

Franz-Joachim Verspohl

## **Graphik als Spiegelung des Gedankens – Die Suiten „Schwurhand“, „Zirkulationszeit“ und „Tränen“ von Joseph Beuys**

Lichtensteinische Staatliche Kunstsammlung Vaduz (Hg.), Joseph Beuys. Späte Druckgraphik, Bern 1996

I

Mit ihrer Unterscheidung von sechs Gattungen – Gartenkunst, Architektur, Skulptur, Malerei, Graphik und Kunsthandwerk – versucht die Kunstgeschichte, die spezifischen Bedingungen und Leistungen der jeweiligen Kunstart nachzuzeichnen und ihre Besonderheit im Umgang mit materiellen Stoffen als Gestaltungsmittel zu differenzieren und zu würdigen, um sich mit grösserer Sicherheit mit den Schnittstellen auseinandersetzen zu können, an denen die Künstler die Regelmäßigkeit durchbrechen. Die Kenntnis des Kanons der Medien ist für den Umgang mit der Moderne umso wichtiger, als diese sich durch bildnerische Festlegungen und ästhetische Normbildungen in der Ausschöpfung ihrer Möglichkeiten behindert fühlte und in vielschichtiger Facettierung mit der Auflösung der Gattungsgrenzen experimentierte. Gleichwohl haben sich gerade die Künstler der Moderne immer wieder dadurch auch ihrer Grenzüberschreitung versichert, dass sie die klassischen Medien reflektiert und angewendet haben.

Für sein eigenes Werk hielt es Joseph Beuys geradezu für unverzichtbar, in der Bestimmung der Erweiterung des Kunstbegriffes immer zunächst nach den Möglichkeiten der tradierten Gattungen zu fragen, ihr Potential aufzuspüren und zu nutzen und – erst wenn nötig – zu erweitern. Als ein entscheidendes Merkmal seiner Kunst gilt, dass sie ohne Willkür mit dem Tradierten umgeht und es mit Respekt behandelt. Betrachtet man unter diesem Blickwinkel ein Werk des Künstlers wie „Stadt-Verwaltung anstelle von Stadt-Verwaltung. 7000 Eichen“ aus den Jahren 1982–1986, so erkennt man leicht, dass Joseph Beuys die Wirkkraft aller Gattungen gleichermaßen ausschöpft und sie in ihrer Besonderheit beim „Wort nimmt“: Die Baumpflanzungen reagieren behutsam sowohl auf das städtische Ensemble, also die Architekturlandschaft, als auch auf das Stadtgrün und steigern beide in ihrer Wirkung. Die Basaltstelen bilden im Verbund mit den benachbart gepflanzten Bäumen eine skulpturale Einheit und sind Naturwerk und Kunstwerk zugleich, die Synthese von Materie und Geist – eine künstlerische Lösung, die die Moderne seit der Frühromantik als Ausdruck höchster Vollkommenheit betrachtete.<sup>1</sup> Für das monumentale Werk hat der Künstler auch die anderen Gattungen in Dienst genommen, um es zu beschreiben und zu erläutern und auf diese Weise öffentlich zu machen. So entstanden genuine Eigenschöpfungen wie die „7000-Eichen-Tüte“, 1982,

eine Papiertragtasche mit Siebdruck, und der „Rundbrief F. I. U.“, 1982–1984, ein gestempelter Offsetdruck mit mittels einer Schablone aufgetragener Goldfarbe.<sup>2</sup>

In gleicher Weise wie der Künstler die Kunstgeschichte befragte, verhielt er sich seinem eigenen Werk gegenüber. Das zeitlich Frühe hatte für ihn ebenso Geltung wie das Aktuelle einer Werkphase, ja, er reflektierte zeitgleich seine künstlerische Gegenwart und ältere Stadien des Werkprozesses. Nicht nur in „The secret block for a secret person in Ireland“<sup>3</sup> hat der Künstler Werke aus verschiedenen Arbeitsphasen zusammengestellt, die zum Teil selbst wieder sukzessiv überformt wurden, sondern auch in den von ihm gestalteten Privatsammlungen, welche schon früh in die Museen Einzug hielten, bevor sie öffentlicher Besitz wurden. Joseph Beuys hat in diesen Installationen, etwa derjenigen der ehemaligen Sammlung Herbig in Kassel,<sup>4</sup> nicht nur das Spektrum der Gattungen zu einem sprechenden Ensemble vereinigt, sondern durch die abwägende Einbeziehung von Arbeiten verschiedener Werkphasen und Werkzusammenhänge ein dialogisches Wechselverhältnis geschaffen. Die einzelnen Werke – Zeichnungen, Skulpturen, Malerei – treten in Korrespondenz zueinander und erhellen sich in der räumlichen Zuordnung buchstäblich gegenseitig. Die Besonderheit seines Künstlertums überhaupt scheint gewesen zu sein, sich in jedem Schaffensprozess das gesamte Tun gegenwärtig zu halten. Diese absolute Reflektiertheit und ungeheure Konzentration kam der sinnlichen Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit seiner Werke entgegen, unter denen es Wiederholungen oder Repliken nicht gibt – es sei denn, es handelte sich um von vornherein geplante Auflagen, bei denen selbst jedoch häufig genug unterschiedliche Fassungen nachweisbar sind – und die insgesamt der Prozess der „Werkverwandlung“<sup>5</sup> bestimmt. Der Begriff der „Wechselwirkung“ – der auf „Interaction of Colour“ aufbauenden Farblehre von Josef Albers entlehnt<sup>6</sup> – dürfte wohl das Prinzip verdeutlichen, nach dem Beuys „bildete“. In diesem zweiten vielschichtigen Begriff, den der Künstler oft gebrauchte, sind alle Ebenen seines Werkverständnisses aufgehoben, vor allem aber die Begriffe „Bild“ und „Bildung“, die er vollends im Sinne Johann Wolfgang von Goethes versteht, der im Künstler den Bildner sah.<sup>7</sup>

Die Auffassung und Gabe, das eigene Werk im Fluss des Schaffensprozesses offen zu halten für die Einbeziehung in neue Werk- und Wirkzusammenhänge, hat freilich das Ansinnen der einmaligen früheren Leistung nicht geschmälert, relativiert oder gar negiert. Im Gegenteil, das ältere und das jüngere Kunstwerk ergänzen und modifizieren sich zugleich. Sie stehen nicht nur in einem Kontinuum, sondern sie erschaffen sich durch die Kontinuität beständig neu und erhalten so eine ungeahnte Aktualität. So sehr der Kunstgeschichte an zeitlichen Kategorisierungen gelegen sein muss, so sehr wird sie durch das Œuvre von Joseph Beuys vor die Frage gestellt, ob Periodisierungen, die Festlegung von Entwicklungs- und Werkstadien überhaupt von Bedeutung sind für die

schöpferische Entfaltung des Künstlers. Gerade dadurch, dass Joseph Beuys die Zeitgebundenheit seines Werkes aufhebt, betont er seine absolute Zeitlichkeit.

Es ist in der Literatur oft davon zu lesen, der Künstler habe mit der Entfaltung seiner Anliegen abrupte Medienwechsel und Umbrüche vollzogen, er habe sich primär nicht in dieser oder jener künstlerischen Technik betätigt, dieses oder jenes Verfahren sei ihm fremder gewesen, ja sein Drang nach unmittelbarem Ausdruck habe ihm den Zugang zu bestimmten Techniken verwehrt. Schliesslich habe er sich als monumentaler Bildhauer verstanden, dem das Plastische das Hauptanliegen gewesen sei. All das sind Wunschargumente Aussenstehender, die Ausschliesslichkeiten konstruieren wollen. Sie vertragen sich mit dem Werk von Joseph Beuys ebensowenig wie mit dem von Leonardo da Vinci. Beide Künstler verfolgten ihre Anliegen mit äusserster Konsequenz und nahmen sich und ihre Schöpfungen dabei selbst mit absoluter Rigorosität in die Pflicht.

Leonardo da Vincis Analogie, dass ein Körper in der hellen Luft „kreisformig seine unzähligen Bilder“ verstreue und mit ihnen die Luft erfülle, so wie der in das Wasser geworfene Stein Mittelpunkt und Verursacher verschiedener Kreise werde,<sup>8</sup> kann im übertragenen Sinne für Joseph Beuys' kunsttheoretische Prämisse gelten: Um das Werk entsteht ein Kosmos, in dem die Bilder in der Luft liegen und gleichsam aufgenommen werden wollen – eine zumindest haptische, wenn nicht gar substantielle Qualität, die dem Werk zugesprochen wird. Insofern hat Joseph Beuys' Zuwendung zu den einzelnen Gattungen noch einen tieferen Sinn. Im Medium von Zeichnung, Druckgraphik, Skulptur oder Rauminstallation entstehen Bilder, die „räumlich“ erlebt und verstanden werden wollen, im Sinne Goethes und auch Novalis' sinnlich-anschaulich und geistig erfahrbar sind.<sup>9</sup> Die Norm des Plastischen erfüllt auf diese Weise bei Joseph Beuys eine erweiterte Aufgabe: Sie umfasst nicht nur die Qualität des Skulpturalen, sondern dessen Eigenschaft des Sich-Verräumlichens, ja überhaupt des Plastischwerdens aller menschlichen Schöpfungen. Joseph Beuys hat sich immer als Realkubist verstanden, denn er habe die Bilder wirklich räumlich gemacht und damit sinnlich und geistig fassbar zugleich.<sup>10</sup>

## II

Die Druckgraphik hat Joseph Beuys zeitlebens beschäftigt. Ein Blick in das Œuvre der multiplizierten Werke bestätigt die Kontinuität von der Nachkriegszeit aufwärts. Nicht allein der Einfluss des Lehrers Ewald Mataré kann als Motor dieses Ranges der Graphik im Werk von Joseph Beuys vorausgesetzt werden. Die Bearbeitung eines Holzstockes, einer Kupferplatte oder eines Steines für den Druck haben bildhauerische Qualitäten. Das Ritzen, Stechen oder Ätzen schafft ein wie immer feines Relief und bringt ein Flächenbild hervor, in dem das Plastische als solches

weiterlebt. Die Graphik ist nicht allein ein Medium der Reproduktion, der Vervielfältigung, sondern kündigt zuallererst von der Vorleistung der Umsetzung des im Geist des Künstlers skulptural gewordenen Vorstellungsbildes. Wenn der Künstler gegen Ende der vierziger und zu Beginn der fünfziger Jahre von seinen Holzschnitten nur einzelne Abzüge herstellt, ihre Zustände festhält oder durch unterschiedlich verwendete Farbmengen variiert, dann wird deutlich, dass ihn nicht die Reproduzierbarkeit als solche bewegt, sondern die Qualität des Mediums: Dass sich ein Bild schafft, dessen Entstehungsstadien auch im Endzustand anschaulich bleiben.

Von der Zeichnung sagte Joseph Beuys einmal, sie sei die „Verlängerung des Gedankens“.<sup>11</sup> Die Graphik, so liesse sich ergänzen, ist seine „Spiegelung“. Seit Giorgio Vasari den „Disegno“ als immaterielle Form des künstlerischen Schaffens definierte und daher den Künstler dem Theoretiker, der ja auch als Schreiber des Stiftes bedarf, gleichsetzen konnte,<sup>12</sup> ist diesem bewusst, dass die Zeichnung die schnellste Umsetzung des Gedankenbildes erlaubt. Der graphische Druck dagegen stellt hohe technische Ansprüche. Das in der Zeichnung fixierte Bild ist in einem komplizierten Verfahren umzusetzen. Auf der Druckplatte erscheint es nie deckungsgleich, sondern seitenverkehrt wie ein Spiegelbild, das wieder umgekehrt werden muss. Schon in diesem Vorgang liegt ein Stück der Faszination des Mediums. Das Bild ist gleichsam für die Dauer der Arbeit am Druckstock das Gegenbild und wird erst mit dem Abzug ein Bild, genauer gesagt ein Bild-Bild wie in einer Gleichung. Wie sehr Joseph Beuys von dieser Vorstellung fasziniert war, belegen die Photographien, die ihn bei der Bearbeitung von Druckplatten zeigen.<sup>13</sup>

Im Medium der Graphik wird der Repräsentationscharakter des Bildes besonders anschaulich, weil sie die Relation des Bildes und des Originals, der Erscheinung und der Substanz auf besondere Weise thematisiert. Das Original ist anwesend und abwesend zugleich, gleichgültig, ob der Künstler höchstmögliche Identität mit der Vorlage anstrebt oder nicht. Er weiss vom Umkehrprozess und holt das graphische Bild gleichsam von der Gegenseite der Existenz in die diesseitige zurück. Das graphische Bild wirkt deshalb objektiver, allgemeingültiger. Auch deshalb dürfte Joseph Beuys ihm so oft seine Aufmerksamkeit geschenkt haben. Wenn er in seinen drei Graphik-Zyklen „Schwurhand“, „Zirkulationszeit“ und „Tränen“ auch Zeichnungen früherer Schaffensphasen aufgreift, dann sicher, weil sie im neuen Medium ihren Status ändern. Die zarte Zeichnung, das transparente Aquarell und die Ölmalerei werden im Prozess der Herstellung der Druckplatten geprüft, übersetzt und letztlich transformiert. So wie dem Autor eine gedruckte Fassung seines Manuskriptes auf andere Weise gegenübertritt, so blickt den Künstler die Graphik neu an. Aus der direkten Verlängerung des Gedankens ist seine Überprüfung geworden. In diesem Überprüfungsprozess zielt der Künstler nicht in erster Linie auf die Herstellung der Identität von Zeichnung und graphischem Bild, sondern auf die

Entsprechung; denn die Druckplatten prägen den Abzug, bereichern ihn um Zutaten, die der Künstler in den seltensten Fällen aussparen will. Selbst wenn heute Techniken existieren, die den handwerklichen Eingriff des Künstlers überflüssig machen, so setzt das graphische Bild doch bei seinem Schöpfer die genaue Kenntnis der Wirkung der Schritte voraus. Bei der Radierung muss er die Freiheit in der Linienführung gegen die Gefahr des Verlustes an Duktus bei der Linie ausgleichen. Umgekehrtes geschieht etwa beim Kupferstich: Hier erlaubt die Druckintensität beim Stechen eine variable Vielfalt, erschwert aber den lockeren Strichgestus. Für die Lithographie und die Aquatinta gelten ebensolche Modalitäten, derer der Künstler gewärtig sein muss. Die chemischen Prozesse, die im Verfahren zur Anwendung kommen, sind eigenständige Krafteinwirkungen, deren Resultate der Künstler kalkulieren, beherrschen muss. Auch wenn ihm erfahrene Drucker die Handarbeit im einzelnen abnehmen, bleibt ihm bei der Kontrolle die Beurteilung des Zuviel oder des Zuwenig anheimgestellt. Gerade dass Joseph Beuys beim Anblick der Probedrucke so genau zu entscheiden und mitzuteilen wusste, auf welche Weise Änderungen vorzunehmen waren, bestätigt seine Meisterschaft.

### III

Die Motivik der drei Suiten „Schwurhand“, „Zirkulationszeit“ und „Tränen“ mit ihren jeweils 20, 21 und 12 Blättern überrascht zwar nicht, wenn man das Œuvre von Joseph Beuys überblickt, doch sie verwundert angesichts der Zusammenschau in den Mappen. Peter Anselm Riedl hat festgestellt, dass man aufgrund der unterschiedlichen Blattformate und Drucktechniken nicht von „Zyklen im strengen Sinne“, sondern von „Folgen“ sprechen müsse.<sup>14</sup> Doch berührt diese Beobachtung nur einen äusseren Aspekt. Könnte es nicht auch sein, dass die Motivik der Blätter die entsprechende Drucktechnik verlangt hat?

Schon in der Serie „Schwurhand“ fällt auf, dass die Blätter thematische Schwerpunkte haben. Licht und Materie, Statik und Bewegung – unter diesen Leitbegriffen lassen sich alle Motive zwanglos zusammenfassen, ohne dass ihre jeweilige Besonderheit angetastet wird. Die Abfolge beginnt mit der Vorstellung der Gegenwart von Mensch, Tier und Pflanze in „Kalb mit Kinder“ und endet in der poetischen Zusammenführung von Naturkraft und Lebewesen in „Blitz und Bienenkönigin“. Zwischen diesem Spannungsbogen beschreiben die Blätter die in den Naturformen aufgestaute Energie und die durch sie möglichen Eigenbewegungen der Existenzformen in der Natur, in die kraft des Lichtes – eine Metapher – das Geistige eindringt und höhere Formen der Bewegung und Formung erlaubt. Die Abfolge handelt vom Werden der Einheit von Geist und Materie und beschreibt den Parallelprozess von Natur und Mensch, deren Eigenbewegung sie aufeinander zuführt und zu der Form der Gemeinsamkeit finden lässt, in der sie sich jeweils ergänzen.

Die Folge „Zirkulationszeit“ scheint auf den ersten Blick vom Tod zu handeln, denn sie beginnt mit „Tote Hirsche“ und endet mit „Kreuz für Saturn“. Doch schon das zweite Blatt schlägt mit dem „Jungen Hasen“ einen anderen Ton an, der durch die Folge hindurch anhält. Heiterkeit und Spiel bestimmen das Zusammenwirken der Gestalten in den Mehrfigurendarstellungen „Topfspiel“, „Die Mütter“, „Meerengel Zwei Robben“. Geborgenheit und Ruhe prägen die Gegenwart der Einzelwesen, etwa in „Junger Hase“, „Kopf H. B.“, „Meerengel Robbe I“, „Meerengel Robbe II“, „Bär“. Die tätigen Frauen in „Mädchen“ und „Taucherin“ stellen in ihrer Bewegung eine Verbindung zu den Elementen Erde, Wasser und Luft her, so wie „Urschlitten I“, „Urschlitten II“ und „Zirkulationszeit“ Modi der Zeit reflektieren. Die äussere und die innere Bewegung, die Handlung und die Regung der dargestellten Figuren deuten auf Ausgeglichenheit, die – so Novalis – „nur aus regelmässiger Vibration – und Circulation“<sup>15</sup> entsteht. „Das Allgemeine Brouillon“, dem diese Beobachtung entnommen ist, beginnt mit der Feststellung „Fleischmasse der Robben. Fische.“<sup>16</sup>, denen mehrere Blätter der Graphikfolge von Joseph Beuys gewidmet sind. Wie in den Aufzeichnungen Friedrich von Hardenbergs geht es ihm, der sie studiert hat, in seinem Werk um eine Enzyklopädistik, aus der er in „Zirkulationszeit“ die Darstellung der Bewegung der Vernunft herausgreift, sind doch kulturelle Lebensformen Hauptgegenstand der Folge.

„Tränen“, die Benennung des letzten der drei Zyklen, dessen zeichnerische Vorlagen bis auf das Blatt „Seiltänzerin“ 1985 entstanden sind, deutet eine elegische Grundstimmung an. Ist damit der wehmütig trauernde Blick auf Dinge und Menschen gemeint? Gerade in dieser Folge sind alle Blätter radiert, und der klaren Linie kommt ein erhebliches Gewicht zu. Im letzten Blatt „Seiltänzerin“ wird sie expressis verbis als Symbol der Gratwanderung zwischen Gleichgewicht und Absturz, zwischen Leben und Tod dargestellt. Übertragen heisst dies: Die graphische Arbeit ist Handlung zwischen Existenz und Nichtexistenz, eine Einsicht, die das Gefühl ins Melancholische umschlagen lässt und für das Erhabene öffnet. Die Nahsicht auf den „Hirschsädel“, den „Hirschfuss“ und den „Hirschkopf“ wechselt mit der Untersicht auf den „Petticoat“, das „Schafsskelett“ und die „Riesenziegen“ sowie der panoramaartigen Ansicht von „Intelligenz der Schwäne“, „Nordpol“. Der Blickwinkel wird in dieser Folge erweitert und verengt, gleichsam rhythmisch von Details auf ein Ganzes und umgekehrt gelenkt. Im erlebten Wechsel von Nähe und Ferne vollendet sich die erhabene Schau von Natur und Geist.

Sieht man die drei Graphik-Zyklen im Zusammenhang, so könnte man schliessen, dass sie eine Lebenslehre beschreiben: Die Folge „Schwurhand“ beschreibt ihren organischen Teil, „Zirkulationszeit“ ihren speziellen und „Tränen“ ihren theoretischen. Der erste Zyklus behandelt die Morphologie, der zweite die Dynamik und der dritte die Geistigkeit der Lebensformen.

- 
- 1 Vgl. Hartmut Böhme: Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des „Menschenfremdesten“, in: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn. Herausgegeben von Christine Pries, Weinheim 1989, S. 119 ff.
  - 2 S. Joseph Beuys: Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik. Herausgegeben von Jörg Schellmann, München/New York 1992, Nr. 411 und 444.
  - 3 S. Kat.: Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Herausgegeben von Heiner Bastian, Martin Gropius-Bau, Berlin, 20. Februar bis 1. Mai 1988, und Kunsthalle Tübingen, 14. Mai bis 10. Juli 1988.
  - 4 Vgl. Marianne Heinz in: Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie: Joseph Beuys. Raum in der Neuen Galerie. Herausgegeben von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit den Staatlichen Museen Kassel, Berlin/Kassel 1993, S. 7 ff.
  - 5 Den Begriff macht Andrea Otte in ihrer vor dem Abschluss stehenden Dissertation zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand. [Die Arbeit liegt inzwischen gedruckt vor: Andrea Otte, Die Jungfrau im Werk von Joseph Beuys, Norderstedt 2008.]
  - 6 Josef Albers: Interaction of Colour. Grundlegung einer Didaktik des Sehens, Köln 1970.
  - 7 Vgl. Christa Lichtenstern: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys, Weinheim 1990, S. 1 ff.
  - 8 Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von André Chastel, München 1990, S. 237.
  - 9 Vgl. Hartmut Böhme: a.a.O., S. 128 ff.
  - 10 Kat.: Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre. Kunsthau Zürich, 5. Juni bis 23. August 1981, S. 92.
  - 11 Vgl. Franz-Joachim Verspohl: „Zeichnen ist eigentlich ... nichts anderes als eine Planung.“ Joseph Beuys bei der Tafelarbeit, Mönchengladbach 1988, unpag. Kat.: „Die Zeichnung ist die Verlängerung des Gedankens“. Begegnung mit Beuys. Regionalmuseum Xanten, 4. Oktober bis 26. November 1987.
  - 12 Vgl. Wolfgang Kemp: Disegno – Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19. Band, 1974, S. 219 ff.
  - 13 Vgl. Joseph Beuys: Zirkulationszeit. Einleitung Peter Anselm Riedl, Worms 1982, S. 10 f. Kat.: Joseph Beuys. Die späte Druckgraphik. Kulturhaus Wiesloch, 4. bis 26. Oktober 1986, S. 9.
  - 14 Ebda., S. 14.
  - 15 Novalis: Schriften, 3, Das philosophische Werk II. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz, <sup>3</sup>1983, S. 434.
  - 16 Ebda., S. 242.