»Ich bin der Narr, der Idiot mit dem Filzhut. [Die Leute] stoßen mich in die oder jene Ecke. Ich stelle mich da ganz einfach zur Verfügung. Ich will den Leuten klarmachen, daß ich eigentlich genauso bin wie sie selber.« Joseph Beuys, 1984

Pope.L

Bob Dylan

→ S. 310

Abb. S. 89
Joseph Beuys
ö ö Programm, 1967
Aktion mit Henning Christiansen in der Aula der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf anlässlich der Immatrikulationsfeier am 30. November 1967, Fotografie von Volker Krämer

Abb. S. 90
Zeitungsartikel aus dem *EXPRESS*, Köln, 1. Dezember 1967

3

Bellen und Kriechen als Praktiken der Enthüllung

Mit einer radikal eigenständigen Formensprache und polarisierenden Aktionen zielte Joseph Beuys darauf ab, Unbewusstes und Vergangenes aufzudecken und so die vom Trauma des Zweiten Weltkriegs geprägte Bundesrepublik Deutschland einem Heilungsprozess zu unterziehen. 1967, im Rahmen der Immatrikulationsfeier der Düsseldorfer Kunstakademie, sprach er nicht ins Mikrofon, er röhrte: Die Aktion *ö ö Programm* brach mit den bürgerlichen Konventionen und den Erwartungen an die Rolle eines Professors. Das irritierende Verhalten wurde zur Aufforderung für eine neue Generation von Kunstakteurinnen und Kunstakteuren in den Jahren der Studentenproteste, eine alternative Zukunft zu imaginieren.

Elf Jahre später, 1978, führte der US-Amerikaner Pope.L seine erste »Crawl«-Performance am New Yorker Times Square durch. In kriechender Haltung bewegte sich der Künstler über den öffentlichen Platz, um den Blick auf die stets Ignorierten der Gesellschaft zu lenken. Seine künstlerische Praxis ist stark von Fluxus, dem experimentellen Theater und Tanz beeinflusst, aber auch von Künstlerinnen und Künstlern wie Vito Acconci, Adrian Piper und Joseph Beuys.[1] Dem ersten »Crawl« folgten unzählige weitere und damit einhergehend eine intensive Beschäftigung mit den Menschen, die in New York ohne Obdach leben. Seine bekannteste Performance ist wohl *The Great White Way* (2001–2009), bei der sich Pope.L im Superman-Kostüm über den Asphalt des New Yorker Broadway entlangzog. Er strebt die ironische Umdeutung der häufig verwendeten Fiktion des furchteinflößenden »Schwarzen Mannes« an, um so den paradoxen Umgang mit Rassismus in der amerikanischen Geschichte und Alltagskultur zu markieren und ad absurdum zu führen.

Die Rolle des irritierenden Künstlers, die Beuys und Pope.L in ihren Aktionen einnehmen, ist anziehend und beunruhigend zugleich: Einerseits bietet sie unkonventionelle Befreiungsmomente an, andererseits führen beide damit aber auch einen destruktiven Umgang mit der Repräsentation der eigenen Person vor. Diese Ambivalenz machen sich Joseph Beuys und Pope.L im *ö ö Programm* bzw. *The Great White Way* zunutze. Indem sie sich selbst der Lächerlichkeit preisgeben, weisen sie auf widersprüchliche Mechanismen und Konflikte in der Gesellschaft hin.

Joseph Beuys' knapp zehnminütige Aktion *ö ö Programm* entstand in Zusammenarbeit mit dem dänischen Komponisten Henning Christiansen. Sie wurde, wie erwähnt, im Rahmen der altehrwürdigen Immatrikulationsfeier, bei der auch Kultusminister Fritz Holthoff anwesend war, aufgeführt. Nach feierlichen Ansprachen von Akademiedirektor Eduard Trier und Professor Karl Bobek folgte Joseph Beuys als Professor für monumentale Bildhauerei. Anders als seine Vorredner, die beide im Anzug erschienen, betrat

1
Lowery Stokes Sims, »Interview with William Pope.L.«, in: *William Pope.L. The Friendliest Black Artist in America*, hrsg. von Mark H. C. Bessire, Ausst.-Kat. Institute of Contemporary Art at Maine College of Art, Portland, Maine, DiverseWorks ArtSpace, Houston, Texas, Portland Institute of Contemporary Art, Portland, Oregon, Artist Space New York, New York, Cambridge (MA) 2002, S. 64.

Beuys die Bühne in Anglerweste und mit Hut. Statt der in der Einladung angekündigten zehnminütigen Rede von Beuys,[2] erlebten die Anwesenden einen vierminütigen Vortrag, der ausschließlich aus ö ö-Lauten bestand, die er in seine zu einem Trichter geformten Hände sprach und rhythmisch dehnte, dabei keuchend und sich räuspernd.[3] Die weiteren sechs Minuten der Aktion waren von Christiansens Satz »Rastplatz bitte sauberhalten« geprägt, die er über ein Tonbandgerät einspielte, sowie einer kurzen Sequenz, in der Beuys und Christiansen sich mit einer Axt berührten. Im Unterschied zu den vorherigen gemeinsamen Auftritten, die im Zusammenhang mit experimenteller Kunst und Fluxus-Events standen, fand diese tags zuvor geprobte Aktion bewusst in einem offiziellen Rahmen statt und war als Provokation geplant.

Inhaltlich ging es Beuys dabei um die Bedeutung der Sprache, einer »Sprache ohne Inhalt. Nur die Trägerwelle«. Im Blick auf die Aktion *DER CHEF THE CHIEF* (1964), bei der Beuys die ö ö-Laute das erste Mal einsetzte, sagte er der Kunstkritikerin Caroline Tisdall: »Meiner Meinung nach war *THE CHIEF* in allererster Linie ein bedeutsames Klangstück. Der am häufigsten wiederkehrende Ton entstand tief in der Kehle und war heiser wie das Röhren eines Hirschs: ö ö. Das ist ein Urlaut, der weit zurückreicht und später zum sprachlichen Hauptausdruck meiner Rede wurde, die ich als Professor für Bildhauerei an der Düsseldorfer Kunstakademie anlässlich der Immatrikulationsfeier im Jahr 1967 hielt. Zweifellos war dies eines der Dinge, die mir Jahre später zur Last gelegt wurden, als man mich entließ.«[4] In Beuys' erweitertem Sprach- und Redeverständnis bestand die Faszination der einfach zu formulierenden ö ö-Laute darin, dass sie das Unspezifische darstellten und als rohes Material gedacht werden konnten, welches das Potenzial des zu Formenden in sich trage. Eine ungeformte Sprache, die sich an den Lauten der Tiere orientiert, war für ihn ein von jeglichen Konnotationen befreites Werkzeug, das mit allen Formen der Existenz in Kontakt treten könnte. Das Animalische, das von Wissensdiskursen befreite Banale wird so zur Grundlage für eine neue Form der Kommunikation und des Miteinanders.

»Professor bellt ins Mikrophon!«, titelte das Boulevardblatt *Express* am darauffolgenden Tag und fasste so die verstörte Irritation, die das Publikum bei dem Auftritt von Beuys empfunden haben mag, zusammen.[5] Trotz ihrer scheinbaren Spontaneität und Beiläufigkeit fand die Aktion doch vor einem ernstzunehmenden politischen Hintergrund statt. 1967 war geprägt von den in der Bundesrepublik anhaltenden Studentenprotesten nach dem Tod von Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967. Sie waren Initialzündung für die Gründung der Deutschen Studentenpartei, zu deren erstem Vorsitzenden Beuys nur wenige Tage vor dem *ö ö Programm* gewählt worden war. Sein nonkonformistisches Verhalten auf der Immatrikulationsfeier ist so auch als Zeichen der ideologischen Solidarisierung mit den Protesten und Anliegen der Studierenden zu verstehen. Die Inszenierung von *ö ö Programm* wird zum Angebot eines gleichberechtigten Gesprächs und zur Darstellung eines alternativen Systems, in dem Beuys als Leitfigur für harmonische Erneuerung auftritt. Die Entscheidung, das Programm an einem mit Bedeutung aufgeladenen Ort wie der Kunstakademie aufzuführen – seiner eigenen Ausbildungsstätte, aber auch der von kommenden Generationen –, war zudem ein symbolischer Appell, die Kunst und das Kunstverständnis von innen heraus zu reformieren.[6] Trotz der zukunftsweisenden Botschaft erfüllt sich Beuys' Maxime, Kunst ins Leben zu flechten, mit *ö ö Programm* noch nicht ganz. Denn die vorhergehende Planung, die begrenzte Aufführungszeit und die Einbettung in eine offizielle Zeremonie gaben seinem Auftritt einen künstlerischen Rahmen. Reichweite wie Kunsterfahrung beschränken sich klar auf einen exklusiven Kreis geladener Gäste.

Ein gänzlich anderes Setting für seine Performance wählte Pope.L, als er für *The Great White Way, 22 miles, 5 years, 1 street* (2001–2006) die öffentliche Straße, den Broadway von New York, als Aufführungsort nutzte. Die Arbeit wurde erstmals auf der Whitney Biennale 2002 angekündigt; eine Visitenkarte formulierte neben der Mail-Adresse die Einladung: »crawl with me«. Die Performance wurde über einen Zeitraum von fünf Jahren in unterschiedlich langen Etappen durchgeführt, je nach körperlicher Verfassung und Gemütslage des Künstlers. Der 22 Meilen lange Broadway kann dabei als Sinnbild für die sozioökonomischen Verhältnisse der Stadt gelesen werden, verläuft die berühmteste und älteste Geschäftsstraße New Yorks doch beinahe gradlinig von der südlichen Spitze Manhattans bis zum nördlichen Stadtteil The Bronx. Pope.L kroch also vorbei am Financial District, an der City Hall, dem ältesten Rathaus Amerikas, weiter durch das schillernde Theaterviertel, über den Times Square mit seinen Billboards, entlang der Wohnhäuser der Wohlhabenden, bis er schließlich die ärmlichen Straßen der Bronx erreichte, in denen seine Mutter lebte.

Zu Beginn des sechsminütigen Videofilms, der *The Great White Way* dokumentiert, ist die wehende US-amerikanische Flagge im Close-up zu sehen. Eine weitere Nahaufnahme gibt den Blick auf die Freiheitsstatue frei. Mit Superman-Kostüm und Gartenhandschuhen bekleidet, auf den Rücken ein Skateboard geschnallt, kriecht Pope.L zu Füßen des nationalen Monuments über den Boden. Die Performance begann also nicht wie angekündigt auf dem Broadway, sondern auf Liberty Island. Auf dem Bauch liegend, zieht sich Pope.L mit den Armen, das Gesicht von der Anstrengung gezeichnet, in Richtung Fähre. Zwei Park Ranger halten den Künstler auf und befehlen ihm und dem Kameramann, die Insel sofort zu verlassen: Sie könnten eine öffentliche Erniedrigung eines Schwarzen Mannes selbst unter den Bedingungen einer künstlerischen Aktion nicht dulden. Wenn es denn sein müsse, solle Pope.L zur öffentlichen Fähre zurückkriechen. Die nächste Einstellung zeigt den Künstler gelassen auf der Fähre Richtung Manhattan sitzend. Sein Blick schweift nachdenklich über das Wasser des Hudson River. Ganze zwei der insgesamt sechs Minuten zeigen diese Szene auf dem Boot. Sie erscheint ausgesprochen lang im Verhältnis zu der angekündigten Strecke von 22 Meilen, die im Rahmen der Performance zurückgelegt wurde, eine Distanz, die im Film nicht nachvollziehbar ist. So erweist sich die Bootszene als eine Art lang gezogener Prolog, der die eigentliche Handlung beinahe vollständig verdrängt.

2
Barbara Lange, *Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft*, Berlin 1999, S. 89.

3
Uwe Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern-Ruit 1994, S. 203.

4
Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, New York 1979, S. 95. Barbara Lange verweist darauf, dass diese Behauptung nicht eindeutig belegt wurde; vgl. Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 92 f.

5
Vgl. Presseberichterstattung, in: *Express*, 1.12.1967, S. 8.

6
Vgl. Lange 1999 (wie Anm. 2), S. 108.

Ausschlaggebend für Pope.Ls »Crawl«-Performances war die anhaltende Obdachlosigkeit im New York der späten 1970er-Jahre, die durch Kürzungen von Sozialleistungen und Wohnraum, aber auch durch Entlassungen psychisch kranker Menschen aus den Heilanstalten bedingt wurde.[7] Pope.Ls direkte Verwandte, und im Jahr 1978 vermutlich auch Pope.L selbst, waren von Obdachlosigkeit betroffen.[8] Die »Crawls« stellten einen Versuch dar, die anderen mit dem Elend der Straße zu konfrontieren und sich mit denen zu solidarisieren, die gewöhnlich von jenen ignoriert werden. Mit seinem Konzept der »Vertikalität in einer horizontalen Stadt«[9] fordert Pope.L das Trugbild von Gesundheit und Wohlstand in einer auf Privilegien aufgebauten Optimierungsgesellschaft heraus. Vertikalität bedeutet, sich aufrecht bewegen und der von allen Seiten geforderten Erwartung körperlicher und geistiger Mobilität und Kraft entsprechen zu können. Wenn Pope.L in seinen Performances dazu aufruft, sich herabzubegeben – ein Akt, der in erster Linie mit Unterwürfigkeit und Demut assoziiert wird –, lädt er dazu ein, sich einer allgemein bedrohlichen Verletzlichkeit entschlossen hinzugeben.

Pope.Ls Schwarzer Körper wird aber nicht als singulärer Körper eines Individuums wahrgenommen, sondern erfährt unweigerlich symbolische Aufladung. Das bringt die Performance *Tompkins Square Crawl* (1991) auf den Punkt, als Pope.L, im schwarzen Anzug und mit Blumentopf, in Begleitung eines weißen Kameramanns die Straße entlangkroch. Ein Passant empörte sich darüber so sehr, dass auch die zahlreichen Erklärungsversuche Pope.Ls den wütenden Mann nicht besänftigen konnten. »Showing black people like this? Is that what you're doing? *Is that what you're doing?*« Selbst der Hinweis auf die Kunstperformance als ein Akt der Solidarisierung mit Obdachlosen bewirkte nichts. »I wear a suit like that to work!«, schrie der Mann den Tränen nahe und stürmte davon, um einen Polizeibeamten zu holen, der die Aktion beendete.

Anders als Pope.L wird Beuys, der sein *ö ö Programm* ins Mikrofon röhrte, aufgrund seines weißen Körpers klar als Künstler oder als Mann mit individueller Freiheit identifiziert. Pope.Ls Körper hingegen steht repräsentativ für alle Schwarzen. »The black body is a lack worth having«, behauptet Pope.L und meint, dass jegliche Anstrengung, den Körper eines Schwarzen Mannes sichtbar zu machen, nur dazu führt, seine soziale Stellung in einer vom Weißsein geprägten Gesellschaft zu untergraben (zu bedrohlich, zu sexualisiert, zu Schwarz). Rassismus verwandelt den Körper in ein Symbol[10] und führt das ambivalente Konstrukt einer Freiheit der Kunst vor, die nicht für alle Gültigkeit hat. Die Fiktion eines autonomen Handelns in der Kunst (beispielsweise war Pope.L der Auftraggeber, der Kameramann nur ein Assistent) wird wegen einer übergeordneten gesellschaftlichen Problematik entkräftet, sodass sich der Diskurs letztlich in den stereotypen Konstruktionen des Rassismus verheddert. In dieser Unbestimmbarkeit gründet die Tatsache, dass es unangenehm ist, die »Crawl«-Performances anzusehen. Sie bewegen sich – so schreibt Cynthia Carr[11] – in einer tragischen »Discomfort Zone« und zeigen, wie soziale Vorstellungen des »Anderen« von Widersprüchen geprägt sind. Allerdings verzichtet Pope.L bei seinen Aktionen niemals auf Humor, denn dabei »geht es nicht allein um Konfrontation, sondern auch um

7
Patrick Markee, *A History of Modern Homelessness in New York City*, Coalition for Homeless, S. 1 f. Online: www.coalitionforthehomeless.org/state-homeless-2015/ [30.11.2020].

8
Mark H. C. Bessire, »The Friendliest Black Artist in America©«, in: Ausst.-Kat. Portland u. a. 2002 (wie Anm. 1), S. 22.

9
Nathan Taylor Pemberton, »Crawling Through New York City with the Artist Pope.L«, in: *The New Yorker*, 2019. Online: www.newyorker.com/culture/culture-desk/crawling-through-new-york-city-with-the-artist-pope-l [30.11.2020]

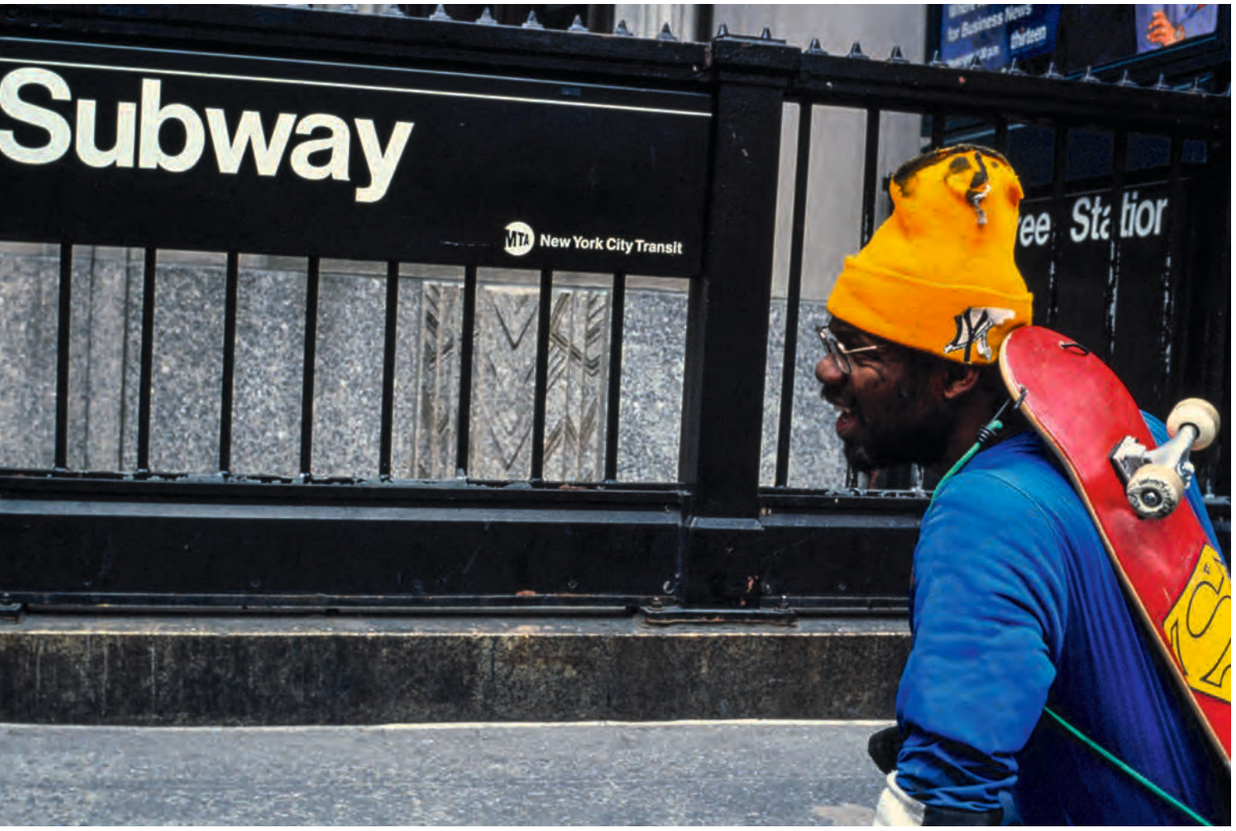
10
C. Carr, »In the Discomfort Zone«, in: Ausst.-Kat. Portland u. a. 2002 (wie Anm. 1), S. 48 f.

11
Ebd., S. 48.

Verführung und Lubrikation, aber auch um (absichtliches) Verwirren. Was ich will, ist das Mischsignal.«[12]

Taktisch eingesetzt, kennzeichnen Wiederholung und Ausdauer die interventionistischen Aktionen von Beuys wie auch von Pope.L. Von unterschiedlichen Standpunkten aus operierend – der eine als anerkannter Professor in Deutschland, der andere als Schwarzer Künstler in den Vereinigten Staaten –, fordern sie sich radikal körperlichen Einsatz ab, gleichwohl Pope.L im Unterschied zu Beuys seinen Körper nicht als Werkzeug nutzt, sondern zum Gegenstand der eigenen Untersuchung macht. Beide zielen darauf, von der Alltagserfahrung entrückte Momente und unbestimmbare Irritation zu erzeugen. So einfach und irritierend die Aktionen des Bellens und Kriechens zunächst erscheinen mögen, so unbehaglich ist ihre Wirkung. Mit pointierter Dringlichkeit enthüllen sie sozialgesellschaftliche Probleme und die erdrückenden Mechanismen normativer Macht. Wie ein konstantes Störgeräusch nehmen Beuys und Pope.L die eigene Peinlichkeit und Entblößung in Kauf, um gesellschaftliche Konventionen und die eigene Komfortzone anzufechten.

12
Bessire 2002 (wie Anm. 8), S. 22.



→ S. 310

Abb. S. 96, 97
Pope.L
The Great White Way: 22 Miles, 9 Years, 1 Street, New York, NY, 2002
C-Prints

Abb. S. 99
Pope.L
The Great White Way, 22 Miles, 5 Years, 1 Street (Segment #1: December 29, 2001), 2001–2006
Videostills

»Ich bin ein Fischer von sozialer Absurdität, wenn man so will. Ich bin eher ein Provokateur als ein Aktivist. Mir geht es darum, die Entmündigung zu politisieren, sie zu neutralisieren, das, was unter uns liegt, neu zu erfinden und uns daran zu erinnern, wo wir alle herkommen.« Pope.L, 2002