



Magdalena Holzhey

Im Labor des Zeichners

Joseph Beuys und die Naturwissenschaft

Reimer

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und
Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT

Die vorliegende Arbeit wurde unter dem Titel „Im Labor des Zeichners. Naturwissenschaft im Werk von Joseph Beuys und seine Rezeption Leonardo da Vincis“ als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin
Umschlagabbildung: Joseph Beuys, aus: Barraque D’Dull Odde, Ablage 7, 1961–1967
Abgebildet in: Joseph Beuys Barraque D’Dull Odde, hg. v. Gerhard Storck, Kat. Kunstmuseen
Krefeld 1991, S. 81

© VG Bild-Kunst, Bonn 2009 für alle Werke von Joseph Beuys

© 2009 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01412-6

Inhalt

I Einleitung

Zum Thema 7

Methode und Forschungsstand 11

II Zu Beuys' Theorie eines erweiterten Wissenschaftsbegriffs

Wissenschaftskritik als Kunst 16

Kunst als Wissenschaft: Die „humane Informationstheorie“ 25

III Beuys und das Modell Leonardo

Voraussetzungen: Leonardo in Beuys' Geschichtsmodell 31

Eine andere „Wissenschaft“: Beuys' *Giocondologie* 35

– Werke 35

– Analogie als Strukturprinzip 43

– *Mona Lisa* und die Wissenschaft von der Gioconda 47

Im Labor des Zeichners: Beuys' Zeichnungen zu Leonardos *Codices Madrid* 55

Ein künstlerischer Dialog 55

– Entstehungsbedingungen 55

– Proportionslehre 57

– Leonardo als Identifikationsfigur 61

Bild und Begriff 62

– „Dimostrazione“ – Zur wissenschaftlichen Erkenntnisleistung der Zeichnung 62

– Denkbilder – Zu Rudolf Steiners Wandtafelzeichnungen 64

– Die Ästhetik des Skizzenbuches: Leonardo und Duchamp 66

Technologie im Sinne Leonardos? 66

– Themen 66

– Die Verknüpfung von Organismus und Mechanismus bei Leonardo 68

– Beuys: „Organische Mechanik“ 71

- Der Körper als Landschaft und Labor: Leibmetaphorische Vorstellungen 75
- Schlüsselzeichen, Filzblöcke und die Aktivierung von Energie 77
- Auseinandersetzungen mit naturwissenschaftlicher Vorgehensweise 80

Innerliche Technologie: Von „organischen Maschinen“ zur *Honigpumpe am Arbeitsplatz* 83

IV Die Kräfte der Natur – Physik im Werk von Beuys

Geräte zur Energieerzeugung und die Physik um 1800 88

Phänomene der Elektrizität 96

- Leuchtende Entladung: Nordlicht und Lichtbogen 97
- Durchleuchten, Bewegen, Abbilden: Kanalstrahlen, Plasma, Röntgenstrahlung 102
- Kosmische und tellurische Kräfte: Blitzschlag, Elektrizität, Magnetismus 109
- Spuren von Licht, Erzeugung von Wärme: *MANRESA* und *FOND II* 113
- Energie-Ikonografie: *Hauptstrom* und *EURASIENSTAB* 121
- Kern und Hülle: Der Faradaysche Käfig 124

Zum Feldbegriff 134

- „Ich durchsuche Feldcharakter“: Energetisch besetzte Räume 134
- *Attractio electiva*: Chemische und gesellschaftliche Transformationsprozesse 140

Wärme als plastisches Prinzip: Erweiterung der Raumzeit 146

- Exkurs: Beuys' *Plastisch/Thermisches Urmeter* und Duchamps' *3 Stoppages étalon* als Demonstrationsobjekte 151

V Eine qualitative Wissenschaft

Leonardos heuristische Funktion und die Analogie als Methode 153

Wissenschaftsbezüge und Wissenschaftsgeschichte 156

Das epistemische Potential der Zeichnung 159

Beuys' Wissenschaftsbegriff 160

Anmerkungen 164

VI Anhang

Verzeichnis der verwendeten Literatur 202

Abbildungsverzeichnis 219

Farbabbildungen 225

Dank 233

Namenregister 235

I Einleitung

Zum Thema

„Wissenschaft ist, in allgemeinster Form ausgedrückt, das denkende, systematische Bearbeiten, Durchdringen und Einordnen eines jeglichen, der Erfahrung zugänglichen Gegenstandes. Sie ist prinzipiell uneinschränkbar [...] Das Dogma, Mess- Zähl- und Wägbarekeit seien die alleinigen Voraussetzungen exakter wissenschaftlicher Untersuchung, ist nicht mehr haltbar.“¹

Mit diesen Sätzen leitet Peter Schata eine Abhandlung zu Ideen und Zielen von Joseph Beuys' 1974 gegründeter *Freier Internationaler Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung* (FIU) ein. Der Beitrag ist im Kontext der sogenannten Abendunterhaltung publiziert, die Beuys 1977 mit Hamburger Journalisten und Wissenschaftlern hauptsächlich über Fragen nach den Erkenntnismethoden der Wissenschaft und ihrem Verhältnis zur Kunst führte. Indem Schata die Mess-, Zähl- und Wägbarekeit als Dogma anprangert, bezieht sich Beuys' langjähriger Weggefährte auf die quantitative Erkenntnisweise der modernen, am mechanistischen Paradigma orientierten Naturwissenschaft: Neuzeitliche Wissenschaft kann als „Apparatewissenschaft“ oder „Laborwissenschaft“ charakterisiert werden, das Leitbild der Objektivität bedeutet Unabhängigkeit von den subjektiven, speziell den sinnlichen Erfahrungen des Menschen.²

Es mag nicht überraschen, dass sich Schata zu Beginn seines Textes über die FIU auf das erkenntnistheoretische Paradigma der Ponderabilien bezieht. Die Auseinandersetzung mit Naturwissenschaft war grundlegend für den gesamten künstlerischen Entwurf von Joseph Beuys:

„[I]ch habe viel eher einen Ansatz aus der Wissenschaft heraus für die Kunst gehabt. Aus der Untersuchung des gesamten Lebenszusammenhanges habe ich einen Ansatz gespürt, dass es sich überhaupt lohnt, sich mit der Kunst auseinander zu setzen.“³

Die vorliegende Arbeit untersucht die Rolle der Naturwissenschaft im Werk von Beuys und die Facetten, die sein „Ansatz aus der Wissenschaft heraus“ beinhaltet. Sie setzt voraus, dass die Entwicklung des so genannten erweiterten Kunstbegriffs von Beuys ohne die Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Themen und Motiven wie auch mit wissenschaftlicher Erkenntnisweise nicht denkbar ist. Grundsätzlich will sich die Studie der Frage nähern, *welchen* Begriff von Wissenschaft Beuys verfolgt und welche Methodik sich damit auch für seine künstlerische Arbeit verknüpft. Vor diesem Hintergrund stehen drei zentrale Thesen und Fragestellungen im Mittelpunkt der Untersuchung, die bislang unterschätzte, für die Entwicklung des

Werks essentielle Themen beleuchten. Zum einen wird die Auseinandersetzung mit Werk und Denken Leonardo da Vincis als eine strukturell und inhaltlich maßgebliche Quelle bei der Erarbeitung des erweiterten Kunst- und Wissenschaftsbegriffs in den Blick genommen. Zweitens verfolgt die Arbeit die These, dass sich eine detaillierte Analyse von Beuys' häufigen Bezugnahmen auf naturwissenschaftliche, insbesondere physikalische Motive als substanziell für ein vertieftes Verständnis zahlreicher Arbeiten und Leitmotive erweisen kann. Im Prozess der Aneignung dieser Phänomene schließlich wird die Rolle des grafischen Mediums untersucht, die für die künstlerische Verarbeitung der naturwissenschaftlichen Bezüge als konstitutiv angenommen wird.

Brückenschläge zwischen Kunst und Wissenschaft sind für das wissenschaftsbestimmte 20. Jahrhundert⁴ ein mittlerweile viel diskutiertes Thema. Beziehungen zwischen der Physik des frühen 20. Jahrhunderts und dem grundlegenden Stilwandel in der Klassischen Moderne sind verschiedentlich untersucht worden.⁵ Vor allem in den letzten zwanzig Jahren ist, angefangen bei der unter dem Leitthema Kunst und Wissenschaft stehenden Venedig-Biennale von 1986, ein auffälliges Interesse an interdisziplinären Ansätzen zu verzeichnen, das sich bis heute in einer Flut von Publikationen, Symposien und Ausstellungsprojekten niederschlägt.⁶ Die Annäherung der Kunst an soziologische, wissenschaftliche, politische oder ökonomische Zusammenhänge findet ihre Parallele in einem Weltzugang, der zunehmend ästhetisiert erscheint und in jüngeren Versuchen einer interdisziplinären Bildwissenschaft theoretisch fundiert wird.⁷

Im Falle von Joseph Beuys suggerieren zahlreiche, auch von ihm selbst im Zusammenhang mit seiner Arbeitsweise gern benutzte Begriffe eine Nähe zum wissenschaftlichen Arbeiten: Von Forschung, Experiment, Laboratorium ist in seinen Interviews häufig die Rede, gelegentlich wurde ihm eine „geradezu forschende Wahrnehmungsdisziplin“⁸ attestiert, und auch die „plastische Theorie“ könnte als Begriff bereits eine wissenschaftliche Überprüfbarkeit suggerieren. Beuys betonte jedoch immer wieder, dass sein Kunstbegriff nicht als Theorie im positivistischen Sinne zu verstehen sei, sondern eben jenen herrschenden Wissenschaftsbegriff infrage stelle.⁹ Die Frage nach der „Wissenschaftlichkeit“ des Beuys'schen Werkes scheint so von vornherein verfehlt, da sie die Kriterien einer an der neuzeitlichen Physik orientierten Wissenschaftstheorie implizieren würde; zu einfach wäre es angesichts der komplexen Referenzsysteme des Werkes jedoch auch, den Künstler Beuys als Erfinder seiner eigenen, rein subjektiven Wissenschaft abzutun. Die Frage nach Beuys' Wissenschaftsbegriff ist eng verknüpft mit der Methode seines künstlerischen Arbeitens. Bekanntlich begründete Beuys seine Hinwendung zur Kunst biografisch mit der Erfahrung eines existenziellen Mangels, den er in einem begonnenen naturwissenschaftlichen Studium erfahren hatte. Ein zentrales Augenmerk gilt somit der Reflexion exakten wissenschaftlichen Denkens als auslösendem Moment der Kunstproduktion: Wie lässt sich Beuys' wissenschaftskritische Position vor seinem biografischen Background bestimmen und auf welche Weise findet sie bildhaften Ausdruck im Werk?

Die einzige Möglichkeit zur Entwicklung neuer Ansätze sah der Künstler, dem der Reduktionismus einer materialistischen Auffassung gleichfalls in der akademischen künstlerischen Ausbildung begegnete, in einer Erweiterung und gegenseitigen Durchdringung beider Bereiche:

„Eigentlich bedeutet Kunst in meiner Betätigung wie ich sie betreibe, die eigentliche Naturwissenschaft, wie ich sie betreiben wollte. Dass ich an einem isolierten positivistischen Wissenschaftsbegriff wenig Freude gewann, hat mich eben dazu gebracht, das Plastische aufzusuchen, was zum positivistischen naturwissenschaftlichen Begriff dazu kommen muss; auf diese Weise ergibt sich mit einem Schlag der erweiterte Kunstbegriff und der erweiterte Wissenschaftsbegriff.“¹⁰

Im universalen Anspruch einer neuerlichen Synthese von künstlerischer und wissenschaftlicher Weltaneignung wurde Leonardo da Vinci früh zu einer wichtigen Identifikationsfigur mit modellhafter Funktion. Beuys verortete sich mit seinem erweiterten Kunst- und Wissenschaftsbegriff quasi antipodisch an einer vergleichbaren historischen Schwellensituation, da sich im Werk des Renaissancekünstlers der Übergang zwischen mittelalterlich-mythologischer und neuzeitlich-analytischer Betrachtungsweise abbildete.¹¹ Die komplexen Beziehungen, die Beuys mit Leonardo verbanden, soll die Analyse der beiden Werkkomplexe der *Giocondologie* und der Zeichnungen zu Leonardos Skizzenbüchern *Codices Madrid*¹² aufzeigen. Die Frage gilt sowohl den Aspekten, die Beuys an Leonardo interessiert haben wie auch der Art und Weise, wie er im Dialog mit einer historischen Modellfigur seine eigene Position schärfen und seiner Zeit angemessene Handlungsalternativen entwickeln konnte, die sich beispielhaft in einer erneuten Zusammenführung von Kunst und Wissenschaft zeigten.

Dem Gedanken einer Synthese entsprechend hat sich Beuys niemals gegen die naturwissenschaftlich-materialistische Sicht ausgesprochen, sondern eine nötige Erweiterung dieser Methodik postuliert. Er strebte ein integratives Modell an, das die Kunst nicht als Freiheitsraum im Sinne einer Opposition zur wissenschaftlichen Denkmethode begreift, sondern sich neue Ausdrucksmöglichkeiten gerade durch die Einbeziehung kunstfremder Bereiche erarbeitet. Wie Kirsten Claudia Voigt jüngst konstatiert hat, handelt es sich dabei um einen Motivkreis, der „vor allem in Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften – mit Geologie, Biologie, Chemie und Physik – wuchs“ und dem sich „kaum ein anderer Künstler zur Zeit von Beuys mit vergleichbarem Interesse und Kenntnisreichtum gewidmet“ hat.¹³ Bestimmten Freiheit im Material, die Verlagerung vom Resultat auf den Prozess und eine neue Materialsensibilität unter Berücksichtigung physikalischer und chemischer Eigenschaften erst ab Ende der 1960er Jahre die Kunstdiskussion¹⁴, so setzt die intensive Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Themen bei Beuys bereits in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre ein, zu einer Zeit, als er nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten suchte, die ihm einen Weg aus seiner privaten und künstlerischen Krise weisen konnten.¹⁵ Die Zeichnungen ab Mitte der 1950er Jahre zeigen eine auffällige Hinwendung zur Darstellung energetischer, im weitesten Sinne physikalischer Prozesse. Beuys selbst datierte den Höhepunkt seiner Beschäftigung mit Naturwissenschaft auf die Jahre 1958 und 1959. Damals wurde, so der Künstler,

„die gesamte 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, und dass aufgrund dieser Tatsachen nach einer Auflösung dieser Polarisierung in der Anschauung gesucht werden muss.“¹⁶

Der *anschaulichen* Synthese, die Beuys anstrebte, widmet sich die Arbeit mit einer detaillierten Untersuchung vor allem physikalischer, teilweise auch chemischer Motive. Den Ausgangspunkt der Recherche bildeten die auffällig häufige Verwendung von Titeln, die in den naturwissenschaftlichen Bereich verweisen, sowie die auch dem Laien unmittelbar einsichtigen Bezüge auf naturwissenschaftliche bzw. technische Motive. Obwohl der Augenschein zunächst die Annahme nahe legen kann, Beuys habe diese Dinge lediglich spielerisch oder metaphorisch, pseudowissenschaftlich oder auch dem Bild des Universalkünstlers entsprechend strategisch eingesetzt, argumentierte Dieter Koeplin bereits 1977, zu einem Zeitpunkt also, als die kunstwissenschaftliche Beuys-Forschung noch in den Anfängen steckte:

„Wenn Werke von Beuys sich besser erschließen mit der Kenntnis gewisser biologischer und physikalischer Dinge, die in den vergangenen Jahrhunderten wichtig wurden, mit der Kenntnis der Philosophie und der entsprechenden Techniken, die wir täglich brauchen (z. B. Techniken der Elektrizität), dann ist die Ansicht möglich, dass dies nicht automatisch gegen die künstlerische Dichte dieser Werke spricht. Es sollte nicht als abwegig gelten, wenn sich einmal jemand angesichts bestimmter „Fettbatterien“ von Beuys die Mühe nimmt, sich über Form und Funktion des Volta-schen Becherapparates zu orientieren – wie dies Karheinz Nowald getan hat.“¹⁷

Tatsächlich setzt auch die vorliegende Arbeit voraus, dass eine solche Bezugnahme nicht nur „nicht automatisch gegen die künstlerische Dichte“ der Werke spricht, sondern ihre Untersuchung vielmehr ermöglicht, sich Beuys' Kerngedanken und Bildern entscheidend zu nähern. Axel Hinrich Murken stellt in seiner frühen Publikation *Joseph Beuys und die Medizin* (1979) die These auf, dass man anhand des Werkes verfolgen könne, wie Beuys seit Mitte der fünfziger Jahre in seinen Arbeiten Entwicklungsstufen der Physik nachvollzieht, von der Mechanik über die Wärmelehre bis hin zur Elektro- und Atomphysik.¹⁸ Es ist zu überprüfen, wie weit diese durchaus überraschende und bei Murken selbst nicht belegte Behauptung der Analyse der Werke standhält; dies nicht nur, weil die Sichtung der Arbeiten tatsächlich einen breiteren physikalischen Bezugsrahmen vermuten lässt als bisher angenommen, sondern auch, weil die Publikation offensichtlich in relativ enger Absprache mit Beuys entstand.¹⁹ Das Interesse gilt folglich auch der Art der Wissenschaftsbezüge und ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung – schon ein oberflächlicher Blick lässt eine Konzentration auf die klassische Physik des 19. Jahrhunderts vermuten. Es geht nicht in erster Linie darum zu zeigen, ob Beuys bestimmte Phänomene naturwissenschaftlich „korrekt“ anwendet, auch wenn er sich in vielen Fällen offensichtlich ein Spezialwissen angeeignet hatte. Grundsätzlich stellt sich die Frage nach der gegenseitigen Aneignung von Wissenschaft und Kunst: Inwieweit verstand Beuys Prinzipien, die er in naturwissenschaftlichen Vorgängen fand, für die Kunst fruchtbar zu machen, d.h. wie werden sie in der „künstlerisch erfasste[n] Naturwissenschaft, wie Beuys sie betrieb“²⁰, als Bild umgesetzt? Welche Rolle spielen Phänomene der exakten Wissenschaft in seinem ganzheitlichem Weltbild und auf welche Weise erfahren sie eine Erweiterung?

Methoden und Forschungsstand

Die Studie gliedert sich in drei Teile. Ein einleitendes Kapitel erläutert Beuys' Theorie des erweiterten Wissenschaftsbegriffs und seine wissenschaftskritische Position (Kap. II). Die beiden Hauptteile behandeln den Bezug auf Leonardo da Vinci sowie die künstlerische Verarbeitung naturwissenschaftlicher Phänomene: Kapitel III untersucht anhand der Werkkomplexe der *Giocondologie* und der Zeichnungen zu Leonardos *Codices Madrid* Beuys' Rezeption des „Modells Leonardo“, während sich Kapitel IV den zahlreichen physikalischen Phänomenen widmet, die in das künstlerische Werk eingeflossen sind.

Die Arbeit strebt keinen epochenübergreifenden Vergleich zwischen „Universalkünstlern“ an, sondern folgt einem rezeptionsgeschichtlichen Ansatz, der eine Art geistige Dialogsituation zwischen Beuys und Leonardo voraussetzt.²¹ Es wurde deshalb vor allem Literatur zu Leonardo herangezogen, die Beuys vermutlich oder nachweislich gekannt hat. Franz Joseph van der Grinten, enger Weggefährte vor allem in der Frühzeit, erinnert sich an Beuys' intensives Studium sowohl der Schriften Leonardos wie auch eines umfangreichen Bandes, der anlässlich einer großen Leonardo-Ausstellung in Mailand 1939 erschienen und Mitte der Fünfzigerjahre ins Deutsche übersetzt worden war; die reich bebilderte Publikation vereint Aufsätze zur Kunst sowie zu sämtlichen Forschungsgebieten Leonardos und stellt eine Zusammenfassung der damaligen Forschung dar.²² Im Hinblick auf das Thema der vorliegenden Arbeit wurden aus der jüngeren Sekundärliteratur vor allem Forschungsansätze berücksichtigt, die die wechselseitigen Beziehungen zwischen den wissenschaftlichen, technischen und künstlerischen Bestrebungen Leonardos beleuchten und für die Werkanalyse fruchtbar machen.²³

Die relativ unbekanntere, gegen Ende der 1950er Jahre entstandene Serie der *Giocondologie* wird erstmals als Ganzes analysiert. Als eine Mischform aus Quelle und Sekundärliteratur ist hier die Staatsexamensarbeit über die Landschaftshintergründe in den Gemälden Leonardos von Eva Wurmbach zu berücksichtigen, die sie 1959 an der Düsseldorfer Kunstakademie im Fach Kunsterziehung verfasste. Joseph Beuys, der Eva Wurmbach im selben Jahr heiratete, nahm an der Entstehung der Arbeit lebhaftesten Anteil; dies zeigen allein die von ihm angefertigten schematischen Zeichnungen, die den Bildaufbau der analysierten Gemälde verdeutlichen.²⁴ Im übrigen verlieh Beuys dem Essay im Rahmen seiner eigenen Arbeit auch öffentliches Gewicht, indem er 1974 den Verlag Schellmann & Klüser zu einer Veröffentlichung mit seinen Diagrammzeichnungen anregte, im selben Jahr also, in dem er das Zeichnungskonvolut *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* präsentierte und außerdem einen großen Teil der Zeichnungen zu Leonardos *Codices Madrid* schuf, die 1975 als Buch-Multiple erschienen sind. Letztere werden unter historischen, ästhetischen und thematischen Gesichtspunkten analysiert.

Die Gliederung des vierten Kapitels erfolgt nach physikalischen Phänomenen, die als direkte Referenz oder als Subtext in die künstlerische Sprache eingeflossen sind und deren Aneignung, Umsetzung und Weiterentwicklung in den verschiedenen Facetten des Werks nachgewiesen werden soll. Bei der Untersuchung der Themen und Motive wird die naturwissenschaftliche Basis so weit wie möglich herausgearbeitet.²⁵ Wo es nicht rein um naturwissenschaftliche Fakten, sondern auch um die mit ihnen verknüpften weltanschaulichen Fragen geht, werden Quellen

herangezogen, die Beuys nachweislich kannte. Dazu zählen vor allem die Schriften Rudolf Steiners zur Naturwissenschaft, weiterhin das Standardwerk des Physikers Bernhard Bavink *Ergebnisse und Probleme der Naturwissenschaften* (1948), laut Wenzel Beuys eines der wichtigsten Überblickswerke für Beuys' Beschäftigung mit den Naturwissenschaften, sowie die *Substanzlehre* (1946) des Mediziners und Anthroposophen Rudolf Hauschka.²⁶ Um sich Beuys' Wissenschaftsverständnis im allgemeinen anzunähern, werden neben den genannten Schriften auch in der Forschung bislang nicht oder kaum berücksichtigte Quellen herangezogen, die zu einem vertieften Verständnis des Beuys'schen Weltbildes beitragen können.²⁷ Eine weitere wichtige Quelle stellen seine Aussagen in zahlreichen Interviews, aber auch eigene Texte dar.²⁸ Da die vorliegende Studie die wissenschaftskritische Reflexion als produktives Moment des künstlerischen Prozesses versteht, wird nicht nur eine Theorie referiert, sondern stets mit dem Werk verknüpft, indem ausgewählte Arbeiten unter wissenschaftstheoretischen bzw. -kritischen Aspekten besprochen werden. Da Beuys bei aller begrifflichen Durchdringung sehr bildhaft dachte und selbst darauf hingewiesen hat, dass vor den Begriffen immer schon die Formen gewesen seien, scheint dieses Vorgehen nicht nur legitim, sondern notwendig.²⁹

In der Untersuchung werden zwar alle Medien berücksichtigt, der Fokus der Arbeit liegt jedoch auf der Interpretation ausgewählter Zeichnungen. Dieser Ansatz begründet sich nicht allein durch den motivischen und grafischen Reichtum der Zeichnungen von Beuys. Er stützt sich vielmehr auf die Beobachtung, dass die Zeichnung als Erkenntnismedium in Beuys' – ebenso wie in Leonardos Werk – eine grundlegende Rolle spielt und sich gerade die grafische Darstellung als ein Schnittpunkt von Kunst und Wissenschaft erweisen kann. Bildwissenschaftliche Ansätze sind für die vorliegende Arbeit also insofern wichtig, als sie von dem grundsätzlichen Vermögen visueller Darstellungen ausgeht, Erkenntnisse über die Welt zu vermitteln. Das Bild als epistemisches Objekt vermag die Grenzen zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Darstellung aufzulösen.³⁰

Beuys wiederum brachte seine Zeichnungen immer wieder explizit mit wissenschaftlichem Vorgehen in Verbindung.³¹ Die Bedeutung der Zeichnung als Materialisierung des Gedankens und somit als erste Möglichkeit zur Veränderung der materiellen Bedingungen der Welt beschränkt sich für ihn keineswegs auf einen künstlerischen Kontext, sondern birgt allgemein das Potential, umfassende Zusammenhänge auszudrücken.³² Er mache, so Beuys, eine Zeichnung nicht vorrangig um ihrer selbst willen, sondern um bestimmte Ergebnisse zu präsentieren, Informationen zu übermitteln:

„Es ist eine wissenschaftliche Auseinandersetzung. Wobei man aber sofort den Wissenschaftsbegriff wie er heute vorherrscht in Frage stellen muss. Ich würde sagen, dass ich diese wissenschaftliche Arbeit auf jeden Fall nicht da methodisch enden lassen möchte, wo ein positivistischer oder materialistischer Wissenschaftsbegriff eine bestimmte Definition von Wissenschaftlichkeit gibt.“³³

Beuys knüpft offensichtlich an ein Konzept von Zeichnung an, das als Erkenntnismedium Anschauung und Denken, das Visuelle und das Begriffliche gleichermaßen enthält und in der Nachfolge Leonardos als „Kunst des Verstehens“ (Martin Kemp) beschrieben werden kann: Beuys spricht von bestimmten Linienverläufen und Konturen, die sehr geeignet seien, Denkformen auszudrücken, und bezeichnet im selben

Atemzug die Zeichnungen von Leonardo da Vinci als unmittelbare Wiedergabe von Gedanken, die eine neue Naturwissenschaft begründet haben.³⁴ Beide Zeichner, so Martin Kemp, verbinde das grafische Potential ihrer Linie, Energie auszudrücken, und bei beiden sei ein Gefühl für die archetypischen Äußerungen von Grundkräften im Universum zu beobachten sowie für die innere Ganzheit unterschiedlicher Erscheinungen³⁵ – eine treffende Charakteristik der Zeichnungen, deren Bedeutung an Einzelanalysen zu überprüfen und zu präzisieren sein wird. Kemp scheint hier eine dem Künstler wie dem Wissenschaftler gemeinsame Neugier und einen ähnlichen Impuls anzusprechen, eine Erkenntnis bildlich umzusetzen: Kunst *a/s* Wissenschaft³⁶ also, ein Konzept, das mit dem universalen Anspruch eines Joseph Beuys korrelieren kann.

Die zentrale Rolle der Zeichnung bei Beuys ist oft genug, auch von ihm selbst, betont worden.³⁷ Grundgedanken, Leitmotive und Ideen, die später in Objekte, Aktionen oder Installationen münden, sind bereits in Zeichnungen erarbeitet. Schon daraus erklärt sich der Ansatz, die Auseinandersetzung mit physikalischen Bezügen zunächst in Zeichnungen ab Mitte der Fünfzigerjahre zu untersuchen, um dann ihre Weiterführung in späteren Arbeiten nachvollziehen zu können. Medientheoretisch lässt sich die Konzentration auf Arbeiten mit einem physikalischen Grundzug auch aus der Funktionalität begründen, die das Medium der Zeichnung insbesondere für die Darstellung physikalischer Phänomene – Energie, Wärme, Leitfähigkeit – besitzt. Bereits Alexander Perrigs grundlegende methodologische Studie *Michelangelo und die Zeichnungswissenschaft* (1976/77) verstand die Zeichnung als „Bewegungsniederschlag“ und betonte damit ihren aktionalen Charakter.³⁸ Wie Andreas Schalhorn zutreffend bemerkt hat, liegt eine der Stärken der Beuyschen Zeichnung in der Visualisierung plastischer Prozesse: Beuys findet „neue Formen der Skulptur, die sich in seinen Zeichnungen nicht allein spiegeln (wie dies in der konventionellen Bildhauerzeichnung gewöhnlich der Fall ist), sondern dort als ‚Denkformen‘ ihren wesentlichen Ort haben.“³⁹ Die vorliegende Studie knüpft an diese Überlegungen an, indem sie zeigen will, wie Beuys naturwissenschaftliche Motive im Prozess der grafischen Aneignung als Gestaltungsprinzipien verfügbar macht.

Der Analyse der Arbeiten sei eine grundsätzliche methodische Überlegung vorausgeschickt. Das Werk von Beuys verlangt in hohem Maße ein Einlassen auf den Ideen- und Bildkosmos des Künstlers sowie auf die Kodierung, die Motive und Materialien durch ihn erfahren. Das Einzelwerk erschließt sich aus der reinen Anschauung nur selten so unmittelbar, wie der Künstler selbst es sich wünschte, sondern führt oftmals erst im Vergleich mit anderen Arbeiten, Aktionen und Ideen zu Erkenntnissen.⁴⁰ Das Gesamtwerk bezieht seine Lebendigkeit aus einem Prozess stets fortlaufender Verknüpfungen, der sich methodisch nur eine „Interpretation aus Zusammenhängen“⁴¹ adäquat annähern kann. Der Notwendigkeit eines solchen verknüpfenden Sehens trägt die Studie Rechnung, indem sie die Verarbeitung des jeweiligen Motivs von Zeichnungen über Aktionen und Aktionspartituren bis zu Objekten und Installationen verfolgt. Gleichzeitig kann der genaue Blick auf die Arbeiten vor allem in der Strichbildanalyse ermöglichen, prozesshafte Zusammenhänge anschaulich und erlebbar zu machen und den Betrachter so für die Gestaltqualitäten von Beuys' Werk zu sensibilisieren. Es zeichnet das „System Beuys“ (Kirsten Claudia Voigt) aus, dass es mit den unterschiedlichsten Außenreferenzen operiert und dennoch ein eigenes System mit eigenen Regeln bleibt. Aus dieser zweifachen

Orientierung resultiert der Charakter seiner Arbeiten, die stets beides sind: Material und Zeichen. Die Analyse der Zeichnungen folgt entsprechend einer Verknüpfung von Kontext, ikonischer und ikonografischer Betrachtung. Es wird zu zeigen sein, wie die Eigensprachlichkeit des Mediums mit den naturwissenschaftlichen Bezügen korreliert und welche Erkenntnisse sich daraus für die Entwicklung von Beuys' Zeichnung ableiten lassen.

Eine systematische Untersuchung der Bedeutung Leonardos für Beuys' Werk und Denken fehlte bislang, obgleich auf den Zusammenhang zwischen Beuys und Leonardo in der Literatur mehrfach verwiesen wurde.⁴² Renate L. Bunk etwa beleuchtet die Frage nach dem aus der Auseinandersetzung mit Natur gewonnenen künstlerischen Selbstverständnis bei Leonardo, Klee und Beuys. Die monografischen Untersuchungen berücksichtigen jedoch nicht Beuys' spezifischen Zugriff auf Leonardos Werk.⁴³ Eine weitergehende Analyse der Beziehungen zwischen Beuys und Leonardo nahmen Anfang der neunziger Jahre unabhängig voneinander Matthias Bunge sowie anlässlich einer Ausstellung eine Studiengruppe des kunsthistorischen Fachbereichs der Fachhochschule München unter Leitung von Michael Brix vor.⁴⁴ Der zur Ausstellung herausgegebene Katalog trägt in kurzen Kapiteln Analogien und Differenzen im Denken und Arbeiten der beiden Künstler zusammen. Matthias Bunge hält in seinem breit angelegten Aufsatz ein Plädoyer für den „denkenden“ Künstler. Er vergleicht Beuys und Leonardo als Denker, die beide Wesen und Bedeutung der Kunst reflexiv zu durchdringen versuchten, um zu einer metaphysischen Bestimmung der Kunst zu gelangen. Sein Aufsatz zielt nicht auf eine in unserem Zusammenhang relevante Erweiterung des Kunstbegriffs durch Naturwissenschaft und viceversa, sondern mit dem „erweiterten Kunstwissenschaftsbegriff“ auf eine Methodenreflexion der Kunstgeschichte. Im Katalog anlässlich einer Ausstellung im Haus der Kunst in München 1999, die Zeichnungen von Beuys und Leonardo gegenüberstellte, widmet sich ein Aufsatz von Alessandro Nova der Strategie der Selbstinszenierung, die Beuys mit seinem Bezug auf Leonardo verfolgt haben könnte. Nova stützt seine Argumentation auf das äußere Erscheinungsbild und den Mythos des Künstlers, lässt die Werke selbst jedoch weitgehend unberücksichtigt.⁴⁵ Die Serie der *Giocondologie* wurde in der Forschung bislang nur am Rande erwähnt. Die fundierteste Publikation in unserem Zusammenhang stellt der Katalog der Zeichnungen zu Leonardos 1965 wiederentdeckten Skizzenbüchern *Codices Madrid* dar, den das Dia Center for the Arts 1998 dem gleichnamigen Multiple von Beuys widmete. Die Aufsätze von Ann Temkin und Martin Kemp nähern sich – einmal von einem Beuysschen, einmal von einem leonardesken Blickwinkel aus – möglichen Bezugspunkten zwischen den Künstlern und dienen der vorliegenden Untersuchung als Anknüpfungspunkte.⁴⁶ Jüngst hat Heike Fuhlbrügge in ihrer Untersuchung zu Beuys' Natur- und Landschaftsdarstellungen ebenfalls die Bedeutung Leonardo da Vincis als „Transformationsmodell“ hervorgehoben, wobei auch sie die zentrale Stellung der Zeichnung als Schnittpunkt zwischen Kunst und Wissenschaft betont.⁴⁷

Der Stellenwert naturwissenschaftlicher Bezüge in Beuys' Werk ist schon früh beobachtet, jedoch erst in jüngerer Zeit verstärkt in den Blick genommen und detailliert analysiert worden. Axel Hinrich Murken hat zwar schon 1979 in seiner bereits erwähnten Publikation *Joseph Beuys und die Medizin* eine Sammlung naturwissenschaftlicher respektive medizinischer Bezüge zusammengetragen, allerdings bleiben sie ohne vertiefende Interpretation. Heribert Schulz widmet sich seit einigen Jahren

aus ärztlicher Perspektive detailliert den medizinischen Aspekten im Werk, Volker Harlan hat den Stellenwert der Pflanze bei Beuys herausgearbeitet.⁴⁸ Eine Ausnahme bildet Theodora Vischer, die in ihrer Arbeit zu Beuys und der Romantik schon 1983 vier *Fond*-Arbeiten auf ihre physikalischen Grundlagen hin befragt hat.⁴⁹ Trotz der bereits dort konstatierten und oft wiederholten Beobachtung, dass Energiequellen ein Leitmotiv darstellen, sind physikalische und chemische Bezüge im Beuys'schen Werk bislang nicht systematisch untersucht worden.⁵⁰ Die vorliegende Arbeit füllt somit eine Forschungslücke, die sich neben der Schwierigkeit der fachfremden Bezüge möglicherweise auch mit der schamanistisch geprägten, magisch-mythischen Lesart des Beuys'schen Werkes erklären lässt.⁵¹ Auch der Versuch einer Analyse des Beuys'schen Wissenschaftsbegriff im allgemeinen ist bislang nicht unternommen worden, gleichwohl sich in Aufsätzen zu Goethe oder Rudolf Steiner bzw. der anthroposophischen Methodik Ansätze für Beuys' Wissenschaftsverständnis finden.⁵²

Die Literatur zu Beuys' Zeichnungen ist, vor allem durch die zahlreichen Ausstellungskataloge, mittlerweile zu einer schwer überschaubaren Flut von Publikationen angewachsen.⁵³ Trotzdem haben sich vergleichsweise wenige Autoren der Mühe einer detaillierten Beschreibung des Strichbildes am Einzelwerk unterzogen.⁵⁴ Dies mag auch mit dem zusammenhängen, was Beuys den Grundantrieb seiner zeichnerischen Tätigkeit nannte: eine „Erweiterung des Sprachbereichs“⁵⁵, die dem Bestreben, seine Linienverläufe in Worte zu fassen, gerade entgegenzustehen scheint. Eine Beschreibung der Zeichnungen von Beuys bleibt daher häufig entweder auf rein ikonografische Analysen oder aber auf allgemeine Charakterisierungen wie Hinweise auf den offenen Duktus oder die Prozesshaftigkeit seiner Zeichnungen beschränkt.⁵⁶

II Zu Beuys' Theorie eines erweiterten Wissenschaftsbegriffs

Wissenschaftskritik als Kunst

Die Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichem Denken ist wie erwähnt bereits in der Biographie des jungen Beuys belegt, der aus Enttäuschung über die reduzierte Methodik der Naturwissenschaft begonnen hatte, Kunst zu machen. Eine vergleichbare biografische Begründung prägt auch den Werdegang von Rudolf Steiner (1861–1925), der bei der Betrachtung des „erweiterten Wissenschaftsbegriffs“ von Beuys nicht fehlen darf, da eine intensive Lektüre auch seiner naturwissenschaftlichen Schriften belegt ist.⁵⁷ Die Auseinandersetzung mit Rudolf Steiner als Orientierung für eine zukunftsweisende geistige Erneuerung spielte vor allem in der Klasse Ewald Matarés an der Kunstakademie Düsseldorf, die Beuys ab 1948 besuchte, eine wichtige Rolle.⁵⁸

Steiner hatte seine erste erkenntnistheoretische Abhandlung als Einundzwanzigjähriger 1882 nach drei Jahren intensiven Studiums der Mathematik, Naturgeschichte, Chemie und Philosophie verfasst. Der Essay trägt den Titel *Einzig mögliche Kritik der atomistischen Begriffe* und setzt sich mit den Konsequenzen eines mathematisch-mechanistischen Weltbildes als einzig gültiger Realität auseinander; dagegen stellte Steiner eine „geistige Welt als Wirklichkeit“.⁵⁹ Die Frage nach dem Wesen der Naturwissenschaft und ihrem Verhältnis zur Geisteswissenschaft ist eines der Hauptthemen in den frühen Abhandlungen Steiners zu Goethes naturwissenschaftlichen Schriften bis hin zu seiner *Philosophie der Freiheit* (1894). In Abgrenzung von aufkommenden neukantianischen Strömungen und den damit einhergehenden Versuchen, eine materialistisch-positivistische Wissenschaftstheorie zu begründen, entwickelt er darin eine Erkenntnistheorie, die sich auf das Denken als Weg zur Einheit von Geist und Natur konzentriert.⁶⁰ Steiner plädiert damit keineswegs für eine dem rationalen Weltverständnis gänzlich widersprechende Esoterik oder eine grundsätzliche Bekämpfung des Rationalismus, sondern vielmehr für dessen Erweiterung in vernachlässigte und verkümmerte Bereiche des Seelischen und Geistigen. Joseph Beuys formulierte sein Anliegen ähnlich: Nicht abschaffen wolle er den Materialismus, im Gegenteil lasse sich sogar nachweisen, dass er ihn feiere, jedoch nur als Übergangsstadium⁶¹:

„Wir wollen nicht einfach sagen: Wir sind am Ende der Geschichte angekommen. Das heißt, es ist doch zu fragen, ob das exakte naturwissenschaftliche Denken schon die Endform ist, ob das nicht nur eine Durchgangsform ist, eine Ausgangsform unter Umständen für die nächste Zukunft.“⁶²

Beuys' Anliegen zielt auf einen Doppelaspekt: zum einen die Öffnung der Kunst kunstfremden Bereichen gegenüber, zum anderen das Öffnen kunstfremder Bereiche für und durch die Kunst.

Selten hat Beuys seine Auseinandersetzung mit Naturwissenschaft so explizit gemacht wie im *Energieplan*, veröffentlicht im Anschluss an die Aktion *und in uns...unter uns...landunter*, die Beuys 1965 im Rahmen des Happenings *24 Stunden* in der Galerie Parnass in Wuppertal aufführte.⁶³ Der elfseitige Text im sogenannten *24-Stunden-Buch* stellt weniger eine Dokumentation der Aktion als eher eine Ergänzung und Einbettung in einen übergreifenden Kontext dar. Soweit rekonstruierbar, war die Aktion vor allem als realisiertes Bewegungselement, als plastische Geste aufzufassen, die den Beuysschen Transformationsgedanken konkret umsetzt. Verschiedene Handlungselemente sprachen unterschiedliche Inhalte an – so hielt er während der Aktion mehrfach ein Schild mit der Aufschrift „PAN XXX ttt“ hoch. Indem Beuys die Buchstabenfolge mit Morse-Notrufzeichen verband⁶⁴, markieren sie eine Krisensituation, die jedoch erst im darauffolgenden *Energieplan* in einen kausalen Zusammenhang gebracht wurde.

„PAN XXX ttt“ und die physikalischen Formeln, die Beuys benutzt, finden sich bereits auf einer handschriftlichen Partitur zusammen mit den Eigennamen von 27 Physikern, die Beuys Bernhard Bavinks *Ergebnisse und Probleme der Naturwissenschaften* entnommen hat.⁶⁵ Hieraus stammt auch das Zitat von Pascual Jordan (1902–1980): „Wirklich ist für den Physiker nur das, was gemessen werden kann!“ Diesen Ausruf beantwortet Beuys mit der Frage: „Glauben Sie immer noch, dass die Wahrheit nur erfasst und nicht erzeugt wird?“ – setzt also gegen den Rationalismus einen Relativismus, der substantiell auf der kreativen Fähigkeit des Menschen beruht. Max Plancks Wirkungsquantum h wird gleichgesetzt mit dem Menschen. Den Gesetzen der theoretischen Physik wird ein künstlerisches Gesetz entgegengestellt, das Beuys in der Aktion umsetzte, indem er mit der Zeit quasi als plastisch formbarem Material verfuhr.⁶⁶

Die Formeln sind zum großen Teil vorbereitende Gleichungen der Quantenmechanik und der Relativitätstheorie, die folglich extrem von unserem alltäglichen Verständnis wie auch von einer sinnlich-intuitiven Erfassung der Welt abweichen. Doch Beuys hat die Formeln nicht nur in einen poetisch-schöpferischen Zusammenhang gebracht, sondern sie auch teilweise verändert. Uwe Schneede deutet sie als „entmachtet: die Imagination von Bildern in den rätselhaften Texten [steht] gegen die Starrheit der physikalischen Formeln.“⁶⁷ Beuys selbst betonte:

„Ich verehere den Materialismus im Grunde ja viel mehr als die Leute, die routinemäßig den Materialismus politisch vertreten, denn ich erkenne in ihm sogar eine ganz große Imaginationskraft insofern, als er aus einer ganz bestimmten Quelle der Weltansicht spricht, nämlich, dass man die Materie analysieren muss und das ist in sich in höchstem Maße imaginativ. [...] Ich sage doch nur, es ist eine einseitige Methodik [...] Ich könnte auch sagen, [ich bin] ein besserer Materialist, weil ich die Imaginationskraft darin sehe, die den andern nicht bewusst ist.“⁶⁸

Begriffe wie Antimusik, Antichemie, Antiphysik, Antimathematik beziehen sich auf eben diese Vorstellung von einer methodischen Erweiterung der positivistischen Wissenschaften. Etwas Gegebenes wird antithetisch ergänzt und enthält damit die Fülle aller Möglichkeiten. In seinem zweiten naturwissenschaftlichen Kurs hatte

Rudolf Steiner ähnliche Begrifflichkeiten entwickelt, indem er für einen geistigen Pol zur äußeren Materie den Ausdruck „negative Materie“ prägt, die sich als wirkende Kraft in den menschlichen Vorstellungen offenbart.⁶⁹ Auch Beuys knüpft seine Anti-Begriffe an das Nicht-Materielle und folgt damit der Kritik an wissenschaftlicher Erkenntnisweise, die den Menschen auf das Materielle reduziert: „Zukünftige Naturwissenschaft wird auch ohne Antinaturwissenschaft nicht mehr weiterkommen, jedenfalls nicht ohne die Antinatur = der Mensch, aufs äußerste zu gefährden.“⁷⁰ Den naheliegenden Begriff „Antimaterie“ greift Beuys in demselben Interview indirekt auf, indem er konstatiert, dass im Atomzeitalter manches so aussieht, als wäre „der Anfang mit der Einsicht in diese Zusammenhänge gemacht. Hat dieses Zeitalter auch eine arationale Stimmung mit sich gebracht, so zeigt sich doch bei näherem Hinsehen eine krisenhaft zu nennende Vermaterialisierung trotz vierter Dimension.“⁷¹

Armin Zweite beobachtet treffend, dass es sich hier

„weniger um ein Jonglieren mit dem Absurden [handelt] als vielmehr um einen Versuch, das naturwissenschaftliche Weltbild, wie es seit Descartes und Newton bis ins späte 19. Jahrhundert in seiner mechanistisch-deterministischen Ausprägung wirksam war, auf andere Weise in Frage zu stellen als es die neuen, von der Quantenphysik formulierten Paradigmen tun.“⁷²

Beuys erstellt eine Art „Fundamentaltheorie der Kunst“⁷³, die Kunst und Wissenschaft vereint als kreative Weltbewältigung. Dass Kunst und Wissenschaft beide produktive Erzeuger von Weltbildern seien, ist ein Gedanke, der auch in der wissenschaftskritischen Diskussion zunehmend betont wird. Der Basler Biologe Adolf Portmann wies schon kurz nach dem Zweiten Weltkrieg darauf hin, dass die westliche Wissenschaft eine theoretische Funktion überbetont und eine ästhetische vernachlässigt hat, wodurch sie sich selbst in einen Krisenzustand manövriert hat.⁷⁴

1974/75 entstand das Environment *Zeige deine Wunde*, das Beuys 1979 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München installierte. Ohne das komplexe Werk an dieser Stelle in seiner Gesamtheit zu deuten⁷⁵, seien einige Aspekte hervorgehoben, die zur Erhellung und Ergänzung der vorliegenden Fragestellung dienen können.

Im Mittelpunkt des Ensembles stehen zwei alte Leichenbahnen, die mit ihren Abnutzungsspuren und ihren Abflusslöchern für Sekrete „nur eines in den Sinn kommen lassen: die Leiche als Ding.“⁷⁶ Die Leichenbahnen beschwören keine kultische oder religiöse Dimension des Todes herauf, sondern eine medizinisch-pathologische, welche die Sezierung des Körpers beinhaltet – seine gesetzmäßige Zerlegung und Erfassung also, die am Anfang aller neuzeitlichen Medizin steht. Unter den Leichenbahnen befinden sich zwei mit Fett gefüllte Blechkisten mit verschiedenen Objekten, Thermometern, Reagenz- und Einmachgläsern – ein befremdlicher Versuchsaufbau, der jedoch in seiner formalen Ausrichtung eine Ordnung erkennen lässt. Die mit Gaze abgedeckten Einmachgläser befinden sich in einer Achse mit den Abflusslöchern der Bahnen und den Öffnungen der Reagenzgläser, so dass die Bahnen mit den unteren Gegenständen in Verbindung stehen; ebenso setzen die Thermometer die Achse der Reagenzgläser fort. Das Thermometer mag auf die Wärme oder potenzielle Veränderbarkeit des Fettes hinweisen, an anderer Stelle hat Beuys seine Anwesenheit mit dem Anzeigen einer Krisensituation, von Fieber und Lebensgefahr begründet.⁷⁷

In den mit Filtern abgeschlossenen Reagenzgläsern befindet sich jeweils ein skelettierter Vogelkopf, einer unten in der Siedezone, einer nahe des oberen Randes. Abgesehen von der Evokation von Tod und Vergänglichkeit begriff der stets bildhaft denkende Beuys den Schädel mit spitzem Schnabel als konkretes Zeichen einer bestimmten Art der Wahrnehmung. Bei dem frühen Objekt *Tür* (1954–1956)⁷⁸, das Beuys als ein wichtiges Übergangswerk zum erweiterten Kunstbegriff verstand, versah er eine kohlschwarz verbrannte Tür aus seinem alten Atelier mit Hasenohren und einem Reiherschädel und kommentierte:

„Die Ohren spielen auf den Hörvorgang an, der Reiherschädel auf den prismatischen Keil des Sehvorganges. Die Spitze des Schnabels zielt ja auf einen Punkt. Er ist stark zugespitzt wie bei allen Vögeln mit langen Schnäbeln. Der Blick ist sehr eng auf ein bestimmtes Ziel hin ausgerichtet, eine bestimmte Einseitigkeit. [...] Wichtig ist es nur zu sehen, dass nicht nur Naturwissenschaftler Wirklichkeit entdecken. [...] Wie der Stoff die Konsequenz des Geistes ist, damit beschäftigt sich keiner.“⁷⁹

Vor diesem Hintergrund scheint es berechtigt, den „Versuchsaufbau“ in seiner paradoxen Logik als Reflexion eines einengenden Wissenschaftsverständnisses zu lesen. Fett als organisches Material wurde in eine feste Form gezwungen; die durch das Fett evozierte Wärme wird im Thermometer gesteigert zu krisenhafter Hitze, gleichzeitig steht das Thermometer für Messbarkeit, ebenso wie die Reagenzgläser ein Ort des wissenschaftlichen Experiments und im weiteren Sinne der Substanzumwandlung sind; der scharfe Schädel verdeutlicht ganz konkret den Tod und kann ebenso im übertragenen Sinne als Bild eines Todesprinzips – eines einengenden, einseitigen Wahrnehmens⁸⁰ – verstanden werden. Bei der potenziellen Weitergabe imaginärer Substanzen werden diese nun zweifach gefiltert, „abgeklärt“, wie Beuys sagt – das Glas, das das Ziel des Versuchsaufbaus zu sein scheint, ist leer, aber empfangsbereit.

Die Gegenstände sind bei Beuys stets beides: Substanz und Zeichen. Wie so oft erschöpft sich die Bedeutung der Objekte nicht in einer eindeutigen Interpretation. Dass es in diesem Environment auch um die zwiespältigen Formen instrumenteller Vernunft geht, wird unterstrichen durch die beiden an die Wand gelehnten Forken. Das archaische Arbeitsgerät, mit deutlichen Spuren menschlicher Tätigkeit, ist in seiner ursprünglichen Funktion unbrauchbar gemacht; mit den zwei verbliebenen Zinken wurde wie mit einem Zirkel eine fragmentierte Kreisform auf die Steinplatten geritzt. Armin Zweite hat darauf aufmerksam gemacht, dass auf einer Darstellung William Blakes, mit dessen Werk Beuys gut vertraut war, der Zirkel Isaac Newtons zum Instrument einer die Schöpfung exakt begrenzenden Vernunft wird.⁸¹ Gleichzeitig scheinen sowohl die manipulierten Geräte wie auch die misslingende Kreisform auf einen Zerfall hinzudeuten, den Beuys mit der Emanzipation des analytischen Denkens von der Bildlichkeit beschrieb. Man bedenke, dass der Zirkel in der Antike das einzige erlaubte Hilfsmittel zur Konstruktion geometrischer Objekte darstellte, da ihnen die platonischen Ideale Kreis und Gerade zugrunde lagen; der Übergang von einer mythischen Bildlichkeit zur philosophischen Begrifflichkeit wiederum tritt in Beuys' Evolutionmodell stellvertretend mit den Namen Plato und Aristoteles auf. Während Plato noch einer ganzheitlichen Auffassung zugeordnet bleibt, wird Aristoteles als der erste Vertreter einer wissenschaftlichen Tendenz verstanden.⁸²

Die Schultafeln mit dem Appell „Zeige deine Wunde“ machen das Werk zu einer „Diagnose des gestörten Verhältnisses des Menschen zu sich und seiner Umwelt.“⁸³

Beuys selbst hat geäußert, es sei ihm mit seinem Environment vor allem darum gegangen, die Todeszone sichtbar zu machen, auf die die heutige Gesellschaft mit großer Geschwindigkeit zurasse.⁸⁴ *Zeige deine Wunde* konfrontiert mit Tod, Vergänglichkeit und Brüchigkeit des Lebens, eine Erkenntnis, die in der modernen Gesellschaft zu überspielen versucht wird. Darüber hinaus verleiht die spezifische Bedeutung des Todes, die Beuys innerhalb seines Geschichtsmodells betont, dem Werk eine weiterführende Dimension.

Beuys begreift wie Steiner Geistesgeschichte als einen morphologischen Prozess und ist so besonders an Übergangsstellen, an „Schwellensituationen“ interessiert, die für die Entwicklung der menschlichen Bewusstseinsbildung entscheidend sind. Wiederum angelehnt an Vorstellungen von Steiner kommt der Figur Christi bzw. der Entwicklung des Christentums in diesem Prozess eine wichtige Rolle zu.⁸⁵ Christus wird als ein Prinzip gesehen, das den Menschen von alten Autoritäten und Abhängigkeiten befreit. Aus diesem Grund zitiert Beuys oft den Ausspruch „ich werde euch frei machen“⁸⁶:

„Der Sinn der gesamten Philosophie des Abendlandes ist kein anderer als: Wie kann der Mensch den Materialismus erreichen? Wie können Menschen an den Punkt herangeführt werden, wo sie knallhart sozusagen die Erde berühren, die Materie berühren? Das ist ein Inkarnationsprozess. Der Materialismus ist – so gesehen – eine christliche Methode. [...] Aber da darf man nicht stehenbleiben. Das ist nur ein emanzipatorischer Prozess, um zur Individuation zu kommen.“⁸⁷

Im Kreuz als Zeichen werden diese Bedeutungsstränge zusammengeführt: Das Kreuz symbolisiert für Beuys auch wissenschaftliche Exaktheit und Darstellbarkeit. Es bildet das Grundelement des Koordinatensystems, d.h. verbildlicht Raum und davon abhängige Zeit oder wird sogar auf einer weiteren metaphorischen Ebene das „Fadenkreuz im Gewehr der Scharfschützen“ (Beuys).

Historische Persönlichkeiten wie Platon und Aristoteles, Galilei, Kant oder Ereignisse wie die Französische Revolution fungieren in Beuys' Evolutionsmodell, das er mehrmals schematisch als Zeitstrahl verdeutlicht hat, als Repräsentanten der abendländischen Bewusstseinsgeschichte. Interessant in unserem Zusammenhang ist der Bezug auf Immanuel Kant auch deshalb, weil die Auseinandersetzung mit dem Philosophen der Aufklärung künstlerischen Ausdruck im Werk gefunden hat. 1971–72 schuf Beuys das Multiple *Ich kenne kein Weekend* und montierte in einem schwarzen Aktenkoffer eine rotgelbe Maggiwürzflasche neben einer gelben Reclam-Ausgabe von Kants *Kritik der reinen Vernunft*.⁸⁸ Zweifellos ließ sich Beuys' künstlerisches Auge hier von einer Farbanalogie leiten, wie beispielsweise auch in der gelben Glühbirne mit Zitrone der *Capri-Batterie* (1985).⁸⁹ Zwei Gegenstände, die völlig unterschiedlichen Kontexten entstammen, werden ästhetisch in einen Zusammenhang gebracht, wodurch Beuys zum einen seinem vorwissenschaftlichen Analogiedenken eine zeitgenössische Sprache verleiht, und zum anderen zwingt, die Gegenstände als Widerspruch oder Ergänzung in einen übergreifenden Zusammenhang einzuordnen. Kant steht für den Naturwissenschaftler, der seine Naturbetrachtung am mathematisch-physikalischen Denken seiner Zeit orientiert, das in allen Erscheinungen letzte, immer gleichbleibende und damit schematische Kategorien analysiert.⁹⁰ Das Multiple erschöpft sich nicht im wörtlichen Verständnis der Würze, die einem materialistischen Erkenntnisbegriff verliehen werden muss,