

Wirkungsstätte und Sehnsuchtsort: Über Joseph Beuys, Kleve und sein Atelier im Kurhaus

Work-place and place of yearning: On Joseph Beuys,
Cleves and his studio in the spa house

Valentina Vlašić



Seit seiner Eröffnung 1997 bis heute wurde das Museum Kurhaus Kleve in vielerlei Hinsicht wahrgenommen, in erster Instanz vermutlich als „Ewald Mataré-Museum“, aber auch als Ort zeitgenössischer Ausstellungen und Refugium einer umfassenden, nicht nur mit Kleves Historie verbundenen Kunstsammlung vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Dass es darüber hinaus jedoch noch eine überaus relevante Komponente besitzt, eine regelrechte Kostbarkeit bewahrt, ist außerhalb der Stadtgrenzen Kleves noch weitgehend unbekannt. Innerhalb seiner Mauern befindet sich das Atelier von Joseph Beuys (1921–1986), ein ca. siebenzig Quadratmeter großer Bereich aus einem Hauptraum und drei kleinen Seitenkammern, die früher als Badesäle gedient haben. In einem von ihnen ist sogar eine voluminöse Badewanne im Boden eingelassen, die mit einer Glasscheibe bedeckt ist. Ihr Grund ist mit alten, antikisierend wirkenden Mosaiksteinen ausgelegt. An regnerischen Tagen sammelt sich in ihr eine seichte Pfütze, so, als sei ein Badegast gerade aus ihr emporgestiegen. Die Wände des Ateliers sind kalkweiß, in den Badekammern finden sich an einigen Stellen vom Boden ca. einen Meter hoch einzelne mintgrün gefärbte Fliesen an der Wand. Ein schmaler Streifen originaler Blausteinfliesen wird durch einen reduzierten grauen Estrichboden ergänzt. Mit Blick in den lebendigen Außenraum in die saftgrünen, barocken Gärten entfaltet sich im Inneren eine ruhige, beinahe kontemplative Stimmung. Der Raum ist schlicht und karg, lediglich ein sonderbar deplatziert wirkender Rundbogen vermittelt den Eindruck einer gewissen architektonischen Extravaganz.

Obgleich man weiß, dass er rekonstruiert ist, spürt man die verheißungsvolle Atmosphäre dieses unerklärlichen Raumes. Man betritt ihn mit einer gewissen Erwartungshaltung, womöglich verborgenen Sehnsüchten – natürlich, denn es handelt sich ja um das Atelier von Joseph Beuys, den außergewöhnlichen Künstler, über den man derart viele Geschichten gehört hat. Aus einer kollektiven Verklärung heraus wird das Künstleratelier bis heute als ge-

Since its opening in 1997 until today, the Museum Kurhaus Kleve has been noticed in many respects, primarily, presumably, as the Ewald Mataré Museum, but also as a place for contemporary exhibitions and a repository for a comprehensive art collection from the middle ages to the present that is not only connected with the history of Cleves. The fact that, in addition, it also has another highly relevant component, a true treasure, however, is still largely unknown outside the town limits of Cleves. Within its walls there is the studio of Joseph Beuys (1921–1986), an area covering approximately seventy square metres with a main room and three smaller rooms on the side which earlier served as bath halls. In one of them there is even a voluminous bath-tub set into the floor and covered with a pane of glass. Its ground is decorated with old mosaic stones with an antique effect. On rainy days a shallow puddle gathers in it, as if a bathing guest has just climbed out of it. The studio's walls are chalk-white; in the bathing chambers in some places about one metre from the floor there are individual mint-green tiles on the wall. A narrow strip of original lapis lazuli tiles is complemented with a light-grey composition floor. With a gaze into the lively outdoor space of the lush-green, baroque gardens from inside, a

calm, almost contemplative mood makes itself felt. The room is plain and bare; only the round arch that seems particularly out of place gives the impression of a certain architectural extravagance.

Although it is known that it has been reconstructed, you feel the promising atmosphere of this inexplicable space. You enter it with a certain expectancy, possibly with hidden yearnings—of course, for this is the studio of Joseph Beuys, the extraordinary artist about whom you have heard such a lot of stories. From a collective transfiguration, until today, the artist's studio is interpreted as a place shrouded in mystery, and even glorified, a place where, it is generally thought, unique and wonderful things must arise in the isolation of an artist's existence. This possibly applies to Beuys' studio in several respects. Although his later, trailblazing work of the 1960s and 1970s was done largely in Düsseldorf, he moved into the artist's workshop in Cleves at a time that is professionally and also psychologically fascinating in many ways, when a turning in both a personal and also artistic regard was taking shape. The building rich in history—no less than the baths house of an old spa from the 19th century on the edge of a baroque garden with a rising amphitheatre—

Wirkungsstätte und Sehnsuchtsort / Work-place and place of yearning

heimnisumwitterter Ort gedeutet, gar verherrlicht, an dem, so meint es die Allgemeinheit, in der Abgeschiedenheit des Künstlerdaseins einzigartige und wundersame Dinge entstehen müssen. Auf das Atelier von Beuys trifft das womöglich in mehrfacher Hinsicht zu. Obwohl sein späteres bahnbrechendes Werk der 1960er und 70er Jahre überwiegend von Düsseldorf aus entstanden ist, hat er die Künstlerwerkstatt in Kleve zu einem beruflich als auch psychologisch vielfach faszinierenden Zeitpunkt bezogen, als sich bei ihm eine Kehrtwende in persönlicher als auch in künstlerischer Hinsicht andeutete. Das an historischer Geschichte reiche Gebäude – ausgerechnet das Badehaus eines alten Kurhauses aus dem 19. Jahrhundert am Rande eines Barockgartens mit aufsteigendem Amphitheater – diente ihm als Keimzelle, um Größeres zu wagen und zu entwickeln. Hier schuf er Werke, die eine Scharnierfunktion zwischen seinem frühen, von seinem Lehrer Ewald Mataré (1887–1965) beeinflussten Oeuvre und dem fundamentalen Spätwerk einnehmen.

Das Atelier in der Form, wie es Beuys zwischen 1957/58 und 1964 besessen hat, ist erst seit September 2012 wieder öffentlich zugänglich. Nachdem es Jahrzehnte eine andere Funktion innehatte, gelang die Rückführung dem Gründungsdirektor des Museum Kurhaus Kleve, Guido de Werd (geb. 1948 im niederländischen Oss), sozusagen als Schlussakkord seiner 43-jährigen Tätigkeit für die Klever Museen. 2012 verabschiedete er sich aus seinem Dienst und präsentierte als Quintessenz nicht nur das Atelier von Beuys, sondern auch den vollständig umgebauten Gebäudeteil und die zu seiner Amtszeit erworbene Sammlung. Die damalige Wahrnehmung der Aktivitäten war insofern auf mehreren Ebenen verteilt, das Atelier von Beuys eines mehrerer Höhepunkte im Zuge des Abschieds von de Werd. Die Ausstellung „Joseph Beuys – Werklinien“, die 2016 aus Anlass des 30. Todestags und des 95. Geburtstags des Künstlers stattfindet, und der dabei herausgegebene Katalog widmen sich zum ersten Mal in monographischer Hinsicht seiner

served him as the germinating cell for risking and developing greater things. Here he created works that serve a pivotal function between his early oeuvre influenced by his teacher, Ewald Mataré (1887–1965), and his fundamental late work.

The studio in the form in which Beuys occupied it between 1957/58 and 1964 has only again been accessible to the public since September 2012. After it had had another function for decades, the reconstitution was achieved by the founding director of the Museum Kurhaus Kleve, Guido de Werd (born in 1948 in Dutch Oss), so to speak, as the final chord of his activities for Cleves museums over 43 years. In 2012 he took leave of his service and presented as its quintessence not only the studio of Beuys, but also the completely converted wing of the building and the collection acquired during his period of office. The perception of these activities at the time was thus spread over several planes, the studio of Beuys being one of several high points in the course of de Werd's departure. The exhibition, "Joseph Beuys—Work Lines", which is taking place in 2016 on the occasion of the 30th anniversary of the artist's death and his 95th birthday, accompanied by the catalogue, is dedicated for the

first time monothematically to his work-place in the Cleves spa house, presenting a selection of the most important groups of works that were made there.

Finding the studio in today's museum Kurhaus Kleve is not an easy task, presupposing as it does the willingness to stroll through the entire ground floor of the building. The unusual architecture of the museum results from a symbiosis of historical elements under the protection of national heritage and new parts of the building erected in two stages. The classicist facade is complemented by a modern interior architecture designed by the Dutch typographer, Walter Nikkels, in collaboration with the architects, Heinz Wrede (1997) and Ingrid van Hüllen / Dieter Willinek (2012).

The museum is located on a busy road—the main artery from the Netherlands to Cleves—edged by a wood on the front side and a rising slope at the back. It is about one hundred metres long, but only just under twenty metres broad, consisting of three parts. On the outer left is the so-called Baths Hotel through which you gain admission to today's museum, a three-and-a-half storey building with a central protuberance with three axes and two wings on the side, each with three axes. On the opposite side, situated in the western direction on



Ansicht der Gebäudeteile des Museum Kurhaus Kleve, (von rechts nach links) Kurhaus, Wandelhalle und Badhotel (Photographie: Marcus Schwier)

View of the parts of the building of the Museum Kurhaus Kleve, (from right to left) Spa House, Promenade and Baths Hotel (photograph: Marcus Schwier)

Wirkungsstätte im Klever Kurhaus und stellen eine Auswahl der wichtigsten Werkgruppen vor, die dort entstanden sind.

Das Atelier im heutigen Museum Kurhaus Kleve auf Anhieb zu finden, ist kein leichtes Unterfangen und setzt die Bereitschaft voraus, durch das gesamte Erdgeschoss des Gebäudes zu flanieren. Die ungewöhnliche Architektur des Museums resultiert aus einer Symbiose aus historischen, denkmalgeschützten Elementen und neuen, in zwei Etappen errichteten Gebäudeteilen. Die klassizistische Fassade wird von einer modernen Innenarchitektur ergänzt, die von dem niederländischen Typographen Walter Nikkels in Kooperation mit den Architekten Heinz Wrede (1997) und Ingrid van Hüllen/Dieter Willinek (2012) gestaltet wurde.

Das Museum liegt an einer vielfach befahrenen Straße – der Hauptachse aus den Niederlanden nach Kleve –, eingefasst durch einen Wald auf der Vorderseite und einem aufsteigenden Hang auf der Rückseite. Es ist rund hundert Meter lang, jedoch nur knapp zwanzig Meter tief und besteht aus drei Teilen. Links außen im Osten liegt das sogenannte „Badhotel“, durch das man Einlass in das heutige Museum findet, ein dreieinhalbgeschossiges Gebäude mit dreiachsigem hervortretendem Mittelrisalit und zwei jeweils dreiachsigen Seitenflügeln. Auf der gegenüberliegenden Seite, rechts außen Richtung Westen gelegen, befindet sich das Kurhaus, das seinen Namen nach dem preußischen König erhalten hat, „Friedrich-Wilhelm-Bad“. Es ist zwei Stockwerke hoch und hat einen hervortretenden dreiachsigen Mittelrisalit und zwei jeweils vierachsige Seitenflügel. Verbunden sind das Badhotel und das Kurhaus durch drei lediglich ein Stockwerk hohe, dafür aber über dreißig Meter lange Hallen, die heute „Wandelhalle“, „Pinakothek“ und „Säulengalerie“ genannt werden. Zum Atelier von Beuys gelangt man vom Badhotel durch die Hallen und die Säulengalerie hin ins Kurhaus, wo sich die Künstlerwerkstatt am hintersten Ende befindet. Beim Kurhaus handelt es sich um

den ältesten Teil des in mehreren Etappen errichteten Gebäudeensembles. Das Badhotel und die Hallen entstanden Jahrzehnte später.

Geschichte des Ateliergebäudes Die Entstehungsgeschichte des Kurhauses reicht in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück. 1742 hatte der Klever Badesarzt Johann Heinrich Schütte am Springenberg eine mineralhaltige Quelle entdeckt, durch die Kleve in den folgenden ein- einhalb Jahrhunderten zum beliebten Kurort Bad Cleve avancierte. Nicht nur wegen des Heilbads wurde die Stadt zum Ziel des internationalen Fremdenverkehrs, sie profitierte auch von den großzügigen Gartenanlagen bei der Quelle, die der kunstsinnige brandenburgische Statthalter, Fürst Johann Moritz von Nassau-Siegen, bereits um 1650 angelegt und die als bedeutende Gartenschöpfung in ganz Europa Beachtung gefunden hatten. Im frühen 18. Jahrhundert wurde die Gartenanlage durch den preußischen König Friedrich I., der als Kurprinz Kleve kennen gelernt hatte, erneuert und mit dem Prädikat „Königlicher Garten“ versehen. Einzigartig für die damalige Zeit war, dass die Anlage der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und nicht als Privatterrain genutzt wurde.

Um den Bedürfnissen des im 19. Jahrhundert zunehmenden Kurbetriebs zu entsprechen, wurde 1845/46 in der Nähe des Gartens das nach den Plänen des Architekten Anton Wein- hagen entworfene Kurgelände errichtet, das seinen Namen nach dem damaligen preußi- schen König Friedrich Wilhelm IV. erhielt. Der zwölfachsige Bau wurde durch einen dreiach- sigen Mittelrisalit akzentuiert, der an der Vorder- und Rückfront sowie in der Höhe über die zweigeschossigen Flügel hinausragte. Das Gebäude betrat man durch eine zentrale, zwei- flügelige Rundbogentür, durch die man in ein ausgemaltes Vestibül gelangte, das drei Rund- bogenarkaden und einen mit Blaustein und Marmor gefliesten Boden besaß. Hinter den Bo- gengängen führte eine zweiläufige, repräsentative Prachttreppe in die Beletage. Tageslicht

the right, there is the spa house that was given its name after the Prussian king: Friedrich Wilhelm Baths. It has two storeys and a central protuberance of three axes along with side-wings each with four axes. The baths hotel and the spa house are connected by three, one-storey high, but thirty-metres-long, halls that are today called the Promenade, Pinacotheca and Colonnade. You reach the Beuys studio from the baths hotel through the halls and the Colonnade to the spa house where the artist's workshop is located at the furthest end. The baths hotel and the halls arose decades later.

History of the studio building The history of the spa house goes back to the middle of the 18th century. In 1742 the Cleves spa doctor, Johann Heinrich Schütte, discovered a mineral spring on Springenberg through which in the following one-and-a-half centuries Cleves advanced to become the popular spa, Bad Cleve. Not only because of the therapeutic baths did the town become the destination of international tourism; it profited also from the generous gardens at the spring which the art-loving Brandenburg governor, Prince John Maurice of Nassau-Siegen, had laid out already around 1650 and which had

drawn attention throughout Europe as a significant garden creation. In the early 18th century, the gardens were renewed by the Prussian king, Friedrich I, who had got to know Cleves as heir to the Elector, and given the title Royal Garden. Unique for the time was the fact that the park was made accessible to the public and not used as a private terrain. In order to meet the needs of the expanding spa operations in the 19th century, in 1845/46 the spa building was built close to the garden according to plans of the architect, Anton Weinhausen, which took its name from the Prussian king at the time, Wilhelm IV. The building with twelve axes was accentuated by a central protuberance with three axes which protruded at the front and back as well as rising above the two-storey wings. The building was entered through a central door with a round arch and two leaves through which you reached a painted vestibule possessing three round-arched arcades and a floor tiled in lapis lazuli and marble. Behind the arcades, a magnificent double staircase led to the first floor. The daylight illuminated the hall that streamed in through a large window reaching to the intermediate landing of the staircase. A corridor joined onto the vestibule through which, apart from twelve bathing rooms, also a wood-

erhellte die Halle, das durch ein großes, bis zum Zwischenpodest der Treppe reichendes Fenster fiel. An das Vestibül schloss sich ein Korridor an, durch den neben zwölf eingerichteten Baderäumen auch ein mit Holz verkleidetes Dampfbad und ein Ruheraum zu erreichen waren. Über die Treppe erreichte man das Vestibül des oberen Geschosses, von dem aus man den großen Mittelsaal und zwei Seitensäle betreten konnte. Der mittlere Saal fungierte als eigentlicher Kursaal. Er war mit luxuriösem Mobiliar und einem Balkon mit Blick auf das Amphitheater ausgestattet, in ihm wurde geruht, gelesen und musiziert. Er war vollständig mit Landschaftsmedaillons und Grottesken ausgemalt, die später übermalt und erst bei einer Restaurierungsmaßnahme von 1964/65 durch den späteren Eigentümer, Stadtarchivar Friedrich Gorissen, entdeckt und anschließend wiederhergestellt wurden. Die schlichteren Seitensäle dienten als Restauration sowie Billard- und Spielsaal.

Um den weiterhin steigenden Besucherzahlen gerecht zu werden, errichteten die Klever 1872/73 nach den Plänen des Architekten Friedrich Karl Schubert in unmittelbarer Nähe ein repräsentatives Kurhotel. Es wurde mit dem Friedrich-Wilhelm-Bad durch eine überdachte Wandelhalle verbunden, die den illustren Gästen die Möglichkeit des Flanierens und Lustwandels zwischen Kurhaus und Badhotel bot.

Schuhe und Möbel Der Kurbetrieb nahm mit dem Beginn des Ersten Weltkrieges ein jähes Ende. Die an der deutsch-niederländischen Grenze liegende und strategisch wichtige Stadt wurde von der deutschen Armee besetzt. Die Grenze nach Holland wurde für fast fünf Jahre geschlossen, so dass keine niederländischen Badegäste mehr nach Kleve reisen konnten. Den Hotels fehlte es an Besuchern, und sie meldeten zwischen 1914 und 1918 reihenweise Konkurs an. Auch der

panelled steam bath and a resting room were accessible. Via the stairs you reached the vestibule of the upper storey from which you could enter the large middle hall and the two side-halls. The middle hall was the spa hall proper. It was equipped with luxurious furniture and a balcony with a view of the amphitheatre where you could rest, read or make music. It was completely painted with landscape medallions and grotesques that were later overpainted and only discovered during restoration in 1964/65 by the later owner, municipal archivist Friedrich Gorissen, and subsequently restored. The plainer side-halls served for recuperation as well as for playing billiards and games. To meet the needs of the increasing number of visitors, the residents of Cleves erected a splendid spa hotel in 1872/73 according to plans by the architect, Friedrich Karl Schubert, in the immediate vicinity. It was joined to the Friedrich Wilhelm Baths by a covered promenade which offered the illustrious guests the option of strolling between the spa house and the baths hotel.

Shoes and furniture With the beginning of the First World War, spa operations came to a sudden end. The strategically important town situated on the German-Netherlands border

was occupied by the German army. The border to the Netherlands was closed for almost five years, so that no Dutch bathing guests could travel to Cleves. The hotels had few guests and between 1914 and 1918 went into bankruptcy one after the other. Also the spa house complex shared this fate and went bankrupt; the hotel's inventory was auctioned off and the upper hotel rooms were rented to long-term tenants. In the mid-1920s at first the Janssen shoe factory moved into the hotel's halls which later merged with the shoe manufacturer, Terbuycken. The machines for shoe production were set up in the promenade. The shoe manufacturing family, Terbuycken, used the upper storey of the Friedrich Wilhelm Baths as living quarters. In order to have several adjacent rooms available, the family made the eastern and western hall of the upper storey smaller. Since the vestibule of the former spa house was likewise used as a place for making shoes, and the generous opening of the magnificent staircase to the upper storey was felt to be too little private for the family, the staircase being removed around 1920. A small stairway was built into the eastern part of the building as a substitute.

In the middle of the Second World War, Terbuycken had to stop shoe production and re-



Eine Ansicht des Kurhaus-Ensembles aus dem Jahr 1886 (Stadtarchiv Kleve)

A view of the spa house ensemble from 1886 (Cleves Municipal Archives)

Wirkungsstätte und Sehnsuchtsort / Work-place and place of yearning

Kurhaus-Komplex teilte dieses Schicksal und ging Bankrott, das Hotelinventar wurde versteigert, und die oberen Hotelzimmer wurden an mehrere Langzeitmieter vergeben.

In die Hotelhallen zog Mitte der 1920er Jahre zunächst die Schuhfabrik Janssen, die später mit den Schuhfabrikanten Terbuycken fusionierte. In der Wandelhalle wurden die Maschinen für die Schuhproduktion aufgestellt. Die Schuhfabrikanten-Familie Terbuycken nutzte das Obergeschoss des Friedrich-Wilhelm-Bades als Wohnung. Um über mehrere Nebenräume verfügen zu können, verkleinerte sie den östlichen und westlichen Saal des Obergeschosses. Da das Vestibül des ehemaligen Kurhauses ebenfalls als Produktionsstätte für Schuhe genutzt und die großzügige Öffnung der Prachttreppe nach oben von der Familie als zu wenig privat empfunden wurde, wurde die Treppe um 1920 entfernt. Als Ersatz wurde im östlichen Teil des Gebäudes eine kleine Treppe eingebaut.

Mitten im Zweiten Weltkrieg musste Terbuycken die Schuhproduktion einstellen und die Maschinen entfernen. Beim Angriff der Alliierten wurde der Kurhaus-Komplex beschossen, aber nicht ernsthaft beschädigt. Nach Kriegsende diente die Wandelhalle der Unterbringung von deutschen Kriegsgefangenen, die tagsüber den Reichswald minen- und munitionsfrei machten. Im zweiten Obergeschoss des Hotels wurde kurzzeitig die Polizei der Stadt untergebracht. 1946 erhielt die Schuhfabrik Terbuycken wieder Zugang, die Familie nutzte die Wandelhalle nunmehr komplett als Fabrikhalle und entfernte jeglichen alten Dekor. Der Flur und die Bäder wurden abgerissen, das alte Flachdach durch ein Industriedach aus Stahl, das mit Teerpappe zugedeckt war, ersetzt. Die Fabrik, die in Spitzenzeiten bis zu 70 Arbeiter beschäftigte, konnte sich jedoch auf Dauer nicht gegen die großen Schuhfabrikanten durchsetzen und stellte 1956 die Produktion ein.

Das immer baufälliger werdende Kurhaus-Ensemble ging in den Besitz des Treuhänders und Steuerberaters Theodor Schwarz aus Kempen¹ über, der nicht in die Immobilie investieren,



Ein Blick in die Produktionshalle und Verwaltung der Schuhfirma Terbuycken, um 1950 (Archiv des Museum Kurhaus Kleve)

A view of the production hall and administration offices of the Terbuycken shoe company around 1950 (archives of the Museum Kurhaus Kleve)



sondern sie lediglich wertsteigernd weiterverkaufen wollte. So bot er sie zum Beispiel der Stadt Kleve zum Kauf an, da diese keine Nutzungsmöglichkeiten fand, lehnte sie ab. Nachdem auch weiterhin kein Käufer zu finden war, wurde der Baukomplex in seiner Nutzung aufgeteilt. Im ehemaligen Badhotel fanden zeitweise bis zu vierzig Familien und sozial schwächere Bürger eine Wohnmöglichkeit. 1961 wurde es schließlich, zusammen mit der Wandelhalle, von dem Möbelhändler Zylstra erworben, der beide Gebäudeteile wieder provisorisch instand setzen ließ. Seine ursprüngliche Absicht war, vor allem die Wandelhalle als Mustersaal für Möbel zu nutzen. Da das Gebäude jedoch einer groß angelegten Renovierung bedurfte, die Zylstra nicht bezahlen konnte, wurde es statt als Mustersaal immer mehr als Möbellager genutzt – ein Zustand, der bis 1990 anhielt.

Seine ursprüngliche Absicht war, vor allem die Wandelhalle als Mustersaal für Möbel zu nutzen. Da das Gebäude jedoch einer groß angelegten Renovierung bedurfte, die Zylstra nicht bezahlen konnte, wurde es statt als Mustersaal immer mehr als Möbellager genutzt – ein Zustand, der bis 1990 anhielt.

Atelier von Beuys Das Friedrich-Wilhelm-Bad wurde gesondert genutzt. Joseph Beuys mietete Anfang 1958 im Erdgeschoss, direkt neben dem ehemaligen Vestibül, einen ca. siebzig Quadratmeter großen Bereich mit einem Hauptraum und einigen kleineren Nebenräumen, die zu Zeiten des Kurbetriebs als Bäder gedient hatten, an. Somit diente ihm der inzwischen marode gewordene und vom Abbruch bedrohte älteste Teil des ehemals repräsentativen Kurgebäude-Ensembles sieben Jahre lang, bis 1964, als Künstleratelier und Materiallager. Beuys hatte sich bereits von 1954 bis 1956 ein Atelier im Düsseldorfer Stadtteil Heerdt genommen, doch durch eine persönliche Krise war es ihm zuletzt nicht mehr möglich gewesen, seiner Arbeit dort in geregelten Bahnen nachzugehen. Beuys war gleichermaßen körperlich



oben: Restaurierung des Badhotels und der Wandelhalle durch den Möbelhändler Zylstra, 1967

unten: Blick auf die Lagerhalle des Möbelhändlers Zylstra, 1990er Jahre (beide Archiv des Museum Kurhaus Kleve)

above: Restoration of the baths hotel and the promenade by furniture dealer, Zylstra, 1967
below: View of the storage hall of the furniture dealer, Zylstra, 1990's (both archives of the Museum Kurhaus Kleve)

move the machines. During an attack by the Allies, the spa house complex was bombarded but not seriously damaged. After the end of the war, the promenade served to house German prisoners-of-war who cleared the Reichswald of mines and munitions during the day. In the hotel's second storey, the town's police was housed for a short time. In 1946 the Terbuycken shoe factory again gained access, the family using the promenade now completely as a factory hall and removing all the old decorations. The corridor and the baths were demolished; the old flat roof was replaced by an industrial steel roof covered with tarred paper. The factory that employed up to 70 workers during high season, could not sustainably keep up against the large shoe manufacturers, ceasing production in 1956.

The increasingly dilapidated spa house ensemble passed into the hands of the trustee and tax consultant, Theodor Schwarz from Kempen¹, who did not want to invest in the property but merely wanted to sell it on at a profit. Thus, for example, he offered the property for sale to the Town of Cleves, but since the town could not find any use for it, it declined. After no buyer could be found long-term, the building complex was subdivided in its utilization. In the former baths hotel, up to



als auch seelisch tief erschöpft gewesen. Er war allmählich in eine bedrohliche Depression geschlittert, die durch mehrere Faktoren verursacht war. Er hatte seine Teilnahme am Zweiten Weltkrieg, den er als Zwanzigjähriger traumatisch durchlebt hatte und bei dem er verwundet worden war, verdrängt und nicht hinreichend verarbeitet. Seine Freundin, eine Düsseldorfer Postangestellte, hatte sich zudem von ihm getrennt und die Verlobung gelöst, eine schlimme Zurückweisung, die er nur schwer verkraftete.² Hinzu kamen die Enttäuschung darüber, dass er in diesen Jahren künstlerisch kaum Anerkennung gefunden hat, und die durch mangelnde Aufträge verursachte materielle Not. Zu Weihnachten 1952 hatte er sich offiziell in einem Schreiben an Mataré von der Verbindung zu seinem Lehrer gelöst: „Sie verstehen es sicher wohl am besten, dass ich jetzt allein gehe in der Verfolgung eines allerdings noch nicht erreichbaren Zieles, welches auch nicht durch Kunstfertigkeit allein zu erreichen ist, sondern mit manchem anderen, das mich beschäftigt, vorwärts schreitet. Ich würde meine Selbstverwirklichung aufgeben, wenn ich mich nicht in gegenwärtiger Zeit verselbständigen würde. Nach wie vor bin ich mir des ungeheuren Wertes bewusst, Ihr Schüler gewesen sein zu dürfen. Nun muss ich natürlich ganz alleine für das da sein, das mir vorschwebt.“³ Wie das aussah, konnte er Ende 1952 noch nicht absehen. Die nächsten Jahre, die unbefriedigend und schwer für ihn waren, kümmerte er sich um vornehmlich handwerkliche Aufträge (siehe auch Text Werner Bebel, S. 216f).

Anfang Mai 1956 fanden ihn seine Freunde Erwin Heerich, Willi Basqué und Adam Rainer Lynen niedergeschlagen und erkrankt in seinem Atelier in Heerdt vor und brachten ihn zunächst nach Krefeld, wo er bei Willi Basqué und Dora Steinert übernachtete. Dort zeichnete er Tiere auf den Titelseiten eines Brockhaus-Lexikons (Kat. Nr. 36–39). Da sich seine schlechte Gemütsverfassung auch am darauffolgenden Tag nicht besserte, wurde er von seinem Vater vorübergehend zurück nach Kleve gebracht. Er erhielt Unterstützung von dem Klever Künst-

40 families and residents requiring social welfare temporarily found a place to live. In 1961, together with the promenade, it was acquired by the furniture dealer, Zylstra, who once again provisionally restored both parts of the building. His original intention was to use the promenade especially as a furniture showroom. Since, however, the building required major renovations that Zylstra could not afford, instead of using it as a showroom, it continued to be employed as a furniture storeroom, a state of affairs that continued until 1990.

Beuys' studio The Friedrich Wilhelm Baths had a special use. At the beginning of 1958 Joseph Beuys rented on the ground floor, right next to the former vestibule, an area covering approximately seventy square metres with a main room and several smaller side-rooms which had served as baths during the period of spa operations. Thus the oldest part of the former prestigious spa house ensemble, that in the meantime had become dilapidated and threatened with demolition, served for seven years, until 1964, as an artist's studio and materials storeroom.

Beuys had already taken a studio in the Düsseldorf suburb of Heerdt from 1954 to 1956, but due to a personal crisis, ultimately he was

no longer able to regularly continue his work there. Beuys was physically as well as psychologically deeply exhausted. Gradually he had slid into a threatening depression caused by several factors. He had repressed and had insufficiently worked through his participation in the Second World War, which he had lived through traumatically as a 20-year-old and in which he had been wounded. His girlfriend, a Düsseldorf postal worker, had also separated from him and dissolved the engagement, a heavy rejection which he bore only with difficulty.² On top of this came the disappointment that during this period he had found scarcely any artistic recognition, and the lack of commissions caused him financial distress. At Christmas in 1952 in a letter to Mataré, he had officially separated himself from the tie to his teacher: "You surely understand best of all that I am now going alone in pursuit of an aim which, however, is not yet attainable, which also cannot be reached through technical competence alone, but is progressing with some other things with which I am occupied. I would surrender my self-realization if I did not make myself independent at the present time. I continue to be aware of the enormous value of having been able to be your pupil. Now I naturally must be completely alone for what I

have in mind."³ How that looked he could not yet see at the end of 1952. During the next few years that were unsatisfying and difficult for him, he mainly took care of craft commissions (see the essay by Werner Bebel, p. 216f).

At the beginning of May 1956, his friends, Erwin Heerich, Willi Basqué and Adam Rainer Lynen, found him in a very low and ill state in his Heerdt studio and brought him at first to Krefeld, where he stayed overnight with Willi Basqué and Dora Steinert. There he drew animals on the title pages of a Brockhaus encyclopaedia (Cat. Nos. 36–39). Since his poor psychic state did not improve the following day, his father brought him back temporarily to Cleves. He received support from the Cleves artist, Hanns Lamers, and his wife, Ilse, and stayed in the early summer of 1957 for three months at the farm of his friends, Hans and Franz-Joseph van der Grinten in Kranenburg. In his own "*Lebenslauf Werklauf Livecourse Workcourse*" which he later wrote, this period of his life is described as, "Beuys works in the fields", a period that contributed decisively to his recuperation.

When he returned to Cleves he received news that he had been awarded the commission for his design for a monument for the fallen of both world wars in Buderich which he had

ler Hanns Lamers und dessen Frau Ilse und verblieb im Frühsommer 1957 drei Monate auf dem Hof seiner Freunde Hans und Franz-Joseph van der Grinten in Kranenburg. In seinem später selbst verfassten „Lebenslauf/Werklauf“ hieß dieser Lebensabschnitt „Beuys arbeitet auf dem Felde“, eine Zeit, die ganz entscheidend zu seiner Genesung beigetragen hat. Als er nach Kleve zurückgekehrt war, erhielt er die Nachricht, dass er den Zuschlag für seinen bereits 1955 eingereichten Entwurf für ein Ehrenmal für die Gefallenen beider Weltkriege in Büderich bekommen hat. Um den Monumentalauftrag umsetzen zu können, suchte er ein geeignetes und günstiges Atelier, das er nur wenige hundert Meter vom Haus seiner Eltern an der Tiergartenstraße 187 entfernt fand, im leer stehenden ehemaligen Kurhaus. Pro Monat zahlte er 26,10 DM Miete – einen selbst für damalige Verhältnisse vergleichsweise niedrigen Preis, der jedoch sicherlich der desolaten Grundsubstanz des Gebäudes geschuldet war. Offiziell war er ab dem 1. Januar 1958 als Mieter eingetragen.

Ogleich er nie eine enge Beziehung zu ihnen gepflegt hat (siehe Text Werner Bebel, S. 211), war Beuys dankbar, sich in der Nähe seiner Eltern aufhalten zu können. Sein Vater war krank und kam 1957 ins Krankenhaus. Er verstarb ein Jahr später.⁴ In dieser schwierigen Zeit gab ihm seine neue Freundin Eva Wurmbach (geb. 1933 in Bonn), die er beim Karneval 1958 in Düsseldorf kennengelernt hatte und im darauffolgenden Jahr ehelichte, großen Halt. Auch, als sich Beuys 1958 zum ersten Mal als Professor an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf beworben hatte, doch seine Berufung durch seinen einflussreichen Lehrer Ewald Mataré verhindert worden war.

Kreuz und Tor des „Büdericher Ehrenmals“ Beuys war im Milieu des niederrheinischen Katholizismus aufgewachsen und hat den Auftrag für das „Büdericher Ehrenmal“ trotz seiner Distanz gegenüber der Amtskirche angenommen. Er realisierte dafür ein ca. drei Meter ho-

submitted already in 1955. In order to be able to realize the commission for a monument, he sought a suitable and inexpensive studio which he found only a few hundred metres away from the house of his parents at Tiergartenstraße 187, in the vacant former spa house. He paid a monthly rent of 26.10 marks, a rent that even at the time was comparatively low which, however, was surely due to the dilapidated basic state of the building. He was officially registered as a tenant from 1 January 1958. Although he had never had close relations to them (see the essay by Werner Bebel, p. 211), Beuys was grateful that he was able to stay in the proximity of his parents. His father was ill and went into hospital in 1957, where he died one year later.⁴ During this difficult period, his new girlfriend, Eva Wurmbach (born in 1933 in Bonn), whom he had got to know during Carnival into Düsseldorf in 1958 and whom he married the following year, gave him a firm hold. This helped also when Beuys applied for the first time for a professorship in 1958 at the State Art Academy in Düsseldorf, but had his application blocked by his influential teacher, Ewald Mataré.

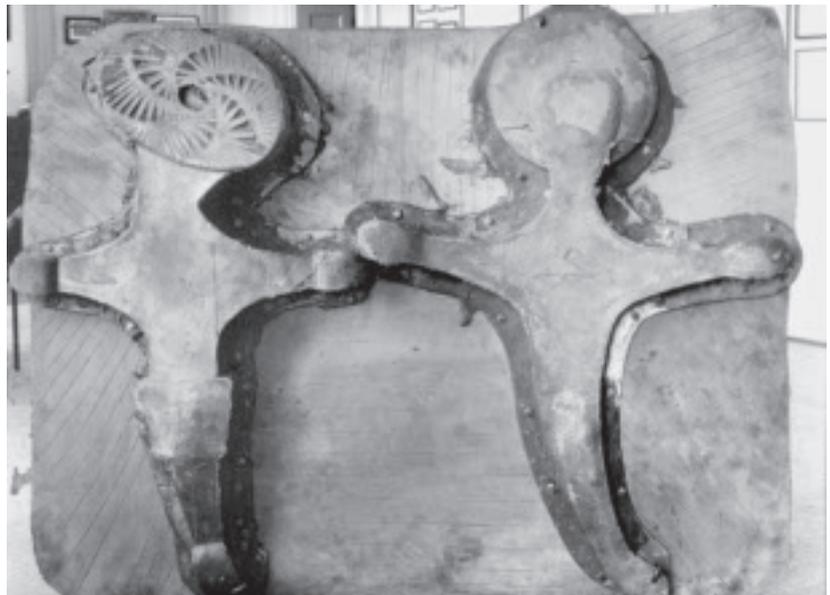
The cross and door of the „Büderich Monument“
Beuys had grown up in the milieu of Lower

Rhine Catholicism and had taken on the commission for the „Büderich Monument“ despite his distance vis-à-vis the official church. For it he realized a wooden, anthropomorphic crucifix suspended on a disk on the chest (see Cat. No. 1), a cross motif which he later adapted once more for the two crosses for the grave of the van der Grinten family in Kranenburg. Beuys had an affinity for the motif of the cross which can be followed from his early work throughout his entire oeuvre. Crucial for his preoccupation with the cross were his war experiences. „Through the experience of the war, the cross became for him the symbol of help in extreme situations, the symbol of sociality pure and simple.“⁵ For him it was an expression of Christian substance as well as a sign of the principle of healing. He conceived his sculptures (and this is an essential component of his „extended concept of art“) as „compressed aggregates“ of forces whose content was far more complex than a mere sum of logical statements or rational functions. Artistic practice and theoretical formulation resulted in a symbiotic, mutually fruitful interplay that Beuys called „sculpture“. His crucifixes which for Beuys possessed a great spiritual content by virtue of the components of 'suffering' and 'death', were downright condensations of mul-

Wirkungsstätte und Sehnsuchtsort / Work-place and place of yearning

Als Dank für die Zeit auf dem Hof der Brüder Franz-Joseph und Hans van der Grinten 1957 schuf Beuys Jahre später, 1961, ein Grabmal für deren Eltern, Gerhard und Maria van der Grinten, das er erst in seiner Einzelausstellung im Haus Koekoek präsentierte und das im Anschluss auf dem Friedhof in Kranenburg installiert wurde, wo es sich bis heute befindet und öffentlich zugänglich ist. (Photographie: Fritz Getlinger; Museum Kurhaus Kleve, Freundeskreis)

In gratitude for the period spent at the farm of the brothers Franz-Joseph and Hans van der Grinten in 1957, years later, in 1961, Beuys made a gravestone for their parents, Gerhard and Maria van der Grinten which he first presented in a solo exhibition in Koekoek House and which subsequently was installed at the cemetery in Kranenburg where it is today publicly accessible. (photograph: Fritz Getlinger; Museum Kurhaus Kleve, Freundeskreis)



hes, anthropomorphes Hängekruzifix aus Holz mit einer Eisenscheibe auf der Brust (siehe Kat. Nr. 1), ein Kreuzmotiv, das er später nochmals in den beiden Kreuzen für das Grabmal der Familie van der Grinten in Kranenburg adaptiert hat.

Beuys besaß eine Affinität zum Motiv des Kreuzes, die sich vom Frühwerk an durch sein gesamtes Oeuvre verfolgen lässt. Ausschlaggebend für die Beschäftigung mit dem Kreuz waren seine Kriegserlebnisse. „Durch die Erfahrung des Krieges wurde ihm das Kreuz zum Inbegriff der Hilfe in Grenzsituationen, des Sozialen schlechthin“⁵. Es galt ihm sowohl als Ausdruck christlicher Substanz als auch als Zeichen eines heilenden Prinzips. Seine Skulpturen verstand er – und das ist ein wesentlicher Bestandteil seines „erweiterten Kunstbegriffs“ – als „komprimierte Aggregate“ von Kräften, deren Inhalt weitaus komplexer war als eine bloße Summe logischer Aussagen und rationaler Funktionen. Bildnerische Praxis und Theoriebildung resultierten in einer symbiotischen, sich gegenseitig befruchtenden Wechselwirkung, die Beuys als „Plastik“ bezeichnete. Seine Kruzifixe, die durch die Komponenten „Leiden“ und „Tod“ einen großen spirituellen Gehalt für Beuys besaßen, waren regelrechte Kondensate vielfältiger Sinnbezüge. Im Budericher Kreuz schuf er ein Symbol der Auferstehung, das, einem chemischen Prozess vergleichbar, in der Lage war, eine tiefgreifende Substanzumwandlung „bis in die Physis hinein“ zu betreiben.⁶ Damit spielte er auf seine eigene psychische Krise an, die er letztlich „als eine Art Läuterung“ begriffen hat und durch die er „ein anderer Mensch“ geworden war. „Im Grunde musste etwas absterben“, beschrieb er, und reüssierte, dass er „zu lange einen Körper“ mit sich „herumgeschleppt“ hätte. „Der Initialvorgang war ein allgemeiner Erschöpfungszustand, der sich allerdings schnell in einen regelrechten Erneuerungsvorgang umkehrte. Die Dinge in mir mussten sich völlig umsetzen, es musste bis in die Physis hinein eine Umwandlung stattfinden“, berichtete er.⁷ Mit der Kreuzigungsthematik beschäftigte er sich, überwiegend im privaten Rahmen, etwa ein



Jahrzehnt lang, bis zum Ende der 1950er Jahre – sicherlich auch durch den Einfluss seines Lehrers Mataré, der zeitlebens zahlreiche kirchliche Aufträge realisiert hatte. Im ersten Studienjahr an der Düsseldorfer Akademie 1947/48 schuf Beuys das „Sonnenkreuz“ (Kat. Nr. 24), das eine ekstatische Aura besitzt. Der Gekreuzigte hängt frei herab, sein tief gesenktes Haupt ist mit Weintrauben geschmückt und seine Arme sind unnatürlich steil nach oben gestreckt, wodurch die Figur die Anmutung romanischer Gabelkreuze erhält. Hinter seinem Rücken erhebt sich als Dornenkrone ein rotierender Strahlenkranz. Gegenüber dieser reliefmäßig gearbeiteten Skulptur mit eingeritzten Konturen besitzen die sogenannten „Wurfkreuze“ (Kat. Nr. 10, 29 und 49) eine wiederum heidnische, kultmäßige Ausstrahlung. Sie ähneln archaischen kreuzähnlichen Wurfmessern aus afrikanischen Ländern. Anstelle des Gekreuzigten ist auf beiden Variationen ein nicht eindeutig identifizierbarer Abdruck zu sehen – einer Sonnenscheibe oder gar eines Tierkadavers? Die zweite Fassung (Kat. Nr. 49) wird durch die Applikation einer Spielzeugstoppuhr zu einem Objektkruzifix, das Beuys später beziehungsreich und aussagekräftig u.a. in der Aktion „Eurasia“ integrierte. Sie zeigen einen durch Christus als „Heiland“ begründeten neuen Zeitbegriff⁸ an. Die herkömmlichste Anmutung besitzt das frühe „Kreuz“ von 1950/51 (Kat. Nr. 32, Gipsfassung Kat. Nr. 7). In der Brust seines Gekreuzigten befindet sich eine vertiefte Mandorla, die einen Kelch umrahmt, ein Hinweis auf die Verwandlung des am Kreuz vergossenen Blutes in Wein. Das Kreuz kann hier noch am ehesten im Sinne biblischer Überlieferung als Symbol des Gekreuzigten und seines Opfertodes eingesetzt werden, dessen Blut eine lebensspendende und lebenserhaltende Flüssigkeit ist.

Auch später widmete sich Beuys der Kreuzsymbolik – durch Bienen, Braunkreuze (Kat. Nr. 67), halbierte Kreuze oder Stempelkreuze. 1969/70 erklärte er: „Kreuze treten natürlich überall auf. Ich habe Kreuze gemacht, die das gotische Element bewusst betonen, und welche, die



multiple meanings. In the Buderich cross he created a symbol of resurrection that, comparable to a chemical process, was in a position to initiate a deep transformation of substance “right down to the physical level”.⁶ With this he alluded to his own psychic crisis which he ultimately conceived, “as a kind of cleansing”, and through which he had become “another person”. “Basically something had to die”, he proclaimed, saying that he had, “dragged around a body for too long”. “The initial process was a general state of exhaustion which, however, quickly turned around into a process of downright rejuvenation. Things had to completely turn around within me; a transformation had to take place right down to the physical level”, he reported.⁷ He occupied himself with the theme of the crucifix, primarily in a private context, for about one decade, until the end of the 1950s, certainly also due to the influence of his teacher, Mataré, who had realized numerous church commissions during his lifetime. In his first year of studies at the Düsseldorf academy in 1947/48, Beuys made the “Sun Cross” (Cat. No. 24) that has an ecstatic aura. The crucified Christ is freely suspended, his deeply hanging head is decorated with grapes and his arms are stretched upward, unnaturally stiff, through which the figure suggests

a Romanesque forked cross. Behind his back a rotating steel wreath rises up as a crown of thorns. Opposite this sculpture in the form of a relief with engraved contours, the so-called “*Throwing Crosses*” (Cat. Nos. 10, 29 and 49) possess by contrast a heathen, cult-like aura. They resemble archaic cross-like throwing knives from African countries. Instead of the crucified Christ, in both variants a not clearly identifiable impression is to be seen—of a solar disk or even the cadaver of an animal? The second version (Cat. No. 49) becomes an object crucifix by applying a toy stopwatch which Beuys later integrated, with many associations and expressively, into the artistic action, “*Eurasia*”, among others. They show a new concept of time founded by Christ as “saviour”.⁸ The most conventional impression is conveyed by the early “*Cross*” from 1950/51 (Cat. No. 32, plaster version Cat. No. 7). In the breast of its crucified Christ there is a sunken mandorla framing a goblet, a reference to the transformation into wine of the blood lost on the cross. Here the cross can most easily be interpreted in the sense of biblical tradition as a symbol of the crucified Christ and his sacrificial death, whose blood is a life-giving and life-saving fluid.

Wirkungsstätte und Sehnsuchtsort / Work-place and place of yearning



ganz bewusst den romanischen Ausdruck repetieren. Später habe ich mich davon befreit und versucht, das nur von den Kräften her neu zu fassen. Ich wollte damit sagen, dass die ‚Bienenköniginnen‘ an und für sich bewegte Kreuze sind. Da ist das Kreuz organisch und bewegt sich nach rechts und nach links wie eine Form, die asymmetrisch verläuft.“⁹

Beuys sollte ein Denkmal für die Gefallenen der beiden Weltkriege im Alten Kirchturm in Buderich schaffen. Während er ein Kreuz konzipierte, das im Inneren des Kirchturms als Auf-erstehungssymbol fungieren sollte, diente das Tor am Eingang der Erinnerung an die Gefallenen. Seine archaische, nahezu brutale Ausführung, einem Scheunentor (de Werd) gleich, ist ein Äquivalent über den Schmerz nach den Gefallenen. Um sich seinen Vorstellungen für das „Budericher Ehrenmal“ zu nähern, schuf Beuys eine Vielzahl von Entwurfsskizzen (Kat. Nr. 94–108). Zahlreiche Blätter mit Bleistift, aber auch Tinte, Feder und Aquarell auf Papier sind entstanden. Die meisten dienten der Sichtbarmachung von Formen, Konstruktionen und Proportionen, der Ausformung der Scharniere, dem Schließmechanismus der Hängenvorrichtung und der Montage im Turm. Andere waren reine „Musterblätter“ ohne auf Anhieb ersichtliche Funktionen. Anhand der Skizzen lässt sich vermuten, dass sich Beuys intensiv mit der Gestaltung des Tores auseinandergesetzt hat, vor allem mit der Krümmung und Proportion der Torflügel. Nachdem er zahlreiche Versionen gezeichnet hat, in denen er sich vor allem der Anordnung der Balken gewidmet hat, entschied er sich letztlich für eine archaisch anmutende Variante mit großem gebogenem Rundbalken als oberem Türabschluss, etwas schmalere hervortretenden Balken als Tüorzargen und nochmals flachere Querbalken für die Torblätter – so, wie er das Tor später auch ausführen sollte. Auf zwei Skizzen ist der derart formulierte Torflügel zu sehen, einmal in grün ausgeführt, einmal in der Bildmitte platziert und mit Goldfarbe gemalt. Die massiven Eisenapplikationen, die später die Spitze

Later on, too, Beuys devoted himself to the symbolism of the cross—via bees, brown crosses (Cat. No. 67), half-crosses and stamp-crosses. In 1969/70 he declared, “of course crosses crop up everywhere. I have made crosses that intentionally emphasize the Gothic element, and some which quite intentionally repeat the Romanesque expression. Later on I liberated myself from this and tried to grasp it anew from the forces. With this I wanted to say that the ‘queen bees’ are basically moved crosses. There is the cross organically moving to the right and to the left like a form running asymmetrically”.⁹

Beuys was supposed to create a monument for the fallen of the two world wars in the Old Church Tower in Buderich. Whereas he was conceiving a cross that was to function in the interior of the church tower as a symbol of the resurrection, the door to the entrance served to commemorate the fallen. Its archaic, almost brutal execution, like a barn door (de Werd), is an equivalent for the pain suffered over the fallen. To approach his ideas for the “Buderich Monument”, Beuys created a number of design sketches (Cat. Nos. 94–108). Numerous sheets with pencil, but also with pen and ink, or water-colour on paper were made. Most of them served to make visible

forms, constructions and proportions, the shaping of the hinges, the locking mechanism for the suspension apparatus and for assembly in the tower. Other sketches were purely model sheets, without any obvious function. On the basis of the sketches it can be conjectured that Beuys occupied himself intensively with the artistic shaping of the door, especially with the curvature and proportions of the door-leaves. After he had drawn many versions in which he devoted himself especially to arranging the beams, he finally decided in favour of a suggestively archaic variant with large, curved, round beams at the upper edge of the door, somewhat narrower protruding beams as door-frames and even flatter transverse beams for the door-surfaces, just as he was later to realize the door. In sketches the door-leaf formulated in this way is to be seen, once in green, and once placed in the centre of the picture painted in gold. The massive iron fittings that later were to decorate the top of the door-leaves are hinted at in the sketches, but they cannot yet be inked in their later, massive realization.

The design drawings were insufficient to formulate Beuys’ artistic idea. He therefore made a wooden model of the right-hand door-leaf about fifty centimetres high in order to get

Das Auferstehungskreuz mit einem der beiden Flügel des Tores im Alten Kirchturm in Meerbusch-Büderich (Photographie: Werner J. Hannappel) (Kat. Nr. 124)

The cross of the resurrection with one of the two leaves of the door in the Old Church Tower in Meerbusch-Büderich (photograph: Werner J. Hannappel) (Cat. No. 124)



der Torflügel zieren, sind auf den Skizzen zwar angedeutet, aber in ihrer später wuchtigen Umsetzung noch nicht zu erahnen.

Die Entwurfszeichnungen reichten nicht aus, um Beuys' künstlerische Idee hinreichend zu formulieren. Deshalb erstellte er ein ca. fünfzig Zentimeter hohes Holzmodell des rechten Torflügels, um sich über die Anordnung der Formen bewusst zu werden. Es ist auf den Photographien von Willy Maywald und Fritz Getlinger im Atelier zu sehen.

Die Realisierung des Kreuzes und der beiden Torflügel für das „Büdericher Ehrenmal“ zog sich mehrere Monate dahin. Immer wieder verzögerten Bürokratie und Verwaltung die konkrete Umsetzung. Mithilfe der Krefelder Holzschreinerei Althoff und Beuys' Vetter Norbert Hülsermann, eines Schmieds aus Spellen, konnten schließlich sowohl ein Eichenholzkruzifix als auch ein zweiflügeliges Tor monumentalen Ausmaßes geschaffen werden. Beuys installierte das Kruzifix frei hängend im schmalen dunklen Inneren des romanischen Kirchturms. Das Tor mit seinen auf den ersten Blick grob wirkenden Formen und zeichenhaften, archaisch anmutenden Eisenapplikationen erweist sich beim erneuten Hinsehen als Arbeit von großer Präzision – hat Beuys darin mit einer Art Keilschrift penibel die Namen der Gefallenen eingeschnitzt (siehe auch Text von Guido de Werd, S. 85).

Mythos Kleve und Manifest Atelier Heute ist bekannt, dass weite Teile des monumentalsten Kunstwerks, des „Büdericher Ehrenmals“, von dem es immer hieß, es sei „im Klever Atelier entstanden“, überhaupt nicht in Kleve ausgeführt worden sind (siehe Zeittafel, S. 104). Beuys reichte den Handwerkern – dem Tischlermeister Althoff in Krefeld und dem Schmied Hülsermann in Spellen – präzise Skizzen (siehe z.B. Kat. Nr. 94–108) über die anzufertigenden

Formen ein, die diese minutiös umsetzten. Beuys lieferte demnach die Idee und orientierte sich bei der Umsetzung durch die Handwerker bei den ästhetischen Ansprüchen, die er bei Mataré gelernt hatte – ein Vorgehen, das ihn bald langweilen und aus dem er schnell ausbrechen sollte (siehe Text Ulf Jensen, S. 231f). Dass er zumindest die Namen der Gefallenen selbständig in die rechte Torfläche einarbeitete, ist vermutlich seinem typographischen Interesse an der Entwicklung einer eigenen Keilschrift geschuldet. Aus heutiger Sicht gesehen mutet als größter Kraftakt an der Arbeit am „Büdericher Ehrenmal“ wohl vielmehr der langwierige bürokratische Schriftverkehr mit der Gemeinde Büderich an (aus dem Beuys in späteren Jahren – seinem Anspruch auf Verbindung von Kunst und Leben geschuldet – gut ein eigenes Environment hätte machen können). Nichtsdestotrotz sah er die Zeit, die er für die Arbeit am „Büdericher Ehrenmal“ in Anspruch genommen hat, später als recht erbaulich an. In seinem „Lebenslauf / Werklauf“ gibt er für die Jahre 1957–60 einsilbig „Erholung von der Feldarbeit“ an. Wo diese „Erholung“ hingegen exakt stattgefunden hat, ist heute nicht bekannt. In Düsseldorf, bei seiner neuen Freundin Eva, die er 1959 ehelichte? Bekannt ist, dass Beuys über weite Zeiträume hinweg nicht mal in Kleve gewohnt hat, sogar nahezu ein Jahr lang bei seinem Förderer Joseph Koch in Düsseldorf untergekommen war (siehe Zeitafel, S. 103). Wozu diente ihm also das Atelier in Kleve?

Kleve war bis zu seinem vierzigsten Lebensjahr das Zentrum seines persönlichen Lebens, selbst nach heutigen Maßstäben also die Hälfte eines gesamten Menschenlebens (siehe auch Text Ulf Jensen, S. 227). Aus seinem „Lebenslauf / Werklauf“ von 1969 geht hervor, welche Bedeutung er seiner Heimatstadt beimaß. Selbst seine Geburt wurde kurzerhand von Krefeld nach Kleve verlagert, seine eigentliche Herkunft aus der Seidenstadt gab er später als rein zufällig an. Beuys war stolz auf seine Klever Herkunft. Immer wieder hat er sich in Werken auf die beachtliche Historie Kleves bezogen. 1974 fügte er zum Beispiel dem

clear about the arrangement of forms. It can be seen in the photographs by Willy Maywald and Fritz Getlinger in the studio.

The realization of the cross and the two door-leaves for the *“Büderich Monument”* took several months. Bureaucracy and administration repeatedly delayed concrete implementation. With the aid of the Krefeld carpenter’s workshop, Althoff, and Beuys’ cousin, Norbert Hülsermann, a blacksmith from Spellen, finally an oak-wood crucifix and a two-leaved door of monumental dimensions were able to be created. Beuys installed the crucifix freely suspended in the narrow, dark interior of the Romanesque church tower. The door, with its forms that seem coarse at first sight, and the seemingly archaic iron fittings, reveals itself on closer inspection to be a work of great precision—with Beuys having engraved meticulously the names of the fallen in a kind of cuneiform script (see also the essay by Guido de Werd, p. 85).

The Cleves myth and the studio manifesto
Today it is known that extensive parts of the most monumental art work, the *“Büderich Monument”*, about which it was always said that it “was made in the Cleves studio”, were not made in Cleves at all (see the chronology,

p. 104). Beuys gave the craftsmen, the master carpenter Althoff in Krefeld, and the blacksmith Hülsermann in Spellen, precise sketches (see for instance Cat. Nos. 94–108) for the forms that were to be made which they meticulously implemented. Accordingly, Beuys provided the idea and oriented himself during realization by the craftsmen on the aesthetic standards which he had learned from Mataré, a procedure which was soon to bore him and from which he quickly broke out (see the essay by Ulf Jensen, p. 231f). The fact that he at least independently worked the names of the fallen into the right-hand door-leaf is presumably due to his typographical interest in developing his own cuneiform script. From today’s perspective, the largest expenditure of energy for work on the *“Büderich Monument”* seems to come rather from the boring bureaucratic correspondence with the Municipality of Büderich (from which in his later years Beuys, in line with his intention to combine art and life, could well have made his own ‘environment’ art work). Nonetheless he later viewed the time which he took for work on the *“Büderich Monument”* as quite elevating. In his *“Lebenslauf Werklauf Livecourse Workcourse”* he specifies for the years 1957–60 laconically, “recuperation from work in the field”. Where this “recu-

bedeutenden Ensemble seiner Zeichnungen, „The Secret Block for a Secret Person in Ireland“, ein Testament mit dem Wortlaut zu: „This is the last Will and Testament / of Joseph Beuys / of Cleve ...“ (Das ist der letzte Wille und das Testament von Joseph Beuys aus der Grafschaft Cleve). Beuys bezeichnete sich als Sohn des Lohengrin aus „Cleve“, durch sein Oeuvre ziehen sich zahlreiche Darstellungen von Schwänen, Kleves Wappentier (siehe z.B. Kat. Nr. 67). Die „Intelligenz der Schwäne“ erhob er innerhalb seiner zeichnerischen Arbeit zu einem wichtigen Thema.

Auch der Persönlichkeit Jean Baptiste Cloots, genannt „Anacharsis“, die 1755 auf Schloss Gnadenthal bei Kleve, zwischen Donsbrüggen und Rindern gelegen, geboren wurde und während der Französischen Revolution 1794 als „Orateur du Genre Humain“ (Redner des Menschengeschlechts) durch die Guillotine gestorben ist, hat er einen wichtigen Platz in seinem Denken eingeräumt. An ihm faszinierte ihn die Idee einer klassen- und grenzenlosen Gesellschaft, für die er als Verfechter der Menschenrechte aufzukommen bereit war und schließlich sein Leben gab. Immer wieder kombinierte Beuys beide Namen miteinander, in der einen oder anderen Reihenfolge, und veranschaulichte dadurch, dass er „persönliche Abstammung, Mythologie und künstlerisches Ideal zu einer neuen Einheit verschmolz“¹⁰. Schon 1958 vermerkte er etwa: „Anacharsis ClootsBeuys / Anacharsis-Beuys-Cloots / wenn der Terrorismus [] / dieses Staates [] / im Zerfleischen dessen / Erfolg haben sollte.“¹¹ 1972 widmete er seinem Alter ego die Aktion „Anacharsis Cloots“ in Rom (Kat. Nr. 147), bei der er in einem Uniformmantel gekleidet aus der Biographie über Cloots von Carl Richter vorlas und zum Schluss die Anwesenden in dreifacher Verbeugung nach vorne, nach links und nach rechts verabschiedete, so, wie es Cloots kurz vor dem Besteigen der Guillotine getan haben soll.

Cloots' abgeschlagener Kopf ist auch Teil einer seiner berühmtesten Installationen, der „Straßenbahnhaltestelle“ (Kat. Nr. 2), die er 1976 für die Biennale in Venedig geschaffen hat. Sie

peration” exactly took place is not known today. In Düsseldorf with his new girlfriend, Eva, whom he married in 1959? It is known that for long periods Beuys did not even live in Cleves, and even lived for almost a year with his patron, Joseph Koch, in Düsseldorf (see chronology, p. 103). What purpose did the studio in Cleves fulfil for him?

Up until his fortieth year, Cleves was the centre of his personal life, thus according even to today's measures, the half of an entire human life (see also the essay by Ulf Jensen, p. 227). From his *“Lebenslauf Werklauf Livecourse Workcourse”* from 1969 it can be inferred what significance he accorded to his home-town. Even his birth was shifted from Krefeld to Cleves without further ado; his proper origins in the town of silk he later described as purely accidental. Beuys was proud of his Cleves origins. He repeatedly made a connection with the notable history of Cleves in his works. In 1974, for instance, he added to the significant ensemble of his drawings, *“The Secret Block for a Secret Person in Ireland”*, a will stating, “This is the last Will and Testament / of Joseph Beuys / of Cleve ...”. Beuys described himself as the son of Lohengrin from “Cleve”; many portrayals of swans, Cleves' heraldic animal, occur throughout his oeuvre (see, for instance,

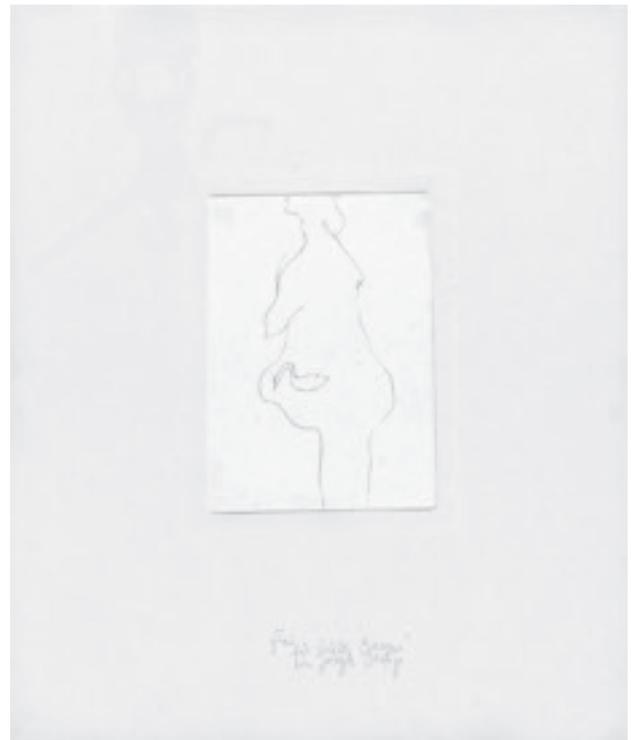
Cat. No. 67). He raised the *“Intelligence of the Swans”* to an important topic within his graphic work.

He also gave the person of Jean Baptiste Cloots, called “Anacharsis”—who was born in Gnadenthal Castle near Cleves, situated between Donsbrüggen and Rindern, and was executed by the guillotine during the French Revolution in 1794 as an “Orateur du Genre Humain”—an important place in his thinking. Beuys was fascinated by the idea of a classless and borderless society for which Cloots was willing to stand as a defender of human rights, ultimately giving his life. Beuys repeatedly combined the two names with each other in one sequence or another, thus illustrating that he “merged personal descent, mythology and artistic ideal into a new unity”¹⁰. Already in 1958 he noted, for instance, “Anacharsis ClootsBeuys / Anacharsis-Beuys-Cloots / if the terrorism [...] / of this state [...] / is to have success / in tearing each other part”¹¹. In 1972 in Rome he dedicated to his alter ego the artistic action, *“Anacharsis Cloots”* (Cat. No. 147), in which, dressed in the coat of a uniform, he read from the Cloots biography by Carl Richter, in conclusion taking his leave by bowing to those attending in a threefold bow forward, to the left and to the right, just as Cloots was

Wirkungsstätte und Sehnsuchtsort / Work-place and place of yearning

rechts: Joseph Beuys, „Ohne Titel (Frau mit Schwan)“, 1968 (Museum Kurhaus Kleve, Freundeskreis), Kat. Nr. 43
 unten: Joseph Beuys, „Ohne Titel (Sich erhebender Schwan)“, 1957–58 (Museum Kurhaus Kleve), Kat. Nr. 41

right: Joseph Beuys, "Untitled (Woman with Swan)", 1968 (Museum Kurhaus Kleve, Freundeskreis), Cat. No. 43
 below: Joseph Beuys, "Untitled (Swan rising up)", 1957–58 (Museum Kurhaus Kleve), Cat. No. 41



wurde von dem Trophäenmal „Am Eisernen Mann“ (eigentlich „Cupido-Säule“) in Kleve inspiriert, an dem Beuys als Kind regelmäßig aus der Straßenbahn ausgestiegen war. Das Trophäenmal, das im 17. Jahrhundert von dem Klever Statthalter Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679) aus Utensilien des dreißigjährigen Krieges geschaffen wurde, fesselte Beuys bereits als Kind durch seine archaische Optik. Jahrzehnte später entstanden die Photographien von Fritz Getlinger in Kleve (Kat. Nr. 130–136) und von Herbert Schwöbel in Venedig (Kat. Nr. 137–143), die deutlich machen, wie akribisch Beuys den Abguss der Monumentalskulptur in Kleve und den Aufbau in Venedig vorbereiten und umsetzen ließ. Die Teile des Trophäenmals kombinierte Beuys mit dem Kopf von Cloots, den er am oberen Ende in das Kanonenrohr, die sogenannte „Feldschlange“, steckte, so, als sollte damit direkt geschossen werden. Das dieser Installation zugrunde liegende Unikat des Kopfes, „Eiserner Mann“ (1961/76, Kat. Nr. 17), wurde zwar von seiner Schülerin an der Düsseldorfer Kunstakademie, Beatrix Sassen, geschaffen, später aber von Beuys um die Öffnung des schreienden Mundes erweitert.

Beuys schätzte seine Heimatstadt Kleve, war jedoch – wie es schien – nicht allzu häufig dort. 1958 hatte er Eva Wurmbach kennengelernt und hielt sich deshalb naturgemäß oft in Düsseldorf auf. In seinem Atelier im Klever Kurhaus empfing er vermutlich nur wenige¹², dafür ausgewählte Besucher. Seine Ehefrau Eva (die beiden heirateten 1959) hat ihn im Atelier besucht, und schilderte ihre Erinnerungen daran Jahrzehnte später dem ersten Direktor des Museum Kurhaus Kleve, Guido de Werd¹³. Sie war auch am Alten Kirchturm in Büderich zugegen, als Beuys Montagearbeiten vorgenommen hat. Bei dieser Gelegenheit zeichnete er elf Skizzen für ihre Abschlussarbeit an der Düsseldorfer Kunstakademie, wo sie Kunstgeschichte studiert hatte, „Die Landschaften in den Hintergründen der Gemälde Leonardos“¹⁴.



Wirkungsstätte und Sehnsuchtsort / Work-place and place of yearning

Der wichtigste Besucher im Klever Atelier war sicherlich Alfred Schmela, der Beuys später mit seinen Ausstellungen in seiner Galerie in Düsseldorf weltberühmt machen sollte. Beuys empfing das Ehepaar Schmela und Tochter Ulrike 1961 im Haus seiner Eltern und kredenzte ihnen zuerst deftige Schweinefüßchen. Nach dem Festschmaus führte er seine Gäste wenige hundert Meter weiter in das Atelier, wo eine Werkbeschau stattfand. „Aquarelle, Zeichnungen, Objekte, eine verwesende Ratte im Karton, abgetane Dinge, verwandelt in Schweigen und Geheimnis“, war das Resümee der erstaunten und tief beeindruckten Besucher.¹⁵ Vier Jahre später führte Beuys in der Galerie Schmela die mittlerweile als legendär geltende Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ (Kat. Nr. 144) aus, die am 26. November 1965 im Rahmen seiner Ausstellung „... irgend ein Strang...“ stattfand. Dabei schloss Beuys die Besucher zunächst aus der Galerie aus, die ihn nur durch ein Schaufenster beobachten konnten. Er hatte sich den Kopf mit Honig bestreichen und Blattgold beschichten lassen, unter seine Schuhe waren eine Filz- und eine Eisensohle geschnallt. Etwa eine Stunde lang ging er mit einem toten Hasen, den er liebevoll und vorsichtig im Arm hielt, durch die Ausstellung und schien ihm die Bilder zu erklären. Die goldene Maske verlieh der Situation etwas Mythisches, Schamanisches. Danach setzte er sich auf einen Hocker und die Besucher wurde eingelassen. Beuys war in aller Munde, die Aktion ein Schlüsselwerk seines bisherigen Schaffens.¹⁶

Zweifellos wichtige Besucher im Klever Atelier waren ebenfalls die beiden Photographen Willy Maywald (1907–1985) und Fritz Getlinger (1911–1998). Während Getlinger in Kleve lebte und sein Besuch als Pressephotograph der Rheinischen Post wenig erstaunt, verwundert doch die Anwesenheit von Maywald. Als Modephotograph, der für Firmen wie Dior, Fath oder Balenciaga in Paris arbeitete, lebte der gebürtige Klever in der französischen Hauptstadt und genoss sowohl da als auch dort ein gewisses Renommee. Da er 1958/59 im Auftrag Kleves die nach dem Krieg wieder aufgebaute Stadt photographierte, ist zu vermuten,

Joseph Beuys bei der Aktion „wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ in der Galerie Schmela, Düsseldorf, 26. November 1965 (Photographie: Ute Klophaus, Archiv des Museum Kurhaus Kleve) (Kat. Nr. 144)

Joseph Beuys at the artistic action, „how you explain pictures to a dead hare“ at the Galerie Schmela in Düsseldorf on 26 November 1965 (photo: Ute Klophaus, archives of the Museum Kurhaus Kleve) (Cat. No. 144)

supposed to have done shortly before climbing up to the guillotine.

Cloots' decapitated head is also part of one of his most famous installations, the *“Tram Stop”* (Cat. No. 2), which he made for the 1976 Venice Biennale. It was inspired by the trophy monument, *“At the Iron Man”* (properly speaking, the *“Cupido Column”*) in Cleves which as a child Beuys regularly got out of the tram. The trophy monument that was made in the 17th century by the Cleves governor, John Maurice of Nassau-Siegen (1604–1679), from martial utensils for the Thirty Years' War, captivated Beuys already as a child with its archaic appearance. Decades later, the photographs made by Fritz Getlinger in Cleves (Cat. Nos. 130–136) and by Herbert Schwöbel in Venice (Cat. Nos. 137–143) show clearly how meticulously Beuys prepared the casting of the monumental sculpture in Cleves and had it executed, and then set up in Venice. Beuys combined the parts of the trophy monument with the head of Cloots which he stuck on the end of the barrel of the so-called ‚field snake‘ cannon, as if the head was about to be fired off. The one-off of the head, *“Iron Man”* (1961/76, Cat. No. 17), on which this installation is based, was done by his student at the Düsseldorf Art Academy, Beatrix Sassen, but later modified

by Beuys with the opening of a crying mouth. Beuys valued his home-town of Cleves but, as it seems, was not there too frequently. In 1958 he had got to know Eva Wurmbach and therefore naturally often stayed in Düsseldorf. In his studio in the Cleves spa house he presumably received only few people,¹² but these were chosen visitors. His wife, Eva (they married in 1959), visited him in the studio describing her memories of those visits decades later to the first director of the Museum Kurhaus Kleve, Guido de Werd.¹³ She was also present at the Old Church Tower in Büderich when Beuys undertook the work of assembly there. On this occasion he drew eleven sketches for her final thesis at the Düsseldorf Art Academy where she had studied art history, *“The Landscapes in the Backgrounds of Leonardo's Paintings”*.¹⁴ The most important visitor to the Cleves studio was surely Alfred Schmela, who later was to make Beuys world-famous through exhibitions in his Düsseldorf gallery. Beuys received the Schmela couple and their daughter Ulrike in his parents' house, first serving them hearty pigs' trotters. After the festive meal he took his guests a few hundred metres further to the studio where a work-show took place. “Water-colours, drawings, objects, a decaying rat in a box, discarded things, transformed in si-

dass er im Zuge dessen bei Beuys vorbeischaute. Beide kannten sich über ihre gemeinsamen Freunde, Hanns und Ilse Lamers. Maywald war zudem ein passionierter Künstlerphotograph, der in Frankreich Porträts von Picasso, Braque, Léger und vielen mehr geschossen hatte, weshalb anzunehmen ist, dass er Beuys – neben weiteren lokalen Künstlerkollegen wie Lamers, Schoofs, Sabisch, Brück und anderen – ebenfalls in diese Reihe aufnehmen wollte (siehe Kat. Nr. 109).

Maywald und Getlinger haben im Frühjahr 1959 unabhängig voneinander, in zeitlich kurzem Abstand, mehrere Aufnahmen von Beuys bei der Arbeit am „Büdericher Mahnmal“ erstellt. Die Photos beider Akteure sind überaus interessant und aufschlussreich. Sie sind bereits in zahlreichen Publikationen über Beuys erschienen und bislang beschrieben worden, als ob sie die Entstehung des Mahnmals „dokumentieren“ – doch davon kann keine Rede sein. Beide Photographen zeigen das Kreuz und die Torflügel im Atelier in einem nahezu fertigen Stadium. Arbeitsspuren, wie man sie bei einem drei Meter großen Kreuz aus Eichenholz erwarten würde, sind nicht vorzufinden. Schließlich ist mittlerweile bekannt, dass die Roharbeiten in Krefeld und Spellen entstanden sind (siehe Zeittafel, S.104). Demgegenüber vermittelt Beuys den Photographen jedoch den Eindruck, die Arbeit sei nur kurz unterbrochen worden. Das Kreuz lehnt kopfüber an einem Holzgestell, in einer Position, die es dem Bildhauer ermöglicht, bequem daran zu arbeiten, Hammer und Meißel in Griffnähe. Auf zwei der Photos von Getlinger steht gar plakativ eine hochkant aufgestellte Axt vor dem Kreuz, über das sich Beuys – virile Tatkraft vermittelnd – gerade beugt, stets beide Hände auf der Holzoberfläche. Homogen im Raum verteilt liegen Arbeitsutensilien und Alltagsgegenstände, beinahe so, als seien sie für die Photographen sorgfältig arrangiert worden. Vor allem auf der Überblicksaufnahme von Fritz Getlinger, die den gesamten Raum zeigt, wirkt das Atelier ungewöhnlich großzügig. Wer heute darin steht, sieht, dass der Weitwinkel seiner Kamera den Raum



lence and mystery”, was the résumé of the astounded and deeply impressed visitors.¹⁶ Four years later, Beuys performed the now legendary artistic action, “*how you explain pictures to a dead hare*” (Cat. No. 144), at the Galerie Schmela on 26 November 1965 in the context of his exhibition, “... *some strand or other...*”. At first Beuys shut the visitors out of the gallery, who then could only view him through a display window. He had coated his head with honey and layered it with gold leaf; beneath his shoes a felt sole and an iron sole were attached. For about an hour he went through the exhibition with the dead hare, which he held tenderly and carefully in his arms, apparently explaining the pictures to him. The golden mask gave the situation a mythical, shamanic touch. After that he sat down on a stool and the visitors were let in. Beuys was the talk of the town, and the artistic action was a key work in his oeuvre hitherto.¹⁶

Without doubt also important visitors to the Cleves studio were the two photographers, Willy Maywald (1907–1985) and Fritz Getlinger (1911–1998). Whereas Getlinger lived in Cleves and his visit as the press photographer of the Rheinische Post is not surprising, Maywald’s presence gives occasion for wondering. As a fashion photographer who worked for compa-

nies such as Dior, Fath and Balenciaga in Paris, the native of Cleves lived in the French capital, enjoying here as well as there a certain renown. Since he photographed the reconstructed town post-war in 1958/59 on a commission from the Town of Cleves, it can be surmised that he dropped by Beuys during the course of this work. The two knew each other via their common friends, Hanns and Ilse Lamers. Maywald was also a passionate artist photographer who had shot portraits in France of Picasso, Braque, Léger and many others, for which reason it is to be assumed that he likewise wanted to include Beuys in this series, along with other local artists such as Lamers, Schoofs, Sabisch, Brück, et al. (see Cat. No. 109).

Early in 1959, and independently of one another, Maywald and Getlinger took several shots shortly after each other of Beuys during work on the “*Büderich Monument*”. The photos of both photographers are highly interesting and revealing. They have already appeared in numerous publications about Beuys and until now have been described as if they ‘document’ the making of the monument, but this is not at all the case. Both photographers show the cross and the door-leaves in an almost ready state. Traces of the work, as one would expect from a three-metre-long cross made of oak-



optisch gestreckt hat. Die linke Bildhälfte dominiert, aufrecht stehend und beide Flügel aneinander geschoben, das Tor, davor ein Exemplar eines Kerzenleuchterpaares von 1949/50, ein hoher Arbeitshocker sowie lose Holzbalken aus der Verarbeitung. Die rechte Bildhälfte nimmt das Kreuz auf einem Gestell ein. Ringsum befinden sich ein Ofen mit einer Teekanne, Abstellische und ein Hocker. Im Vordergrund erscheinen Kreide-Skizzen auf dem groben Steinboden, die Wände sind kalkweiß, von der Decke hängt eine schwarze Lampe.

Die Photos von Willy Maywald und Fritz Getlinger gleichen sich – und wieder nicht. Alle Aufnahmen sind im April 1959 entstanden, vermutlich nur wenige Tage voneinander entfernt. Beuys trägt sogar dieselbe Kleidung. Er hat sich fein gemacht, trägt Hemd mit Krawatte, eine dunkle Weste mit V-Ausschnitt und Hut – keine klassische Bildhauerkleidung also. Die Pose bei beiden Photographen ist ähnlich: Beuys steht hinter dem Kreuz und blickt dem Betrachter entgegen. Während er bei Getlinger sicherer, souveräner auftritt, wirkt er bei Maywald unsicherer, aber ehrlicher.

Wer Getlinger kannte, möchte umgehend meinen, dass dieser Umstand am extrovertierten Photographen gelegen haben mag. Getlinger war mit der Theaterschauspielerin Josefa Ortman (1912–1981) verheiratet, die bereits 1935 am Rose-Theater in Berlin gespielt hatte und achtzehn Jahre ein festes Engagement am Klever „Theater am Niederrhein“ besaß. Als sie 1966 ihre Karriere am Burgtheater aufgab, konnte sie auf 140 Bühnenrollen zurückblicken, darunter „Hamlet“, „Maria Stuart“, „Tod eines Handlungsreisenden“ und viele mehr. Getlinger

war Klever Theaterphotograph und hatte nicht nur seine Frau in ihren zahlreichen Theaterrollen dokumentiert. Er verstand es, zu inszenieren und aus Menschen das Beste herauszuholen. Trotzdem dürfte seine Rolle in der Inszenierung von Beuys' Atelierszene nur ausführend gewesen sein. Denn der Photo-



Joseph Beuys in seinem Atelier im Klever Kurhaus, über das Kreuz des „Büdericher Ehrenmals“ gebeugt (Details), 1959 (Photographie links: Fritz Getlinger, rechts: Willy Maywald, beide aus der Sammlung des Museum Kurhaus Kleve)

Joseph Beuys in his studio in the Cleves spa house, bent over the cross for the “Büderich Monument” (details), 1959 (photo on the left: Fritz Getlinger, on the right: Willy Maywald, both from the collection of the Museum Kurhaus Kleve)

wood, cannot be seen. After all by now it is known that the rough work was done in Krefeld and Spellen (see the chronology, p. 104). Nevertheless Beuys gives the impression to the photographers that the work has only been briefly interrupted. The cross is leaning upside-down on a wooden frame in a position that enables the sculptor to work on it comfortably, with hammer and chisel close to hand. In two of the photos by Getlinger there is even an axe stood upright before the cross over which Beuys, giving the impression of virile force, is bending with both hands on the wood's surface. Work utensils and everyday objects are scattered uniformly about the space as if they have been arranged carefully for the photographers. Especially in the overview shot by Fritz Getlinger showing the entire room, the studio seems unusually large. Anyone who today stands in this room sees that the wide-angle lens of his camera has stretched the room visually. The left-hand half of the photo dominates, standing upright the door with both leaves pushed together and in front a copy of a pair of candlesticks from 1949/50, a high working stool along with loose wooden beams from milling. The right-hand half of the photograph takes in the cross on a supporting frame. Round about there are a stove with a teapot, dumb waiters

and a stool. In the foreground, chalk sketches appear on the coarse stone floor; the walls are chalk-white and from the ceiling a black lamp is hanging.

The photos by Willy Maywald and Fritz Getlinger are similar, and also dissimilar. All the shots were taken in April 1959, presumably only a few days after each other. Beuys is even wearing the same clothes. He has spruced himself up, is wearing a shirt and tie, a dark waistcoat with a V-cut and a hat—thus no classical clothing for a sculptor. The pose for both photographers is similar. Beuys is standing behind the cross and looking at the viewer. Whereas with Getlinger he behaves self-assuredly, with Maywald he seems to be more unsure, but more honest.

Whoever knew Getlinger would want to say that this circumstance may have been due to the extroverted photographer. Getlinger was married to the theatrical actress, Josefa Ortman (1912–1981), who had already acted at the Rose Theatre in Berlin and was firmly engaged for eighteen years at the Cleves Theatre on the Lower Rhine. When she gave up her career at the Burgtheater in 1966, she was able to look back on 140 stage roles, including “Hamlet”, “Mary Stuart”, “Death of a Salesman” and many more. Getlinger was the Cleves theatre

graph Maywald, der wiederum dafür bekannt war, die Porträtierten in ihrem authentischen Umfeld zu erfassen, war vor Getlinger da und hielt auch da schon die Szenerie in selbiger Form fest. Es sind nur Kleinigkeiten, die voneinander abweichen. Doch wer genau hinsieht, bemerkt, dass auf Maywalds Aufnahme der Tore die Keilschrift, mit der Beuys die Namen der Budericher Kriegstoten in das Holz schlug, noch nicht so weit fortgeschritten war wie auf Getlingers Fassung. Zwischen Maywalds und Getlingers Photo dürften nur Tage liegen.

Während Maywald weichere atmosphärischere Aufnahmen der Exponate anfertigte, die sie in einem auratischen Licht erscheinen lassen, die regelrecht romantisch verklärt sind, sind Getlingers Photographien richtiggehend komponierte Atelierbilder geworden, die eine Stimmung transportieren. Von seiner Gesamtaufnahme des Ateliers existieren zwei Fassungen – eine ohne Künstler und eine mit. In der zweiten Fassung ist der Künstler zwar ganz in den Hintergrund gerückt, bildet aber mit seiner aufrechten Statur, dem frontal auf den Betrachter gerichteten trotzigen Blick, seinem Körperschatten an der Wand sowie dem später zu seinem Erkennungssymbol gewordenen Hut und einem Arbeitswerkzeug in der Hand unübersehbar das Bildzentrum. Zu seinen Seiten erkennt man weitere Werke: „Grauballemann“ und „SåFG-SåUG (Sonnenaufgang-Sonnenuntergang)“ (1952, 1953/58).

Getlinger ist Beuys' Erfüllungsgehilfe, im Präsentieren seines visuellen Programms, seines „Manifests“ im Atelier. Er zeigt keine reale, sondern eine inszenierte Ateliersituation. Beuys spielt mit dem Mythos des Ateliers und mit der Vorstellung, dass es sich hier um ein eigenes Universum außerhalb des Gewöhnlichen handelt. Das ist nicht neu und bei Künstlern altbewährte Praxis, man denke an Spitzwegs „Armen Poeten“, der mit der Außenseiterposition des Künstlers mittels bewusst übertriebener Inszenierung von Armut spielt. Künstler wie Magritte oder de Chirico gehen da bereits einen Schritt weiter und stellen ihr Ate-



Das Tor des „Büdericher Ehrenmals“ im Atelier von Joseph Beuys im Klever Kurhaus, 1959 (Photographie oben: Willy Maywald, unten: Fritz Getlinger (beide aus der Sammlung des Museum Kurhaus Kleve)

The door of the “Büderich Monument” in the studio of Joseph Beuys at the Cleves spa house, 1959 (photograph above: Willy Maywald, below: Fritz Getlinger, both from the collection of the Museum Kurhaus Kleve)

photographer and had documented not only his wife in her numerous theatre roles. He knew how to stage and how to get the best out of people. Nevertheless, his role in staging the studio scene with Beuys may have been only in the execution, for the photographer Maywald, who in turn was known for capturing the persons portraited in their authentic surroundings, was there before Getlinger and recorded the scenery there already in the same form. There are only small features that diverge from each other. However, if you look closely, you notice that in Maywald's shot of the door, the cuneiform script with which Beuys engraved the names of the Buderich war dead into the wood, was not so far advanced as in Getlinger's version. Only a few days probably separated Maywald's and Getlinger's photos.

Whereas Maywald made softer, more atmospheric shots of the exhibits which allow them to appear in an auratic light that is downright romantically transfiguring, Getlinger's photographs have become correctly composed studio photos conveying a mood. From his overall shot of the studio there are two versions, one without the artist and one with him. In the second version, the artist is completely in the background, but with his upright stature that is turned frontally toward the view-

er with a defiant gaze, the shadow of his body on the wall as well as the hat that later was to become his hallmark symbol, and a working tool in his hand conspicuous in the centre of the picture. At his sides further works can be discerned, “Grauballe Man” and “SåFG-SåUG (Sunrise-Sunset)” (1952, 1953/58).

Getlinger is Beuys' assistant in presenting his visual program, his 'manifesto' in the studio. He does not show any real state of affairs, but a staged studio situation. Beuys is playing with the myth of the studio and with the idea that here it is a matter of a self-contained universe outside the usual world. This is not new and is time-tested usage for artists, if you think, say, of Spitzweg's “Poor Poet” who plays with the outsider position of the artist by means of an intentionally exaggerated staging of poverty. Artists such as Magritte and de Chirico go even a step further, presenting their studios as strange rooms full of reflections and perceptual disturbances, and Dix as a drastic theatre of morbid proximity to death. Beuys moves there much more in the tradition of a Giacommetti, Zadkine and Brancusi, who see the studio as a mythical refuge in which they staged their sculptures.

Beuys does not show us any snapshot of what was really happening in his Cleves studio, but

Wirkungsstätte und Sehnsuchtsort / Work-place and place of yearning

lier als fremden Raum voller Spiegelungen und Wahrnehmungsstörungen dar, Dix als drastischen Schauplatz morbider Todesnähe. Beuys bewegt sich da vielmehr in der Tradition etwa eines Giacometti, Zadkine oder Brancusi, die das Atelier als mythisches Refugium sehen, in dem sie ihre Skulpturen inszenieren.

Beuys zeigt uns keine Momentaufnahme dessen, was wirklich in seinem Klever Atelier geschieht, sondern das, was er uns davon zeigen will. Seine Ateliendarstellung ist viel spannender als die Realität, denn man kann das sehen, was er uns über seine Arbeit und sich selbst sagen möchte.

Abschied aus Kleve 1961 fotografierte Getlinger auf Beuys' Bitte hin im ehemaligen Kurhaus sowie im Elternhaus von Joseph Beuys mehrere Kunstwerke. Beuys benötigte die Photographien für eine zweite Bewerbung an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf. Aus Getlingers Aufnahmen entstand schließlich ein in sich geschlossenes Konvolut, aus dem Beuys eine Auswahl für seine Bewerbungsmappe traf. Lediglich bei zwei Werken bezog Getlinger die Raumsituation des Ateliers mit ein: bei „Grauballeman“ und „SåFG-SåUG (Sonnenaufgang-Sonnenuntergang)“. Er platzierte die Arbeiten im ehemaligen Vestibül, das durch seine diagonal rhythmisch verlaufenden, inzwischen, stark zerbrochenen Bodenplatten und die abblätternde geweißte Wand einen rauen Charme verströmte. Besonders „Grauballeman“ wirkt auf Getlingers Photographie, verstärkt durch das Ambiente, sehr fragil. Das Werk wurde später – ebenso wie „SåFG-SåUG“ – in den Darmstädter Beuys-Block integriert, wo es heute von einer kompakten Holzverschalung umschlossen ist. „SåFG-SåUG“ wiederum ist vor derselben Wand, aber auf einem noch stärker beschädigten Teil des Marmorbodens photographiert, so dass die Binnenstruktur der Skulptur mit der Brüchigkeit des Bodens und der Wand zu korrespondieren scheint.



Das Atelier von Joseph Beuys im Klever Kurhaus, mit dem Tor und dem Kreuz des „Büdericher Ehrenmals“, einmal ohne Künstler und einmal mit, 1959 (Photographie: Fritz Getlinger)

The studio of Joseph Beuys in the Cleves spa house with the door and cross of the “Büderich Monument”, once without the artist and once with him, 1959 (photograph: Fritz Getlinger)



*links und unten: Joseph Beuys und „Grauballe-
mann“ von 1952, 1961 (Photographie: Fritz Get-
linger, Sammlung des Museum Kurhaus Kleve)
S. 34: Joseph Beuys, „SâFG-SâUG (Sonnenauf-
gang – Sonnenuntergang)“ von 1953/58, 1961
(Photographie: Fritz Getlinger, Sammlung des
Museum Kurhaus Kleve)*

*left and below: Joseph Beuys and “Graubal-
le Man” from 1952, 1961 (photograph: Fritz
Getlinger, collection of the Museum
Kurhaus Kleve)*

*p. 34: Joseph Beuys, “SâFG-SâUG (Sunrise –
Sunset)” from 1953/58, 1961 (photograph:
Fritz Getlinger, collection of the Museum
Kurhaus Kleve)*

Beuys hatte mit seiner Bewerbung Erfolg und schrieb am 10. September 1961 an Getlinger: „Unsere Arbeit (besonders Deine) war nicht umsonst. Es hat geklappt. Habe die Professur bekommen.“¹⁷ Nun ließ Beuys Kleve hinter sich, zusätzlich gestärkt durch seine Hochzeit mit Eva Wurbach und den Kontakt zum Galeristen Alfred Schmela – er bezeichnete ihn als „wichtigste persönliche Neuerwerbung“¹⁸. Er verlegte seinen Arbeits- und Lebensmitelpunkt nun fast völlig nach Düsseldorf.

Werklinien Bereits nach der Fertigstellung des „Büdericher Ehrenmals“ hatte sich bei Beuys eine langsame Abkehr von Kleve abgezeichnet, die nach Beginn seiner Professur in Düsseldorf 1961 nahezu vollständig vollzogen wurde. Das Atelier in Kleve ließ er angemietet, um darin schwere Materialien zu lagern. Handliche Gegenstände nahm er jedoch direkt mit. Dazu gehörten seine Zeichnungen und Skizzenbücher, die ihm viel bedeuteten. Beuys formulierte viele seiner ersten Ideen, waren sie in einem noch so rudimentären Stadium, zeichnerisch. „Die Zeichnung ist die Verlängerung des Gedankens“¹⁹, merkte er später einmal an und betonte dabei immer wieder, dass sie keineswegs nur Skizze, sondern meist vollumfängliches Kunstwerk sei, die denselben Stellenwert wie bildhauerische Arbeiten genieße. Angefertigt wurden seine Zeichnungen bevorzugt mit Graphit, Tinte und Tusche, aber auch mit Kaffee oder Tee, Säften, Blut, Beizen, Bronzen oder Asche. Die Papiere waren ähnlich vielfältig oder beliebig. Alles, was in Griffnähe lag, egal, ob Makulatur oder edles Büttenpapier, wurde für seine Gedankenskizzen herangezogen: leere, karierte oder linierte Hefte oder Notizblocks, Postkarten, Briefpapiere, Kuverts, Rechnungszettel oder Streichholzschachteln.²⁰ Aus dieser Denkstruktur gingen später die Multiples hervor, die er in großer Zahl anfertigte und, zur Mitteilung seiner Autorenschaft, stempelte.



Beuys' Zeichnungen geben einen tiefen Einblick in sein Inneres. „Meine Zeichnungen bilden für mich eine Art Reservoir, woraus ich wichtige Antriebe erhalten kann“²¹, erklärte er später, sie waren eine Art „Grundmaterial“, um daraus später „immer wieder etwas zu nehmen“. Die Zeichnung, zumeist mit flinken Fingern artikuliert, diente nicht nur der Visualisierung spontaner Gedankengänge, sondern auch der Präzisierung komplexer Ideen. Seine Zeichnungen erwuchsen bei ihm auf der Basis naturwissenschaftlicher, philosophischer und spiritueller Interessen. Gleichwohl betonte er: „Ich setze mich [zum Zeichnen] erst hin, wenn eine Notwendigkeit besteht, [...] wenn sich irgendwo ein Gegenstand äußert, der sich darstellen will, wenn er sagt: Ich will jetzt, ich muss jetzt dargestellt werden, weil das nötig ist, dass ich dargestellt werde, dann zeichne ich erst.“²² Damit machte er deutlich, dass jede Zeichnung quasi eine besondere Relevanz genoss und einen hohen Stellenwert besaß.

Seine frühen Zeichnungen aus den 1940er und 50er Jahren sind meist hauchzart, „ultra-visibel“²³ und voller innerer Konsequenzen. Sie sind auffallend flächenhaft und auf bloße Umrisslinien, die oft mehrfach nachgezogen sind, so dass die Dargestellten wie von einer Aura umgeben erscheinen, reduziert. Mehrfach spielt Beuys bei ihnen mit dem Wechsel von Seiten-, Frontal- oder Profilsichten. Besondere Aufmerksamkeit widmete er dem Motiv der Frau, die er zwar in sexueller Weise darstellte und auf breit gespreizte Beine und ihre Scham reduzierte (z.B. Kat. Nr. 60 und 62), aber im gleichen Atemzug auch mit Bedeutungshoheiten wie Fruchtbarkeit oder – wenn sie eine Bombe mit brennender Zündschnur in Händen hielt (Kat. Nr. 56) – Unerbittlichkeit auflud. Der Körper der Frau sollte keineswegs in erniedrigender Weise gezeigt werden, sondern besaß vielmehr eine göttliche Funktion, die dem des Mannes nicht gegeben war, denn er war zur Menschwerdung fähig. Mithin fand er die Anatomie der Frau in ihrer göttlichen Überlegenheit sogar allumfassend in der Natur und in der Landschaft vor – wie z.B. in „Ohne Titel (Frau im Gebirge)“ von 1959 (Kat. Nr. 59). Ein beliebtes



what he wants to show us. His presentation of the studio is much more exciting than the reality, for you can see what he wants to tell us about his work and about himself.

Departure from Cleves In 1961, at Beuys' request, Getlinger photographed several art works in the former spa house as well as in the house of Joseph Beuys' parents. Beuys needed the photographs for a second application at the State Art Academy in Düsseldorf. From Getlinger's shots arose finally a self-contained series from which Beuys made a selection for his application portfolio. Only in two works did Getlinger include the spatial situation in the studio: in "*Grauballe Man*" and "*SâFG-SâUG (Sunrise-Sunset)*". He placed the works in the former vestibule that emanated a raw charm through its flaky whitewashed wall and—in the meantime—the very broken floor tiles running through it rhythmically along a diagonal. Particularly "*Grauballe Man*" seems very fragile in Getlinger's photograph, reinforced by the surroundings. Later on, the work, along with "*SâFG-SâUG*", was integrated into the Darmstadt Beuys Block, where today it is enclosed in a compact timber casing. "*SâFG-SâUG*", in turn, is in front of the same wall but photographed on a part of the mar-

ble floor that is even more damaged, so that the sculpture's interior structure seems to correspond with the run-down state of the floor and the wall.

Beuys was successful with his application and wrote to Getlinger on 10 September 1961, "Our work, particularly yours, was not for nothing. It worked out. I got the professorship".¹⁷ Beuys now left Cleves behind, additionally strengthened by his wedding with Eva Wurmbach and the contact with the gallery owner, Alfred Schmela, who described him as his "most important personal new acquisition".¹⁸ Beuys shifted the centre of his work and his life now almost completely to Düsseldorf.

Work lines Already after finishing the "*Büde-
vrich Monument*", a slow turning-away from Cleves on the part of Beuys had become apparent which was almost completed after his professorship in Düsseldorf began in 1961. He kept renting the studio in Cleves to store heavy materials there. However, he took more portable objects along with him. These included his drawings and sketchbooks that meant a lot to him. Beuys formulated many of his initial ideas, no matter how rudimentary their stage of development, graphically. "Drawing is the extension of the thought"¹⁹, he later once re-

Motiv waren seine „Tierfrauen“ aus den 1950er und frühen 60er Jahren, zumeist gebückte „Hasenfrauen“, die er in fast kindlicher Simplizität und Feinheit zeichnete, stets aus Frauenkörpern mit Hasenohren zusammengesetzt (Kat. Nr. 48).

Mit dem Anfangsdatum 1958 versehen und danach bis mindestens 1965 fortgeführt, sind die sogenannten „4 Bücher Aus: Projekt Westmensch“ (Kat. Nr. 75–93), vier heute als Werkgruppe enthaltene Skizzenbücher von Beuys, die einen unmittelbaren Einblick in sein Schaffen über einen Zeitraum von sieben Jahren geben. Sie wurden von ihm vermutlich in Kleve begonnen und danach in Düsseldorf fortgesetzt. Von den vier Büchern auf insgesamt 1168 Seiten wurden 454 von Beuys für Zeichnungen als auch für schriftliche Notate genutzt. Mehr als die Hälfte der Seiten ist frei oder von Beuys mit dem Hinweis „leer“ versehen. Alle vier Kladden sind liniert und paginiert. Beuys arbeitete in ihnen zumeist mit Bleistift, nur einige Male mit Pinsel und Farbe. Er hat sie benutzt, um zahlreichen seiner Ideen eine erste Gestalt zu geben. Die „4 Bücher Aus: Projekt Westmensch“ besaßen einen hohen Stellenwert bei Beuys: „Ich halte diese Zeichnungen immer noch für eine der wichtigsten Sachen, die ich überhaupt gemacht habe, denn diese ganzen Versuche oder Experimente in der Zeichnung sind für mich ein unendlich wichtiger Apparat.“²⁴ Sie blieben zeitlebens in seinem Besitz. Wiederholt schöpfte er aus ihrem Ideenfundus: „Meine Zeichnungen bilden für mich eine Art Reservoir, woraus ich wichtige Antriebe erhalten kann. Es findet sich also in den Zeichnungen eine Art Grundmaterial, um daraus immer wieder etwas zu nehmen.“²⁵ Das in den „4 Bücher Aus: Projekt Westmensch“ enthaltene umfassende zeichnerische Werk erkundet Polaritäten wie Wärme und Kälte oder Form und Antiform, die für das spätere Werk von Beuys richtungsweisend geworden sind. Das vierte Buch von „4 Bücher Aus: Projekt Westmensch“ kulminierte demnach in der zentralen und weitreichenden Aussage: „Plastik = Alles“.



marked, repeatedly emphasizing that drawings were in no way merely a sketch, but mostly a complete art work that had the same status as sculptural works enjoy. His drawings were made preferably with graphite, ink and brush, but also with coffee or tea, juices, blood, wood stains, bronze or ash. The kinds of paper were similarly diverse or arbitrary. Everything close to hand, no matter whether it was waste paper or the most noble hand-made paper, were used for sketches of thoughts: empty, squared or lined exercise books or notepads, postcards, letterheads, envelopes, invoices or matchboxes.²⁰ From this conceptual structure there arose later the multiples which he made in large numbers and, to announce his authorship, stamped.

Beuys' drawings provide deep insight into his interior. "For me my drawings are a kind of reservoir from which I can draw important impulses"²¹, he later declared; they were a kind of "basic material" in order later to "repeatedly take something from them". The drawing, mostly articulated with nifty fingers, served not only to visualize spontaneous trains of thought, but also to make complex ideas more precise. His drawings drew on his basic interests in natural science, philosophy and spiritual considerations. At the same time he

Ein großer Werkkomplex von rund zwanzig Gipsskulpturen (Kat. Nr. 3–22) und Atelierutensilien wurde 2012 von der Familie Beuys als Dauerleihgabe für das ehemalige Atelier nach Kleve gegeben, inzwischen wurde er zum größten Teil vom Land Nordrhein-Westfalen erworben und zu einem anderen Teil von der Familie Beuys gestiftet. Er befindet sich heute als Leihgabe der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf im Museum Kurhaus Kleve. Der Werkkomplex ist, bis auf einzelne Ausnahmen, von 1947 bis 1961 entstanden. Ob er z.T. im Klever Atelier erstellt wurde, ist unklar. Der Hauptteil der Werke stammt aus einer Zeit, als Beuys zunächst Student u.a. bei Ewald Mataré an der Düsseldorfer Kunstakademie und dann — ab 1958 im Klever Kurhaus-Atelier — frei tätig war, bis er schließlich 1961 die Professur an der Düsseldorfer Kunstakademie annahm. In dieser Zeit entwickelte Beuys die Grundlagen für sein späteres Werk.

Die Werkgruppe veranschaulicht trefflich, wie Beuys von herkömmlichen Sujets wie dem Kreuz (Kat. Nr. 32) oder der Pietà (Kat. Nr. 4) zu einer individuellen künstlerischen Formensprache gelangt ist — wie dem Wurfkreuz- (Kat. Nr. 29), Lampen- (Kat. Nr. 6) oder Justitia-Motiv (Kat. Nr. 12). Die Werkgruppe besitzt – besonders für das Museum Kurhaus Kleve mit dem Atelier – eine besondere Bedeutung, indem sie einen geschlossenen Komplex aus einer entscheidenden Werkphase bildet. Sie ermöglicht durch die Materialität des Gipses und dessen deutlich sichtbare Bearbeitungsspuren einen Einblick in die Arbeitsprozesse und in die Werkstatt von Beuys.

Die Werkgruppe setzt sich aus originalen Skulpturen, aber auch aus Gipsabgüssen, vorgefundenen Objekten, die Beuys für Aktionen benutzte, und Atelierutensilien zusammen – etwa einer großen, mit Zinkblech beschlagenen Kiste, in der sich Tonklumpen befinden. Nahezu alle Werke sind aus Gips, einem Werkstoff, der eine kompakte Plastizität besitzt, gleichermaßen anonym, steril und stumpf sein kann. Künstler benutzten ihn gerne für ihre Werke,

emphasized, "I only sit down [to draw] when it is necessary, [...] when somewhere an object expresses itself that wants to be portrayed, when it says, I now want to, I now must be portrayed because it is necessary that I be portrayed; only then do I draw"²². With this he makes it clear that every drawing enjoyed quasi a special relevance and had high significance.

His early drawings from the 1940s and 1950s are mostly very delicate, "ultra-visible"²³ and full of inner consistency. They are strikingly flat, merely contour-lines that are often gone over several times so that what is portrayed seems to be surrounded by an aura, reduced. Often Beuys plays in them with the change of side, frontal and profile views. He devoted particular attention to the motif of woman, whom he portrayed in a sexual way with legs far apart and reduced to her genitals (e.g. Cat. Nos. 60–62), but in the same breath also charged with the heights of significance such as fertility or—when she held a bomb in her hands with an ignited fuse (Cat. No. 56)—inexorability. The body of woman was under no circumstances to be shown in a degrading way, but possessed rather a divine function that the man did not have, for he was capable of becoming a human being. He therefore

found the anatomy of woman in her divine superiority even all-encompassing in nature and the landscape, such as in "Untitled (Woman in the Mountains)" from 1959 (Cat. No. 59). A favourite motif were his "Animal Women" from the 1950s and early 1960s, mostly "Hare Women" whom he drew in almost childish simplicity and delicacy, always composed of women's bodies with hare's ears (Cat. No. 48).

Given the starting-date of 1958, and after that continued until at least 1965, the so-called "4 Books From: Project Western Man" (Cat. Nos. 75–93), are four sketch-books by Beuys today kept as a group of works that provide immediate insight into his creative work over a period of seven years. Of the four books containing a total of 1168 pages, 454 were used by Beuys for drawings as well as for written notes. More than half of the pages are blank or marked by Beuys with the note, "empty". All four books are lined and paginated. Beuys worked in them mostly with pencil, only a few times with brush and paint. He used them to give initial form to many of his ideas. The "4 Books From: Project Western Man" had high significance for Beuys: "I still regard these drawings as one of the most important things that I have done at all"²⁴. During his lifetime they remained in his possession. He repeatedly drew

from their store of ideas: "For me my drawings form a kind of reservoir from which I can obtain important impulses. In the drawings there is thus a kind of basic material to repeatedly take something from"²⁵. The comprehensive graphic work contained in the "4 Books From: Project Western Man" investigates polarities such as warmth and cold, or form and anti-form, which became a vital orientation for Beuys' late work. The fourth book of "4 Books From: Project Western Man" thus culminated in the central, far-reaching statement, "sculpture = everything".

A large work-complex containing, among other things, more than twenty plaster sculptures (Cat. Nos. 3–22) and studio utensils was given by the Beuys family on permanent loan to the former studio in Cleves. In the meantime most of it has been acquired by the State of North-Rhine Westphalia, and a further part donated by the Beuys family. Today it is kept on loan from the art collection of North-Rhine Westphalia at the Museum Kurhaus Kleve. Apart from few exceptions, the work-complex was made between 1947 and 1961. Whether it was partly made in the Cleves studio is unclear. The majority of the works is from a period when Beuys was at first a student with Ewald Mataré, among others, at the Düsseldorf Art

Picasso, Arp und Giacometti schätzten an ihm seine spezifische Ästhetik, Ernst und Breton seinen künstlerischen Eigenwert und seine symbolische Bedeutung. Für Beuys besaß er vermutlich keinen ästhetischen Wert, war für ihn aber in Hinsicht der Formfindung relevant. Fast jedes der Gipse erzählt eine eigene Geschichte und hat auf die eine oder andere Weise, z.B. abgegossen in Bronze, Eingang in Beuys' späteres Werk gefunden. Sein „Porträt“ aus dem Jahr 1947 (Kat. Nr. 3), ein androgyn angelegtes Selbstbildnis, das auch in einer Bronzefassung im Museum Kurhaus Kleve enthalten ist (Kat. Nr. 23), beabsichtigte Beuys ursprünglich, in Gold über dem Eingang des Deutschen Pavillons auf der Biennale in Venedig zu installieren, als er dort 1976 die Installation „Straßenbahnhaltestelle“ errichtete. Sein „Porträt“ sollte die Entsprechung zum Kopf des Anacharsis Cloots auf der Spitze der „Straßenbahnhaltestelle“ sein, und damit gleichermaßen die gedankliche Nähe zwischen den beiden Protagonisten veranschaulichen. Das Relief „Lampe“ von 1950 (Kat. Nr. 6) wollte Beuys 1958 als Teil seiner Bewerbung für ein Mahnmal im ehemaligen Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau integrieren und nahm es später als ein Element des „Darmstädter Werkblocks“ wieder auf. Die mächtige Balkenform des Kreuzes von „FOND für Basaltplastik“ von 1951–55 (Kat. Nr. 11) sei „als Schnittpunkt eines Koordinatensystems von Antike und Christentum sowie von Christentum und Materialismus“²⁶ zu verstehen. Die Arbeit „Justitia“ (1954 (1958), Kat. Nr. 12) aus zwei Teilen war ein Entwurf für ein Bronzerelief am Oberlandesgericht Düsseldorf, der jedoch abgelehnt worden war. Beuys hat sie schließlich 1958 als eigenständige Arbeit in Bronze gegossen, die sich heute im Museum Ludwig in Köln befindet. Das „einarmige Aggregat (Detail)“ von 1957 (Kat. Nr. 14) wurde von Beuys in eine Monumentalplastik integriert, die er 1956 für einen Wettbewerb zur Gestaltung eines Theatervorplatzes in Dortmund geschaffen hatte.

Academy and then, from 1958 on at the Cleves spa house studio, freelance, until finally in 1961 he gained a professorship at the Düsseldorf Art Academy. During this period Beuys developed the foundations for his later work.

The work-group illustrates appositely how Beuys came from conventional subjects such as the “cross” (Cat. No. 32) or the “Pietà” (Cat. No. 4) to an individual artistic formal language such as the “throwing cross” (Cat. No. 29), “lamp” (Cat. No. 6) or “Justitia” (Cat. No. 12) motifs. Particularly for the Museum Kurhaus Kleve with the studio, the work-group has special significance in forming a self-contained complex from a decisive phase of work. By virtue of the plaster’s materiality and its clearly visible traces of having been worked upon, it enables insight into Beuys’ work processes and his workshop.

The work-group is composed of original sculptures, but also of plaster casts, found objects Beuys used for artistic actions, and studio utensils such as a large crate covered with galvanized sheet-metal containing lumps of clay. Almost all the works are made of plaster, a material possessing a compact plasticity that can be equally anonymous, sterile and dull. Artists like using it for their works. Picasso, Arp and Giacometti valued it for its specific aesthetics,

Ernst and Breton for its autonomous artistic value and its symbolic meaning. For Beuys it probably did not have any aesthetic value, but was for him relevant for finding a form.

Almost every one of the plasters tells its own story and found access into Beuys’ later work one way or the other, for instance, cast in bronze. His “Portrait” from 1947 (Cat. No. 3), an androgynous self-portrait that is also kept at the Museum Kurhaus Kleve in a bronze version (Cat. No. 23), Beuys originally intended to have installed in gold above the entrance of the German pavilion at the Venice Biennale when he set up the “Tram Stop” installation there in 1976. His “Portrait” was supposed to correspond to the head of Anacharsis Cloots on the tip of the “Tram Stop”, thus illustrating, so to speak, the proximity in thinking between the two protagonists. In 1958 Beuys wanted to integrate the “Lamp” relief from 1950 (Cat. No. 6) as part of his application for a monument in the former concentration camp of Auschwitz-Birkenau, taking it once again later as an element of the “Block Beuys”. The mighty beam-form of the cross in “Base for Basalt Sculpture” from 1951–55 (Cat. No. 11) is to be understood “as a point of intersection between antiquity and Christianity as well as between Christianity and materialism”.²⁶ The

Wirkungsstätte und Sehnsuchtsort / Work-place and place of yearning

Aufgabe des Ateliers Am 8. Juni 1964 schrieb Friedrich Gorissen an den Stadtdirektor Dr. Scholzen im Klever Rathaus: „Ich habe die ernste Absicht, das verkommene Bauwerk wieder so herzurichten, dass es wieder ein Schmuckstück des Tiergartens wird.“²⁷ Damit beschrieb der resolute Historiker, Stadtarchivar und Museumsleiter Gorissen (1912–1993) mit deutlichen Worten die Situation des Kurhauses, das zu jenem Zeitpunkt „völlig verwahrlost“²⁸ war. Gorissen handelte mit dem Klever Grundstücks- und Hypothekenvermittler Paul Osterkamp einen Kaufpreis für den Gebäudeteil zwischen 30.000 und 40.000 DM aus.²⁹ Am 12. Juni 1964 informierte der noch aktuelle Besitzer Theodor Schwarz den Mieter Joseph Beuys über den Verkauf des Gebäudes: „Herr Dr. Gorissen will den Gebäudeteil zu einer Art Heimatmuseum umbauen, das Haus selbst beziehen und in den Parterreräumen das vorerwähnte Heimatmuseum einrichten. Wir haben am Montag bei der Kaufurkunde vereinbart, dass ich Sie hiervon in Kenntnis setze und vorsorglich die Kündigung zum nächstzulässigen Termin, das ist der 30. Sept. 1964, ausspreche. Herr Dr. Gorissen wird sich aber mit Ihnen noch persönlich ins Benehmen setzen. Ich bitte, Verständnis für die Kündigung zu haben und empfehle mich Ihnen“³⁰. Schwarz adressierte das Schreiben nach Düsseldorf, an Beuys' Wohnort am Drakeplatz 4, den er seit 1961 – nachdem er die Professur angenommen hatte – besaß. Beuys hatte noch bis August 1964 die monatliche Miete an Theodor Schwarz überwiesen.

Mit einem Schreiben vom 27. August 1964 informierte ihn dieser schließlich über den Eigentümerwechsel: „Sehr geehrter Herr Professor! Ich bestätige dankend den Eingang Ihrer heutigen Mietzahlung für den Monat August 1964. Ab 1. September 1964 wollen Sie bitte die monatliche Miete an Herrn Dr. phil. Friedrich Gorissen, Kleve, Schloßstraße 14 überweisen, da Herr Dr. Gorissen den Gebäudeteil, in dem Sie gemietet haben, von mir gekauft hat. Die Kontoangabe wollen Sie bitte bei Herrn Dr. Gorissen erfragen.“³¹ Bis dato hatte Joseph

work *“Justitia”* (1954 (1958), Cat. No. 12) in two parts was a draft for a bronze relief at the Düsseldorf Higher Regional Court which, however, had been rejected. Beuys finally cast it in bronze in 1958 as an independent work that today is kept at the Museum Ludwig in Cologne. Beuys integrated the *“One Armed Unit (Detail)”* from 1957 (Cat. No. 14) into a monumental sculpture which he had created in 1956 for a competition to design a theatre forecourt in Dortmund.

Giving up the studio On 8 June 1964, Friedrich Gorissen wrote to the municipal director, Dr Scholzen, at the Cleves Town Hall, “I have the serious intention of rebuilding the dilapidated building in such a way that it again becomes a jewel for the zoological garden”.²⁷ With this the resolute historian, municipal archivist and museum director Gorissen (1912–1993) describes in plain words the situation of the spa house which at the time was “completely neglected”.²⁸ Gorissen negotiated with the Cleves property and mortgage broker, Paul Osterkamp, a purchase price for the intended part of the building somewhere between 30 and 40 thousand marks.²⁹ On 12 June 1964, the current owner, Theodor Schwarz, informed the tenant, Joseph Beuys, of the

building's sale, “Dr Gorissen wants to convert the part of the building into a kind of local museum, move into the house himself and set up the above-mentioned local museum in the rooms on the ground floor. On Monday we agreed when signing the purchase document that I would let you know about this and provisionally give notice for the next permissible date, 30 September 1964. Dr Gorissen, however, will contact you personally. I ask you to accept this notice of termination, Best wishes”.³⁰ Schwarz addressed his letter to Beuys' residence at Drakeplatz 4 in Düsseldorf which he had owned since 1961 after accepting the professorship. Beuys paid the monthly rent to Theodor Schwarz up until August 1964.

In a letter dated 27 August 1964, Schwarz finally informed him about the change of owners: “Dear professor, I confirm with thanks receipt of your rental payment today for the month of August 1964. From 1 September 1964 please pay the monthly rent to Dr phil. Friedrich Gorissen, Cleves, Schloßstraße 14, since Dr Gorissen has purchased from me the part of the building in which you are a tenant. Please ask for the account details from Dr Gorissen.”³¹ Up until then Joseph Beuys had paid a monthly rent of 26.10 marks for the

Beuys 26,10 Mark im Monat für die rund siebzig Quadratmeter großen Atelierräume bezahlt. Gorissen nahm den Besitzerwechsel zum Anlass, um eine rigorose Mietpreiserhöhung zu verlangen. Darüber setzte er Beuys am 6. September 1964 in Kenntnis: „Sehr geehrter Herr Beuys, wie Sie von Herrn Schwarz erfahren haben, habe ich das Grundstück Tiergartenstraße 41 erworben. Durch die von Herrn Schwarz ausgesprochene Kündigung besteht ab 1. Oktober ein vertragsloser Zustand. Bitte teilen Sie mir mit, ob Sie die von Ihnen gemieteten Räume noch länger beanspruchen wollen. In diesem Falle müsste ich zur Deckung meiner erheblichen Kosten einen Mietzins von 2 DM je Quadratmeter oder umgerechnet 125 DM je Monat fordern. [...] Für den zu erwartenden Fall, dass Sie keine Verlängerung des Mietverhältnisses wünschen, bitte ich Sie, die bisher von Ihnen benutzten Räume zum 30. September freizumachen.“³²

Für Beuys gab es keinen Anlass mehr, die Räume im alten Klever Kurhaus zu diesem hohen Preis weiterhin angemietet zu lassen. Er löste den Mietvertrag, bat aber um Verlängerung der Fristen. Am 1. Oktober 1964 schrieb er an Gorissen: „Sehr geehrter Herr Gorissen! Leider ist der Lastwagen, der in der vorigen Woche mein Material aus dem Kurhaus nach hier bringen sollte, ausgefallen. Ich werde daher den Raum erst bis zum 10. freimachen können. Falls Sie mir diese Tage in Rechnung stellen wollen, bitte ich Sie mir die Rechnung nach Düsseldorf zu schicken. Mit vorzüglicher Hochachtung. Ihr sehr ergebener Joseph Beuys“³³. Eine Transportfirma brachte Beuys' Gegenstände aus dem Kurhaus-Atelier schließlich Ende Oktober nach Düsseldorf. Auf ihrer Rechnung sind als Ladung „5 M.“ ausgewiesen.³⁴

Gorissen, als Stadtarchivar und Museumsleiter, kannte die Geschichte des Gebäudes und war sich seines außerordentlichen kunst- und kulturhistorischen Wertes bewusst. Mit großer Sorgfalt nahm er mit Hilfe der Denkmalpflege eine umfassende Instandsetzung vor, die

studio rooms with an area of approximately seventy square metres. Gorissen took the opportunity of a change of ownership to demand a substantial rent increase. He informed Beuys of this on 6 September 1964: “Dear Herr Beuys, as you have learned from Herr Schwarz, I have acquired the property Tiergartenstraße 41. Through the notice of termination given by Herr Schwarz, from 1 October on there is a state of affairs without any contract. Please tell me whether you want to keep the rooms you have rented any longer. In this case, to cover my considerable costs, I must demand rental of two marks per square metre or, equivalently, 125 marks monthly. [...] For the expected eventuality that you do not desire any extension of the rental contract, I request that you vacate the premises occupied by you by 30 September.”³²

For Beuys there was no longer any reason to keep renting the rooms in the old Cleves spa house at this higher rental. He dissolved the rental contract but asked for an extension of time. On 1 October 1964 he wrote to Gorissen: “Dear Herr Gorissen, Unfortunately the truck that was supposed to bring my materials from the spa house to here last week has broken down. I will therefore only be able to vacate the rooms by the 10th. If you want to

charge me for these days, I ask that you send me the invoice in Düsseldorf. Yours faithfully, Joseph Beuys.”³³ A freight company finally brought Beuys' things from the spa house studio to Düsseldorf at the end of October. On the invoice a load of “5 M.” is documented.³⁴

As municipal archivist and museum director, Gorissen knew the history of the building and was aware of its extraordinary value with respect to art history and cultural history. With great care, and the aid of the national heritage foundation, he undertook comprehensive renovations that were to take several years. Thus, in early 1965 he had the facade renovated in the same faded pink colours which he had discovered on the original eastern gable. He made do without other repairs because they would have destroyed the historic character of the rooms. Gorissen retired in 1977, the Town of Cleves taking over the Friedrich Wilhelm Baths from him on a rental basis in 1978 so that up until his death in 1993 he was able to reside in the first floor of the building. When he died, the planning and construction works for converting from a baths hotel and promenade into the Museum Kurhaus Kleve were already well underway. One year after Gorissen's death in 1994, the Cleves Council resolved to incorporate the rooms used by Gorissen

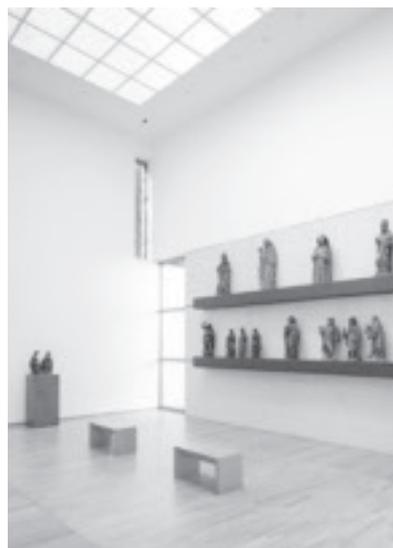
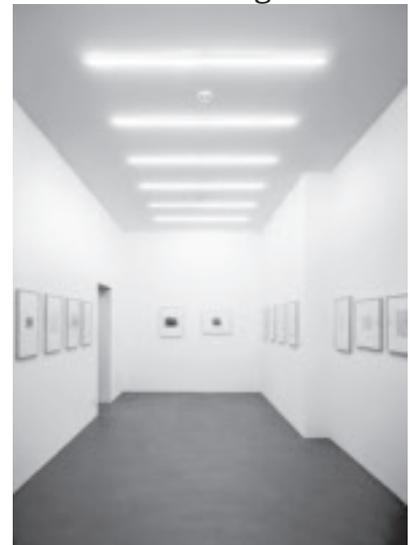
as a residence into the new utilization for the building. The Museum Kurhaus Kleve was ceremonially opened in 1997.

The municipal archives had been housed on the ground floor of the Friedrich Wilhelm Baths since 1972. For decades, the founding director, Guido de Werd, had the intention of reconstituting the Beuys studio in the rooms, thus utilizing the entire building as a museum. It took until the winter of 2006/07, however, until the municipal archives moved into other premises, thus providing the preconditions for realizing the plan. Once more the typographer and designer, Walter Nikkels, according to whose designs the baths hotel and the halls had already been converted, was commissioned to undertake the reconstitution of the Friedrich Wilhelm Baths and an extension. For four years, from 2008 until 2012, the Friedrich Wilhelm Baths were converted while in the adjacent baths hotel and the halls, regular museum operations continued. On nine September 2012, finally, the ceremonial inauguration of the entire building took place.

The national heritage architecture is an atmospheric symbiosis with new architectural spaces and elements. Almost playfully, there is alternation between old and new. At the back of the building situated against a slop-

mehrere Jahre dauern sollte. So ließ er im Frühjahr 1965 die Fassade in dem gleichen altrosa-farbenen Ton renovieren, den er auf dem ursprünglichen Ostgiebel entdeckt hatte. Auf andere Reparaturen verzichtete er, da sie den historischen Charakter der Räume gestört hätten. Gorissen ging 1977 in Ruhestand, die Stadt Kleve erwarb das Friedrich-Wilhelm-Bad von ihm 1978 auf Rentenbasis, so dass er dort bis zu seinem Tod im Jahr 1993 in der Beletage des Gebäudes residieren konnte. Als er verstarb, waren die Planungs- und Bauarbeiten für den Umbau von Badhotel und Wandelhalle zum Museum Kurhaus Kleve bereits voll im Gange. Ein Jahr nach Gorissens Tod, 1994, beschloss der Rat der Stadt Kleve, die ehemaligen, von Gorissen als Wohnung genutzten Prunkräume in die neue Nutzung einzubeziehen. 1997 wurde das Museum Kurhaus Kleve feierlich eröffnet.

Im Erdgeschoss des Friedrich-Wilhelm-Bads war – seit 1972 – das Stadtarchiv untergebracht. Jahrzehntlang hegte der Gründungsdirektor Guido de Werd die Absicht, das Beuys-Atelier in diesen Räumen wieder herzustellen und dem Ganzen eine museale Nutzung zu geben. Es dauerte jedoch bis zum Winter 2006/07, bis das Stadtarchiv neue Räume bezog und die Voraussetzungen zur Realisierung des Vorhabens geschaffen waren. Erneut war der Typograph und Entwerfer Walter Nikkels, nach dessen Entwürfen bereits das Badhotel und die Hallen umgebaut worden waren, für die Wiederherstellung des Friedrich-Wilhelm-Bades und einen Anbau verpflichtet worden. Vier Jahre lang, von 2008 bis 2012, war im Friedrich-Wilhelm-Bad umgebaut worden, während anliegend im Badhotel und in den Hallen regulärer Museumsbeitritt stattfand. Am 9. September 2012 fand schließlich die feierliche Einweihung des vollständigen Gebäudes statt. Die denkmalgeschützte Architektur ist eine stimmungsvolle Symbiose mit neuen architektonischen Räumen und Elementen eingegangen. Nahezu spielerisch wird zwischen alt und neu



ing hill, the museum has gained a generously proportioned double storey hall in which de Werd presented in 2012 his concluding exhibition, *“My Shaving Mirror—From Holthuys to Beuys”*, which showed the entire gamut of the collection acquired under his auspices from the Middle Ages to the present, including late Gothic sculptures. It can be reached through a passage from the colonnade newly created in 1997. Via three historic halls and a corridor you come to the former vestibule in which the magnificent lost staircase and the marble floor have arisen once again in their original form. The former studio rooms of Beuys which had been converted during the period of municipal archives have been returned to their original state, also thanks to the photographs by Maywald and Getlinger. A second staircase and a barrier-free lift at the back of the building facilitate the tour, which includes also another room on the first storey. The first storey of the Friedrich Wilhelm Baths, as significant testimony to the earlier condition in 1845, has remained largely unchanged. Viewed in an historical context, after conclusion of the conversion, with the careful adaptation of the Friedrich Wilhelm Baths and the architectural supplements, but above all with the reconstitu-

gewechselt. An der am Berghang gelegenen Rückseite des Gebäudes hat das Museum einen großzügig geschnittenen doppelgeschossigen neuen Saal erhalten, in dem de Werd 2012 für seine Abschlussausstellung „Mein Rasierspiegel – Von Holthuys bis Beuys“, die die ganze Spannweite der in seiner Ägide erworbenen Sammlung von Mittelalter bis in die Gegenwart gezeigt hat, u.a. spätgotische Skulpturen präsentierte. Er ist durch eine Passage von der 1997 neu geschaffenen Säulengalerie aus erreichbar. Über drei historische Säle und einen Flur erreicht man das ehemalige Vestibül, in dem die verloren gegangene Prachttreppe und der Marmorfußboden in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt sind. Die früheren Atelierräume von Beuys, die während der Zeit des Stadtarchivs umgebaut waren, sind in ihren ursprünglichen Zustand zurückversetzt, auch dank der Photographien von Maywald und Getlinger. Eine zweite Treppe und ein barrierefreier Lift im hinteren Teil des Gebäudes erleichtern den Rundgang, der im ersten Stockwerk einen weiteren neuen Raum beinhaltet. Das erste Stockwerk des Friedrich-Wilhelm-Bades, als bedeutendes Zeugnis des frühesten Zustandes von 1845, ist weitgehend unverändert geblieben. Im geschichtlichen Kontext betrachtet, hat das Museum Kurhaus Kleve nach dem Abschluss des Umbaus, mit der behutsamen Anpassung des Friedrich-Wilhelm-Bades und den architektonischen Ergänzungen, aber vor allem mit der Rückführung des Ateliers von Joseph Beuys, nunmehr seine Vollendung erreicht.³⁵



S. 39/40: *Blick in die Säle des Friedrich-Wilhelm-Bades im Museum Kurhaus Kleve, 2014 (Photographie: Marcus Schwier)*

p. 39/40: *View of the halls of the Friedrich Wilhelm Baths at the Museum Kurhaus Kleve, 2014 (photograph: Marcus Schwier)*