



EIN FILM VON ANDRES VEIEL

BEUYS

LOOK NOW! PRÄSENTIERT EINE ZERO ONE FILM PRODUKTION IN KO-PRODUKTION MIT TERZ FILM UND SÜDWESTRUNDFUNK, WESTDEUTSCHER RUNDFUNK, ARTE DREHBUCH ANDRES VEIEL, MONTAGE STEPHAN KRUMBIEGL, OLAF VOIGTLÄNDER ARCHIV MONIKA PREISCHL
ANIMATION JUTOJO / TOBY CORNISH JOHANNES BRAUN MUSIK ULRICH REUTER DAMIAN SCHOLL SPRACHEN MATTHIAS LEMPERT TON HUBERTUS MÜLL KAMERA JÖRG JESHEL BELEUCHTUNG MELANIE BERKE REDAKTION MARTINA ZÖLLNER SIMONE REUTER CHRISTIANE HINZ
PRODUZENT THOMAS KUFUS REGIE ANDRES VEIEL GEFÖRDERT VON FILM- UND MEDIENSTIFTUNG NRW FFA MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG BKM MEDIA DIFF GEFÖRDERT VON GERMAN FILMS MEDIA DESK BUNDESAMT FÜR KULTUR IM PARTNERSHIP MIT LOOK NOW!

PRESSESTIMMEN

»Chronologie und Orte verschwinden. Der Mensch und Künstler Joseph Beuys tritt dafür um so klarer hervor, streitend, schwitzend, immer für eine Provokation gut. Der Film erklärt Beuys nicht. Er zeigt ihn. (...) Andres Veiel hat mit BEUYS mehr als nur einen verfilzten Kunstmythos belebt. Er hat Antworten auf die Fragen unserer Zeit gefunden, indem er an Beuys wichtigstes Credo erinnert: „Jeder Mensch ist ein Künstler.“ Jemand wie Beuys fehlt. Ihn ernstzunehmen, heisst: Lasst uns Künstler sein!« **ZDF ASPEKTE**

»Andres Veiels faszinierender Film zieht seine stilistischen Mittel aus der rastlosen Kreativität seines Protagonisten. Vielleicht war das Leben von Beuys selbst sein grösstes Kunstwerk – das ist es, was Veiels fein gesponnenen, klugen Film zu einem solchen Vergnügen macht.« **SCREEN DAILY**

»Jeder Beuys-Biograf findet seine eigene Wahrheit, doch Andres Veiel verweigert eine konventionelle Künstler-Biografie, die Beuys mit seinem Tod abhakt und wieder ins Museum zurückschickt. Der Film lässt fast ausschliesslich Beuys selbst zu uns sprechen, als wäre er unter uns. (...) Andres Veiels Film ist ein subtiles Künstlerporträt. Und zugleich ein aufmunternder Angriff gegen den Kleinmut in der Kunst und in der Gesellschaft von heute.«

ARD TITEL THESEN TEMPARAMENTE

»Andres Veiels Beuys ist grosse Kunst ... Veiel schafft einen überraschenden Zugang, wo man dachte, über Beuys sei alles gesagt. Er sucht den Menschen, die Persönlichkeit hinter dem Künstlermythos. So etwas wirkt selbstverständlich auf die kunsthistorische Einordnung zurück. Veiel ist einer der umsichtigsten deutschen Dokumentarfilmer. Es ist ein Glücksfall, dass gerade er in jahrelanger Recherche dieses gewichtige Thema gestemmt hat.« **NZZ**

»BEUYS ist ein Künstlerportrait, das Lust auf Kunst macht ... Aus dem Material und dem famosen Einsatz von Schnitt und Montage gewinnt Beuys seine Dynamik und seine Spannung. Die Cutter Stephan Krumbiegel und Olaf Voigtländer hätten dafür den Silbernen Bären für eine herausragende künstlerische Leistung verdient.« **FESTIVALBLOG.COM**

»Eine kraftvolle, behutsame Annäherung an den Menschen Beuys, seine Kunst und Ideenwelt ... Das Hauptverdienst von Andres Veiels schillerndem Werk dürfte sein, dass man nach dem Film erkennt: So einer wie Joseph Beuys fehlt.«

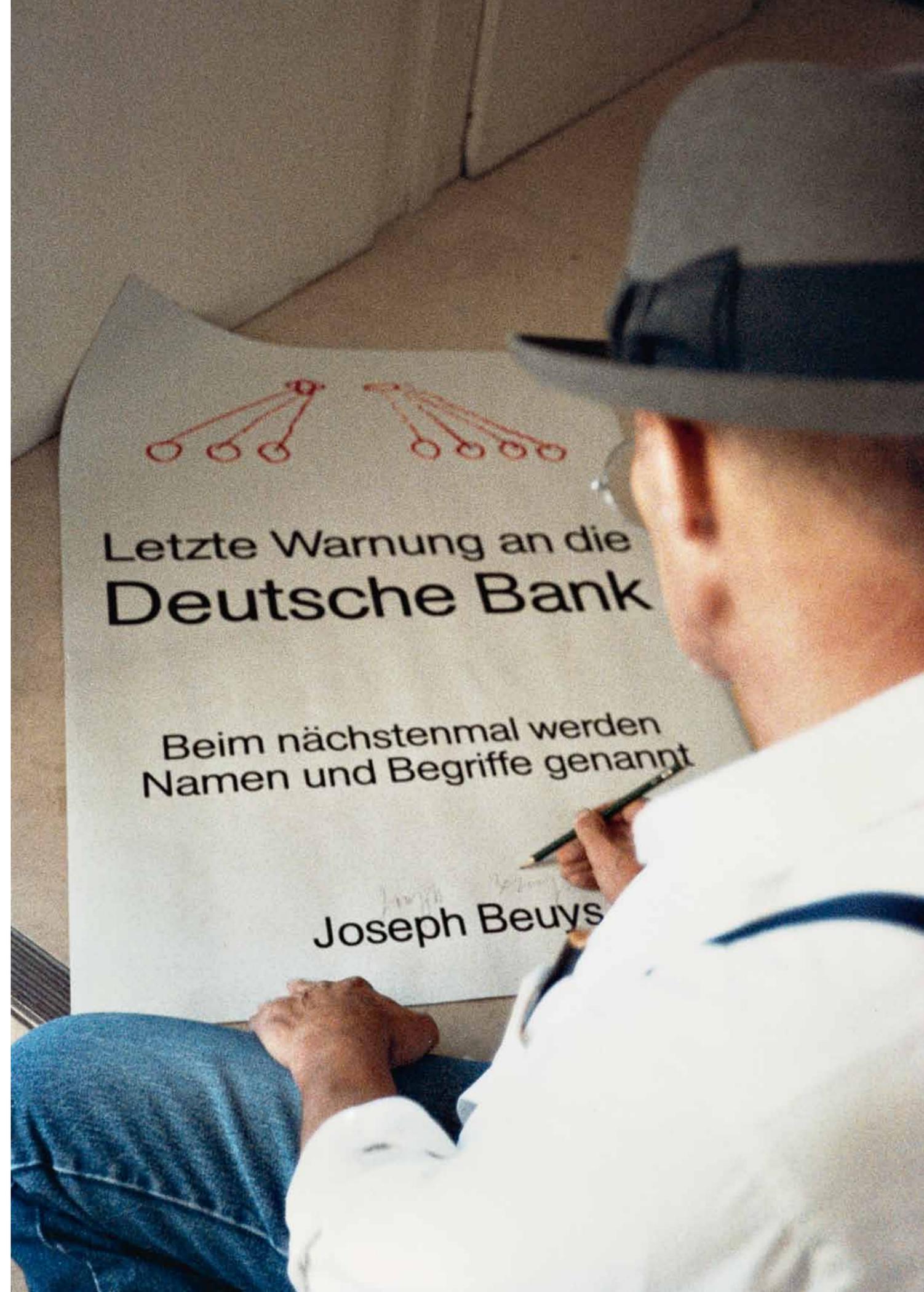
SÜDWESTPRESSE

»Ein ästhetisch avancierter, formvollendet montierter, mitreissender Film.« **CICERO**

»Immer wieder heftet sich der Film an die eingefallenen Wangen und das breite Lächeln dieses Gesichts, an die klaren und zugleich müden Augen, an einen Blick, der eben in der Erschöpfung eine durchdringende Genauigkeit zu entfalten scheint, als fehle ihm gänzlich die Kraft zu jeder Art der Täuschung und des Selbstbetrugs. Es ist das Antlitz eines Menschen, der sein Leben ganz dem Drang gewidmet hat, sich selbst zu verschleissen – ein Drang, der zugleich die tiefe, nie versiegende Energiequelle ist, von der Veiels Film lebt. (...) Diese Kraft hatte Beuys stets zur Gänze der Kunst gewidmet, und so findet auch Veiels Film sein eigentliches Zentrum in einer Aufnahme des lachenden Beuys, die nachträglich digital in eine Zeitlupe verwandelt wurde. In diesem Moment kommt BEUYS, der Film, Beuys, dem Künstler, ganz nah – indem er ihn selbst wie eine formbare Plastik behandelt.« **CRITIC.DE**

»Kein klassisches Porträt, kein Frage-und-Antwort-Spiel, vielmehr selbst ein Kunstwerk, eine Collage, furios montiert. Man meint Beuys zu begreifen – und freut sich, wenn er provokant fragt: Wollen Sie eine Revolution ohne Lachen machen?« **MORGENWEB**

»Veiel sammelt Hinweise, Spuren, zielt aber auf keine finalen Erklärungen. Dafür wird auf berührende Weise der Mensch Joseph Beuys sichtbar. Sein lebenslanges Thema war die körperliche und seelische Verletzlichkeit des Menschen. Wie viel Humor und wie viel Mut gehört wohl dazu, sich derart rückhaltlos zu öffnen, wie es Joseph Beuys mit seinen Aktionen, Diskussionen und seiner Kunst immer wieder getan hat? Wer war Joseph Beuys? Auf fast zärtliche Weise lässt uns Veiel in seinem Dokumentarfilm selbst eine Antwort auf diese Fragen finden.« **RBB**



Beuys. Der Mann mit dem Hut, dem Filz und der Fettecke. 30 Jahre nach seinem Tod erscheint er uns als Visionär, der seiner Zeit voraus war. Geduldig versuchte er schon damals zu erklären, dass „Geld keine Ware sein darf“. Er wusste, dass der Geldhandel die Demokratie unterwandern würde. Doch mehr als das. Beuys boxt, parliert, doziert und erklärt dem toten Hasen die Kunst. Wollen Sie eine Revolution ohne Lachen machen? fragt er – und lacht. Sein erweiterter Kunstbegriff führte ihn mitten in den Kern auch heute relevanter gesellschaftlicher Debatten.

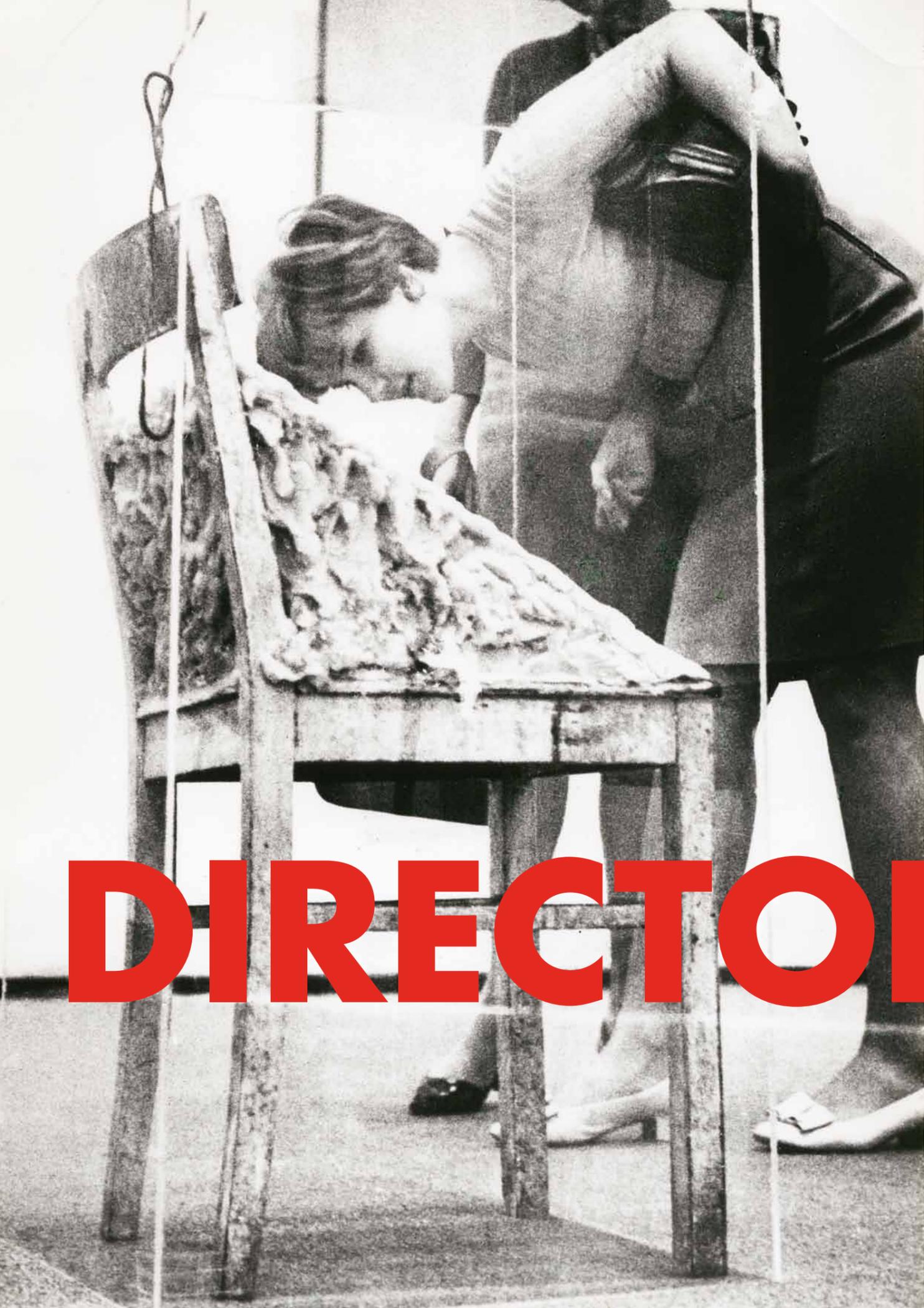
Regisseur Andres Veiel und seine Editoren Stephan Krumbiegel und Olaf Voigtländer zeichnen in ihrer furiosen, klugen Collage unzähliger, oftmals bisher unerschlossener Bild- und Tondokumente das Bild eines einzigartigen Menschen und Künstlers, der in seiner rastlosen Kreativität Grenzen sprengte. BEUYS ist kein klassisches Porträt, sondern eine intime Betrachtung des Menschen, seiner Kunst und seiner Ideenräume, mitreissend, provozierend und verblüffend gegenwärtig.

SYNOPSIS

»Viele Menschen verstehen unter der Kunst die Freiheit des Willkürlichen: Kunst, da kann ich ja machen, was ich will! Aber was soll denn Kunst, wenn nichts dabei herauskommt?«

»Ich bin gar kein Künstler. Es sei denn unter der Voraussetzung, dass wir uns alle als Künstler verstehen, dann bin ich wieder dabei. Sonst nicht.«

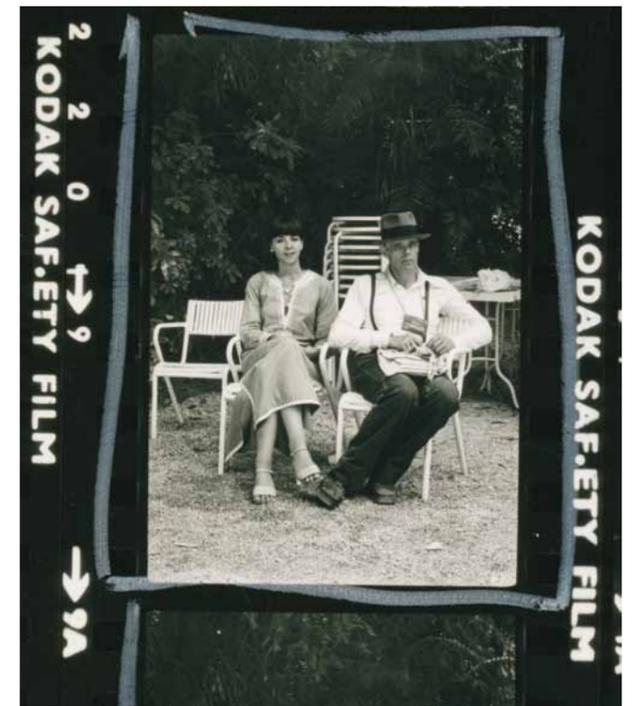




Beuys hat mich geprägt, schon als Jugendlicher in den späten 70er Jahren. Er sah in der Kunst eine Kraft, um in gesellschaftliche Prozesse einzugreifen. Kunst sollte die Wände der Museen aufbrechen, nach draussen wirken. Seine Arbeiten sah er als Katalysatoren, als Kraftspeicher und Batterien gesellschaftlicher Veränderung. Beuys war von der Einzigartigkeit des Menschen überzeugt. Er sah in jedem Menschen ein Potential von aktiver gesellschaftlicher Gestaltungskraft. Geschichte passiert uns nicht nur, sondern wir sind es selbst, die sie gestalten.

Die Auseinandersetzung mit Beuys hat mich bei all meinen Filmen und Stücken begleitet. Ich arbeitete in der Gefängnispsychiatrie mit Menschen, die durch Medikamente ruhiggestellt und 24 Stunden am Tag eingesperrt waren. Ich las die Gefängnisakten über sie. Dort wurden die Gefangenen nicht als Menschen beschrieben, sondern als schwer gestörte Monster, voller Defizite und Risiken. Ich habe die Dossiers weggelegt, holte die Gefangenen aus den Zellen raus, entwickelte mit ihnen ein Stück, in dem ihre Verstörtheit einen körperlichen Ausdruck fand. Ich setzte da an, wo sie etwas zu sagen hatten.

Auch meine späteren Arbeiten rückten den Prozess des Gestaltens in den Mittelpunkt. Das Werk selbst, egal ob Film oder Theaterstück, war nur Anlass für eine Auseinandersetzung mit dem Publikum. Im besten Falle wurde es überflüssig, wenn Menschen sich in einem Saal zusammenfanden, feststellten, dass sie ähnliche Fragen hatten, und sich verabredeten, diese gemeinsam anzugehen.



mir lassen musste. Vielleicht liegt es daran, dass er seine Irrtümer mit Humor ertragen hat. Dass er unvoreingenommen mit jedem geredet hat – was nichts anderes hiess, als dass er jeden ernstgenommen hat, auch in seinem Anders-Sein. Es war der Hase in Beuys, der mich immer wieder überraschte. Und dem ich zugetan blieb.

Mein Film über Beuys folgt dieser offenen Nähe. Im Lauf der Jahre hatte ich viele neue Fragen an ihn, in der Auseinandersetzung mit den Materialien von und mit ihm bin ich ihnen nachgegangen. Vieles lasse ich weg, Vollständigkeit hat mich

DIRECTOR'S NOTE

In diesem Sinne war Beuys für mich Pate, Wegbegleiter, Sparringpartner. Nicht immer habe ich ihn verstanden: Manchmal verstieg er sich in Begrifflichkeiten, mit denen ich nichts anfangen konnte. Dann war er weit weg, tauchte aber immer wieder überraschend auf.

Ich habe mich oft gefragt, warum Beuys zu den wenigen Menschen gehört, die ich auch nach Jahrzehnten nie hinter

nicht interessiert. Zugleich ist Beuys für mich auch nach jahrelanger Auseinandersetzung immer noch ein Mensch, der sich entzieht, der in vielen Bereichen voller Widersprüche ist und damit voller Geheimnisse. Deshalb war mir eine offene, assoziative Erzählweise wichtig, die Raum lässt für eine eigene Haltung Beuys gegenüber und die Möglichkeit gibt, Beuys selbst zu entdecken. Womöglich mit einem Lachen.

WERKLISTE

IM FILM GEZEIGTE WERKE VON JOSEPH BEUYS

ZEICHNUNGEN

1946 Gewittersturm

Metallstift, Wasserfarbe auf Papier
Museum Schloss Moyland Nr. 0009r

1947–1953 Blumengeist (Sterbende Blumen)

Wasserfarbe auf Büttchen
Museum Schloss Moyland Nr. 00174

1950 Zwei Hirsche und Mädchenkopf

Collage: Bleistift, Wasserfarbe, Tinte auf Papier
Museum Schloss Moyland Nr. 00091

undatiert, unbetitelt

Weisse Kreide auf schwarzem Sandpapier,
aufgelegt auf weisses Papier
Museum Schloss Moyland Nr. 02343

1953 toter alter Mann / für den jungen Hirschen oder Embryo

aus: The secret Block for a secret person in Ireland
Bleistift auf Zeichenkarton
Staatliche Museen zu Berlin, Sammlung Marx

1954 ohne Titel

Wasserfarbe auf Papier, aufgelegt auf
Untersatzkarton
Joseph Beuys Estate

1955 unbetitelt

Bleistift, Wasserfarbe auf Papier
Sammlung Bernd und Verena Klüser

1956 MISERERE

Tusche
Museum Schloss Moyland Nr. 00397

1957 ohne Titel

Goldbronze, Wasserfarbe, Bleistift, 4 Blätter
Block Beuys, Hessisches Landesmuseum
Darmstadt

Freitod

Tinte auf Schreibpapier
Museum Schloss Moyland Nr. 01154

Indianerpferd

aus: The secret Block for a secret person in Ireland
Wasserfarbe auf Papier
Staatliche Museen zu Berlin, Sammlung Marx

ohne Titel

Bleistift auf Papier
Katalog Nr. 24 / Detail (oberes und mittleres Blatt)
Block Beuys, Hessisches Landesmuseum
Darmstadt

1958 Bienenkönigin

Ölfarbe, Beize, Wachs auf Schreibpapier
Museum Schloss Moyland Nr. 00740

1962 Aufschrecken in der Nacht (Mann im Grab)

Ölfarbe, Goldbronze, weisses Schreibpapier
Sammlung Heiner Bastian

PLASTIKEN

1952 Bienenkönigin 1

Holz, Bienenwachs
Sammlung Lothar Schirmer, Lenbachhaus München

1952 Bienenkönigin 2

Holz, Bienenwachs
Block Beuys, Hessisches Landesmuseum
Darmstadt

1952 Bienenkönigin 3

Holz, Bienenwachs
Block Beuys, Hessisches Landesmuseum
Darmstadt

1961-1967 FOND II, (10 Teile) 1968

2 Kupfertische mit Hochspannungs-Hochfrequenz-
Generator
Block Beuys, Hessisches Landesmuseum
Darmstadt

1961–86 Badewanne

Bronze doppelwandig, Kupfer, Blei
Sammlung Klüser, Pinakothek der Moderne,
München

1963 Stuhl mit Fett

Holz, Farbe, Bienenwachs, Eisen
Block Beuys, Hessisches Landesmuseum
Darmstadt

1969 FOND III

100 x 9 Filz / 9E / 9CU
Block Beuys, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

RÄUME

1961–1976 Fermata del Tram / Strassenbahnhaltestelle / Tram Stop / ein Monument für die Zukunft

Biennale Venedig / Staatliche Museen zu Berlin

1969 the pack (das Rudel)

Sammlung Herbig / Raum in der Neuen Galerie,
Staatliche Museen Kassel

1970–1977 DAS KAPITAL RAUM 1970–1977 (work in progress)

Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie,
College of Art Edinburgh (1970) / Biennale Venedig
(1980) / Staatliche Museen zu Berlin (ab 2016)

1973/1974 HEARTH (Feuerstätte)

Öffentliche Kunstsammlung Basel

1974–1975 zeige deine Wunde

Maximilianforum München, Schellmann & Klüser
(1976) /
Lenbachhaus München (ab 1980)

1974–1977 Honigpumpe am Arbeitsplatz

100 Tage Freie Internationale Universität für
Kreativität und Interdisziplinäre Forschung
documenta 6, Kassel

1974 – 1975 – 1977 RICHTKRÄFTE EINER NEUEN GESELLSCHAFT

Art Into Society – Society Into Art, ICA, London
(1974)
Staatliche Museen zu Berlin (1975)

1977 Unschlitt / Tallow

Westfälisches Landesmuseum Münster (1977) /
Guggenheim Museum N.Y. (1979) / Staatliche
Museen zu Berlin, Sammlung Marx

1978–1979 Feuerstätte II

Fastnacht in Basel, Feuerstätte (1978) / Öffentliche
Kunstsammlung Basel (1979)

1982–1987 Projekt 7000 Eichen –

Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung
Erste Baumpflanzung durch Joseph Beuys (1982)
documenta 7, Kassel
7000. Baumpflanzung durch Wenzel Beuys (1987)
documenta 8, Kassel

1958–1985 Plight

eine Zeichnung, unbetitelt, erinnert aus Skizzen-
buch „1958 Projekt Westmensch“ (1958)
zwei Räume, Anthony d’Offay Gallery, London (1985)

AKTIONEN

1964 RE – FLUXUS: Kukei, Akopee – Nein! BRAUNKREUZ – FETTECKEN – MODELLFETTECKEN

Festival der Neuen Kunst Aachen, Technische
Hochschule Aachen

Fluxus Demonstration:

das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet

Zweites Deutsches Fernsehen: „Die Drehscheibe“
Landesstudio NRW (Live Sendung)

1965 FLUXUS: und in uns ... unter uns ...landunter 24 Stunden –

5. Juni 0 Uhr 1965 – 7. Juni 0 Uhr 1965
Galerie Parnass, Wuppertal

Aktion: Die Eröffnung . . . irgend ein Strang . . . / with Compliments from FLUXUS / mit

Sondergenehmigung von „Projekt Westmensch“:
„Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“
Galerie Schmela, Düsseldorf

1966 FLUXUS – Konzert: Infiltration – Homogen für Konzertflügel (Filz)

Der grösste Komponist der Gegenwart ist das
Contergankind
Staatliche Kunstakademie Düsseldorf

ö ö Programm

Staatliche Kunstakademie Düsseldorf (Immatrikula-
tionsfeier)

1967 Joseph Beuys: Fluxus Demonstration, Konzert: E U R A S I E N S T A B

WIDE WHITE SPACE GALERY Antwerpen

1968 VAKUUM <-->MASSE (FETT) / simultan = / halbiertes Kreuz / Inhalt: 20 kg Fett /

100 Luftpumpen / Eisenkiste

Helmut Rywelski art intermedia, Aktionsraum

1968 Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee

Tonband-Aufnahme Henning Christiansen
Staatliche Kunstakademie Düsseldorf

1969 Joseph Beuys: Handaktion / Eckenaktion / simultan Anatol Herzfeld:

Der Tisch
Creamcheese, Düsseldorf

1971 Joseph Beuys und Henning Christiansen Aktion: CELTIC +----- / 5 ½ STUNDEN

Basler Theater, Zivilschutzräume beim Stadion St. Jakob, Basel

1974 Dillinger / starring Joseph Beuys/ recorded in Chicago vor dem Kino Biograph, Chicago

1974 Coyote Joseph Beuys I like Amerika and Amerika likes Me

One Week's Performance
René Block Gallery, New York

EDITIONEN / MULTIPLES

1968 Evervess II 1

Galerie René Block, Berlin

1970 Filzanzug

Galerie René Block, Berlin

1972 Beuys boxt für direkte Demokratie durch Volksabstimmung

Edition Staeck

1974 GESPRÄCH

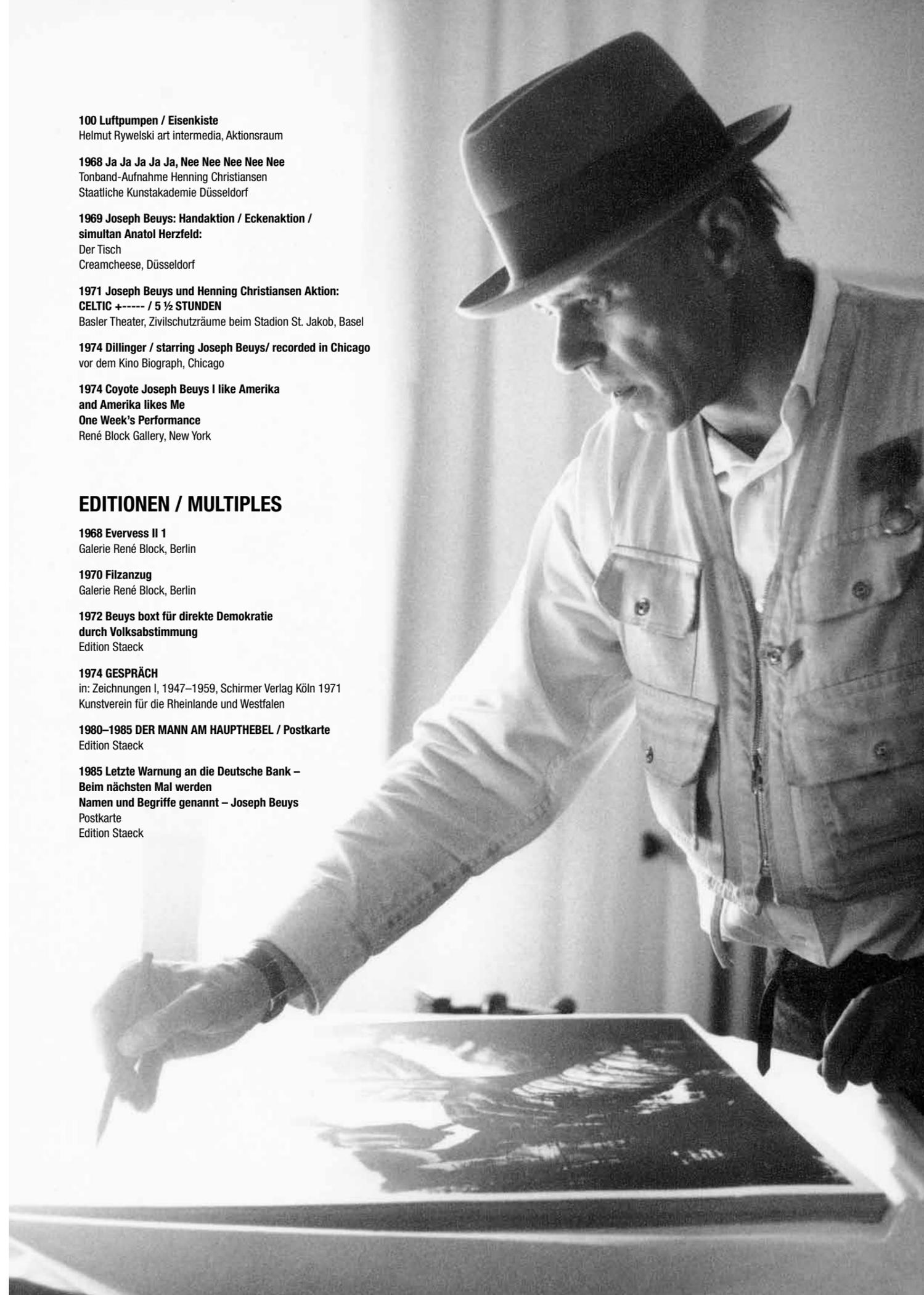
in: Zeichnungen I, 1947–1959, Schirmer Verlag Köln 1971
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen

1980–1985 DER MANN AM HAUPTHEBEL / Postkarte

Edition Staeck

1985 Letzte Warnung an die Deutsche Bank – Beim nächsten Mal werden

Namen und Begriffe genannt – Joseph Beuys
Postkarte
Edition Staeck



DIE GESTALTBARKEIT DER WELT

REGIENOTIZEN VON ANDRES VEIEL

Joseph Beuys hat mich schon als junger Mensch in den 70er Jahren stark geprägt. Beuys sah in der Kunst eine Kraft, um in gesellschaftliche Prozesse einzugreifen – das war in einem Vorort von Stuttgart eine faszinierende Botschaft. Fettecken von Beuys gab es dort keine, und wenn es sie gegeben hätte, wären sie als Zielobjekt der schwäbischen Kehrwoche sofort beseitigt worden. Umso wichtiger wurde Beuys für mich und meine Vorortfreunde.

Mit dem Mauerfall verloren Beuys' Ideenräume an Leuchtkraft, zurück blieben sein Fett und Filz in zahlreichen Museen, die auf Kunstmärkten zu immer höheren Preisen gehandelt wurden. Ich machte Filme über Opfer und Täter der RAF, meine Schulklassen und den tragischen Verlust dreier Mitschüler, die Lebensentwürfe junger Schauspieler – und zuletzt ein Theaterprojekt zur Finanzkrise.

In der Auseinandersetzung mit Akteuren dieser Krise bin ich immer wieder auf Argumente wie der vermeintlichen Alternativlosigkeit eines Marktes gestossen, der der „Natur“ eines auf den eigenen Vorteil bedachten Menschen entspräche und deshalb selbst „Natur“ sei, also in sich nicht veränderbar. Einige wenige widersprachen dieser Gesetzmässigkeit vehement. Und einige beriefen sich dabei auf – Joseph Beuys.

Sie stifteten mich an, über einen Beuys-Film nachzudenken. Ich traf mich mit Wegbegleitern, Zeitzeugen und Experten, die mir einen tieferen Zugang zu ihm ermöglichen würden.

Einer von ihnen war Eugen Blume, Leiter des Hamburger Bahnhofs und 2008 verantwortlich für eine grosse Beuys-Ausstellung. Er zitierte in der Ausstellung aus seinem Beuys-Archiv mit mehr als 300 Stunden Bewegtbild- und

»Das ist ja der Satz, weswegen ich so oft ausgelacht werde. Kann Plastik die Welt verändern? (lacht) Ja!«



»Die Wahl dieser Materialien kommt gar nicht aus einem malerischen Impuls zunächst, sondern sie kommt aus einem plastischen Wollen. Diese Materialien treten auf zu einer Zeit, als ich versucht habe, den Begriff „Plastik“ in seine Bestandteile zu zerlegen. Und da tritt Filz auf als ein isolierendes Element innerhalb der drei Konstellationen von Plastik: unbestimmt, bestimmt und Bewegung. Also das Simpelste von der Welt in Beschreibung des Vorganges einer Produktion heisst: Unbestimmter Ausgangspunkt, Bewegungsmoment und Form.«

150 Stunden Audiomaterial. Für einige Monate tauchte ich im Herbst 2013 in dieses Archiv ein. Ich ging Morgen für Morgen in eine Dachkammer im Hamburger Bahnhof und schaute Film um Film, Kassette für Kassette, bis der Sicherheitsdienst mir abends den Strom abdrehte. Ich sah die ersten TV-Talkshows aus den 60er Jahren. Ich entdeckte Materialien von einer frühen Beuys-Ausstellung Anfang der 60er Jahre in Kleve: Beuys präsentierte seine Arbeiten in einem Stall. Er berichtete in einem Interview, dass die Schweine aus dem anderen Teil des Stalls nachts über eine Arbeit von ihm hergefallen seien. Sie trug den Titel „Der Metzgerladen“.

Es waren diese Momente des schalkhaften Humors, die mich für Beuys einnahmen. Und zugleich entdeckte ich eine dunkle, schwer zugängliche Seite von Beuys, die mich dazu brachte, mich eingehender mit den Brüchen und Verwerfungen in seiner Biographie zu beschäftigen.

KUNST ALS ANGRIFF

Je tiefer ich mich einsah in die vielen hundert Stunden Material, desto mehr ahnte ich, wie sehr das Leben von Beuys

durch existentielle Krisen geprägt war. Mehrfach entkam er knapp dem Tod: Im Krieg bei einem Absturz eines Jagdfliegers, in einer existentiellen Krise in den 50er Jahren, in der er mit dem Gedanken spielte, seinem Leben ein Ende zu setzen. Oder in den 70er Jahren als er einen schweren Herzinfarkt erlitten hatte. Auch hier war er nur knapp dem Tod entronnen.

Beuys sprach über diese Krisenerfahrungen sehr selten und wenn, dann eher in Form legendenhafter Selbststilisierungen. In einem Interview nannte er diese Erfahrungen von Todesnähe „Schlüsselerlebnisse“. Er begriff die Heilungsprozesse nach den schweren Beeinträchtigungen nicht nur als einen individuellen Vorgang. Wenn es ihm gelungen war, sich mit eigener Kraft aus diesen Krisen zu befreien, dann musste es auch möglich sein, diese Heilungserfahrung auf einen aus seiner Sicht kranken gesellschaftlichen Körper zu übertragen. Hier lag offenbar einer der Antriebe für Beuys unerschütterlichen Glauben an die Veränderbarkeit der Welt. Mit einer nicht enden wollenden Energie warb er auf unzähligen Vorträgen und Veranstaltungen für seinen erweiterten Kunstbegriff, der in jedem Menschen einen Künstler sah, d.h. das Potential zur gemeinsamen Gestaltung gesell-

**»Ich weise darauf hin,
dass das erste Produkt
menschlicher Kreativität der Gedanke ist.
Und sage aus diesem Grunde:
Denken ist bereits Plastik.
Gedanken wirken in der Welt.«**

schaftlicher Prozesse. In den achtziger Jahren setzte er sich verstärkt mit ökonomischen Fragen auseinander. Er sah ein grosses Problem in der Akkumulation von Geldströmen, die fernab einer demokratischen Kontrolle nur dahin fliessen, wo sie den meisten Ertrag bringen, und nicht, wo sie gebraucht würden – für Bildung, Forschung und gesellschaftlich relevante Investitionen. In vielen Beiträgen dieser Jahre formulierte Beuys als einer der ersten die Eckpunkte für ein bedingungsloses Grundeinkommen, angelehnt an seinen Kapitalbegriff, der sich nicht vom Geld, sondern von den menschlichen Fähigkeiten ableitete. In diesem Sinne sollte jedem Menschen unabhängig von seiner Arbeitsleistung ein „Kredit“ zustehen.

SOZIALE PLASTIK

Zugleich machte das Archivmaterial deutlich, dass es viel zu kurz gegriffen ist, Beuys auf plakative Formeln zu reduzieren, von denen er selbst gerne Gebrauch machte. Quasi der Antipode zu seinen Thesen war seine Kunst selbst, vor allem die Zeichnungen, aber auch die anderen Werke. Die feinstoffliche, manchmal fast filigrane Struktur seiner Arbeiten liessen sich eben genau nicht auf Thesen oder geschlossene Weltbilder reduzieren.

Beuys Arbeiten mit Fett, Kupfer und Filz waren für ihn künstlerische Versuchsanordnungen. Fett war Sinnbild einer erstarrten Form. Wurde es erwärmt, wurde es beweglich, es veränderte seine Gestalt. Kupfer verstand er als leitendes, Filz als isolierendes Element. Über die mit diesen Materialien geschaffenen Skulpturen und Rauminstallationen suchte Beuys nach einem neuen Begriff der Plastik, der das Bewegungsmoment einschloss. Und zugleich erweiterte er diesen Begriff, indem er ihn auf den Menschen übertrug: Das Denken bezeichnete er als einen elementaren Gestaltungsprozess. Und damit war das Denken an sich für Beuys bereits eine Plastik. Wenn Gedanken in Bewegung geraten und Welt

gestalten, dann war für Beuys der Mensch in der Lage, gesellschaftliche Prozesse eingreifend zu verändern. Seine Kunst verstand er dabei als „anregendes Aggregat für eine gemeinsame Arbeit“. Für diese „Arbeit“ verwendete er den Begriff der sozialen Plastik.

Beuys provozierte mit seinen Werken, die als „Überreste einer Baustelle“ verstanden oder als „teuerster Sperrmüll aller Zeiten“ beschimpft wurden.

Er provozierte aber auch durch sein Denken. Für die Linke war er ein idealistischer Phantast, der eine vorgestrige Welt von Novalis, Goethe und Steiner heraufbeschwor, die mit der Idee von Klassenkampf und Revolution nicht vereinbar war. Suspekt war er auch durch seinen zunehmenden Ruhm und die damit verbundenen Verkaufserfolge. Damit entging vielen Kritikern, dass Beuys sich wie kein anderer Künstler mit der Kernsubstanz des Kapitals auseinandersetzte – dem Geldbegriff. Dort wollte er den Hebel ansetzen, um „den Kapitalismus in dieser Form aus den Angeln zu heben“.

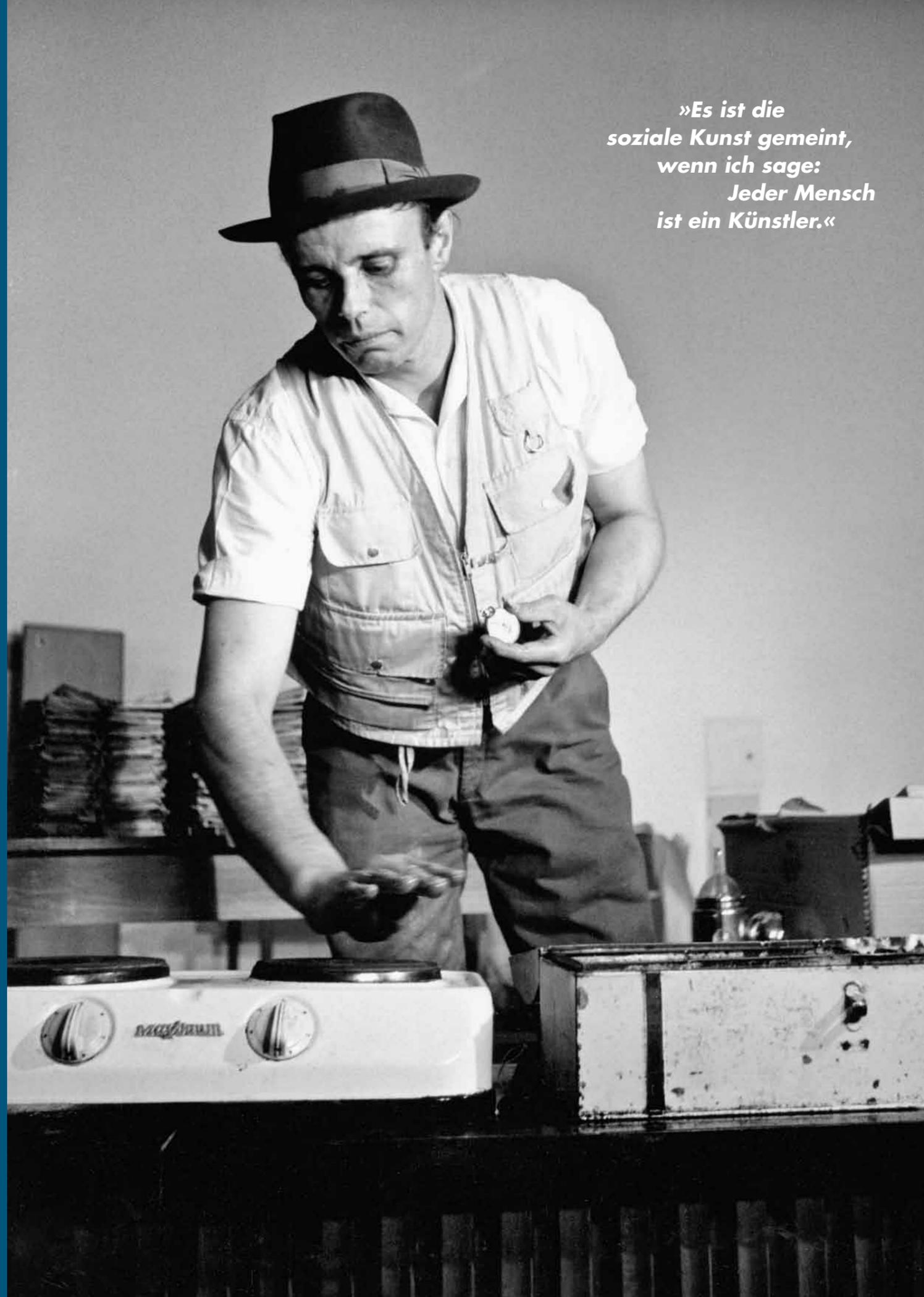
Das wiederum war der Kunstszene suspekt, wollten sie doch vor allem seine Werke handeln und damit Geld verdienen.

Beuys entzog sich diesen Angriffen nicht. Er suchte die Auseinandersetzung, sprach und diskutierte mit jedem. Sie war Teil seiner Mission – schliesslich war jeder Mensch ein Künstler, d.h. ein potentiell sozialer Gestalter.

BEUYS IN BEWEGUNG

Wir begannen, mit den Archiv-Materialien spielerisch zu arbeiten. Oftmals verblassten die Aussagen der Zeitzeugen gegenüber den Originalaufnahmen: Das Archivmaterial war trotz der deutlich schlechteren technischen Qualität (Japan Standard, Umatic, Beta SP) dem nachgedrehten HD Material erzählerisch überlegen. Das betraf auch die nachgedrehten Aufnahmen der Werke in ihrer heutigen musealen Repräsentanz. Sie wirkten im Kontext der meist gleichförmig ausgeleuchteten Ausstellungsräume merkwürdig verlassen, manchmal beinahe steril. Nach und nach verschwanden sie alle aus dem Rohschnitt und wurden ersetzt durch Aufnahmen, in denen wir Beuys beim Entstehen des Werks zusehen konnten. Oder durch Fotos, die das Werk in seiner damaligen, analogen fotografischen Textur zeigen.

**»Es ist die
soziale Kunst gemeint,
wenn ich sage:
Jeder Mensch
ist ein Künstler.«**



Damit veränderte sich auch die Erzählweise des Films. Die haptischen Zeugen analoger Fotokunst (Kontaktbögen mit Lochung, Prints auf Fotopapier, manchmal auch mit der Patina des Alterungs- oder gar Verfallsprozesses) entwickelten die Editoren bald zu den stilbildenden Elementen für den Film. Dazu montierten sie Beuys' präzise, manchmal auch kryptischen Beschreibungen, Erklärungen und Selbstzeug-

In der ursprünglichen Konzeption waren wir von etwa 30–40 Prozent Archivanteil ausgegangen, der Rest sollte aus Neudrehen und Interviews von Zeitzeugen und Wegbegleitern bestehen. Im Laufe der ersten Rohschnitte zeigte sich bereits, dass wir fast ausschliesslich auf Archivmaterial zurückgreifen würden.



nisse. Beuys hat sich immer in Widersprüchen und Rätseln offenbart und entzogen, nicht zuletzt durch seinen schlagfertigen Humor. Diese Offenheit sollte auch das erzählerische Prinzip des Films werden, jenseits vordergründiger Didaktik.

Oftmals waren es dann nicht die grossen öffentlichen Auftritte, die Eingang in den Film fanden, sondern eher die Begegnungen und Gespräche am Rande, die kleinen Versatzstücke nach den offiziellen Interviews: Sie erzählen von einem anderen Beuys, der auch Zweifel hat, der über sich selbst lachen kann, offen über seine Wunden und Traumata spricht, jenseits der bekannten Zitate.

DIE BRISANZ VON BEUYS

Keiner konnte ahnen, dass der Film in einer Zeit fertiggestellt werden würde, in denen sich immer mehr Menschen nach einer Vergangenheit sehnen, die es nie gegeben hat. Der Rückzug in nationalstaatliche Entitäten, die Forderung nach Schliessung von Grenzen und Protektion, die Spaltung in ein „Wir und die Anderen“ sind retrograde Anti-Utopien, die sich wie ein Flächenbrand ausbreiten. Politik erweist sich als immer weniger berechenbar. Zugleich wird das eigentlich Undenkbare Realität, Gewissheiten und vermeintlich gesicherte Gestaltungsräume lösen sich auf.

»Und jetzt will ich mal die Sache auf den Kern bringen. Weil jedes Mal, wenn ein demokratischer Prozess an den wirklichen Nerv der Umgestaltung der Gesellschaft heranragt, die Machtverhältnisse beim Geld jeden echt demokratischen Versuch unterlaufen. Also die Macht des Geldes muss gebrochen werden. Heute ist Geld eine Ware, die handelbar ist. Man kann damit spekulieren. Das heisst Geld ist im Wirtschaftsbereich ein Wesen, das nicht Ware sein darf. Da es aber Ware ist, muss dieser Charakter in eine demokratische Totalität überführt werden.«

Welche Rolle spielt der Begriff einer sozialen Plastik dabei heute?

Volksbegehren wie die Initiative „Tempelhofer Feld“ oder die Initiativen zur Re-Demokratisierung der EU jenseits einer neoliberalen Wirtschafts- und Währungsunion folgen der Idee von Beuys von einer gestalterischen Teilhabe als Grundvoraussetzung gelebter Demokratie. Zahlreiche Initiativen greifen Ideen von Beuys wie dem bedingungslosen Grundeinkommen auf und entwickeln sie weiter.

Beuys stellt in einem beharrlichen, subversiv-anarchischen Sinn im Film die Fragen, die auch 30 Jahre nach seinem Tod aktueller denn je sind – etwa nach einer radikalen Demokratisierung, die auch vor einer neuen Ordnung des Geld- und Bankenwesens nicht Halt macht oder der Chancengleichheit in einer immer ungleicheren Welt.

Seine Werke werden weltweit in Ausstellungen gezeigt, 2017 etwa in einer grossen Schau im New Yorker MoMa. Meist werden die Werke in immer perfekter ausgeleuchteten weis-

sen Kubi museal präsentiert – der politisch-soziale Ideenraum von Beuys wird dabei oft als eher störend angesehen. Auf diese Weise werden mit viel restauratorischem Aufwand Beuys' Werke letztendlich zu Tode musealisiert. Aber Werke und Ideenräume gehören bei Beuys untrennbar zusammen. Nur so kann aus den Werken heraus die Kernbotschaft von Beuys jenseits des intellektuellen Erfassens auch sinnlich verstanden werden. Die Chance einer in die Zukunft gewandten Veränderbarkeit der Welt, beruhend auf der Fähigkeit jedes einzelnen: „Nichts muss so bleiben, wie es ist.“

Ich habe mich oft gefragt, warum Beuys zu den wenigen Menschen gehört, die ich auch nach Jahrzehnten nie hinter mir lassen musste. Vielleicht liegt es daran, dass er seine Irrtümer mit Humor ertragen hat. Dass er unvoreingenommen mit jedem geredet hat – was nichts anderes hiess, als dass er jeden Ernst genommen hat, auch in seinem Anders-Sein. Es war der Hase in Beuys, der mich immer wieder überraschte. Und dem ich zugetan blieb.

Andres Veiel



WEGE ZU BEUYS

WERKSTATTGESPRÄCH MIT ANDRES VEIEL, STEPHAN KRUMBIEGEL UND OLAF VOIGTLÄNDER

FORMSUCHE

KRUMBIEGEL Angefangen haben wir im Schneiderraum im April 2015. Diese erste Zeit war eine Testphase. Erstens, weil ich noch nie mit Andres Veiel gearbeitet hatte, und zweitens, weil ich den Impuls hatte, den Film zusammen mit Olaf Voigtländer zu schneiden. Ich hatte gehant, dass es ein Projekt sein würde, das über ein normales Mass von Komplexität und Anstrengung hinausgeht. Olaf und ich hatten vorher gemeinsam an einem Projekt gearbeitet. Wir wussten, dass wir methodisch unterschiedlich arbeiten, aber in dem Moment, wo wir etwas anschauen und bewerten, sehr synchron sind. Vor allem aber war diese Testphase inhaltlich und gestalterisch eine Formsuche.

VEIEL Die Ausgangssituation war für mich anders als sonst. Ich kam in den Schneiderraum, angefüllt mit dem, was ich vorhatte, und traf auf zwei Editoren, denen ich erstmal Vorträge gehalten habe. Und dann gab es die Erfahrung, dass die beiden gesagt haben, Andres, bleib' doch mal draussen, wir gucken selbst. Das hat bei mir anfänglich zu einer gewissen Nervosität geführt. Aber das war auch eine wichtige Entwicklung, denn an einem bestimmten Punkt wurde mir klar: Die beiden müssen Beuys selbst entdecken.

VOIGTLÄNDER Wobei man sagen muss, dass die Rollenverteilung in der Zusammenarbeit ziemlich gut war. Uns wurde schnell klar, wo greifen die Aufgaben ineinander, wo sind die Sachen getrennt. Niemand hat die Rolle des anderen bezweifelt. Es war klar, dass die Layouts von mir kommen, das

grössere Überblicken von Stephan und die Arbeit am Wort von Andres, um inhaltlich durch den Film zu kommen. Und Andres war in der Lage, loslassen zu können und zu sagen, na gut, dann sollen die beiden mal machen.

VEIEL Meine Vorgabe bei Interviews ist normalerweise: Die Stelle, von da bis da, die ist relevant. Aber am Ende ist manchmal genau das, was ich für wichtig erachtet hatte, rausgefallen. Vor allem Olaf war jemand, der von einer ganz anderen Seite gedacht hat, der gesagt hat, gut, du machst deine Inhalte, aber ich schaue jetzt nochmal auf die Szene, ich finde da noch was. Dadurch ging es assoziativ viel stärker in die dramaturgischen Nebeneingänge. Ich wollte immer durch den Haupteingang, und Olaf sagte: Ich sehe da ein kleines Fenster, lass uns doch da mal einsteigen.

KRUMBIEGEL Uns ging es vor allem um eine Erzählung auf Basis der Atmosphäre von Szenen. Zu spüren, da herrscht diese oder jene Stimmung, da springt ein Raum an, den wir mit den passenden Bildern und Tönen von Beuys füllen können, da könnte sein Blick so oder so sein ... Das hat Olaf und mich im Zweifelsfall stärker interessiert. Insofern haben wir uns mit Andres gut ergänzt. Am Ende blieb das, was beide Bedürfnisse erfüllt, die Stimmung und der Inhalt.

wir uns das Archiv dann selbst angeeignet, auch die Beiläufigkeiten, diese tollen Momente, wenn ein Interview aufhört, aber das Band weiterläuft.

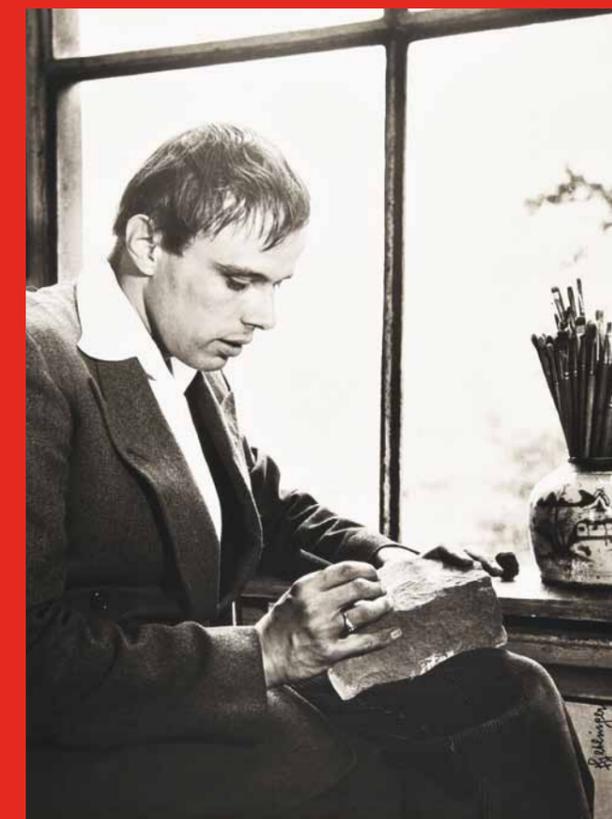
VEIEL Das grosse Fragezeichen für mich waren die Talking Heads. Die erste kleine Krise kam für mich, als ich gemerkt habe, dass dieser Geradeaus-Weg mit den Zeitzeugen nicht wirklich funktioniert. Ich dachte, wir würden ohne sie nicht auskommen, zum Beispiel beim Thema „Beuys und die Absturz-Legende“. Die einen behaupten, Beuys habe seinen Absturz als Funker im II. Weltkrieg verklärt. Er habe eine mythische Rettungsgeschichte durch die Tartaren erfunden, die ihn durch Fett und Filz gewärmt und ihm damit das Leben gerettet hätten. Andere Zeitzeugen halten die Geschichte für wahr. Wir haben Aussage gegen Aussage gesetzt. Und ich dachte, wo wir Reibung haben, wo wir Konflikt haben, können wir die Zeitzeugen auch halten. Aber genau an dieser Stelle zeichnete sich ab, dass es interessanter ist, mit Archivmaterial zu arbeiten und Beuys selbst beide Versionen erzählen zu lassen. Es ging eben nicht darum, dass Zeitzeugen sich zu Richtern aufschwingen. Wir schauen Beuys vielmehr dabei zu, wie er das gleiche Ereignis unterschiedlich beschreibt und bewertet. Und dabei stellt sich die Frage, warum er das tut. Die Antwort finden wir in seiner Kunst,



*»Wenn ich feststellen wollte,
was es gibt, dann könnte ich mich
mit Ihnen sehr schnell einigen.
Ich will aber nicht nur dauernd
feststellen, was es gibt,
sondern ich möchte gerne
eine Vorstellung davon bekommen,
was wünschenswert wäre
für den Menschen.«*

TALKING HEADS

KRUMBIEGEL Als Einstieg in das Material hat Monika Preischl uns die Archive vorgestellt und eine Art „Best Of“ geschnitten, damit wir einen ersten Eindruck kriegen. Ihre Rolle blieb sehr wichtig, den ganzen Prozess über. Wir konnten sie z.B. fragen: Gibt es noch irgendwelche Bilder, wo Beuys in einem Auto fährt? Vielleicht sogar in Farbe? Sie fand dann die kleinsten Schnipsel, und die Szene gelang. Mit der Zeit haben





**»Ist doch gar nicht schlimm,
wenn die Leute aggressiv werden.
Lass' sie doch ruhig aggressiv werden.
Da kommt man wenigstens mit den Leuten ins Gespräch.
Das heisst, du musst es provozieren. Und Provokation heisst immer:
Jetzt wird auf einmal etwas lebendig.«**

etwa in „zeige deine Wunde“. Besser kann man von dem, was Traumatisierung ausmacht, nicht erzählen.

VOIGTLÄNDER Stephan und ich haben auf die Zeitzeugen-Interviews eher ablehnend reagiert. Die meisten sprachen langsam und aus der Distanz. Es fiel schwer, damit eine Nähe zu Beuys herzustellen. Der Rhythmus im Archivmaterial war dagegen stark durch Beuys vorgegeben, und seine Dynamik ging oft nicht so gut mit dem Rhythmus der Talking Heads zusammen.

VEIEL Für mich war das grösste Aha-Erlebnis in dieser ersten Schnittphase die Sequenz, in der es um die Zeit von Beuys in der Luftwaffe geht. Wir hatten einen Zeitzeugen, der das sehr munter erzählt hat, aber man hatte immer das Gefühl,

dass das so eine Art Laborerinnerung ist, mit viel Distanz erzählt, gleichzeitig auch mit wenig Selbstreflexion. Es gab einen Aspekt, der wirklich interessant war: Der Zeitzeuge beschrieb, was an der Luftwaffe so faszinierend war. Er erzählte von „den Helden der Lüfte“, Beuys und er wollten so sein wie sie. Und dann hat sich Olaf das Archivmaterial zum Thema vorgenommen, das Monika Preischl herausgesucht hatte. Er hat einen ganz eigenen Zugriff gefunden, der die Geschichte dieses Faszinosums aus der Perspektive von älter werdenden Kindern erzählt. Erst spielen sie mit einem selbst gebauten Flugzeug, am Ende sitzen sie als junge Männer selbst drin und werfen Bomben ab.

KRUMBIEGEL Man sieht Kinder und Jugendliche in der Nazizeit, aber man denkt erstmal gar nicht an politische

Verführung, sondern kommt langsam dahin. Auch die Ton-Gestaltung, nur Wind, hat nichts Vordergründiges oder Drängendes. Es war sofort klar, dass das ein ganz besonderer Archivausschnitt war. Es ergibt sich ein Bild, wie Beuys es vielleicht selbst erlebt hat, und es war viel schöner, diese Verführung so zu erzählen als durch ein Interview.

AUFSTIEG UND FALL

VEIEL Für mich war sehr früh klar: Wenn man Beuys begreifen will, muss man sich mit seinen existentiellen Krisen beschäftigen – mit den Krisen, die ihn an die Grenze der Todeserfahrung geführt haben, wie seinem Absturz, aber auch der mehrjährigen Depressionsphase in den 50er Jahren und seinem Herzinfarkt in den 70er Jahren. Er hat diese Krisen nicht nur überlebt, er hat seine Heilung modellhaft von sich selbst auf einen kranken gesellschaftlichen Körper übertragen. Damit musste der Film sich mit diesen Brüchen beschäftigen. Das waren innere Konflikte. Es gab keine äussere Reibung, wie man sie sonst vielleicht in einem konfliktreichen Film hat. Es reichte nicht, einen CSU-Abgeordneten zu zeigen, der sagt, die Skulpturen von Beuys



seien der teuerste Sperrmüll aller Zeiten. Der grösste Feind von Beuys waren eben nicht solche Kleinbürger, sondern er selbst – der eigene Tod. Er hatte noch so viel vor, er wollte noch so viel. Und in der Tat hat er in den letzten Jahren sich verschlissen „bis zur Asche“. Und deshalb hatten wir in der ersten Schnittversion genau davon erzählt: Der Kampf mit sich selbst, ein Überlebenskampf auf den letzten Metern. Den er verliert, verlieren muss. Und das war aber die Falle des Biografischen.

Ende November 2015 hatten wir eine Fassung mit einem emotionalen Bogen, der in den Verschleiss von Beuys führte, in das Sich-abarbeiten, Geld aufzutreiben für die 7000 Eichen, nach Japan zu fahren – und dann kommt auch noch der Schlag mit den Grünen. Wir sehen einen einsamen alten Mann in einer Abflughalle in Tokyo, der zum Ausgang schleicht. Als Musik hatten wir versuchsweise Satie draufgelegt, und mir kamen die Tränen. Ich habe die beiden umarmt und gesagt, grossartig, wenn ich schon so berührt bin, dann ist es gut. Um dann aber festzustellen: Es ist nicht gut! Erstens, weil wir plump in der Biografie bleiben. Aber viel drastischer war für mich die Erkenntnis: Das ist eigentlich eine sehr deutsche Haltung. Wir bauen einen Helden auf, um dann zu sagen: Gescheitert, gegen die Wand gelaufen, politisch und persönlich.

VOIGTLÄNDER Es ging uns vor allem darum, inwiefern Beuys heutig ist, inwiefern er uns vielleicht heute auch fehlt. Die grosse Frage war immer: Wie kann man das erzählen? Und wenn wir mit dem Tod von Beuys enden, dann ist das alles abgeschlossen. Das war's, Deckel drauf und zu. Dann noch viel Archivmaterial, das leicht veraltet oder hermetisch wirken kann... Wie löst man das, wie bricht man das auf? Darum ging es.

KRUMBIEGEL Ich habe eigentlich immer einen Widerstand gegenüber Formaten oder bekannten Erzählmustern. Man kann nicht eine Erzählform nehmen und damit ein Material





**»Wollen Sie das Lachen ausmerzen?
Wollen Sie die Belustigung ausmerzen?
Wollen Sie eine Revolution
ohne Lachen machen?«**

formen. Das Material hat immer eine eigene Kraft. Und ausgerechnet auf jemandem wie Beuys, bei dem es so sehr um Provokation, um Freiheit und Widerstand geht, mit einem Erzählmuster zu antworten – das erschien mir falsch. Am Ende bleibt die Frage: Was ist an Beuys heute noch relevant? Und wie finden wir für den Film eine Form, die ihm nichts davon nimmt?

DRAMATURGIE UND DETAIL

VEIEL Die Krise nach der ersten Schnittfassung kam daher, dass wir den linearen emotionalen Bogen aufgelöst haben. Und die Verunsicherung, dass wir noch nicht am Ziel waren, war offensichtlich. Will man wirklich den Film mit Reportagematerial eröffnen, das keinerlei emotionale Nähe hat? Ähnlich war es mit dem Ende, wo ich immer wusste, dass ich über Beuys und seine Vorstellungen von einem anderen Wirtschaftssystem erzählen will: Das war auch eher unsinnliches Material, ohne emotionale Nähe. Noch dazu

mit einer unzugänglichen Sprache: Beuys argumentiert mit Begriffen aus der Wirtschaftslehre von Rudolph Steiner. Diese Suche war für mich die härteste Phase.

VOIGTLÄNDER Der Film sollte für jedermann zugänglich sein sollte, egal ob er Beuys kennt oder nicht. Aber unsere Novemberfassung war eigentlich nur mit einem biografi-

**»Wenn man den Satz
von Picasso nimmt:
„Die Kunst ist nicht dazu da,
unsere Wohnungen zu dekorieren,
sondern ist eine Waffe
gegen den Feind“,
dann ist die Frage:
Wer ist der Feind?
Wo sind die Mängel?
Wo ist dasjenige,
was geleistet werden muss?«**

schen Hintergrundwissen verständlich. Das war auch ein wichtiges Motiv zu sagen, ok, wir setzen uns wieder dran und nehmen das noch einmal auseinander.

VEIEL Wir haben uns die Freiheit genommen, auch in Sackgassen zu gehen. Wir hatten zum Beispiel eine wunderbare Sequenz gebaut, mit „Schneefall“ von Beuys, die assoziativ schön gepasst hat zu dem schwierigen Thema der Auseinandersetzung von Beuys mit Auschwitz. Dazu hatten wir ein Interview, in dem sich Beuys dezidiert äussert und man merkt, dass es da eine ziemliche Ambivalenz zwischen Auseinandersetzung und Verdrängung gibt. Aber dann haben wir vom Rhythmus her gemerkt, dass wir viel zu lange in der Krise bleiben. Als ob wir Rechenschaft ablegen müssten, wie seine Auseinandersetzung mit dem Thema aussieht. Und deswegen war diese Passage, an der wir lange geschnitten und gefeilt hatten, plötzlich wieder draussen.

KRUMBIEGEL Es gab ein Stichwort zwischen Olaf und mir: „Bauen!“ Bauen hiess, dass wir für eine Ein-Minuten-Strecke, die irgendwo im Film sitzt, den gleichen Anspruch an



**»Es ist nicht mehr möglich,
einfach von Plastik in einem
konventionellen Sinne zu sprechen,
so als wüsste man, was es wäre.
Dass man sagt: Plastik, naja,
das ist ein Ding, das steht da
irgendwo in der Gegend herum,
wie eine Garderobe,
es ist räumlich, man kann
seinen Hut drauflegen.
Sondern ich habe versucht,
das direkt zu übertragen
auf den Menschen,
so dass ich das, was ich in einem
plastischen Begriff finden kann,
auch im Menschen finden kann.«**

Gestaltung, Tempo und Überzeugungskraft legen wie an den Rest. Man kann nicht einfach nur Bilder austauschen, sondern muss die neue Strecke auf dasselbe erzählerische Level bringen, egal, ob wir es hinterher verwerfen oder nicht.

VOIGTLÄNDER Es ging gar nichts anders, als auch im Detail immer sehr weit zu gehen und viel Zeit zu investieren. Es war schwer zu abstrahieren oder nur von einer Skizze aus zu denken. Dann wären viele Sachen schon zu früh wieder rausgeflogen.

LÖSUNGEN

VEIEL Für mich war immer klar, dass der Ausgangspunkt, auf den es hinausläuft, wo Beuys für mich heute ist, die Debatte über Ökonomie und Geld ist. Das wollte ich am Ende haben. Und ich wusste, wenn wir das nicht schaffen, dann kommen wir nicht über die Klippe.

Letztlich sind wir in den Monaten nach der Novemberfassung vor allem zwei Dinge angegangen. Für das Ende war klar, dass wir versuchen müssen, einen Teil der 7000 Eichen vorher zu erzählen, damit wir nicht mit dem Tod von Beuys enden. Wir erzählen die 7000 Eichen nicht als Existenzkampf, sondern positiver, wir versuchen, die Energie, die im Wachstumsprozess der Bäume steckt, im Film wei-

ter nach vorne zu transplantieren. Das war der erste grosse Schritt. Und der zweite grosse Schritt war das Ringen mit dem Anfang.

VOIGTLÄNDER Der ganze Prozess hat dann eigentlich noch einmal so lange gedauert wie die Arbeit bis zur ersten Schnitfassung. Im Prinzip war es derselbe Weg nochmal. Aber wir hatten jetzt eine Grundlage. Mit einer Vorlage zu arbeiten, ist anders als aus dem Nichts zu arbeiten.

KRUMBIEGEL Ein wesentlicher Punkt war, die einzelnen Episoden der Biografie nicht chronologisch auszuzeichnen. Es ging uns darum, einen Weg zu finden, immer bei Beuys zu bleiben, auch über Zeitsprünge und Ortswechsel hinweg. Wir wollten das über das Gefühl lösen: Wo befinde ich mich mit Beuys, in diesem Moment. Dann fiel es leichter den häufigen Wechseln im Material zu folgen, von Farbe auf Schwarzweiss, von einem Foto in Video oder Filmmaterial, von einem Audio ins nächste. Damit das Gefühl bleibt, es kommt alles organisch aus einer Figur.



INTERVIEWPARTNER

Caroline Tisdall *1945

studierte Kunstgeschichte am Courtauld Institute of Art der University of London und arbeitete ab 1970 als Kunstkritikerin für den Guardian. 1972 begegnete sie Beuys bei einer „Information Action“ in der White Chapel Gallery. Sie sprach ihn an – und begleitete Beuys seitdem für mehr als sieben Jahre bei fast allen Reisen. Sie war bei den ersten Lecture Tours in Amerika 1974 ebenso dabei wie bei der Coyoten-Aktion „I like America and America likes me“ 1975 in New York. Sie öffnete Beuys, der zuvor international wenig bekannt war, den Weg in die angelsächsische Kunstwelt. Tisdall kuratierte eine Ausstellung von 400 Zeichnungen (The Secret Block For A Secret Person in Ireland) in Oxford und vielen anderen britischen und irischen Städten. Beuys revanchierte sich auf seine Weise. In seinem Lebens- und Werklauf schrieb er: „reborn in Brixton“ – dem damaligen Wohnort von Caroline Tisdall. 1979 war sie eine der Kuratoren der grossen Beuys-Ausstellung im Guggenheim Museum in New York. In monatelanger Vorbereitung schrieb sie



einen Katalog – bis heute eins der profundesten Werke über Beuys. Caroline Tisdall hat einen Vorlass von mehr als 5000 Fotos aus den Jahren, in denen sie Beuys begleitet hat. Daneben hat sie mehrere Bücher nach dem Tod von Beuys verfasst – über die Aktion „I like America and America likes me“ sowie einen Band mit Fotos und Texten zu Beuys („We go this way“).

Rhea Thönges-Stringaris *1934

in Athen geboren, studierte Archäologie und Kunstgeschichte in Bonn und München. Ab Anfang der 60er Jahre lebte sie mit ihrem Mann und drei Töchtern in Kassel und arbeitete dort in der Antikenabteilung der Staatlichen Kunstsammlungen.

Joseph Beuys lernte sie auf der documenta 5/1972 kennen. Seine in die Zukunft gerichtete Sicht auf die Fragen der Kunst im Zentrum der Gesellschaft sowie dessen eigenständige Art mit Ideen umzugehen, schufen die Basis für eine lebenslange Freundschaft und Zusammenarbeit.



Rhea Thönges-Stringaris wirkte in der „Organisation für Direkte Demokratie“ mit und gründete anschliessend die FIU (Free International University) in Kassel, in der über mehrere Jahre Veranstaltungen stattfanden. Mit Beuys und dem „Achberger Kreis“ wurde sie Mitbegründerin der GRÜNEN und war für eine Legislaturperiode Stadtverordnete. Sie wurde Mitglied im Aufsichtsrat der documenta. Sie hält Vorträge und ist in Deutschland und in Griechenland Verfasserin mehrerer Veröffentlichungen zur Joseph-Beuys-Forschung. Sie lebt in Kassel und in Athen.



Franz Joseph van der Grinten *1933

wuchs auf dem Bauernhof seiner Eltern bei Kleve auf. Ende der 40er Jahre lernte van der Grinten über seinen älteren Bruder Joseph Beuys kennen. Die Brüder van der Grinten erwarben erste Arbeiten von Beuys. 1953 organisierten sie eine Ausstellung im elterlichen Bauernhof. Aus einer Sammlerbeziehung entwickelte sich eine Freundschaft. Die Brüder



nahmen Beuys 1957 auf dem Höhepunkt seiner schweren psychischen Krise für einige Wochen auf.

Im Lauf der folgenden Jahre erweiterten die Brüder van der Grinten ihre Sammlung auf einen umfassenden Bestand von 5000 Zeichnungen und anderen Werken von Beuys. Sie wurde 1993 der Stiftung Museum Schloss Moyland übergeben und ist heute im dortigen Museum in Teilen öffentlich zugänglich.



Johannes Stüttgen *1945

begann 1964 ein Theologie-Studium in Münster bei Joseph Ratzinger. Er brach das Studium 1966 ab, um an der Kunstakademie Düsseldorf bei Joseph Beuys zu studieren. Für Stüttgen begann mit dem „hellstem Aufblitzen und Einschlag des Begriffs der Kunst eine ununterbrochene Suche mit Taschenlampe nach dessen Schlüssel“. 1980-86 war Stüttgen Geschäftsführer der von Beuys mitbegründeten FIU (Free International University). Nach Beuys' Tod prozessierte er gegen das Land NRW. Mitarbeiter der Kunstakademie hatten eine Stüttgen gewidmete Fettecke abgetragen und vernichtet. Dem Beuys-Schüler wurde vom Gericht eine fünfstellige Schadensersatzsumme zugesprochen. Ab 1989 organisierte und leitete er die Aktion „Baumkreuz“, Alleepflanzung B7 unter Einbeziehung des deutschen Grenzzauns. Seit 1987 initiierte er die Kampagne „Omnibus für direkte Demokratie für eine Neubegründung der

Demokratie so wie der Geld- und Wirtschaftskreisläufe durch den Kunstbegriff“. 2008 verfasste er das Buch „Der Ganze Riemen“ / Beuys als Lehrer.

Klaus Staeck *1938

studierte bis 1962 in Heidelberg und Berlin Jura, bevor er 1965 einen Produzentenverlag gründete, in dem er seit Ende der 60er Jahre Auflagenobjekte (Multiples) herausgibt, neben seinen eigenen Arbeiten auch von Joseph Beuys. Seit dieser Zeit verband Joseph Beuys und Klaus Staeck eine langjährige Arbeitsfreundschaft. Im Laufe der Jahre entstanden über 200 Auflagen in Form von Grafiken, Objekten, Manifesten und Plakaten. Ein Höhepunkt war der Versuch einer gemeinsamen Gründung der „Freien Schule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“. Staeck begleitete Beuys auf zahlreichen Reisen nach Italien, Grossbritannien und Belgien. Höhepunkt war 1974 der für beide erste Flug in die USA mit Aufhalten in New York, Chicago und Minneapolis. Staeck wurde nach dem Tod von Joseph Beuys 1986 sein Nachfolger an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf.



Beuys hatte ihn einmal als einen seiner Schüler bezeichnet, obwohl er nie an einer Akademie studiert hatte. 2006 übernahm Klaus Staeck das Amt des Präsidenten der Akademie der Künste, das er nach zweimaliger Wiederwahl bis 2015 innehatte.



Andres Veiel / Buch und Regie

Filmografie (Auswahl)

- 1994 **Balagan**
u.a. Deutscher Filmpreis – Filmband in Silber
- 2001 **Black Box BRD**
u.a. Deutscher Filmpreis, Europäischer Filmpreis
- 2004 **Die Spielwütigen**
u.a. Panorama-Publikumspreis der Berlinale,
Preis der Deutschen Filmkritik
- 2006 **Der Kick**
u.a. Film des Jahres – Jury der Evangelischen Filmarbeit
- 2011 **Wer wenn nicht wir**
u.a. Alfred-Bauer-Preis (Berlinale Wettbewerb), Deutscher
Filmpreis in Bronze
- 2017 **Beuys**

Andres Veiel absolvierte parallel zu seinem Psychologiestudium eine Regie-Ausbildung am Berliner Künstlerhaus Bethanien, unter anderem bei Krzysztof Kieslowski. 1994 polarisierte Veiel Kritik und Publikum mit seinem umstrittenen Film BALAGAN. In seinem persönlichsten Film DIE ÜBERLEBENDEN (1996) machte er sich auf die Spuren von drei Klassenkameraden, die sich umgebracht haben. Einem grossen Publikum wurde Veiel 2001 durch BLACK BOX BRD bekannt. 2004 beendete Veiel mit DIE SPIELWÜTIGEN seine dokumentarische Langzeitbeobachtung über vier Schauspielschüler. Sein Theaterstück DER KICK über einen Foltermord in Brandenburg wurde am Berliner Maxim Gorki Theater uraufgeführt und zum Berliner Theatertreffen eingeladen. 2006 kam die Verfilmung ins Kino. 2011 feierte sein erster Spielfilm WER WENN NICHT WIR im Wettbewerb der Berlinale Premiere und wurde mit dem Alfred-Bauer-Preis ausgezeichnet. 2012 führte Veiel Gespräche mit Vorstandsmitgliedern verschiedener Banken. Daraus entwickelte er das Stück DAS HIMBEERREICH, das am Deutschen Theater Berlin 2013 unter seiner Regie uraufgeführt wurde. Für seine Arbeiten erhielt Veiel mehr als 40 Auszeichnungen, darunter den Europäischen und mehrfach den Deutschen Filmpreis.

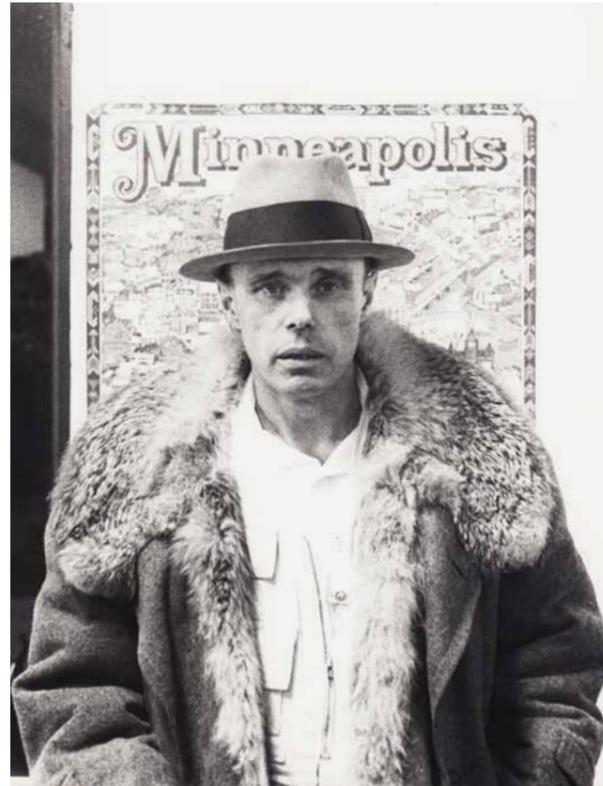
FILMOG R A F I E N

Stephan Krumbiegel / Schnitt

Stephan Krumbiegel begann seine berufliche Laufbahn 1991 als Co-Regisseur und Editor für einen Dokumentarfilm über Westafrika. In den Folgejahren arbeitete er als Editor für studentische Filme im Umfeld der Filmakademie Baden-Württemberg und der Dffb und parallel dazu als Aufnahme- und Produktionsleiter. Seit 1996 ist er freier Editor für Dokumentar- und Spielfilme. Seine Arbeiten wurden mehrfach ausgezeichnet. Ausserhalb der Projekte unterrichtet er an mehreren Filmhochschulen und arbeitet als Tutor für Dokumentarfilme. 2007 wurde er als Professor für künstlerische Montage/Spiel- und Dokumentarfilm an die Filmuniversität Babelsberg berufen.

Filmografie (Auswahl)

- 2000 **Lost killers** (R: Dito Tsintsadze)
Nominiert für den Bild-Kunst Schnitt Preis
- 2001 **Berlin – Sinfonie einer Grossstadt**
(R: Thomas Schadt)
- 2001 **Unternehmen Paradies** (R: Volker Sattel)
Schnittpreis Sehsüchte-Festival
- 2002 **Familienkreise** (R: Stefan Krohmer)
Grimme Preis
- 2004 **Accordion tribe** (R: Stefan Schwietert)
Schweizer Filmpreis: Bester Dokumentarfilm
- 2005 **Weisse Raben** (R: J. Feindt, T. Trampe)
Nominiert für den Bild-Kunst Schnitt Preis
- 2006 **Heimatklänge** (R: Stefan Schwietert)
Schweizer Filmpreis: Bester Dokumentarfilm
- Nacht vor Augen** (R: Brigitte Bertele)
First Steps Award 2008
- 2009 **Wiegenlieder** (R: J. Feindt, T. Trampe)
Bild-Kunst Schnitt Preis
- 2010 **Unter Kontrolle** (R: Volker Sattel)
Bild-Kunst Schnitt Preis
- 2011 **Gerhard Richter painting** (R: Corinna Belz)
Deutscher Filmpreis: Bester Dokumentarfilm
- 2012 **Miles and war** (R: Anne Thoma)
- 2014 **Meine Mutter, ein Krieg und ich**
(R: J. Feindt, T. Trampe)
- 2015 **Girl on ice** (R: Stefan Krohmer)
- 2016 **Peter Handke. Bin im Wald ...** (R: Corinna Belz)



Olaf Voigtländer / Schnitt

Olaf Voigtländer arbeitete nach seiner Ausbildung zum Mediengestalter Bild und Ton zunächst als festangestellter Schnittassistent, bevor er als freier Editor und Avid-Supporter selbstständig wurde. Seit 2009 studiert er Montage an der HFF Potsdam-Babelsberg.

Filmographie (Auswahl)

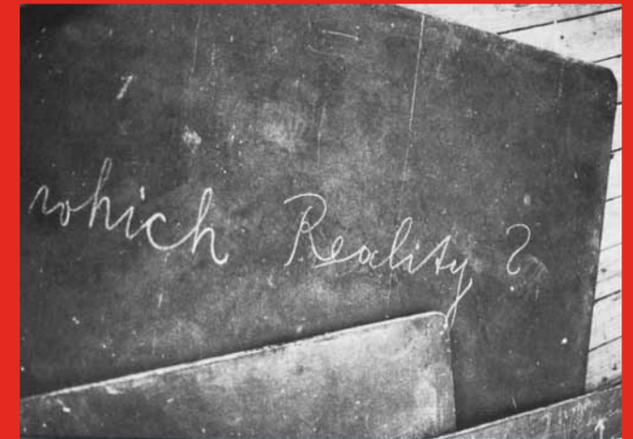
- 2011 **Energieland** (R: Johanna Ickert)
- 2011 **Pitch builds a ball and destroys it**
(R: Udiitha Bhargava)
- 2012 **Arbeitswege** (R: Daniel Abma)
- 2013 **Imraan C/O Carrom Club** (R: Udiitha Bhargava)
Nominiert für den Förderpreis Schnitt,
Internationale Kurzfilmtage Oberhausen
- 2016 **Dust** (R: Udiitha Bhargava)

Monika Preischl / Archiv

Monika Preischl studierte Experimentelle Mediengestaltung an der Universität der Künste in Berlin, wo sie 2004 mit besonderer Auszeichnung abschloss. Im gleichen Jahr war sie in den Talent Campus der Berlinale eingeladen und legte 2005 die Prüfung als Meisterschülerin bei Heinz Emigholz ab. Zwischen 1996 und 2004 verwirklichte sie verschiedene Projekte in den Bereichen Rauminstallation, Kamera und Schnitt, die auf Festivals u.a. in Berlin, Essen, Hannover, Stralsund und Oslo gezeigt wurden. Seit 2005 widmet sie sich verstärkt der Archivrecherche für Filmproduktionen. Sie arbeitete von 2014 bis 2017 zusammen mit Andres Veiel für BEUYS und war in dieser Funktion u.a. für die Erschliessung des fotografischen Nachlasses von Ute Klophaus mitverantwortlich. Sie lebt und arbeitet in Berlin.

Filmographie Archiv (Auswahl)

- 2005 **Unsere 50er Jahre** (TV-Dokumentarserie)
- 2006 **Unsere 60er Jahre** (TV-Dokumentarserie)
- 2009 **Almanya – Willkommen In Deutschland**
(R: Yasemin Samdereli)
- 2010 **Wer wenn nicht wir** (R: Andres Veiel)
More than honey (R: Markus Imhoff)
- 2011 **Vergiss mein nicht** (R: David Sieveking)
Balkan Melody (R: Stefan Schwietert)
- 2014 **Francofonie** (R: Alexander Sokurov)
- 2015 **Une jeunesse allemande** (R: Jean-Gabriel Périot)
- 2017 **Beuys** (R: Andres Veiel)



zero one film / Produktion

zero one film hat seit den 90er Jahren als unabhängige Filmproduktion mit Sitz in Berlin über 100 Filme und Serien realisiert. Thomas Kufus ist Produzent und Geschäftsführer, Regisseur und Dramaturg Volker Heise ist seit 2008 Mitgesellschafter. Zu den Kinoproduktionen von zero one film zählen viele preisgekrönte Filme wie Lars Kraumes DER STAAT GEGEN FRITZ BAUER (Deutscher Filmpreis 2016), 24 WOCHEN von Anne Zohra Berrached (nominiert zum Deutschen Filmpreis 2017), Julia Albrechts DIE FOLGEN DER TAT (Grimme Preis 2016), Markus Imhoofs MORE THAN HONEY (Deutscher Filmpreis 2013), WESTEN von Christian Schwowchow (Deutscher Filmpreis für Jördis Triebel), Corinna Belz' GERHARD RICHTER PAINTING (Deutscher Filmpreis 2012), PETER HANDKE – BIN IM WALD. KANN SEIN, DASS ICH MICH VERSPÄTE, Arnon Goldfingers DIE WOHNUNG (Ofir Award) sowie etliche Filme von Aleksandr Sokurov (u.a. MOLOCH, VATER UND SOHN, FRANCOFONIA). Mit Andres Veiel arbeitete zero one film bereits bei BLACK BOX BRD (Europäischer und Deutscher Filmpreis) und WER WENN NICHT WIR zusammen.

**»Was spielen denn meine Werke hier für eine Wichtigkeit?
Das ist doch ganz gleichgültig, wir unterhalten uns doch
über eine Theorie. Wir unterhalten uns doch über das,
was weitergeht als meine Werke! Schmeissen wir doch meine Werke
zum Fenster raus! Auch Ihre Werke.
Schmeissen Sie sie erstmal zum Fenster raus!«**

STAB

Regie Andres Veiel
Schnitt Stephan Krumbiegel
Olaf Voigtländer
Archiv und Recherche Monika Preischl
Ton Hubertus Müll
Kamera Jörg Jeshel
Musik Ulrich Reuter
Damian Scholl
Sound Design und Mischung Matthias Lempert
Grafik und Animation Jutojo/ Toby Cornish
Johannes Braun
Herstellungsleitung Melanie Berke
Redaktion Martina Zöllner (SWR)
Simone Reuter (SWR)
Christiane Hinz (WDR)
Koproduzenten Claudia Steffen
Christoph Friedel
Produzent Thomas Kufus

INTERVIEWPARTNER

Caroline Tisdall
Rhea Thönges-Stringaris
Franz Joseph van der Grinten
Johannes Stüttgen
Klaus Staeck

Eine Produktion der zero one film
in Koproduktion mit Terz Film, SWR/ARTE, WDR,
gefördert von Filmstiftung NRW
Medienboard Berlin-Brandenburg,
BKM, FFA, DFFF und MEDIA

Weltvertrieb Beta Cinema

Verleih LOOK NOW! Filmverleih

Verleih gefördert durch:

german
films

Stiftung Kulturförderung
Kanton Zürich
Kanton Bern
Kanton Aargau
Kanton Thurgau
Kanton St. Gallen
Kanton Graubünden
Kanton Appenzel A. u. S.

MEDIA DESK
SUISSE

DEUTSCHLAND 2017, 107 MIN, 16:9 / 1:1,77

VERLEIH SCHWEIZ

LOOK NOW! Filmdistribution

Gasometerstrasse 9 | 8005 Zürich
info@looknow.ch | www.looknow.ch

PRESSEBETREUUNG

Rosa Maino PROSA FILM

mail@prosafilem.ch

office 044 296 80 60 – mobile 079 409 46 04

FOTOS COPYRIGHTS:

S. 3: © Klaus Staeck
S. 4-5: © Stiftung Museum Schloss Moyland / Stefan Moses
S. 6, 10, 11, 23, 26-27: © bpk / Ernst von Siemens Kunststiftung / Stiftung Museum
Schloss Moyland / Ute Klophaus
S. 7, 14, 15, 22: © Caroline Tisdall
S. 9: © Foto BUBY DURINI e courtesy archivio Storico DE DOMIZIO DURINI
S. 13: © Peter Thomann
S. 14, 19, 21, 29, 31: bpk / Stiftung Museum Schloss Moyland / Ute Klophaus
S. 17: © Fritz Gettinger
S. 18: © Stiftung Museum Schloss Moyland / Rainer Mysegaes
S. 19: © Joseph Beuys Estate
S. 24-25: © Jörg Jeshel
S. 25, 28: © Klaus Staeck
S. 20, 25: © Michael Ruetz

BEUYS



Festspiele
67 Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Wettbewerb

EIN FILM VON ANDRES VEIEL

BEUYS

LOOK NOW! PRÄSENTIERT ERNE ZERO ONE FILM PRODUKTION IN KO-PRODUKTION MIT TERZ FILM UND SÜDWESTRUNDFUNK, WESTDEUTSCHER RUNDFUNK, ARTE DREHBUCH ANDRES VEIEL MONTAGE STEPHAN KRUMDIEGEL OLAF VOIGTLÄNDER ARCHIV MONIKA PREISCHL
ANIMATION JUTOJO / TOBY CORNISH JOHANNES BRAUN MUSIK ULRICH REUTER DAMIAN SCHOLL SCHAUSPIELER MATTHIAS LEMPERT TON HUBERTUS MÜLL KAMERA JÖRG JESHEL BELEUCHTUNG MELANIE BERKE REDAKTION MARTINA ZÖLLNER SIMONE REUTER CHRISTIANE HINZ
PRODUZENT THOMAS KUFUS REGIE ANDRES VEIEL VERTEILT VON FILM- UND MEDIENSTIFTUNG NRW FFA MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG BKM MEDIA OFF BEWERTET VON GERMAN FILMS MEDIA DESK BUNDESAMT FÜR KULTUR IM VERLEIH VON LOOK NOW!

zeroone film  SWR  WDR  arte  FFA  medienboard  www.beuys-der-film.de  /BEUYSFILM  MEDIA DESK   LOOK NOW!