Gegenmittel ein. So zeigte der Priester laut HdA beispielsweise dem Teufel, der einen Menschen besessen hält, das Kruzifix und nannte den Namen Jesu, vor dem jener entwich⁵⁰⁸.

Unter dem Stichwort „*Abwehrzauber*“⁵⁰⁹ sind im HdA darüber hinaus viele regionalspezifische Bräuche zur Abwehr gegen Dämonen, Hexen, tote Seelen oder das Böse ganz allgemein aufgezählt. Thüringer Belege berichten davon, daß bei einem Todesfall *“alle Töpfe im Haus umgestürzt werden, damit die Seele sich nicht in einem derselben aufhalte”*⁵¹⁰. Zu den apotropäischen Riten im weiteren Sinne gehören auch die Versuche, böswillige Geister dadurch zu beschwichtigen und zu versöhnen, daß man Kleidungsstücke, oder Gerätschaften, die sie sich sonst holen kommen würden, aus freien Stücken an ihrem mutmaßlichen Aufenthaltsort niederlegt oder aufhängt⁵¹¹.

⁵⁰⁷ Vgl. HdA, Stichwort „Amulett“, Bd. I, 374ff.

⁵⁰⁸ Vgl. HdA, Stichwort „Abwehrzauber“, Bd. I, S. 143.

⁵⁰⁹ Vgl. Hda, Stichwort „Abwehrzauber“, Bd. I, S. 129ff.

⁵¹⁰ Ebenda, S. 140.

⁵¹¹ Ebenda, S. 141.

Vor allem mit dem Haus als wichtigstem Schauplatz des menschlichen Erlebens sind viele apotropäische Vorstellungen und Bräuche des Volksaberglaubens verknüpft⁵¹². Die Schutzmaßnahmen konzentrieren sich dabei, so wird im HdA beschrieben, vor allem auf Öffnungen des Hauses, wie die Schwelle, Türen, Dächer, Schornsteine oder den Kamin, weil man diese als die vermeintlichen Angriffsstellen böser Geister ansah⁵¹³. Durch Anbringen von schadensabwehrenden Schriftzeichen, Figuren, Gegenständen oder Tierhörnern und -köpfen oder aber auch durch entsprechende magische Abwehrriten versuchte man sich vor diesen bösen Mächten zu schützen. In Griechenland, so ist in diesem Zusammenhang im HdA überliefert, schmierte man die Pfosten mit Schweinefett ein und in Schwaben bestrich man die Türe mit benediziertem Öl, um Feuer, Donner und Unglück abzuwehren⁵¹⁴.

Im Innern des Hauses galten laut HdA neben dem Ofen, dem Tisch und dem Bett vor allem die Hausecken, die sogenannten „*Herrgotts- oder Brautwinkel*“⁵¹⁵, als Schlupfwinkel für Geister, in denen man stellvertretend für „*das ganze Gebiet*“⁵¹⁶ apotropäische Zauber- und Opferhandlungen ausführte. So wird im Aberglaubenlexikon berichtet, daß man beispielsweise beim Einzug „*einen Topf mit verschiedenen Dingen für die Hausgötter unter den vier Ecken des Hauses vergrub*“⁵¹⁷, in die vier Ecken Salz streute oder spuckte oder andere Arten von Opferriten ausführte⁵¹⁸.

Beuys' Zeichnungen aus den 50er Jahren mit Motiven wie „Abwehrende Frau“ oder auch „Frau mit großem Steinamulett“ (Abb. 52) weisen darauf hin, daß sich der Künstler mit volkstümlicher Magie und insbesondere mit diversen Abwehrgesten beschäftigt hat. Vor allem in seinen ab Ende der 60er Jahre einsetzenden Aktionen nimmt er teilweise auf spektakuläre Weise, teilweise in stiller Aneignung auf volksmagische Rituale Bezug.

Bei einem seiner Auftritte im Rahmen eines Fluxusfestivals am 20. Juli 1964, bei dem es auch zu Handgreiflichkeiten kommt, reagiert Beuys auf einen Angriff aus dem Publikum mit einer Abwehrgeste: Spontan zieht er damals aus einem Behälter ein Kruzifix, das er dem Angreifer wie ein Priester demonstrativ entgegenhält (Abb. 53). Aus einem späteren Kommentar zu

⁵¹² Vgl. detaillierte Beschreibung zu den Schutzritualen rund um das Haus findet sich bei Hervé Fillipetti/Janine Trotureau: *Zauber, Riten und Symbole. Magisches Brauchtum im Volksglauben*. Freiburg 1979.

⁵¹³ Vgl. HdA, Stichwort „Haus“, Bd. III, S. 1553.

⁵¹⁴ Vgl. HdA, Stichwort „Fett“, Bd. II, S. 1374.

⁵¹⁵ HdA, Bd. II, S. 547.

⁵¹⁶ Ebenda, S. 544.

⁵¹⁷ Ebenda, S. 546.

⁵¹⁸ HdA, Stichwort „Ecke“, Bd. II, S. 545.

diesem Zwischenfall geht hervor, daß Beuys auf derartige Angriffe nicht unvorbereitet reagiert.

„Ich war immer vorbereitet auf diesen Schlag, denn sonst hätte ich nicht blitzartig dieses Gerät aus der Klamottenkiste gezogen. Und ich hätte ja auch nicht die vielen Tafeln Schokolade bei mir gehabt, um sie dann gleichzeitig hinterher ans Publikum zu verteilen. Also der Aggression von seiten des Publikums, der bin ich begegnet mit einer positiven Gabe.“⁵¹⁹

Ob Beuys mit der Magie der Zimmerecken im Volksglauben vertraut war und der Eckenzauber ihn dazu angeregt hat, bei Installationen wie die „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ auf der Documenta 6 in Kassel oder in seinem Atelier Honigtöpfe in die Ecken zu stellen (Abb. 54), oder ob möglicherweise auch seine berühmten Fettecken von derartigen volkstümlichen Vorstellungen inspiriert sind, kann man nur vermuten (Abb. 55)⁵²⁰.

Unzweifelhaft um einen Rückgriff auf ein archaisches, im HdA beschriebenes Symbolsystem handelt es sich jedoch bei der 1954/56 verkohlten „Tür“, die er nach einem Brand in seinem Atelier in Düsseldorf-Heerdt rettet und zum Kunstobjekt umgewandelt, indem er an dieser einen Reiherschädel und Hasenohren befestigt (Abb. 56). Eine entsprechende Stelle im HdA unter dem Stichwort „Scheune“ liest sich wie eine Bildbeschreibung zu dieser Arbeit. *„Als ausgesprochener Abwehrritus“*, heißt es dort, *„gibt sich die verbreitete Gepflogenheit zu erkennen, am Scheunentor tote Tierkörper zu befestigen...“⁵²¹*. In einem überlieferten Zitat zu dieser Arbeit stellt Beuys jedoch keinen Bezug zum Volksaberglauben her; vielmehr überformt er den apotropäischen Ritus mit subjektiven Deutungen:

„Zu dem Übergang und Neubeginn habe ich eine große Beziehung, Türen, also Öffnungen,...das hat mich immer interessiert. Ich habe auch jetzt beim Edinburgher Festival eine Tür aus dem Armenhaus ausgestellt, die noch die Spuren meiner früheren Aktionen zeigt. Auch dort im Armenhaus soll ein Neubeginn stattfinden - die verbrannte Tür habe ich einmal in einem Interview mit Wulf Herzogenrath an den Anfang meiner Werke gestellt, weil sie sehr rasch und gewichtig auf den erweiterten Kunstbegriff zielte: mein Hauptthema. Das Hasenthema kommt schon eher in Zeichnungen vor, aber noch nie konkret am Objekt. Wieder ist die Zweipoligkeit gemeint, rein morphologisch. Die Ohren spielen auf den Hörvorgang an, der Reiherschädel auf den prismatischen Keil des Sehvorganges. Die Spitze des Schnabels zielt ja auf einen Punkt. Er ist stark zugespitzt wie bei allen Vögeln mit langen Schnäbeln. Der Blick ist sehr eng auf ein bestimmtes Ziel hin ausgerichtet, eine bestimmte Einseitigkeit. Es hätte auch ein Storch sein können. Hören und Sehen als

⁵¹⁹ Beuys im Interview mit B. Lahann: „Ich bin ein ganz scharfer Hase“, in: Stern, Heft 19 vom 30. April 1981, S. 77-82 und S. 250-253, S. 81, zit. nach Schneede 1994, S. 48.

⁵²⁰ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch ein heute im Museum Moyland ausgestellt Materialbild, in dem die vier Ecken mit Fruchttresten ausgefüllt sind vgl., „o.T.“ (Vier Ecken), 1964 weitere Information im Anhang).

⁵²¹ HdA, Stichwort „Scheune“, Bd. VII, S. 104.

*Instrumente der Wahrnehmung dienten für den erweiterten Kunstbegriff, zu dem die verbrannte Tür nun führte.*⁵²²

⁵²² Beuys, zit. nach Kat. H. Weitemeier (Hg.): Schwarz. Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Berlin 1981, S. 137.

7.2.2.3. Sympathievorstellungen und -zauber

Eine andere Vorstellung, die im volksmagischen Bereich eine große Rolle spielt, ist das Gesetz der Sympathie, der Glaube, daß alle Dinge der Natur in Sympathie und Antipathie miteinander verbunden sind. Beispiele für derartige Sympathievorstellungen finden sich im HdA in reicher Fülle. So ist dort in diesem Zusammenhang der Glaube aufgeführt, daß die Milch der Kuh auch nach dem Abmelken mit dieser in sympathetischer Verbindung steht, oder daß Haare bzw. Fingernägel eines Menschen sowie Gegenstände, die er getragen hat auch nach der Trennung noch in magischer Wechselwirkung mit diesem⁵²³ stehen. Laut HdA finden sich Reflexe dieses sympathetisch-symbiotischen Lebensgefühls auch im Märchen, in dem beispielsweise der Ring matt wird, wenn die Königin die Treue bricht, oder das Messer rostet, wenn der Eigner stirbt⁵²⁴.

Gezielt, so liest man im Aberglaubenlexikon, wird der Glaube, daß das, was man einem Gegenstand zufügt, auch Auswirkungen auf eine mit diesem in Verbindung stehende Person haben kann, im Heil- oder Liebeszauber eingesetzt. So wird im HdA empfohlen, *„um sich der Liebe einer anderen Person zu versichern, ein Stück von der Kleidung, die diese getragen habe, selbst am Leib zu tragen“*⁵²⁵. Eine eher befremdliche Anleitung in diesem Zusammenhang ist der Rat, um sich der Liebe eines anderen zu sichern, dieser Person eigene Haare, Nägel oder Achselschweiß in die Speise zu mischen, wodurch man dem anderen sein eigenes Körperfluidum aufzwingt⁵²⁶.

Auch einer anderen Spielart von Sympathiezauber, dem sogenannten Heilbrauch *similia similibus*, liegt die sympathetische Vorstellung zugrunde, *„daß eine Krankheit durch ein Heilmittel geheilt werden kann, das durch irgendeine Eigenschaft in Beziehung zu dieser Krankheit, bzw. zu der beabsichtigten Wirkung steht“*⁵²⁷. So wird im HdA empfohlen, um einen Beinbruch zu heilen, ein vorher zerbrochenes Stuhlbein zu umwickeln und den Stuhl in die Ecke zu stellen⁵²⁸, gegen Kopfleiden und Haarausfall Haarbüschel an ein Wegkreuz zu hängen⁵²⁹ und wenn man sich geschnitten hat, soll man das Messer mit einem Tuch umwickeln, dann würde die Blutung stehen und die Schmerzen verschwinden⁵³⁰.

⁵²³ Vgl. HdA, Stichwort „Sympathie“, Bd. VIII, S. 620.

⁵²⁴ Ebenda, S. 623.

⁵²⁵ Ebenda, S. 626.

⁵²⁶ Vgl. HdA, Stichwort „Speise“, S. 213.

⁵²⁷ Vgl. HdA, Stichwort „Analogiezauber“, Bd. I, S. 386.

⁵²⁸ Ebenda, S. 393.

⁵²⁹ Vgl. HdA, Stichwort „Haar“, Bd. III, S. 1287.

Auf letztere Vorstellung hat Joseph Beuys nicht nur in einem Zitat Bezug genommen⁵³¹, sondern er hat diese magische Handlung auch ausgeführt. Das Ergebnis, ein mit Stoff und Hansaplast umwickeltes Küchenmesser, ist heute unter dem Titel „Magische Handlung“ im Darmstädter Beuys Block ausgestellt; ein anderes, nur mit einem Pflaster umwickeltes Messer hat der Künstler 1962 dagegen ohne Betitelung in den Kunstzusammenhang eingeführt (Abb. 57). Von Mario Kramer auf diese Arbeiten angesprochen, kommentierte Beuys diese als „ironischen Einschnitt in das Bewußtsein, als Irritationswerkzeug“⁵³². Dies ist nicht der einzige Beleg dafür, daß der Künstler, um das rationale Bewußtsein des modernen Menschen zu irritieren, auch auf Vorstellungen aus dem Bereich des Sympathiezaubers zurückgegriffen hat.

Vor dem Hintergrund des HdA's ist man geneigt, auch in den aus Wachs geformten Beuyschen Fingernagelabdrücken ein ironisches Zitat der volkstümlichen Vorstellung zu sehen, daß Körperteile, Fingernägel und Haare stellvertretend für die Person stehen können (Abb. 58).

Am Anfang seiner 1964 aufgeführten Aktion „Der Chef“ vollzieht Beuys darüber hinaus eine magische Handlung, die ebenfalls an Überlieferungen aus dem HdA erinnert. So präpariert der Künstler bei dieser Aktion den damaligen Aktionsraum in Augenhöhe mit Haarbüscheln, die zu Kugeln gedreht waren, und bringt auch dort Fingernägel an⁵³³.

Eine andere überraschende Parallele zu den bereits im HdA beschriebenen volkstümlichen Zauberpraktiken findet man heute im Darmstädter Beuys Block. So steht dort im zweiten Raum der „warme Stuhl“, den Beuys 1965 in der Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ einsetzt. Wie im HdA unter dem Stichwort „*Analogiezauber*“ beschrieben, hat Beuys das Stuhlbein mit Filz umwickelt. Nach dem Kunsthistoriker Uwe M. Schneede befand sich bei der Aktion unter dem Stuhl noch ein mit Bindfaden umwickeltes Knochenobjekt, ein weiteres Indiz dafür, daß es sich dabei um ein Zitat des magischen Heilzaubers handelt, den Beuys ganz bewußt, sozusagen als magischen Katalysator, in sein Werk integriert (Abb. 59 und 60).

⁵³⁰ Vgl. HdA, Stichwort „Messer“, Bd. VI, S. 202.

⁵³¹ Beuys: „Wenn man sich geschnitten hat, soll man nicht den Finger verbinden, sondern das Messer“, zit. nach Kramer 1991, S. 167.

⁵³² Ebenda, S. 167.

⁵³³ Vgl. Schneede 1994, S. 68.

7.2.2.4. Analogiezauber

Eine Zauberart, die eng mit dem Sympathiezauber verwandt ist, ist der Analogiezauber⁵³⁴. Auch bei diesem geht man, wie beim Sympathiezauber, von analogen magischen Wirkzusammenhängen aus. Während bei letzterem jedoch unabhängig vom Zauberer allein die Verbindung zwischen Erscheinung und Erstrebtem ausreicht, ist unabdingbare Voraussetzung des Analogiezaubers, daß der Zauberer das zu Erreichende in irgendeiner Art und Weise darstellt⁵³⁵.

So kann das Ziel des Zaubers, laut der Beschreibungen im HdA, durch das gesprochene oder geschriebene Wort, durch eine bildliche Darstellung oder auch durch eine mimische Handlung dargestellt werden. Dementsprechend werden im Handwörterbuch des Aberglaubens vier Arten von Analogiezauber unterschieden: der Analogie-Wortzauber, der Analogie-Schriftzauber, der Analogie-Bildzauber und der Analogie-Handlungzauber. Auf welche Art und Weise diese Zauberarten auch den Magier Beuys als Künstler inspiriert haben, soll im folgenden entlang dieser Kategorien detailliert beschrieben werden.

Analogie-Wortzauber und Analogie-Schriftzauber

Bei dieser Zauberart geht das HdA davon aus, daß das zu Erreichende durch das gesprochene oder geschriebene Wort erwirkt werden kann. Als Beispiel für den Analogie-Wort und Analogie-Schriftzauber wird die im Volksglauben verbreitete Vorstellung angeführt, daß sich die magische Kraft heiliger Gegenständen durch Inschriften noch verstärken ließe⁵³⁶. Große Bedeutung hatten derartige Analogievorstellungen, so das HdA, vor allem im Schutzzauber, wo man auf die Schutzkraft von Worten setzte und versuchte, sich beispielsweise vor Dämonen und Naturgewalten dadurch zu schützen, daß man Verse, heilige Namen und Zeichen an die Türen und Fenster der Häuser, Zimmer, Ställe, an die Deckengebalken und Rauchfänge im Zimmer schrieb⁵³⁷. Auch alle möglichen Arten von Haus- und Feldgeräten wurden entsprechend den Ausführungen im HdA mit apotropäischen Inschriften versehen⁵³⁸. Als ein für eine in der deutschen Volkskultur weit verbreitete Form eines solchen Schutzzaubers führt das HdA den „*Feuerteller*“⁵³⁹ an, den man zum Schutz mit

⁵³⁴ Vgl. HdA, Stichwort „Analogiezauber“, Bd. 1, S. 385-395.

⁵³⁵ Ebenda, S. 13.

⁵³⁶ Vgl. HdA, Stichwort „schreiben, Schrift, Geschriebenes“, Bd. 9, S. 342.

⁵³⁷ Ebenda, S. 346.

⁵³⁸ Ebenda

⁵³⁹ Ebenda, S. 361.

Zaubersprüchen und Formeln oder auch „mit dem Namen Jesus“⁵⁴⁰ beschrieb, um mögliche Gefahren durch Feuer abzuwehren.

Eine anderes Phänomen, dem ebenfalls die magische Kraft des Schriftzaubers zugrunde liegt, ist der sogenannte „Schutzbrief“⁵⁴¹, meist längere Schriftstücke mit Schutzgebeten und Beschwörungsformeln, die teilweise auch als Amulett getragen wurden und deren zauberische Wirkung sich noch dadurch verstärken ließ, daß man sie verschluckte (Abb. 61).

Wie im HdA ausgeführt, waren derartige Schriftstücke darüber hinaus auch nicht selten mit Blut geschrieben, weil man glaubte, daß dies die Zauberkraft noch verstärke. So liest man im HdA in diesem Zusammenhang, daß Fledermausblut oder auch Hasen-, Raben- und Hühnerblut für derartigen Schreibzauber benutzt wurden, aber auch rote Tinte durchaus gebräuchlich war⁵⁴².

Interessant ist in diesem Kontext, daß auch Joseph Beuys nicht nur mit Tierblut, insbesondere Hasenblut, gemalt hat⁵⁴³, sondern auch Gerätschaften, die er für seine Rituale verwandte, wie die Schüssel bei der Fußwaschung oder auch andere Objekte wie die verschiedensten Werkzeuge (Abb. 62), mit seinem Namen oder dem der von ihm gegründeten Organisationen versehen hat. Auch bei Materialbildern, in die er Schriftstücke eingearbeitet hat (Abb. 63 und 64), und insbesondere bei dem aus Beuyschen Möbeln aufgebauten Innenraum der Installation „Voglio vedere i miei montagne“, 1971 im Stedelijk van Abbe Museum in Eindhoven, bei der Beuys die Möbelstücke in Sütterlin-Schrift mit rätoromanischen Begriffen beschrieb, fühlt man sich formalästhetisch instinktiv an die alte Tradition des Schriftzaubers erinnert.

Trotz der formalen Parallelen muß man jedoch differenzieren. Im Hinblick auf die symbolische Funktion der Schrift handelt es sich bei dem Einsatz der Schrift im Brauchtum und in Beuys' künstlerischer Strategie um völlig unterschiedliche Phänomene. In beiden Fällen verwandelt die Schrift zwar die Gerätschaften in Symbolträger, die beide auf ein übergeordnetes, transzendentes Sinngefüge verweisen. Während die Beschriftungen im Volksglauben jedoch häufig kollektive Vorstellungen oder gemeinverbindliche Gehalte (wie beispielsweise Bibelsprüche) zur Grundlage hatten, verweist der Beuysche Namenszug auf den Werkzeugen allein auf Beuys' eigene, von der Anthroposophie inspirierte Privatreligion. Als Zeichen seiner Bewegung haben sie weniger apotropäische Kräfte als vielmehr

⁵⁴⁰ Vgl. HdA, Stichwort „Feuerbrunst“, Bd. II, S. 1428.

⁵⁴¹ Vgl. HdA, Stichwort „Schutzbrief“, Bd. VII, S. 1384-1391.

⁵⁴² HdA, Stichwort „schreiben, Schrift, Geschriebenes“, Bd. IX, S. 329.

Appellcharakter und können als Aufforderung verstanden werden, im Sinne von Beuys und seines „erweiterten Kunstbegriffs“ tätig zu werden.

Einen interessanten, direkten Rückgriff auf einen der bislang aufgeführten Bräuche findet man allerdings in der bereits ausführlich weiter vorne behandelten „Auschwitz-Vitrine“, in der sich unter anderen Gegenständen ein Teller mit einer plastisch ausgeführte Christusfigur befindet (Abb. 65). Dieses Objekt erinnert an die im deutschen Volksglauben verbreiteten, mit Zaubersprüchen oder Christus-Insignien beschriebenen volkstümlichen „Feuerteller“, die man zum Feuerbannen in die Feuersbrunst geworfen hat. Der Name von Christus taucht im Beuyschen Objekt zwar nicht als Schriftzug auf, die Christusfigur ist auf diesem vielmehr plastisch ausgeführt, doch der Vergleich mit den volkstümlichen Feuertellern ist nicht ganz abwegig, erschließt dieser Vergleich mit dem Brauchtum doch für die Interpretation der Auschwitz-Vitrine ganz neue Bedeutungsebenen.

Rufen wir uns die „Auschwitz-Vitrine“ kurz in Erinnerung. Wie bereits dargestellt, ging es Beuys bei dieser nicht darum, die Fakten der Katastrophe zu analysieren, vielmehr hat er das Ereignis Auschwitz - wie eingangs analysiert - als Metapher für seine eigene Materialismuskritik genutzt und die Verbrechen als Symptom eines zunehmenden Säkularisierungsprozesses gedeutet. Durch den Verweis auf die volkstümliche Brauchform des Feuertellers und den damit verbundenen apotropäischen Bannzauber wird noch deutlicher, daß Beuys auf den „Holocaust“ (was, abgeleitet vom holokauston, auch die Katastrophe durch Feuer oder Brandopfer meint⁵⁴⁴) mit einem magischen, feuerabwehrenden Ritual antwortet und im Sinne eines Gegenzaubers die dämonischen, zerstörerischen Wurzeln der Katastrophe durch weißmagische Kräfte bannen und heilen will (Beuys hat in seinem Kommentar zur Auschwitz-Vitrine auf den magischen Heilzauber „*similia similibus curantur*“ Bezug genommen).

Beuys' Rückgriff auf volkstümliche Traditionen geht im Falle der „Auschwitz-Vitrine“ also über formalästhetische Anleihen hinaus. Er belebt vielmehr die magische Praktik des Feuerbanns im Kunstsystem und bietet diese darüber hinaus als Erklärung und zur Bewältigung der gesellschaftlichen Katastrophe des Holocausts an. Daß diese Strategie - wie eingangs dargelegt - vor allem auch im Lager rationaler Wissenschaftler als unzeitgemäß kritisiert wurde und deshalb auch auf Widerspruch stieß, ist m.E. vor allem bei diesem Thema nur zu verständlich.

⁵⁴³ Hinweis bei Dieter Koeplin: The secret block for a secret person in Ireland, in: Kat. München 1988, S. 12.

⁵⁴⁴ Zu den Begriffen, Holocaust, Shoa und Auschwitz vergleiche James E. Young: Beschreiben des Holocaust.

Analogie-Bildzauber

Eine anderes magisches Ritual, bei der das zu Erreichende nicht mit Worten erzählt oder aufgeschrieben wird, sondern durch ein gezeichnetes, geschnittes oder mehr oder weniger ausgeführtes Bild dargestellt wird, ist der Analogie-Bildzauber⁵⁴⁵.

Das HdA führt diese Zauberart auf steinzeitliche Höhlenbilder zurück, mit denen man versuchte, das Jagdglück zu beeinflussen, indem man dieses vorher mit entsprechenden Zeremonien durch bildhafte Darstellungen beschwor. Bei der durch mimische Handlungen erweiterten Form des Bildzaubers geht man, laut HdA, davon aus, daß das, was man mit dem Bild oder der Skulptur vornimmt, auch mit dem Dargestellten geschieht. So wird im HdA von Zauberpraktiken aus dem Bereich der schwarzen Magie berichtet, bei denen man Bilder oder Skulpturen einer bestimmten Person anfertigt und diesen Gegenständen, stellvertretend für den Menschen, um den es geht, Schaden zufügt. Dabei muß die betreffende Person nicht einmal photographisch genau dargestellt sein; der Überlieferung nach reicht es auch aus, wenn man stellvertretend für die Person Gegenstände wie Kerzen oder das Kruzifix nimmt und bei der Handlung intensiv an die Person denkt oder deren Namen ausruft.

Eine andere Sonderform des Bildzaubers ist der weitläufig bekannte „*Fetischkult*“⁵⁴⁶. Bei diesem spricht der Fetischist einem Gegenstand besondere Kraft zu und als Folge wirkt der Fetisch für den Fetischisten als eine Art Zaubermittel in die Richtung unterstützend, in welche die Vorstellung, das Denken, der Wunsch des Fetischisten sich wendet. Laut HdA dienten den Germanen Waffen wie Speere, Äxte oder auch Lanzen als Fetische⁵⁴⁷. Besonders hoch eingeschätzt wurde eine Waffe, so das HdA, dann, wenn es sich bei dieser um ein Erbstück, d.h. um einen „*Familienfetisch*“⁵⁴⁸, handelte. Darüber hinaus kann aber auch Tieren oder Tierteilen, Krallen oder Zähnen Fetischcharakter zugesprochen werden⁵⁴⁹.

Im Beuyschen Werk gibt es zahlreiche Hinweise darauf, daß der Künstler mit der magischen

Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt 1992, S. 145.

⁵⁴⁵ Vgl. HdA, Stichwort „Analogiezauber“, Bd. I, S. 390.

⁵⁴⁶ Vgl. HdA, Stichwort „Fetischismus“, Bd. II, S. 1368ff.

⁵⁴⁷ Vgl. HdA, Stichwort „Analogiezauber“, Bd. I, S. 390.

⁵⁴⁸ Vgl. HdA, Stichwort „Fetischismus“, Bd. II, S. 1371.

⁵⁴⁹ Ebenda, S. 1372.

Denkweise, die den Gegenständen Fetischcharakter zuweist, tief verwurzelt war. So schmückt er sich mit Hasenfellen an seinem Jacket⁵⁵⁰ und spricht auch der Axt, wie die alten Germanen, unterstützende Kraft zu⁵⁵¹ („*Dies ist meine Axt und dies ist die Axt meiner Mutter*“⁵⁵², Abb. 66). Auch die als sogenanntes „Mäusezahnhappening“⁵⁵³ überlieferte Begebenheit mit dem Künstler Robert Morris ist vor diesem Hintergrund nicht uninteressant. So berichtete Hans van der Grinten, daß Joseph Beuys dem amerikanischen Künstler vor seinem Rückflug nach Amerika einen Mäusezahn mit auf dem Weg gegeben habe mit der Bitte, diesen im New Yorker Museum of Modern Art in Marcel Duchamps „Why not sneeze Rose Sélavy“ von 1921 hineinfallen zu lassen. Wie sich später jedoch herausstellte, hat ein derartiger Zwischenfall nie stattgefunden. Robert Morris erinnerte sich nicht an einen solchen Beuys-Auftrag. „*Die Idee der Transsubstantiation des Duchamp-Werkes*“, so Uwe M. Schneede Dieter Koepplin zitierend, „*scheint nur in der Vorstellung von Beuys stattgefunden zu haben*“⁵⁵⁴.

Als eine vom Analogie-Bildzauber zumindest inspirierte Performance läßt sich die bereits dargestellte „Schmelzaktion“⁵⁵⁵ anlässlich der 7. Documenta 1982 in Kassel anführen, bei der Beuys den alchemistischen Prozeß der seelischen Läuterung, der Initiation durch die Umformung einer Kopie der Zarenkrone Iwans des Schrecklichen in einen vergoldeten Friedenshasen bildhaft darstellte. Der Beschreibung Johannes Stüttgens nach erweckte die Aktion Assoziationen an ein magisches Ritual:

„Es dauerte eine gehörige Zeit, bis die Temperatur erreicht war, die das Gold zum Schmelzen brachte. Beuys griff zum Mikrofon und rief in rhythmischen Abständen die Namen großer Alchimisten hinein: Agrippa von Nettesheim, Paracelsus, Athanasius

⁵⁵⁰ Uwe M. Schneede erwähnt in diesem Zusammenhang, daß Beuys bei der Aktion „Coyote“ an seiner Weste links oben (über dem Herzen) ein Stückchen Hasenfell trug, Schneede 1994, S. 332. Auch Dieter Koepplin berichtet, daß Beuys „immer ein wenig Hase, ein Stückchen auf der Brusttasche genähtes Hasenfell bei sich trug“, Kat. München 1988, S. 10.

⁵⁵¹ Im Zusammenhang mit der Aktion „Iphigenie“ 1969 in Frankfurt sagte Beuys: „...Unterwegs sah ich in einem Geschäft eine Axt. Die kaufte ich, denn unter Umständen konnte ich sie gebrauchen. Die hab' ich hingestellt und doch nicht gebraucht, aber es war gut, daß sie da stand“, Beuys, in: Kat. Sammlung Lutz Schirmer, Historisches Museum St. Gallen o.O., 1971, S. 13. Als Teil seiner Rede anlässlich einer Inmatrikulationsfeier 1967 an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf holte Beuys, laut Uwe M. Schneede, eine Axt aus der Hosentasche und führte sie wie einen Ritterschlag gegen seine Brust. Zu dieser Handlung sagte Beuys später: „Dies ist meine Axt und das ist die Axt meiner Mutter...Meine Axt unterscheidet sich von der meiner Mutter in dem Umfang wie mein Kampf sich von ihrem unterscheidet. Indem ich die Waffe auf mein Herz lege, betone ich die Kraft der Axt als einer inneren Waffe; der zerbrochene Stiel betont den rituellen Charakter der Axt als stärkstes unter den Eiseninstrumenten und weist damit zurück auf die Gräber von Sibirien, Initiationsriten und Doppeläxte.“ Beuys, in Tisdall 1979, S. 30, zit. nach Schneede 1994, S. 203.

⁵⁵² Beuys, zit. nach Bernhard J. Blume: Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys, in: Maja Svilar: Kunst in der Exklusivität oder „Jeder ein Künstler?“. Bern 1991, S. 177.

⁵⁵³ Vgl. Schneede 1994, S. 380.

⁵⁵⁴ Dieter Koepplin in einem Brief an Schneede vom 7. Oktober 1990, zit. nach Schneede 1994, S. 380.

⁵⁵⁵ Vgl. Schneede, S. 385.

*Kircher, sprang in dem Moment, als das Gold flüssig geworden war und zu sieden begann, in die Höhe und schrie, jetzt er selber ein Magier im Zustand der Verzückung, daß es über den gesamten Platz erscholl: Jetzt ist das Gold gesunken! Das Gold - es blickt! Das Gold - es blickt! Das Gold - es blickt.*⁵⁵⁶

Daß Beuys mit dieser Aktion gesellschaftliche Veränderungen im Sinne seiner Theorie der Sozialen Plastik metaphorisch anregen und beschwören wollte, geht aus einem Kommentar anlässlich dieser Aktion hervor:

*„Das ist im übrigen gar nicht eine Skulptur, die ich selbst gemacht habe, ich habe das so nach einer anonymen Osterhasenform gegossen. Die Form hatte ich, ich bin ja Hasomane ... Aber ich wollte gar keine von mir individuell gemachte, sondern eine richtige Volksform haben, ich würde sagen, Volkskunst.“*⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Johannes Stüttgen: Die Skulptur 7000 Eichen von Joseph Beuys, in: 7000 Eichen, Joseph Beuys, hrsg. von Fernando Groener und Rose Maria Kandler, Köln 1987, S. 63, zit. nach Schneede 1994, S. 385.

⁵⁵⁷ Beuys, in: Gespräche mit Beuys. Wien Friedrichshof, hrsg. von Theo Altenberg und Oswald Oberhuber. Wien 1983 und Klagefurt 1988, S. 63, zit. nach Schneede 1994, S. 385.

Analogie-Handlungszauber

Wenden wir uns einem letzten Magie-Komplex zu, mit dem wir uns im Zusammenhang mit dem Werk von Joseph Beuys eingehender beschäftigen wollen - dem Analogie-Handlungszauber⁵⁵⁸. Bei dieser magischen Praxis wird das, was sich ereignen soll, durch mimische Darstellung ausgedrückt. Dabei unterscheidet das HdA allerdings zwei Arten von Handlungszauber. Entweder wird das Gewünschte durch eine einfache parallele Handlung des Magiers selbst ausgeführt oder aber es wird ein Medium in Form eines Tieres oder eines Gegenstandes für die Darstellung zur Hilfe genommen, an dem der Magier entsprechende Handlungen ausführt.

Vor allem in den Beuyschen Aktionen, die von Uwe M. Schneede ausführlich und bis ins kleinste Detail dokumentiert sind, finden sich überraschende Analogien zu im HdA aufgeführten Zauberhandlungen (vgl. Materialsammlung). Exemplarisch seien an dieser Stelle zunächst eindeutig zu identifizierende, einfache parallele abergläubische Handlungen im Werk von Beuys beschrieben.

In vielen abergläubischen Handlungen spielt beispielsweise das „*Rückwärts*“⁵⁵⁹ eine große Rolle, Wörter wurden nach Beschreibungen im HdA rückwärts aufgeschrieben oder gelesen, Gegenstände wurden rücklings über die Schulter geworfen. In vielerlei Kulthandlungen war es auch Vorschrift, daß sich der Kultausübende nicht umdrehen durfte und den Ort der Handlung rückwärts verlassen mußte.

Letztere magische Geste hat auch Beuys möglicherweise intuitiv beachtet, als er in der Aktion „I like America, America likes me“, die die Verdrängung der indianischen Vergangenheit in Amerika zum Inhalt hatte, den Aktionsraum mit dem Coyoten, in einen Filzumhang gehüllt, rückwärts verließ. Die vielen Hinweise auf magische Handlungen im Werk von Beuys lassen jedoch vermuten, daß sich der Künstler auch ganz bewußt an magischen Zauberpraktiken orientiert hat.

Auffällig sind vor allem auch die im Block Beuys zusammengestellten, mit Leinenschnüren und Seidenfäden verschnürten Gegenstände (Abb. 67 und 68). Vor dem Hintergrund des

⁵⁵⁸ HdA, Stichwort „Analogiezauber“, Bd. I, S. 391ff.

⁵⁵⁹ HdA, Stichwort „Rückwärts“, Register, S. 288.

HdA's erscheinen sie wie Relikte des magischen „*Umbindens*“⁵⁶⁰, das im Volksaberglauben eine große Bedeutung hat. So wirkt das „Binden“ laut Aberglaubenlexikon apotropäisch, weil die Schnur beim Schlingen des Knotens ein Kreuz bildet. Wie bereits im Zusammenhang mit dem „warmen Stuhl“ von Beuys erwähnt, spielt diese Handlung vor allem auch im Heil- und Abwehrzauber eine große Rolle. An einem fremden, dem erkrankten Körperteil ähnlichen Gegenstand ausgeübt, soll das Umbinden, laut HdA, durch Sympathiewirkung Heilung erbringen. So wird in diesem Zusammenhang empfohlen, beispielsweise einen übertretenenen Fuß mit einem Faden zu umbinden⁵⁶¹.

Beuys hat diese magische Praktik an einem Hammer (Hammer für Schwerhörige!, Abbildung 69), einem Stein, an einer Haarbürste, an Würsten, die er als eine Art Grabbeigabe in den Raum „Palazzo Regale“ integrierte, an Knochen und an vielen anderen Gegenständen ausgeführt (Abb. 70, 71).

Bei einer Vielzahl von im Volksglauben überlieferten Zauberpraktiken wurden insbesondere auch Tiere als Medien benutzt. Eine durchaus weit verbreitete Praktik, liest man im HdA, war es, zur Abwehr von Dämonen an Dachfirsten, Kaminen, Türen und anderen Hausöffnungen Tierköpfe oder auch Tierhörner anzubringen. Entsprechend der romantischen Kontinuitätsthese werden derart belegte Handlungen im HdA immer wieder von „uralten“ heidnischen Opferriten abgeleitet, bei denen man insbesondere, wie dort zu lesen ist, „*mit abgeschnittenen und aufgesteckten Tierköpfen mannigfaltigen Zauber trieb*“⁵⁶², weil man mit diesen übernatürliche Kräfte verband (Sitz der Seele)⁵⁶³.

Neben dem Tierkopf wurde im Volksglauben auch das Tierherz als Sitz der Lebens- und Seelenkraft betrachtet und dementsprechend anstelle eines Menschenherzen für diverse Zauberhandlungen benutzt. Nach der HdA-Überlieferung soll das Herz der Turteltaube Treue bewirken und ein Wiedehopf-Herz gegen Betrug schützen⁵⁶⁴. Das Herz eines besessenen Tieres dagegen ist, laut HdA, geeignet zum Gegenzauber. Dort wird berichtet, daß man einem solchen Tier das Herz herausschneiden, in dieses 30 Stechnadeln stecken und es in den Schornstein hängen solle, dann empfinde die Hexe Qual und melde sich⁵⁶⁵.

⁵⁶⁰ HdA, Stichwort „Umbinden“, Bd. VIII, S. 1304-1307.

⁵⁶¹ Ebenda, S. 1305.

⁵⁶² HdA, Stichwort „Tierköpfe“, Bd. VIII, S. 848.

⁵⁶³ Ebenda, S. 847.

⁵⁶⁴ HdA, Stichwort „Herz“, Bd. III, S. 1807.

⁵⁶⁵ HdA, Stichwort „Tier“, Bd. VIII, S. 803.

Als ein für derartige Tierzauberhandlungen besonders geeignetes Tier gilt im Volksaberglaube der sogenannte März-Hase. So kann, laut HdA, mit den verschiedensten Körperteilen dieses Hasen Zauber geübt werden. Westböhmisches Belege berichten von der Vorstellung, daß man durch Manipulation mit Organen des Tieres (Fuß, Urinblase, Augen, Galle) andere Hasen in seine Gewalt bekommen könne. Der Besitz der Pfoten des flüchtigen, furchtsamen Tieres gewährt Freiheit vom Militärdienst, und man schützt sein Leben, wenn man eine Hasenpfote bei sich trägt⁵⁶⁶.

Als Überbleibsel der sakralen Bedeutung des Hasen als Opfertier erscheinen laut HdA die Bräuche mit Hasenblut, dem als sagenhafter Flüssigkeit neben vielen anderen Bedeutungen auch besondere Heilkräfte zugesprochen wurden. So berichtet das HdA in diesem Kontext von dem Glauben, daß der Verzehr von Tierblut und Tierherzen im allgemeinen unverwundbar und seuchenfest mache, die Gabe der Unsichtbarkeit und Hellsichtigkeit verleihe und daß Hasenblut im besonderen befähige, Schlaf und Träume der Menschen zu beeinflussen, die Tiersprache zu verstehen, Geistermusik zu hören und Geister zu sehen⁵⁶⁷.

Hasenblut wurde darüber hinaus, so das HdA, vor allem auch im Heilzauber bei zahllosen Krankheiten innerlich und äußerlich angewandt. Eine gängige Rezeptur war es, ein Leinwandtuch in das Blut eines März-Hasen einzutauchen und dieses mit dem eingetrockneten Blut dem Kranken aufzulegen. Noch im 17. Jahrhundert, ist im Aberglaubenlexikon zu lesen, bekam man in den Apotheken derartige „*Tüchlein mit Hasenblut gemacht*“⁵⁶⁸.

Unwillkürlich an derartige Tierrezepte erinnert fühlt man sich bei den von Beuys Anfang der 70 er Jahre mit „Hasenblut“ betitelten Multiples, bei denen der Künstler jeweils dreieckige Plastikbeutelchen mit 3 Kubikzentimeter Hasenblut aufgefüllt hat (Abb. 72). In einem Interview der Zeitschrift Collage 1976 auf diese Arbeit angesprochen, weist Beuys einmal mehr in Richtung vergangener mythischer Traditionen:

„Das sind urbildhafte Dinge. Da haben mich ältere Kulturen von ihrer Gesamtstruktur her fasziniert, und ich habe versucht das einzuordnen. Was sind das für Schichten? Wie sind wir in das hineingeraten, was wir jetzt haben, in diese sogenannte materialistische Zivilisation? Solche Fragen zwingen einen ja schließlich Geschichtsanalyse zu betreiben. Und das mit dem Hasen ist eine Sache, die sich auf Mythologisches bezieht. Sie bezieht sich ja auch auf die Aktionen, in denen etwas Mythisches steckt. Allerdings nicht mit der Absicht sich zurück zum Mythos zu entwickeln, sondern einen neuen, geistigen Ideenzusammenhang zu schaffen, der

⁵⁶⁶ HdA, Stichwort „Hase“, Bd. III, S. 1507.

⁵⁶⁷ HdA, Stichwort „Tier“, Bd. VIII, S. 804.

⁵⁶⁸ HdA, Stichwort „Hase“, Bd. III, S. 1521.

*wirklich ganz spirituell ist. Ganz eindeutig den Leuten zu sagen, was wollt ihr denn mit euren ganzen Produktionen. Ihr schaut doch gar nicht auf die Produktion, die für die Menschen am wichtigsten ist. Nämlich ihre eigene, geistige spirituelle Entwicklung...*⁵⁶⁹

Um beim Publikum in diesem Sinne archaische Bewußtseinschichten zu provozieren, hat Beuys neben den Hasenblutzeichnungen noch viele andere magische Tierzauberelemente in seinem Werk aktualisiert. So hat er vor allem - wie bereits angesprochen - den Hasen als sein wichtigstes Totemtier in den unterschiedlichsten Aktionen und Kontexten verwendet, um allgemeine spirituelle Prozesse metaphorisch darzustellen. Seine spektakulärste Handlung, die sicherlich von einem alten Ritual inspiriert war und manchem Zuschauer unter die Haut ging, führt er 1963 in der Düsseldorfer Aktion „Sibirische Symphonie“ an einem toten Hasen vor, dem er, möglicherweise stellvertretend für den modernen Menschen, das Herz mit einem Messer entfernt. Weitere Tierrequisiten magischer Art wie Tierköpfe, Fischblasen, Gedärme und andere Tierteile finden sich zudem, von Beuys als Objekt deklariert oder integriert, in Installationen wie beispielsweise in „Zeige Deine Wunde“ wieder, in der Beuys in einer Fettkiste neben einem Reagenzglas und einem Fieberthermometer einen Drosselschädel deponierte (vgl. Abb. 73, 74, 75 und weitere Beispiele in der Materialsammlung).

Das HdA berichtet, daß für magische Handlungen im Volksaberglauben neben Tieren auch Gegenstände verwendet wurden. Dabei sollen an dieser Stelle aber weniger die sakralen Gegenstände im Mittelpunkt stehen, die von den Menschen für die verschiedensten Rituale extra hergestellt wurden, sondern vor allem die alltäglichen Gebrauchsgegenstände, die im Volksaberglauben mit den verschiedensten Bedeutungen aufgeladen und für weißmagische Praktiken benutzt wurden. Auf die magischen Bedeutungsaufladungen des Siebes oder auch des Besens wurde bereits weiter vorne eingegangen (Abb. 76).

Ein anderer Gegenstand, dem im HdA große magische Bedeutung zugesprochen wird, ist der Spiegel⁵⁷⁰. Dieser steht in vielen Märchen und Mythen, etwa in der Sage von Narziß in Ovids Metarmorphosen, metaphorisch für einen Teil der Seele - für den Schatten. Auch der Aberglaube verbindet mit diesem Gegenstand die unterschiedlichsten Vorstellungen. Da er gemeinhin als Tor zur Gegenwelt angesehen wird, werden mit ihm zwiespältige Bedeutungen verbunden. Das HdA berichtet in diesem Zusammenhang beispielsweise davon, daß mit der Angst vor dem Verweilen der Toten der Brauch verbunden war, Spiegel und Bilder während

⁵⁶⁹ Interview mit Joseph Beuys „Joseph Beuys, ich könnte ja auch ein Hase sein“, in: Collage. Zeitschrift für Literatur und Grafik. Bad Wörishofen, 3, Juli 1976, S. 46.

⁵⁷⁰ HdA, Stichwort „Spiegel“, Bd. IX, Nachtrag, S. 547-576.

der Trauerzeit zu entfernen oder zu verhängen. Gleichzeitig wird der Spiegel im HdA aber auch als „*Apotropäum*“⁵⁷¹ beschrieben, das die dämonischen Kräfte abwehrt. Aufgrund dieser apotropäischen Kräfte wurde er, laut HdA, als Amulett getragen oder als Vorsichtsmaßnahme vor Hexen im Stall aufgehängt. Wegen seiner Reflexionsgabe kam er jedoch in erster Linie als Medium für weißmagische Praktiken im Orakel und bei der Wahrsagung zum Einsatz. So führt das HdA in diesem Zusammenhang eine ganze Fülle von Belegen rund um den Spiegel auf. Überliefert wird dort beispielsweise eine Vorstellung aus Bayern, nach der, wenn man im Falle eines Diebstahls einen Spiegel auf der Rückseite mit Menschenfett bestreicht, das Gesicht des Diebes im Spiegel erscheint⁵⁷². Auch wird empfohlen, für das Orakel und für helllichtige Träume einen Spiegel unter das Kopfkissen zu legen⁵⁷³. Die Gestalt für derartige Zauber-Spiegel wird im HdA als viereckig, aber gelegentlich auch als dreieckig beschrieben⁵⁷⁴.

Das Spiegelmotiv spielt auch im Werk von Beuys durchgehend eine große Rolle. Bezogen auf unsere Fragestellung sind zwei Werke interessant, die darauf schließen lassen, daß Beuys sich mit den magischen Bedeutungen rund um diesen Gegenstand beschäftigt hat. So imaginiert er bereits 1959 in einer Arbeit mit dem Titel „Emanation, Kopf, Hand mit Dreiecksspiegel“ eine divinatorische Situation mit einem Spiegel zeichnerisch.

Ganz real eingesetzt hat Joseph Beuys einen magisch präparierten Spiegel als Teil der Installation „Ich möchte meine Berge sehen“. Wie im HdA beschrieben, findet man dort einen „*fettbeschichteten Spiegel auf einem schwefelüberzogenen Schemel*“⁵⁷⁵ als Teil der Installation (Abb. 77). Da im Mittelpunkt dieser künstlerischen Arbeit die Frage nach „*Ganzheit*“⁵⁷⁶ in Bezug auf den Künstler persönlich, aber auch in Bezug auf das kollektive

⁵⁷¹ Ebenda, S. 570.

⁵⁷² HdA, Stichwort „Fett“, Bd. II, S. 1376.

⁵⁷³ HdA, Stichwort „Spiegel“, Bd. IX, N., S. 558.

⁵⁷⁴ Ebenda, S. 554.

⁵⁷⁵ Zit. nach Kat. Heiner Bastian (Hg.): Skulpturen und Objekte. Martin Gropius-Bau. Berlin 1988, S. 272.

⁵⁷⁶ Während Götz Adriani und auch Armin Zweite die Rauminstallation vor allem autobiographisch als Verbildlichung von Beuys' eigener Lebenssituation deuten, stellen Frank Gieseke und Albert Markert aufgrund der rätoromanischen Beschriftung auf den Möbelstücken die These auf, daß Beuys mit dieser Rauminstallation auch auf die untergründige und verschüttete archaische Hirten- und Bauernkultur Bezug nehme und diese im romantischen Sinne im Gegensatz zu der modernen Industriegesellschaft idealisiere. Als Indiz für ihre Interpretation führen sie nachstehendes Zitat von Beuys an: „...ich will mich nicht mit meiner Person befassen, sondern diese benutzen, um Kräfte aufzuspüren, die nach meiner Meinung ins Bewußtsein gehören. Ohne diese Kräfte kann man auch keine zukünftige Kultur einleiten, weder eine im Kulturraum noch im Bereich der Demokratie oder des Wirtschaftslebens oder überhaupt im Bereich der Zukunftsfragen“, Beuys, in: Joseph Beuys. Spuren in Italien. Kunstmuseum Luzern 1979, zit. nach Gieseke/Markert Berlin 1996, S. 198. Interpretation der Installation bei G. Adriani u.a. (Hg.): Joseph Beuys. Köln 1973, S. 147ff; bei Armin Zweite: „Prozesse entlassen Strukturen, die keine Systeme sind“, Anmerkungen zu einigen raumbezogenen Arbeiten von

Bewußtsein Italiens insgesamt steht, macht die mantische Bedeutung, die der Spiegel im Märchen und im Volksglauben hat, auch in diesem Kontext durchaus Sinn. Bündelt der Spiegel doch, laut HdA, bei der Weissagung durch seine glänzende Oberfläche die Konzentration des Betrachter und regt dessen intuitive Kräfte, bzw. dessen Unterbewußtsein an⁵⁷⁷.

Auch das Messer, das im Zusammenhang mit anderen Zauberarten bereits behandelt wurde, wird sowohl im magischen Handlungszauber als auch im Werk von Beuys vielseitig eingesetzt. Unter dem Stichwort „Messer“ führt das HdA Belege aus frühzeitlichen Jägerkulturen auf, in denen von einem Messer-Bannzauber die Rede ist. „*Um zu verhindern, daß ein Toter sich in einen Vampir verwandle*“, heißt es dort, „*stechen die alten Weiber am Abend des Begräbnistages..., ein altes Messer... ins Grab, das Messer in die Brust und je zwei Spitzen in die Füße und in die Hände des Toten*“⁵⁷⁸. Auch im deutschen Volksaberglauben ist der „*Messerwurf*“⁵⁷⁹ oder das „*bannende Einhauen des Messers an den verschiedensten Schutzstellen*“⁵⁸⁰, beispielsweise an der Tür, im Stall oder in der Wand etc., als Gegenzauber gegen die ihrerseits messerwerfenden Hexen üblich.

Die Beuys-Zeichnungen „Zwei Frauengräber“ erscheinen in diesem Zusammenhang wie eine Illustration des Brauches zur Totenbannung. Nur mit feinen Linien hat Beuys in diesen bereits Mitte der 50er Jahre entstandenen Zeichnungen einen aufgebahrten Frauenkörper umrißhaft angedeutet und einmal in Höhe des Herzens und einmal in Höhe der Hände besagte Messer eingezeichnet (vgl. Abb. 78). Von dem beschriebenen messerscharfen Bannzauber möglicherweise inspiriert könnte auch das in Kopfhöhe neben einem Speer in der Wand steckende Messer in einem Raum der Installation „das Kapital“ sein (vgl. Abb. 79).

Durchaus ebenso aufschlußreich ist der Blick auf die volkstümlichen Symbolbedeutungen im Zusammenhang mit einem anderen von Beuys benutzten Gebrauchsgegenstand - dem Handschuh. Der Handschuh, der als Zeichen der Reinheit bei Kontaktaufnahme mit dem Heiligen getragen wird, vertritt im Aberglauben „*meist die Hand selbst*“⁵⁸¹, und das Reichen bzw. Werfen desselben hat je nach Kontext rechtliche, schützende oder abwehrende Bedeutung.

Joseph Beuys, in: Kat. H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys Skulpturen und Objekte. Martin-Gropius-Bau. Berlin 1988, S. 71ff.

⁵⁷⁷ HdA, Stichwort „Spiegel“, Bd. IX, Nachtrag, S. 550.

⁵⁷⁸ HdA, Stichwort „Messer“, Bd. VI, S. 189-206, S. 189.

⁵⁷⁹ Ebenda, S. 194.

⁵⁸⁰ Ebenda, S. 197.

Joseph Beuys nimmt in der Aktion „I like America America likes me“ (1974) unbewußt oder bewußt auf diese symbolische Bedeutung des Handschuhwerfens Bezug, indem er dem Coyoten immer wieder einen braunen Handschuh hinwirft und seine Handlung folgendermaßen kommentiert: *„Die braunen Handschuhe stellen meine Hände dar, die Bewegungsfreiheit, die der Mensch mit seinen Händen hat (...) wenn ich dem Little John die Handschuhe zuwerfe, soll das heißen, daß ich ihm meine Hände zum Spielen gebe.“*⁵⁸²

Laut HdA wurden zu magischen Zwecken im Aberglauben auch Nahrungsmittel eingesetzt. Das Aberglaubenlexikon verweist auf Quellen nach denen dem Salz⁵⁸³ bereits im Altertum reinigende Kräfte zugesprochen wurden und berichtet von Weihungen und Entsühnungen, zu denen man Salz benutzte. Einmal mehr führt das HdA den Einsatz des Salzes als Apotropaion im deutschen Orakel- und Heilzauber auf orientalistisch-antiken Gebräuche und germanische Anschauungen zurück. Es wird in diesem Zusammenhang beispielsweise von Ritualen berichtet, bei denen man Tieren zur Abwehr von bösen Einflüssen geweihtes Salz eingab, sie mit Salz einrieb oder beim ersten Austreiben über Salz gehen ließ⁵⁸⁴.

Neben dem Salz gilt auch menschliches und tierisches Fett, wie Blut, im HdA als *„Sitz von Seelenkräften“*⁵⁸⁵ und wird als heilige Substanz verehrt. Darüber hinaus werden dort eine Vielzahl von Zauberpraktiken aus dem Bereich des Fruchtbarkeits- und insbesondere des Heilzaubers aufgeführt, bei denen man sich der magischen Kräfte dieses Materials bediente. Butter, so liest man im HdA, wirke bei jeglicher Art Zauberhandlung unterstützend⁵⁸⁶. Als Grabbeigaben kamen Butter und Fett vor allem auch im Totenbrauchtum⁵⁸⁷ vor. Das HdA verweist in diesem Zusammenhang auf einen Tiroler Beleg, nach dem am Vorabend des Allerseelentages nach dem Rosenkranz eine mit Schmalz gefüllte Lampe auf den Herd gestellt wurde, damit sich die armen Seelen mit dem Fett die Wunden lindern⁵⁸⁸.

Neben Fett bzw. Butter wurde auch Honig⁵⁸⁹ als Material zur Totenspeisung verwandt. Wie den Gebrauch von Salz führt das HdA auch die Verwendung von Honig im deutschen Aberglauben auf indogermanische oder antike Wurzeln zurück. Aus der Vielzahl von

⁵⁸¹ HdA, Stichwort „Handschuh“, Bd. III, S. 1404-1412.

⁵⁸² Beuys, zit. nach Kat. Caroline Tisdall: Joseph Beuys Coyote. München 1976, S. 15.

⁵⁸³ HdA, Stichwort „Salz“, Bd. VII, S. 897-916.

⁵⁸⁴ Ebenda, S. 903ff.

⁵⁸⁵ HdA, Stichwort „Fett“, Bd. II, S. 1373-1385, S. 1373.

⁵⁸⁶ HdA, Stichwort „Besprechen“, Bd. I, S. 1168.

⁵⁸⁷ HdA, Stichwort „Totenspende“, Bd. VIII, S. 1095-1097.

⁵⁸⁸ HdA, Stichwort „Butter“, Bd. I, S. 1753.

⁵⁸⁹ HdA, Stichwort „Honig“, Bd. IV, S. 289-310.

Anwendungsmöglichkeiten des Honigs im Fruchtbarkeits- und Heilzauber sei hier ein besonders bizarrer Brauch erwähnt. Honig, so liest man im HdA, helfe insbesondere bei Kahlköpfigkeit, gegen welche folgende Zeremonie empfohlen wird: *„Gegen Kahlköpfigkeit soll man am Neumondsamtstag nacht nach rückwärts ausschreitend seinen Hofraum umgehen; der Freund soll dann stehend fragen: Was suchst du da Bruder? Dann begibt man sich am nächsten Tag ins Bienenhaus und sagt: „So wie diese Bienen schwärmen, möge auch mir mein Haar wachsen“. Dann soll man den Kopf mit Honig einschmieren, und das Haar wird wachsen.“*⁵⁹⁰

Eine andere dem Honig verwandte, zauberkräftige Substanz ist die Milch, die neben dem Honig seit dem Altertum als Metapher für das paradiesische Götterdasein steht⁵⁹¹. Auch im Aberglauben wird sie als Zaubertrank erwähnt und mit magischen Kräften verbunden. So wird im HdA unter dem Stichwort *„Erlösung“*⁵⁹² beispielsweise empfohlen, vor bevorstehenden Aufgaben ein Glas Milch als Krafttrunk zu sich zu nehmen.

Ähnliche magische Kräfte verband man im Volksglauben mit dem Ei. Laut HdA wurde es seit frühester Zeit als Fruchtbarkeitssymbol verehrt und vor allem in deutschen Sagen und Märchen als Sitz der Seele und als Symbol der Lebenskraft angesehen und dementsprechend auch in den verschiedensten Konsistenzen für zahlreiche magische Handlungen eingesetzt⁵⁹³. Insbesondere den um Ostern gelegten Eiern und deren Schalen schrieb man magische Heilkräfte zu. *„Die Schalen der Ostereier“*, liest man im HdA, *„dürfen nicht blindlings weggeworfen werden; gewöhnlich legt man sie auf die Fensterbrüstung oder streut sie um das Haus, um dadurch Ameisen und anderes Ungeziefer fernzuhalten.“*⁵⁹⁴

Eine interessante Parallele zu derartigem Eizauber findet sich in einer Beuys-Vitrine im Beuys Block in Darmstadt, in der der Künstler neben anderen Gegenständen unter dem Titel *„Joseph Beuys“* in einer Vitrinenecke zerbrochene Ostereierschalen deponiert hat (Abb. 80). Es ist nicht der einzige Hinweis darauf, daß Beuys sich intensiv mit anthropomorphen Materialien und deren Bedeutungen im Volksaberglauben beschäftigte (vgl. Materialsammlung).

⁵⁹⁰ HdA, Stichwort *„nackt, Nacktheit“*, Bd. VI, S. 905.

⁵⁹¹ HdA, Stichwort *„Milch“*, Bd. VI, S. 250.

⁵⁹² HdA, Stichwort *„Erlösung“*, Bd. II, S. 930.

⁵⁹³ HdA, Stichwort *„Ei“*, Bd. II, S. 595-644.

⁵⁹⁴ Ebenda, S. 606 und auch Stichwort *„Osterei“*, HdA, Bd. VI, S. 1327-1333.

Im Verlauf der Aktion „Manresa“, die er 1966 in der Düsseldorfer Galerie Schmela aufführte, nahm der Künstler, nach Angaben Uwe M. Schneedes, immer wieder einen Schluck Milch zu sich (vgl. Materialsammlung).

Auf überraschende Analogien zu volksmagischen Ritualen, wie etwa dem im HdA angeführten Brauch „in der Gegend von Ljeskovec, bei dem man dem Bräutigam das Gesicht mit Honig bestreicht“⁵⁹⁵, hat bereits der Kunsthistoriker Werner Spies im Zusammenhang mit der Beuyschen Aktion „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ hingewiesen. In dieser Aktion läßt sich Beuys von Eva Beuys den Kopf mit Honig und Goldplättchen präparieren (Abb. 81). Aus Kommentaren zu dieser Aktion geht hervor, daß Beuys dabei mit der traditionellen Ikonographie des Honigs sehr wohl vertraut war:

„der allgemeine Honig wurde früher auch im mythologischen Zusammenhang als eine spirituelle Substanz angesehen.“⁵⁹⁶

Auf die Frage, warum Honig und Blut für dasselbe stünden, antwortet er in einem anderen Interview:

„...das gibt es schon in der germanischen Mythologie, daß Wotan sich den Honig genommen hat und damit also alle möglichen Orte eingeschmiert hat, um deren Blut zu haben...“⁵⁹⁷

Wie in früheren Beispielen bereits verdeutlicht werden konnte, greift Beuys den mythischen Gehalt des Honigs also ganz bewußt auf, um daran dann subjektive Konnotationen anzuknüpfen. Insbesondere bei der Aktion „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ sollten der Honig und das Gold nach Beuys' eigenen Aussagen höhere Formen des Denkens wie Imagination, Intuition und Inspiration verbildlichen - kurz, ein zur Transzendenz fähiges Denken, das er in Polarität zu einem seiner Meinung nach abtötenden, einseitigen Intellektualismus stellt:

„Mit Honig auf dem Kopf tue ich natürlich etwas, was mit Denken zu tun hat. Die menschliche Fähigkeit ist, nicht Honig abzugeben, sondern zu denken, Ideen abzugeben. Das wird jetzt parallel gesetzt. Dadurch wird der Todescharakter des Geschehens wieder lebendig gemacht. Denn Honig ist zweifellos eine lebendige Substanz. Der menschliche Gedanke kann auch lebendig sein. Er kann auch intellektualisierend tödlich sein, auch tot bleiben, sich todbringend äußern. Aber Gold symbolisiert das zur Transzendenz fähige Denken.“⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ HdA, Stichwort „Honig“, Bd. IV, S. 303.

⁵⁹⁶ Interview mit Joseph Beuys, B. Blume und H.G. Prager vom 15.11.1975, in: Rheinische Bienenzeitung. Fachzeitschrift für Imker, 12, Köln, Dezember 1975, S. 374.

⁵⁹⁷ Beuys, in: Kommunikation Nr. I, hrsg. von der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Düsseldorf 1973, S. 2.

⁵⁹⁸ Beuys, in: Kat. Beuys, Joseph. Sammlung Lutz Schirmer, Köln 1971. Historisches Museum St. Gallen. o.O., S. 9.

Aus derartigen Beuyschen Kommentaren geht hervor, daß Beuys sich intensiv mit mythologischen Bedeutungen beschäftigt hat. Es ist also durchaus denkbar, daß auch die ikonologische Quelle des Fettes nicht - wie von Frank Gieseke und Albert Markert vermutet - in Beuys' Jugend bzw. in seiner Lehrzeit in einer Magarinefabrik liegt⁵⁹⁹, sondern daß Beuys die mythologisch-volkskundliche Bedeutung dieses Materials als „Seelensubstanz“ vielleicht aus dem Volksaberglauben bekannt war. Möglicherweise hat er das Fett erst aufgrund dieser volkstümlichen Bedeutung zum Symbolträger seiner plastischen Theorie erhoben und als erster in das avantgardistische Kunstsystem eingeführt. Tatsache ist, daß er, wie auch im Falle des Honigs, die Ikonografie des Fettes kreativ erweitert, indem er mit diesem energetische Erfahrungen symbolisiert. So steht beispielsweise ungeformtes Fett nach der Beuyschen Mythologie für den chaotischen, ungerichteten Energiezustand des Menschen, geformtes dagegen für gerichtete Energie:

„Wenn ich Fett nehme und es durch die Gegend schmeiße, dann ist damit etwas gesagt, was gegen die Form agiert. Wenn ich jetzt Fett ganz streng in eine geometrische Raumsituation als Fettecke oder als Tetraeder setze, ist für die plastische Theorie gesagt, daß sich das aufbaut aus einem zielgerichteten Chaos, worin sehr viel Energie enthalten ist, und aus einem anderen Pol, der von der Form herkommt.“⁶⁰⁰

Daß es sich bei den von Beuys in seinem Labor gemachten Erfahrungen keineswegs um die willkürlich-subjektivistischen Aussagen eines „verrückten“ Künstlers handelt, sondern daß Beuys in ästhetischer Form durchaus allgemeingültige energetische, bzw. seelische Gesetzmäßigkeiten ausgedrückt hat, dafür spricht, daß seine am Fett demonstrierten Beobachtungen von der neueren Kreativitätsforschung durchaus bestätigt werden. So ist im Zusammenhang mit den obigen Aussagen zu diesem Material erwähnenswert, daß beispielsweise der Mediziner und Kreativitätsforscher Gottlieb Guntern in Zusammenhang mit den mentalen Vorgängen, die beim kreativen Prozeß an sich im Gehirn des Menschen ablaufen, ganz ähnliche Metaphern benutzt. Auch er spricht von einem Chaos- und einem Ordnungspol und ordnet dem Chaos emotionale, instinktive Spontanität und dem Ordnungspol rationale Berechnung zu. Damit es überhaupt erst zu einem kreativen Prozeß kommen kann, so Guntern, „*müssen Chaos und Ordnung in ein optimales Fließgewicht geraten*“⁶⁰¹ (Abb. 82).

⁵⁹⁹ Vgl. Gieseke/Markert 1996, S. 143.

⁶⁰⁰ Beuys, zit. nach Schneede 1994, S. 208.

⁶⁰¹ Gottlieb Guntern: Unerschöpfliche Ressourcen, in: Passagen. Eine Schweizerische Kulturzeitschrift. Nr. 25, Herbst 1998, S. 32.

Bei der Frage nach Pflanzen und Bäumen im Brauchtum und in der Volksmagie gelangt man unwillkürlich auf das weite Feld der Volksheilkunde, die in den letzten Jahrzehnten im Zuge der Rehabilitierung ganzheitlicher alternativer Naturheilverfahren wieder ins Zentrum des allgemeinen Interesses gerückt ist. Daß sich Joseph Beuys, möglicherweise auch vermittelt durch die Anthroposophie, bereits seit der Nachkriegszeit intensiv mit dem Bereich der Volksheilkunde beschäftigt hat, ist nicht zuletzt durch die Arbeit von Axel Hinrich Murken „Joseph Beuys und die Medizin“⁶⁰² bekannt.

Da Axel Hinrich Murken in seiner bereits 1979 veröffentlichten Arbeit vor allem die Bezüge zu den verschiedensten Heilkräutern im Werk von Beuys herausgearbeitet hat, ohne jedoch speziell den Einfluß von Heilzaubern weiterzuverfolgen, soll im folgenden der Einfluß von Vorstellungen und Praktiken des Heilzaubers noch an zwei weiteren Beispielen aufgezeigt werden.

Auch im Heilzauber spielen, wie bei den anderen bereits dargestellten Magieformen, Analogievorstellungen eine große Rolle. Von der Vorstellung, daß Ähnliches mit Ähnlichem bekämpft werden kann (*similia similibus*), war bereits die Rede. Diese Vorstellung, daß eine Krankheit durch ein Heilmittel geheilt werden kann, das durch irgendeine Eigenschaft in Beziehung zu dieser Krankheit oder zur beabsichtigten Wirkung steht, geht im volkstümlichen Heilzauber sogar soweit, daß man beispielsweise glaubte, daß der herzförmige Mauerklee ein Mittel gegen Herzkrankheiten oder Schöllkraut wegen seines gelben Saftes eine Arznei gegen Gelbsucht sei⁶⁰³.

Eine andere im HdA überlieferte Auffassung der magischen Heilkunst geht davon aus, daß sich Krankheiten auf Tiere, Gegenstände, Pflanzen, Steine oder Bäume übertragen lassen. Das geschieht beim „*Vernageln*“⁶⁰⁴, wobei ein mit dem Kranken in Berührung gebrachter Nagel, Nadel oder Holzspan in einen Baum eingeschlagen wird. So wird im HdA in diesem Zusammenhang von einem magischen Überpflanzungsvorgang berichtet, bei dem man eine Nadel zuerst in die Rinde einer Esche, dann in die Warze und dann wieder in den Baum stechen soll⁶⁰⁵.

⁶⁰² Axel Hinrich Murken: Joseph Beuys und die Medizin. Münster 1979. Darüber hinaus wurde von Uwe Claus eine Materialsammlung zu Pflanzen im Werk von Beuys zusammengestellt, die mir freundlicherweise vom Archiv Schloß Moyland zur Verfügung gestellt wurde.

⁶⁰³ „Sicherheit für Leib und Seele. Amulette und Talismane, Schutzbriefe, Heil- und Zauberpflanzen, Alraunen, Zauberformeln, Zaubertexte“, in: Zauber und Segen: vom Umgang mit Übernatürlichem, Glaube und Aberglaube, Schutz- und Zaubermittel, Amulette und Glücksbringer; Begleitheft zur Ausstellung, Text Anita Chmielewski-Hagius. Tuttingen 1990. Kleine Schriften Freilichtmuseum Neuhausen ob Eck, 1, 1990, S. 21.

⁶⁰⁴ HdA, Stichwort „Baum“, Bd. I, S. 957, vgl. auch Stichwort „Verpflöcken“, beispielsweise HdA, Bd. I, S. 113.

⁶⁰⁵ HdA, Stichwort „Nadel“, Bd. VI, S. 935.

Mit der Beuys-Zeichnung „Mondän frisierter und mit Silbernadeln durchstochener Baum“, von 1950, die heute im Museum Schloß Moyland ausgestellt ist, scheint Beuys - zugegebenermaßen ironisch - auf derartige Übertragungsrituale anzuspieren (Abb. 83).

Eine andere Spielart des Übertragungszaubers, bei der der Krankheitsstoff nicht abgegeben, sondern die Heilkraft einer Pflanze, eines Steines oder eines anderen magischen Gegenstandes oder Materials durch Handauflegen oder auch einfaches „Reiben“⁶⁰⁶ mit der Hand auf den Kranken übertragen wird, hat Beuys möglicherweise zu seiner 1972 in Neapel aufgeführten Aktion „vitex agnus castus“ inspiriert.

Beuys reibt bei dieser Aktion mit der Heilpflanze vitex agnes castus am Hut auf dem Boden liegend und mit Öl an den Fingern fast drei Stunden lang ununterbrochen Kupfer- und Eisenplatten, die aus zwei Fettstapeln ragen, und wiederholt dabei den Satz „Ich bin ein Sender, ich strahle aus“ mehrmals (Abb. 84)⁶⁰⁷.

Daß Beuys mit dieser Handlung - symbolisch verschlüsselt - zwischen Eisen (Mars) und Kupfer (Venus), also zwischen männlicher und weiblicher Energie, einen Austausch bzw. ein Gleichgewicht herstellen wollte, wie Armin Zweite⁶⁰⁸ vermutete, und die dabei entstehende Energie durch den Handkontakt auf seinen Körper übertragen hat, scheint in diesem Falle eine durchaus plausible Interpretation, die nicht nur vom symbolischen Hintergrund des Übertragungszaubers gestützt wird, sondern auch von Beuys' Kommentar zu dieser Aktion:

„Energie rührt von zwei Polen her, dem männlichen und dem weiblichen. Meine Aktion zog sie zusammen. Ich meine eine andere Idee von Keuschheit, die von dieser Reaktion und dem Konflikt der Elemente erzeugt wird.“⁶⁰⁹

Dieses Zitat belegt, daß Beuys mit dem symbolischen Gehalt der Heilpflanze vitex agnus castus, die im Volksmund auch „Keuschlamm, Mönchspfeffer oder Keuschblume“⁶¹⁰ genannt wird, weil sie geschlechtliche Triebe dämpfen soll, vertraut gewesen ist⁶¹¹. Wie in den vielen

⁶⁰⁶ Vgl. HdA, Stichwort „Reiben“, Bd. VII, S. 621.

⁶⁰⁷ Vgl. Schneede 1994, S. 318ff.

⁶⁰⁸ Armin Zweite hat sich am ausführlichsten mit dieser Aktion beschäftigt, Armin Zweite: Prozesse entlassen Strukturen, die keine Systeme sind“, in: Kat. H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Martin-Gropius-Bau. Berlin 1988, S. 69-87, hier S. 75ff.

⁶⁰⁹ Joseph Beuys, in: Caroline Tisdall: Joseph Beuys. London 1979, zit. nach Schneede 1994, S. 319.

⁶¹⁰ Keusch heißt der Strauch laut HdA, weil ihn die Frauen in Griechenland an den Thesmophorien, den alljährlichen Festen zu Ehren der Göttin Demeter, als Lager benutzten, um ihre Keuschheit zu bewahren (...), vgl. HdA, Bd. IV, S. 1301. Aufgrund dieser triebregulierenden Wirkung wurde er auch von Mönchen und Nonnen benutzt und in Klostergärten angepflanzt, wonach man ihn auch Mönchspfeffer nannte, vgl. HdA, Bd. I, S. 538.

⁶¹¹ Nach Rhea Thönges-Stringaris hatte Beuys „genaue Kenntnis von dieser Pflanze“. Da es Beuys jedoch in Neapel für die Aktion selbst, so Rhea Thönges-Stringaris, nicht gelang, einen Keuschlammstrauch zu beschaffen, wurde dort eine andere Pflanze eingesetzt, vgl. Rhea Thönges-Stringaris: Makarie und Montanus - oder: Es gibt viel mehr Wasser in der Welt, in: Volker Harlan/Dieter Koeplin/Rudolf Velhagen (Hg.): Joseph Beuys Tagung, Basel 1.-4. Mai 1991. Basel 1991, Anmerkung 5, S. 29.

bereits besprochenen Beispielen benutzt der Künstler auch hier volksculturelle Symbole und magische Rituale also nicht nur, wie von Rolf Wedewer behauptet, als „*Erinnerungsverweis auf primitive Bewußtseinsschichten*“⁶¹², sondern setzt diese Überlieferungen entsprechend ihrer Symbolik in oft verrätselter Form für seine ästhetische Wiederverzauberung ein. In dieser Aktion allerdings ist der Beuysche Verweis auf diese triebregulierende Heilpflanze - wie Armin Zweite vermutete - sicherlich eher metaphorisch zu sehen und dahingehend zu interpretieren, daß Joseph Beuys damit signalisieren wollte, daß der Mensch nicht nur einen Ausgleich zwischen weiblichen und männlichen Eigenschaften anstreben, sondern seine Fähigkeiten, d.h. sein kreatives Kapital, nicht triebhaft, sondern demutsvoll in den Dienst der Natur und der wahren menschlichen Bedürfnisse stellen sollte. In diesem Sinne hat Armin Zweite die Aktion „vitex agnus castus“ als

*„eine bezwingende Metapher für einen Umgang mit der Natur, der nicht auf Unterwerfung und Ausbeutung zielt, sondern vielmehr den Tugenden von Temperantia und Caritas huldigt“*⁶¹³

beschrieben.

Dieses Urteil von Armin Zweite über die Beuys-Aktion in Neapel läßt sich m.E. nicht nur auf das Beuysche Werk allgemein übertragen, sondern auch auf den Beuyschen Umgang mit dem kulturellen Gedächtnis und insbesondere mit den volkstümlichen Traditionen. Steht doch vor allem die Aktion „vitex agnus castus“ für einen künstlerischen Umgang mit alten Symboltraditionen, der Symbole nicht - wie eingangs beschrieben beispielsweise die Werbeindustrie - als entleerte Zeichen mit Blick auf den kommerziellen Nutzen funktionalisiert, sondern bemüht ist, „*Vergangenheit für die Zukunft*“⁶¹⁴ produktiv zu machen.

⁶¹² Rolf Wedewer: Die Realität der Magie. Zur Bedeutungsanalyse des Werkes, in: Lothar Romain/Rolf Wedewer Düsseldorf 1972, S. 18.

⁶¹³ Armin Zweite: „Prozesse entlassen Strukturen, die keine Systeme sind“, in: Kat. Heiner Bastian (Hg.): Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Martin-Gropius-Bau. Berlin 1988, S. 69-87, S. 76.

⁶¹⁴ Vgl. Jürgen Habermas: Vergangenheit als Zukunft, Zürich 1990.

8. Zusammenfassung und Ausblick

„Wir haben heute die Kultur des Epimetheus, des Bewahrers, der die Hirten und die Natur bewahrt, der die Sinnzusammenhänge der Kultur aufrecht erhält“⁶¹⁵.
(Joseph Beuys)

Ausgehend von der gedächtnisgeschichtlichen Perspektive wurde Joseph Beuys als ein Künstler betrachtet, der es sich - bedingt durch die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges - in der materialistischen, auf die Zukunft ausgerichteten Nachkriegszeit zur Aufgabe gemacht hatte, in der Rolle des Künstler-Schamanen, Sinnzusammenhänge des kulturellen Gedächtnisses zu aktualisieren, um dem Transzendenzverlust entgegenzuwirken.

Es wurde herausgearbeitet, daß er - ausgehend von dem anthroposophischen Geschichtsbild - besonders in der Aktualisierung der von ursprünglichen Glaubenskräften getragenen mythischen und magischen Traditionen des europäischen kulturellen Gedächtnisses ein geeignetes Mittel sah, um seelische Tiefenschichten und verdrängte Gefühlskräfte des modernen Menschen zu provozieren. Der Kunsthistoriker Werner Spies hatte in diesem Zusammenhang auch in Richtung volkskundlicher Traditionen gewiesen, in denen vorchristliche magische und mythische Traditionen teilweise transformiert und tradiert wurden, und die These aufgestellt, daß Joseph Beuys insbesondere ein Standardwerk der Volkskunde - das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens - als Inspirationsquelle genutzt hat.

Daß Joseph Beuys sein Wissen über die als Aberglauben ausgegrenzten volkskulturellen Traditionen - wie Werner Spies vermutet - aus dem Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens bezogen und dieses vielleicht sogar besessen hat, ließ sich trotz intensiver Nachforschungen im näheren Beuys-Umkreis nicht eindeutig nachweisen.

Die zahlreichen in der empirischen Bestandsaufnahme mit Hilfe des HdA's dargelegten Parallelen von Beuys' Werken zu im HdA aufgeführten volkstümlichen Motiven und Brauchformen zeigen jedoch, daß Joseph Beuys sich intensiv mit der Volksphantasie beschäftigt und sich sowohl inhaltlich wie auch methodisch am Volksaberglauben und

⁶¹⁵ Beuys, in: Jacqueline Burckhardt, (Hg.): Ein Gespräch - Una Discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis,

Vorstellungen aus dem Bereich der Volksmagie orientiert hat.

Vor allem in den 50er Jahren hat Beuys Motive aus der folkloristischen Volksüberlieferung („Hasenfrau“, „Mädchen mit zwei Sieben“, „Dreibeiniges frißt Gras“, „Emanation, Kopf, Hand mit Dreieckspiegel“) - teilweise ironisch distanziert („Thor und Loki“, „Zwerg mit Lampe im Denkmalsgebäude“) - als Werk-Stoff benutzt und in visuelle Symbole verflüssigt. Insbesondere die Zeichnungen zu den Motiven „Nebelfrau“, „Mädchen mit zwei Sieben“ und das „Nornenbild“ von 1958 erscheinen fast wie Illustrationen der im HdA beschriebenen mythologisch volkstümlichen Überlieferungen. Diese unverkennbaren Übereinstimmungen können eigentlich nur aus seiner Kenntnis des HdA's resultieren. Darüber hinaus konnte aufgezeigt werden, daß auch Vorstellungen und Rituale aus dem Bereich der Volksmagie sozusagen als magische Katalysatoren in die ab den 60er Jahren einsetzenden Beuyschen Aktionen einfließen.

Wenn Joseph Beuys die volkstümlich-mythologischen Überlieferungen aktiviert, betreibt er jedoch nicht nur reine „Gedächtnisarchäologie“, wie beispielsweise der surrealistische Künstler André Masson oder die der Spurensuche zugeordneten Künstler der 70er Jahre. Aus dem Traditionsfundus heraus entwickelt er einzelne Leitmotive wie beispielsweise den Zwerg, den Hirschen oder den Hasen, die er als individuelle Symbole benutzt, um eigene durch die Anthroposophie inspirierte Denkformen und Erfahrungen energetischer Art zu beschreiben. Beuys transformiert die traditionellen Motive sozusagen zu visuellen Vokabeln, mit denen er seine mystischen Erfahrungen in der Sprache der Kunst neu spricht. In Beuys' Kunstmythologie wird so beispielsweise aus Schneewittchen das auf rationale Erstarrung verweisende „Schneewittchenprinzip“, und Figuren wie der Bergkönig und der Zwerg werden zu Metaphern einer zukünftigen Reflexionskultur. Insbesondere an den Motiven des Hirschen und des Hasen konnte der Vorgang der „*Metaphorisierung*“⁶¹⁶, d.h. die Neubesetzung und Erweiterung volkscultureller Symbolbedeutungen durch den Künstler Joseph Beuys, ausführlich veranschaulicht werden.

Beuys' Symbolgebrauch im Zusammenhang mit letzteren Motiven hat auch gezeigt, daß der Künstler einerseits zwar durchaus mitteilbar war, was die Bedeutung einzelner Symbole seiner privaten Mythologie anbetraf, daß er es andererseits aber, speziell im Falle des Hasenmotivs, vermieden hat, den Gehalt dieses Motivs eindeutig und für alle Zeit

Anselm Kiefer, Enzo Cucchi. Zürich 1988, S. 95.

⁶¹⁶ Lipp, 1994, S. 49.

festzuschreiben. Vielmehr hat er von der „*Bedeutungsoffenheit*“⁶¹⁷, die Symbole generell kennzeichnet, Gebrauch gemacht und die Bedeutung des Hasen, je nach Kontext und Intention, unterschiedlich zurechtdefiniert. Daß er sich seiner Deutungsmacht als Kreator durchaus bewußt war und diese nicht zuletzt auch bis zur Beliebigkeit ausgereizt hat, zeigt eine von Johannes Stüttgen überlieferte Anekdote. So soll Beuys auf die Frage, warum denn die Blutwurst ein Symbol für die Ganzheit sei, geantwortet haben: „*Dann schneiden Sie mal ein Stück davon ab, dann ist sie nicht mehr ganz.*“⁶¹⁸

Seine Strategie der „Metaphorisierung“ hatte jedoch auch Grenzen, die im Zusammenhang mit dem deutschen „*Erinnerungsort*“⁶¹⁹, der „Auschwitz-Vitrine“, ausführlich dargelegt wurden. Die Art und Weise, wie Beuys den Nationalsozialismus vor dem Hintergrund der magischen Weltsicht deutete, stieß vor allem bei positivistischen Wissenschaftlern auf Kritik, weil bei dieser Beuys-Arbeit die Frage nach den Tätern letztlich unbeantwortet bleibt. Aber nicht nur im Lager rationaler Intellektueller provoziert der Magier Beuys.

Seine Aktualisierung nationaler, volkstümlich-mythologischer Traditionen weckte in der Vergangenheit vor allem beim nichtdeutschen Publikum Assoziationen an den Blut- und Bodenkult des deutschen Dritten Reiches und führte besonders in Amerika zu Mißverständnissen und vorschnellen Verurteilungen des Künstlers⁶²⁰.

In diesen Zusammenhang gehört auch die Veröffentlichung des Autorenduos Gieseke und Markert, die in ihrer erweiterten Beuys-Biographie mit dem Titel „*Flieger, Filz und Vaterland*“ das Verhältnis von Beuys zu seiner Vergangenheit im Nationalsozialismus erstmals Mitte der 90er Jahre befragen. Sie stellen Beuys aufgrund seiner Mitgliedschaft in der AUD⁶²¹, einer Nachfolgeorganisation der Anfang der fünfziger Jahre in den Landtagen von Bayern und Baden-Württemberg vertretenen Deutschen Gemeinschaft (DG), und

⁶¹⁷ Ebenda

⁶¹⁸ Vgl. Johannes Stüttgen, in: Dahn, 1990, S. 95.

⁶¹⁹ Auch Etienne Francois und Hagen Schulze haben „Auschwitz“ als Erinnerungsort aufgeführt, vgl. Etienne Francois/Hagen Schulze: *Deutsche Erinnerungsorte*. München 2001.

⁶²⁰ Vgl. beispielsweise H. Kramer: *Winking at Nazi Ethos of Sinister Saint Beuys*, in: *The New Yorker Observer*, 8.3.1993.

⁶²¹ Über die AUD kam Joseph Beuys zu den Grünen und kandidierte 1976 für den Bundestag. Die AUD wurde Anfang der 50er Jahre noch rechtsradikal eingestuft. Laut Richard Stöss traf dieses Urteil im Hinblick auf die inhaltlichen Positionen der AUD jedoch in den 70er Jahren nicht mehr zu: „Es erscheint als absurd, die AUD des Jahres 1979 (...) als (neo)-faschistisch, nationalkonservativ oder rechtsextremistisch einzustufen oder sie gar als ‚antidemokratische‘ Partei einer ‚demokratischen‘ CDU/CSU, FDP oder SPD gegenüberzustellen, und es erscheint weiterhin absurd, eine Partei als ‚rechtsextremistisch‘ zu charakterisieren, die weder rassistisch noch national-chauvinistisch ist, sondern bei dem (prinzipiell verständlichen) Anliegen der Wiedervereinigung Deutschlands realistisch am Status Quo des geteilten Deutschlands anknüpft und neutralistische, entspannungsorientierte, rüstungsfeindliche und ökologische Thesen vertritt. Richard Stöss: *Vom Nationalsozialismus zum Umweltschutz. Die Deutsche Gemeinschaft/Aktionsgemeinschaft Unabhängiger Deutscher im Parteiensystem der Bundesrepublik*. Opladen 1980, S. 286/287, zit. nach Dieter Salomon: *Grüne Theorie und graue Wirklichkeit. Die Grünen und die Basisdemokratie*. Diss. Freiburg 1992, S. 34ff.

aufgrund der Veröffentlichung eines von ihm verfaßten Artikels in der „Zeitschrift für nationale Identität“ „wir selbst“⁶²² in die Tradition der konservativen Revolution und verorten seine Position innerhalb der Ideologie der Neuen Rechten.

Die Thesen von Frank Gieseke und Albert Markert sind nicht vollständig von der Hand zu weisen. So haben auch die Recherchen im Zusammenhang mit dieser Studie ergeben, daß sich speziell in Bezug auf Beuys' Verhältnis zur Volkskunde durchaus Verbindungslinien zu romantisch antikapitalistischen Denktraditionen der Weimarer Republik ziehen lassen und sich auch bei Beuys Schablonen und Argumente der konservativen Volkskunde wiederfinden. So hat der Künstler beispielsweise die Hirten- und Bauernkultur in ähnlicher Weise idealisiert und, wie vor allem an seinem Umgang mit dem Hasenmotiv herausgearbeitet werden konnte, wie die Volkskundler im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens dazu geneigt, Symbole und Magieformen zu archaisieren, indem er sie auf germanische Vorzeiten zurückführt.⁶²³

Auch hat Beuys, möglicherweise vermittelt durch die Anthroposophie, an eine „Volksseele“⁶²⁴ geglaubt, die sich im Volkstum, in der Sprache, im Brauchtum und in der Religion einer Nation ausdrückt, was vermuten läßt, daß er entsprechend der romantischen Kontinuitätsvorstellung volkstümliche Traditionen als Relikte eines germanischen Glaubens deutete. In dem unter Kapitel 7.1. aufgeführten Beuys-Zitat aus einem in Englisch geführten Interview mit Caroline Tisdall, in dem sich Beuys explizit auf „folklore“, d.h. auf die volkskulturelle Überlieferung, bezieht, klingt dies an.

Dafür, daß Beuys die volkstümlich-mythologischen Traditionen nicht nur aus Protest gegen die Vorherrschaft einer einseitigen Rationalität wiederbelebte, sondern daß seine „*einheimischen Renaissancen*“⁶²⁵ auch im Zusammenhang mit der Suche nach den eigenen

⁶²² Bei dem von Beuys verfaßten Artikel in „wir selbst“, vom 1/1982 handelte es sich um einen Text mit dem Titel „Aufruf zur Alternative“, der auch in der FAZ veröffentlicht wurde.

⁶²³ Die Vorstellung, daß sich über Jahrhunderte in abgelegenen Landstrichen primitive Hirten- und Bauernkulturen unverändert erhalten hätten, kommt beispielsweise in einem Zitat anlässlich eines Italienbesuches von Beuys zum Ausdruck: „Ziege, eine Ziegenfigur, womit man vielleicht auf diese Kultur anspielt. So eine Hirten- und Bauernkultur mit Vieh, mit Ziegen, mit Oliven, wie es also heute auch noch so ist, wo sich also in diesem Zusammenhang fast nichts geändert hat. Ich nehme an, daß die Menschen doch zu der frühen Zeit im wesentlichen, was die Agrartechnik anbelangt, nicht anders gearbeitet haben als heute“ Beuys, in: Joseph Beuys. Spuren in Italien. Kat. Kunstmuseum Luzern 1979, zit. nach Gieseke/Markert 1996, S. 197.

⁶²⁴ Vgl. zu Beuys' Auffassung zur deutschen Identität und einer Volksseele im speziellen vor allem Jacqueline Burckhardt (Hg.): Ein Gespräch - Una Discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi. Zürich 1988, dort spricht Beuys beispielsweise auf S. 101 von einem Volksgeist: „...aber wenn wir von diesem Globalen, vom Menschen in der Mitte sprechen, dann wissen wir selbstverständlich, daß dieser Mensch in den verschiedensten Sprachen spricht und daß es zwischen den Völkern auch verschiedene Fähigkeiten gibt. Jedes Volk hat seinen eigenen Geist“.

⁶²⁵ Eduard Spranger: Wege und Ziele der Völkercharakterologie, 1939, in: W. Eisermann (Hg.): Psychologie und Menschenbildung. Tübingen 1974, S. 326. Der Begriff im Zusammenhang: „Aber in der langen Lebenszeit eines Volkes, wenn es nur vital kräftig bleibt, können auch wieder ethische Reinigungen und Heilungen stattfinden.“

spirituellen Wurzeln als nationale Selbstbesinnung zu verstehen sind, spricht nicht zuletzt auch seine 1985 gehaltene „Rede über Deutschland“, in der er von einem Heilungsprozeß sprach, der durch die Besinnung auf die deutsche Sprache an dem deutschen Boden zu vollziehen ist.

„...In dieser Auferstehung aus einer Zerstörtheit, die uns alle betrifft und zu der wir uns auch alle nach außen wenden sollten, sowohl mit unseren Fähigkeiten, aber ganz besonders mit unseren Unfähigkeiten, daß wir im Gehen zu diesem Born, im Benutzen der deutschen Sprache, miteinander ins Sprechen kämen und wir erleben würden, daß aus dem Sprechen miteinander sich uns nicht nur leibliche Gesundheit wieder einstellen würden, sondern daß wir auch ein elementares, tiefes Fühlen erreichen würden, für das, was auf dem Boden geschieht, auf dem wir leben, für das, was auf dem Acker, was auch im Walde, auf der Wiese, was im Gebirge gestorben ist. Wir würden durch unser eigenes Sich-Verlebendigtwerden durch Sprache den Boden mitnehmen, das heißt wir würden einen Heilungsprozess an diesem Boden vollziehen können, auf dem wir geboren sind...“⁶²⁶

Ähnliches hatte der Pädagoge Eduard Spranger in seiner Schrift „Der Bildungswert der Heimatkunde“⁶²⁷ formuliert, die Beuys möglicherweise kannte, führte er doch den der Volkskunde verbundenen Pädagogen Eduard Spranger neben anderen Persönlichkeiten, die ihn geprägt haben, in seinem Lebenslauf/Werklauf auf⁶²⁸.

Nicht zuletzt aus Aussagen von Beuys geht hervor, daß der Künstler in der Tradition der Romantik von einem untergründig über die Jahrhunderte des Christentums hinweg wirkenden vorchristlichen „kollektiven Gedächtnis“ ausging, dessen Rekonstruktion er für ein neues Selbstbewußtsein der Deutschen für notwendig hielt⁶²⁹. Seinen Rückbezug auf germanisch-

Sie kündigen sich oft durch nationale Selbstbesinnung an, und diese pflegt nicht nur ein Aufschwung zur Zukunft zu sein, sondern verbindet sich mit dem Zurückgreifen auf stolze und reine Ideale der eigenen Jugendzeit. Wir nennen diese Vorgänge „**einheimische Renaissancen**“.

⁶²⁶ Zit. nach Beuys, in H. Mayer/M. Mitscherlich, u.a.: Reden über das eigene Land. Bd. 3, München 1985, S. 37-52, S. 37.

⁶²⁷ Eduard Spranger: Der Bildungswert der Heimatkunde. Stuttgart 1952. (1. Auflage 1923).

⁶²⁸ Der Eintrag in dem bei Götz Adriani veröffentlichten Lebenslauf unter dem Jahr 1940 lautet: Posen Ausstellung eines Arsenal (zusammen mit Heinz Sielmann, Hermann Ulrich Asemissen und Eduard Spranger), vgl. Götz Adriani u.a.: Joseph Beuys. Leben und Werk. Köln 1973 (3. Auflage 1986), S. 21. Weitere Anfragen im Bundesarchiv in Koblenz, in dem der Eduard Spranger Nachlass verwahrt wird, haben keine Anhaltspunkte auf eine mögliche Korrespondenz von Beuys und Eduard Spranger ergeben. Warum Beuys Eduard Sprangers Namen in seinem Lebenslauf/Werklauf aufnahm, bleibt ungeklärt. Auch Hans van der Grinten konnte mir hierzu, bei einem mit ihm am 16. August 2000 geführten Interview, keine weiteren Angaben machen.

⁶²⁹ Vgl. dazu beispielsweise nachstehendes Beuys-Zitat: „Den Sinn des Christentums kann man nicht verstehen, wenn man nicht die germanische Mythologie versteht. Warum hat es sich hauptsächlich gerade dahin ausgebreitet wo diese lebte. Liegt es nicht auf der Hand, daß sie das richtige vorbereitete Gefäß war, das Christentum aufzunehmen, um mit Gefäß und Inhalt des Gefäßes die Entwicklung des menschlichen Gedankens im Westen, das Bewußtsein Umgestaltende aufs Äußerste voranzutreiben? (...) Hier soll aber nur eines festgehalten werden: die entschiedene erste Stufe (Fraktionierung) christlicher Substanz (...) hat dort stattgefunden wo Germanen und Kelten gesessen haben. Dort hat es den besten Boden gefunden für das was Christus auch wollen mußte die völlige Umwandlung (Wandlung) der menschlichen Natur. Und wir müssen das heute auf einer anderen Stufe weiterbetreiben. Beuys zit. nach Ingrid Burgbacher-Krupka: Propheten rechts, Propheten links. Joseph Beuys. Nürnberg 1977, S. 55.

volkskundliche Traditionen des nationalen Gedächtnisses in einer Zeit, als diese gesellschaftlich tabuisiert waren, als unbewußtes Weitertradieren nationalistischen Gedankenguts zu interpretieren und Beuys latenten Rassismus zu unterstellen, wie es Frank Gieseke und Albert Markert tun, halte ich jedoch für gefährlich.

Hier gibt es Zwischentöne zwischen Schwarz und Weiß, die es in Zukunft differenziert herauszuarbeiten gilt. Um die Haltung von Beuys zu diesen Fragen zu erhellen, bedarf es aber auch einer Öffnung des privaten Nachlasses des Künstlers in Düsseldorf, der jedoch der Autorin für Recherchen im Rahmen dieser Arbeit verschlossen blieb. Daß ein hermetisches Abschirmen des Beuys-Werkes nur zu weiteren Spekulationen anregt und Mißverständnisse über seine Haltung in diesem Zusammenhang geradezu herausfordert, versteht sich von selbst.

Wenn wir zum Abschluß an den Ausgangspunkt zurückkehren und Joseph Beuys noch einmal aus der unverfänglicheren symboltheoretischen Perspektive betrachten, dann war er vor allem auch ein kreativer „*Spielmacher*“⁶³⁰, der als Künstler ausgegrenzte Positionen der Phantasie aus dem Bereich der volkstümlichen Mythologie, der Magie und des Märchens im „*liminoiden Symbolsystem*“⁶³¹ der Mußegattung Kunst reaktivierte, um diese in unser modernes, einseitig auf das Rationale ausgerichtetes Bewußtsein zu integrieren und uns „*wiederzuverzaubern*“⁶³².

⁶³⁰ Korff 1997, S. 27.

⁶³¹ Turner 1989.

⁶³² Kamper 1981.

9. Materialsammlung

Um die Verwurzelung von Beuys im Volksaberglauben zu verdeutlichen sind in der tabellarischen Materialsammlung den in Katalogen publizierten Arbeiten von Joseph Beuys Stichwörter aus dem HdA gegenübergestellt. Der Aufbau dieser tabellarischen Aufstellung ergibt sich aus der Gliederung des Textes. Darüber hinaus umfaßt die Materialsammlung jedoch über die im Text erwähnten Kunstwerke hinaus noch weitere Arbeiten von Joseph Beuys mit Titeln, die als Stichwörter auch im HdA zu finden sind.

Die tabellarisch aufgeführten Arbeiten von Beuys konnten - von Ausnahmen abgesehen - meist nur in Katalogen eingesehen werden. Es war deshalb nicht möglich, im Einzelfall nachzuprüfen, ob die in den Katalogen angegebenen Titel auch tatsächlich mit der Original-Betitelung übereinstimmen bzw. ob die publizierten Titel von dem Künstler selbst stammen oder erst später von Sammlern hinzugefügt wurden.

9. 1. Motive und Symbole

Natur

Stichwort HdA	Werk von Joseph Beuys	Abbildung, bzw. Nachweis
Amethyst	„Amethyst“, 1954 Bleistift und Wasserfarbe	Frankfurt 1992, S. 102
Berg	Boxhandschuhe, Hasenform in Keramik, Objekt aus „24 Stunden“, 1965, (Auf den Boxhandschuhen ist als Produktname „Berg“ geschrieben) „Ich möchte meine Berge sehen“, 1971 Installation Eindhoven	München 1990, Raum 5, Vitrine 2 München 1988, Katalog 111
Bergkönig	„Bergkönig“, Tunnel (2 Planeten) 1958-61 Bronzeplastik zweiteilig	Zürich 1993, Abb. S. 31
Bergkristall	„Überlegung für große Bergkristalle“, 1958 Bleistift, Deck- und Wasserfarbe auf Papier „Kristall, Hirsch, Stern“, 1948 Bleistift, weißes Papier „Explodierender Schädel mit Kristall“, 1952 Bleistift auf Zeichenpapier „ Fassungen für runde Bergkristalle“, 1953 Bleistift und Wasserfarbe auf Papier o.T. „Tisch mit Kristall“ 1953-57 aus Zink und Zinn „Kristalle am Berg“, 1956 Bleistift	Frankfurt 1992, S. 238 Frankfurt 1973, Abb. 13 Köln 1987, Abb. 53 Frankfurt 1992, Abb. S. 85 Krefeld 1991, Kat. 18 Frankfurt 1973, Abb. 85
Brunnen	„Brunnen“, 1952 Edelstahl „Brunnen“, 1961 Wasserfarbe auf Zeichenpapier „Zerstörter Brunnen“, 1958 Bleistift zwei Blätter	Köln 1987, S. 227 Köln 1987, Abb. 43 Düsseldorf 1992, Kat. 194, S. 321
Gebirge	„Vier Monumente für Gebirge I“, 1954 Bleistift und Wasserfarbe auf Papier „Vier Monumente für Gebirge II“, 1954 Bleistift und Wasserfarbe auf Papier „Im Gebirge“, 1954 Tinte auf Schreibpapier „Aus dem Gebirge“, 1973 Bleistift	Frankfurt 1992, S. 104 Frankfurt 1992, S. 104 Frankfurt 1992, S. 105 Bonn 79/80, Abb. 112

	<p>„Erfahrungen: Aus dem Gebirge“, 1972 drei Blätter, weißes Zeichenpapier</p> <p>„Erinnerungen an meine Jugend im Gebirge“, 1977 Wachs, Fett, Zollstock, Holz, Eisen, Ölfarbe</p>	<p>Bonn 79/80, Abb. 111</p> <p>Berlin 1988, Abb. 70</p>
Gräberfeld	<p>„Gräberfeld“, 1956 Bleistift und Wasserfarbe auf Briefumschlag</p>	München 1993, Abb. 40
Höhle	<p>„Deutschland“, 1951 Bleistift (In der Entstehungszeit trug das Blatt den Titel „Kristall in der Höhle“)</p>	Frankfurt 1973, Abb. 41
Nordlicht	<p>„Nordlicht“, Bleistift, Jod, Silbernitrat, Eisenoxyd und Wasserfarbe auf Papier</p> <p>„Nordlicht 5“, 1956 Montage, Bleistift, Fett, Filz, hellbrauner Büttenkarton</p>	<p>Frankfurt 1992, S. 188</p> <p>München 1988, Abb. 163</p>
Stein	<p>„Geburtsstein“, 1953 aus Gips geformter Stein und Holz</p> <p>„Inspiration Sonnenstein“, 1949 Bleistift</p> <p>„Selbst im Gestein“, 1955 Bleistift</p> <p>„Selbst im Gestein“, 1955 zwei Blätter, Bleistift</p> <p>„o.T.“ (Mann im Gestein), o.J. Bleistift und kleine Wasserfarbenflecke auf weißem Schreibpapier</p>	<p>Stockholm 1971, Kat. 18</p> <p>Frankfurt 1973, Abb. 14</p> <p>München 1988, Abb. 150</p> <p>München 1988, Abb. 149</p> <p>Köln 1997, Kat. 5</p>
Vulkan	<p>„Vulkan“, 1948-57 Wasserfarbe auf Papier und Glas</p> <p>„Vulkan“, 1949 Bleistift und Wasserfarbe</p>	<p>Frankfurt 1992, S. 31</p> <p>Frankfurt 1992, S. 34</p>
Wasserfall	<p>„Kleiner Wasserfall I, Kleiner Wasserfall II“, 1956 Doppelblatt Wasserfarbe</p> <p>„Wasserfall“, 1954 Tinte laviert auf Papier</p> <p>Vgl. weitere Blätter zum Motiv: („Wasserfall II“, 1956, „Wasserfall III“, 1956, „Wasserfall IV“, 1956, „Wasserfall V“, 1956, „Wasserfall VI“, 1956, „Wasserfall VII“, 1956)</p>	<p>Stockholm 1971, Abb. 41</p> <p>Frankfurt 1992, S. 106</p> <p>Frankfurt 1992, S. 157</p>

Figuren

Phantasiegestalten

Stichwort HdA	Werk von Joseph Beuys	Abbildung, bzw. Nachweis
Götter	„Thor und Loki“, 1959 Stahl, Holz, mit brauner Ölfarbe bemalt	Stockholm 1971, Abb. 89
Berggeist	„Kind küßt Berggeist“ 1954/55 Bleistift, vergilbtes Werkdruckpapier	Düsseldorf 1992, Abb. Nr. 93
Elfe	„Elfe“, 1955 Bleistift auf chamoisfarbenem Büttenspapier	Moyland 1997, Raum 33, Wand 3, Abb. 21
Fee	„Hase und Fee“, 1961 Ölfarbe	Düsseldorf 1992, Kat. 258, S. 325
Frau Holle	„Frau Holle“, 1957 Bleistift	London 1983, Abb. 42
Geist/Totengeist	„Geisterhand zerdrückt Urschlitten“, 1969 Bleistift, weißes satiniertes Zeichenpapier „Vision“ (ohne Angabe von Entstehungsjahr) Bleistiftzeichnung „Urschlitten mit Totengeistern“, 1966 Ölfarbe auf Schreibpapier, Doppelblatt	München 1988, Abb. 414 Köln 1997, Abb. 6 München 1986, S. 220
Hasenfrau/Hexe	„Hasenfrau“, 1952 Beize und Bleistift auf transparentem Papier „Hasenfrau“, 1974 Bleistift, weißes Schreibpapier „Hexen Feuer speiend“, 1959 Bleistift, Ölfarbe (Braunkreuz) „Hexen“ 1959 Ölfarbe und Silberbronze auf festem, hellem Karton „Der Unbesiegbare“, 1963 plastisch geformte Hasen- und Jägerfigur	New York 1993, Abb. 22 München 1988, Abb. 437 Düsseldorf 1992, Tafel 71 Frankfurt 1992, Abb. S. 279 München 1990, S. 383
Zauberin	„Der Unbesiegbare“ (Poster), 1979 Seidensiebdruck auf Papier „Zwei Hasen bombardieren das geheimnisvolle Dorf“, 1969 „Zauberinnen“, 1958, Bleistift und Tinte auf gelbem Papier	München 1997, 307 München 1990, S. 232 Weimar 1993, Abb. 56

	„Zauberin“, 1962 Bleistift, leichtes weißes Schreibpapier	München 1988, Abb. 375
Nebelfrau	„Erscheinung der Nebelfrau“, 1951 Bleistift auf Schreibpapier	Köln 1987, Abb. 138
Norne	„Nornenbild“, 1958 Bleistift „Nornenbild“, 1957 Tinte laviert auf Zeichenpapier „Gerät einer Norne“, 1957 Tinte, laviert auf Zeichenpapier „Norne mit Tierkopf“, 1957 Bleistift und Ölfarbe auf Schreibpapier „Schlafende Norne“, 1952 Wasserfarbe auf weißem Schreibpapier	München 1988, Abb. 5, S. 16 Frankfurt 1992, S. 196 Weimar 1993, Abb. 36 Köln 1987, Abb. 119 Frankfurt 1992, S. 75
Nymphen	„Quellennympe“, 1959 Bleistift, weißes bedrucktes Schreibpapier	München 1988, Abb. 281
Vampyr	„Vampyr“, 1952 Bleistift, leichtes chamoisfarbenes Papier	München 1988, Abb. 96
Waldmensch	„Weiblicher Waldmensch“, 1961 Braune Ölfarbe	Stockholm 1971, Abb. 109
Weisse Frau	„Weisse Frau“ im Gras (fairy), 1954 Bleistift, Wasserfarbe	Düsseldorf 1992, Tafel 34
Zwerg Zwergenstein Zwergendenkmal Zwergengräber	„Zwerg“, 1965 „Zwerge“, 1954 „Zwerg mit Lampe im Denkmalsgebäude“, 1957 blaue Tinte (Feder), rote Farbe auf Aquarellpapier „Zwergenstein mit Wolke“ „Zwergenstein“, 1955 Bleistift auf Papier „Zwergengräber“ 1953 Bleistift und Deckfarbe auf Papier „Denkmal für einen Zwerg“, 1957 Blei- und Farbstift, laviert auf Papier „Zwergendenkmal im Wald“ 1956 „Denkmal für einen Zwerg“, 1961 Holz, Plastilin, Ölfarbe „Rock Crystal-Zwergendenkmal“, 1971 Bleistift auf Papier	Basel 1995, Abb. 12 erwähnt von Dieter Koeplin, Basel 1995, S. 29 Moyland 1997, Raum 35, Wand 4, Abb. 5 Basel 1994, S. 37 Bonn 1989, S. 65 Frankfurt 1992, S. 88 Frankfurt 1992, S. 191 Basel 1995, Abb. 13 Düsseldorf 1992, Tafel 166 New York 1993, Abb. 146

Frauendarstellungen

Stichwort HdA	Werk von Beuys	Abbildung, bzw. Nachweis
Göttinnen	„Mithras, Nerthus, Magna Mater“, 1974, Bleistift, weißes Schreibpapier	München 1988, Abb. 436
Frau/Komplizin	„Die Frau zeigt dem Mann ihr Bauwerk, Akteur und Aktrice“, 1960 Ölfarbe, Tinte, weißes Löschpapier „Komplizin“, 1958 Wasserfarben, Collage	München 1988, Abb. 303 Ulm 1982, Abb. 192
Frau/Kampf	„Speerwerferin“, 1954 Bleistift auf hellbraunem Aquarellkarton	München 1988, Abb. 120
Frau/Zauber/Orakel	„Frau mit Sieb“, 1957 Bleistift, glatter weißer Zeichenkarton mit leichten Gebrauchsspuren „Mädchen mit zwei Sieben“, 1955/56 Bleistift „Frau mit Sieb“, Bleistift „Frau mit gekreuzten Beinen“ Bleistift „kriechendes Mädchen“, 1949 Bleistift, Wasserfarbe, Tinte und Klebespuren auf Büttenskarton „Die Kriechende“, 1957 Bleistift „Frau mit Magnet und Zweizeichen“, 1957 Bleistift, gelbliche Simlibütten „Frau mit großem Steinamulett“, 1955/58 Bleistift und Beize „Frau mit fallendem Stein“, 1959 Bleistift „Frau, rechten Fuß auf dem Stein“, 1952 Bleistift und Beize „o.T.“ (Schädel mit Fadenform) 1955 Bleistift und brauner, organischer Saft mit kleinen, körnigen Partikeln auf chamoisfarbenem Zeichenpapier „Fallende Frau und fallendes Butterfaß“, 1960 Eisenchlorid, Bleistift, weißes bedrucktes Schreibpapier	München 1988, Abb. 186 Frankfurt 1973, Abb. 76 Hamburger Bahnhof, Berlin Hamburger Bahnhof, Berlin Frankfurt 1992, S. 41 Ulm 1982, Abb. 116 Frankfurt 1973, Abb. 88 Ulm 1982, Abb. 83 Bonn 1979/80, Abb. 47 Ulm 1982, Abb. 48 Moyland 1997, Raum 34, Abb. 39 München 1988, Abb. 321

	„Das Ei“ (kniende Frau mit Ei), 1951 Bleistift	Ulm 1982, Abb. 38
Frau/Fruchtbarkeit	„Frau mit Fischorgan“ (Fischblase), 1966 Bleistift, Fischblase, Kunststoff „Zwei Frauen mit Samenkörnern“, 1958 Bleistift	Düsseldorf 1992, Tafel 81 Ulm 1982, Abb. 188
Tier/Frau	„Tierfrau“, 1956 Bleistift, leichtes chamoisfarbenes Papier „Frau mit Stock und Salamander“, 1957 Wasserfarbe, Hasenblut, Bleistift „o.T.“ (v. Verf. Frau mit Hase), 1958 Wasserfarbe, Bleistift, fester, hellbrauner Zeichenkarton, aufgeklebtes weißes Schreibpapier	München 1988, Abb. 160 München 1988, Abb. 190 München 1988, Abb. 222

Tiere

HdA	Beuys Arbeiten	Abbildung, bzw. Nachweis
Dreibeiniges Tier	„Dreibein frißt Gras“, 1958-1962 Eisenchlorid auf Papier	Frankfurt 1992, S. 263
Bär	„Bär“, 1950 Tinte auf einem Blatt	München 1997, Abb. 431
Eber	„Goldener Eber“, 1953 Bleistift und Goldfarbe auf Papier	Frankfurt 1992, S. 95
Eisbär	„Vier Gefäße ein Eisbär“, 1949 Bleistift, Farbstift, Wasserfarbe auf Papier, geklebt „Eisbär“, 1960 Holz, Kalk, Borsten geklebt und gesteckt „Eisbär“, 1960 Objekt Haarbürste, Rasierpinselkopf	Stockholm 1971, Abb. 5 Stockholm 1971, Abb. 103 Düsseldorf 1992, 128
Elch	„Elch“, 1951 Beize „Toter Elch auf Urschlitten“, 1955 Bleistift und Wasserfarbe auf Papier „Elch“, 1952 Eisenhydroxyd auf Papier „Elch mit Sonne“, 1957 Bleistift auf Papier „Junger Elch über dem Haus des alten Müllers“, 1981, Lithographie	Stockholm 1971, Abb. 9 New York 1993, Abb. 31 (plate 28) Frankfurt 1992, S. 71 New York 1993, Abb. 47 München 1997, Abb. 375
Falada	„Oh Falada, there you hang“, 1950 Bleistift, leichter weißer Zeichenkarton	München 1988, Abb. 37
Fisch	„Fisch“, 1955 Wasserfarbe auf Packpapier	Köln 1987, Abb. 18
Hase	„Beuys Zeichnung 1956“ (mit schwangerer Frau übermaltes Osterkalenderblatt) „Zwei Hasen und ein Osterei“, 1963 Marzipan, Schokoladenzuckerguß und Staniolpapier „Osterhase“, 1960 goldenes Staniolpapier, grüne Temperafarbe auf schwarzem Karton, geklebt „GDR-Hase“, 1979, Farbpostkarte mit Signatur Joseph Beuys „Chinese Hare Sugar“, 1979, Farbsiebdruck auf Karteikarte	Spiegel 1996, S. 145 Köln 1973 (3. Auflage 1986), Abb. 57 Moyland 1997, Raum 43, Wand 3, Abb. 5 München 1997, Abb. 299 München 1997, Abb. 300

	Aktion „Eurasia-Sibirische Symphonie“, (mit Hase) 1963	Stuttgart 1994, S. 126ff
	Aktion „Sibirische Symphonie-1. Satz“, (mit Hase), 1963	Stuttgart 1994, S. 20ff
	Aktion „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ (mit Hase), 1965	Stuttgart 1994, S. 102ff
Hase und Jäger	„Der Unbesiegbare“, 1979 Siebdruck auf Papier	München 1997, Abb. 307
Hase, goldener	„Goldener Hase“ (Aktion Einschmelzung der Zarenkrone), 1982 Fotografie „2 x 3 Goldhasen“, 1949	München 1997, S. 422 München 1990, Raum 5, S. 220, 12
Hasengrab	„Hasengrab I“, 1964, verschiedene Materialien „Hasengrab II“, 1964, verschiedene Materialien „Hasengrab III“, 1964 verschiedene Materialien	Stockholm 1971, Abb. 176 Ebenda, Abb. 177 Ebenda, Abb. 178
Hirsch	„Hirsch aus Holz“ (Blutbild), 1949, Bleistift und Blut auf Karton „Im Kristall“, 1948 (Hirsch eingeschlossen in Kristall) Bleistift auf weißem Papier „Hirschchen“, 1949 Bleistift und Deckfarbe auf Papier „Hirsche“, 1952 Bleistift „Hirsch im Gestein“, 1954, Bleistift auf gelblichem Zeichenpapier „Toter und Hirsch“, 1952, Bleistift, chamoisfarbenes Zeichenpapier „Riesenhirsch“, 1955 Bleistift, weißes Büttenpapier „Hirsch mit Menschenkopf“, 1955, Eisenchlorid, Bleistift „Riesenhirsch mit Sonnen- und Mondscheiben“, 1957, Bleistift, Kopierstift, Wasserfarbe laviert und Fettstreifen auf gräulichem Papier „Roter Hirsch“, 1956 Wasserfarbe	Frankfurt 1992, S. 40 New York 1997, S. 65 Frankfurt 1992, S. 39/40 Stockholm 1971, Abb. 12 Moyland 1997, Raum 46, Wand 1, 17 München 1988, S. 32, Abb. 70 Frankfurt 1973, Abb. 73 München 1988, Kat. 145, S. 318 Moyland 1997, Raum 46, Wand 1, 28 Düsseldorf 1992, Kat. 135

	<p>„Hirsch und Sonne“, 1957 Bleistift, Wasserfarbe, Beize auf gräulichem Büttenpapier</p> <p>„Geysir, Nymphe und blutender Riesenhirsch“, rote Tusche auf grünlichem geripptem Büttenpapier</p> <p>„Toter Hirsch mit Mond“, 1960 Wasserfarbe, Deckfarbe</p> <p>„Zwei Hirschführer“, 1955 Bleistift, weißes Büttenpapier</p> <p>„Hirschdenkmäler“ um 1956 Bleistift, zwei Blätter</p> <p>„Hirschdenkmal für George Maciunas“, 1964/82 Konzertflügel, Kupfer, Filz</p> <p>„Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch“, 1958/87, Rauminstallation</p> <p>„Szene aus Hirschjagd“, 1961 Schrank mit verschiedenen Gegenständen</p> <p>„Hirsch“, Skulptur 1983 Aluminiumguß aus dem Environment Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch (1958-1985)</p> <p>„Hirschfuß“, Filzplastik</p> <p>„Hirsch hinten Rücken“, 1950 Schiefer und Filz</p>	<p>Moyland 1997, Raum 46, Wand 1, 5</p> <p>Moyland 1997, Raum 33, Wand 2, 3</p> <p>Düsseldorf 1992, Tafel 99</p> <p>Frankfurt 1973, Abb. 70</p> <p>Düsseldorf 1992, Tafel 92</p> <p>Düsseldorf 1992, Tafel 231</p> <p>Berlin 1988, Kat. 124</p> <p>München 1990, Raum 2, S. 306</p> <p>Köln 1987, S. 25</p> <p>München 1990, Raum 2, S. 318</p> <p>München 1990, Raum 5</p>
Hirschwagen	<p>„Zwei Örewagen“ (Hirschwagen), 1964, Zwei Wagenachsen mit Örestücken</p> <p>„Hirschwagen“, 1974 Ölfarbe</p>	<p>München 1990, Raum 6, S. 370</p> <p>Düsseldorf 1992, Kat. 422, S. 334</p>
Hirschkuh	<p>„Goldene Hirschkuh“, 1949 Bleistift, Wasserfarbe, Goldbronze, Deckfarbe auf Bütten</p> <p>„Hirschkuh“, 1950 Bleistift und Wasserfarbe auf bedrucktem Papier</p> <p>„Hirschkuh“, 1952 Bleistift</p> <p>„Hirschkuh“, 1979 Farblithographie auf Leinen</p>	<p>Moyland 1997, Raum 31, 23</p> <p>Frankfurt 1992, S. 48</p> <p>Düsseldorf 1992, Tafel 94</p> <p>München 1997, Abb. 316</p>
Hirschhorn	<p>„Hirschhorn“ (Kometen), 1949 Bleistift und Wasserfarbe (Aquarell) auf Papier</p> <p>„Hirschhorn“, 1957 Wasserfarbe</p>	<p>Frankfurt 1992, S. 42</p> <p>Stockholm 1971, Abb. 55</p>

	<p>„Hirschhornphysiologie“, 1957 Bleistift, Wasserfarbe (Aquarell und Saft) auf weißem Schreibpapier</p> <p>„Was am Hirschhorn geschah“, 1959 Ölfarbe</p>	<p>Moyland 1997, Wand 4, 7</p> <p>Düsseldorf 1992, Tafel 153</p>
Hörner	<p>„Die Hörner II“, 1960 Öl und Wasserfarbe auf Papier</p> <p>„o.T.“ (Hörner), 1961 Bleistift, Wasserfarbe</p> <p>„o.T.“ (Hörner), um 1961</p> <p>„Hörner“, 1961 Hörner, Metall, Kunststoff, Schläuche</p> <p>„Horn“, 1961 Bronze mit Schläuchen und roter Farbe, Guß 1969</p> <p>Mit einem Kuhhorn hat Beuys die Studentenversammlung einberufen, Vgl. Objekt in Köln 1991, Vitrine 7</p>	<p>New York 1993, Abb. 83</p> <p>Düsseldorf 1992, Tafel 102</p> <p>Düsseldorf 1992, Abb. 103</p> <p>Düsseldorf 1992, Abb. 104</p> <p>Düsseldorf 1992, Kat. 253, S. 324</p> <p>Essen 1985, S. 239</p>
Hundszahn	<p>„Aus dem Hundszahn Hogan“, 1960-61 Braune Ölfarbe</p> <p>„Hundszahn Hogan“, 1960 Ölfarbe auf chamoisfarbenem Aquarellkarton</p>	<p>Stockholm 1971, Abb. 104</p> <p>Weimar 1993, Abb. 83</p>
Kralle	<p>„Kralle“, 1960 Ton auf Karton geklebt</p>	<p>Moyland, 1997, Abb. 43</p>
Lampreten	<p>„Lampreten“, 1955 Wasserfarbe auf Papier</p>	<p>Frankfurt 1992, S. 137</p>
Muräne	<p>„Haifisch, Seespinne und Muränen“, 1950 Wasserfarbe und Farbkreide auf Strohpappe und aufgeklebtem, braunem Papierstreifen</p>	<p>Frankfurt 1992, S. 49</p>
Salamander	<p>„Frau mit Stock und Salamander“, 1957 Wasserfarbe, Hasenblut, Bleistift</p> <p>„o.T.“ (Salamander I), 1958 Hasenblut, Wasserfarbe, Beize, Bleistift auf Papier</p> <p>„Salamander II“, 1958 Bleistift und Hasenblut</p>	<p>München 1988, Abb. 190</p> <p>New York 1993, Tafel 59</p> <p>Düsseldorf 1992, Tafel 68</p>
Schaf	<p>„Schaf“, 1947 Bleistift und Wasserfarbe auf Zeichenpapier</p> <p>„kleines, krankes Schaf“, 1950 Wasserfarbe auf kariertem Papier</p> <p>„Schafskelett“, 1949 Bleistift und Gouache auf Papier</p>	<p>Frankfurt 1992, S. 13</p> <p>Frankfurt 1992, S. 47</p> <p>Frankfurt 1992, S. 31</p>

	„Schafdenkmal“, 1949 Wasserfarbe auf Papier	Frankfurt 1992, S. 37
Schwan	„Schwan“, 1949 Bleistift, Wasser- und Deckfarbe auf Papier „Intelligenz der Schwäne“, 1958 Bleistift auf Pappe mit Nägel markiert „o.T.“ (Schwan und Körperteile), 1980/84 Bleistift	Frankfurt 1992, S. 37 Düsseldorf 1992, Tafel 39 Düsseldorf 1992, Tafel 41
Seehund/Robbe	„Mädchen mit Seehund im Gespräch“, 1955 Bleistift und Wasserfarbe „Seehund“, 1981 Farblithographie auf weißem Leinen „Seehund“, 1981 Farblithographie auf grau-braunem Packpapier	Düsseldorf 1992, Kat. 105 München 1997, Abb. 390 München 1997, Abb. 391
Vogel/Totenvogel	„Vogel“, 1957 Kupferstich und Lithografie auf Papier „Totenvogel“, 1959 Collage: Bleistift, Goldfarbe auf chamoisfarbenem kaschierten Karton.	München 1997, Abb. 353 Köln 2000, Abb 44, S. 123
Tier	„Tiermärchen“, 1957 Tinte auf Schreibpapier „Tier (Tiersein)“, 1955 - 1960 Bleistift, Ölfarbe auf Büttchen „Tierfrau“, 1956 Bleistift, leichtes chamoisfarbenes Zeichenpapier	Frankfurt 1992, S. 199 Moyland 1997, Raum 34, Wand 2, 11 München 1988, Abb. 160
Wespennest	„Wespennest“, 1957 gemagerte Ölfarbe, Pulverfarbe auf dünnem beschichteten Schreibpapier	Moyland 1997, Raum 38, Wand 3, Abb. 7
Wildgänse	„Wildgänse“, 1951/52 Bleistift auf gräulichem Zeichenpapier	Moyland 1997, Raum 46, Wand 1, Abb. 40
Wolf	„Wolf in der blutenden Natur“ 1951 Bleistift auf Papier „Liste mit Wolf“, 1962 Öl, Wasserfarbe, Tinte, Bleistift auf Papier	New York 1993, Abb. 15 New York 1993, Abb. 97
Ziege	„Ziegen und Sonne“, 1950 Wasserfarbe auf kariertem Papier „Ziege“, 1950 Wasserfarbe auf Papier	Frankfurt 1992, S. 46 Frankfurt 1992, S. 46

	<p>„Ziege“, 1950 Tinte und Wasserfarbe auf Papier</p> <p>„Ziege an der Quelle“, 1954 Bleistift auf Schreibpapier</p> <p>„Ziege“, 1955 Bleistift, gelbliches Zeichenpapier</p> <p>„Ziege“, 1956 Bleistift, zwei Blätter graues Seidenpapier, übereinander geklebt</p> <p>„Ziegen, Elche, Schwäne“, 1956 Bleistift, graues Makulaturpapier</p>	<p>Frankfurt 1992, S. 46</p> <p>Köln 1987, Abb. 88</p> <p>Frankfurt 1973, Abb. 68</p> <p>Frankfurt 1973, Abb. 83</p> <p>Frankfurt 1973, Abb. 82</p>
--	--	---

9.2. Rituale und Zauberpraktiken

HdA	Beuys Arbeiten	Abbildung, bzw. Nachweis
Magische Handlung, HdA, Stichwort „Kult“, Bd. V, S. 802	„Magische Handlung“, 1959 Messer mit hölzernem Griff, die Spitze verbunden mit Stoff, die Arbeit ist heute Teil des Block Beuys	München 1990, Raum 5, 5. Vitrine, S. 188
Ritus, HdA, Stichwort „Ritus“, Bd. VII, S. 739	„Ritual“, 1957 Bleistift und Wasserfarbe auf weißem Papier	Weimar 1993, Abb. 35
Orakel, HdA, Stichwort „Orakel“, S. 1257	„Befragung“, 1963 Ölfarbe auf weißem Papier	Weimar 1993, Abb. 119

Atmosphärischer Zauber

HdA	Beuys Arbeiten	Abbildung, bzw. Nachweis
Fasten, HdA, Stichwort „Ekstase“, Bd. II, S. 750 „Vor Zauberhandlungen soll gefastet werden“	Uwe M. Schneede verweist darauf, daß Beuys vor Aktionen wie beispielsweise „in uns, unter uns landunter“, 1965 tagelang gehungert habe.	Stuttgart 1994, S. 89
Reinigung, Kathartik HdA, Stichwort „Kathartik, Bd. IV, S. 1087 ff.	Vor jeder Aktion hat Beuys diverse Reinigungsrituale durchgeführt indem er alle Spuren anderer Aktionen am Aktionort entfernt hat.	Stuttgart 1994, S. 23
Durch Salz	Inhaliert dem Hasen Salz vgl. Aktion „Eurasia“, 1963	Stuttgart 1994, S. 126
Durch Wasser	In der Aktion „Celtic+---“, 1971, hat Beuys das Motiv der Fußwaschung eingesetzt und auf ihren „Reinigungs- gehalt“ verwiesen. Beuys: „Sie bezieht sich auf eine völlige Reinigung des gesamten sozialen Feldes dh. bis in die sozialen Organismen hinein“.	Stuttgart 1994, S. 281
	„Für die Fußwaschung“, 1977 Emailschüssel	München 1997, Abb. 209
Ausfegen/Kehren HdA, Stichwort „Kehren, Kehricht“, Bd. IV, S. 1211 Als karthartische Handlung	„Ausfegen“, 1. Mai 1972, Karl-Marx- Platz Berlin (West) „from Strauß Portefolio“ (kehrender Joseph Beuys im Wald), 1972 Offsetdruck	Stuttgart 1994, S. 382 München 1997, Abb. 42

	„Save the Woods“, 1992 Offsetdruck auf Papier	München 1997, Abb. 45
Kreis HdA, Stichwort „Kreis“, Bd. V, 462 ff.	Beuys markierte seine Aktionsräume mit Kreiszonen und viereckige Kreidezonen. In der Aktion „Hauptstrom Fluxus“, 1967, versieht Beuys den Aktionsraum ringsrum mit einem Fettwall. In der Aktion „Filz-TV“, 1966, markiert Beuys eine viereckige Zonen mit Kreide auf den Boden.	Stuttgart 1994, S. 166 Stuttgart 1994, S. 118
HdA, Stichwort „Orakel“, Bd. VI, S. 1273 Magischer Kreis wird nur symbolisch angedeutet...	„Beuys umgibt sich in der Aktion unter uns... mit Gegenständen, als hätte er mit diesen Gegenständen einen magischen Kreis um sich gezogen“.	Stuttgart 1994, S. 85

Abwehzauber und Schutzzauber

HdA	Beuys	Abbildung bzw. Nachweis
HdA, Stichwort „Abwehrzauber“, Bd. I, S. 129-150; HdA, Stichwort „Schutzzauber“	„Abwehrende Frau“, 1952 Bleistift auf Papier	New York 1993, Abb. 23, (plate 19)
HdA, Stichwort „Amulett“, Bd. I, S. 374	„Frau mit großem Steinamulett“, 1955-58 Bleistift und Beize	Ulm 1982, Abb. 83
Töpfe umdrehen, HdA, Stichwort „Abwehrzauber“, Bd. I, S. 140.	„Jason“, 1961 umgedreht aufgehängter Zinkblechzuber, Eisenkopf, Holzstab, Farbe, Eisendraht	Berlin 1988, Abb. 27, S. 146
Eckenzauber, HdA, Stichwort „Ecke“, Bd. II, S. 544	„o.T.“ (vier Ecken), 1964 Fruchtreste auf Papier und Karton geklebt vgl. dazu auch 3 Töpfe in den Ecken in seinem Atelier und bei der Installation „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ während der Documenta 6 (1977)	Moyland 1997, Raum 41, Wand 4, Abb. 18 Berlin 1981, S. 134 Abbildung in München 1997, S. 419ff
Kreuz als Abwehrzeichen, HdA, Stichwort „Abwehrzauber“, Bd. I, S. 143	Beuys hält Kreuz als Abwehrzeichen, bei Aktion „Kukei, apkopee-Nein! Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken“, 1964	Stuttgart 1994, S. 42ff.
HdA, Stichwort „Scheune“, Bd. VII, S. 104	„Tür“, 1954/56, mit Vogelkopf und Hasenohren	Berlin 1988, Abb. 12

Sympathievorstellungen und -zauber

HdA	Beuys	Abbildung, bzw. Nachweis
<p>Fingernägel HdA, Stichwort „Fingernagel“, Bd. II, S. 1500</p>	<p>“Fingernail, Impression in Hardened Butter”, 1971 Butter/Wachs mit Plastikabdeckung auf grauem Karton</p> <p>„o.T.“, 1968 Filz, Fingernägel</p> <p>„Haare (Atommodell) und Zehennägel, aus: Vehicle Art, 1963</p>	<p>München 1997, Abb. 35, S. 75</p> <p>Düsseldorf 1992, Tafel 89</p> <p>München 1990, Raum 5, 7. Vitrine, S. 200</p>
<p>Haarkugeln HdA, Stichwort „Nahzauber“, Bd. VI, S. 949, „Der mit abgeschnittenen Haaren oder Fingernägeln oder Exkrementen getriebene Zauber, der zumeist nach dem Grundsatz des Pars-pro-toto den ganzen Menschen, dessen Teile magisch behandelt werden, ungünstig oder auch wohl günstig treffen soll, gehört hierher.“</p>	<p>Aktion „Der Chef“, 1964, Beuys präpariert Galeriewände mit Haarkugeln und Fingernägeln</p> <p>„o.T.“, (Haarknäuel), 1964 Tinte auf Papier, Haarknäuel, Karton montiert</p> <p>„Hair“ (Haarkugel, Holz, weiße Ölfarbe), 1964 Haarkugel, Holz, weiße Ölfarbe, geklebt und bemalt</p>	<p>Stuttgart 1994, S. 68</p> <p>Moyland 1997, Raum 42, Wand 2 Abb. 9</p> <p>Moyland 1997, Raum 41, Abb. 52</p>
<p>Similia similibus HdA Stichwort „Analogiezauber“, Bd. I, S. 386</p> <p>„Heilbrauch, bei welchem eine Krankheit durch ein Heilmittel geheilt ..., das durch irgendeine Eigenschaft in Beziehung zur Krankheit oder zur beabsichtigten Wirkung steht....“</p>	<p>Edition May 12, 1981, book similia similibus, Tonkassette</p>	<p>München 1997, Abb. 380, S. 303</p>
<p>HdA, Stichwort „Messer“, Bd. VI, S. 202 „Das Messer soll wie anderes Schneidendes mit dem man sich verletzt hat in Speck gesteckt werden auch mit Fett beschmiert und an eine trockene Stelle gelegt werden, oder man soll diese mit einem Tuch umwickeln und hinter den Ofen legen dann wird die Blutung stehen und die Schmerzen schwinden.“</p>	<p>„Aktionswinkel, Wurst-Physiologie“, 1963, ein mit Leukoplast umhüllter Messergriff (aus: Eurasia - Sibirische Symphonie 1963)</p> <p>„Magische Handlung“, 1959 Messer mit hölzernem Griff, die Spitze verbunden mit Stoff</p> <p>„o.T.“ 1962, Küchenmesser mit Heftpflaster Sammlung Dr. Reiner Speck</p>	<p>München 1990, Raum 7, 1. Vitrine, S. 250</p> <p>München 1990, Raum 5, 5. Vitrine, S. 188</p> <p>Krefeld 1991, Abb. 33, S. 34</p>

<p>HdA, Stichwort „Analogiezauber“, HdA I, S. 393 „Um einen Beinbruch zu heilen, unwickelt man ein Stuhlbein“</p>	<p>„warmer Stuhl mit Filzsohle“, 1965 (Holzschemel mit einem mit Filz unwickelten Stuhlbein)</p>	<p>München 1990, Raum 2, S. 88</p>

Analogiezauber

Analogie-Wort und Analogie-Schriftzauber

<p>HdA, Stichwort "schreiben, Schrift, Geschriebenes", Bd. IX Nachtrag, S. 311, S. 329 Verwendung von Tierblut für das Schreiben von Mitteilungen an eine höhere Macht</p>	<p>„Beuys hat mit Blut von Tieren gemalt“, zit. nach Dieter Koepplin</p>	<p>München 1988, S. 12</p>
<p>Schutzbrief</p> <p>HdA, Stichwort „Schutzbrief“, Bd. VII, S. 1384 - 1391</p> <p>HdA, Stichwort „schreiben, Schrift, Geschriebenes“, Bd. IX. Nachtrag, S. 311</p>	<p>„Für Fußwaschung“, 1977, Emailschüssel mit handschriftlichem Zusatz in rotem Filzstift</p> <p>„Ruf in die Höhle“ 1961, Wasserfarbe, Tinte und Bleistift auf Papier Karton geklebt</p> <p>Rauminstallation „Voglio vedere le mie montagne“ 1950/1971</p>	<p>Köln 1997, Abb. 41</p> <p>Stuttgart 1990, Abb. 26</p> <p>Berlin 1988, Katalog 111</p>
<p>Feuerteller</p> <p>HdA, Stichwort „Schreiben, Schrift, Geschriebenes“, Bd. IX, Nachtrag, S. 361</p>	<p>„Kreuz“ (Teller mit Christusfigur), 1957 (Teil der Auschwitz-Vitrine)</p>	<p>München 1990, Raum 5, S. 184</p>

Analogie-Bildzauber

<p>HdA, Stichwort „Fetischismus“, Bd. II, 1367</p> <p>HdA, Stichwort „Axt“, Bd. I, 390</p> <p>Tierteile, HdA, Stichwort „Amulett“, Bd. I, 375. „... man schmückt sich mit Teilen der Jagdtiere, Krallen, Zähne um sich die Kraft und Eigenschaften dieser Tiere anzueignen.“</p>	<p>Beuys: „Dies ist meine Axt und dies ist die Axt meiner Mutter“</p> <p>Beuys schmückte sich mit Hasenfell am Jacket</p> <p>Aktion „Mäusezahnhappening“, Idee 1964</p>	<p>Stuttgart 1994, S. 203</p> <p>Stuttgart 1994, S. 332</p> <p>Stuttgart 1994, S. 380</p>
<p>HdA, Stichwort „Analogiebildzauber“, Bd. I, S. 390ff</p>	<p>„Schmelzaktion“, documenta Kassel 1982</p>	<p>Stuttgart 1994, S. 385</p>

Analogie-Handlungszauber

HdA	Beuys Arbeiten	Abbildung, bzw. Nachweis
HdA, Stichwort „Abgeschnittenes, Abschneiden“, Bd. I, 100ff	Abgeschnittene Fußnägel, Haare, in Partitur für Mäusezahnhappening Düsseldorf, New York 1964	München 1990, Raum 5, 9. Vitrine, S. 222
HdA, Stichwort „Abbeißen“, Bd. I, 10 HdA, Stichwort „Beißen, Biß“, Bd. I, 1016	In der Aktion „Hauptstrom-Fluxus“, 1967, „biß Beuys in Talg und legte die Zahnabdrücke der Reihe nach auf dem Boden aus...“	Stuttgart 1994, S. 167
HdA, Stichwort „Besprechen“, Bd. I, S. 1165 HdA, Stichwort „hauchen“, Bd. I, 1020	„...während er den Kopf über dem keilförmigen Filzkissen hielt, und zart in ausgehaltener schweigender Situation, machte er mimische Bewegungen zum Fett hin, beispielweise eine hauchende...“ Beuys in der Aktion „und in uns, unter uns landunter“, 1965	Stuttgart 1994, S. 85
HdA, Stichwort „Berühren“, Bd. I, 1104ff	Beuys erklärt dem Hasen die Bilder, indem er diese mit der Hasenpfote berührt, in der Aktion „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, 1965	Stuttgart 1994, S. 103
HdA, Stichwort „Umbinden“, Bd. VIII, 1305 Spielt im Heil- und Abwehrzauber eine Rolle (HdA, Bd. V, 202ff) Roter Faden, HdA, Stichwort „Umbinden“, Bd. VIII, S. 1305 „...das Umbinden namentlich mit roten Bändern dient zur Vorbeugung gegen Krankheiten.“	Objekt aus Sibirische Symphonie (Mit Paketschnur umwickelter Stein), „Hammer für Schwerhörige“, 1959/60, (Mit Paketschnur umwickelter Hammer) „Haarbürste“ 1963 mit Leinenschnur umwickelte Bürste „o.T.“, 1963 Mit Paketschnur umwickelte Würste, Teil von Palazzo Regale, o.T. 1963 mit Mullbinde umwickelter Spazierstock Rote Bänder um Schaufel in der Installation „Zeige Deine Wunde“	München 1990, Raum 5, 5. Vitrine Abb. 18 Düsseldorf 1972, S. 60 Stockholm 1971, Kat. 150 Düsseldorf 1992, Abb. 250 München 1990, Raum 7, 5. Vitrine, S. 260 Berlin 1988, S. 278
HdA, Stichwort „Umsehen“, Bd. VIII, 1347 Bei Kulthandlungen ist das Umdrehen verboten Vgl. auch II, S. 930 „Der Erlöser darf sich bei seinem Werk nicht umsehen.“	Beuys verläßt rückwärts den Raum beispielsweise in der Aktion „I like America, America likes me“, New York 1974.	USA 1974

<p>„Umhüllen- verhüllen“, HdA, Bd. VII, 1607 Orakel, Bd. VI, 1273 „Gesicht verhüllen“, Bd. VI, 1273</p>	<p>Verhüllt sich in ein Tuch und verbeugt sich vor Coyote</p> <p>Beuys verhüllt zusammen mit Jonas Hafner eine Christusstatue mit Tüchern in Aktion „Friedensfeier“, 1972</p>	<p>USA 1974</p> <p>Stuttgart 1994, S. 383</p>
---	---	---

Handlungszauber mit Tieren

Hda	Beuys Arbeiten	Abbildung, bzw. Nachweis
<p>Tiere als Medium: HdA, Stichwort „Tier“, Bd. VIII, S. 803 „Das Herz von Tieren herauschneiden.....“</p> <p>HdA, Stichwort „Tierköpfe“, Bd. VIII, S. 847 „Im Heidentum wurde mit abgeschnittenen und aufgesteckten Tierköpfen mannigfacher Zauber getrieben (...) Wolfsköpfe steckte man zu apotropäischem Zwecke auf Pfähle und Stangen.“</p>	<p>Beuys schneidet einem toten Hasen mit einem Messer das Herz heraus in der Aktion „Sibirische Symphonie 1. Satz“, 1963</p> <p>Beuys mit an Stangen gebundenem Hasen in der Aktion „Eurasia-Sibirische Symphonie 1963. 32. Satz“ (Eurasia), Fluxus.</p>	<p>Stuttgart 1994, S. 20ff</p> <p>Stuttgart 1994, S. 126ff</p>
<p>Tierköpfe: HdA, Bd. VIII, S. 848</p>	<p>„Mit gerade herausragendem Hirschkopf“, 1948 Deckweiß und Bleistift auf transparentem Millimeterpapier, Klebestreifen</p> <p>„Kreuz mit Kniescheibe und Hasenschädel“, 1961</p> <p>„Stab mit zwei Hirschköpfen“, 1953</p> <p>Installation „Zeige Deine Wunde“, Teile davon 2 Fettkisten, in denen sich u.a. ein Vogelschädel (Drossel) befindet</p>	<p>Düsseldorf 1992, Kat. 26, S. 313</p> <p>München 1990, Raum 5, 3. Vitrine, S. 178</p> <p>München 1990, Raum 5, 5. Vitrine, S. 188</p> <p>München 1986, S. 109</p>
<p>Tierteile: HdA, Stichwort „Hase“, Bd. III, S. 1507</p> <p>Hasenfell</p> <p>Hasenherz</p> <p>Gedärm</p>	<p>In der Aktion „I like Amerika, Amerika likes me“ New York 1974, trug Beuys ein Hasenfell</p> <p>„Objekt mit Hasenfell“, 1963 Karton, Ölfarbe, Holz, Kupferdraht, Bindfaden, Hasenfell in Zinkblechdose</p> <p>„4 Hasenherzen“ 1963 plastische Grundlehre, aus „24 Stunden“</p> <p>Gedärm vom Hasen, 1966 (Bleistift auf Papier)</p>	<p>Stuttgart 1994, S. 336</p> <p>Berlin 1988, Kat. 35</p> <p>München 1990, Raum 5, 7. Vitrine, S. 200</p> <p>Barcelona 1995</p>

<p>Hasenleber, HdA, Bd. III, S. 1524</p> <p>Hasenpfote</p> <p>Fischblasen HdA, Stichwort „Eingeweideorakel“, Bd. VI, S. 1279</p> <p>Fischgräten HdA, Stichwort „Fisch“, Bd. II, S. 1535 „Ebenfalls an Weihnachten wird der Schwanz des gegessenen Fisches an die Stubendecke geklebt, solange er dort haften bleibt, solange bekommt man kein Zahnweh.“ Hörner HdA, Stichwort „Kuh“, Bd. V, S. 784 „Das Kuhhorn wird geblasen, um das Abendgebet anzukündigen aus Mangel an Glocken.“</p>	<p>„Nagel mit an der Spitze festgebundener Hasenleber“, 1963 Nagel, Leber, Kordel</p> <p>„Der Chef“, 1964 Leinen, Blut, bemaltes Leinen, Blech, Leim, Wachs, Hasenpfote</p> <p>„o.T.“, 1963 Teller mit Fischblasen, Alabaster, Zucker,</p> <p>„Aktionsobjekt“ 1964 (bemaltes Holz, Eisen, Hartgummi, Knochen)</p> <p>Beuys hängt Gräten unter die Decke in der Aktion „Freitagsobjekt 1a gebratene Fischgräte“, 1970</p> <p>„Die Hörner“, Entwurf für Plastik 1961 Bleistift</p> <p>Kuhhorn, (dieses ist nach Theewen rückseitig mit der Aufschrift „Instrument für Konzert 1961 betitelt“)</p>	<p>Moyland 1997, Raum 44, Abb. 12</p> <p>Stockholm 1971, Abb.166</p> <p>München 1990, II, S. 54, Abb. S. 55</p> <p>Stockholm 1971, Abb. 167</p> <p>Stuttgart 1994, S. 300</p> <p>Essen 1985, Abb. S. 239</p> <p>Köln 1991, Vitrine 7, S. 41</p>
<p>Hasenblut HdA, Stichwort „Hase“, Bd. III, S. 1521</p>	<p>„Hasenblut“, 1957 , Hasenblut und Bleistift auf dünnemvergilbtem Papier</p> <p>„Hasenblut“, 1962 Bleistift, Hasenblut</p> <p>„Giocondologie“ (Hasenblut), 1963 Leinen, Hasenblut</p> <p>„Hasenblut“, 1971/79 circa 4 cc in Plastikfolie eingeschweißtes Hasenblut</p>	<p>Frankfurt 1992, S. 229</p> <p>Düsseldorf 1992, Tafel 69</p> <p>Düsseldorf 1992, Tafel 172</p> <p>München 1997, S. 245</p>

Handlungszauber mit Gegenständen

Hda	Beuys	Abbildung, bzw. Nachweis
<p>Besen HdA, Stichwort „Besen“, Bd. I, S. 1135. „Der aufrecht an der Haustür oder vor dem Stall gestellte Besen gewährt nun auch dem Hause ganz im allgemeinen Schutz...Auch kommt Verdopplung der Besen an der Türe vor.“</p>	<p>„Silberbesen und Besen ohne Haare“, 1972</p>	<p>München 1997, Abb. 62, S. 95</p>
<p>Spiegel HdA, Stichwort „Spiegel“, Nachträge, S. 547-577 S. 554 Gestalt: „meist viereckig gelegentlich dreieckig...“</p> <p>HdA, Bd. II, Stichwort „Fett“, S. 1376 In Bayern herrscht der Glaube man könne mit Menschenfett Diebstähle entdecken: ein benefizierter Spiegel wird auf der Rückseite mit Menschenfett bestrichen, das der Bestohlene sich selbst beschaffen muß, dann zeigt sich im Spiegel das Gesicht des Diebes.</p>	<p>„Emanation, Kopf, Hand mit Dreieckspiegel“, 1959 Gouache, Ölfarbe, Kohle</p> <p>„Spiegel, rund mit dünner Fettschicht beschichtet, in Installation „Ich will meine Berge sehen“. Hinweis auf Fett, in: Berlin 1988, S. 272.</p>	<p>Düsseldorf 1992, Tafel 138</p> <p>Köln 1973, S. 147</p>
<p>Messer HdA, Stichwort „Messer“, Bd. VI, S. 189 „Um zu verhindern, daß sich ein Toter in ein Vampir verwandelt stechen die alten Weiber...das Messer in die Brust und je zwei Spitzen in die Füße“.</p> <p>HdA, Stichwort „Messer“ Bannendes Einhauen des Messer an verschiedenen Schutzstellen, Ebenda, S. 197</p> <p>HdA, Stichwort „Milchhexe“, Bd. VI, S.300 „Die Hexen stoßen ein Messer in die Wand...“</p>	<p>„Drei Messer“, 1958 Stanniolpapier auf Karton, geklebt</p> <p>„Frauengrab I und II“, 1956 Beize auf Papier</p> <p>In der Wand steckendes Messer in Rauminstallation „Das Kapital“</p>	<p>Stockholm 1971, Abb. 67</p> <p>München 1993, Abb. 41</p> <p>Heidelberg 1991, S. 76, Abb. 32</p>

<p>Handschuhe Hda, Stichwort „Handschuh“, Bd. III, S. 1404-1412</p>	<p>In der Aktion „I like America, America likes me“, 1974, New York, wirft Beuys dem Coyoten die Handschuhe hin und nimmt in einem Kommentar Bezug auf die Symbolik dieser Geste.</p>	<p>Stuttgart 1994, S. 337</p>
---	---	-------------------------------

Handlungszauber mit Trink- und Eßwaren

HdA	Beuys Arbeiten	Abbildung, bzw. Nachweis
<p>Salz HdA, Stichwort „Salz“, Bd. VII, S. 897-917 „In Ostfriesland läßt man das Vieh beim ersten Austreiben über Salz (und Eisen) gehen.“</p>	<p>Beuys streute dem Hasen bei der Aktion „Eurasia-Sibirische Symphonie, 1963, 32. Satz“ weißes Pulver zwischen die Beine.</p>	<p>Stuttgart 1994, S. 127</p>
<p>Butter HdA, Stichwort „Butter“, Bd. I, S. 1723-1763</p>	<p>„Buttersender“, 1968 „Machine Room“, 1978 Einmachglas mit Fett, Konserve mit Honig</p>	<p>Köln 1991, Vitrine 26, S. 76 München 1997, Abb. 292, S. 243</p>
<p>Fett HdA, Stichwort „Fett“, Bd. II, S. 1373-1385</p>	<p>Beuys markiert Raumecken mit Fett Aktion „Der Chef“, Kopenhagen und Berlin 1964 „Celtic“ (Kinnloch Rannoch Schottische Symphonie) Edinburgh 1970 (Ecken mit Fett markiert) Vgl. auch Werke mit Fett: Von „Künstlerpost“ 1969, Umschlag mit Margarine, weiße Schokolade, Umschlag mit Öfarbe bestempelt „Fett - gefüllte Skulptur“ Aquatinta und Lithographie auf Papier</p>	<p>Stockholm 1971, Abb. 10 Stuttgart 1994, S. 266ff München 1997, Abb. 15 München 1997, Abb. 362</p>
<p>Honig HdA, Stichwort „Honig“, Bd. IV, S. 298-309. „In der Gegend von Ljeskovec bestreicht man das Gesicht des Bräutigams mit Honig“, S. 303.</p>	<p>In der Vorbereitung auf die Aktion „Wie man dem Toten Hasen die Bilder erklärt“, 1965 bestrich Eva Beuys den Kopf von Joseph Beuys mit Honig; er diente als Haftmittel für die dann aufgetragenen Goldplättchen. Vgl. auch Werke: „Honigsammlerin“, 1953 Bleistift und Wasserfarbe auf gelblichem Büttchen „Honey Pot“, 1975 Kupferstich und Aquatinta „Wirtschaftswert strained Honey“,</p>	<p>Stuttgart 1994, S. 102 Frankfurt 1992, S. 96 München 1997, Abb. 422 München 1997, Abb. 306</p>

	<p>1979, Blechbüchse mit Honig mit aufgestempeltem blauen Kreuz</p> <p>„Gib mir Honig“, 1979 Blecheimer für Honig</p>	München 1997, Abb. 303
<p>Milch</p> <p>HdA, Stichwort „Milch“, Bd. VI, S. 243-292.</p> <p>HdA, „Stichwort „Erlösung“, Bd. II, 930</p> <p>„Darum genügt es gelegentlich wenn der Erlöser ...überhaupt nur etwas nimmt, was der Geist ihm anbietet, ein dargereichtes Glas Wein, das als Krafttrunk für die ihm bevorstehenden Aufgaben aufgefasst wird oder Milch austrinkt...“</p>	<p>Im Verlauf der Aktion „Manresa“, 1966, nimmt Beuys immer wieder einen Schluck aus der Milchflasche</p> <p>Vgl. auch Werk: „Crying Magic Milk Bottle“, 1967, Spielzeugmilchflasche aus Kunststoff,</p>	<p>Stuttgart 1994, S. 150</p> <p>München 1990, Raum 5, 7. Vitrine, S. 200</p>
<p>Ei</p> <p>HdA, Stichwort „Ei“, Bd. II, S.595-644</p> <p>Stichwort „Eierschalen“, Bd. II, S. 686-694</p> <p>In der Steiermark streut man Oster Eierschalen gegen böses Gewürm ums Haus.</p>	<p>„Beuys“ (Ostereierschalen) 1962</p>	München 1990, Raum 5, 1. Vitrine, S. 158

Handlungszauber mit Pflanzen und Bäumen

HdA	Beuys Arbeiten	Abbildung, bzw. Nachweis
Baum	<p>„Heilender Bernsteinbaum“ um 1955 (Rosskastanie) Bleistift auf chamoisfarbenem Papier</p> <p>„Mondän frisierter und mit Silbernadeln durchstochener Baum“ 1950 Bleistift auf chamoisfarbenem Papier aufgelegt auf Graupappe</p>	<p>Moyland 1997, Raum 34, Abb. 14</p> <p>Moyland 1997, Raum 34, Abb. 9</p>
Christrose	<p>„Kiste gefüllt mit Christrose darüber ein Wachstuch“, in: Aktion „und in uns ... unter uns... landunter“, Wuppertal 1965</p>	<p>Erwähnt in Stuttgart 1994, S. 85</p>
Enzian	<p>„Enzian“ (Flaschen mit getrockneten Enzianblüten)</p>	<p>Köln 1991, Vitrine 1, S. 26</p>
Heilkräuter	<p>„Heilkräuter“, 1958-1959 Bleistift, Tinte und Stempel von 1967</p>	<p>Frankfurt 1992, S. 263</p>
Herbstzeitlose	<p>„Herbstzeitlose“, 1950 Wasserfarbe auf starkem Karton</p>	<p>Frankfurt 1992, S. 45</p>
Keuschlamm/Vitex agnus castus	<p>„vitex agnus castus“, Neapel 1972 In der Aktion bezieht sich Beuys nicht nur verbal sondern rituell auf den antiken Brauch.</p>	<p>Stuttgart 1994</p>
Mohn	<p>„ohne Titel IV“, 1964/78; (Detail Mohnkapsel), S. 125</p>	<p>Zürich 1993</p>
Rosmarin	<p>Vgl Aktion „Manresa“, Düsseldorf 1966</p> <p>„Die Zeit der Parteien ist vorbei“ (Weckglas mit in ätherischen Ölen gelöstem Rosmarin)</p>	<p>Stuttgart 1994, S. 146ff</p> <p>Köln 1991, Vitrine 15, S. 55</p>
Thymian	<p>Thymianzweig, 1966 In Wachs getauchter Thymianzweig ist Bestandteil der Vitrine 35</p>	<p>Köln 1991, S. 94</p>

9.3. Literatur für Materialsammlung

Monografische Werke, Ausstellungskataloge, Videos (nach Ort alphabetisch geordnet)

- Aachen 1985* - Oelkers v. Adam C./ van der Grinten, Franz Josef: Kreuz + Zeichen. Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys. Kat. Suermondt Ludwig-Museum Aachen. Aachen 1985.
- Barcelona 1995* - Joseph Beuys. Manresa, hrsg. Centre d 'Art Santa Monica Barcelona.
- Basel 1994* - Joseph Beuys. 4 Bücher aus Projekt Westmensch 1958. Kat. Museum für Gegenwartskunst Basel. Basel 1994 .
- Basel 1995* - Koeplin, Dieter: Hirsch- und Zwergendenkmäler im Werk von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995, Basel 1995, S. 24-55.
- Berlin 1981* - Abbildung in Weitemeier, Hannah (Hg.): Schwarz. Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1981.
- Berlin 1988* - Bastian, Heiner (Hg.): Beuys, Joseph. Skulpturen und Objekte. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin/München 1988.
- Berne 1986* - Gallwitz, Klaus (Hg.): Beuys, Joseph. Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch 1958-85, Berne 1986.
- Bonn 1979/80* - Joseph Beuys. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings. Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1979/80, Nationalgalerie Berlin 1980, Kunsthalle Bielefeld 1980, Wissenschaftszentrum Bonn 1980. Text: Heiner Bastian, Jeannot Simmen.
- Bonn 1989* - Galerie Isy Brachot (Hg.): Joseph Beuys. Interview de Joseph Beuys par Jean Pierre van Tieghen, Bruxelles. Kat. Bonn 1989.
- Darmstadt 1985* - Paas, Sigrun: Joseph Beuys. Beuys-Block Raum 7 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt: Installation eines Selbstporträts. In: Bleyl, Matthias (Hg.): Der erweiterte Kunstbegriff. Texte und Bilder zum Beuys Block im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt 1985, S. 115-140.
- Düsseldorf 1972* - Romain, Lothar/Wedewer, Rolf: Über Beuys, Düsseldorf 1972.
- Düsseldorf 1992* - Zweite, Armin (Hg.): Beuys, Joseph. Natur, Materie, Form. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1992.
- Essen 1985* - Bojescul, Wilhelm: Zum Kunstbegriff von Joseph Beuys, Essen 1985.
- Frankfurt 1973* - Van der Grinten, Franz./Van der Grinten, Hans (Hg.): Joseph Beuys. Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1946-1964. Frankfurt 1973. Text: Heiner Bastian.
- Frankfurt 1992* - Grigoteit, Ariane: Joseph Beuys, Wasserfarbe auf Papier. Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte Band 1 und 2, Frankfurt 1992.
- Heidelberg 1991* - Kramer, Mario: Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-71. Studien zur Entstehungsgeschichte der Rauminstallation, Heidelberg 1991.
- Köln 1973* - Adriani, Götz, u.a.: Joseph Beuys. Leben und Werk, Köln 1973 (3. Auflage 1986).
- Köln 1987* - Beuys vor Beuys. Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten. Kat. Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen u.a., Köln 1987.
- Köln 1990* - Städtischen Museum Kalka (Hg.). Getlinger fotografiert Beuys. Kat. Konzeption Gerhard Kaldewei, Köln 1990.
- Köln 1991* - Theewen, Gerhard (Hg.): Joseph Beuys. Die Vitrinen. Ein Verzeichnis, Köln 1991.
- Köln 1997* - Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): Joseph Beuys und das Mittelalter. Kat. Schnütgen Museum, Köln 1997.

- Köln 2000* - Renn, Wendelin: Joseph Beuys. Pflanze, Tier und Mensch. Aus dem Bestand des Museum Schloss Moyland. Kat. Städtische Galerie Villingen-Schwenningen, Köln 2000.
- Krefeld 1991* - Transit. Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947-1985. Kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld 1991.
- Kunstforum 1994* - Kunstforum International, Bd. 126, März-Juni 1994.
- London 1979* - Tisdall, Caroline: Joseph Beuys, London 1979.
- London 1983* - Joseph Beuys. Drawings. Kat. City Arts Gallery, Leeds; Kettle's Yard Gallery, Cambridge; Victoria and Albert Museum, London, London 1983. Text: Anne Seymour.
- München 1981* - Zweite, Armin: Joseph Beuys. Arbeiten aus Münchener Sammlungen. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1981. Text: Armin Zweite.
- München 1986* - Zweite, Armin: Beuys zu Ehren. Zeichnungen, Skulpturen, Objekte, Vitrinen und das Environment „Zeige deine Wunde“ von Joseph Beuys. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986.
- München 1988* - Bastian, Heiner (Hg.): Beuys, Joseph. The secret block for a secret person in Ireland. Kat. Martin-Gropius Bau Berlin, München 1988. Text: Dieter Koeplin.
- München 1990* - Eva, Wenzel und Jessyka Beuys. Joseph Beuys. Block Beuys, Darmstadt, München 1990.
- München 1990, II* - Joseph Beuys. A private Collection. Kat., München 1990.
- München 1993* - Hauptstrom Jupiter. Beuys und die Antike. Kat. Glyptothek München. Texte: Klaus Vierneisel, Franz Joseph van der Grinten, Gottlieb Leinz, München 1993.
- München 1997* - Beuys, Joseph. The Multiples. Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum Cambridge, Massachusetts, München 1997.
- Moyland 1997* - Stiftung Museum Schloß Moyland, Sammlung van der Grinten (Hg.): Die Werke von Joseph Beuys im Schloß Moyland (Studienheft), hrsg. v. (Sammlung van der Grinten), Moyland 1997.
- New York 1993* - Temkin, Ann/ Rose, Bernice: Beuys, Joseph. The Drawings of Joseph Beuys. Kat. Philadelphia Museum of Art/The Museum of Modern Art New York, New York 1993.
- New York 1997* - Stiftung Museum Schloß Moyland (Hg.): Museum Schloß Moyland. Sammlung van der Grinten (Museumsführer), München/New York 1997.
- Stockholm 1971* - Joseph Beuys. Zeichnungen und Objekte 1937 - 1970 aus der Sammlung van der Grinten (Kat.), Moderna Museet Stockholm, Stockholm 1971.
- Stuttgart 1990* - Beuys, Joseph. Plastische Bilder 1947 - 1970. Kat. Galerie der Stadt Kornwestheim, Stuttgart 1990. Texte: Barbara Strieder, Hans van der Grinten, Joseph van der Grinten, Keto von Waberer, Dieter Koeplin.
- Stuttgart 1994* - Schneede, Uwe M.: Joseph Beuys. Die Aktionen, Kommentiertes Werkverzeichnis, Stuttgart 1994.
- Spiegel 31/1996* - Magier im Märchenschloß. In: Spiegel 31/1996.
- Ulm 1982* - Joseph Beuys. Frauen. Zeichnungen. Kat. Kunstverein Ulm 1982. Text: Armin Zweite, Franz Joseph van der Grinten, Hans van der Grinten.
- USA 1974* - I like America and America likes me. Video. Realisation: Joseph Beuys, H. Wietz, USA, 1974. (Eingesehen im Joseph Beuys Archiv des Landes Nordrhein-Westfalen).
- Weimar 1993* - Beuys, Joseph. Eine Innere Mongolei, Dschingis Khan, Schamanen, Aktrizen, Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten. Kat. der Kestner-Gesellschaft, Kunstsammlungen zu Weimar. Texte: Carl Haenlein, Franz Joseph van der Grinten, Keto von Waberer, Götz Adriani. Weimar 1993.
- Zürich 1993* - Szeemann, Harald: Joseph Beuys. Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1993.

10. Literaturverzeichnis

10.1. Kataloge

(in chronologischer Reihenfolge)

- Kat. Joseph Beuys. Zeichnungen und Objekte 1937-1970 aus der Sammlung van der Grinten. Moderna Museet Stockholm 1971.
- Kat. Joseph Beuys. Sammlung Lutz Schirmer, Köln. Historisches Museum St. Gallen. o.O. 1971. Texte: Franz Joseph van der Grinten, Hagen Lieberknecht, Joseph Beuys.
- Kat. Joseph Beuys. Zeichnungen 1947-1959. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972.
- Kat. Joseph Beuys. Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1946-1964. Vorwort Heiner Bastian. Frankfurt 1973.
- Kat. Tisdall, Caroline: Joseph Beuys. Coyote, München 1976.
- Kat. Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Kunstmuseum Basel 1977. Texte: Dieter Koeplin, Caroline Tisdall, Joseph Beuys.
- Kat. Beuys, Joseph. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1979/80; Berlin Nationalgalerie 1979; Kunsthalle Bielefeld 1980; Wissenschafts-zentrum Bonn, 1980. Text: Heiner Bastian, Jeannot Simmen. Bielefeld/Bonn/Berlin.
- Kat. Beuys, Joseph. Arbeiten aus Münchener Sammlungen. hrsg v. Städtische Galerie im Lenbachhaus. Text: Armin Zweite, München 1981.
- Kat. Weitemeier, H. (Hg.): Schwarz. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Berlin 1981.
- Kat. Rheinsberg, Raffael (Hg.): Botschaften. Archäologie des Krieges. Berlin-Museum 27. März - 9. Mai 1982, Berlin 1982.
- Kat. Rubin, William (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984.
- Kat. Schulz-Hoffmann, Carla/Schuster, Peter-Klaus: Deutsche Kunst seit 1960 aus der Sammlung Prinz Franz von Bayern, München 1985.
- Kat. Oellers, C. Adam/Josef van der Grinten, Franz (Hg.): Kreuz + Zeichen. Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys. Suermondt Ludwig-Museum Aachen, Aachen 1985.
- Kat. Gallwitz, Klaus (Hg.): Joseph Beuys. Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch 1958-85, hrsg. v. Klaus Gallwitz, Berne 1986.
- Kat. Zweite, Armin: Beuys zu Ehren. Zeichnungen, Skulpturen, Objekte, Vitrinen und das Environment „Zeige deine Wunde“ von Joseph Beuys. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986.
- Kat. Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen u.a. (Hg.): Beuys vor Beuys. Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten, Köln 1987.
- Kat. Bastian, Heiner (Hg.): Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Martin-Gropius-Bau,

- Berlin 1988.
- Kat. Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965. Museum Fridericianum Kassel, Kunstmuseum Winterthur und Scottish National Gallery of Modern Art, Edingburgh, Klagenfurt 1988.
- Kat. Bastian Heiner (Hg.): Beuys, Joseph. The secret block for a secret person in Ireland. Martin Gropius Bau Berlin, München 1988. Text: Dieter Koeplin.
- Kat. Beuys, Joseph. Interview de Joseph Beuys par Jean Pierre van Tieghen, hrsg. v. Galerie Isy Brachot, Bonn 1989.
- Kat. Getlinger fotografiert Beuys. 1950-1963. Städtischen Museum Kalkar, Köln 1990.
- Kat. Berliner KUNSTstücke. (Sammlung der Berlinischen Galerie zu Gast im Museum der Bildenden Künste Leipzig 19. Mai bis 8 Juli 1990; in der neuen Berliner Galerie des Zentrums für Kunstausstellungen der DDR im Alten Museum Berlin 13.09. - 07.10.1990, Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur im Martin Gropius Bau, Konzeption und Redaktion Eva Züchner), Stuttgart 1990.
- Kat. Transit. Joseph Beuys, Plastische Arbeiten 1947-1985. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld 1991. Texte: Sabine Röder, Gerhard Storck.
- Kat. Joseph Beuys. Städtische Museum Haus Koekoek, Kleve 1991. Text: Guido de Werd.
- Kat. Zweite, Armin: Joseph Beuys. Natur, Materie, Form. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1992.
- Kat. Temkin, Ann/ Rose, Bernice (Hg.): Thinking is Form. The Drawings of Joseph Beuys. Philadelphia Museum of Art/ The Museum of Modern Art New York, New York 1993.
- Kat. Beuys, Joseph. Eine Innere Mongolei, Dschingis Khan, Schamanen, Aktrizen, Ölfarben, Wasserfarben und Bleistiftzeichnungen aus der Sammlung van der Grinten. Kestner-Gesellschaft, Kunstsammlungen zu Weimar. Texte: Carl Haenlein, Franz Joseph van der Grinten, Keto von Waberer, Götz Adriani, Weimar 1993.
- Kat. Hauptstrom Jupiter. Beuys und die Antike. Glyptothek München, München 1993.
- Kat. Stoss, Toni (Hg.): Double Take. Kollektives Gedächtnis und heutige Kunst. Kunsthalle Wien, Wien 1993.
- Kat. Szeemann, Harald: Joseph Beuys. Kunsthaus Zürich, Zürich 1993.
- Kat. Fundacio Antoni Tapis (Hg.): Mario Merz, Barcelona 1993.
- Kat. Schneede, Uwe M.: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis, Stuttgart 1994.
- Kat. Stiftung Museum Schloß Moyland (Hg.): Sammlung van der Grinten. Die Werke von Joseph Beuys im Schloß Moyland (Studienheft) Sammlung van der Grinten. Schloß Moyland 1997.
- Kat. Schaffner, Ingrid/Winzen, Matthias (Hg.): Deep Storage: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. Haus der Kunst 1997, München/New York 1997
- Kat. Beuys, Joseph. The Multiples. Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum Cambridge, Massachusetts, München 1997.
- Kat. Westermann-Angerhausen, Hiltrud (Hg.): Joseph Beuys und das Mittelalter. Schnütgen Museum, Köln 1997.

Kat. Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov. Städtische Galerie Karlsruhe. München/ London/New York 2000.

Kat. Renn, Wendelin: Joseph Beuys. Pflanze, Tier und Mensch. Aus dem Bestand des Museum Schloss Moyland. Städtische Galerie Villingen-Schwenningen, Köln 2000.

Kat. Wettengl, Kurt: Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart. Historisches Museum Frankfurt und Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt 2001.

10.2. Monographische Werke, Aufsätze, Interviews, Sonstige Literatur (alphabetisch)

Adriani, Götz u.a.: Joseph Beuys. Leben und Werk, Köln 1973 (3. Auflage 1986).

Alexandrian, Sarane: L'art surrealiste, Paris 1969. (dt. Übersetzung: Surrealistische Maler, übers. von Walter Weidner, Berlin 1973).

Albrecht, H.: Auf dem Altar der Werbung. Gedanken zu einer „Mon-Cherie“-Anzeige. In: Tremel, Holger (Hg.): Das Paradies im Angebot. Religiöse Elemente in der Werbung. Frankfurt 1986, S. 31-35.

Angerbauer-Rau, Monika: Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys, Köln 1998.

Arici, Laura: Joseph Beuys als Esoteriker. Zum Weltbild des deutschen Künstlers. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1991, S. 302-314.

Assheuer, Thomas: Ich Prada, du Armani. In: Die Zeit vom 16. März 2000, Nr. 12, S. 43.

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, J./Hölscher T. (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt a.M. 1988, S. 9-17.

Assmann, Jan: Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und Politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992.

Assmann, Aleida: Pan Paganismus und Jugendstil. In: H.J. Zimmermann (Hg.): Antike Traditionen und Neuere Philologien Symposium zu Ehren des 75. Geburtstages von Rudolf Sühnel, Heidelberg 1984, S. 177-195.

Assmann, Aleida/Hölscher, Tonio (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt 1988.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan/Brand, Martina: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. Hessischer Rundfunk. Funkkolleg Medien und Kommunikation (Hg.), Kollegstunde 11, Tübingen 1990.

Assmann, Aleida./Harth, Dietrich (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt a. M. 1991.

Assmann Aleida: Fest und flüssig: Anmerkungen zu einer Denkfigur. In: Assmann, Aleida (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt a.M. 1991, S. 181-198.

Assmann, Aleida.: Externalisierung, Internalisierung und Kulturelles Gedächtnis. In: Sprondel, Walter M. (Hg.): Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Frankfurt/M. 1994, S. 422-235.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.

Bächtold-Stäubli, Hanns/Hoffmann-Krayer, Eduard: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Leipzig 1932. Nachdruck Berlin (mit einem Vorwort von Christoph

- Daxelmüller), New York 1986.
- Barlösius, Eva: Die Propheten und ihre Gefolgschaft. Lebensläufe und sozialstrukturelle Charakterisierung. In: Buchholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolberg, Klaus (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Darmstadt 2001, Bd. 1, S. 67-69.
- Baudrillard, Jean: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen, Frankfurt a.M./New York 1991.
- Bausinger, Hermann: Zur Algebra der Kontinuität. In: Bausinger, Hermann/Brückner, Wolfgang: Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkswissenschaftliches Problem, Berlin 1969.
- Bausinger, Hermann/Brückner, Wolfgang: Kontinuität? Geschichtlichkeit und Dauer als volkswissenschaftliches Problem, Berlin 1969.
- Bausinger, Hermann: Formen der „Volksdichtung“, Berlin 1980 (1. Auflage 1968).
- Bausinger, Hermann: Volkskunde. Von der Altertumswissenschaft zur Kulturanalyse. Das Wissen der Gegenwart, Darmstadt 1971
- Bausinger, Hermann: Zwischen Grün und Braun. Volkswissenschaftsideologie und Heimatpflege nach dem Ersten Weltkrieg. In: Cancic, Hubert: Religions- und Geistesgeschichte der Weimarer Republik, Düsseldorf 1982, S. 215-229.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, Frankfurt a.M. 1980 (Erste Auflage Frankfurt 1969).
- Berger, Peter L.: Der Zwang zur Häresie. Religion in der pluralistischen Gesellschaft, Freiburg 1992.
- Berger, Peter L.: Auf den Spuren der Engel. Die moderne Gesellschaft und die Wiederentdeckung der Transzendenz. Freiburg im Breisgau 2001.
- Bergmann, Klaus: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, Meisenheim am Glan 1970, (Marburger Abhandlungen zur politischen Wissenschaft 20).
- Beuys, Joseph. Symposium Kranenburg 1995, Basel 1995.
- Bianchi, Paolo: Das Erkunden der Scherben. Jetzt-Archäologie oder Retrovision. Über Kunst, Künstler & Kultur an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. In: Neue bildende Kunst, Zeitschrift für Kunst und Kritik. 3/93, S. 4-11.
- Binder, Andreas: Wie christlich ist die Anthroposophie? Standortbestimmung aus der Sicht eines evangelischen Theologen. Stuttgart 1989. (2. Auflage 1990).
- Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt a. M. 1962.
- Blume, Bernhard Johannes: Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys. In: Svilar, Maja: Kunst in der Exklusivität oder „Jeder ein Künstler“ ? Bern 1991, S. 161-185.
- Karl Heinz Bohrer: Mythos und Moderne, Frankfurt 1983.
- Bolz, Norbert: Entzauberung der Welt und Dialektik der Aufklärung. In: Kemper, Peter (Hg.): Macht des Mythos - Ohnmacht der Vernunft, Frankfurt a. M. 1989, S. 223-242.
- Bojarski, Wilhelm: Zum Kunstbegriff von Joseph Beuys, Essen 1985.
- Braun, Kerstin: Der Wiener Aktionismus. Positionen und Prinzipien, Wien 1999.
- Brednich, Rolf Wilhelm: Volkskunde - die völkische Wissenschaft von Blut und Boden. In:

- Die Universität Göttingen unter dem Nationalsozialismus. Das verdrängte Kapitel ihrer 250-jährigen Geschichte, München 1987, S. 313-320.
- Bringeus, Nils-Arvid: Volkstümliche Bilderkunde, München 1982.
- Brosseder, Claudia: Kein Mausoleum. Für die UNESCO: Archivalien aus der Geschichte des Fortschritts. In: FAZ vom 2. September 2000, S. 46.
- Brückner, Wolfgang /Beitl, Klaus: Volkskunde als akademische Disziplin. Studien zur Institutionenbildung. Referate eines wissenschaftsgeschichtlichen Symposiums vom 8.-10. Oktober 1982 in Würzburg, Würzburg 1983.
- Brückner, Wolfgang: Geschichte der Volkskunde. Versuch einer Annäherung für Franzosen. In: Chiva, Isac/Jeggle, Utz (Hg.): Deutsche Volkskunde - Französische Ethnologie. Zwei Standortbestimmungen, Frankfurt a.M./New York 1987, S. 105-125.
- Brückner, Wolfgang: Zu den modernen Konstrukten „Volksfrömmigkeit“ und Aberglauben. In: Jahrbuch für Volkskunde 16. Jahrgang, 1993, S. 215-221.
- Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. 2 Bände. Jena 1912.
- Buchloh, Benjamin H.D.: Joseph Beuys. Die Götzendämmerung. In: Brennpunkt Düsseldorf, Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1997, S. 60-76.
- Burckhardt, Jacqueline (Hg.): Ein Gespräch - Una Discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, Zürich 1988.
- Burgbacher-Krupka, Ingrid: Propheten rechts, Propheten links. Joseph Beuys, Nürnberg 1977.
- Cassirer Ernst: Wesen des Symbolbegriffs, Darmstadt 1965.
- Cavalli, Alessandro: Die Rolle des Gedächtnisses in der Moderne. In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich D. (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument, Frankfurt 1991, S. 200-210.
- Chadwick, Whitney: Women Artist and the Surrealist Movement, Thames and Hudson 1985.
- Chicago Judi/Lucie-Smith, Edward: Der andere Blick. Die Frau als Model und Malerin, München 2000.
- Choucha, Nadia: Surrealism and the Occult, Oxford 1991.
- Dahn, Walter: ...Dann schneiden Sie mal ein Stück davon ab, dann ist sie nicht mehr ganz! Entwürfe und Manuskripte zu Seminaren, Reden und Lichtbildervorträgen zum Werk von Joseph Beuys von Johannes Stüttgen. Mit Liporello von Walter Dahn, Köln 1990.
- Daxelmüller, Christoph, Vorwort HdA. In: Bächthold-Stäubli, Hanns/Hofmann-Krayer, Eduard, New York 1986, S. VI-XXXIV.
- Deißner, Vera: Die Volkskunde und ihre Methoden. Perspektiven auf die Geschichte einer „tastend-schreitenden Wissenschaft“ bis 1945. Diss., Mainz 1997.
- Dragerth, Norbert: Es ist ein Has' entsprungen. Joseph Beuys und Weihnachten: Ein Rätsel ist endlich gelöst. In: FAZ vom 21.12.1994.
- Duerr, Hans Peter: Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, Frankfurt 1978.
- Dundes, Alan: The art of mixing metaphors. A folkloristic interpretation of the Netherlandish Proverbs by Pieter Bruegel the elder. In: FF Communications. Nr. 230. Helsinki 1981.
- Enzyklopädie des Märchens. Begründet von Kurt Ranke, hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich

- u.a., Berlin/New York 1977.
- Felden, Emil: Der Spiritismus und andere okkulte Systeme unserer Zeit. Leipzig 1918.
- Fillipetti, Hervé/Trotureau, Janine: Zauber, Riten und Symbole. Magisches Brauchtum im Volksglauben, Freiburg 1979.
- Fischer, Andreas/Loers, Veit (Hg.): Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren, Stuttgart 1997.
- Francois, Etienne/Schulze, Hagen (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte, München 2001.
- Fraenger, Wilhelm: Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts, in: ders.: Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften. Mit einem Vorwort von Ingeborg Weber-Kellermann, Köln 1985, S. 193-256.
- Frazer, James Georg: Der goldene Zweig. Eine Studie über Magie und Religion, Köln 1968. (1. Auflage 1890).
- Frei, N.: Auschwitz und Holocaust. Begriff und Historiographie, in: H. Loewy (Hg.): Holocaust. Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte, Hamburg 1992, S. 101-109.
- Frecot, Janos/Geist, Johann Friedrich/Krebs, Diethart.: Fidus 1868-1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. Mit einem Vorwort von Gert Mattenklott und einer Forschungsübersicht von Christian Weller (Erweiterte Neuauflage Hamburg 1997).
- Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik (Hg.): Meine Filme haben keine besondere Botschaft. Gespräch mit Ghost-Dog-Regisseur Jim Jarmusch, Frankfurt a. M. 2/2000, S. 12-13.
- Gerold-Tucholsky, M./ Raddatz F.J. (Hg.): Tucholsky 1890-1935. Schnipsel, Hamburg 1973.
- Gieseke, Frank/Markert, Albert: Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie, Berlin 1996.
- Girard, René: Das Heilige und die Gewalt. Zürich 1987 (Originalausgabe Paris 1972).
- Glozer, Laszlo: Zum Tode von Joseph Beuys. In: Wolkenkratzer, Nr. 11, 3. Jg. 1, 1986, S. 30-33.
- Gockel, Cornelia: Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst. München 1998.
- Göttner-Abendroth, Heide: Die tanzende Göttin. Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik, München 1982.
- Goodrow, Gérard A. : Joseph Beuys und der Schamanismus. Auf dem Weg zur Sozialen Plastik. In: Volker Harlan/Dieter Koepplin/Rudolf Velhagen: Joseph Beuys Tagung, 1991, S. 96-101.
- Graevenitz, Antje v.: Die alten und neuen Initiationsriten. Epiphanie bei Beuys. In: Joseph Beuys Tagung 1991, S. 102-106.
- Graevenitz, Antje v.: Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. In: G. Förg: Unsere Wagner. Joseph Beuys, Frankfurt 1984, S. 11-49.
- Greschat, Martin: Das Zeitalter der Industriellen Revolution. Berlin, Köln, Mainz 1980.
- Greverus, Ina Maria: Zu einer nostalgisch-retrospektiven Bezugsrichtung der Volkskunde. In: Hessische Blätter für Volkskunde 60/1969, S. 11-28.
- Grigoteit, Ariane: Joseph Beuys, Wasserfarbe auf Papier. Frankfurt 1992. (Frankfurter

- Fundamente der Kunstgeschichte Bd. 1/2).
- Groschopp, Horst: Dissidenten, Freidenker und Kultur in Deutschland, Berlin 1997.
- Grube, Frank/Richter, Gerhard (Hg.): Die Weimarer Republik. Epochen deutscher Geschichte, Hamburg 1983.
- Guntern, Gottlieb: Unerschöpfliche Ressourcen. In: Passagen. Eine Schweizerische Kulturzeitschrift. Nr. 25, Herbst 1998, S. 32-35.
- Habermas, Jürgen: Vergangenheit als Zukunft, Zürich 1990.
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1957.
- Halle, E./Wunderling D. (Hg.): Volksfrömmigkeit in der Schweiz. Zürich 1999.
- Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter (Hg.): Soziale Plastik, Achberg 1984.
- Harlan, Volker/Koepplin, Dieter/Velhagen, Rudolf (Hg.): Joseph Beuys-Tagung, Basel, 1.- 4. Mai 1991, Basel 1991.
- Harlan, Volker: Verzeichnis der anthroposophischen Bibliothek von Joseph Beuys. In: Arbeitskreis Block-Beuys: Vorträge zum Werk von Joseph Beuys, Darmstadt 1995, S. 292-295.
- Harmening, Dieter: Superstitio. Überlieferungs- und theoriegeschichtliche Untersuchungen zur kirchlich-theologischen Aberglaubenliteratur des Mittelalters, Berlin 1979.
- Harmening, Dieter: Aberglaube. In: Wendt, Herbert/Loacker, Norbert (Hg.): Kindlers Enzyklopädie, Der Mensch, Bd VI, 1983, S. 707ff.
- Harmening, Dieter: Magietradition und Okkultkommerz. In: Journal für Geschichte 1985, Heft 1, S. 34-39.
- Harmening, Dieter: Aberglaube: Superstitio-Ein Thema des Abendlandes zwischen Theologie, Wissenschaftsideologie und historischer Ethnologie. In: ders.: Zauberei im Abendland. Vom Anteil der Gelehrten am Wahn der Leute. Skizzen zur Geschichte des Aberglaubens, Würzburg 1991, S. 114-141.
- Hartwich, Wolf-Daniel: Deutsche Mythologie. Die Erfindung einer nationalen Kunstreligion, Berlin-Wien 2000.
- Hepding, Hugo: Rezension über das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. In: Hessische Blätter für Volkskunde, Bd. XXVI, 1927, Gießen 1928, S. 217-221.
- Heidler, Irmgard: Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896-1930), Wiesbaden 1998.
- Heindrichs, Ursula/Hendrichs, Heinz-Albert: Zaubermärchen. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen, München 1998.
- Heiske, W.: Forschungsbericht. Das deutsche Volksliedarchiv 1914-1964. In: Zeitschrift für Volkskunde, 60. Jhg. 1964, S. 242-251.
- Held, Jutta: Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-49. Berlin 1981.
- Hemken, Kay-Uwe: Paradoxe Phänomene. Gedächtniskunst im Zeitalter der Neuen Medien, Kat. Stadt Villingen-Schwenningen 1999, Villingen-Schwenningen 1999, S. 21-39.
- Herman, Jost/Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik. München 1978,

- Heusinger von Waldegg, Joachim: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Worms 1989.
- Hills, Jeannette: Das Kinderspiel von Pieter Bruegel d.Ä. (1560). Eine volkskundliche Untersuchung, Wien 1957, Erstauflage (2. Auflage Wien 1998).
- Horst, Hans Markus: Kreuz und Christus. Die religiöse Botschaft im Werk von Joseph Beuys. Diss., Stuttgart 1998.
- Interview mit Joseph Beuys. In: Heute Kunst, Nummer 1, April 1973.
- Interview mit Joseph Beuys, B. Blume und H.G. Prager vom 15.11.1975. In: Rheinische Bienenzeitung. Fachzeitschrift für Imker, 12, Köln Dezember 1975, S. 373-388.
- Interview mit Joseph Beuys „Joseph Beuys, ich könnte ja auch ein Hase sein“. In: Collage. Zeitschrift für Literatur und Grafik, Bad Wörishofen, 3, Juli 1976, S. 43-51.
- Isenberg, Wolfgang/Sellmann, Matthias: Die Wiederverzauberung der Welten - Eine Einführung. In: Isenberg, Wolfgang/Sellmann, Matthias (Hg.): Konsum als Religion? Über die Wiederverzauberung der Welt, Mönchengladbach 2000.
- Jacobeit, Wolfgang (Hg.): Völkische Wissenschaft. Gestalten und Tendenzen der deutschen und österreichischen Volkskunde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wien/Köln/Weimar 1994.
- Jerrendorf, Marion: Grimms Märchen in den Medien. Aspekte verschiedener Erscheinungsformen im Hörfunk, Fernsehen und Theater. Diss., Tübingen 1985.
- Junginger Horst: Von der philologischen zur völkischen Religionswissenschaft. Das Fach Religionswissenschaft an der Universität Tübingen von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Dritten Reiches. Diss., Tübingen 1997.
- Kaiser, Gerhard: Polarität von Mann und Frau. Ein kulturelles Konzept und was aus ihm zu retten ist. In: Merkur, Heft 3, 51. Jhg., März 1997, S. 497-414.
- Kamper, Dietmar: Zur Geschichte der Einbildungskraft, Hamburg 1981.
- Kaufmann, Franz-Xaver: Homo Religiosus. In: Ders.: Religion und Modernität. Sozialwissenschaftliche Perspektiven, Tübingen 1989, S. 172-196.
- Kellein, Thomas: Das Orgien Mysterien Theater des Hermann Nitsch. In: Hermann Nitsch. Das Orgien Mysterien Theater 1960-1983, Eindhoven 1983, S. 112-119.
- Knoblauch, Hubert: Religionssoziologie. Berlin, New York 1999.
- Koeplin, Dieter: Hirsch- und Zwergendenkmäler im Werk von Joseph Beuys. In: Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995, Basel 1995, S. 24-55.
- Kommunikation Nr. I, hrsg. von der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973.
- Korff, Gottfried: Volkskundliche Frömmigkeits- und Symbolforschung nach 1945. In: Chiva, Isac/Jeggle, Utz (Hg.): Deutsche Volkskunde - Französische Ethnologie. Zwei Standortbedingungen. Frankfurt a.M./New York 1987, S. 244-269.
- Korff, Gottfried: Einleitung: Notizen zur Dingbedeutsamkeit. In: 13 Dinge. Kat. Museum für Volkskultur in Württemberg, Stuttgart 1992, S. 8-18.
- Korff, Gottfried: Antisymbolik und Symbolanalytik in der Volkskunde. In: Rolf Wilhelm Brednich/Heinz Schmitt (Hg.): Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur, 30. Deutscher Volkskundekongreß in Karlsruhe vom 25.-29.9.1995, Münster 1997,

S. 11-31.

- Korff, Gottfried: Hase und Co. Zehn Annotationen zur niederen Mythologie des Bürgertums. In: Gyr, Ueli (Hg.): Soll und Haben. Alltag und Lebensformen bürgerlicher Kultur, Zürich 1995, S. 77-95.
- Kramer, H.: Winking at Nazi Ethos of Sinister Saint Beuys. In: The New Yorker Observer, 8.3.1993.
- Kramer, Mario: Joseph Beuys: Das Kapital Raum 1970-77. Studien zur Entstehungsgeschichte der Rauminstallation. Sammlung Crex-Hallen für neue Kunst. Schaffhausen/Schweiz, Heidelberg 1991.
- Kriss, Rudolf: Der Standort der Volksglaubensforschung in der volkskundlichen Wissenschaft. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 1, 1947, S. 15-27.
- Krüger, Werner/Pehnt, Wolfgang: Künstler im Gespräch, Köln 1984.
- Kuni, Verena: „Auf der Suche nach dem Gold unserer Zeit. Joseph Beuys und Thomas Huber. In: Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne, hrsg. von Bettina Gruber, Bochum 1997, S. 183-203.
- Kurnitzky H.: Notizbuch 3. Kunst, Gesellschaft, Museum, Berlin 1980.
- Kuspit, Donald: Beuys. Fat, Felt and Alchemy. In: Art in America, Nr. XIII, 1980, S. 78-89.
- Kuspit, Donald: Between Showman and Shaman. In: Thistlewood, David (Ed.): Diverging critiques, Liverpool 1995, S. 27-51.
- Labouvie, Eva: Verbotene Künste. Volksmagie und ländlicher Aberglaube in den Dorfgemeinden des Saarraumes (16.-19. Jahrhundert), Köln 1992.
- Laiblin, Wilhelm: Märchenforschung und Tiefenpsychologie, Darmstadt 1969.
- Langer, Susanne K.: The Art Symbol and the Symbol in Art. In: Problems of Art, New York 1957, S. 124-139.
- Langer, Susanne K.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Frankfurt a.M. 1965.
- Langbehn, Julius: Rembrandt als Erzieher. Leipzig 1900.
- Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt/M. 1973.
- Linse, Ulrich: Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre, Berlin 1983.
- Linse, Ulrich: Geisterseher und Wunderwirker. Heilssuche im Industriezeitalter, Frankfurt a.M. 1996.
- Lipp, Wolfgang: Magie-Macht und Gefahr. Zur Soziologie des Irrationalen. In: Zingerle, Adolf /Mongardini, Carlo (Hg.): Magie und Moderne, Berlin 1987, S. 63-97.
- Lipp, Wolfgang: Kulturtypen, kulturelle Symbole, Handlungswelt. Zur Plurivalenz von Kultur. In: ders.: Drama Kultur, Berlin 1994, S. 33-74.
- Lixfeld, Horst: John Meier und sein Reichsinstitut für deutsche Volkskunde. Zur volkskundlichen Fachgeschichte zwischen Monarchie und Faschismus. Beiträge zur Volkskunde in Baden-Württemberg 3, 1989, S. 102-144.
- Lorenzer, Alfred: Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik, Frankfurt a.M. 1981.

- Lüers, Friedrich: Volkstumskunde im Unterricht der höheren Lehranstalten. Gedanken und Anregungen mit besonderer Berücksichtigung der bayrischen Lehrerverordnung sowie der Volkstumskunde in Bayern, Frankfurt a.M. 1924.
- Luckmann, Thomas: Die unsichtbare Religion, Frankfurt 1991.
- Mannhardt, Wilhelm: Wald- und Feldkulte, Berlin 1875.
- Maurer, Evan: In Quest of the Myth. An Investigation of the Relationships between Surrealism and Primitivism. Diss. University of Pennsylvania 1969.
- Maurer, Evan: Dada und Surrealismus. In: William Rubin (Hg.): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhundert, München 1984, S. 547-607.
- Mayer, H./Mitscherlich, M. u.a.: Reden über das eigene Land. Bd. 3, München 1985.
- McEvelley, Thomas: Was hat der Hase gesagt? Zur großen Berliner Retrospektive: Fragen über, für und von Joseph Beuys. In: Süddeutsche Zeitung, 20./21.2.1988, S. 147ff.
- Mennekes, Friedhelm : über die Weitung der Kunst. Eine Rede über Joseph Beuys. In: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hg.): Joseph Beuys. Der Darmstädter Werkblock, Darmstadt 1989, S. 19-25.
- Metken, Günter: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977.
- Meyer, Franz: Beuys und die Künstler Zeitgenossen. In: Harlan, Volker/Koepplin, Dieter /Velhagen, Rudolf (Hg.): Joseph Beuys-Tagung Basel, 1.- 4. Mai 1991, Basel 1991, S. 161-167.
- Mitscherlich, Alexander u. Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967.
- Moffit, John F.: Occultism in avant-garde Art. The case of Joseph Beuys, Michigan 1988.
- Moffit, John F.: The Hidden Worlds of Joseph Beuys, New York 1999.
- Mogk, Eugen: Das Ei im Volksbrauch und Volksglauben. In: Zeitschrift für Volkskunde 25.
- Moser, Hans: Gedanken zur heutigen Volkskunde. In: Bayrisches Jahrbuch für Volkskunde 1954, S. 208-234.
- Mosse, Georg L.: Die völkische Revolution. Über die geistigen Wurzeln des Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1991 (1. Auflage 1964).
- Mosse, Georg L.: Soldatenfriedhöfe und nationale Wiedergeburt. Der Gefallenenkult in Deutschland. In: Vondung, Klaus: Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung des Nationalen. Göttingen 1980, S. 241-261.
- Müller, Martin: Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys. Diss., Köln 1993.
- Murken, Axel, Hinrich: Joseph Beuys und die Medizin, Münster 1979.
- Naumann, Hans: Grundzüge der deutschen Volkskunde, Leipzig 1922.
- Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 16).

- Oltmann, Antje: Der Weltstoff letztendlich ist...neu zu bilden. Joseph Beuys für und wider die Moderne, Ostfildern 1994.
- Paas, Sigrun: Beuys Block Raum 7 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt: Installation eines Selbstporträts. In: Goblewski, Michael/Bätschmann, Oskar (Hg.): Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und seinem Werk in der zeitgenössischen Kunst, Berlin 1993, S. 115-141.
- Paetzold, Heinz: Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1990.
- Peter, Stefanie: Moderne Ikonen des zeitgenössischen Glaubens? Religiöse Bildmotive in der Produktwerbung am Beispiel der Otto Kern-Kampagne „Paradise now“. Ikonographische Untersuchung der wirtschaftlichen Imaginologie. Magisterarbeit (Masch.), Tübingen 1996.
- Petzold, Leander: Magie und Religion. In: Dinzelbacher, Peter/Bauer, Dieter R. (Hg.): Volksreligion im Hohen und Späten Mittelalter, Paderborn 1990, S. 468-485.
- Pohl, Klaus-Dieter: Der Kristall im Werk von Joseph Beuys, in: Vorträge zum Werk von Joseph Beuys, hrsg. vom Arbeitskreis Block Beuys Darmstadt, Darmstadt 1995, S. 19-34.
- Pohlen, Annelie: Vom Denken in Bildern. Der Teig, aus dem Utopia sein könnte. Mythos und Ritual als Fermente von Utopia. In: Kat. Billeter, Erika: Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre. Kunsthaus Zürich, Zürich 1981.
- Postman, Neil: Das Technopol. Die Macht der Technologie und die Entmündigung der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1992.
- Prange, Regina: Das Kristalline, in: Vitale, Christoph (Hg.): Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990. München 1995, S. 608-615.
- Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe (= Kunstwissenschaftliche Studien 61), München 1994.
- Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. Begründet von J.J. Herzog, hrsg. von Albert Hauck, Bd. 1, Leipzig 1896.
- Röhrich, Lutz: Formen und Erscheinungsweisen des Aberglaubens in der Gegenwart. In: Dietz-Rüdiger Moser (Hg.): Glaube im Abseits. Beiträge zur Erforschung des Aberglaubens, Darmstadt 1992, S. 133-168.
- Rumpf, Marianne: Von der Altertumskunde zur Volkskunde und zum Heimatschutz. In: Harmening, Dieter/Wimmer E.: Volkskultur-Geschichte-Region, Würzburg 1990, S. 225-256.
- Salomon, Dieter: Grüne Theorie und graue Wirklichkeit. Die Grünen und die Basisdemokratie. Diss., Freiburg 1992.
- Sartori, Paul: Sitte und Brauch, Leipzig 1910-14, 3 Bände, 3. Band.
- Scharfe, Martin: Grundzüge der Kulturwissenschaft/Volkskunde Grundzüge ihres Studiums. In: Brednich, Rolf Wilhelm/Scharfe, Martin: Das Studium der Volkskunde am Ende des Jahrhunderts. Hochschultagung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde 1994 in Marburg. Göttingen 1996, S. 9-23.
- Schade, Heidemarie: De Gruyter und die Volkskunde bis 1945. Ein Verlagsarchiv als wissenschaftsgeschichtliche Quelle, in: Brückner, Wolfgang /Beitl, Klaus: Volkskunde

- als akademische Disziplin. Studien zur Institutionenausbildung. Referate eines wissenschaftsgeschichtlichen Symposions vom 8.-10. Oktober 1982 in Würzburg, Würzburg 1983, S. 145-159.
- Schenda, Rudolf: Mären von deutschen Sagen. Bemerkungen zur Produktion von „Volkserzählungen zwischen 1850 und 1870. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft 9. Jhg. 1983, Heft 1, Göttingen 1983.
- Schenda, Rudolf: Volkserzählungen und nationale Identität: Deutsche Sagen im Vormärz (1830-1848). In: Fabula 25, 1984, S. 296-303.
- Schieder, Wolfgang: Religion und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1993.
- Schmidt, Leopold: Volksglaube und Volksbrauch. Gestalten, Gebilde, Gebärden, Berlin 1966.
- Schneede, Uwe M.: Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis, Stuttgart 1994.
- Schnurbein, Stefanie von: Religion als Kulturkritik. Neugermanisches Heidentum im 20. Jahrhundert. Diss. Heidelberg 1992.
- Schnurbein, Stefanie von: Walküren des Neuen Zeitalters. Zum Frauenbild neugermanisch heidnischer Gruppen der Gegenwart. In: Pahnke, Donata (Hg.): BlickWechsel. Frauen in Religion und Wissenschaft, Marburg 1993.
- Schöck, Gustav: Sammeln und Retten. Anmerkungen zu zwei Prinzipien volkskundlicher Empirie. In: Abschied vom Volksleben, Tübingen 1970, S. 58-104.
- Schöck, Inge: Bemerkungen zum Aberglauben. In: Württembergisches Jahrbuch für Volkskunde 1970, S. 61-70.
- Schrenck-Notzing, Albert Freiherr von: Materialisationsphänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie, München 1914.
- Schultz, Joachim: Wild, irre, rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarde in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940, Gießen 1995.
- Seferens, Horst: Leute von übermorgen und von vorgestern. Ernst Jüngers Ikonographie der Gegenauflärung und die deutsche Rechte nach 1945. Philo Verlagsgesellschaft, Bodenheim 1998.
- Spamer, Adolf: Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert, München 1930.
- Spies, Werner: Das Schweigen von Joseph Beuys, Anmerkungen anlässlich einer amerikanischen Wanderausstellung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 18.9.1993.
- Spies, Werner: Kunstgeschichten. Von Bildern und Künstlern im 20. Jahrhundert, Köln 1999.
- Spranger, Eduard: Der Bildungswert der Heimatkunde, Stuttgart 1952 (1. Auflage 1923).
- Spranger, Eduard: Wege und Ziele der Völkercharakterologie, 1939. In: W. Eisermann (Hg.): Psychologie und Menschenbildung, Tübingen 1974, S. 305-327.
- Stachelhaus, Heiner: Joseph Beuys. Düsseldorf 1987.
- Stärk, Ekkehard: Hermann Nitschs Orgien Mysterien Theater und die Hysterie der Griechen. Quellen und Traditionen im Wiener Antikebild seit 1900, München 1987.
- Steiner, Rudolf: Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? Dornach 1961.
- Stüttgen, Johannes (Hg.): Zeitstau. Im Kraftfeld des Erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys, Stuttgart 1988.
- Stute, Martin: Hauptzüge wissenschaftlicher Erforschung des Aberglaubens und seiner populärwissenschaftlichen Darstellungen. Diss. Frankfurt 1997.

- Suquet, A.: Archaic thought and ritual in the work of Joseph Beuys. In: res 1995, S. 148-161.
- Szeemann, Harald: Individuelle Mythologien, Berlin 1985.
- Tacitus: Germania. (Übersetzung, Erläuterung und Nachwort von Manfred Fuhrmann), Stuttgart Reclam 1971.
- Theewen, Gerhard: Joseph Beuys. Die Vitrinen. Ein Verzeichnis, Köln 1991.
- Thistlewood, David (Hg.): Diverging critiques, Liverpool 1995.
- Thönges-Stringaris, Rhea: Makarie und Montanus - oder: Es gibt viel mehr Wasser in der Welt, in: Harlan/Koepplin/Velhagen (Hg.): Joseph Beuys-Tagung, Basel, 1.- 4. Mai 1991, Basel 1991, S. 21-30.
- Tisdall, Caroline: Joseph Beuys. London 1979.
- Treiber, Angela: Interpretamente historischer Forschung über Superstitionen und magische Mentalitäten. In: Jahrbuch für Volkskunde, Jhg. 10, 1996, S. 81-126.
- Tremel, Holger: Das Paradies im Angebot. Religiöse Elemente in der Werbung, Frankfurt a.M. 1986, S. 31-35.
- Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt a.M. 1989.
- Ulbricht, Justus H.: Feste der Jugend und der Kunst. Eugen Diederichs und der Sera-Kreis. In: Bucholz, Kai/Latocha, Rita/Peckmann, Hilke/Wolbert, Klaus (Hg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 1, Darmstadt 2001, S. 419-424.
- Vischer, Theodora: Beuys und die Romantik, Köln 1983.
- Walkenhorst, P.: Nationalismus als politische Religion? Zur religiösen Dimension nationalistischer Ideologie im Kaiserreich. In: Blaschke, Olaf /Kuhleemann, Frank-Michael (Hg.): Religiöse Kulturen in der Moderne, Bd. 2. Gütersloh 1996, S. 503-529.
- Weber-Kellermann, Ingeborg: Erntebrauch in der ländlichen Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts. Auf Grund des Mannhardtmaterials von 1865, Marburg 1965.
- Wedewer, Rolf: Die Realität der Magie. In: Romain L./Wedewer R. (Hg.): Über Beuys, Düsseldorf 1972, S. 11-81.
- Wendt, Herbert/Loacker, Norbert (Hg.): Kindlers Enzyklopädie. Der Mensch. Bd. VI, 1993.
- Weiler, Jan: Happy Birthday, Beuys. Zum achzigsten Geburtstag: Eine Hommage an den größten Koch unter Deutschlands Künstlern“. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 11.5.2001, S. 22-30.
- Weißmann, Karlheinz: Druiden, Goden, weise Frauen. Zurück zu Europas alten Göttern, Freiburg 1991.
- Wijers, Louwrien (Hg.): Schreiben als Plastik. Interviews, Gespräche, Dokumentationen. Berlin/London 1992.
- Wimmer, E.: Zur Volkskunde an bayrischen Universitäten. In: Brückner, Wolfgang/Beitl, Klaus: Volkskunde als akademische Disziplin. Studien zur Institutionenausbildung. Referate eines wissenschaftsgeschichtlichen Symposions vom 8.-10. Oktober 1982 in Würzburg, Würzburg 1983, S. 107-115.
- Wuttke, Adolf: Der deutsche Volksaberglaube 1860.
- Wuttke, Dieter (Hg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden-Baden 1980.

- Wyss, Beat: Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne, München 1993.
- Young, James E.: Beschreiben des Holocaust, Frankfurt 1992.
- Zander, Helmut: Esoterik als Forschungsgegenstand. Duchamp und das Buch Abra-Melin.
In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 2. Januar 2002, Nr. 1, S. N3.
- Zauber und Segen: vom Umgang mit Übernatürlichem, Glaube und Aberglaube, Schutz- und
Zaubermittel, Amulette und Glücksbringer; Begleitheft zur Ausstellung, Text Anita
Chmielewski-Hagius, Tuttingen 1990. (Kleine Schriften Freilichtmuseum Neuhausen
ob Eck 1) 1990.
- Ziegler, Matthes: Aberglaube. Eine volkskundliche Welt- und Begriffsbestimmung, Berlin
1940.
- Zumdick, Wolfgang: Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner, Diss., Basel
1995.
- Zumdick, Wolfgang: Das Geheimnis des Tauchbads. Zur Geschichte der abendländischen
Metaphysik von Platon bis Beuys, Stuttgart 1999.

11. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** “Mon Cherie-Werbeanzeige”, Foto: Privatarhiv Albrecht
In: Tremel Holger (Hg.): Das Paradies im Angebot. Frankfurt 1986, S. 33.
- Abb. 2** André Masson
„Die Erde“
1939, Sand und Öl auf Holz, 43 x 53 cm
Musee National d’ Art Moderne, Centre National d’ Art et de Culture Georges
Pompidou, Paris

In: W. Rubin (Hg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts,
München 1984, Abb. 811.
- Abb. 3** Leonor Fini
Foto: Eddy Brofferio

In: Constantin Jelenski (Hg.): Leonor Fini, Starnberg 1968, S. 11.
- Abb. 4** Mary Beth Edelson
“Woman Rising” (“Eine Frau steht auf”)
Aktion (1973-1974)

In: Mary Beth Edelson. Seven Cycles: Public Rituals. Introduction by Lucy R.
Lippard, New York 1980, S. 16-19.
- Abb. 5** Aufnahme einer “Wiener Aktion”
Foto: Ludwig Hoffenreich

In: Protokolle. Wiener Jahreszeitschrift für Literatur, bildende Kunst und
Musik, hrsg. von O. Breicha. Wien, München 1970, S. 152-168.
- Abb. 6** Nikolaus Lang
„Kiste für die Geschwister Götte“, 1973/74

In: G. Metken: Spurensicherung, Köln 1977, S. 107.
- Abb. 7** Raffael Rheinsberg
„Erstes Rostfeld“, Installation im Kellerraum der Galerie Giamozzo (Berlin
Charlottenburg), 1982

In: L. Grisebach (Hg.): Raffael Rheinsberg. Arbeiten zur Zeit. Kat. der
Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1993, S. 34.
- Abb. 8** Raffael Rheinsberg bei Grabungen zum Projekt Botschaften – Archäologie
eines Krieges, Fotografie

In: Raffael Rheinsberg (Hg.): Archäologie eines Krieges, Berlin 1982, S. 225.

Abb. 9 Joseph Beuys
„Pieta“, 1952
Eisen, 50 x 30 cm
Privatbesitz

In: G. Adriani / W. Konnertz / K. Thomas: Joseph Beuys. Leben und Werk, Köln 1973, 3. Auflage 1986, Abb. 17, S. 43.

Abb. 10 Joseph Beuys
„o.T.“ (Evolution), 1974
Bleistift, 29,7 x 42 cm

In: Kreuz + Zeichen. Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys. Kat. Hrsg. Von Adam C. Oellers, Franz Josef van der Grinten, Suermond-Ludwig-Museumsverein, Aachen 1985, S. 63.

Abb. 11 Joseph Beuys
„Auschwitz-Demonstration“, 1957

In: Eva, Wenzel, Jessyka Beuys (Hg.): Joseph Beuys, Block Beuys, München 1990, S. 182.

Abb. 12 Joseph Beuys
„o.T.“, (Detail, Munitionskiste mit „Kreuz mit Sonne“, 1947/48; Fichtenstamm mit „Berglampe“, 1953), um 1972
Kiste 30 x 61,5 x 24 cm, Fichtenstamm: Länge ca. 340 cm
Erzbischöfliches Diözesan-Museum, Köln

In: Transit. Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947-1985, Kat. Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld 1991, S. 131.

Abb. 13 Joseph Beuys
o.T., (Detail, Munitionskiste mit „Kreuz mit Sonne“, 1947/48; Fichtenstamm mit „Berglampe“, 1953), um 1972
Kiste 30 x 61,5 x 24 cm, Fichtenstamm: Länge ca. 340 cm
Erzbischöfliches Diözesan-Museum, Köln

In: Transit. Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947-1985, Kat. Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld 1991, 130.

Abb. 14 Goetheanum
Postkarte, Edition: „Freie Hochschule für Geisteswissenschaft“, Dornach Schweiz, Foto: J. Roeder Dornach

Abb. 15 Fidus
„Spatenwacht“, 1930

In: J. Frecot, J.F. Geist, D. Kerbs: *Fidus, Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen 1868-1948*. Neuauflage mit einem Vorwort von Gert Mattenklott. Frankfurt 1997, Abb. 47.

Abb. 16 Joseph Beuys
„Oh Falada there you hang!“, 1950
Bleistift, leichter weißer Zeichenkarton mit Gebrauchsspuren
145 x 130 mm

In: H. Bastian (Hg.): *Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland*. Kat. Bd. 2, München 1988, Abb. 37.

Abb. 17 Joseph Beuys
„Geburtsstein“, 1953
Gips, Holz, geklebt
6,6 x 13,6 x 2,2 cm

In: *Joseph Beuys. Zeichnungen und Objekte 1937-1970 aus der Sammlung van der Grinten*. Moderna Museet, Stockholm 1971, Kat. Nr. 18.

Abb. 18: Joseph Beuys
„Inspiration Sonnenstein“, 1949
Bleistiftzeichnung auf weißem angegilbten Zeichenkarton
16,3 x 25 cm

In: Van der Grinten, F. / Van der Grinten J. (Hg.): *Joseph Beuys. Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1946-1964*. Frankfurt 1973, Abb. 14.

Abb. 19 Joseph Beuys
„o.T.“ (Mann im Gestein), o.J.
Bleistift und kleine Wasserfarbenflecke auf weißem Schreibpapier
17,4 x 20-20,6 cm (40,5 x 45,1 cm)
Stiftung Museum Schloß Moyland, Sammlung van der Grinten, Kranenburg

In: H. Westermann-Angerhausen (Hg.): *Joseph Beuys und das Mittelalter*. Kat. Schnütgen Museum Köln. Köln 1997, Abb. 5.

Abb. 20 Joseph Beuys
„Rock Crystal“ (Zwergendenkmal), 1971
Bleistift auf Papier
29,5 x 20,8 cm
Sammlung Ulbricht
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

In: A. Temkin/R. Bernice: *Joseph Beuys. The Drawings of Joseph Beuys*. Kat. Philadelphia Museum of Art / The Museum of Art New York. New York 1993, Abb. 146.

Abb. 21 Joseph Beuys
„Explodierender Schädel mit Kristall“, 1952
Bleistift auf weißem Zeichenpapier, montiert auf glatter, holzartiger Graupappe

15,4 x 18,3 cm

In: Beuys vor Beuys. Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten. Kat. Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen u.a. Köln 1987, Abb. 53.

Abb. 22 Joseph Beuys
„Bergkönig“, 1958-1961
Bronzeplastik, zweiteilig

In: H. Szeemann (Hg.): Joseph Beuys. Kat. Kunsthaus Zürich. Zürich 1993, S. 31.

Abb. 23 Joseph Beuys
„Thor und Loki“, 1959
Stahl, Holz, mit brauner Ölfarbe bemalt
22 x 73 x 4,5 cm

In: Joseph Beuys. Zeichnungen und Objekte 1937-1970 aus der Sammlung von der Grinten. Kat. Moderna Museet, Stockholm 1971, Abb. 89.

Abb. 24 Joseph Beuys
„Geisterhand zerdrückt Urschlitten“, 1969
Bleistift auf weißem satinierten Zeichenpapier
418 x 297 mm

In: H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Kat. Martin Gropius Bau, Berlin. München 1988, Abb. 414.

Abb. 25 Joseph Beuys
„Vision“
Zeichnung (keine weiteren Angaben zum Werk)

In: H. Westermann-Angerhausen (Hg.): Joseph Beuys und das Mittelalter, Kat. Schnütgen Museum Köln, Köln 1997, Abb. 6, S. 25.

Abb. 26 Joseph Beuys
„Rock Crystal“ (Zwergendenkmal), 1971
Bleistift auf Papier
29,5 x 20,8 cm
Sammlung Ulbricht, Kunsthalle Nordrhein-Westfalen

In: A. Temkin/R. Bernice: Joseph Beuys. The Drawings of Joseph Beuys. Kat. Philadelphia Museum of Art / The Museum of Art New York. New York 1993, Abb. 146.

Abb. 27 Joseph Beuys
„Zwergenstein“, 1955
Bleistift auf Papier
20,9 x 29,8 cm

In: Galerie Isy Brachot (Hg.): Joseph Beuys. Interview de Joseph Beuys par Jean Pierre van Tieghen, Bruxelles, Kat. Bonn 1989, S. 65.

Abb. 28 Joseph Beuys
„Zwerg“, 1965
Bleistift auf Papier

In: D. Koeplin: Hirsch- und Zwergendenkmäler im Werk von Joseph Beuys.
In: Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995. Basel 1995, S. 26.

Abb. 29 Joseph Beuys
„Gerät einer Norne“, 1957
Tinte, laviert, auf Papier
14,9 x 13 cm

In: Joseph Beuys. Eine innere Monoglei. Kat. der Kestner-Gesellschaft
Kunstsammlungen zu Weimar. Weimar 1993, Abb. 36.

Abb. 30 Joseph Beuys
„Nornenbild“, 1958
Bleistift
20,8 x 29,6 cm
Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

In: H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin. München 1988, S. 16.

Abb. 31 Joseph Beuys
„Zauberin“, 1962
Bleistift, leichtes weißes Schreibpapier
280 x 217 mm

In: H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin. München 1988, Abb. 375.

Abb. 32 Joseph Beuys
„Hexen“, 1959
Ölfarbe und Silberbronze auf festem, hellem Karton

In: A. Zweite (Hg.): Joseph Beuys. Natur, Materie, Form. Kat. Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1992, Tafel 52.

Abb. 33 Joseph Beuys
„Der Unbesiegbare“, 1963
plastisch ausgeformte Hasen- und Jägerfigur

In: Eva, Wenzel und Jessyka Beuys (Hg.): Joseph Beuys. Block Beuys.
Darmstadt, München 1990, S. 383.

Abb. 34 Joseph Beuys
„Erdtelefon“, 1968

Telefon, Lehmklumpen mit Gras, Kabelschnur auf Holzunterlage
20 x 76 x 49 cm
Privatsammlung

In: H. Bastian: Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Kat. Martin-Gropius-Bau. Berlin, München 1988, Abb. 55.

Abb. 35 Joseph Beuys
„Frau mit Sieb“, 1957
Bleistift, glatter weißer Zeichenkarton mit leichten Gebrauchsspuren
269 x 178 mm

In: H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin. München 1988, Abb. 186.

Abb. 36 Joseph Beuys
„Mädchen mit zwei Sieben“, 1955/56
Bleistift, Doppelseite eines Schreibheftes, liniert mit abgerundeten Ecken
20,8 x 29,1 cm

In: Van der Grinten, F./Van der Grinten, J. (Hg.): Joseph Beuys.
Bleistiftzeichnungen aus den Jahren 1946-1964. Frankfurt 1973, Abb. 76.

Abb. 37 Joseph Beuys
„Das Ei“, 1951
Bleistift
253 x 328 mm

In: Joseph Beuys. Frauen. Zeichnungen. Kat. Kunstverein Ulm 1982, Abb. 38.

Abb. 38 Joseph Beuys
„Zwei Frauen mit Samenkörnern“, 1958
Doppelblatt, Bleistift
321 x 298 mm

In: Joseph Beuys. Frauen. Zeichnungen. Kat. Kunstverein Ulm 1982, Abb. 188.

Abb. 39 Joseph Beuys
„Frau mit Stock und Salamander“, 1957
Wasserfarbe, Hasenblut, Bleistift, hellbrauner kaschierter Karton
(Schulheftdeckel)
218 x 150 mm

In: H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin. München 1988, Abb. 190.

Abb. 40 Joseph Beuys
„Hirschkuh“ (Dreibein frißt Gras), Multiple 1958
Lithographie

56,5 x 76,5 cm

Auflage 180 plus 5 signiert und nummeriert und 20 vom Künstler mit der Aufschrift „Dreibein frisst Gras“ versehen.

In: Joseph Beuys. The Multiples. Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum Cambridge, Massachusetts, München 1997, Abb. 316.

Abb. 41 Joseph Beuys
„Tierfrau“, 1956
leichtes chamoisfarbenes Zeichenpapier
210 x 298 mm

In: H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin. München 1988, Abb. 160.

Abb. 42 Joseph Beuys
„Hirsch mit Menschenkopf“, 1955
Eisenchlorid, Bleistift, leichtes weißes Schreibpapier
297 x 210 mm

In: H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin. München 1988, Abb. 145.

Abb. 43 Joseph Beuys
„Toter und Hirsch“, 1952
Bleistift, chamoisfarbenes Zeichenpapier
401 x 502 mm

In: H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin. München 1988, Abb. 70.

Abb. 44 Joseph Beuys
(Kalenderblatt industriell gefertigt von Joseph Beuys mit schwangerer Frauen-Silhouette übermalt), 1956

In: Der Spiegel 1996, S. 145.

Abb. 45 Joseph Beuys
„Zwei Hasen und ein Osterei“, 1963
Marzipan, Schokoladenzuckerguß und Staniolpapier
8 x 22 x 21 cm
ehemals Sammlung Ströher, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

In: G. Adriani u.a.: Joseph Beuys. Leben und Werk. Köln 1973 (3. Auflage 1986), Abb. 57.

Abb. 46 Johannes Stüttgen
Zeichnung zum Vortrag „Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm (bessere Proportion)“ anlässlich eines Vortrages im Franz-Ludwig-Gymnasium am 29. März 1990, Bamberg

In: W. Dahn: ... Dann schneiden Sie mal ein Stück davon ab, dann ist sie nicht mehr ganz! Entwürfe und Manuskripte zu Seminaren, Reden und Lichtbildvorträgen zum Werk von Joseph Beuys von Johannes Stüttgen. Köln 1990.

Abb. 47 Joseph Beuys
„Goldener Hase“, Multiple, unlimitierte Postkarte
(Motiv Joseph Beuys während der Schmelzaktion auf der Documenta 1982)
Verleger Edition Staeck Heidelberg

In: Joseph Beuys. The Multiples. Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum Cambridge, Massachusetts, München 1997, S. 422.

Abb. 48 Fotografie von Joseph Beuys während der Aktion „Celtic“ (zusammen mit Henning Christiansen) am 5. April 1971, Basel

In: U.M. Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen, Stuttgart 1994, S. 299.

Abb. 49 Fotografie von Joseph Beuys während der Aktion „Ausfegen“ auf dem Karl Marx Platz im ehemaligen Ost-Berlin 1972

In: C. Tisdall: Joseph Beuys. London 1979, Abb. 479.

Abb. 50 Fotografie von Joseph Beuys während einer Aktion gegen die Erweiterung der Düsseldorfer Rochus-Tennisanlage, Grafenfelder Wald, Düsseldorf 1971.

In: Heiner Stachelhaus: Joseph Beuys. Düsseldorf 1987, Abb. X.

Abb. 51 Fotografie von Joseph Beuys beim Präparieren des Aktionsraumes in Darmstadt anlässlich der Aktion „Hauptstrom-Fluxus“ (zusammen mit H. Christiansen) am 20. März 1967, Foto: Jürgen Schmidt.

In: U.M. Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen, Stuttgart 1994, S. 167.

Abb. 52 Joseph Beuys
„Frau mit großem Steinamulett“, 1955/58
Bleistift und Beize
294 x 219 mm

In: Joseph Beuys. Frauen. Zeichnungen. Kat. Kunstverein Ulm 1982, Abb. 83.

Abb. 53 Fotografie von Joseph Beuys während der Aktion „Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken“ an der TH Aachen, 20. Juli 1964, Foto: Heinrich H. Riebesehl.

In: U.M. Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen. Stuttgart 1994, S. 66.

Abb. 54 Joseph Beuys
„Honigtöpfe“, 1977

In: Kaiser-Wilhelm Museum Krefeld (Hg.): Transit. Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947-1985, Krefeld 1991, Detail des Arbeitsraumes von Joseph Beuys auf dem Bucheinband.

Abb. 55 Fotografie von Joseph Beuys beim Einrichten der Fettecke zur Aktion „Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet, 1968 bei der Ausstellung der Sammlung Ströher im Haus der Kunst in München.

In: Eva, Wenzel, Jessyka Beuys (Hg.): Joseph Beuys, Block Beuys. München 1990, S. 102.

Abb. 56 Joseph Beuys
„Tür“, 1954/56

Verbrannte Holztür, Eisen, Hasenohren, Vogelschädel (Reiher)
210 x 108 x 10 cm

In: Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov. Kat. Städt. Galerie Karlsruhe. München / London / New York 2000, S. 66.

Abb. 57 Joseph Beuys
“o.T.”, 1962
Küchenmesser mit Heftpflaster
L 18 cm – Durchmesser 1,5 cm
Sammlung Dr. Reiner Speck

In: Kaiser-Wilhelm Museum Krefeld (Hg.): Transit. Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947-1985, Krefeld 1991, Abb. 33.

Abb. 58 Joseph Beuys
„Fingernagelabdruck aus gehärtetem Butter“, 1971
Multiple
24 x 21 x 1 cm
Auflage 150, signiert und nummeriert
Verleger: Edition Schellmann München

In: Joseph Beuys. The Multiples. Kat. Busch-Reisinger Museum. Harvard University Art Museum Cambridge, Massachusetts, München 1997, Abb. 35.

Abb. 59 Joseph Beuys
Aktionsobjekt aus „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“
Aktion Düsseldorf 1965

In: C. Tisdall: Joseph Beuys. London 1979, S. 103, Foto: Ute Klophaus

Abb. 60 Joseph Beuys
„Anschwebende plastische Ladung vor Isolationsgestell“, 1960
Metallgitter, Holzschemel, Waschbock, Filz
290 x 168 x 89 cm

Sammlung Lauffs, Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld

In: Götz Adriani u.a.: Joseph Beuys. Köln 1973, Abb. 43.

Abb. 61 Handschriftliches Zettelamulett aus dem Köllertal 18./19. Jahrhundert

In: Eva Labouvie: Verbotene Künste. Volksmagie und ländlicher Aberglaube in den Dorfgemeinden des Saarraumes 16.-19. Jhd. Köln 1992, Abb. 14, S. 133.

Abb. 62 Joseph Beuys
„La Zappa“, 1978
geschmiedetes Eisen, Olivenholz mit Brandzeichen (FIU)
88 x 22 x 7 cm

In: Joseph Beuys. The Multiples. Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum Cambridge, Massachusetts, München 1997, Abb. 248, S. 223.

Abb. 63 Joseph Beuys
„Ruf in die Höhle“, 1961
Wasserfarbe, Tinte und Bleistift auf Papier, Karton geklebt
26 x 22,6 x 2,5 cm

In: Joseph Beuys Plastische Bilder 1947-1970. Kat. der Stadt Kornwestheim, Stuttgart 1990, Kat. 26

Abb. 64 Joseph Beuys
„PAN XXX TTT“, Aktionsobjekt aus „24 Stunden“, 1965
Beuys-Block, Darmstadt, 7. Vitrine, Raum 5, 1954-1967

In: Eva, Wenzel, Jessyka Beuys (Hg.): Joseph Beuys, Block Beuys, München 1990, S. 201.

Abb. 65 Joseph Beuys
„Kreuz“, 1957

In: Eva Wenzel, Jessyka Beuys (Hg.): Joseph Beuys, Block Beuys, München 1990, S. 186.

Abb. 66 Fotografie von Joseph Beuys bei der Immatrikulationsfeier an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, November 1967, Foto: Ute Klophaus

In: C. Tisdall: Joseph Beuys. London 1979, Abb. 42, S. 30.

Abb. 67 Joseph Beuys
Rauminstallation Palazzo Regale (Detail), 1985
Installation

In: A. Zweite: Natur, Materie, Form. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1992, Abb. 250.

- Abb. 68** Joseph Beuys
 Aktionsobjekt „Sibirische Symphonie“ (Finale), 1963
 Foto: U.M. Schneede

 In: U.M. Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen, Stuttgart 1994, S. 27.
- Abb. 69** Joseph Beuys
 „Hammer für Schwerhörige“, 1959/60
 Hammerstiel, dünne Kordel
 26 x 11,5 x 4,5 cm

 In: L. Romain/R. Wedewer : Über Beuys. Düsseldorf 1972, S. 60.
- Abb. 70** Joseph Beuys
 Aktionsobjekt „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, 1965
 Holz, Filz, Knochen, Zwirn
 9,2 x 23,7 x 4,8 cm
 Sammlung van der Grinten, Museum Schloß Moyland
 Foto: Fritz Getlinger

 In: Kaiser-Wilhelm Museum Krefeld (Hg.): Transit. Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947-1985, Krefeld 1991, Abb. 41.
- Abb. 71** Joseph Beuys
 „Zeige Deine Wunde“
 Rauminstallation 1974/75
 Detail: 2 Werkzeuge, geschmiedetes Eisen, auf Holzstielen mit 2 Stempeln (Braunkreuz und Hauptstrom) und rückseitige Signatur „Joseph Beuys“ an zweiteiliger, weiß gestrichener Holzplatte lehnd.

 In: H. Bastian: Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, München 1988, S. 278.
- Abb. 72** Joseph Beuys
 „Hasenblut“, Multiple 1971/79
 Plastikumschlag mit circa 4ccm Hasenblut 62,5 x 45 cm
 Auflage 45 und 7 signiert, nummeriert und betitelt, Edition Verlag Schellmann & Klüser, München

 In: Joseph Beuys. The Multiples. Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museum Cambridge, Massachusetts, München 1997, Abb. 294, S. 245.
- Abb. 73** Joseph Beuys
 „Objekt mit Hasenfell“, 1963
 Karton, Ölfarbe, Holz, Kupferdraht, Bindfaden, Hasenfell, in Zinkblechkasten
 96 x 64,5 x 20,5 cm
 Kaiser-Wilhem-Museum Krefeld

In: H. Bastian: Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, München 1988, Abb. 35.

Abb. 74 Joseph Beuys
„Tür“, 1954/56
verbrannte Holztür, Eisen, Hasenohren, Vogelschädel (Reiher)
210 x 108 x 10 cm

In: Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov. Kat. Städt. Galerie Karlsruhe. München/London/New York 2000, S. 6.

Abb. 75 Joseph Beuys
„Die Hörner“ (Entwurf für Plastik), 1961

In: W. Bojescul: Zum Kunstbegriff von Joseph Beuys. Essen 1985, S. 239.

Abb. 76 Joseph Beuys
„Silberbesen und Besen ohne Haare“, 1972
Multiple, Mühlenbesen (Holz) mit 1mm Silbermantel: 139 x 51 cm massiver
Kupferbesen ohne Haare mit Filzunterlage 130 x 51 cm, Auflage 20, Edition
René Block Berlin
Nachlass Beuys

In: Joseph Beuys. The Multiples. Kat. Busch-Reisinger Museum. Harvard University Art Museum Cambridge, Massachusetts, München 1997, Abb. 62.

Abb. 77 Joseph Beuys
„Ich will meine Berge sehen“, 1971
Rauminstallation Eindhoven
Detail: Spiegel mit Fettschicht auf Hocker
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven

In: G. Adriani u.a. (Hg.): Joseph Beuys. Köln 1973, S. 147.

Abb. 78 Joseph Beuys
„Frauengrab I und II“, 1956
Beize auf Papier
16 x 34,7 bzw. 22,2 x 29,2 cm

In: Hauptstrom Jupiter. Beuys und die Antike. Kat. München 1993, Abb. 41.

Abb. 79 Joseph Beuys
„Ein Klappmesser“ (Solingen Germany)
Teil der Installation „Das Kapital Raum 1970-1977“
Hallen für neue Kunst in Schaffhausen

In: Mario Kramer (Hg.): Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-1977, Heidelberg 1991, S. 77, Abb. 33.

- Abb. 80** Joseph Beuys
„Ostereierschalen“, 1962

In: Eva, Wenzel, Jessyka Beuys (Hg.): Joseph Beuys, Block Beuys, München 1990, S. 158-159.
- Abb. 81** Aufnahme von Joseph Beuys in der Aktion
„Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, 1965

In: U.M. Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen, Stuttgart 1994, S. 111.
- Abb. 82** „Creative Process“, 1989
Schema von Gottlieb Guntern

In: Passagen. Eine Schweizerische Kulturzeitschrift, Nr. 25, 1998, S. 33.
- Abb. 83** Joseph Beuys
„Mondän frisierter und mit Silbernadeln durchstochener Baum“, 1950
Bleistift
23,2 x 16 cm

In: Joseph Beuys. Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Bilder aus der Sammlung van der Grinten. Kat. Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve. Kleve 1961, Abb. 54.
- Abb. 84** Fotografie von Beuys während der Aktion „Vitex agnus castus“
Neapel 1972

In: U.M. Schneede: Joseph Beuys. Die Aktionen. Stuttgart 1994, S. 323.