

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (1990)
Heft: 26: Collaboration Günther Förg & Philip Taaffe

Artikel: American Beuys: "I like America & America likes me"
Autor: Levi Strauss, David
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681337>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

American Beuys : “ I Like America & America Likes Me ”

Complicity battling redemption – that’s what the history of America is.

SUSAN HOWE¹⁾

In fact, America has never known quite how to respond to Joseph Beuys. In Europe, Beuys is either loved or hated (rarely “liked”), but in America the terms of reception and critique have been less sharp. This ambivalence is reflected in the title on an article which appeared just after the Guggenheim retrospective in 1979: “Joseph Beuys: Shaman, sham, or one of the most brilliant artists of all time?”²⁾ The Guggenheim catalog itself is prefaced with a pinched and cautious apology from Director Thomas Messer which begins: “Joseph Beuys has been the subject of much controversy in the past and will, no doubt, challenge the responsive capacities of visitors to the current exhibition of his work at the Guggenheim Museum.”³⁾

Aside from German-born Benjamin Buchloh’s hysterical trashing of Beuys in *Artforum*⁴⁾ and *October*⁵⁾ in 1980, and John F. Moffitt’s useful but conceptually flawed book, *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*⁶⁾ in 1988, which both end up as rigidly materialist diatribes equating Beuys’ idealism and esoteric sources with crypto-fascism,⁷⁾ there have been remarkably few attempts, in English, to deal with Beuys’ works and ideas.⁸⁾

By most accounts, the American audiences for Beuys’ public dialogues in January 1974 (arranged by Ronald Feldman) also didn’t quite know how to take Beuys. His reputation for provocation and controversy had preceded him, but the substance of his teachings had not, so much of the time of these meetings was taken up by the most preliminary clarification of terms. When the dialogues did break through to more substantive exchange, the audiences often seemed caught

DAVID LEVI STRAUSS is a freelance critic whose writings on art and culture appear in *Artforum*, *Art in America*, *Artscribe*, and elsewhere. “American Beuys” was commissioned by San Francisco Artspace under the John McCarron New Writing in Arts Criticism Grant program.

1) Susan Howe, *The Difficulties*, Susan Howe Issue, Tom Beckett, ed., Vol. 3, No. 2, 1989, p. 100.

2) Kay Larson, *Art News*, April 1980, pp. 126–127.

3) Caroline Tisdall, ed., *Joseph Beuys* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979), p. 5.

4) Benjamin H. D. Buchloh, “Beuys: Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique,” *Artforum*, January 1980, pp. 35–43.

5) Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss, and Annette Michelson, “Joseph Beuys at the Guggenheim,” *October* 12, Spring 1980, pp. 3–21.

6) John F. Moffitt, *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys* (Ann Arbor: U.M.I. Research Press, 1988).

7) In his epilogue, Moffitt calls Beuys “a card carrying member of the esoteric tradition” and tries to draw a line from this tradition to Nazism. He slurs Rudolf Steiner as “the charismatic Führer of . . . esotericism,” less than seventy pages after he has admitted that Hitler himself declared Steiner to be “the greatest enemy of the Nazi Party,” and even tried to have him assassinated in 1922.

Moffitt’s thesis, “that not only the form but also the content of Joseph Beuys’ little understood *Aktionen* largely stemmed from Rudolf Steiner’s writings,” is true as far as it goes. Beuys often spoke of Steiner’s considerable influence on his work. But this is only useful if Steiner is recognized as part of a much older and larger tradition connecting Socrates, Plato, Pythagoras, Plotinus, Ficino, Paracelsus and Goethe, among many other thinkers.

In addition, it should be pointed out that Beuys was influenced by *parts* of Steiner’s work, especial-

ly those parts dealing with the "social body," education and healing. Steiner's specific theories and directives about art, such as the lectures collected in *The Arts & Their Mission* in 1923, seem to have had little or no influence on Beuys.

8) Donald Kuspit's "Beuys: Fat, Felt and Alchemy," in *Art in America*, May 1980, is one brilliant exception.

9) Joseph Beuys, quoted in Caroline Tisdall, *Joseph Beuys, Coyote*, (Munich: Schirmer/Mosel, 1980), p. 50.

10) Jaime de Angulo, *Coyote's Bones* (San Francisco: Turtle Island Foundation, 1974), p. 59.

11) Bob Callahan, "On Jaime de Angulo," in *A Jaime de Angulo Reader*, Bob Callahan, ed. (San Francisco: Turtle Island, 1979), p. xii.

12) Karl Kerényi, "The Trickster in Relation to Greek Mythology," in Paul Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology* (New York: Schocken Books, 1972), p. 185.



JOSEPH BEUYS,
I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME,
RENÉ BLOCK GALLERY NEW YORK, 1974.
(PHOTOS: CAROLINE TISDALL, LORRAINE SENNA,
RENÉ BLOCK)

on the horns of a particularly (though not exclusively) American dilemma: How can we embrace Beuys' idealism (which is akin to our own) without denying its profound opposition to the materialism which also defines us?

For his part, Beuys was equally ambivalent about America. As his influence spread in Europe, he continually declined invitations to come to the U.S. or show in the U.S., saying he would not come as long as the U.S. remained in Vietnam. When he finally did come in 1974, he tried to engage Americans in two very different kinds of dialogue. Four months after his largely unsuccessful public dialogues and lectures on his "Energy Plan for Western Man" in New York, Minneapolis and Chicago, Beuys performed his first and only *Aktion* in America, and this second contact was fittingly traumatic.

*You could say that a reckoning has to be made with the coyote, and only then can this trauma be lifted.*⁹⁾

For three days in May in 1974, Joseph Beuys lived and communicated with a coyote in a small room in the newly-opened René Block Gallery at 409 West Broadway in New York. Though actually witnessed by only a handful of people, this action, entitled *I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME*, awakened the interest and curiosity of many who heard about it, far and wide. Along with Beuys' golden-flaked honeyed head in *HOW TO EXPLAIN PICTURES TO A DEAD HARE* (1965), and the glowing white horse and cymbals of *IPHIGENIE/TITUS ANDRONICUS* (1969), images of the Coyote action are among the most resilient and generative images to come out of Beuys' performance work.

COYOTE IN AMERICA

*Coyote, ululating on the hill,
is it my fire that distresses you so?
Or the memories of long ago
when you were a man roaming the hills.*¹⁰⁾

Native American Coyote tales speak of a time long ago "when animals were people" and everyone could communicate with each other. Though there are many different kinds of Coyote tales, varying from place to place and people to people, they flow from a common, ancient source and represent "one of man's earliest attempts to make articulate the movement of the Spirit."¹¹⁾

The Coyote of the Coyote tales is primarily a transformer, an agent of change bringing order to chaos and chaos to order. He is "the spirit of disorder, the enemy of boundaries."¹²⁾ In much of Western North America he fills the role of Culture Hero and Trickster, found in virtually all traditional societies. He is an American Zeus, Prometheus, Orpheus, and Hermes all rolled into one; mating to create the human race, inventing death, stealing fire to give to humans – shape-shifter, androgyne, messenger and guide to the Underworld. In whatever guise, Coyote makes things happen.

In contrast to the virtuous gods and heroes of some other traditions, the Coyote of Coyote tales is by turns greedy, lecherous, deceitful, vain, jealous, and gullible. The poet Gary Snyder has pointed out the "Rabelaisian-Dadaist overtones" of the Coyote tales.¹³⁾ It is typical of Native American thought that comic

indirection paradoxically indicates the way of right action. There is more than a little Coyote in Buster Keaton.

During Sacred Time, the time of Creation, Coyote taught humans how to survive, and the incredible survival of the coyote, both mythologically and biologically, continues to be one of the great American mysteries.

Coyote is a survivor and exemplar of evolutionary change. This is what attracted Beuys to coyote. Beuys embraced the coyote as the progeny of the paleo-Siberian, Eurasian steppe-wolf that came across the Bering Strait 12,000 (or more—some estimates go as high as 50,000) years ago and adapted to its New World home. Coyote carried the paleo-Asiatic shamanic knowledge with him, spreading it throughout the North American West and into Mesoamerica. Our word “shaman” comes directly from the Tunguso-Manchurian (Turko-Tartar?) *saman*, possibly derived from the verb meaning “to know,” and remarkably similar to the Yucatec Maya word for a shaman, *h-men*, also meaning “one who knows” (the secrets of the Old Ones). Our word “coyote” is from the Spanish conquistadors’ corruption of the Nahuatl word *coyotl*. The Hopi call him *iisaw*. He received his scientific name, *Canis latrans*, only in 1823, two years before Missouri made him an outlaw (a “Dillinger” or a “Geronimo”¹⁴⁾) by putting a bounty on his scalp. After this, the coyote became a prime scapegoat in the West.¹⁵⁾ He symbolized the wild and untamed, an unacceptable threat to husbandry, domesticity, and law & order. In Christian symbology, he was the enemy of the Lamb and the Shepherd, a satanic figure. Like the American Indian,¹⁶⁾ he was the Other in our midst, and we did everything we could to eliminate them both.

THE TRAUMA

*Coyote Old Man is a fine doctor, a great medicine man.*¹⁷⁾

Medical symbolism is rampant in Beuys’ work.¹⁸⁾ His own birth is referred to in his *vitae* as “Kleve exhibition of a wound held together with an adhesive bandage.” Beuys recognized the whole Social Body as a wounded body, a traumatized body requiring treatment, and this realization led to a lifetime of research into the healing arts.

Beuys’ intentions in the Coyote action were primarily therapeutic. Using shamanic techniques appropriate to the coyote, his own characteristic tools, and a widely syncretic symbolic language, he engaged the coyote in a dialogue to get to “the psychological trauma point of the United States’ energy constellation”—namely, the schism between native intelligence and European mechanistic, materialistic and positivistic values.

This is the dialogue he tried and failed to have with people in his “Energy Plan for Western Man” tour earlier that year. In turning to the coyote, he moved from verbal language to the language of action. The conceptual simplicity of the Coyote action—“a man in a room with a coyote”—combines with its semiotic complexity to allow entrances and readings at many different levels.

Arriving for his first and only action in America in an ambulance, with “Emergency” emblazoned across its front and marked with the red crosses so prevalent in his earlier drawings and paintings, Beuys left no doubt about the purpose of

13) Gary Snyder, *Earth House Hold* (New York: Schocken Books, 1957), Tp. 27. See also “The Incredible Survival of Coyote,” *Western American Literature*, Vol. 9, No. 4, Winter 1975.

14) The Apaches say that it was a coyote that taught Geronimo how to make himself invisible, and that Geronimo’s strongest medicine was the Coyote ceremony.

15) It was this scapegoat aspect that most affected Jimmy Boyle, an inmate serving a life sentence in the Special Unit of a Scottish prison who wrote about the Coyote action and eventually arranged a meeting with Beuys. Tisdall’s *Coyote* book is dedicated to Boyle.

16) In Mexico *coyote* is often used as a synonym for “native,” and is applied to Indians and mestizos. At the same time, a *coyote* is a thief, shyster or go-between, as in the *coyote enganchistas* on the border.

his trip. Wrapped in a felt cocoon inside the ambulance, Beuys recalled his own myth of origin, in which he was shot down over the Crimea and rescued by nomadic Tartars, who wrapped him in insulating felt to warm him. Here again, the artist journeys to another world (the New World) through ritualizing threshold rites. Again he is wounded and in need of treatment. The trauma is always double. The Coyote action is an updated version of the masked dance dating from the Upper Paleolithic. In 1974, a New York art gallery replaced the cave as *temenos*.

Beuys' "medicine" in this action consisted of his usual costume (felt hat and fishing vest), staff, Braunkreuz flashlight, two large pieces of felt, a musical triangle, a pile of hay, and stacks of the daily *Wall Street Journal*.

Upon arrival in the room with the coyote, Beuys began an orchestrated sequence of actions to be repeated over and over in the next three days. A triangle is struck three times to begin the sequence. This triangle that Beuys wears pendant around his neck is the alchemical sign for fire (dry, fiery, choleric warmth), which ancient glacial Eurasian shamans sorely needed. It is also a sign for the feminine element (earthy & mercurial) and for the creative intellect, and it is the Pythagorean symbol for wisdom. Striking its three sides three times, Beuys calls himself, Coyote, and the Audience to order.

After the triangle is struck, a recording of loud turbine engine noise is played outside the enclosure, signifying "indetermined energy" and calling up a chaotic vitality. At this point, Beuys pulls on his gloves, reminiscent of the traditional bear-claw gloves worn by "master of animals" shamans such as those depicted on the walls of Trois Frères, and gets into his fur pelt/felt, wrapping it around himself so that he disappears into it with the flashlight. He then extends the crook of his staff out from the opening at the top of the felt wrap, as an energy conductor and receptor, antenna or lightning rod.

The conical shape of the felt resembles a tipi, the nomadic shelter which migrated from Siberia to North America with the hunters. Topped with the crooked staff, it also recalls both the stag and the shape of the lightning in *LIGHTNING WITH STAG IN ITS GLARE*, 1958–85, and is a reference to the classic shamanic antlered mask, also going back to the caves of the Upper Paleolithic, as does Beuys' "Eurasian staff," the shamanic *phallos* (Coyote carried his around in a box on his back) and staff of the psychopomp — messenger and mediator. The felt enclosure doubles as a sweat lodge for Beuys, accumulating the heat necessary for transformation.

Beuys bends at the waist and follows the movements of the coyote around the room, keeping the receptor/staff pointed in the coyote's direction at all times.

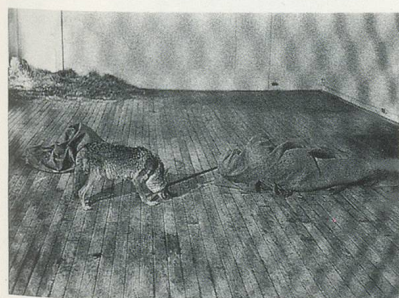
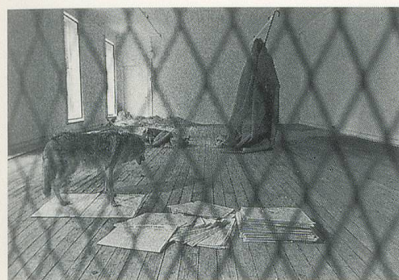
When the beam of the flashlight is glimpsed from beneath the felt, we recognize the figure of The Hermit from the Tarot — an old man with a staff, holding a lighted lamp half-hidden by the great mantle which envelops him. This card in the Tarot indicates wisdom, circumspection and protection. It refers to the developed mind of man, the prudence and foresight of learning, and is thought by some to picture Hermes, the Messenger, signifying active divine inspiration and "unexpected current."¹⁹ Arthur Edward Waite gives the sense of the Hermit's lantern as "where I am, you also may be."²⁰

17) Jaime de Angulo, *Indian Tales* (New York: Hill & Wang, 1953), p. 11.

18) See Axel Heinrich Murken, *Joseph Beuys und die Medizin* (Munster: F. Coppenrath Verlag, 1979).

19) Aleister Crowley, *A Description of the Cards of the Tarot* (New York: Samuel Weiser, Inc., 1976).

20) Arthur Edward Waite, *The Pictorial Key to the Tarot* (New York: University Books, 1959), p. 105.



After awhile, Beuys emerges from the felt and walks to the edge of the room, marking the end of the sequence of gestures. There is a pile of straw, another piece of felt, and stacks of each day's *Wall Street Journal* in the room. Beuys' sleeps on the coyote's straw; the coyote sleeps on Beuys' felt. The copies of the *Wall Street Journal* arrive each day from outside (like the engine noise) and enter the dialogue as evidence of the limits of materialist thinking.

Beuys' ongoing argument with materialism is what most clearly identifies him as an Anthroposophical artist. Following Rudolf Steiner, Beuys was not against materialism, per se. He valued it as a positive result of Christianity and recognized its historical necessity, but believed that humankind's survival depends on its letting go of materialism in order to move on to the next evolutionary stage.

In a previous sculpture, *BATTERIES* (1963), Beuys employed bound stacks of newspapers as "batteries of ideas." In the Coyote action, the batteries are dissembled (by the coyote), their stored energy dissipated. The coyote sleeps on the felt and pisses on "the Daily Diary of the American Dream." Coyote also pisses on the *Wall Street Journal* to mark it, as if to say, "Everything that claims to be a part of America is part of my territory."

In previous actions and drawings, Beuys repeatedly identified himself with the Hare "which as an animal of the steppes elucidates the principle of movement and later becomes the image for the whole 'Eurasian' story."²¹ In Beuys' iconography, the Hare symbolizes birth and especially incarnation. Though fertile, the Hare represents the vulnerability and finiteness of humankind. Like the Hare, Beuys is careful. He always uses felt and fat to insulate and protect. He moves slowly and deliberately, approaching Coyote carefully. In the Coyote action, Beuys/Hare is burrowing in, wanting to be born into Coyote's world. Coyote Old Man is the long survivor, found painted on paleolithic cave walls as already having been around a long time. "I know what happened after the before and before the after," he says.²² Hare comes to Coyote to learn how to survive.

In fact, Beuys in his Hare nature was less a shaman than an ordinary Anthroposophical man; that is, his inquiries were seldom in extremity as the shaman's were, but rather in the direction of more common and communal work: producing warmth, planting trees, talking with animals, sweeping up, farming, teaching. Because of this, it took a good deal of courage for Beuys to put himself in vulnerable contact with the more dynamic and chaotic force of Coyote.

The evolutionary narrative which can be traced through Beuys' entire oeuvre is Anthroposophical at its base, but it is also molded by the artist's own investigations and experiences, including his empathic dialogues with animals and his intuitive understanding of traditional shamanic practices. From his earliest drawings on, Beuys depicted animals (elk, stag, goat, swan, queen of goats, fox, hare) as bearers of psychic and spiritual forces, and the shaman (*IN THE HOUSE OF SHAMAN* (1954), and *THE SHAMAN'S BUNDLE* (1962), among others) as a vital and initiatory technician of the sacred.

Beuys was not a philosopher. He was a sculptor, and his life's work was to uncover and demonstrate certain principles sculpturally. That this led him into pedagogy and social communication on a scale unheard of for avant-garde artists is a measure of the necessity and timeliness of those principles.

21) *Life & Works*, op. cit., p. 38.

22) De Angulo, *Indian Tales*, op. cit.

Every art action Beuys made looked to a future in which our continued survival will depend upon our ability to adapt, and to marshal senses and powers of intelligence now lying dormant. He recognized scientific materialism as a reductive and backward-looking *idée fixe* that must be transcended if human evolution is to continue.

It should perhaps not be so surprising to find that the holistic views espoused by Beuys have more and more come to the cutting edge of quantum physics and the life sciences. Modern science has recently discovered (in the "Gaia hypothesis") that the Earth is alive! Popular science writers like Fritjof Capra, Lewis Thomas, Stephen Jay Gould, James Gleick and others report that the dominant world view of the past 300 years, based on a scientific method that reduces everything to its parts for separate analysis, without considering each part's relation to the whole, has reached the end of its tether. Recent developments in scientific thought as well as recognitions of global crises are moving many scientists toward new holistic, systemic and ecological paradigms that see things *in relation*.

The modern Western world is extremely distrustful of the vatic role of artists, and is more likely to characterize their actions as *autistic* rather than vatic. In his role as Trickster/Transformer, the shaman in traditional societies acted as a safety valve, letting the air out of society's repressed fears. Beuys often played a similar role. When German newspapers and magazines carried story after story about the escapades of "Prof. Beuys," they most often characterized him as both ridiculous and dangerous. In his attacks on Beuys in America, Benjamin Buchloh refers to Beuys at several points as a "trickster," always disparagingly: "Sometimes I'm not sure whether he's simply a fool or a very shrewd trickster, or perhaps a mixture of both."²³ Contrast this with the Navajo, who still attend the double function of the culture hero as ethical lawmaker and frivolous prankster, benefactor and buffoon.

The Coyote tales say that we learned a great deal from Coyote at one time. Recent developments indicate that we have a great deal to learn from him again. The Coyote action was Beuys' attempt to renew that synergistic dialogue, and to make contact with an America that is both ancient and nascent.



American Beuys : “ I Like America & America Likes Me ”

— Komplizenhafter Widerstand gegen eine mögliche Wiedergutmachung —
das ist die Geschichte Amerikas.

SUSAN HOWE¹⁾

Tatsächlich hat Amerika nie so recht auf Joseph Beuys zu reagieren gewusst. In Europa wird Beuys entweder geliebt oder gehasst (selten «gemocht»); in Amerika hingegen fallen Rezeption und Kritik selten solch ein klares Urteil. Diese Ambivalenz zeigt sich im Titel eines Artikels, der 1979 kurz nach der Guggenheim-Retrospektive in New York erschien: «Joseph Beuys: Schamane, Scharlatan oder einer der brilliantesten Künstler aller Zeiten?»²⁾ Dem Katalog selbst ist als Vorwort eine vorsichtig knappe Rechtfertigung vorangestellt, die der Direktor Thomas Messer folgendermassen beginnt: «Joseph Beuys war in der Vergangenheit Gegenstand zahlreicher Auseinandersetzungen, und wird zweifellos auch bei den Besuchern der gegenwärtigen Ausstellung seines Werks im Guggenheim Museum lebhaft Reaktionen hervorrufen.»³⁾

Abgesehen von Benjamin Buchlohs – er stammt aus Deutschland – hysterischer Beuys-Attacke in *Artforum*⁴⁾ und *October*⁵⁾ von 1980 und John F. Moffitts nützlichem, im Konzept jedoch nicht schlüssigen Buch *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*⁶⁾ von 1988, die beide in strikt materialistischen Schmähreden enden und den Beuysschen Idealismus sowie dessen esoterische Quellen mit verborgenem Faschismus gleichsetzen⁷⁾, gab es im englischen Sprachraum bemerkenswert wenige Versuche, sich mit Beuys' Werk und Ideen auseinanderzusetzen.⁸⁾

Auch bei den öffentlichen Diskussionen, die Ronald Feldman im Januar 1974 mit Beuys arrangierte, wusste das amerikanische Publikum wohl nicht

DAVID LEVI STRAUSS schreibt als freier Kritiker über Kunst und Kultur u. a. für *Artforum*, *Art in America* und *Artscribe*. Der Artikel «American Beuys» entstand im Auftrag des *San Francisco Artspace* im Rahmen eines *John McCarron New Writing Grant*, einem Kunstkritiker-Förderungsprogramm.

1) Susan Howe, *The Difficulties*, Susan Howe-Ausgabe, Hrsg. Tom Beckett, Bd. 3, Nr. 2, 1989, S. 100.

2) Kay Larson, *Art News*, April 1980, S. 126–127.

3) Caroline Tisdall, Hrsg., *Joseph Beuys*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum 1979, S. 5.

4) Benjamin H.D. Buchloh, «Beuys: Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique», *Artforum*, Januar 1980, S. 35–43.

5) Benjamin H.D. Buchloh, Rosalind Krauss und Annette Michelson, «Joseph Beuys at the Guggenheim», *October* 12, Frühjahr 1980, S. 3–21.

6) John F. Moffitt, *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*, Ann Arbor, U.M.I. Research Press, 1988.

7) Moffitt nennt Beuys in seinem Vorwort «ein eingeschriebenes Mitglied der esoterischen Tradition» und versucht, eine Linie von dieser Tradition zum Nazismus zu zeichnen. Er brandmarkt Rudolf Steiner als «charismatischen Führer der ... Esoterik», nachdem er kaum siebzig Seiten vorher zugegeben hat, dass Hitler selbst Steiner als den «grössten Feind der Nationalsozialistischen Partei» bezeichnete und 1922 sogar versucht hatte, ihn umbringen zu lassen.

Moffitts These, «dass nicht nur die Form, sondern auch der Inhalt von Joseph Beuys' kaum verstandenen Aktionen weitgehend auf Rudolf Steiners Schriften basieren», ist soweit richtig. Beuys sprach oftmals von Steiners beträchtlichem Einfluss auf sein Werk. Doch ist dieses Wissen nur von Nutzen, wenn man Steiner als Teil einer weit älteren und umfassenderen Tradition begreift, die von



Sokrates über Plato, Pythagoras, Plotinus, Ficino und Paracelsus bis zu Goethe und vielen anderen Denkern reicht.

Zudem ist darauf hinzuweisen, dass Beuys von Teilen des Steinerschen Werks beeinflusst wurde, vor allem jenen Teilen, die sich mit dem «gesellschaftlichen Körper», mit Bildung und Heilung beschäftigten. Steiners spezielle Theorien und Lehren zur Kunst, wie beispielsweise die gesammelten Vorlesungen mit dem Titel *Das Künstlerische in seiner Weltmission* von 1923, scheinen dagegen kaum oder keinen Einfluss auf Beuys gehabt zu haben.

8) Donald Kuspits Text «Beuys: Fat, Felt and Alchemy» in *Art in America*, Mai 1980, ist eine brillante Ausnahme.

9) Joseph Beuys, zitiert nach Caroline Tisdall, *Joseph Beuys, Coyote*, München, Schirmer/Mosel Verlag, 1980, S. 24.

allzuviel mit ihm anzufangen. Zwar war ihm der Ruf von Provokation und Kontroverse vorausgeeilt, nicht so jedoch der Inhalt seiner Aussagen, so dass bei diesen Gesprächen viel Zeit damit zugebracht wurde, zunächst einmal die Begriffe zu klären. Wenn die Gespräche zu einem substantielleren Austausch vorstießen, schien das Publikum oftmals in ein typisch (aber nicht ausschliesslich) amerikanisches Dilemma zu geraten: Wie kann man sich auf Beuys' Idealismus einlassen (der dem unseren vergleichbar ist), ohne zugleich dessen tiefen Widerspruch zum Materialismus zu verleugnen, der uns ja auch bestimmt?

Beuys seinerseits stand Amerika nicht weniger ambivalent gegenüber. Als sein Einfluss in Europa wuchs, lehnte er Einladungen zu Besuchen oder Ausstellungen in den USA mit der Begründung ab, er wolle nicht kommen, solange die Amerikaner in Vietnam seien. Als er schliesslich 1974 kam, versuchte er die Amerikaner in zwei ganz unterschiedliche Arten von Dialog zu ziehen. Vier Monate nach seinen weitgehend erfolglosen öffentlichen Diskussionen und Vorlesungen zu seinem «*Energy Plan for Western Man*» in New York, Minneapolis und Chicago veranstaltete Beuys seine erste und einzige Aktion in Amerika, und dieser zweite Kontakt war nicht weniger traumatisch.

Man könnte sagen, wir sollten die Rechnung mit dem Kojoten begleichen, erst dann kann diese Wunde geheilt werden.⁹⁾

Im Mai 1974 lebte und kommunizierte Joseph Beuys drei Tage lang mit einem Kojoten in einem kleinen Raum der neu eröffneten Galerie René Block, 409 West Broadway in New York. Zwar sahen nur eine Handvoll Leute diese Aktion mit dem Titel *I LIKE AMERICA & AMERICA LIKES ME*, aber es wurde doch soviel davon gesprochen, so dass Neugier und Interesse allgemein geweckt wurden. Zusammen mit Beuys' goldglänzendem Honig-Kopf aus WIE MAN DEM TOTEN

JOSEPH BEUYS,
I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME,
RENÉ BLOCK GALLERY NEW YORK, 1974.

(PHOTOS: CAROLINE TISDALL, LORRAINE SENNA,
RENÉ BLOCK)

HASEN DIE BILDER ERKLÄRT (1965) sowie dem leuchtend weissen Pferd und dem Schlagzeug aus IPHIGENIE/TITUS ANDRONICUS (1969) gehören die Photos von der Kojoten-Aktion zu den frappierendsten und nachhaltigsten Bildern des Beuysschen Performance-Werks.

KOJOTE IN AMERIKA

*Kojote, der auf dem Hügel heult,
ist es mein Feuer, das dich so beunruhigt?
Oder die Erinnerung an eine längst vergangene Zeit,
als du ein Mensch warst, der die Hügel durchstreifte.*¹⁰⁾

Die Kojoten-Legenden der amerikanischen Eingeborenen erzählen von vergangenen Zeiten, «als die Tiere Menschen waren» und jeder mit jedem kommunizieren konnte. Obschon es viele verschiedene Arten von Kojoten-Geschichten gibt, die von Ort zu Ort und von Bevölkerung zu Bevölkerung variieren, haben sie doch alle eine gemeinsame, alte Quelle und stellen «einen der frühesten Versuche des Menschen [dar], die Bewegung des Geistes zum Ausdruck zu bringen.»¹¹⁾

Der Kojote aus den Kojoten-Mythen ist vor allem ein *Verwandler*, ein Auslöser für Veränderung, der Ordnung ins Chaos und Chaos in die Ordnung bringt. Er ist «der Geist der Unordnung, der Feind der Grenzen».¹²⁾ Im Westen Nordamerikas spielt er häufig die Rolle des Kulturhelden und Tricksters, wie man ihn in fast allen traditionellen Gesellschaften findet. Er ist der amerikanische Zeus, Prometheus, Orpheus und Hermes in einem; er erzeugt die menschliche Rasse, erfindet den Tod, stiehlt das Feuer und bringt es den Menschen, er wechselt die Gestalt, ist Hermaphrodit, Bote und Führer in die Unterwelt. Ganz gleich in welcher Gestalt, der Kojote *lässt* Dinge geschehen.

Im Gegensatz zu den tugendhaften Göttern und Helden anderer Traditionen ist der Kojote aus den Kojoten-Geschichten wechselweise gefräßig, wöllüstig, hinterlistig, eingebildet, eifersüchtig und einfältig. Der Dichter Gary Snyder hat auf die «Rabelaisch-dadaistischen Anklänge» in den Kojote-Mythen hingewiesen.¹³⁾ Es ist typisch für die Denkweise der amerikanischen Ureinwohner, dass Komisch-Indirektes den Weg zum rechten Handeln weist. Und so steckt auch in Buster Keaton mehr als ein kleiner Kojote.

Zur Zeit der Schöpfung lehrte der Kojote die Menschen zu überleben, und das unglaubliche – mythologische wie biologische – Überleben des Kojoten ist und bleibt eines der grössten amerikanischen Geheimnisse.

Der Kojote ist *Überlebender* und Beispiel des evolutionären Wandels. Das ist es, was Beuys am Kojoten so interessierte. Beuys begriff den Kojoten als Nachfahren des urzeitlich-sibirischen, eurasischen Steppenwolfs, der vor 12000 (oder mehr – manche Schätzungen behaupten vor bis zu 50000) Jahren über die Bering-Strasse kam und sich in der Neuen Welt niederliess. Er trug das urzeitlich-asiatische Schamanen-Wissen in sich und verbreitete es im Westen Nordamerikas sowie in Mittelamerika. Unser Begriff «Schamane» stammt unmittelbar vom tungusisch-mandschurischen (türkisch-tartarischen?) *saman* ab, das möglicherweise auf ein Verb mit der Bedeutung «wissen» zurückgeht. Es weist zudem eine verblüffende

10) Jaime de Angulo, *Coyote's Bones*, San Francisco, Turtle Island Foundation, 1974, S. 59.

11) Bob Callahan, «On Jaime de Angulo», in *A Jaime de Angulo Reader*, Hrsg. Bob Callahan, San Francisco, Turtle Island 1979, S. xii.

12) Karl Kerenyi, «The Trickster in Relation to Greek Mythology» in Paul Radin, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, New York, Schocken Books 1972, S. 185.

13) Gary Snyder, *Earth House Hold*, New York, New Directions, 1957, S. 27. Siehe auch «The Incredible Survival of Coyote», *Western American Literature*, Bd. 9, Nr. 4, Winter 1975.

14) Die Apachen behaupten, dass ein Kojote Geronimo lehrte, sich unsichtbar zu machen, und dass Geronimos wirksamste Medizin die Kojoten-Zeremonie sei.

15) Gerade dieser Aspekt des Sündenbocks beeindruckte Jimmy Boyle am meisten, einen Gefängnisinsassen, der in der Spezialabteilung eines schottischen Gefängnisses eine lebenslängliche Haftstrafe absass, dort über die Kojoten-Aktion schrieb und schliesslich ein Treffen mit Beuys herbeiführte. Tisdall hat ihr *Coyote*-Buch Boyle gewidmet.

16) In Mexiko wird das Wort «Kojote» oft als Synonym für «Eingeborener» verwendet und bezieht sich dann auf Indianer und Mestizen. Zugleich ist ein «Kojote» aber auch ein Dieb, Gauner oder Kuppler wie bei den «*coyote enganchistas*» an der Grenze.

17) Jaime de Angulo, *Indian Tales*, New York, Hill & Wang, 1953, S. 11.

18) Siehe Axel Heinrich Murken, *Joseph Beuys und die Medizin*, Münster, F. Coppenrath Verlag, 1979.

Ähnlichkeit mit dem yukatanischen Maya-Wort für den Schamanen, *h-men*, auf, was soviel bedeutet wie «einer, der weiss» (um die Geheimnisse der Alten). Unser Wort «Kojote» geht auf die Abwandlung des Nahuatl-Wortes *coyotl* durch die spanischen Konquistadoren zurück. Bei den Hopis heisst er *iisaw*. Seinen wissenschaftlichen Namen *Canis latrans* erhielt er erst 1823, zwei Jahre, bevor Missouri einen 'Outlaw' aus ihm machte (einen «Dillinger» oder «Geronimo»¹⁴⁾), indem eine Belohnung auf seinen Kopf ausgesetzt wurde. Anschliessend wurde der Kojote im Westen zum exemplarischen Sündenbock.¹⁵⁾ Er war Symbol für Wildheit und Ungezähmtheit, eine unerträgliche Bedrohung für Sparsamkeit, Häuslichkeit und Recht und Ordnung. In der christlichen Symbolik war er der Feind von Lamm und Hirte, eine satanische Figur. Wie der amerikanische Indianer¹⁶⁾ war er das schwarze Schaf in unserer Mitte, und wir taten alles, um beide auszurotten.

DAS TRAUMA

*Der Alte Kojote ist ein guter Arzt, ein grosser Medizin-Mann.*¹⁷⁾

Medizinische Symbole sind im Beuys'schen Werk allgegenwärtig.¹⁸⁾ In seinem «Lebenslauf» bezeichnet er seine eigene Geburt als «Kleber Ausstellung einer Wunde, von einem Pflaster zusammengehalten». Beuys begriff die ganze Gesellschaft als verwundeten, traumatisierten Körper, der der Behandlung bedarf, und diese Erkenntnis führte zu seiner lebenslangen Beschäftigung mit den Heilkünsten.

Beuys' Absichten waren bei dieser Kojoten-Aktion primär therapeutischer Art. Er bediente sich der Kojoten zugesprochenen Schamanen-Techniken, seines eigenen für ihn typischen Instrumentariums, sowie einer weitestgehend synkretistischen Symbol-Sprache und band damit den Kojoten in eine Zwiesprache ein, um zum «psychologischen Trauma der Energie-Konstellation in den Vereinigten Staaten» vorzudringen, namentlich der Spaltung zwischen der Intelligenz der Eingeborenen und den mechanistischen, materialistischen und positivistischen Wertvorstellungen Europas.

Genau diesen Dialog hatte er zuvor bei seiner *Energy Plan for the Western Man*-Tour im selben Jahr erfolglos mit den Leuten zu führen versucht. Indem er sich dem Kojoten zuwandte, wechselte er von der verbalen Sprache zur Sprache des Handelns. Die konzeptuelle Einfachheit der Kojoten-Aktion – «ein Mann in einem Raum mit einem Kojoten» – in Verbindung mit ihrer semiotischen Komplexität ermöglicht Zugänge und Interpretationen auf vielen verschiedenen Ebenen.

Zu seiner ersten und einzigen Aktion in Amerika traf Beuys in einem Ambulanz-Wagen ein, den an der Frontseite die Aufschrift «Emergency» (Notfall) sowie rote Kreuze zierten, die in seinen früheren Zeichnungen und Bildern bereits eine grosse Rolle gespielt hatten. Er liess damit keinen Zweifel an der Absicht seiner Reise. In Filz eingehüllt, lag er im Ambulanz-Wagen und erinnerte damit an seinen eigenen Ursprungs-Mythos, wonach er über der Krim abgeschossen und von tartarischen Nomaden gerettet worden war, die ihn zum Aufwärmen in isolierenden Filz gepackt hatten. Auch hier reist der Künstler in eine andere Welt (die Neue Welt), indem er Initiations-Riten zelebriert. Wieder ist er verwundet und bedarf der Behandlung. Das Trauma ist immer ein zweifaches. Die Kojoten-Aktion

ist eine neue Version des maskierten Tanzes aus dem Spätpaläolithikum. Im Jahre 1974 tritt an die Stelle der Höhle als heiliger Tempel eine New Yorker Galerie.

Die Beuyssche «Medizin» bestand in dieser Aktion aus seinem üblichen Kostüm (Filzhut und Anglerjacke), Spazierstock, Braunkreuz-Taschenlampe, zwei grossen Filzstücken, einem Triangel, einem Heuhaufen und Stapeln mit der täglichen Ausgabe des *Wall Street Journal*.

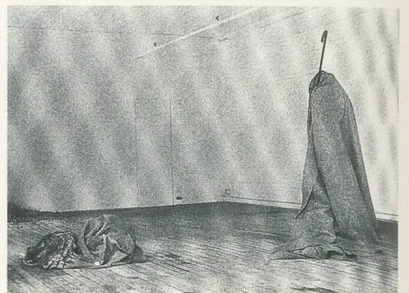
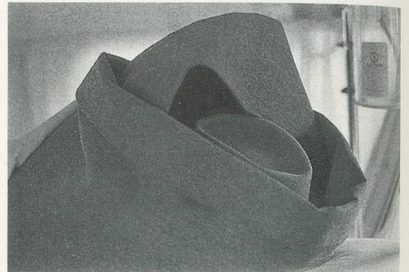
Nach seiner Ankunft in dem Raum mit dem Kojoten beginnt Beuys eine Reihe von musikalisch begleiteten Aktionen, die sich in den folgenden drei Tagen ständig wiederholen. Am Anfang einer Sequenz wird dreimal der Triangel geschlagen. Der Triangel, den Beuys um den Hals gehängt trägt, ist das alchemistische Zeichen für Feuer (trockene, leidenschaftliche, cholerische Wärme), das die eurasischen Schamanen der Eiszeit so dringend benötigten. Ausserdem ist er Zeichen für das weibliche Element (sinnlich und lebendig) und für den schöpferischen Geist, sowie pythagoräisches Symbol der Weisheit. Indem er die drei Seiten des Instruments jeweils dreimal anschlägt, ruft Beuys sich selbst, den Kojoten und das Publikum zur Ordnung.

Nachdem der Triangel erklingen ist, ertönt ausserhalb der Enklave ein lautes Turbinen-Geräusch vom Band; es signalisiert «unbestimmte Energie» und erinnert an chaotische Vitalität. Dann zieht Beuys seine Handschuhe an, die an jene Bärenpfoten-Handschuhe erinnern, wie sie von den Schamanen in ihrer Rolle als «Herr der Tiere» getragen wurden, die auf den Wänden von «Trois Frères» dargestellt sind; zudem legt er seinen Pelz/Filz an und wickelt sich so damit ein, dass er ganz mit seiner Taschenlampe darin verschwindet. Dann steckt er den gebogenen Griff seines Spazierstocks oben aus der Filzhülle heraus, quasi als Energie-Leiter und -Empfänger, Antenne oder Blitzableiter.

Die Kegelform der Filzhülle erinnert an einen Wigwam, den die Jäger auf ihrem Weg von Sibirien nach Nordamerika als Schutzbehausung verwendeten. Mit dem oben herausschauenden, gekrümmten Stab erinnert sie ausserdem an den Hirsch und die Form des Blitzes in BLITZSCHLAG MIT LICHTSCHEIN AUF HIRSCH, 1958–85; sie nimmt Bezug auf die klassische Geweih-Maske der Schamanen und greift ausserdem – wie bereits im EURASIENSTAB – zurück auf die Höhlen des Spätpaläolithikums sowie den schamanischen *Phallus* (der Kojote trug seinen in einer Schachtel auf dem Rücken herum) und den Stab des Psychopompos, des Boten und Mittlers zugleich. Die Filzhülle wird für Beuys zur Schwitzhütte, in der sich die für den Wandel notwendige Hitze staut.

Beuys beugt sich vor und folgt den Bewegungen des Kojoten durch den Raum, wobei er den Empfänger/Stab die ganze Zeit in die Richtung des Kojoten hält.

Unter dem Filz leuchtet die Taschenlampe auf, und wir erkennen die Figur des Tarock-Eremiten wieder, einen alten Mann mit einem Stab, der eine entzündete Lampe halbverborgen unter seinem grossen Mantel hält. Diese Tarot-Karte bedeutet Weisheit, Umsicht und Schutz. Sie verweist auf den entwickelten Geist des Menschen, auf Klugheit und Weitsicht des Lernens und zeigt angeblich Hermes, den Götterboten, als Darstellung aktiver göttlicher Eingebung und «unvorhergesehener Wendung». ¹⁹⁾ Arthur Edward Waite deutet die Laterne des Eremiten als «Wo ich bin, da magst auch du sein.» ²⁰⁾



19) Aleister Crowley, *A Description of the Cards of the Tarot*, New York, Samuel Weiser, Inc., 1976.

20) Arthur Edward Waite, *The Pictorial Key to the Tarot*, New York, University Books, 1959, S. 105.

Nach einer Weile befreit sich Beuys aus dem Filz, geht in die Ecke des Raums und signalisiert das Ende der Gesten. Im Raum befinden sich ein Strohhaufen, ein weiteres Stück Filz und Stapel mit der täglichen Ausgabe des *Wall Street Journal*. Beuys schläft auf dem Stroh des Kojoten. Der Kojote schläft auf Beuys' Filz. Die Ausgabe des *Wall Street Journal* kommt jeden Tag von aussen (wie das Turbinengeräusch) und fliesst als Beweis für die Grenzen materialistischen Denkens in den Dialog mit ein.

Die beständige Auseinandersetzung mit dem Materialismus kennzeichnet Beuys unübersehbar als anthroposophischen Künstler. Genau wie Rudolf Steiner war Beuys nicht gegen den Materialismus per se. Er beurteilte ihn als positives Resultat des Christentums und erkannte ihn als historische Notwendigkeit, glaubte jedoch, dass das Überleben der Menschheit davon abhinge, dass sie den Materialismus überwinde, um so die nächste Evolutions-Stufe zu erreichen.

In seiner Skulptur BATTERIEN von 1963 verwendete Beuys gebündelte Zeitungsstapel als «Ideen-Batterien». In der Kojoten-Aktion werden die Batterien (durch den Kojoten) ersetzt und ihre geladene Energie freigesetzt. Der Kojote schläft auf dem Filz und pisst auf das «täglich erscheinende Tagebuch des *American Dream*», das *Wall Street Journal*, auf das er auch pisst, um es zu markieren, als ob er sagen wollte: «Alles, was sich als ein Teil Amerikas darstellt, ist Teil meines Territoriums.»

In früheren Aktionen und Zeichnungen identifizierte sich Beuys immer wieder mit dem Hasen, «der als Tier der Steppen das Prinzip der Bewegung erklärt und später zum Bild für die gesamte 'eurasische' Geschichte wird.»²¹⁾ In der Beuysschen Ikonographie symbolisiert der Hase die Geburt und, vor allem, die Inkarnation. Obschon der Hase fruchtbar ist, repräsentiert er doch die Verletzbarkeit und Endlichkeit der Menschheit. Wie der Hase ist Beuys vorsichtig. Er verwendet immer Filz und Fett zwecks Isolation und Schutz. Er bewegt sich langsam und bewusst und nähert sich dem Kojoten vorsichtig. In der Kojoten-Aktion verkriecht sich Beuys/der Hase mit dem Wunsch, in die Welt des Kojoten hineingeboren zu werden. Der alte Kojote ist der uralte Überlebende; man findet ihn an die Wände paläolithischer Höhlen gemalt, als einen, der schon vor langer Zeit gelebt hat. «Ich weiss, was nach dem Vorher geschah und vor dem Nachher», sagt er.²²⁾ Der Hase kommt zum Kojoten, um von ihm das Überleben zu lernen.

Tatsächlich war Beuys in seiner Hasen-Natur weniger ein Schamane als ein gewöhnlicher anthroposophischer Mensch. Das heisst, seine Untersuchungen waren selten so extrem wie die des Schamanen, sondern gingen eher in Richtung allgemeiner und am Gemeinwohl orientierter Arbeit: Wärme produzieren, Bäume pflanzen, mit Tieren sprechen, ausfegen, Landwirtschaft und Unterricht. Aus diesem Grunde brauchte Beuys eine Menge Mut, um sich selbst und seine Verletzlichkeit dem Kontakt mit der dynamischeren und unkontrollierteren Kraft des Kojoten auszusetzen.

Die Darstellung des Evolutionären, die sich im gesamten Beuysschen Œuvre abzeichnet, ist im Grunde anthroposophisch, zugleich jedoch auch geprägt von den eigenen Untersuchungen und Erfahrungen des Künstlers, zu denen seine einfühlsamen Dialoge mit Tieren ebenso gehören wie sein intuitives Verständnis für traditionelle Schamanen-Praktiken. Angefangen bei seinen ersten Zeichnun-

21) *Life & Works*, op. cit., S. 38.

22) De Angulo, *Indian Tales*, op. cit.

gen, stellte er immer wieder Tiere (Elch, Hirsch, Ziege, Schwan, Leitziege, Fuchs, Hase) als Träger psychischer und geistiger Kräfte, sowie den Schamanen (IM HAUS DES SCHAMANEN, 1954, und DAS SCHAMANEN-BÜNDEL, 1962, beispielsweise) als vitalen Lehrmeister heiliger Techniken dar.

Beuys war kein Philosoph. Er war Bildhauer, und sein Lebenswerk bestand in der bildhauerischen Enthüllung und Vorführung gewisser Prinzipien. Dass ihn dies in einem Masse zur Pädagogik und sozialen Kommunikation führte, wie es für Avantgarde-Künstler bis dahin beispiellos gewesen war, zeigt nur, wie notwendig und zeitgemäss diese Prinzipien waren.

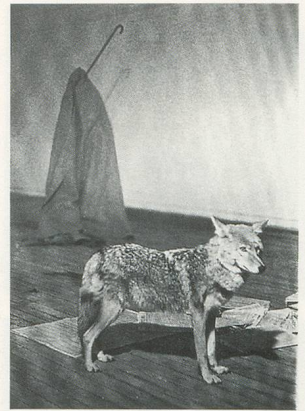
Jede einzelne von Beuys' Kunstaktionen war auf eine Zukunft gerichtet, in der unser Überleben von unserer Fähigkeit zur Anpassung abhängt, sowie Sinne und Kräfte der Intelligenz zu aktivieren, die bislang noch ungenutzt sind. Er begriff den wissenschaftlichen Materialismus als eine reduktive und rückwärts gerichtete *idée fixe*, die es zu überwinden gilt, wenn die Evolution weitergehen soll.

So mag es denn auch nicht überraschen, dass der von Beuys etablierte, ganzheitliche Ansatz auch in der Quantenphysik und in der wissenschaftlichen Lebensauffassung mehr und mehr in den Mittelpunkt gerückt ist. Gerade hat die moderne Wissenschaft (in der «Gaia-Hypothese») entdeckt, dass die Erde lebt! Populäre Wissenschafts-Autoren wie Fritjof Capra, Lewis Thomas, Stephen Jay Gould, James Gleick und andere verkünden, dass die über dreihundert Jahre herrschende Weltsicht, basierend auf einer wissenschaftlichen Methode, die alles auf seine Einzelteile reduziert und diese analysiert, ohne die Beziehung der Teile zum Ganzen zu berücksichtigen, am Ende ist. In jüngster Zeit haben Entwicklungen im wissenschaftlichen Denken ebenso wie die Erkenntnisse über die globale Krisensituation viele Wissenschaftler zu neuen ganzheitlichen, systemischen und ökologischen Paradigmen veranlasst, die die Dinge in Relation zueinander sehen.

Die moderne westliche Welt misstraut der prophetischen Rolle der Künstler zutiefst und hält deren Taten eher für *autistisch* denn für heilsichtig. In seiner Rolle als Trickster/Wandler fungierte der Schamane in den traditionellen Gesellschaften als eine Art Sicherheitsventil, durch das der Druck verdrängter Ängste in der Gesellschaft entweichen konnte. Beuys hat oftmals eine ähnliche Rolle gespielt. Wenn die deutschen Zeitungen und Zeitschriften immer wieder ihre Geschichten über die Eskapaden des «Prof. Beuys» kolportierten, charakterisierten sie ihn meist als lächerlich und gefährlich zugleich. In seinen Attacken auf Beuys in Amerika stellte Benjamin Buchloh Beuys mehrmals voller Verachtung als «Trickster» dar: «Manchmal bin ich nicht sicher, ob er einfach nur ein Narr ist oder ein äusserst gerissener Trickster, oder vielleicht eine Mischung aus beidem.»²³⁾ Man vergleiche dies mit den Navaho-Indianern, bei denen es immer noch die Doppelrolle des Kulturhelden als ethischem Gesetzgeber und nichtsnutzigem Scharlatan, Wohltäter und Possenreisser gibt.

Die Kojoten-Legenden besagen, dass wir einmal viel vom Kojoten gelernt haben. Die Entwicklungen der jüngsten Zeit deuten darauf hin, dass wir auch jetzt wieder eine Menge von ihm zu lernen haben. Die Kojoten-Aktion war Beuys' Versuch, diesen synergetischen Dialog wieder aufzunehmen und den Kontakt mit einem Amerika herzustellen, das zugleich alt und im Entstehen begriffen ist.

(Übersetzung: Nansen)



23) Buchloh, *October*, op. cit., S. 16.