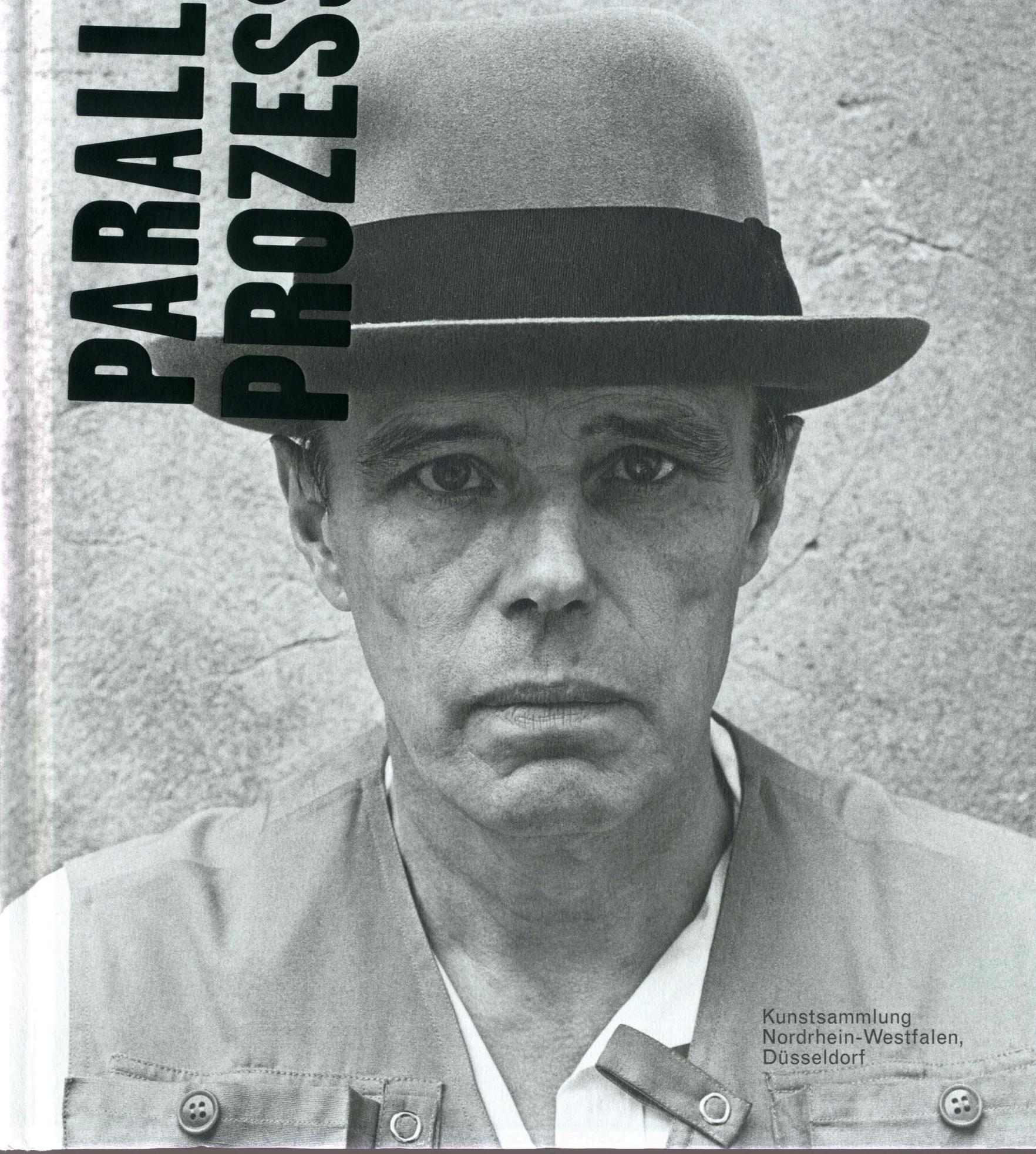


PARALLEL PROZESSE



Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf

Wilfried Kuehn ist Mitbegründer von Kuehn Malvezzi. Die Berliner Architekten realisieren seit 2002 Räume für Sammlungen und Ausstellungen, u.a. den Umbau der Binding Brauerei für Okwui Enwezors »documenta 11«, die Berliner Rieckhallen für die Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, das Ausstellungshaus für die Julia Stoschek Collection in Düsseldorf, die Erneuerung des Frankfurter Liebieghauses und den Umbau des Unteren Belvedere in Wien. Für die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, entwarfen Kuehn Malvezzi vor der Architektur für »Joseph Beuys. Parallelprozesse« die der Ausstellung »Henri Matisse – Figur Farbe Raum« sowie die neue Sammlungspräsentation im K20. Seit 2006 ist Wilfried Kuehn Professor für Ausstellungsdesign und kuratorische Praxis an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.

Beuys Ausstellen

Die Ausstellung als künstlerische Arbeit

Beuys hat den Raum als Material genommen und aktiv mit ihm gearbeitet. Seine plastischen Arbeiten sind nicht isoliert, sondern im Verhältnis zu Kontexten entstanden, auf diese bezogen und diese verändernd. Mit der Vitrine erscheint zudem eine Werkform, die Objekte in einem Umfeld ausstellt, das als Raum im Raum der gesamten Ausstellung erscheint. Wie die von ihm verwendeten Vitrinen hat Beuys auch die Ausstellungsräume kaum verändert oder entworfen, sondern hat die vorgefundenen Verhältnisse zum Ausgangspunkt seiner Arbeiten gemacht, sie eingebunden, verwendet und kontextuell auf sie reagiert. Die Orte, an denen Beuys ausgestellt hat, sind in vielen Fällen weniger Hüllen als Arbeitsmaterial und Werkstoff, um die Ausstellung als künstlerische Arbeit zu schaffen. So verstanden, lässt sich das jeweilige Umfeld von der fertigen Arbeit nicht vollständig trennen und wird in einer Weise Teil von ihr. Gleichwohl hat Beuys seine Arbeiten transportiert und transferiert, von Ort zu Ort gebracht und in neue räumliche Verhältnisse gesetzt, sie dabei neu errichtet und mit der jeweiligen Spezifik räumlich verändert. Arbeiten wie **Das Ende des 20. Jahrhunderts** im Ortswechsel von Aldo van Eycks Bau der Düsseldorfer Schmela Galerie zur Installation im Münchner Haus der Kunst oder **zeige deine Wunde** im Wechsel von einer Fußgängerunterführung zur Installation im Lenbachhaus wurden von Beuys bei der zweiten Verortung völlig neu angeordnet. So lässt sich folgern, dass die Installationen zwar aus einem unveränderlichen Ensemble von Objekten bestehen, nicht aber ein festes und invariables Raumgefüge bilden. Indem Beuys das Objekt-Ensemble anders und in Beziehung zu konkreten örtlichen Verhältnissen jeweils spezifisch installiert, macht er den Raum zu seinem plastischen Material.

→ **zeige deine Wunde**, 1974/75, Kat.

Ausstellungen wieder ausstellen

Über zwei Jahrzehnte nach der letzten Installation von Beuys' Hand rezipieren wir heute nicht nur eine Geschichte der durch den Künstler geschaffenen Räume, sondern blicken bereits auf eine Geschichte der Beuys-Räume *nach* Beuys zurück. Viele Arbeiten wurden seither im musealen Kontext durch Kuratoren ausgestellt und dabei räumlich verändert. Im Gespräch mit Frans Haks äußerte sich Beuys bereits 1975 zur Entwicklung seiner Arbeiten im Museum:

Haks: Aber im Museum besteht ein bestimmter Kontext. Stellen Sie sich vor, in einem traditionellen Museum stehen z.B. einige Ihrer Arbeiten, die man vielleicht einfach mit

CDIII

einem ästhetischen Rahmen versieht und somit das eigentliche Ziel verdunkelt.

Beuys: Das ist richtig. Das kann natürlich sehr leicht geschehen.

Haks: Haben Sie denn für die weitergebende Funktion des Museums keine genauen Forderungen wie z.B.: Wenn sie etwas von mir kaufen oder ausstellen, dann will ich auch, dass die Information so und so ist, damit da keine Irrtümer entstehen können?

Beuys: Das kann ich nicht machen. Wenn ich diese Forderungen stellen würde, dann wäre mein ganzes Leben damit ausgefüllt zu kontrollieren, ob das Museum auch sowas noch tut. Im Gegenteil: ich tue radikal das Entgegengesetzte. Ich sage: Hier habt ihr die Sache und jetzt könnt ihr damit machen, was ihr wollt. Ihr könnt es missbrauchen, dies oder jenes damit machen; ich mische mich da nicht mehr ein. Also, eine Arbeit, die ich einmal weggegeben habe, die ist weg.

Vor diesem Hintergrund scheint es heute weniger darum gehen zu können, Beuys-Räume zu konservieren als vielmehr den Versuch zu unternehmen, sie zu aktualisieren, um ihnen unter veränderten Bedingungen eine Präsenz, verstanden als zeit-räumliche Gegenwart, zu geben. Dies schließt Fragen der Rekonstruktion allerdings nicht aus, sondern verweist vielmehr auf die Notwendigkeit, von Fall zu Fall und in Bezug auf die konkrete Situation zu entscheiden, wie ein Beuys-Raum auszustellen ist. Das Ziel einer möglichst authentischen Wiedergabe spannt sich auf zwischen den beiden Polen formaler und inhaltlicher Radikalität der Auslegung. Auf der formalen Seite sehen wir dies in der Neuaufstellung von **Das Ende des 20. Jahrhunderts** in der Münchner Pinakothek der Moderne, die durch exakte technische Vermessung der letzten Beuys-Installation im Haus der Kunst folgt, auf der inhaltlichen Seite erleben wir dies in Aktivitäten, die heute eine Anwendung von Beuys' erweitertem Kunstbegriff in Formen gesellschaftspädagogischen Engagements suchen. Zwischen diesen beiden Polen liegt eine Reihe von Möglichkeiten der Aktualisierung, die zumal in den Retrospektiven seit 1986 auf unterschiedliche Art Ausdruck fand; erinnert sei hier vor allem an Armin Zweites Düsseldorf Ausstellung »Joseph Beuys. Natur Materie Form« 1991 und an Harald Szeemanns Retrospektive »Joseph Beuys« im Kunsthaus Zürich 1993.

CDIV

Parallelprozesse

Drei Räume fügen sich 2010 zur Düsseldorfer Ausstellung »Joseph Beuys. Parallelprozesse«. Sie lassen sich unabhängig voneinander und im Zusammenhang lesen, in einer Parcoursfolge oder als Konstellation. Dabei entwickelt jeder Ausstellungsraum ein anderes Thema.

Die Klee Halle und die Henkel Halle lassen sich zum einen als erste und zweite Hälfte der Schaffenszeit des Künstlers lesen; zum anderen reflektieren sie eine jeweils unterschiedliche Ausstellungslogik innerhalb der Musealisierungspraxis. Werden in der ersten Halle Zeichnungen und plastische Arbeiten in einer gegliederten, rhythmischen Kabinettfolge präsentiert, erlebt der Besucher in der zweiten Halle einen großen Saal als Ensemble verschiedener plastischer Arbeiten, einem Archipel vergleichbar. Damit korrespondierend wechselt das Licht von einer auf Papierarbeiten ausgerichteten Minimalbeleuchtung mit der Konzentration auf Einzelexponate in der Klee Halle zu einer den Raum betonenden hellen Gesamtausleuchtung mit zenitalem Tageslicht in der Henkel Galerie.

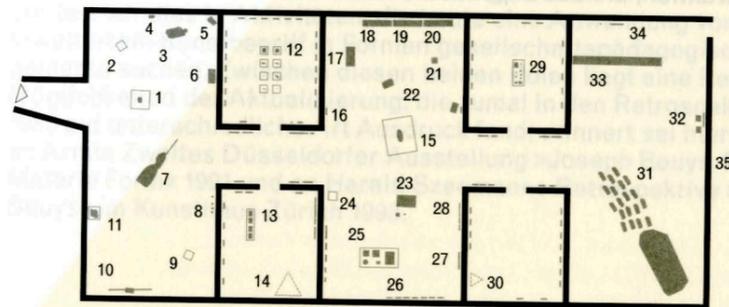
Der dritte Ausstellungsraum nimmt eine Sonderstellung ein. Unabhängig von der Werkchronologie sind in der Grabbe Halle drei Arbeiten versammelt, die jede für sich einen eigenen Raum bilden. Es handelt sich um Raum-Installationen, die als solche immer im Museum ausgestellt waren, auch wenn sie in ihrer ersten Erscheinung von Beuys ortsspezifisch in einem anderen Kontext installiert wurden. Gegenüber den Arbeiten auf Papier sowie den plastischen Arbeiten in den ersten beiden Galerien steht hier vor allem der räumliche Aspekt im Vordergrund, so dass die Wände selbst Teil der Installation werden. Anders als bei der Präsentation von Skulptur und Vitrinen, die sich auf abgeschlossene, authentische Arbeiten stützt, bedarf die Wiederausstellung von Installationen Formen der Rekonstruktion, um das Exponat als Raum erfahrbar zu machen.



CDV

Klee Halle

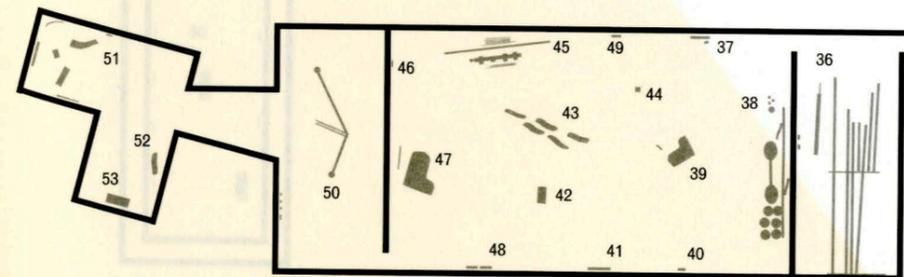
- 1 Torso, 1949/51
- 2 EURASIENSTAB: 82 min fluxorum organum, 9. Februar 1968 (Film auf Monitor)
- 3 Rückenstütze eines feingliedrigen Menschen (Hasentypus) aus dem 20. Jahrhundert p. Chr., 1972
- 4 Bergkönig (Tunnel) 2 Planeten, 1958-61/1971 Guss
- 5 VAL (Vadrec [t]), 1969
- 6 Eisenkiste aus »Vakuum ↔ Masse«, 1968
- 7 Doppelfond, 1954-1974
- 8 Eurasienstab, 1968/69
- 9 »Vakuum ↔ Masse«, 14. Oktober 1968 (Film auf Monitor)
- 10 Ohne Titel (Munitionskiste mit »Kreuz und Sonne«, 1974/48, Fichtenstamm mit »Berglampe«, 1953), 1971
- 11 Paar, 1952/53
- 12 Torso, 1948; Schaf, 1949; Löffel, 1949; Bienenkönigin I, 1947-1952; Jungfrau, 1952; Krieger, ca 1954-58; Sonnenkreuz, 1947/48; Frau, 1949
- 13 4 Bücher Aus: Projekt Westmensch, 1958[-1965]
- 14 Transsibirische Bahn, Februar 1970 (Projektion)
- 15 Badewanne, 1960
- 16 Vitrine (Wandobjekt), 1951-1963
- 17 Lagerplatz, 1962-66/1982
- 18 Ohne Titel (Vitrine), 1983
- 19 Ohne Titel (Vitrine), 1984
- 20 Vitrine Nr. 21 (warmer Spazierstock mit braunem Hut), 1964-1975
- 21 Filz-TV II, 1968
- 22 Mammot, 1960
- 23 Die drei Teile des Aktionssockels von »24 Stunden« 5. Juni 65, 0-24h, 1965
- 24 kukei, akopee-Nein!, braunkreuz, fetztecken, modellfettecken, 20.6.1964 (Film auf Monitor)
- 25 Musikbox, 1962/63; Hasengrab, 1962-1967; Kopf Brust Unterleib der Magd Joseph Beuys, 1964; Intuition, 1968; Das Schweigen, 1973
- 26 words which can hear, 1976
- 27 2 x Spaten mit zwei Stielen (2 Gemeinschaftsspaten), 1964
- 28 zu »24 Stunden« (Partitur), 1968-1975
- 29 Multiples
- 30 I like America and America likes me, 23.-25.5.1974 (Projektion)
- 31 The pack (das Rudel), 1969
- 32 Anschwebende plastische Ladung → vor ← Isolationsgestell, 1960-1969
- 33 Fond IV/4, 1970/71
- 34 Gundfana des Westens - Dschingis Kahns Flagge, 1961
- 35 Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee, 14. Dezember 1968



CDVI

Konrad und Gabriele Henkel Galerie

- 36 Stripes from the house of the shaman 1964-72, 1980
- 37 Mensch, 1972
- 38 Honigpumpe am Arbeitsplatz, 1977
- 39 Konzertflügeljom (Bereichjom), 1969
- 40 Filzzug, 1970
- 41 Diagramm-Zeichnung, 1972
- 42 Alarm I, 1983
- 43 Das Ende des 20. Jahrhunderts, 1983
- 44 Alarm II, 1983
- 45 Straßenbahnhaltstelle (A Monument to the Future), 1976
- 46 Zone, 1978
- 47 KLAVIER OXYGEN, 1985
- 48 Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die documenta V, 1972
- 49 Großer aufgesogener Liegender im Jenseits wollend gestreckter, 1982
- 50 Scala Napoletana, 1985
- 51 vor dem Aufbruch aus Lager I, 1970/80
- 52 Stele, 1983
- 53 Staubild mit Kartoffelkraut, 1981



CDVII

Kinästhetik

Welchen Kriterien folgt eine Rekonstruktion? Die Architektur dieser Ausstellung gründet nicht auf der bildhaften Wiedergabe eines Vorbilds; sie versucht nicht, einen von Beuys an anderem Ort geschaffenen Zustand zu rekonstruieren, indem ein originaler Raum in seinen Abmessungen und Oberflächen nachgebaut wird. Ausgangspunkt einer Rekonstruktion ist zunächst die Wahrnehmung, die durch Bewegung im Raum entsteht. In der Annäherung, in dem Weg zur Installation, in der Bewegung in den Raum hinein und in der Installation selbst wird der Raum durch den Betrachter mitproduziert. Die Rekonstruktion folgt daher zunächst den Bewegungsmustern der Originalinstallation und rekonstruiert den Raum ausgehend von dessen Besucher. Zentrale oder seitliche Erschließung, Durchgang und Umkehr im Raum, aber auch Schwellen generieren Formen der Bewegung. In ihrer kinästhetischen Verortung in der Ausstellung reflektieren Installationen wie **zeige deine Wunde** (1974/75), **Palazzo Regale** (1985) und **Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch** (1958–1985) ebenso wie **The pack (das Rudel)** (1969), **Stripes from the house of the shaman 1964–72** (1980) und **vor dem Aufbruch aus Lager I** (1979/80) gleichermaßen künstlerische Entstehung und kuratorische Ausstellungsgeschichte der Beuys-Räume.

Wilfried Kuehn

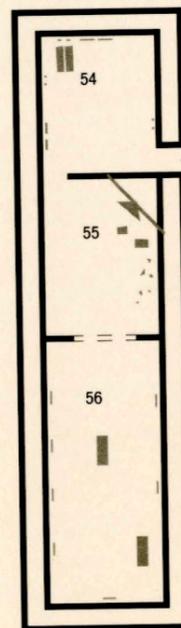
- zeige deine Wunde, 1974/75, Kat. 220
- Palazzo Regale, 1985, Kat. 237
- Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch, 1958–1985, Kat. 259
- The pack (das Rudel), 1969, Kat. 202
- Stripes from the house of the shaman 1964–72, 1980, Kat. 189
- vor dem Aufbruch aus Lager I, 1970/80, Kat. 225



CDVIII

Grabbe Halle

- 54 **zeige deine Wunde**, 1974/75
- 55 **Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch**, 1958–1985
- 56 **Palazzo Regale**, 1985



CDIX