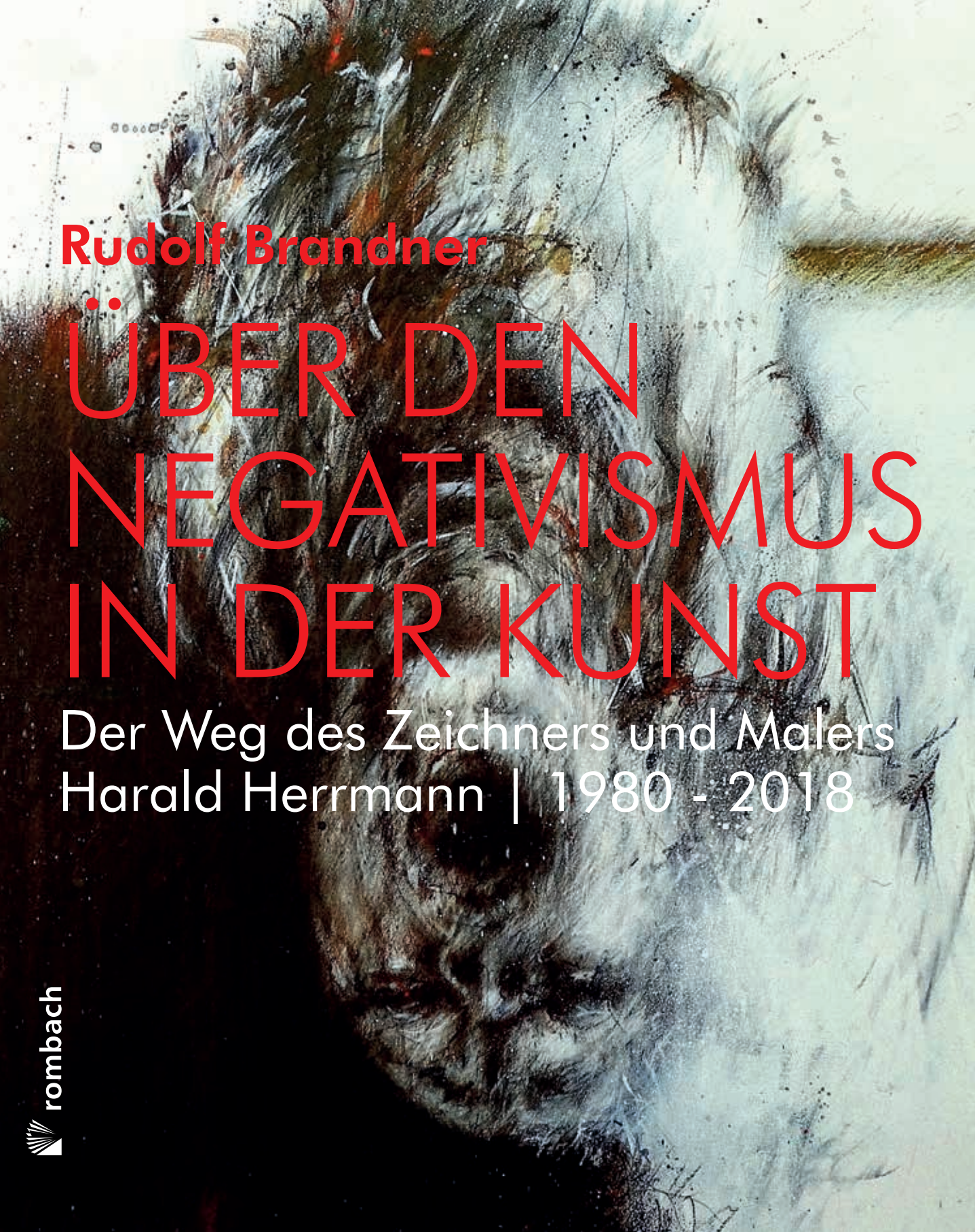


Rudolf Brandner

ÜBER DEN NEGATIVISMUS IN DER KUNST

Der Weg des Zeichners und Malers Harald Herrmann | 1980 - 2018

rombach

Rudolf Brandner

ÜBER DEN NEGATIVISMUS IN DER KUNST

Der Weg des Zeichners und Malers Harald Herrmann | 1980 - 2018

rombach

Das Mal

Der verletzte Mensch

Was sehen wir?

Seele aus Glas

Einsamkeit, weltlos

Der Schrei

Hinaustreten in die Landschaft

Zur Psychodramatik moderner Bilderzeugung

Seelischer Expressionismus und Schematismus

Verstümmelte Sichtbarkeit

Im Urwald der Seele

Golgotha oder die Schädelstätte des Geistes

Zentrierung in christlicher Thematik

Wege des Zeichnens und Malens

„Die kraftlose Schönheit haßt den Verstand, weil er ihr zumutet, was sie nicht vermag. Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet. Diese Macht ist er nicht als das Positive, welches von dem Negativen wegsieht …; sondern er ist diese Macht nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt. Dieses Verweilen ist die Zauberkraft, die es ins Sein umkehrt“ (Hegel).

Das Mal

Er hatte zuviel Schwarzwald geschluckt, täler- und bergeweise, und alles dunkelte in ihm vor Schmerz und flammte auf in greller Verletztheit. Er war ein Gezeichneter, und was konnte er dann anders, als zeichnen? So zeichnete er, selbst wenn schrieb oder malte, zeichnete er … riss das Mal der Seele in den Vorschein, Zeichnung um Zeichnung sich suchend, sich findend, sich verlassend … So wurde er einsam und immer einsamer. Nach außen hin glatter, unnahbarer unter der ironischen Hülle dessen, der immer woanders und nie bei sich ist, immer auf der Flucht vor der eigenen Scham, als gälte es, sein letztes Heiligtum vor dem Zugriff, noch dem eigenen, zu schützen … das Mal Gottes, das aus allen Zeichen flüchtete. Denn tief im Seelengrunde hatte der Gott die Wunde seines Nichtseins geschlagen, und daraus schmerzte es nun hervor, Zeichen um Zeichen setzend, Wundmale einer Seele, die sich dem Beschauer wie Brandzeichen in die Seele einbrannten. Wer es gesehen hatte, war ein Gebrannter, wurde selbst zu einem Gezeichneten, dem die Prägung ins lebendige Fleisch gefahren war und der sie nun als Brandmal seiner Seele mit sich herumtrug: Merkmale, die wie Erkennungszeichen alles Ungeheuren und Zerrissenen einen Lichtkanal aufrissen in den Abgrund seines eigenen Seins; Denkmale verlassenen und immer nur geahnten Seelenheils, das sich als Spur haltlosen Entzugs allem Gemalten: all diesen Flecken des Unsichtbaren - einzeichnete.

Was einen solchen Menschen treibt, lässt sich gar nicht fassen, am wenigsten durch ihn selbst, er wollte es auch gar nicht, denn damit würde er sich selbst zerstören. Das Mal musste unberührbar bleiben, um aus ihm heraus leben und sich im Zeichnen entäußern zu können. Es durfte nicht geschehen, dass es Bild wurde, und so war die Kunst, beständig an ihm vorbeizuzeichnen, aber so, dass man es zugleich in der Nähe spürte, wie der geheime und auf immer unsichtbare Urquell, der in die Hände überfließend Zeichen um Zeichen schuf, die alle nichts bezeichneten als den verletzten Seelengrund selbst, aus dem sie flossen. So wurde alles, was er schuf und ihn umgab, zu einem Phantasma, frei umherschwebend und ungreifbar wie Düfte im Frühjahrswind, zum Versprechen einer Nähe, die immer fern blieb und auch bleiben musste.

Was anders sollte der Maler auch malen als sein eigenes Mal, das er nur deshalb in die Seele der Anderen einzubrennen vermag, weil es nicht seines, sondern das des Menschseins ist? - So ist das Bild, das Gezeichnete und Gemalte, eine Gedenkstätte der Seele, dass ihr aufgeht, wie es mit ihr steht und sie sich daran in ihrem Weltverhältnis verwandelt.

Pasolini Triptychon II rechter Flügel

Der verletzte Mensch

Zweierlei dürfte dem Betrachter zuerst auffallen, wenn er in die Bildwelt von HH eintritt, sich umsieht und aufnimmt, was ihm gezeigt wird:
Das eine ist der Negativismus der Bildthematik. Diese zentriert sich nahezu ausschließlich in der Dramatik substantiell und im Wesenskern verletzten Menschseins. Was gezeigt und damit in die thematische Achtsamkeit des Betrachtens gehoben wird: von den frühen Psychiatrie Zeichnungen über die Kopfstudien und Palimpsesten bis in die explizite christliche Thematik von Not und Leiden - ist der Mensch, insofern er durch ein negatives Entzugsgeschehen alles Heilvollen, Befreienden und Erlösenden, von Glück, Vollendung und Fülle seines Daseins in Not und Leiden getaucht dasteht - sich selbst ein Brandzeichen seelischer Zerrissenheit und Mahnmal heillosen Zerfalls, gebannt in die Auswegslosigkeit einer Verzweiflung an allem, was ist. Unschwer zeichnet sich der geschichtliche Hintergrund ab: Seit dem Tod Gottes existiert das Menschsein als unerlöstes - unerlöst von der Negativität seines Seins. Die geschichtliche Grunderfahrung der Moderne ist die metaphysischer Heillosigkeit - des „Nihilismus". Sie bestimmt alles moderne Kunstschaffen auf die ein oder andere Weise und kristallisiert sich mitunter zu jenem thematischen Negativismus aus, der die Unerlöstheit des Menschen ins Zentrum seiner Darstellung rückt. „Negativismus" meint also, dass Verzweiflung, Not und Zerrissenheit nicht nur als beiläufige Umstände menschlichen Lebens, sondern als Grundsituation geschichtlich heillosen Daseins ins Zentrum künstlerischer Darstellung rücken. Das Heilvolle, Ganze, Unverbrüchliche, Gelungene und Geglückte, Freie und Erlöste ist immer nur als Fehl und Abwesen anwesend - es wird indirekt, aus seinem Nichtsein heraus als Abwesen, Fehl und Mangel an Sein mit ins Bild gebracht: Es ist da, aber wie der Schweif des Unmöglichen, ein namenloser Traum, ein Ungreifbares und Unfassliches, das alle Sehnsucht stillen könnte.
Das verletzte ist das gezeichnete Menschsein, und dies das zweite Moment, das beim Eintreten in die Bildwelt von HH unmittelbar auffällt: Seine Darstellungsmethode, d.h. die Art und Weise des Sichtbarmachens und Erscheinenlassens, ist ganz dem Zeichnen verpflichtet. HH ist weniger Maler als Zeichner, der auch dann zeichnet, wenn er malt - Farben und Flächen als Zeichen setzt und nicht als Medien der konkreten, leibhaften Anwesenheit des Dargestellten. „Zeichnen", so bemerkt er wegweisend schon anlässlich des Psychiatrie-Zyklus (1984), „hat etwas mit Bezeichnen und Gezeichnetsein zu tun"; und noch die „Palimpseste" (2005) präsentieren sich ausdrücklich als „Pinselzeichnungen", die mit dem programmatischen Satz: „Malerei ist Schrift und Schrift ist Malerei" die Aufhebung der Malerei in die Kalligraphie ideographischer Zeichensetzung verkünden. So begegnen uns

in den Arbeiten zu Jannis Ritsos Lebens- und Todeszeichen auf rotem Grund - der Aufruhr des Lebens: weiß die Lebenszeichen, flächig und mehr verspielt, schwarz die Todeszeichen, einschneidend und drohend.
„Zeichnen" meint, wörtlich verstanden, „Zeichen setzen". Das Zeichen aber verweist auf eine Bedeutung, die nicht in der gegenständlichen Anschauung selbst gegeben ist, sondern allein in ihrer geistigen, unanschaulichen Erfassung. Wo das Malen in die Wollust des Anschauens, die Dichte und Gegenwärtigkeit eines Dargestellten aufgeht, verweist das Zeichnen auf eine Erfüllung außerhalb seiner, die einem ganz anderen Bereich angehört als es der unserer unmittelbaren Weltwahrnehmung ist. Das so verstandene Zeichnen hat einen intellektuellen Verweisungsbezug auf Bedeutungen, die selbst nicht leibhaft gegenwärtig erscheinen; sein Handlungsprinzip ist die Linie als messerhaftes Einschneiden und -ritzen in die leere Oberfläche und nicht, wie das im Prinzip der Fläche verankerte Malen, die Erfüllung der Oberfläche. Das Zeichnen ist eine Verletzung der Leere, das Malen ihre Füllung - es leert die Leere durch Erfüllung mit Farbmaterien und lässt sie beinahe zärtlich im Darüberstreicheln verschwinden, um durch ihre Abstufungen die Umwandlung der leeren Oberfläche in das erfüllte Erscheinungsbild zu leisten. In ihm kann das Anschauen in erfüllter Präsenz ruhen; in der Zeichnung wird es aus sich herausgetrieben, sei es nun auf eine geistige Bedeutung oder eine sie adäquat erfüllende Weltwahrnehmung. Alles Zeichnen bleibt als körperliche Geste ein Aggressionsakt, der fast „immateriell" Differenzen & Schnitte setzt, sich einzeichnet, um unberührbare Spuren des Ewigen zu legen - wie Fußstapfen im eisigen Hochgebirge, die bleiben, wo das Vorübergehen längst vergangen ist. Im Zeichnen liegt deshalb auch nicht, wie in der Malerei, der Zug zum vollendeten und in sich durchgearbeiteten Werk; sondern zu Skizze und Entwurf, dem raschen Hinwerfen von Umrissen als Anzeigen möglicher bedeutungshafter Erfüllung.

zu Jannis Ritsos

Wo das Zeichnen zur Grundhaltung des Künstlers wird, geht es nicht um nur äußerliche Unterschiede zur Malerei, sondern um das andere Verhältnis, das in seiner Erzeugung von Sichtbarem zum Zuge kommt. Was er zum Vorschein bringt und sichtbar werden lässt, hat als Zeichen schon den Entzug leibhaft erfüllter

Wirklichkeit an sich; es reduziert sich auf Wesentliches, das nicht selbst leibhaft da und präsent, sondern angezeigt und nur stellvertretend vergegenwärtigt wird. Nicht allem Zeichnen muss dieser Zug zum Zeichen in letzter Konsequenz innewohnen; aber als Grundhaltung des Zeichners zur Wirklichkeit wird sie ihre immanente Tendenz immer wieder in verschiedenen Variationen durchsetzen. Es gehört deshalb wesenhaft zusammen, dass das verletzte als das gezeichnete Menschsein selbst zeichenhaft vergegenwärtigt wird; und nach den anfänglich vollendet durchgearbeiteten Werken tritt dann bei HH immer stärker der Zug zu skizzenhaft hingeworfenen Entwürfen, Aufrissen und Umrissen hervor, denen das Schnelle und Flüchtige bezeichnender Gesten innewohnt. Sie offenbaren eine seelische Verfassung, die sich an die Auslotung eigenen Menschseins macht und seine existentielle Verletztheit beständig von neuem umkreist. Deshalb realisiert sich das Kunstschaffen von HH schon von Anfang an in „Zyklen". thematisch zusammengehaltenen „Serien", die immer wieder zu neuen Anläufen aufbrechen, um ein Namenloses in die Sichtbarkeit hervorzurufen; was dann doch kein Genügen gewährt und in die Rastlosigkeit des Anfangens zurücktreibt, das sich beständig überholt. Davon zeugen bei HH die unzähligen Anläufe und Versuche, die sich wie ein Forschungs- und Auslotungsprozess eines thematischen Zentrums ausnehmen, der sich gerade als der zeichnerische Grundimpuls seines Schaffens im Laufe der Jahre noch verstärkt und zu dem führt, was wir noch näher als „Schematismus" der Verfahrensweise kennenlernen werden: Seine Bildwelt flieht das definite Einzelwerk und hat an dieser Flucht die Insignien des Zeichners, der nicht malt, sondern Zeichen setzt - Zeichen, die als stehengebliebene Wegmarken der Suche und des Ungenügens an allem Sichtbaren den Text einer Seele schreiben, die darin Zeugnis ablegt von der Zerrissenheit modernen Weltverhältnisses. Der thematische Ursprung dessen, was HH zur Darstellung bringt, liegt deshalb in der existentiellen Grunderfahrung selbst und bestimmt sich auch dort aus ihr, wo äußere Veranlassungen genannt werden - wie die Psychiatrie oder die Ermordung Pasolinis. Die künstlerische Veranlassung liegt auch immer wieder in der Begegnung mit seelenverwandten Erfahrungen des Heillosen von Welt. So werden Goya, Hölderlin, Lenz, Dostojewski und Andere zum Ausgangspunkt eigener Werkschöpfungen. Entsprechend markiert HH auch solche vermeintlichen „Portraits" mit dem Zusatz „Selbst" (als Chopin etc.), um der Illusion gegenständlicher, vom hervorbringenden Subjekt unterschiedener Objektivität entgegenzutreten, als hätte das Dargestellte nichts mit einem „selbst" zu tun. Der psychologische Subjektivismus, der sich im Darstellungsverfahren geltend macht, zielt deshalb immer auf ein objektiv Allgemeines, das in der geschichtlichen Verfassung modernen Menschseins als existentielle Verletztheit seines Daseins zum Zuge kommt: Er versucht, hinter die besondere Befindlichkeit seiner vereinzelten Subjektivität zurückzugreifen, um eine geschichtliche Situation des Menschseins in eine gegenständliche Darstellung hervorzukehren, die ihre Negativität im Gängigen zu verdrängen sucht.

Selbst als Chopin

Daher die Schwere, das Bedrückende und zugleich Aufrüttelnde der Bilder, das Fehlen alles Leichten und Heiteren. In ihnen artikuliert sich mitunter ein dramatischer Ernst, als ginge es um Leben und Tod, unausweichlich und gegen alle Versuche des Abdrängens ins Behagliche; ein Pathos der Verletztheit, das alle Aufmerksamkeit für sich beansprucht, um daraus eine Kraft des Einprägsamen zu entfalten, die sich dem Betrachter wie ein Siegel in die Seele einzubrennen droht: Damit es ihm ein Unvergessliches sei, das allem anderen zuvor seine ganze Achtsamkeit in Anspruch zu nehmen hat. Die Bilder stellen den Betrachter - wie der Jäger das scheue Wild - aus einer frontalen Angriffshaltung heraus in die Schusslinie seines Seins, das ihm als im Grunde heillos zerrüttetes entgegengehalten wird. Sie ruhen nicht im Zum-Vorschein-gebrachten als sinnlicher Fülle geistiger Welterschlossenheit, in die das Betrachten hineingezogen würde, sondern kommen dem Betrachter als flächig-weltlose Anwürfe entgegen, die den Blick verletzen, ins Mark gehen und in der Seele fortwirken, bis der Grund der künstlerischen Tätigkeit auf sie übergegangen ist und sie zur Besinnung aufweckt.

„Wo aber bleibt das Positive"? - so frägt Ulrich Bier schon 1985 im Interview mit HH anlässlich des Pasolini-Zyklus. Es gehe ihm um die „Ausformulierung größtmöglicher Dichte", um das Dargestellte in seiner Präsenz eigentlich werden zu lassen, so die ausweichende Antwort: also um das Aufzeigen von „Wirklichkeit", die am Negativen ihre positive Kraft entfaltet, den Menschen aus seinen Illusionstendenzen herauszureißen und in seine Selbstbesinnung zu bringen. Aber das Offenbaren des Negativen ist gerade kein Negatives, sondern ein ganz und gar Positives, Befreiendes, das den Menschen zum Umgang mit seiner Wirklichkeit ermächtigt: Es verweigert das „Glück der Allermeisten", sich an einer Illusionswelt zu berauschen, die den Menschen um die Wirklichkeit seines Daseins betrügt.

Was im Negativismus der Bildthematik als der ausschließliche Vorrang des negativen Entzugsgeschehens heilvollen Menschseins erscheint, erhält erst durch diesen

operativen Zug der zeichnerischen Grundhaltung zu allem Sichtbaren jenen Sinn, der den ganz eigenen stilistischen Grundzug der Bildwelt HHs ausmacht. Erst die Reduktion der Malerei auf die Zeichnerei und ihre schematisierenden Verfahrensweisen bringt das Abwesen alles Heilvollen auch von der Seite des künstlerischen Subjekts zum Tragen, das sich angesichts der Negativität des Menschseins als Ohnmacht erfährt und diese als das Unvermögen der Kunst, überhaupt noch befreiend und erlösend zu wirken, zur Darstellung bringt. Der Weg des Zeichners legt Zeugnis ab von dem, was der Seele mit dem Hineinblicken in Mensch und Welt geschieht - einer geschichtlichen Welterfahrung, die sich im Grenzbereich heute noch möglicher Kunst artikuliert. Die Kunst HHs ist eine ganz und gar subjektive, dem rein Seelischen der Welterfahrung verpflichtete; darin liegt ihre Intensität und Stärke, darin aber auch ihre Gefahr, sich in Gratwanderungen und Grenzgängen zu verwirren, die sich dem Betrachter verschließen. Was aber hat der moderne Künstler - nach dem Verfall aller geltenden Referenzhorizonte - anderes zu offenbaren, als seine existentielle Grundgestimmtheit inmitten der Ruinen?

Kopf

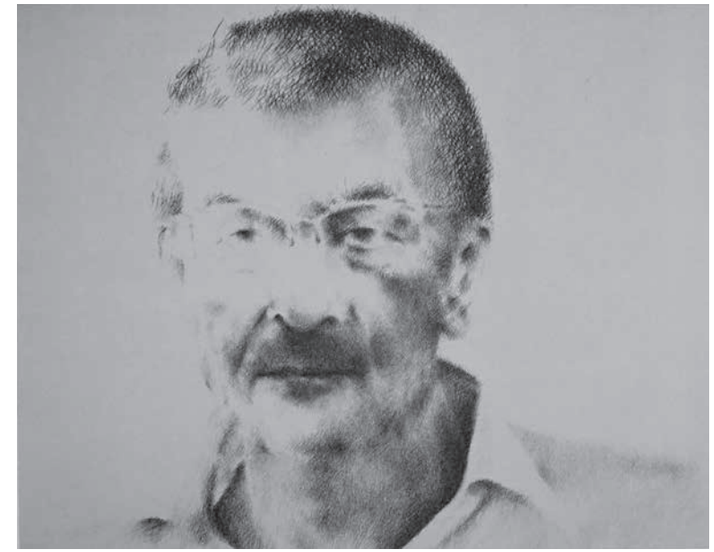
Was sehen wir?

Ein junger Mann, eine junge Frau, ausgelassen und unternehmungslustig, betreten am frühen Samstagabend eine Kneipe. Was sieht da einer?- Ein „frischgeduschtes Ausgehpaar“. Dem Wahrgenommenen wird ein Titel verliehen, der allererst sichtbar macht, was da gesehen wird. Der Titel gibt - in philosophischer Fachsprache - den Begriff zu einer Anschauung, der sie allererst sehend werden lässt: „Begriffe ohne Anschauungen sind leer, Anschauungen ohne Begriffe blind“ (Kant). Was wir sehen, ist je die Funktion einer rein geistigen Erschlossenheit, die das anschaulich Begegnende in seinem Sein aufschließt: „Nicht das Auge sieht, sondern die Seele, und in der Seele der erkennende Geist“ (Aristoteles). Menschliche Wahrnehmung ist nur menschlich als erkennende, das Erscheinende in seinem Wassein bestimmende. In allen Bäumen sehen wir immer nur das eine und selbe Baumsein in der Vielfalt seiner physischen Abwandlungen. Im Grunde sehen wir deshalb immer nur physisch-leibliche Realisierungen von Begriffen (Platon).
Daran zu erinnern, ist nötig, weil in der modernen Malerei des 20. Jahrhunderts etwas zum Problem wird, was vordem keines war: das Verhältnis von bildhaft Dargestelltem und Titel. Solange die Bildthematik ein dem allgemeinen Bildungsbewusstsein aus der antiken oder christlichen Mythologie Vertrautes darstellt: Venus und Pan, der heilige Sebastian usf. - gibt der Titel nur an, was dieses ohnehin schon sieht. Bei Portraits, politischen und historischen Ereignissen mag der Titel dann lediglich Namen, Anlass und Geschehen präzisieren. Erst dort, wo sich das Dargestellte der allen Menschen gemeinschaftlichen Weltwahrnehmung entzieht, und die Kunst ihre Bildthematik nicht mehr aus einem vorgegebenen Verständnishorizont schöpft, sondern aus sich selbst heraus neu entwerfen muss, wird der Titel zu einem wesentlichen Moment des Bildes: Erst er gibt an, was das in die Sichtbarkeit gebrachte Erscheinende ist. Der Titel setzt dem Bild ein Auge ein, ist selbst das Augenaufschlagen des Bildes. Er wird zu einer eigenständigen Sache der künstlerischen Tätigkeit neben der reinen Sichtbarmachung: Die Kunst der Intitulierung umgrenzt die Sichtbarkeit - das, was gesehen wird. Bekannt ist, welche Mühe z. B. Klee oder Magritte auf die Intitulierung verwandten - bis hin zum Paradox. So malt Magritte eine Pfeife, schreibt darunter: „Ceci n’est pas une pipe“ und intituliert das Ganze: „La trahison des images“. Das Schwergewicht des Sehens fällt nun aus dem anschaulichen Gehalt heraus auf das intellektuelle Rätsel, das damit aufgegeben wird - es ruht nicht mehr im Angeschauten. Die Kunst entsinnlicht sich durch die Verwirrung des Begrifflichen, die der Reflexion überantwortet außerhalb des Bildes und seiner Anschauung liegt. Damit wird Vieles in der modernen Kunst zum rei-

nen Reflexionsgenuss - zum intellektuellen Selbstgenuss reflektierenden Daseins, das sich um die leibhafte Wirklichkeit - seiner selbst und der Sachen - verkürzt. In der eigenen Kunst der Titelgebung hat das, wodurch der Künstler zu diesem oder jenem Bild veranlasst wurde, keinen Ort. Wo die Veranlassung zum Titel wird, wie z.B. in Picassos Guernica, weist dieser nur an, das Dargestellte, das sich der eindeutigen Begriffserschlossenheit entzieht, als dies - die Ereignisse von Guernica - zu sehen; und nicht als etwas anderes, was ebenso möglich wäre. Die Veranlassung eignet sich nur dann zum Titel, wenn sie auch den wesentlichen künstlerischen Gehalt des Dargestellten erschließt. Aber selbst dort, wo dies der Fall ist, mag der Titel die Wahrnehmung verengen und verkürzen: Man sieht nur noch dies und erweitert die Wahrnehmung nicht mehr darüber hinaus auf ein Grundlegenderes. Angesichts solcher Verengungen signiert HH mitunter auch unter ausdrücklichem Titelverzicht (o.T.) und lädt damit selbst dazu ein, einmal mit Bildtiteln zu experimentieren, um neue Wahrnehmungsmöglichkeiten zu erschließen.

Psychiatrie - Portrait F.

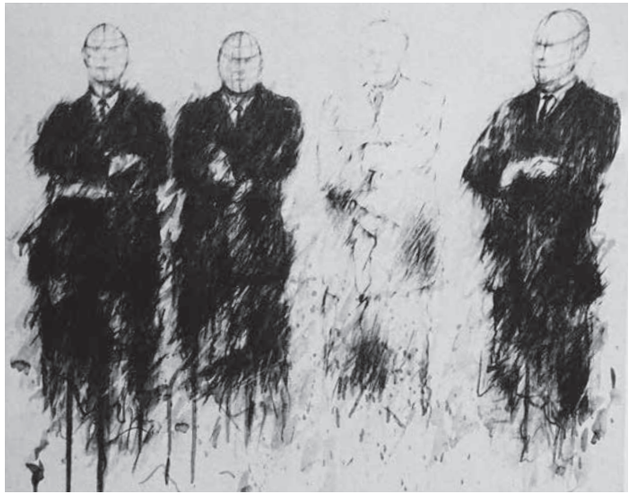
Dies umso mehr, als HH die thematische Beschäftigung mit der Psychiatrie, Pasolini, Peter Weiss u. A. in immer wieder erneuerten Anläufen zu Zyklen ausarbeitet. Sie stehen damit paradigmatisch für bestimmte Arbeitsfelder, nicht für ausgegrenzte Fixpunkte, deren Gehalt auch mit dem Titel erschöpft wäre. Nehmen wir zum Beispiel die Zeichnungen zur „Psychiatrie: Der psychiatrisierte Mensch“: Der Titel wiederholt eben jene Ausgrenzung, gegen die sie ihrem sozialkritischen Selbstverständnis nach ankämpfen. Da steht der Betrachter nun und sagt sich: „Aha, so sieht das dort aus, dachte mir das schon“! Der Titel als Anweisung, die dargestellten Gesichter als die psychiatrisierter Menschen wahrzunehmen, ist selbst die voyeuristische Geste der Normalität, die in eine ausgegrenzte Institution der Andersheit hineinblickt. Deshalb muss sich HH im Text auch explizit gegen einen solchen Voyeurismus wenden. Eine viel weiter reichende Perspektive kommt zum Zuge, wenn wir den ganzen Zyklus umtitulieren zu: „Menschen“ oder: „Der Mensch“. Dies zeigt sich auch an der Nähe zu den Portraits von Peter Weiss und der antifaschistischen Widerstandskämpfer: Auch sie könnten „psychiatrisierte Menschen“ oder diese „Widerstandskämpfer“ oder „Künstler“ sein. Da sieht nun jeder eine Möglichkeit - und eine Wahrheit - seines eigenen Menschseins: eine innere Bedrohung, die ihn überkommen und ihm die Seele zerreissen mag: Was zum Vorschein kommt, ist nicht das vor Kraft und Macht überschwellende Selbstbewusstsein modernen Menschseins, das sich im Heilsgeschehen universellen Fortschritts gesichert dünkt, sondern die Zerbrechlichkeit der Seele in ihren geschichtlichen Verhältnissen, die dann auch institutionell beiseite geräumt wird. Aber diese - die „Psychiatrisierung“, steht nun nicht mehr im Zentrum der Wahrnehmung, sondern wird vom Betrachter beiläufig assoziiert, ohne seinen Blick in sich selbst und die Möglichkeiten seines seelischen Zerfalls zu verstellen. So ist sein Blick selbst ein in gewisser Weise verschleierter, der die Umrisse der „Gezeichneten“ nicht in scharfer Prägnanz, sondern mehr zerfahren wie in einem subjektiven Medium seelischer Verunklarung hervortreten lässt. Der Betrachter bleibt nichts außerhalb des Bildes, sondern widerscheint sich aus ihm in der bedrohlichen Möglichkeit seiner eigenen Zerrüttung.



Portrait P. Weiss

Auch das sozialkritische Pathos gegen Gewalt, Herrschaft & Faschismus, wie es im Peter Weiss Zyklus hervortritt, erschöpft nicht den thematischen Gegenstand; denn auch die „Herrschaften“ sind Menschen, auch die „Physiognomie der Macht“

nicht weniger als die der „Antifaschistischen Widerstandkämpfer“ Momente menschlicher Gewalt, die jenseits aller moralischen Verurteilungen einer eigenen Besinnung zugeführt werden müssen. Es ist ohnehin nicht Sache der Kunst, die Psychiatrie, sei es als Wissenschaft oder als Institution, zu kritisieren, sich in moralischen Urteilen oder gesellschaftspolitischer Propaganda zu ergehen; ihre Wahrheitsmöglichkeiten sind ganz andere, indem sie über die festen Gegensätze hinausführt und das Geschehen des Menschseins in Auflösung und Zerfall sichtbar macht. Das Moralistische und Ideologische ist immer der Todesstoß für die Kunst und ihre eigene Weise, Wahrheit zu offenbaren. Wo sich der künstlerische Gehalt in eine einfache „Botschaft“ zusammenfassen lässt, ist er keiner; er wird zur Propaganda zeitgeistiger Stimmungen, die sich als unerschütterliche Wahrheiten inszenieren. Was die Kunst als Kunst vermag, ist die Transzendenz der Verhältnisse und ihrer Gegensätze, um daran ein Menschsein zu erinnern, das sich gegen seinen Verfall aufbringt. Erst von daher wirkt sie dann auch zurück auf die Faktizität der Verhältnisse, in die sich das geschichtliche Menschsein verstrickt hat.



Herrschaften

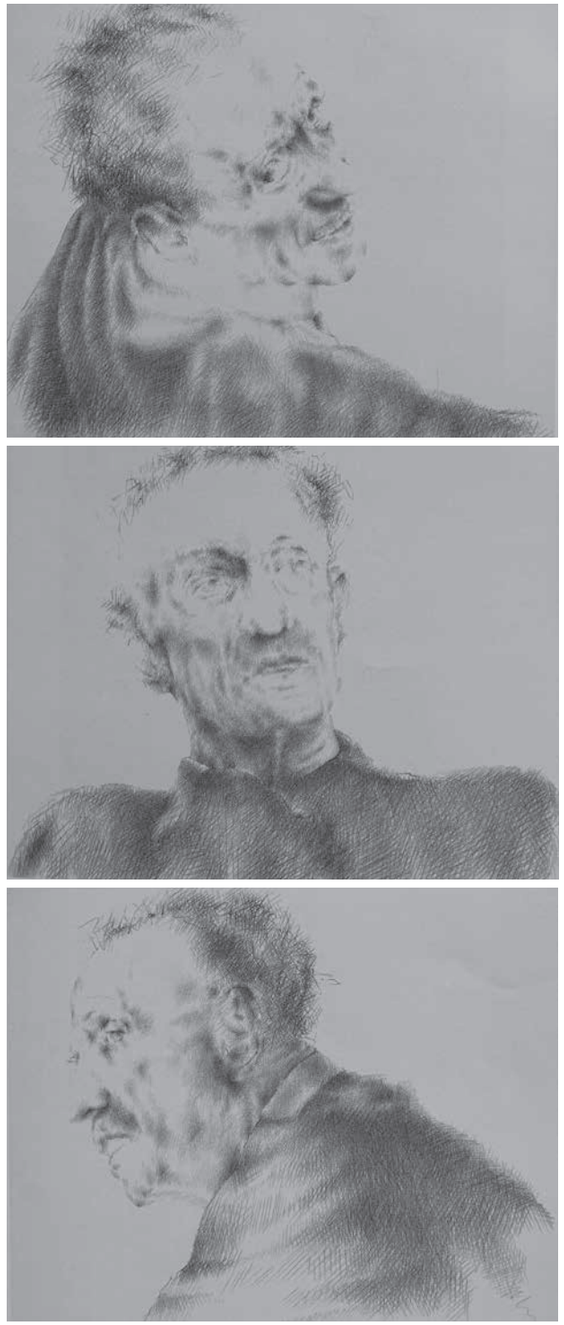
regressiv

Seele aus Glas

Was zeigt der Psychiatrie-Zyklus nun von sich her?- Nicht „psychiatrisierte Menschen“: denn ob sie „psychiatrisiert“ sind oder nicht, ist den Gesichtern völlig gleichgültig und spricht nicht von ihnen selbst her; unerheblich sind deshalb auch diagnostische Bezeichnungen (regressiv, manisch-depressiv), als wüßten solche Ordnungsraster, was hier eigentlich mit dem Menschen geschieht. Der freie Blick muss verweigern, sie für die Erkenntnis der Sache auszugeben, die dargestellt ist. Die Zeichnungen zeigen aber auch nichts, was sich unter den antiken Titel der „mania“ (Wahnsinn) und „ate“ (Verblendung), den Einbruch des Göttlichen in die Seele und ihre Verwandlung in die ekstatische „Gottesbeseelung“ (enthousiasmos) bringen ließe; auch nichts, was dem geistigen, künstlerischen oder philosophischen, Zusammenbruch - der Schwermut Hölderlins oder der Irre Nietzsches - nahe käme: Zu all dem fehlt der Transzendenzbezug, das Aufflammen der Seele in ein Äußerstes, daran sie zerbricht. Es ist ein Stilles und Leises, das von tief Innen heraus aufsteigt, die Seele spannt, überspannt - und zerbrechen lässt: sich klirrend wie zersplitterndes Glas ins Gesicht als dem Erscheinungsort der Seele wirft und ein zerscherbtes Antlitz, weltverloren und aller Macht seines Selbstseins beraubt, dastehen lässt - menschlicher, wahrer als die Masken des Gängigen, die es nun abgelegt hat, um zu zeigen, was der Mensch in Wahrheit ist: Seele aus Glas. Zu feinsinnig für eine Welt, in der alle Gängigkeit ein gewisses Maß an Rohheit in Angriff und Abwehr voraussetzt, ohne je selbst ein Heilvolles, Ganzes stiften zu können; nicht grob genug, das Heillose auch noch freudig mitbetreiben zu können. Es ist ein Hellsichtiges, was hier kurz vor dem Zerbrechen aufflammte und mit ihm erlosch; keine äußere Verletzung durch Gewalt, sondern die eigene Zerbrechlichkeit der Seele selbst, die wie aus einem lauernden Untergrund hervorbricht und sie in ihrer selbstbewussten Welthaltung zersplittern lässt.

Programmatisch ließe sich vom Zerbrechen der Selbstgewissheit des modernen Subjekts im Angesicht heilloser Verhältnisse sprechen. Denn was als Zerrissenheit des Menschen zum Vorschein kommt, ist eine geschichtlich spezifische, moderne, die sich gegenläufig zur äußeren Maske wissenschaftlicher Rationalität, die alles in seiner Gängigkeit hält, im Seelengrunde des Menschen ereignet - als Durchbruch einer Wahrheit, die sich gegen sie geltend macht, indem sie an ihr zerbricht. So ließe sich in Abwandlung eines berühmten Hegel Wortes („Ein zerrissener Strumpf ist besser als ein geflickter“) sagen: „Ein zerrissene Seele ist besser als ein geflickte“ - an ihr zeigt sich die Wahrheit des Negativen, das im Weltverhalten des Menschen nicht nur unbewältigt blieb, sondern seine eigene Negativität entfaltet.

Die zerrissene Seele wird zum Zeichen, zum Mahnmal der Unaufgelöstheit menschlicher Verhältnisse; darin besteht ihre Auszeichnung, dass ihr Zerbrechen mehr Wahrheit enthält als jene Normalität, an der sie zerbrach und zu der sie sich nun auch nicht mehr zusammenflicken lässt. Und was als hellsichtig Geistiges noch in ihr aufleuchtet, wird zum Gegenschein einer zur Bedürfnissättigung degenerierten „Normalität“, die als Auflösung und Zerfall des Geistigen im Menschen ihr geschichtliches Unwesen treibt. Deshalb liegt zugleich ein Hauch von Zärtlichkeit über den Gesichtern, der sie mit ihrer eigenen Würde umgibt und ihnen bei aller Versunkenheit in sich noch einen offenen Blick, vielleicht noch ein Lächeln abgewinnt, wie im dreiteiligen Bildnis von M. Auffallend ist dabei gerade eine gewisse Unvereinbarkeit der Seitenbilder (rechts und links) mit dem Mittelteil: Wenn M (mitte) den halbgeschlossenen Mund öffnet, dann hat er auf keinen Fall einen solchen, wie ihn M. rechts und M. links zeigen; und diese selbst sind noch untereinander unvereinbar. Woran liegt das?- An den Zähnen. Das Zeigen der Zähne läuft der Gestaltung leidend-zerrissenen



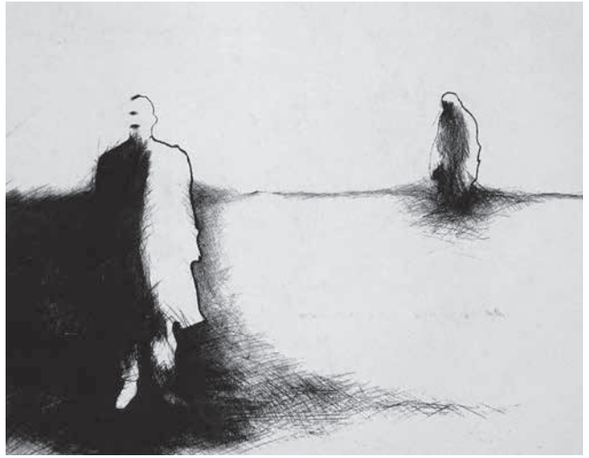
Psychiatrie Portrait M. (dreiteilig)

Menschseins zuwider. Nur der halbgeöffnete Mund, das Andeuten der Zähne, vielleicht abgewetzte Zahnstummel - wären mit dem seelischen Erscheinungsbild von Ohnmacht und Enteignung, Hilflosigkeit und Weltverlorenheit vereinbar: Die zerrissene Seele kann keine Zähne zeigen, weil sie damit zur Aggressivität des Angriffs und damit einer Täterschaft überginge, die ihr als Zusammenbruch „normalen“ Weltverhaltens gänzlich versagt ist. Man nehme den Schreienden im Pasolini Triptychon (links oder rechts) - und setze ihm Zähne ein, um zu sehen, wie falsch und verfehlt das Bild würde: Es ist der offene, weit aufgerissene, leere Mund, der dunkle Schlund eines namenlosen Schmerzes, der das ganze Leiden des lebendigen Leibes aus sich herausbrüllt - der fleischgewordene Schrei des Lebens selbst. Bezahnte man ihn, würde er sinnverkehrt die blinde Gier und tigernde Gewalt des Lebens zeigen. Aber in der Darstellung von M zählt nicht das naturalistische Moment, sondern seine künstlerische Abweichung, die sich auch durch den perspektivischen Wechsel, weg von der frontalen Gegenüberstellung, ankündigt: Sie verweigert die schreiende Dramatik des Zerfalls, den Blick in die Ohnmacht eines seiner selbst enteigneten Menschen, um ihm die Würde eines Eigenseins zu belassen, das weder Blicke noch Zähne verloren hat und in einer ihm eigentümlichen Schönheit strahlt. Nur der bis ins letzte zerrissenen Seele sind alle Blicke und Zähne gezogen - sie verliert sich in sich selbst, lautlos, widerstandslos, ein Haufen Scherben: „Seele aus Glas“. Immerhin ein möglicher Titel für einige der Zeichnungen aus der Psychiatrie-Folge, die zu den Meisterwerken moderner Zeichenkunst gehören.

Psychiatrie Portrait F.

Einsamkeit, weltlos

Schon im zeichnerischen Zug zur Zeichensetzung ist vorgebildet, dass sich die Darstellung in einem Einzelnen als konkreter Ganzheit vertieft, also keine Vielfalt von Bezügen unterschiedener Dinge und Personen, keine Gemeinschaft in der Bewandtnisganzheit von „Welt“ aufgehen lässt, sondern alles Jeweilige als isolierte Singularität in sich konzentriert. Die zum Zeichen gewordene Sache ist weltlos, bezugslos: sie ist einsam und steht nur für sich selbst. Alle äußeren Bezüge sind - wie auch in den Psychiatrie-Zeichnungen - in sie selbst aufgesogen und strahlen nur aus ihrer Einsamkeit etwas von dem zurück, was ihnen Welt sein mag. In den zusammen mit den Gedichten von Alfred Eckerle herausgegebenen Zeichnungen offenbart und verhüllt sich die Einsamkeit als Grundsituation des Menschseins sowohl im Titel wie in der Anlage des Ganzen: Es sind die für sich geschiedenen, einsamen Existenzen des Dichters und des Zeichners, die, jede für sich, den „Umgang mit der Entfernung“ ausloten, der keine Nähe zulässt. Wie in eisigen Schneefeldern zeichnen sich die Tuschegestalten als Inseln lebendiger Sehnsucht ab, verlangend und doch ratlos in ihrer unmöglichen Nähe, unvermögend, eine



Umgang mit der Entfernung

Fünfergruppe

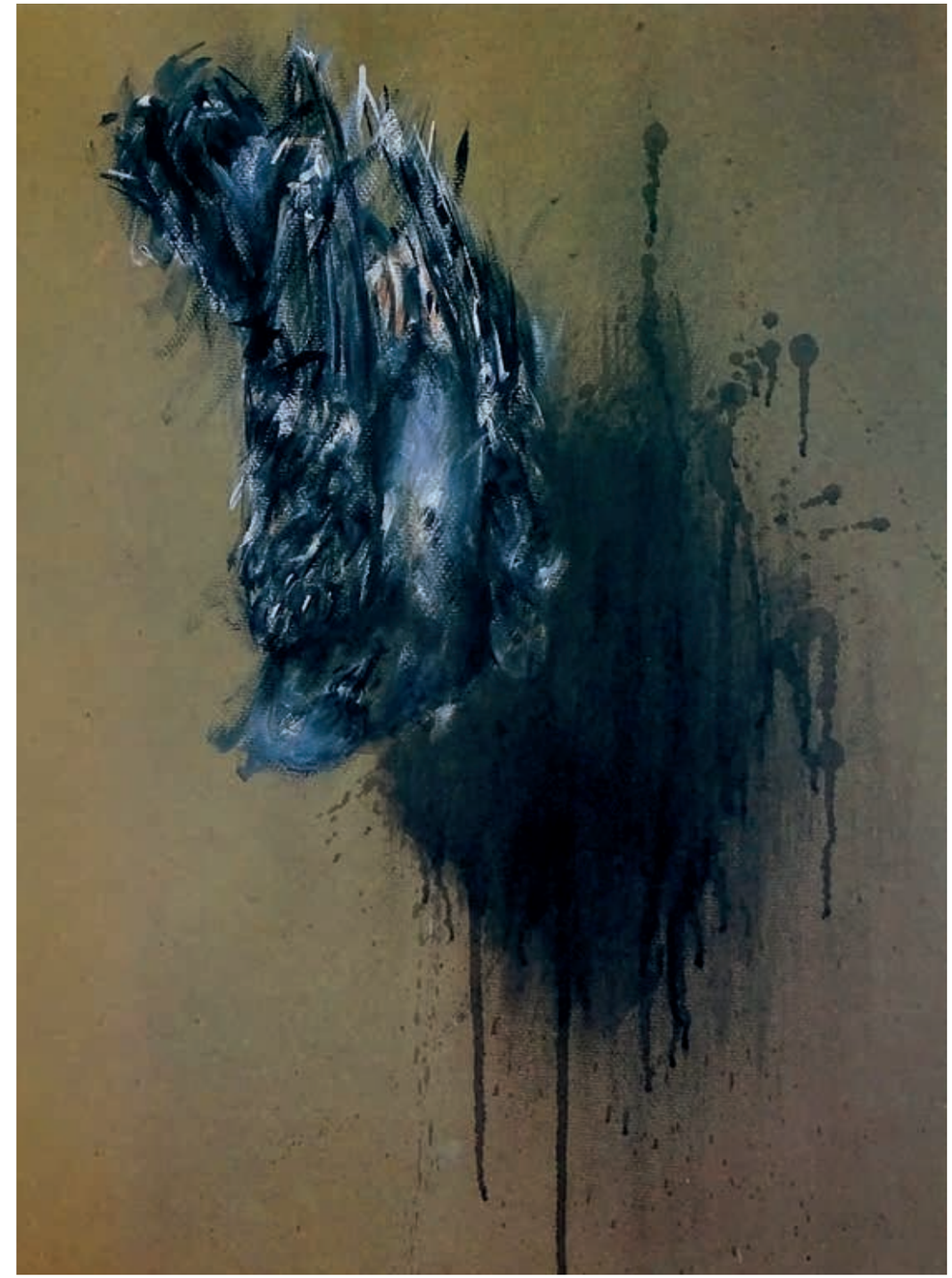
Gemeinschaft zu bilden, wie die im Feld zerstreute Fünfergruppe. Hier ist alles Einsamkeit - Einsamkeit allein, zu zweit oder in der Gruppe, unsichtbar umgeben vom eisigen Schnee der Leere, die Jeden vom Anderen trennt und in seine eigene Wärme bannt, ihn darin garen und auskochen lässt. „Ent-fernen“, nicht als in die Ferne verweisen, sondern umgekehrt und wörtlich (ent-) als Tilgung, Aufhebung der Ferne: Annähern - verstanden, erweist sich im Versuch der Zärtlichkeit als Scheitern der Nähe in der Verschmelzung, als siamesisch zusammengeköpfte Symbiose oder erotisch gewalttätige Verschlingung, als Verzehr und Einverleibung des Anderen: Der Versuch der „Ent-fernung“ (Nähe) in der Zärtlichkeit scheitert am Bannkreis der Einsamkeit, die der Künstler selbst als die Wahrheit der Ernüchterung - nach dem Rausch der Vergemeinschaftung, sei sie nun erotisch oder ideologisch - erfährt: „Selbst (after the gold rush)“ - vermutlich das gelungenste, weil wahrste Selbstportrait von HH. Die auch in anderen Zeichnungen verwendete Formel „after the gold rush“ evoziert das Zu-sich-kommen nach dem Anfall, das Erwachen aus der rauschhaften Ekstase von Eros und Gewalt: Allein!

Selbst (after the gold rush)

So ist auch alles Gezeichnete ein auffällig Isoliertes und Einsames; das Zeichnen entfaltet keine Welt, sondern setzt die Ganzheit eines Zeichens, das welt- und bezugslos dasteht, verloren in seiner eigenen Verflechtung, unvermögend, Bezüge zu entfalten und eine Welt als Gemeinschaft aller Dinge aufgehen zu lassen. In der Zeichen- und Bildwelt von HH bleibt alles einsam es selbst und nur für sich; selbst in der späteren Landschaftsmalerei ist die Landschaft ein singuläres Ganzes und Einsames; sie entfaltet sich nicht aus den vielfältigen Bezügen der Dinge zwischen Himmel und Erde, sondern ist als in sich geschlossene Totalität bezugslos gesetzt: Auch die Landschaft ist ihr Alleinsein inmitten einer nur geahnten „Welt“.

Winter

Nach und nach klärt sich, was aus der zeitgeschichtlichen Veranlassung heraus zum Thema der Bildgestaltung wurde. Das sozialkritische Pathos, das noch viele frühen Arbeiten durchzieht, vertieft sich in seinen religiösen Grund, die aus dem Christentum herausgebildete Haltung zu Not, Verzweiflung, Leiden und Schmerz des Menschseins. Die Grenze liegt dort, wo sich zeigt, dass das Heil, die Befreiung des Menschen von aller Negativität, kein gesellschaftspolitisch Machbares ist - und dennoch ein Unverzichtbares bleibt, das man nicht achselzuckend verabschieden kann. Eine an die Wand geklatschte Taube markiert die Grenze: Wenn die Seele nicht mehr fliegen kann, dann, weil der heilige Geist: das Versprechen der Erlösung von aller Negativität - nur noch als Zusammenbruch und Katastrophe sichtbar wird. Drastischer könnte dem innersten Grund religiöser Weltverzweiflung kaum Ausdruck gegeben werden. Wo die zerschmetterte Taube wie eine Hieroglyphe ins Leere ragt, intituliert HH: „Selbst“.



Taube

Selbst

Der Schrei

Auch das Pasolini-Triptychon ließe sich umbenennen, um einen weiteren - und nicht nur historischen - Blick zu gewinnen. Ein Vorschlag wäre: Der Schrei. Nicht nur, dass damit auf die Verwurzelung von HH im Kunstschaffen des deutschen Expressionismus - und dem bahnbrechenden Bild von Edvard Munch gleichnamigen Titels - verwiesen würde; sondern es ist auch der Schrei, der das ganze Bild beherrscht, indem er von links und rechts flankiert, was die Mitte am verwirbelten, erschlagenen Leib als gewaltsame Abschlachtung, Mord und Tötung zeigt. Auch hier ist es wiederum gleichgültig, ob dies Pasolini oder sonst wer ist; nicht die historische Identifikation zählt, zumal es ohnehin nur der de-personalisierte Leib des Erschlagenen ist, was gezeigt wird. Es könnte ebenso gut der vom Kreuze abgehängte Christus sein - vielleicht ist er es auch als Inbegriff leidenden Lebens. Der Schrei - links von unten in die Höhe, als wäre einer an den Füßen aufgehängt (Vertikal-Schrei), rechts als aus der ganzen Leiblichkeit heraus aufsteigendes Herausschreien (Horizontal-Schrei), ist kein beiläufiger aus irgendeinem Anlass - z.B einem Mord; die Schreienden keine Menschen, die sich sonst wohl auch freuten und lachten. Es ist ein Schreien „ex profundis“, aus der ganzen Tiefe der Seele heraus und als die ganze Wahrheit leiblichen Lebens; der Schrei keine Äußerung des Menschen, sondern eher umgekehrt - der Mensch selbst die Fleischwerdung (incarnatio) des Schreies: des Schreis des Lebendigen nach Erlösung von aller Gewalt, den allein der Mensch als geistiges Wesen, d.h. als der Erkennende des tragischen Verhängnisses allen Lebens, vermag. Hier und nur hier gewinnt die lautlose Stille des hingeschlachteten Leibes (Mittelteil) ihre Sprache - und diese ist der Schrei als Offenbarung der Negativität des Lebens selbst, nur aus der Vernichtung und Tötung des Anderen heraus das Lebensverlangen (eros) stillen und der Bedrohung durch den Tod entfliehen zu können. Von den dunklen äußeren Rändern her lichtet sich nach innen ins Helle, was die Mitte am schwer erkenntlichen, mehr erratbaren Wirbel ermordeten Fleisches als das eigentliche Erkenntnismoment zeigt, das sich in den flankierenden Schreien entlädt. Im rechten, dem horizontalen In-die-Welt-hinaus-schreien, erscheint zugleich eine vexierbildartige Ambivalenz, indem der zum Schreien aufgerissene Mund nicht nur als Mund eines Gesichts zu sehen ist; er mag zugleich als offengeschlagene Gurgel gesehen werden, über der sich wie eine Maske zurückgeklappt ein unschuldiges, schweigend in sich gekehrtes Frauengesicht zeigt, das die ganze massive und schwergewichtige Fleischlichkeit des Schreienden himmelwärts zurückgebeugt überwölbt: wie ein stilles Ach!, das sich im Tod der Auflösung allen Leidens entgegenstreckt. Im Vertikal-

Pasolini Triptychon, linker Teil

Pasolini Triptychon, mittlerer Teil

schrei (links), der Nahaufnahme des schreienden Gesichts, ist diese Ambivalenz zurückgenommen, um einer anderen - der des Geschlechts - Platz zu machen: Es ist weder ein männliches noch ein weibliches Gesicht und doch beides zugleich: ein Nur-Menschliches, haarlos glatzköpfig wie auch rechts, aller erotischer Erkennungszeichen von ausschweifender Lebenslust entblößt, wie Häftlinge oder Asketen. Aber keiner der Schreienden blickt auf den Mittelteil, als wäre dies der mehr oder minder zufällige und rein persönliche Anlass seines Schreiens; ihr Schreien ist entpersonalisiert das Zur-Sprache-kommen der Gewalt selbst, gewissermaßen als die vorsprachliche, noch unartikulierte Ursprache, die selbst Gewalt ist, indem sie diese offenbart. Das Gewalttätige des Schreiens ist die Übersetzung der Gewalt in ihre Offenbarung - dies der Mensch als das Ereignis des Schreis.
Damit ist ein erheblich vertiefter Gesichtspunkt gewonnen gegenüber der bisher vorwiegend auf den Gegensatz von Tätern und Opfern konzentrierten Thematisierung der Gewalt; im Pasolini-Triptychon bleibt der Täter nicht nur anonym, er

Pasolini-Triptychon, rechter Teil

fehlt. Damit fehlt auch die moralistische Geste, die sich innerhalb der Gegensätze zum Kampf des Guten gegen das Übel rüstet, es damit aber nur exponentiell verstärkt. Die Verletzung ist nicht nur eine Folge, sondern selbst Ursache von Gewalt, einer Gewalt, die dem Lebendigen als Verletzbarkeit seines Seins, als seine immanente Todesbedrohung, innewohnt: eine tragische Einsicht, die keine Akzeptanz, kein Gut-heißen des Unvermeidlichen beinhaltet, sondern im Schrei den Skandal des Seins kundgibt. Nur dadurch wird er überhaupt auf einer höheren Ebene als der der moralistischen Verwerfung thematisierbar - als Not der Erlösung von der physischen Verfassung alles Lebendigen, dem Eros des Lebens, der sich im Kreislauf wechselseitiger Vernichtung unendlich fortzeugt. Der Schrei ist Auflehnung des Menschen gegen sich selbst, ein Erschrecken, das ihn angesichts seiner selbst und alles Lebendigen überkommt. Im thematischen Zentrum steht nun nicht mehr der Mensch als Opfer oder Täter, sondern als der Erkennende, Wissende, das Unheil Offenbarende: diese Offenbarung ist der Schrei, der als Einblick in das, was ist, die Seele vor ihrem Zerreißen und Zersplittern, dem Wahnsinn des Seins, rettet und bewahrt: Der Mensch ist Mensch nur durch dieses geistige Moment der Transzendenz physischer Negativität, die im Aufweis der Not auch schon die Not-wendigkeit der Erlösung vorzeichnet. Das Ideologische, Sozialkritische & Moralistische vertieft sich damit ins religiöse Bewusstsein, dass die Auflösung aller Negativität, wie sie dem Menschen als geistigem Wesen überantwortet ist, einer ganz anderen Dimension angehört, dem Ethos des Menschseins selbst: seiner Befreiung von der Gewalt wechselseitiger Vernichtung, die Leben und Tod transzendiert.

Im Pasolini Triptychon vollzieht HH den Übertritt von der Zeichnerei in die Malerei; es ist der erste und auf lange Sicht auch einzige Eintritt in die Malerei, ein großer und bedeutender, vielversprechender Anfang, nicht nur was den konzeptionellen Entwurf und seine Aus- und Durcharbeitung angeht, sondern gerade auch angesichts des neugewonnenen Verhältnisses zur Negativität der Gewalt, was den großen künstlerischen Gehalt des Werkes ausmacht. Umso bedauerlicher mag es rückblickend scheinen, dass der Anfang, kaum begangen, auch schon wieder stehengelassen und preisgegeben wurde; das Pasolini-Triptychon bleibt ein Unikat, ein Seitensprung eines Zeichners, der ihn zu einem ganz anderen Werk geführt hätte als es heute vorliegt. Warum wurden die in ihm aufgerissenen Möglichkeiten nicht weiter verfolgt?- Blieben wir aufs Raten angewiesen, ließen wir es lieber; dem ist nicht so - denn das stattdessen Verwirklichte gibt selbst ausreichend Auskunft darüber, was sich dem seelischen Grundbedürfnis künstlerischer Gestaltung vorrangig aufnötigte: Die Rückkehr zur Welt der Zeichnungen entspricht einer seelischen Grundverfassung, die überhaupt nur aus der unmittelbaren Veräußerung seelischer Anlässe heraus künstlerisch tätig wird und sich im Schematismus der Zeichensetzungen realisiert. Sie aber gehört zur bildthematischen Zentrierung im Negativen des Menschseins, das als „gezeichnetes“ nach dem Bild verlangt.

Hinaustreten in die Landschaft

Dies lässt sich umgekehrt auch daran ersehen, dass HH die Malerei genau an dem Punkte wieder aufnimmt, wo die Thematisierung des Menschseins zurücktritt - den Variationen zum Thema: „Landschaft". „Landschaft" ist dabei stark zu hören wie „Bot-schaft" oder „Mann-schaft"; ein in sich ruhendes Ganzes, das einsam, welt- und bezugslos ebenso ein Einzelnes ist wie ein Gesicht. Als „Gesicht" (Anblick) hat die Landschaft das Menschliche an sich: Denn sie ist „Kulturlandschaft", vom Menschen bearbeitete - und nicht wilde, rohe und sich selbst überlassene Natur. Ihr Gesicht ist ein menschliches, auch wenn sich in ihr kein Mensch zeigt und auf ihn, sein Dasein und seine Arbeit, nur verwiesen wird: So schöpft die Landschaft ihre ganze Kraft aus seiner Abwesenheit, die als Menschenleere ihren atmosphärischen Raum bildet. Menschenleere Landschaft, die sich längsgezogen inmitten eines

Landschaft

Landschaft

unendlich Raumhaften, eines aus Luft und Wasser gebildeten Durchsichtigen herausbildet und Gestalt gewinnt, verspricht Aussicht auf Freiheit, Stillung allen Verlangens und Erlösung von aller Gewalt. Verloren und einsam inmitten einer kosmischen Himmelsweite, bietet die Landschaft den Blick ins Freie und Offene von Welt. Als solche ist sie „malerisch" - und entzieht sich allem Zeichnen, das eben nur dem „Gezeichneten": dem Menschen - eignet.
Aber dieses „Malerische" kann dem Betrachter auch unversehens umschlagen in eine Mauer von bloß aneinander gereihten Farbflächen: Da erfährt er sich in Gefangenschaft und Aussichtslosigkeit, die nichts mehr spürt als ihre Verlassenheit inmitten eines Überwältigenden - bis es sich ebenso unvermittelt wieder löst und umschlägt in den freien Ausblick. An der menschenleeren Natur: dem Welthintergund allen menschlichen Daseins, geht unvermittelt die Ambivalenz von kosmischer Freiheit und Gefangenschaft, von Erlösung und Heilsverlassenheit, auf. Es ist das „Malerische" von Welt im Gegensatz zum „Gezeichneten" des Menschseins: dem Stigma und Zeichen seines Seins, das nie malerisch als versöhnte Ganzheit, sondern nur als Bruch und Zerrissenheit aus einem geheimnisvollen „malerischen" Hintergrund hervortritt. Das Heraustreten aus der Negativität menschlicher Verhältnisse ist ein Hinaustreten in die menschenleere Landschaft als Zeugnis positiver, heilvoller menschlicher Tätigkeit, seiner Pflege und Kultur; und ist zugleich das Heraustreten aus dem Zeichnen in die Malerei, die am Landschaftlichen ihre eigenste, dem Zeichnen entzogene Bestimmung findet.

Landschaft

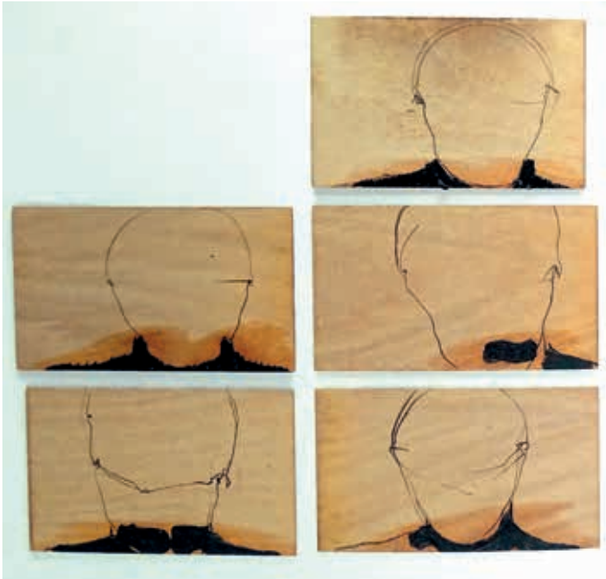
Zur Psychodramatik moderner Bilderzeugung

In aller technologischen Erzeugung ist es immer ein begrifflich in sich durchbestimmtes Wissen, das eins zu eins in seine gegenständliche Realität umgesetzt wird. Die hervorgebrachte Sache, etwa ein Möbelstück, ein Telefon oder Auto, ist genau das, als was sie geplant wurde. An der Realisierung ihrer bewußt intendierten Absicht hat sie deshalb auch das Maß und Kriterium ihres Gelingens. In aller geistigen und künstlerischen Produktivität aber verhält es sich ganz anders; und dies umso mehr dort, wo die geschichtliche Situation alle überlieferten Horizonte menschlicher Daseinsverständigung einreißt und den Menschen in die seelische Aufruhr seines ganzen Seins versetzt, aus der sich alle geistige Produktivität neu verorten muss. Der moderne Künstler muss alles aus sich selbst heraus, der existentiellen Aufruhr seines Seins, schöpfen; erst indem er sich ihrer entäußert, sie in gegenständlicher Gestaltung angesichtig vor sich bringt und daran offenbart, befreit er sich vom Druck der Unruhe, die ihn als innere Verzweiflung und Zerrüttung zur künstlerischen Hervorbringung treibt: Es ist ein elementarer Befreiungs- und Erkenntnisprozess, der in allem geistig-künstlerischen Schaffen am Werk ist und nur dort gelingt, wo er einen wesentlichen Überschuß erzeugt, der die bloße subjektive Befindlichkeit transzendiert: ihr nicht verhaftet bleibt, sie nur darstellt und reproduziert, sondern in die Offenbarung ihres Grundes hervorkehrt und dadurch in die Erfahrung eines Befreienden aufgehen lässt. Denn allein dies qualifiziert das Hervorgebrachte über eine rein psychotherapeutische Selbstentäußerung hinaus zu einem Werk der „Kunst“, d.h. der Selbstoffenbarung und -befreiung menschlichen Weltverhältnisses.
Es ist deshalb gerade für die geschichtliche Situation der modernen Kunst unumgänglich, dass sie sich in experimentelle Arbeitsfelder ergießt, aus denen sich die künstlerische Produktivität wieder neu gewinnen muss. Sowenig ihr Absicht, Plan, bewußte Intention und durchstrukturiertes Wissen zugrundeliegen, sowenig ordnet sich ihr erzeugtes Gegenstandsfeld einem einfachen Begriff unter, der darin realisiert würde: Freigesetzt aus allen überlieferten Maßgaben bleibt der künstlerischen Tätigkeit nur die Spontaneität eines seelischen Expressionismus, um den Raum auszuloten, der ihr jenseits des Weltverhältnisses wissenschaftlich-technologischer Rationalität noch die Möglichkeit bietet, das menschliche Dasein zu offenbaren. Es ist diese psychodramatische Situation, die den modernen Künstler allen Gefahren von Irr- und Abwegen aussetzt, die er in der Vielfalt von experimentellen Versuchsfeldern begehen muss, um sich seines Aufruhrs zu entledigen: Das lässt sich nicht vermeiden, nur übernehmen und durchstehen. Schon Caspar David

Friedrich schrieb: „Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er es auch zu malen, was er vor sich sieht“. Was er aber in sich sieht oder vielmehr spürt, ist vorerst nichts als die seelische Aufruhr, die nach Entäußerung in eine gegenständliche Gestaltung verlangt, um sich zu klären: Es ist die Entäußerung eines „pathos“, das sich im gegenständlich zum Vorschein Gebrachten entlädt und an dieser Entladung die existentielle Verletzung (trauma) des Menschseins widerscheinen lässt. Sie hebt jene Spannung auf, an der Andere zerbrechen - und rettet die „Seele aus Glas“ vor ihrem Zerklirren. Der seelische Expressionismus künstlerischer Tätigkeit oszilliert zwischen dem selbsttherapeutischen Versuch, der eigenen Psychiatrisierung zu entkommen, und der Notwehr, das eigene Menschsein vor seiner Verdinglichung zu bewahren, um ihm überhaupt noch andere Wahrheitsmöglichkeiten zu eröffnen. Was aus dem Innersten seine künstlerisch transzendierende Befreiung verlangt, ist ein weitgehend begrifflich Ungeklärtes und Namenloses, das auf gegenständliche Klärung drängt; erst indem es einem Explorations- und Forschungsfeld künstlerischen Erzeugens überantwortet wird, begegnet es sich aus der gegenständlich erzeugten Anschauung zu seiner Selbstaufklärung. Aber all dies gehört nun nicht mehr zum Vorhof künstlerischer Tätigkeit, sondern entfaltet sich zu einem eigenen thematischen Arbeitsbereich, um die Möglichkeiten von Kunst in der Moderne auszuloten. Wie schon im psychischen Automatismus dadaistisch-surrealistischer Produktionsweisen, das „Unbewußte“ von seiner Vergewaltigung durch die sozialisierte Realität zu befreien, oder auch den Improvisationen des „Free Jazz“ und aleatorischen Erzeugungsmechanismen von (tonalen, visuellen etc.) Erscheinungen, hat es auch die spontane Bildproduktion „tachistischer“ Manifestationen (gr. „tachys“: eilig, schnell) mit der reflexionslosen Entladung psychischer Energien zu tun, aus denen sich die Welterfahrung der Moderne künstlerisch neu zu klären versucht. Vieles, was dem Betrachter moderner Kunstproduktion als rätselhaft und unzugänglich, wenn nicht willkürlich und beliebig erscheint, hat darin seinen Grund: Es ist kein Einfaches, Künstler in Zeiten des geschichtlichen Zusammenbruchs aller Offenbarungsweisen der Kunst zu sein.

Seelischer Expressionismus und Schematismus

Gerade der bildgestaltenden Kunst muss sich dabei das Zeichnen - und sei es auch die farbige Pinselzeichnung - zu experimentellen Arbeitsfeldern erweitern, in denen sich die Kunst der Sichtbarmachung immer wieder neu auslotet und erprobt. Was sich bei HH bislang in der thematisch gebundenen Form von „Zyklen“ eine Vergegenwärtigungsinstanz verschaffte, entgrenzt sich in verschiedenen Arbeitsfeldern zur Überproduktion immer neuer und rastloser Versuche, sich im zeichnerischen und bildhaften Entwerfen zu überholen: Aus Bildern immer wieder neue Bilder schöpfen. Das Verfahren des seelischen Expressionismus, die innere Aufruhr in eine sichtbare Gestaltung überzuführen, um ihr eine Erscheinungswirklichkeit im Bildhaften zu geben, lässt sich füglich als „Schematismus“ bezeichnen. Kant verstand darunter „eine verborgene Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele“, genauer: der „Einbildungskraft“ (phantasia), zu einem unanschaulich, rein Begrifflichen einen Entwurf seiner möglichen Veranschaulichung vorzuzeichnen. Ein „Schema“ ist weder Begriff noch Anschauung, sondern eine begriffliche Vorzeichnung von Anschaulichkeit, ein unsichtbares Gestaltungsprinzip des Sichtbarmachens, das es aber - anders als im Verhältnis von Thema und Variation in der Musik - nicht außerhalb, sondern nur innerhalb der Variationen gibt, die es in bestimmten Abschattungen zur Erscheinung bringen.



Kopf

Es sind solche Schemata, die HH nun als Vorzeichnungen sichtbarer Gestaltungen seiner künstlerischen Forschungsarbeit zugrundelegt und experimentell in unzähligen Variationen auskundschaftet. Was sich in solchen, durch unterschiedliche Schemata voneinander abgegrenzten Arbeitsfeldern zum Vorschein bringt, ist immer eingebunden in die rein seelische Subjektivität, die ihre Macht künstlerischer Bilderzeugung unthematisch mit zur Darstellung bringt: Die Linienführung mag straff, entschieden, explosiv und angriffslustig auf den Leerraum ausgreifen - oder verzagt, entmutigt, zitternd und schwankend, nahezu ohnmächtig. In der Dramatisierung dynamischer Strichführung entäußert sich der Aufruhr der Seele in das hinein, was ihr sichtbar wird; an eruptiven Farbexplosionen offenbart sich das Scheitern einer Kraft an einem Widerstand, der sie sprengt und zerplatzen lässt: Dieses Zerplatzen der Kraft, des „pathos“ der Seele, ist ihre Offenbarung in die Sichtbarkeit. Umgekehrt wird der Verzicht auf gegenständliche Gestaltung zum Abzeichen der Ohnmacht des Menschen, sich überhaupt noch ein Bild von etwas machen zu können. In den malerischen Pinselzeichnungen, wie den Palimpsesten, mag die Gestaltungskraft breit und flächig dem Saugen des Papiers und seinen Wellungen nachgeben; oder sich ganz zurücknehmen - wie in den Verschlierungen und fädenziehenden Farbvertropfungen der großformatigen Malerei, die scheinbar ganz von selbst den Bildraum durchqueren: als würde sich das Bild aus seinen Farbmaterien selbst und ohne die willensstark gestaltende Hand des Künstlers erzeugen. In aller Darstellung stellt sich die psychische Energie, die sich in ihr entlädt, selbst mit dar - als die seelische Verfassung des kunsterzeugenden Subjekts, die sich in die körperlich bewegte Gestik des Zeichnens & Malens übersetzt und aus ihr widerspiegelt. Was die Bilder zeigen, ist mehr außerhalb als in ihnen; das bildhaft Dargestellte zählt weniger als die Geste, die es erzeugt und sich in ihr selbst bezeichnet - es wird zunehmends zum reinen Zeichen, dessen Bedeutung die sich in ihm artikulierende Weltverletzung der Seele ist, die um die Macht der Bilderzeugung kämpft. Es reicht deshalb nicht, das Gezeigte zu sehen; was eigens mit hinzuzusehen ist, ist der ungegenständliche seelische Grund der erzeugten Sichtbarkeit, der sich miterscheinend ins Bild drängt und seine atmosphärische Gestaltung prägt.

Dazu gehören im Zeichnerischen gerade alle nicht figurativ darstellenden Bildelemente, wie Kleckse, Verstrichelungen und die von HH ausdrücklich so benannten „Krakeleien“, die die Zeichenfläche durchziehen wie die zufälligen Bruchlinien (craquelure) von Einschüssen im Gestein: als würde auf zerbrechlichen Mamorplatten unter Blitzeinschlägen gezeichnet. In den Schriftzügen ist es dann das Hilflose und Ungelenke, was an den Krakeleien hervortritt, als wären sich die intitulierenden Worte ihres Bedeutungsgehaltes sowenig sicher wie der Schreibende seiner Motorik. Später nehmen rechteckig verstrichelte Verschattungen zu, die das Dargestellte verunklaren, alterieren und absondern: Verdichtungen, die als negative (nicht figürliche) Bildelemente die Zeichenfläche energetisch „aufladen“ (HH) und ihr jene „Elektrizität“ verleihen, die ihren atmosphärischen Spannungsraum

ausmacht: und aller glatten Wahrnehmung identifizierbarer Objekte mit dem Warnschild: „Achtung Hochspannung! Lebensgefahr!“ - entgegentritt.
Das negative Entzugsgeschehen menschlichen Daseins wird damit zur Methode seiner künstlerischen Offenbarung, die, indem sie etwas erscheinen lässt, es ebensoehr wieder verbirgt und verstellt, alterierend verunklart und unkenntlich werden lässt, damit aber jene Wahrnehmungsambivalenz qua -störung am Erscheinenden selbst erzeugt, die auf die er-sehende Seele und ihre Verfassung verweist - den Mangel an Sichtbarkeit und Verständlichkeit, worum es in diesem Entzugsgeschehen überhaupt geht. Das Erscheinende wird in der Gebrochenheit seines seelischen Ursprungs zurückgehalten, aus der es hervortritt: Was erscheint, kommt wie aus dem Untergrund der verletzten Seele und ist im Hervortreten schon zersplittert. Damit wird die Ratlosigkeit geschichtlicher Existenz selbst zu Inhalt und Thema des Bildes; kein missionarisches Verkünden, das selbstbewußt mit dem Finger auf den Fehl zeigt, sondern ein Fragen und Suchen, das sich seiner selbst unsicher ist, wird in den Schematismen praktiziert: Der Schematismus wird damit zu einer eigenen Art geistiger („geistlicher“) Übung, die sich nicht aus fester Ichbildung heraus an die Werkgestaltung macht, sondern wie eine freie Durchgangshalle nach vorne und hinten öffnet - in ein unbestimmtes Woher und bestimmungsloses Wohin, das sich in die unaufhörlich erneuernde Tätigkeit schematisierenden Verwirklichens versenkt - selbstvergessen und ichlos, offen und aufnahmebereit für das mögliche Sich-eingebären eines Funkens aus einem ganz Anderen heraus, das die schematisierende Tätigkeit gleichsam rückwendig überfällt und sie zum medialen Durchgang eines Sich-offenbarenden herabsetzt, das unversehens und plötzlich aus der Umsetzung des Schemas widerstrahlen mag. Denn das Schema entlastet von der ichlichen Rationalität eines zweckmäßig Zu-verwirklichenden; es gibt frei in den selbstvergessenen Tätigkeitsvollzug eines konzeptionell nur erspürten Auslotungsverfahrens. Damit hält es sich offen für ein Sich-mitteilendes, das als transzendierender Überschuß ins Schema eingeht und es auf die höhere Stufe der Kunst hebt, die sich allem gewollten intentionalen Verwirklichen entzieht und der handwerklichen Verfertigung nie von sich her wie ein Vorhandenes verfügbar ist - eine das Menschsein an ihm selbst erschließende und offenbarende Wahrheit seines Seins.

Verstümmelte Sichtbarkeit

In der bildlichen Darstellung ist dem Menschen das Sehen als Erzeugung von Sichtbarkeit selbst übereignet, das Zeichnen und Malen ein Er-sehen von Erscheinungen, das sich in alterierten Seelenverfassungen selbst thematisch werden kann. Wo der Mensch keine Sichtbarkeit mehr erzeugen kann, ist es auch mit dem Sehen vorbei: Der Verlust der Sichtbarkeit ist der Selbst- und Weltverlust einer Seele, die sich von nichts mehr ein Bild machen kann. Am Greifbarsten wird dies an einem Arbeitsfeld, das sich vorläufig als „Behindertes Zeichnen“ bezeichnen lässt. Wo ein brillianter Zeichner wie HH sich um seine ganze Könnerschaft reduziert, wird die Kunst selbst als Vermögen, Sichtbarkeit zu erzeugen, thematisch. In den Figurenstudien und vor allem im Pannwitz-Blick wird die Reduktion zeichnerischer Darstellung in ein Äußerstes getrieben - die Regression des Zeichnens in die Hilflosigkeit der Kinderzeichnung, ihre Psychiatrisierung zur wirren Krakelei. Wer zeichnet so?- Der Behinderte, motorisch und/oder psychisch-geistig Gestörte, kurz: die ganz und gar hilflose, weltverlorene Seele, die in sich und mit der Sichtbarkeit der Welt zerfällt, und nun, in sich zusammengebrochen, nur noch mit äußerster Mühe versucht, sich eine Sichtbarkeit, eine Verständlichkeit der Dinge zu erzeugen. Die zerrissene Seele ist nicht mehr Gegenstand der Darstellung, sie wird zu ihrem sich selbst darstellenden Subjekt; ihre Not bedeutet sie an hilflos hingekrakelten Zeichen, die wie ein Ruf ins Leere hinausgehen. Wo sich die Seele kein Bild mehr von etwas machen kann, zerfällt sie in sich selbst an allem Weltverstehen; aber nicht wie im Wahn, der sich bilderzeitigend ins Übermaß phantasmagorischer Erscheinungen entlädt, auch nicht wie in der Schwermut, der nichts mehr gilt. Es ist vielmehr eine ohnmächtige Zerbrochenheit, die nur noch verstümmelte Menschen, an Leib und Gliedmaßen „de-konstruierte“ und willkürlich „re-konstruierte“ Körperteile zur Anschauung bringt. Das Ganze, in sich vollendete Heile, fehlt - stattdessen Zerbrochenes, zusammengestückelt zu leiblich behindertem Dasein, groteske Figuren leiblicher Rekomposition. Was in der Selbstdemontage künstlerischer Gestaltungskraft gezeigt wird, ist jenseits aller Kunst nur noch die hilflos zerfallende Gebärde seelischer Versuche, sich ein Bild zu machen - von sich selbst, von Anderen und Dingen, von Welt überhaupt; aber was ins Bild gebracht wird, ist die Verstümmelung alles heilvollen und gesunden Ganzen, eine Pathologie des Menschseins, die sich selbst darstellt.
Aber der Schematismus pathologisch behinderten und verstümmelten Erzeugens von Sichtbarkeit, so variationsreich er immer wieder ausgeführt wird, entfaltet eine innere Dynamik, die ihn über sich hinausführt - zu einer neuen Ganzheit, die aus

Figurenstudien

Figurenstudien

Figurenstudien

Pannwitz-Blick

Pannwitz-Blick

Pannwitz-Blick

Figurenstudie

Figurenstudie

der Zerstückelung wiedergewonnen wie eine Versöhnung wirkt: Das Arbeitsfeld erweitert sich, indem an die Stelle der Zerstückelungen die sorgsam und bedächtig durchgezogene Linie tritt, die ein Ganzes umrahmt und durch die Inversion der Kontratswerte: weiße Kreide auf schwarzem Tuschegrund - das Leuchtende der Gestalt vor dem dunklen Welthintergrund wie ein Versprechen neu gewonnener Ganzheit herausstellt. Das behinderte Zeichnen verwandelt sich zum kindlich-naiven, das sich als erneuernde Weltwahrnehmung in einfachen Umrissen manifestiert, wie sie einer frischen, aus der Kindheit aufblühenden Seele als Verweis auf Übermenschliches, mythisch Fabel- und Märchenhaftes aufgehen mag: Ein Religiöses, Transzendentes meldet sich an, unverbrüchlich in seiner „heilen" Ganzheit, ersehen aus dem Weltdunkel als Anfang einer neuen Sichtbarkeit der Dinge, die der Künstler nur in kindlicher Manier anzuzeigen wagt.

Zeichnungen

Im Urwald der Seele

In der betonten Abkehr von der ihrer selbst bewußten Zeichenkunst erzeugt sich auch der Schematismus eines weiteren Arbeitsfeldes, das mit den Pinselzeichnungen der „Palimpseste“, verblichener Schriftstücke, seine Gestalt gewinnt. Eine freie und fast spielerische Linienführung, absichtslos ohne Ziel und Grund, entfaltet den durchtränkten Untergrund zu einem Wahrnehmungsfeld, das den Blick freigibt auf eine verschlungene Ur- oder Vorwelt, ein Urtümliches, das mitunter afrikanisch anmutet, steppenhaft, mit sich im Hintergrund abzeichnenden menschlichen Figuren; oder auch sumpfartig wie eine Unterwasserwelt aus Schlingpflanzen, verträumt und trotz allem Dickicht doch luftdurchlässig, mit auf- und absteigenden Spiralformen, Verblassungen und Verdichtungen, die Nähe und Ferne, Distanz und Räumlichkeit evozieren: Es ist ein Blick zurück in die Schrift, die die Seele schrieb - im doppelten Wortsinne; ein Blick in die Seele, die nach der alten Metapher als „Schreibtafel“ (Platon) alle Begegnisse und Widerfahrnisse ihrer Welterfahrung in sich eingeschrieben hat. Die „Palimpseste“ sind Seelenbilder, die die Seele als Zeitraum zeigen, darin alles zugleich ist: Gewesenes und Vergangenes aufscheint und verblaßt, fortwirkt und sich entzieht, Künftiges sich abzeichnet, erwartet und geahnt wird - alles im Jetzt, das bedrängt und erhebt und zugleich zusammenhält in einem und demselben Zugleich, was war und was kommt. Die Zeit ist der Raum der Seele - das Zugleich von Gewesenem, Künftigen im Jetzt der Gegenwart, das zurück- und vorblickend das Dickicht seiner Erfahrungen durchwandert, unterwegs im Urwald der Seele, durchwest von Ferne und Nähe, ein Urtümliches, „vor-zivilisisiertes“ Dasein des Menschen erinnernd. So gelingt es HH gerade durch eine subtile Aquarelltechnik, die Zeitdimension, die der Gleichzeitigkeit des Bildes zutiefst zu widersprechen scheint, als seelischen Raum zur Anschauung zu bringen. Es ist eine ins Vor- und Unbewußte zurücklangende Traum-Zeit-Welt der Seele, die sie weit zurückerinnert an ein vorgeschichtliches Dasein und dort verortet, wo sie hingehört - in die Natur, die Welt, irgendwo zwischen Himmel und Erde. Da leuchtet allem Bedrückenden

Palimpseste

Palimpseste

Palimpseste

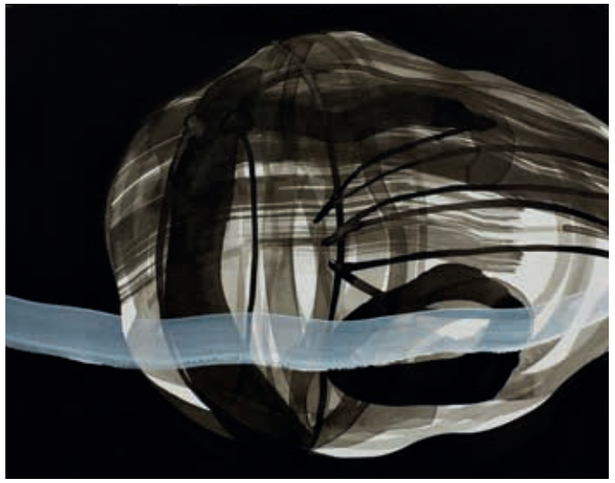
Palimpseste

Schöpfung

Lenz

Lenz

zum Trotz ein Befreiendes in die Gefangenschaft der Seele hinein. Das Schema der Pinselzeichnungen kann sich, wie in den Bildbeigaben zu W Weyers auch thematisch ungebunden in Ghirlanden menschlicher Existenz auflösen, die sie wie einen Blumenschmuck umfangen. In den Pinselzeichnungen zu „Lenz“ aber verdichtet sich der Schematismus wieder zur Darstellung von Not und Drangsal der gejagten Seele, die nur halluzinatorisch im Wahn ihrer Phantasien auf Erlösung von aller Daseinsqual hofft; bis zuletzt in „Thymos“ das Schema ganz in den seelisch vor sich hindunkelnden Abgrund des Gemüts versenkt wird.



Thymos

Thymos

Golgotha oder die Schädelstätte des Geistes

Ein ganz anderes, ungleich dramatischeres Arbeitsfeld wird durch den Schematismus der Kopfzeichnungen eröffnet, der die innerste geistige Verletztheit des Menschen ins Zentrum der Darstellung hebt. Das Schema ist außerordentlich fruchtbar und weist eine Unzahl von bemerkenswerten Variationen mit einer ganzen Reihe hervorragender Arbeiten und Entwicklungsmöglichkeiten auf. Im Umriß des bloßen Kopfes hat die Seele nun ihren Erscheinungsort: das Gesicht - verloren; was bleibt, ist der auf dem Rumpf aufruhende Schädel, nicht stolz erhoben gen Himmel und Sterne, aufrechten Gangs im Ungeheuerlichen von Welt, sondern wie durch eine unsichtbare Schwerkraft leicht nach unten gezogen, gedrückt und in sich gekehrt, ohne jeglichen, durch die Offenheit eines Gesichts vermittelten Weltbezug: Da ist nichts als Verletztheit, tiefe geistige Verletztheit im Menschsein, seiner Weltoffenheit, seiner Kraft und seinem Vermögen, den Gang seines In-der-Welt-seins in Freiheit zu verwandeln. Es sind gesichtslose, de-personalisierte Umrisse (mit oder ohne Schulteransatz oder leiblicher Erdung), die aus namenlosen Weltfeldern ins Bild ragen, mal aufsteigend oder herabsinkend, mal seitwärts liegend, nach unten oder oben gewandt; einsam den Kopf vor die Brust haltend als letzte Verteidigung des Herzens, oder den Kopf ganz in den Leib einsenkend, ihn gleichsam mit geistiger Besinnung durchtränkend, wie Mönche und Heilige auf der Suche nach dem verlorenen Gott. Mitunter zeigen sich blutende Kopfverletzungen, die von der Schädeldecke wie vom Himmelsgewölbe herab nach unten in die Seele, die nichts mehr hält, herabtropfen; oder Zweisamkeiten einander bedrohender oder verängstigt gedrückter Existenzen, auseinanderschwebende und doch irgendwie zueinanderstrebende Wundmale menschlichen Seins. In keinem anderen Arbeitsfeld wird Dramatik des Menschseins in vergleichbarer Intensität gezeigt: Es ist die Schädelstätte des Geistes, der sich im Schmerz seiner selbst und darin seinen welthaften Stand verliert. Was geschieht mit dem Menschen, wenn er sich von allen Bindung lossagt?- Er fliegt sich selbst davon, bar aller Erdanziehung, aller substantiellen Schwere des Seins; nicht weil er leicht würde, sondern weil er verhältnislos geworden nur noch in sich west.

Dabei ist der Kopf gerade kein „intellektuell verkopfter“, sondern die in sich gerundete Blüte der Seele als Aufschuß des ganzen Menschseins in seine Welthaftigkeit, die ihn wie ein anonymes Feld umfließt, bedrängt und durchwest. Auch der Kopf ist eine Welt; ob er als eigens ausgegrenzte Farblandschaft eine, seine eigene Welt entfaltet oder im Leeren des Raumes nur mitschwingt, durchzogen von allen Wettern und Gezeiten; ob er verletzt und mit Mullbinden umwunden in

Kopf

sich dahindämmert oder aus der leiblichen Gestimmtheit aufsteigt als der reine Blütenkelch gesammelter Welterfahrung - immer ist er das Wundmal des Menschseins selbst, das sich in seiner wesenhaften Welthaftigkeit und wie es mit ihr steht, angesichtig wird. Der Kopf - Ursprung und Führungskraft, Diamant menschlichen Daseins - wird zum ausgegrenzten Hohlraum; seine Leere ist die zerbrochene Weltfülle seines Daseins, mitunter reduziert auf die reine Schädelform: Da bleibt nichts als die Negation dessen, was er sein könnte, was er zu sein hätte - das Versprechen einer Möglichkeit, einer Wirklichkeit wesenhaft geheilten Menschseins, das sich im Schattenwurf des davorstehenden Betrachters zum Anblick seiner selbst zusammenzieht: „Das bin ich, das ist die Wahrheit meines Seins“! Der gesichtslose Kopf vertritt mich und dich und jeden Betrachter, der in ihn einsteigt, weil er selbst kein Angesicht trägt und gesichtslos in der Anonymität menschlichen Seins verhüllt bleibt, das einsam und allein, ein „deutungslosen Zeichen“ (Hölderlin), sich selbst zum Rätsel wird. Und was sieht er, was wird ihm gezeigt?- „Ecce homo“ - „Da sehet den Menschen, den leidenden, im Abgrund seines Seins verletzten Menschen“! Ins Wesentliche zeigend notiert HH (in One + One) zu den Köpfen: „Ein Haupt voller Blut und Wunden“. Wer ist das?- Christus, der als Sinnbild und Inbegriff menschlichen Leidens, von Gewalt, Folter und Tod heimgesuchte Mensch: der Gekreuzigte, der alles Leiden der Welt auf sich nahm.
Die Kopfzeichnungen sind Variationen des aus der christlichen Ikonographie nur allzu bekannten dornenbekränzten, von Blut überströmten Hauptes des Gekreuzigten: Christus Bilder, die nur das Leiden zeigen, aus dem die Erlösung als „Auferstehung“ erfolgt. Auch wenn nicht jede Kopfzeichnung den Archetypus des leidenden Christus selbst zeigt, wird er doch immer mitassoziiert; als Inbegriff leidend-erlösungsbedürftigen Menschseins ist er in alle Köpfe mit hineingezeichnet: Er ist der große Anonyme, den alle Bilder ins Bild holen und der am Kreuze seinen ungeheuren Ruf in die Welt hinausschallen lässt: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“?- Er bleibt ohne das Versprechen der Erlösung hängen, ein Stück ausgeblutetes Fleisch, das Mensch war, sofern es auf Erlösung von allem Leiden hoffte. So erscheint er dann auch in großformatigen Malereien

Kopf

Kopf

Kopf

Kopf

Kopf

Kopf

wie „Passio“ und „Corpus Christi“ als bloße Leiblichkeit ohne Kopf. Die Erlösung bleibt aus - und dies ist der tiefste und höchste Schmerz, an dem sich der Mensch den Kopf blutig stößt, sich selbst und anderen.
Aber ist dies nicht das innerste Mal des Künstlers (HH) selbst?- Es entspricht dem seelischen Expressionismus der Subjektivität, immer nur sich selbst - seinen innersten Antrieb, ins Bild zu entäußern und zu klären; und wie umwegig die Selbstdarstellung in allen bildhaften Entäußerungen auch sein mag, so ist es im Kern doch immer der bilderzeugende Grund der Seele selbst, der sich aus ihnen widerspiegelt. Darin aber ist der hervorbringende Künstler (HH) selbst zu Christus geworden: Der künstlerische Negativismus enthüllt sich als „imitatio Christi“, die an der Unerlöstheit alles Welthaften ihren entscheidenden Kerngehalt hat. Die künstlerische „imitatio“ ringt um Sichtbarkeit, und dies heißt: um Aussicht auf Erlösung und Befreiung von allem Übel, die an allem zum Vorschein Gebrachten, jeder nur möglichen Sichtbarkeit scheitert. Und wie HH als Behinderter, als Kind und „Idiot“ (Dostojewski) in die „imitatio Christi“ eingeht, so der Betrachter, der sich an den Köpfen als Schattenwürfen seines eigenen Seins als der unerlöste Christus begegnet: Als „Ecce homo“ kommt er sich aus dem Bild selbst entgegen. Es ist diese religiöse Intensität, die Künstler und Betrachter in der „imitatio Christi“ und damit in Christus selbst vereinen, aus der die Kopfzeichnungen ihre einprägsame Strahlungskraft beziehen, die auch noch die moderne Seele ins Unvergessliche ihrer zweitausendjährigen Bildungsgeschichte aufweckt.
Damit bringt sich nun gewissermaßen die ganze künstlerische Tätigkeit von HH auf ihren Begriff: Der Negativismus hat einen Sinn - und dieser ist ein religiöser, genauer: ein zutiefst christlich geprägter. Je ausschließlicher und inständiger die negative Zentrierung im Leiden, desto deutlicher und vernehmlicher der Ruf nach Erlösung; an ihn übereignet sich das zerfallene, irregewordene Menschsein, das in seiner Wunde nur bohrt, um die religiöse Transzendenz des Erlösenden herauszufordern. Denn dies ist der Kern der christlichen Leidenszentrierung: dass sie nur umwillen ihrer Erlösung existiert, die im Ruf nach Transzendenz aus sich herausfährt. Allein dies macht das Christentum zu jener leidenszentrierten Religion, die sich im Negativismus der Moderne unter den Bedingungen ihres Transzendenzverlustes fortführt. Im Negativismus der Kunst wird die metaphysische Verletztheit des Menschen als Kernproblem der Moderne thematisch: Aus ihr schöpft die Bildwelt HHs das sie tragende Pathos substantiell verletzten und leidenden Menschseins, das sich in die ganze Schwingungsbreite seiner Arbeiten ausbreitet und zu jenem Kern auskristallisiert, der den seelischen Grund der bildhaften Selbstentäußerungen selbst umgrenzt - das Mal des verlorenen Gottes.

Kopf

Zentrierung in christlicher Thematik

Fast wie von selbst geht der Schematismus der Kopfzeichnungen durch den verlängernden Umriss der Leiblichkeit über die Darstellung der „Nothelfer“ (1999), die zusammen mit den „Todsünden“ (2000) die christliche Dimension künstlerischen Selbstverständnisses auch ausdrücklich benennen. Das Übergewicht der künstlerischen Produktion, sei es in Zeichnungen oder großformatigen Malereien, fällt nun ganz auf die Seite der christlichen Thematik, die allein schon durch die Titel kundgibt, dass es nicht um Auseinandersetzung oder Problematisierung, sondern um das künstlerische Bekenntnis zum Christentum als Leidenskult und negativer Transzendenzbezogenheit geht: Kenosis, Kreuzweg, Misericordia, Passio, Corpus Christi, Pietà, Maria voll der Gnade, Archangelus, Kreuzabnahme, Sieben letzte Worte, Benedicere, Miserere, Tremendum, Sacramente, Zehn Gebote, Abendmahl, Propheten, Apostel, Päpste (…) entfalten eine rein christliche Glaubenswelt, die auch dort, wo etwa antike Figuren wie Prometheus oder Antigone benannt werden, die Bildatmosphäre bestimmt. Der Negativismus als leidenszentrierte Erlösungssuche hat das ganze Paradox der Moderne an sich, dass er am Christentum als geschichtlich überkommener und aufgehobener Daseinsverständigung festhält: also nicht aus ihm heraus- und in eine grundsätzlich verwandelte Klärung menschlichen Weltverhältnisses eintritt, sondern es als den Tod Gottes: den Verlust der Erlösung - praktiziert: Das Negative wird zur rituellen Begehung religiös hoffnungsloser Subjektivität, die sich an ihm gleichwohl eine Erinnerung ans Heil warmzuhalten versucht und sich bis in die „imitatio Christi“, das Auf-sich-nehmen allen Leidens als höchsten Adel des Menschseins, steigert.
Historisch waren die christlichen „Nothelfer“ Märtyrer, Opfer grausamster Gewalt, denen allein die Standfestigkeit ihres Erlösungsglaubens die Not des Todes durchzustehen half. In der Bildwelt von HH sind sie nun aber zu ebenso gesichts- wie hilflosen Umrissen geworden - wem sollten sie oder ihr Vorbild da noch helfen? Wir sehen nicht, was wir von Helfern in der Not erwarten: kräftige und gediegene, weise und im Leben erprobte Männer und Frauen, Gestaltungen der Macht des Daseins, mit dem Negativen umzugehen und seine Not zu wenden. Stattdessen sind die Nothelfer nun selbst zu armen Tröpfen geworden, denen die Not von überall hilflos herabtropft, blind und taub geworden in ihrer eigenen Not. Die Not der Nothelfer ist, dass sie nun keiner mehr braucht: Das moderne Leben ist notlos geworden, gesättigt. Wo der Mensch das Glück erfunden, sich in seiner Wohlbefindlichkeit eingerichtet hat, sind sie in der Notlosigkeit des Menschen überflüssig

Nothelfer

Nothelfer

geworden. Die Not der Nothelfer ist die Notlosigkeit derer, für die sie Nothelfer sein sollten; es fehlt das Gespür für die Not, die allein transzendenzeröffnend wirken und ins religiöse Bewußtsein aufgehen kann.

Nicht besser steht es mit all den Propheten, Aposteln, Päpsten und Mönchen, die zwar noch der Glanz eines erlösenden Heilswissens umgibt; aber der ist nun zum Schein geworden, den niemand mehr braucht, und so verharren sie in ihrer Einsamkeit, regungslos und unbeweglich, Totgesagte der modernen Lebenswelt. Wie mittelalterliche Kampfschilde ragen sie in sie hinein und zeigen Spuren eines verzweifelten Abwehrkampfes, die als Rißlinien in die Farbmassen eingegraben oder mit der Flex in die Holzmedaillons eingeschnitten wurden. Es ist eine zerstörte Welt christlichen Erlösungsglaubens, die sich in ihnen kundgibt, eine Welt religiöser Notlosigkeit, die ihre Narben nur im Gegenbild der Wehrlosigkeit religiös verlöschender Erinnerungen abzeichnet und sich eher in die Fortschrittsgläubigkeit, den Moralismus oder die Therapie flüchtet, als das lebendige Dasein aus seinem Grunde neu zu klären.

Propheten

Propheten

Mönche

Mönche

Apostel

Apostel

So sind auch die „Todsünden“ (Stolz, Neid, Habsucht, Unzucht, Faulheit, Völlerei, Zorn) keine moralischen gegen theologische Gebote, sondern ethische, in denen der Mensch sein Leben verwirkt: Denn der Verlust religiöser Transzendenz heißt, dass er sich nicht mehr am Bewußtsein des Ewigen hochbildet. Als nur vergängliches, dem physischen Verlangen und seiner Negativität überlassenes, weiht es sich dem Tode. Der Mensch verwirkt die Bildungs- und Gestaltungskraft seines Seins und erstirbt sich selbst als Kraft und Vermögen, sich aus der konstitutiven Gewaltförmigkeit seines Daseins zu befreien und diese Befreiung als die Überwindung physischen Lebens zu Tugend und Tüchtigkeit zu verkörpern, die ihm den

Todsünden/Faulheit

Siegel eines transzendierenden Ewigen verleiht. Aber wie werden die Todsünden ins Bild gebracht?- Als großformatige Farbflächen, in die dreisprachig das Vergehen gegen die Ewigkeit hineingekrakelt ist. Ist jedes Bild eine offengeschlagene Aussicht, ein Fenster, darin einer gestalthaften Erscheinung Platz geboten wird, sich darzustellen, dann sind es Un-bilder, in denen sich die Farbmaterie selbst darstellt, also kein anderes zeigt, sondern nur sich selbst bedeutet: eine Bedeutung, die deshalb bildlos nur sprachlich angezeigt wird. Die „Materie“ assoziiert

„Mater“, die Mutter als stofflichen Urgrund, aus der alles Gestalthafte hervorgeht; ihre Selbstdarstellung ist die des allgemeinen, form- und gestaltlosen Naturwesens, das aller Ausbildung zur Gestalt voraufgeht und als Aufruhr der Farbmassen die seelische Gestimmtheit anzeigt, die in dem sich verwirkenden Leben: den „Todsünden“ - zur Geltung kommt. In den aufgewühlten Farbflächen stellt sich das Pathos des Lebens selbst als Aufruhr leibend-lebendiger Befindlichkeit dar; aus ihm steigt das Wort (logos) herauf, das es dann bezeichnet. Das fleischlich leibende Leben, überwältigt vom Aufruhr seines Lebensverlangens (eros), blüht aus ins Wort; und so sind die einzelnen hineingekrakelten Bezeichnungen keine

Todsünden/Neid

äußerlich aufgeklebten Etikette, sondern Ausblühungen des „Pathos“ des Lebens selbst, der Seelenaufruhr, die sich ausspricht und aussprechend erkennt als das, was sie ist. Am Anfang war nicht das Wort (logos), sondern das Pathos leibenden Lebens - die Weltbefindlichkeit des Menschen als das nackte Leben, das rein als solches und von sich her dem Tod: seiner eigenen Negativität - verfallen ist. Dies ist seine Verfassung als „Todsünde“, also nichts, was der Mensch einmal zufällig begeht oder auch vermeiden könnte: Vielmehr gehört sie ihm wesensmäßig zu

- als dieses Fleisch, das leibende Begehren und Verlangen (eros), das sich erst im Aussprechen seiner - dem „logos“ - erkennt und damit in seine Befreiungsmöglichkeit freigibt: den Zeichen der Transzendenz, die als „elevatio“ (Erhebung) und „translatio“ (Übertragung) ein Anderes zur Not des Daseins anzeigen.
Diese Betonung des Fleisches, der leibenden Fleischlichkeit des Lebens, beherrscht dann auch die Darstellung des „Nackten Lebens“, wie es das Triptychon „Corpus Christi“ im Rahner-Haus zeigte: Dreifach gestückelt hängt da totes Fleisch in Stücken herab, wie im Schlachthof die von Fleischhaken herabhängenden Leiber geschlachteter Schweine, die zerstörte Integrität leiblichen Lebens auseinandergerissen in drei

Corpus Christi

Sichten, die sich wie zufällig aufblickend um den Leichnam scharen: Es ist das „factum brutum“ des Kreuzestodes, dissoziiert von seiner Heilsbedeutung - von all dem, was die Moderne ohnehin als Illusion, Lüge, Täuschung und Betrug bezeichnet. Ist es nicht dieser desillusionierte Blick der Moderne, der in all dem menschlichen Leiden keinen „Sinn“, keine höhere, es aufhebende und verklärende Bedeutung mehr sieht? Was ist sich der heutige Mensch anderes als ein evolutionsgenetisch fabrizierter, neurophysiologisch virbrierender Fleischhaufen, eine Maschine von Produktion & Konsumtion, die keinen anderen Inhalt mehr hat als die sich selbst verzehrende Negativität des Lebens? Was soll da noch ein Gekreuzigter? Schlachtvieh der Weltgeschichte?

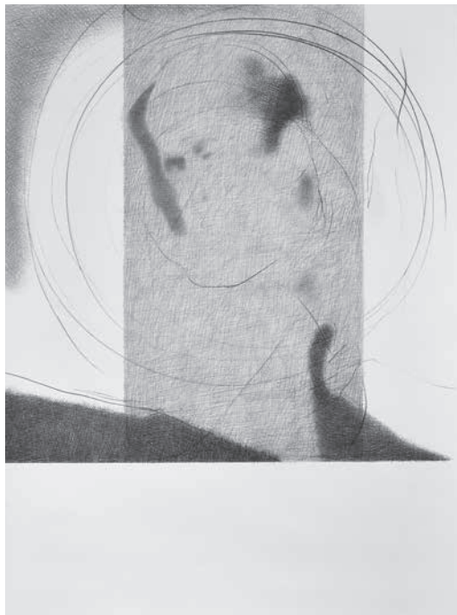
Corpus Christi

Corpus Christi

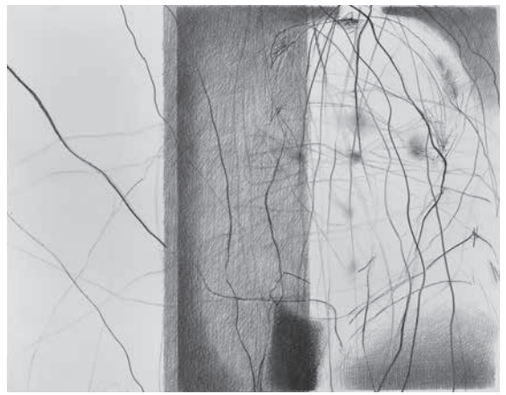
So ist es auch im „Versuch über das Altern", einer Fortentwicklung des Schematismus der Köpfe, nicht das glorreiche, siegreiche Leben, das im Verfall noch durchscheint, sondern im Gegenteil, das sich auflösende und vernichtende Leben selbst, das die Individualität, ihr geistiges Selbstsein zerstört und in den Naturprozess zurücknimmt: Es ist der dem Leben selbst immanente Negationsprozess von Krankheit und Tod, Zerfall und Auflösung, den jeder als seine Vernichtung durchzustehen hat - da ist kein heiles Leben in Sicht: nackt ist es illusionslos nur sein Vergehen, das Zerbrechen der individuellen Form, die es einmal vorübergehend annahm; und wir, die

Versuch über das Altern

wir dies als moderne, religionsprivative Menschen erleiden, sind auswegslos der vernichtenden und zerstörenden Macht des Lebens ausgesetzt, die durch alles Lebendige wie ein reißender Sturm hindurchgeht. Wer von den Propheten weiß da noch etwas, wer könnte noch ins Göttliche, Befreiende und Erlösende weisen, wer von den Jüngern wüßte noch, wem folgen? - Da gibt es keine Sicherheit mehr, es liegt alles zerbrochen in Scherben - und ist nicht gerade dies die Situation modernen Menschseins, die in den Zeichnungen, etwa zu Lazarus oder Judas, immer wieder beschworen wird? Wie könnte da der Mensch noch aufstehen, wie einst Lazarus, und überhaupt: wozu? Und ist Judas nicht die Paradoxie, durch den Verrat die Erlösungstat zu ermöglichen? Als Wiederholung jener „felix culpa“, die den Menschen nackt und damit erlösungsbedürftig machte? - Sind wir als moderne „Brüder“ des Judas nicht allesamt Verräter der Ewigkeit an die Vergänglichkeit, die wir nicht mehr in Freiheit verwandeln können? Woher und wie soll uns dann noch ein Aufwachen kommen zu höherem geistigen Leben? Kann das - für Verräter - noch ein Glaube an transzendente Erlösung sein?



Lazarus



Bruder Judas

In „Maria voll der Gnade“ ist es ein von oben herabstürzender Brandsatz, der ihr, Maria, die Gnade verkündet, den Erlöser zu gebären: die Menschwerdung Gottes. Aber die Gnade der Ausgebranntheit, der Entleerung von aller Ichsucht und Eigenheit, ist eine dem „burn out“ Syndrom des moderne Subjekts diametral

Maria voll der Gnade

Pietà

entgegengesetzte. In der „Pietà“ kehrt HH das traditionelle Motiv: „Maria mit dem Kind“ um in die Todesklage, die damit zum Fluch der Geburt wird: Sie zeigt die Gottesmutter Maria nicht (wie in der Tradition) mit dem über den Schoß ausgebreiteten Leichnam ihres Sohnes, sondern mit dem Kind, fast noch ungeboren geborgen im Schoß der allesumgreifenden, kosmischen (Welt-)Mutter. Eine „Pietà“, die dem Kind, dem hoffnungsfrohen Leben gilt, ist bestürzend: Es ist das Wissen, was diesem Kind, dem Jedermann „Jesus“ bevorsteht - der Fluch des Lebens, der von

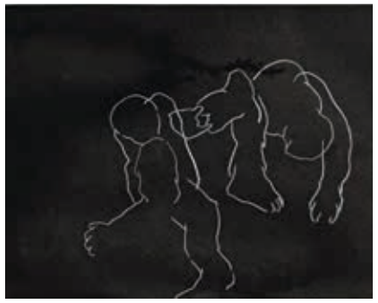
Anfang an auf jedem lastet, unentrinnbar Leiden und Tod übergeben. Selbst der Gott: der Erlöser, unterliegt diesem Fluch des Lebens und muss ihn auf sich nehmen, um den Menschen den Weg ihrer Befreiung von aller Negativität zu weisen, ob sie ihn nun gehen wollen oder nicht. Die „Pietà“ zeigt nicht auf den Tod als isoliertes Moment, sondern auf das Leben als ganzes; und schließt darin auch noch die Vergeblichkeit des göttlichen Opfers ein, das an der Unbelehrbarkeit der Menschen, die vom Fluch leibenden Fleisches nicht lassen können, scheitert. So scheint auch die dreifache Ausführung, mehr Pinselzeichnung als Gemälde, die Ganzheit des trinitarischen Gottes zu umschlingen - und nicht nur den „Sohn“: Der Fluch des Lebens macht auch vor Gott selbst, sei es der „Vater“ oder der „Heilige Geist“, nicht Halt.

Pietà

Pietà

Die christliche Bildthematik erhält so ihr eigenes Schwergewicht. Sie stellt Fragen über Fragen, die auch außerhalb und losgelöst von jeder christlichen Daseinsorientierung die existentielle Grundverfassung modernen Menschseins aufrütteln. Nicht zuletzt darin liegt ihre künstlerische Intensität, die Wahrnehmung in die geschichtliche Selbstbesinnung „de profundis“ freizugeben. Ist die Moderne die geschichtliche Epoche der europäischen Kultur, in der das Christentum nicht mehr die Metaphysik des Daseins, sondern nur noch den Bodensatz ethischer Affektivitäten bildet, die sich moralisch aufführen, dann ist auch das Bekenntnis zum Christentum ein zwiespältiges und gebrochenes: Es bezeichnet nicht das Heil gegen das Negative, sondern den Brandsatz des Negativen selbst, der sich im Negativismus der künstlerischen Tätigkeit zur Besinnung bringt.

Wege des Zeichnens und Malens



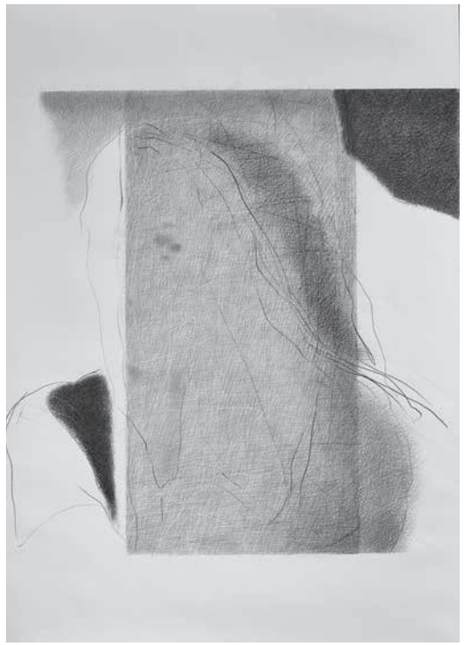
Zeichnung

Zeichnung

Portrait

Die christliche Thematik ist zwar zentral, insofern in ihr der Grund der metaphysischen Verletztheit des Menschen hervorgekehrt und ausdrücklich begangen wird, aber nicht ausschließlich, weder als künstlerisches Bekenntnis noch als Medium der Werkgestaltung. Der leitende Impuls der künstlerischen Tätigkeit bleibt auch außerhalb der christlichen Thematik die Auslotung substantiell verletzten Menschseins, die ihre entscheidende Grundlage am Zeichnen als experimentellem Forschungslabor der Sichtbarmachung hat. Davon zeugt die Überfülle von Zeichnungen, die in der Fortentwicklung der mitunter auch aneinander durchkonjugierten Schematismen sich in zwei inversen stilistischen Einheiten gruppieren: den schwarz auf weiß (Bleistift auf Papier) erzeugten Erscheinungen von Gesichtern, die, von Bruchlinien und Rissen durchzogen, gefangen im Dornengestrüpp ihres Daseins, durch verstrichelte Abschattungen um ihr Gleichgewicht gebracht die ganze negative Aufladung ihres elektrifizierten Erscheinungsraumes umgibt; und den weiß auf schwarz (Kreide auf Tusche) zum Leuchten gebrachten Umrissen menschlicher Gestalten, die aus der Abwandlung des Behinderten-Schematismus zum kindlich-naiven Zeichengestus hervorgegangen ein narrativer, Bildergeschichten erzählender Zug („Comic-haftes“) kennzeichnet. Auffallend ist aber eine dritte Gruppe von Zeichnungen, die mit den Portraits von wirklichen oder imaginären Personen die Zuwendung zum ganzen - nicht notwendig „heilen“ - Menschen vollziehen. An die Stelle des bloßen, depersonalisierten Allgemeinen (wie der Köpfe) tritt die reale, konkret individualisierte Wirklichkeit menschlicher Gesichter, die fragend oder nachdenklich, zweifelnd oder schöpferisch das metaphysische Geschick ihres Daseins als ihr konkretes Lebensschicksal austragen. Der Zug zum realen Menschen setzt sich durch; er ist nicht mehr bloß allgemein Kopf oder Leib, sondern „Person“ als das jeweils individuell zu bewältigende „Hindurchtönen“ (per-sonare) seiner metaphysischen Situation, die sich im Gesicht als dem Erscheinungsort der Seele widerspiegelt.

Kopf



Portrait

Zeichnung

„Rostbilder“

Wohlunterschieden von der zeichnerischen Dramatisierung des Menschseins entfaltet sich das Malerische weiterhin in Landschaften als menschleeren Freiräumen, die einem eigenen Schematismus horizontal angelegter Farbschichten oder ausgegrenzter Farbfelder unterliegen: Das Schwere, Volle und Dichte der Erde: dem Ort der Dramatik menschlichen Seins - lichtet sich in die Leere eines leichten und reinen Himmelsblau, das als kosmische Weite Un-endlichkeit: Auflösung und Überwindung aller Endlichkeit - verspricht: Stillung aller Aufruhr lebendigen Seins. Die durch Verschlierungen und Vertropfungen ungestörte Klarheit und Reinheit des Himmelsblau wird zur Erlösungsfarbe schlechthin, die von daher auch in die figürliche Malerei eingeht und das Malerische als entdramatisierten Darstellungsraum durchweht. So in den „Schwebenden“ - horizontal auf- und absteigenden Menschengestalten, nun nicht mehr verstümmelt oder rekomponiert, sondern ganz an Leib, Kopf und Gesicht wie in einer dichten formalinhaltigen Flüssigkeit bewahrt, ruhig und stillgestellt, dahin-

schwimmen, einem Blau-Raum der Erlöstheit: Denn es sind offensichtlich Tote, von aller Drangsal des Lebens erlöste, die nichts mehr anlangt, weil in ihnen selbst alle Negativität des Lebens erloschen ist. Im Blauen wird alles frei und gelöst; es ist der Himmel jener Erde, die in den „Rostbildern“ als die dramatische Aufruhr eines lavaartigen Ausbrechens des physischen Erzeugungsgrundes alles Lebendigen gezeigt wird, der auch plastisch ausgreifenden Selbsterzeugung der Erde aus dem Feuer des Lebendigen. In den „Rostbildern“ ereignet sich die „Erdung der Erde“ als Aufenthaltsort des Menschen unter dem Freien und Erlösenden der reinen Himmelsbläue, in die er aufsteht und fragend hineinlangt, durchwühlt von den Leidenschaften des Erdgeistes; und es ist dieser Gegensatz von Himmel und Erde, der als Welthintergrund alle Dramatik des Menschseins durchwest. Die Malerei eröffnet damit gegenüber der Welt der Zeichnungen die physisch-kosmische Dimension des Menschseins, die in seiner Seelenverfassung zum Austrag kommt; sie bringt die Weite ins Bild, die sich im Menschen ver-

„Schwebende“

dichtet und transzendiert damit den Subjektivismus einer ausschließlich im Seelischen zentrierten Perspektive auf seine Welthaftigkeit. Wie ein Grubenarbeiter und Bergwerker erscheint dann der Mensch als Leuchtgestalt inmitten der Weltnacht seiner eigenen Verdunkelungen: ausloten muss er sich selbst - und dann erhellt sich auch die Welt.

Bergwerker

Grubenarbeiter

Und die Kunst - ist sie nun ein „Nothelfer“ modernen Menschseins? Was der Kunst im Geschichtsprozess der Moderne bleibt, ist die Erinnerung daran, dass der Mensch nicht in der technologischen Beseitigung des Negativen und seiner ökonomischen Betäubung aufgeht. Dazu gehört, den Schleier der Notlosigkeit zu zerreißen, um am Negativen des Seins in ein anderes Freiheitsbewußtsein emporzuwachsen, das aus dem Schein in die Wirklichkeit durchbricht und den Menschen wieder mit jener Bildungskraft seines Daseins begabt, die ihn zum Umgang mit der Negativität des Seins ermächtigt. Kunst ereignet sich nur dort, wo der Mensch über seine existentielle Befindlichkeit hinaus einen transzendierenden Überschuß ins Werk zu bringen vermag, der sich dem Betrachten erschließt und es aus dem Anschauen bloßer Dinge umkehrt ins Hineinschauen seiner selbst. Dies ist das Ungegenständliche in aller Kunst, durch dessen Hervorbringung ein Mensch allererst zum Künstler und die Kunst zum Befreienden des Menschseins wird. Den Überschuß zu erfahren und zu bergen ist Sache des Betrachters; und wo er ihm die Not seines Daseins offenbart, sein Erkennen aufweckt und Welt neu begegnen lässt, ist auch die Zauberkraft der Kunst am Werk, die das Negative ins Sein umkehrt.

Solche Überschüsse aus der Begegnung mit den Zeichnungen und Bildern HH zu artikulieren, war das Anliegen der voraufgehenden Abhandlung; sie ist keine „Interpretation“, sondern eine freie Anverwandlung seines Mitgeteilten, das je nach Betrachter auch anders ausfallen mag: Denn er blickt ja auch immer in sich selbst hinein.

Landschaft

Quellen/Kataloge

- Harald Herrmann/Alfred Eckerle, Im Umgang mit der Entfernung. Freiburg i. Brsg. 1982.
- Harald Herrmann, Zeichnungen und Bilder. Grenzland Verlag, Braunschweig 1984.
- Psychiatrie - Der psychiatrisierte Mensch. Grenzland Verlag, Braunschweig 1984.
- Der Peter Weiss Zyklus. In: Nachtcafé 23, 10. Jahrgang Freiburg/Hamburg 1984/85.
- 1985 - 1991. Galerie Ars Novum, Freiburg i. Brsg. o.J.
- o. T., Gedichte. Modo-Verlag, Freiburg i. Brsg. 1998.
- Kreissen. Text in Zeichen Zeichen in Text. Köln 1999.
- One + One. Modo Verlag, Freiburg i. Brsg. 2002.
- Lange Flure, weiße Wände. Eine Ausstellung mit Werken von HH. In: Wir von der BZ, Winter 02/03.
- Malerei 2007. Rombach Verlag, Freiburg 2007.
- Subkutan. Harald Herrmann 2006 - 2008. Rombach Verlag, Freiburg 2008.
- Lenz, Ebenen. Rombach Verlag, Freiburg 2011.
- Kenosis. Malerei und Zeichnung. Jos Fritz Verlag, Freiburg 2012.
- Das nackte Leben. Jos Fritz Verlag, Freiburg 2014.

- Wolfgang Heidenreich, Die Kollnauer Kunstübung. Etwas über Harald Herrmanns „Palimpseste“. Verlag der Buchhandlung Klaus Bittner, Köln 2005.
- Wolfgang Weyers, Die Schöpfung. Zweite, erw. Auflage, Rombach Verlag, Freiburg 2012.
- (unter dem Pseudonym: Raimund Reimar), Geschiedene Liebe. Gedichte. Mit Bildern von Harald Herrmann. Rombach Verlag, Freiburg 2016.

©Rudolf Brandner 2007
überarbeitet und erweitert 2018

Biografische Notiz

RUDOLF BRANDNER (Jg. 1955), Philosoph. Studium der Philosophie, Psychologie und Indologie in Freiburg, Paris-Sorbonne und Heidelberg.

Neben umfassender Lehrtätigkeit im deutschsprachigen Bereich zahlreiche Gastprofessuren in Frankreich, Italien und Indien.

Einige Hauptveröffentlichungen:

Untersuchungen zu Grundlegung und Ausbildung menschlichen Weltverhältnisses.

Band I: Was ist Religion? (Würzburg 2002).

Band II: Aletheia und Moksha. Zur Differenz griechischen und indischen Denkens (Würzburg 2004).

Ereignis „Mensch“. Abriß elementarer Grundlagen philosophischen Wissens: Die Phänomenologie des Menschseins (Würzburg 2014).

Näheres siehe www. rudolf-brandner.de

Inhalt

Seite 3	Pasolini Triptychon II, rechter Flügel (70,0 x 100,0 cm, Mischtechnik auf Papier, 1983) Privatbesitz
Seite 5	zu Jannis Ritsos (verschiedene Größen, Öl auf Holz, 1990) Privatbesitz
Seite 6	Selbst als Chopin (40,0 x 50,0 cm, Bleistift auf Papier, 1983)
Seite 8	Kopf (70,0 x 100,0 cm, Acryl auf Bütten, 2008) Privatbesitz
Seite 10	Psychiatrie Portrait F. (40,0 x 50,0 cm, Bleistift auf Papier, 1982) Privatbesitz
Seite 11	Portrait Peter Weiss (40,0 x 50,0 cm, Bleistift auf Papier, 1982) Privatsammlung
Seite 12	Herrschaften (60,0 x 80,0 cm, Mischtechnik auf Papier, 1982) Privatsammlung
Seite 12	regressiv (20,0 x 30,0 cm, Tusche auf Papier, 1982) Privatsammlung
Seite 14	Psychiatrie Portrait M. (dreiteilig, je 40,0 x 50,0 cm, Bleistift auf Papier, 1982) Privatsammlung
Seite 15	Psychiatrie Portrait F. (40,0 x 50,0 cm, Bleistift auf Papier, 1982) Privatsammlung
Seite 16	Im Umgang mit der Entfernung (60,0 x 80,0 cm, Mischtechnik, 1980) Privatsammlung
Seite 16	„Fünfergruppe“ (60,0 x 80,0 cm, Mischtechnik, 1980) Privatbesitz
Seite 17	Selbst (after the gold rush) (50,0 x 70,0 cm, Mischtechnik auf Bütten, 1981) Privatbesitz
Seite 18	Winter (180,0 x 200,0 cm, Acryl, Leinwand auf Leinwand, 1996)
Seite 19	Taube (50,0 x 60,0 cm, Acryl auf Papier, 1983) Privatbesitz
Seite 20	Selbst (100,0 x 160,0 cm, Kreide auf Bütten, 1990) Privatsammlung
Seite 22-24	Pasolini-Triptychon (Seitenflügel je 50,0 x 70,0 cm, Mittelteil 70,0 x 100,0 cm, Mischtechnik auf Papier, 1982) Privatsammlung
Seite 26	Landschaft (40,0 x 50,0 cm, Acryl auf Bütten, 2007) Privatsammlung
Seite 26	Landschaft (40,0 x 50,0 cm, Acryl auf Bütten, 2007) Privatsammlung
Seite 27	Landschaft (50,0 x 60,0 cm, Acryl auf Bütten, 2017) Privatsammlung
Seite 30	Köpfe zu one plus one (verschiedene Größen, Öl auf Holz, 2002)
Seite 34	Zeichnung (50,0 x 70,0 cm, Öl auf Papier, 1991)
	Zeichnung (40,0 x 50,0 cm, Öl auf Papier, 1991)
	Zeichnung (50,0 x 70,0 cm, Öl auf Papier, 1991)
	Zeichnung zum Pannwitz-Blick (21,0 x 29,0, Kreide, Stift auf Papier, 1990) Privatbesitz
	Zeichnung zum Pannwitz-Blick (21,0 x 29,0, Kreide, Stift auf Papier, 1990) Privatbesitz
	Zeichnung zum Pannwitz-Blick (21,0 x 29,0, Kreide, Stift auf Papier, 1990) Privatbesitz
Seite 35	Zeichnung (70,0 x 100,0 cm, Bleistift/Acryl auf Bütten, 2007)
Seite 36	Zeichnung (70,0 x 100,0 cm, Bleistift/Acryl auf Bütten, 2007)
Seite 37	Zeichnungen (je 18,0 x 24,0 cm, Tusche, weisser Stift auf Bütten, 2012 - 2015)
Seite 38	Palimpseste (je 50,0 x 60,0 cm, Aquarell auf Bütten, 2005)
Seite 39	Schöpfung (50,0 x 50,0 cm, Aquarell auf Bütten, 2009) Privatsammlung
	Lenz (je 50,0 x 50,0 cm, Aquarell auf Bütten, 2012)
Seite 40	Thymos (je 30,0 x 40,0 cm, Tusche, Acryl auf Bütten, 2014)
Seite 42	Kopf (50,0 x 50,0 cm, Acryl auf Bütten, 2018)
Seite 43	Kopf (je 50,0 x 50,0 cm, Acryl auf Bütten, 2018)
Seite 45	Kopf (50,0 x 50,0 cm, Acryl auf Bütten, 2018)
Seite 47	Nothelfer (70,0 x 100,0 cm, Acryl/Grafit auf Bütten, 1990) Privatsammlung
Seite 48	Nothelfer (70,0 x 100,0 cm, Acryl/Grafit auf Bütten, 1990) Privatsammlung
Seite 49	Propheten (je 20,0 x 30,0 cm, Ölkreide auf Papier, 2006) Privatsammlung
Seite 50	Mönche (je 60,0 cm Durchmesser, Acryl/Flex auf Holz, 2007) Privatbesitz
Seite 50	Apostel (je 60,0 cm Durchmesser, Acryl/Flex auf Holz, 2007) Privatbesitz
Seite 51	Todsünden/Faulheit (je 110,0 x 150,0 cm, Acryl auf Bütten, 2001)
Seite 52	Todsünden/Neid (je 110,0 x 150,0 cm, Acryl auf Bütten, 2001)
Seite 53	Corpus Christi (140,0 x 200,0 cm, Acryl auf Leinwand, 2013)
Seite 54	Corpus Christi (110,0 x 200,0 cm, Acryl auf Leinwand, 2013)
Seite 55	Corpus Christi (140,0 x 200,0 cm, Acryl auf Leinwand, 2014)
Seite 55	Versuch über das Altern (90,0 x 90,0 cm, Acryl auf Leinwand, 2016)
Seite 56	Lazarus (70,0 x 100,0 cm, Bleistift auf Bütten, 2016)
Seite 56	Bruder Judas (50,0 x 60,0 cm, Bleistift auf Bütten, 2016)
Seite 57	Maria voll der Gnade (200,0 x 260,0 cm, Acryl auf Leinwand, 2010)
Seite 58-59	Pietà (je 180,0 x 180,0 cm, Acryl auf Leinwand, 2014)
Seite 60	Zeichnung(18,0 x 24,0 cm, Tusche, weisser Stift auf Bütten, 2015)
	Zeichnung (50,0 x 50,0 cm, Bleistift auf Papier, 2017)
	Portrait (70,0 x 100,0 cm, Acryl auf Leinwand, 2017)
Seite 61	Kopf (30,0 x 30,0 cm, Aquarell, Acryl auf Bütten, 2010)
	Zeichnung (70,0 x 100,0 cm, Bleistift auf Bütten, 2017)
	Zeichnung (18,0 x 24,0 cm, Tusche, weisser Stift auf Bütten, 2015)
Seite 62	Rosttafeln (je 160,0 x 180,0 cm, Acryl, versch. Materialien auf Leinwand, 2008) Privatsammlung
Seite 63	Schwebende (je 180,0 x 200,0 cm, Acryl auf Leinwand, 2002 - 2004) Privatsammlung
Seite 64	Bergwerker (180,0 x 180,0 cm, Acryl auf Leinwand, 2002 - 2004)
Seite 65	Grubenarbeiter (180,0 x 200,0 cm, Acryl auf Leinwand, 2017)
Seite 66	Landschaft (120, 0 x 140, 0 cm, Acryl auf Leinwand, 2010) Privatsammlung

Impressum

Harald Herrmann, 1954 in Wolfach, Schwarzwald geboren.
Seit 39 Jahren Ausstellungen im In- und Ausland.
Lebt und arbeitet in Freiburg im Breisgau.
www.harald-herrmann.de

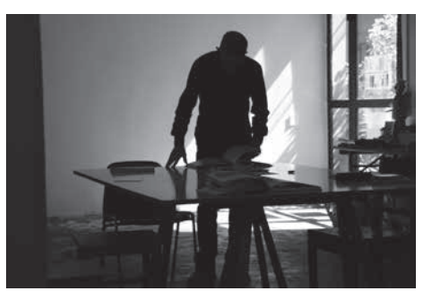


Foto: P. Pohlmann

Konzeption und Gestaltung:
Christian Simon / Harald Herrmann

Fotos:
Roland Krieg, Waldkirch, roland@krieg-fotodesign.de

ausser: M. Wissing: Seite 14/15/17/19/22-24/30
R. Aphold: Seite 5/20/34

Druck:
SimonDruck, Freiburg, Auflage: 700

copyright für die Bilder: Harald Herrmann

rombach

9 783793 051749