

Feuilleton

Stephan Stockmar

Beuys sammeln

Zu Christoph Otterbeck & Ludwig Rinn: »Kompass Beuys«*

Endlich ist dieser zunächst als Katalog zu einer Ausstellung der Beuys-Sammlung von Ludwig Rinn im Kunstmuseum Marburg 2021/22 konzipierte Band erschienen. Er enthält neben einem langen Gespräch mit dem Sammler über Joseph Beuys und einem Gespräch, das Rinn 1978 mit Joseph Beuys anhand von Werken aus seiner Sammlung geführt hat, auch einige Werkbetrachtungen sowie Hommagen auf den Sammler und langjährigen Wegbegleiter von Beuys. Im Zentrum stehen aber die 137 gut reproduzierten Beuys-Werke – vor allem Zeichnungen aus allen Schaffensperioden (von 1940-1985), einige kleinere Objekte, Multiples und die Rauminstallation ›ö‹ (1972/81).

Aus dem Dialog zwischen Christoph Otterbeck, Direktor des Kunstmuseums Marburg, und Ludwig Rinn – Jurist, Kunsthistoriker, Sammler und Ausstellungsmacher – wird deutlich, dass beim leidenschaftlichen Sammeln von Kunst das »Habenprinzip« (Beuys)¹ nicht im Vordergrund stehen muss. Im Zusammenspiel mit dem Künstler, der ihm (und anderen Sammlern) immer wieder auch Werke »zuteilte« (vgl. S. 11), zeigt sich eine dienende Haltung von Rinn. Zu den ersten Erwerbungen führte ihn die Empfindung »eine[r] körperlich-räumliche[n] Wirklichkeit« (S. 10) jenseits der Darstellungsinhalte. Er nahm die Zeichnungen unmittelbar gegenständlich wahr, als »plastische Gebilde« – als »Bildhauer-Zeichnungen« (S. 10).² So fügten sich im Lauf der Jahre Werke

aus allen Schaffensperioden zu einem »Block« zusammen, in dem Beuys »selbst seine Biographie« inszenierte (S. 21), zusammen mit einem Sammler, der bei aller Verschiedenheit der jeweiligen Arbeit »ihre präzise Position in der Einheit des Werkes« wahrnahm (S. 11).

Rinn beschreibt, wie Beuys sich »der Anhäufung, Schichtung und Blockbildung seiner Werke als Formprinzip bedient« hat (ebd.) – nicht nur in von ihm installierten Museumsräumen, sondern ebenso in den von ihm mitgestalteten Sammlungen. So wie Beuys bei der Installation seiner Werke immer mit den Räumen im Gespräch war, so sind auch die Sammlungen aus einem Gespräch heraus als organische Einheiten gestaltet. Dieses Gespräch hat Beuys immer gesucht, und er war dabei durchaus nicht nur »Sender«, wie viele der aufgezeichneten Gespräche mit ihm zeigen. »Mein Weg ging durch die Sprache, so sonderbar es ist, er ging nicht von der sogenannten bildnerischen Begabung aus«, zitiert Rinn den Künstler (S. 19) und resümiert: »Die offene sammelnde Begegnung mit Beuys hat meine persönliche Entwicklung entscheidend geprägt. So ist der Titel zu verstehen: »Kompass Beuys« (S. 20).

* Christoph Otterbeck & Ludwig Rinn: »Kompass Beuys. Werke aus der Sammlung Ludwig Rinn«, Schirmer/Mosel Verlag, München 2023, 288 Seiten, 78 EUR

Die Sammler bildeten gewissermaßen je eigenen Resonanzräume für Joseph Beuys. Gerade dies macht die Sammlungsausstellungen und -kataloge so spannend. Im Verlag Schirmer/Mosel sind von letzteren mehrere erschienen, neben dem nun vorliegenden z.B. zur Sammlung Klüser und zur Sammlung des Verlegers selbst, Lothar Schirmer.

Hirschmonument

In der Rinn'schen Sammlung bilden die Hirsche, für die sich Beuys immer wieder interessiert hat, eine wichtige Rolle, zunächst auf verschiedenen Zeichnungen wie ›Hirschmonument‹ (1955), ›Tiermärchen‹ (1957), ›Scene aus der Hirschjagd‹ (1961) oder ›Hirsch-Partitur‹ (1971 – siehe das nebenstehende Titelbild), auch in der Rauminstallation ›ö ö‹ (1972/81). Letztere erkennt Rinn als eines der ausgeführten ›Hirschmonumente‹ oder ›Hirschdenkmäler‹, über die Beuys ihm 1978 sagte: »Das gibt es in vielen Versionen. Ist aber nie ausgeführt worden. Aber es ist immer noch in meinem Kopf, sodaß es möglich ist, daß es in irgendeiner Form mal in Erscheinung tritt« (S. 64).

Das kleine Ensemble besteht aus einer langgestreckten schmalen Kiste auf dem Boden, in die Beuys den für die ›documenta 5‹ (1972) angefertigten Neon-Schriftzug ›Büro für direkte Demokratie durch Volksabstimmung‹ – nun ›aufgeladen mit AKTIONSSUBSTANZ‹ (Johannes Stüttgen, zitiert auf S. 281) – abgelegt und durch die im vorderen Teil der Kiste leuchtende Buchstabengruppe ›ö ö‹ ergänzt hat: »Die Leuchtzeichen und der Hirsch klappen in ihrem Anspruch des Werbens in eins«, wie Susanne Ließegang bemerkt (S. 278). Dazu Kabel, an der Wand stehend vier gestapelte »Transformatorenkästen« mit einem mit Braunkreuz-Farbe überstrichenen Metallschild sowie schräg darüber eine Schaltbild-Collage, auf der ganz fein auch noch einmal die beiden titelgebenden Buchstaben erscheinen.

›ö ö‹ ist eine Art Urlaut, den Beuys in verschiedenen Aktionen aus seiner Kehle geradezu herausgestoßen hat. Am bekanntesten ist wohl das ›ö ö-Programm‹ von der



Immatrikulationsfeier 1967 in der Düsseldorfer Kunstakademie, wo er über zehn Minuten derartige Laute ins Mikrofon bellte. Rinn beschreibt sie als ›Sprenglaute‹, mit denen der Hirsch das weibliche Rudel treibt. Diese ›Sprachplastik‹ sei wie ein Sammlungsruf, auch für die damals gerade begründete ›Deutsche Studentenpartei‹, aus der dann das ›Büro für direkte Demokratie‹ hervorgegangen ist (vgl. S. 17f). – »Der Hirsch mag für eine direkte ungebrochene kreative Potenz stehen« (S. 17), nach der Beuys immer gejagt habe (vgl. die ›Trophäensammlung‹ ›Scene aus der Hirschjagd‹ im Darmstädter ›Block Beuys‹) und mit denen er die schöpferische Potenz in jedem Menschen wecken wollte – zur Bildung einer gemeinsamen Sozialen Plastik.

Anlässlich der ersten Einzelausstellung seiner Sammlung in Bremerhaven, Marburg und Göttingen führte Ludwig Rinn 1978 mit Beuys ein aufschlussreiches Gespräch über verschiedene Blätter und Objekte aus der Sammlung,

wobei auch eine Gesprächsskizze entstand. Es »ereignete sich wie ein Ballspiel«, so wirkt es auf Susanne Ließegang (S. 278). Rinn sprach den Künstler u.a. auf die »immer und immer wieder nach«-gezogenen Bleistiftlinien in den frühen Zeichnungen an. Dazu Beuys: »Ja, das Nachziehen ist ein Versuch, das ganze Gebilde ätherisch zu machen ... [...] es transparent, durchsichtig zu machen. Zum Leben zu bringen. [...] Ich hatte auch ein großes Interesse, dass die Zeichnungen nicht sichtbar sind«; es sind »ultravisible Zeichnungen (lacht), die man nicht sehen kann« (S. 61).

Eine solche Zeichnung – »Mädchen« (1948) – nimmt Dieter Koeplin zum Ausgangspunkt seiner Betrachtung über »Sybilla, Pythonissa und ein Blick ins Drachenland«, in der er auf seine tiefeschürfende Weise manche »ultravisi-ble« Verbindungen in Beuys' Werk hinein offenlegt, auch wenn diese hier eher inhaltlicher Natur sind. Diese frühe Zeichnung schlägt ein zentrales Thema von Beuys an: Der Mensch als hellstichtig kündende Schwellengestalt, wie er in der Vergangenheit als weissagende »Sybilla« oder »Pythia« (also weiblich) in Erscheinung getreten ist und zu der sich heute der Möglichkeit nach jeder Mensch mittels seines Denkens entwickeln kann. In diesem Sinne zitiert Koeplin aus einem Vortrag, den Beuys 1978 in Achberg gehalten hat: »So groß die kosmologische Grundeinheit »Welt« im Ganzen sein mag, mit wieviel Lichtjahren und Lichtgeschwindigkeiten hier herumgeworfen wird und wie sie auch sein mögen: Noch viel größer ist das menschliche Denken, weil es alles dieses umfassen kann. [...] Das menschliche Denken als ein universelles Werkzeug zur Erneuerung der menschlichen Zukunft ist also noch größer als alles dieses« (S. 258). Mit ihm kann er nicht nur die irdische Welt und den äußeren Kosmos erfassen, sondern, sich selbst als Geistwesen denkend erfahrend, auch die verlorengegangene Verbindung zur geistigen Sphäre mit seinen spirituellen Helfern wieder aufnehmen.

Mit solcher Art Zeichnungen kontrastieren bearbeitete knallige Werbedrucke oder eine mit dem »Hauptstrom«-Stempel versehene Bilderliste aus den 1960er-Jahren, kraftvolle Zeich-

nungen und Übertünchungen mit der »Braunkreuz«-Farbe, wo »wirklich kladdrige braune Fußbodenfarbe drin erscheint als wäre das jetzt die Materie« (S. 66), zarte, manchmal erstaunlich farbige aquarellartige Blätter mit mehr oder weniger amorphen Gebilden, Propagandamaterial für Demokratie durch Volksabstimmung, Diagrammzeichnungen, bearbeitete »Partituren« zu Aktionen, plastische Objekt-Bilder sowie verschiedene Multiples von in Rahmen zusammengefassten signierten Postkarten bis hin zur »Rose für direkte Demokratie« (1973).

Gegenbilder

Ludwig Rinn bekennt: »Besonders am Herzen liegen mir [...] die Arbeiten, die sich einer nur optischen Annäherung mit Erfolg verweigern und ein Geheimnis bewahrt haben, ein Geheimnis, dass sie als Bild zugleich ein Gegenbild sind und dass sie sich in diesem Paradox in mir, im Betrachter unmittelbar ereignen« (S. 20). In seinem Gespräch mit Rinn äußerte sich Beuys in diesem Sinne auch über seinen Umgang mit der Farbe. Die in seinem Werk vorherrschenden Grau- und »kladdrige[n]« Brauntöne seien »immer als Substanz gemeint [...], die man sich grundsätzlich frei schwebend vorstellen muß. [...] Nicht als Hernahme von Substanz, die schon vorhanden ist, sondern als Verwirklichung von Substanz [...], die durch den Menschen geschaffen wird. [...] Das ist also ein Versuch, einen Impetus, einen Impuls zu setzen auf eine andere Auseinandersetzung mit der Farbe als sie gemeinhin verstanden wird in den Farbenlehren usw. usf., die man kennt, oder Farbe als kompositorisches Element oder als Auseinandersetzung zwischen warm und kalt oder laut und leise.« Bei aller scheinbaren Materialität seiner Farben habe er keine »materielle Verwirklichung von etwas im Auge«. Und gerade dadurch könne im Betrachter ein »Gegenbild« entstehen (S. 65f).

Die Entdeckung solcher Gegenbilder als innere Nachklänge angesichts der sich dem vorstellenden Verstand oft entziehenden Beuys-Werke sind mir selbst zum Schlüssel für ein neues Kunstverständnis geworden. So erlebe



(c) VG BildKunst, Bonn / courtesy Schirmer/Mosek

Joseph Beuys (1921–1986): ö ö, Installation, 1972/81

ich auch trotz der geschilderten Kontraste im Nachklang die von Ludwig Rinn unter Mitwirkung des Künstlers selbst zusammengetragene Sammlung als eine durchaus stille. Als ein besonderer Mikrokosmos lässt sie auf geradezu poetische Weise Beuys' revolutionäre Verwandlung des klassischen Kunstbegriffs hin zur jeden Menschen mit seinen individuellen schöpferischen Fähigkeiten einbeziehenden

Sozialen Plastik nachvollziehen. Der nun vorliegende Band mit seinen hervorragenden Abbildungen, den Gesprächen und ergänzenden Beiträgen bietet in diesem Sinne ein Okular auf das gesamte Schaffen von Joseph Beuys.

Stephan Stockmar, *1956, studierte Biologie und Geografie, 2000 bis 2015 Chefredakteur der DREI. Kulturwissenschaftler und Publizist.

1 »Lebensqualität liegt ja im Entsagen und nicht im Nehmen. Das ist ja die Zerstörung des Innenlebens, Zerstörung des Bewusstseins der Zukunft, der Schönheit, der Kunst. Das Habenprinzip muss weg. Entsagung ist etwas ganz Wertvolles. Da liegt das Gold – in der Entsagung liegt das Gold im spirituellen Sinne: Da liegt die Heiligkeit des Menschen.« – Joseph Beuys zu Antje von Graevenitz im Herbst 1982, zitiert nach dies.: »Erlösungskunst und Befreiungspolitik: Wagner und Beuys«, in Gabriele Förg (Hrsg.): »Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Mül-

ler, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg«, Frankfurt a.M. 1984, S. 41f.

2 Michael Buchkremer »entschlüsselt« in seinen beiden Beiträgen einige Blätter aus der Sammlung mit Naturmotiven, immer blicklenkend von den sichtbaren Strukturen ausgehend. Das ist hilfreich fürs Verstehen und Kontextualisieren. Es ist dann dem Betrachtenden anheimgegeben, die dabei sich bildenden Vorstellungen auch wieder loszulassen, um den ursprünglichen Eindruck der Zeichnungen als rein »plastische Gebilde« nicht zu verlieren.