

"Der Leib im Spiegel der Kunst" Joseph Beuys und Gerhard Hoehme

I.

Hermann Schmitz stellte in seinem weitgespannten "System der Philosophie" auch eine umfangreiche Phänomenologie des Leibes vor. Die Bedeutung dieser Phänomenologie des Leibes für die Kunstgeschichtswissenschaft sei im folgenden, eingegrenzt auf einige Aspekte, erörtert.

Hermann Schmitz faßte seine in Band zwei, Teil eins seines "Systems der Philosophie" ausführlich dargelegte Phänomenologie des Leibes in zwei Paragraphen des daran anschließenden Bandes "Der Leib im Spiegel der Kunst" (Bonn 1966) zusammen. Als Grundlegung für die weiteren Betrachtungen rufe ich die Hauptergebnisse dieser Phänomenologie in die Erinnerung.

"Für jeden Menschen ist vor allen Körpern der Außenwelt der eigene Körper dadurch ausgezeichnet, daß er diesen Körper nicht bloß besehen und betasten, sondern auch in dessen Gegend unmittelbar etwas von sich spüren kann - z.B. in Schmerz, Hunger, Durst, Schreck, Wollust, Behagen, Frische, Mattigkeit, Atemholen, Ausatmen. Die deutsche Sprache markiert diese Auszeichnung, indem sie gestattet, einen Körper, der in solcher Weise auch ohne Hilfe der äußeren Sinne gespürt werden kann, als Leib zu bezeichnen." (S. 7/8).

Den Leib zeichnet mithin das "eigenleibliche Spüren", das "leibliche Befinden" aus. Schmitz konzentriert seine Aufmerksamkeit auf dieses Spüren, dieses Befinden. Und solche Phänomene werden auch in den folgenden Anwendungen auf die kunsthistorische Interpretation im Vordergrund stehen.

"Unser leibliches Befinden - als Inbegriff dessen, was wir am eigenen Leib spüren - ist stets örtlich bestimmt, d.h. abgehoben von räumlicher Weite als seinem Hintergrund." (S. 9). Damit fällt ein - seit den Darlegungen von Kurt Badt¹ - auch für die kunsthistorische Interpretation wichtiger Begriff, der Begriff des "Ortes".

¹ Vgl. Kurt Badt, *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik.* Köln 1963.

Schmitz nennt diese Art von Örtlichkeit "relativ": "Ein relativer Ort ist bestimmt (d.h. identifizierbar) durch seine Lage- und Abstandsbeziehungen zu anderen Orten (...) Beispiele relativer, räumlich orientierter Orte sind die Orte der Körper und der lokal bestimmten Sinnesdaten; aber auch das leibliche Befinden bringt ein System räumlicher Orientierung am eigenen Körper mit sich, das sogenannte Körperschema. Deshalb können unsere Glieder auch im Dunkeln und ohne suchendes Tasten einander finden."

Davon ist zu unterscheiden die "absolute Örtlichkeit": "Absolut ist ein Ort, wenn er auch schon unabhängig von räumlicher Orientierung bestimmt oder identifizierbar ist. Ein absoluter Ort zeigt sich z.B. in Angst und Schmerz (...)" (S. 11).

Werke der Kunst bilden "relative Orte" und sie gliedern sich selbst in "relative Orte", insofern sich ihre Mannigfaltigkeit wechselseitig bestimmt. Sind sie jedoch auch Darstellung eines leiblichen Befindens, so konstituieren sie zudem einen "absoluten Ort", denn "in jedem leiblichen Befinden ist stets ein absoluter Ort gegeben" (S. 11). So gibt es etwa "einen Ort der Müdigkeit und Frische, der spürbar genau bestimmt ist, ohne durch räumliche Orientierung bestimmt zu sein" (S. 12).

Solche Weisen des leiblichen Befindens sind "ganzheitlich", und dies "sogar in höherem Maße als eine Melodie oder eine andere Gestalt im Sinne der Gestaltpsychologie".

An dieser Stelle sei auf einen Aspekt der Interpretationstheorie Hans Sedlmayrs verwiesen. Als "Mitte des Kunstwerks" benannte Sedlmayr den "anschaulichen Charakter". Er sei es, der "die Ganzheit bewirkt", sei "ein lebendiges Qualitatives, Ursprüngliches und Individuelles, das sich im ganzen Kunstwerk ebenso ausprägt, wie in jedem seiner ohnehin nur künstlich heraussonderbaren 'Elemente', 'Teile' oder 'Schichten'". Er lasse sich umschreiben "durch eine Schar von Eigenschaftswörtern, die sich auf alle jene Bereiche übertragen lassen, die in ein Kunstwerk eingehen können. (...) 'Weich' [z.B.] kann eine Farbe, eine Beleuchtung, eine Form, ein Werkstoff, eine Art, ihn zu behandeln, kann eine Linie, ein Gewand, ein Körper, ein Gesicht, ein Gesichtsausdruck, eine Geste, ein Seelisches sein."²

Dieser "anschauliche Charakter" steht in der Nähe dessen, was Schmitz das "leibliche Befinden" nennt, ja gründet, so ist zu vermuten, wohl in ihm.

² Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958, S. 97, S. 112.

Schmitz fährt in seiner Analyse der Struktur des Leibes fort: "Außer den ganzheitlichen Weisen leiblichen Befindens gibt es im spürbaren Leib vielerlei Leibesinseln: ein diskretes Gewoge verschwommener Inseln, besetzt mit den lokal verteilten leiblichen Regungen, wie Hunger, Durst, Schmerz, Wollust pp. Davon überzeugt man sich leicht, wenn man versucht, ebenso stetig an sich selbst 'hinunterzuspüren', wie man an sich hinuntersehen und hinuntertasten kann, aber ohne sich auf Augen und Hände oder die durch früheres Besehen und Betasten erworbenen Vorstellungsbilder zu verlassen. Dann zeigt sich schnell, daß das nicht geht. Statt eines stetigen räumlichen Zusammenhangs begegnet dem Spürenden jetzt nur noch eine unstetige Abfolge von Inseln in größerer oder geringerer Zahl, dichter und dünnerer Verteilung. Diese Inseln befinden sich in beständiger, gewöhnlich fast unbemerkter Wandlung; sie ermangeln des scharfen Umrisses und der beharrlichen Lagerung." (S. 13). Das eigenleibliche Spüren führt nicht zu einer gestalthaften Vorstellung. So bemerkt Schmitz, daß beim Fuß etwa im eigenleiblichen Spüren die "Gegenden des Fußgelenks, der Fußknöchel und der Sohlen (...) eigene Leibesinseln [bilden]". (S. 14). Alle Leibesinseln aber werden übergriffen "von dem unzerlegbaren absoluten Ort des Leibes im Ganzen, den die ganzheitlichen Weisen leiblichen Befindens besetzen." (S. 14/15).

In solchen Sätzen sind wichtige Erkenntnisse formuliert auch für die angemessene Erfassung von Werken der bildenden Kunst. Die Darstellung diskontinuierlicher Leibesinseln innerhalb eines absoluten Ortes leiblichen Befindens wird aber virulent erst in einer Kunst, die auf eine gestalthafte Darstellung des körperlichen Leibes verzichtet, - wobei unter "körperlichem Leib" der sicht- und tastbare und zugleich spürbare Leib verstanden sei -, mithin erst in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts.

Für die vormoderne, die neuzeitliche Kunst gilt, daß eigenleibliches Spüren eingeht in eine gestalthafte Darstellung des "körperlichen Leibes".

In seiner "Kategorialanalyse der Leiblichkeit" versucht Schmitz, die "unübersehbar vielen Typen leiblicher Regung" nach ihren Grundzügen, nach ihren "Kategorien" zu ordnen. Deren "Gefüge" stellt die "Struktur des Leibes" dar (S. 19, 20). Solche Grundzüge sind: "Engung und Weitung", "Spannung und Schwellung", "Intensität und Rhythmus", "privative Engung und privative Weitung", "Richtung", "protopathische und epikritische Tendenz".

Was darunter zu verstehen ist, sei im folgenden kurz referiert.

"Jedes leibliche Befinden ist eingebettet in eine Dimension, die zwischen Enge und Weite ausgebreitet ist, und neigt als Engung zur Enge oder als Weitung zur Weite, mitunter auch nach beiden Richtungen zugleich." (S. 20).

Engung und Weitung erscheinen somit als Grundkategorien leiblichen Befindens.

"Besonders ausgeprägt ist die Engung bei Angst und Schmerz", bei Schreck und Beklommenheit. Die Spannung der Enge hält aber auch "den Leib, als Antagonist seiner Zerstreuung in ein Gewoge verschwommener Inseln zur Einheit zusammen. Bei nachhaltigem Spannungsverlust kommt es daher zum Zerfall des Leibes in locker oder kaum noch verbundene Inseln, z.B. beim Einschlafen und bei der konzentrativen Selbstentspannung im autogenen Training (...)" (S. 21).

Der Engung entgegengesetzt ist die Weitung. "Beim freudigen Blick in eine weite, einladende Landschaft wird uns 'weit ums Herz' (...) Beim sommerlichen Liegen im Grase und unter verwandten Umständen kommt es gelegentlich zu ekstatischen Erlebnissen leiblicher Weitung, bei denen dem Menschen so zu Mute ist, als dehne entweder er sich bis in die unermeßlichen Fernen des Himmels durch seine ganze Umgebung hindurch aus oder lasse umgekehrt diese in die offene Weite seines eigenen Leibes hineinströmen. Solche Widerfahrnisse bilden die Evidenzbasis des Pantheismus (...)" (S. 23).

"Jede von diesen beiden Tendenzen", meint Schmitz, "ist auf zwei Arten gegeben: Engung als Spannung und privative Engung, Weitung als Schwellung und privative Weitung (...) Die Engung wird zur Spannung, die Weitung zur Schwellung, indem beide Impulse antagonistisch mit einander konkurrieren, so daß jeder auf ein Übergewicht über den anderen hindrängt, wobei sie aber gerade vermöge dieser Konkurrenz einander fördern, so daß ein Überwiegen der Spannung die Schwellung nicht auslöscht, sondern erst recht anfacht, ebenso umgekehrt (...)" (S. 24).

"Das konkurrierende Zusammenwirken von Spannung und Schwellung ereignet sich sowohl simultan (im einzelnen Augenblick) als auch sukzessiv. Im ersten Fall ergibt sich leibliche Intensität, im zweiten leiblicher Rhythmus." (S. 25/26).

Die nicht sehr aussagekräftigen Begriffe "privative Engung und privative Weitung" erläutert Schmitz folgendermaßen: "Engung und Weitung sind nicht nur als Spannung und Schwellung aneinander gebunden, sondern können auch einen Überschuß enthalten, der nicht mehr in der intensiven und rhythmischen Konkurrenz mit dem konträren Impuls befangen ist." Dann handele es sich um "privative Engung" bzw. "privative Weitung" (S. 29/30). "Symptome privativer Leibes-

weitung sind die Zustände der am eigenen Leib gespürten Levitation, ohne Rücksicht darauf, ob ihnen ein sinnlich wahrnehmbares oder physikalisch reales Ereignis entspricht: Schweben, Fliegen, Schwerelosigkeit. Wem danach zu Mute ist, zu schweben, zu fliegen und der Schwere ledig zu sein, der spürt eine von keiner hemmenden Spannung mehr in Enge zurückgehaltene freie Beweglichkeit, die ihm den unbefangenen Eintritt in offene Weite erlaubt." "Privative Engung" dagegen geschieht bei heftigem Erschrecken, das durch solches Übergewicht der Engung mit Angst und Schmerz verwandt wird (...)" (S. 30).

Aus dem Bezug von Engung und Weitung entwickelt Schmitz auch die Kategorie "Richtung": Ein Übergang "aus der Enge in die Weite ist die Grundbedeutung alles dessen, was am eigenen Leib als Richtung und Richten (d.h. Geschehen oder Vollzug einer Richtung) gespürt wird." "In diesem Sinn ist jede leibliche Weitung zugleich auch Richtung, (...) leibliche Engung aber nie. In der Tat richten sich Angst, Schmerz und andere Weisen heftiger leiblicher Engung nicht eigentlich in die Enge, sondern werden bloß auf diese zurückgeworfen und von ihr festgehalten (...)" (S. 33). Auch der Blick ist, so Schmitz, "eine leibliche Richtung, die aus der Enge in die Weite führt." Auch besitzt er Gestalten, "die durch Engung und Weitung bestimmt sind. Ein fixierender, sich an ein (...) Objekt heftender Blick hat z.B. konische Gestalt (...)" (S. 33).

Beruhend die bisher angesprochenen Kategorien der Leiblichkeit sämtlich auf dem Gegensatz von Enge und Weite, so sind die leiblichen Regungen schließlich noch von einem weiteren Gegensatz durchzogen, "nämlich dem zwischen einer scharfen, spitzen, Punkte und Umriss setzenden Tendenz und einer stumpfen, diffusen, strahlenden, die die Umriss verschwimmen läßt". Schmitz nennt erstere, die "ortsfindende" Tendenz die "epikritische", die entgegengesetzte, die Orte und Umriss verschwimmen läßt, die "protopathische". (S. 34).

"Protopathisch getönt ist gewöhnlich der eigene Leib als ein Gewoge verschwommener Inseln; statt seines tastbaren Umrisses, der Haut, wird im eigenleiblichen Spüren bloß eine dumpf verschwimmende, wolkige Masse gefunden." (S. 34). Andererseits sind "epikritische Tendenz und Engung des Leibes (...) verwandt und pflegen gemeinsam aufzutreten." Gleichwohl gibt es "auch eine dumpfe, verschwommene und protopathische Engung". "Etwas Unbehagliches, Zwiespältiges wird solchen dumpf geengten, protopathischen Leibzuständen wahrscheinlich immer oder meistens anhaften (...)" (S. 35).

Solche Differenzierung, die es verhindert, "die ganze Struktur des Leibes auf das Urverhältnis von Enge und Weite zurückzuführen" (ebenda), wird wichtig gerade im Hinblick auf eine mögliche Erfassung von Werken der Kunst im Horizont von Kategorien der Leiblichkeit.

Im weiteren Verlauf seiner Untersuchungen unternimmt es Schmitz, die "kategoriale Analyse des leiblichen Befindens" anzuwenden auf die kunsthistorische Stilcharakterisierung, denn Stil sei "größtenteils eine Funktion des 'Körpergefühls'", "der leiblichen Disposition". (S. 36). Diese These erscheint mir weniger überzeugend. Ich verfolge sie aber nicht weiter, beende vielmehr nun mein Referat der Schmitzschen Darlegungen.

Erst, wie schon erwähnt, in der Kunst des 20. Jahrhunderts, erst mit dem Verzicht auf die gestaltete Darstellung sichtbarer und tastbarer Körper in ihrem - wie immer näher zu bestimmenden - "mimetischen" Bezug zur Naturwirklichkeit, gewinnt Leiblichkeit in der Dimension des "eigenleiblichen Spürens" prinzipielle Bedeutung.³ In der Kunst der vorangegangenen Jahrhunderte, die der Fülle der erscheinenden Natur zugewandt war und die in deren Vergeistigung ihre Aufgabe sah, ist sie nur ein beiklingendes Moment. Auch die vielfältig gegliederte Architektur dieser Jahrhunderte läßt sich nur mit pauschalen Bemerkungen nach solchen leiblichen Dispositionen hin charakterisieren.

Es stellt sich überdies die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Individualität der Kunstwerke und generalisierender Stilschematik, eine Frage, die schon an Wölfflins und Riegls Theorien zu richten war und die hier nicht weiter zu erörtern ist.⁴

Und auch nur unter dem Vorbehalt, daß kein Kunstwerk darin aufgeht, nur Spiegel einer "leiblichen Disposition" zu sein, werden die folgenden Darlegungen formuliert.

³ Vgl. hierzu Verf., Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes. In: Aachener Kunstblätter. Bd. 44, 1973, S. 287-316. - Ders., Gestaltungsprinzipien der "Brücke"-Maler. In: Künstler der Brücke. Heckel, Kirchner, Mueller, Pechstein, Schmidt-Rottluff. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik 1909-1930. Ausstell. Kat. Moderne Galerie des Saarland-Museums. Saarbrücken 1980, S. 11-51. - Ders., Leib und Körper in der Kunst Annegret Leiners. In: Annegret Leiner. Ausstell. Kat. Stadt-galerie Saarbrücken 1990, nicht paginiert. - Heiner Protzmann, Die visuelle Ästhetik der Skulptur und das Problem der Wechselvertretung von Auge und Tastsinn. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1981, S. 17-28.

⁴ Vgl. dazu Verf., Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. München 1967.

II.

In einem besonderen Maße bestimmen leibliche Dispositionen Werk und Schaffen von *Joseph Beuys*.⁵

In ihrem Zentrum stehen Temperaturempfindungen. "Was nottut, ist Wärme", sagte Beuys⁶. "Es kommt alles auf den Wärmegedanken im Denken an. Das ist die neue Qualität des Willens."⁷ Aus dem "Wärmecharakter" entwickelte Beuys wichtige Elemente seiner Theorie. In einem Gespräch mit Blume und Prager führte Beuys aus, daß "die Biene in einem Umraum zu leben liebt, der gewissen organischen Wärmecharakter hat (...) Und da kommt schon zum Ausdruck, was mich interessiert hat bei den ganzen Skulpturen: der allgemeine Wärmecharakter. Ich habe später so eine Art plastische Theorie, wo der Wärmecharakter, die Wärmeskulptur eine große Rolle spielt, ausgebildet, die sich schließlich auf das ganze Soziale ausdehnt (...) Und in diesen ganzen Zusammenhängen muß man das sehen mit der Biene (...) Der Wärmecharakter liegt im Honig, aber auch im Wachs und auch in den Pollen und im Nektar schon, denn die Biene verzehrt ja gerade das an Pflanzen, was den höchstmöglichen Wärmecharakter hat (...) Den nimmt die Biene weg und läßt ihn noch einmal in ihrem Körper durchgehen und macht nun etwas Höheres daraus, eine höhere Wirksamkeit dieser allgemeinen Honigwirkung. Denn man muß davon ausgehen, daß es eine allgemeine Honigwirkung in der Natur gibt. Die Biene kollektiert das nur und setzt es noch einmal auf eine höhere Stufe (...)"⁸

"Dieser Begriff des Wärmehaften verbindet sich auch mit dem Begriff der Brüderlichkeit und des gegenseitigen Zusammenarbeitens, und deswegen haben Sozialisten die Biene genommen als Symbol, weil das im Bienenstock geschieht, die absolute Bereitschaft, sich selbst zurückzustellen und für andere etwas zu tun (...) Das hat ja bei mir dazu geführt, daß ich sage, es muß ein anderer Kunstbegriff geprägt werden, der sich auf jedermann bezieht und nicht nur Sache der Künstler ist, sondern sich nur anthropologisch deklarieren läßt. Das heißt: Jeder

⁵ Beuys' Werke finden sich sehr häufig abgebildet. Es wird hier deshalb auf Abbildungen verzichtet. Einige neuere Abbildungsbände werden in den Anmerkungen genannt.

⁶ Vgl. Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*. Düsseldorf 1987, S. 200.

⁷ Zitiert nach Heiner Bastian (Hrsg.), *Joseph Beuys: The secret block for a secret person in Ireland*. München 1988, S. 12.

⁸ Stachelhaus, S. 74, 75. - Vgl. dazu Beuys, "Bienenkönigin I-III" von 1947-1952 (Abb. "Bienenkönigin I" bei Bastian [Hrsg.], S. 30) und "Honigpumpe am Arbeitsplatz", eingerichtet auf der documenta 6 von 1977 (Abb. bei Bastian [Hrsg.], S. 77).

Mensch ist ein Künstler in dem Sinne, daß er etwas gestalten kann (...) und daß in der Zukunft das gestaltet werden muß, was man die soziale Wärmeskulptur nennt. Das würde die Entfremdung in der Arbeitswelt überwinden, ist auch ein therapeutischer Prozeß, ist aber auch ein Wärmeprozess. Das geht wieder ganz klar zusammen mit dem Prinzip der Brüderlichkeit, das den Wärmebegriff in sich hat (...)"⁹

In diesem Zusammenhang unterschied Beuys auch "Skulptur" von "Plastik": "'Skulptur würde dem deutschen Wort Bildhauerei entsprechen, und Plastik würde dem organischen Bilden von Innen entsprechen.' Sein Vergleich: Ein Stein, in dem durch einen Gletscher 'eine hohle Rinne' entstanden ist, würde in den Bereich des Bildhauerischen passen. Ein Knochen dagegen, der sich im Grunde aus Flüssigkeitsvorgängen gebildet hat, die erstarrt sind, ist ein plastisches Element. Beuys: 'Alles, was sich in der menschlichen Physiologie später verhärtet, stammt ursprünglich aus einem Flüssigkeitsprozeß, ist ja auch ganz klar zurückzuverfolgen - Embryologie. Und nach und nach wird das fest - aus einem flüssigen, allgemeinen Bewegungsprozeß, aus einem evolutionären Grundprinzip, was Bewegung bedeutet.'" ¹⁰

Alles plastische Arbeiten ist für Beuys ein "organisches Bilden von Innen" heraus: "Überzeugend wird eine plastische Arbeit eigentlich nur dadurch, daß man sie so herstellt, wie ein organisches Gebilde aus der Flüssigkeitsform her entstanden ist. Man muß eigentlich von innen her an die Sache herangehen (...) und von innen her die äußere Form herstellen (...)"¹¹

Aus der Warm-Kalt-Polarität gewann Beuys auch die von ihm bevorzugten Materialien, Fett und Filz. Fett kann man "mit Wärme bearbeiten, dann zerfließt es völlig. Man kann es wieder erkalten lassen, also Wärme und Kälte als zwei Prinzipien innerhalb der Plastik demonstrieren (...) 'Das Fett', erklärte Beuys (...), 'nimmt den Weg von einer chaotisch zerstreuten, energieungerichteten Form zu einer Form (...)' " Filz dient in vielen Beuys'schen Werken als "Wärmespender".¹²

Der enge Bezug zu diesem Material aber gründet letztlich in einer katastrophischen leiblich-seelischen Erfahrung. Beuys, der Stuka-Flieger war, wurde im Winter 1943 über der Krim abgeschossen. "Daß Beuys überlebt, ist ein Wunder - und er verdankt dies einer Gruppe nomadisierender Tataren, die auf ihren Wanderzügen über die Krim das Wrack des Stukas und den schwerverletzten ohnmächtigen Flieger im hohen Schnee entdecken. Sie bringen ihn in eines ihrer Zelte, pfl-

⁹ Stachelhaus, S. 88, 89.

¹⁰ Stachelhaus, S. 90.

¹¹ Zitiert nach Heiner Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys: Skulpturen und Objekte. München 1988, S. 69.

¹² Stachelhaus, S. 92, 93.

gen den meist Bewußtlosen acht Tage lang aufopfernd mit ihren Hausmitteln, salben seine schweren Wunden mit tierischem Fett, wickeln ihn in Filz ein, damit er warm wird und Wärme speichern kann (...) "¹³ Die physisch-existentielle Erfahrung von Wärme ist so der Ursprung, aus dem sich später das Beuysche Schaffen speist.

Immer ist die künstlerische Arbeit bei Beuys geprägt von leiblichen Erfahrungen, - und dies in einem höheren Maße als in aller vorangegangenen Kunst.

Seine Krise von 1954 faßte Beuys auch als physische Umorganisation auf: "Bei dieser Krise wirkten zweifellos Kriegseignisse nach, aber auch aktuelle, denn im Grunde mußte etwas absterben. Ich glaube, diese Phase war für mich eine der wesentlichen insofern, als ich mich auch konstitutionell völlig umorganisiert habe; ich hatte zu lange einen Körper mit mir herumgeschleppt. Der Initialvorgang war ein allgemeiner Erschöpfungszustand, der sich allerdings schnell in einen regelrechten Erneuerungsvorgang umkehrte. Die Dinge in mir mußten sich völlig umsetzen, es mußte bis in die Physis hinein eine Umwandlung stattfinden (...) "¹⁴

Immer erneut suchte Beuys nach leiblichen Erfahrungen. Ein extremes Beispiel ist die "*Bog Action*", die "*Aktion im Moor*" von 1971. Hier "lief Beuys über die Oberfläche eines Torfmoores und sank dabei allmählich tiefer ein, bis er verschwand. Die Bildlichkeit des Eintauchens - in Wasser, in Fett, in Filz, in Gold - steht im Zusammenhang mit Ritualen der Reinigung und Wiedergeburt und zugleich mit der bewußtseinstilgenden Auflösung der Individualität im Ursumpf vorbewußter materieller Elemente (...) "¹⁵

Das Eintauchen in das Moor ist aber auch das Eintauchen in eine "protopathische" Materie, in das Dumpfe, Konturlose, Verschwommene schlechthin. "Protopathische" Materien sind gleichermaßen Fett und Filz, Wachs und Honig.

"Protopathisch" ist die Wärme, "protopathisch" ist der "Flüssigkeitsprozeß", der für Beuys das Modell des "organischen Bildens von innen her" darstellt.

Eine "protopathische Tendenz" durchzieht mithin, sich verzweigend in ein Geflecht vieler Adern, das künstlerische Schaffen von Joseph Beuys.

Als "ein Gewebe aus Kraftzusammenhängen" stellte sich ihm das Universum dar, als ein Gewebe, in dem sich ständig Substanzumwandlungen abspielen.

¹³ Stachelhaus, S. 26.

¹⁴ Stachelhaus, S. 69.

¹⁵ Thomas McEvelley, Was hat der Hase gesagt? Fragen über, für oder von Beuys. In: Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, S. 32.

Eng stehen die Dinge zueinander, um einen energetischen Austausch zu ermöglichen. "Fond II" von 1968 "besteht aus zwei völlig mit Kupfer ummantelten Arbeitstischen, wobei der größere und etwas höhere mit einer seiner Ecken spitzwinklig auf die Längskante des kleineren trifft. Ein locker aufgelegter Metallring stellte hier einst eine leitende Verbindung her. Und mit Elektrizität hat das Ensemble ohnehin zu tun. So befinden sich auf dem Boden vor der Stirnseite beider Möbel verschiedene Geräte wie Transformator, Akkumulator, Leidener Flaschen und Induktor, eine Batterie usw. Die (...) primitive Anlage (...) erfüllte ursprünglich durchaus ihren Zweck und erlaubte es, die Spannung der Autobatterie für Sekundenbruchteile bis zur Funkenentladung an den Tischen zu erhöhen. Die Objekte und das vielteilige Aggregat muten wie eine Versuchsanordnung an, die mehr auf Magie als auf exakte Naturwissenschaft verweist. Das raumplastische Gebilde verwandelt sich gleichsam in eine geheimnisvolle Chiffre."¹⁶

Einen ähnlichen Eindruck von Dichte und Enge vermittelt "Fond III" von 1969. Diese Plastik "besteht aus neun Stapeln von je 94 übereinanderliegenden, rechteckigen Filzplatten, die oben von einer gleichgroßen Kupfertafel abgedeckt werden. Die Blöcke sind dicht aneinander geschoben und berühren sich partiell." Wie immer bei Beuys sind die Materialien "mit Bedeutung aufgeladen": "Filz, aus organischen Substanzen bestehend, ist ein vorzüglicher Wärme-Isolator, während Kupfer das Energie und Elektrizität am besten leitende Metall ist. Die Blöcke werden so zu Aggregaten, zu Batterien, zu potentiellen Energiespeichern, die mehr bedeuten als sie de facto sind."¹⁷

Das "Protopathische" bestimmt weithin auch Beuys' *Zeichnungen und Aquarelle*. Beuys selbst unterschied Zeichnungen nach Wärme und Kälte: "Die andere ist mehr filzig, da spielen Elemente wie Filter und Isolieren mit hinein. Das eine hat Wärme, das andere ist kalt (...) Ein Strich hat aber auch Temperatur. Man kann sagen, der hat Wärme. Er ist pelziger und flockiger (...)"¹⁸

Der Strich vieler Beuysscher Zeichnungen¹⁹ schwingt in langen, passiven Kurven oder verdichtet sich zu inselhaftem Gekritzeln wie suchend, tastend. Präzise Ortungen fehlen. Das Verfließende, sich unbestimmt

¹⁶ Armin Zweite in Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, S. 268. Dort auch, S. 268/269, Abbildung von "Fond II".

¹⁷ Zweite, a.a.O., S. 270. Dort auch, S. 270/271, Abb. von "Fond III".

¹⁸ Zitiert nach Bastian (Hrsg.), S. 44, Anm. 4.

¹⁹ Abbildungen z.B. in: Joseph Beuys, Wasserfarben. Aquarelle und aquarellierte Zeichnungen 1936 bis 1976. Ausstell. Kat. Kunstverein Düsseldorf etc. 1986. - Heiner Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. München 1988. - Joseph Beuys, Natur. Materie. Form. Hrsg. und mit Texten von Armin Zweite. München etc. 1991. - Transit. Joseph Beuys. Zeichnungen 1947-1977. Ausstell. Kat. Krefeld 1991.

Ausbreitende, das Wolken- oder Quallenartige hat das Übergewicht. Dabei bleibt die Farb- und Lichterscheinung eigentümlich dumpf. Die charakteristische Farbe Beuysscher Papierarbeiten ist ein an die Farbe des Blutes erinnerndes Rostbraun. Hinzu kommen andere Braun-, Gelb-, Grau- und Schwarztöne, gleichsam in sich kreisende, gegen das Licht sich verschließende Farben. So ist auch der Filz ein Prototyp Beuysscher Farbigkeit: ein dichtes, verfilztes Grau, das alles Licht aufsaugt, aller Strahlkraft und lichthafter Weite ein Gegenpol ist.

Die sichtbare, schöne und ausdruckshafte Gestalt geht innerhalb eines derartigen "energetischen" Weltbildes verloren, und so auch die Gestalt Christi, die für die Kunst der Neuzeit, gespeist von den mythologischen Gestalten der Antike, das Vorbild menschlicher Leiblichkeit und Körperlichkeit darstellte. Frühzeitig wurde Beuys klar, "daß über diesen abbildenden Weg mit dieser Christusfigur das Christliche selbst nicht zu erreichen ist. Jedenfalls nicht durch mich."²⁰

Übrig bleibt der "Christusimpuls". Er steht wiederum in Zusammenhang mit der "Wärmeplastik". Beuys' "erweiterter Kunstbegriff" bedeutet, daß "jeder lebende Mensch ein Gestalter einer lebendigen Substanz werden kann. Das ist der soziale Organismus (...) da, wo gegenwärtig die Entfremdung zwischen den Menschen sitzt - man könnte fast sagen als eine Kälteplastik -, da muß eben die Wärmeplastik hinein. Die zwischenmenschliche Wärme muß da erzeugt werden, das ist die Liebe. Das ist das, was in diesem geheimnisvollen Christusbegriff steckt."²¹

Das "Protopathische" aber geht bei Beuys zusammen nicht mit Weite, sondern mit Enge. Wenn Schmitz feststellte, daß "dumpf geengten protopathischen Leibzuständen" wohl immer "etwas Unbehagliches, Zwiespältiges" anhafte,²² so gilt dies auch von den Leibzuständen, die Werke von Beuys oft vermitteln.

Schon die von Beuys oft angeführte "Wärme" hat etwas mit "Enge" zu tun - auch und gerade in sozialpolitischer Hinsicht. Eng muß Filz den Leib, den Körper der Gegenstände umschließen, soll er ihn wärmen. Solch wärmende Enge kann aber als dumpfe Beengung empfunden werden.

Intensiver als vor anderen Werken, als in anderen "Environments", fühlt sich der Betrachter vor Beuysschen Werken in seinem leiblichen Befinden angegangen. Er ist nicht mehr Betrachter, sondern wird von den Anmutungen der Werke und Räume in seinem eigenleiblichen Spüren geradezu besetzt.

²⁰Zitiert nach Bastian (Hrsg.), S. 62.

²¹Zitiert nach Bastian (Hrsg.), S. 63.

²²Hermann Schmitz, *Der Leib im Spiegel der Kunst*. Bonn 1966, S. 35.

"Environments wie '*Hinter dem Knochen wird gezählt - Schmerzraum*' und '*Plight*' sind in ihrem hermetischen Charakter und in ihrer bedrückenden Atmosphäre Chiffren der Verzweiflung und Menetekel in einem",²³ schreibt Armin Zweite, und weiter, zu "*Plight*": "Die dominierende Stofflichkeit der doppelreihig mit Filzrollen vollständig bekleideten Wände und das sparsame Inventar (Flügel, Tafel, Thermometer) erweckten widersprüchliche Eindrücke von Geborgenheit, Stille, Wärme, Farblosigkeit, Härte in der Vertikalen, Weichheit in der Horizontalen." Der Raum "verwandelte sich in ein Ambiente psychophysischer Selbsterfahrung".²⁴

Diese Environments wirken deshalb so intensiv, weil sie, dank ihrer Präsentation leiblichen Befindens, "absolute Orte" im Sinne von Hermann Schmitz sind.

"Besonders ausgeprägt ist die Engung bei Angst und Schmerz", stellte Schmitz fest.²⁵ Zahlreich sind die Bekundungen von Schmerz, von Verletzung, von Verwundung im Beuyschen Werk.

Am bekanntesten ist das Münchner Environment von 1976 "*Zeige deine Wunde*", dessen Hauptelemente zwei benutzte Leichenbahnen aus der Pathologie sind.²⁶ Beuys' Erläuterung dazu beginnt mit den Sätzen: "Zeige deine Wunde, weil man die Krankheit offenbaren muß, die man heilen will (...) [Der Raum] ist das Röntgenbild einer Leichenhalle, in der es nur geringe Zeichen für die Möglichkeit einer Erneuerung gibt (...)" Kaurin v. Maur kommentiert: "Der Raum ist auch ein Memento Mori, in dem sich Erinnerungen an Auschwitz, Todeserwartung und Todesangst reflektieren, aber auch die totale Isolation des Sterbenden in der heutigen Gesellschaft (...)"²⁷

Ein Übergang "aus der Enge in die Weite ist die Grundbedeutung alles dessen, was am eigenen Leib als Richtung und Richten (d.h. Geschehen oder Vollzug einer Richtung) gespürt wird (...) In diesem Sinn ist jede leibliche Weitung zugleich auch Richtung", stellte Schmitz fest.²⁸

In extremer Weise erfaßte Beuys "Richtung" als leibliches Geschehen. Dies mag seine Aktion "*Richtkräfte*" belegen. Zur Vorbereitung der Ausstellung "Art into Society, Society into Art" im Londoner Institute of Contemporary Arts im November 1974 äußerte Beuys: "Mein Inter-

²³ Prozesse entlassen Strukturen, die keine Systeme sind." Anmerkungen zu einigen raumbezogenen Arbeiten von Joseph Beuys. In: Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Zitat auf S. 85. - Abb. von "*Hinter dem Knochen wird gezählt - Schmerzraum*", a.a.O., S. 53.

²⁴ Bastian (Hrsg.), S. 314. Dort auch Abb. von "*Plight*", S. 314/315, 316/317.

²⁵ Hermann Schmitz, *Der Leib im Spiegel der Kunst*, S. 21.

²⁶ Abb. in Bastian (Hrsg.), S. 279, 280/281.

²⁷ Joseph Beuys und der "Christusimpuls". In: Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte. Zitat auf S. 53.

²⁸ Hermann Schmitz, *Der Leib im Spiegel der Kunst*, S. 32, 33.

esse an der Ausstellung ist meine andauernde Präsenz. Ich brauche keinen besonderen Platz, nur drei-vier Schultafeln, etwas rote und weiße Kreide und einen Holzkasten (...)" "Statt nun aber die bei Diskussionen mit dem Publikum in London benutzten Tafeln am Ende eines Treffens abzuwischen, kamen im Laufe der Zeit immer neue Elemente hinzu, die Beuys mit Begriffen, Sätzen und Diagrammen bedeckte, um seine Theorie zu veranschaulichen. War das Triptychon [der Tafeln] nach einiger Zeit mit Worten und Zeichnungen bedeckt, warf er die Tafeln mit Schwung in den Raum, wo sie mit lautem Knall niederfielen und am Ende den Boden des Ausstellungssaales bedeckten." Zweite hebt als bedeutsam an dieser Aktion hervor, daß der diskursive Prozeß, die analytische Arbeit mit Begriffen immer wieder unterbrochen wurde von Aktionen, die "auf sinnlich unmittelbare Weise die Durchdringung chaotischer Energiepotentiale mit zielgerichteten Formkräften" demonstrierten, und, bezeichnender noch, "daß Beuys in den *Richtkräften* vom Sprechakt ausging, daß er Worte und Begriffe vergegenständlichte, daß er das Denken über die Handlungen von Schreiben und Werfen (der Schultafeln) materiell werden ließ (...)"²⁹

Auch der Blick wurde von Beuys als leibliche Richtung aufgefaßt. Wenn Schmitz schreibt: "Ein fixierender, sich an ein (...) Objekt heftender Blick hat (...) konische Gestalt",³⁰ so findet dies bei Beuys eine unmittelbare Entsprechung. Beuys' Zeichnung "*rot Loch Lampe*" von 1976³¹ zeigt übereinander drei in der Größe von unten nach oben anwachsende dunkle Kreise. Beuys schrieb zum Thema: "*rot Loch Lampe* sind Zeichen für Sich-Orientiern überhaupt. Daß einem etwas entgegenkommt in dem Rot (...), wo die Lichtkraft am intensivsten wirkt und der Mensch ja deswegen das Rot auch als eine Art Urfarbe empfindet. (...) Das Gegenteil ist das Loch, eine in die Tiefe und Weite gerichtete Dimension, eine Höhlung. Und dann das Zeichen der Lampe, (...) ein Zeichen für die Orientierung schlechthin."³²

Im "eigenleiblichen Spüren" werden die "Leibesinseln" erfahren, "ein diskretes Gewoge verschwommener Inseln", "eine unstetige Abfolge von Inseln in größerer oder geringerer Zahl, dichter und dünnerer Verteilung (...)"³³

²⁹Zweite in: Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, S. 79. Dort auch, S. 282-285, Abb. von "*Richtkräfte*".

³⁰Hermann Schmitz, Der Leib im Spiegel der Kunst, S. 33.

³¹Abb. in: Heiner Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. München 1988, Nr. 450.

³²Zitat ebenda, S. 18.

³³Hermann Schmitz, Der Leib im Spiegel der Kunst, S. 13.

Weil Beuys' Kunst in einem besonderen Maße im "eigenleiblichen Spüren" gründet, deshalb zeigen viele seiner Werke eine diskrete Verteilung von Elementen, die als eine unbewußte Darstellung von "Leibesinseln" aufgefaßt werden kann. Wie zufällig erscheinen die Elemente verstreut, und doch zusammengehalten von einer leiblichen Gestimmtheit und Rhythmik, weil hervorgegangen aus einem leiblichen Befinden.

Inselhafte Streuung und auch virtuelle Bewegung, Verschiebung bestimmen viele Zeichnungen von Beuys.

Beuys' "*Arbeiten in Vitrinen*"³⁴ versammeln unterschiedliche Elemente scheinbar regellos, liegend, stehend, hängend, und doch in Bezügen, die sich dem Nachvollzug "eigenleiblichen Spürens" erschließen.

Die Elemente selbst regen Tast- und Spüreffindungen an, durch die Materialien Fett, Filz, Stroh, Wachs, Holz, Schokolade, Reisig, Gelatine usf., durch Kleidungsstücke und Gebrauchsgegenstände.

Immer neu, immer anders stellt sich die Verteilung dieser Elemente dar. Dies kann verstanden werden als Thematisierung der "ständigen, gewöhnlich fast unbemerkten Wandlung" der Leibesinseln.

Im "Palazzo Regale"³⁵ beherbergen die Vitrinen ihre Elemente wie Reliquien des Leibes.

Auch viele der Beuys'schen "Rauminstallationen" sind gekennzeichnet durch eine scheinbar regellose Verteilung der Elemente. Zu nennen sind hier etwa "*Richtkräfte*", "*Vor dem Aufbruch aus Lager I*" (1970/80), "*Wirtschaftswerte*" (1980), "*Das Ende des 20. Jahrhunderts*" (1983/85)³⁶, das Environment, "*Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*" (1958/87)³⁷ mit seinen inselhaft verstreuten "Urtieren".³⁸ "Jedes leibliche Befinden", schreibt Schmitz, "ist eingebettet in eine Dimension, die zwischen Enge und Weite ausgebreitet ist."³⁹ Enge verweist mithin auf Weite, - es bleiben aber Unterschiede der Akzentsetzung je in Enge oder Weite.

Im Ideellen entspricht der Enge in Beuys' Werken der Zug zum "Geheimnis", zum Hermetismus. Charakteristisch dafür ist der Titel seines Zeichnungswerkes, das er als Reservoir von "Denkformen" betrachtete: "The secret block for a secret person in Ireland".⁴⁰

³⁴ Dazu die Abb. in Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, S. 238-265.

³⁵ Abb. in : Joseph Beuys, Natur. Materie. Form. München etc. 1991, Taf. 249-253.

³⁶ Abb. in Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, S. 283, 295, 296/297, 298/299, 309, 310/311.

³⁷ Abb. ebenda, S. 319.

³⁸ Vgl. dazu Johannes Stüttgen, Zeitstau. Im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys. Stuttgart 1988, S. 148ff: "Hirschdenkmäler".

³⁹ Hermann Schmitz, Der Leib im Spiegel der Kunst, S. 20.

⁴⁰ Vgl. dazu Heiner Bastian (Hrsg.), Joseph Beuys. The secret block for a secret person in Ireland. Text von Dieter Koeplin. München 1988.

"Enge" bestimmte und bestimmt weithin auch die Wirkung des Beuyschen Handelns: es suchte und fand die Gemeinde, die Jüngerschaft. Kritische Distanz wurde und wird nur selten eingenommen. Gerade dies, kritische Distanz, erscheint mir vonnöten gegenüber einem Werk, das so sehr wie das Beuysche in "Wärme" und "Enge" gründet.

III.

Der Enge steht entgegen die Weite, der Engung die Weitung. Die Charakterisierung von Hermann Schmitz sei wiederholt: "Beim freudigen Blick in eine weite, einladende Landschaft wird uns 'weit ums Herz' (...) Beim sommerlichen Liegen im Grase und unter verwandten Umständen kommt es gelegentlich zu ekstatischen Erlebnissen leiblicher Weitung, bei denen dem Menschen so zu Mute ist, als dehne entweder er sich bis in die unermeßlichen Fernen des Himmels durch seine ganze Umgebung hindurch aus oder lasse umgekehrt diese in die offene Weite seines eigenen Leibes hineinströmen."⁴¹ So läßt sich formulieren: "Die maßlose Weite des Raumes ist die eigene Weite jedes menschlichen oder tierischen Leibes."⁴²

Die Kunst *Gerhard Hoehmes* gründet wesentlich in Erfahrungen des Weiteraums, der leiblichen Weitung.

Auch hierzu lassen sich biographische Erlebnisse nennen: Hoehme berichtete 1970: "Von 1939-1945 war ich Jagd- und Stukaflieger, auf allen damaligen Kriegsschauplätzen. Das Erlebnis des Fliegens ist heute in sich selbst auseinandergetreten, um Bilder freizumachen (...) Zwischenräume und Abmessen, Draufsicht und die Distanz haben mich damals mehr geprägt als ein unmittelbares Kriegserlebnis. Die

⁴¹ Hermann Schmitz, *Der Leib im Spiegel der Kunst*, S. 23.

⁴² Hermann Schmitz, *Der leibliche Raum. System der Philosophie. Dritter Band. Erster Teil*. Bonn 1967, S. 206.

'Strand-' und 'Fluchtpunkte' der Renaissancewelt blieben mir erspart (...) "⁴³. Nur wenige Werke seien kurz charakterisiert, die sich aus solchen Erfahrungen "freimachten".

1968 entstand "*großer Gelber Himmel*" (255x302 cm, Abbildung 1).⁴⁴ Eine annähernd rechteckige Plexiglasfläche, von flutenden Weißströmen durchzogen, wird allseitig gerahmt von Streifen, in denen gleißendes Gelb in kurzen Strahlen und Strahlenbündeln nach außen bricht. Alles ist Lichtenergie, gleichsam blendender Ausbruch der Farbe ins Licht, *Weitung* der Farbe und ihres Materiellen in ein unfaßbar-Überstrahlendes. Im weißdurchwogten Spiegelfeld schweben zwei kleine technische Geräte, Druckmesser, von flüchtig angedeuteten Kreisskalen umrundet: die Kühle des Technischen fügt sich in die ausbrechende *Weitung* des Himmelsraumes.

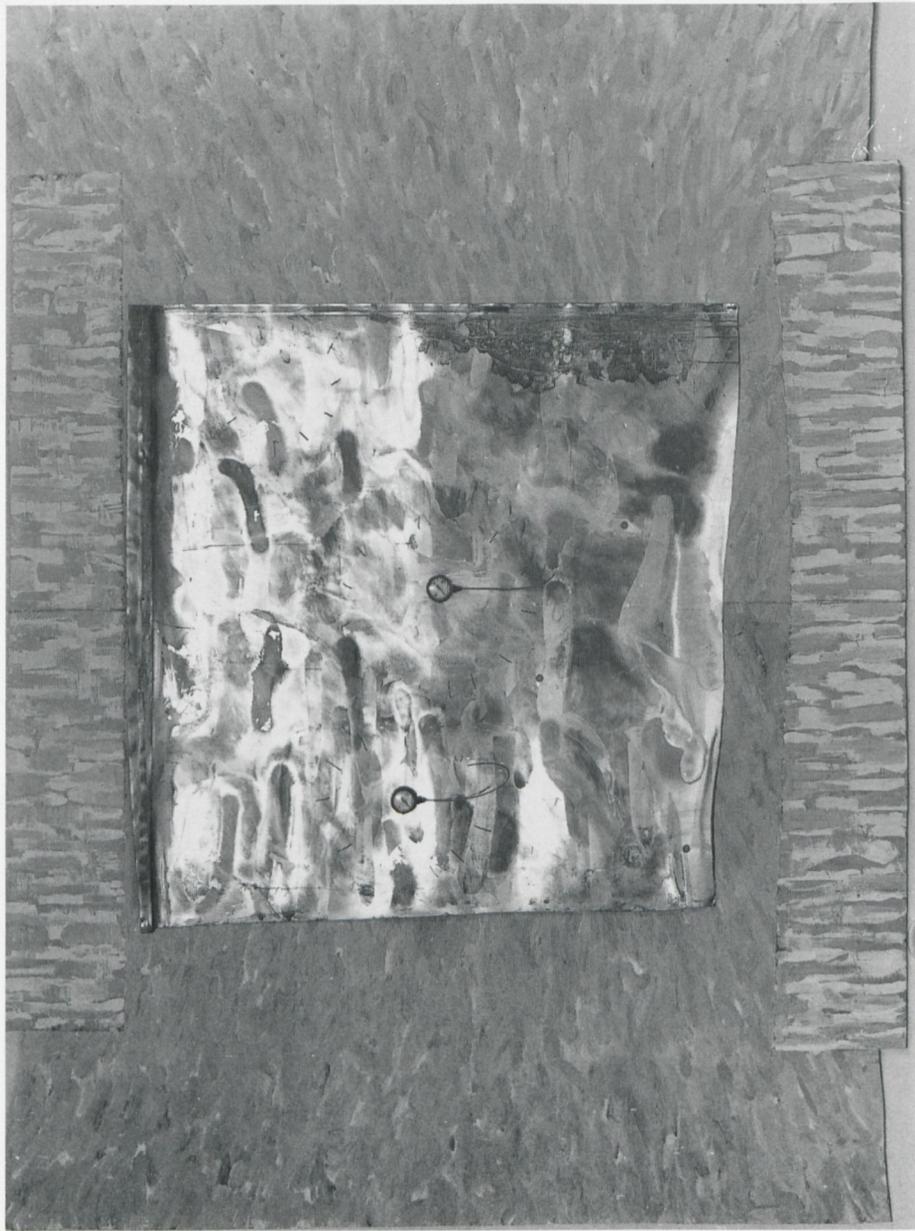
Die Weite des Raumes füllt ein allseitig sich verstreuen des weißes Licht. Viele Bilder Hoehmes sind Variationen eines materialisierten, reich differenzierten Weiß, so: "*Weißlichtwaage*" (1977), "*Raumlichtmessung*" (1979/80), "*Damastrosenschattenteller*" (1973), "*Rheotrop*" (1975), "*light fluidity*" (1969/70), "*das Zittern des Raumes vor sich selbst*" (1975), "*Epiphanie des Informel*" (1977), "*evaporom*" (1970), "*Medialer P.T.A. in spiritueller Auflösung*" (1977).⁴⁵

Materielle Gründe sind hierfür weiße Tücher, oftmals Damasttücher. Hoehme schrieb zu seinen "Damastbildern": "Das war mein schon immer gesuchtes 'offenes Bild'! Wie ein Spiegel! Wie auf ihm begann eine Farbe sich zu bewegen. Weiß auf weißem Damast läßt das Weiß schweben wie auf einer Scheibe davor. Und was für ein Weiß! Weiß ist nicht gleich Weiß! (...) Damastweiß ist vielschichtiges weißes Licht. Es verschluckt die anderen Farben oder setzt sie hervor. So wie die Natur das Tageslicht trinkt, um in jeder Sekunde neu (anders) zu sein, so sucht Damast den Blickpunkt Deines Auges, um umzukippen

⁴³ Gerhard Hoehme, Die Selbstbetrachtung des Bewußtseins oder das Zurückwerfen von Strahlen an Grenzflächen zwischen zwei Medien. (1970). Zitiert nach Gerhard Hoehme, L'Etna. Mythos und Wirklichkeit (Hrsg. von E.-G. Güse). Saarbrücken 1990, S. 33. - Zu seinem Verhältnis zu Beuys äußerte sich Hoehme in einem Interview mit Gabriele Lueg am 16.07.1988: "(...) Ich sehe mich da anders, ich bin eher durch meine Fliegerei daran interessiert, so ein steil hochfliegendes Flugzeug weiterzuverfolgen, als mich wie Beuys in einen Filz einzuwickeln und auf die Erde zu legen. Da unterscheiden wir uns (...)" (Begegnung mit Gerhard Hoehme. Ausstellung der Sammlung Ingrid und Willi Kemp, Düsseldorf 2. April bis 5. Mai 1992, S. 21.) - Zu den Weite-Erfahrungen des Fliegers vgl. Hermann Schmitz, Der leibliche Raum, S. 142.

⁴⁴ Farbabbildung in: Giulio Carlo Argan, Hans Peter Thurn, Gerhard Hoehme. Werk und Zeit 1948-1983. Stuttgart, Zürich 1983, S. 181.

⁴⁵ Farbabbildungen in: G. Hoehme. Werk und Zeit, S. 191, 193, 195, 196, 197, 199, 203, 225, 233.



G. Hoehme. „Großer Gelber Himmel“ 1968, 255 x 305 cm, Eigenbesitz



Gerhard Hoehme: Bilder aus verschütteten Zeiten

in ein 'Anderes'. (...) Du Betrachter, bist wie der wandernde Tag, indem Du verschiebst und definierst, was den Sinnen oder dem Bewußtsein zugehörig ist."⁴⁶

In der Weite des Lichtraumes tauschen, vertauschen sich Bild und Blick des Betrachters, entsprechend der Schmitzschen Erkenntnis: "Die maßlose Weite des Raumes ist die eigene Weite jedes menschlichen (...) Leibes."

Dem Jahre 1978 entstammt das Bild "*Herkules' Tod*" (300x240 cm. Saarbrücken, Saarland Museum, Abbildung 2).⁴⁷ Das Bild vergegenwärtigt ein mythisches Geschehen: "Deianeira, die eifersüchtige Gattin des Herakles, tränkte das Hemd des Heroen, das er bei einem Trankopfer tragen wird, mit einem angeblichen Liebeszauber des Nessos. Nessos, der Kentaur, aber hatte Deianeira getäuscht und ihr sein giftiges Blut gegeben, bevor er, von Herakles' Pfeil tödlich verletzt, starb. Ahnungslos legt der Heros das vergiftete Hemd an, das seine Haut verbrennt, sich aber nicht abstreifen läßt und durch Wasser nicht löschen. Herakles besteigt in seiner Qual den Scheiterhaufen. Blitze vom Himmel, von Zeus gesandt, verbrennen Scheiterhaufen und Heros rasch zu Asche.

Wo immer vom Tod des Herakles berichtet wird, ist kein trauriges Ereignis geschildert. 'In den reinigenden Flammen wurden seine Glieder göttlich und nicht, wie manche glauben, der sterbliche Leib des Gottes wie die Leiche eines Sterblichen verbrannt. Es wurde erzählt, daß er vom brennenden Scheiterhaufen in einer Wolke unter Donnergetöse in den Himmel stieg' (Karl Kerényi)."⁴⁸

Graugrüne Farbschleier scheinen wie nach oben gewirbelt, scheinen, in gelblichgrünen Flocken, wiederum zu sinken. Nahe der Bildmitte öffnet sich der Farbschleier zu grüngrauen Farbströmen. Ein Farbraum unmeßbarer Tiefe und Weite entsteht. Mächtige, in feierlichen Wellen fallende Polyäthylenschnüre grenzen aus dem Realraum einen dem Bild zugehörigen Raum aus, vermitteln zu ihm, distanzieren und wollen zugleich den Betrachter zum Bilde führen. In ihnen verdichtet sich die Weite des Bildes zur "epikritischen", zur "ortsfindenden" Tendenz, während sich in der Weite der Farbströme der Leib "protopa-

⁴⁶Zitiert nach G. Hoehme. *Werk und Zeit*, S. 190.

⁴⁷Farbabbildung in: G. Hoehme. *Werk und Zeit*, S. 245. - Auch in: G. Hoehme, *L'Etna. Mythos und Wirklichkeit*, S. 46.

⁴⁸Zitiert nach Georg-W. Költzsch, *Der Tod des Herakles oder die Wandlung von Materialität in Spiritualität*. In: Gerhard Hoehme. *21 Bilder. Ausstell. Kat. Moderne Galerie des Saarland Museums. Saarbrücken 1982*, S. 4-6. - Dazu auch Verf., Gerhard Hoehmes Projekt "L'Etna". *Farbe als Erscheinung mythischer Wirklichkeit*. In: G. Hoehme, *L'Etna. Mythos und Wirklichkeit*, S. 47-67.

tisch" verliert, auflöst, gemäß dem Thema des Werkes, der Verwandlung, der Entrückung des Leibes in ein Medium des "Spirituellen."

Auf andere Weise erschließt Hoehme in seinem "Etna-Zyklus" der Malerei eine mythische Dimension. Dieser Zyklus entstand zwischen 1981 und 1984 und umfaßt elf Bilder im Format 250x250 cm und ein dreiteiliges Bild, das insgesamt 250x830 cm mißt. Auch er befindet sich heute im Saarland Museum, Saarbrücken.

Das linke Bild des dreiteiligen Werkes trägt den Titel "*Aphrodites geronnene Tränen*" (1983, 250x250 cm, Abbildung 3).⁴⁹ In dünnen Bahnen strömen weißlich gebrochene Hellbraun-, Grau-, Gelb- und Grünstreifen über das Bild, lassen eine Schlucht frei, die aus grauem Dämmer zu Weiß sich lichtet, umgrenzt nach vorne hin von schwarzen, bogigen Schnüren. Wie eine Hohlform wirkt diese Stelle, wie die Hohlform der Tränen der Göttin Aphrodite.

Im zugehörigen Text spricht Hoehme den Vulkan wie eine Person an, spricht von den Bildern, die sich in ihm "ablageren, überlagern, überschieben, überfüllen, überliefern mit Ängsten, Beschwörungen und Hoffnungen. Bilder von Leid, Schicksal und von Glauben."⁵⁰ Bilder auch der Zyklopen und der Götter.

Hermann Schmitz wies hin auf die Erfahrung leiblicher Weitung als "Evidenzbasis des Pantheismus."⁵¹

Und Gerhard Hoehme bekannte: "Alles ist voll von Gott. Die Kunst muß davon zeugen. Nicht das Wunder ist das Göttliche, nicht die Durchbrechung der Naturgesetze, - sondern die Größe und die Intensität der *Wirklichkeit selbst* (...)"⁵²

Nur weil diese Wirklichkeit des Göttlichen in Hoehmes Erfahrung des Leibes - und des Geistes - gründet, konnten ihm Bilder gelingen, die davon zeugen, daß "alles voll ist von Gott."

⁴⁹ Farbabbildung in: G. Hoehme, L'Etna. Mythos und Wirklichkeit, S. 84.

⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 40, 41.

⁵¹ Vgl. Hermann Schmitz, Der Leib im Spiegel der Kunst, S. 23. - Ferner Ders., Der leibliche Raum, S. 184-188.

⁵² Zitiert nach, Gerhard Hoehme. Hrsg. von Margarete Hoehme und Manfred de la Motte. Berlin 1990, S. 26.