

*Friedhelm Mennekes SJ*

## Das Herz Jesu bei Joseph Beuys

Transformationen eines mittelalterlichen Bildthemas

„So wie man bei euch abends im Restaurant Rosen verkauft“, erklärte mir Lucio Amelio bereits 1988 auf einem Hochzeitsempfang, „so bietet man bei uns in Neapel Heiligenbildchen an.“ Ich hatte ihn nach der Herkunft dieser fünf seltsamen Herz-Jesu-Bildchen gefragt, die Joseph Beuys mit diesen hier befremdlich wirkenden Begriffen versehen hatte. Über die Bildunterschrift CUORE DI GESU war danach je einzeln zu lesen: 1. der Erfinder der Gravitationskonstante, 2. der Erfinder der Elektrizität, 3. der Erfinder der Stickstoffsynthese, 4. der Erfinder der Dampfmaschine und 5. der Erfinder des 3. thermodynamischen Hauptsatzes<sup>1</sup>.

Lucio erzählte, sie hätten irgendwo in einem Lokal gegessen, abends bei einem Besuch vom Beuys im Jahre 1971. Eine alte Frau sei ins Ristorante gekommen, eben wie diese Zeitungs- oder Blumenverkäufer; einen Bauchladen voller Heiligenbildchen habe sie mit sich getragen, Bilder, wie man sie in Gebetbücher zu stecken pflegt. Beuys habe sie nicht abgewiesen, sondern sich ihr Angebot zeigen lassen; er habe das Herz-Jesu-Motiv gesehen und gefragt, wieviel sie davon noch habe. Es seien fünf gewesen. Er habe alle genommen und sie dann am Tisch mit den verschiedenen Aufschriften versehen. Schließlich habe er sie über den jeweiligen Bildunterschriften SACRO CUORE DI GESU<sup>2</sup> einzeln signiert.

Seit dieser Zeit sind diese Bildchen immer wieder auf Ausstellungen gewesen, haben hier und da – einzeln oder insgesamt – ihre Abbildungen gefunden, aber ihre Bedeutung, geschweige denn ihre zentrale Stellung für das Christusbild von Beuys, sind zu wenig erkannt worden. Dazu soll im folgenden ein erster Weg beschritten werden.

### Das Herz-Jesu-Motiv im Gesamtwerk

Das Motiv vom Herzen Jesu ist für Beuys nichts Neues. Es begegnet schon in seinen frühesten Werken. Leicht lassen sich über 30 Arbeiten, vor allem aus den frühen Jahren, zu diesem Thema zusammenstellen<sup>3</sup>. Sie befassen sich innerhalb der Christusthematik mit diesem Aspekt mittelalterlicher Frömmigkeit, lösen sich aber später aus diesem Zusammenhang heraus und begegnen – im anthropo-

sophischen, sozialen oder kosmologischen Kontext – in Themen wie Herz, Blut, Kreislauf, Entwicklung usw. Aus der Fülle entsprechender Werke seien fünf Beispiele herausgegriffen: drei frühe Zeichnungen zum Kreuz, ein Aktionsfoto aus „MANRESA“ (1966) und die Installation „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ (1974–1977).

In den frühen Arbeiten wird deutlich, daß Beuys sich „an das spirituelle Ganze erst mal ... von der Tradition her“ heranzutasten suchte. Er wollte an der Christusfigur in ihren „verschiedenen ikonographischen Grundbedeutungen – ‚Kreuzigung‘, ‚Schmerzensmann‘, ‚Pietà‘, ‚Herz-Jesu ...‘“ – handwerklich prüfen, ob er über diesen Weg an das Spirituelle, das Christliche, das ihn zeitlebens interessierte, herankommt<sup>4</sup>. Spätestens in der Aktionszeit verlieren diese Versuche ihren traditionellen Kontext. Das Thema fließt in andere Zusammenhänge.

### Kreuzesdarstellungen

Schon in dem ersten Beispiel, eine Zeichnung aus dem Jahre 1948<sup>5</sup>, die keinen ausgewiesenen Titel trägt, greift Beuys auf eine heute zwar weithin vergessene, in der Vergangenheit aber um so verbreitetere Frömmigkeitspraxis zurück: die Herz-Jesu-Verehrung. Einen zum Teil beschrifteten Aktenkarton mit verwaltungstechnischen Aufzeichnungen aus einem Stadtplanungs- und Vermessungsamt – wohl aus Kleve – vom März 1947 stellt Beuys auf den Kopf und zeichnet seine Kreuze darauf. Unten ist der Karton abgerissen, rechts abgeschnitten: längs mitten durch einen Christuskopf hindurch.

Auf dem Karton ist – leicht nach rechts verrückt – die Figur eines Gekreuzigten zu sehen. Das Kreuz selbst fehlt. Der Kopf des toten Korpus hat sich tief nach rechts geneigt. Er ist mit dem Kreis eines Christus-Nimbus umgeben. Die Konturen des gezeichneten Körpers sind an jeder Seite mit zwei breiten Strichzügen versehen: nach innen hell laviert, nach außen mit dunkelbrauner Wasserfarbe. Dadurch ergibt sich deutlich eine farbliche Zentrierung. Mit Rotstift wurde schließlich ein großes Herz auf die rechte Brustseite gemalt. Über der Zeichnung steht quer über die Beine in zwei Wörtern untereinander geschrieben:

JESUS  
CHRISTUS

Darunter steht, nach links aus der Zeichnung herausgesetzt:

Der GEMARTERTE

Der GEKREUZIGTE

der für uns Gestorbene.

Mit dieser Zeichnung greift Beuys nicht nur eine durch die Jahrhunderte weit verbreitete ikonographische Tradition auf, sondern er erinnert auch an eine alte Form der Spiritualität. Ihr liegt eine vor allem im Mittelalter und im Barock gepflegte Verehrung des leidenden Christus zugrunde, der es um das mystisch-innere Nacherleben der befreienden und erlösenden Liebestat Jesu am Kreuz geht. Sie begreift das Herz als einen Archetypen des Menschlichen, als Symbol der Personmitte. Dieses zentrale Organ des Menschen ist kein anatomisches Objekt mehr, sondern ein Zentrum für die Einfühlung in das Schicksal des Gottessohnes, der gemüthhaften Vereinigung mit ihm und so der mit Jesus gemeinsamen Hingabe an Gott. Im „Herzen“ faßt sich der Mensch in Angst und Hoffnung zusammen, erlebt er sich, bricht er zu sich auf, um sich Gott und dessen in Christus blutenden Herzen zu öffnen. Im Herzen sieht und erlebt er, wie sein Heiland leidet: sein Leben gebrochen, sein Herz durchstoßen, sein Blut und sein Wasser verströmend. Einer der „Soldaten stieß mit der Lanze in seine Seite, und sogleich floß Blut und Wasser heraus“ (Joh 19, 34).

In der Verehrung des Herzens Jesu erhält der Beter Anteil an diesen Strömen der Heilsquellen. Hier spürt er die Kraft der göttlichen Nähe inmitten einer Welt, in der die Liebe „erkaltet“ ist; hier wird er getröstet, gestärkt und ausgerüstet mit dem neuen Geist, welcher an der Wandlung aller Finsternisse beteiligt ist. Für den mittelalterlichen Menschen war dieses Geheimnis des blutenden Herzens das symbolische Zentrum der Transformation des Todes Jesu in das neue Leben, die Überführung aller menschlicher Verlorenheit in die erlösende Annahme durch Gott. Im Eingehen auf dieses Geheimnis, im innerlichen „Trinken“ dieser heiligsten Substanzen wurde der Beter Christus gleichgestaltet und mit dem „neuen Menschen“, mit Christus selbst, bekleidet.

Es ist keine Frage, daß Beuys mit dieser Zeichnung nicht mehr irgendeine theologische Vorstellung illustriert, sondern die anteilnehmende Bewegung des Betrachters selbst zum Zentrum des Bildes macht. Ihm geht es – wie so oft in der „christlichen“ Kunst – nicht um eine bildliche Vorlage für eine außerbildliche, geistliche Empfindung, sondern um die direkte Formung dieses Erlebens mit und durch das Bild selbst. Künstlerisch gestalteter Glaube sollte den Beter für das tröstende und darin heilende Geschehen selbst öffnen.

Ein weiteres Beispiel läßt sich noch tiefer auf die Welt der Herz-Jesu-Mystik ein: ein unbetiteltes, undatiertes Kreuz in Bronze<sup>6</sup>. Auch hier wird versucht, die erlösenden Bedeutungen am Kreuz künstlerisch zu formen. Konzeptionell kombiniert Beuys eine griechische Kreuzform mit einer römischen. Ist die eine in ihrer geometrischen Stimmigkeit, in ihrem Kreis- und Quadratbezug, die vollkommene Form des Lebens und des Geistes, so die andere die dramatische des Leidens und des Todes; denn im Zeichen des römischen Kreuzes wurden die Verbrecher aus der Fremde hingerichtet. Letzteres gestaltet Beuys aus einer Todeswaffe, der Lanze, die er sodann in eine „Lebenswaffe“ transformiert. Die le-

bensbedrohende Lanzenspitze wird hier zu einem „Vexillum Regis“, zum Feldzeichen Christi, der nach biblischer Auffassung in Auseinandersetzung mit den Todestmächten dieser Welt steht.

In seinen Einzelheiten betrachtet und von unten nach oben gelesen, steckt diese frühe Bronze den Weg von Jesu Leiden und Sterben zu dessen Überwindung ab. Sie stellt die Dunkelheiten dieses Prozesses buchstäblich ins Licht und bringt ihn in eine symbolträchtige Form.

Das Bronzeobjekt selbst besteht aus formalen und erzählerischen Einzelheiten. Es sind dies die griechische und die römische Kreuzform, der Korpus, der Adams-Schädel mit den überkreuzten Knochen sowie die Nägel und das Herz. In das Kreuz mit den vier gleichlangen Balken wurde unten die Form einer Lanzenspitze eingestochen. So wurde das griechische Kreuz in das römische transformiert. Über diese Form aus den beiden heterogenen Teilen erstreckt sich der Korpus Christi und verklammert sie sozusagen miteinander. Zwei Details „besiegeln“ diese Kreuz-Konstruktion: oben die Kreuzinschrift „INRI“, unten der Adamschädel mit den beiden Knochen. Hier beginnt das Kreuz, in fünf Stationen sozusagen, von einer Wunde zur anderen, die Passionsgeschichte zu „erzählen“. Die letzte Wunde konstatiert den Tod. Damit findet der „alte Äon“ sein Ende; zugleich aber wird in dieser Wunde der „erste Adam“ befreit und sein Tod besiegt.

In der Tradition mittelalterlicher Verehrung der „Arma Christi“, der Leidenswerkzeuge Jesu, wird jeder einzelnen Wunde gesondert gedacht: Hände, Füße und Seite. Bei der Betrachtung der Seitenwunde greift Beuys aus dem Schädelmotiv die Form der überkreuzten Gebeine auf und überführt sie in die der übereinander gelegten Nägel. Er variiert sie fünfmal. Dabei treibt er viermal je zwei Nägel quer durch die Lanzenspitze hindurch. Sie reihen sich parallel oder überkreuzt übereinander auf und markieren so den Weg Jesu in den Tod. Der Form nach wirken sie wie ornamental wachsende Triebe. Das fünfte Nagelpaar als Repräsentation für die fünfte Wunde ist zunächst nur in den unteren Balkenteil des griechischen Kreuzes eingraviert. Eine genauere Betrachtung wird zeigen, daß diese fünfte Wunde hier eine besondere Gestaltung erhält.

An den zwei Linienläufen, welche die äußere Kontur der Lanze fortsetzen, wird verdeutlicht, daß ihre Spitze in den unteren Kreuzbalken eingestochen ist. Diese Linien setzen sich dann fort in der Zone des „Plexus coeliacus“, dem Sonnengeflecht im oberen Bauchbereich des Korpus<sup>7</sup>, machen aber kurz vor dem Herzen, das in der Brustmitte angedeutet ist, halt. Die Lanze ist nur angelegt. Sie hat das Herz noch nicht durchstoßen.

Erst auf der Rückseite dieses Kreuzes verletzt die auch dort eingravierte Lanzenspitze das markierte Herz, ja durchsticht es. Dadurch führt auch diese Arbeit mitten in die Tradition der Herz-Jesu-Mystik hinein, die ja gerade in dieser Verwundung den Moment der Verwandlung von Tod in Leben sieht. Beuys umgibt denn auch dieses Herz in der Mitte des Kreuzes mit einer Lichtaura, indem er

zahlreiche winzige Bohrungen (45 an der Zahl) unregelmäßig um das Herz herum setzt, die im Gegenlicht aufleuchten. Diese Lichtpunkte reichen bis in die Lanzenspitze selbst hinab. So bilden sie eine Lichtzone im Kreuz und transformieren die Todeswerkzeuge zu Lebenszeichen. Dadurch identifiziert Beuys den Leichnam Jesu im „zweiten Blick“ als Zeichen Gottes, als den Korpus, der Gott ist. Die Lanze macht aus dem Toten den Lebendigen. Das Loch der Wunde vermittelt später nach der Schrift dem „ungläubigen“ Thomas die Einsicht, daß sein Herr wirklich auferstanden ist: „Jesus sagte zu Thomas: Streck deinen Finger aus, hier sind meine Hände! Streck deine Hand aus und leg sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig!“ (Joh 20, 27).

In der Wunde, welche die Lanze hervorgerufen hat, wird das durchbohrte Herz zur „Fons Vitae“, zur heiligen Quelle von Blut und Wasser, aus welchen der Mensch neu geboren wird. Von hier aus laufen diese sakramentalen Substanzen in die Erde, heiligen sie dadurch und zugleich damit jeden, der aus dieser Quelle zu trinken weiß.

Das Kreuz hat unten eine andere Spitze, die in den Stab eingeschlagen wurde. Hier kann es als eine Vorrichtung angesehen werden, um es entweder in den Stab eines Vortragekreuzes oder aber in das Postament eines Altarkreuzes einzustekken. Wie auch immer, das Kreuz verweist in diesen Verwendungsmöglichkeiten über sich hinaus auf die Liturgie, die sein theologisches Geheimnis sakramental im Abendmahl feiert. Beuys wollte die Komplexität der symbolischen Dichte des Kreuzes künstlerisch ausdrücken. Er suchte, auf diese Weise dessen inneren Gehalt auf bedrängende Weise „ikonisch“ zu ergründen. Wie das Sakrament durch seinen Empfang den Menschen verändert, so sollte das Bild ihn durch seine künstlerische Form prägen. Dieses Kreuz suchte als Kunstwerk die „Historia“ der Heilsgeschichte in das „Symbolon“ eines liturgischen Gegenstandes zu transformieren. Die „kalten“ und „tödlichen“ Leidenswerkzeuge wurden plastisch in die bewegten Formen einer Passage zum Leben überführt. Dieses Plastik veranschaulicht und vermittelt dem Betrachter die Kraft und die Energie, welche das Kreuzgeschehen freisetzt und freisetzt, damit sich Mensch und Welt verändern.

Vom letzteren Gedanken zeigt sich eine andere Arbeit dieses Künstlers berührt: eine frühe, ebenfalls unbetitelt Zeichnung aus dem Jahre 1948<sup>8</sup>. Hier kniet vor einem glorifizierten Christus ein Mädchen mit Zöpfen. Die Kreuzhaltung des Erlösers ist nur durch waagerechte Armansätze angedeutet. Auffallend ist der Körper unterhalb des Kopfes. Einmal wird er durch ein kaiserlich-priesterliches, liturgisches Unterkleid, die „Alba“, umrissen, dann durch die Form einer Art Erdfrucht. Wachsen und Werden der „Christus-Kraft“ werden dadurch offensichtlich betont. In Brustmitte sitzt ein knollenartiges Herz. Davor hält das Mädchen seine linke Hand, die rechte ist auf ihr eigenes Herz gelegt. Die Kraft Christi quillt aus dessen Herzen. Das Mädchen legt hier ihre Hand an, um aus diesen Quellen Kräfte zu ziehen und sie auf das eigene Herz zu übertragen.

Im Ganzen besehen ist diese Zeichnung eine sehr eigenständige Variation der Magdalenen-Ikonographie. Nach der Tradition ist Maria Magdalena die Frau, die unter dem Kreuz kniet und den von Reue und Umkehrbereitschaft ergriffenen Menschen vertritt. Die Kraft des Kreuzes tröstet sie in ihrer Niedergeschlagenheit, richtet sie auf und erwirkt ihr ein „Aufstehen“: den Beginn eines neuen Lebens. Genau diese Kraftübertragung zeigt das Bild. Sein Sinn ist die Erneuerung des Menschen aus dem „Christus-Impuls“<sup>9</sup>. Von diesem geistlichen Energiefluß wird er ergriffen, gestärkt und zu der Tat befreit, zu der er berufen ist.

Seit Peter Paul Rubens hat sich kein Künstler mehr derart entschieden und mit gänzlich neuen Bildmitteln auf eine Reformierung der klassischen Magdalenen-Ikonographie eingelassen. Dennoch war für Beuys die lediglich kritische Kommentierung alter Vorlagen der Kunstgeschichte auf Dauer kein befriedigender Weg. Seine Kunst drängte in eine radikalere Richtung. Darum erschöpften sich Anfang der 50er Jahre diese *Versuche*, vom traditionellen Motiv her an das Heranzukommen, was er als das Spirituelle begreift. Alles Bisherige war ihm zu stark an der reinen Abbildung orientiert und in festen stilistischen Rahmen eingebunden. Diesen wollte Beuys überwinden, indem er seine Kunst und die Ziele, die er mit ihr verfolgte, in erweiterte Zusammenhänge stellte: in die der Kosmologie, Mythologie, Anthroposophie, Mystik. Aus ihnen sollte der Mensch sich stärken und trösten, um sich zu verändern.

### Aktion MANRESA

Einen wirklichen Durchbruch zu einer neuen Kunst, die dem Menschen unsichtbare Energien entdeckte und erschloß, brachte vor allem die Aktionszeit. Das Christliche zeigt sich hier zwar nicht mehr auf den ersten Blick, doch ist es und bleibt es ungebrochen präsent. Das wird in unserem Zusammenhang an der frühen „FLUXUS“-Demonstration „MANRESA“ deutlich<sup>10</sup>. In dieser Aktion setzt sich Joseph Beuys mit dem Leben des Ignatius von Loyola auseinander. Es ging ihm vor allem um die frühe Phase, in der er nach einer militärischen Verwundung um die geistige Verfaßtheit seines Lebens rang. In dieser Zeit persönlichen Scheiterns gelang es ihm, überraschend viele Energien zu mobilisieren. Sie resultierten aus einer tiefen Einkehr, aus Impulsen der „Devotio Moderna“ und aus einer existentiellen Entscheidung. Beuys verfolgte aus ganz persönlichem Interesse diese spirituellen Heilungsprozesse, studierte die „Geistlichen Übungen“ des Ignatius und sah in allem eine Überkreuzung horizontaler und vertikaler Lebensperspektiven. Diese „Neugeburt“ machte für Joseph Beuys Ignatius zu einer der ersten und wichtigsten Persönlichkeiten der Neuzeit.

Auf einem Aktionsfoto von Reiner Ruthenbeck kniet Beuys vor der Kiste mit den vielen unbekanntem, ebenso realen wie symbolisch verschlüsselten Objekten.

Sie stellt das „Element 2“ der Aktion dar, jenes Behältnis, das die vielen vom modernen Menschen abgestreiften und abgeworfenen Bestandteile in sich birgt, welche ehemals auf das Ganze der Welt und des Menschen bezogen waren. Dazu gehört auch ein Verweis auf die „Christus-Kraft“. Sie wird durch den „Teller mit Kreuz“ repräsentiert<sup>11</sup>. Durch ein elektrisches Experiment setzt Beuys eine „Geisler-Röhre“ in Gang. Durch Reibungen zeigt sich in diesem Demonstrationsobjekt aus dem Physikunterricht Elektrizität in Form von leuchtendem Gas. Mit diesem Leuchtstab stellt er im Verlauf dieser Aktion nicht nur eine unsichtbare Energie vor, sondern baut er ebenso eine „Licht-Brücke“ vom „Teller mit Kreuz“ zu seiner Brust. Sein Herz „tankt“ sozusagen am „Energiespeicher Christus“ auf. Damit versorgt Beuys das halbierte Kreuz von „Element 1“, das als Zeichen für den modernen Menschen an der Wand steht, wieder mit den verlorengegangenen Kräften der „Christus-Substanz“.

### Honigpumpe am Arbeitsplatz

Im letzten Beispiel stellt Beuys seine künstlerische Bearbeitung der Herz-Jesu-Ikonographie in einen größeren Zusammenhang. Er sieht sie als einen Teil des physiologischen Kreislaufsystems und betrachtet das Ganze im Zusammenhang der evolutionären Weiterentwicklung des Menschen, sozialer Kreisläufe und des Kosmos. Es ist die „Honigpumpe am Arbeitsplatz“, die Beuys im Jahr 1977 als seinen zentralen Beitrag für die „documenta 6“ in Kassel aufbaute<sup>12</sup>.

Die Arbeit legt ein riesiges Kreislaufsystem aus durchsichtigen Plexiglasschläuchen im Treppenhaus des Kasseler Fridericianum und den angrenzenden Räumen aus. Sie reichen vom Keller bis zum Dachgeschoß. Aus der Tiefe wird mit einem in Fett statt in Maschinenöl gelagerten Elektromotor Honig durch das Museumsgebäude gepumpt und so eine Art funktionierender Organismus mit einem symbolisch beladenen Material sichtbar gemacht.

„Es gab also ein Herzorgan ... und es gab ein Blutkreislauforgan, und es gab auch ein Kopforgan –, und da machte das einen Knick und da war der Honig festgestaut, da hat er sich nicht mehr bewegt. An einer Stelle stand der Honig fest. Also, ich hatte den Eindruck, da muß so etwas sein wie ein Gehirn, wie ein Kopf, wo sich etwas oben staut und die Kopffunktion übernimmt, oben im Dach der Documenta.“<sup>13</sup>

Der „Honig“ steht in der Skulptur als Bild für die zirkulierende Substanz in einem Organismus, denn dieses Produkt der Bienen ist für Beuys „lebendige Substanz“, das Gegenbild zum Unbewegten, Erstarreten und Erkalten. Nach seiner „plastischen Theorie“ und dem „erweiterten Kunstbegriff“ kann jeder Mensch ein Gestalter von lebendiger Substanz sein. Das Zentrum dieses Formens ist das Herz.

„Wo das Herz sitzt, kommt der Blutkreislauf in Gang, es ist der Vermittler zwischen oben und unten. Denn oben sitzen die Gedanklichkeit und alle höheren Formen des Bewußtseins: Intuition, Inspiration und Imagination. Alle drei Energiequellen: oben, in der Mitte und unten können fließen, aber das Herz wirkt vermittelnd, harmonisierend. Es vereinigt die Gegensätze.“<sup>14</sup>

Um dies zu verdeutlichen, überführt Beuys seine Vorstellung von Materie und physikalischer Wärme in die von der „sozialen Wärme“. Sie ist für ihn eine „evolutionäre Grundsubstanz“. Ihr steht der Mensch als ein Souverän gegenüber. Er kann sie gestalten. Unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft muß sie allerdings von Grund auf erneuert werden, damit der Geistverlust überwunden werden kann. Nur so bietet sich die Chance, daß der Mensch wieder Anschluß an das „Spirituelle“ findet.

Den Anstoß zu einer solchen Umgestaltung des Sozialen gibt nach Beuys das „Christus-Ereignis“. Hier sei die Substanz dieser Welt in ihrem Innersten erneuert worden. Dadurch habe der Mensch seine positiven „Bildekräfte“ wieder zurückgewonnen. Um sie zu entwickeln und zu entfalten, müsse er sich von diesem „Christus-Impuls“ ergreifen lassen und so den Weg in seine neue Freiheit antreten<sup>15</sup>.

Ein Bild für diese Aufgabe ist der gestaute Honig im Kreislaufsystem. „Die menschliche Fähigkeit ist nicht, Honig abzugeben, sondern zu denken, Ideen abzugeben.“<sup>16</sup> Solche Ideen sind aber äußerst ambivalent. Sie bewegen etwas oder sie setzen sich fest. Gedanken können die geistige Kreativität sprudeln lassen oder aber alles Wachsen und Werden in Prinzipien einbetonieren. „Der menschliche Gedanke kann ... lebendig sein. Er kann aber auch intellektualisierend tödlich sein, auch tot bleiben, sich todbringend äußern.“<sup>17</sup>

Beuys schlug also in der „Honigpumpe“ einen erweiternden Bogen von der mittelalterlichen „Herz“-Fixierung über den Blutkreislauf zu gesellschaftlichen Energiezirkulationen. Die Installation „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ war eine „Wärme-Maschine“ zur Ausbildung neuer Imaginationen. Nicht umsonst liefen die Schläuche auch durch die Räume der „Free International University“, wo die jungen Studenten saßen und in ihrer „Hundert-Tage-Konferenz“ immerzu miteinander und mit den Besuchern diskutieren.

Das Interesse, welches Beuys für die Symbolik des Herzens aufbringt, resultiert nicht nur aus den Studien der spirituellen Traditionen, der mittelalterlichen und neuzeitlichen Mystik, vor allem der „Devotio Moderna“; es vermittelt sich auch durch die Anthroposophie Rudolf Steiners (1861–1925), mit der sich Beuys immer wieder ausgiebig beschäftigt hat. An vielen Stellen kreisen auch dessen Gedanken um das „Herz“, das „Blut“ und den „Kreislauf“, vor allem da, wo es ihm um den dreigliedrigen Aufbau des menschlichen Organismus geht<sup>18</sup>.

In der Werkentwicklung von Beuys lösen sich daher seine „Herzensgedanken“ sehr bald aus ihrer Einbettung in die Herz-Jesu-Mystik des kirchlich gebundenen Christentums heraus. Sie verselbständigen sich und mischen sich in andere Ge-

dankenstränge. Der Mensch selbst müsse in die allgemeine Evolution kraft seiner Fähigkeiten eingreifen, um in Freiheit und Schöpferkraft die bestehenden und verfestigten Verhältnisse wieder zu bewegen und zu verändern. Solche Impulse dürften sich aber nicht in neue Rationalismen verfangen, sie müßten sozusagen „von Herzen“ kommen, denn im Herzen sei „die Liebe zur Sache die einzige Veranlassung“<sup>19</sup>. Die Begriffe „Herz“ und „Liebe“ gehen daher bei Beuys in seine Auffassung von der „evolutionären Wärme“ ein. Sie garantieren ihm das Humane in der Freiheitsentwicklung, so wie die „Christus-Kraft“ ihm die dazu erforderliche sakramentale Substanz vermittelt.

Erst in dieser Dimension erfahre der Mensch, „daß das Leben der Erde, nachdem es zuerst vertotet wurde durch die Wirtschaftspraxis der Vergangenheit, durch Versalzung, Verhärtung, Versteinigung, zu einem Hefeteig gemacht werden kann, der in seinem Aufgehen seine aufrichtenden Kräfte so formen kann, daß ein weiteres Leben für dieses Lebenwesen Erde möglich ist ... Durch das, was vom Menschen aufbereitet wurde in seinem Wärmecharakter, dadurch, daß Liebeskräfte in ihm leben, weist der Mensch nach, daß er der progressiven, erweiterten Produktion fähig ist für seine weitere Entwicklung.“<sup>20</sup>

### Der wissenschaftsgeschichtliche Impuls

In den fünf Herz-Jesu-Bildchen nimmt Beuys noch einmal die frühen Themen seiner Kunst in den Blick. Es ist die Tradition einer mittelalterlichen Frömmigkeit in ihrem Versuch, Aspekte des ganzheitlichen Erlebens in das Denken, die Kunst und den Glauben aufzunehmen. Das Christliche sah er in einem solchen Ansatz in das Menschliche eingebunden. In seinen frühen Arbeiten suchte er, sie in den Zusammenhang seiner Kunst einzubeziehen. Rückblickend aber kritisiert er deren subjektive Verkürzung. Sie seien für die Fruchtbarkeit der Entwicklung nicht genutzt worden. Und in der Tat, die Herz-Jesu-Frömmigkeit blieb in ihrer Entwicklung in subjektiver Innerlichkeit, religiöser Introvertiertheit, privat-mystischer Schau und vor allem in Gedanken von Schuld und Sühne stecken. Inmitten einer Entwicklung zu kalter Rationalität und Modernität hätte sie den Menschen für seinen Kampf um die eigene Freiheit stärken können. Sie hätte mitten in der Heraufkunft der Ideale menschlicher Freiheit, aber auch mitten in den sozialen, politischen, wissenschaftlichen und kulturellen Herausforderungen der Neuzeit ihren Beitrag zur Gestaltung eines neuen Menschen- und Weltbildes leisten können. Statt dessen vermittelte sie weithin den Rückzug des Christlichen in Ghetto-mentalität, Antimodernismus und Demokratiefeindlichkeit.

Ohne Frage hat die kirchlich gestützte und geförderte Herz-Jesu-Frömmigkeit diese einseitige Entwicklung begünstigt. Die Folge ist genau jener Bruch, wie ihn die Heiligenbildchen von Beuys aufreißen. Auf der einen Seite die Errungenschaften menschlicher Wissenschaften, die Beuys in ihrer einseitigen Herrschaft

über die moderne Welt immer wieder kritisiert, auf der anderen Seite ein künstlerisch kraftloses, ausdrucksarmes und hohl-kitschiges Christusbild, mit seinen sentimental-süßlichen Formulierungen. Der Bruch zwischen Kunst und Religion könnte kaum drastischer sein.

Beuys assoziiert in seinen Kommentierungen mit kurzen Stichworten eine Wissenschaftsgeschichte, welche die Welt buchstäblich aus ihren Angeln hob: 1. die Analysen der Schwerkraft durch Isaak Newton, 2. die Untersuchungen zur statischen und fließenden Elektrizität durch Gray und Dufay de Cisternay u. a., 3. die Entdeckung des nichtmetallischen Stickstoffs als chemische Grundsubstanz und die Bedeutung ihrer Synthesen für die Nahrungsmittelproduktion durch C. W. Schelle, D. Rutherford u. a., 4. die Entwicklung der Dampfkraft zu einem entscheidenden Faktor der industriellen Revolution durch D. Pain, T. Savery, J. Watt u. a. und schließlich 5. die Ausarbeitung der Wärmetheoreme mit ihren Aussagen über das makroskopische Verhalten von Materie durch W. Nernst, M. Planck u. a.

Die in der aufgelisteten Folge technischer Entdeckungen erinnerte Wissenschaftsgeschichte kommt mit diesen Namen bei Beuys nicht an ihr Ende. Hier gibt es zwar eine Zäsur – weil der alten Frau in Neapel die Herz-Jesu-Bild-Reserven ausgingen. Bei anderer Gelegenheit setzt Beuys diese Reihe fort<sup>21</sup>: Christus der Erfinder des Kantianismus, Materialismus, Marxismus, der analytischen Methode, der Bewußtseinsspaltung ... Kurz: Christus ist der Erfinder aller Errungenschaften des Geisteslebens in der Moderne, weil er die treibende Kraft der menschlichen Intelligenz überhaupt ist; aber er ist es in einem weiteren Sinn, als der Mensch sie bisher nutzte; er ist die Kraft zur Imagination, zur Empfindung, zur Humanität, zur Freiheit und zur Zukunft; diese andere Seite seiner kreativen Möglichkeiten müsse der Mensch jetzt entwickeln. Einer solch „alternativen“, „warmen“ Energie steht für Beuys die mittelalterliche Herz-Jesus-Frömmigkeit näher als alle kalten Rationalismen der Neuzeit.

In der spontanen Auflistung der modernen Erfindungen weist Beuys sich ebenso in seiner wissenschaftsgeschichtlichen Belesenheit wie in seinem Interesse am Thema der Materie und der Kulturentwicklung aus. Der methodisch wie kulturell reflektierte Evolutionsgedanke ist das große übergreifende Thema seiner späteren Arbeiten. Es ist die Frage nach der menschlichen und kosmischen Zukunft. In ihr hat der Mensch eine unerläßliche Verantwortung. Ihn dazu wachzurütteln, macht den Sinn und das Ziel seines erweiterten Kunstbegriffs aus.

Als Beuys aber die letzten Exemplare des Herz-Jesu-Vorrats der alten Neapolitanerin erwirbt, weiß er auch, daß er ein Motiv in Händen hält, das längst aus der Kunst herausgefallen ist. Es zeigt einen in Rot, Gelb und Blau kolorierten Christus in der bekannt gängig-kitschigen Ausdrucksohnmacht. Im Klischee des späten 19. Jahrhunderts schaut der langhaarige, weiche, harmlose Jesus in Halbfigur den Betrachter an. Seine rechte Hand ist zum Segensgestus erhoben; die linke weist auf die Brust mit dem brennenden, blutropfenden Herzen; deren weiblich

spitzer Zeigefinger legt sich so „lanzenartig“ wie penetrierend in sein Fleisch hinein.

Die Gestaltung löst religiöse Vorstellungen aus. Diese resultieren freilich nicht aus dem Bild. Dieses funktioniert nur als Reaktionsauslöser für eine Frömmigkeit aus ferner Zeit. Für Beuys ist es das kraftlos gewordene religiöse Relikt einer vergangenen, in ihrer Entwicklung stehen gebliebenen Epoche, die in solchen Bildern nur noch ihre letzten Ausläufer zelebriert – obwohl für ihn gerade die Impulse, die von der Herz-Jesu-Tradition ausgegangen sind, heute aktueller sind denn je<sup>22</sup>.

Das Christliche und der „Christus-Impuls“ spielen im Werk dieses Künstlers zeit seines Schaffens eine entscheidene Rolle. Christus hat für Beuys eine emanzipatorische Bedeutung. In ihm habe der Mensch zu seinen Ursprüngen zurückgefunden. Er habe energetisch das Denken vorangetrieben und sei zugleich ein „Heilsfaktor“, um den Todesgefahren zu wehren, in die sich die moderne Welt durch die einseitige Entwicklung von Rationalismus, Materialismus und Technizismus verstrickt habe. So sehr der Mensch „in Christus“ das Denken in seinen einzelnen Inhalten und Erfindungen befördert habe, so sehr müsse er aber jetzt das Denken weitertreiben, um den Einseitigkeiten, den Verengungen und den Bedrohungen des Rationalen zu wehren, welche die bisherige Entwicklung mit sich gebracht habe. Mit dem „Christus-Prinzip“ lasse sich darum vieles überwinden, auch der Kitsch auf diesen Heiligenbildchen: „Denn mit diesem Text dazu ist das kein Kitschbild. Mit diesem Textbild ist das ein ganz wichtiges Bild innerhalb der Kunstgeschichte ... denn hier wird etwas polar so stark auseinandergerissen, daß dieser Text fast diese Form braucht.“<sup>23</sup>

Die fünf Herz-Jesu-Kärtchen bringen etwas ins Bild, was der „erweiterte Kunstbegriff“ ins Wort setzte. In beiden Schöpfungen werden die gewaltigen Möglichkeiten des Menschen und seine hohe Verantwortung ebenso konkret wie abstrakt abgesteckt. Neben dem „erweiterten Kunstbegriff“ stellen daher diese Bildchen den wichtigsten Beitrag von Joseph Beuys zur Christusthematik dar.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Diese Partituren (1971), Bleistift auf bedr. Papier, 10,5x6 cm, sind abgebildet in: F. Menekes: Christus Denken – Thinking Christ (Stuttgart 1996) 16–21.

<sup>2</sup> G. Celant, Appunti per una cronologia delle tracce in Italia di Joseph Beuys, in: ders., Beuys. Tracce in Italia (Katalog Neapel, 1978) 22f.

<sup>3</sup> Zu nennen wären etliche seiner frühen Kreuze: die Gruppe mit dem Kreis/Oval oder dem Kelch auf der Brust des Gekreuzigten, die Arbeiten mit Herzmarkierungen der beiden Kreuztypen Leidenskreuz und Osterkreuz (1949–1958), aber auch die Zeichnungen Hüterin des Schlafes (1951), aus: Physiologie (1951), Für Schwester Rosa (1954) oder o. T. (Evolution) (1974).

- <sup>4</sup> J. Beuys im Gespräch mit dem Autor (1984), als Facsimile in: F. Mennekes (A. 1) 25, 27.
- <sup>5</sup> Kruzifix (1948), Bleistift und Wasserfarbe auf bedr. Papier, 13x12 cm, Stiftung Museum Schloß Moyland – Sammlung van der Grinten; Abb. in: Katalog Kreuz+Zeichen. Rel. Grundlagen im Werk von J. Beuys (Aachen 1985), Abb. 48, S. 45.
- <sup>6</sup> Kreuz (1949), Messing, 44 x 23 x 2 cm, Nachlaß J. Beuys; in der bisherigen Lit. wird diese Arbeit meistens als Vortragskreuz bezeichnet, was es der Form nach durchaus sein könnte; es könnte allerdings ebensogut ein Altarkreuz sein; Beuys selbst hat der Arbeit weder einen Titel noch eine genaue Entstehungszeit beigelegt. Normalerweise wird es mit 1951 angegeben. Beuys wollte das Kreuz nie veräußern.
- <sup>7</sup> Darauf hat G. Storck hingewiesen, in: ders. (Hg.), Joseph Beuys. Transit, Katalog. (Krefeld 1991) 3 Bde., I, 24.
- <sup>8</sup> Ohne Titel (1948), Bleistift, 15x9,2–10,3 cm, Stiftung Museum Schloß Moyland – Sammlung van der Grinten; Abb. in: Kreuz+Zeichen (A. 5) Abb. 29, S. 34.
- <sup>9</sup> Eine theol. Auseinandersetzung mit diesem zentralen Terminus der Beuys'schen Christologie versucht ein früherer Beitrag des Autors: Ein Mysterium im Menschen. Theol. Anm. zum Christus-Impuls, in: Christus Denken (A. 1) 197–227.
- <sup>10</sup> R. Ruthenbeck, Originalfoto aus: Manresa (1966), Diözesanmuseum Köln, Sammlung Kölner Jesuiten; Abb. in: F. Mennekes, Joseph Beuys: Manresa. Eine Aktion als geistliche Übung (Frankfurt 1992) 109.
- <sup>11</sup> Nähere Einzelheiten dieser Aktion rekonstruiert und kommentiert die Arbeit des Autors: J. Beuys, Manresa (A. 9).
- <sup>12</sup> Honigpumpe (1977), Honig, Margarine in Eimern, Stahlcontainer, Elektromotoren, Plastikschläuche, verzinnete Stahlrohre, drei Bronzetöpfe, Eisentüre, Starkstromrelais; Louisiana Museum of Modern Art (Humblebaek, Dk.); umfassendste Lit. mit Abb.: J. Beuys. documenta-Arbeit, hg. v. V. Loers u. P. Witzmann (Kassel 1993) bes. 24–29, 157–220.
- <sup>13</sup> J. Beuys im Gespräch mit V. Harlan, in: V. Harlan, Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys (Stuttgart 1986) 55.
- <sup>14</sup> J. Beuys im Gespräch mit A. von Graevenitz (1982) in: Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg, hg. v. G. Förg (Frankfurt 1984) 42.
- <sup>15</sup> Vgl. dazu Christus Denken (A. 1) 209 ff.
- <sup>16</sup> G. Adriani, W. Konnertz, K. Thomas: Joseph Beuys (Köln 1973) 79.
- <sup>17</sup> Ebd.
- <sup>18</sup> Unter der zahlreichen Lit. sei vor allem ein Vortrag genannt, in dem sich dieser kulturgeschichtliche Brückenschlag zur den alten spirituellen Traditionen eindrucksvoll belegt: R. Steiner, Blut ist ein ganz besonderer Saft. Vortr. v. 25. 10. 1906 (Dornach 1975).
- <sup>19</sup> J. Beuys, Eintritt in ein Lebewesen. Vortr. auf der ‚documenta 6‘ am 6. 8. 1977 in der Free International University, in: Soziale Plastik, 127.
- <sup>20</sup> Ebd. 128.
- <sup>21</sup> J. Beuys im Gespräch mit M. Kunz, in: Katalog Joseph Beuys: Spuren in Italien, (Luzern 1979) o. S., MS 15.
- <sup>22</sup> Vgl. dazu: Christus Denken (A. 1) 13.
- <sup>23</sup> Spuren in Italien (A. 21) MS 15.