

Ute Klophaus' prozessuale Zeitgenossenschaft.

Zur Notwendigkeit einer prononcierten Quellenkritik von Aktionsfotografie

Jonathan Willing

Künstlerische Performances und Aktionen, wie sie sich – auf Dada und Surrealismus gründend<sup>1</sup> – vermehrt seit den 1960er Jahren ereigneten, stellen für das Fach Kunstgeschichte ein aktuell ebenso interessantes wie herausforderndes Betätigungsfeld dar. Performances und Aktionen waren bis in die 1990er Jahre hinein vor allem Gegenstand der zeitgenössischen Kritik und des zeitgenössischen Kunstbetriebs. Spätestens seit den sogenannten ‚performative turns‘ ist es jedoch auch für das Fach Kunstgeschichte angezeigt, die jeweiligen Spezifika und Modalitäten performativer künstlerischer Hervorbringungen vermehrt historisch zu kontextualisieren. Das Unterfangen birgt ein Hindernis, welches Kunsthistoriker anderer fachlicher Ausrichtung durch die Anschauung in situ mehr oder minder leicht umschiffen: Der Gegenstand, den es zu beschreiben gilt – in diesem Fall: das Ereignete – entzieht sich per se der retrospektiven Anschauung. Es liegt in der eigentümlichen Gegebenheit der Performancekunst, dass diese ephemere ist. Sie ereignet, erschließt und erschöpft sich für die jeweils Anwesenden in temporären, situativen Vollzügen. Lediglich Fotografien, Filme, Aktionsrelikte und sprachlich-schriftliche Aufzeichnungen vermögen als vielschichtige Quellen retrospektiv Aufschluss über die Aktionen zu geben und rufen „nach historischer Nacherzählung“<sup>2</sup>. Ein dabei bislang wenig beachtetes Problem umreißt Uwe M. Schneede in seinem Werkverzeichnis der Aktionen von Joseph Beuys wie folgt:

Es mögen die mittlerweile aufgekommenen Wahrnehmungsweisen [von Aktionen, J.W.] sogar eine eigenwillige Richtung nehmen, weil sie sich nicht am Original, sondern an einem seinerseits subjektiv-ästhetisch geprägten anderen Medium orientieren, dem wir unsere Eindrücke entschieden verdanken, nämlich der Fotografie.

sowie einige Zeilen später:

---

<sup>1</sup> Vgl. Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 251 ff.

<sup>2</sup> Ursprung, Philip: »Performative Kunstgeschichte«, in: Krieger, Verena (Hg.), Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln (u.a.): Böhlau Verlag 2008, S. 214.

Jedenfalls wird jeder weiterreichende Umgang mit Aktionen deren Fotos nicht als bloße Dokumente lesbar machen, sondern als deutende Zeugnisse zunächst selbst einer Interpretation unterziehen müssen, um die Auffassungen des Fotografen von denen des Künstlers zu sondern. Denn jedes Foto sagt über beides etwas: Die Aktion und deren Wahrnehmung.<sup>3</sup>

Der folgende Beitrag macht es sich im Rahmen der vorliegenden digitalen Publikation daher zu einem Anliegen, eine im historischen Kanon weitgehend etablierte Aktion von Joseph Beuys unter der Folie der *zeitgenössischen Rezeption* erneut in den Blick zu nehmen. Vorweg: Der Begriff ‚*zeitgenössisch*‘ wird hier nicht primär im Sinne eines Werturteils bzw. eines kunstkritischen Abgrenzungsbegriffs, sondern vielmehr im Sinne seiner zeitlichen Zuschreibungsfunktion gedacht. Das Vorgehen folgt anhand des konkreten Fallbeispiels damit exemplarisch der These, dass eine aktuelle Kunstgeschichte, die sich Performances und Aktionen zum Gegenstand macht, auch – und dies in einem stärkeren Maße als bislang der Fall – stets eine Kunstgeschichte der direkten oder indirekten Überlieferung bzw. medialen Dokumentation – sprich: Rezeption – ihres Gegenstandes *aus gegenwärtiger Perspektive* sein muss. Dies korrespondiert im begrifflichen Zusammenhang des *Zeitgenössischen* dabei nicht zuletzt mit der Tatsache, dass die Verortung in ein Geflecht aus Rezeption, Aneignung, Interpretation oder Dokumentation ein gegenwärtig besonders relevantes künstlerisches Themenfeld darzustellen scheint. Doch damit zunächst zur Aktion von Joseph Beuys und ihren „Dokumentarismen“.

Insofern sich nicht auf Augenzeugenschaft berufen werden kann, ist damit auch die vorliegende Betrachtung der Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ auf ihre aktionstranszendenten, medialen Überlieferungen verwiesen. In der einschlägigen Literatur<sup>4</sup> wird der Ablauf der Aktion, die sich in den Abendstunden des 26. November 1965 anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Joseph Beuys ... irgend ein Strang ...“ in der Galerie Schmela in Düsseldorf ereignete, mittels Augenzeugenaussagen rekonstruiert, mit Fotos illustriert und anhand der Aussagen des Künstlers interpretiert. Die Fotos können als

---

<sup>3</sup> Schneede, Uwe M., Joseph Beuys – Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Stuttgart: Hatje 1994, S. 9, 17.

<sup>4</sup> Siehe grundlegend u. a. ebd., sowie der Katalog zur 1979 abgehaltenen Retrospektive im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum: Tisdall, Caroline, Joseph Beuys, London: Thames and Hudson 1979.

*Leitmedien der zeitgenössischen, visuellen Rezeption* verstanden werden, weshalb sie an dieser Stelle in den Fokus rücken sollen.<sup>5</sup>

Die Fotografien der Zeitgenossin Ute Klophaus haben dabei in besonderer Weise die zeitlich unmittelbar auf das Ereignis folgende Rezeption der Aktion geprägt.<sup>6</sup> Zum ersten Kontakt zwischen der Wuppertaler Fotografin Ute Klophaus und Beuys war es am 5. Juni 1965 anlässlich des Happenings „24 Stunden“ in Rolf Jährlings Wuppertaler Galerie Parnass gekommen. Die beteiligten Künstler hatten den anwesenden Galeristen Jährling und die Fotografin Klophaus nachträglich als eigenständige Teilnehmer des Happenings bezeichnet, woraufhin beide in die von Ute Klophaus mit eigenen Fotografien ausgestaltete Begleitpublikation aufgenommen wurden.<sup>7</sup> Hinsichtlich der Aktion in Düsseldorf fünf Monate später gab Klophaus ihre Erinnerungen in Beuys' Todesjahr 1986 wie folgt zu Protokoll:

Irgendjemand, den ich am Nachmittag dieses 26. Novembers in Wuppertal [...] traf, erzählte mir, daß am gleichen Abend die Aktion von Joseph Beuys in Düsseldorf stattfinden würde. Als ich die Galerie in der Düsseldorfer Altstadt betrat, die sehr klein war, sah ich Menschen dicht an dicht. [...] Beuys saß etwas erhöht auf einem Mappenschrank aus Metall. Er hatte einen toten Hasen im Arm, der [...] im ersten Augenblick aussah als ob er lebendig ist. Dann sah ich, daß der Kopf von Beuys mit Gold überzogen war.<sup>8</sup>

Die wohl bekannteste von Klophaus' Fotografien dieses Abends (Abb. 1) zeigt Beuys genau in ebenjener Pose. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass die körperliche Präsenz den Bildraum ausfüllt. Die sichtbaren gerahmten Zeichnungen an der Wand im Hintergrund sind

---

<sup>5</sup> Uwe M. Schneede erwähnt einen Fernsehbeitrag des WDR 3 und dessen Ausstrahlung am 24. Januar 1966 in der Sendung „Hierzulande Heutzutage“ in einer Fußnote und unter den „ausgewählten Quellen“, erläutert jedoch nicht, inwiefern dieser als Grundlage für seine Rekonstruktion der Ereignisse gedient hat, vgl. U. M. Schneede: *Aktionen*, S. 107 f. Offensichtlich haben die Aufnahmen erst nach der Jahrtausendwende weiterreichende öffentliche Beachtung erfahren. Teile der Performance „seven easy pieces“ (2005) von Marina Abramović basieren darauf. Vgl. hierzu auch *Beuys, Eva, Joseph Beuys, die Eröffnung 1965 ... irgend ein Strang ... Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, Göttingen: Steidl 2010. *Der letztgenannten Publikation ist eine elektronische Ressource mit entsprechenden Filmaufnahmen beigegeben.*

<sup>6</sup> „Beuys' head was covered with honey and gold leaf, and tied to his right foot was an iron sole, companion to a felt sole on his left foot. This image of the artist anointed, silently mouthing to a mute animal what cannot be said to his fellow men, became one of the most resonant images of the 1960s“ Zit. nach C. Tisdall: *Beuys*, S. 101. Gemeint ist hier das – mittlerweile ikonische - Foto von Ute Klophaus, das Beuys sitzend in Ganzkörperansicht mit einer Zigarette in seiner rechten Hand und dem Hasen im linken Arm zeigt (Abb. 1); abgebildet mit 4 weiteren Klophaus-Fotos auch in: C. Tisdall, *Beuys*, S. 101 ff. Konnte Tisdall für ihren Katalog zur New Yorker Retrospektive 1979 noch auf dieses Material zurückgreifen, kennzeichnet das Werkverzeichnis von Uwe Schneede von 1994 eine gänzlich andere „visuelle Sprache“, da Schneede die Klophaus-Fotos zur Veröffentlichung nicht zur Verfügung standen. Abgebildet sind hier entsprechend drei Aufnahmen von Walter Vogel.

<sup>7</sup> Für Klophaus dürfte hierin ein Impuls gelegen haben, ihr eigenes künstlerisches Formvokabular weiter auszudifferenzieren und ihrer Arbeit so ästhetischen Eigenwert zu verleihen.

<sup>8</sup> Klophaus, Ute: »Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt«, 1965, Fotografie. Abb. in: Klophaus, Ute/Glozer, Laszlo (Hg.), *Ute Klophaus - Sein und Bleiben. Photographie zu Joseph Beuys* [Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein], Bonn 1986, S. 27.

entweder von Beuys' Körper oder der Bildgrenze angeschnitten und es ist nicht erkennbar, was darauf dargestellt ist. Der Fokus liegt auf dem Künstler und den Gegenständen, die er um sich versammelt hat. Neben den im Zitat erwähnten Gegenständen und äußerlichen Attributen sind der filzumwickelte Schemel, ein umwickelter Tierknochen – das sogenannte Radio – sowie die Fußmatte aus Filz und ihr Gegenstück aus Metall, das am rechten Fuß festgebunden worden ist, erkennbar. Beuys hält seine rechte Hand mit dem wie zum Redegestus erhobenen Zeigefinger leicht angewinkelt nach oben. Dass es sich bei dieser Haltung nur um einen kurzen Augenblick gehandelt haben kann, ist an der glimmenden Zigarette zwischen rechtem Daumen und Mittelfinger ablesbar. Neben dieser Aufnahme wurden spätestens mit der Publikation des Katalogs zur New Yorker Retrospektive von 1979, die zweifelsohne zur Bildung eines internationalen Kanons beigetragen haben dürfte, vier weitere Aufnahmen veröffentlicht.<sup>9</sup> Diese fokussieren sich in erster Linie auf die Aktionsgegenstände, zeigen diese in größerer Detailtreue. Ein kontrastreiches Close-up von Beuys Kopf im verlorenen Profil arbeitet trotz der vorherrschenden Schwarz-Weiß-Ästhetik besonders die Lichtnuancierungen und Glanzpunkte der Oberfläche aus Blattgold hervor. Das Foto diente 1966 als Illustration des Programms seiner Aktion „Sibirische Symphonie EURASIA 32. Satz“ in Kopenhagen.<sup>10</sup>

Lässt man Klophaus' Aufnahmen für sich gelten, so mögen sie als „Dokumente“ nur begrenzt Aufschluss über das Ereignete geben. Aus dem Dargestellten lässt sich kein Kontext erschließen, der im Sinne einer erfolgten Abfolge von künstlerischen Handlungen zu deuten wäre. Im Gegenteil: Die bewusst forcierte Ausblendung des situativen Kontextes, der „Menschen dicht an dicht“, wie man sie auf einer Aufnahme von Walter Vogel erkennen kann (Abb. 2)<sup>11</sup>, lässt Klophaus' alleiniges Interesse an der spezifischen Präsenz des Künstlers erkennen. Die Differenz des fotografischen Vorgehens beider Fotografen ist beachtlich und deutet auf einen unterschiedlichen Umsetzungsimpuls hinsichtlich der Relevanz des je Abzubildenden. Anhand der Aufnahmen von Walter Vogel lässt sich Beuys im Verhältnis zu seiner Umwelt, den Zeitzeugen und dem Raum verorten. Vogels Bildsetzung sucht den Künstler in ein Geschehen einzubetten. Die Distanznahme im Bildausschnitt spiegelt einen eingeübten dokumentarischen Impetus, den sich Vogel in seiner Praxis als Pressefotograf zu

---

<sup>9</sup> Siehe C. Tisdall: Beuys, Abb. 152, 154, 155, 157.

<sup>10</sup> Siehe U. M. Schneede, Aktionen, S. 126.

<sup>11</sup> Es gilt darauf hinzuweisen, dass ein wichtiger Aspekt der Aktion darin bestanden hat, die Zuschauer aus dem Geschehen im Inneren der Galerie auszuschließen und lediglich über den Blick durch das Fenster „teilhaben“ zu lassen. Die Abbildung Vogels zeigt den Blick von der Straße in den engen Galerieraum. Im Zentrum ist Ute Klophaus mit ihrer Kamera im Anschlag ungefähr in jener Position zu erkennen, aus der Abb. 1 aufgenommen worden sein muss. Vgl.: Vogel, Walter: Beuys (Aktion 'Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt'), 1965, Fotografie. Abb. in: Werkverzeichnis Walter Vogel 1950-2010. Vgl. Abb. S. 26-27. Siehe auch: <https://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/walter-vogel/joseph-beuys-2.html>

Eigen gemacht hatte. Die bekannte Aufnahme von Klophaus zeigt Beuys hingegen isoliert und mit unzugänglichem, in-sich-gekehrtem Blick. Naher Fokus und die Unmittelbarkeit des Bildausschnitts zeugen von der Intention, die visuelle Eindringlichkeit der gegebenen künstlerischen Konstellation in ihrer Eigenheit aufzugreifen und in das Medium Fotografie zu transponieren. Das emphatische Blickregime zeugt von einer Bildauffassung, die ein zweitrangiges Interesse für die Eigenschaften aufweist, welche die Aufnahme dokumentarisch verwertbar machen. Im Sinne des künstlerischen Vorgehens könnte so von einem Nachvollzug der aktionistischen Praxis im Medium Fotografie gesprochen werden. Eine Vorgehensweise, die nicht auf das „Was“ ihrer Gegenstände und Erzeugnisse, sondern das „Wie“ ihrer praktischen Hervorbringung abzielt. Darin kann ein wesentlicher Teil des ästhetischen Eigenwerts von Klophaus' Fotografien festgestellt werden, dem in Ausführlichkeit jedoch an anderer Stelle weiter nachzuspüren wäre.

Ausgehend von diesen in keiner Weise exhaustiv ausdifferenzierten Grundlegungen ließen sich die Fäden der historischen Betrachtung nun weiter vertiefen oder in ganz unterschiedliche Richtungen weiterführen. Eine ausführliche Verortung der Fotografien in ein Geflecht weiterer Dokumente, welche letztlich die historischen Rekonstruktionsmechanismen aktionistischer Kunstpraktiken in den Blick zu rücken hätte, wie die ausführliche interpretatorische In-Bezug-Setzung der Fotografien zu einer hier nicht kritisch darlegbaren Aktion von Joseph Beuys wären interessante Punkt für eine vertiefende Untersuchung. In Anbetracht des formulierten, aus der und auf die Gegenwart gerichteten Problembewusstseins, das dem hier gesetzten Thema der *Zeitgenossenschaft* Rechnung trägt, soll zum Schluss nochmals dem bereits umrissenen methodischen Problemfeld in einer interessanten analogischen Struktur Raum gegeben werden.

Das Methodenproblem einer Kunstgeschichte der zeitgenössischen Kunst korrespondiert mit den Problemen einer Kunstgeschichte der performativen Kunst, da sich der jeweilige Gegenstand – auf nur scheinbar diametrale Art und Weise – der vermeintlich *objektiven* Anschauung entzieht. In beiden Feldern fällt die Grenzziehung zwischen der Beschreibung bzw. dem Begreifen des Ereignisses und seiner gleichzeitigen Hervorbringung als Phänomen schwer. Der Historiker fällt somit solange einer *Illusion von Objektivität* zum Opfer, solange er seine performative Stellung im Hervorbringen von Geschichte verschweigt und sich auf einen de facto nicht existenten Standpunkt von Objektivität beruft. Ambige Zuweisungen und Verschiebungen zwischen Subjekt, Objekt, Produktion, Rezeption und Reproduktion, die zentrale Themen der performativen Kunst darstellen, entziehen der vermeintlich neutralen – das ist: historisch distanzierteren – Position, auf die sich die Kunsthistoriographie notwendig beruft, die Grundlage. Die Folgerung wäre, dass die Kunstgeschichte als Disziplin ihre performative Stellung wahrnehmen und gleichzeitig

reflektieren bzw. analysieren und offenlegen muss. Sie muss die Bedingungen ihres eigenen Zustandekommens mitdenken und gewissermaßen als Prämisse ausdrücklich offenlegen. Hinsichtlich der Geschichtsschreibung der Aktionskunst bedeutet das, einen ausdrücklich selbstreflexiven Blick auf die Dokumente, Prozesse und Kontexte zu werfen, aus denen sich – ebenso wie jede andere Form der Rezeption – auch die gegenwärtige historische Rezeption fortwährend speist und ableitet, ohne dabei jedoch allzu bequem zu sein und die Eigenarten der je betrachteten Gegenstände stillschweigend zu übergehen.

## Abbildungen

Abb. 1: Klophaus, Ute: »Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt«, 1965, Fotografie. Abb. in: Klophaus, Ute/Glozer, Laszlo (Hg.), Ute Klophaus - Sein und Bleiben. Photographie zu Joseph Beuys [Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein], Bonn 1986, S. 27. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/> vom 31.05.2017

Abb. 2: Vogel, Walter: Beuys (Aktion 'Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt'), 1965, Fotografie. Abb. in: Werkverzeichnis Walter Vogel 1950-2010. Vgl. Abb. S. 26-27. Beispielsweise unter: <https://www.van-ham.com/datenbank-archiv/datenbank/walter-vogel/beuys-aktion-wie-man-dem-toten-hasen-die-bilder-erklaert.html> vom 31.05.2017