UNIVERSITY OF AMSTERDAM

UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Post-War Germany and 'Objective Chance': W.G. Sebald, Joseph Beuys and Tacita Dean / Nachkriegsdeutschland und 'Objektiver Zufall': W.G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean

Lerm-Hayes, C.M.K.E.

Publication date
2011
Document Version
Final published version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Lerm-Hayes, C. M. K. E. (2011). *Post-War Germany and 'Objective Chance': W.G. Sebald, Joseph Beuys and Tacita Dean / Nachkriegsdeutschland und 'Objektiver Zufall': W.G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean*. Steidl.

General rights
It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations
If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: https://uba.uva.nl/en/contact, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (https://dare.uva.nl)

Download date:12 Feb 2026

Post-War Germany and ‘Objective Chance’: W. G. Sebald, Joseph Beuys and Tacita Dean

by Christa-Maria Lerm Hayes

Nachkriegsdeutschland und ‚Objektiver Zufall‘: W. G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean

Post-War Germany and 'Objective Chance':
W. G. Sebald, Joseph Beuys and Tacita Dean

Cover: Tacita Dean: *Small Study for Urdolmen II*, 2008

Visual artists write and curate; writers use photography and documents in their fiction.[1] Both groups undertake historical research and show an interest in the workings of memory and the relationships between images or objects and deeper, (auto)biographical meanings. There are many interstices between the traditional genres of literature, sculpture, time-based media and exhibition curation occupied by the works of W.G. Sebald, Joseph Beuys and Tacita Dean. How are their interests, techniques, works, cultural and intellectual climates, and their lives across the generations interrelated? How can their working methods, rather than just their motifs, be understood as a shared approach? Can this be covered, in Tacita Dean's words, by the notion of 'objective chance'? Sebald and Beuys will set the scene here first, before Dean enters.

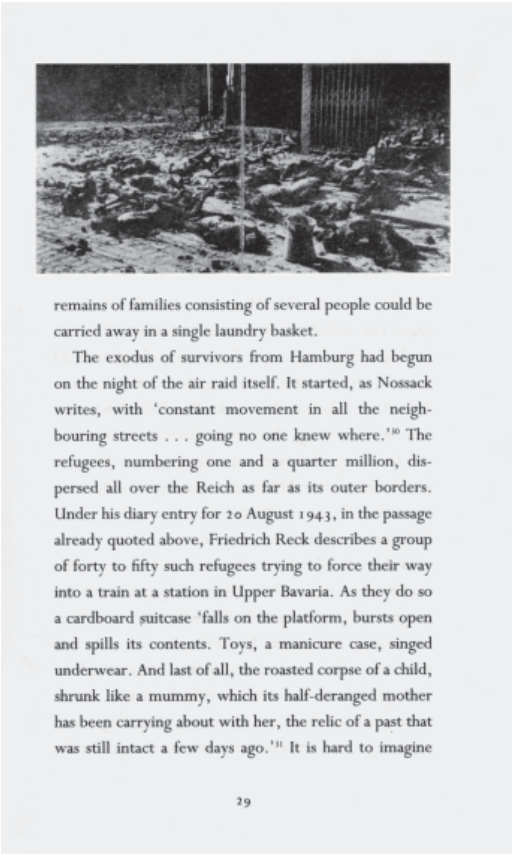
Joseph Beuys (1921–86) and W.G. Sebald (1944–2001)

There are many ways in which Joseph Beuys's work, created between the immediate post-war years and his death in 1986, can be viewed as anticipating – in the field of visual art rather than literature – W.G. Sebald's argument that post-war German writers had failed to deal with the destruction of German cities. The writer made this claim in his collection of essays *On the Natural History of Destruction* [**figure 1**] in 1999 (in English, 2003). In general, Beuys seems to have followed an oblique but quasi-documentary path in relation to the horrors of the Second World War, similar to the one Sebald pursued in his writing. The 'documentary' aspect lies in Beuys's materials and their colours: the muted browns and greys of fat and felt alongside many old, at times unsavoury-looking, objects with unexplained, anonymous traces and stains in his drawings. But since these objects are shaped, assembled or utilised within the context of artworks, something new and oblique, only partially documentary but memory-enhancing, results. These objects challenge viewers to make sense of what they see and relate it to their own lives and experiences.

Beuys became known in Germany at the very same time that Sebald left the country, in the mid-1960s. Sebald went to study in England where he subsequently took up a career teaching German at a university. He was born at the end of the Second World War, while Beuys had been directly involved in the war as a soldier on the Eastern front. Beuys was famously shot down over the Crimea,[2] and subsequently spent some time as a British POW in northern Germany.

Many early works can be cited as examples of Beuys's engagement with Germany's recent history, in particular the drawings and maquettes he made for an unsuccessful entry to a competition for a sculptural work at the site of the Auschwitz extermination camp; the design for a memorial to those killed in both World Wars (1958);[3] and the vitrine *Auschwitz Demonstration* in *Block Beuys* (1956–64).[4] There are also more oblique references: Beuys's contribution to the 37th Venice Biennale (*Tramstop,* 1976) and *Snowfall* (1965) to name but two.[5]

It was only in 1982 that Beuys asked his audience to confront unmistakably the rubble that once covered the centre of the heavily-bombed city of Kassel. At *Documenta 7*, he placed a giant wedge-shaped pile of 7000 basalt blocks in front of the Fridericianum as the starting point for his social sculpture, *7000 Oaks*. [**figure 2**] By repeating and reinstating the rubble of the past and turning it into materially experienced art, Beuys created an artistically and psychologically potent and uncanny presence.[6] In *7000 Oaks*, the basalt rocks were removed one by one – but only if and when locals and others were willing to take responsibility for finding a site in the ugly, largely treeless, post-war city in which to plant a tree, and to pay for planting it, with one of the basalt stones placed alongside. As Sebald remarks in *On the Natural History of Destruction*, the distance from 'zero hour' can be measured by how tall the plants have grown on the rubble. [**figure 3**]

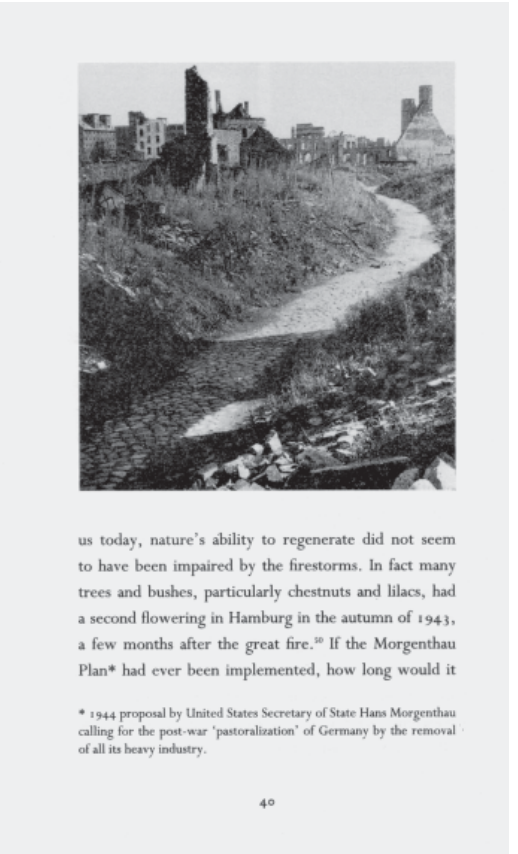


remains of families consisting of several people could be carried away in a single laundry basket.

The exodus of survivors from Hamburg had begun on the night of the air raid itself. It started, as Nossack writes, with 'constant movement in all the neighbouring streets . . . going no one knew where.'[30] The refugees, numbering one and a quarter million, dispersed all over the Reich as far as its outer borders. Under his diary entry for 20 August 1943, in the passage already quoted above, Friedrich Reck describes a group of forty to fifty such refugees trying to force their way into a train at a station in Upper Bavaria. As they do so a cardboard suitcase 'falls on the platform, bursts open and spills its contents. Toys, a manicure case, singed underwear. And last of all, the roasted corpse of a child, shrunk like a mummy, which its half-deranged mother has been carrying about with her, the relic of a past that was still intact a few days ago.'[31] It is hard to imagine

29

1



us today, nature's ability to regenerate did not seem to have been impaired by the firestorms. In fact many trees and bushes, particularly chestnuts and lilacs, had a second flowering in Hamburg in the autumn of 1943, a few months after the great fire.[50] If the Morgenthau Plan* had ever been implemented, how long would it

* 1944 proposal by United States Secretary of State Hans Morgenthau calling for the post-war 'pastoralization' of Germany by the removal of all its heavy industry.

40

3

To erect stone columns beside trees that dwarf them after only a few years may seem a little too optimistic and simplistic, but a disturbing aspect of *7000 Oaks* is revealed in another work. In Beuys's *Das Ende des 20. Jahrhunderts* (*End of the Twentieth Century*, 1982–83), similar basalt stones each feature a cut out and then reinserted cone 'eye', which anthropomorphises the blocks. When lying in that triangular heap, the stones are, in the artist's and the viewers' minds, turned not only into a moonscape of rubble, but also into a heap of corpses in the very same spot where thousands of corpses (7000?) had been piled up and burned following intense bombing. U We Klaus, who had helped Beuys place the *7000 Oaks* basalt stones outside the Fridericianum, remembers that an elderly lady once approached Beuys and hit him with her handbag. The artist endured this without objection. The vertical element in *7000 Oaks* is thus not necessarily linked with the building that has arisen from the rubble, but signifies the continued, 'petrified' presence of the corpse that nourishes and protects the tree in its growth, while retaining a disturbing presence. Basalt, which is itself a suddenly and visibly arrested flow, is a material that exemplifies this process well.

All the works listed above feature tumuli. These are either made up of rubble (e.g. in the Venice Biennale contribution), or give the viewers the experience of being inside 'passage tombs'. The prehistoric associations of the tumuli introduce a timeless element, one related to nature.[7] They also constitute an attempt to find a formulation for destruction and death that is neither heroic nor a master narrative, as the exact circumstances of the demise of prehistoric peoples is not known. Beuys thus seems (historically) to digress to a certain extent; but on the

2

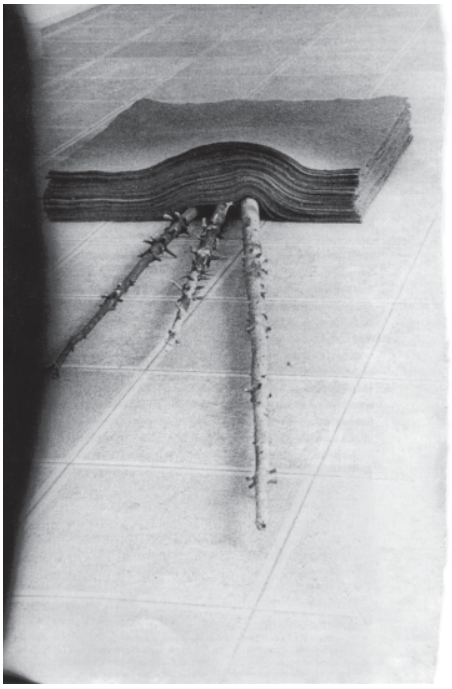
1 W.G. Sebald: *Luftkrieg* und *Literatur*, Frankfurt/M.: Fischer 2003, p. 35; *On the Natural History of Destruction*, translated by Anthea Bell, London: Hamish Hamilton/ Penguin 2003, p. 29.

2 Joseph Beuys: *7000 Oaks (7000 Eichen: Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung)*, 1982–7. Photo: Dieter Schwedtle, 1983.

3 W.G. Sebald: *Luftkrieg* und *Literatur*, p. 47; *On the Natural History of Destruction*, p. 40.

other hand, he finds a direct and unmistakable way to address the way that German people and their cities were, in the 20th century, cast back into a near-prehistoric state. The comparison he proposes to other atrocities, even to past 'genocides' (the demise of the megalithic civilisations and the decimation of the Celts[8], anticipates a debate that occupied Germany around the time of Beuys's death – the *Historikerstreit*, or 'Historians' Debate', sparked by Ernst Nolte. This debate focused on the comparability of Nazi Germany to other totalitarian regimes, and thus forms an important backdrop for Sebald's enterprise in *On the Natural History of Destruction*. What can be observed is that – with some time lag – German visual art has engaged with this history. The issue has continued currency and is now kept alive even by those who argue that it is all but settled, such as Peter Sloterdijk in his 2008 *Theorie der Nachkriegszeiten*.[9]

Beuys's use of the German national tree, the oak, for many of the trees in *7000 Oaks* most likely did little to reassure Benjamin Buchloh, who two years earlier published his essay on Beuys, *Twilight of the Idol*.[10] Buchloh, a German art historian who currently resides in the United States, was guided by his own sensitivity towards Germany's continual failings and accused Beuys of fascist leanings, owing to his use of brown paint and references to German mythology, Nietzsche, Romanticism, and other fields that were taboo following their appropriation by the Nazis. Sebald's arguments in this context can add much depth to this continuing debate. Such a study could yield a preliminary answer to questions posed by both Sebald and Beuys: How can such artistic traditions be resurrected in a discourse that is both aware of their abuse and conscious of what human beings need in order to reclaim the past for themselves? And



4 Joseph Beuys: *Snowfall*, 1965. Photograph by Ute Klophaus, 1993, © Ute Klophaus Wuppertal.

how can contemporary artists place their work into both the natural environment and the German (Romantic) artistic tradition?[11]

From this discussion there also emerges why Beuys's reception in the English-speaking world was to follow a pattern in reverse to the one in Germany, where, especially in the 1960s and 1970s, it was the work's proximity to the destruction of Germany's recent past (not the fact that the artist had been a soldier) that did not sit well with the general public. These events were apparently – and in keeping with Sebald's assessment – still too close, and contrasted too strongly, with the nation's new self-image in the era of the Economic Miracle.

The current rediscovery of Beuys in the English-speaking world[12] perhaps parallels the interest that Sebald's work has attracted in recent years. My own assessment is that this Beuys renaissance would not have come about without research that has focused on the artist's active and early engagement with the Shoah, and, concurrently, the absence of any facile highlighting of these efforts or other attempts to exonerate himself. Despite his omnipresent public persona, Beuys was relatively silent in this respect. He allowed accusations like Buchloh's to be made, while the material that could have been used as defence remained inaccessible.[13]

One of the aspects of Beuys's work that eschews the image of the German Economic Miracle is his use of photography. Like multiples, which Beuys favoured as an art form, photographs function as less precious works and were primarily intended to enable people with an interest in Beuys to possess a memento of his ideas. Books, especially paperbacks, are just such multiples: objects, almost sculptures, that bear messages and meaning and create an overall aesthetic impression. Beuys, like many other artists who came into their own in the 1960s, employed 'poor' materials to counter the art market's interest in static, precious 'monuments' and ever-present attempts at promoting amnesia, ignoring the past by focusing on upbeat economic messages.[14]

The photographs that Beuys employed in his multiples, in the documentation of performances and for other works, are usually grainy, often 'uncomposed'. [**figure 4**] They have torn

edges and are irregular in as many ways as possible. Although Beuys collaborated with a number of photographers, including Fritz Gettlinger and his wife Eva, Ute Klophaus's black-and-white photographic aesthetic has become synonymous with Beuys's oeuvre. Klophaus's works provide impressions of Beuys's performances and actions in a simultaneously direct and oblique way, leaving much to her viewers' imagination. They thus engender participation and an active engagement with memory after the event. These grainy images act as witnesses to these actions, if indeed it is a feature of memory that a certain 'graininess' prevails while some of the more concrete aspects recede.[15] This characteristic seems to correspond to Sebald's preference for photocopier-modified black-and-white images in his books.

Many of Beuys's performances are characterised by gestures of healing and atonement. *How to Show Pictures to a Dead Hare* (1965) (in which the hare stands for human beings) points even more directly to the trauma that would make such a gesture necessary. Two decades after Beuys's death, grainy photographs of actions have already enabled several generations of viewers to assume the place of the original witnesses – however fleeting the ensuing memories will be. In the context of Sebald's work, it has been observed that ...

> Photography parallels the traumatic experience, for it records that which is not necessarily registered by consciousness. Sebald extends this analogy, however, gesturing towards the dilemma of the second generation by suggesting that photography can also substitute for traumatic experience ... Although photographs can aid a moment of recollection, this memory will inevitably turn out to be fleeting and will rapidly fade into the surrounding darkness.[16]

Performances that enact or respond to trauma, together with documentary but grainy photographs, heighten these features and further render Beuys and Sebald comparable. Did Beuys, in *How to Show Pictures to a Dead Hare* or *7000 Oaks*, allude to such wartime occurrences as charred children's bodies in their fleeing mothers' luggage, revealed in Sebald's *On the Natural History of Destruction*?[17] The use of grainy photography by Sebald and Beuys also appears to be related to the already observed tendency to 'compare' or generalise atrocities. Once specificity is lessened and the medium loses its preciousness in one way, it gains it in another, as historicisation raises the (auratic and economic) value of the image through similarities to those photos produced during the early stages of the medium's history. This generalisation and historicisation has, however, far less to do with the tit-for-tat of the *Historikerstreit* than with Beuys's and Sebald's underlying belief in life's and history's cyclical workings: atrocities will, unfortunately, occur again. The fact remains that Beuys was a generation older, born in the Lower Rhine region in 1921 and a soldier in the Second World War, while Sebald, born in 1944, used photographs of what he did not experience. Nevertheless, photography and cyclical worldviews blur the boundaries between the generations of witnesses – between perpetrators, creators and viewers.[18]

Some related themes and procedures have now been found in the interests, projects and approaches of Beuys and Sebald. Both were relatively late in developing the work for which they would be remembered, and both showed an interest in researching, collecting, accumulating and layering their materials. In Beuys's case, one would be tempted to view his layering technique, [**figure 4**] his storing, (re)searching and (re-)installing – or curating – as an apparently common trait among the war generation, which suffered from hunger and need. But as a strategy for producing artwork, literary or visual, it transcends the generations.[19] It acquires related but differently focused (political/oppositional) meaning, whether in the context of the Economic Miracle of the 1960s or the waning millennial optimism of globalised times.

Beuys and Sebald also both hailed from peripheral parts of Germany, which may help to account for their predilections for the archaic. Even in terms of language and writing, Beuys's use of old German writing, or *Sütterlin*, may strike viewers of his drawings as outdated and deliberate; Sebald's archaic prose achieves much the same effect. Since no pronouncements by Sebald about Beuys have, to my knowledge, been recorded, the correspondences, for the time being, end here. I wish to continue, however, to explore the issues already raised – and add the additional one of visual art curating – by extending the perspective to the British artist Tacita Dean, born yet another generation later, in 1965.

Tacita Dean (and Sebald, and Beuys)

Tacita Dean has been based in Berlin since 2000 and shares some of the interests and strategies of both Sebald and Beuys – as well as with many of the artists she has brought together in her curatorial work. Her oeuvre can help bring to the fore the relevance for the current generation of artists, writers and curators of an artistic technique that she has described as 'objective chance' – a technique I wish to compare with those employed by Beuys and Sebald.

Outlining an accumulative procedure that was the domain of scholars and writers until the early 20th century, Beuys explains his artistic method as waiting for the 'call' of 'things' (objects as well as content, one may assume) to incorporate them into specific works.[20] He then sought to elaborate on the power of forgotten analogies.[21] However, Beuys did not wish to define this process as either symbolic or associative, but preferred the term 'phenomenological method'.[22]

Dean, like her predecessors, exploits biographical coincidences in different media. She writes in *Art Works–Place* (an exhibition in book form created in collaboration with Jeremy Millar) that place 'can only ever be personal ... always connected to somewhere in our autobiographies – future and past ... The description of place will always reside in the detail.'[23] By featuring artwork on 'documentary' photography and emotion (Douglas Huebler), the pilgrimage to the home town of a dead singer (Rodney Graham), mass murder in Lidice (David Vaughan), German (Jewish) history (Gregor Schneider, Susan Hiller) and a restaging of a Beuys performance (Alexander and Susan Maris),[24] the book takes on a form that closely resembles Sebald's text/photo compilations. Furthermore, Dean and Millar focus on subject matter that corresponds to Sebald's.

The biographical details or phenomena that Sebald, Beuys and Dean highlight prompt a certain kind of 'superstition' that also arises from a non-teleological, circular view of history. Beuys, for example, loved the way in which his surname and that of James Joyce rhyme and how Joyce insisted on publishing *Ulysses* on his birthday, 2/2/22. As a direct reference, Beuys wished to exhibit his own drawings on Joyce (his *Ulysses Extension*) in Dublin in 1977, envisaging an opening date of 7/7/77.[25] Sebald, as well, often refers to remarkable similarities in birthdays and dates in general,[26] while one of Dean's projects has been to have the palindromic date 20/02/2002 printed in large letters on the front pages of major newspapers on the day.[27] Dean also remarks that Sebald received the Heinrich Heine Prize from the city of Düsseldorf exactly one year and one day before his untimely death.[28] She frequently makes similar observations and lists apparently unrelated facts, which nevertheless establish historical connections. For instance, 'Boots', her sister's godfather and the protagonist of her work *Boots* (2003), knew Marlene Dietrich, attended the 1936 Olympics and shares Dean's birthday. At first, one may have the impression that Dean is name-dropping – that her references to the past and to Germany in particular (where 'Boots' was born) are arbitrary, and that much of her curatorial and

5 Tacita Dean: *Fernsehturm*, 2001; 16mm film (stills).

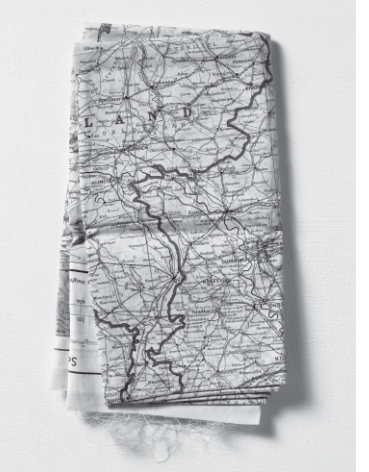
publishing projects have been based on 'merely' coincidental selection. However, a trajectory towards the Sebaldian reveals far deeper and more meaningful historical and sociological correspondences. I wish to explore these here.

Like Sebald, Dean is consciously well read and well versed in a 'home' culture. There is a difference, however: Sebald views this familiar culture as anachronistic, in a state of disintegration,[29] while Dean has managed to perpetuate her learning into the next generation, as well as to transpose it, however unsystematically, to her adopted home of Germany. She presents herself as less alone than Sebald. In her introduction to the exhibition she curated, entitled *An Aside*, she specifically mentions that she was pregnant while curating the exhibition. The message is that there is still hope, and there will be a future with copious links and correspondences to the past.

Dean certainly remains interested in Germany's not-so-recent past. She researches and, like Sebald, takes the artist's privilege to work on something of which she has no firsthand experience. What she says of her experience of East Germany is also, by extension, true of the Nazi years: "I did not know the GDR, except for one daytrip there in 1987, but that doesn't prevent me from imagining the place, remembering the place – on account of that smell [of brown coal]."[30] One could add that she also experienced this through the photographs that she found and incorporated into a work like *Floh*, yet another exhibition in book form (created in collaboration with Martyn Ridgewell), this time without text. Her 'memory' and works are sensual and well researched, documented and reflected upon. They pursue an apt way of expressing her own cultural identities in her current place of residence, Berlin. It cannot have escaped her notice that there is an inverse symmetry at play between her own life and Sebald's: they both chose to live as foreigners in each other's country of birth.

When Dean reflects on Germany, she once more stresses the universal in the particular, choosing a specific and loaded setting. In *Fernsehturm* (2001), [**figure 5]** the East German television tower and architectural landmark is documented on film in all its former glory. Of course, much of the work's effect derives from the changing light conditions in the revolving space at the top of the TV tower – a self-contained cosmos[31] with an expansive view. The outside world (former East and West Germany) nevertheless remains unfocused. This restaurant is an expression of the Cold War as well as (with its tilted windows) a retrospective analysis of the instability of the state that generated this architectural 'miracle'. In the GDR, reinforced concrete was

6 Tacita Dean: *Czech Photos*, 1991–2002; (installation photo).



7 Tacita Dean: map of the Lower Rhine. In: Tacita Dean: *W.G. Sebald*, unnumbered volume in: *Tacita Dean*, Göttingen/Paris: Steidl, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003) n.p.

not used except for such 'prestige objects' as the TV tower and the Wall. Dean has also focused, in *Palast* (2004), on the façade of the former East German Parliament, the *Palast der Republik*, describing it as a totalitarian aesthetic.[32]

Dean does not only look back on the East German state that erected the TV tower. Its location, Alexanderplatz, already existed as a cosmos in literature in Alfred Döblin's *Berlin Alexanderplatz* (1929), Germany's most important urban novel. The clean, rotating restaurant in the TV tower belies the dingy corners with pimps and prostitutes who inhabit the book, where life 'rotates' in a different manner. Moreover, a northwest extension of Alexanderplatz was the site of the Jewish quarter, the *Scheunenviertel*, of which little remains. Dean has chosen an *omphalos* of German history, which she explores in time and space.[33] Sebald's focus in his 1994 novel *The Emigrants* is similar: in the old Jewish quarter behind Victoria Station in London, his narrator expects to find the old maze, but finds the area newly rebuilt: "He cannot lose his way, but he cannot find it either."[34]

Adding another one of Dean's projects to the comparison, her *Czech Photos*, [**figure 6**] taken in 1991 and shown in a 2002 exhibition in Düsseldorf, would both confirm and deny the far-reaching correspondences between Beuys and Sebald in Dean's mind. *Czech Photos* predates, one could say predicts, *Austerlitz,* Sebald's 2001 novel about a Czech boy who survives the war by being sent to England and who later returns, guided by chance, to discover his early history, which had been withheld from him. Sebald described himself as an excessive collector of old photographs and postcards, heaping them unsystematically into shoeboxes.[35] Dean's related Czech film, *Ztráta*, also created between 1991 and 2002, features an actor writing the Czech words for 'loss', 'absence' and 'presence' on a blackboard and then wiping them out. The loss of a Central European culture; language lessons with the ensuing focus on remembering and forgetting; 'ordinary' images in the media of photography and film for conveying such themes – all these elements seem more than familiar in a Sebaldian context.

Dean's use of the blackboard is the artistic medium that has most clearly been inspired by Beuys. Both Sebald and Beuys were teachers. The most concrete 'correspondence' is Jacques

Austerlitz's Czech origin and (linguistic) history. However, *Austerlitz* was only published a year before Dean completed *Czech Photos* and *Ztráta*, having begun her research a decade earlier. Rather than suggest reciprocity, I prefer to take this as evidence of correspondences between Sebald's and Dean's fields of interest – as well as that of Beuys. Thus the ground seems to be prepared to turn to the two prime sources connecting, first, Dean and Sebald: Tacita Dean's text entitled *W.G. Sebald*; and second, Dean and Beuys: *Darmstädter Werkblock* (2007). Both these works feature a level of detail and correspondence that rewards close reading.

Dean's *W.G. Sebald*: Beuys's Absence

W.G. Sebald was published as a standalone volume, part of Dean's seven-volume collected works, *Tacita Dean* (2003). The illustrated text begins on the morning after 20/02/2002, when the artist is on her way to Düsseldorf from the Netherlands. Rita Kersting, the curator of her forthcoming Düsseldorf exhibition, picks her up to drive her to the site. They get lost in the area around the Dutch/German border, which is nevertheless Kersting's home region.[36] Dean's narrative then turns to her father, who was a captain in a British army division fighting in the area, and the witness of an Allied plane crash in late 1944. Nothing remained of the crew but a map of the Lower Rhine region [**figure 7**] showing Goch, where the crash had taken place. Dean's text and many photographs (approximately half in colour, half black-and-white) thus take the reader through familiar territory. Goch, it turns out, is Kersting's home town, which was almost completely destroyed in the war. Kersting's father (to whom Dean is introduced) was evacuated as a child and returned 'home', where he was disturbed to find photographs of the destruction taken by foreign (!) reporters and sold in local shops. He became a doctor and married another doctor. When they retired, the doors of their former practice were now being permanently sealed up.[37] The suggestion is that the traumatic return 'home' may have prompted the wish to help but is nevertheless somehow excluded from any consciousness. Sebald's *On the Natural History of Destruction* informs the narrative and can be read between the lines. Other works are also present in more obscure references: *The Rings of Saturn*, for example,

8 Walther Brüx: *Portrait Bust of Joseph Beuys*, 1946. In: Tacita Dean: *An Aside*, catalogue, London: National Touring Exhibitions Hayward Gallery, South Bank Centre 2005, p. 16.

9 Joseph Beuys: *Portrait Bust*, 1947. In: Tacita Dean, *An Aside*, p. 17.

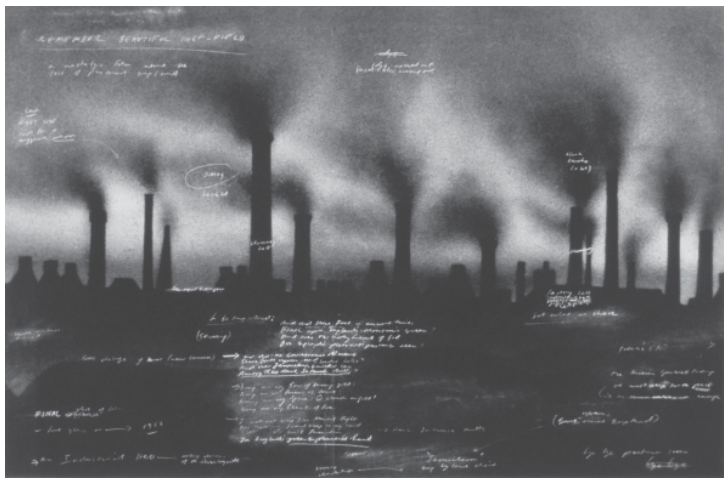
echoes in the silk material of the map from the plane crash witnessed by Dean's father.[38] The text is clearly written in homage to Sebald.

Joseph Beuys, who was from the Lower Rhine and who served as a radio officer on war planes (including one that crashed), is absent from this piece, but he appears prominently in *An Aside*, Dean's 2004–5 exhibition. The show included two portrait busts: [**figures 8 and 9**] one made by Beuys and one portraying him, both loaned by Rita Kersting's husband, Guido de Werd, a museum director in Kleve. Was it Dean's intention to create with this absence a void that can only be filled by the viewers, who are prompted to establish a connection – or almost to relocate the near-fatal plane crash on the Crimea – to Beuys's native region?[39] Dean's father's first name is given as Joseph. Is it too far-fetched to suggest a chiasmus of friend and foe and to take Dean's Lower Rhine 'pilgrimage' as an indication that Beuys assumed the role of an artistic father figure to Dean? Beuys's curious absence in the web of references spun around his very heartland (the journey from the Lower Rhine to Düsseldorf follows and encompasses all his life's stages and residences) is certainly too conspicuous to be a mere oversight on Dean's part.[40]

In Dean's *W.G. Sebald*, what follows is a thorough intermingling of roles and the collective guilt of responsibility. "If one arrives at a certain point of cruelty, it doesn't matter who has perpetrated it, just that it stops."[41] Dean reads Sebald's account of the life of Roger Casement and sympathises with this fighter for Irish freedom, who (with only partial success) negotiated a delivery of arms from Germany for the Easter Rising. Dean herself had visited a house in Ireland where Casement was often a guest. Then we hear of the judge who passed Casement's death sentence: he was Dean's great, great-uncle, Rufus Isaacs, a Jew, probably of German origin. There are certainly no clear-cut distinctions, and this makes the enterprise of following such coincidences all the more rewarding – a statement against war, because war, in its opposing of friend and foe, depends on simplistic notions of identity.

Dean's family was also involved in Marconi's enterprise of erecting cable and wireless stations around the British Empire. Rufus Isaacs's brother, Godfrey, was Marconi's managing director. Allegations of dishonesty against Dean's ancestor ensued, which were most persistent among Ulster Unionist ministers. A wave of anti-Semitism followed. Marconi's mother was Irish and – as Dean could have added – had a background in the whiskey business, namely the Jameson distillery. The artist points to Ireland once again when reporting the first radio broadcast on the coast of Antrim, a location that Casement had adored. Dean also returns there when focusing on the 'Titanic' (built in Belfast, in the same County Antrim) and on the role that the Marconi room on that ship played in the liner's dramatic demise. She goes on to mention Rufus Isaacs again, who chaired the resulting enquiry.

Joseph Beuys arguably fits into all and any of the mentioned places and themes of Dean's journey. He had a great interest in Ireland, following his early and formative reading of Joyce's works.[42] He later instrumentalised his art to convey his belief that the 'Troubles' should be solved by means of dialogue, and he maintained an interest in exhibiting and lecturing on the island from 1974 on. From Clifden, on the west coast of Ireland, the first Atlantic cable was laid. Most prominently, however, Beuys's presence is suggested by the well-developed theme of radio history and wireless transmission. The artist, who had served as a radio officer in the Luftwaffe, showed a lifelong interest in transmission and communication devices.[43] Like Beuys and Sebald, Dean takes lighthouses as a topic in her work. During the war, Beuys was stationed in Sevastopol and produced a painting of the Sevastopol lighthouse at night. Dean's *Disappearance at Sea* (1996), one of three films featuring beacons, shows a close-up of a lighthouse with its bulbs and lenses at nightfall. She invokes tragedies at sea, but also engages with the larger



10 Tacita Dean: *The Russian Ending*, 2002; (detail).

issues of transmitters. Temporarily emerging images (in the beacon's light) link this topic with that of photography and memory. These issues converge in the biography and work of Beuys.

Dean's trip to the Lower Rhine, recounted in *W.G. Sebald*, ended in Düsseldorf, where Beuys lived and worked as a professor at the Art Academy. There he retains a presence in more than an historical or anecdotal way. The building of the Kunstverein for the Rhineland and Westphalia in Düsseldorf, where Dean held her 2002 exhibition, still contains a Beuys work: he was a contributor to an exhibition there entitled *Schwarz* in 1971. This work consists of a circular, black hole in the windowless side wall of the rather bulky, brutalist building. On the outside, facing a Baroque church, the hole ends in a small chimney. The black circle, which is now usually covered from the inside, appears as an odd contrast to the bleached-out, white pages of the Heinrich Heine award certificate that Sebald holds in the photograph that concludes Dean's *W.G. Sebald* text. By means of his 'black' work, Beuys turned the fortress-like museum into an oven. Beuys's work thus requires all artists who subsequently exhibit there "to serve under the chimney",[44] and to inherit, inhabit and accept the role of those who did not become victims of the Nazi crematoria, in order to remember and generate (social) warmth. Dean's *Czech Photos* and blackboard drawings, as well as her photogravure project *The Russian Ending* (2002), [**figure 10**] renders the artist a successful and sympathetic successor to Beuys's project.

Dean's Beuys: *Darmstädter Werkblock*

For her 2007 film *Darmstädter Werkblock*, Dean carefully and patiently singles out near-still images of sections and walls of the seven rooms that comprise Joseph Beuys's famous installation from 1970, *Block Beuys*, in the Hessische Landesmuseum in Darmstadt. [**figures 11–13**] She focuses on the irregularities in the installation's fabric wall-coverings: tears, holes, worn edges and especially the patches where the superimposed fabric is lighter than the old, darkened brown surface. Dean moves on to the veiled windows, ceiling corners, the "JOSEPH BEUYS" sign, fire alarm button, smoke sensor, red cables, fire exit signs and the humidifier [**figure 12**] – all 'non-art', utilitarian aspects of what is otherwise a *Gesamtkunstwerk*.[45] Beuys's most important work has remained *in situ* since he first installed the rooms, with periodic additions and changes. The *Block* arguably represents his cosmos like no other place, but it is currently endan-

gered by the museum administration's and the fire service's perception that the building needs a more contemporary utilitarian structure and better health-and-safety standards. This is likely born out of the wish not to neglect the work, but may also be a response to the installation appearing dirty and shabby – outside and even inside the vitrines – where decay is palpable. The *Block*'s aesthetics apparently contravene what is now seen in the international art world as a pristine, 'professional' standard.

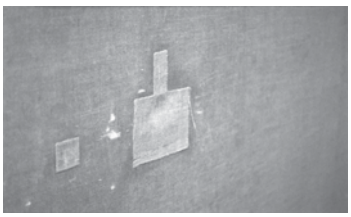
Dean thus enters an endangered cultural space, following her interests in what is about to disappear, at least in the way we know it. One proposal for the new display included white walls and parquet flooring, although the decision concerning the extent of the building work has not yet been taken (or communicated). Inevitably, Dean comments on the conundrum of whether to restore and change Beuys's installation, or whether to preserve and thus possibly endanger it. But what does her comment mean, considering that she has focused on everything outside of Beuys's work, creating, instead, a sober meditation on what exists on its surface?

In December's 2007 issue of *Artforum*, Dean summarised the Darmstadt curatorial conundrum and stated the importance of *Block Beuys* as the last remaining witness to a different time, when artists could still return to their works, re-arrange them, add to them and generally feel at home working in a public space, creating an air of intimacy as well as freedom.[46] Beuys did not make the mistake, and neither does Dean in her film, of equating the museum space – especially one that has empowered him in so many ways – with the necessarily compromised system of 'the museum' (particularly one that directly depends on public money and political support). Beuys continued to exhibit in museums, although he favoured spaces with character, traces, history and the presence of the work of others, from as early as his exhibition in the van der Grinten stables in 1953, to *Tramstop* (1976) and his last installation *Palazzo Regale* (1985). In Darmstadt, he opted for the rooms with natural, woven jute wall coverings (which also include silk),[47] and later declined the offer to move his work to the new museum extension especially built for it, thus affirming his intention for site-specificity, which began as a temporary solution born out of chance and convenience.

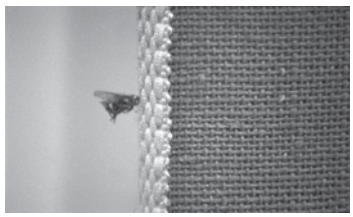
The revelations in Dean's film are somewhat surprising in their effects. She views the world just beside Beuys's work with the same attitude as one would view his works themselves. She portrays the worn patches and small tears as traces of human activity (similar to the relics of Beuys's actions displayed off-camera), and especially as 'bandages' – individual restorative gestures of care, in all their simplicity and imperfection. They are taken as such: individuals' tender gestures towards something they appreciate, even love. Their gestures show that the museum has not (so far) acted without care.

Dean's film's silent subtlety evolves into conviction when we notice that the paraphernalia on which she focuses also echo Beuys's canon of materials and colour choices. They become clues to or evidence of Beuys's meanings: the rectangular patches on the walls and carpet conjure up his gnomon shape (a rectangle with another smaller one cut out from one of its corners). Beuys created these from copper and felt, and they are featured in many drawings and stand for something that is to be completed – by the viewers, as well as by the sun, as a gnomon is also a sundial. In *Block Beuys*, *STELLE (Fettfilzplastik)* (1967), metal and felt are installed for viewers to walk on as a (potentially electrified) threshold between rooms two and three.[48] In Dean's images, sparse red cables and an alarm button's red casing punctuate the otherwise muted palette in a way similar to Beuys's works, which sparingly feature tubes of blood/red paint, some brightly coloured boxes and signs (as multiples).

Dean inevitably invokes Beuys's famous 'fat corners' when she focuses her attention on the corners and edges of the rooms of *Block Beuys*. Some patched pieces of the wall covering are


11

12


13

11-13 Tacita Dean: *Darmstädter Werkblock*, 2007; (stills).

soaked with grease or other stains, penetrating the fabric in ways that Beuys often exploited in his drawings, sculptures and actions, as he loved filters and substances that seep and leak. This appears to signify that we can neither artificially separate one thing from another, nor keep his art from being integrated into our lives. He tangibly achieved this aim in *Block Beuys* by conditioning the attitude with which Dean filmed his work's context: immersion. We can conclude that she must have had a difficult time not sitting on, standing on or rubbing against the works while filming them.

The museum's humidifier, [**figure 12**] another subject in the film, is unwieldy but becomes subtler when compared to the crude aggregate present in the *Block*. Nevertheless, they are both machines, plugged, like the *Earth Telephone* beside it, into the broader web that is the real-life electrical grid. In a real, not merely figurative way, it brings warmth and communication, as well as – once again – the kinds of link that are characteristic of Beuys's and Dean's oeuvres. Transformations, even transubstantiations, take place when we consider the humidifier: Beuys once created a jet of steam as a work of art, maintaining that breathing was a sculptural activity.[49] The humidifier, as well as the understated soundtrack of muted everyday noises that underlies Dean's film, certainly brings viewers into this ensemble in all their physicality. Loose threads, small cuts and the openings in the wall on which Dean focuses aid a programmatic mixing of the realms of art and non-art, work and context, Beuys's traces and ours. Therefore, the aesthetics and meanings of the rooms correspond to those of Beuys's works, which remain off-camera.

Many patches cover the rooms' walls – as many as appeared in Beuys's oeuvre. He used such patches and bandages as sculptural material in order to heal and to mend, and to counter our tendency to throw away and buy anew: "Show your wound", according to his dictum. The dead bees that Beuys collected and piled up inside one of the vitrines in the *Block* recall the subject of Auschwitz, which pervades the whole installation;[50] the bees are echoed in the dead insects that Dean found lying on top of the vitrines and sticking to the room's fabric wall covering. [**figure 13**] Beuys worked on and spoke about bees frequently. The silk worms involved in the making of the wall coverings reflect in this context Sebald's interests – we surround and feed ourselves with the work of creatures. When we remember Sebald's treatise on silk in *The Rings of Saturn,* which revealed the Nazis' stake in the German silk industry, we note that insects conspire to weave a cosmos for us that creates correspondences – for better or worse.[51]

The vitrine *Auschwitz Demonstration* in *Block Beuys* (1956–64) has been mentioned already as the direct outcome of Beuys's 1957 competition entry for a monument on the site of the extermination camp at Auschwitz. Beuys proposed to place large concrete quadrangle slabs propped up by slender supports spanning the central axis of the train track, which are documented in the vitrine. It is possible to make connections between the shapes in the *Auschwitz Demonstration*

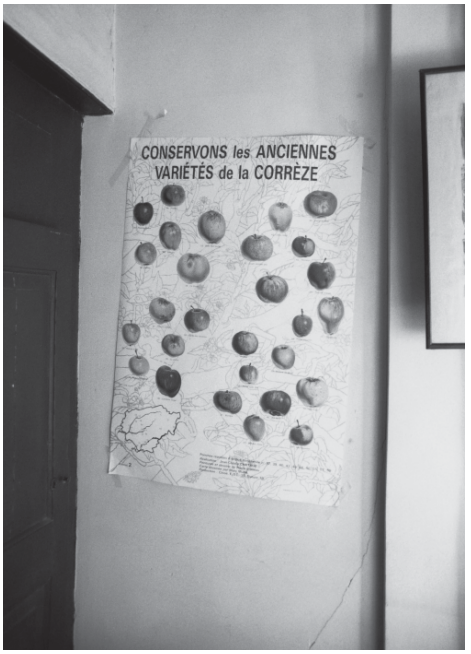
and the row of vitrines in the *Block*, which in themselves look like roofs-on-stilts or prehistoric dolmen.[52] Such shapes are even echoed in the smaller of the *Block Beuys* rooms (rooms 4–6) with their slanted ceilings and horizontal picture rails, rendering the top section of the room a similarly shaped quadrangle.[53] Especially here, the wall coverings insulating quality comes to the fore and creates small, enclosed spaces comparable to Beuys's later *Plight* installation (1958–85), in which rolls of felt were stacked up to cover the walls, absorbing all sound. Attentive viewers will connect Beuys's reference to the central train track in Auschwitz to the 'train track' (*Transsibirische Bahn*) in the first room, with its yellow, fuse-like line painted on the carpet that led them into the installation. It can now be thought of as following the viewers' steps, wherever they go – whatever their perspective on the Shoah is – a rather Sebaldian moment.

In her *Artforum* article, Dean noticed that the endangered parts of the installation, the wall covering and carpet – "and this is especially important to Beuys – mute the rooms acoustically: no live reverberations but a dull and satisfactory cushioning of all movement, a literal deadening of the space."[54] Germany's history – and by extension, all suffering from prehistoric times to the present – is rendered palpable to those viewers who are willing to follow the suggestion to move along this museum's top storey as though in an underground space of death, mourning and remembering. Dean highlights the Darmstadt restorers' endearing application of Beuysian patches as an entirely fitting although inadequate gesture, which may promote some healing in relation to the overarching subject of the Shoah.

The patches also echo Beuys's critical comments on Marcel Duchamp: his props from the action *The Silence of Marcel Duchamp is Overrated* (1964) are part of the *Block*. Dean's attention to the work of others – artists or not (mostly not) – is valued as labour and renders, or, in this context, confirms, 'everybody' as an artist. Her title, *Darmstädter Werkblock*, rather than *Block Beuys*, reinforces this interpretation: it is not only Beuys's *Werk*.

If Beuys's Darmstadt project was predominantly about the Shoah, a focus that challenged the optimism of Germany's Economic Miracle, Dean implies that millennial optimism, with its own tendency to homogenise, needs countering also. Decay is part of life and achieves the grainy aesthetic that has been referred to previously in relation to photography. Her close-ups of small sections of the wall covering, as well as her use of film, which doesn't allow for subsequent manipulations of the images, make it inevitable that at times some frames will be out of focus. This blurring, along with the non-composed, somewhat haphazard patches on the walls, contribute to the viewers' disorientation.[55] Moreover, *Block Beuys*'s current state shares characteristics with Ute Klophaus's photographs – torn edges, irregularities and (deceptively) non-composed structures – an anticipation of memory after loss.

Both works are very specifically about memory, but Beuys and Dean achieve this in ways that counter 'the monument', owing to the unwieldy nature of the *Block* and its many understated details. The professor of monumental sculpture (*Professor für monumentale Bildhauerei,* Beuys's job title at the Düsseldorf Art Academy) has therefore substituted gigantism and monumentality for memorial concerns. Dean, for her part, eschews the static, hagiographic monument through a time-based medium and a similar, multivalent sensitivity. The artists share a common concern for post-war German issues and an interest in memory – a theme that may anticipate the possible demise of what is evidently the best and most fitting context for the artists' works in Darmstadt. But Dean's images should not be understood as anticipatory support for an insensitive restoration, because the walls have been 'documented'. Close reading is – and crucially continues to be – required, and is what Dean only partially chooses to do. *In situ* comparisons are necessary between the context and Beuys's works, taking the traces and material evidence seriously in both cases.



14-17 Tacita Dean: *Michael Hamburger*, 2007; (location photographs).

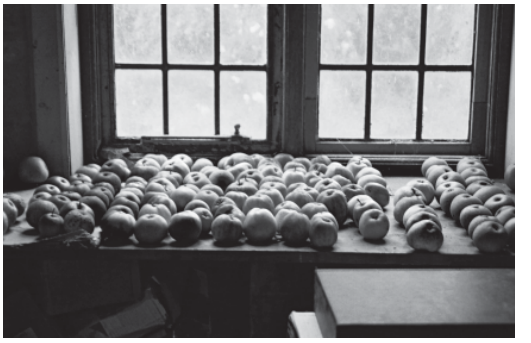
14

Dean's sensitive scanning of the context of *Block Beuys* thus assumes the function of a demonstration, not (only) an "Auschwitz demonstration" (as Beuys's title formulated it). It is also a plea for valuing (at least 'enduring') the diversity of (fabric/skin) colour and age, and activist engagement in the overall campaign to retain the *Block* as it is.[56] This crucially includes a plea for an aesthetics of decay, one that is very much in keeping with Beuys' aesthetic (as has been shown) and that of many artists of his generation, whether directly part of the *Arte Povera* movement or not.

Dean's *Michael Hamburger* (through Sebald and Beuys)

Joseph Beuys and W.G. Sebald's translator, the writer and poet Michael Hamburger (1924–2007), share much: Germans, born only three years apart, they both served as soldiers in the Second World War – however, on different sides. Hamburger's birth into a Jewish family in Berlin made him an emigrant at the age of nine in 1933. Apples – not fat, felt, or oak trees – were his objects of 'material metaphysics' – part of his cultural, historical and geographical positioning. Hamburger's portrayal of nature, formulated in a poem written upon the death of his friend Ted Hughes in 1998, envisages "fruit to outlast our days".[57] Beuys's *7000 Oaks* resonates in similar ways (especially as the last trees were planted posthumously).

Sebald and his translator (of *After Nature*, and others) were friends and colleagues. Hamburger features in *The Rings of Saturn*: the narrator visits him at home and feels great familiarity with the surroundings to the extent that he believes Hamburger's belongings have 'outlasted'[58] him – as though he, and not Hamburger, had been living among them. The formulation interestingly predates Hamburger's own poem, quoted above. Their kinship, which Sebald calls biblical and whose visual marker is a poster showing apple varieties that 'Max' Sebald gave to his friend, [**figure 14**] does not only affect Sebald/the narrator and Hamburger. Collecting, as in



15

the stones from the sea behind Hamburger's house, as we shall see a habit characteristic of both Dean and Kurt Schwitters: an emerging typology that runs through Dean's 16mm film, *Michael Hamburger* (2007). [**figures 14–17**]

The film's initial sequence pays sustained attention to Hamburger's orchard, which immediately appears as a primordial, overgrown but still well tended garden. No attempt is made to prettify the site, but an outside tap, and the careful attention given to the trees by the character we eventually witness, continue to sustain life. Paradise is the stereotypical association, a naïve, blissful state, although Dean's attention to nature also echoes Hamburger's own poetic practice. Seeing the old gardener indoors, we find the apples, which we gather to be his last harvest, laid out before him. Dean's focus on what is about to disappear is, by now, a familiar element. With his leathery, apple-skin-like hands (an archaic synonym for 'russet' is leathery), Hamburger explains his nearly extinct varieties of apples.

In his garden and house, Hamburger shows Dean – and us – ancient, no longer commercially grown varieties of apples with specific flavours, tastes, origins and histories. Hamburger singles out the *Grafenstein*, a German apple that has become native to England – and viewers add their own knowledge to what was also Hamburger's fate: that he, too, became rooted in England. Other apple trees, he explains, do not produce well when grown outside of their region of origin. He also notices, however, that the dark apple that Ted Hughes gave to him (and from the pips of which Hamburger has grown trees) is a link between its native Devonshire and his home, Suffolk, 'where it doesn't really belong'. Cultural, historical and geographical specificity are presented as unsentimental facts of life; people and apples are moved and re-rooted. It may not make them all prosper ideally, but they add to a 'unity in diversity', as Beuys would have said. They are united in Hamburger's special, museum-like orchard. This sanctuary, one would hope, will secure their survival and continue the transmission of knowledge.

Hamburger appears to have bred apples as a means of attempting to reverse the fall of man, as though atonement was the Jewish émigré's personal calling. Dean suggests that he succeeded: Hamburger's paradise, where many trees of knowledge (and knowledge of apple trees) are assembled, is, in her film, finally crowned by the hopeful, biblical sign of the rainbow.[59] It promises that, "as long as the earth endures, seedtime and harvest, cold and heat, summer and winter, day and night will never cease":[60] a clear expression of allegiance to a cyclical worldview. The Old Testament is, of course, our shared Judeo-Christian heritage. If the viewer becomes aware of Hamburger's origins, it may be somewhat naïve to take the rainbow as a bridge across all historical divides, but in the figure of Hamburger, who has served the understanding of German literature in the English-speaking world immeasurably, the unambiguous clarity of the hopeful sign is warranted.

Martin Luther may even come to mind, but Hamburger's perseverance against age, tending to apples, did have a limit, and, anticipating his own death, he stopped planting trees, as it takes twelve years for a young tree to bear apples – something he would no longer be able to witness.[61] As he was translating 'Germanness' into English against many odds, it is interesting to note that Hamburger remained supportive of one of 'his' authors, Günter Grass, even after Grass issued his late confession that he was once a member of the Waffen-SS.[62] The writers whom Hamburger translated can be said to have been the 'good' Germans, those who kept putting a finger on the crimes and weaknesses of their countrymen. Hamburger understood the complexities of human nature, as well as German history, but did not wish to be considered a German.

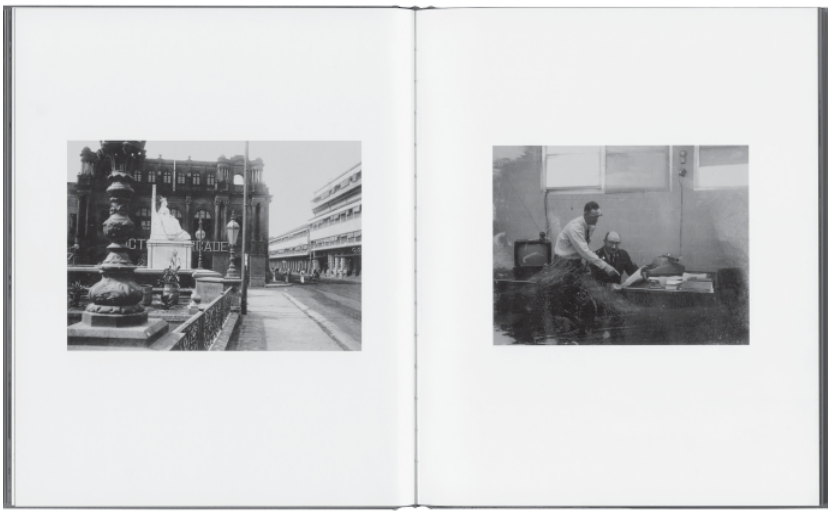
When a thoughtless journalist called him a German author, Hamburger reacted with protestations and requests for a printed correction in the newspaper:[63] throughout his professional life he had written in English, and he could not accept a simplistic reduction to his country of birth. Neither should one accept simplistic equations of orderly rows of apples **[figure 15]** in reference to his German origins. Granted, he could no longer stem the uncontrolled growth of his garden or "maintain a delicate balance between wilderness and cultivation",[64] his 'Germanness' was nothing he wished to express, although as a translator he perceived and 'read' it. Indeed, he was aware that the unspoken questions of his identity were embedded in his poetry and in works like Dean's film, but he could never directly approach them in other than poetic words. Hence, Dean decided to abandon her original line of questioning on Sebald, and Hamburger's relationship with 'Max',[65] and instead to focus on apples in order to let a symbolic narrative emerge – one that could prompt new insights into the complexities of the correspondences between writing, apple-growing and Hamburger's life story. In Dean's work, the crucial correspondence between apples, poetry and death is at last clearly established when Hamburger quotes the poem written upon the death of his friend, Ted Hughes: apples will rot and fertilise the earth (like the remains of human beings), but they will, indeed, outlast the gardener.

The reader of Sebald may recognise in the film Hamburger's large stacks of envelopes and papers in the corridor [**figure 16**] that leads away from the old, now unused library (with a desk that is a remnant from Berlin times), although they are too small to make out in the book without prior knowledge. We also recognise the windows in the house. The effect is two-fold: we realise that in this case Sebald was not writing fiction; the image's claim to authenticity is sustained, but we notice that time has passed, as a plethora of additional spectacle cases [**figure 17**] now lies in front of the equally swollen pile of notes.

The passing of time is signalled in many ways, from the stacked papers and books, to the clouds moving overhead in the initial sequence, to several long shots that brighten and darken again as the clouds move. When Sebald, in writing about Hamburger, the much older man,

16

17



18 Tacita Dean (with Martyn Ridgewell): *Floh*, 2001; (detail).

reports sensations of remembrance, of déjà vu, and of identification with his subject, translator and friend, we can infer that Dean's feelings are similar; she empathises with another emigrant's life and finds the similarities more provocative and powerful than the differences in gender and age. She appropriates Hamburger as a character, as Sebald did before her – although each does so at very different cultural and historical moments. (Hamburger needed to switch languages to write, while Sebald's later emigration did not make that necessary or desirable.) Dean's own destination was the increasingly multi-lingual Germany.

The issue of translation nevertheless connects the players: Sebald's contemporary fame and cult status are largely based on the excellence of his translators, Michael Hamburger among them. An uneasy hybridity ensues in each of the cases: all concerned (even Beuys, possibly, who hailed from a bilingual border region) are aware of the impossibility of learning or understanding everything about their host culture – or retaining all the characteristics of their 'own'. Their works are active and very personal attempts at learning, capturing and mediating. In the knowledge that they are competent in both cultures, they will not get lost, but cannot arrive either. As Hamburger formulates in his poem *Travelling*:

> ... And after migration, displacement
> With greedy lore to bounce
> On a place and possess it
> With the mind's weapons,
> Words[66]

These words, however, have to be won, chiselled out of one's distant native vocabulary, or assumed in one's mind, appropriated as one's own in the new home culture. Dean's partially language-based practice shows a sensitivity toward these difficulties but can also transcend them and capture them on film. She also 'translates herself' culturally, linguistically, and in terms of media.[67]

Dean appropriates experiences, biographies and works close to her own cross-cultural identity. She has done so through much of her work and in her curatorial projects. Next I will focus on her 2005 exhibition *An Aside*, before I close with some further remarks about complexity and 'objective chance'.

19 Aby Warburg: *Mnemosyne Atlas*, ca. 1926, plate 32.

20 Tacita Dean: *Die Regimentstochter*, 2005; opera and theatre programmes (detail).

Dean's *An Aside*, Sebald and Curating

Tacita Dean's working method has already been described in terms of 'objective chance', a concept that relates to her process of writing *W.G. Sebald*. Since connections to Beuys, Sebald (and Hamburger) have already been established, I would like to pose the question if and how this method can be identified in Dean's work as a curator, through her declared allegiance to Sebald and her reference to Beuys as an artist dealing with German history and culture in ways that resemble her own. *An Aside* has been celebrated as an example of a recent tendency toward artist-curated shows, which are often not accompanied by a programme or an interpretation of their enterprise – and thus, lacking one, are apparently arbitrary.

I raise this history of reception in the present context because the relationship with Sebald's work (and Beuys's) may be one of the best arguments to counter such an interpretation of *An Aside*. Furthermore, this case can serve to highlight an intellectual climate and standard at work in the curatorship of a certain ambitious genre of exhibitions that is not generally associated with the whole field.[68] I would associate it with a kind of freedom to roam and to return, to rearrange, at least mentally – which is what Dean appreciates about *Block Beuys*.

The catalogue of *An Aside* is an account – apparently documentary but in fact fictional – of a working process: Dean's selection of artworks. The exhibition, while independently allowing for aesthetic and art-historical links, was not purely visual; its coherence depended on connections with the text as well as on viewers' own placement of these various components in context and their interpretation of the whole experience. Dean's work *Floh* (2001) elucidates this point. Its photographs were found in flea markets (German *Flohmärkte*, hence *Floh*) and are presented without commentary in a book with only the sparsest information available on its slipcase. [**figure 18**] Dean arranged the images in clusters and sequences according to socially and historically apt details that revealed slips of the shutter. Compiling this book/exhibition was a curatorial task, especially when viewed in the tradition of 'imaginary museums', particularly Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* from the late 1920s. [**figure 19**] Warburg's work consists of photographic reproductions of artworks arranged on plates and (sometimes) interpreted in accompanying texts. The underlying aim is iconology, which transcends mere aesthetic or thematic links but takes socio-political contexts into account, as well as historical psychology. Simi-

larly, Sebald's images pursue their own narratives in conjunction with the text – sometimes more, sometimes less dependent on it. They clearly conspire to convey the underlying themes, views and cultural standpoints. Like Sebald's novels and like Warburg's *Atlas*, *Floh* is a history of mentalities, a social encyclopaedia. These works require the viewer – and the art historian – to trace and explicate these connections.

Dean's *Die Regimentstochter* (2005) [**figure 20**] also requires such interpretation. The work consists of 36 theatre and opera programmes from Berlin, produced during the Nazi era, which were modified by their owner who diligently cut the swastikas out of the front covers. We are encouraged to imagine the personal motivations and the historical era in which these incisions were carried out, long before Dean found the programmes in a flea market.[69] One is reminded of Warburg's search for manifestations of the impact of historical trauma. He did not look for them in newspaper articles, but in supposedly incidental small-ads, some of which offered antiques and carpets in exchange for food. Such 'arbitrary', found details were often more telling than grand narratives. When the swastikas were cut out, or what the motivation of the music lover was, remains unclear. We are left to imagine and apply our own experience: will wishful thinking or a disillusioned outlook on life guide our selection of likely meanings? But meanings they become, however incidental their origins were allowed to be. Dean also calls this process an "alchemy of circumstance".[70] One such incidence of uncanny but in retrospect utterly logical ('objective') chance is that, as a student, Dean occupied a studio space in the former premises of the Courtauld Institute Gallery in London's Bloomsbury,[71] in the same building as the Warburg Institute, which moved from Germany in 1933.

What first appears to the reader of *An Aside*'s catalogue as a commentary, an introduction or a piece of art-historical writing, soon reveals itself as a kind of fictionalised documentary narrative that parallels the show, as it leaves much unsaid and below the surface. In short, it is the kind of text with which we are familiar from reading Sebald's writing. In her introduction, Dean announces, "I will make no attempt to explain the coincidences or the associative process ... Instead, I shall go from one aside to the next."[72] What follows is not an explanation of the associative process, but a retracing of the associations, a spinning of the web of facts and works that contribute to the show. The contextualisation or 'explanation' – even one interpretation among a possible many – is still missing.

Dean does not penetrate the centre around which the 'asides' are grouped. Nor does she supply it with her explanation of the title: an aside is "when an actor chooses to address the audience directly whilst not affecting the action on stage".[73] Here, one would think of Bertolt Brecht's V-effect (for *Verfremdungseffekt*, also A-effect, in English, for Alienation effect). However, Dean remains within her role as an artist; she creates yet another compelling artwork, and a fictionally Sebaldian one at that, closing with the archaic phrase, "as is their [the actors'] wont, desire or instruction".[74] *An Aside* reflects Dean's desire to present a meticulously planned artwork made up of the always slightly unpredictable collected works of others – like Walter Benjamin's *Passagenwerk* (*The Arcades Project*), Warburg's *Atlas*, and the more documentary passages of Sebald. Sebald is in fact a fitting precedent for the 'aside' – in the sense of his long-winded excursus into narratives that are given merely in parentheses, until one strand emerges that provides the connection to another story, which turns out to be (temporarily) the 'main' thread.[75]

What, then, are the concerns of *An Aside*? In the catalogue text, we hear of many encounters, some friendships and autobiographical connections, and Dean portrays her fictional persona as far less isolated than Sebald's. The recounting of the initial epiphany (if that is the right word), by which Lothar Baumgarten's and Gerhard Richter's walks "along a polluted and

21 Rodney Graham: *Rheinmetall/Victoria* 8, 2003; (stills). In: Tacita Dean, *An Aside*, p. 41.

marshy stretch of the Rhine between Düsseldorf and Cologne"[76] have inspired some of their works, does not immediately clarify what she means. Dean introduces a specific, historically charged place, as well as two protagonists, both from Sebald's generation. Richter has painted a brown (!) self-portrait that, in Baumgarten's view, echoes the marshy riverbank. Furthermore, in a step that does not overtly help her readers, Dean establishes the context of post-war Germany, both East (Richter is from Dresden) and West (the site), as well as a focus on nature, which is reminiscent of Sebald's writing.

Richter and Baumgarten are immediately followed in *An Aside* by two other portraits: Beuys's previously mentioned portraits (one by him, one of him).[77] [**figures 8 and 9**] Here the connection to Dean's *W.G. Sebald* text is apparent, but only implied: the Museum Kurhaus Kleve was a station on her Lower Rhine trip with Rita Kersting, whose husband is the director there. Both of Beuys's sculptures were created in Kleve. Enough has been said about Beuys (absent in the *Sebald* text) to suggest that his presence here is meant to underline the theme of recent German history. Richter and Baumgarten walked 'Beuys's turf', and, as a student of Beuys, Baumgarten further strengthens the link.[78] The Beuys heads from the immediate aftermath of the war do not display the rubble that surrounded their creation, pointing only obliquely to it in the form of Beuys's bandage/cap in the Brüx portrait. Marisa Merz's double heads, found neglected in a corner and covered with dust, are more distorted, but speak more eloquently of human fragility with their dust and wax (materials that Beuys also frequently used). In 1947, Beuys had clearly not yet anticipated Sebald's questions in *On the Natural History of Destruction*, let alone responded to them. Dean's curatorial 'trick' of doubling heads (Beuys/Brüx on one hand, two heads by Merz on the other) lends the exhibition coherence, letting all four pieces appear in a thematic cluster surrounding post-war Germany – while foregrounding the curator's role.

The viewer of *An Aside* soon finds that Merz's dust is accompanied by Rodney Graham's snow, or rather filmic snow: flour that slowly covers a German-made typewriter from the early 1930s, which the artist found in Canada, unused, but complete with its German owner's name inscribed in it. Graham's *Rheinmetall/Victoria 8* (2003), [**figure 21**] in addition to referencing the Rhine, refers to the exhibition itself; Graham had mentioned to Dean that the work reminded him of her *Sound Mirrors* (1999), which have the same deserted bulkiness as the fortifications that Sebald describes in *Austerlitz*.[79] The typewriter assumes (in retrospect like many of Beuys's objects in vitrines) the eerie quality of the items in the Terezín antique shop window in *Austerlitz*. Dean's main focus in the text is Graham's treatment of the object. In her words:

> Rodney sieved flour over the pristine piece of design perfection, which was already lost to its function and to its time, and in doing so made its obsolescence actual by attrition more radical than time itself: flour as dust, flour to clog, flour to transform ... Its original purity meets the purity of the snow ... watch it become a still life in a winter's landscape.[80]

Sebald's recurring motifs of talcum powder and snow, as well as the "silent rain of ashes ... as far as Windsor Park",[81] echo the writer's working methods, as is amply illustrated in his focus on the painter Max Aurach and his dust-based work in *The Emigrants*, which materially conjures, 're-creates' and loses again its resemblance to Aurach's family members lost in the *Endlösung*. The artist lets human features arise from the dust of the destructive past. History and artwork, as portrayed by Sebald, emerge out of the dusty layers of memory, as sedimentations of a violent past and manifestations of death in the realm of the living[82] Sedimentation (encountered as snow, flour, dust, human remains, books, stacks of paper, felt and batteries) extends to the artists' relationship with tradition. Sigrid Löffler calls Sebald's approach a "metaphysics of objects".[83] Beuys and Dean clearly share it.

In keeping with the 'phenomenologically associative/objective chance' technique that is discussed here, Beuys's *Snowfall* [**figure 4**] comes to mind.[84] In this work, Beuys covered three (Golgotha) Christmas trees with bulging layers of felt (made of dusted layers of hare's fur), referring not only to his plane crash in the snow, but also perhaps to James Joyce's *The Dead*. In the last few lines of this short story,

> ... snow was general over Ireland ... It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones ... the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.[85]

Beuys's dust picture (*Halved Felt-Cross with Dust Picture 'Magda'*, 1960–5), his felt layers, the dust from his (and Dean's) blackboards and what he called 'batteries' (layers of various materials, including felt and newspapers – one thinks of Michael Hamburger's library),[86] are all clear and evocative examples of a related practice.

Nature, in *An Aside*, is not of the flourishing kind. Peter Fischli's and David Weiss's *Son et Lumière* (1991) sets a plastic cup on a turntable to spin, creating patterns on the wall, like the rings of Saturn. It is a "sun sculpture" that is, in *An Aside's* catalogue, accompanied by an early interpretation of photography as "sun sculpture ... a science of memory".[87] Black-and-white photographs of dead trees, monoliths, animal-shaped branches and unconnected segments of buildings are the next stages of association, supplied by Paul Nash, Eileen Agar, Lucy Gunning and Raymond Hains, as well as by Yvan Salomone's painting. Dean elaborates on Nash's found roots and anthropomorphic shapes in nature and seems to point to curatorial and literary processes, as well as to Sebald and several of the exhibition's other contributors: "[Nash] borrowed from surrealism something of the belief that it was his action of finding an object that meant it existed; that it was somehow the confirmation of an unconscious desire."[88] In *The Emigrants,* Sebald illustrated one such branch[89] **[figure 22]** (invisibly) covered with saline solution, juxtaposed with written elaborations on his own tentative working process, which he describes as prone to failure or petrifaction.[90]

The themes of post-war Germany and displacement are clearly carried through in *An Aside*, thanks also to the inclusion of Kurt Schwitters's *Painted Stone(s)* (1945–7). [**figure 23**] Dean's commentary initially establishes a contrast between her move from London to Berlin, when she left her collection of stones on the pavement, and that of Schwitters:

22 W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten*, Frankfurt/M.: Fischer 2003, p. 344.

23 Kurt Schwitters: *Painted Stone*, 1945–47. In: Tacita Dean, *An Aside*, p. 16.

> He was the decontextualised one, living as a displaced person in Ambleside in the Lake District. His stones ... simply and beautifully painted and transformed into works of art, hold their meaning and must have located him 'home'.[91]

When she writes about Thomas Scheibitz's *Star* (2002) and Thomas Schütte's *Hund III* (2005), Dean's own current life as a 'decontextualised' artist in Berlin, learning about *Bleigiessen* and Fröbel stars,[92] becomes evident. The old superstition of *Bleigiessen* (pouring a spoonful of melted lead into cold water on New Year's Eve in order to interpret the ensuing shape as an augury of the coming year) echoes the many animal-shaped branches both in Sebald and in *An Aside*. It takes us back to the superstitions surrounding coincidental dates and similar-sounding names with which I began my remarks on Dean. By including Schwitters's stones in the exhibition, Dean also closes a hermeneutic circle through the connection she establishes between the Lake District riverbed, where Schwitters's stones originated, and the banks of the Rhine, where Baumgarten found his objects.

In contrast to the way we discern thematic threads and an overall cultural and historical investigation in *An Aside*, Dean's introduction to the exhibition undoubtedly courts the unpremeditated and arbitrary. She outlines it as:

> A show created through a meandering, ill-informed thought process where the minutest of incidents can, and have, instructed major decisions. I described it as a process of objective chance ... [but] I have shown no fidelity to the true unconscious process: some of my decisions have been associative, while others feel they have been very formally arrived at.[93]

Dean thus states, somewhat ambiguously, that the process was neither conscious nor unconscious. This does, however, accurately describe the artist's freedom to let her decisions be guided by chance constellations of objects, people or occurrences that she finds surprising, remarkable or telling in relation to the questions she pursues in her work.[94] My argument above should indicate that I am not among the 'others' who find that *An Aside* was selected arbitrarily or primarily for formal coherence – and I hope I have shown that the artist herself is not either; there is always the artist's 'objectivising' gaze that determines whether an object can become part of the constellation of the oeuvre, and the way a particular object will enrich the other elements of the jigsaw puzzle. One must also question the modesty behind Dean's description of the show as 'ill-informed': Dean researches carefully (as we have seen here and in the *Sebald* text). The arbitrary, the unconnected, now appears as a trope itself,[95] one that is inscribed in the tradition of travel writing and one that Sebald has undermined – in our uncanny world there is no possibility of getting lost.[96]

'Objective chance' is, then, a misleading term. If its origin in André Breton's work is limited to surrealism,[97] i.e. the proverbial encounter of an umbrella and a sewing machine on an operating table, one could speak of an arbitrary arrangement in *An Aside*. However, Breton is a more versatile source. In his novel *Nadja*, one can find a pared-down statement of intent towards a narrative based on autobiographical coincidences – similar to the one in Dean's introduction. *Nadja* has been recognised more than once as a predecessor of Sebald's use of photographic images in fiction. The book features a row of eyes, a bronze sculpture of a lady's glove (while Sebald shows a cast of a hand and writes about a buttoned glove), many sparsely populated or empty streets and shop fronts. Most crucially, *Nadja* begins with the all-important and far from arbitrary question, 'Who am I?'[98] There is no doubt that such an investigation into identity, although understood in more contemporary, fluid ways[99] than in Breton's times, is the motivation of much of Sebald's writing – and Dean's work. Today, we frame identity as a contingent construction (e.g. in Judith Butler's philosophical work). Acknowledging the arbitrariness of the migrant's identity does not render the chance process and associations that have become embedded in our sense of self as any less important. Dean explains,

> I concur with André Breton when he spoke of the objective chance process being about external circumstances acting in response to the unspoken desires and demands of the human psyche. I have begun to recognise myself [in *An Aside*], not so much in the works of others – although I have always believed that art works best when it responds to the autobiography of the viewer – but in the connections between them.[100]

Her quest for self-awareness has thus been successful through the process of curating *An Aside*, laying pointers (one could also say bait) for her viewers to extend the connections into their own realms of experience and knowledge.

With the aid of her work, particularly *An Aside*, Tacita Dean is feeling her way into her German host culture, one that is none the less familiar to her through the emergence of a dense network of literary, historical and autobiographic associations and connections. She has created 'quintessentially German' works like *Fernsehturm*, has curated *An Aside*, and presented her *Berlin Works* at Tate St Ives in 2005[101] – two 'German' shows for British institutions, followed by the Berlin exhibition *In My Manor* at Villa Oppenheim in 2008.[102] Dean lives as a foreigner in a formerly divided city, seeking out, it can be assumed, the European city that still features deep and visible scars, as well as conflicting political systems and cultures, and their historical and architectural traces. Her closest intellectual and artistic (fictional) ally in all this is W.G. Sebald.

An Aside has now been identified as a 'German' exhibition, collecting, in a precise manner, works that evoke – one could even say research – a constellation of objects and images according to their historical and culturally specific meanings. Since it toured in the UK, parallels with Sebald's reception in the English-speaking world and his work's German intellectual roots have emerged. Sebald scholar Martin Swales elaborates:

> What that whole German [Hegelian] tradition articulates is a sense of and feel for the complex and ceaseless interplay of materiality and mentality ... that is at the heart of Sebald's creative achievement. His writing constantly has a descriptive force to it, a need to acknowledge materiality. Yet that materiality is the precipitate of a specific 'geistige Lebensform', a specific mode of mental and spiritual existence.[103]

These remarks can also be applied to Joseph Beuys's work, and to Dean's, specifically *An Aside*, in which the arbitrary or formal(ist) camp shows itself to be further removed from the Hegelian tradition. This tradition is receiving an increasing amount of attention in the English-speaking world, as it provides a precedent for contemporary art-historical attempts at bridging the gaps between High Modernist formalism and its postmodernist antitheses, by considering both materiality and mentality.[104] The (renewed) appreciation of Beuys, Sebald and Dean, whose works could not meaningfully exist without such a dual (but non-binary) approach to materiality and mentality, attests to this development. The currency of such mediating positions – and the appreciation of Dean's practice as not indiscriminatingly associative but as a purposeful and deliberate one – is underlined by the publication of her *W.G. Sebald* text in the eminent art-theoretical journal *October*. All three share an interdisciplinary approach that takes account of their various and interrelated interests and 'objective chance' procedures, each approaching a 'metaphysics of objects' by writing and creating visual narratives, curating and working in film, collecting and selecting, researching, theorising and associating. Beuys, Sebald and Dean have developed open, intertextual, indeed complex creative practices. Their works invite us to partake of the many connections they establish and to interpret and introduce our own recurring, cyclical histories. As readers and viewers, we belong to this world, which makes homecoming impossible, but which is sustained by complex affinities[105] with the projects of likeminded creators.

Complexity

Our sense of complexity today is reduced by technological media and devices that make our lives (deceptively) easier, as well as by various forces (health-and-safety regulations among them) that infantilise us. But it is also increased by the profusion of information and material now available at every mouse click. Today, the notion of complexity is more extensively researched and increasingly better understood, although this is more the case in the fields of computer science and statistics.[106] How can such current research be applied to artwork that is by conviction analogue, not digital? Tacita Dean entitled the catalogue for her exhibition at the Schaulager in Basel *Analogue*; W.G. Sebald favoured photocopier-modified, rather than Photoshop-restored images; and Joseph Beuys's synaesthetic installations depend so much on their materiality that digitising any aspect of them sounds positively absurd.[107]

These artists show that we can – indeed, must – reclaim complexity for art that has long intuitively worked in ways that our brain, as we now discover, finds sympathetic to its workings; 'Analogue', as Dean points out, is closely related to thinking – thinking, as we do, in analogies:

> Thinking too becomes analogue when it is materialised into a concrete form; when it is transmuted into lines on paper or marks on a board. It is as if my frame of mind is analogue when I draw. Analogue implies a continuous signal ... whereas digital constitutes what is broken up, or rather, broken down ... for me, it just does not have the means to create poetry ... We are being frogmarched towards its sparkling revolution without a backward turn, without a sign or a nod to all we are losing.[108]

If Umberto Eco, in his *Open Work*, stated in the early 1960s that human beings like a degree of openness in artworks in order to experience active, participatory thinking (but without generating white noise),[109] we can now go even further. The brain allows itself to be treated as a complex, non-linear dynamic system, just like the world around us. Its structure of neuron clus-

ters is characterised by instability and chaos, as well as, interestingly, auto-organisation: we experience the world as becoming less easily calculable or predictable, but we also continuously learn to cope with this fact.[110] For artists, complexity is an interesting and reassuring field, as, for them, there exist no norms but only precedence (i.e. likeminded creators), and singular details that let us surmise larger connections within a generally 'chaotic' field of possibilities. However, that field of possibilities, the range of connections within the world, is considerably reduced if we consider likelihood as informed by complexity. The common rule about any two humans being linked by no more than six degrees of separation is lowered to three when proximity already exists. Information entropy exists, but we have noted that artists have learned to trust their luck and their material.[111] This stems from the experience of observing auto-organisational mechanisms, from proximity, and from training, i.e. learning by comparison. Dean's particular ability to find four-leaf clovers is a case in point.

The objective aspect of Dean's 'objective chance' gains in weight, and patterns emerge. Scientifically, it appears to become – again – less likely for us to 'get lost', not to find any connections between aspects of our lives and our surroundings.[112] Dean's, Beuys's, Sebald's and Hamburger's instincts let them expand their referential webs diachronically: prehistory as a reference point, as well as nature, highlights a cyclical worldview that may have been appropriated from Giambattista Vico or Friedrich Nietzsche. These artists returned to nature at a time when trauma and destruction loom in the present.

A broad cyclical as well as rhizomatic worldview, as we have found it here, counters the concept of 'genius' and renders greatness relative and fleeting. While avoiding hagiography, Dean dares to let others take centre stage in her oeuvre (see her works on Robert Smithson, Marcel Broodthaers and Mario Merz). This is only partially linked to current 'post-production' trends in art, but corresponds to the prevalent subject matter found here: 'objective chance' renders this gesture necessary. Nevertheless, absence in relation to her subjects is also a conspicuous feature. Hamburger as a translator embraced a self-effacing role and is never seen *en face* in Dean's film, but instead through windows and largely obscured vistas in his house. Beuys's concerns, works and methods are reflected, but his larger-than-life persona, even his works themselves, are absent in both the *Darmstädter Werkblock* and in Dean's Lower Rhine narrative *W.G. Sebald*.

The implied strategy for the recipients to make sense then naturally follows these creators' strategy: a close reading of the evidence at hand echoes the artists' close scrutiny of their (partially readymade, or documentary) materials. We cannot then proceed in a more 'rational', traditionally scientific way than the artists, but must also follow anecdotes and historical facts, explore chance and complexity, let the 'self-organisation' of the material occur in front of our eyes, in order to arrive at a picture as rich as the one laid out before us. Culturally competent association – dare one say 'informed speculation' – appears to be a realistic and valuable approach to complex works, and for other artists or audiences, to go on interpreting and creating in the wake of 'objective chance' poetics.[113]

'Objective chance' has now emerged as a way – or rather multiple ways – of creating complex artworks that are based on chance encounters and contingency. The subjects of this essay explore the potential of the objects and themes they encounter, and exploit the possibilities for meaning that emerge through what one could call a typology of likeminded creators, influences and historical connections, but also based on various kinds of superstition,[114] while generating their own complex constellations.

'Objective chance' is an encyclopaedic, historical approach that renders the artist an arranger or *bricoleur*, a fine-tuner of the hermeneutic spectrum of objects, a user and recycler

of past creations (often employing readymade and documentary techniques), thus valuing past artistic work and, more generally, past experiences. Suffering, in particular, through such works, remains in our grainy memory by means of evoking its contexts and aftermath. The melancholia that goes hand-in-hand with historical attempts at remembering is evidently necessary for artists to re-present across the generations: the majority of the German population did not allow itself to feel it in the post-war years, although it may have aided mourning and through that, eventually, healing.[115]

While Peter Sloterdijk argues with some credibility that the post-war era is now over,[116] I have no doubt that the complex works and approaches of Beuys, Sebald and Dean will sustain our interest, find analogies, and prompt critical investigations for a long time to come – especially if the new context is one that values history and remembrance: "People tell their stories (which they do not know or cannot speak) through others' stories".[117] Just as Dean tells her story through the contingent ones of others, so we can explore in her work the ways objective chance creates relationships and meanings for us. Artists like Beuys, Sebald and Dean prepare us to engage with the complexity around us, whether in our migratory identities, remembered cultural and historical traces, or in the artworks we encounter.

Notes

1 This text further develops and extends my essay "Post-War Germany and 'Objective Chance': W.G. Sebald, Joseph Beuys, and Tacita Dean", published in: *Searching for Sebald: Photography After W.G. Sebald*, Lise Patt (ed.), Los Angeles: Institute of Cultural Inquiry 2007, pp. 412–39.

2 Beuys was allegedly rescued from the wreck of his plane by nomadic Tartars, who treated his wounds by covering his body with fat and wrapping him in felt. This myth has popularly been used as 'the explanation' for the artist's use of fat and felt in his sculpture. While rooted in actual occurrences, the story has undoubtedly been embellished and taken on a less specific or more fictional sense of truth.

3 See Friedhelm Mennekes: "Memoria im Trafo-Turm: Über das Büdericher Mahnmal (1958) von Joseph Beuys", in *Dazwischen: Die Vermittlung der Kunst Festschrift für Antje von Graevenitz*, Renate Buschmann, Marcel René Marburger and Friedrich Weltzien (eds.), Cologne: Dietrich Reimer 2005, pp. 189–204.

4 Among later works on the subject are: *One Counts Behind the Bone – Pain Room* (1983), *Plight* (1985), as well as an installation at the Martin-Gropiu-Bau in Berlin that connotes the Nazi's torture cells in the rubble next door: *Stag Monuments* (1982).

5 See Christa-Maria Lerm Hayes: *James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys*, Zurich: Olms Hildesheim 2001, especially pp. 148, 256, 257, 261–273, 332–335. Gene Ray, in his PhD thesis and in *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, New York: Distributed Art Publishers 2001, has independently worked on similar themes. A denunciatory treatment of Beuys's life, which is nevertheless rich in historical fact, is Frank Gieseke and Albert Markert's: *Flieger, Filz und Vaterland: Eine Erweiterte Beuys Biografie* (Berlin: Elefanten Press, 1996). The authors remark, for example, that the Polish word for *art* is similar to the German abbreviation for fighter planes: *Sztuka/Stuka* (p. 51). They categorically state that Beuys declined to confront critically his own role, however small, as a soldier in the Nazi army (p. 128). Following Ray's work, Mario Kramer's and my own, this judgement cannot be upheld. See Mario Kramer, "Joseph Beuys: *Auschwitz Demonstration,* 1956–64", in: Eckhart Gillen (ed.): *German Art from Beckmann to Richter: Images of a Divided Country*, Cologne: DuMont 1997, pp. 261–275.

6 "For Sebald, trauma is inescapably bound up with repetition, and his narratives both retrace the past and explore the inescapability of the past in the present. He draws on 'The Uncanny' to reconfigure the German *Heimat* or homeland as an unhomely territory, which is characterized by disorienting coincidences, repetitions and doublings. More broadly, he demonstrates that contemporary Europe is unhomely, haunted by the spectres of the past, and especially by the traumatic history of the Holocaust". J.J. Long and Anne Whitehead (eds): *W.G. Sebald: A Critical Companion*, Seattle: University of Washington Press 2004, Introduction, p. 9.

7 Concerning Beuys and Ireland, see Sean Rainbird: *Joseph Beuys and the Celtic World*, London: Tate Publishing 2005. Beuys visited Ireland (both North and South) repeatedly from 1974 onward. A symposium to mark the twentieth anniversary of Beuys's death focused on his legacy there (as well as for contemporary committed and interventionist art practice): Goethe Institut Dublin, 23 January 2006, convened by the present author.

8 Concerning Beuys and prehistoric monuments, see my "Erweiterte Kunstgeschichte: Carola Giedion-Welcker, Joyce und Brancusi bei Joseph Beuys", in: Buschmann et al.: *Dazwischen* (see note 3), pp. 121–32.

9 Peter Sloterdijk: *Theorie der Nachkriegszeiten* (Theory of Post-War Times), Frankfurt/M: Suhrkamp 2008.

10 Benjamin H.D. Buchloh: "Beuys: The Twilight of the Idol: Preliminary Notes for a Critique", in: *Artforum* (January 1980), pp. 35–43.

11 This is an aspect of a larger picture that I do not wish to explore at present, nor can I as yet offer conclusive findings comparing Sebald's and Beuys's use of Romantic imagery (and their related ideas about nature). See: Theodora Vischer: *Beuys und die Romantik—individuelle Ikonographie—individuelle Mythologie?*, Cologne: Walther König 1983. However, Sloterdijk is convinced that 'normalisation' has by and large occurred, although he leaves a caveat in relation to the press: its tendencies to incite hype and appeal to base instincts internationally may now pose the greatest danger to good, i.e. disinterested relations between the former opponents (his perspective is Franco–German relations). Sloterdijk: *Theorie* (see note 9), chapter 8. Art as a medium in itself may thus not be in a position quite yet to take 'normalisation' for granted.

12 I refer particularly to the large-scale retrospectives curated by Mark Rosenthal and Sean Rainbird at the Menil Collection, Houston, Texas, and at Tate Modern, London, 2004–5.

13 This is especially true of the drawings of Beuys's *Ulysses-Extension* (1957–61), in which he devised his *Auschwitz Monument*. For a long time they were kept in a private collection and could not be acquired until 1997, by the Hessische Landesmuseum, Darmstadt. See my works *Joyce als Inspirationsquelle für Beuys* (see note 5), chapter 4, and *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce*, Dublin: Lilliput Press 2004, which summarizes and incorporates some of the findings of the previous book on Beuys in German (see index under 'Beuys').

14 In post-war Germany, Modernism took precedence over contemporary art. One did have to 'catch up', 'repair' the Nazis' defamatory and destructive work, but a result was also the kind of amnesia that comes with foregrounding work that sought to extinguish the traces of recent destruction. Modernism soon became 'classical' Modernism, e.g. Wilhelm Lehmbruck's bronzes being preferred to the artist's own choice of 'poorer' stone casts.

15 "This impenetrable off-limits territory, this untranslatable utterance belongs to the photograph. It is one of Sebald's achievements as an illustrator of his own texts that the absence of one of these densely weighted objects is at least as powerful as its presence": Elinor Shaffer:"W.G. Sebald's Photographic Narrative", in:

Rüdiger Görner (ed.): *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*, Munich: iudicium 2003, p. 62.

16 Long and Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (see note 6), Introduction, p. 14.

17 "Under his diary entry for August 20, 1943 ... Friedrich Reck describes a group of forty to fifty such refugees trying to force their way into a train at a station in Upper Bavaria. As they do so, a cardboard suitcase 'falls on the platform, bursts open and spills its contents. Toys, a manicure case, singed underwear. And last of all, the roasted corpse of a child, shrunk like a mummy, which its half-deranged mother has been carrying about with her, the relic of a past that was still intact a few days ago'." W.G. Sebald: *On the Natural History of Destruction: With Essays on Alfred Andersch, Jean Améry and Peter Weiss*, translated by Anthea Bell, London: Hamish Hamilton 2003, p. 29.

18 The themes of Sebald, memory, trauma, the Shoah and photography, have been explored in *W.G. Sebald: A Critical Companion*, especially in J.J. Long's and Anne Whitehead's introductions and in essays by Caroline Duttlinger and Wilfried Wilms. Wilms writes: "The notion of belatedness in Caruth is not confined to the trauma or pathology of the individual but encompasses subsequent generations, so that groups of individuals who have not themselves experienced trauma can 'inherit' the memories of those who have died ... Sebald insists that the shadow of the war falls over him and that he cannot escape from it. His novels address the relation of the generation after to the trauma of the war, and assess the impact of the Holocaust on German collective identity ... Is the transgenerational transmission of trauma an appropriate model for describing the impact of the war on those who come after? ... [Sebald] occupies a central position in contemporary memory discourse" (ibid., p. 9). And directly in relation to photography: the "notion of a structural similarity between photography and memory" (ibid., p. 157); "Austerlitz's engagement with photography in the context of the Holocaust poses the question of whether photography can indeed figure as a substitute for lost memory" (p. 161); "It is this conjunction of objectivity and opacity which resists any straightforward act of decoding" (p. 165). Sebald is, "like Wiesel, concerned about the transformation of this experience (the 'truth of area bombing' perhaps) into the collective 'secondary memory' of something like a national consciousness. For Sebald ... the prime agent of such a transfer is not the historian but the artist" (p. 178). Beuys was undoubtedly of the same opinion and displays this in his work, as I hope I show here. According to Sebald, "gewisse Dinge (haben) so eine Art, wiederzukehren, unverhofft, und unvermutet, oft nach einer sehr langen Zeit der Abwesenheit." (Certain things have a habit of returning, unexpectedly, often after a long absence.) Quoted in Ruth Klüger: "Wanderer zwischen falschen Leben", in: *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur: W.G. Sebald* (April 2003), vol. 158, p. 100.

19 It can be seen as an underlying motivation in James Joyce's work also, who has become paradigmatic of such an accumulative approach in literature. Dean, like Sebald and Beuys, is a collector at heart (and has exhibited her clover collection).

20 Volker Harlan: *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart: Urachhaus 1986, p. 37.

21 Heiner Bastian in Joseph Beuys: *Zeichnungen Tekeningen Drawings*, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen 1979, p. 15.

22 Beuys did not wish to apply the term *symbol* to the function of the objects in his oeuvre. Antje von Graevenitz proposed the Joycean concept of epiphany as an alternative. Antje von Graevenitz, "Der 'Eurasienstab' von Joseph Beuys/L'Eurasienstab de Joseph Beuys", in: Anny de Decker (ed.): *Joseph Beuys: Eurasienstab*, Antwerp: Wide White Space 1987, p. 57.

23 Tacita Dean and Jeremy Millar: *Art Works–Place*, London: Thames & Hudson 2005, p. 178. These remarks may be transposable to history.

24 The works are: David Vaughan: *The Second Life of Lidice* (2001); Susan Hiller, *The J-Street Project* (2002–3); Rodney Graham, *Aberdeen* (2000; on Kurt Cobain's birthplace); Gregor Schneider, *Rotes Haus ur* (2001); Alexander and Susan Maris, *THERAPEUTICUM* (2002; research on and a re-staging of Beuys's *Kinloch Rannoch)*; Douglas Huebler, *Location Piece #2* (1969).

25 See Lerm Hayes: *Joyce als Inspirationsquelle* (see note 5), pp. 248–50.

26 Sebald in *The Rings of Saturn*: "Today, as I bring these notes to a conclusion, is the 13th of April 1995. It is Maundy Thursday, the feast day on which Christ's washing of the disciples' feet is remembered, and also the feast day of Saints Agathon, Carpus, Papylus and Hermengild. On this very day three hundred and ninety-seven years ago, Henry IV promulgated the Edict of Nantes; Handel's Messiah was first performed two hundred and fifty-three years ago, in Dublin; Warren Hastings was appointed Governor-General of Bengal two hundred and twenty-three years ago; the Anti-Semitic League was founded in Prussia one hundred and thirteen years ago; and, seventy-four years ago, the Amritsar massacre occurred, when General Dyer ordered his troops to fire on a rebellious crowd of fifteen thousand that had gathered in Jallianwala Bagh square, to set an example." W.G. Sebald: *The Rings of Saturn*, translated by Michael Hulse, London: Harvill 1996, pp. 294–5. He could have added Samuel Beckett's birthday. See also: Ruth Klüger: "Wanderer " (see note 18), p. 100.

27 She also interpreted as a date the numbers found painted in the artist Marcel Broodthaers's former studio in Düsseldorf: 21.12.2002.

28 Tacita Dean: *W.G. Sebald*, unnumbered volume in *Tacita Dean* Göttingen/Paris: Steidl, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003) n.p.

29 "Sebald's books show almost on every page how well-read he was, how he knew this culture inside out, which was, as he saw it, crumbling or already beyond that. But even this knowledge could appear suspect – escapist – to him." ("*Sebalds Bücher zeigen fast auf jeder Seite, wie belesen er war, wie er sich ausgekannt hat in dieser Kultur, die, wie er es sah, am Zerbröckeln oder schon darüber hinaus war. Aber auch diese*

Kenntnisse konnten ihm suspekt vorkommen–ein Eskapismus.") Ruth Klüger: "Wanderer" (see note 18), p. 99; my translation.

30 Tacita Dean in Dean and Millar: *Art Works–Place* (see note 23), p. 178.

31 Coincidences of a cosmic nature abound in the works of Sebald and Dean. Sebald's birthday under the sign of Saturn is only the most prominent example. Dean has created as many as three works on solar eclipses: *Banewl*, *Totality* and *Diamond Ring*.

32 Jean-Christophe Royoux, Marina Warner and Germaine Greer: *Tacita Dean*, London: Phaidon Press 2006, p. 133.

33 As a parallel, Joyce's *Ulysses* – a predecessor of Döblin's novel – could be offered. It takes place in one day in Dublin and offers cosmic as well as mythological references. Both Beuys and Dean have created one-day works: Dean's *Friday/Saturday*, 1999, which in its collection of sounds may relate to John Cage, while Beuys was perched on an 'island' for 24 hours and reached out in a performance to older works that he had scattered around the island on the floor and some of which in turn reference the Shoah. See Lerm Hayes: *Joyce in Art* (see note 13), p. 228.

34 John Zilcosky, "Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost", in: Long and Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (see note. 6), p. 114. This theme is related to photography in that "photographs can enable access to 'experiences that have remained unremembered yet cannot be forgotten'": Caroline Duttlinger: "Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*", in: ibid., p. 160. Tellingly, Dean searched for Robert Smithson's Land Art work *Spiral Jetty*. She didn't find it, but 'found' instead the work *Trying to Find the Spiral Jetty* (1997).

35 Quoted in Heiner Boehncke, "Clair obscure: W.G. Sebalds Bilder", in: *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur: W.G. Sebald* (2003), vol. 158, p. 51.

36 I thank Rita Kersting for kindly discussing Dean's work with me and for providing me with some material for this essay.

37 Tacita Dean*: Sebald* (see note 28), n.p.

38 In *The Rings of Saturn*, silk production is an important subtext, with the silk threads literally and figuratively providing many connections and spinning the book's dense web.

39 When looking at Dean's *The Russian Ending*, a set of photogravures from 2002, one image – the nineteenth, to be precise – strikes the Sebaldian viewer as eminently close to the writer's images of Manchester chimneys, while another image, entitled *The Crimea*, evokes the site of Beuys's famous plane crash.

40 Dean answered my question in this regard with the comment: "[Beuys's] presence did very much flavour my day in Kleve/Goch ... it was all very connected looking back ... his absence was not consciously intentional ... I wasn't even consciously pursuing my Sebaldian narrative at that point, if I remember correctly." Tacita Dean in correspondence with the author, 21 October 2005.

41 "An einem gewissen Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur aufhören": Alexander Kluge: *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8, April 1945*. Quoted in Christian Schulte, "Die Naturgeschichte der Zerstörung: W.G. Sebalds Thesen zu 'Luftkrieg und Literatur'", in: *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur: W.G. Sebald* (2003), vol. 158, p. 83; my translation.

42 See Lerm Hayes: *Joyce als Inspirationsquelle* (see note 5) and *Joyce in Art* (see note13). Beuys liked to see himself as a Celt and, coming from the Lower Rhine, had German and Dutch allegiances that complicated his identity. As a former soldier, he consistently sympathised with the disenfranchised, emigrants and peripheral European peoples.

43 Among works on this topic are *Earth Telephone* (1968), *Telephone S–E* (1974) and Beuys's dictum that he was a sender and was transmitting. The artist's interest in Joyce led him to visit the Martello tower at Sandycove, Dublin, where the beginning of *Ulysses* is set. This is one of many towers built by the British Empire in the early nineteenth century as fortifications against Napoleon's troops. The towers are in line of sight of each other, enabling communication by means of light signals.

44 W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten*, Frankfurt/M.: Fischer 2003, p. 287; W.G. Sebald: *The Emigrants*, trans. Michael Hulse, London: Harvill 1997, p. 192 (English in the original).

45 See Beuys's inclusion in Harald Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800*, Aarau/Frankfurt/M.: Sauerländer 1983.

46 Tacita Dean, "'Best of 2007': Block Beuys Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Germany", in: *Artforum: Best of 2007* (December 2007), vol. XILI, no. 4, p. 314–15. Dean's interest in *Block Beuys* was prompted by Teresa Gleadowe, who founded the Royal College of Art's curatorial studies MA in London. She has taken her cohort to Darmstadt several years in a row to visit a space that is not only unique in relation to Beuys's œuvre, but also internationally rare in terms of the curatorial approach taken at a specific historical point. Tacita Dean in conversation with the author, Berlin 21./22. August 2008.

47 The restorers' report presented during a briefing on the matter at Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 22. February 2008.

48 *SITE (Fatfeltplastic)* may be a way of translating the title. Rectangles in various shades of brown also echo Imi Knoebel's work displayed in Darmstadt in the room before one enters *Block Beuys* (he was Beuys's student). Artwork using fabric in the simple but effective ways akin to the *Block*'s walls would include other Beuys students, Blinky Palermo and Rainer Ruthenbeck. The art historian Ed Krcma has interpreted the near-stills in *Darmstädter Werkblock* as encouraging art-historical references to Kasimir Malevich, Lucio Fontana and others: "Resistant Remainders: Beuys, Broodthaers and Tacita Dean's *Darmstädter Werkblock*", unpublished paper presented at the AAH conference, London, 2–4 April 2008. Krcma has also profitably employed the notion of 'salvage': a retrieving, saving and collecting based upon a model of time that

is fundamentally non-synchronous. A time 'out of joint,' so to speak, containing incongruous fragments that are out of kilter with the dominant momentum.

49 *Thermisch-plastisches Urmeter* (1984). See Antje von Graevenitz: "'Ein bißchen Dampf machen': Ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys", in: *Im Blickfeld Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle — Ausstieg aus dem Bild,* Hamburg: Christians 1996, pp. 43–60.

50 See note 5.

51 While dead insects that tie in with Beuys's treatment in the *Block* of the Shoah may suggest that Dean also deals with this topic, she is more general, more political in her consideration of diversity: the darkening of the fabric, especially in comparison with newer, lighter patches and the suggestion to substitute brown with white, suggest racial diversity. While likening attempts to substitute the brown with pristine white walls to racial 'cleansing' is certainly too far-fetched, Georges Didi-Huberman has successfully read sections of works of art as representing skin colour.

52 Dean is currently working on a project about dolmen (Hühnengräber) in Germany. Conversations with the artist in August 2008.

53 The vitrines are similarly heavy 'blocks' on slender feet – an observation aided by being led to see a table just before one reaches the *Auschwitz* vitrines Beuys had designed in 1953 and that strongly echo the *Auschwitz* dolmen shapes with their dual angularity: in the tabletop's quadrangle form and similar but smaller black inlay shape on it. The viewer encounters a partially red-painted model of one such shape in the very first vitrine in room 5, beside the actual *Auschwitz* vitrine. See my essay in Buschmann et al. (see note 3).

54 Tacita Dean: "Best of 2007" (see note 46), p. 314.

55 Only those familiar with the work will recognise that she generally follows the succession of rooms. For visual documentation of the *Block Beuys*, see: Eva Beuys, Wenzel Beuys and Jessyka Beuys (eds.): *Joseph Beuys: Block Beuys*, Munich: Schirmer/Mosel 1990.

56 Tacita Dean: "Best of 2007" (see note 46), pp. 314–15. Here, she concludes with great clarity: "Of the three options being discussed – to leave it as it is, to re-create the jute walls and carpet, or to paint the walls white and uncover the parquet floor – I would wish for the first, where both art and Hessian world that surrounds it, are left to fade away gently at the same rate of change: discreet museum entropy of the twenty-first century."

57 FOR TED HUGHES

October 29th 1998
After gale and flood, on the brink of winter I see
A faint half-moon, haloed in haze half-earthly.
The huntress's light, Artemis, delicate as a cat
In her heart the art of killing, self-contained as a cat,
Adored for that, seducer to sacrifice.

But morning's, Apollo's and Aphrodite's
Cruelly too shines on the planters, the breeders
Of perishing cattle, crops.
Then it is love that hurts, not the coldness.
Both he must serve who was born in high summer,
Compelled to mother the children half-orphaned,
Magnanimous helper, friend.

Uneaten this day of his death
In either light the dark Devonshire apples lie
That from seed I raised on a harsher coast
In remembrance of him and his garden.
Difference filled out the trees,
Hardened, mellowed the fruit to outlast our days.

Michael Hamburger, "For Ted Hughes", in: *Intersections*, London: Anvil Press Poetry 2000), p. 56.

58 Sebald: *The Rings of Saturn* (see note 26), p. 220.

59 In addition, when a lonely man first appeared under the apple trees, we missed Eve. We, the viewers, knew a woman to be behind the camera, but we later also see Michael Hamburger eating in female company.

60 Genesis 8.22.

61 In conversation with Tacita Dean (August 2008).

62 Hamburger in conversation with Tacita Dean, who conveyed it to the author in correspondence (September 2008).

63 In a letter to Dean dated 20 February 2007, Hamburger writes: "You mention that *Guardian* review, in which I was introduced as a 'German poet' – as though I hadn't been an English one for more than 60 years. People had to write in to correct the error – typical of the current state of this country." In a letter from 9 March 2007, Hamburger evokes Germany in several different ways, which one may be tempted to consider as slightly at odds: "I wonder whether the film could not be shown in Germany without ... sub-titles, because so much of the film rests on its visual appeal – not to mention the sound of the wind! The *Guardian* printed a correction of the description of me as a German poet, but most readers will not read their Correction Column ... and hope very much that I haven't harmed the prospect of German showings." These documents, as well as the following, have kindly been made available to me by Tacita Dean.

64 Hamburger in a letter to Dean, dated 7 October 2006 states: "I trust you to make something good out of my poor performance – probably by putting the main emphasis on the visual content of the film, letting that speak for itself. There are many things I've never been able to talk about, only to intimate in my poems. This applies to the hidden connections between my garden labour and my writing. But the film could point to those connections, visually. In my comments, I couldn't even explain that my garden always had to maintain a delicate balance between wilderness and cultivation – a balance now lost, because my strength is running out. (This preference of mine also explains why I chose to grow apple trees from seed. Most of the grafted trees that I bought are miserable stunted things, meant only to last for a few years and be replaced.) I'm sure that you understood all this, even though it couldn't be made explicit."

65 Dean's approach to Hamburger was conditioned by her interest in Sebald – and facilitated by personal

contact with Hamburger (namely Jane Hamlyn, the writer's niece), whom Dean knew through her gallery. The *Michael Hamburger* work was first shown as part of an exhibition dedicated to Sebald: *Michael Hamburger, Waterlog: Journeys Around An Exhibition*, exhibition catalogue, Norwich Castle Museum and Art Gallery, London: Film and Video Umbrella 2007. Conversations between the author and Tacita Dean, August 2008.

66 Anonymous, Michael Hamburger in: *The Times*, 11 June 2007, p. 54. He also commented on the mediating qualities of translation: "It is possible that I should never have started translating in my adolescence if that hadn't been a bridge to a culture lost to me in every other regard". Iain Galbraith. "Michael Hamburger: Distinguished translator and poet", in: *The Independent*, 11 June 2007, p. 31.

67 This formulation is chosen to correspond to an observation by Jeremy Millar about Michael Hamburger, in Jeremy Millar: "Michael Hamburger", in: *Waterlog: Journeys Around An Exhibition*, exhibition catalogue, Norwich Castle Museum and Art Gallery, London: Film and Video Umbrella 2007, n.p.

68 This expectation of exhibitions is also subject to cultural specificity: In the UK, curators of contemporary art often begin their careers with a fine art degree; in Germany, curators generally complete a PhD in art history and a year or two of low-paid practical work (*Volontariat*) before being eligible to apply for a curatorial post. While both customs bring their own problems, they determine the level of research and theoretical penetration expected of art exhibitions, even those curated by artists. (The UK Arts and Humanities Research Council is addressing this problem by funding museums' collaborations with academic and museum research in general.)

69 Mark Godfrey has eloquently interpreted the work, and has found the holes to be expressions of trauma through repression and possibly negation, although the possibility still exists that a brave opera-lover could not bear the Nazi symbol's presence on his prized cultural goods. Mark Godfrey: "Die Regimentstochter", in: *Tacita Dean: Berlin Works*, with texts by Sean Rainbird, Mark Godfrey and Tacita Dean, St Ives: Tate St Ives 2005, pp. 12–15.

70 *Tacita Dean: Analogue*, exhibition catalogue, Schaulager Basel, Göttingen: Steidl 2006, p. 8.

71 See Theodora Vischer: "The Story of Linear Confidence", in: ibid., p. 11.

72 Tacita Dean: *An Aside,* catalogue, London: National Touring Exhibitions Hayward Gallery, South Bank Centre 2005, p. 5.

73 Ibid.

74 Ibid.

75 Deleuze and Guattari's *rhizomes* are popular terminology for curators from Harald Szeemann's work in Venice to the platforms that preceded *Documenta 11*.

76 Dean: *An Aside* (see note 72), p. 6.

77 The way in which Dean acts out the wordplay of Goch/Gogh is, incidentally, how Beuys also operated in relation to his practice. Ibid., pp. 14–17.

78 In another context, I have investigated this method based on *Finnegans Wake*-inspired wordplay: e.g., *fett/felt* (German for *fat* and English *felt*): Lerm Hayes, *Joyce als Inspirationsquelle* (see note 5), pp. 123–6. And Zilcosky in Long and Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (see note. 6), p. 113. "Paul literalizes the pun from his childhood fantasy to 'end up on the railways'".

79 W.G. Sebald: *Austerlitz*, translated by Anthea Bell, Harmondsworth: Penguin 2002, pp. 26–7.

80 Dean: *An Aside* (see note 72), p. 40.

81 W.G. Sebald: *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt/M.: Fischer 2003, p. 287; W.G. Sebald: *Vertigo*, trans. Michael Hulse, London: Harvill 1999, p. 263. A photograph by Raymond Hains, reproduced in the exhibition catalogue, features the prominent shop sign 'Windsor'. On talcum powder, snow, etc., see Greg Bond: "On the Misery of Nature and the Nature of Misery", in: Long and Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (see note. 6), p. 43.

82 "Ferber once remarked casually, that nothing should change at his place of work, that everything should remain as it was, as he had arranged it, and that nothing further should be added but the debris generated by painting and the dust that continuously fell and which, as he was coming to realise, he loved more than anything else in the world." Sebald: *The Emigrants* (see note 44), p. 161.

83 Löffler describes Max Aurach as a dust artist, whose working process is a continued destruction. She elaborates that Aurach's method imitates European historical processes in the 20th century and simultaneously works against them: he imitates the destructions of history, but 'digs' human features out of the destruction's dust, which are meant to last. She adds that Sebald in turn imitates Aurach's method as a searcher for traces and an interpreter of signs. He is also a "dust artist, who is attracted by the dust of the past": Sigrid Löffler: "'Melancholie ist eine Form des Widerstands': Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift", in: TEXT+KRITIK. Zeitschift für Literatur: W. G. Sebald (2003), vol. 158, p. 108–10.

84 Beuys chose for his *Earth Telephone* an apparatus of a similar era, communicating with the attached sod of earth.

85 James Joyce: *Dubliners*, London: Triad Grafton 1987, pp. 256–7. See Lerm Hayes: *Joyce als Inspirationsquelle* (see note 5), p. 309.

86 Sebald: *The Rings of Saturn* (see note 26), pp. 183–4.

87 Dean: *An Aside* (see note 72), p. 32.

88 Ibid., p. 46.

89 Sebald: *Die Ausgewanderten* (see note 44), p. 344; *The Emigrants*, p. 230.

90 Sebald's branch, along with those gathered in *An Aside*, may be compared to James Joyce's own visual expression presented in *transition* 16/17, 1929, n.p., parallel to the flowing prose of *Finnegans Wake*'s 'Anna Livia' section. All add to the sculptural history of shaped branches, the earliest sculptures, i.e. the *xoana*. See Lerm Hayes: *Joyce in Art* (see note 13), chapter 1.1.1.

91 Dean: *An Aside* (see note 72), p. 54. Marisa Merz's

inclusion in *An Aside* alongside Schwitters provides another fortuitous coincidence or pun, since *Merz* was Schwitters's name for his brand of Dada.

92 "I had not appreciated how culturally specific a star this was ... [the star Dean bought in a German antique shop] had unlocked something in my understanding of *Star*, 2002, and its roots in Fröbel's Germany". Ibid., p. 56.

93 She further explains: "My methods have veered from the intuitive to the social, and from the orthodox to the inexplicable, this exhibition has taken form from itself, and not despite itself". Ibid., p. 4.

94 On the first pages of *Nadja*, Breton relates Giorgio de Chirico's necessity to find such surprising constellations.

95 "I am happy to see how coherent the fruits of such a process can be. Nothing is more frightening than not knowing where you're going, but then again, nothing can be more satisfying than finding you're arrived somewhere without any clear idea of the route". Ibid.

96 "Sebald undermines the conventional travel narrative, in which the traveller gets lost in order to find his way home, by revealing that in today's uncanny world it is impossible to really lose one's way. Sebald's travellers trace the trajectory of the uncanny: unable to lose their way, they are also unable to return home and so wander through an unsettling and disorienting terrain". (Long and Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* [see note 6], p. 12). "He demonstrates how our disorientations never lead to new discoveries, only to a series of uncanny, inter-textual returns" (ibid., p. 102). "Sebald tells stories in which subjects can never become sufficiently disoriented, can never really lose their way ... the traveller, no matter how far away he journeys, can never leave his home" (ibid., p. 103). "Sebald, it appears, could never escape his *unheimliche Heimat"* (ibid., p. 116).

97 Beuys's presence is also programmatic in that his work approaches a Surrealist and Neo-Dada (Fluxus) aesthetic, without, however, having cultivated the nonsensical. On the contrary, his sculptures and installations live through complex meaning, generated by juxtaposing old, found objects with their traces, specific historical references, nature imagery, and a distinctly 'curated' path of changing but coherent experiences for the viewer. Much of Beuys's meaning, e.g., in the larger framework of the Darmstadt *Block Beuys* – the only still existing large-scale installation that the artist mounted himself – is related to trauma and suffering, an analysis of post-war German society (the *Auschwitz* vitrine there can function as an exemplar for this), but such meaning is not fixed merely to the artist's autobiography. Openings are created for viewers to recognise themselves: hence the versatility and often great number of objects used in some of Beuys's works.

98 André Breton: *Nadja*, trans. Richard Howard, New York: Grove Press 1960, p. 11 (first sentence). "I felt I had arrived" is how Paul Bonaventura begins his review of Tacita Dean's work, her *An Aside* exhibition and catalogue, as well as *Art Works–Place*. He continues, however, to be convinced of Dean's 'haphazard' approach. I would see a contradiction in this. Paul Bonaventura: "Tacita Dean's *An Aside* and Dean/Millar's *Art Works: Place*", in: *The Art Book* (August 2005), vol. 12, no. 3, pp. 41–2.

99 See Zygmunt Bauman: *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge: Polity Press 2004.

100 Dean: *An Aside* (see note 72), pp. 4, 5.

101 Tacita Dean: *Berlin Works*, with texts by Sean Rainbird, Mark Godfrey and Tacita Dean, St Ives: Tate St Ives 2005. This exhibition featured *Fernsehturm* (2001); *Fritzland* (2000/2003), a photo essay about building work in Berlin; *Die Regimentstochter* (2005); *Pie* (2003), a film about magpies on trees behind the artist's studio; *Palast* (2004), Dean's film about the Palast der Republik; six photogravures, *Dead Budgie Project* (2002), *Himmel/See* (2005) and *Luft/Immergrüne/Sandboden* (2005), old postcards with descriptive writing on them; as well as *Berlin Project* (2002), a sound piece collecting Berlin sounds to do with the proverbial 'Berlin air', along with typical and culturally specific noises like Dean turning the key to the door of her apartment, and noises recorded at a janitor-staffed public toilet in Berlin – the artist's musings on liminal thresholds of perceptibility.

102 *In My Manor* at the Charlottenburg Villa Oppenheim reflects the former summer residence of several Berlin industrialists, who happened to be Jewish. "My manor" links their identity to Dean's, a current resident of Charlottenburg, in a gesture of appropriation. "In my manor" in Cockney usage refers to one's neighbourhood. As "in my manner", the formulation posits Dean's specific perspective, also alluding to the personal links, 'objective chance', that prompt her to take up topics and individuals within her work. Michael Hamburger was born in Charlottenburg, hence rendering this part of town his 'manor' also – and him as a disappeared 'neighbour' of Dean's. It is a posthumous 'homecoming' to show him there. Moreover, Charlottenburg is situated in the former British Sector of Berlin, adding further layers to the German–British relations reflected here.

103 Martin Swales: "Theoretical Reflections on the Work of W.G. Sebald", in: Long and Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (see note 6), pp. 25–6.

104 One such attempt is the one focusing on Minimalism presented in Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Éditions de Minuit 1992. The rootedness in European culture of some of the approaches discussed can be gauged when following Derrida's arguments in Jacques Derrida: *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press 1998.

105 If these have rendered it at times necessary to make associative tracings in the current essay, it is because they eschew narrowly scientific accounts, while transgressing boundaries between form and content, materiality and mentality, the literary and the theoretical. These creative works generate their own poetics. In relation to Sebald, it is pertinent that "photography has led even supposedly 'critical' or 'theoretical' writers to adopt a more associative, discursive style of argument which problematises the

boundaries between 'theory' and 'literature'," as Caroline Duttlinger perceptively remarks in Long and Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (see note 6), p. 155. This is also true of Beuys's approaches, as well as of Dean's curating.

106 In this and the following, I am guided by: Klaus Mainzer: *Komplexität*, Paderborn: Wilhelm Fink UTB 2008.

107 Tacita Dean*: Analogue*, exhibition catalogue, Schaulager Basel, Göttingen: Steidl 2006. Beuys in fact made it his mission in early (now antiquated-looking) computer print-outs to point out where the machine had miscalculated. One such work is in the collection of Bonner Kunstmuseum.

108 Ibid., p. 8.

109 Umberto Eco: *Opera aperta*, Milan: Gruppo Editoriale Fabbri 1962; and differently (without the part on James Joyce, but other short inclusions): Umberto Eco: *The Open Work*, Hutchinson Radius, Harvard College, 1989.

110 The difference seems to be that the artist finds patterns and learns in an unguided way, while the viewer is already guided by the work and available information. Complexity, according to Klaus Mainzer, characterises every aspect of our lives. Departing from the calculations of advanced probability in mathematics and informatics, the findings have been replicated in economics, sociology, the political arena and philosophy. One-dimensional, 'logical' explanations, as they are characteristic for the natural sciences, are becoming more rare, with more non-linear developments and reciprocity to be accounted for. One now acknowledges that decision-making processes are no longer only based on simple statistics or mathematically explainable facts, but that they are governed by cultural, religious and legal values, which instead become the parameters for order and understanding in our societies – and this identity-based order then also turns fluid.

111 Only three degrees of separation are necessary, e.g., for Hollywood actors to be acquainted with one another, or among chemical substances in one cell to locate another with the ability to react. To find objects, materials, places and people that share a link between (migrant) German or British artists who are similarly occupied with post-war history and memory, reduces the 'chance' and increases the 'objective' likelihood to such an extent that connections appear less arbitrary, while remaining difficult to predict in individual details. If there is a balance between the known and the unknown, especially if this becomes part of one coherent event like a visual art project, or a musical piece, the kind of 'noise' that we appreciate most is that which intuitively displays a complex mathematical structure (the 'pink noise' of a Bach fugue, for example).

112 Self-similarity, after all, is to be found in chaos theory. While digital dispersal and dis- and non-connections abound, we can nevertheless confidently develop effective strategies for finding our place within densely linked constellations. Perhaps it is for such reasons that Deleuze and Guattari's *1000 Plateaus* enjoys special popularity among curators.

113 Theories of authorship clearly apply that follow Roland Barthes. A more theoretical approach, e.g. one following Warburg's legacy, or the theories that have been generated to cope with similarly complex art practices can, of course, be further steps. It is my own predilection to think here especially of James Joyce: from Eco and Cixous to McLuhan, complexity was not an alien concept to him or his interpreters.

114 For Beuys and superstition, see: Nicole Fritz: *Bewohnte Mythen: Joseph Beuys und der Aberglaube*, Nuremberg: Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2007.

115 Alexander and Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens, Munich: Serie Piper [1967] 2007. Beuys suffered from a deep depressive crisis in the late 1950s and may have retained in his materials a melancholic feel. Sebald certainly explored the melancholic in The Rings of Saturn.

116 Sloterdijk: Theorie der Nachkriegszeit (see note 9). He considers the optimal relationship between Germany and one of her neighbours to be one of mutual disinterest – a state of affairs that an emigrant like Dean or Sebald is unlikely to accept.

117 Shoshana Felman: What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1993, p. 14.

Nachkriegsdeutschland und ‚Objektiver Zufall':
W.G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean

Bildende Künstler schreiben und kuratieren; Schriftsteller verwenden Fotografien und Dokumente in ihrer Dichtung.[1] Beide Gruppen betreiben historische Recherchen und zeigen Interesse an den Mechanismen der Erinnerung, sowie den Beziehungen zwischen Bildern oder Objekten und (auto-)biografischen, tieferen Bedeutungen. Zwischen den traditionellen literarischen Genres, der Skulptur, den Filmmedien und dem Kuratieren von Ausstellungen existieren zahlreiche Zwischenräume, die W.G. Sebald, Joseph Beuys und Tacita Dean besetzen. Wie stehen ihre Interessen, ihre Techniken, ihre Werke, ihr kultureller und intellektueller Horizont und ihr Leben über die Generationen hinweg in Beziehung zueinander? Wie können Arbeitsmethoden, und nicht nur Motive, als ihnen gemeinsame Herangehensweise verstanden werden? Ist diese in Tacita Deans Worten als ‚objektiver Zufall' aufzufassen? Sebald und Beuys werden hier zunächst den Hintergrund bilden, bevor Dean die Bühne betritt.

Joseph Beuys (1921–1986) und W.G. Sebald (1944–2001)

Joseph Beuys' Werk, das in den unmittelbaren Nachkriegsjahren bis zu seinem Tod 1986 entstanden ist, kann in vielerlei Hinsicht – im Bereich der Bildenden Kunst mehr als der Literatur – als Vorwegnahme von Sebalds Argumenten in *Luftkrieg und Literatur* (**Abb. 1**) gesehen werden, die dieser zum ersten Mal 1999 an die Öffentlichkeit trug: Deutsche Nachkriegs-Schriftsteller hätten es versäumt, die Zerstörung deutscher Städte zu behandeln. Im Allgemeinen scheint Beuys ähnlich wie Sebald einen indirekten, jedoch quasi-dokumentarischen Weg zu den Schrecken des Zweiten Weltkriegs verfolgt zu haben. Der ‚dokumentarische' Aspekt findet sich in Beuys' Materialien und deren Farben: den gedämpften Braun- und Grautönen von Fett und Filz und vielen alten, zuweilen abstoßend aussehenden Objekten, die unerklärliche, anonyme Spuren aufweisen; sowie in den Flecken in seinen Zeichnungen. Aber da diese Objekte geformt, zusammengestellt oder im Kontext eines Kunstwerks benutzt werden, entsteht etwas Neues und Indirektes, etwas nur teilweise Dokumentarisches, doch Erinnerungsförderndes. Sie leiten die Betrachter dazu an, dem, was sie sehen, einen Sinn zu geben, und es mit ihrem eigenen Leben und ihren eigenen Erfahrungen in Verbindung zu bringen.

Beuys wurde zur gleichen Zeit in Deutschland bekannt, zu der Sebald das Land verließ und nach England ging: Mitte der 60er Jahre, um zu studieren und anschließend an der Universität Deutsch zu lehren. Sebald war Ende des Zweiten Weltkriegs ein Jahr alt, während Beuys als Soldat an der Ostfront (Funker an Bord von Kriegsfliegern) direkt in den Krieg involviert war und bekanntermaßen über der Krim abgeschossen wurde.[2] In der Folge verbrachte er einige Zeit als britischer Kriegsgefangener in Norddeutschland.

Viele der frühen Werke können als Beispiele für Beuys' Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Geschichte angeführt werden: einige Zeichnungen und Modelle, die er ohne Erfolg bei einer Ausschreibung für skulpturale Werke an der Stätte des Vernichtungslagers Auschwitz eingereicht hatte; der Entwurf eines Denkmals für die Verstorbenen des Ersten und Zweiten Weltkriegs (1958)[3] und die Vitrine *Auschwitz Demonstration* im *Block Beuys* (1956–1964)[4] – mehr zu diesem Werk später. Des Weiteren gibt es einige indirektere Referenzen: Beuys' Beitrag zur 37. Biennale in Venedig (*Straßenbahnhaltestelle,* 1976) und *Schneefall*, 1965, um nur zwei zu nennen.[5]

Erst 1982 jedoch brachte Beuys sein Publikum auf unmissverständliche Weise dazu, sich den Trümmern zu stellen, die das Zentrum der schwer bombardierten Stadt Kassel übersäht hatten. Bei der Documenta 7 stellte er als Ausgangspunkt für seine soziale Skulptur *7000 Eichen* (**Abb. 2**) einen gigantischen Keil aus 7000 aufeinander gestapelten Basaltsäulen vor das

Fridericianum. Indem er die Trümmer der Vergangenheit repetierte, wieder aufleben ließ und in materiell erfahrbare Kunst umwandelte, schuf Beuys eine künstlerisch und psychologisch aufgeladene, unheimliche Präsenz.[6] Die Basaltsteine von *7000 Eichen* wurden einer nach dem anderen entfernt, allerdings nur, wenn Anwohner oder andere sich dazu bereit erklärten, in der hässlichen, größtenteils baumlosen Nachkriegsstadt eine Stelle zu finden, an der ein Baum gepflanzt wurde – mit je einem Basaltstein versehen –, und für das Pflanzen zu bezahlen. Wie Sebald in *Luftkrieg und Literatur* bemerkt, kann die Zeit, die seit der ‚Stunde Null' vergangen ist, daran gemessen werden, wie hoch die Pflanzen auf dem Schutt gewachsen sind (**Abb. 3**).

Dass man Steinpfeiler neben Bäume plaziert, die sie wenige Jahre später als Winzlinge dastehen lassen, mag ein wenig zu optimistisch und simpel erscheinen, doch ein verstörender Aspekt an *7000 Eichen* zeigt sich mit Hilfe einer anderen Arbeit. In Beuys' *Das Ende des 20. Jahrhunderts* (1982–1983), sind ähnliche Basaltsäulen außerdem mit jeweils einem ausgeschnittenen und wieder eingefügten Keil, einem ‚Auge' bestückt, das die Pfeiler anthropomorphisiert. In einem dreieckigen Haufen daliegend, verwandeln sich die Steine im Geiste des Künstlers und der Betrachter nicht nur in eine Mondlandschaft aus Trümmern, sondern auch in einen Haufen Leichen – am gleichen Ort, an dem tausende (7000?) nach Bombennächten aufgehäuft und verbrannt worden waren. U We Klaus, der Beuys dabei half, die Basalte der *7000 Eichen* in Winkelform vor dem Fridericianum aufzutürmen, erinnert sich, dass einmal eine ältere Dame auf Beuys zuging und ihn mit ihrer Handtasche schlug. Der Künstler ertrug dies, ohne zu widersprechen. Das vertikale Element in *7000 Eichen* hat also nicht notwendigerweise mit Gebäuden zu tun, die aus dem Schutt auferstanden sind, sondern meint die fortlaufende und erschreckende Gegenwart des erstarrten Körpers, der den Baum in seinem Wachstum nährt und schützt, und zugleich eine verstörende Präsenz aufrechterhält. Basalt, der als Lavafluss schnell und kristallin abkühlt, veranschaulicht als Material diesen Prozess gut.

All die oben aufgeführten Werke beinhalten Tumuli. Diese bestehen entweder aus Trümmern (wie beispielsweise bei dem Beitrag zur Biennale in Venedig) oder verschaffen dem Zuschauer die Erfahrung, in ‚Passagen-Gräbern' zu sein. Mit den Tumuli und ihren prähistorischen Assoziationen kommt ein zeitloses Element ins Spiel, eines, das mit der Natur verbunden ist.[7] Außerdem stellen sie den Versuch dar, Tod und Zerstörung zu formulieren, ohne heroisch oder als Meistererzählung daherzukommen, da die genauen Umstände für das Aussterben prähistorischer Völker nicht bekannt sind. Beuys scheint also (historisch betrachtet) abzulenken, andererseits findet er einen direkten und unmissverständlichen Weg, anzusprechen, wie deutsche Bürger und ihre Städte im zwanzigsten Jahrhundert tatsächlich in ein nahezu prähistorisches Stadium zurückgeworfen wurden.

Der Vergleich, den er zu anderen Grausamkeiten zieht, sogar zu vergangenem ‚Völkermord' (dem Aussterben der megalithischen Bevölkerungen und der Dezimierung der Kelten),[8] geht einer Debatte voraus, die Deutschland etwa zur Zeit von Beuys' Tod bewegte: dem *Historikerstreit*, ausgelöst von Ernst Nolte. Die Debatte konzentrierte sich auf die Vergleichbarkeit von Nazideutschland mit anderen totalitären Regimen, und stellt somit einen wichtigen Hintergrund für Sebalds Unternehmen in *Luftkrieg und Literatur* dar. Man kann feststellen, dass sich die deutsche bildende Kunst – mit einiger Verspätung – sehr wohl mit diesem Aspekt der Zeitgeschichte befasste. Die Debatte ist nach wie vor von Bedeutung und wird heute sogar von jenen weitergeführt, die sie als nahezu beendet erachten, beispielsweise in Peter Sloterdijks *Theorie der Nachkriegszeiten*, 2008.[9]

Dass Beuys für viele der Bäume in *7000 Eichen* den Deutschen Nationalbaum, die Eiche, benutzte, wird Benjamin Buchloh, der zwei Jahre zuvor seinen Aufsatz *Twilight of the Idol*[10]

über Beuys veröffentlicht hatte, höchstwahrscheinlich wenig beruhigt haben. Buchloh, ein deutscher Kunsthistoriker, der gegenwärtig in den Vereinigten Staaten lebt und den die eigene Sensibilität für die fortlaufenden Verfehlungen Deutschlands motivierte, warf Beuys aufgrund seines Gebrauchs von brauner Farbe und Referenzen zur Deutschen Mythologie, zu Nietzsche, der Romantik und anderen Feldern, die nach Beschlagnahme durch die Nazis tabu waren, faschistische Neigungen vor. In diesem Zusammenhang können Sebalds Argumente einer weiterführenden Debatte einige Tiefe verleihen. Solch eine Studie könnte vielleicht Antworten auf Fragen geben, wie sie sowohl Sebald, als auch Beuys formulierten: Wie können solche künstlerischen Traditionen in einem Diskurs wiederbelebt werden, der sich ebenso ihres Missbrauchs bewusst ist wie den Bedürfnissen der Menschen, die Vergangenheit für sich zu reklamieren? Und wie können gegenwärtige Künstler ihre Arbeiten zum Einen im Kontext der Natur, zum Anderen in dem der deutschen (romantischen) Kunsttradition situieren?[11]

Aus dieser Diskussion wird außerdem ersichtlich, weshalb Beuys' Rezeption in der englischsprachigen Welt einem entgegengesetzten Muster zu der in Deutschland folgte, wo das Werk, vor allem in den 60er und 70er Jahren, aufgrund seiner Nähe zur Zerstörung in der jüngsten Vergangenheit Deutschlands (und nicht aufgrund der Tatsache, dass der Künstler Soldat gewesen war) dem allgemeinen Publikum nicht ganz behagte. Diese Ereignisse lagen anscheinend – auch Sebalds Einschätzung gemäß – noch nicht weit genug zurück und kontrastierten zu stark mit dem neuerlangten nationalen Selbstbild in der Ära des Wirtschaftswunders.

Die gegenwärtige Wiederentdeckung Beuys' in der englischsprachigen Welt[12] verläuft möglicherweise parallel zu dem Interesse, das Sebalds Arbeit in den vergangenen Jahren geweckt hat. Meinen eigenen Schlüssen zufolge wäre ein Wiederaufleben Beuys' nicht zustande gekommen ohne Forschung, die ihr Augemerk auf die aktive und frühe Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Holocaust richtete, sowie gleichzeitig auf seinen Verzicht, sich leichter Hand gegen Anschuldigungen zu wehren. Trotz der Allgegenwärtigkeit seiner öffentlichen Person war Beuys diesbezüglich recht schweigsam. Er unternahm nichts gegen Vorwürfe, wie den von Seiten Buchlohs. Und das Material, das ihm zur Verteidigung hätte dienen können, blieb noch weitgehend unzugänglich.[13]

Einer der Aspekte in Beuys' Arbeit, der dem deutschen Wirtschaftswunder-Selbstbild ausweicht, ist sein Einsatz von Fotografie. Wie das Multiple, eine von Beuys bevorzugte Kunstform, stellen Fotografien keine sehr wertvollen Arbeiten dar und verschafften in erster Linie Menschen, die sich für Beuys interessierten, die Möglichkeit, einen Denkstein seiner Ideen in ihrer Nähe zu haben. Ebenso stellen Bücher, insbesondere Taschenbücher, Multiples dar: Objekte, beinahe Skulpturen, die Botschaften und Bedeutung in sich bergen und einen ästhetischen Gesamteindruck schaffen. Wie viele andere Künstler, die in den 60er Jahren zur Geltung kamen, benutzte Beuys sogenannte ‚arme' Materialien, um dem Kunstmarkt etwas entgegenzusetzen, der sich eher für statische, teure ‚Monumente' interessiert und immer wieder aufs Neue versucht, Amnesie zu fördern, indem er sich auf Kosten der Vergangenheit oft auf optimistische Wirtschaftsprognosen fixiert.[14]

Die Fotografien, die Beuys in seinen Multiples, in der Dokumentation von Performances und für andere Werke verwendete, sind für gewöhnlich unscharf und häufig ‚unkomponiert' (**Abb. 4**). Sie haben zerschlissene Kanten und sind auf jede nur erdenkliche Art unregelmäßig. Obwohl Beuys mit etlichen Fotografen zusammengearbeitet hat, darunter Fritz Gettlinger und seine Frau Eva, ist Ute Klophaus' fotografische Schwarz-Weiß-Ästhetik zum Synonym für Beuys' Werk geworden. Ihre Arbeiten liefern auf ebenso direkte wie indirekte Weise Eindrücke von Beuys' Aktionen und lassen den Betrachtern viel Spielraum zur Imagination. So bewirken sie Partizipation und eine aktive Auseinandersetzung mit der Erinnerung in der Folge des Ereignis-

ses. Die unscharfen Bilder bestätigen die Zeugenschaft bei diesen Aktionen – falls es tatsächlich ein Merkmal von Erinnerung ist, dass eine gewisse körnige Unschärfe vorherrscht, während einige der konkreteren Aspekte schwinden.[15] Dieses Charakteristikum scheint eine Korrespondenz in Sebalds Bevorzugen von durch Fotokopie veränderten Schwarz-Weiß-Bildern in seinen Büchern zu finden.

Vielen von Beuys' Aktionen eignen Gesten der Heilung und der Versöhnung an. *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965) – der Hase steht für den Menschen – verweist sogar noch deutlicher auf das Trauma, das solche Gesten notwendig macht. Zwei Jahrzehnte nach Beuys' Tod haben die unscharfen Aufnahmen von Aktionen bereits Generationen von Betrachtern die Möglichkeit verschafft, den Platz eines ursprünglichen Zeugen einzunehmen – wie flüchtig auch immer die resultierenden Erinnerungen sein mögen. Im Zusammenhang mit Sebalds Werk ist auf Folgendes hingewiesen worden:

> Photography parallels the traumatic experience, for it records that which is not necessarily registered by consciousness. Sebald extends this analogy, however, gesturing towards the dilemma of the second generation by suggesting that photography can also substitute for traumatic experience. […] Although photographs can aid a moment of recollection, this memory will inevitably turn out to be fleeting and will rapidly fade into the surrounding darkness.[16]

Zusammen mit dem dokumentarischen aber körnig-unscharfen Foto, steigert die Performance, die ein Trauma vorführt oder darauf antwortet, diese Eigenschaften und rückt Beuys und Sebald für einen Vergleich näher zusammen. Hat Beuys in *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* oder in *7000 Eichen* auf Kriegsvorkommnisse wie verkohlte Kinderkörper im Gepäck fliehender Mütter angespielt, wie in Sebalds *Luftkrieg und Literatur* enthüllt?[17] Sebalds und Beuys' Gebrauch von unscharfen Fotos scheint auch mit der bereits erwähnten Tendenz, Grausamkeiten zu ‚vergleichen' oder zu verallgemeinern, zusammenzuhängen. Wenn einmal die Genauigkeit abnimmt und das Medium einerseits an Kostbarkeit verliert, gewinnt es andererseits auch wieder daran, da Historisierung den (auratischen und ökonomischen) Wert eines Bildes erhöht – aufgrund seiner Ähnlichkeit mit jenen Fotografien, die in den frühen Phasen der Geschichte des Mediums entstanden sind. Diese Verallgemeinerung und Historisierung hat allerdings viel weniger mit dem Aufrechnen des Historikerstreits zu tun, als mit dem zugrunde liegenden Glaube Beuys' und Sebalds an einen zyklischen Verlauf von Leben und Geschichte: Grausamkeiten werden sich – leider – immer wieder ereignen. Bleibt die Tatsache, dass Beuys eine Generation älter war, 1921 im Niederrhein geboren wurde und Soldat im Zweiten Weltkrieg war, während Sebald, 1944 geboren, Fotos von etwas verwendete, das er nicht selbst erlebt hat. Nichtsdestotrotz verwischen Fotografie und zyklische Weltsichten die Grenzen zwischen den Zeugengenerationen, zwischen Tätern, Künstlern und Betrachtern.[18]

Einige verwandte Motive und Verfahren wurden nun unter den Interessen, Projekten und Herangehensweisen von Beuys und Sebald gefunden. Beide schufen relativ spät diejenigen Werke, für die sie bekannt wurden, und beide zeigten Interesse am Recherchieren, Sammeln und Anhäufen ihres Materials. Im Fall von Beuys wäre man versucht, seine Schichttechnik (**Abb. 4**), sein Verstauen, (Re-)cherchieren und (Re-)installieren – d.h. Kuratieren (siehe weiter unten) – als Eigenschaften zu deuten, die unter Kriegsangehörigen, die Hunger und Not leiden mussten, verbreitet sind. Als künstlerische Strategie aber, ob nun auf ein literarisches oder ein bildkünstlerisches Werk bezogen, verbindet es die Generationen.[19] Es vereinigt verwandte aber unterschiedlich fokussierte (politische/oppositionelle) Bedeutungen auf sich, wenn der Kontext

das Wirtschaftswunder der 1960er Jahre ist, oder andererseits der gegenwärtig schwindende Jahrtausendoptimismus in Zeiten der Globalisierung.

Beuys und Sebald stammten aus deutschen Randgebieten, was zusätzlich ein Grund für ihre Vorliebe für das Archaische sein mag. Sogar im Bereich von Sprache und Schrift fällt beim Betrachten von Beuys' Zeichnungen der Gebrauch der Sütterlin-Schrift als unzeitgemäß, aber mit Bedacht gewählt ins Auge. Sebalds archaische Prosa erzielt im Großen und Ganzen denselben Effekt. Da meines Wissens nach keine Äußerungen Sebalds zu Beuys festgehalten sind, enden hier die Übereinstimmungen fürs Erste. Doch möchte ich gerne näher auf die schon angesprochenen Themen eingehen, sowie ein weiteres anfügen: das Kuratieren von Bildender Kunst, indem ich die Perspektive auf die britische Künstlerin Tacita Dean ausweite, die 1965 geboren ist, eine weitere Generation später.

Tacita Dean (geb. 1965) und Sebald und Beuys

Tacita Dean ist seit 2000 in Berlin ansässig und teilt einige der eben aufgeführten Interessen und Strategien mit Sebald und Beuys – ebenso wie mit vielen der Künstler, die sie in ihrer Arbeit als Kuratorin zusammengebracht hat. Ihr Werk kann helfen, die Relevanz einer künstlerischen Technik, die sie mit ‚objective chance' (objektivem Zufall) umschrieben hat, für die gegenwärtige Generation an Künstlern, Schriftstellern und Kuratoren ins Blickfeld zu rücken. Diese Technik möchte ich mit denen von Beuys und Sebald vergleichen.

Ein akkumulatives Arbeitsverfahren skizzierend, das bis ins frühe 20. Jahrhundert in die Domäne von Gelehrten und Schriftstellern gehörte, erklärt Beuys seine künstlerische Methode als ein Warten darauf, dass „Dinge" (man mag meinen Objekte ebenso wie Inhalte) „sich melden", um in bestimmte Werke aufgenommen zu werden.[20] Dann versuchte er, näher auf die Kraft vergessener Analogien einzugehen.[21] Allerdings wollte Beuys diesen Prozess weder als symbolisch, noch als assoziativ bezeichnen und bevorzugte den Ausdruck ‚phänomenologische Methode'.[22]

Dean schöpft biografische Zufälle aus, und dies, wie ihre Vorgänger, in verschiedenen Medien. In *Art Works-Space* – einer Ausstellung in Buchformat, die in Zusammenarbeit mit Jeremy Miller entstanden ist – schreibt sie, dass ein Ort „grundsätzlich etwas sehr Persönliches ist. […E]r wird sich immer mit einem Irgendwo in unseren Biografien verbinden – in der Zukunft wie in der Vergangenheit. […] Die Beschreibung eines Ortes wohnt immer im Detail."[23] Mit seinen künstlerischen Beiträgen zu ‚dokumentarischer' Fotografie und Emotion (Douglas Huebler), zur Pilgerfahrt in die Heimatstadt eines verstorbenen Sängers (Rodney Graham), zu Massenmord in Lidice (David Vaughan), zu deutsch(-jüdischer) Geschichte (Gregor Schneider, Susan Hiller) und zur Wiederaufführung einer Aktion von Beuys (Alexander und Susan Maris)[24] nimmt das Buch dort, wo Dean und Millar den Akzent auf eine Thematik setzen, die mit Sebalds korrespondiert, eine Form an, die stark den Text/Bild-Zusammenstellungen des Schriftstellers ähnelt.

Die biografischen Details oder Phänomene, die Sebald, Beuys und Dean unterstrichen haben, wecken einen gewissen ‚Aberglauben', der sich auch aus einem nicht-teleologischen, zirkulären Verständnis von Geschichte ergibt. Beuys zum Beispiel liebte die Art, in der sein Nachname und der von James Joyce sich reimen. Wie Joyce darauf bestand, den *Ulysses* an seinem Geburtstag, dem 2.2.22, zu veröffentlichen, wollte Beuys als direkten Hinweis darauf seine eigenen Zeichnungen zu Joyce (seine *Ulysses Verlängerung*) 1977 in Dublin ausstellen und fasste den 7.7.77 als Tag der Eröffnung ins Auge.[25] Sebald nimmt häufig Bezug auf nennenswerte

Ähnlichkeiten von Geburtstagen und Daten im Allgemeinen,[26] während Tacita Dean bei einem ihrer Projekte das Palindrom-Datum 20.02.2002 in großen Buchstaben auf die Titelseiten der wichtigsten Zeitungen dieses Tages drucken ließ.[27] Dean bemerkt außerdem, dass Sebald den Heinrich Heine Preis der Stadt Düsseldorf genau ein Jahr und einen Tag vor seinem frühzeitigen Tod erhielt.[28] Sie macht regelmäßig dergleichen Beobachtungen und listet anscheinend unzusammenhängende Fakten auf, die nichtsdestotrotz historische Verbindungen herstellen: ‚Boots', der Patenonkel ihrer Schwester und Protagonist des Werks *Boots*, 2003, kannte Marlene Dietrich, war bei den Olympischen Spielen 1936 und hat am gleichen Tag wie Dean Geburtstag. Zunächst mag man den Eindruck haben, dass Dean nur gerne bekannte Namen fallen lässt, dass Referenzen zur Vergangenheit und insbesondere zu Deutschland (wo ‚Boots' geboren wurde) willkürlich sind – ja dass Vieles an Deans kuratorischen und publizistischen Projekten ‚lediglich' auf zufälliger Selektion beruht. Allerdings gibt es eine Tendenz zum Sebald'schen, die um einiges tiefere und bedeutendere historische und soziologische Zusammenhänge aufdeckt. Diese möchte ich hier untersuchen.

Wie Sebald ist Dean in Sachen ‚Heimat'-Kultur bewusst sehr belesen und bewandert. Einen Unterschied gibt es jedoch: Sebald sieht diese ihm bekannte Kultur als anachronistisch und in einem Stadium des Verfalls,[29] während Dean es geschafft hat, das kulturell Erlernte an die nächste Generation weiterzutragen, ebenso wie es in ihre Wahlheimat Deutschland zu überführen, auch wenn dies unsystematisch geschieht. Sie stellt sich selbst als weniger einsam dar als Sebald: In ihrer Einführung zu *An Anside* erwähnt sie eigens, dass sie schwanger war, während sie die Ausstellung kuratierte. Die Botschaft lautet, dass es noch Hoffnung gibt und es auch eine Zukunft mit weitläufigen Verbindungen und Analogien zur Vergangenheit geben wird.

Dean ist sicherlich an Deutschlands nun nicht mehr ganz so junger Vergangenheit weiterhin interessiert. Sie forscht und bedient sich wie Sebald des Privilegs der Künstler, zu etwas zu arbeiten, das sie nicht aus erster Hand erfahren hat. Was sie über Ostdeutschland sagt, gilt erweiternd auch für die Jahre der nationalsozialistischen Diktatur: „Ich habe die DDR nicht gekannt, von einem Tagesausflug im Jahr 1987 einmal abgesehen, doch das hält mich nicht davon ab, mir diesen Ort vorzustellen, mich an ihn zu erinnern – aufgrund seines [Braunkohle-] Geruchs."[30] Man könnte hinzufügen: aufgrund der Fotos, die sie gefunden und in ein Werk wie *Floh* eingebunden hat. *Floh* ist eine weitere Ausstellung in Buchformat, dieses Mal ohne Text (in Zusammenarbeit mit Martyn Ridgewell entstanden). Ihre ‚Erinnerung' und ihre Arbeiten sind sowohl sinnlich, als auch gut recherchiert, dokumentiert und reflektiert. Sie verfolgen einen geeigneten Weg, um ihren eigenen kulturellen Identitäten an ihrem gegenwärtigen Wohnort Berlin Ausdruck zu verleihen. Es kann ihr nicht entgangen sein, dass sich zwischen ihrem eigenen Leben und Sebalds eine inverse Symmetrie abspielt: Sie haben beide das Geburtsland des jeweils anderen zur Wahlheimat gemacht.

Wenn Dean über Deutschland nachdenkt, betont sie einmal mehr das Universelle im Einzelnen, indem sie eine besondere, aufgeladene Szenerie wählt. In *Fernsehturm*, 2001 (**Abb. 5**), wird das ostdeutsche architektonische Wahrzeichen mit all seiner überholten Pracht auf Film festgehalten. Natürlich erzielt das Werk einen Großteil seines Effekts durch die sich verändernden Lichtbedingungen in dem sich drehenden Raum hoch oben auf dem Fernsehturm: ein in sich geschlossener Kosmos[31] mit einem großartigen Blick. Die Außenwelt (ehemals Ost und West) bleibt dennoch unscharf. Dieses Restaurant ist ebenso Ausdruck des Kalten Kriegs, wie eine rückblickende Analyse jener instabilen Lage (man bemerke die gekippten Fenster), die dieses architektonische ‚Wunder' hervorgebracht hat. In der DDR wurde Stahlbeton ausschließlich für ‚Prestigeobjekte' wie den Fernsehturm oder die Mauer verwendet. Dean hat in *Palast* (2004)

auch die Fassade des Palasts der Republik in den Blick genommen und sie als ein Beispiel für eine Ästhetik des Totalitarismus gezeigt.[32]

Dean sieht nicht nur zurück auf den ostdeutschen Staat, der den Fernsehturm errichtet hat. Seinen Schauplatz, Berlin Alexanderplatz, gab es als Kosmos bereits in der Literatur, in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), dem bedeutendsten deutschen Großstadtroman. Das saubere, rotierende Restaurant auf dem Fernsehturm täuscht über die schäbigen Ecken mit Zuhältern und Prostituierten im Buch hinweg, indem das Leben auf andere Weise ‚rotierte'. Des Weiteren war die Verlängerung des Alexanderplatzes im Nordwesten Standort des jüdischen Viertels, genannt Scheunenviertel, von dem wenig erhalten ist. Dean hat einen Knotenpunkt deutscher Geschichte gewählt, den sie zeitlich und räumlich erkundet.[33] Sebalds Fokus in *Die Emigranten* (1994) ist ähnlich: In dem alten jüdischen Viertel hinter Victoria Station in London meint sein Erzähler auf das ihm bekannte Labyrinth zu stoßen, doch er findet den Bezirk neuerlich aufgebaut vor: „He cannot lose his way, but he cannot find it either."[34]

Zieht man ein weiteres von Deans Projekten vergleichend hinzu, nämlich ihre *Czech Photos* (**Abb. 6**), die 1991 aufgenommen und 2002 in Düsseldorf ausgestellt wurden, müsste man weitreichende Entsprechungen zwischen Beuys und Sebald, die Dean im Hinterkopf gehabt haben mag, sowohl bestätigen als auch leugnen: *Czech Photos* geht Sebalds Roman *Austerlitz* zeitlich voran, ja sagt ihn gar voraus. Dieser handelt von einem tschechischen Jungen, der den Krieg überlebt, weil er nach England geschickt wurde, und der später vom Schicksal geleitet zurückkehrt, um mehr über seine frühere Geschichte herauszufinden, die ihm verschwiegen worden war. Sebald beschrieb sich selbst als exzessiven Sammler alter Fotografien und Postkarten, die er unsystematisch in Schuhkartons anhäufte.[35] In Deans mit *Czech Photos* in Verbindung stehendem tschechischen Film *Ztráta*, wiederum zwischen 1991 und 2002 entstanden, kommt ein Schauspieler vor, der die tschechischen Wörter für ‚Verlust', ‚Abwesenheit' und ‚Anwesenheit' auf eine Tafel schreibt und dann wegwischt. Der Verlust einer Zentral-Europäischen Kultur; Sprachunterricht einschließlich des damit verbundenem Fokus auf Erinnern und Vergessen; ‚gewöhnliche' Bilder im Medium Film und Fotografie, um solche Themen zu vermitteln – all diese Elemente scheinen im Kontext mit Sebald mehr als bekannt.

In ihrem Gebrauch der Kreidetafel als künstlerisches Medium ist Dean am deutlichsten von Beuys inspiriert. Das Unterrichten gehörte sowohl zu Beuys' als auch zu Sebalds beruflicher Laufbahn. Als eindeutigste ‚Korrespondenz' muss man Jacques Austerlitz' tschechische Abstammung und (linguistische) Geschichte anfügen. Allerdings wurde *Austerlitz* nur ein Jahr, bevor Dean *Czech Photos* und *Ztráta* fertig stellte, veröffentlicht. Ihre Recherchen hatte sie aber bereits ein Jahrzehnt vorher begonnen. Anstatt Wechselseitigkeit zu vermuten, würde ich dies als Beweis für Entsprechungen zwischen Sebalds und Deans – sowie Beuys' – Interessensgebieten nehmen. Somit scheint der Weg geebnet, um sich den zwei Primärquellen zuzuwenden, die zum Einen Dean und Sebald verbinden: Tacita Deans Text mit dem Titel *W.G. Sebald*, und zum Anderen Dean und Beuys: *Darmstädter Werkblock* von 2007. Diese beiden Arbeiten beinhalten wiederum eine Ebene an Details und Korrespondenzen, die eine eingehende Lektüre lohnenswert machen.

Deans *W.G. Sebald*: Beuys' Abwesenheit

W.G. Sebald wurde als eigenständiger Band innerhalb von Deans siebenbändigen gesammelten Werken, *Tacita Dean*, ab 2003, veröffentlicht. Der bebilderte Text beginnt am Morgen nach dem 20.02.2002 auf dem Weg von den Niederlanden nach Düsseldorf. Rita Kersting, Kuratorin

ihrer anstehenden Düsseldorfer Ausstellung, holt sie ab, um sie dort hinzubringen. Sie verfahren sich in der Gegend nahe der deutsch-niederländischen Grenze, die gleichwohl Kerstings Heimatregion ist.[36] Deans Erzählung kreist daraufhin um Deans Vater, der Befehlshaber einer britischen Division war, die in der Gegend kämpfte. Dort wurde er Zeuge eines Flugzeugabsturzes der Alliierten Ende 1944. Nichts von der Mannschaft blieb übrig, außer einer Landkarte des Niederrhein (**Abb. 7**), auf der Goch zu sehen ist, wo der Absturz sich ereignet hatte. Der Text und zahlreiche Fotos (etwa die Hälfte farbig, die andere schwarz-weiß) führen den Leser also durch bekanntes Gebiet. Wie sich herausstellt, kommt Kersting aus Goch, das im Krieg beinahe gänzlich zerstört wurde. Kerstings Vater (dem Dean vorgestellt wird), wurde als Kind evakuiert und kehrte ‚nach Hause' zurück, wo er verstörender Weise Fotos von der Zertrümmerung fand, die ausländische (!) Reporter aufgenommen und in Läden am Ort verkauft hatten. Er wurde Arzt und heiratete ebenfalls eine Ärztin. Als sie in den Ruhestand gingen, verblieben die Türen ihrer ehemaligen Praxis permanent verschlossen.[37] Hier wird angedeutet, dass die traumatische Rückkehr ‚nach Hause' zwar den Wunsch zu helfen hervorgerufen hat, aber nichtsdestotrotz immer noch irgendwie aus dem Bewusstsein verbannt ist. Sebalds *Luftkrieg und Literatur* gibt den Nährboden der Erzählung ab und kann zwischen den Zeilen herausgelesen werden. Etwas versteckter sind auch andere Werke gegenwärtig: *Die Ringe des Saturn* zum Beispiel findet sich im Material der Landkarte jenes Flugzeugabsturzes wieder, den Deans Vater gesehen hatte: Seide.[38] Der Text ist eindeutig eine Hommage an Sebald.

Joseph Beuys, der vom Niederrhein stammte und als Funker in Kriegsfliegern diente (auch in einem, der abstürzte), fehlt in diesem Text, aber in *An Aside*, Deans Ausstellung, 2004–2005, taucht er prominent auf. Dort wurden zwei Porträtbüsten gezeigt: eine von ihm angefertigte und eine, die ihn selber zeigt (**Abb. 8 und 9**), beides Leihgaben von Rita Kerstings Mann Guido de Werd, Museumsdirektor in Kleve. War es Deans Absicht, mithilfe der Abwesenheit von Beuys im *Sebald*-Text eine Lücke zu schaffen, die nur die Betrachter füllen können, die dazu angeleitet werden, eine Verbindung zu Beuys' Geburtsregion herzustellen – oder gar den beinahe tödlichen Flugzeugabsturz von der Krim dorthin zu verlagern?[39] Der Vorname von Deans Vater wird mit Joseph angegeben. Ist es zu weit hergeholt, einen Chiasmus aus Freund und Feind zu vermuten und Deans ‚Pilgerfahrt' zum Niederrhein als Indiz dafür zu sehen, dass Beuys für Dean die Rolle einer künstlerischen Vaterfigur einnahm? Beuys' sonderbare Abwesenheit in dem Netz aus Referenzen, das sich um seine eigene Herkunftsregion spinnt (die Reise vom Niederrhein nach Düsseldorf verfolgt und umfasst alle seine Lebensabschnitte und Wohnorte), ist mit Sicherheit zu auffallend, um ein Versehen Deans zu sein.[40]

Was in dem *W.G. Sebald*-Text folgt, ist ein gründliches Vermischen der Rollen, von kollektiver Schuld und Verantwortung. „An einem gewissen Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur aufhören."[41] Dean liest Sebalds Bericht über das Leben von Roger Casement und sympathisiert mit dem irischen Freiheitskämpfer, der (nur teilweise erfolgreich) eine Lieferung deutscher Waffen für das *Easter Rising* (den Aufstand gegen die britische Herrschaft in Irland zu Ostern 1916) aushandelte. Dean selbst hatte ein Haus in Irland besucht, in dem Casement häufig zu Gast war. Dann erfahren wir von dem Richter, der Casements Todesurteil fällte: Er war Deans Groß-Großonkel, Rufus Isaacs, ein Jude, wahrscheinlich deutscher Abstammung. Es gibt mit Sicherheit keine klaren Schwarz-Weiß-Unterscheidungen – und das macht das Unterfangen, solchen Zufällen nachzugehen, umso lohnender: Es ist ein Antikriegs-Statement, weil Krieg sich auf die Gegenüberstellung von Freund und Feind mit Hilfe allzu simpler Vorstellungen von Identität gründet.

Deans Familie war auch in Marconis Unternehmen involviert, das Kabel- und später drahtlose Stationen im britischen Empire aufbaute: Rufus Isaacs Bruder, Godfrey, war Marconis

Geschäftsführer. Als Vorwürfe der Unredlichkeit gegen Deans Vorfahren laut wurden, am beharrlichsten von Ministern der Loyalisten, wurde eine antisemitische Welle losgetreten. Marconis Mutter war Irin und hatte – wie Dean hätte hinzufügen können – in der Vergangenheit einige Zeit im Whiskygeschäft zugebracht, und zwar der Jameson-Brennerei. Die Künstlerin verweist einmal mehr auf Irland, wenn sie von der ersten Radiosendung an der Küste von Antrim berichtet, einem Ort, den Casement geliebt hatte. Dean kehrt außerdem dorthin zurück, als sie ihr Augenmerk auf die „Titanic" richtet (in Belfast gebaut, im gleichen County Antrim), sowie auf die Rolle, die der Marconi-Raum auf dem Schiff bei dem dramatischen Untergang des Liniendampfers spielte. Im weiteren Verlauf erwähnt sie noch einmal Rufus Isaacs, der die anschließenden Ermittlungen leitete.

Beuys passt, wie man hier schließen kann, zu allen erwähnten Orten und Themen. Nach seiner frühen und prägenden Joyce-Lektüre war er sehr an Irland interessiert.[42] Später benutzte er seine Kunst, um seinen Glauben daran zu übermitteln, dass die ‚Troubles' in Nordirland mit den Mitteln des Dialogs gelöst werden sollten, und von 1974 an blieb er interessiert daran, auf der Insel auszustellen und Vorträge zu halten. Von Clifden an der Westküste aus wurde das erste transatlantische Kabel verlegt. Am auffallendsten jedoch verrät das gut ausgearbeitete Motiv der Radiogeschichte und drahtlosen Übertragung Beuys' Präsenz. Der Künstler zeigte als ehemaliger Funker an Bord von Stuka-Flugzeugen sein Leben lang Interesse an Übertragungs- und Kommunikationsvorrichtungen.[43] Wie Beuys und Sebald nimmt Dean Leuchttürme in ihre Arbeit auf als Motiv – eines, das mit dem *Fernsehturm* in Beziehung steht. Während des Kriegs war Beuys in Sevastopol stationiert und fertigte ein Gemälde vom Sevastopoler Leuchtturm bei Nacht an. In Deans *Disappearance at Sea* (1996), einem von drei Filmen, in denen Funkfeuer vorkommen, ist in Großaufnahme ein Leuchtturm mit seinen Linsen und Scheinwerfern bei Einbruch der Dunkelheit zu sehen. Die Künstlerin lässt sich von Schiffbrüchen inspirieren, geht aber auch auf den größeren Problemkreis von Sendegeräten ein. Die zeitweise (im Lichtkegel von Leuchttürmen) entstehenden Bilder verknüpfen dieses Thema mit dem der Fotografie und Erinnerung. In Beuys konvergieren die Themen.

Deans in *W.G. Sebald* nacherzählte Reise zum Niederrhein endete in Düsseldorf, wo Beuys lebte und als Professor an der Kunstakademie arbeitete. Dort ist seine Gegenwart nicht nur im historischen oder anekdotischen Sinn aufbewahrt. Das Gebäude des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, wo Deans Ausstellung 2002 stattfand (zu deren Vorbereitung sie die Fahrt durch den Niederrhein antrat), enthält noch immer ein Werk von Beuys, das er hier 1971 zu einer Ausstellung mit dem Titel *Schwarz* beisteuerte. Dieses Werk besteht aus einem kreisförmigen Loch in der fensterlosen Seitenwand dieses wuchtigen und klobigen Gebäudes. Außen mündet das Loch in einen kleinen Schornstein gegenüber einer Barockkirche. Der schwarze Kreis, der nun von innen gewöhnlich bedeckt ist, bildet einen merkwürdigen Kontrast zu den ausgebleichten, weißen Seiten des Heinrich Heine Preis-Zertifikats, das Sebald in der Abbildung in Händen hält und mit der Deans Text *W.G. Sebald* endet. Mittels seines ‚schwarzen' Werks hatte Beuys das burgähnliche Museum in einen Ofen verwandelt. Damit bringt Beuys' Arbeit alle Künstler, die anschließend dort ausstellen, dazu, „to serve under the chimney",[44] das heißt die Rolle derer, die nicht Opfer der Nazi-Krematorien wurden, zu erben, zu akzeptieren und sich in sie einzufühlen, um zu erinnern und (soziale) Wärme zu erzeugen. Deans *Czech Photos* und Tafelzeichnungen und die Fotogravuren *The Russian Ending* (**Abb. 10**), 2002, machen die Künstlerin zu einer empathischen und erfolgreichen Nachfolgerin von Beuys' Projekt.

Deans Beuys: *Darmstädter Werkblock*

Mit Sorgfalt und Geduld wählt Dean für ihren Film *Darmstädter Werkblock* Standbildern ähnliche Abschnitte, größtenteils von den Wänden der sieben Räume des *Block Beuys* im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (**Abb. 11–12**). Sie fasst die Unregelmäßigkeiten in der Wandverkleidung der Installation ins Auge: Risse, Löcher, abgetragene Ecken und besonders die reparierten Stellen, wo die überlagernde Stoff-Schicht heller ist als die alte, dunkelbraun gewordene Fläche. Dean geht weiter zu den verhangenen Fenstern, den Ecken und Kanten der Decke, schließlich zum „JOSEPH BEUYS"-Schild, dem Feueralarm-Knopf, Rauchmelder, den roten Kabeln, Notausgangsschildern und zum Raumbefeuchter (**Abb. 12**): allesamt ‚Nicht-Kunst'-Objekte, zweckmäßige Vorrichtungen für das, was ansonsten ein Gesamtkunstwerk ist.[45] Beuys' wichtigste Installation ist nach wie vor hier an Ort und Stelle, seit er die Räume erstmals 1970 einrichtete und im Folgenden immer wieder Ergänzungen und Veränderungen vornahm. Der *Block* repräsentiert Beuys' Kosmos wie wohl kein anderer Ort – und er ist durch den baulichen Zustand des Museums gefährdet, das (laut Museumsverwaltung und Feuerwehr) eine bessere, zeitgemäßere Ausstattung benötigt, sowie Sicherheitsbestimmungen besser Genüge leisten sollte. Dies ist sicherlich Ausdruck dafür, dass man das Werk nicht nachlässig behandeln will, aber auch eine Reaktion auf das, was schmutzig und heruntergekommen scheinen mag – außerhalb und sogar innerhalb der Vitrinen, wo der Verfall fühlbar ist. Die Ästhetik des *Blocks* steht offenbar im Widerspruch zu dem, was man heute innerhalb der internationalen Kunstwelt sieht: einen ‚professionellen', makellosen Standard.

Dean betritt somit einen gefährdeten kulturellen Raum, geleitet von ihrem Interesse an Dingen, die dabei sind, zu verschwinden – jedenfalls auf die uns bekannte Art: weiße Wände und Parkettboden wurden einst vorgeschlagen, obwohl die Entscheidung bezüglich der Reichweite der Bauarbeiten noch nicht getroffen (oder noch nicht mitgeteilt) wurde. Zwangsläufig kommentiert Dean die schwierige Frage, ob zu erneuern und zu verändern ist, oder ob zu erhalten und so möglicherweise auch die Installation zu gefährden ist. Aber worin besteht Deans Kommentar, wenn man bedenkt, dass sie das fokussiert, was außerhalb von Beuys' Werk liegt, und sie einen nüchternen Blick auf das wirft, was an der Oberfläche existiert?

Dean fasste in *Artforum* (Dezember 2007) den Darmstädter kuratorischen Zwiespalt zusammen und stellte die Bedeutung des *Block Beuys* als letzten bleibenden Zeugen einer anderen Zeit dar, in der Künstler sich ihren Arbeiten im Nachhinein erneut zuwenden konnten, sie anders arrangieren, etwas hinzufügen und sich allgemein an einem öffentlichen Ort zu Hause fühlen und dabei eine Atmosphäre von Intimität und Freiheit schaffen konnten.[46] Beuys machte nicht den Fehler (und ebenso wenig macht ihn Dean in ihrem Film), den Museumsraum – besonders einen, der ihn in so vielerlei Hinsicht befähigte – mit dem notwendigerweise kompromittierten System des Museums gleichzustellen (mit seinen speziellen politischen Strukturen). Er stellte weiterhin auch in Museen aus, obwohl er Räume mit Charakter, Spuren, einer Geschichte und die Anwesenheit von Werken anderer (innerhalb und außerhalb von Institutionen) bevorzugte: beginnend bei seiner Stall-Ausstellung bei den van der Grintens (1953, ist dies bis hin zur genannten Straßenbahnhaltestelle *Tramstop* (1976) bei der Biennale und seiner letzten Installation *Palazzo Regale* (1985) zu verfolgen. In Darmstadt entschied er sich für einen natürlichen, gewebten Stoff aus Jute (der auch Seide enthält)[47] und lehnte später das Angebot ab, mit seinem Werk in den neuen Museumsanbau zu ziehen, der speziell dafür errichtet worden war – womit er im Nachhinein die Intentionalität des spezifischen Ortes bekräftigte, selbst wenn die Lösung als zufällig, bequem und temporär begonnen hatte.

Was Dean in ihrem Film enthüllt, ist seinen Auswirkungen nach recht überraschend: Sie sieht die Welt unmittelbar außerhalb von Beuys' Werk mit derselben Haltung, mit der man seine Arbeiten betrachten würde. Durch den Fokus auf das, was sie vorfindet, enthüllen sich die abgenutzten Flicken und sogar die kleinen Risse als Spuren menschlicher Aktivität (ähnlich den Reliquien von Beuys' Aktionen, die abseits des Filmausschnitts ausgestellt sind). Dean zeigt vor allem die ‚Bandagen', die individuellen, fürsorglichen Gesten in all ihrer Einfachheit und zuweilen eher unvollkommenen Erscheinung. So werden sie aufgenommen: als Handlungen der Fürsorge einzelner Menschen gegenüber etwas, das sie wertschätzen, ja lieben. Ihre Gesten sind nicht die ‚des Museums', aber sie zeigen auch, dass mitfühlende Individuen des Museumsbetriebs (bislang) nicht nachlässig gehandelt haben.

Die stille Feinsinnigkeit von Deans Film entwickelt sich zur Weltanschauung, wenn wir feststellen, dass das Drum und Dran, auf das sie sich konzentriert, Beuys' Kanon an Materialien und Farbwahlen wiederspiegelt – und demnach so interpretiert werden kann, dass es Beuys' Bedeutungen widerhallen lässt und unterstreicht: Die rechteckigen Flicken an den Wänden und auf dem Teppich rufen Beuys' Gnomon-Formen wach (ein Quadrat, aus dessen einer Ecke ein weiteres kleines Quadrat herausgeschnitten ist). Beuys stellte sie aus Kupfer und Filz her, und sie kommen in vielen Zeichnungen vor. Sie stehen für etwas, das vervollständigt werden muss – vom Betrachter ebenso wie von der Sonne, da ein Gnomon auch eine Sonnenuhr ist. Solch eine Form findet sich in *STELLE (Fettfilzplastik*, 1967) im *Block Beuys,* wo Metall und Filz als (möglicherweise elektrisierte) Schwelle installiert sind, über die die Betrachter von Raum zwei nach Raum drei gelangen.[48] In Deans Bildern unterstreichen wenige rote Kabel und das rote Gehäuse des Feueralarms die ansonsten gedämpfte Farbpalette, so wie das auch bei Beuys' Arbeiten der Fall ist: Sie beinhalten sparsam Schläuche mit Blut / roter Farbe, einige grell ausgelegte Kisten, sowie Schilder (als Multiples).

Beuys' berühmte Fettecken werden unweigerlich ins Gedächtnis gerufen, wenn Dean ihre Aufmerksamkeit auf die Ecken der Räume richtet. Einige ausgebesserte Stellen der Wandverkleidung sind mit Fett oder anderen Farbkörpern durchtränkt, die unter den Flicken einen Hof bilden und das Material auf eine Art durchdringen, die Beuys häufig für Zeichnungen, Skulpturen und Aktionen verwertete: Er liebte Filter und sickernde Substanzen. Dies scheint anzudeuten, dass wir weder imstande sind, die Dinge künstlich zu trennen, noch seine Kunst davon abhalten können, sich in unser Leben zu integrieren. Hier hat er fühlbar sein Ziel erreicht, indem er die Haltung konditionierte, mit der Dean den Kontext seiner Arbeit filmte: Immersion. Wir dürfen mutmaßen, dass sie Schwierigkeiten damit hatte, sich beim Filmen nicht auf die Arbeiten zu setzen, darauf zu treten oder sie zu streifen.

Der Raumbefeuchter (**Abb. 12**) ist sperrig, wird jedoch im Vergleich mit dem groben Aggregat im *Block* zu einer subtileren Maschine. Nichtsdestotrotz sind beides Geräte und, wie das *Erd-Telephon* daneben, an das reale Stromnetz angeschlossen. Dieses erzeugt in einem buchstäblichen (nicht nur übertragenen) Sinn Wärme und Verständigung, und liefert erneut jene Art von Verweisen, wie sie für Beuys' und Deans Œuvre charakteristisch sind. Transformationen, sogar Transsubstantiationen finden statt, wenn wir feststellen, dass Beuys – parallel zum Raumbefeuchter – einst einen Dampfstrahl als Kunstwerk schuf, und zudem darauf beharrte, dass Atmen eine skulpturale Tätigkeit sei.[49] Sowohl der Raumbefeuchter, als auch der unauffällige Soundtrack gedämpfter Alltagsgeräusche, die Deans Werk untermalen, helfen den Betrachtern sicherlich zu bemerken, dass sie mit all ihrer Körperlichkeit Teil dieses Ensembles sind. Lose herabhängende Fäden, kleine Einschnitte und die Öffnungen in der Wand, auf welche Dean ihr Augenmerk richtet, verhelfen zu einer programmatischen Vermischung der Bereiche Kunst und Nichtkunst, von Werk und Rahmen, sowie von Beuys' Spuren und unseren.

Ästhetik und Bedeutung der Räume stimmen somit tatsächlich mit Beuys' Werken jenseits des Filmausschnitts überein.

Zahlreiche Flicken oder Pflaster bedecken die Wände der Räume: so zahlreich wie in Beuys' Werken. Er benutzte sie als plastisches Material, um zu heilen und auszubessern, sowie um unseren Tendenz, einfach wegzuwerfen und neu zu kaufen, etwas entgegenzusetzen: „Zeige deine Wunde", gemäß seinem Diktum. Die toten Bienen, die Beuys gesammelt und in einer der Vitrinen (die mit dem Thema Auschwitz zusammenhängt, das den *Block* durchzieht)[50] aufeinandergehäuft hatte, wiederholen sich durch die toten Insekten, die Dean auf den Vitrinen liegend und an der Wandverkleidung des Raums klebend vorfand (**Abb. 13**). Beuys arbeitete regelmäßig zum Thema Bienen und sprach oft über sie. Seidenlarven (solche, die man zur Herstellung der Wandverkleidung benutzte) reflektieren im gegenwärtigen Zusammenhang auch Sebalds Interessen: Wir umgeben und nähren uns mit der Arbeit von Lebewesen. Erinnert man sich an Sebalds Abhandlung über Seide in *Die Ringe des Saturn*, in der er das Interesse der Nazis an einer deutschen Seidenindustrie aufdeckt, dann bemerken wir, wie Insekten weiter an einem Kosmos weben, der Korrespondenzen schafft – im Guten und Schlechten.[51]

Von der Vitrine *Auschwitz Demonstration in Block Beuys* (1956–1964) wurde bereits gesagt, dass sie ein Ergebnis seines Wettbewerbsbeitrages 1957 für die Stätte des Vernichtungslagers Auschwitz war. Beuys hatte vorgeschlagen, große Trapeze aus Beton zu errichten, unterbaut von schmalen Stützen, die sich über die Zentralachse der Eisenbahngleise spannen. Dieses Vorhaben wird in der Vitrine dokumentiert, doch es wäre auch denkbar, weitere Verbindungen zwischen den Formen von *Auschwitz Demonstration* und der Vitrinen-Reihe an sich zu ziehen, die selbst wie Dächer auf Stelzen oder vorgeschichtliche Dolmen, beziehungsweise Hünengräber aussehen.[52] Diese Formen wiederholen sich sogar in den kleineren Räumen des *Block Beuys* selbst (Räume 4–6), die mit ihren schrägen Decken und horizontalen Bildleisten darunter aus dem oberen Bereich des Raums ein ähnliches Trapez bilden.[53] Besonders hier wird die Wandverkleidung mit ihren isolierenden Qualitäten sichtbar und schafft kleine, abgeschlossene Räume, vergleichbar mit der späteren Installation *Plight* (1958–1985), wo Filzrollen an den Wänden gestapelt waren, sie bedeckten und jegliches Geräusch schluckten. Aufmerksame Betrachter bemerken, dass Beuys sie tatsächlich auf jener zentralen Gleisachse von Auschwitz entlangführt, und erinnern sich an das ‚Zuggleis' (*Transsibirische Bahn)* mit seiner gelben (Lunte-?)Linie auf dem Teppich, die sie eingangs in die Installation geleitet hatte. Nun kann dieses Gleis so erfahren werden, dass es die Betrachter auf Schritt und Tritt verfolgt – unabhängig von ihrer persönlichen Perspektive auf die Shoah: ein recht Sebald'sches Moment.

In ihrem *Artforum*-Artikel bemerkt Dean über die gefährdeten Teile der Installation, die Wandverkleidung und den Teppich, (und das sei vor allem für Beuys wichtig): „[They both] mute the rooms acoustically: no live reverberations but a dull and satisfactory cushioning of all movement, a literal deadening of the space."[54] Deutschlands Geschichte – und wiederum erweiternd alles Leiden von prähistorischen Zeiten bis heute – wird für jene Betrachter verfügbar gemacht, die bereit sind, sich auf den Hinweis einzulassen, sich durch den oberen Stock des Museums zu bewegen, als sei man in einer unterirdischen Grabstätte, trauernd und erinnernd. Dean hebt die liebevolle Anwendung Beuys'scher Bandagen durch die Darmstädter Restauratoren als rundum passende, wenn auch unzulängliche Geste hervor, die in Bezug auf das umfassende Thema der Shoah ein wenig Heilung voranbringen könnte.

In den Flicken hallen auch Beuys' kritische Kommentare zu Duchamp nach: seine Requisiten der Aktion *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*, 1964, sind Teil des *Blocks*. Deans Beachtung der Arbeit anderer – Künstler oder (meist) auch nicht – schätzt diese als der Mühe einer Auseinandersetzung wert ein, und fasst so 'jedermann' als einen Künstler

auf. Ihr Titel *Werkblock*, anstelle von *Block Beuy*s etwa, bekräftigt diese Interpretation: Es handelt sich nicht nur um Beuys' Werk.

Während Beuys' Thema in Darmstadt in erster Linie der Holocaust war, ein Schwerpunkt, der den Optimismus des deutschen Wirtschaftswunders herausforderte, scheint Dean zu bemerken, dass dem Jahrtausendoptimismus mit seiner eigenen (vergleichbaren) Tendenz zu homogenisieren, ebenfalls etwas entgegengesetzt werden muss. Verfall ist Teil des Lebens und erzielt jene körnige Ästhetik, die hier zuvor in Bezug auf die Fotografie herausgestellt wurde. Die Notwendigkeit, sich auf kleine Partien der Wandverkleidung zu konzentrieren und das Medium Film, in dem die Bilder nicht im Nachhinein manipuliert werden können, führen zwangsläufig dazu, dass manche Partien von Deans Ausschnitten unscharf sind. Diese Unschärfe und die unkomponierten (da zufälligen) Flicken an den Wänden tragen zur Desorientierung des Betrachters bei.[55] Darüber hinaus zeigt der gegenwärtige Zustand des *Block Beuys* Merkmale von Ute Klophaus' Fotografien: zerrissene Ecken, Unregelmäßigkeiten, (vermeidlich) unkomponierte Strukturen – ein Vorwegnehmen von Erinnerung nach dem Verlust.

Beide arbeiten ausdrücklich zum Thema Erinnerung, doch Beuys und Dean schaffen dies auf eine Art, die ‚das Monument' konterkariert – durch die sperrige Natur des *Blocks* und die vielen untertrieben dargestellten Details in ihren beiden Werken, denen Betrachter Aufmerksamkeit schenken müssen. Der Professor für monumentale Bildhauerei (so Beuys' Stellenbezeichnung an der Düsseldorfer Kunstakademie) ersetzte also Gigantismus und Monumente durch die Erinnerungsthematik. Dean ihrerseits meidet das statische, hagiografische Monument durch das zeitgebundene Medium und eine ähnlich multivalente Sensibilität. Die Künstler teilen demnach ein gemeinsames Interesse an den Problemen Nachkriegsdeutschlands und an der Erinnerung. Erinnerung als Thema mag den möglichen Verlust dessen, was nun deutlich als der beste und passendste Kontext für die Werke der Künstler in Darmstadt gelten kann, vorwegnehmen. Aber Deans Bilder sollten nicht als vorauseilende Hilfestellung einer taktlosen Restaurierung verstanden werden, da ja die Wände ‚dokumentiert' wurden. Wonach diese Werke verlangen – und vor allen Dingen weiterhin verlangen werden – ist eine detaillierte Anschauung, etwas, was Dean sich entschließt nur teilweise zu tun: Vergleiche vor Ort zwischen den Räumen und Beuys' Arbeiten sind notwendig; die Spuren und materiellen Zeugnisse sind in beiden ernst zu nehmen.

Deans feinfühliges Abtasten der Umgebung des *Block Beuys* übernimmt damit die Funktion einer Demonstration, nicht (nur) einer "Auschwitz Demonstration" (wie Beuys' Titel es formulierte). Es ist auch ein Appell, die Vielfalt an (Stoffen/Haut-?) Farben und Altersspuren wertzuschätzen (oder wenigstens sie zu dulden), ein engagierter Einsatz im Rahmen der größer angelegten Kampagne, den *Block* wie er ist zu erhalten.[56] Dies beinhaltet im Kern einen Aufruf für eine Ästhetik des Verfalls, die, wie gezeigt wurde, eng mit Beuys und anderen Künstlern seiner Generation verbunden ist, ob nun direkt im Zusammenhang mit *Arte Povera* oder nicht.

Deans *Michael Hamburger* (gesehen durch Sebald und Beuys)

Joseph Beuys und W.G. Sebalds Übersetzer, der Dichter Michael Hamburger (1924–2007), haben einiges gemeinsam: Sie sind Deutsche, nur drei Jahre voneinander entfernt geboren, haben beide als Soldat im Zweiten Weltkrieg gedient – wenn auch auf unterschiedlicher Seite. Hamburger wurde in eine jüdische Familie in Berlin hineingeboren, was ihn 1933 mit neun Jahren zu einem Emigranten machte. Äpfel waren die Objekte seiner ‚materiellen Metaphysik', seiner kulturellen, historischen und geografischen Verortung, nicht Fett, Filz oder Eichen. In einem

Gedicht von 1998, anlässlich des Todes seines Freundes Ted Hughes, formuliert Hamburger seine Botschaft bezüglich der Natur und schreibt der Frucht „Dauer über unsere Tage hinweg“[57] zu. *7000 Eichen* hallen für uns auf ähnliche Weise nach (besonders weil die letzten Bäume nach Beuys’ Tod gepflanzt wurden).

W.G. Sebald und sein Übersetzer Michael Hamburger (z.B. von *Nach der Natur*), waren Freunde und Kollegen. Hamburger kommt in *Die Ringe des Saturn* vor, wo der Erzähler sich in Hamburgers Umfeld so vertraut fühlt, dass er den Eindruck gewinnt, „daß mich diese Dinge […] überdauert hatten“[58]; als habe er, nicht Hamburger, zuvor unter ihnen gelebt. Die Formulierung geht Hamburgers eigenem, eben zitiertem Gedicht interessanterweise voraus. Die Seelenverwandtschaft, die äußerlich durch ein Poster mit verschiedenen Apfelsorten, das ‚Max’ Sebald seinem Freund geschenkt hatte (**Abb. 14**), verbürgt ist und die Sebald „biblisch“ nennt, betrifft nicht nur Sebald/den Erzähler und Hamburger: Er erwähnt auch hinter dem Haus gesammelte Steine vom Meer, die, wie wir herausfinden werden, auch Deans und Kurt Schwitters’ Gewohnheiten charakterisieren. So bildet sich eine Typologie heraus, die sich durch Deans Werk *Michael Hamburger* zieht, ein 16mm Film von 2007 (**Abb. 14–17**).

Die Eingangsszene des Films richtet die Aufmerksamkeit lang auf Hamburgers Obstgarten, der sogleich als ein primordialer, überwucherter, jedoch gut in Stand gehaltener Garten erscheint: Es wird kein Versuch unternommen, den Ort zu beschönigen, doch der Wasserhahn im Freien und die sorgsame Hinwendung zu den Bäumen durch eine Person, die wir schließlich zu sehen bekommen, zeugt von Leben. Das Paradies ist eine stereotype Assoziation, ein ursprünglicher, glückseliger Zustand. Gleichwohl spiegelt Deans Aufmerksamkeit gegenüber der Natur auch Hamburgers eigenen poetischen Ausdruck. Wenn wir den alten Gärtner dann im Haus sehen, finden wir die Äpfel, die, wie wir annehmen können, Teil seiner letzten Ernte sind, vor ihm ausgebreitet. Deans Fokus auf das, was gerade dabei ist zu verschwinden, ist uns inzwischen vertraut. Mit seinen ledernen Händen, die Apfelhäuten gleichen (ein altes Synonym für ‚russet‘ ist ‚ledrig‘) erläutert Hamburger seine beinahe ausgestorbenen Apfelsorten.

In seinem Haus und Garten zeigt Hamburger Dean – und uns Betrachtern – alte, nicht länger kommerziell angebaute Apfelsorten mit bestimmten Aromen, Geschmacksrichtungen, Ursprüngen und Werdegängen. Hamburger hebt den Gravensteiner hervor, einen deutschen Apfel, der in England beheimatet wurde – und Betrachter ergänzen dies mit dem Wissen um Hamburgers eigenes Schicksal: Auch er wurde in England ansässig. Andere Äpfel, so hören wir ihn erklären, gedeihen nicht gut, wenn sie außerhalb ihrer Herkunftsregion angepflanzt werden. Er bemerkt jedoch auch, dass der dunkle Apfel, den Ted Hughes ihm schenkte und dessen Kerne er zu Bäumen zog, eine Verbindung zwischen seinem Ursprung in Devonshire und seinem Zuhause in Suffolk herstellt, „wo er nicht wirklich hingehört“. Kultur, sowie historische und geografische Prägung werden als unsentimentale Tatsachen dargestellt: Menschen und Äpfel werden verpflanzt und neu verwurzelt. Nicht alle mögen zur vollen Blüte gedeihen, aber zusammen bilden sie eine ‚unity in diversity‘, wie Joseph Beuys gesagt hätte: Sie sind in Hamburgers speziellem, museumsähnlichen Obstgarten vereinigt. Dieser Zufluchtsort, darf man hoffen, wird ihr Überleben sichern und das Wissen um sie weitergeben.

Hamburger scheint Äpfel gezüchtet zu haben, um den Sündenfall rückgängig zu machen, als sei Sühne sogar die Berufung des jüdischen Auswanderers. Dean suggeriert, dass er damit erfolgreich war: Hamburgers Paradies, in dem zahlreiche Bäume der Erkenntnis versammelt sind (sowie die Kenntnis um Apfelbäume), wird in ihrem Werk schließlich mit dem hoffnungsvollen, biblischen Zeichen des Regenbogens vollendet.[59] Er verspricht: „Solange die Erde steht, soll nicht aufhören Saat und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht“:[60] ein klarer Ausdruck des Glaubens an eine zyklische Weltsicht, die hier zuvor bereits ausgemacht

wurde. Das Alte Testament ist, offensichtlich, unser gemeinsames jüdisch-christliches Erbe. Wenn Betrachter sich Hamburgers Herkunft bewusst machen, mag es recht naiv sein, den Regenbogen zum Bindungsglied aller historisch geteilter Seiten zu machen, doch in der Person Hamburgers, die zum Verständnis der deutschen Literatur in der englischsprachigen Welt enorm beigetragen hat, ist die unmissverständliche Klarheit des hoffnungsfrohen Zeichens verbürgt.

Selbst Martin Luther mag einem in den Sinn kommen, doch auch Hamburgers Ausdauer, sich trotz der Einschränkungen des Alterns weiter den Äpfeln hinzuwenden, hatte ihre Grenzen, und als er seinen Tod voraussah, hörte er auf, Bäume zu pflanzen, weil er wusste, dass es zwölf Jahre dauert, bis ein kleiner Baum Äpfel trägt und er dies nicht mehr miterleben würde.[61] Da er allen Widrigkeiten zum Trotz Deutsch und Deutsches ins Englische übersetzte, ist es interessant festzustellen, dass Hamburger Günter Grass gegenüber, einem ‚seiner' Autoren, solidarisch blieb, als dieser sein spätes Geständnis ablegte, einst Mitglied der Waffen-SS gewesen zu sein.[62] Von den Schriftstellern, die Hamburger übersetzte, kann man sagen, dass sie zu den ‚guten' Deutschen gehörten, zu jenen, die nicht nachließen, einen Finger auf die Verbrechen und Schwächen zu legen. Hamburger hatte einen Sinn für die Komplexität der menschlichen Natur, ebenso wie für die der deutschen Geschichte, aber er selbst wollte nicht als Deutscher angesehen werden.

Wenn ein nachlässiger Journalist ihn einen deutschen Autor nannte, reagierte Hamburger mit Protest und verlangte von den Zeitungen ein Richtigstellung:[63] Er schrieb sein ganzes Berufsleben lang auf Englisch, und er konnte keine simple Reduzierung auf sein Geburtsland dulden. Genauso wenig wäre eine vereinfachende Erklärung der von Ordnungsliebe zeugenden Apfelreihen (**Abb. 15**) durch seine deutsche Herkunft richtig. Zwar machte es ihm zu schaffen, dass er nicht länger in der Lage war, das unkontrollierte Wachsen in seinem Garten aufzuhalten, „to maintain a delicate balance between wilderness and cultivation",[64] aber er wollte seinem ‚Deutschsein' keinen Ausdruck verleihen, obgleich er es als Übersetzer verstand und ‚las'. Er war sich in der Tat bewusst, dass die ungestellten Fragen nach seiner Identität ihr Zuhause in seiner Dichtung und in Werken wie Deans Film hatten, dass er ihnen aber niemals mit anderen als mit lyrischen Worten näherkommen konnte. Daher rührt Deans Entschluss, ihren ursprünglichen Plan einer Befragung rund um Sebald und zu Hamburgers Beziehung zu ‚Max' aufzugeben[65] und sich in *Michael Hamburger* statt dessen auf Äpfel zu konzentrieren, um eine bildhafte Erzählung entstehen zu lassen, die neue Einblicke in die komplexen Übereinstimmungen zwischen dem Schreiben, der Apfelzucht und Hamburgers Lebensgeschichte verschaffen könnte. In Deans Arbeit über Hamburger wird die entscheidende Korrespondenz zwischen Äpfeln, Dichtung und Tod schließlich deutlich etabliert, wenn Hamburger das Gedicht über den Tod seines Freundes Ted Hughes liest: Äpfel werden verrotten und die Erde düngen (wie menschliche Überreste), aber sie werden gewiss auch den Gärtner überleben.

Sebald-Lesern sind vielleicht Hamburgers riesige Stapel an Briefumschlägen und Zeitungen bekannt, die im Film zu sehen sind wie sie sich neben der Tür türmen (**Abb. 16**), die von der alten, nunmehr unbenutzten Bibliothek (mit einem Schreibtisch, noch aus Berliner Zeiten) durch einen Flur zum Apfelspeicher führt. Dies ist im Buch zu undeutlich, um ohne Vorwissen erkannt zu werden. Wir erinnern uns auch an die Fenster des Hauses. Der Effekt ist ein zweifacher: Wir finden heraus, dass Sebald in diesem speziellen Fall nicht einen rein fiktionalen Text schrieb. Der Anspruch des Bildes auf Authentizität wird bestätigt, aber wir merken, dass viel Zeit vergangen ist, da nun eine Vielzahl zusätzlicher Brillenetuis (**Abb. 17**) vor der ebenfalls umfangreicher gewordenen Reihe an Notizen liegt.

Das Verstreichen von Zeit wird in vielerlei Hinsicht angedeutet, bei den gestapelten Zeitungen und Büchern angefangen über die Wolken, die in der Eingangssequenz herüberziehen,

bis hin zu mehreren lang andauernden Einstellungen, in denen sich Helligkeit und Dunkelheit abwechseln, wenn die Wolken weiterziehen. Wenn Sebald über Hamburger, den um einiges älteren Mann, schreibt und von Empfindungen der Erinnerung, von Déjà-vu und der Identifikation mit seinem Subjekt, Übersetzer und Freund, können wir rückschließen, dass Deans Gefühle ähnlich sind: Sie empfindet das Leben eines weiteren Emigranten nach – und erfährt die Ähnlichkeiten reizvoller und bedeutender als die Alters- und Geschlechtsunterschiede. Sie eignet sich Hamburger als Charakter an, wie Sebald vor ihr – wenn auch beide zu kulturell und historisch sehr unterschiedlichen Zeitpunkten. (Hamburger musste beim Schreiben eine andere Sprache annehmen, was bei Sebalds späterer Emigration nicht notwendig oder wünschenswert war.) Deans eigener Zielort war das zunehmend vielsprachige Deutschland.

Die Frage der Übersetzung verbindet die Spieler nichtsdestotrotz: Sebalds internationaler Bekanntheitsgrad und Kultstatus basieren heute zu einem recht großen Teil auf der Vortrefflichkeit seiner Übersetzer, darunter Michael Hamburger. In jedem der Fälle folgt daraus eine unbequeme Hybridität: Alle Betroffenen (möglicherweise sogar Beuys, der aus einer zweisprachigen Grenzgegend kam) sind sich über die Unmöglichkeit im Klaren, alles über die Kultur ihres Gastlandes zu erfahren, sie ganz zu verstehen – oder ihre ‚eigene' gänzlich zu beizubehalten. Ihre Werke stellen produktive und sehr persönliche Versuche dar zu lernen, zu erfassen und zu vermitteln. Um ihre Kompetenz in beiden Kulturen wissend, werden sie sich nicht „verlaufen", können aber wiederum auch nicht ankommen. Wie Hamburger es in dem Gedicht *Travelling* formuliert:

> … And after migration, displacement
> With greedy lore to bounce
> On a place and possess it
> With the mind's weapons,
> Words[66]

Diese Worte müssen allerdings aus dem eigenen, fernen Vokabular der Muttersprache gewonnen, ja herausgemeißelt werden, oder im Geiste als die eigenen innerhalb einer neuen heimatlichen Kultur angeeignet werden. Deans teils auf Sprache basierende Praxis zeigt Empfänglichkeit gegenüber diesen Schwierigkeiten, kann sie aber mittels visueller Medien auch überwinden und fassen. Auch sie ‚übersetzt sich' kulturell, sprachlich und in Form ihrer Medien.[67]

Dean eignet sich Erfahrungen, Lebensläufe und Werke an, die ihre eigene interkulturelle Identität berühren. Das kommt in vielen ihrer Werke zum Ausdruck, auch in den Projekten, die sie kuratiert hat. Der Blick muss noch auf ihre Ausstellung *An Aside* von 2005 gerichtet werden, bevor ich zu einigen abschließenden Bemerkungen über Komplexität und den ‚objektiven Zufall' komme.

Deans *An Aside*, Sebald und das Kuratieren

Tacita Deans Arbeitsmethode wurde bereits mit dem Begriff ‚objektiver Zufall' umschrieben, einem Konzept, das beim Schreiben des *W.G. Sebald*-Textes eine Rolle gespielt hat. Da nun einige Verbindungen zu Beuys, Sebald (und Hamburger) hergestellt wurden, würde ich mich gerne der Frage zuwenden, ob und wie diese Methode – mittels ihrer ausdrücklichen Verbundenheit mit Sebald und Verweis auf Beuys als Künstler, der sich in ähnlicher Weise wie sie mit Deutscher

Geschichte und Kultur beschäftigt – in Deans Arbeit als Kuratorin sichtbar wird. *An Aside* wurde als Beispiel der jüngsten Tendenz gefeiert, Künstler Ausstellungen kuratieren zu lassen, die ohne Programm, Begründung oder Interpretation des Unterfangens präsentiert werden – und die derer somit entbehren, also scheinbar willkürlich sind.

Diese Rezeptionsgeschichte bringe ich im gegenwärtigen Kontext vor, da die Beziehung zu Sebalds Werk (und zu Beuys') möglicherweise eines der besten Argumente gegen ein solches Verständnis von *An Aside* ist. Darüber hinaus kann dieser Fall dazu beitragen, den intellektuellen Horizont und Anspruch aufzuzeigen, der bei der Planung dieses ehrgeizigen Ausstellungsgenres am Werk ist und den man diesem ganzen Feld im Allgemeinen nicht zuschreibt.[68] Ich bringe es mit jenem künstlerischen Verfahren in Verbindung, herumzuwandern, zu Werken zurückzukehren, neu zu arrangieren, welches Dean, am *Block Beuys* so schätzte und hier zumindest mental nachvollzieht.

Der Katalog zu *An Aside* ist dem Anschein nach ein dokumentarisches, doch tatsächlich ein fiktionales Zeugnis eines Arbeitsprozesses: Deans Auswahl an Kunstwerken. Die Ausstellung war nicht rein visuell angelegt, obwohl sie ästhetische und kunsthistorische Verknüpfungen zuließ. Sie hing von den Verbindungen ab, die der Text zog, um weitere Zusammenhänge herzustellen, sowie von der eigenen Aktivität des Betrachters, die verschiedenen Komponenten zu verknüpfen und diese Erfahrung auszuwerten. Ein Hinweis zu *Floh* (2001) ist diesbezüglich erhellend. Die Fotografien für diese Arbeit wurden auf Flohmärkten gefunden (daher *Floh*) und sind kommentarlos in einem Buch abgebildet, dessen Schuber nur spärliche Informationen enthält (**Abb. 18**). Dean arrangierte die Bilder in Gruppen und Folgen nach gestischen Typen, sozial und geschichtlich relevanten Details und aufschlussreichen Schnappschüssen. Die Zusammenstellung dieses Buches beziehungsweise dieser Ausstellung kommt einer kuratorischen Aufgabe gleich, besonders unter Berücksichtigung der Tradition des ‚imaginären Museums', speziell Aby Warburgs *Mnemosyne Atlas* aus den späten 1920er Jahren (**Abb. 19**). Warburgs Arbeit besteht aus fotografischen Reproduktionen von Kunstwerken, die auf Bildtafeln angeordnet sind und hier und da in Begleittexten erläutert werden. Das übergreifende Ziel ist eine Ikonologie, die über bloße ästhetische Verweise oder die Jagd nach Motiven hinausgeht und sowohl gesellschaftspolitische Zusammenhänge, als auch eine historische Psychologie berücksichtigt. Auf ähnliche Weise entfalten Sebalds Bilder zusammen mit dem Text – mal mehr, mal weniger darauf gründend – ihre eigenen Erzählungen. Sie schmieden deutlich Komplott, um die eigentlichen Themen, Sichtweisen und kulturellen Standpunkte mitzuteilen. *Floh* ist wie Sebalds Romane und Warburgs Atlas eine Mentalitätsgeschichte, eine soziale Enzyklopädie. Diese Werke nötigen Betrachter – und Kunsthistoriker –, Verbindungen nachzuzeichnen und zu erklären.

Deans *Die Regimentstochter*, 2005 (**Abb. 20**), verlangt ebenfalls nach einer solchen Interpretation. Diese Arbeit besteht aus 36 Berliner Opern- und Theaterprogrammen aus der Nazizeit, die von ihrem Besitzer modifiziert wurden, der oder die fleißig die Hakenkreuze auf den Vorderseiten herausgeschnitten hat. Wir werden dazu animiert, uns die persönlichen Beweggründe und die historische Epoche vorzustellen, zu der die Schnitte vorgenommen wurden, bevor die Künstlerin die Programme auf einem Flohmarkt fand.[69] Man fühlt sich an Warburgs Suche nach Manifestationen der Auswirkungen historischer Traumata erinnert. Er suchte nicht in Zeitungsartikeln nach ihnen, sondern in scheinbar zufälligen kleinen Anzeigen, in denen manchmal Antiquitäten und Teppiche im Tausch gegen Essen angeboten wurden: kleine, ‚zufällig' gefundene Details sagen häufig mehr aus als große Erzählungen. Wann genau die Hakenkreuze ausgeschnitten wurden und was die Motivation des Musikliebhabers dabei war, bleibt unklar. Wir werden unserer Vorstellungskraft und unserer Erfahrung überlassen: be-

stimmt Wunschdenken oder ein desillusionierter Blick auf das Leben unsere Auswahl an möglichen Bedeutungen? Doch Bedeutung bekommen sie unausweichlich, wie zufällig auch immer diese begründet sein mögen. Dean nennt diesen Prozess auch eine „alchemy of circumstances" (dt. Alchemie der Umstände).[70] Ein solcher Fall unheimlichen, aber im Nachhinein vollkommen logischen (‚objektiven') Zufalls ist die Tatsache, dass Tacita Dean als Studentin einen Atelierraum in den ehemaligen Räumlichkeiten der Courtauld Institute Gallery in Londons Bloomsbury[71] hatte, im gleichen Gebäude wie das 1933 aus Deutschland emigrierte Warburg Institut.

Was für Leser des *An Aside*-Katalogs zunächst als ein Kommentar, eine Einführung oder ein kunsthistorischer Aufsatz erscheint, stellt sich bald als jene Form fiktionalisierter dokumentarischer Erzählung heraus, die der Ausstellung darin entspricht, dass vieles ungesagt und unter der Oberfläche bleibt. Kurz gesagt, es handelt sich um eine Art Text, wie wir sie von der Lektüre Sebalds her kennen. In der Einleitung kündigt Dean an: „I will make no attempt to explain the coincidences or the associative process. […] Instead, I shall go from one aside to the next."[72] Was folgt, ist nicht etwa eine Erläuterung des assoziativen Prozesses, sondern ein Zurückverfolgen der Assoziationen, ein Verweben von Fakten und Werken, die zu der Ausstellung beigetragen haben. Eine Kontextualisierung oder ‚Erklärung' – und sei es nur eine unter vielen möglichen Interpretationen – fehlt nach wie vor.

Das Zentrum, um das herum die einzelnen „asides" gruppiert sind, spart Dean aus. Ebenso wenig verraten ihre Erläuterungen zum Titel: ein „aside", zu Deutsch ein ‚Beiseite' oder eine Randbemerkung, findet statt, „when an actor chooses to address the audience directly whilst not affecting the action on stage"[73]. Hier würde man an Bertolt Brechts Verfremdungseffekt denken, doch Dean bleibt in der Rolle der Künstlerin: Sie schafft noch einmal ein anderes, besonders fesselndes Kunstwerk, und ein fiktives Sebald'sches obendrein, wenn sie mit dem archaischen Satz schließt: „as is their [the actors'] wont, desire or instruction".[74] *An Aside* drückt Deans Wunsch aus, ein akribisch durchdachtes Kunstwerk zu schaffen, das aus den stets etwas schwer einschätzbaren, zusammengetragenen Werken anderer besteht – wie Walter Benjamins *Passagenwerk*, Warburgs *Atlas* und die dokumentarischeren Abschnitte bei Sebald. Sebald ist in der Tat ein passender Präzedenzfall für das „aside" – diesmal im Sinne seiner weitgeschlungenen Erzählungen, die als Exkurse lediglich in Klammern stehen, bis eine auftaucht, die das nächste Verbindungsglied zu einer neuen Geschichte bereit hält, die dann (vorübergehend) die Haupterzählung bildet.[75]

Womit aber beschäftigt sich nun *An Aside*? Wir hören von vielen Begegnungen, einigen Freundschaften und ein paar autobiografischen Bezügen und stellen erneut fest, dass Dean ihre fiktiven Personen um einiges weniger isoliert darstellt als Sebald. Beim Nacherzählen jener ursprünglichen Epiphanie (falls dies das richtige Wort ist), bei der Lothar Baumgarten und Gerhard Richter auf ihren Spaziergängen entlang des verpesteten und moorigen Rheinufers zwischen Düsseldorf und Köln[76] zu einigen ihrer Arbeiten inspiriert wurden, ist nicht gleich klar, was sie meint. Dean macht Gebrauch von der Metaphorik der Szenerie und führt sowohl einen spezifischen, historisch aufgeladenen Ort, als auch zwei Protagonisten ein, beide aus Sebalds Generation. Richter hat ein braunes (!) Selbstporträt gemalt, in dem Baumgarten zufolge das sumpfige Flussufer nachhallt. In einem nächsten Schritt, mit dem Dean ihren Lesern nicht direkt zur Seite steht, wird darüber hinaus der Kontext Nachkriegsdeutschland etabliert – sowohl zum Osten (Richter stammt aus Dresden), als auch zum Westen (wo sich der Schauplatz befindet) – sowie ein Blickpunkt auf die Natur eröffnet, der an Sebald erinnert.

Richter und Baumgarten werden sogleich von zwei (weiteren) Köpfen gefolgt: Beuys' zuvor erwähnte Porträts (eines zeigt ihn, eines ist von ihm, **Abb. 8** und **9**).[77] Eine direkte

Beziehung zu Deans *W.G. Sebald*-Text wird so offenbar, aber nur impliziert: das Museum Kurhaus Kleve war Station auf der Fahrt durch den Niederrhein mit Rita Kersting, deren Mann dort Direktor ist. Beide Skulpturen sind in Kleve entstanden. Über Beuys' Präsenz (bzw. Abwesenheit im *Sebald*-Text) ist genug gesagt worden, um zu vermuten, dass Beuys hier das Thema der jüngeren deutschen Geschichte unterstreicht. Richter und Baumgarten haben Beuys'-Revier betreten – und als ein Beuys-Schüler bekräftigt Baumgarten diesen Querverweis nochmals.[78]

Die Beuys-Köpfe aus der unmittelbaren Nachkriegszeit verraten nichts von dem Schutt, der sie bei ihrem Entstehen umgab, nur Beuys' Kopfbandage im Werk von Brüx verweist indirekt darauf. Marisa Merz' doppelte Köpfe, die sie vernachlässigt in einer Ecke und mit Staub bedeckt fand, sehen deformierter aus. Es handelt sich um zwei einander entsprechende Köpfe, die mitsamt ihrem Staub und Wachs (Materialien, die auch Beuys häufig benutzte) ein beredtes Zeugnis von der menschlichen Zerbrechlichkeit ablegen. Zu dieser Zeit, 1947, hatte Beuys natürlich noch nicht mit Sebalds Fragen in *Luftkrieg und Literatur* gerechnet, geschweige denn darauf geantwortet. Deans kuratorischer Trick, Köpfe zu doppeln (Beuys/Brüx auf der einen Seite, zwei Köpfe von Merz auf der anderen), ist ein Kunstgriff, der das Ganze stimmig macht, der alle vier Arbeiten als einer thematischen Gruppe um Nachkriegsdeutschland zugehörig erscheinen lässt – und schließlich die Rolle der Kuratorin selbst in den Vordergrund rückt.

Besucher von *An Aside* bemerken alsbald, dass der Staub von Merz bei Rodney Graham von Schnee begleitet wird, genauer gesagt Filmschnee: Mehl, das allmählich eine Schreibmaschine deutschen Fabrikats aus den frühen 1930er Jahren bedeckt, die der Künstler in Kanada gefunden hatte und die den Namen eines deutschen Besitzers eingraviert trägt, jedoch unbenutzt ist. Neben dem wiederholten Querverweis zum Rhein enthält Rodney Grahams *Rheinmetall/Victoria 8* (2003; **Abb. 21**) einen selbstreferenziellen Aspekt in *An Aside*: Graham hatte Dean gegenüber erwähnt, dass ihn das Werk an ihre *Sound Mirrors* (1999) erinnerte, denen dieselbe verlassene Sperrigkeit eignet wie den Festungen, auf die Sebald in *Austerlitz* näher eingeht.[79] Die Schreibmaschine nimmt (wie rückblickend viele von Beuys Objekten in Vitrinen) die schaurige Qualität der Gegenstände im Terezíner Antiquitätenladen-Fenster in Sebalds *Austerlitz* an. Im Text richtet Dean ihr Augenmerk hauptsächlich auf Grahams Umgang mit dem Objekt. In ihren Worten:

> Rodney sieved flour over the pristine piece of design perfection, which was already lost to its function and to its time, and in doing so made its obsolescence actual by attrition more radical than time itself: flour as dust, flour to clog, flour to transform. […] Its original purity meets the purity of the snow […] watch it become a still life in a winter's landscape.[80]

Die bei Sebald wiederkehrenden Motive Talkumpuder und Schnee, ebenso wie der "silent rain of ashes […] as far as Windsor Park"[81] reflektieren alle die eigene Arbeitsmethode des Schriftstellers, so wie es der Fokus auf den Maler Max Aurach und dessen Staub-Arbeit in Sebalds *Die Ausgewanderten* umfangreich illustriert: Er beschwört materiell die Ähnlichkeit mit Aurachs im Holocaust verlorenen Familienmitgliedern, ‚erschafft' ihr Bild immer neu und verliert es wieder. Der Künstler lässt menschliche Formen aus dem Staub der zerstörerischen Vergangenheit auferstehen. So wie ihnen hier nachgegangen wird, treten Geschichte und Kunst aus den staubigen Schichten der Erinnerung hervor, sind Sedimente einer gewaltsamen Vergangenheit und Manifestationen des Todes im Reich der Lebenden.[82] Die Schichtenbildung (wie bei Schnee, Mehl, Staub, menschlichen Überresten, Büchern, Papierstapeln und Filzbatterien) greift auf das Verhältnis der Künstlerin zu Traditionen über. Sigrid Löffler nennt Sebalds Ansatz eine „Metaphysik des Objekts".[83] Sicher ist dieser auch Beuys und Dean gemein.

Bleibt man einmal bei der Technik der ‚phänomenologischen Assoziation' beziehungsweise des ‚objektiven Zufalls', die hier untersucht wird, so braucht es nicht viel Phantasie, um an Beuys' *Schneefall* (**Abb. 4**)[84] zu denken, wo drei (Golgatha-)Weihnachtsbäume mit wulstigen Filzschichten überdeckt sind (hergestellt aus übereinander gestäubten Lagen Hasenfell) und nicht nur auf den Flugzeugabsturz im Schnee verweist, sondern wahrscheinlich auch auf James Joyces *The Dead*. Die letzten Zeilen dieser Kurzgeschichte lauten:

> Snow was general over Ireland. […] It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones […] the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.[85]

Beuys' *Halbiertes Filzkreuz mit Staubbild ‚Magda'*, 1960–65, seine Filzlagen, der Staub von seinen (und Deans) Kreidetafeln und was er ‚Batterien' nannte (Schichten an unterschiedlichen Materialen einschließlich Filz und Zeitungen – man denke an Michael Hamburgers Bibliothek)[86] sind allesamt klare und sinnträchtige Beispiele einer verwandten Praxis.

Die Natur zeigt sich in *An Aside* nicht von ihrer blühenden Seite. Peter Fischli und David Weiss' *Son et Lumière* (1991) bringt auf einer Drehscheibe einen Plastikbecher zum Kreiseln, wobei Muster an der Wand entstehen – wie die Ringe des Saturn. Es handelt sich praktisch um eine ‚Sonnenskulptur', im Katalog zu *An Aside* alsbald gefolgt von einer frühen Interpretation der Fotografie als „sun sculpture […] a science of memory".[87] Schwarz-Weiß-Fotos von toten Bäumen, Monolithen, tierähnlich geformten Zweigen und vereinzelten Abschnitten von Gebäuden liefern das nächste Assoziationsstadium – im Medium der Fotografie dargeboten von Paul Nash, Eileen Agar, Lucy Gunning und Raymond Hains, sowie in der Malerei von Yvan Salomone. Dean geht näher auf die von Nash gefundenen Wurzeln und anthropomorphen Formen in der Natur ein und scheint auf Prozesse des Kuratierens und Schreibens sowie auf Sebald und mehrere andere Ausstellungsteilnehmer hinzuweisen. „He [Nash] borrowed from surrealism something of the belief that it was his action of finding an object that meant it existed; that it was somehow the confirmation of an unconscious desire."[88] In *Die Ausgewanderten* hatte Sebald einen solchen, mit (unsichtbarer) Salzlösung überzogenen, Zweig abgebildet[89] (**Abb. 22**) und neben schriftliche Ausführungen zu seinem eigenen provisorischen Arbeitsprozess gestellt, den er als zum Scheitern – oder zum ‚Versteinern' – geneigt beschreibt (in Übereinstimmung beispielsweise mit dem Basalt in *7000 Eichen*.)[90]

Die Motive Nachkriegsdeutschland und Emigration werden in *An Aside* dank der Einbeziehung von Kurt Schwitters *Angemaltem Stein* (1945–1947; **Abb. 23**) sehr deutlich weitergeführt. Deans Kommentar stellt anfänglich einen Kontrast zwischen Schwitters und ihrem eigenen Umzug von London nach Berlin her, als sie gesammelte Steine auf dem Gehweg liegenließ:

> He was the decontextualised one, living as a displaced person in Ambleside in the Lake District. His stones, […] simply and beautifully painted and transformed into works of art, hold their meaning and must have located him 'home'.[91]

Wenn sie über Thomas Scheibitz' *Stern*, 2002, und Thomas Schüttes *Hund III*, 2005, schreibt, wird Deans eigenes derzeitiges Leben als ‚dekontextualisierte' Künstlerin in Berlin offenkundig, die Bleigießen und Fröbel-Sterne[92] kennen lernt. Der alte Aberglaube vom Bleigießen knüpft an die zahlreichen tierähnlich geformten Zweige in Sebald und *An Aside* an. Er führt uns zurück zu dem Aberglauben um Daten und Namen mit Gleichklang, mit denen ich meine Ausführungen zu Dean begann. Indem sie Schwitters Steine in die Ausstellung integriert,

schließt sie mit der Verbindung zwischen dem Flussbett des Lake Districts (woher Schwitters Steine stammen) und dem Rheinufer (wo Baumgarten seine Objekte gefunden hatte) ebenfalls einen hermeneutischen Zirkel.

Im Gegensatz dazu, wie in *An Aside* thematische Fäden und eine allgemeine kulturelle und historische Untersuchung wahrnehmbar werden, spielt Dean in der Einleitung zu ihrer Ausstellung zweifellos mit dem Ungeplanten und dem Willkürlichen. Sie beschreibt *An Aside* als

> a show created through a meandering, ill-informed thought process where the minutest of incidents can, and have, instructed major decisions. I described it as a process of objective chance, but […] I have shown no fidelity to the true unconscious process: some of my decisions have been associative, while others feel they have been very formally arrived at.[93]

Dean behauptet damit etwas zweideutig, dass die Arbeitsweise weder bewusst noch unbewusst war, was allerdings treffend die Freiheit der Künstlerin beschreibt, sich bei Entscheidungen von der zufälligen Konstellation der Gegenstände, von Menschen oder Ereignissen leiten zu lassen, die sie überraschen, ihr auffallen oder in Bezug auf die Fragen, die in den Werken verfolgt werden, bedeutungsvoll sind.[94] Meine obige Erörterung sollte bezeugen, dass ich nicht zu jenen gehöre, die der Meinung sind, dass *An Aside* beliebig zusammengestellt wurde oder primär im Hinblick auf formale Zusammenhänge – und das dies die Künstlerin selbst ebenso wenig tut: der ‚objektivierende' Blick der Künstlerin ist immer vorhanden und entscheidet, ob ein Gegenstand Teil der Konstellation des Œuvres werden kann und wie ein spezifischer Gegenstand dazu dienen kann, die anderen Elemente des Puzzles zu bereichern. Auch die Bescheidenheit von Deans Beschreibung der Ausstellung als ‚schlecht informiert', muss in Frage gestellt werden: Dean recherchiert sorgfältig (wie wir hier und beim *Sebald*-Text sehen konnten). Das Willkürliche, das Unverbundene erscheint nun selbst als Topos,[95] und zwar als einer, der in die Tradition der Reiseerzählung eingeschrieben ist und den Sebald unterlaufen hat: In unserer unheimlichen Welt gibt es keine Möglichkeit, verloren zu gehen.[96]

‚Objektiver Zufall' ist somit ein irreführender Begriff. Wenn er in André Bretons Werk ursprünglich auf den Surrealismus beschränkt bleibt,[97] das heißt auf die sprichwörtliche Begegnung eines Regenschirms und einer Nähmaschine auf einem Seziertisch, könnte man bei *An Aside* von einem willkürlichen Arrangement sprechen. Breton ist jedoch eine vielseitigere Quelle: in *Nadja* findet sich eine passgenaue Erklärung zur Absicht einer Erzählweise, die auf autobiografischen Zufällen beruht und die der Erzählweise in Deans Einleitung ähnelt. *Nadja* wurde mehr als einmal als Vorläufer für Sebalds Verwendung von Bildern in der Literatur anerkannt. Der Roman beinhaltet eine Reihe von Augenpaaren, die Bronzeskulptur eines Damenhandschuhs (während Sebald den Abguss einer Hand zeigt und von einem geknöpften Handschuh spricht), zahlreiche spärlich bevölkerte oder leere Straßen und Geschäftsfassaden. Am ausschlaggebendsten: *Nadja* beginnt mit der wichtigen und keineswegs beliebigen Frage „Wer bin ich?"[98] Zweifelsohne liefert genau solch ein Erforschen von Identität – wenngleich auf zeitgemäßere, fließendere Art[99] als dies zu Bretons Zeiten üblich war – den inneren Antrieb für einen Großteil von Sebalds schriftstellerischer Tätigkeit und auch für Deans Arbeit. Identität wird heute als Zufalls-Konstruktion umrissen (beispielsweise in Judith Butlers philosophischem Werk). Das Wissen um die Willkürlichkeit der Identität insbesondere von Migranten macht es nicht weniger notwendig, dem zufälligen Ablauf und den Assoziationen zu folgen, die in unser Selbstverständnis eingegangen sind. Dean erklärt wie folgt:

> I concur with André Breton when he spoke of the objective chance process being about external circumstances acting in response to the unspoken desires and demands of the human psyche. I have begun to recognise myself [in *An Aside*], not so much in the works of others – although I have always believed that art works best when it responds to the autobiography of the viewer – but in the connections between them.[100]

Ihre Suche nach Selbsterkenntnis verlief im Zuge der Vorbereitung von *An Aside* demnach erfolgreich, indem sie ihren Betrachtern Hinweise gab (man könnte auch sagen, sie dazu verlockte), die Verbindungen auf ihre jeweiligen Erfahrungs- und Wissensbereiche, auf ihr Leben auszudehnen.

Mithilfe ihrer Arbeit, im Besonderen *An Aside*, tastet sich Tacita Dean an die Kultur ihres deutschen Gastlandes heran, die ihr gleichwohl durch die Entstehung eines dichten Netzwerks an literarischen, historischen und autobiografischen Assoziationen und Beziehungen vertraut ist. Sie hat ‚durch und durch deutsche' Werke wie *Fernsehturm* geschaffen und mit *An Aside* sowie mit *Berlin Works*[101] in der Tate St Ives zwei ‚deutsche' Ausstellungen für Britische Institutionen kuratiert, gefolgt von der Berliner Ausstellung *In My Manor* (Villa Oppenheim, 2008).[102] Dean lebt als Ausländerin in einer ehemals geteilten Stadt, in Berlin, inspiriert – so darf man annehmen – von derjenigen europäischen Stadt, deren Alltag nach wie vor ein Maximum an tiefen und noch sichtbaren Wunden aufweist, ebenso wie die geschichtlichen und architektonischen Spuren von konfliktgeladenen politischen Systeme und Kulturen. Ihr engster intellektueller und künstlerischer (fiktiver) Verbündeter in alledem ist W.G. Sebald.

An Aside wurde nunmehr als ‚deutsche' Ausstellung identifiziert, die auf eine präzise Art Werke versammelt, die eine Konstellation an Objekten und Bildern im Sinne von deren historischen und kulturell spezifischen Bedeutungen evozieren, man könnte auch sagen erforschen. Da *An Aside* durch Großbritannien reiste, kann man Parallelen zur Rezeption Sebalds in der englischsprachigen Welt sowie zu den deutschen intellektuellen Wurzeln seines Werks beobachten. Der Sebald-Kenner Martin Swales führt näher aus:

> What that whole German [Hegelian] tradition articulates is a sense of and feel for the complex and ceaseless interplay of materiality and mentality […] that is at the heart of Sebald's creative achievement. His writing constantly has a descriptive force to it, a need to acknowledge materiality. Yet that materiality is the precipitate of a specific ‚geistige Lebensform', a specific mode of mental and spiritual existence.[103]

Diese Anmerkungen können auch auf Beuys' und auf Deans Arbeit bezogen werden, insbesondere auf *An Aside*, wo sich beobachten lässt, dass das willkürliche / formal(istisch)e Lager von der Hegel'schen Tradition weiter entfernt ist. Dieser Tradition wird in der englischsprachigen Welt immer mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht, da sie für gegenwärtige kunsthistorische Versuche, die Kluft zwischen hochmodernistischem Formalismus und seiner postmodernen Antithese zu überbrücken, einen Präzedenzfall darstellt, indem sowohl Materialität, als auch Mentalität berücksichtigt werden.[104] Die (neuerliche) Wertschätzung, die Beuys, Sebald und Dean erfahren, deren Werk ohne solch eine duale (aber nicht binäre) Betrachtungsweise von Materialität und Mentalität kaum bedeutsame Existenz zufiele, bezeugt diese Entwicklung. Die Aktualität solcher vermittelnder Positionen – und die Anerkennung von Deans Arbeit als keine wahllos assoziative, sondern als absichtsvoll – belegt die Veröffentlichung ihres *W.G. Sebald*-Textes in der bedeutenden kunsttheoretischen Zeitschrift *October*. Allen dreien sind interdisziplinäre Herangehensweisen gemein, die ihre verschiedenen und in Wechselbeziehung zuei-

nander stehenden Interessen und Verfahrensweisen nach dem ‚objektiven Zufall' berücksichtigen; und alle nähern sich einer ‚Metaphysik des Objekts', indem sie schreiben und visuelle Erzählungen schaffen, kuratieren und im Medium Film arbeiten, sammeln und auswählen, recherchieren, theoretisieren und assoziieren. Beuys, Sebald und Dean haben in mehrfacher Weise offene, intertextuell ergiebige, ja, komplexe kreative Praktiken entwickelt. Ihre Werke laden uns dazu ein, den vielen von ihnen hergestellten Verbindungen teilhaftig zu werden und unsere eigenen wiederkehrenden, zyklischen Geschichten zu interpretieren und daran zu koppeln. Als Leser und Betrachter sind wir Teil dieser Welt, die eine Heimkehr unmöglich macht, aber die von komplexen Affinitäten[105] zu den Projekten gleichgesinnter Schöpfer getragen wird.

Komplexität

Unsere Wahrnehmung von Komplexität schwindet heutzutage durch die Medien und die Gerätschaften, die unser Leben (vermeintlich) leichter machen, sowie durch zahlreiche Kräfte (darunter Sicherheitsvorschriften), die unser Leben infantilisieren. Sie steigt hingegen im Überfluss von Information und Material, die nun bei jedem Mausklick zugänglich sind. Komplexität wird jedoch auch näher untersucht und immer besser verstanden, wenngleich eher in den Bereichen von Computerwissenschaft und Statistik.[106] Wie könnte solche aktuelle Forschung auf Kunstwerke angewandt werden, die ganz bewusst analog und nicht digital sind: Tacita Dean gab ihrem Baseler Schaulager-Katalog den Titel *Analogue*, W.G. Sebald bevorzugte Bilder, die nicht in Photoshop, sondern durch Fotokopie bearbeitet wurden, und Joseph Beuys' synästhetische Installationen gründen so stark auf ihrer Materialität, dass eine Digitalisierung in diesem Kontext förmlich absurd anmutet.[107]

Diese Künstler zeigen, dass wir Komplexität wieder für eine Kunst gewinnen können, ja müssen, die lange Zeit intuitiv gearbeitet hat, in einer Weise, die mit der Arbeitsweise unseres Gehirns (wie wir nun feststellen) sympathisiert: das ‚Analoge' ist, wie Dean betont, dem Denken nah verwandt – da wir in Analogien denken:

> Thinking too becomes analogue when it is materialised into a concrete form; when it is transmuted into lines on paper or marks on a board. It is as if my frame of mind is analogue when I draw. Analogue implies a continuous signal […] whereas digital constitutes what is broken up, or rather, broken down […] for me, it just does not have the means to create poetry […] We are being frogmarched towards its sparkling revolution without a backward turn, without a sign or a nod to all we are losing.[108]

Wenn Umberto Eco in „Das offene Kunstwerk" Anfang der 1960er Jahre sah, dass die Menschen eine gewisse Offenheit an Kunstwerken schätzen, um sich aktiv und teilhabend denkend zu erfahren (aber ohne ‚weißes Rauschen' hervorzurufen),[109] können wir nun einen Schritt weiter gehen: Das Gehirn lässt sich als ein komplexes, nicht-lineares System begreifen, genau wie die Welt um uns. Seine Struktur aus Neuronen-Gruppen ist von Instabilität und Chaos geprägt, ebenso wie – interessanterweise – von Selbstorganisation. Wir erfahren die Welt als eine immer weniger berechenbare oder vorhersagbare, aber wir lernen auch ständig, besser mit dieser Tatsache umzugehen.[110] Für Künstler stellt Komplexität ein sowohl interessantes als auch beruhigendes Feld dar, da es für sie keine Normen gibt, sondern Präzedenzen (d.h. gleichgesinnte Schöpfer) und einmalige Details, die uns erlauben, größere Zusammenhänge innerhalb eines

im Allgemeinen ‚chaotischen' Bereichs zu erschließen. Nichtsdestotrotz erscheint dieses Möglichkeits-Feld und die Auswahl an Verbindungen innerhalb der Welt beträchtlich kleiner, wenn wir die Wahrscheinlichkeit (im Sinne von Komplexität verstanden) berücksichtigen: Die allgemeine Regel, dass zwei beliebige Personen nur durch sechs Verbindungsschritte voneinander entfernt sind, reduziert sich auf drei, wenn bereits Nähe vorhanden ist. Informations-Entropie existiert, aber wir konnten feststellen, dass Künstler gelernt haben, ihrem Glück und ihrem Material zu vertrauen.[111] Dies kommt von der Beobachtung, wie Mechanismen der Selbstorganisation funktionieren, von der Umgebung sowie von der Übung, d.h. dem Lernen durch Vergleiche: Tacita Deans besonderes Talent, vier- und mehr-blättrige Kleeblätter zu finden, ist ein gutes Beispiel.

Das Objektive an Deans ‚objektivem Zufall' gewinnt an Gewicht, und es bilden sich Muster heraus. Wissenschaftlich scheint es dann – wiederum – unwahrscheinlicher, dass wir ‚verloren gehen' und keine Verbindung finden zwischen Aspekten in unserem Leben und unserer Umgebung.[112] Deans, Beuys, Sebalds und Hamburgers Instinkte ließen sie ein weites Netz aus diachronen Referenzen spannen: Urgeschichte und Natur als Bezugspunkte heben die zyklische Weltsicht hervor, die sie sich von Giambattista Vico oder Friedrich Nietzsche angeeignet haben mögen. Diese Künstler haben sich der Natur zugewandt, wenn sich Trauma und Zerstörung in der Gegenwart abzeichneten.

Eine sowohl im weitesten Sinne zyklische als auch rhizomatische Weltsicht, wie wir sie hier gefunden haben, konterkariert auch Vorstellungen vom ‚Genie' und macht Größe relativ und flüchtig. Während sie Hagiografie vermeidet, erlaubt es Dean anderen Künstlern ihre Œuvre zu beeinflussen (siehe ihre Arbeit zu Robert Smithson, Marcel Broodthaers und Mario Merz). Dies hat nur teilweise mit gegenwärtigen Trends von ‚Postproduktion' in der Kunst zu tun und stimmt vielmehr mit dem hier vorherrschenden Thema überein: Der ‚objektive Zufall' macht diese Geste erforderlich. Nichtsdestotrotz ist bei ihren Themen auch Abwesenheit ein deutliches Merkmal. Als Übersetzer nahm Michael Hamburger eine sehr zurückhaltende Rolle ein und wird nie *en face* gesehen, sondern meist durch Fenster und großenteils verdunkelte Ausblicke in seinem Haus. Beuys' Angelegenheiten, Werke und Methoden werden wiedergespiegelt, aber die fast mythische Person, ja selbst seine Werke, sind im *Darmstädter Werkblock* und in Deans Niederrhein-Erzählung *W.G. Sebald* abwesend.

Dem Rezipienten wird, um sich den Sinn zu erschließen, nahegelegt, die Strategie des Künstlers zu folgen: Eine detaillierte Lektüre des zur Verfügung stehenden Materials wiederholt die genaue Prüfung des teilweise Vorgefundenen oder Dokumentarischen, oft mit Readymade-Charakter, durch den Künstler selbst. Wir können demnach nicht auf ‚rationalere', traditionell wissenschaftlichere Weise vorgehen als die Künstler, sondern müssen ebenso Anekdoten und historischen Fakten nachgehen, Zufall und Komplexität erforschen, um die Selbstorganisation des Materials vor unseren Augen geschehen zu lassen und ein so reichhaltiges Gesamtbild zu gewinnen, wie es vor uns ausgebreitet wurde. Kulturell kundige Assoziationen – man wagt zu sagen: informierte Spekulation – scheint also eine mögliche, wertvolle Herangehensweise im Umgang mit einem komplexen Werk und eine geeignet Methode für andere Künstler und das Publikum, um weiter im Sinne einer Poetik des ‚objektiven Zufalls' zu interpretieren und zu kreieren.[113]

Der ‚objektive Zufall' ist inzwischen als eine Art – oder besser vielschichtige Möglichkeit – umrissen, komplexe Kunstwerke zu schaffen, die auf zufälligen Begegnungen und Eventualität beruhen. Die Künstler, um die dieser Essay kreist, erforschten die Potentialität der Gegenstände und Themen, auf die sie stießen, und schöpften die Möglichkeiten ihrer Bedeutungen aus. Diese entstanden aus so etwas wie einer Typologie gleichgesinnter Schöpfer, Einflüssen und histo-

rischen Querverbindungen, beruht aber auch auf einem gewissen Aberglaube,[114] der eigene komplexe Konstellationen hervorbringt.

Wir haben es beim ‚objektiven Zufall' sowohl mit einem enzyklopädischen, als auch einem historischen Ansatz zu tun, der den Künstler zum Arrangeur oder Bricoleur macht, zu einem Feinabstimmer des hermeneutischen Spektrums von Gegenständen, einem Benutzer und Wiederverwerter vergangener Erzeugnisse (häufig ready-made, re-cycled und dokumentarisch). Damit werden frühere Kunstwerke für wertvoll befunden, sowie, allgemeiner gesprochen, frühere Erfahrungen. Besonders das Leiden bleibt durch solche Werke in unserer körnig-unscharfen Erinnerung hängen, indem sie ihre Sinnzusammenhänge und Nachwirkungen evozieren. Die Melancholie darzustellen, die Hand in Hand geht mit dem Versuch, über historisch verbürgtes die Erinnerung zu öffnen, ist für Künstler offensichtlich über die Generationen hinweg eine Notwendigkeit: Die Mehrheit der deutschen Bevölkerung verweigerte sich dieser Melancholie während der Nachkriegsjahre, obwohl sie den Trauerprozess unterstützt hätte und damit letztendlich eine Heilung.[115]

Während Peter Sloterdijk mit einiger Glaubwürdigkeit behauptet, dass die Nachkriegszeit nunmehr zu Ende sei,[116] hege ich keinen Zweifel daran, dass die vielschichtigen Werke und Herangehensweisen von Beuys, Sebald und Dean uns noch für lange Zeit fesseln werden, dass sie Analogien provozieren und kritische Untersuchungen anregen werden – besonders wenn sie im Kontext von Geschichte und Erinnerung verstanden werden: „People tell their stories (which they do not know or cannot speak) through others' stories".[117] So wie Dean uns ihre Geschichte durch die möglichen Geschichten anderer erzählt, so können wir in ihrer Arbeit erkunden, wie objektive Zufälle Beziehungen und Bedeutungen für uns herstellen. Künstler wie Beuys, Sebald und Dean bereiten uns darauf vor, uns mit der bereichernden Komplexität ringsum auseinanderzusetzen – ob nun in unseren Migranten-Identitäten, kulturell und historisch erinnerten Spuren oder in Kunstwerken, denen wir begegnen.

Anmerkungen

1 Dieser Text ist eine fortführende Bearbeitung und Ausweitung meines Aufsatzes „Post-War Germany and ‚Objective Chance': W.G. Sebald, Joseph Beuys, and Tacita Dean", veröffentlicht in: *Searching for Sebald: Photography After W.G. Sebald*, hg. von Lise Patt, Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles: Institute of Cultural Inquiry 2007, S. 412–439.

2 Beuys wurde angeblich von nomadischen Tartaren aus dem Wrack seines Flugzeugs gerettet, die seine Wunden behandelten, indem sie seinen Körper mit Fett einschmierten und ihn in Filz wickelten. Dieser Mythos wird gerne als Erklärung angeführt, warum der Künstler Fett und Filz für seine Skulpturen benutzte. Zwar beruht die Geschichte auf wahren Begebenheiten, doch wurde sie zweifellos ausgeschmückt und ihr Wahrheitsgehalt somit zweifelhaft.

3 Siehe Friedhelm Mennekes: „Memoria im Trafo-Turm: Über das Büdericher Mahnmal (1958) von Joseph Beuys", in: *Dazwischen: Die Vermittlung der Kunst. Festschrift für Antje von Graevenitz*, hg. von Renate Buschmann, Marcel René Marburger, Friedrich Weltzien, Köln: Dietrich Reimer 2005, S. 189–204.

4 Spätere Werke zu diesem Thema sind: *One Counts Behind the Bone–Pain Room* (1983), *Plight* (1985) sowie eine Installation im Martin-Gropius-Bau in Berlin, die den Schutt von nebenan mit den Folterzellen der Nazis konnotiert: *Stag Monuments* (1982).

5 Siehe Christa-Maria Lerm Hayes: *James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys*, Zürich: Olms Hildesheim 2001, insbesondere die Seiten 148, 256, 257, 261–273, 332–335. Gene Ray hat in seiner Doktorarbeit sowie in *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, New York: Distributed Art Publishers 2001 unabhängig davon an ähnlichen Themen gearbeitet. Eine denunzierende Abhandlung über Beuys' Leben, die nichtsdestotrotz reich an historischen Fakten ist, stammt von Frank Gieseke und Albert Markert: *Flieger, Filz und Vaterland: Eine Erweiterte Beuys Biografie*, Berlin: Elefanten Press 1996. Die Autoren bemerken z.B., dass das polnische Wort für Kunst der deutschen Abkürzung für Kampfflieger ähnelt: *Sztuka/Stuka* (51). Sie behaupten kategorisch, dass Beuys es ablehnte, sich kritisch mit seiner eigenen Rolle als Wehrmachtssoldat in der Zeit des „Dritten Reiches" auseinanderzusetzen, wie klein auch immer sie gewesen sein mag (128). Rays, Mario Kramers und meiner eigenen Arbeit nach, kann dieses Urteil nicht aufrechterhalten werden. Siehe Mario Kramer: „Joseph Beuys: *Auschwitz Demonstration,* 1956–64", in: *German Art from Beckmann to Richter: Images of a Divided Country*, hg. von Eckhart Gillen, Köln: DuMont 1997, S. 261–275.

6 „For Sebald, trauma is inescapably bound up with repetition, and his narratives both retrace the past and explore the inescapability of the past in the present. He draws on ‚The Uncanny' to reconfigure the German *Heimat* or homeland as an unhomely territory, which is characterized by disorienting coincidences, repetitions and doublings. More broadly, he demonstrates that contemporary Europe is unhomely, haunted by the spectres of the past, and especially by the traumatic history of the Holocaust". Aus J.J. Long und Anne Whitehead (Hg.): *W.G. Sebald: A Critical Companion* (Seattle: University of Washington Press, 2004), Einleitung, S. 9.

7 Zum Zusammenhang zwischen Beuys und Irland siehe: Sean Rainbird: *Joseph Beuys and the Celtic World*, London: Tate Publishing 2005. Seit 1974 besuchte Beuys Irland (Nord und Süd) immer wieder. Ein Symposium zum zwanzigsten Todestag von Beuys legte einen Schwerpunkt auf seine dortigen Hinterlassenschaften (neben anderen Themen zur zeitgenössischen, engagierten und interventionistische Kunstpraxis): Goethe Institut Dublin, 23. Januar 2006, von der Autorin organisiert.

8 Zu Beuys und prähistorische Monumente, siehe meinen Aufsatz „Erweiterte Kunstgeschichte: Carola Giedion-Welcker, Joyce und Brancusi bei Joseph Beuys", in: Buschmann u.a.: *Dazwischen* (wie Anm. 3), S. 121–132.

9 Peter Sloterdijk: *Theorie der Nachkriegszeiten*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2008.

10 Benjamin H.D. Buchloh: „Beuys: The Twilight of the Idol: Preliminary Notes for a Critique", in: *Artforum* (Januar 1980), S. 35–43.

11 Dies ist ein Aspekt eines größeren Zusammenhangs, den ich gegenwärtig nicht besprechen möchte; ebenso wenig kann ich bereits Schlussfolgerungen zu einem Vergleich von Sebalds und Beuys Gebrauch romantischer Metaphorik (und ihrer verwandten Naturvorstellungen) anbieten. Siehe: Theodora Vischer: *Beuys und die Romantik – individuelle Ikonographie – individuelle Mythologie?*, Köln: Walther König 1983. Nichtsdestotrotz ist Sloterdijk überzeugt, dass eine ‚Normalisierung' im Umgang mit der deutschen Vergangenheit im Großen und Ganzen stattgefunden hat, auch wenn er Vorbehalte gegenüber der Presse hat: Ihre Tendenz, international Hypes anzustacheln und an einfache Instinkte zu appellieren, mag nun die größte Gefahr für gute, sprich interessenfreie Beziehungen zwischen früheren Opponenten darstellen (wobei er von den deutsch-französischen Beziehungen ausgeht). Sloterdijk: *Theorie* (wie Anm. 9), Kapitel 8. Kunst als Medium kann also eine ‚Normalisierung' noch nicht voraussetzen.

12 Ich beziehe mich speziell auf die umfangreichen Retrospektiven, kuratiert von Mark Rosenthal und Sean Rainbird in der Menil Collection, Houston, Texas und in der Tate Modern, London, 2004–2005.

13 Dies gilt besonders für die Zeichnungen von Beuys' *Ulysses-Extension* (1957–1961), in denen er sein *Auschwitz Monument* entworfen hat. Sie waren lange in einer privaten Sammlung aufbewahrt und konnten 1997 vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt angekauft werden. Siehe meine Beiträge *Joyce als Inspirationsquelle für Beuys* (wie Anm. 5), Kapitel 4, und *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce*, Dublin: Lilliput Press 2004, die einige Erkenntnisse aus dem vorangegangenen Buch über Beuys auf Deutsch zusammenfassen (siehe Index für „Beuys").

14 Im Deutschland der Nachkriegszeit hatte Modernismus Vorrang gegenüber zeitgenössischer Kunst. Man musste ‚aufholen', das verleumderische und destruktive Treiben der Nazis ‚in Ordnung bringen', aber daraus

ergab sich auch eine Art Amnesie, da nur Werke in den Vordergrund gestellt wurden, die keine Spuren der jüngsten Zerstörung aufwiesen. Aus Modernismus wurde bald ‚klassische Moderne', sodass Wilhelm zum Beispiel Lehmbrucks Bronzefiguren gegenüber den von ihm selbst bevorzugen ‚ärmeren' Steinabgüssen favorisiert wurden.

15 „This impenetrable off-limits territory, this untranslatable utterance belongs to the photograph. It is one of [W.G.] Sebald's achievements as an illustrator of his own texts that the absence of one of these densely weighted objects is at least as powerful as its presence". Elinor Shaffer: „W.G. Sebald's Photographic Narrative", in: Rüdiger Görner (Hg.), *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*, München: iudicium 2003, S. 62.

16 Long und Whitehead, *W.G. Sebald: A Critical Companion* (wie Anm. 6), S. 14.

17 „Unter dem Datum des 20. August 1943 […] berichtet Friedrich Reck von einer Gruppe von vierzig bis fünfzig solcher Flüchtlinge, die versuchen, auf einem oberbayrischen Bahnhof einen Zug zu stürmen. Dabei fällt ein Pappkoffer ‚auf den Perron, zerschellt und entleert seinen Inhalt. Spielzeug, ein Nagelnecessaire, angesengte Wäsche. Zum Schluß ein gebratener, zur Mumie geschrumpfter Kinderleichnam, den das halbirre Weib mit sich geschleppt hat als Überbleibsel einer vor wenigen Tagen noch intakten Vergangenheit'." Aus W.G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag 2001, S. 36.

18 Sebalds Themen, Erinnerung, Trauma, der Holocaust und die Fotografie wurden in *W.G. Sebald: A Critical Companion* (wie Anm. 6) untersucht, besonders in der Einführung von J.J. Long und Anne Whitehead sowie in den Aufsätzen von Caroline Duttlinger und Wilfried Wilms: „The notion of belatedness in Caruth is not confined to the trauma or pathology of the individual but encompasses subsequent generations, so that groups of individuals who have not themselves experienced trauma can ‚inherit' the memories of those who have died. […] Sebald insists that the shadow of the war falls over him and that he cannot escape from it. His novels address the relation of the generation after to the trauma of the war, and assess the impact of the Holocaust on German collective identity. […] Is the transgenerational transmission of trauma an appropriate model for describing the impact of the war on those who come after? [… Sebald] occupies a central position in contemporary memory discourse" (ebd., S. 9). Und direkt in Bezug auf die Fotografie: „[the] notion of a structural similarity between photography and memory" (ebd., S. 157); „Austerlitz's engagement with photography in the context of the Holocaust poses the question of whether photography can indeed figure as a substitute for lost memory" (161); „it is this conjunction of objectivity and opacity which resists any straightforward act of decoding" (165). Es heißt hier über Sebald: „[he is] like Wiesel, concerned about the transformation of this experience (the ‚truth of area bombing' perhaps) into the collective ‚secondary memory' of something like a national consciousness. For Sebald […] the prime agent of such a transfer is not the historian but the artist" (178). Beuys war zweifelsfrei derselben Meinung und bringt dies in seinem Werk zum Ausdruck, wie ich hier hoffe gezeigt zu haben. Laut Sebald haben „gewisse Dinge so eine Art, wiederzukehren, unverhofft, und unvermutet, oft nach einer sehr langen Zeit der Abwesenheit". Zit. nach Ruth Klüger: „Wanderer zwischen falschen Leben", in: *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur: W.G. Sebald* (2003), H. 158, S. 100.

19 Das kann auch als eine grundlegende Motivation in James Joyces Werk gesehen werden, das für eine solche akkumulative Herangehensweise in der Literatur paradigmatisch ist. Dean ist, wie Sebald und Beuys, eine passionierte Sammlerin (und hat ihre Kleeblatt-Sammlung auch ausgestellt).

20 Volker Harlan: *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart: Urachhaus 1986, S. 37.

21 Heiner Bastian in Joseph Beuys: *Zeichnungen Tekeningen Drawings*, Rotterdam: Museum Boymans-van Beuningen 1979, S. 15.

22 Beuys wollte den Begriff ‚Symbol' nicht auf die Funktionsweise der Objekte in seinem Werk anwenden. Antje von Graevenitz schlug das Joyce'sche Konzept der Epiphanie als Alternative vor. Antje von Graevenitz: „Der ‚Eurasienstab' von Joseph Beuys/‚L'Eurasienstab' de Joseph Beuys", in: Anny de Decker (Hg.): *Joseph Beuys: Eurasienstab*, Antwerpen: Wide White Space 1987, S. 57.

23 Tacita Dean und Jeremy Millar: *Art Works–Ort*, aus dem Englischen übersetzt von Dörte Fuchs und Jutta Orth, Hildesheim: Gerstenberg Verlag 2005, S. 178.

24 Es handelt sich um folgende Werke: David Vaughan, *The Second Life of Lidice*, (2001); Susan Hiller, *The J-Street Project* (2002–2003); Rodney Graham, *Aberdeen* (2000, an Kurt Cobains Geburtsort); Gregor Schneider, *Rotes Haus ur* (2001); Alexander und Susan Maris, *THERAPEUTICUM* (2002) (Recherche zu und Reinszenierung von Beuys *Kinloch Rannoch)*; Douglas Huebler, *Location Piece #2*, 1969.

25 Siehe Lerm Hayes: *Joyce als Inspirationsquelle* (wie Anm. 5), S. 248–250.

26 Sebald in *Die Ringe des Saturn*: „Heute, da ich meine Aufzeichnungen zum Abschluß bringe, schreibt man den 13. April 1995. Es ist Gründonnerstag, der Tag der Fußwaschung und das Namensfest der Heiligen Agathon, Carpus, Papylus und Hermengild. Auf den Tag genau vor dreihundertundneunzig Jahren wurde von Heinrich IV. das Edikt von Nantes erlassen; wurde in Dublin, vor zweihundertdreiundfünfzig Jahren, das Messias-Oratorium Händels uraufgeführt; Warren Hastings, vor zweihundertundzwanzig Jahren zum Gouverneur von Bengalen ernannt; in Preußen, vor einhundertdreizehn Jahren, die antisemitische Liga gegründet und ereignete sich, vor vierundsiebzig Jahren, das Massaker von Amritsar, als der General Dyer zur Statuierung eines Exempels das Feuer eröffnen ließ auf eine fünftausendköpfige aufständische Menge, die zusammengelaufen war auf dem unter dem Namen Jallianwala Bagh bekannten Platz." W.G. Sebald: *Die Ringe des Saturn,* Frankfurt/M.: Fischer 1997, S. 348–

349. Er hätte Samuel Becketts Geburtstag hinzufügen können. Siehe auch: Ruth Klüger: „Wanderer" (wie Anm. 18), S. 100.

27 Sie interpretierte auch die Zahl, die sie im ehemaligen Atelier des Künstlers Marcel Broodhaers in Düsseldorf fand, als Datum: 21.12.2002.

28 Tacita Dean: *W.G. Sebald*, nicht nummerierter Band in: *Tacita Dean*, Göttingen/Paris: Steidl, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris 2003, o.S.

29 „Sebalds Bücher zeigen fast auf jeder Seite, wie belesen er war, wie er sich ausgekannt hat in dieser Kultur, die, wie er es sah, am Zerbröckeln oder schon darüber hinaus war. Aber auch diese Kenntnisse konnten ihm suspekt vorkommen – ein Eskapismus." Ruth Klüger: „Wanderer" (wie Anm. 18), S. 99.

30 Tacita Dean in: Dean, Millar: *Art Works–Ort*, (wie Anm. 23), S. 178.

31 Von Zufällen der kosmischen Art wimmelt es bei Dean und Sebald. Sebalds Geburtstag im Zeichen des Saturns ist nur das prominenteste Beispiel. Dean hat nicht weniger als drei Werke über Sonnenfinsternisse geschaffen: *Banewl, Totality* und *Diamond Ring*.

32 Jean-Christophe Royoux, Marina Warner, Germaine Greer: *Tacita Dean*, London: Phaidon 2006, S. 133.

33 Parallel wäre Joyces *Ulysses* – ein Vorgänger von Döblins Roman – zu nennen. Er spielt an einem Tag in Dublin und enthält sowohl kosmische, als auch mythologische Referenzen. Sowohl Beuys, als auch Dean haben Ein-Tag-Werke geschaffen: Deans *Friday/Saturday* mag in der Ansammlung von Geräuschen auf John Cage verweisen, während Beuys 24 Stunden auf einer ‚Insel' festsaß und in einer Performance nach älteren Werken griff, die er auf dem Boden um die ‚Insel' verstreut hatte und von denen manche wiederum Bezug auf den Holocaust nehmen. Siehe Lerm Hayes: *Joyce in Art* (wie Anm. 13), S. 228.

34 John Zilcosky: „Sebald's Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost", in: Long und Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (wie Anm. 6), S. 114. Dieses Motiv steht folgendermaßen in Beziehung zur Fotografie: „photographs can enable access to ‚experiences that have remained unremembered yet cannot be forgotten'". Caroline Duttlinger: „Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W.G. Sebald's *Austerlitz*," in: ebd., S. 160. Auf treffende Weise suchte Dean nach Robert Smithsons Land-Art-Werk *Spiral Jetty*. Sie hat es nicht gefunden, aber ‚fand' stattdessen das Werk *Trying to Find the Spiral Jetty*, 1997.

35 Zit. nach Heiner Boehncke: „Clair obscure: W.G. Sebalds Bilder", in: *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur: W.G. Sebald* (2003), H. 158, S. 51.

36 Ich danke Rita Kersting, dass sie so freundlich war, Deans Arbeit mit mir zu besprechen und mir einiges an Material für den vorliegenden Aufsatz zur Verfügung zu stellen.

37 Tacita Dean*: Sebald* (wie Anm. 28), o.S.

38 In *Die Ringe des Saturn* stellt die Produktion von Seide einen wichtigen Subtext dar, da die Seidenfäden buchstäblich und im übertragenen Sinn zahlreiche Verbindungen schaffen und das dichte Netz des Buchs spinnen.

39 Schaut man sich Tacita Deans *The Russian Ending* an, eine Reihe von Fotogravuren aus dem Jahr 2002, springt dem mit Sebald vertrauten Betrachter die Ähnlichkeit der Titelseite mit den Bildern des Schriftstellers von Schornsteinen aus Manchester ins Auge (das 19. Bild), während der Titel etwas evoziert, was auf der Krim beinahe über Beuys gekommen wäre. Das zweite Bild trägt die Überschrift *The Crimea*, ein Verweis auf den Ort also, an dem sich Beuys berühmter Flugzeugabsturz zutrug.

40 Dean beantwortete meine Frage in dieser Hinsicht mit dem Kommentar: „Beuys presence did very much flavour my day in Kleve/Goch […] it was all very connected looking back […] his [Beuys'] absence was not consciously intentional […] I wasn't even consciously pursuing my Sebaldian narrative at that point, if I remember correctly." Tacita Dean in Korrespondenz mit der Autorin, 21. Oktober 2005.

41 Alexander Kluge: *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8, April 1945*, zit. nach Christian Schulte: „Die Naturgeschichte der Zerstörung: W.G. Sebalds Thesen zu ‚Luftkrieg und Literatur'," in: *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur: W.G. Sebald* (2003), H. 158, S. 83.

42 Siehe Lerm Hayes, *Joyce als Inspirationsquelle* (wie Anm. 5) und *Joyce in Art* (wie Anm. 13). Beuys sah sich gerne als Kelte, und da er vom Niederrhein stammte, fühlte er sich sowohl dem Deutschen als auch dem Niederländischen verbunden, was seine Identität verkomplizierte. Als früherer Soldat sympathisierte er immer wieder mit den Entrechteten, Auswanderern und europäischen Randgruppen.

43 Einige Werke zu diesem Thema sind *Erd-Telephon* (1968), *Telephon S–E* (1974) sowie Beuys' Maxime, dass er ein ‚Sender' sei und stets etwas ‚übertrage'. Aus Interesse des Künstlers an Joyce besuchte er den Martello Turm in Sandycove, Dublin, wo der *Ulysses* beginnt. Dies ist einer von vielen Türmen, die das Britische Imperium im frühen 19. Jahrhundert als Festung gegen Napoleons Truppen gebaut hatte. Sie stehen in Sichtweite voneinander und ermöglichen somit, per Lichtsignal zu kommunizieren.

44 W.G. Sebald: *Die Ausgewanderten*, Frankfurt/M.: Fischer 2003, S. 287; (Englisch im Orginal).

45 Siehe Abschnitt zu Beuys' in Harald Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 2000*, Arau/Frankfurt/M.: Sauerländer 1983.

46 Tacita Dean: „Best of 2007: Block Beuys Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Deutschland", in: *Artforum*: *Best of 2007* (Dez 2007), Bd. XILI, Nr. 4, S. 314–315. Deans Interesse am *Block Beuys* wurde von Teresa Gleadowe angeregt, die das Magister-Studium für Kuratoren am Royal College in London gründete. Sie brachte ihre Studenten mehrere Jahre hintereinander nach Darmstadt, um einen Raum zu besuchen, der nicht nur in Bezug auf Beuys' Œuvre einzigartig ist, sondern auch international eine Besonderheit im Hinblick auf die kuratorische Herangehensweise zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt. Tacita Dean im Gespräch mit der Autorin, Berlin 21./22. August 2008.

47 Aus dem Bericht der Restauratoren, vorgetragen bei

einer Informationsveranstaltung am 22. Februar 2008 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt.

48 Rechtecke unterschiedlicher Brauntöne zitieren auch Imi Knoebels Werk, das in Darmstadt einen Raum vor dem Beuys-Block ausgestellt ist (er war ein Schüler von Beuys). Kunstwerke, die Stoffe auf ähnlich einfache, aber effektive Art wie an den Wänden des Blocks einsetzen, stammen u.a. von Blinki Palermo und Rainer Ruthenbeck. Diese könnten der Liste Krcmas hinzugefügt werden. Der Kunsthistoriker Ed Krcma hat sie als kunsthistorische Referenzen gedeutet: an Kasimir Malevich, Lucio Fontana und andere „Resistant Remainders: Beuys, Broodthaers and Tacita Dean's Darmstädter Werkblock". Unveröffentlichter Vortrag, bei der AAH Konferenz in London, 2.–4. April 2008. Krcma hat auch den Begriff des ‚Bergens' (engl. ‚salvage') nützlich angebracht: ein Wiederfinden, Aufbewahren und Sammeln, das auf einer Vorstellung von Zeit beruht, die im Grunde nicht-synchron verläuft; eine ‚nicht mehr zusammenpassende' Zeit sozusagen, die unvereinbare Fragmente enthält, welche aus der Bahn des dominierenden Moments ausbrechen.

49 Siehe Antje von Graevenitz: „‚Ein bißchen Dampf machen': Ein alchemistisches Credo von Joseph Beuys", in: *Im Blickfeld: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle – Ausstieg aus dem Bild,* Hamburg: Christians 1996, S. 43–60.

50 Siehe Anm. 5.

51 Tote Insekten, die an Beuys' Holocaust-Arbeiten im *Block* anknüpfen, mögen suggerieren, dass sie sich ebenfalls mit diesem Thema beschäftigt, aber sie bleibt allgemeiner und in ihrer Berücksichtigung von Diversität politischer: der abgedunkelte Stoff, besonders im Vergleich zu neueren, leichteren Flicken und der Ansatz, braun mit weiß zu ersetzen, weisen auf die Verschiedenheit der Völker hin. Der Versuch, die braunen mit makellos weißen Wänden zu ersetzen, ist sicherlich nicht mit einer ethnischen ‚Säuberung' zu vergleichen; dennoch hat Georges Didi-Huberman Teile von Kunstwerken ausgemacht, die für die Hautfarbe stehen und sie erfolgreich interpretiert.

52 Dean arbeitet gegenwärtig an einem Hünengräber-Projekt in Deutschland.

53 Die Vitrinen stellen ähnlich schwere ‚Blöcke' auf schmalen Füßen dar – diese Beobachtung wird dadurch verstärkt, dass man auf dem Weg, kurz bevor man zu den Auschwitz-Vitrinen gelangt, einen Tisch sieht, den Beuys 1953 entworfen hatte und der die Formen der (Auschwitz-)Dolmen mit ihrer zweifachen Winkelstellung vorwegnimmt: in der Ausprägung der Tischoberfläche und dem Umriss des schwarzen Furniers darauf. Einem teils rot bemalten Modell einer dieser Formen begegnet der Betrachter in der allerersten Vitrine in Raum 5, neben der eigentlichen Auschwitz-Vitrine. Siehe meinen Aufsatz in Buschmann (wie Anm. 3).

54 Tacita Dean: „Best of 2007" (wie Anm. 46), S. 314.

55 Nur wer mit dem Werk vertraut ist, wird erkennen, dass sie hauptsächlich der Reihenfolge der Räume nach geht. Dokumentarisches Bildmaterial siehe: Eva Beuys, Wenzel Beuys, Jessyka Beuys (Hg): *Joseph Beuys: Block Beuys*, München: Schirmer/Mosel 1990.

56 Tacita Dean: „Best of 2007" (wie Anm. 46), S. 315. Hier schließt sie ganz deutlich: „Of the three options being discussed – to leave it as it is, to re-create the jute walls and carpet, or to paint the walls white and uncover the parquet floor – I would wish for the first, where both art and Hessian world that surrounds it, are left to fade away gently at the same rate of change: discreet museum entropy of the twenty-first century."

57 FÜR TED HUGHES
29ter Oktober 1998

Nach Sturm und Wasser nahe dem Winter sichtbar
Ein blasser Halbmond mit Hof verschwommen halbirdisch.
Der Jägerin Licht, Artemis, wie eine Katze sacht
Auf ihre Art tötend, wie eine Katze in sich gekehrt,
Darum verehrt, Beschwörerin des Verzichts.

Des Morgens aber, des Apoll, der Aphrodite
Scheint auch grausam auf die Pflanzer, die Züchter
Von sterbendem Vieh, Korn.
Dann ist es Liebe die schmerzt, nicht die Kälte.

Beiden hatte zu dienen der Hochsommer-Geborne,
Der Mutter sein mußte seinen Halbwaisen,
Verschwenderisch gab, half.

Unverzehrt diesen Tag seines Tods
In beiderlei Licht liegen die dunklen Äpfel aus Devon
Die ich zog aus dem Kern an einer rauheren Küste
Zu seinem und seines Gartens Gedächtnis.
Widerstreit mehrte die Bäume,
Gab der Frucht Härte, Zärte, Dauer über unsere Tage.

Übersetzt von Peter Waterhouse

58 Sebald: *Die Ringe des Saturn* (wie Anm. 26), S. 220.

59 Zudem vermissten wir Eva, als ein einsamer Mann erstmals unter den Apfelbäumen auftauchte. Wir Betrachter wissen, dass sich eine Frau hinter der Kamera befindet, aber später sehen wir Michael Hamburger auch in weiblicher Gesellschaft essen.

60 Genesis 8.22.

61 Im Gespräch mit Tacita Dean (August 2008).

62 Hamburger im Gespräch mit Tacita Dean, die dies durch Korrespondenz an die Autorin weiterleitete (September 2008).

63 In einem Brief an Dean vom 20. Februar 2007, schreibt Hamburger: „You mention that *Guardian* review, in which I was introduced as a ‚German poet' – as though I hadn't been an English one for more than 60 years. People had to write in to correct the error – typical of the current state of this country." In einem Brief vom 9. März 2007 erwähnt Hamburger in mehrfacher Hinsicht Deutschland, in einer Weise, die man für nicht ganz stimmig halten kann: „I wonder whether the film could not be shown in Germany without […] sub-titles, because so much of the film rests on its visual appeal – not to mention the sound of the wind!
The Guardian printed a correction of the description of me as a German poet, but most readers will not read their Correction Column … and hope very much that I

haven't harmed the prospect of German showings." Diese und nachfolgende Dokumente wurden mir freundlicher Weise von Tacita Dean zur Verfügung gestellt.

64 In einem Brief an Dean vom 7. Oktober 2006 führt Hamburger aus: „I trust you to make something good out of my poor performance – probably by putting the main emphasis on the visual content of the film, letting that speak for itself. There are many things I've never been able to talk about, only to intimate in my poems. This applies to the hidden connections between my garden labour and my writing. But the film could point to those connections, visually. In my comments, I couldn't even explain that my garden always had to maintain a delicate balance between wilderness and cultivation – a balance now lost, because my strength is running out (this preference of mine also explains why I chose to grow apple trees from seed. Most of the grafted trees that I bought are miserable stunted things, meant only to last for a few years and be replaced.) I'm sure that you understood all this, even though it couldn't be made explicit."

65 Deans Annäherung an Hamburger rührte von ihrem Interesse an Sebald her – und wurde durch persönliche Kontakte zu den Hamburgers (Jane Hamlyn, die Nichte des Schriftstellers) begünstigt, die Dean durch ihre Galerie hatte. Die Arbeit *Michael Hamburger* wurde erstmals im Rahmen einer Ausstellung gezeigt, die Sebald gewidmet war: *Michael Hamburger, Waterlog: Journeys Around An Exhibition,* Ausstellungskatalog, Norwitch Castle Museum und Art Gallery, London: Film and Video Umbrella, 2007. Gespräche der Autorin mit Tacita Dean, Berlin 21./22. August 2008.

66 Michael Hamburger anonym in: *The Times*, 11. Juni 2007, S. 54. Er äußerte sich auch über die vermittelnden Eigenschaften des Übersetzens: „It is possible that I should never have started translating in my adolescence if that hadn't been a bridge to a culture lost to me in every other regard". Iain Galbraith: „Michael Hamburger: Distinguished translator and poet", in: *The Independent*, 11. Juni 2007, S. 31.

67 Diese Formulierung wurde bewusst in Übereinstimmung mit einer Bemerkung Jeremy Millars über Michael Hamburger gewählt, siehe: Jeremy Millar: „Michael Hamburger", in: *Waterlog: Journeys Around An Exhibition*, Ausstellungskatalog, Norwitch Castle Museum und Art Gallery, London: Film and Video Umbrella, 2007, o.S.

68 Diese Erwartung an Ausstellungen hängt auch von kulturellen Eigenheiten ab: In Großbritannien beginnen Kuratoren von Gegenwartskunst ihre Laufbahn häufig mit einem Abschluss in Bildender Kunst; in Deutschland promovieren Kuratoren gewöhnlich in Kunstgeschichte und absolvieren ein ein- bis zweijähriges, gering vergütetes Volontariat, bevor sie qualifiziert sind, sich für eine Stelle als Kurator/in zu bewerben. Während beide Laufbahnen ihre eigenen Probleme mit sich bringen, wird hier das Niveau der Forschung und des theoretischen Eindringungsvermögens determiniert, die man von Ausstellungen erwartet, selbst dann, wenn ein Künstler die Ausstellung kuratiert. (Das Arts and Humanities Research Council begegnet diesem Problem, indem es Kooperationen zwischen Museen und akademischer Forschung im Allgemeinen fördert.)

69 Mark Godfrey hat die Arbeit wortgewandt interpretiert und die Löcher als Ausdruck des Traumas durch Repression und möglicherweise Negation gedeutet, wenngleich nach wie vor die Möglichkeit besteht, dass ein mutiger Opernliebhaber, die Präsenz des Nazisymbols auf dem geschätzten Kulturgut nicht ertrug. Mark Godfrey: „Die Regimentstochter", in: *Tacita Dean: Berlin Works*, mit Texten von Sean Rainbird, Mark Godfrey und Tacita Dean, St Ives: Tate St Ives 2005, S. 12–15.

70 Tacita Dean: *Analogue*, Ausstellungskatalog Schaulager Basel, Göttingen: Steidl, 2006, S. 8.

71 Siehe Theodora Vischer: „The Story of Linear Confidence", in: ebd., S. 11.

72 Tacita Dean: *An Aside*, Katalog, London: National Touring Exhibitions Hayward Gallery, South Bank Centre 2005, S. 5.

73 Ebd.

74 Ebd.

75 Deleuze und Guattaris Rhizome werden von Kuratoren gerne als Begriff benutzt – von Harald Szeemanns Arbeit in Venedig bis zu den Plattformen, die der *Documenta 11* vorausgingen.

76 Dean: *An Aside* (wie Anm. 72), S. 6.

77 Die Art und Weise, mit der Dean das Wortspiel Goch/Gogh verfolgt, entspricht im Übrigen auch dem Beuys'schen Verfahren. Ebd., S. 14–17.

78 An anderer Stelle habe ich die an Finnegans Wake erinnernden Wortspiele untersucht: z.B. dt. Fett / engl. Felt. Vgl. Lerm Hayes: *Joyce als Inspirationsquelle* (siehe Anm. 5). S. 123–126. Und Zilcosky in Long und Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (wie Anm. 6), S. 113: „Paul literalizes the pun from his childhood fantasy ‚to end up on the railways'".

79 W.G. Sebald: *Austerlitz*, ins Englische übersetzt von Anthea Bell, Harmondsworth: Penguin 2002, S. 26–27.

80 Dean: *An Aside* (wie Anm. 72), S. 40.

81 W.G. Sebald: *Schwindel. Gefühle*, Frankfurt/M.: Fischer 2003, S. 287; Ein Foto von Raymond Hains, das im Ausstellungskatalog abgebildet ist, zeigt u.a. das bekannte Ladenschild ‚Windsor'. Über Talk, Schnee, etc. siehe Greg Bond, „On the Misery of Nature and the Nature of Misery", in Long und Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (wie Anm. 6), S. 43.

82 „Es sei ihm stets von der größten Bedeutung gewesen, sagte Aurach beiläufig einmal, daß nichts an seinem Arbeitsplatz sich verändere, daß alles so bleibe, wie es vordem war, wie er es sich eingerichtet habe, wie es jetzt sei, und daß nichts hinzukomme als der Unrat, der anfalle bei der Verfertigung der Bilder, und der Staub, der sich unablässig herniedersenke und der ihm, wie er langsam begreifen lerne, so ziemlich das Liebste sei auf der Welt." Sebald: *Die Ausgewanderten* (wie Anm. 44), S. 238.

83 Löffler beschreibt Max Aurach als einen Staubkünstler, dessen Arbeitsprozess einem kontinuierlichen Zerstören gleichkomme. Sie führt weiter aus, dass Aurachs Methode historische Prozesse Europas im 20. Jahrhun-

dert nachahme und zugleich gegensteuere: Er imitiere die Zerstörungen der europäischen Geschichte, ‚grabe' jedoch menschliche Glieder aus dem Staub der Zerstörung hervor, die erhalten bleiben sollen. Sie fügt hinzu, dass Sebald Aurachs Methode auf der Suche nach Spuren und als Interpretierender von Zeichen imitiere. Auch er sei ein Staubkünstler, vom Staub der Vergangenheit angezogen: Sigrid Löffler: „‚Melancholie ist eine Form des Widerstands': Über das Saturnische bei W.G. Sebald und seine Aufhebung in der Schrift", in: *TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur: W.G. Sebald* (2003), H. 158, S. 108–10.

84 Beuys wählte für sein *Earth Telephone* ein Gerät etwa aus derselben Zeit und kommunizierte damit über eine dort befestigte Erdsode.

85 James Joyce: *Dubliners*, London: Triad Grafton 1987, S. 256–257. Siehe Lerm Hayes: *Joyce als Inspirationsquelle*, (wie Anm. 5) S. 309.

86 Sebald: *Die Ringe des Saturn*, (wie Anm. 26), S. 218–219.

87 Dean: *An Aside* (wie Anm. 72), S. 32.

89 Ebd., S. 46.

90 Sebald: *Die Ausgewanderten* (wie Anm. 44), S. 344.

91 Sebalds Zweig, zusammengenommen mit den in *An Aside* Versammelten, könnte mit James Joyces eigener bildlicher Darstellung in *transition* 16/17, 1929, o.S. – parallel zu der fließenden Prosa des ‚Anna Livia'-Abschnitts in *Finnegans Wake* – verglichen werden. Sie alle tragen zur Skulpturgeschichte geformter Zweige bei, den frühesten Skulpturen überhaupt, d.h. den *Xoana*. Siehe Lerm Hayes, *Joyce in Art*, (wie Anm. 13), Kapitel 1.1.1.

92 Dean: *An Aside* (wie Anm. 72), S. 54. Marisa Merz neben Schwitters in *An Aside* aufzunehmen, stellt eine weitere zufällige Fügung dar oder einen Wortwitz, da Schwitters mit *Merz* seine eigene Variante von Dada bezeichnete.

93 „I had not appreciated how culturally specific a star this was [… the star Dean bought in a German antique shop] had unlocked something in my understanding of *Star*, 2002, and its roots in Fröbel's Germany". Ebd., S. 56.

94 Desweiteren erklärt sie: „My methods have veered from the intuitive to the social, and from the orthodox to the inexplicable, this exhibition has taken form from itself, and not despite itself". Ebd., S. 4.

95 Auf den ersten Seiten von *Nadja*, führt Breton de Chiricos Notwendigkeit an, solch überraschende Zusammenstellungen zu finden.

96 „I am happy to see how coherent the fruits of such a process can be. Nothing is more frightening than not knowing where you're going, but then again, nothing can be more satisfying than finding you're arrived somewhere without any clear idea of the route". Ebd.

97 „Sebald undermines the conventional travel narrative, in which the traveler gets lost in order to find his way home, by revealing that in today's uncanny world it is impossible to really lose one's way. Sebald's travellers trace the trajectory of the uncanny: unable to lose their way, they are also unable to return home and so wander through an unsettling and disorienting terrain" (Long und Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* [wie Anm. 6], S. 12). „He demonstrates how our disorientations never lead to new discoveries, only to a series of uncanny, inter-textual returns" (ebd., S. 102). „Sebald tells stories in which subjects can never become sufficiently disoriented, can never really lose their way […] the traveller, no matter how far away he journeys, can never leave his home" (ebd., S. 103). „Sebald, it appears, could never escape his *unheimliche Heimat*" (ebd., S. 116).

98 Beuys Gegenwart ist auch darin programmatisch, dass sich sein Werk einer surrealistischen und neo-dadaistischen (Fluxus) Ästhetik nähert, ohne jedoch Unsinn zu kultivieren. Seine Skulpturen und Installationen atmen im Gegensatz dazu komplexe Bedeutung, die durch das Nebeneinanderstellen von alten, gefundenen Gegenständen mitsamt ihren Spuren, spezifischen historischen Referenzen, von Naturmetaphorik und einem verschiedentlich ‚kuratierten' Gang sich verändernder, aber zusammenhängender Erfahrungen für den Betrachter generiert wird. Ein Großteil der Bedeutung bei Beuys – zum Beispiel im größeren Rahmen des Darmstädter *Block Beuys*, der einzigen noch existierenden umfangreichen Installation, die der Künstler selbst anbrachte – ist mit Trauma und Leiden verbunden, einer Analyse der deutschen Nachkriegsgesellschaft (die Auschwitz Vitrine kann hierfür als Exempel dienen), aber dieser Sinngehalt ergibt sich nicht nur aus der Autobiografie des Künstlers. Die Werke öffnen sich stets dem Betrachter, um sich selbst darin zu erkennen: daher die Vielseitigkeit und häufig hohe Anzahl an Gegenständen in Beuys' Werken.

99 André Breton: *Nadja*, übers. von Richard Howard, Frankfurt/M: Suhrkamp 1960, S. 7 (erster Satz). „I felt I had arrived" ist der Satz, mit dem Paul Bonaventura seine Besprechung von Tacita Deans Werk, ihrer Ausstellung *An Aside*, des Katalogs sowie von *Art Works–Ort* beginnt. Er bleibt jedoch von Deans ‚planloser' Herangehensweise überzeugt. Ich sehe darin einen Widerspruch. Paul Bonaventura: „Tacita Dean's *An Aside* and Dean/Millar's *Art Works: Place*", in: *The Art Book* (August 2005), Bd. 12, Nr. 3, S. 41–42.

100 Zygmunt Bauman: *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge: Polity Press 2004.

101 Dean: *An Aside* (wie Anm. 72), S. 4–5.

102 Tacita Dean: *Berlin Works*, mit Texten von Sean Rainbird, Mark Godfrey und Tacita Dean, St Ives: Tate St Ives 2005. Diese Ausstellung beinhaltete: *Fernsehturm, 2001, Fritzland*, 2000/2003, einen Foto-Essay über Bauarbeiten in Berlin, *Die Regimentstochter, 2005*, *Pie, 2003*, ein Film über Elstern auf den Bäumen hinter dem Atelier der Künstlerin, *Palast*, 2004, Deans Film über den Palast der Republik, *Dead Budgie Project*, 2002, sechs Fotogravuren, Himmel/See, 2005, und Luft/Immergrün/Sandboden, 2005, alte Postkarten mit erklärenden Beschriftungen darauf, sowie *Berlin Project*, ein Klangstück, das Berliner Geräusche versammelt, die mit der sprichwörtlichen ‚Berliner Luft' zu tun haben, sowie typische und kulturell spezifische Geräusche wie das Umdrehen des Türschlüssels zu Deans Wohnung und Geräusche, die in einer öffentlichen Toilette mit Klofrau in Berlin aufgenom-

men wurden, sowie Grübeleien der Künstlerin über liminale Schwellen der Wahrnehmbarkeit.

103 *In My Manor* in der Villa Oppenheim in Charlottenburg spiegelt die ehemalige Sommerresidenz mehrerer Berliner Industrieller. – und zwar jüdischer. „My Manor" vereinigt ihre Identität und Deans (gegenwärtig ansässig in Charlottenburg) mit einer Geste der Aneignung. Auf Cockney meint „in my manor" jemandes Nachbarschaft. Gelesen als „in my manner", fordert die Formulierung Deans spezifische Perspektive ein und spielt auf die persönlichen Verknüpfungen an (den ‚objektiven Zufall'), die sie dazu bewegen, Themen und Individuen innerhalb ihrer Arbeit aufzugreifen. Michael Hamburger wurde in Charlottenburg geboren, was diesen Stadtteil auch zu seiner ‚Nachbarschaft' macht – und aus ihm selbst einen verschwundenen ‚Nachbarn' Deans. Seine Arbeit dort zu zeigen, gleicht einer posthumen Heimkehr. Darüber hinaus befindet sich Charlottenburg im ehemals britischen Sektor Berlins, was den hier wiedergegebenen deutsch-britischen Beziehungen noch einige Ebenen hinzufügt.

104 Martin Swales: „Theoretical Reflections on the Work of W.G. Sebald", in: Long und Whithead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (wie Anm. 6), S. 25–26.

105 Einen dieser Versuche mit Blick auf den Minimalismus stellt Georges Didi-Hubermans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Éditions de Minuit, 1992, dar. In wie weit einige der diskutierten Herangehensweisen in der europäischen Kultur wurzeln, lässt sich ermessen, wenn man Jacques Derridas Argumenten in *Dem Archiv verschrieben* folgt.

106 Wenn der vorliegende Aufsatz hin und wieder assoziativen Spuren folgte, dann um allzu eng gefasste wissenschaftliche Annahmen zu umgehen und stattdessen die Grenzen zwischen Form und Inhalt, Materialität und Geistigkeit, dem Literarischen und dem Theoretischen zu überschreiten. Diese kreativen Werke bringen ihre eigene Poetik hervor. In Verbindung mit Sebald passt Caroline Duttlingers hellsichtige Bemerkung: „photography has led even supposedly ‚critical' or ‚theoretical' writers to adopt a more associative, discursive style of argument which problematises the boundaries between ‚theory' and ‚literature'", in: Long und Whitehead: *W.G. Sebald: A Critical Companion* (wie Anm. 6), S. 155. Dies gilt auch für Beuys' Herangehensweise, ebenso wie für Deans Tätigkeit als Kuratorin.

107 Hierin und im Folgenden berufe ich mich auf: Klaus Mainzer: *Komplexität*, Paderborn: Wilhelm Fink, UTB 2008.

108 Tacita Dean*: Analogue*, Katalog zur Ausstellung Schaulager Basel, Göttingen: Steidl 2006. Beuys machte es sich sogar zur Aufgabe, bei frühen (mittlerweile antiquiert aussehenden) Computerdrucken die Stelle aufzuzeigen, wo die Maschine sich verrechnet hatte. Eines dieser Werke befindet sich im Bonner Kunstmuseum.

109 Ebd., S. 8.

110 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M: Suhrkamp (1962 Ital., 1977 Dt, 1989 Engl. gekürzt) 1990.

111 Der Unterschied ist wohl, dass der Künstler Muster vorfindet und auf eine freie Art lernt, während der Betrachter bereits gelenkt wird – von dem Werk und der dort zur Verfügung stehenden Information. Komplexität ist laut Klaus Mainzer charakteristisch für sämtliche Aspekte unseres Lebens. Ausgehend von den Kalkulationen der fortgeschrittenen Wahrscheinlichkeitstheorie in der Mathematik und Informatik, wurden die Ergebnisse auf die Wirtschaft, die Soziologie, den Schauplatz der Politik und die Philosophie übertragen. Eindimensionale, ‚logische' Erklärungen, wie sie für die Naturwissenschaften charakteristisch sind, werden seltener, da zunehmend nicht-lineare Entwicklungen und Wechselwirkungen berücksichtigt werden müssen. Man erkennt nun an, dass Entscheidungsprozesse nicht mehr nur auf simpler Statistik oder mathematisch erklärbaren Fakten basieren, sondern von kulturellen, religiösen und gesetzlichen Werten bestimmt sind, die zu Faktoren der Ordnung und des Verständnisses in unseren Gesellschaften werden – und diese von der jeweiligen Identität abhängige Ordnung kann nicht mehr starr sein.

112 Nur drei Grad der Trennung sind beispielsweise für Hollywood-Schauspieler notwendig, um miteinander bekannt zu sein, oder für chemische Substanzen in einer Zelle, um andere zu finden, mit denen sie reagieren können. Begibt man sich auf die Suche nach Gegenständen, Materialien, Orten und Menschen, die mit (migrierenden) deutschen oder britischen Künstlern einen Anknüpfungspunkt haben, die ähnlich mit Nachkriegsgeschichte und Erinnerung beschäftigt sind, verringert sich das Moment des ‚Zufälligen und erhöht sich die ‚objektive' Wahrscheinlichkeit so weit, dass Verbindungen weniger willkürlich erscheinen, aber weiterhin schwer in spezifischen Details vorauszusagen sind.

Wenn es ein Gleichgewicht zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten gibt – besonders innerhalb eines kohärenten Gebildes wie ein Projekt der bildenden Kunst oder ein Musikstück – schätzen wir das Geräusch am meisten, das intuitiv eine komplexe mathematische Struktur offenbart (das ‚rosa Rauschen' einer Bach-Fuge zum Beispiel.)

113 Selbstähnlichkeit findet sich immerhin in der Chaos-Theorie. Während digitale Verbreitung sowie Unterbrechungen und vielerlei Nicht-Verbundenheiten sichtbar werden, können wir dennoch zuversichtlich effektive Strategien entwickeln, um unseren Ort innerhalb dichtverwebter Konstellationen zu finden. Vielleicht erfreuen sich Deleuze und Guattaris *1000 Plateaus* deshalb so großer Beliebtheit bei Kuratoren.

115 Von Roland Barthes abgeleitete Theorien zur Autorschaft finden eindeutig Anwendung. Ein theoretischerer Ansatz, etwa einer, der Warburgs Vermächtnis folgt, oder die Theorien, die entwickelt wurden, um mit ähnlich komplexen Kunstpraktiken zurechtzukommen, können natürlich weitere Schritte sein. Meiner eigenen Vorlieben nach denke ich hier besonders an James Joyce: Komplexität war weder für ihn ein fremdes Konzept noch für seine Interpreten, von Eco und Cixous bis McLuhan.

114 Zu Beuys und Aberglauben siehe: Nicole Fritz: *Bewohnte Mythen: Joesph Beuys und der Aberglaube*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2007.

115 Alexander und Margarete Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München: Serie Piper 1967/2007. Beuys litt in den späten 1950er Jahren an einer tiefen Depression und mag bei der Wahl seiner Materialien der Melancholie verhaftet geblieben sein. Sebald erforschte das Melancholische nicht nur in Die Ringe des Saturn.

116 Sloterdijk: *Theorie der Nachkriegszeiten* (wie Anm. 9). Die optimale Beziehung zwischen Deutschland und einem seiner Nachbarländer wäre für ihn eine des gegenseitigen Desinteresses – einen Zustand, den Emigranten wie Dean oder Sebald aller Wahrscheinlichkeit nach nicht akzeptieren würden.

117 Shoshana Felman: *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1993, S. 14.

Author Biography / Autorenbiografie

Christa-Maria Lerm Hayes was born in Jena, Thuringia, and is Head of the Research Graduate School of the University of Ulster's Faculty of Art, Design and Built Environment in Belfast, and lectures in Historical and Theoretical Studies in Visual Art. She gained her PhD at Cologne University and was the James Joyce Foundation Scholar in Zurich in 1996. She has published texts on word and image, the historiography of art (Warburg), on contemporary Irish artists and committed art practices. Her books include *James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys*, 2001 and *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce*, Dublin 2004, which accompanied a large-scale, international exhibition that she also curated for the Royal Hibernian Academy in Dublin the same year. With her husband and son, she lives in Belfast, where she is non-executive Director of OMAC/the MAC.

Christa-Maria Lerm Hayes (geboren in Jena) ist Head of the Research Graduate School an der Art, Design and the Built Environment-Fakultät der University of Ulster, Belfast, und lehrt Kunstgeschichte und -theorie. Sie promovierte an der Universität zu Köln und war 1996 als James Joyce Foundation Scholar in Zürich. Sie hat zu Wort und Bild, der Historiografie der Kunst (Warburg), zeitgenössischer (irischer) Kunst und zu engagierter Kunstpraxis publiziert. Publikationen unter anderen zu Joseph Beuys (*James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys*, 2001) und *Joyce in Art: Visual Art Inspired by James Joyce* (Dublin 2004). Letzteres begleitete die große, internationale Ausstellung zum Thema, die sie für die Royal Hibernian Academy, Dublin, im selben Jahr kuratierte. Sie lebt mit ihrem Mann und ihrem Sohn in Belfast, wo sie Aufsichtsratsmitglied des OMAC/the MAC ist.

Acknowledgements / Dank

The author would like to thank Lise Patt and ICI for their permission to reproduce parts of the text; Tacita Dean, for her kind suggestion to expand the essay and publish it in conjunction with her exhibition *In My Manor*, Villa Oppenheim, Berlin 2008. I also thank Marion Dick for her translation into German, Christy Lange and Jeanne Haunschild for editing the text in English, Peter Dorén and Reinhard Köster for his design and Gerhard Steidl.
The author would especially like to thank Hugh and Liam.

Die Autorin dankt Lise Patt und ICI für ihre Erlaubnis des Wiederabdrucks von Teilen des Textes; Tacita Dean für ihren Vorschlag, den Aufsatz zu erweitern und im Zusammenhang mit ihrer Ausstellung *In My Manor*, Villa Oppenheim, Berlin 2008, zu veröffentlichen. Dank gilt auch Marion Dick für ihre Übersetzung ins Deutsche, Christy Lange und Jeanne Haunschild für das Lektorieren des englischen Textes, Peter Dorén und Reinhard Köster für das Design und Gerhard Steidl.
Ganz besonderen Dank an Hugh und Liam.

© 2008 Tacita Dean for all images unless otherwise stated. Courtesy the artist, Frith Street Gallery, London and Marian Goodman Gallery, New York and Paris.
© 2008 Steidl Publishers for this edition.
© 2008 The Estate of W.G. Sebald for W. G. Sebald, *On the Natural History of Destruction*, 1999, Random House, pp. 35 and 47.
© 2008 Eichborn AG, Frankfurt/M., 2001 for W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten*, p. 344.
© 2008 VG Bild-Kunst for Joseph Beuys, *7000 Eichen: Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung*, 1982-87 (Copyright for the Photo: Dieter Schwerdtle); *Snowfall*, 1965 (Copyright for the Photo: Ute Klophaus); *Büste*, 1947. Courtesy Museum Kurhaus Kleve.
© 2008 Walter Brüx, *Portrait Bust of Joseph Beuys*, 1946. Courtesy Museum Kurhaus Kleve.
© Aby Warbury, *Mnemosyne Atlas*, ca. 1926, Plate 32. Courtesy the Warburg Institute, London.
© 2008 VG Bild-Kunst / Tate, London for Kurt Schwitters, *Painted Stone*, 1945-47.
© 2008 Rodney Graham for *Rheinmetall/Victoria 8*, 2003. Courtesy of Rodney Graham Studio and Lisson Gallery, London.

© 2008 Christa-Maria Lerm Hayes for the text; first published in an earlier form in *Searching for Sebald: Photography* After W. G. Sebald, Lise Patt (ed.), Institute of Cultural Inquiry, Los Angeles, 2007.
Translation into German: Marion Dick.
Editor in English: Christy Lange.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording or any other storage and retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

Book design: Dorén + Köster
Scans by Steidl's digital darkroom
Production and printing: Steidl, Göttingen

Steidl
Düstere Str. 4 / 37073 Göttingen / Deutschland
Phone +49 551-49 60 60 / Fax +49 551-49 60 649
mail@steidl.de
www.steidlville.com / www.steidl.de

ISBN 978-3-86521-872-8
Printed in Germany