

In Bewegung zwischen Chaos und Ordnung: 50 Jahre Kraftwerk Block Beuys in Darmstadt

Stephan Stockmar

«Bewegte Skulptur kann sich für mich nur in einer Aktion realisieren – in einer Aktion, wo sie durch jene Grundstrukturen eines chaotischen Anfangs, der Bewegung durch die Mitte und endend in der Form erklärt wird. Dies geschieht in einer direkten oder einer noch einmal zurück in das Chaos gewendeten Bewegung, um im nächsten Moment wieder umzukehren.»¹

Das Hessische Landesmuseum Darmstadt feiert 50 Jahre nach dessen Einrichtung den «Block Beuys» als ein Kraftwerk: Im April 1970 hat der Künstler selbst dort Schlüsselwerke und zahlreiche Objekte aus seinen vielen Aktionen in sieben Räumen inszeniert – als eine Art Wunderkammer in dem vor 200 Jahren begründeten Universalmuseum, das neben kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen auch solche zur Naturgeschichte umfasst. Genau um diesen Kontext geht es Beuys: nicht Kunst um ihrer selbst willen, sondern in Verbindung zum Leben und seiner Geschichte. Naturwissenschaftliche Erkenntnisse sind für ihn ebenso Grundlage seines Schaffens wie spirituelle Erfahrungen an den Grenzen des Lebens.

Der Block Beuys als Erfahrungsraum



*1 Joseph Beuys: Block Beuys, Raum 1 — Transsibirische Bahn, LICHAMEN
VG Bild-Kunst, Bonn 2019 (Foto: Stephan Stockmar)*

¹ Im Gespräch mit Richard Hamilton, in: Eva, Wenzel und Jessyka Beuys: Joseph Beuys Block Beuys (gekürzte Sonderausgabe), München 1997, S. 8.

Aus der Weite des ersten Raumes des Block Beuys werde ich von der «Transibirischen Bahn», die durch eine Linie auf dem Boden mit zwei sich gegenüberstehenden «Sendern» bzw. Empfängern verbunden ist, zu einem Durchgang geführt, der von innen her durch Stapel aus Filzmatten und Kupferplatten fast versperrt ist. Dieser zweite Raum ist mit noch weiteren Objekten aus Filz und Kupfer vollgestellt: Kupfertischen, einem Filzanzug, kupfernen Eurasienstäbe in Filzwinkeln usw. Dazu kommen «Generatoren» und Spannung transformierende Elemente, ein «warmer Stuhl», «Das Erdtelefon» sowie der mit lauter abgelegten Gegenständen gefüllte und mit kreuzförmig verschnürten Stapeln alter Zeitungen versehene Spindschrank «Szene aus der Hirschjagd».



2 Joseph Beuys: *Block Beuys, Raum 2 – Fond III, Szene aus der Hirschjagd*
VG Bild-Kunst, Bonn 2019 (Foto: Stephan Stockmar)

Immer geht es um die Verbindung von Gegensätzen: Osten und Westen (Ostmensch und Westmensch),² Sender und Empfänger, isolierender Filz und leitendes Kupfer) Natur und Technik, Chaos und Ordnung, Leben und Tod. Alles ist spürbar aufgeladen – nicht mit Bedeutung, sondern mit Energie und Wärme. Mit und zwischen all diesen Dingen bin ich in Bewegung.

Über eine Schwelle aus Filz und Kupfer betrete ich den dritten Raum: Neben einer in mehrere Teile zerlegten hölzernen «Jungfrau», dem bronzenen «Bergkönig», einem «Doppelaggregat» und einem länglichen Klotz aus massivem Eisenguss finden sich hier vier große Vitrinen, die u.a. den berühmtem Fettstuhl und zwei doppelstielige herzförmige Spaten enthalten.

2 Vgl. Ulf Jensen: Eurasien, in: Joseph Beuys. Parallelprozesse, München 2010, S. 130; Rudolf Steiner: West-Ost-Aphorismen / Weitere West-Ost-Aphorismen (Juni 1922), in: Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrise der Gegenwart (GA 36), Dornach 1961, S. 65-72.

Engführung

Aus diesem mythischen Zwischenreich gelange ich, beinahe über den Bergkönig stolpernd, in den deutlich kleineren Raum 4. Im Zentrum steht hier eine hohe Vitrine aus Holz und Glas, in ihr ein Tisch, dessen vier Beine in hohen Weckgläsern stecken und auf dem «Hasenstangen» liebevoll abgelegt sind. Die ebenfalls kleinen Räume 5-7 enthalten eng und teils unregelmäßig gestellte gleichförmige Vitrinen voll der verschiedensten Dinge – von Eierschalen und Würsten über wächserne Bienenköniginnen, kleinen Boxhandschuhen in einer porzellanenen Hasenform, einen auf einem Teller angerichteten modellierten Leib in Kreuzform, der Ansicht von Auschwitz und einer «Nichterkenntnismarke», verschiedenen mit Substanzen gefüllte Behältnissen, kleine szenische Arrangements («zwei hasen bombardieren das geheimnisvolle dorf») bis hin zu einem mit Taschenlampe und Filzrolle ausgestattetem Holzschlitten: «einzelner Verirrter aus: the pack (das Rudel)». An den Wänden dieser Räume hängen diverse Zeichnungen.



3 Joseph Beuys: *Block Beuys*, Raum 5, Vitrine 4 – *Auschwitz-Demonstration*
© Hess. Landesmuseum Darmstadt, VG Bild-Kunst, Bonn 2019 (Foto: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD)

Manche dieser Dinge tragen oft weniger als mehr verständliche Namen (die nur auf einer ausliegenden Werkliste verzeichnet sind), vieles aber ist namenlos. Manches mutet merkwürdig an, anderes banal oder auch eklig, anderes wieder durchaus ästhetisch. Das Verhältnis zu diesen Dingen ist kein unmittelbares mehr; ich schaue sie durch das Vitrinenglas an. Doch die Vitrinen dienen hier nicht nur der Konservierung, sondern sind selbst Objekte, zwischen denen ich mich geradezu hindurchzwängen muss. Diese Erlebnisebene bemerke ich jedoch erst auf den zweiten Blick. Die kaum fassbare Fülle in den Vitrinen, die jede für sich einen eigenen Organismus bildet, und die bedrängende Enge zwischen ihnen bewirkt eine regelrechte Engführung, die Teil des vom Künstler intendierten Weges zu sein scheint. Erst im letzten dieser Räume entspannt sich die Lage wieder etwas. Wie durch eine Katharsis hindurchgegangen, trete ich heraus – und befinde mich wieder in dem weiten Anfangsraum.

Für Beuys sind dies alles «Ausstellungen von Werkzeugen»³, die er in seinen Aktionen oft mit großem körperlichen Einsatz benutzt hat und die nun wie lauter Fundstücke von ihm selbst – hier im Museum – in einen neuen Zusammenhang gebracht worden sind. Es geht also um Transformationen und Verstoffwechselungen auf verschiedenen Ebenen.

«Ja, man ist Empfänger, aber man produziert das, was man empfängt, selbst aufgrund seiner eigenen kreativen Möglichkeit. Sonst wäre man ja einfach nur eine passive Durchgangsstation. Man schließt sich dem Inhalt, der überall und irgendwo ist, auf. Aber indem man ihn aufschließt, aus eigener Tätigkeit, das heißt aus Freiheit, verwandelt man auch den vorgegebenen Inhalt im Sinne des Menschen. Das heißt der Mensch ist der Schöpfer der Zukunft und kein anderer.»⁴

Ausdehnung und Zusammenziehung



*4 Joseph Beuys: Block Beuys, Raum 6 Vitrine 5 – SÅFG-SÅUG
VG Bild-Kunst, Bonn 2019 (Foto: Stephan Stockmar)*

In der Vitrine 5 im Raum 6 findet sich das Objekt »SÅFG-SÅUG« (1953) als eine weitere Metamorphose des Zusammenspiels von Chaos und Ordnung durch Bewegung. Beuys bemerkt dazu:

»Der Titel ist ein Code (Abkürzung) für Sonnenaufgang und Sonnenuntergang. Ich arbeite an einer Theorie der Plastik und das ist in der Plastik verkörpert. Diese Theorie basiert auf dem Übergang von chaotischem Material zu geordneter Form mittels plastischer Bewegung.

³ A.a.O., S. 12.

⁴ Joseph Beuys zu Irmeline Lebeer, 1980, zitiert in: Eva Beuys, Wenzel Beuys: Joseph Beuys. Die Eröffnung 1965 ... irgend ein Strang ... Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (Nr. IX der Schriftenreihe des Joseph Beuys Medien-Archivs), Berlin 2010, S. 56f.

Chaos
unbestimmt
organisch
warm
Ausdehnung

Bewegung

Ordnung
bestimmt
kristallin
kalt
Zusammenziehung

Manche Dinge sind naiv im Titel enthalten. In Wirklichkeit ist es das gleiche Element, das sich in zwei verschiedenen Zuständen von Zusammenziehung und Ausdehnung wiederholt – wesentliche Prinzipien für das Plastische. Die rechte Seite zeigt eine Form, die sich so ausdehnt, dass sie an etwas Warmes, etwa einen großen, runden Brotlaib erinnert. Von ihm kommen Zeichen von Leben in Form der schmalen Hände auf der untern Seite [SÅFG – Sonnenaufgang]. Aber diese Seite enthält auch ihr Gegenteil. Das kalte Element, das sich im Warmen zeigt, ist die harte kristalline Form, die häufig Zusammenziehung bedeutet. – Die linke Seite ist in einem radikaleren Zustand, da sie über den Widerspruch hinaus zu kalter Kristallisation übergeht im Gegensatz zu der warmen Masse auf der rechten Seite. Der Griff [in Form einer kleinen Axt], der in die kristalline Form eindringt, stellt den Kern der Zusammenziehung dar und beschwört einen anderen Gegensatz zur kalten Kristallisation hin in Opposition zu der noch warmen Zusammenziehung. Zusammenziehung ist nicht zu verwechseln mit Schrumpfen. Es ist ein dichter Zustand. – Diese Formen gehen nicht auf Naturformen zurück, aber sind auch nicht abstrakt. Sie stellen plastische Prozesse dar.«⁵



5 Joseph Beuys 1970 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Foto: Barbara Klemm; VG Bild-Kunst, Bonn 2019)

5 Aus: Veit Loers, Pia Witzmann (Hg.): *Joseph Beuys. Documenta-Arbeit*, Kassel 1993, S. 51, zitiert nach Eckart Förster: »Behutsamkeit, Indirektheit, Unmerklichkeit, auch oft »Antitechniken« sind meine Möglichkeiten«: zu Beuys' Das Ende des 20. Jahrhunderts, in: Susanne Willisch, Bruno Heimberg (Hg.): *Joseph Beuys Das Ende des 20. Jahrhunderts*, München 2007, S. 49-81; S. 59ff). Förster arbeitet in seinem Aufsatz heraus, wie Beuys zu diesem Objekt durch die Skizzen «Sonnenaufgang» und «Sonnenuntergang» von Rudolf Steiner, die er am Goetheanum in Dornach eingehend studiert hat, angeregt worden ist.

In der immer wieder neu vollzogenen Bewegung zwischen den Polen Chaos und Ordnung scheint Beuys heute noch anwesend zu sein. Bezieht man ihn als den unsichtbaren Regisseur dieser Rauminstallation mit ein, so ist letztlich der ganze Block Beuys eine Aktion von und mit ihm, die den Betrachter durch verschiedene Szenen und Situationen von Raum zu Raum führt. Die hier arrangierten Objekte erschließen sich mir nicht durch Erklärung und Interpretation; dem rationalen Bewusstsein bleiben sie rätselhaft. Doch miterlebend werde ich selbst zum Akteur; die toten Dinge werden mir innerhalb des von Beuys geschaffenen Rahmens im Anschauen zu Toren in die Sphäre wirkender Kräfte.

Darin zeigt sich, wie real bei ihm die Verknüpfung «Lebenslauf/Werklauf» geworden ist, die er immer als Grundlage seiner Biografie sah, und die gerade die Voraussetzung dafür ist, dass seine Werke eine Strahlkraft haben, die weit über das Persönliche hinausführt: «Dieser Lebenslauf ist nicht irgendwie zustande gekommen, sondern er ist als ein Kontrastprogramm entwickelt worden zu den allgemeinen Lebensläufen [...]. Ich habe auch den Kunstbegriff anders gedacht, und ich habe gemeint, ich müsste ihn auf mein Leben beziehen und ich müsste ihn auf meine Individualität beziehen, aber nicht auf mich allein, sondern auf die Individualität aller Menschen als Wesen, die gestalten können» (1980).⁶

Der Eurasier

Eine Sonderausstellung umspielt nun dieses Kraftwerk durch Dokumente aus seiner Geschichte, Gesprächsvideos mit Menschen, die an der Einrichtung dieser Großinstallation im Darmstädter Landesmuseum beteiligt waren, und vor allem Filmen und Dokumenten von Aktionen, aus denen hier «eingelagerte» Objekte stammen: «Sibirische Symphonie 1. Satz» und «Komposition für 2 Musikanten» (1963), «Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet» (1964), «*DER CHEF THE CHIEF*» (1964), «*MANRESA*» (1966), «Kukei, Akopee – Nein!, Braunkreuz – Fettecken – Modell – Fettecken» (1964), «wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt» (1965), «Infiltration Homogen für Konzertflügel, der größte Komponist der Gegenwart ist das Contergankind» (1966), «Hauptstrom Fluxus» (1967), «*EURASIENSTAB 82 min fluxorum organum*» (1967/68), «Und in uns ... unter uns ... Landunter» (1965), «Iphigenie/Titus Andronicus» (1969), «Filz-TV» (1966/1970), «Transsibirische Bahn» (1970), «Celtic» (1970/71).

Herausgreifen möchte ich Ole Johns Film «Transsibirische Bahn»: eine Aktion nur für die Kamera in der gleichnamigen Installation aus dem Jahre 1961, wie sie 1970 im Louisiana Museum bei Kopenhagen aufgebaut war. Sie «ist ganz einfach nur die Idee des Eurasiers»⁷ und prägt heute den ersten Raum des Block Beuys in Darmstadt. In ihrer ursprünglichen Fassung war sie nur durch ein Astloch zu sehen, das nun durch die Kamera imitiert wird.⁸ Beuys empfängt den Zuschauer im weißen Mantel aus sibirischem Luchs mit den Worten «Gespräch am Strand zu lang». Dann sieht man lange Zeit nur ein gleichbleibendes, gelegentlich schwankendes Bild der Installation. Dieses doppelt sich schließlich, und dann tritt Beuys wieder auf, macht sich an den beiden «Leerformen» zu schaffen, «das sind Rückseiten von Bildern»⁹, und zeichnet auf den Boden eine Linie von dem einen Sender/Empfänger über das Bahn-Objekt zum anderen Sender/Empfänger. Dann verschwindet er wieder und lässt den Zuschauer mit der nun neuen Situation allein. Das Ganze dauert rund 20 Minuten.

Ist es die Strandlinie, die Beuys zeichnet, die Grenzlinie zwischen Land und Meer? Oder ist es die Lebenslinie, die die beiden Sendern/Empfängern miteinander verbindet? Für ihn ist mit Geburt und

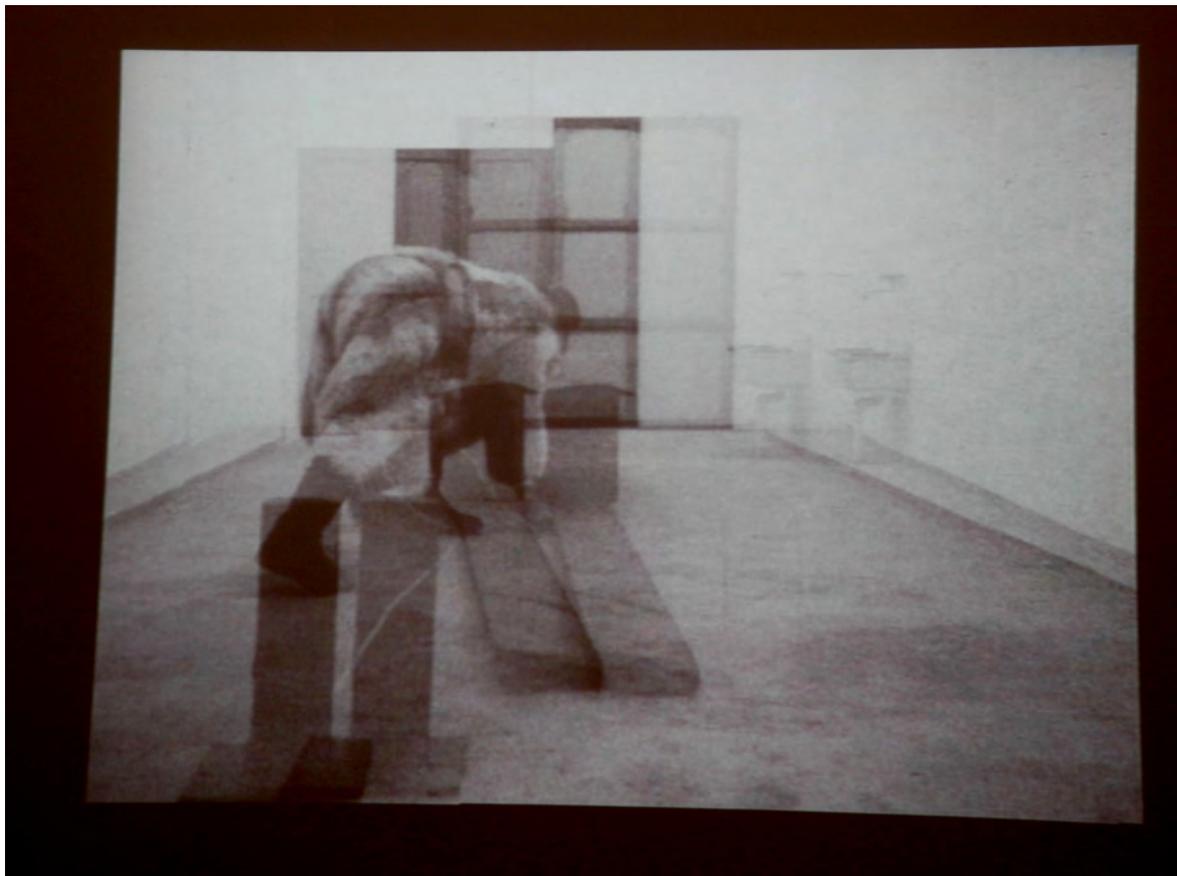
⁶ Zitiert nach Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas: Joseph Beuys, Neuauflage Köln 1994, S. 6.

⁷ Joseph Beuys im Gespräch mit Mario Kramer am 9.12.1984, zitiert in: Eugen Blume, Catherine Nichols (Hg.): Beuys. Die Revolution sind wir, Göttingen 2008, S. 183.

⁸ A.a.O.

⁹ Im Gespräch mit Mario Kramer, a.a.O.

Tod noch nicht alles über den Menschen gesagt. «Beispielsweise fehlen noch die beiden <unsichtbaren Enden>, dasjenige, was vor der Geburt liegt, und das nach dem Tode. Diese beiden Enden versuche ich bei jeder Auseinandersetzung mit dem Tode ins Auge zu fassen.»¹⁰



6 Joseph Beuys: *Transsibirische Bahn – Gespräch am Strand zu lang*. Still aus dem Film von Ole John, 1970
VG Bild-Kunst, Bonn 2019 (Foto: Stephan Stockmar)

Seine Rolle in diesem Film hat Beuys in einem gewissen Sinne in dem in der dritten Vitrine in Raum 5 des Block Beuys deponierten Objekt «Eurasier» (1958; Filz, Metall, Mull) vorweggenommen: Auf der Ecke einer Filzmatte steht eine kleine Figur aus weißlichem Mull mit einem aus Draht geformten Krummstab wie vor einem Feld, das sich als «Aktionsraum» vor ihr ausbreitet.¹¹ – Die Überwindung der Kluft zwischen West (Europa) und Ost (Asien), das Zusammenspiel von Westmensch und Ostmensch, erfordert eine Bewegung, wie sie auch Rudolf Steiner in seinen West-Ost-Aphorismen, auf die sich Beuys offenbar bezieht, charakterisiert. Dort heißt es z.B.: «Schaut der Westmensch in seinem kalten Wissen das unter ihm quellende Göttlich-Geistige im Schönheitsglanz; ahnt der Ostmensch in seiner gefühlswarmen Weisheitsreligion, die von der Schönheit des Kosmos kündet, das befreiende Wissen, das im Menschen in Willensmacht sich wandelt: dann wird der ahnende Ostmensch den denkenden Westmenschen nicht mehr seelenlos schelten; dann wird der denkende Westmensch den ahnenden Ostmenschen nicht mehr als weltfremd bestaunen.»¹²

Offenbar beruht auf diesem Vorgang, der letztlich der ganzen <Aktion> Block Beuys zugrunde liegt und an deren Ende ein Schlitten mit der «Ausrüstung für Raumakteur» steht, auch Beuys‘

10 Joseph Beuys 1977, zitiert in: Eva Beuys, Wenzel Beuys: Joseph Beuys. Die Eröffnung 1965 ..., a.a.O., S. 58.

11 Ulf Jensen: Eurasien, a.a.O. S. 131f.

12 Rudolf Steiner: West-Ost-Aphorismen, a.a.O., S. 67f.

erweiterter Kunstbegriff. So findet sich in den Büchern «Projekt Westmensch» (1958) bereits die Formel «Plastik = Alles».¹³

Westmensch und Ostmensch

1965 eröffnete Beuys in der Düsseldorfer Galerie Schmela eine Ausstellung durch eine Aktion, der er nachträglich den Namen «Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt» gab und die fragmentarisch als Film überliefert ist: Mit einer Maske aus Blattgold, das auf seinen mit Honig grundierten Kopf aufgetragen ist, sitzt er zunächst auf dem «warmen Stuhl» (Raum 2), einen toten Hasen auf dem Schoß. Dann bewegt er diesen durch den Galerieraum: «Ich ließ ihn die Bilder mit den Pfoten berühren und sprach derweil zu ihm über sie [...] Ich erklärte sie ihm, weil ich sie nicht den Leuten erklären mag [...] Ein Hase versteht mehr als viele menschliche Wesen mit ihrem sturen Rationalismus [...] Ich sagte ihm, dass er die Bilder nur gerade ansehen müsse, um zu verstehen, was wirklich wichtig an ihnen ist.»¹⁴ Zum Schluss kehrt er in seine Ausgangsposition auf dem warmen Stuhl zurück. – In dieser Aktion verbindet Beuys konkret das westliche Erklären mit dem ahnenden Schauen des Ostmenschen. Auf beiden Seiten, wie sie ja auch in jedem Menschen vorhanden sind, muss zuerst etwas überwunden werden – absterben –, damit in der Mitte aus der Bewegung heraus ein Neues entstehen kann.

Bewegt man sich vor diesem Hintergrund durch den Block Beuys, so erlebt man an den hier vom Künstler auf geheimnisvolle Weise inszenierten toten Dingen eine außerordentliche Lebendigkeit. Und in den Filmen kann man beobachten, mit welcher Intensität, Konzentration und Hingabe Beuys seine Aktionen vollzogen hat. Etwas davon hat sich offenbar auf die Objekte übertragen und ersteht nun im Anschauenden, der all seine mitgebrachten Vorurteile und seine Interpretationssucht zurückgelassen hat, auf neue Weise.

«Der Westmensch fordert überall «Beweise». Er ringt sich zu dem Inhalt seiner Wahrheiten aus dem äußeren Abglanz denkend hin und deutet sie dadurch. Was man aber deutet, das muss man «beweisen». – Erlöst der Westmensch aus seinen Beweisen das Leben der Wahrheit, dann wird der Ostmensch ihn verstehen. Findet der Ostmensch am Ende der Beweissorge des Westmenschen seine unbewiesenen Wahrheitsträume in einem wahren Erwachen, dann wird der Westmensch ihn in der Arbeit für den Menschenfortschritt als einen Mitarbeiter begrüßen müssen, der leisten kann, was er selbst nicht vermag» (Rudolf Steiner).¹⁵

Kraftwerk Block Beuys, bis 24. Mai 2020 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, www.hlmd.de.

¹³ Eugen Blume, Catherine Nichols (Hg.): Beuys. Die Revolution sind wir, a.a.O., S. 181.

¹⁴ Zitiert nach der Texttafel zum Film in der Darmstädter Ausstellung.

¹⁵ West-Ost-Aphorismen, a.a.O., S. 72; vgl. auch Eugen Blume, Catherine Nichols (Hg.): Beuys. Die Revolution sind wir, a.a.O., S. 181.