

Joseph Beuys: de man die van zijn leven een kunstwerk maakte

Een onderzoek naar fictie in het autobiografische werk van Joseph Beuys.

Thomas Dievelaar
Studentnummer: 5514061
Opleiding: Kunstgeschiedenis (BA)
Docent: Ilse van Rijn
Woorden: 8737



Afb. 1: Joseph Beuys tussen zijn werk op de tentoonstelling Strategy: Get Arts, Edinburgh, 1970. Foto: Cooke, Lynne en Karen Kelly. *Joseph Beuys: Arena - where would I have got if I had been intelligent!*. New York: Dia Art Foundation, 1994, 13.

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1: De definitie van fictie	7
The suspension of Disbelief	7
Fictie en de werkelijkheid	10
De intentie van de auteur	13
Conclusie	13
Hoofdstuk 2: <i>Lebenslauf/Werklauf</i>	15
Is er in dit werk sprake van fictie?	16
Welke functie vervult fictie in dit werk?	18
Grensvervaging tussen fictie en autobiografie	20
Conclusie	21
Hoofdstuk 3: <i>Arena</i>	23
Is er in dit werk sprake van fictie?	24
Welke functie vervult fictie in dit werk?	26
Conclusie	28
Conclusie	31
Bronnenlijst	33
Bijlage 1: <i>Lebenslauf/Werklauf</i>	35

Inleiding

“No other artist [...] managed – or probably ever intended – to puzzle and scandalize his primarily bourgeois art audience to the extent that he would become a figure of social worship. No other artist succeeded so systematically in aligning himself at a given time with artistic and political currents, absorbing them into his myth and work and thereby neutralizing and aestheticizing them” – Benjamin Buchloh, “Beuys: The Twilight of the Idol”, 1980.¹

Met deze woorden omschreef Benjamin Buchloh in zijn spraakmakende artikel “Beuys: The Twilight of the Idol” de kunstpraktijk van Joseph Beuys. Buchloh’s felle kritiek vormde de aanzet tot een golf van beschuldigingen (afkomstig van verschillende auteurs) aan het adres van Beuys. Onderwerp van deze beschuldigingen was een verhaal dat Beuys in die tijd geregeld over zichzelf vertelde, namelijk over hoe hij als Luftwaffe-piloot tijdens de Tweede Wereldoorlog was neergestort op de Krim en vervolgens gered door nomadische Tartaren, die hem inwikkelden met vet en vilt.² Buchloh stelde, niet onterecht, vraagtekens bij het waarheidsgehalte van het verhaal. Later onderzoek heeft inderdaad aangetoond dat delen van het verhaal niet overeenkomen met ander bronmateriaal over het voorval (zoals gegevens uit archieven van de Wehrmacht en een brief van Beuys aan de ouders van de overleden copiloot).³ Beuys heeft dus vrijwel zeker delen van het verhaal verzonnen, bewust dan wel onbewust.

Buchloh en zijn navolgers beschuldigden Beuys ervan om middels dit verhaal zijn eigen aandeel in de Tweede Wereldoorlog te bagatelliseren, en zichzelf er tegelijkertijd mee te verheffen tot een mythische held. Zij meenden hiermee de kunstenaar te hebben ontmaskerd als een zichzelf verheerlijkende leugenaar en charlatan.⁴ Vele andere kunsthistorici en –critici zijn van mening dat Buchloh het bij het verkeerde eind heeft door het verhaal zo letterlijk op te vatten. Volgens sommigen heeft Beuys delen van het verhaal verzonnen als onderdeel van de verwerking van zijn oorlogstrauma.⁵ Anderen beschouwen het als onderdeel van zijn kunstproductie, en beschouwen het als een uiting van Beuys concept van ‘sociale sculptuur’.⁶ Het verhaal wordt hoe dan ook vaak gebruikt als een cruciale bron van uitleg over Beuys’ oeuvre,

¹ Buchloh, “The Twilight of the Idol,” 43.

² Kuspit, “Between Showman and Shaman,” 27.

³ Knöfel, “Flug in die Ewigkeit”.

⁴ Antliff, *Joseph Beuys*, 122; Kuspit, “Between Showman and Shaman,” 27-31.

⁵ Kuspit, “Between Showman and Shaman,” 28.

⁶ Antliff, *Joseph Beuys*, 25-26.

waarmee bijvoorbeeld het gebruik van de materialen vet en vilt wordt verklaard.⁷ Hoewel Peter Nisbet in zijn artikel “Crash Course: Remarks on a Beuys Story” het grote belang dat vaak aan het verhaal wordt gehecht wat nuanceert, blijft het mysterieuze verhaal tot de verbeelding spreken.

Behalve in het verhaal van de crash, komt men ook in enkele kunstwerken van Beuys autobiografische elementen tegen waarvan kan worden betwijfeld of ze een nauwkeurige weergave bieden van de realiteit.⁸ Wanneer men Buchloh moet geloven zijn dit niets meer dan schaamteloze, zelf-verheerlijkende leugens. Andere auteurs suggereren in reactie daarop echter dat het autobiografische in de kunstwerken van Beuys, net als in het verhaal van de crash, niet te letterlijk moet worden genomen. Het meest uitgesproken in dit opzicht zijn Pamela Kort en Peter Nisbet, die veel geschreven hebben over de rol van autobiografie in Beuys’ oeuvre. Ook Donald Kuspit is fel gekant tegen de kritieken van Buchloh, en beschouwt Beuys’ fantasievolle uitingen van autobiografie niet als leugens, maar als de creatie van wat hij ‘persoonlijke mythologie’ noemt.⁹ Kort suggereert dat Beuys’ autobiografische uitingen als fictie moeten worden beschouwd, en stelt net als Nisbet dat het Beuys niet tot doel is om geschiedvervalsing te plegen. Kijkend naar de antwoorden die bovenstaande auteurs bieden op Buchlohs kritiek, is er in de kunstwerken van Beuys mogelijk sprake van een zekere mate van fictie, en heeft Beuys zijn autobiografische vertellingen bewust gefictionaliseerd als onderdeel van zijn kunstpraktijk.

Deze discussie omtrent de interpretatie van de status van Beuys’ autobiografische kunstwerken vraagt om een diepgaander onderzoek van fictie als een mogelijke functie in deze werken. Door Beuys’ autobiografische kunst te benaderen als fictie ontstaan mogelijk nieuwe interessante inzichten over zijn werk. Het doel van dit onderzoek is niet om andere benaderingswijzen te vervangen, enkel om bij te dragen

⁷ Deze materialen zijn onder andere terug te vinden in een aantal van Beuys’ beroemdste werken: *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*; *Coyote: I like America and America likes me*; en *Das Rudel*. Het verhaal van de vliegtuigcrash wordt vaak gebruikt om de therapeutische functie van deze materialen te verklaren, Beuys zelf heeft hierover gezegd dat dit te kort door de bocht is.

⁸ Behalve de in dit onderzoek genoemde werken, zijn de voornaamste hiervan *The secret block for a secret person in Ireland*, en volgens sommigen ook *Strassenbahnhaltestelle*.

⁹ Kuspit, “Between Showman and Shaman”, 28-30.

aan een mogelijke andere benadering van zijn werk. De enige uitzondering hierop vormt Buchloh's kritiek dat Beuys een leugenaar is: in dit onderzoek wordt gepoogd deze op wetenschappelijke gronden te weerleggen en te vervangen door de benadering van Beuys' autobiografische werk als vorm van fictie. Daarnaast is het later, wanneer blijkt dat fictie inderdaad een functie vervult binnen zijn autobiografische kunst, wellicht interessant om te onderzoeken of dit ook voor de rest van Beuys' oeuvre geldt. Het doel van dit onderzoek is dan ook om de hierboven omschreven mogelijkheid dat Beuys' autobiografische kunstwerken een element van fictie bevatten, nader te onderzoeken. Dit zal worden onderzocht aan de hand van de volgende hoofdvraag:

In hoeverre vervult fictie een functie in de autobiografische kunstwerken *Lebenslauf/Werklauf* en *Arena* van Joseph Beuys?

Om tot een antwoord te komen op deze vraag, is het onderzoek in drie deelvragen onderverdeeld.

1. Hoe kan fictie worden gedefinieerd in relatie tot beeldende kunst?
2. Welke rol vervult fictie in *Lebenslauf/Werklauf* (1964)?
3. Welke rol vervult fictie in *Arena* (*where would I have got if I had been intelligent!*) (1972)?

De eerste vraag dient om een definitie van fictie te formuleren die toepasbaar is op beeldende kunst. Fictie is namelijk een begrip dat zijn oorsprong kent in de literatuurwetenschap en ook zijn weg heeft gevonden naar theater-, film-, en televisiewetenschappen, maar binnen de kunstgeschiedenis nog niet of nauwelijks is gedefinieerd. Het is voor dit onderzoek daarom noodzakelijk om eerst de bestaande theorieën omtrent fictie in bovengenoemde vakgebieden te bestuderen, en op basis daarvan een definitie te formuleren die ook op beeldende kunst van toepassing is. De tweede en derde deelvragen zijn casestudies, waarin onderzocht wordt wat de functie van fictie is in respectievelijk *Lebenslauf/Werklauf* en *Arena*. De keuze voor deze twee werken is ingegeven door Kort en Nisbet, die beide werken als autobiografisch omschrijven en met elkaar in verband brengen.¹⁰ Zij zien beide werken als een vorm van het fictionaliseren van het eigen levensverhaal, maar herkennen ook beide een verandering in het gebruik van autobiografie die zich voltrekt precies op het moment dat *Lebenslauf/Werklauf* in onbruik raakt en plaatsmaakt voor *Arena*. De relatie tussen deze twee autobiografische werken die zij beschrijven, en het feit dat deze twee werken

¹⁰ De artikelen die hierin het meest van belang zijn, zijn: Nisbet, "Crash Course," 5-18; en Kort, "Arena: The Way In," 18-33.

als exemplarisch voor Beuys' autobiografische strategieën bekend staan, is de reden waarom voor deze twee casestudies is gekozen. Bijzonder interessant hierbij is de vraag of het veranderde gebruik van autobiografie ook een verandering in de functie van fictie met zich meebrengt, of dat deze functie juist een stabiele factor blijkt te zijn.

Hoe kan fictie worden gedefinieerd in relatie tot beeldende kunst?

Voor een zinvol onderzoek naar het gebruik van fictie in het oeuvre van Joseph Beuys, zal er eerst duidelijkheid moeten worden verschaft over de definitie van fictie die in dit onderzoek wordt gehanteerd. Hoewel men over het algemeen intuïtief een vrij scherp beeld heeft van wat fictie is en wat niet, blijkt het toch erg lastig te zijn om een sluitende en eenduidige definitie te formuleren. Vrijwel iedere auteur die er zich op toe heeft gelegd om fictie te definiëren, begint zijn of haar uiteenzetting met de constatering dat dit geen eenvoudige opgave is. Zo stelt Gregory Currie, filosoof en autoriteit op het gebied van onderzoek naar de aard van fictie, in het eerste hoofdstuk van zijn boek *The Nature of Fiction*: 'Fiction is one of those concepts like goodness, color, number, and cause that we have little difficulty in applying but great difficulty in explaining.'¹¹ In *The Distinction of Fiction* begint Dorrit Cohn met een uitgebreide beschrijving van de grote verscheidenheid aan definities van fictie, en beschrijft ze hoe ver deze uit elkaar liggen.¹² Ook dit onderzoek vangt aan met de constatering dat het haast onmogelijk is om een alomvattende definitie van fictie te formuleren. In plaats daarvan worden in het komende hoofdstuk de belangrijkste theorieën omtrent de aard van fictie onderzocht, waarbij de aandacht vooral uitgaat naar de werking en de functies ervan. Omdat kunsthistorisch discours omtrent het concept fictie grotendeels ontbreekt, zijn deze theorieën grotendeels uit de literatuurwetenschappen en filosofie afkomstig. Op basis van deze theorieën wordt ten slotte aan het einde van dit hoofdstuk het concept van fictie dat in dit onderzoek wordt gehanteerd. In de hoofdstukken erna zullen deze bevindingen worden toegepast op het oeuvre van Joseph Beuys, in het bijzonder de werken *Lebenslauf/Werklauf* en *Arena*.

Een algemene definitie: the suspension of disbelief

De verscheidenheid aan betekenissen die aan het woord fictie wordt toegekend, blijkt al uit het onderlinge verschil aan definities dat er in verschillende woordenboeken wordt gegeven. Cohn beschrijft in *The Distinction of Fiction* hoe de enige gemene deler

¹¹ Currie, *The Nature of Fiction*, 1.

¹² Cohn, *The Distinction of Fiction*, 1-17.

van deze definities iets in de trant van 'iets wat verzonnen is' lijkt te zijn.¹³ Het is te eenvoudig om fictie te bestempelen alles wat verzonnen is of 'niet op de waarheid berust' (zoals in Van Dales Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal), en in ieder geval niet afdoende in het kader van dit onderzoek.¹⁴

Door sommigen, met name in het Engels taalgebied, wordt fictie gehanteerd als een synoniem voor alle literatuur.¹⁵ Een dergelijke opvatting van fictie is voor dit onderzoek niet hanteerbaar, aangezien het alles wat geen literatuur is (dus ook beeldende kunst) impliciet uitsluit als een mogelijke uiting van fictie.

Een algemeen gehanteerde definitie van fictie is die van de 18^e eeuwse Britse filosoof Samuel Taylor Coleridge. In 1817 beschreef hij het in *Biographia Literaria* als '*willing suspension of disbelief*'.¹⁶ Coleridge zelf licht deze beschrijving nauwelijks toe, maar de term 'suspension of disbelief' (opschorting van het ongeloof) is van zeer grote invloed geweest op het denken over fictie, met name in de 20^{ste} eeuw. Er wordt in grote lijnen mee bedoeld dat de lezer/toeschouwer van fictie zich ervan bewust is dat hetgeen hem gepresenteerd wordt niet werkelijk is gebeurd (of zelfs onmogelijk kan gebeuren), maar zijn ongeloof tijdelijk 'opschort' en de vertelling aanneemt voor realiteit. Deze definiëring bevat een aantal implicaties die men vaak tegenkomt in het denken over fictie, te weten:

1. Fictie is niet een (volledig) op feiten gebaseerde waarheid, maar kan ten dele aan het verbeeldingsvermogen ontsproten zijn en zelfs zaken weergeven die in werkelijkheid niet mogelijk zijn.
2. Het publiek realiseert zich dat de aard van hetgeen hen gepresenteerd wordt fictief is, en dus niet 'echt' is.
3. Het is noodzakelijk om op de één of andere manier het ongeloof op te schorten/te geloven in de fictie, om het te kunnen begrijpen of er plezier aan te beleven.

Over de eerste aanname is binnen het discours dermate veel consensus, dat het veilig is om te stellen dat deze in zekere mate een criterium is voor het bepalen of iets fictie is

¹³ Cohn, *The Distinction of Fiction*, 1.

¹⁴ Definitie uit de Van Dale Online: Fictie: niet op werkelijkheid berustende voorstelling of beschouwing, vooral als uitgangspunt voor een gedragslijn of voor verdere beschouwing; iets dat men aanneemt, hoewel men weet dat het niet waar, of paradoxaal is, omdat het van nut is voor een redenering.

¹⁵ Cohn, *The Distinction of Fiction*, 1-2.

¹⁶ Coleridge, *Biographia Literaria*, 270.

of niet.¹⁷ Zoals echter eerder al is vermeld, volstaat het niet om alles wat niet de waarheid is als fictie te bestempelen. Met name omdat hiermee geen onderscheid gemaakt wordt tussen fictie en leugens, waar dit onderscheid vermoedelijk wel bestaat. De tweede aanname helpt om dit onderscheid te maken. Ook over de veronderstelling dat het publiek zich moet (kunnen) realiseren dat het met fictie wordt geconfronteerd bestaat een zekere consensus tussen vooraanstaande denkers, al bestaan er verschillen in de uitwerking en de details ervan. Hierbij is met name de intentie van de auteur van fictie van belang, waar aan het eind van dit hoofdstuk aandacht aan zal worden besteed.

Geloven in Fictie

Met name over de derde aanname is veel discussie. Over de mate waarin en de wijze waarop men gelooft in fictie, bestaan zeer uiteenlopende theorieën.¹⁸ Een van de bekendste daarvan is de zogenaamde *Make-believe* theorie van Kendall Walton. Hij stelt dat fictie werkt als ‘*a game of make-believe*’ (een net-alsof-spel). Zoals kinderen in een potje ‘bakkertje spelen’ doen alsof een hoopje zand een taart is, zo is fictie ook een net-alsof-spel waarbij de fictieve objecten, personages en gebeurtenissen de ‘rekwisieten’ zijn.¹⁹ Volgens Walton gelooft men niet echt in de fictie, maar gelooft men ‘net-alsof’. Een compleet andere theorie is die van de filosoof Alan Paskow, die beweert dat we echt geloven in fictie, terwijl we ons er tegelijkertijd van bewust zijn dat het fictief is. Dit verklaart Paskow doordat de mens volgens hem twee vormen van bewustzijn kent. Bewustzijn₁ is volledig betrokken bij en gelooft in hetgeen er wordt gepresenteerd, bewustzijn₂ is geconditioneerd door conventies, normen en waarden en fungeert als een soort filter om ervoor te zorgen dat er gepast op de situatie wordt gereageerd.²⁰ Dit maakt mogelijk dat we enerzijds echt geloven in fictie, maar niet handelen naar de

¹⁷ Cohn, *The Distinction of Fiction*, 12-15.

¹⁸ Veel van deze theorieën zijn een poging om een antwoord te formuleren op een probleem dat binnen de esthetica bekend staat als ‘de paradox van fictie’. De paradox, zo schrijft Paskow, bestaat uit drie stellingen. Slechts twee daarvan kunnen er tegelijkertijd waar zijn, waarbij de overgebleven stelling automatisch onjuist moet zijn, omdat er een tegenspraak in zit die maakt dat niet alle drie de stellingen tegelijkertijd juist kunnen zijn. De paradox luidt als volgt:

1. De meeste (zo niet alle, volwassen) mensen hebben soms een emotionele reactie op objecten, mensen, of gebeurtenissen die zij als puur fictief beschouwen.
2. Een emotionele reactie hebben op objecten, mensen, of gebeurtenissen is geloven dat deze daadwerkelijk bestaan en daadwerkelijk de eigenschappen bezitten die men erin verstaat.
3. Geen enkel persoon die wezens of gebeurtenissen beschouwt als fictief gelooft tegelijkertijd dat ze niet fictief zijn (m.a.w. dat ze echt zijn).

¹⁹ Walton, “Pictures and Make-Believe”, 287-290.

²⁰ Paskow, *The Paradoxes of Art*, 63.

emoties die het oproept (bijvoorbeeld: we grijpen niet in wanneer we een acteur een fictieve moord zien plegen op het podium). Paskow plaatst zichzelf hiermee in de voetsporen van Coleridge en de suspension of disbelief.

Paskow beschouwt fictie daarnaast als een intentioneel object (een begrip dat afkomstig is uit de fenomenologie van Husserl): iets of iemand die men beschouwt als echt bestaand (dus buiten de eigen fantasie om), terwijl dat niet noodzakelijkerwijs zo is.²¹ Een intentioneel object kan, volgens de theorie die ermee samenhangt, als echt bestaand worden beschouwd (al bestaat hier meer discussie over dan Paskow doet vermoeden). Hierin bestaat dan ook een groot verschil tussen Walton en Paskow: waar Walton de (emotionele) reactie op fictie als 'net-alsof-spel' en quasi-emoties identificeert, is in Paskows theorie een echte, volwaardige (emotionele) reactie mogelijk. Dit gegeven stelt fictie in staat om invloed uit te oefenen op de realiteit, waarvan het belang later in dit hoofdstuk zal blijken.²² Het is om die reden dat Paskows theorie op het gebied van geloven in fictie de voorkeur geniet boven die van Walton.

Fictie en de Werkelijkheid

Het onderzoek naar de manier waarop en mate waarin we geloven in fictie, leidt haast onvermijdelijk naar de bevraging van de relatie tussen fictie en de werkelijkheid. Met name Paskow en gelijkgestemden suggereren immers dat fictie een zekere mate van echtheid kan bezitten. De Franse filosoof Paul Ricoeur gaat uitgebreid in op dit onderwerp in zijn boek *Time and Narrative*. Ook hij is van mening dat het te simplistisch is om te stellen dat geschiedenis enkel de werkelijkheid beschrijft en echt is, en fictie beperkt blijft tot wat niet echt is.²³ Ricoeur nuanceert het idee dat geschiedenis een volledig waargebeurd verleden beschrijft, en stelt dat de onwerkelijkheid van fictie eveneens moet worden herzien.

²¹ Een voorbeeld dat Paskow noemt van een intentioneel object, is de Griekse god Zeus. De oude Grieken geloofden in zijn bestaan (in zijn echtheid) in de wereld. Of Zeus ook daadwerkelijk bestaat is van secundair belang: door zijn status als intentioneel object wordt Zeus 'echt'. Paskow, *The Paradoxes of Art*, 60-61.

²² Om bij het voorbeeld van Zeus te blijven: doordat de oude Grieken geloofden in het bestaan van Zeus, kreeg het intentionele object 'Zeus' invloed op de realiteit: het feit dat Zeus ergens in de wereld bestond (voor de Grieken althans) beïnvloedde hun daden en gedachten.

²³ Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3 101. Ricoeur gebruikt 'geschiedenis' als tegenstelling van fictie.

Fictieve waarheid

Ricoeur beschouwt zijn beschrijving van de notie van de ‘wereld van de tekst’ aan het eind van volume 2 van *Time and Narrative* als de eerste helft van de weg richting een herzien concept van de onwerkelijkheid van fictie.²⁴ Met deze ‘wereld van de tekst’ wordt bedoeld dat iedere fictie een eigen, afgesloten, interne werkelijkheid kent waarbinnen zich het verhaal afspeelt.²⁵ Tevens introduceert Ricoeur hier het concept van ‘*imaginative variations*’: variaties op de ervaring van tijd binnen de verschillende fictieve werelden die enkel door fictie kunnen worden verkend. Binnen iedere wereld van de tekst bestaat een andere ‘*imaginative variation*’, en elke uiting van fictie kent zijn eigen unieke wereld.²⁶

Samenhangend met deze wereld van de tekst is het concept van de ‘fictieve waarheid’, zoals geformuleerd door Kendall Walton. Ook hij beschrijft dat iedere fictie zijn eigen werkelijkheid kent. Binnen een bepaalde fictie kan iets waar zijn of niet waar zijn: de wereld van de tekst kent zijn eigen ‘fictieve waarheid’.²⁷ Deze kan volgens Walton berusten op ‘*make-believe*’ (zoals hierboven omschreven), of volledig ontsproten zijn aan de fantasie van de auteur (*imaginative truth*).

Binnen de literatuurwetenschap wordt de relatie tussen de wereld van de tekst en de echte wereld behandeld door Dorrit Cohn, die fictie definieert als alle ‘niet-referentiele literaire narratief’.²⁸ Hiermee bedoelt ze dat fictie niet noodzakelijkerwijs hoeft te refereren aan de echte wereld. Verder stelt ze dat de referenties van fictie aan de echte wereld niet gebonden zijn aan nauwkeurigheid, en vooral dat fictie niet exclusief aan de echte wereld buiten de tekst refereert.²⁹

Een theorie van lezen

Het belang en de betekenis van een uiting van fictie blijft volgens Ricoeur echter opgesloten binnen de wereld van de tekst, zolang de tekst niet gelezen wordt.³⁰ Betekenis ontstaat wanneer de wereld van de tekst en de wereld van de lezer elkaar ontmoeten: wanneer de tekst gelezen wordt.³¹ Om de onwerkelijkheid van fictie te

²⁴ Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3 158.

²⁵ Ricoeur, *Time and Narrative*, vol 2 100-101.

²⁶ Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3 128.

²⁷ Walton, “Pictures and Make-Believe”, 288-291.

²⁸ Cohn, *The distinction of Fiction*, 12.

²⁹ Cohn, *The Distinction of Fiction*, 15.

³⁰ Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. 2 101, 187.

³¹ Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. 3 158-159.

herzien (de notie van de wereld van de tekst vormde hiervoor slechts het begin), formuleert Ricoeur een theorie van lezen.

Ricoeur begint met het beschrijven van de rol van de auteur. De auteur hanteert een strategie waarmee hij de lezer overtuigt van zijn verhaal.³² De verschillende mogelijkheden die de auteur hierbij tot zijn beschikking heeft rekent Ricoeur tot het rijk van de retorica, meer precies: de retorica van fictie. In dit kader schetst hij de tegenstelling tussen de geloofwaardige en de ongeloofwaardige auteur. Een betrouwbare auteur krijgt van het publiek het vertrouwen om niet alleen het verhaal te vertellen, maar ook om een waardeoordeel te geven en zelfs de gedachten van de personages te kennen. Een ongeloofwaardige auteur laat het publiek zich afvragen wat ze moeten geloven, en nodigt hiermee sterk uit voor meer reflectie aan de kant van de lezer. De lezer krijgt meer vrijheid, maar ook meer verantwoordelijkheid.

De verantwoordelijkheid van de lezer is om de betekenis van de fictie te ontsluiten. Door te lezen brengt de lezer de fictieve wereld in aanraking met de echte wereld, en dit is zoals gezegd het moment waarop volgens Ricoeur betekenis ontstaat. Hier blijkt wat volgens Ricoeur de functie is van fictie: om, ten aanzien van het dagelijks bestaan, te onthullen en te transformeren.³³ Fictie kan wat geschiedenis niet kan: het kan speculeren over alternatieve werelden, waar andere normen en waarden heersen, andere (natuur)wetten gelden, of andere gebeurtenissen plaatsvinden dan in de echte wereld. Het lezen van de tekst zet aan tot het overdenken van deze alternatieve werelden (*imaginative variations*) en kan zo het denken en handelen van de lezer beïnvloeden. In een andere tekst noemt Ricoeur dit de *productive reference* van de tekst. Fictie is geen reproductie van iets anders, maar heeft invloed op de wereld door een model te presenteren voor een andere realiteit.³⁴ Het refereert aan iets nieuws wat voorheen nog niet bestond, en voegt het hiermee toe aan de wereld. Pas door te lezen kan er bemiddeling plaatsvinden tussen de wereld van de fictie en de realiteit en krijgt de productieve referentie invloed op de echte wereld, doordat het een invloed heeft op de lezer. Hierin raakt het aan het beschouwen van fictie als intentioneel object: hierdoor wordt het mogelijk dat fictie een echte (in plaats van quasi-) invloed heeft op de lezer.

³² Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. 3 159-160.

³³ Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. 3 158.

³⁴ Ricoeur, "The Function of Fiction in Shaping Reality," 141.

De intentie van de Auteur

Tot slot zal beknopt het al eerder genoemde belang van de intentie van de auteur worden besproken, die behalve door Ricoeur ook uitgebreid wordt behandeld door Gregory Currie. Met name Currie benadrukt dat het van belang is dat de auteur de intentie heeft om een werk van fictie te maken.³⁵ Hiermee onderscheidt fictie zich namelijk van de leugen: een leugen wordt verzonnen met als doel dat men het voor waarheid aanneemt, een fictie wordt bedacht met als doel dat men het als fictie begrijpt. Volgens Currie heeft de auteur van non-fictie de intentie om een bewering te doen en deze te onderbouwen, waarmee hij een belangrijk onderscheid tussen fictie en non-fictie signaleert. Het is dan ook van belang dat het publiek uit het werk kan opmaken dat het geconfronteerd wordt met een uiting van fictie. De auteur kan dit op verschillende manieren kenbaar maken (denk hierbij aan Ricoeur's retorica van fictie), waarvan stijl de voornaamste is. Ook de context waarbinnen, en de wijze waarop de fictie wordt gepresenteerd, spelen hier een rol.³⁶

Conclusie

Dit onderzoek heeft een aantal inzichten opgeleverd over de aard, de werking en de functie van fictie. Fictie is niet gebonden aan waargebeurde feiten, en kan een oneindigheid aan fictieve werelden creëren. Deze werelden kennen ieder hun eigen (interne) werkelijkheid en waarheid, en op de een of andere manier moet de lezer, luisteraar of toeschouwer ertoe worden aangezet daarin te geloven. Fictie krijgt pas echt betekenis op het moment dat het gelezen (of gezien, of gehoord) wordt: pas doordat het gaat leven in het voorstellingsvermogen van het publiek, krijgt het een transformerende invloed op de realiteit.

Het doel van dit hoofdstuk is om een definitie te vinden die toepasbaar is op beeldende kunst. Op basis van de bovenstaande beschrijving van fictie, kan nu het antwoord op deze deelvraag worden geformuleerd:

³⁵ Currie, "What is Fiction?", 388-389.

³⁶ Currie, "What is Fiction?", 389.

Fictie is alle representatie die niet gebonden is aan waargebeurde geschiedenis, die doormiddel van de creatie van een alternatieve werkelijkheid op een productieve manier kan refereren aan de realiteit.

de keuze voor het woord ‘representatie’ (in plaats van bijvoorbeeld Cohns ‘narratief’) beperkt deze definitie zich niet enkel tot literatuur. Met representatie wordt hier bedoeld: de weergave of beschrijving van een object, persoon of gebeurtenis.³⁷ Ook de auteurs waarop deze definitie gebaseerd is (met uitzondering van Cohn) hanteren dergelijke woordkeuzes, waarbij met name het woord ‘mimesis’ steevast terugkeert.³⁸ Daarentegen is de definitie niet zó breed dat alle kunst automatisch tot het rijk van fictie gerekend moet worden: alle kunst die enkel en alleen aan de realiteit of aan zichzelf refereert, valt buiten de categorie van fictie. Hierdoor blijft het zinvol om te bepalen of een kunstwerk fictie is of niet, en te onderzoeken op welke manier fictie functioneert binnen een bepaald werk. In de komende twee hoofdstukken zal worden onderzocht of en hoe *Lebenslauf/Werklauf* en *Arena* van Joseph Beuys kunnen worden begrepen als fictie.

³⁷ Sheppard, *Aesthetics*, 15-17.

³⁸ Mimesis komt uit het oud-Grieks en wordt binnen de esthetica vaak gebruikt als beschrijving voor representatie in de kunsten. Ricoeur, Paskow en Walton stellen expliciet of impliciet dat hun benadering van fictie toepasbaar is op alle kunst en niet beperkt blijft tot literatuur.

Welke rol vervult fictie in *Lebenslauf/Werklauf* (1964)?

In de vroege jaren '60 was Beuys nauw betrokken bij de kunstbeweging Fluxus. In deze Fluxus-periode begon Beuys met zijn welbekende performances (*Aktionen*), en begon hij steeds grotere bekendheid te verwerven. Tevens was hij in 1961 benoemd tot professor aan de kunstacademie van Düsseldorf.³⁹

Een van de meest spraakmakende optredens van Beuys is die op een Fluxus-festival, op de technische universiteit in Aken, 20 juli 1964. Destijds was 20 juli een belangrijke nationale herdenkingsdag, waarop een poging om Hitler om te brengen door een aantal legerofficieren op 20 juli 1944 werd herdacht.⁴⁰ Het publiek begreep niets van de performances (waarvan werd verwacht dat deze in het teken van de herdenking zouden staan) en kon deze dan ook niet waarderen, en werd steeds kwader en onrustiger. Laat op de avond (omstreeks 10 uur) bestormden een aantal studenten uit het publiek het podium tijdens een performance van Beuys waarbij hij blokken vet smolt in een zinken pannetje.⁴¹

Hoewel deze gebeurtenis van groot belang is geweest in de carrière van Beuys, is dit onderzoek gericht op een ander onderdeel van zijn bijdrage aan dit festival. In het programmabladd van het evenement, was namelijk ook een tekst van Beuys opgenomen met de titel *Lebenslauf/Werklauf* (zie bijlage 1).⁴² Deze autobiografische beschrijving van belangrijke momenten in Beuys' leven werd toen voor het eerst gepubliceerd en zou de komende jaren nog een belangrijke plaats innemen in zijn oeuvre. Het werk bestaat uit een chronologische opsomming van belangrijke gebeurtenissen uit Beuys' leven, beginnend bij zijn geboorte in 1921 en eindigend bij het moment van publicatie. Ieder onderdeel van deze opsomming begint met een jaartal, gevolgd door een cryptische beschrijving van een gebeurtenis uit dat jaar. Vrijwel al deze gebeurtenissen zijn omschreven als tentoonstellingen, en zonder achtergrondkennis van Beuys' biografie zijn de betekenissen van deze omschrijvingen moeilijk te doorgronden. Dit op het eerste gezicht onschuldige document is door Beuys de jaren heen verschillende keren

³⁹ Antliff, *Joseph Beuys*, 142.

⁴⁰ Antliff, *Joseph Beuys*, 25.

⁴¹ Antliff, *Joseph Beuys*, 28.

⁴² Kort, *Beuys: The Profile of a Successor*, 22.

aangepast ,waarbij hij het niet zo nauw lijkt te nemen met de nauwkeurigheid van zijn weergave van de geschiedenis.⁴³ Dit zou erop kunnen wijzen dat er fictie in het spel is, waarmee het werk zeer relevant is voor dit onderzoek.

Is er in *Lebenslauf/Werklauf* sprake van fictie?

Om vast te stellen of er in dit werk sprake is van fictie, zal het werk worden getoetst aan de definitie van fictie zoals die in het vorige hoofdstuk is opgesteld. Allereerst moet worden vastgesteld of hier sprake is van een representatie. Dit is het geval: het werk is een representatie van de (al dan niet fictieve) levensloop en carrière van Beuys. Ook moet worden bepaald of het werk een zuivere weergave geeft van de realiteit, wat hier zoals gezegd niet het geval is. Een gedetailleerde vergelijking van de door Beuys beschreven gebeurtenissen met de bekende en geverifieerde feiten laat zien dat het werk niet gebonden is aan een historisch nauwkeurige weergave van de werkelijkheid. Zo is het allereerste statement in het document (dat van zijn geboorte) al direct een onwaarheid: Beuys is niet geboren in Kleve, maar in het nabijgelegen Krefeld. Beuys zelf heeft hier meermaals over verklaard dat hij zichzelf als geboren Klevenaar beschouwt, aangezien het ook maar puur toeval is dat hij in Krefeld op de wereld kwam.⁴⁴ Ook “1929: Ausstellung an Dschingis Khans Grab” kan onmogelijk waarheidsgetrouw zijn, aangezien niemand weet waar het graf van Genghis Khan zich bevindt.

Vervolgens moet worden onderzocht of Beuys het werk bedoeld heeft als fictie. De exacte intentie van Beuys kan natuurlijk onmogelijk worden gekend, simpelweg omdat we zijn gedachten niet kunnen lezen. Wel kan de maker van fictie uit zijn werk laten blijken of het een werk van fictie betreft, sterker nog: volgens onze definitie is dit zelfs een vereiste. Beuys lijkt dit hier inderdaad te doen, doormiddel van de cryptische omschrijving die hij geeft van de gebeurtenissen uit zijn leven. Zouden we hier te maken hebben met een niet-fictieve beschrijving van Beuys’ leven, dan zou bijvoorbeeld de eerste gebeurtenis zijn omschreven als “geboorte in Kleve”, of iets van gelijke strekking. De auteur (Beuys) kiest echter voor de bewoording: “tentoonstelling van een wond, bijeengehouden door een pleister”, zoals alle gebeurtenissen zijn beschreven als

⁴³ Nisbet, *Crash Course*, 13-15.

⁴⁴ Mesch, *Joseph Beuys*, 57.

tentoonstellingen.⁴⁵ Dit niet-letterlijke taalgebruik wijst het publiek erop dat het werk niet letterlijk begrepen moet worden. Daarnaast kan wel worden aangenomen dat Beuys zich ervan bewust was dat een kritische lezer zal ontdekken dat de beschreven gebeurtenissen niet precies op die manier hebben plaatsgevonden.

Door het *Lebenslauf/Werklauf* niet letterlijk, maar als fictie te lezen, stelt de lezer zich open voor de *imaginative variation* die het werk bevat. Dit brengt ons bij het laatste onderdeel van de vraag of het hier fictie betreft: kent het werk een eigen, alternatieve werkelijkheid en bevat het een productieve referentie? Het antwoord op deze vraag is wat minder duidelijk dan de voorgaande, vanwege het feit dat de wereld die in het werk wordt beschreven erg dicht bij de werkelijkheid ligt. Er komen geen niet-bestaande personen, plaatsen of objecten in voor, het enige verschil met de realiteit zijn details in de toedracht van bepaalde gebeurtenissen. Zoals gezegd maakt Beuys echter aan het publiek doormiddel van zijn taalgebruik duidelijk dat het werk als fictie moet worden begrepen, waardoor men gaat nadenken over de betekenis van de door hem beschreven wereld. Doordat het gelezen wordt komt de wereld van het werk in aanraking met de echte wereld, en kan het invloed uitoefenen op de realiteit (oftewel, om met Ricoeur te spreken: op een productieve wijze refereren aan de wereld). Op welke manier dit precies gebeurt, zal pas blijken uit een nadere bestudering van de werking en functie van fictie in dit werk. De mogelijkheid om op een productieve wijze te refereren aan de werkelijkheid is er in ieder geval wel. Aangezien ook aan alle andere criteria is voldaan, kan worden geconcludeerd dat er in *Lebenslauf/Werklauf* sprake is van een uiting van fictie.

⁴⁵ Het woord "tentoonstelling" (*Ausstellung*) komt maar liefst 26 keer voor in de eerste versie van het document. Kort, "Joseph Beuys' Aesthetic 1958-1972.

Welke functie vervult fictie in *Lebenslauf/Werklauf*?

Nu is vastgesteld dat *Lebenslauf/Werklauf* vrijwel zeker als fictie kan worden aangemerkt, rest nog de vraag op welke wijze fictie functioneert in dit werk. Om hier antwoord op te kunnen geven, zal er onderzocht worden welke betekenis en plaats binnen Beuys' oeuvre aan het werk wordt toegekend door verschillende experts. Aan de hand van de in het vorige hoofdstuk besproken theoretische kennis wordt vervolgens het aandeel van fictie in deze betekenis van het werk onderzocht.

Zelf-esthetisering als basis voor een uitgebreid kunstbegrip

Een kunsthistorica die veel aandacht heeft besteed aan *Lebenslauf/Werklauf* en de rol die het speelt in het oeuvre van Joseph Beuys, is Pamela Kort. In haar artikel "Joseph Beuys' Aesthetic 1958-1972" kent ze aan het werk een sleutelpositie toe binnen het oeuvre van Beuys: "The *Lebenslauf* is Beuys' manifesto of style. It is a point-by-point demonstration of his aesthetisation of the self, accomplished by turning his life into an allegory for his production of art."⁴⁶ Kort beschrijft het werk als een manifest, maar waar in een normaal manifest de auteur zijn standpunten beschrijft, laat Beuys ze hier in de praktijk zien. Het is, volgens Kort, een demonstratie van Beuys' werkwijze.

De werkwijze waar Kort op doelt is een vroege uiting van Beuys' uitgebreide opvatting van kunst (*der erweiterte Kunstbegriff*), die stelt dat ieder mens een kunstenaar is en dat al iemands woorden en daden kunst kunnen zijn.⁴⁷ In *Lebenslauf/Werklauf* worden het levensverhaal en de carrière van Beuys met elkaar versmolten, en maakt Beuys, doormiddel van wat Kort 'zelf-esthetisering' noemt, van zijn eigen leven een kunstwerk. De notie van zelf-esthetisering verklaart het gebruik van fictie in *Lebenslauf/Werklauf*. Door zijn levensverhaal te fictionaliseren (doormiddel van niet-letterlijk taalgebruik en op punten af te wijken van de waarheid), maakt Beuys het mogelijk om het verhaal esthetisch te benaderen in plaats van als een droge weergave van de werkelijkheid. Beuys presenteert zich in feite als een onbetrouwbare auteur, om het publiek alert te maken op mogelijke onwaarheden in de tekst. Pas wanneer het publiek *Lebenslauf/Werklauf* leest als fictie, kan het nadenken over de mogelijkheid dat een leven een vorm van kunst kan zijn. In Ricoeurs bewoordingen: *Lebenslauf/Werklauf* presenteert een wereld waarin je daden een uiting zijn van kunst (de basis van Beuys'

⁴⁶ Kort, "Joseph Beuys' Aesthetic 1958-1972", 65.

⁴⁷ Antliff, *Joseph Beuys*, 65.

kunstopvatting). Hiermee voegt Beuys het concept van zijn *erweiterte Kunstbegriff* toe aan de wereld, en levert zo een productieve referentie aan de realiteit.

In 1970 publiceerde Beuys het werk, nu onder de titel *Curriculum vitae and list of works* als een officiële 'multiple', een kunstwerk in oplage.⁴⁸ Hiermee was het doel van *Lebenslauf/Werklauf* voltooid: Beuys had zijn eigen leven nu officieel als kunstwerk gepresenteerd, compleet met een beschrijving van het werk volgens de conventies van catalogusteksten (afb. 2) Vanaf dit moment houdt Beuys ook op met het aanpassen van het werk, waarin Nisbet en Kort een verandering signaleren van zijn autobiografische strategie. In het volgende hoofdstuk van dit onderzoek wordt deze verandering, en de betekenis ervan voor het gebruik van fictie in Beuys' werk, nader onderzocht. Opvallend genoeg zijn er in 1979 en 1984 nog door anderen toevoegingen gedaan aan het werk, al is niet met zekerheid te zeggen of dit met toestemming van Beuys is gedaan.⁴⁹

Het herordenen van het leven van de kunstenaar als zelfgenezing

Kort identificeert daarnaast nog een andere functie van het werk, een verborgen agenda, die zij omschrijft als 'the ordering of Beuys' life and the fixing of his self'.⁵⁰ Ze doelt hiermee op de theorie dat Beuys' herordenen van zijn eigen geschiedenis een manier is om met zijn eigen oorlogstrauma om te gaan, en zichzelf hiervan te genezen. Een uitgebreide beschrijving van de werking van deze zelfgenezing is te vinden in het artikel "Between Showman and Shaman" van Donald Kuspit. Hierin verwijst Kuspit naar het concept van de persoonlijke mythe, afkomstig van de psychoanalyticus Ernst Kris.⁵¹ Het creëren van een persoonlijke mythe is een manier om trauma's te verwerken, waarbij je (bewust of onbewust) je verhaal aanpast om het trauma draaglijker te maken. In het geval van Beuys lijkt dit vooral te werken doordat het doelbewust aanpassen van zijn persoonlijke geschiedenis en zo zijn eigen leven opnieuw vorm te geven, hem in staat stelt de controle over zijn leven terug te winnen.⁵² Hierbij moet worden opgemerkt dat Beuys zich volledig bewust lijkt van het feit dat hij dit doet, waar de patiënten van Kris hun persoonlijke mythe daadwerkelijk als waarheid interpreteren.⁵³ Verder is het opmerkelijk dat twee van de meest traumatische gebeurtenissen uit Beuys' leven, die hij

⁴⁸ Nisbet, "Crash Course", 16.

⁴⁹ Mesch, *Joseph Beuys*, 59-60.

⁵⁰ Kort, "Arena: The Way In", 20.

⁵¹ Kuspit, "Between Showman and Shaman", 28-31.

⁵² Kort, "Beuys' Aesthetic 1958-1972", 74.

⁵³ Kuspit, "Between Showman and Shaman", 30.

later zelf als 'sleutelmomenten' zou omschrijven, in het geheel niet worden genoemd in *Lebenslauf/Werklauf*: de crash op de Krim en zijn depressie in het midden van de jaren '50.⁵⁴

Het is niet onwaarschijnlijk dat fictie in dit werk functioneert als onderdeel van Beuys' zelfgenezingsproces. Het feit dat Beuys tussen 1964 en 1970 voortdurend aanpassingen en toevoegingen heeft gedaan aan de tekst zou daar volgens Kort op kunnen wijzen.⁵⁵ Bovendien speelt de notie van zelfgenezing een grote rol in het sjamanisme dat veel van Beuys' werken uit deze periode kenmerkt. Het in staat zijn tot zelfgenezing en het hebben ondergaan van een wedergeboorte zijn twee cruciale eigenschappen van een sjamaan: pas wanneer hij zichzelf heeft kunnen genezen, kan hij anderen genezen.⁵⁶

Het is zeer goed mogelijk dat de zelfgenezing die in *Lebenslauf/Werklauf* aan de orde is, een eerste begin vormt van het traumaverwerkingsproces. Beuys past doelbewust zijn eigen levensverhaal aan (en creëert hiermee een fictieve werkelijkheid) om zo de controle over zijn leven terug te krijgen. Een aanhanger van deze theorie is Peter Nisbet, die suggereert dat Beuys eerst dit proces van zelfgenezing moest voltooien, alvorens hij de eerder genoemde traumatische gebeurtenissen kon adresseren.⁵⁷ Hij signaleert hierin een verandering in het gebruik van autobiografie, die ook door Kort wordt beschreven, die zich voltrekt rond 1970: precies het jaar waarin Beuys ophoudt met het aanpassen van *Lebenslauf/Werklauf*.

Grensvervaging tussen fictie en autobiografie

Beuys was niet de enige die zich destijds bezighield met de mogelijkheden van het zelf vormgeven en fictionaliseren van je eigen levensverhaal. Zo had de Franse filosoof Jean-Paul Sartre in zijn werk van vlak voor deze periode de notie van autobiografie als een project verkend, waarmee hij ruimte creëerde voor de subjectiviteit van de auteur en dus afweek van de destijds heersende opvatting dat een autobiografie volledig waarheidsgetrouw moest zijn.⁵⁸ Het is bekend dat Beuys in zekere mate is beïnvloed door Sartres existentialisme, en het is dan ook goed mogelijk dat hij

⁵⁴ Nisbet, "Crash Course", 16

⁵⁵ Kort, "Arena: The Way In", 20.

⁵⁶ Kuspit, "Between Showman and Shaman," 35-39.

⁵⁷ Nisbet, "Crash Course", 16

⁵⁸ Eakin, *Fictions in Autobiography*, 166-168.

bekend was met Sartres werk op het gebied van autobiografie. Daarnaast is bekend dat Beuys veel inspiratie haalde uit het werk van de Ierse schrijver James Joyce, die ook feit en fictie met elkaar versmolt in zijn autobiografische werken.⁵⁹ Gedurende de jaren '60 braken bovendien Roland Barthes, Georges Perec and Serge Doubrovsky de strikte scheiding tussen fictie en autobiografie af, terwijl Beuys hetzelfde deed in het veld van de beeldende kunst.⁶⁰

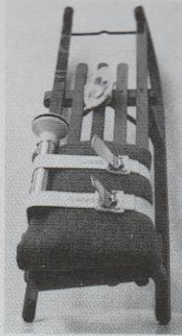
Conclusie

De twee mogelijke functies van fictie in *Lebenslauf/Werklauf* die in dit hoofdstuk zijn beschreven, sluiten elkaar niet uit. Het is dan ook zeer goed mogelijk dat ze beiden tegelijk van kracht zijn in het werk. Allereerst is het fictieve karakter van het werk hier een uiting van Beuys' *erweiterte Kunstbegriff*, waarbij fictie hem in staat stelt om zijn eigen leven vorm te geven, waarbij het als het ware tot een soort sculptuur wordt. Meer nog dan enkel een uiting van Beuys' kunstopvatting, is het werk er een demonstratie, een manifest van. De zelf-esthetisering van zijn leven culmineert in het moment waarop Beuys *Lebenslauf/Werklauf* als een kunstwerk presenteert in 1970.

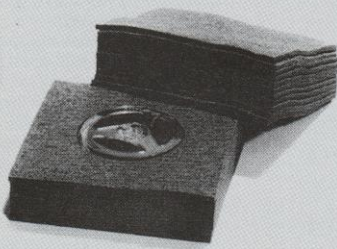
Daarnaast fungeert het werk als een manier voor Beuys om de controle over zijn eigen leven te herwinnen en het markeert hiermee het begin van een proces van zelfgenezing. Het is goed mogelijk fictie tegelijkertijd beide functies vervult. Hoe dan ook lijkt Beuys' zelf-esthetisering centraal te staan in dit werk, het zou mogelijk zelfs als het onderwerp ervan kunnen worden beschouwd.

⁵⁹ Kort, "Joseph Beuys' Aesthetic 1958-1972", 74.

⁶⁰ Mesch, *Joseph Beuys*, 58.



47
Sled 1969
Wood, metal, felt and fat
90 x 35 x 35 cm / 35 x 14 x 14 in
Edition of 50
Sold out
Edition René Block, Berlin



48
Ja ja ja nee nee nee 1969
22 felt sheets and 32' magnetic tape
15 x 25 x 25 cm / 6 x 10 x 10 in
Edition of 100, signed and numbered
Price Lit. 200,000 (£135*)
Colophon Arte Moltiplicata, Milan

Available also as an LP record in an edition of 500 (Lit. 20,000 (£13-50*))



49
Felt suit 1970
Felt
170 x 100 cm / 67 x 39 in
Edition of 100
Price DM 1,200 (£170*)
Edition René Block, Berlin

1921 Exhibition of a wound patched with tape, Kleve. 1922 Exhibition of dairy cows near Kleve. 1923 Exhibition of a moustache cup (contents: coffee with egg). 1924 Exhibition of heathen children, Kleve. 1925 Documentation: 'Beuys as Exhibitor', Kleve. 1926 Exhibition of a stag guide, Kleve. 1927 Exhibition of radiation, Kleve. 1928 Exhibition of a trench, Kleve. Exhibition to elucidate the difference between loamy sand and sandy loam, Kleve. 1929 Exhibition at the grave of Genghis Khan. 1930 Exhibition of heather and herbs, Donsbruggen. 1931 Retrospective exhibition, Kleve. 1933 Underground exhibition (digging parallel to the ground), Kleve. 1940 Exhibition of an arsenal (together with Heinz Sielmann, Hermann Ulrich Asemissen and Eduard Spanger), Posen. Exhibition of an airport, Erfurt North. Exhibition of an airport, Erfurt-Bindersleben. 1942 Exhibition of my friends, Sebastopol. Exhibition while a JU 87 is intercepted, Sebastopol. 1943 Interim exhibition (with Fritz Rolf Rothenburg and Heinz Sielmann), Oranienburg. 1945 Exhibition of cold, Kleve. 1946 Warm exhibition, Kleve. 'Profile of the Successor', Union of Artists, Kleve. Happening, Central Station, Heilbronn. 1947 'Profile of the Successor', Union of Artists, Kleve. Exhibition for people hard of hearing, Kleve. 1948 'Profile of the Successor', Union of Artists, Kleve. Exhibition in the Pillen house of beds; Exhibition 'Kullhaus', Krefeld (with A. R. Lynen). 1949 Exhibition three times in a row. Heerdt: 'Profile of the Successor', Union of Artists, Kleve. 1950 Reading of Finnegans Wake, House Wylmermeer, Kranenburg; 'Giocondologie', House van der Grinten, Kranenburg; Profile of the Successor, Union of Artists, Kleve. 1951 'Collection van der Grinten', Kranenburg. Beuys: Sculpture and drawing. 1952 Exhibition 'Steel and Pig's Foot' (19th prize). (Additionally, a light ballet by Piene), Düsseldorf; 'Crucifixes', Wuppertal Museum of Art, Wuppertal; Exhibition in honour of the Amsterdam-Rhein Canal, Amsterdam; 'Beuys' Sculpture', Nijmegen Museum of Art. 1953 'Collection van der Grinten', Kranenburg. Beuys: painting. 1955 'Profile of the Successor', Union of Artists, Kleve. 1956-57 Beuys works in the fields. 1957-60 Beuys recovers from working in the fields. 1961 Beuys receives a call to become Professor of Sculpture at the Düsseldorf Art Academy; Beuys adds two more chapters to Ulysses at James Joyce's request. 1962 Beuys: The Earth Piano. 1963 Fluxus, Art Academy, Düsseldorf: Beuys exhibits Warm Fat during a warm July evening while Allan Kaprow lectures, Zwirner Gallery, Cologne; Fluxus exhibition. House van der Grinten, Kranenburg; 1964 'Documenta III', Kassel. 1964 Beuys recommends that the Berlin Wall be heightened by 5 cm. (better proportions!); Beuys 'Vehicle Art'; Beuys 'The Art Pill', Aachen; WHY? Felt works and Fat Corners, Copenhagen; Friendship with Bob Morris and Yvonne Rainer; Mouse tooth happening. Düsseldorf-New York; 'The Chief', Berlin; Beuys - 'The silence of Marcel Duchamp is overvalued'. 'Brown Rooms'; 'Deer Hunt' (in the back room). 1965 and in us... below us... underneath us', Parnass Gallery, Wuppertal; 'Western Man Project', Gallery Schmela, Düsseldorf; '... any old

rope...'; 'How Pictures Are Explained to a Dead Hare', Gallery Schmela, Düsseldorf. 1966 'and here is already the end of Beuys: Per Kirkeby "2.15"'; 'Eurasia 32nd Set, 1963, Gallery René Block, Berlin'; '... with brown cross', Traekvogen, Eurasia, Copenhagen; 'Festival exhibition: The greatest contemporary composer is the thalidomide child'; 'Division of the Cross; adapted for felt piano and felt cello'; 'Manresa with Bjorn Norgard', Gallery Schmela, Düsseldorf; 'Beuys the moved insulator'; 'The difference between static and moving heads', Gallery St Stephan, Vienna. 1967 'Mainstream' (with Henning Christiansen), Darmstadt; 'Darmstadt Fat Room', Gallery Franz Dahlem, Darmstadt; 'Eurasia Staff-82 minute fluxorum oragnum', Vienna; Beuys founds the DSP (German Student Party), June 21, Düsseldorf; 'Parallel Process I' (with Johannes Cladders). Monchengladbach; 'Karl Ströher'; 'The Earth Telephone'; 'Static Head-Moving Head (Eurasia Staff)', Wide White Space Gallery, Antwerp; 'Parallel Process II' 1968 'The Great Generator', Stedelijk van Abbe Museum, Eindhoven; 'Parallel Process III'; 'Documenta IV', Kassel; 'Parallel Process IV'; 'Almende (Art Union)', Art Museum, Hamburg; 'Beuys Exhibition', Neue Pinakothek, Munich; 'Fat Room 563 x 491 x 563', Nurnberg; 'Hot-Cold (Parallel Process V)', Stuttgart, Karlsruhe, and Branschweig; 'Felt TVII'; The Leg of Rochus Kowallek not put in fat (JOM)!' Frankfurt; 'Felt TVIII: Parallel Process', Düsseldorf; 'Vacuum Mass (Fat): Parallel Process - ... Gulo borealis ... for Bazon Brock', Intermedia Gallery, Cologne; 'Johannes Stuttgart Fluxus Zone West: Parallel Process', Art Academy, Düsseldorf; 'No Liver Allowed', Intermedia Gallery, Cologne. 1969 'Set III', Gallery Schmela, Düsseldorf. 'Beuys pleads guilty in the case of the snow fall from February 15th to 20th'. Berlin - Galerie René Block; Joseph Beuys and Henning Christiansen concert 'I attempt to make you free'. Berlin: National Gallery; Berlin; Akademie der Kunste: 'Sauerkraut Score - Partitur Essen I'; Monchengladbach: 'Change Concert' with Henning Christiansen; Düsseldorf Exhibition Kunsthalle (Karl Ströher); Lucerne; 'Fart Room' (Uhr); Basel Kunstmuseum Drawings; Düsseldorf 'Prospekt': Elastic Foot Plastic Foot.

50
Curriculum vitae and list of works
1964/70
Letterpress
46 x 5 cm / 18 x 2 in
Edition of 4,000
Free with this catalogue
Arts Council of Great Britain, London

The artist has authorized publication here of this 'official' biography¹ as an original printed multiple art work.

¹ English version from 'Strategy: Get Arts', Edinburgh, 1970 (catalogue).

Afb. 2: Joseph Beuys, Curriculum Vitae and List of Works, 1964-1970, boekdruk, 46 x 4 cm. Busch-Reisinger Museums, Harvard University Art Museums: The Willy and Charlotte Reber Collection. Foto: Ray, Gene (red.). Joseph Beuys: Mapping the Legacy. New York: Distributed Art Publishers, Inc., 2001, 14.

Welke rol vervult fictie in *Arena* (1972)?

Het in het vorige hoofdstuk besproken *Lebenslauf/Werklauf* is een relatief bekend werk van Joseph Beuys. In vrijwel ieder overzichtswerk over het oeuvre van Beuys wordt er op zijn minst kort aandacht aan besteed, en vaker nog een uitgebreide bespreking van de significantie en betekenis van het werk gegeven. Hoewel *Arena* door een aantal kunsthistorici wordt beschouwd als een opvolger van *Lebenslauf/Werklauf*, geniet het beduidend minder bekendheid. Mogelijk ligt de verklaring hiervoor grotendeels in het feit dat *Lebenslauf/Werklauf* veelal wordt gebruikt als middel aan de hand waarvan de rest van Beuys' kunst uit die periode wordt uitgelegd, terwijl dit voor de jaren '70 eerder het verhaal van de crash en het *erweiterte Kunstbegriff* zijn. Daarnaast is *Arena* ook moeilijker te doorgronden, en bovendien is het veel minder vaak tentoongesteld. Pamela Kort maakt echter aannemelijk dat *Arena* kan worden begrepen als een autobiografische basis voor het werk van Joseph Beuys uit die periode, zoals *Lebenslauf/Werklauf* dat in zekere mate was voor de periode daarvoor. In dit hoofdstuk wordt onderzocht welke rol fictie al dan niet speelt in deze autobiografische functie van het werk.

Een eerste versie van *Arena* verscheen op de tentoonstelling "Strategy: Get Arts" in het Edinburgh College of Arts in 1970, al had het toen nog geen titel.⁶¹ Aan deze tentoonstelling leverde Beuys drie bijdragen: de performance *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony*, de installatie *Das Rudel* (de roedel) en ongeveer 160 foto's, die later deel uit zouden maken van *Arena*. In 1972 werd het werk twee keer tentoongesteld (in Napels en in Rome) en kreeg het de titel *Arena*, met als ondertitel *Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!* (waar zou ik zijn gekomen als ik intelligent was geweest!)⁶². In dit jaar kreeg het werk ook zijn uiteindelijke vorm: 100 aluminium frames met daarin 264 foto's, waarvan er velen zijn besmeerd met vet, wax, diverse chemische bestanddelen en Beuys' eigen Braunkreuz-verf; drie monochrome panelen (twee kobaltblauw, één felgeel); en stapels met rechthoekige blokken van vet, wax, ijzer en koper.⁶³ In bijna iedere tentoonstelling van het werk zijn de frames niet opgehangen, maar leunen ze

⁶¹ Kort, "Joseph Beuys's Arena: The Way In", 18.

⁶² Cooke, "Installing *Arena*", 12-14.

⁶³ Christopher Phillips, "Arena: The Chaos of the Unnamed", 52.

losjes gegroepeerd tegen de muur, veelal voor elkaar zodat niet alle foto's te zien zijn.⁶⁴ De foto's zijn bijna allemaal afbeeldingen van kunstwerken van Beuys (variërend van tekeningen tot installaties tot performances) vanaf ongeveer 1960 tot het moment van exposeren. Dit gegeven, in combinatie met het gebruik van materialen als vet, ijzer en Braunkreuz-verf, maakt dat het werk in eerste instantie een overzicht of compilatie lijkt te zijn van Beuys' werk uit het voorgaande decennium. Uit een grondiger bestuderen van het werk blijkt echter al gauw dat *Arena* helemaal geen duidelijk beeld van Beuys' oeuvre biedt, en er meer achter het werk schuilgaat dan enkel een documentatie van het oeuvre van de kunstenaar. Hoewel het minder evident is dan in het geval van *Lebenslauf/Werklauf*, is hier mogelijk ook sprake van een element van fictie.

Is er in *Arena* sprake van fictie?

Wederom zal eerst moeten worden vastgesteld of er, aan de hand van de in het eerste hoofdstuk opgestelde definitie, inderdaad aspecten van fictie kunnen worden herkend in dit werk. Alvorens hieraan begonnen wordt, moet er worden vermeld dat het onderzoek op dit gebied is gebaseerd op en verwijst naar Pamela Korts benadering van dit werk. Zij wordt over het algemeen beschouwd als een expert op het gebied van *Arena* en wordt door vele auteurs aangehaald wanneer zij schrijven over dit werk. Bovendien wijzen haar artikelen op de mogelijkheid dat *Arena* een element van fictie bevat, en deze vormen daarom een logische basis voor dit onderzoek.

De constatering dat *Arena* kan worden gezien als representatie, vormt de eerste stap in de beantwoording van deze vraag. Waarvan het precies een representatie is, is enigszins onderwerp van discussie. Het wordt soms gezien als een weergave van Beuys' oeuvre tussen 1949 en 1973, soms als een monument voor Beuys. Kort stelt dat het er weliswaar zo uitziet, maar dat het er geen representatie van is, en stelt voor om het te beschouwen als een representatie van een arena waarin Beuys zichzelf als voorvechter van de kunsten presenteert.⁶⁵ Later in dit hoofdstuk ga wordt hier meer aandacht aan besteed, voor nu volstaat de conclusie dat *Arena* een representatie is.

Vervolgens kan worden geconstateerd dat *Arena* niet gebonden is aan een zuivere weergave van de realiteit. De afwijking van de realiteit is echter subtieler dan in *Lebenslauf/Werklauf*: in *Arena* worden geen beweringen gedaan die aantoonbaar niet

⁶⁴ Een uitzondering hierop vormt de grote internationale tentoonstelling 'Contemporanea' in Rome, 1973 (afb. 3).

⁶⁵ Kort, "Arena: The Way In", 26, 30.

overeenkomen met de realiteit. Wel worden er beweringen gedaan die niet noodzakelijkerwijs overeenkomen met de werkelijkheid: Beuys presenteert zichzelf als een esthetisch leider en voorvechter van de kunst.⁶⁶ Hoewel Beuys in die tijd al erkend werd als één van de meest succesvolle (West-)Duitse kunstenaars van het moment, is dit beeld niet op de waarheid gebaseerd: Beuys presenteert zichzelf niet op deze manier omdat het de werkelijkheid is, maar omdat het onderdeel uitmaakt van zijn artistieke strategie. Of het beeld dat hij van zichzelf creëert nu overeenkomt met de werkelijkheid of niet is van secundair belang: het gaat erom dat het niet aan de werkelijkheid is ontsproten maar aan Beuys' eigen verbeeldingskracht.⁶⁷

Op verschillende subtiele manieren maakt Beuys duidelijk dat *Arena* niet als een letterlijke weergave van de realiteit moet worden begrepen. Het bewerken van de frames en foto's met allerlei materialen kan zo worden begrepen: Beuys vervormt hiermee de verder waarheidsgetrouwe afbeeldingen, en door de processen die er plaatsvinden in deze materialen ontnemt hij de foto's hun statische kwaliteit. Hierdoor wordt de suggestie dat ze een zuivere weergave van de werkelijkheid zijn ontmaskerd als een illusie.⁶⁸ De belangrijkste aanwijzing dat het hier om fictie gaat, is echter de chaos die heerst in het werk: het totale gebrek aan chronologie of hiërarchie. Het werk kent geen instructies over hoe het gepresenteerd moet worden, en er bestaat geen volgorde of groepering voor de 160 frames (al worden de drie monochrome vlakken bijna altijd bij elkaar geplaatst).⁶⁹ Dit maakt *Arena* haast onvermijdelijk tot een werk van fictie, want om de realiteit te beschrijven is er een zekere mate van structuur vereist. Ricoeur merkte op dat het kunnen afwijken van chronologie een van de belangrijkste mogelijkheden is van fictieve tijd ten opzichte van historische tijd.⁷⁰ Ook in het autobiografische werk *Les Mots* (de woorden) van Sartre is het afwijken van de chronologie een middel om de autobiografie te fictionaliseren.⁷¹

Door de chaos die *Arena* kenmerkt, is het erg moeilijk om de wereld van het werk te kunnen duiden. Het is haast onmogelijk om te bepalen wat binnen deze fictie waar (of *make-believe*) is en wat niet. Wel is er een duidelijke productieve referentie: het beeld

⁶⁶ Kort, "Arena: The Way In", 29-30.

⁶⁷ Dorrit Cohn stelt dat dit 'niet noodzakelijkerwijs overeenkomen' met de realiteit evengoed een vorm van niet gebonden zijn aan de realiteit is als 'aantoonbaar niet overeenkomen'. Cohn, *The Distinction of Fiction*, 12-15.

⁶⁸ Kort, "Arena: The Way In", 21.

⁶⁹ Cooke, "Installing Arena", 14.

⁷⁰ Ricoeur, *Time and Narrative*, 127-128.

⁷¹ Eakin, *Fictions in Autobiography*, 172-175.

dat Beuys creëert van zichzelf middels dit werk. Om preciezer te zijn bestaat deze referentie strikt genomen eerder uit het afbreken van Beuys' oude imago dan uit het opbouwen van een nieuw imago, zoals later duidelijk zal worden. In ieder geval is er duidelijk sprake van iets wat voorheen nog niet bestond, wat Beuys met dit werk toevoegt (eigenlijk ontnemt) aan de wereld. Deze referentie (de chaos die de weg vrijmaakt voor Beuys' nieuwe imago) wordt toegevoegd aan de realiteit doordat het werk gelezen wordt: enkel doordat het bestaat in de gedachten van de toeschouwers krijgt het invloed op de echte wereld.

Welke functie vervult fictie in *Arena*?

Nu zal wederom, aan de hand van de betekenis binnen Beuys' oeuvre die veelal aan dit werk wordt toegekend, worden onderzocht welke rol het hierboven omschreven element van fictie vervult in *Arena*. Een centraal aspect hiervan vormt de verandering in autobiografische strategie die volgens Kort en Nisbet plaatsvindt rond 1970. Deze verandering zal eerst deze kort bespreken worden aan de hand van Nisbets tekst over het belang van het eerdergenoemde verhaal van Beuys' vliegtuigcrash op de Krim. Daarna wordt aan de hand van Korts analyse van deze veranderde autobiografische in *Arena* onderzocht welke rol fictie hierin vervult.

Het crash-verhaal: van esthetisering naar anekdote

In zijn het artikel "Crash Course", stelt Peter Nisbet dat de presentatie van *Lebenslauf/Werklauf* als een kunstwerk in 1970 de definitieve afsluiting is van het werk.⁷² Hiermee markeert het werk het einde van het gebruik van fictie als middel voor zelf-esthetisering: Beuys' leven is kunst geworden, en hiermee is de zelf-esthetisering voltooid. Dit gebruik van autobiografie maakt plaats voor een benadering die blijkt uit het verhaal van de crash (dat, niet toevallig, voor het eerst verschijnt in of kort na 1970). Ook een andere belangrijke gebeurtenis in het leven van Beuys, zijn depressie in de jaren '50, wordt pas in 1973 voor het eerst genoemd. Beuys gebruikt deze verhalen niet om zijn leven tot een kunstwerk te maken zoals in *Lebenslauf/Werklauf*, ze zijn in die zin geen uiting van zijn *erweiterte Kunstbegriff*. De verhalen van de crash en de depressie lijken daarentegen eerder bedoeld om meer inzicht te bieden in de gebeurtenissen die van cruciaal belang zijn geweest voor Beuys als persoon. Nisbet omschrijft dit als 'The

⁷² Nisbet, "Crash Course", 16.

shift in Beuys' autobiographical strategy, away from aesthetisation toward the anecdotal'.⁷³ Deze nieuwe autobiografische strategie sluit aan op een functie van fictie in autobiografieën die Paul John Eakin *self-invention* noemt. Hierbij wordt een fictieve autobiografie gebruikt om een nieuw beeld van de eigen persoon te construeren.⁷⁴

Ondanks deze verandering in het gebruik van autobiografie, is er in het verhaal van de vliegtuigcrash overduidelijk nog altijd een element van fictie aanwezig. Er is immers aangetoond dat delen van het verhaal niet overeenkomen met de werkelijkheid, en ook Beuys zelf heeft toegegeven dat hij een subjectieve gebeurtenis omschrijft die mogelijk afwijkt van de ware toedracht van het verhaal.⁷⁵ Het lijkt er dus op dat fictie in deze nieuwe autobiografische strategie nog steeds een plek heeft.

Arena als uitvalsbasis voor een nieuw imago

Kort ziet in *Arena* dezelfde verschuiving (Nisbet stelt expliciet dat zijn uiteenzetting naadloos aansluit op die van Kort). Kort interpreteert *Arena* als een middel waarmee Beuys zijn eigen, zorgvuldig geconstrueerde artistieke persona presenteert. Volgens haar presenteert Beuys zichzelf met *Arena* als een 'steadfast aesthetic leader', een voorvechter van de *erweiterte Kunstbegriff*, en deze installatie is de arena waarin hij strijdt om zijn opvattingen over kunst te verdedigen.⁷⁶ Kort plaatst *Arena* dan ook in de traditie van het zelfportret als een middel om doelbewust het eigen imago te vormen: 'Just as that portrait was the symbolic armor of Dürer's sacred individuality, so was *Arena* Beuys's fortress, from which he projected his ordered, framed, and secured image.'⁷⁷

Het aandeel van fictie hierin is het afbreken van de chronologie en ordening van Beuys' oeuvre, tot op het punt waarop het wellicht lijkt alsof Beuys zijn gehele oeuvre in één keer geproduceerd heeft.⁷⁸ Zoals eerder in dit hoofdstuk is omschreven, is dit omgooien van de chronologie volgens Ricoeur een functie die enkel fictie kan vervullen. Deze ongeordende, chaotische wijze van presenteren wordt door Christopher Phillips zeer overtuigend omschreven als een poging van Beuys om bestaande connotaties en

⁷³ Nisbet, "Crash Course", 16.

⁷⁴ Eakin, *Fictions in Autobiography*, 276.

⁷⁵ Nisbet, "Crash Course", 11.

⁷⁶ Kort, "Arena: The Way In", 30.

⁷⁷ Kort, "Arena: The Way In", 27.

⁷⁸ Kort, "Arena: The Way In", 29.

interpretaties van zijn werk los te schudden, en als het ware met een schone lei te beginnen.⁷⁹ Op deze manier stelt *Arena* Beuys in staat om, zoals Kort beweert, zichzelf op een nieuwe manier te presenteren.

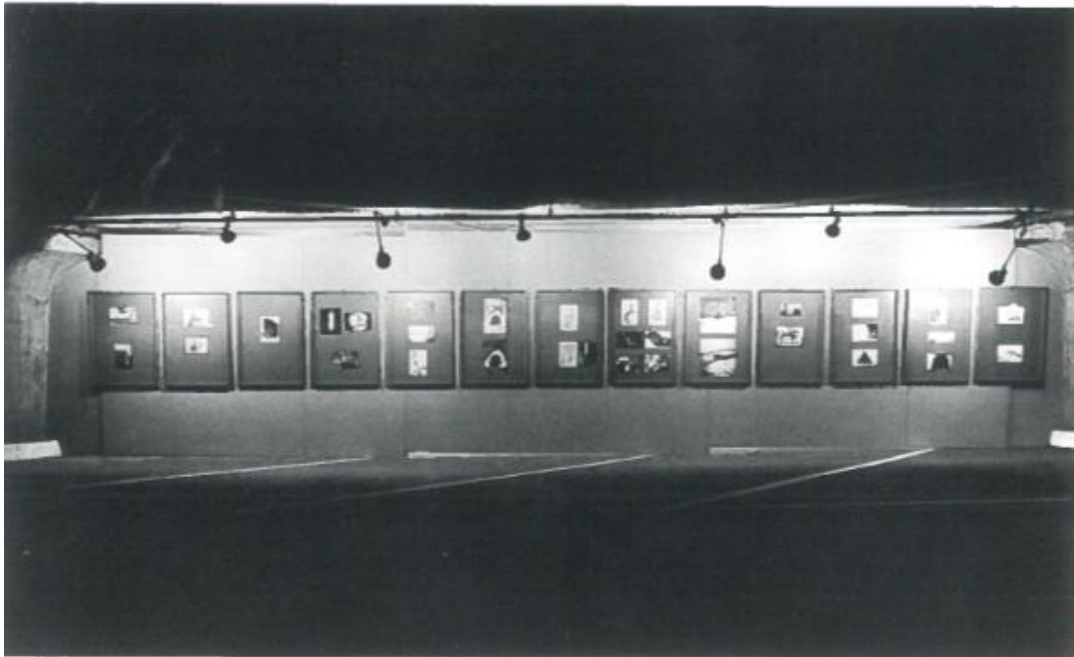
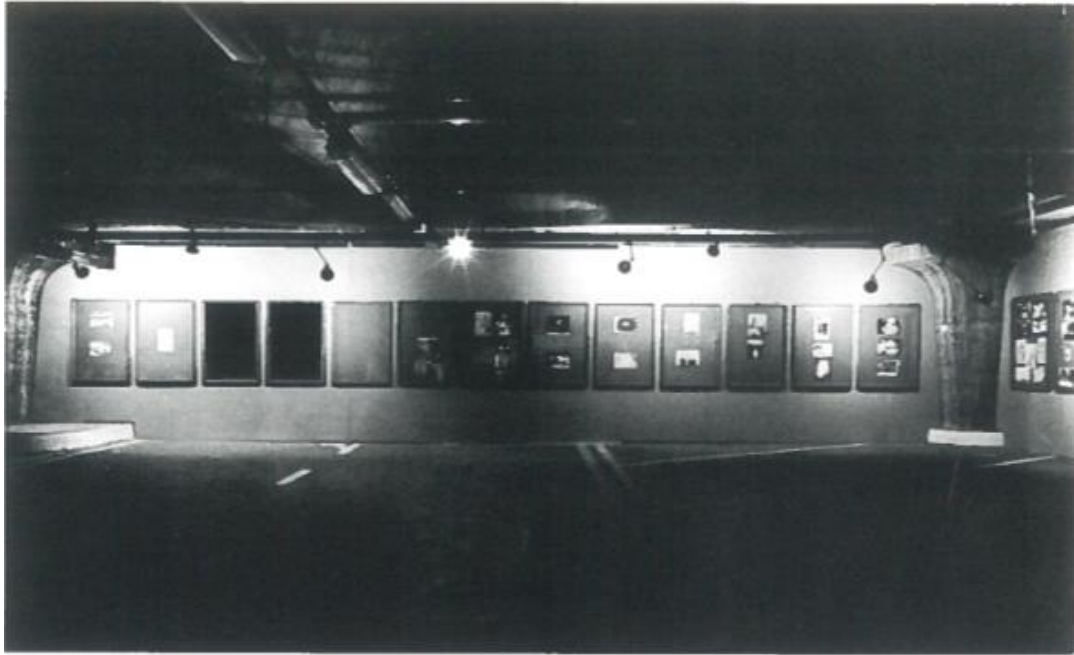
Het nieuwe beeld dat Beuys van zichzelf presenteert ligt echter niet besloten in *Arena* zelf: de functie van het werk is immers om (doormiddel van fictie) het oude beeld af te breken. De sleutel naar het nieuwe imago van Beuys ligt dan ook niet in het werk zelf, maar in de performances die hij erin gehouden heeft. Hierin profileert Beuys zich als een leider, een docent, een voorvechter: hij wijst de weg. Exemplarisch is in dit opzicht de drie uur durende performance *Vitex agnus castus*, opgevoerd tijdens de opening van *Arena* in Napels, 1972 (afb. 5).⁸⁰ Hierin wreef Beuys onophoudelijk over de ijzeren en koperen onderdelen van de installatie totdat hij genoeg energie had geproduceerd om zijn hele lichaam te laten meetrillen, terwijl hij voortdurend de woorden 'Ich strahle aus' (ik straal uit) uitsprak. Beuys profileert zichzelf hiermee als de bron van energie voor zijn kunstopvatting, als een voorhoedeloper van zijn nieuwe kunst. *Arena* maakt de weg vrij voor zijn nieuwe imago, en is het decor waarin hij dit nieuwe imago vormgeeft: het is de arena waarin hij vecht voor zijn nieuwe kunstopvatting.

Conclusie

Hoewel het minder voor de hand liggend is dan bij *Lebenslauf/Werklauf*, is aangetoond dat ook in *Arena* absoluut een element van fictie een rol speelt. Doormiddel van het afbreken van de chronologie van zijn oeuvre, door Kort terecht herkend als een vorm van het fictionaliseren van zijn eigen leven, maakt Beuys de weg vrij voor een nieuwe presentatie van hemzelf als persoon. De productieve referentie van het werk (met andere woorden: hoe *Arena* de realiteit beïnvloed) is dan ook het afbreken van zijn oude imago. De constructie van het nieuwe imago is de productieve referentie van de performances die in *Arena* gehouden zijn, die dan ook niet los van elkaar moeten worden beschouwd.

⁷⁹ Phillips, "Arena: The Chaos of the Unnamed", 61.

⁸⁰ Kort, "Arena: The Way In", 26-27.



Afb. 3: De opstelling van *Arena* tijdens de tentoonstelling 'Contemporanea', Rome, 1973.
Foto: Cooke, Lynne en Karen Kelly. *Joseph Beuys: Arena - where would I have got if I had been intelligent!*. New York: Dia Art Foundation, 1994, 14.



Afb. 4: De voorloper van *Arena* op de tentoonstelling 'Strategy: Get Arts', Edinburgh, 1970. Foto: Cooke, Lynne en Karen Kelly. *Joseph Beuys: Arena - where would I have got if I had been intelligent!*. New York: Dia Art Foundation, 1994, 19.



Afb. 5: Opvoering van *Vitex Agnus Castus* door Joseph Beuys te midden van *Arena*, Napels, 15 juni 1972. Foto: Cooke, Lynne en Karen Kelly. *Joseph Beuys: Arena - where would I have got if I had been intelligent!*. New York: Dia Art Foundation, 1994, 42.

Conclusie

Nu het onderzoek naar de functie van fictie in *Lebenslauf/Werklauf* en *Arena* is afgerond, kan er een antwoord worden geformuleerd op de hoofdvraag die aan het begin van het onderzoek werd gesteld: in hoeverre vervult fictie een functie in de autobiografische kunstwerken *Lebenslauf/Werklauf* en *Arena* van Joseph Beuys?

Als antwoord op de eerste deelvraag werd fictie, op basis van het academisch discours binnen de literatuurwetenschap en filosofie, gedefinieerd als alle representatie die niet gebonden is aan waargebeurde geschiedenis, die doormiddel van de creatie van een alternatieve werkelijkheid op een productieve manier kan refereren aan de realiteit. Door het begrip 'representatie' op te nemen in de definitie, blijft de aanduiding 'fictie' niet enkel voorbehouden aan (literair) narratief, en omvat deze definitie ook het domein van de beeldende kunst. In de definitie staat verder Paul Ricoeurs concept van de 'productieve referentie' centraal: de veronderstelling dat fictie een volwaardige invloed kan uitoefenen op de werkelijkheid, doordat het gelezen wordt.

Aan de hand van de tweede deelvraag werd op basis van de bovenstaande definitie, vastgesteld dat *Lebenslauf/Werklauf* kan worden aangemerkt als een werk van fictie. Doormiddel van het aanpassen of verzinnen van gebeurtenissen en het hanteren van niet-letterlijk taalgebruik, fictionaliseert Beuys zijn eigen levensverhaal. Enerzijds heeft dit de functie van zelf-esthetisering: doormiddel van fictie demonstreert Beuys *erweiterte Kunstbegriff*, waarin verondersteld wordt dat al Beuys' daden (hier omschreven als tentoonstellingen) een vorm van kunst zijn. Dit kunstbegrip vormt de productieve referentie van het werk. Anderzijds functioneert het fictionaliseren van het eigen leven mogelijk ook voor Beuys op een persoonlijk niveau: het kan worden gezien als een manier de controle over zijn eigen leven terug te nemen, en als onderdeel van een proces van zelfgenezing.

In de beantwoording van de derde deelvraag werd vastgesteld dat ook *Arena* volgens de hier gehanteerde definitie een element van fictie bevat. De functie die fictie in dit werk vervult is de totale afbreuk van chronologie en ordening in Beuys' oeuvre, waarmee hij de weg vrijmaakt voor de presentatie van een nieuw beeld van de kunstenaar als persoon. De productieve referentie van het werk bestaat uit de (poging tot) uitwissing van zijn oude imago, waarna Beuys doormiddel van performances die in *Arena* werden gehouden een nieuw beeld van zichzelf kon presenteren.

Als antwoord op de hoofdvraag kan worden gesteld dat fictie in beide autobiografische werking een functie vervult, en dat er een verschil bestaat tussen de functie van fictie in deze werken. Dit verschil kan grotendeels worden verklaard vanuit een verschuiving in de door Beuys gehanteerde autobiografische strategie. In *Lebenslauf/Werklauf* functioneerde fictie als een demonstratie van Beuys' werkwijze en kunstopvatting. De autobiografische strategie is hier zelf-esthetisering: door het te fictionaliseren kan de kunstenaar zijn eigen leven vormgeven als een sculptuur, ongeremd door toevalligheden en geheel naar zijn eigen wens. Als demonstratie van dit principe ligt de nadruk in *Lebenslauf/Werklauf* op de daad en de mogelijkheid van het fictionaliseren zelf, en is het creëren van een imago van secundair belang.

Ten tijde van *Arena* maakt deze strategie van zelf-esthetisering plaats voor zelf-inventie: het doel wordt om een zorgvuldig gecreëerd imago te construeren. De nadruk wordt verlegd van de daad van het fictionaliseren van het eigen leven, naar het resultaat ervan.

In *Arena* vervult fictie dan ook niet langer de functie van zelf-esthetisering en zo het demonstreren van Beuys' werkwijze, maar functioneert het meer op de achtergrond als een manier om de weg vrij te maken voor een nieuw imago door het afbreken van chronologie en ordening in Beuys' oeuvre. De relatie tussen deze twee opeenvolgende functies van fictie kan als volgt worden omschreven: in *Lebenslauf/Werklauf* formuleert en demonstreert Beuys gedurende de jaren '60 fictie in autobiografie als een methode binnen zijn *erweiterte Kunstbegriff*, om deze vervolgens vanaf 1970 toe te kunnen passen met als doel om zichzelf als esthetisch leider te profileren.

Dit onderzoek naar fictie in het autobiografische werk van Beuys, heeft tot het inzicht geleid dat de autobiografische elementen van *Lebenslauf/Werklauf* en *Arena* inderdaad als fictie kunnen worden benaderd. Door deze benaderingswijze ontstaat er meer begrip van de afwijkingen van de werkelijkheid die in deze werken kunnen worden aangetroffen. Daarnaast is er met dit onderzoek voldoende bewijs verzameld om Buchlohs beschuldigingen van leugens en bedrog aan het adres van Beuys te vervangen door het inzicht dat deze werken als fictie kunnen worden beschouwd, en daarom niet te letterlijk moeten worden genomen.

Nu er een definitie van fictie is geformuleerd die kan worden toegepast op beeldende kunst, en is aangetoond dat fictie in ieder geval in deze twee (autobiografische) werken van Beuys een rol speelt, is het wellicht interessant om te onderzoeken of ook in andere (niet-autobiografische) werken van Beuys sprake is van een element van fictie. Ook het werk van andere kunstenaars wiens autobiografische componenten bevat, zoals Cindy Sherman en Sophie Calle, zou aan de hand van deze definitie nader kunnen worden onderzocht.

Helemaal aan het begin van dit onderzoek werd geciteerd uit "Beuys: The Twilight of the Idol". Nu er een nieuwe benaderingswijze voor Beuys' werk is voorgesteld, ter vervanging van die van Buchloh, is het passend om het laatste woord aan Beuys zelf te laten:

'Die biographische Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall in Katalogen und Zeitungen liest.' – Joseph Beuys, *Notizzettel Josef Beuys*, 1961.⁸¹

⁸¹ Kort, "Arena: The Way In", 23.

Bronnenlijst

- Antliff, Alan. *Joseph Beuys*. Phaidon Focus. Londen: Phaidon Press Limited, 2014.
- Buchloh, Benjamin H.D. "Beuys: The Twilight of the Idol: Preliminary Notes for a Critique." In: Buchloh, Benjamin H.D. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000, 41-64.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Coleridge, Samuel T. *Bibliographia Literaria*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
<http://search.ebscohost.com.proxy.library.uu.nl/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1203123&site=ehost-live> (geraadpleegd 8 mei 2018).
- Cooke, Lynne. "Installing *Arena*: An Introduction." In: Cooke, Lynne en Karen Kelly. *Joseph Beuys: Arena – where would I have got if I had been intelligent!*. New York: Dia Art Foundation, 1994, 12-17.
- Currie, Gregory. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Currie, Gregory. "What is Fiction?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43(1985)4: 385-392. <http://www.jstor.org/stable/429900> (geraadpleegd 10 april 2018).
- Eakin, Paul J. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton Legacy Library 17. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Phillips, Christopher. "Arena: The Chaos of the Unnamed." In: Cooke, Lynne en Karen Kelly. *Joseph Beuys: Arena – where would I have got if I had been intelligent!*. New York: Dia Art Foundation, 1994, 52-62.
- Knöfel, Ulrike. "Flug in die Ewigkeit" *Der Spiegel* 67(2013)28: 118-123.
<https://web.archive.org/web/20180607194228/http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-102241773.html> (geraadpleegd 7 juni 2018).
- Kort, Pamela. "Joseph Beuys's *Arena*: The Way In." In: Cooke, Lynne en Karen Kelly. *Joseph Beuys: Arena – where would I have got if I had been intelligent!*. New York: Dia Art Foundation, 1994, 18-33.
- Kort, Pamela. "Joseph Beuys' Aesthetic 1958-1972." In: Thistlewood, David. *Joseph Beuys: Diverging Critiques*. Tate Gallery Liverpool Critical Forum series 2. Liverpool: Liverpool University Press, 1995, 65-80.
- Kuspit, Donald. "Joseph Beuys: Between Showman and Shaman." In: Thistlewood, David. *Joseph Beuys: Diverging Critiques*. Tate Gallery Liverpool Critical Forum series 2. Liverpool: Liverpool University Press, 1995, 27-50.

Mesch, Claudia. *Joseph Beuys*. London: Reaktion Books LTD, 2017.

Nisbet, Peter. "Crash Course: Remarks on a Beuys Story." In: Ray, Gene. *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*. New York: Distributed Art Publishers, 2001.

Paskow, Alan. *The Paradoxes of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511616280> (geraadpleegd 26 mei 2018)

Ricoeur, Paul. "The Function of Fiction in Shaping Reality." *Man and World* 12(1979)2: 123-141. <https://doi-org.proxy.library.uu.nl/10.1007/BF01252461> (geraadpleegd 16 april 2018).

Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*, vol. 2 & 3. Chicago: The University of Chicago Press, 1985-1988.

Sheppard, Anne. *Aesthetics: An introduction to the philosophy of art*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Walton, Kendall L. "Pictures and Make-Believe." *The Philosophical Review* 82(1973)3: 283-319. <http://www.jstor.org/stable/2183897> (geraadpleegd 16 april 2018).

Bijlage 1: *Lebenslauf/Werklauf*

JOSEPH BEUYS:

Joseph Beuys Lebenslauf Werklauf

1921	Kleve	Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengezogenen Wunde
1922		Ausstellung Molkerei Rindern b. Kleve
1923		Ausstellung einer Schnurrbarttasse (Inhalt Kaffee mit Ei)
1924	Kleve	Öffentliche Ausstellung von Heidenkindern
1925	Kleve	Documentation : "Beuys als Aussteller"
1926	Kleve	Ausstellung eines Hirschführers
1927	Kleve	Ausstellung von Ausstrahlung
1928	Kleve	Erste Ausstellung vom Ausheben eines Schützengrabens Kleve Ausstellung um den Unterschied zwischen lehmigem Sand und sandigem Lehm klarzumachen
1929		Ausstellung an Dschingis Khans Grab
1930	Donsbrüggen	Ausstellung von Heidekräutern nebst Heilkräutern
1931	Kleve	Zusammengezogene Ausstellung Kleve Ausstellung von Zusammenziehung
1933	Kleve	Ausstellung unter der Erde (flach untergraben)
1940	Posen	Ausstellung eines Arsenal (zusammen mit Heinz Sielmann, Hermann Ulrich Asemissen und Eduard Spranger) Ausstellung Flugplatz Erfurt-Bindersleben Ausstellung Flugplatz Erfurt-Nord
1942	Sewastopol	Ausstellung meines Freundes Sewastopol Ausstellung während des Abfangens einer JU 87
1943	Oranienburg	Interimsausstellung (zusammen mit Fritz Rolf Rothenburg + und Heinz Sielmann)
1945	Kleve	Ausstellung von Kälte
1946	Kleve	warme Ausstellung Kleve Künstlerbund "Profil Nachfolger" Happening Hauptbahnhof Heilbronn
1947	Kleve	Künstlerbund "Profil Nachfolger" Kleve Ausstellung für Schwerhörige
1948	Kleve	Künstlerbund "Profil Nachfolger" Müsseldorf Ausstellung im Bettenhaus Pillen Krefeld Ausstellung "Kullhaus" (zusammen mit A.R.Lynen)

Joseph Beuys, *Lebenslauf/Werklauf*, 1969, Kunstmuseum Basel (collectie Armin Hundertmarkt). Foto: Thistlewood, David. *Joseph Beuys: Diverging Critiques*. Tate Gallery Liverpool Critical Forum series 2. Liverpool: Liverpool University Press, 1995, 66.

- 1949 Heerdt Totalausstellung 3 mal hintereinander
Kleve Künstlerbund "Profil Nachfolger"
- 1950 Beuys liest im "Haus Wylermeer" Finnegans Wake
Kranenburg Haus van der Grinten "Glocondologie"
Kleve Künstlerbund "Profil Nachfolger"
- 1951 Kranenburg Sammlung van der Grinten Beuys: Plastik und
Zeichnung
- 1952 Düsseldorf 19. Preis bei "Stahl und Eisbein" (als Nachschlag
Lichtballett von Piene)
Wuppertal Kunstmuseum Beuys: Kruzifixe
Amsterdam Ausstellung zu Ehren des Amsterdam-Rhein-Kanal
Nijmegen Kunstmuseum Beuys: Plastik
- 1953 Kranenburg Sammlung van der Grinten Beuys: Malerei
- 1955 Ende von Künstlerbund "Profil Nachfolger"
- 1956-57 Beuys arbeitet auf dem Felde
- 1957-60 Erholung von der Feldarbeit
- 1961 Beuys wird als Professor für Bildhauerei an die Staatliche
Kunstakademie Düsseldorf berufen
Beuys verlängert im Auftrag von James Joyce den "Ulysses"
um 2 weitere Kapitel
- 1962 Beuys : das Erdklavier
- 1963 FLUXUS Staatliche Kunstakademie Düsseldorf
An einem warmen Juliabend stellt Beuys anlässlich eines
Vortrages von Allan Kaprow in der Galerie Zwirner Köln
Kolumbakirchhof sein warmes Pett aus.
Joseph Beuys Fluxus Stallausstellung im Hause van der Grin-
ten Kranenburg Niederrhein
- 1964 Documenta III Plastik Zeichnung
- 1964 Beuys empfiehlt Erhöhung der Berliner Mauer um 5 cm
(bessere Proportion!)

**Joseph Beuys, *Lebenslauf/Werklaf*, 1969, Kunstmuseum Basel (collectie Armin
Hundertmarkt).** Foto: Thistlewood, David. *Joseph Beuys: Diving Critiques*. Tate Gallery Liverpool Critical
Forum series 2. Liverpool: Liverpool University Press, 1995, 67.