

Franz-Joachim Verspohl

**Plastik = Alles:**

Zu den **4 Büchern aus: „Projekt Westmensch“** von Joseph Beuys<sup>1</sup>

in: Öffentliche Kunstsammlung Basel und Edition Schellmann (Hg.), Joseph Beuys. 4 Bücher aus: „Projekt Westmensch“ 1958, Faksimile, Köln, New York 1993, S. 8–28

**Was ich noch nie gesehen habe.**

**(es noch nicht gibt**

**Bilder die es nicht gibt**

**Was ich noch nie gehört habe.**

**Musik die es nicht gibt (I 244)<sup>2</sup>**

**Ik heb al tekenend een nieuwe biografie ontworpen die ik in 1958 heb laten beginnen.<sup>3</sup>**

Als Joseph Beuys 1980 gegenüber der *Haagsen Post* erklärte: **Ich habe zeichnend eine neue Biographie entworfen, die ich 1958 beginnen lasse. Ich hatte damals schon die Ideen für das Soziale Kunstwerk, an denen ich immer noch arbeite<sup>4</sup>**, muß er vor allem die **4 Bücher aus: „Projekt Westmensch“** vor Augen gehabt haben. Die vier als Werkgruppe erhaltenen Skizzenbücher sind in mehrfacher Hinsicht außergewöhnlich.<sup>5</sup> Derartig geschlossen vorliegende, über einen längeren Zeitraum entstandene Zeichnung**komplexe** – eine vom Künstler gebrauchte Bezeichnung –, an denen keine Veränderung oder Umstellung vorgenommen wurde<sup>6</sup>, stellen im Œuvre eine Ausnahme dar. Der Künstler zerlegte sie häufig und behandelte die isolierten Blätter als autonome Arbeiten oder überführte sie in neue Kontexte<sup>7</sup>, die seine **selection of thinking forms in evolution over a period of time** waren.<sup>8</sup> Tendieren sie daher strenger zur Seite des **Werklaufs**, so stehen die **4 Bücher aus: „Projekt Westmensch“**, bei allem Vorbehalt des Künstlers gegen biographische Auslegungen<sup>9</sup>, dem **Lebenslauf** näher und können als unmittelbareres Ergebnis des Arbeitsprozesses gelten. Ihr Umfang und Reichtum dokumentieren direkter den von Joseph Beuys selbst hergestellten Bedingungs-zusammenhang beider Sphären und breiten ihr Panorama facettenreicher aus als eine bewußte Verknappung auf die Essenz.

Joseph Beuys entfaltet in den vier Büchern nicht nur mit hohem künstlerischem Aufwand nach und nach jene Idee des erweiterten Kunstbegriffs **Kunst = Kapital<sup>10</sup>**, die hier erstmals in der Formel **Plastik = Alles: (IV 283)** vorgestellt wird, sondern läßt an den verschlungenen Wegen teilhaben, die zu ihr führten.

Daß der Satz **Plastik = Alles**: gegen Ende der vierten Kladder auftaucht, zeugt von der Bewegung und Bewegtheit, welche die Bücher durchziehen. Nach langem und aufwendigem Experiment wird er zur Formel verdichtet und derartig präzisiert, daß er als solides Fundament des weiteren künstlerischen Prozesses gelten kann. **Plastik** wird im Spannungsfeld von **Widerstand** und **Stauung** angesiedelt, das die **Form** schaffende **Bewegung** freisetzt. Als natürliche Parallelen des künstlerischen Prinzips werden **Wärme** und **Kälte**, **Raum** und **Gegen[raum]**, **Zeit** und **Gegen[zeit]** angeführt (IV 283) – polare Begriffspaare, die zugleich das Prinzip der mit dem Beginn der Moderne als *deutlich* machend verstandenen wissenschaftlichen oder künstlerischen *Repräsentation* offenlegen.<sup>11</sup>

Als Bild des Modells dienen zunächst zwei gekreuzte Wimpel mit quadratischem Feld (IV 283). Sie rotieren um ihre Schnittstelle, bewegen sich aufeinander zu, berühren und begegnen sich im Gegensinne. Schließlich wiederholt sich das Geschehen mit Quadern, die sich ebenfalls um ein Koordinatensystem drehen. Auf den ersten Blick mit Signalen vergleichbar, die Matrosen einem anderen Schiff übermitteln oder mit denen ehemals Flugzeuge bei der Landung eingewiesen wurden, entfaltet sich ein Diagramm von komplexer Struktur. Die Anbindung plastischer Körper an ein Koordinatensystem folgt nicht-linearen Erkenntnismethoden und Argumentationsstrukturen, die monokausale Erklärungsversuche hinter sich lassen. Die **Bewegung** zielt **auf den Raum hin** (IV 128), in dem sie dem **Einbruch des Gestaltlosen oder Mindergehalteten in das Gestaltlich Wesenhafte** (IV 125) konfrontiert wird, und verlangt, indem sie die Ebene der **mechanischen Kausalität** (IV 128) verläßt, nach **Verwandlung und Vertiefung des Bewußtseins** (IV +2) und neuer **Gestaltqualität** (IV 128), die dem **Wirklichsten** Rechnung tragen (IV +1).<sup>12</sup>

**Ik kreeg toen de ideeën over het „sociale kunstwerk“ die ik nu nog verdedig**<sup>13</sup>

Der Umfang der vier Bücher von mehr als eintausend Seiten<sup>14</sup> – insgesamt 1168 –, von denen etwas weniger als die Hälfte – insgesamt 454 – vom Künstler genutzt wurden, gibt einen Einblick in sein Schaffen über einen Zeitraum von sieben Jahren. Joseph Beuys selbst datiert die Kladden in das Jahr 1958. Im Katalog des Museums Mönchengladbach zu der Ausstellung *Beuys* von 1967 werden die vier Hefte unter Nr. 37 geführt: **1958 4 Bücher aus: „Projekt Westmensch“**.<sup>15</sup> Die genaue Angabe der Anzahl der Bände überrascht. Denn das in der Literatur wesentlich häufiger genannte, jedoch kaum bekannte Konvolut des **Joyce-Werket** wird unter Nr. 38 lediglich unter dem Sammelbegriff **1958 Joyce-Werket** vermerkt.<sup>16</sup> Offensichtlich hatte sich der Künstler damals auf dessen endgültigen Umfang noch nicht festgelegt.<sup>17</sup>

In der Mönchengladbacher Ausstellung lagen jedoch sowohl sechs Bücher des **Joyce-Werkes** als auch die vier Kladden **aus: „Projekt Westmensch“** aus. In einer Glasvitrine des Museums waren – so läßt sich anhand eines Fotos von Ruth Kaiser nachweisen – die zuerst genannten sechs Hefte aufgeschlagen auf dem untersten Vitrinenboden ausgebreitet. Hinter ihnen standen von links nach rechts: **Fettdose** von 1960, **Specksteinfettöpfe** von 1963, **Fettplastik** von 1952, **Fisch** von 1956 und das Objekt **aus: 24 Stunden** von 1965.<sup>18</sup> Von den vier Kladden **aus: „Projekt Westmensch“** blieben zwei verschlossen, wie ein Foto von Manfred Leve dokumentiert. Zusätzlich waren zu sehen: **Monument** von 1954, **Stab des Hirschführers** von 1962, zwei **Berglampen** von 1953 und ein Filzobjekt. 1969/1970 wurden die Bücher in Berlin<sup>19</sup>, Düsseldorf<sup>20</sup>, Basel und Darmstadt<sup>21</sup> erneut gezeigt. In der Ausstellung *Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Karl Ströher* des Kunstmuseums und der Emanuel Hoffmann-Stiftung enthält das *Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten Joseph Beuys'* folgende Eintragung: **B 70 Buch aus „Projekt Westmensch“ (I) 1958, B 71 Buch aus „Projekt Westmensch“ (II) 1958, B 72 Buch aus „Projekt Westmensch“ (III) 1958, B 73 Buch aus „Projekt Westmensch“ (IV) 1958.**<sup>22</sup> Die präzisen Angaben deuten an, welche Wertschätzung Joseph Beuys den vier Kladden beimaß.<sup>23</sup> Sie verblieben in seinem Besitz.<sup>24</sup>

Joseph Beuys hat die Kladden demnach als einen besonderen Teil seines Œuvres betrachtet, der ihm immer wieder als Quelle der Auseinandersetzung diene. Für diesen Rang spricht auch die Datierung 1958 und der in Verbindung mit diesem Jahr<sup>25</sup> von ihm selbst gegebene, bereits zitierte Hinweis von 1980. Auch wenn nicht eindeutig festzulegen ist, wann der Künstler die Fortführung der Kladden aufgab, so kann doch angenommen werden, daß es um 1965 geschah, da zwar spätere Arbeitsvorhaben skizziert, aber nicht präzisiert werden.<sup>26</sup> Die vier Kladden halten – so darf vorab gesagt werden – den Weg zu dem großen Projekt der Erneuerung der Kunst, ihrer Erweiterung, fest. Auf der letzten Seite des vierten Buches resümieren die Sätze und Sentenzen noch einmal die Dimensionen, die vom Künstler durchstreift werden: **Dass Mathematik Physik Verkörperungen von was sind wobei das was das Wesentlichste ist. / Das Späteste, Höchste u[nd] Gänzeste ist das Primärste. / Kunstpille. Descendenz. bis zum ausgestalteten Individ[uum] / Keim / Wie sich Raum u[nd] Zeit bedeutungsmässig verändern. / Begriffe, Bilder, Gleichnisse / Mathematik ist eine Wissenschaft / Rückresorption abgelagerter Stoffe / Max Bense der nur daran scheitert, dass er im wissenschaftlichen Raum arbeitet (IV + 3).**

Neben dem für die Biographie bedeutsamen Einschnitt, den die Bücher markieren<sup>27</sup>, führen sie besonders unmittelbar in die Auseinandersetzung des Künstlers und Denkers um sein Kunstwollen ein. Joseph Beuys begann, nachdem er sich zuvor in Diskussionen mit Freunden zielgerichtet mit der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt hatte, die Frage ihrer Perspektive unter neuen Vorzeichen zu untersuchen: **1958 und 1959 wurde die mir zur Verfügung stehende Literatur im**

**naturwissenschaftlichen Bereich aufgearbeitet. Damals konkretisierte sich verschärft ein neues Wissenschaftsverständnis in mir. Durch Recherchen und Analysen kam ich zu der Erkenntnis, daß die beiden Begriffe Kunst und Wissenschaft in der Gedankenentwicklung des Abendlandes diametral entgegenstehen, daß aufgrund dieser Tatsachen nach einer Auflösung dieser Polarisierung in der Anschauung gesucht werden muß und daß erweiterte Begriffe ausgebildet werden müssen.**<sup>28</sup>

### **Antagonismen auflösen (II 108)**

Mit der Erkenntnis des Defizits der neuzeitlichen Geistesgeschichte als *Antagonismus von Konstruktion und Organismus, von Kunst und Natur, von Gestaltungswillen und Gestaltgegebenheit, von Arbeit und Bestand*<sup>29</sup> stand Joseph Beuys keineswegs alleine da, doch war er einer der wenigen, die erkannten, daß die metaphysische Exklusivität des Naturbegriffes immer noch wirksam war, die den legitimen Spielraum des authentischen menschlichen Werkes *unvorgesehen* ließ.<sup>30</sup> Trotz Humanismus, Aufklärung und Idealismus war das Beziehungsgeflecht von Nachahmung und Teilhabe an der Natur und autonomer Erfindung ungeklärt. Gerade deshalb konnte die Natur im 19. Jahrhundert zum faktischen Resultat mechanischer Konstellationen und die bildende Kunst zu ihrem Antipoden werden, ohne daß sie sich des platonisch-aristotelischen Verdiktes, im Menschenwerk geschehe essentiell nichts, erwehren konnte.

Allein die Dichtung konnte sich behaupten. Denn sie mußte aus Descartes' Verständnis der Seinswirklichkeit von der Seinsmöglichkeit her folgern, daß dem Erkenntniswillen im konstruierbaren möglichen Seinszusammenhang Genüge getan wird. Das enthob sie der Mimesis, an die die Bildkünste kraft ihres materiellen Ausdrucks gefesselt zu sein schienen, obwohl sie stürmisch ihre Eigendynamik feierten. In Wirklichkeit gelang es jedoch allein der literarischen Frühromantik, Natur- und Menschenwerk die wechselseitige Legitimation zu verschaffen, weil sie mit der *metaphorischen Animation* die Dichotomie von *natura naturans* und *natura naturata*, von produzierendem Prinzip und produzierter Gestalt, aufhob und die Repräsentation der einen (äußeren) in der anderen (inneren) als Bedingungszusammenhang erkannte. Das Kunstwerk mußte nun nicht mehr etwas *bedeuten*, sondern es konnte *etwas sein*. Der in der Literatur leichter zu vollziehende Paradigmenwechsel fand in der bildenden Kunst erst kurz vor der Mitte dieses Jahrhunderts statt. Vor allem nachdem Jackson Pollock und Wols Bildwerke entworfen hatten, die vom Gegenpol der Existenz – dem Nichts – konzipiert wurden, war der Blick frei für eine Neubestimmung von Natur- und Menschenwerk in den bildenden Künsten.

Es ist das Verdienst von Joseph Beuys, diese Seinsbestimmung nicht nur konstituiert, sondern auch im Experiment erfahrbar gemacht und aufgezeigt zu haben, daß die jeweils bestehende Welt die Seinsmöglichkeiten gültig realisieren kann. Die **4 Bücher aus: „Projekt Westmensch“** bereiten aus heutiger Sicht das spätere, bahnbrechende Œuvre vor. Sie gestatten den Blick zurück auf das bis 1958 realisierte und sie zeigen – dies ist vor allem zentral – den Findungsprozeß eines neuen Spektrums von Ausdrucksmöglichkeiten und Ausdrucksgestalten, der von vielen Nebenwegen begleitet wird, die nicht weiter verfolgt werden. Die vier Kladden bereichern das Œuvre des Künstlers insofern ungemein, als sie sein Vorgehen in einem Kontinuum präsentieren, das einem Itinerar durch Raum und Zeit gleicht.

### **Zu gehen ist der entsagungsvolle und kritische Weg (IV 129)**

Vor dem Hintergrund der Geschichte des Skizzenbuches sind die vier Kladden geradezu sprechend. Hervorgegangen aus dem Vorlagenbuch von Künstlerwerkstätten des Mittelalters, machte die Renaissance es zum Medium der Niederschrift von Inventionen einerseits und der Vergewisserung der Form andererseits. Skizzen von ersten Bildideen, Detailstudien, Reinschriften und Kompositionen gehören ebenso dazu wie Aufzeichnungen und Notate, die das Bild nicht nur ergänzen, sondern eine zusätzliche Informationsquelle darstellen. Leonardo da Vincis Codices, mit deren 1965 wiederentdeckten Madrider Exemplaren sich Joseph Beuys 1974/1975 besonders eindringlich beschäftigt hat<sup>31</sup>, dürften zu den umfassendsten Äußerungsformen gehören, die zugleich auch den tradierten Rahmen sprengen, da sie ähnlich wie Albrecht Dürers Proportionsstudien den Charakter von Traktatliteratur annehmen.

In dieser Art von Skizzenbüchern, nicht im rein bildnerisch angelegten Skizzenblock etwa, wurzelt Joseph Beuys' Verfahren in den Büchern **aus: „Projekt Westmensch“**. Aber der Künstler argumentiert keineswegs wie Leonardo da Vinci in seinem *Trattato della Pittura*, der die Gottähnlichkeit des Malers damit begründet, daß er in der Nachahmung der Natur ihren Schöpfer nachahme<sup>32</sup>, sondern betont, daß der Mensch des Vergleichs mit Gott entsagen kann und sein eigener Schöpfer sei, ja, daß **der menschliche Plastiker gegen den göttlichen Plastiker schafft**<sup>33</sup>.

Die vier Kladden sind Ort und Raum der Reflexion im Arbeits- und Denkprozeß. Sie bündeln das Geschehen und komprimieren die raumzeitliche Dimension des künstlerischen Vorgehens. Schon die intervallhafte Bearbeitung der Blätter deutet auf einen Rhythmus der Eintragungen hin. Doch können die langen Folgen von Leerseiten auch so verstanden werden, daß hier Platz für Ergänzungen, Postscripta und neue Notate gelassen werden sollte, die einen einmal formulierten Gedanken

ergänzen. So läßt sich folgern, daß die Hefte im Findungsprozeß nicht streng sukzessiv genutzt wurden. Gleichwohl kann abgelesen werden, wie sich die Vorstellungen aufeinander aufbauend entfalten.

Es spricht einiges dafür, daß Joseph Beuys die Hefte nicht allein als Ressource nutzte, sondern in einem Parallelprozeß verschiedener Tätigkeiten verankerte. Sie sind Bestandteil eines Concetto von Denken und Handeln, Reflexion und Innovation, Rezeption und Artikulation und zugleich Zeugnisse künstlerischen Setzens und Innehaltens. Zwischen dem impulsiven und dem reflektierenden Pol entwirft sich eine große Fülle von Ausdrucksweisen. Nicht zuletzt fällt auf, daß sich der Bogen der zeichnerischen Mittel und Möglichkeiten von der sparsam akzentuierenden Konturlinie bis zu komplex zusammengesetzten Formen spannt. So umfassend die graphischen Techniken zum Einsatz kommen, so knapp ist die Farbe in den Kladden verwendet. Wenn auch in Buch II die Aquarell- und Ölmalerei auf den ersten zwei Bögen häufiger begegnet, bilden die mehrfarbigen Seiten eher die Ausnahme.<sup>34</sup>

#### **Grenzflächen sind in ihren rhythm[ischen] Vorgängen Geburtsstellen für Lebendiges (IV 6)**

Die Skala der Grauwerte entfaltet sich dafür um so reicher. Ihr Bogen spannt sich vom kaum wahrnehmbaren, hauchzarten Ton bis zum kräftigen Strich, der zumeist ohne wesentlich erhöhte Druckstärke entsteht. Es sind vor allem die Haltungswchsel des Stiftes und die aus ihnen resultierende Veränderung der Mediumsführung dafür verantwortlich, daß jeweils die schwächere oder stärkere Wirkung aus der Materialmenge der Spur resultiert. Wollte man an den Zeichnungen Kriterien des Zeichnungsstiles entwickeln, so ließe sich als erstes betonen, daß das Strichbild variabel ist, sich jedoch durch kontrollierte Bewegung entfaltet. Alle Bewegungsniederschläge antizipieren die durch Berührung oder Reibung der Bleistiftspitze mit der Oberfläche des Papiers beabsichtigte Menge der Materialübertragung. Die Linien gewinnen durch minimale Haltungswchsel eine unterschiedliche Qualität. Der mit der Spitze aufgesetzte Stift schafft sowohl einen klaren, bestimmten Kontur als auch einen zarten Bogen; schräg gehalten, hinterläßt er eine ebenso breite, ruhige Spur (I 35) wie eine tastend sich vorschiebende Markierung.

Die Druckkonstanz wird eher selten und sehr bewußt aufgegeben, so daß der Fadenstrich dominant sein müßte. Doch der Schwellstrich ist ebenso oft anzutreffen. Er wird nicht durch Druckerhöhung des Mediums erreicht, sondern durch Drehung des Zeichenmediums von der Spitze in eine seitliche Position. Eher behutsam werden alle mit graphischen Mitteln andeutbaren Strichformen ausgebreitet. So begegnet der gleichmäßig fließende Kontur, der durch die ruhige

Bewegung entsteht, ebenso so wie der unterbrochene und der mehrgleisige. Kurze staccatohafte Strichkontinuen fehlen ebenso wenig wie gleichmäßig nebeneinander gesetzte Schraffuren. Da jeder Darstellungsmodus aus einem kalkulierten Tempo und Rhythmus des Zeichnens resultiert und das *Formniveau* außerordentlich hoch ist, werden stereotype Strichformen vermieden. Die Techniken werden nicht als solche erprobt. Mit den Kriterien der klassischen Zeichnungswissenschaft<sup>35</sup> ließe sich der Stil der Zeichnungen der vier Bücher nicht nur als reifer Stil bezeichnen, weil der Künstler das formale Erproben und Experimentieren hinter sich gelassen hat, sondern auch weil er die Möglichkeiten des abendländischen Zeichnungsvermögens und Zeichnungswissens umfassend kennt und beherrscht.

Ein beredtes Beispiel liefert die Seite III 0, die Rückseite des Vorsatzpapiers. Dort sind unterhalb der Oberkante vier Farbwerte evaluiert: **grau, weiss, schwarz** und **gefleckt**. Die Darstellungsweise erinnert an Paul Klees *Formlehre* am Bauhaus.<sup>36</sup> Er vermittelte auf ähnliche Weise das *Viereck außenräumlich, innenräumlich* und *nichträumlich (unräumlich) behandelt (körperlich)*. Joseph Beuys zielt jedoch mit seinem *Diagramm* nicht auf die formkundliche Gestalt und die Stofflichkeit – die Formbeschreibung mit den Stufen des Helldunkel –, sondern hebt die mit den Möglichkeiten des Zeichnens gestaltbaren materialen und substantiellen Eigenschaften der Dinge hervor. Diese Merkmale werden umso wichtiger, als es nicht um abbildhafte oder signifikante Gestaltstrukturen geht, sondern um ihren Anteil am Zustandekommen und Vergehen einer Form, um ihren antithetischen Gehalt. Sowohl der gleichmäßig gezogene Strich, Bogen oder Kreis als auch die Kürzel oder staccatohaften Phoneme erhalten durch die unterschiedliche Materialdichte eine jeweils andere Qualität. Sie versetzen die gezeichneten Formen in Schwingung und lassen sie gleichsam vibrieren.

In der Nutzung der Grauwerte jedoch berührt sich die Zeichnungsästhetik von Joseph Beuys mit der Paul Klees. Wenngleich dieser in seiner Einleitung zum Kapitel *stil, ur-stil der form- und gestaltungslehre* das *grau* mit dem *urbeweglichen „zustand“* in Verbindung bringt, so läßt sich seine Analogie zwischen der Farbe und der *beweglichkeit als vorbedingung zur veränderung*<sup>37</sup> doch zu den Zeichnungen der **4 Bücher aus: „Projekt Westmensch“** in Beziehung setzen. Auch Joseph Beuys läßt die Farbe nicht beschreiben, handeln. Sie artikuliert sich in ihrer Virtualität, die sich programmatisch in den grau übermalten Etiketten von Buch III und IV äußert.

Wie das Grau nicht festlegt, so verhält es sich mit den aus Strichkontinuen zusammengesetzten Gebilden der Zeichnungen. Sie können ebenso geschlossen wie offen sein, determiniert oder undeterminiert, bestimmt oder unbestimmt. Gelegentlich stellt sich sogar der Eindruck ein, als solle durch das zeichnerische Verfahren das Gegenteil dessen angedeutet werden, was sie zu bestimmen

scheinen. Der **Wachsstuhl** auf Seite I 282 – eines der wenigen bildlich wiedergegebenen plastischen Modelle – präzisiert nicht das Verhältnis von Tragen und Lasten. Der Künstler imaginiert in dem hohen Quader, in dem der Graphit des Stiftes nicht, wie man zunächst meinen möchte, verwischt, sondern zu feinsten Schraffuren verdichtet ist, einen Körper von luzider Gestalt und verdichteter Materie zugleich.

Die Zeichnungen dienen also nicht der Vorbereitung einer Installation, eines skulpturalen Werkes oder eines plastischen Bildes, der Versicherung und Festlegung ihrer Gesamt- oder Detailformen. Vielmehr scheinen alle Darstellungen autonom nach einem Bedingungs-zusammenhang der Elemente zu suchen. Die erzeugten Formen befragen sich jeweils. Formbezeichnende Flächen tauchen nur sporadisch auf: **Die einander nahen Formen erschließen sich in ihren divergierenden Sinnschichten durch die Vorstellung einer Verwandlung.**<sup>38</sup> Auf Seite I 61 etwa sind nicht vorrangig Studien zu einer Gliederpuppe zu sehen, sondern es werden ihre flexiblen Bestandteile **modellhaft** zusammengestellt, so daß sich neue Einsichten ableiten lassen. Der Akzent liegt weniger auf der Erzielung von Resultaten als auf der unablässigen Transformation der Form, der **dyn[amischen] Morphologie** (IV 127).

### **Begriffe Bilder Gleichnisse (IV +3)**

Neben dem hohen Grad an Beherrschtheit und Ausdrucksfähigkeit im Zeichnungsstil fällt die Flexibilität des Schriftbildes auf. Das einzelne Wort und Textpassagen erscheinen in unterschiedlichen Schriftweisen und graphologischen Eigenheiten. Joseph Beuys operiert mit dem Buchstaben wie mit dem Repertoire der Strichformen der Zeichnung. Offensichtlich drängt auch die Schrift auf neue inhaltliche Maßstäbe, für die die Interpunktion ein erstes Indiz ist. Auf Kommata, die Haupt- und Nebensätze syntaktisch eindeutig gegeneinander abgrenzen, wird durchgängig verzichtet. Dergestalt lassen sich Satzteile unterschiedlich konnotieren und beleuchten sich wechselseitig. Der Punkt dient weniger der Markierung des Satzendes, sondern ist als Notat dem Wort, dem er beigesellt wird, ebenbürtig. Durch ihre relative Unabhängigkeit sind die Satzzeichen aus ihrer grammatisch-logischen Funktion entlassen und binden sich stärker an das geschriebene Wort, das sie in seiner Virtualität unterstützen. Sie haben eine größere Nähe zur Aussage als zur Besonderheit des Schreibstiles. Auf Seite I 237 macht eine Zeichnung die Satzzeichen selbst zum Thema und betont ihren hohen qualitativen Anteil am sachlichen Gehalt eines Wortgefüges.

Die Verbindung von Zeichnung und Schrift verdichtet sich bis zur vierten Klade zusehends. Ergänzt schon früher Künstler ihre Zeichnungen um Kommentare, die Farb- und Formwerte



beschreiben, so wurden Texte bei Künstlern wie Dürer, Michelangelo und Leonardo zum Pendant des Bildes. Sie zeugen von der intendierten Relation zwischen Anschauung und Begriff, aber auch von der Skepsis gegenüber der Ausdruckskraft reiner Bildlichkeit. Für Joseph Beuys dagegen wird das textliche Element zum zweiten Modus der Zeichnung. Die Schrift ist in den Zeichnungskontext integriert. Anschaulichkeit und Begrifflichkeit durchdringen sich und oszillieren.

Auf Seite I 57 entläßt das links oben geschriebene Wort **Bücher** ein Bündel von bildlichen Verwandlungsvorgängen. Eine Vielzahl von Ansichten leicht geöffneter Bände wird miteinander verzahnt. Sie stehen oder liegen, sind frontal oder vom Rücken her gesehen, werden in die Fläche geklappt, gedreht oder gespiegelt. Bei der Drehung der Kladdes zum seitlichen Blattrand erscheint ein aufgeschlagenes Buch, dessen linke Seite eine informelle Struktur überzieht. Die Falz nimmt die Spiralform auf, die mehrfach an Ringbüchern sichtbar wird. In der Mitte der oberen Bildhälfte verwandelt sich unter dem Motto **Bücher zersägen** ein Buchrücken so in einen Gebirgszug mit Steilhang und kurvigem Grad, als solle das Ergebnis geistiger Tätigkeit nicht nur mit der dynamischen Kraft der Erde verglichen, sondern zugleich verklammert werden. Eine Augenform mit Sehstrahlen im linken oberen Viertel der Zeichnung scheint Ordnung in das Gewirr bringen zu wollen, das sich jedoch erst im linken unteren Viertel nahe der Blattinnenseite in einem als **roter Winkel** bezeichneten Ordnungselement beruhigt. Man kann sicher von einer Allegorie der Dynamisierung des Bücherwissens, des Wissens überhaupt, sprechen. Ging es doch dem Künstler stets mehr um den Gehalt des Wortes als um Philologie.<sup>39</sup>

Das Schriftbild von Joseph Beuys setzt den Fundus des modernen Schreibens voraus. Seit Guillaume Apollinaires 1918 in Paris erschienenen *Calligrammes* sind nicht-lineare Niederschriften geläufig. Auch die Modi von Schrift und Zeichnung bei Joseph Beuys folgen eher informellen als formellen Strukturen. Die klassische kompositionelle Anlage einer Darstellung steht weniger im Vordergrund. Im Nebeneinander unterschiedlicher Größenrelationen durchdringen sich Nah- und Fernansichten, Detail- und Gesamtaufnahmen. Der Künstler zeichnet das Imaginierte gleichzeitig von innen und außen. Selbst auf Seiten, die von verdichteten Ordnungsmerkmalen bestimmt scheinen – etwa I 284, um 90° zum seitlichen Heftrand gedreht –, offenbart sich eine oszillierende Struktur, welche einander im dialogischen Verhältnis zugeordnete Gesichter zugleich hervortreten und verschwinden läßt, weil der Zwischenbereich die klare Disposition aufhebt. Das Verfahren nimmt die späteren Tafelwerke des Künstlers vorweg.<sup>40</sup>

Joseph Beuys hat selbst betont, daß das Zeichnen sein Denken verändert habe: **Ich weiß, daß ich früher anders gesprochen habe. Ich habe mich früher ganz anders ausgedrückt und ohne diese Zeichnungen, oder ganz allgemein, ohne diese Bilder würde ich heute dies sicher ganz anders**

ausdrücken. Die Zeichnungen haben einen elementaren Niederschlag in meiner Sprache gefunden, in der Art und Weise, mich auszudrücken, und natürlich auch als Einfluß auf mein Denken. Am Anfang war das Interesse gewesen, über Kunst und Wissenschaft nachzudenken. Die Zeichnungen waren ein Beweggrund dazu. [...] Es ist eine wirkliche Grundtatsache, daß diese Zeichnungen einen unmittelbaren Niederschlag in meiner Sprache gefunden haben. Sprache hat mich immer interessiert. [...] Hätte ich nämlich wirklich diese Form, die am Anfang so veranlagt war, beibehalten, wäre ich wahrscheinlich ein Schriftsteller geworden. Ich hätte wahrscheinlich viel geschrieben, aber meine Sprache nicht verändert. Das hat sich dann hier in den Zeichnungen ergeben, da liegt ein ganz großer Bruch zwischen zwei vollkommen anders gearteten Gebieten.<sup>41</sup> Das Zeichnen wird zur Korrektur des Sprechens, das Bildergebnis zur Korrektur des Denkens, weil beide sowohl aus der Immanenz der je eigenen Logik resultieren wie aus ihrer Negation. Im Sichtbaren erfüllt sich Reflexion und umgekehrt. Wort und Bild werden zu Äquivalenten.

Die Entfaltung von Zeichnung und Schrift im Blattformat hängt gewissermaßen von ihrem jeweils intendierten Status ab. Nicht selten wird das Format nur zu einem Teil genutzt. Oft dient die einzelne Seite als Maßstab. Zunehmend häufiger wird ein Doppelblatt in Anspruch genommen. Daß der Künstler jedoch stets die gesamte Bildseite zum Maßstab nimmt, verdeutlicht die Genese eines Motivs. Auf Seite I 71 erscheint erstmals der Begriff **new cross**, über dem sich die entsprechende Zeichnung befindet. Zwei leicht konkav gekrümmte Röhren werden von dem später als **Eurasienstab** bezeichneten Aktionsgerät umfassen. Im oberen Drittel der Seite spannt sich ein stumpfer Winkel, dessen Scheitel durch einen Punkt markiert wird, wie ein Dach oder Horizont<sup>42</sup> über das neue Kreuzzeichen, das aus der Kreuzform und dem Hirtenstab hervorgegangen ist.<sup>43</sup> Die sparsamen und zarten zeichnerischen Setzungen lassen auf ein außerordentlich konzentriertes und behutsames erstes Herangehen an das später zum Leitmotiv aufsteigende Zeichen schließen. Wie ernst die gefundene Form genommen wird, machen die Seiten I 94/95, I 96 und I 111 deutlich. Zunächst erstreckt sich der **Eurasienstab** in einer sanften Diagonale über zwei Seiten. Die Krümmung der Spitze neigt sich zum linken Blattrand und wird so dicht an ihn herangeführt, daß sie sich über ihn hinauszubewegen scheint. Zum Ende des Stabes hin treffen sich seine Konturlinien in einer auslaufenden Geraden wie zwei sich im Unendlichen schneidende Parallelen, ein Indiz seiner raumzeitlichen Dimension. Auf Seite I 96 begegnet **cross** ein weiteres Mal, einbezogen in das untere Drittel eines horizontal und vertikal gegliederten Rasters, das im oberen Teil ein durch kurze, in wechselnde Richtungen strebende, an Vektoren erinnernde Pfeile erzeugtes, chaotisches Fließbild entstehen läßt. Das Kreuz wird zum Gegenpol der Turbulenzen. Die Figur des **new cross** wird auf Seite I 111 erneut abgewandelt. Aus den konkav geschwungenen Röhren ist eine geschlossene, sich an den Enden ausdehnende Form geworden, die sich durch die angedeutete Punktierung ätherhaft<sup>44</sup> fortsetzt. Die

vorausgegangene Doppelform, die in anderen Zusammenhängen schon früher entstand, ist zusammengefaßt. Sie erscheint auf Seite I 12 als isoliertes Element in der Bildmitte mit der zweifachen Beischrift **rot**, auf der folgenden unkommentiert seitlich unten.<sup>45</sup> Bei einer Gliederfigur (I 101) stellen ihre Teilelemente die Verbindung zwischen Brustkorb und Kopf her. Ihre Symmetrie weist anatomisch auf Gefäßröhren hin, so daß sie als Adern verstanden werden können. Der **Eurasienstab** umgreift demnach die Blutbahnen des Menschen, die auf Seite I 111 zu einer Form vereint sind. Auch er erfährt hier in zusätzlichen gestrichelten Linien eine Ergänzung, die den Grad seiner Beweglichkeit illustriert. Die Vorform des **new cross** erscheint überraschenderweise völlig isoliert zwischen Leerstellen auf Seite II 218. Hier werden die Röhrenformen von einer Schlinge zusammengezogen. Auf Seite II 262 ist gar die Hand mitgezeichnet, welche die Zusammenziehung vollzieht.

Das über längere Intervalle vergegenwärtigte Spektrum des **new cross** hat seine Parallele in der sukzessiven Findung des Aktionsobjektes<sup>46</sup>, mit dem der Künstler 1967 und 1968 in den Aktionen **Eurasienstab** in Wien<sup>47</sup> und Antwerpen<sup>48</sup> zu handeln beginnt. Das Begriffspaar **Bildkopf ↔ Bewegkopf** und die Sentenz **Der bewegte Isolator**, die Joseph Beuys innerhalb der zweiten Aktion auf den Boden des Galerieraumes schrieb, sind in Buch IV 41 bereits geprägt und finden ihr Pendant in einem Handstock, den der Künstler auf Seite IV 51 parallel zum Blattinnenrand zeichnet und dessen Krümmungsende er – einen schwarzen Ölfarbfleck integrierend – in einen schwanenartigen Kopf verwandelt, der das Tor zu einer weiteren Dimension des Œuvres aufstößt. Die Tierphysiologie, das Thema vieler Aquarelle, nimmt jedoch in den **4 Büchern aus: „Projekt Westmensch“** eine ähnlich untergeordnete Rolle ein wie die Pflanzenphysiologie.

### **Was ich noch nie gesehen habe.**

Resultiert der Wechsel vom Aquarell zur Zeichnung aus der Hinwendung zu einem anderen Arbeitszusammenhang? Es will scheinen, daß der Künstler mit dem Bleistift den Notationscharakter hervorhebt, das Projekthafte, das in die avisierten praktischen Vorhaben projiziert werden soll. Doch die farbig gestalteten Seiten der Bücher können auch als Frontispizien oder gar als gliedernde Motti der folgenden Abschnitte gelten. Buch I beginnt auf Seite 3 nach einer Bleistiftzeichnung pneumatischer Körper auf dem Vorsatzpapier der Einbanddeckelinnenseite mit einem Aquarell, das den Entwurf einer Plastik aus drei luziden Röhren darstellt und durch kräftige Rottöne geprägt wird. Schon allein weil auf den folgenden Blättern immer wieder der Farbwert **rot** genannt wird, darf die Funktion des Aquarells als Einleitung genommen werden. Darüber hinaus spielt es, wie das auf Seite 9 in matteren Rottönen geschaffene Aquarell auf pneumatische Vorgänge und Fließbewegungen an,

die ein zentraler Untersuchungsgegenstand sind. Erst zur Buchmitte hin verliert sich dieser Kontext, da sich neue Gegenstände Bahn brechen, für die jedoch nicht zwingend ein Leitmotiv festzulegen ist. Die Aquarelle auf den Seiten I 242, 254 und 255 lassen sich nicht eindeutig im Zusammenhang mit den sie umgebenden Bleistiftzeichnungen lesen. Vielmehr *rahmen* sie den als Motto dieses Essays gewählten Text: **Was ich noch nie gesehen habe. / (es noch nicht gibt / Bilder die es nicht gibt / Was ich noch nie gehört habe. / Musik die es nicht gibt** (I 244). Die Aquarelle vertiefen den Einblick und das Einsehen in die zutage tretende neue Welt. Gerade Buch II, bei dem der Künstler auf den ersten beiden Bögen großzügig eine leuchtende Farbwelt erzeugt, erhellt diesen Sinn.

Neben dem partiell recto und verso bemalten Vorsatzpapier des dritten Buches sind die Seiten 2 und 3 mit einer zusammenhängenden lasierenden Ölmalerei überzogen, deren Fett die nachfolgenden Seiten durchtränkt hat. Die Transparenz steht in einem Bezug zu den Seiten 30 und 31, denn hier ist die Farbe ausgetreten, da das Bogenende mit dem Bogenanfang am engsten korrespondiert. Der Künstler hat jedoch die Farbspuren im Bereich der Falz weitgehend mit zwei Streifen opaker Braunkreuz-Übermalung getilgt. Ansonsten wurde bei diesem Buch auf die Möglichkeiten der Farbgestaltung verzichtet. In Buch IV füllt lediglich das untere Drittel des Vorblattes eine Ölmalerei. Obwohl dieser Band auf den Seiten IV 19, 29 und 39 zusätzliche Ölmalereien unterschiedlicher Größe enthält, sind sie vorrangig innerbildlich und gegenstandsbezogen zu verstehen.

Der sparsame Umgang mit Aquarell- und Ölfarben erlaubt den Schluß, die Kladden als Arbeitsbücher zu begreifen, in denen jeweils **Bilderkenntnis** geübt wird, nicht aber bildhafte Ergebnisse im Vordergrund stehen. So sehr jede Seite Bildautonomie für sich beanspruchen darf, so sehr konterkariert sie diese wiederum. Vorrang hat die Vergewisserung über Arbeitsformen und Untersuchungsmethoden, die in das **Projekt Westmensch** einmünden sollen. Der Laborcharakter, der viele spätere Werke des Künstlers prägt, bestimmt auch die Kladden. In ihrem Gehalt stehen sie der Installation **BARRAQUE D'DULL ODDE**, 1961 – 1967 nahe, die der **Arbeitsplatz eines Wissenschaftlers/Künstlers**<sup>49</sup> ist. Das Doppelregal versammelt die Arbeitsmittel der Experimente, deren Auswertung und Weiterführung sich die vier Bücher widmen.

### **Die Ideen fallen rhythmisch (IV 1)**

In allen vier Kladden sind große Teile der Seiten frei von Zeichnungen oder Bearbeitungsspuren. Sie bilden Zwischenstücke, auf denen der Betrachter neugierig nach Zeichen sucht. Für den Künstler dürften sie Leerstellen geblieben sein, die sich erst dann in periodischem Wechsel füllen konnten,

wenn sich der Gegenstand meldete: **Wenn der sich nicht gemeldet hat, dann würde ich mich nicht hinsetzen und zeichnen. Ich setze mich erst hin, wenn sich irgendeiner meldet. [...]** Und dann können Augenblicke aufkommen, in denen sich ein Komplex darstellt. Man gelangt an ein **Hauptmotiv und meistens gibt es dann eine Phase, wo man nicht weiß, wie man diesem Hauptmotiv folgen kann. Es kann sein, daß darüber ein halbes Jahr vergeht. [...]** Und dann gibt es eines Tages die Notwendigkeit, dann macht man das. Und dann kann es auch fehlschlagen. Aber in dem Fehlschlag gibt es dann auch wieder einen weiteren Hinweis. Und dem folgt man dann und dann auf einmal sieht man, es hat sich aus der Sache tatsächlich eine Gestalt ergeben.<sup>50</sup> Wenn Joseph Beuys vor die Zeile **die Ideen fallen rhythmisch** die Sentenz **Eingusses Pulsieren** setzt, macht er auch hier unmißverständlich deutlich, daß die imaginative Tätigkeit einem physiologischen Prozeß vergleichbar ist, daß das entdeckte Bild eine schnellere oder langsamere Denkbewegung einleitet. Eine gleichmäßig geschlängelte Linie auf Seite IV 3, um die sich eine sich in schnellerem Tempo bewegendende Spirale windet, deutet den variablen Rhythmus des Pulsierens an.

Das Andrängen des Gegenstandes erfolgt, so der Künstler in gleichem Zusammenhang, nicht durch **Passivität**, sondern dadurch, **daß man eine wirkliche Logik in seinen Lebenszusammenhang bringt und also tatsächlich auch Dreckarbeit macht.** Es läßt sich evozieren, beschleunigen und verlangsamen. Unter diesen Maximen können gerade die Seiten der **4 Bücher aus: „Projekt Westmensch“** als beredtes Resultat der Wechselwirkungen zwischen **Lebenslauf** und **Werklauf** verstanden werden.

Wenn auch der **Lebenszusammenhang** nur selten direkt vom Künstler in die Kladden eingeführt wird, ist er dennoch faßbar. Die Schwangerschaft der Ehefrau schlägt sich in fürsorglich notierten diätetischen Regeln und Einkaufslisten nieder (IV 6, IV 7, IV 8, IV 9). Die Geburt des Sohnes Wenzel und dessen erste Lebensjahre werden zum freudigen Anlaß, kindlich verfremdete Äußerungen (I 142) und Kinderreime zu notieren (IV 41) sowie Spiele zu erfinden (I 146), die unversehends mit den Fluxusaktivitäten (I 153) zu koinzidieren beginnen. Auch Reiseindrücke (III -2/-1), Begegnungen mit Menschen (III +2/+3) und bibliographische Hinweise (IV +3) finden ihren Niederschlag. Die Erfahrung des akademischen Lehrbetriebs bleibt ebenfalls nicht ausgespart. (IV 129)

Versucht man eine Übersicht über die Vielfalt und den Reichtum der **4 Bücher** zu geben, läßt sich vielleicht folgendes festhalten: Buch I enthält die meisten gestalteten Blätter. Von insgesamt 288 Seiten sind 177 neben dem Buchdeckel bearbeitet, wobei die Zeichnung Vorrang hat. Es handelt sich im wesentlichen um Notationen zu plastischen Bildern und Plastiken. Dennoch geht es dem Künstler nicht primär um situative Bestimmungen, Kompositionen und Vergewisserungen, sondern zirkulatorische Prozesse als Parallelvorgänge in Natur und Plastik. Beider Virtualität ist das Thema,

die **dyn[amische] Physiologie** (IV 123) bildet gleichsam den gemeinsamen Nenner. Es hat den Anschein, als behandelte der erste Teil der Kladder pneumatische Prozesse. Schlauchsysteme, Bälle und Gummikörper bilden den Ausgangspunkt für die Behandlung von Fließbewegungen, Energieströmen, akustischen und seismographischen Schwingungen. Auf Seite I 13 sind etwa in der Mitte ein Röhrenherz und eine Kette von Blutstropfen dargestellt, die Vorformen des menschlichen Herzens, an denen sich der Künstler die ursächliche Bedeutung des Blutes bestätigt. Es folgen, ohne daß die Aufzählung den Anspruch auf vollständige Erfassung des breiten Spektrums der Arbeitsergebnisse erhebt, Hinweise auf Gelenkstrukturen und mechanische Vorgänge, die intervallhaft unterbrochen werden durch Darstellungen von gliederhaften Gestalten, in denen offensichtlich das Verhältnis zwischen Hebelgesetzen und pneumatischen Prozessen thematisiert wird. Auch die Wiederherstellungschirurgie kommt zum Zuge, etwa auf Seite I 105. Das Buch untersucht Werkformen, die den Rahmen des skulpturalen Schaffens der klassischen Moderne – etwa der kinetischen Plastik – sprengen.

Unter dem Motto **in die Tiefe wühlen [...] in die Breite gehen** (IV 101) widmet sich der Künstler auf 133 Seiten von Buch II der **Gravitation** und der **Sphäre**, den Elementen **Erde Feuer Wasser Luft** und entwirft ebenso ein **Erdbild** (II 45) wie eine **Erdkultur** (II 22), nachdem er in lichten Farben Luft, Wasser und Feuer (II 2/3) imaginiert hat. In Buch III gibt er der Ölmalerei den Vorzug. Häufiger als in Buch I dehnen sich die Zeichnungen über zwei Seiten aus (III 2/3, III 24/25, III 26/27, III 28/29, III 30/31, III 32/33). Die großzügigere flächige Disposition legt den Schluß nahe, daß Notationen zu Überlegungen für räumliche Entwürfe und Aktionen dominieren. Er wird auch – nach einem langen Intervall von Leerseiten – durch die Doppelseiten III 280/281, III 282/283, III 284/285 deshalb bestätigt, weil hier Ähnlichkeiten mit Partituren und Lageskizzen von später ausgeführten Werken und Aktionen zu erkennen sind. Der vierte Band darf als zeitlich spätestes Werk der Reihe betrachtet werden, da er Arbeitsvorhaben benennt, die zwischen 1963 und 1966 realisiert werden, und weil gegen Ende der Kladder eine Summe der Reflexionen einer neuen Kunsttheorie gezogen wird.<sup>51</sup>

#### **Herbestromen der Materialien** (IV 125)<sup>52</sup>

Da die vier Bücher aus: „**Projekt Westmensch**“ keine **selection of thinking forms in evolution** treffen wie etwa **The secret block for a secret person in Ireland**, sind der Erfassung ihres Reichtums und der Würdigung ihrer Vielfalt kaum Grenzen zu setzen. Ebenso vielschichtig sind die Zusammenhänge und Querverbindungen zwischen einzelnen Arbeitsergebnissen, die Joseph Beuys, dem Prinzip einer **dyn[amischen] Morphologie** folgend, **synthetisch** apperzipiert. (IV 127) Jedem Ding gesteht er eine ihm entsprechende **Physiognomik** zu, so wie die **Signaturenlehre** (IV 127) von

der Entsprechung zwischen Kern und Hülle eines Gegenstandes ausgeht.<sup>53</sup> Diesem Grundgedanken des plastischen Schaffens von Joseph Beuys und seinen Auswirkungen soll im folgenden deshalb nachgegangen werden, weil die Bücher ein breites Spektrum des Œuvres des Künstlers und Projekte vorwegnehmen, die erst in den letzten Lebensjahren ausgeführt wurden oder zur Realisierung vorgesehen waren.

Zwei signifikante Beispiele sind die **Badewanne für eine Heldin**, die 1961 entstand, jedoch erst 1984 mit dem zweiten Teilelement **Figur-Ofen** in Bronze gegossen wurde<sup>54</sup>, sowie ihre monumentale Fassung, deren Guß Joseph Beuys noch zu Lebzeiten autorisierte.<sup>55</sup> Das vierte Skizzenbuch behandelt das Werk als **Die Bitte um eine Badewanne für eine Heldin** (IV 33). Die Zeichnungen liefern jedoch weder eine Ansicht noch eine Konstruktionszeichnung – allenfalls wird die monumentale Größe imaginierbar –, sondern befassen sich mit den spezifischen Besonderheiten des Wasserzuflusses und seiner Verdichtung in der Wanne und den äußeren und inneren Gravitationsfeldern der Mengen. Behälter und Wasserfüllung werden in Relation gesetzt. Die Idee der Badewanne synthetisiert die Überlegungen zur Pneumatik des ersten Skizzenbuches, zu Fließbewegungen und Materialverwendungen – etwa der Metalle – in seinen weiteren Teilen und führt zu einer neuen Form von Funktionalität, die sich an naturästhetischen Maßstäben orientiert und gleichermaßen der *Wiedergewinnung der Elementarität des Wassers*<sup>56</sup> und der *sensorischen Reflexion*<sup>57</sup> Rechnung trägt.

Unter derartigem Blickwinkel überrascht es nicht, daß das **Herbeistromen der Materialien** (IV 125) nicht zwangsläufig deren **Signatur** und **Gestaltqualität** (IV 128) freisetzt. Die **Bilderkenntnis** bedarf der Übung, des Experiments, das Joseph Beuys etwa im Umgang mit Filz betreibt. Zuerst denkt er an die Verwendung von **Filzläppchen** (I 107). Auf Seite I 150/151 ist der Rang des Materials grundlegend erkannt; auf II 259 erscheint der **Filzblock**. In Buch IV 19 begegnen erstmals Filzstapel, wie sie in den **Fonds** realisiert werden<sup>58</sup>, während sich auf Seite IV 65 die Plastik **Schneefall** von 1965 konkretisiert.<sup>59</sup> Obwohl sie nicht verbildlicht, sondern nur mit **Schneefall/Schneematratzen** benannt wird, ist die Vergleichbarkeit des Materials mit einer natürlichen Sedimentschicht gegeben, so daß sich ihre parallele Verwendung als Isolator und als zur Energieabgabe bereite Hülle im Kulturprozeß anbietet. Auf Seite IV 284 werden mit Filz **überzogene Musikinstrumente** angekündigt. Es entsteht zusätzlich neben Teilen der Partitur die **Berliner Rolle**, in die der Künstler während der Aktion **DER CHEF** 1964 eingewickelt war. Auf Seite IV 287 werden **Bilder in der Zeitung mit Filz abgedeckt**; das Material ist vollends für die soziale Interaktion erschlossen. Nachdem es sukzessiv aus einseitiger Dienstbarkeit entlassen wurde, behauptet es nun seine Elementarität, in der es der menschlichen **Sensorik** (IV 135) nützlicher ist als in enger Funktionalisierung oder **quantitativer** (IV +2) Erfassung. Deshalb betont der Künstler programmatisch: **Atome Schwingungen Energiequanten das unwirklichste was es gibt. Wir wollen uns aber nicht mit dem Unwirklichsten sondern dem**

## Wirklichsten befassen. (IV +2)

In der Behandlung der Metalle schlägt der Künstler einen ähnlichen Weg ein. Er führt ihn fort von einer quantitativen, symbolischen Verwendung des Materials (II 259) zu einer substantiellen.<sup>60</sup> Diese Transformation gipfelt auf Seite IV 288 in dem Modell eines **Bleiraumes**, den Joseph Beuys 1983 als Rauminstallation **hinter dem Knochen wird gezählt – SCHMERZRAUM** ausführte. Die scheinbare Dominanz und Übermächtigkeit des Materials ist auch hier in Wirklichkeit nur sein Selbstaussdruck. In dem mit schweren Bleiplatten vollständig ausgeschlagenen Raum, bei dem nur eine Türöffnung ausgespart blieb, stand lediglich ein Telefonapparat. Von der Decke hingen kärglich eine brennende Glühbirne und zwei Silberringe mit unterschiedlichem Durchmesser. Zwingender und bedrängender als vor einem informellen Bild<sup>61</sup>, wird der Besucher des Raumes vollends auf sich zurückgeworfen, da er die absorbierende Kraft des Materials allgegenwärtig erfährt. Wenn das *Sublime* als Kategorie an die Kunst herangetragen werden darf, dann gilt sie für dieses Werk zuallererst. Denn der Schauer, den ein Naturpanorama oder Naturereignis hervorruft, stellt sich in der *Bleikammer* unweigerlich ein. Der Raum macht *leibnah* erfahrbar, was es heißt, **die Materie** [zu] **erreichen** – ein Ziel, das – so Joseph Beuys – **der Sinn der Entwicklung des Gedankens im Westen als Philosophie und des daraus erwachsenen Wissenschaftsbegriffs, insbesondere des sogenannten exakten wissenschaftlichen Denkens war [...]** Die Materie erreicht man aber nur wenn man den **Tod erreicht**. Der Künstler hält als Alternative dagegen, das **Gehirn als materielle Unterlage des Denkens, Reflektionsorgan, so hart und blank wie ein Spiegel** zu begreifen. **Wenn das bewußt ist, daß es ein Spiegelorgan ist, wird auch klar, daß das Denken nur vollzogen werden kann durch den Tod hindurch und es dann allerdings etwas höheres gibt für das Denken: seine Auferstehung in der durch den Tod errungenen Freiheit, ein neues Leben für das Denken.**<sup>62</sup> Der Text von Joseph Beuys allegorisiert ohne Zweifel seinen **Lebenslauf** und seine eigene plastische Arbeit: Sie sind nicht mehr gewaltsame Nötigung der Dinge, die ihr Verborgenes herzugeben haben, um dergestalt der Vergewisserung des Subjekts zu dienen. Vielmehr entdecken sie das Verwandte des Menschen mit den Dingen, indem sie ihn in sich spiegeln, mit dem doppelten Erfolg, daß sowohl die Natur als auch das Subjekt zu ihrem je eigenen physiognomischen Ausdruck kommen.<sup>63</sup>

Im **Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht** erinnert der Künstler mit dem Vergleich des **göttlichen** und des **menschlichen Plastikers**<sup>64</sup> an den in den Fragmenten von Novalis dargelegten Unterschied zwischen der Allgewalt Gottes, der, wenn er *Mensch werden konnte, auch Stein, Pflanze, Tier und Element werden kann*<sup>65</sup>, und den Fähigkeiten des Menschen, der [ ] *alles werden [kann], worauf er reflektieren, oder was er sich vorsetzen kann.*<sup>66</sup> Als Verfahren der Literatur dient dem Dichter die *metaphorische Animation*, mit der der Mensch die Dinge als *selbständiges Anderes* erreicht.<sup>67</sup> Joseph Beuys hält sie jedoch auch als reale Animation in die Praxis verlängerbar:



**Ich kann mir durchaus Wissenschaft und Naturwissenschaft ganz anders vorstellen. Diese Zeichnungen [...] können dann zur Naturwissenschaft gehören, während man sie heute zur Kunst zählt.**<sup>68</sup> Die Absorptionskraft des **Bleiraumes** etwa führt zu der generellen Frage der Resorptions- und Rückresorptionsfähigkeit von Stoffen und Ideen. Der zentrale Satz der **4 Bücher aus: „Projekt Westmensch“ Plastik = Alles:** meint dann nicht mehr und nicht weniger, als daß die *metaphorische Animation* praktisch wird, so wie die Morphologie dynamisch ist.

An diesem Ziel arbeitet Joseph Beuys in den Skizzenbüchern mit großer Beharrlichkeit und entwickelt Plastiken als Instrumente einer wirklichen Animation. Die schon beschriebenen Aktionselemente **new cross** und **Eurasienstab**<sup>69</sup> *funktionieren* metaphorisch und substantiell zugleich: **Der Eurasienstab gleißt schon hervor zwischen Ostmensch und Westmensch. Eurasien liegt da im überirdischen Licht.**<sup>70</sup> Seine Wirkungsweise basiert nicht vorrangig auf der Hebelmechanik<sup>71</sup>, sondern auf der Pneumatik, mit deren Untersuchung Buch I so fulminant eingeleitet wird<sup>72</sup>, indem der Künstler versucht, **den Menschen generell als Erzeuger von Substanzen darzustellen, als ein Schöpfungs-, ein Kreativitätsprinzip, was sich sogar in Naturvorgängen äußert.**<sup>73</sup> Daß auf den Seiten I 3 und I 9 die Rot- und Brauntöne in außergewöhnlicher Nuancierung oszillieren, ist keineswegs zufällig: **Das Rot ist eine Urfarbe, eine Urkraft, ist überlagert durch alle möglichen Stofflichkeiten, und dieses Rot fungiert aus diesem Grunde bei mir auch gar nicht als Farbe, sondern als eine plastische Substanz. Ich wähle also auch Braun um eine plastische Substanz vorzuführen, um damit etwas auszudrücken, was sich auf alle Formen der Substantialität bezieht. [...] An diesen Bereich von der Vorstellung Substantialität versuche ich mit dem Braun anzuknüpfen, also nicht als ein Maler, sondern eher als Former, als Fühler in die Substanzen.**<sup>74</sup> Verstärkend betont Joseph Beuys im gleichen Gespräch: **Bei der Zeichnung habe ich das Bedürfnis, daß andere Dinge zur Sprache kommen, daß andere sich aussprechen, das können Tiere, das können Ameisen sein ...**<sup>75</sup>

Von dieser Gattung ist in den **4 Büchern aus: „Projekt Westmensch“** allerdings eher selten die Rede. Lediglich Seite I 114 ist ihnen ausdrücklich gewidmet. Vielmehr ist der Hauptanteil des Zeichnungswerkes der Spiegelung des Menschen in der anorganischen Natur und umgekehrt gewidmet. Einerseits thematisiert der Künstler die Annäherung des Menschen an die Natur als Todesprozeß, andererseits als Erneuerungsvorgang. Der eine Gedanke ist retrospektiv, historisch ausgerichtet, der andere prospektiv.

Die kleine Plastik des **Toten**<sup>76</sup> von 1955 wird mehrfach aufgegriffen. Sie erscheint auf Seite I 272 im oberen Drittel als Liegefigur mit herabhängenden Beinen. Nicht die Binnenformen sind bedeutsam, sondern der weiche fließende Kontur, der von vergehender, zugleich jedoch sich

formender Kraft zeugt. Der Künstler erinnert den durchlebten Prozeß der künstlerischen Krise und allegorisiert ihn in Variationen der Gestalt. Entgegengesetzt verfährt er in den zahlreichen Zeichnungen von Gliederwesen, Puppen und Frauen, deren Darstellung mit Seite I 61 einsetzt.<sup>77</sup> Es kann als sicher gelten, daß diese Zeichnungen im Zusammenhang mit der in Katalogen seit 1967 als **Jungfrau** bezeichneten Skulptur entstanden, die um 1960 noch den Arbeitstitel **Puppe** trug<sup>78</sup>, zumal die aus ihr entlassenen Werke **Val** und **Bergkönig** ebenfalls durchdacht werden. Auf den Seiten I 61 und I 62 ist der Teakholzblock der **Jungfrau** jeweils im unteren Drittel in verschiedenen Projektstadien erkennbar. Die Darstellung der marionettenhaften Figur scheint zunächst auf das Verständnis der mechanischen Verbindungen der Gliedmaßen zu zielen, doch geht es tatsächlich um die virtuelle Potenz der Gelenke. Die mittlere Gestalt auf Seite I 61 oben, die zugleich als schwangere Frau vorgestellt wird – zu sehen sind die Placenta und Kinderbeinchen – strahlt an den Knien Energie ab, ein Vorgang, der unmittelbar an den Satz des Künstlers **mit dem Knie denken**<sup>79</sup> erinnert. Der Schwangerschaftsprozeß und die Energieemanation der Kniee werden als substanzbildende Vorgänge zu einander in Beziehung gesetzt. Der Gedanke wird auf den Seiten I 100 und 101 vertieft, wo Joseph Beuys pneumatische Prozesse und den Blutkreislauf im Körper reflektiert. An der auf dem Kopf stehenden Gestalt auf Seite I 234 sind die Sinnesorgane nicht nur als **Empfänger**, sondern auch als **Sender** erfaßt. Nicht anders verhält es sich bei der zarten Bleistiftfigur auf der nächsten Seite. Denn selbst die menschliche Wahrnehmung und Artikulation werden als substanzverändernde Vorgänge verstanden. Später wird der Künstler fordern, daß der wirkliche **Revolutionär durch die Kraft, die hinter der Leiblichkeit liegt, die Leiblichkeit seiner Umgebung bewegen [muß], mit dem Luftstrom, der durch die Luftröhre bewegt wird, durch den Kehlkopf gepreßt wird und in weitere Sprachorgane (Zunge, Gaumen, Zähne, Mundraum) gelangt. In diesen Luftstrom muß er etwas hineinskulpieren, was durch den Empfänger exformiert werden muß. An dieser Stelle erfährt der Revolutionär, daß eine andere Impulsierung des Systems stattfindet.**<sup>80</sup>

### **Verstofflichung des Geistigen Bildhauer (II 106)**

Substanzbildung und -transformation, Energie- und Lebensprozesse durchziehen als Thema alle vier Bücher. An einem Detail ist es besonders evident erfahrbar. Durchgängig begegnet ein Motiv, das als Positiv- wie als Negativform gebildet wird. Es ist Kegel, Zapfen, Spindel, Keil, aber auch Trichter, Tüte, Einstülpung und fällt in den unterschiedlichsten Zusammenhängen markant ins Auge.<sup>81</sup> Die Spindel ist Gelenkstelle (I 98, I 99) oder oberster Halswirbel/Atlas (I 98, I 99, I 281). Sie bohrt sich in Materie ein (I 63, I 97). Sie ist Inversionskörper. Joseph Beuys stellt sie auf Seite I 20 unten – medizinisch gesprochen – als Element einer *Einziehung* dar.<sup>82</sup> Die Form stülpt sich aus (I 153); immer strahlt sie ab (IV 69), bewegt und dreht sich. Sie scheint der kleinste gemeinsame Nenner des

Lebens. Auf einer Bleistiftzeichnung im Kupferstichkabinett Basel<sup>83</sup> mit dem Titel **Nornenbild** ist sie zweifach als Initiator von Lebensprozessen zu erkennen.<sup>84</sup> Sie ist Verursacher der Bildung und des Ein- und Ausschleusens oder Sezernierens und Resorbierens von Substanzen, zu denen nicht nur materielle Stoffe gerechnet werden, sondern auch Erzeugnisse der Sinne und des Geistes. Sie ist ein Lebenselement schlechthin, läßt alle Formen der Materie und des Geistes entstehen und befördert ihre wechselseitige Durchdringung.

In monumentalster Form erscheint das Kegelmotiv in der Installation **Das Ende des 20. Jahrhunderts** von 1983. Die mit Lehm umhüllten, in Basaltblöcke eingesetzten Kegel oder Spindeln sind gleichsam Inseminationen oder Invaginationen<sup>85</sup>, die mit dem Stein neues Leben erzeugen. Das Werk scheint auf die Frage von Novalis: *Könnte die Natur nicht über den Anblick Gottes zu Stein geworden sein? Oder vor Schrecken über die Ankunft des Menschen?*<sup>86</sup>, mit dem Versuch zu antworten, den Stein zu erweichen. Zumindest aber ist es eine *metaphorische Animation*, die die Verpflichtung des Menschen wachhält, im Anderen das Eigene und umgekehrt zu entdecken. Das Bild dient als Mittel der Erkenntnis, wo und wie Heilungsprozesse im Mensch-Natur-Verhältnis einzuleiten sind.

#### **Der Arzt muß Bilderkenntnis üben (IV 125)**

Wenn daher Joseph Beuys den Arzt anweist, **Bilderkenntnis** zu üben, dann postuliert er, daß dessen Praxis neu zu fundieren ist. Ja, er geht noch weiter, denn auf den Seiten IV 125, IV 126, IV +2 stellt er den **Arzt Historiker Künstler** in eine Reihe. Wenn man von späteren Äußerungen ausgeht – etwa den Gesprächen auf der documenta 5/1972: **Ich würde sagen: was ich praktiziere, ist ohne weiteres auf die Medizin zu übertragen**<sup>87</sup> –, wird verständlich, daß diese Reihe eine Progression darstellt. Der Arzt steht am Anfang der Reihe.<sup>88</sup>

Der Historiker hat, wie Joseph Beuys andeutet, ein neues Verhältnis zwischen Natur- und Zivilisationsprozeß zu stiften. Für den Künstler zirkulieren weder die natürlichen noch die historischen Abläufe, beide lassen im Sinne der **dyn[amischen] Physiologie und Morphologie** (IV 123) stets Neues entstehen. Eine Linearität der Evolution existiert in diesem Sinne ebenfalls nicht. Auch schließt Joseph Beuys eine Naturwelt und Menschenwelt zwangsläufig verbindende und programmierte Teleologie aus. Vielmehr bedingen sich beide und erschaffen sich stets neu. Der Mensch ist keineswegs ein *second maker*, wie Shaftesbury im Hinblick auf den Künstler sagt<sup>89</sup>, aber er kann andererseits auch nicht die Natur in sich verleugnen und die Vernunft zu ihrem absoluten Gegensatz machen, weil er dergestalt eigene Lebensziele nicht entwickeln könnte.<sup>90</sup> Die naturphilosophische Annahme der Spiegelung des Menschen in der Natur und umgekehrt, setzt das

stets sich erneuernde *Erstaunen* voraus, welchem nichts *alltäglich und gemein* wird<sup>91</sup> und das *in allen W[issenschaften]* zum *selbsttätigen Plastisieren*<sup>92</sup> führt. Mit Blick auf die menschliche Praxis und die Utopie formuliert Novalis: *Der Mensch ist diejenige Substanz – die die ganze Natur unendlichfach bricht – i. e. polarisiert. [...] Das wird die goldne Zeit sein, wenn alle Worte – Figurenworte – Mythen – und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyphen sein werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollkommen plastisieren, und musizieren lernt.*<sup>93</sup>

Der Anspruch, der in dem Satz **Plastik = Alles:** artikuliert wird, verdeutlicht diese Verständnisebene aller Berufe. Jede Tätigkeit ist nach den Maximen künstlerischer Praxis zu gestalten. Auch die Bearbeitung der Geschichte, der Erfahrung soll ihnen folgen. So wie die *Modifikation des Werkzeugs* [ ] *Modifikation der Welt* [ist]<sup>94</sup>, so soll auch der Umgang mit Erfahrung und Wissen nach dem Verfahren der **Rückresorption abgelagerter Stoffe** (IV +3) erfolgen, ein Begriff, der wiederum der Physiologie entlehnt ist. Die brauchbaren Stoffe, die in der Resorption anfallen, werden dem Organismus wieder zugeführt.

***Ich = N[icht] I[ch] – höchster Satz aller Wissenschaft und Kunst***<sup>95</sup>

Wenn Joseph Beuys daher umfassende **Bilderkenntnis** einfordert, zielt er auf nichts anderes, als in der Anschauung der Gegensätze die gesamte Natur und den Prozeß der Zivilisation der Praxis offenzuhalten. Er imaginiert sie, artikuliert die Imagination selbst und verwirft sie jeweils wieder, wenn sie sich nicht gegenseitig spiegeln. Die vier Bücher zeugen von einer einzigartigen Wechselwirkung des Aufgreifens, Aufnehmens und Transformierens, aber auch des Abstoßens von Ideen<sup>96</sup>: *Denn deutlich wird etwas nur durch Repräsentation. Man versteht eine Sache am leichtesten, wenn man sie repräsentiert sieht. So versteht man das Ich nur insofern es vom NichtIch repräsentiert wird. Das NichtIch ist das Symbol des Ich, und dient nur zum Selbstverständnis des Ich. So versteht man das NichtIch umgekehrt, nur insofern es vom Ich repräsentiert wird, und dieses umgekehrt sein Symbol wird. [...] Eine Wissenschaft läßt sich nur durch eine andere wahrhaft repräsentieren.*<sup>97</sup>

### **Projekt Westmensch**

In diesem Sinne ist die Programmatik der vier Bücher zu verstehen. Mag der Begriff **Westmensch** hervorgegangen sein aus der damaligen Terminologie des *Kalten Krieges*, als vom *Ostmenschen* die Rede war, oder aus der leidvollen Erfahrung mit dem Nationalsozialismus und dessen Terminologie vom *Untermenschen* und *Herrenmenschen*, oder aus den unmittelbaren

Fluxusaktivitäten seit Beginn der 60er Jahre, als von **FluxusZone West** die Rede war<sup>98</sup> – er verwirft das einseitig lineare und funktionalisierende Denken und Handeln der westlichen Welt, die aus der unbewältigten Metaphysik resultieren. Der Gegenentwurf ist – wie schon häufiger an wichtigen Umbruchstellen der Geschichte – naturphilosophisch begründet und schließt an die Zeit des Aufbruchs des Christentums, der Renaissance und der Frühromantik an. Wie dort die Differenz zwischen Natur und Mensch erkannt und die Potenz des Individuums erahnbar wurde<sup>99</sup>, die die naturphilosophisch inspirierte Romantik wieder in die ihr angemessenen Bahnen zu lenken versuchte, so erprobte Joseph Beuys im Konkurrenzkampf der politischen Ökonomien und Systeme einen neuen sozialen Weg im Verhältnis von Mensch zu Mensch und Mensch zu Natur. Der von dem Künstler niedergeschriebene Satz **Ich bin der Herr dein Arzt** (IV 123) ist keine Hybris. Er basiert vielmehr auf der Einsicht, daß das **weltverändernde Prinzip als Ingredienz, als Stoff, man kann auch sagen als dynamische Medizin**<sup>100</sup>, entscheidend geworden ist: **Jede Therapie ist eine Therapie des ganzen Lebenslaufes.** (IV 127).

- 
- 1 Ich danke Eva, Jessyka und Wenzel Beuys sowie Jörg Schellmann für Rat und Hilfe. Alle Äußerungen des Künstlers und die Titel seiner Werke sind **fett**, die übrigen Zitate und Eigennamen *kursiv* gedruckt. Wortergänzungen und Auslassungen werden durch eckige Klammern [] markiert. Querstriche / machen auf Zäsuren in Zitaten aufmerksam.
  - 2 Die Zählung der Heftseiten folgt der vorgegebenen Paginierung in den Bänden, etwa I 10, II 287. Die zusätzlichen Blätter werden wie folgt gezählt: I 0 (ein Teil des Vorsatzpapiers und die Seiten 1/2/23/24 fehlen), (I 3 – I 288), I +1, I +2, I +3; II –2, II –1, II 0, (II 1 – II 288), II +1, II +2, II +3; III –2, III –1, III 0, (III 1 – III 286, die Seiten zwischen S. 205/206 blieben unpaginiert), III + 1, III +2, III +3; IV –2, IV –1, IV 0, (IV 1 – IV 288), IV + 1, IV +2, IV +3.
  - 3 Der Künstler in einem Interview gegenüber der *Haagsen Post* (Den Haag), Bd. 67/1980, Nr. 18 (3. Mai), S. 69
  - 4 Ebda.
  - 5 Dies gilt auch für die Veröffentlichung. Die vier Hefte werden in editorisch aufwendiger Weise zugänglich gemacht. Jörg Schellmann teilt mit: *Die Reproduktion im Granolithographie-Verfahren ermöglicht feinste, mit dem bloßen Auge nicht wahrnehmbare Kornstrukturen, die Druckergebnisse liefern, wie sie früher nur mit Hilfe des Lichtdrucks erreicht werden konnten. Der Druck erfolgte, wenn erforderlich, in bis zu zwölf Farben. Damit die Qualität der Bücher als Kunstwerk erhalten bleibt, wurden die vier Bände in Material und buchbinderischer Verarbeitung wie die Originale gefertigt. Der Schnitt mußte jedoch so verknappert werden, daß gelegentlich Zeichnungselemente, für die der Künstler die äußerste Blattgrenze nutzte, angeschnitten wurden. Die Gestaltung der Etiketten beziehungsweise ihre Übermalung folgen der Vorlage. Die ehemaligen Herstellerfirmen der Kladden lieferten auch Papier und Kunstleder der vorliegenden Edition.*
  - 6 In Buch I wurden lediglich das Vorsatzpapier und der Bogen mit den Seiten 2/3 und 23/24 entnommen.
  - 7 So umfaßen etwa **The secret block for a secret person in Ireland** oder die **Kölner Mappe** Zeichnungen, Aquarelle und Collagen aus verschiedenen Schaffensphasen. Vgl.: Berlin/Tübingen 1988: Joseph Beuys: *The secret block for a secret person in Ireland*, Martin Gropius-Bau/Kunsthalle; Graz 1987: Joseph Beuys. *Kölner Mappe*
  - 8 Joseph Beuys zit. n. Basel 1977: Joseph Beuys: *The secret block for a secret person in Ireland*, Kunstmuseum, S. 16
  - 9 Joseph Beuys gegenüber Jost Herbig: **In diesem Konzert der Gegenstände spreche nicht ich, sondern die Dinge haben ihre eigene innere Sprache. [...] Ich könnte allenfalls über Erlebnisse, biographische Einzelheiten und zeitkritische Impulse berichten, die eingeflossen sind. Aber das sind letztlich unkünstlerische Kommentare.** (Joseph Beuys/Jost Herbig: *Die Dinge haben ihre Sprache. Interview mit Joseph Beuys*, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 26./27. 1. 1980) Gleichwohl weiß der Künstler: **Die biographischen Dinge haben die Sache in eine bestimmte Form gegossen** (Axel Hinrich Murken: *Joseph Beuys und die Medizin*, Münster 1979, S. 44), betont aber: **Ich will nicht etwas Persönliches durchbringen, diesen persönlichen Ehrgeiz habe ich nicht, soweit das überhaupt möglich ist, man muss natürlich auch an sich selbst denken und muss seine, sagen wir mal „Arbeitsstelle“ in Bezug dieses Systems von Eigeninteresse und Sozialinteresse ja immer in Einklang bringen.** (Luzern 1979: Joseph Beuys: *Spuren in Italien*, Kunstmuseum, unpag.)

- 
- 10 Vgl. etwa das Multiple **Kunst = Kapital** von 1980 (Jörg Schellmann (Hrsg.): Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik. 7. neu bearb. Auflage, München 1992, Nr. 367) oder die Formel **Kapital = Kreativität** (vgl. Johannes Stüttgen: Fluxus und der **Erweiterte Kunstbegriff**. Beitrag zum Thema *Beuys und die Folgen*, in: Kunstmagazin, Bd. 20/1980, S. 63).
  - 11 Vgl. Novalis: Werke. Studienausgabe. München 1987 (3), S. 429
  - 12 In diesem Zusammenhang erlaubt sich Joseph Beuys einen der in den vier Kladden selten zu findenden direkten autobiographischen Hinweise, der den Umbruch seines Denkens markiert: **Verwandlung und Vertiefung des Bewusstseins widerstrebt mir scheinbar auf heftigste**. (IV +2)
  - 13 Joseph Beuys gegenüber der *Haagsen Post* (Den Haag), Bd. 67/1980, Nr. 18 (3. Mai), S. 69
  - 14 Die Kladden bestehen aus *Niefern* Schreibpapier, 90 g, satiniert, holzfrei mit gelegentlichen Wasserzeichen zu jeweils 10 bzw. 9 Bögen (Buch I und II je 10, Buch III und IV je 9), die paarweise mit 4, also insgesamt 8 Metallklammern je Bogen, geheftet sind. Bei dem Einbandmaterial handelt es sich um schwarzes Kunstleder der Firma Kaliko. Rücken und Ecken bestehen aus beigem Moleskin-Gewebe. Auf den Etiketten der Bücher I und II hat der Künstler aquarelliert (I) oder mit Bleistift gezeichnet (II). Die Etiketten der Bücher III und IV sind mit grauer Ölfarbe übermalt.
  - 15 Mönchengladbach 1967: Beuys, Städtisches Museum, Nr. 37
  - 16 Ebda., Nr. 38
  - 17 Im **Lebenslauf Werklauf** notiert der Künstler unter dem Jahr 1961: **Beuys verlängert im Auftrag von James Joyce den „Ulysses“ um 2 weitere Kapitel**. (Vgl. Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas: Joseph Beuys, Köln 1981 (2), S. 12) 1972 äußert er gegenüber Hagen Lieberknecht: **Ich verlängerte Joyce um so und so viele Kapitel. [...] ihr Joyce ist ja ab 56 entstanden nicht? B.: Nee 57/58, zwei oder 3 Nachträge später**. (Joseph Beuys: Zeichnungen 1947 – 59 I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972, S. 8 und 20) In einem Buch mit dem Erscheinungsjahr 1974 notiert er: **Ulysses um 6 weitere Kapitel vermehren**. (Nachlaß Joseph Beuys) Insgesamt hat das **Joyce-Werket** heute sechs Bände, bei denen es sich nach Hans-Jörgen Nielsen um *en stak kollegiehefter med tegniger pa hveranden side* handelt. (Hans Jörgen Nielsen: Beuys' Joyce, in: Hvedekom, Bd. 40/1966, Nr. 5, S. 178) In einer Frage an Joseph Beuys zum **Joyce-Werket** spricht Heiner Bastian von *dicken Schulheften und zwei großen Skizzenbüchern*. Obwohl der Künstler diese Angabe zu Buchform und Bandanzahl des **Joyce-Werket** nicht korrigiert (Rotterdam/Berlin/Bielefeld/Bonn 1979/1980: Joseph Beuys. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings, Museum Boymans-van Beuningen, Nationalgalerie, Kunsthalle, Wissenschaftszentrum, S. 40), kann sie nicht zutreffen. Wie die **4 Bücher aus: "Projekt Westmensch"** hat auch das **Joyce-Werket** eine einheitliche Form. Auch die 1986 gegebene Datierung in die Jahre *zwischen 1959 und 1961* ist als Entstehungszeitraum der Zeichnungen des gesamten Konvolutes zu knapp angegeben. (Basel 1986: Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Janis Kounellis, Kunsthalle, S. 13)
  - 18 Ich danke Andrea Otte für Hilfe bei der Identifizierung der Werke.
  - 19 Vgl. Berlin/Düsseldorf 1969: Sammlung 1968 Karl Ströher, Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst e. V., Kunstverein Berlin, Nationalgalerie/Städtische Kunsthalle, Nr. B 70 – 73 und die entsprechenden Hinweise auf S. IX
  - 20 Vgl. den gemeinsamen Katalog von Berlin/Düsseldorf 1969: Sammlung 1968 Karl Ströher, Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst e. V., Kunstverein Berlin, Nationalgalerie/Städtische Kunsthalle, Nr. B 70 – 73 und die entsprechenden Hinweise auf S. IX
  - 21 Vgl. Darmstadt 1970: Bildnerische Ausdrucksformen 1960 – 1970. Sammlung Karl Ströher, Hessisches Landesmuseum (= Katalog Nr. 4), Nr. 78 – 81
  - 22 Basel 1969/1970: Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Karl Ströher, Emmanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, unpag.; das **Joyce-Werket** ist summarisch unter *B 76* erfaßt. Vgl. dazu auch Eva/Wenzel/Jessyka Beuys: Joseph Beuys: Block Beuys, München 1990, S. 411
  - 23 Ein weiteres Objekt mit dem Titel **Projekt Westmensch** datiert der Katalog Berlin/Düsseldorf 1969: Sammlung 1968 Karl Ströher, Deutsche Gesellschaft für bildende Kunst e. V., Kunstverein Berlin, Nationalgalerie/Städtische Kunsthalle, Nr. 148, auf 1963. Auch Basel 1969/1970: Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Karl Ströher, Emmanuel Hoffmann-Stiftung, Kunstmuseum, führt es an, nicht aber der Mönchengladbacher Katalog von 1967. Dieter Koepplin zählt es irrtümlich zu den *festgebundenen Kontorbüchern* der Sammlung Marx, Berlin, mit denen er die dortige Kladder II **aus: „Projekt Westmensch“** meint. (Berlin/Tübingen 1988: Joseph Beuys: The secret block for a secret person in Ireland, Martin Gropius-Bau/Kunsthalle, S. 46, Anm. 249) Das Objekt **Projekt Westmensch** ist in den damaligen Transportlisten, die die Versicherungshöhe angeben, mit einem erheblich niedrigeren Wert angesetzt als eines der Bücher. (Nachlaß Joseph Beuys)
  - 24 Heute gehört Buch II zur Sammlung Marx, Berlin. Die Bücher I, III und IV hinterließ der Künstler seinen Kindern Jessyka und Wenzel.
  - 25 Einen Anhaltspunkt für den Beginn der Nutzung der Kladden bieten das Gedicht auf Seite I +3 **Rosen**, das 1957 in anderer Form auf ein Kalenderblatt von 1955 geschrieben wurde (Nachlaß Joseph Beuys), und die Namenslisten auf Seite III –2/–1 mit einem Bezug zu der ersten Parisreise im Jahre 1959.
  - 26 Auf Seite IV 284 weist die Notiz **Hansen u[nd] Hansen Text** auf die 1965 erschienene Dokumentation des *Happenings 24 Stunden* in der Wuppertaler Galerie Parnass hin. Vgl. Joseph Beuys/Bazon Brack/Rolf Jährling/Ute Klophaus/Charlotte Moormann/Nam June Paik/Eckart Rahn/Tomas Schmit/Wolf Vostell: Happening 24 Stunden am 5. Juni 1965 von 0 – 24 Uhr in der Galerie Parnass Wuppertal, Moltkestraße 67, Itzehoe-Voßkate 1965
  - 27 Joseph Beuys nimmt 1957/1958 mit der Beendigung der Arbeiten am Büdericher Ehrenmal die monumentale Bildhauerei wieder auf, nachdem er sich von einer längeren, zunächst vorrangig künstlerisch motivierten und dann auf seine körperliche und seelische Konstitution übergreifenden Krise erholt hatte, die zwar das skulpturale Schaffen

- 
- wesentlich beeinträchtigte, nicht aber die zeichnerischen, malerischen und planerischen Aktivitäten tangierte.
- 28 Joseph Beuys zit. n. Götz Adriani/Winfried Konnertz/Karin Thomas: Joseph Beuys, Köln 1981 (2), S. 74
- 29 Hans Blumenberg: *Nachahmung der Natur*. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: *Studium generale*, Nr. 5, 1957, S. 270
- 30 Ebda.
- 31 Der Künstler besaß das Exemplar Nr. 504 der Frankfurter Faksimileausgabe von 1974 (Nachlaß Joseph Beuys). Die Beschäftigung mit Leonardo da Vincis Zeichnungen und Gemälden reicht jedoch weiter zurück. Ende der 50er Jahre diskutierte Joseph Beuys mit seiner Ehefrau intensiv *Die Landschaften in den Hintergründen der Gemälde Leonardos*. Er erwarb offensichtlich noch früher Anny E. Popp's Buch *Leonardo da Vinci Zeichnungen*, München 1928, eines der ersten wissenschaftlichen Standardwerke zum Œuvre des Renaissancekünstlers. (Nachlaß Joseph Beuys)
- 32 Leonardo da Vinci: *Trattato della Pittura*. A cura di Adachiara Zevi, Mailand 1982, S. 11 f
- 33 Joseph Beuys: Zeichnungen 1947 – 59 I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972, S. 11
- 34 Siehe dazu weiter unten
- 35 Vgl. dazu Alexander Perrig: *Michelangelo Studien I. Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft – Ein methodologischer Versuch*, Frankfurt am Main/ Bern 1976, S. 12 ff
- 36 Paul Klee zit. n. Stuttgart 1968: 50 Jahre Bauhaus, Württembergischer Kunstverein, S. 67, Nr. 232
- 37 Paul Klee zit. n. ebda., S. 63
- 38 Joseph Beuys: Zeichnungen 1947 – 59 I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht. geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972, S. 14; ausdrücklich wird in diesem scheinbar über Form Auskunft gebenden Zusammenhang Novalis angeführt: **Vergleichbares schreibt Novalis nieder, wenn er die Verwandlung von Stein zu Pflanze, Tier und Element in einen eschatologischen Zusammenhang stellt.**
- 39 Vgl. Franz-Joachim Verspohl: Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970 – 77. Strategien zur Reaktivierung der Sinne, Frankfurt am Main 1984 (1), S. 31 f
- 40 Vgl. Franz-Joachim Verspohl: Zeichnen ist eigentlich ... nichts anderes als eine Planung. Joseph Beuys bei der Tafelarbeit, Mönchengladbach 1988, unpag.
- 41 Joseph Beuys zit. n. Rotterdam/Berlin/Bielefeld/Bonn 1979/1980: Joseph Beuys. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings, Museum Boymans-van Beuningen, Nationalgalerie, Kunsthalle, Wissenschaftszentrum. S. 39
- 42 Vgl. Joseph Beuys: Zeichnungen 1947 – 59 I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972, S. 11: **Räumlichkeit tritt – dies ist ein Charakteristikum früher Zeichnungen – in Verbindung mit geometrischen oder stereometrischen Formen auf.**
- 43 Im Nachlaß Joseph Beuys befindet sich eine undatierte und unsignierte, aber offensichtlich frühe kleinformatige Zeichnung, die neben ein Kreuz mit einseitig nach rechts verlängertem Querbalken einen Hirtenstab setzt.
- 44 Joseph Beuys: **Jedes Organ hat hier gewissermaßen noch ein Ätherbein, das Bein wird dadurch am Leben erhalten weil es hier noch ein Ätherbein gibt, wie in einer Nährlösung vergleichsweise.** (Joseph Beuys: Zeichnungen 1947 – 59 I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht, geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972, S. 11)
- 45 Ebenso auf Seite I 67
- 46 Vgl. Seite II 17
- 47 2. Juli 1967 in Wien, Galerie nächst St. Stephan
- 48 9. Februar 1968 in Antwerpen, Wide White Space Gallery; vgl. auch die Zeichnung **Zu Manresa**, 1966, Tinte, in: **Kölner Mappe**, Wien, Museum moderner Kunst
- 49 Joseph Beuys zit n. Krefeld 1991/1992: *Transit*, Bd. 1: Joseph Beuys. Plastische Arbeiten 1947 – 1985, Bd. 2: Joseph Beuys. Zeichnungen 1947 – 1977, Bd. 3: Joseph Beuys. Barraque D'Dull Odde 1961 – 1967, Kaiser Wilhelm Museum, Bd. 3, S. 5
- 50 Joseph Beuys zit. n. Rotterdam/Berlin/Bielefeld/Bonn 1979/1980: Joseph Beuys. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings, Museum Boymans-van Beuningen, Nationalgalerie, Kunsthalle, Wissenschaftszentrum, S. 38; dem widerspricht die im gleichen Katalog nur wenige Seiten vor dem Interview gemachte Feststellung Jeannot Simmens: *Die Sprache ist den Dingen selbst durch die Intensität eines draufgängerischen Dialoges abgehört.* (S. 26)
- 51 Siehe dazu auch weiter unten
- 52 Der Künstler verzichtet häufiger bewußt auf den Umlaut der modernen Schreibweise. Mit dem heute allgemein gebräuchlichen *Herbeiströmen* verbindet sich nicht mehr der Gehalt des Vagabundierens des älteren Wortes. Vgl. Jacob/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, 33 Bde., München 1984, Reprint der Ausgabe von 1854 – 1871, auf die sich Joseph Beuys oft besann.
- 53 Vgl. Paracelsus: *Das Licht der Natur*. Philosophische Schriften, Leipzig 1973; Theophrastus Paracelsus: *Werke*, Bd. V: *Pansophische, magische und gabalische Schriften*, Darmstadt 1976; Charles Waldemar (Hrsg.): *Jakob Böhme. Der schlesische Mystiker*, München 1959; Hartmut Böhme: *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main 1988
- 54 Vgl. Berlin 1988: Joseph Beuys. *Skulpturen und Objekte*, Martin Gropius-Bau, Nr. 83
- 55 Ebda., Nr. 88
- 56 Hartmut Böhme (Hrsg.): *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt am Main 1988, S. 10
- 57 Arnold Gehlen zit. n. Hellmut Stoffer: *Die Magie des Wassers. Eine Tiefenpsychologie und Anthropologie des Waschens, Badens und Schwimmens*, Meisenheim am Glan 1966, S. 14
- 58 Vgl. Eva/Wenzel/Jessyka Beuys: *Joseph Beuys: Block Beuys*, München 1990, S. 37, 83, 93, 126 ff, 209, 211, 322 f, 326, 343 ff, 365

- 
- 59 New York 1979: Joseph Beuys, The Solomon R. Guggenheim Museum, S. 78 f
- 60 Vgl. etwa die Seiten I 25, I 37, I 119, I 122, I 237, I 283, IV 30.
- 61 Vgl. Franz-Joachim Verspohl: Die Moderne auf dem Prüfstand. Pollock, Wols, Giacometti, in: Monika Wagner (Hrsg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. II, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 513 – 532
- 62 Joseph Beuys: *Zeichnungen 1947 – 59 I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht*, geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972, S. 17
- 63 Ich verdanke dieses Verständnis einem Text von Hartmut Böhme: Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des *Menschenfremdesten*, in: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 119 ff
- 64 Joseph Beuys: *Zeichnungen 1947 – 59 I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht*, geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972, S. 11
- 65 Novalis zit. n. ebda. , S. 15
- 66 Novalis: *Werke*. Studienausgabe, München 1987 (3), S. 304
- 67 Hartmut Böhme: Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des *Menschenfremdesten*, in: Christine Pries (Hrsg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, Weinheim 1989, S. 137
- 68 Joseph Beuys zit. n. Rotterdam/Berlin/Bielefeld/Bonn 1979/1980: Joseph Beuys. *Zeichnungen, Tekeningen, Drawings*, Museum Boymans-van Beuningen, Nationalgalerie, Kunsthalle, Wissenschaftszentrum, S. 37
- 69 Vgl. die Seiten I 71, I 94/95, I 96, I 111, IV 51
- 70 Joseph Beuys: *Zeichnungen 1947 – 59 I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht*, geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972, S. 20
- 71 Vgl. die Kritiken der Mechanik auf den Seiten I 56, I 99
- 72 Vgl. besonders die Seiten I 3, I 9, I 13, I 17, I 33, I 64
- 73 Joseph Beuys zit. n. Rotterdam/Berlin/Bielefeld/Bonn 1979/1980: Joseph Beuys. *Zeichnungen, Tekeningen, Drawings*, Museum Boymans-van Beuningen, Nationalgalerie, Kunsthalle, Wissenschaftszentrum. S. 29
- 74 Joseph Beuys zit. n. ebda. , S. 33
- 75 Joseph Beuys zit. n. ebda. , S. 37
- 76 Darmstadt. Hessisches Landesmuseum, Block Beuys, Raum 5, 8. Vitrine, 5
- 77 Vgl. die Seiten I 61, I 62, I 89, I 93, I 98, I 99, I 100, I 101, I 105, I 109, I 145, I 234, I 236, I 238, I 281, I 282, IV 6, IV 9, IV 15, IV 69, IV 121
- 78 Vgl. Andrea Otte: *Joseph Beuys – Jungfrau* 1961, 2 Bde., masch. Magisterarbeit, Osnabrück 1991
- 79 Joseph Beuys: *Zeichnungen 1947 – 59 I. Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht*, geschrieben von Joseph Beuys, Köln 1972, S. 17; der Satz wird von Joseph Beuys später mehrfach variiert.
- 80 Joseph Beuys zit. n. Düsseldorf 1978: *Museum des Geldes. Über die seltsame Natur des Geldes in Kunst, Wissenschaft und Leben I/II*, Städtische Kunsthalle/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 2 Bde., Bd. II, S. 15
- 81 Vgl. etwa die Seiten I 63, I 97, I 98, I 99, I 188, I 229, I 230, I 281, III 34, IV 69; auch in **The secret block for a secret person in Ireland** ist das Motiv häufig. Vgl. Oxford/Edinburgh/London/Dublin/Belfast 1974: Joseph Beuys. *The secret block for a secret person in Ireland*, Museum of Modern Art/National Gallery of Modern Art/Institute of Contemporary Arts/Municipal Gallery of Modern Art/Arts Council Gallery, Nr. 36, 45, 97, 147, 174, 176, 182, 221, 224 und 250.
- 82 Ich verdanke zahlreiche Hinweise aus der Medizin Heribert Schulz.
- 83 Basel 1977: Joseph Beuys: *The secret block for a secret person in Ireland*, Kunstmuseum, Abb. 12.
- 84 Dazu Dieter Koeplin: *Nornen sind in der germanischen Mythologie die drei Göttinnen des Schicksals, die bei der Geburt über das Geschick des Menschen entscheiden. Beuys zeigt eine Spindel, die sich zwischen zwei Pflöcken dreht. Die zapfen- und kreiselförmigen Enden der Spindel kehren in einer Tütenform wieder innerhalb der Drehkeile, die in die Erdzone vorstoßen und dort gelagert sind. Hier wie in den Formulierungen von „Himmel und Erde“ rufen die hinabstoßenden Keile Gegenkräfte, aufwärtsgerichtete Spitzen hervor. Durch die Drehung der Spindel entstehen Energien an zwei Polen, so daß sich Ströme entwickeln, die Beuys mit kleinen Pfeilen andeutet. Im Stromfeld bilden sich Strukturen und kleine Wirbel: keimartige Verdichtungen aus Energien, eine Art von Entstehung von Leben, das sich unter der Nornenspindel zu bewegen und zu befreien beginnt.* (Basel 1977: Joseph Beuys: *The secret block for a secret person in Ireland*, Kunstmuseum, S. 36)
- 85 Diesen Prozeß stellt der Künstler in neun verschiedenen Stadien auf Seite III 38 dar.
- 86 Novalis: *Werke*, München 1987 (3), S. 118
- 87 Joseph Beuys zit. n. Clara Bodenmann-Ritter (Hrsg.): *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler. Gespräche auf der documenta 5/1972*, Frankfurt am Main/Berlin 1975 (1), S. 96
- 88 Für ihn entwirft Joseph Beuys auf den Seiten IV 123 – 129 eine allgemeine Krankheitslehre, die von den Symptomen über die Diagnose zur Therapie kommt.
- 89 Vgl. Reinhart Maurer: *Natur als Problem der Geschichte*, in: Kurt Hübner/Albert Menne: *Natur und Geschichte*. X. Deutscher Kongreß für Philosophie, Hamburg 1973, S. 127; auch Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München 1976, S. 28 ff
- 90 Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947, S. 70: *In dem Augenblick, in dem der Mensch das Bewußtsein seiner selbst als Natur sich abschneidet, werden alle Zwecke, für die er sich am Leben erhält, der gesellschaftliche Fortschritt, die Steigerung aller materiellen und geistigen Kräfte, ja Bewußtsein selber, nichtig.*
- 91 Vgl. Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften*



- 
- des 18. und 19. Jahrhunderts, München 1976, S. 213 f
- 92 Novalis: Werke, München 1987 (3), S. 437
- 93 Ebda., S. 435 und 437
- 94 Ebda., S. 400
- 95 Ebda., S. 384
- 96 So kommen Aktionen zur Sprache auf den Seiten: I 146: **FLUXUS Schlafstück, Kartenstück, Ställchenfluxus (Wenzel), Radiofluxus (Wenzel)**, I 153: **1. (Spiel:) Auto über oder auf weisse Papierserviette fahren lassen / 2. verschmutztes Cadillaccoupé bei Matschwetter über frische Stoffserviette fahren lassen.**, II 46: **eingetrockneter Zucker auf weissem Teller wird mit Wasser bestrahlt.**, IV 5: **und in uns...unter uns...landunter...**, IV 41: **Bildkopf <->Bewegkopf/ Der bewegte Isolator**, IV 55: **Dies ist meine Axt und dies ist die Axt von meiner Mutter / Hier ist meine Axt und hier ist die Axt von meiner Mutter**, IV 57: **Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt**, IV 124: **Opfer Liebe / Leiden / In das Zimmer des Contergankindes eingedrungen / Hilft ihm Musik der Vergangenheit???? / das Leiden die Wärme der Klang die Plastizität**, IV 285: **Das Schweigen von Martial Raysse wird überbewertet**, IV 287: **Infiltration Homogen für Cello 16 sec. + -> 21 sec.**; werden plastische Bilder modelliert auf den Seiten: I 14: **Blitzbild**, I 17: **Gummibild**, I 33: **Trichterbild**, I 37: **leeres Bild, Nadelbild, Lehbilder**, I 41: **Hoganserie, Nähbilder**, I 51: **Zweipunktbilder** (vgl. I 168/169), I 65: **Bandklebebild, Pattexbild, Wachstuchbild, Mundbilder**, I 132: **Leiterbilder**, I 135: **Winkelbild**, I 147: **Zentrifugenbilder**, I 233: **Nähbücher**, I 282: **Gittereinbaubild**, I 283: **Kaubilder, Pfeilbildserie**, I 287: **Fellbild, Seismobilder**, I +2: **bemalte Kissen, Bienenbild, Doppelbild, Fußbild**, II 45: **Humusbild**, II 68: **Winkelbild**, II 258: **Schlaufenbild, Bart u[nd] Knotenbild, Mumienbild**, II 259: **Sattelpbilder**, II 260: **Erdbild, Humusbild, Filzbild, mein eigener leibabdruckbilder**, II 268: **Mehlbild**, II 268: **Nornenbild, Schichtbild**, II 269: **bemalter Mantel, bemalte Ungarnjackede, II 272: Papierwringbilder, Wringlappenbilder**, IV 17: **Quecksilberbilder**, IV 65: **Filzbilder**, IV 129: **Tafel**, IV 287: **Bilder in der Zeitung mit Filz abgedeckt**, IV +2: **filzstaubfarbölbilder**; Installationen gedacht auf den Seiten: I 268: **Feuerstätte**, IV 288: **Bleiraum**; Plastiken angeregt auf den Seiten: I 3: **Röhrenplastik**, I 11: **Schablonen als Saiteninstrumente**, I 17: **rot angestrichener Sack**, I 64: **Wasserröhrenplastik**, I 106: **Dreieckssockel**, I 107: **Doppelaggregat**, I 111: **Pattex Kreuze, Patt Kreuze**, I 272: **Toter**, I 282: **Wachsstuhl**, III 20: **Wachswinkel**, IV 3: **Sarottiklavier**, IV 20: **Wachskisten**, IV 22: **Fettecken, Modellfettecken**, IV 31: **Filzbuch**, IV 33: **Badewanne für eine Heldin**, IV 35: **Spaten mit zwei Stielen**, IV 57: Schemel aus: **Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt**, IV 65: **Schneefall, Schneematrizen**, IV 284: **überzogene Musikinstrumente Filz!**, **Berliner Rolle**, IV +2 und +3: **Kunstpille**, IV +3: **1 alter Flügel. zu filzen**. Der Künstler benennt darüberhinaus zahlreiche Techniken des Arbeitens auf den Seiten: I 12: **binden**, I 17: **anstreichen**, I 18: **anbinden**, I 19: **färben**, I 33: **mit Entwickler malen, vulkanisieren**, I 34: **bespannen**, 141: **nähen**, I 46: **annageln**, I 49: **packen, rollen, knoten**, I 57: **zersägen**, I 165: **übermalen**, I 66: **einpacken**, I 83: **überbacken**, I 107: **belegen**, I 119: **füllen, füttern**, I 125: **verbinden**, I 139: **verstärken**, I 147: **verfilzen**, I 283: **kauen**, II 46: **bestrahlen**, II 258: **verschieben**, II 262: **lokalisieren**, II durchnähen, II 269: **bemalen**, II 272: **wringen**, III 15: **überziehen, schichten**, IV 6: **rhythmisch schütteln**, **IV 101: in die Tiefe wühlen, in die Breite gehen**, IV 287: **abdecken**, IV +3: **rückresorbieren**.
- 97 Novalis: Werke, München 1987 (3), S. 429
- 98 Die erste Ausstellung des Künstlers in einer kommerziellen Galerie, in der Galerie Schmela, trug den vollständigen Titel **Joseph Beuys ... irgend ein Strang ... with Compliments from FLUXUS mit Sondergenehmigung von „Projekt Westmensch“**. (Vgl. Eva/Wenzel/Jessyka Beuys: Joseph Beuys: Block Beuys, München 1990, S. 325, 394 ff) Später nennt der Künstler das Projekt **The Energie Plan for the Western Man**, eine Formulierung, die in vielen Zeichnungen, Objekten, Texten und Aktionen gebraucht wird.
- 99 Vgl. beispielhaft Horst Bredekamp: Botticelli *Primavera*. Florenz als Garten der Venus, Frankfurt am Main 1988, und Ulrich Müller: Grecian Taste and Gothic Virtue: Der Landschaftsgarten Rousham, 2 Bde., masch. Magisterarbeit, Berlin 1992
- 100 Joseph Beuys zit. n. Rotterdam/Berlin/Bielefeld/Bonn 1979/1980: Joseph Beuys. Zeichnungen, Tekeningen, Drawings, Museum Boymans-van Beuningen, Nationalgalerie, Kunsthalle, Wissenschaftszentrum, S. 40