

Lorenz Dittmann

Gerhard Hoehmes »Etna«-Zyklus

Zur Verwandlung der »Mythischen Form« in der
Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts

I

Gerhard Hoehme stellte seinen zwischen 1980 und 1984 entstandenen Zyklus großformatiger Bilder unter den Titel: »L'Etna – Mythos und Wirklichkeit«. Er umfaßt elf Bilder im Format 250 x 250 cm und ein dreiteiliges Bild, das insgesamt 250 x 830 cm mißt.

Dieser Zyklus war erstmals ausgestellt, Februar 1984, in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Im Katalog zu dieser Ausstellung bezeichnet Dr. Krumsiek, Minister für Wissenschaft und Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, es als Thema dieses Zyklus', »am Beispiel des Berges Ätna die Wechselbeziehung zwischen den visionär mythischen 'Vor-Bildern' und den real erlebbaren 'Nach-Bildern' in einer künstlerischen Arbeit« zu vergegenwärtigen.

Gerhard Hoehme selbst gab diesem Katalog einen wichtigen Text bei, in dem er den Berg selbst anspricht und seine Empfindungen und Erfahrungen in der Begegnung mit ihm in Worte faßt:

»ETNA«

ent-fernt-ab-weisend-ver-hüllend-aus-breitend-kalt-heiß-tief-hoch-gestern-heute:

Widerspruch zwischen so viel Dasein.
Zwischen Geschichte und Utopie,
zwischen Zerstörung und Fruchtbarkeit,
zwischen Meer und Himmel,
zwischen Üppigkeit und Kargheit,
zwischen mir und Dir,

wie klein bin ich in Deinen Schrunden, wie groß, wenn Du beflügelst meine Fantasie,
wie zwingt mein Auge sich, zu suchen Deine Farben,
wenn Du befreist mich vom Schleier meiner Blindheit:

plötzlich ein karstiges Rot, gebrochen aus verschütteter Lava,
plötzlich die Schwefelgelb, die Giftgrün, die Schimmerschwarz,
die Brantbraun, die Bleiernblau, die Rauchrändrigenrosa,
Abgrund inmitten der Preziosen.

Ich rutsche,
Du rutschst,
ich falle,
Deine Steine fallen.

Ich tappe Spuren in Dein Antlitz –
Du setzt Bilder in mein Gedächtnis

von unendlich vielen Trümmern
von unendlich verschütteten Zeiten
von unendlicher Bewegung hinauf-hinab.
Von ziehenden Schrägen, von heftigen Spitzen, von gerundeten Blöcken,
von farbigverkrallten Farben, vom schattenverhangenem Licht;

in dem ich schwebe ohne Schwere,
 ohne Schwäche, weil ich still stehe
 auf einem schwankendem Boden, um zu
 erwarten Dein Geheimnis:

Es sind die Bilder Deiner und meiner Geschichte, die ich suche. Es sind die Bilder, die Dein Zorn gebiert und meine Fantasie befreit. Es sind die Bilder Deiner erstarrten Zerstörung und meiner bewegten Erwartung.

Bilder, die sich
 ablagern, überlagern, überschieben, überfüllen, überliefern mit Ängsten, Beschwörungen und Hoffnungen. Bilder von Leid, Schicksal und vom Glauben.

Bilder von Zyklopen und von der Schmiede des Mars,
 vom Mond und vom Traum des Daedalus,
 vom Feuer und vom eiskalten Wasser der Quellen,
 vom Tod und von der Geburt der Marienkäfer unter den Steinen,
 vom Hades und vom Zittern des Heliokopter überm dunklen Krater,
 von den offenen Wunden Deines Körpers,
 besänftigt von den Früchten des Weines und der Oliven,
 von innen nach außen geschleudert und
 sanft unter der Asche der Vergänglichkeit verschüttet.

Ein Schritt hinweg, zur Seite, und es ist still.

Widerspruch, übermalt von so vielen Bildern,

bist Du – Etna – der Ort,
 wo das Loch zum Turm des Himmels sich stülpt,
 wo Vergangenheit und Zukunft sich umarmen,
 um zu werden immerfort ein Teil mit sich selbst endlich.

Dieser Text Hoehmes steht in engem Bezug zu früheren Texten dieses denkenden Künstlers und gewinnt dennoch in seiner Zugehörigkeit zum Etna-Zyklus eine neue Dimension.

Charakteristische Momente dieses Textes seien stichwortartig herausgehoben: Hoehme spricht den Berg an, spricht zu ihm und von ihm als einer das menschliche Individuum weit übersteigenden Größe – die trotzdem das menschliche Subjekt nicht überwältigt, sondern eine partielle Identifikation mit ihr erlaubt. Hoehme spricht von den Widersprüchen dieses Berg-Daseins, die zugleich solche der menschlichen Existenz sind. Hoehme spricht zum und vom Berg und den Bildern – aber es sind die »Bilder im Gedächtnis«, die Bilder des Berges, in eins gesetzt mit den Bildern des Malers. In Hoehmes Worten verbinden sich subtile optische Erfahrungen, aufgefangen in differenzierte Farbennennungen – die meist zugleich den Titel von Bildern dieses Zyklus abgeben – mit Erfahrungen leiblicher Befindlichkeit. Der Text endet mit einer in weiten Horizont reichenden Passage über Identifikation als ständigem Prozeß, der auch nur teilhaft gelingen kann.

Hoehmes Kunsttheorie konzentriert sich im Begriff der »Relationen«. In dem so betitelten »Künstlerischen Manifest« heißt es: »Die Unsicherheit ist eine der menschlichsten Eigenschaften und die Neugier das Tor zur Freiheit, aber auch in den Widersprüchen lebt der Mensch. So sind 'nicht-abbildende' Bilder Übersetzungen von visuellen Lebenserfahrungen, in denen Erinnern, Sich-etwas-Vorstellen, Zusammenfügen und Abschätzen eine Rolle spielen.

Die Form dafür ist die der *Relation*, das heißt, in Beziehung setzen: sich selbst und die eigene Fähigkeit zur Assoziation, das angebotene Farbfeld mit dem Schriftbild, die ausgelöste Gefühlswelt mit dem durch das Betrachten erweckten *Bewußtsein*.

Bilder sind vielschichtige visuelle Gleichungen mit Faktoren / Vektoren / Tensoren / Sensoren – die Farben darin sind Stellenwerte / Signale / Bezeichnungen / Energien / Zeitmomente.

Bilder sind eine Lebenshilfe, man soll sich ihrer bedienen zur Erkenntnis über sich selbst, denn die Bilder sind nicht auf der Leinwand, *sondern im Menschen*.«

Dieses zuerst im Juni 1968 formulierte, dann des öfteren publizierte¹ künstlerische Manifest beschreibt die Erfahrungen und Ziele Hoehmes als eines »informellen« Malers. Diese Erfahrungen und Ziele stellen die Basis dar für eine Erweiterung zu einer »mythischen Form«, wie sie Hoehme mit dem Etna-Zyklus und einigen voraufgehenden Bildern gewann.

Als Hauptunterschiede der beiden Texte – in denen sich auch die Phasen der Werkentwicklung Hoehmes spiegeln – sind festzuhalten: »Widersprüche« sind im Etna-Text nicht mehr nur Bedingungen menschlicher Existenz, »Relationen« bewegen sich hier nicht mehr nur zwischen den Aufnahmeorganen des schaffenden und betrachtenden Subjekts und den unterschiedlichen Dimensionen des Werks, *Bilder* sind nun nicht mehr allein »im Menschen«.

Ein zweiter, für Hoehmes Kunst und künstlerische Intention bedeutsamer Text, nun aus dem Jahre 1970, trägt den Titel: »Die Schnur ist die plastische Form des Heraklitschen Denkens.« Hierin heißt es u. a.: »Du kommst in ein Labyrinth. Es ist ein Labyrinth von Beziehungen, Verästelungen, Verknüpfungen, Verschnürungen, Abtastungen, Anschlüssen, Verknotungen, Auslösungen . . . und immer wieder Beziehungen und Verknüpfungen.

Vergiß Deine vertrauten, auf ein Gegenüber gerichteten Erwartungen. Du bist *Mittendrin*.

Laufe hindurch, überkreuze, verfolge, suche, messe . . . und bringe mit hinein Deine *Erinnerung* und Wahrnehmung Deiner *Umwelt*.« Der Text endet mit dem Satz: »Das Bild (Imago) ist *überall* – es stellt sich ein im Strom des Entstehens und Vergehens: es ist in Dir.«²

Warum wird die »Schnur« in diesem Text als die »Form des Heraklitschen Denkens« bezeichnet? Es hieße im Verständnis zu kurz zu greifen, wollte man nur den im Text benannten »Strom des Entstehens und Vergehens« auf »Heraklitisches Denken« beziehen. Vielmehr ist es angemessen, auch die in Hoehmes Aufzeichnungen ständig wiederkehrende Thematisierung des »Widerspruchs« damit in Verbindung zu bringen, und weiterhin die »Einheit des Gegensätzlichen« – im Horizont der Hoehmeschen »Relationen«-Theorie.

II

Gerhard Hoehmes Texte wurden zum Ausgang für eine Interpretation seines »Etna«-Zyklus genommen. Ein solcher Ansatz erscheint angemessen in Anbetracht des veränderten Stellenwertes, den die Künstlertheorie für die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts behauptet, und dessen Bedeutung Max Imdahl zu Recht akzentuierte.³

Soll Hoehmes Zyklus jedoch nach der in ihm vollzogenen Verwandlung einer mythischen Dimension⁴ befragt werden, ist es geraten, Bestimmungen der Archäologie in den Gedankenzusammenhang einzuführen. Besonders eindringlich

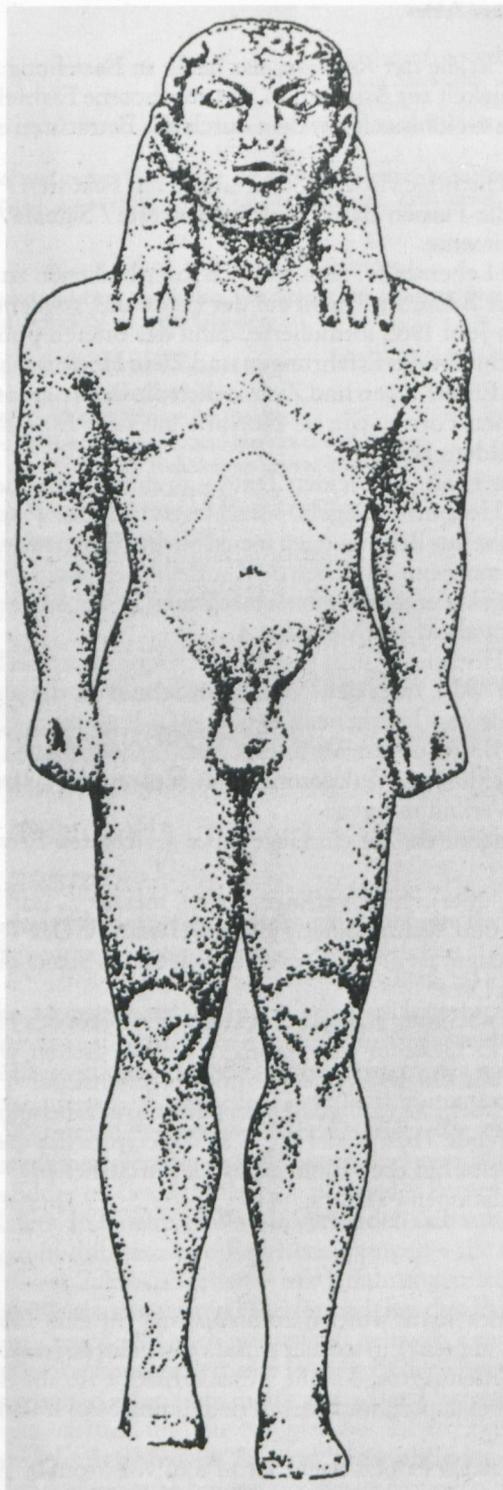


Abb. 1: Kuros aus der Gruppe des Polymedes von Argos

befasste sich Guido Kaschnitz von Weinberg mit der Struktur einer »mythischen Form« in der griechischen Skulptur. »Die archaische Statue«, so Kaschnitz von Weinberg zum *Kuros aus der Gruppe des Polymedes von Argos* (Museum Delphi) (Abb. 1), war »nicht die im künstlerischen Sinn objektivierte Vorstellung eines Ideals, die dem Menschen in einer dem täglichen Leben entrückten Sphäre gegenübertrat. Sie wurde vielmehr als eine der natürlichen Existenz entspringende und ihr unmittelbar zugehörige Potenzierung des eigenen Ich und als etwas intensiv Gegenwärtiges, den Betrachter 'Überkommendes' empfunden.« Der archaische Jüngling steht da, »ausschließlich erfüllt vom Erleben seiner eigenen Existenz« und »es war die Teilnahme an diesem Erleben, die den Weihenden mit seiner Statue und dadurch auch mit der Gottheit verband . . .« Dieser fühlte sich also »nicht als kunstverständiger Ästhet«, sondern vielmehr »einbezogen in den Vorgang einer 'Participation mystique', die Mensch und Werk auf eine viel tiefere Weise verband.«⁵

Über alle Unterschiede der historischen und religiösen Situation, über alle Verschiedenheiten der Funktion und der Darstellungsthematik hinweg zeigen sich auch prinzipielle Vergleichbarkeiten zwischen der »mythischen« Verbundenheit von Werk und Mensch, der »mythischen« Ausstrahlung einer Präsenz, eines »intensiv Gegenwärtigen«, die den schaffenden und betrachtenden Menschen in sich schließt – und dem in Hoehmes Etna-Text beschriebenen und in seinen Bildern Gestalt gewordenen Teilhaben am »Leben«, an der »Geschichte« des Berges – in gemeinsamer Unterschiedenheit zum neuzeitlichen »Bild«, das, in Analogie zur klassischen griechischen Skulptur, gekennzeichnet ist durch seinen »mikrokosmischen Charakter« und durch die »Distanzierung des Beschauers vom Kunstwerk«.⁶ Was als Besonderheit der Hoehmeschen Kunst erkannt wurde, das »offene Bild« (Walter Biemel)⁷, ist die positive Bestimmung dieser Verwandlung des neuzeitlichen, mikrokosmisch geschlossenen Bildes.

Grundlage aller »Offenheit« oder »Geschlossenheit« des Werkes ist die Raumstruktur. Zur Raumstruktur der archaischen Skulptur führte Kaschnitz von Weinberg aus: »Der delphische Jüngling steht . . . eingezwängt in einen unsichtbaren kastenförmigen Raumteil, der ein rechtwinkliges Prisma darstellt, dessen unsichtbaren Seitenwänden die vier, deutlich voneinander abgesetzten Ansichtsseiten der Statue entsprechen. Es ist evident, daß wir es bei dem Prisma mit dem isolierten Teil einer allgemeinen Raumstruktur zu tun haben, in den unsere Statue gleichsam eingelassen ist.« Eingelassen, durchdrungen, gegen ihn in Spannung gesetzt ist die Statue in den Teil eines »Gerüsts von unendlich vielen rechteckigen Prismen oder Würfeln«.⁸

Gerhard Hoehme sagte 1957: »Den Gesetzen der Fläche bin ich immer nur widerwillig gefolgt . . . Meine Sehnsucht war der weite Raum, der dritte, vierte, fünfte – nach oben, zur Seite, nach vorn, ja sogar nach hinten, aber ohne illusionistische Tiefe . . .« und abschließend: »Wie beneide ich den Höhlenmaler der Vorzeit um seine Unbekümmertheit, um seine Unabhängigkeit von Flächen und begrenzendem Format!«⁹ Walter Biemel bezeichnete in seinem Aufsatz »Die Entgrenzung des Tafelbildes« Werke Hoehmes als »Raum-Gestaltung«, d. h. »nicht Gestaltungen, die einfach im Raum sind, sondern die in ihrem Bilden Raum erscheinen lassen«, als »Raum-Bilder«.¹⁰

In einigen Werken greift Hoehme auch die für die »mythische« Form bestimmende Raumstruktur eines »Gerüsts von (ideell) unendlich vielen rechteckigen Prismen oder Würfeln auf, so etwa in »Metrische Raummessung zur Ermittlung

transzendenter Positionen« von 1968 (Abb. 2)¹¹ und hier wird sogleich auch der tiefgreifende Unterschied zur Raumstruktur archaischer Skulpturen faßbar: »Wir haben«, so beschrieb Biemel dieses Bild, »einen Verweis auf die fixe Raumgestaltung durch die Horizontalen und Vertikalen, die in ihrem Überschneiden Quadrate bilden, und wir haben durch das dunkle Viereck die Verdeckung des sich fortsetzenden Raumschemas (wir sehen es eigentlich hinter der schwarzen Fläche weiter) und dann haben wir die Aufhebung der Starrheit durch die unregelmäßig fallenden Schnüre, die Starres in Bewegung überführen – die leblose Ordnung in lebendige Bezüge transponiert. Das Element des Quadrats, in das die Fläche gegliedert ist, erscheint isoliert dargestellt größer – die gleiche Fläche – die die acht Seiten der Plexiglastästen begrenzt, wirkt wiederum anders.«¹²

Die grundsätzliche Übereinstimmung einer vor- und nach-perspektivischen Raumstruktur ist also sogleich zu differenzieren: Erscheint in der archaischen Raumstruktur der »mythischen« Form »das ganze Fachwerk der Achsenebenen« als ein »reales Hindernis für die hemmungslose Entfaltung der Formen«, als »starreres Gerüst, gegen das die lebendige und kräftefüllte Natur andrängt, ohne es durchbrechen oder deformieren zu können«¹³, so wirkt in Hoehmes Bild »Metrische Raummessung zur Ermittlung transzendenter Positionen« das (stereo)metri-

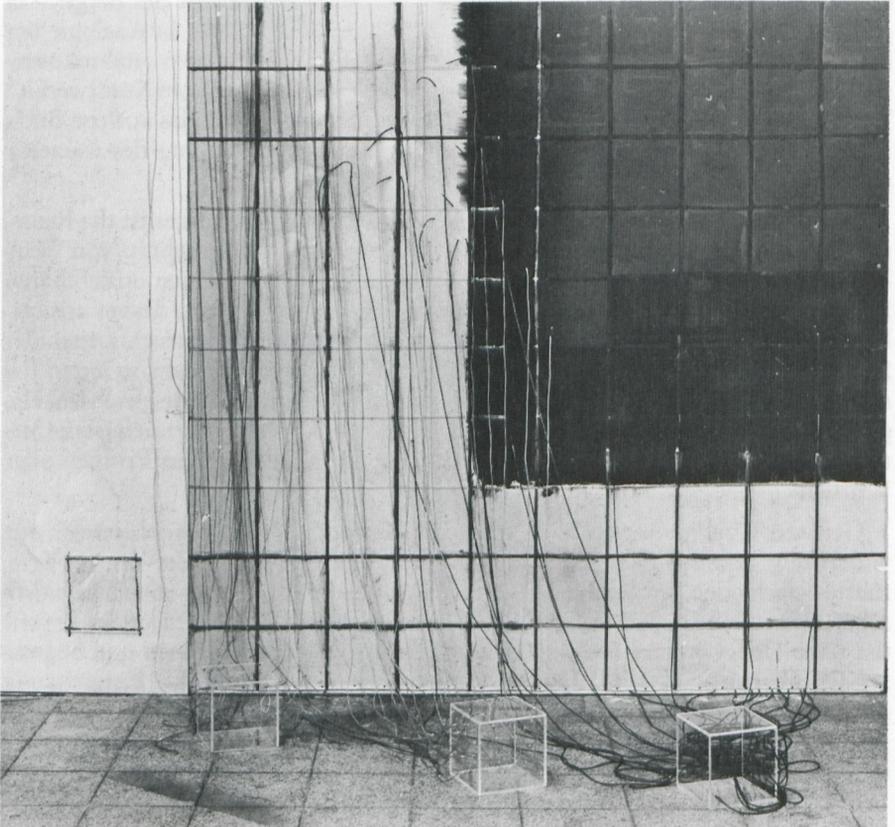


Abb. 2: Gerhard Hoehme, metrische Raummessung zur Ermittlung transzendenter Positionen

sche Raumschema nur mehr als Grundmaß und Kontrastfolie für die irregulären, tastenden, vielfältig differenzierten Bewegungen der Schnüre.

Nun stellt die in »Metrische Raummessung zur Ermittlung transzendenter Positionen« zugrunde gelegte geometrische Raumstruktur im Œuvre Hoehmes eher die Ausnahme dar. Das Prinzip der Addition gleicher Elemente, ein Garant der Offenheit des Bildes und der Unbegrenztheit des im Bilde vergegenwärtigten Raumes findet sich jedoch sehr häufig in Hoehmes Bildern, und damit eine Verwandlung der geometrisch-additiven Raumstruktur in eine Struktur frei gesetzter und deshalb immer nur in einem weiteren Spielraum ähnlicher, nie gleicher, Mikro-Elemente aus Farbmaterie, die annähernd gleichmäßig über das ganze Bildfeld geführt sind. Erste Beispiele dieser Bildorganisation sind etwa Hoehmes Bilder von 1959: »Symparabol«, »spazio meteorologico«, »Paramnesis«¹⁴, intensiviert und dynamisiert im »Zahlenraum« von 1959 oder der »Großen Strukturlandschaft« von 1960 (Kunstmuseum Düsseldorf), systematisiert in »Zeitzeilen« von 1962 oder »füglich« aus demselben Jahre, den »Leerzitaten« von 1964/66¹⁵ usf. Und es bezeichnet eben den großen Unterschied zwischen Jackson Pollock, dem Protagonisten einer »All over«-Struktur und Hoehme, daß bei letzterem ein metrisch-additives Kompositionsprinzip viel stärker zur Geltung kommt.

Doch Hoehme ist nicht die »All over«-Struktur als solche wichtig, sondern die in ihr erscheinende Raumwirkung. Schon Pollocks »getanzte« Bilder verbinden für die Betrachtung Frontalanblick und Draufsicht und entwerfen den Bildgrund: die Farbmaterie macht sich unabhängig von ihrem Träger.¹⁶ Auf unterschiedliche Weise bringt Hoehme solche Durchdringung, Überlagerung von Raumaspekten ins Bild. Ein immer wiederkehrendes Raummotiv ist Hoehmes Verschränkung von »kartographischer« Draufsicht und Frontalansicht. Als ein Hauptbeispiel hierfür sei »Geschichte verträgt keine Sonne« von 1978 (Abb. 3)¹⁷ genannt, wo in den beigegebenen Landkarten einerseits, den Texten und einigen Fotos andererseits Draufsicht und Frontalansicht an den Rändern je getrennt vorgeführt werden, im gemalten Bild aber unauflösbar ineinander verschränkt erscheinen. Die für Hoehmes Bilder konstitutive Rolle der Draufsicht hat ihre empirische Wurzel in des Künstlers Raumerfahrungen als Jagdflieger im Zweiten Weltkrieg – läßt sich kunsthistorisch aber auch in Verbindung bringen zu Werken Klees wie etwa »Haupt- und Nebenwege« von 1929 (Köln, Museum Ludwig).¹⁸ Im Unterschied aber zu solch empirischen Raumerfahrungen und auch anders als bei dem genannten, »eindeutigeren« Bild Klees schwingen in Hoehmes Bildern die Raumaspekte, ja weitergehend, die Raumdimensionen ständig ineinander über.¹⁹

Die Folge davon ist eine entschiedene Verunsicherung des Standorts des Betrachters. Hier sei nochmals an den Satz aus Hoehmes »Relationen«-Manifest erinnert, wonach »die Unsicherheit . . . eine der menschlichsten Eigenschaften« sei. Eine der Grundintentionen der Kunst Hoehmes ist es, den Menschen in eine positiv zu verstehende Verunsicherung zu führen. »Entregelung der Sinne« ist ihr Ziel, verbal am genauesten formuliert im Text »Der Kaiserplatzkeller« von 1976²⁰, der »labyrinthische Raum« einer ihrer bevorzugten Orte, der »Schnittmusterbogen« ein anschauliches Symbol für diesen. Hoehme erinnerte sich 1964 an die »sich überkreuzenden, umkreisenden, parallellaufenden, dicken, feinen, runden, gepunkteten, gestrichelten Linien« der Schnittmusterbögen als »labyrinthische Wege seiner kindlichen Fantasie«, die er auch jetzt »nicht entwirren« will: »Sie verwandeln sich unter meinen Augen in ein Feld voller Bewegung, atmend, sich in jeder Sekunde verändernd, formfindend, formverlierend, sich verspannend, sich erlösend, knisternd wie elektrische Kraftlinien, schwingend wie musikalische Impulse . . .«²¹

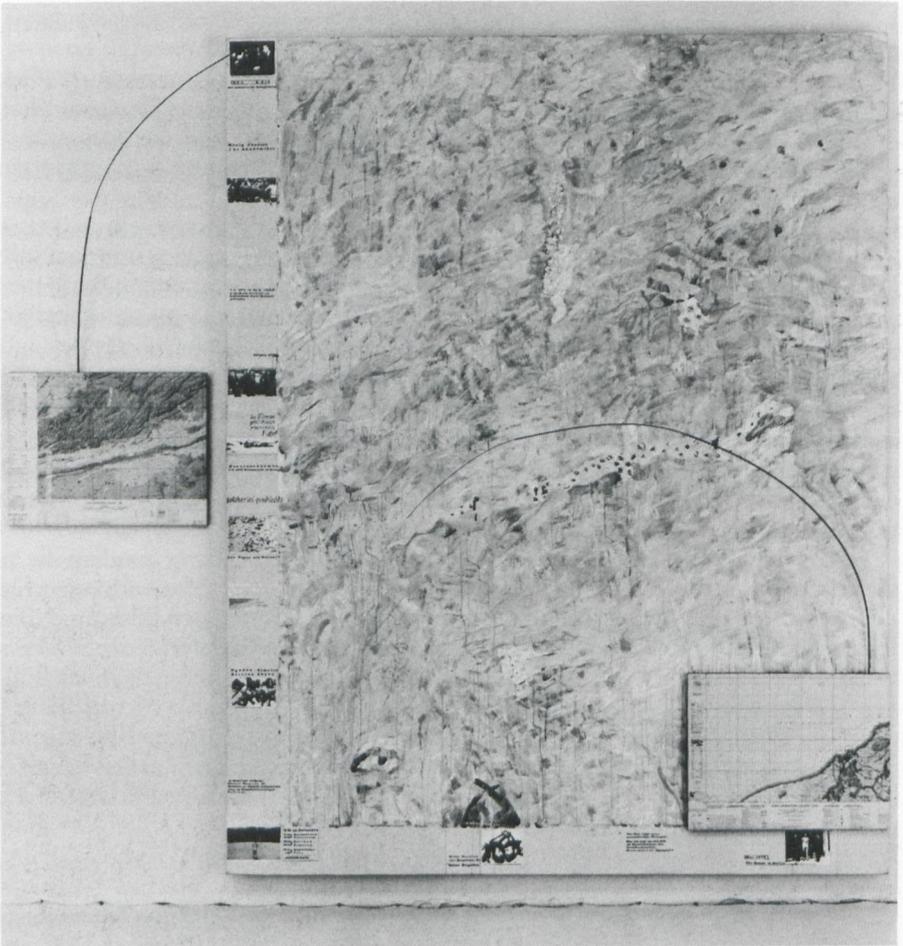


Abb. 3: Gerhard Hoehme, Geschichte trägt keine Sonne

Die »Schnüre«, Hoehmes eigenstes bildnerisches Gestaltungsmittel, sind die ins Dreidimensionale entsandten Bahnen eines labyrinthischen Raumes – können sie doch mit denselben Worten beschrieben werden wie die Linien der Schnittmusterbögen, sie sind zugleich die Medien, an denen sich am frühesten und wirkungsvollsten die Verschränkung der Raumrichtungen des »Von-oben« und »Davor« konkretisierte, in einem Bild wie »Avalon« von 1959, regelmäßiger seit 1964, etwa in den Bildern »Concordia 04«, 1964, »Leerzitate«, 1964/66, »Zwischenspannung«²² usf.; dann aber, seit 1967, aus dem Bilde herausgeführt – vgl. »Wölkchen« 1967, »AB 2002«, 1968 usf., oder zu eigenen Rauminstallationen ausgebaut, wie in »der Königstormauerraum«, Nürnberg 1968²³ –, bestimmen sie den Raum selbst als labyrinthisch verästelt, als Ermöglichung suchender, tastender Begegnungen und Erkundungen.

III

Im »Etna«-Zyklus verbindet Hoehme alle bis dahin erprobten Gestaltungsmöglichkeiten zu einer vordem unbekanntenen Synthese. So kann dieser Zyklus als die »Summe« des bis heute geschaffenen Lebenswerkes Hoehmes angesehen werden. Einige Bilder dieses Zyklus seien genauer betrachtet.²⁴

»zwischen Branntbraun und Bleiernblau« (1981; Abb. 4)²⁵, verteilt in einer »All over«-Struktur rötlichbraune und bläulichgraue Farbflecken in und über einen weißlichen, farbig vielfältig getönten Grund. Dünne Farbbahnen rinnen, Vertikalen umtastend, herab. Ihnen antwortet ein vertikal aufragender, an der Spitze leicht nach links sich wendender »Fühler«. Die Farbflecken oder -aussparungen sind frei gesetzt, lassen gleichwohl häufig geometrische Begrenzungen anklingen. Einige auf Plexiglas vorgeblendete bräunliche Steine wirken wie plastische Verdichtungen der braunen Farbflecken. Leichtigkeit und Härte bei räumlicher Unbegrenztheit bestimmen den Bildeindruck, den Inbegriff des schneebedeckten Berges.

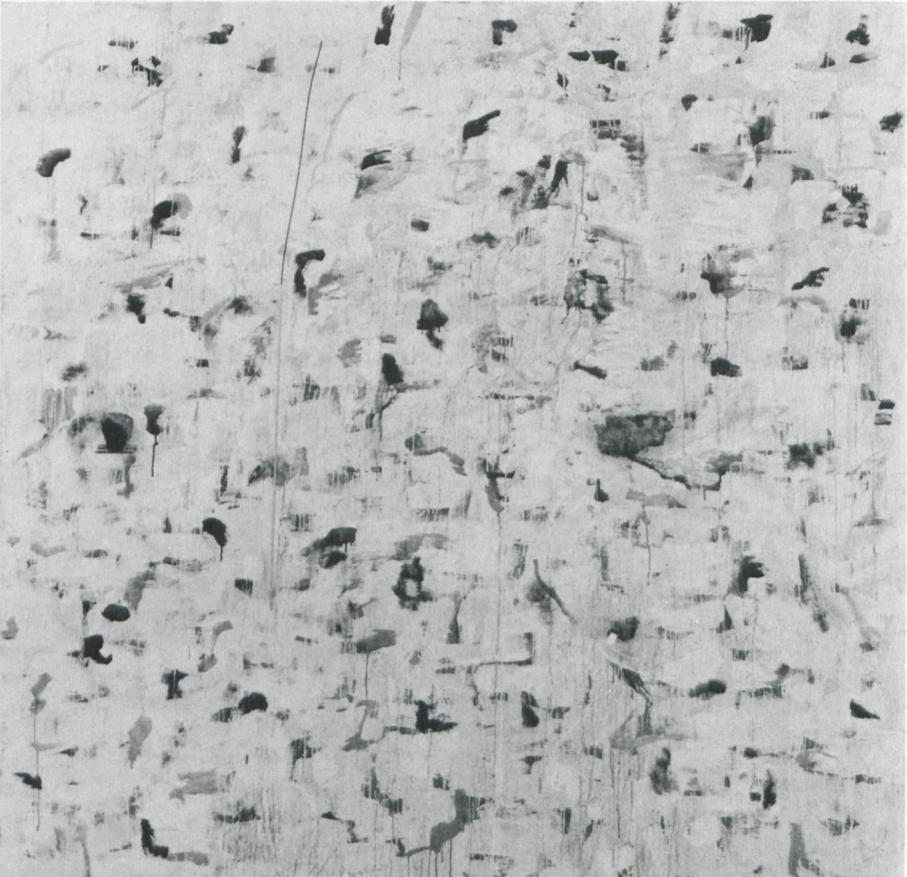


Abb. 4: Gerhard Hoehme, zwischen Branntbraun und Bleiernblau

Dieser Verklärung in Helligkeit antwortet die Feier der Dämmerung »*im schattenverhangenen Licht*« (1981; Abb. 5): ein Bild unmeßbarer Tiefe: hinter weißlichen dünnen Farbschleiern, einem Gespinst aus Nebelschwaden, öffnet sich ein in Grautönen differenzierter Unbestimmtheitsraum, der sich bisweilen zu Farbrinnsel vor Weiß aufklärt. In das Ziehen und Wehen der Farbschichten sind vielerlei kleine grünbräunliche und schwarzbraune Steine auf Glasplättchen eingelagert, auf verwirrende Weise untereinander und mit der Leinwand verknüpft. Ein labyrinthischer Raum, ein Raum des Sich-Verlierens, des Ahnens und des Irrens lockt und täuscht.

»Innen« und »außen« sind miteinander konfrontiert in »*aus farbigverkrallten Farben*« (1982; Abb. 6): ein Kraterloch, grau, rosa und bläulich gefärbt, scheint sich aufzutun, rötliche, olivockerfarbene und weißliche Farbbahnen bilden seinen Rand, das »Außen« somit in der Farbe des feurigen »Innen«: die gefährliche und gefährdete Haut des Berges gewinnt hier anschauliche Gestalt, in den wilden Farbrischen eines »Abstrakten Expressionismus«. Die komplexe Komposition der Schnüre repräsentiert die »Absperrung« des gefahrbringenden Loches wie deren formal klärende Wiederholung *vor* dem Bilde.

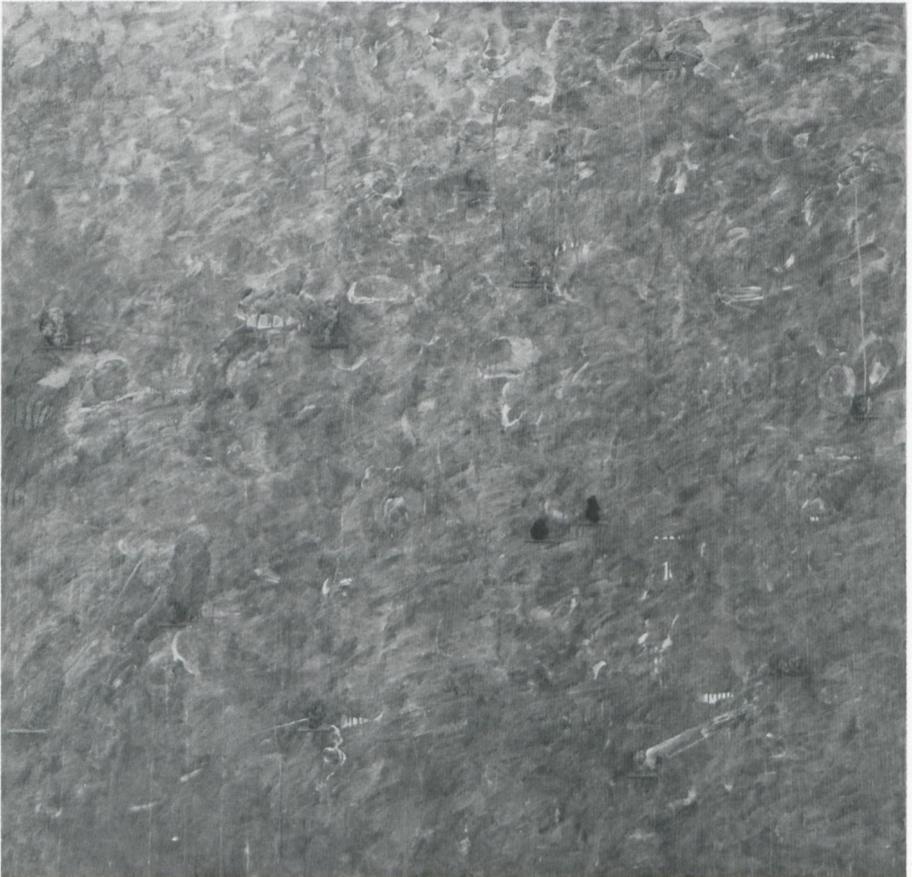


Abb. 5: Gerhard Hoehme, im schattenverhangenen Licht

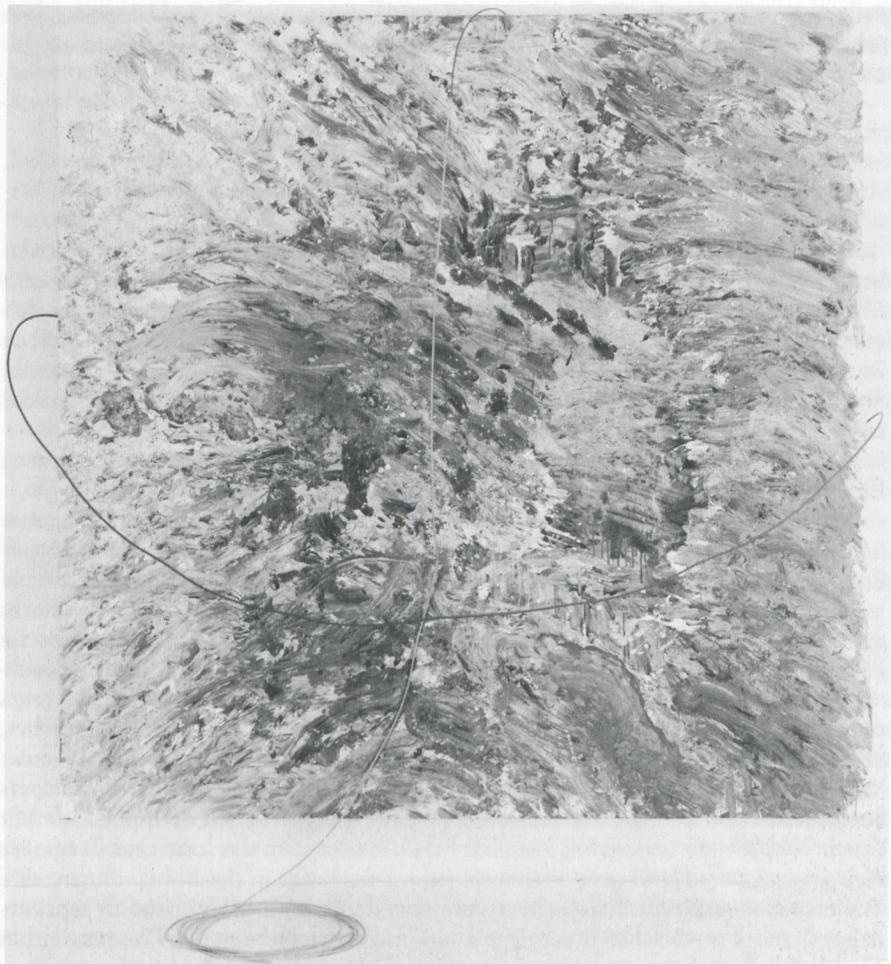


Abb. 6: Gerhard Hoehme, aus farbigverkrallten Farben

Zu einem Triptychon vereint sind die »Bilder aus verschütteten Zeiten« (1983):

»Das Feuer des Hephaistos«, das rechte Seitenbild, läßt in mächtigen feuerroten, von Gelb und Weißgrau durchwirkten Farbbahnen eine elementare, lavahafte Gewalt über die Bildfläche stürzen, aus einer schwärzlichen Tiefe in der rechten oberen Bildecke über den weißen Bildgrund, so die Farbströme zu einer in diesem Zyklus einmaligen Monumentalität steigernd.

Das Mittelbild: »unter der Asche offener Wunden« (1982/83) nimmt in einer feuerroten Querrinne, die das Bild nahe der rechten oberen Ecke durchschneidet, und in mehreren feuerfarbenen Schluchten, Zungen, das Thema des »Hephaistos«-Bildes auf, ebenfalls dessen Strömen nach links unten, nun aber in mannigfach abgestuften grauen Farbschleiern hin zur weißen Leere der linken unteren Bildecke. Nach links auch fahren die Schnüre aus.

Das abschließende linke Seitenbild »Aphrodites geronnene Tränen« läßt den Aufbruch der elementaren Kräfte des Berges verebben in zartes Strömen und herbe, verhaltene Farbigkeit aus Ocker-, Gelb- und Grautönen in bröckeliger Materie. Die

Feuerbahn des »Hephaistos«-Bildes bleibt als Leere, als weißlicher Abgrund, von Schnüren eingefasst, zurück: als Erinnerung an die mythische Vergangenheit des Berges, als Spur in seiner gegenwärtigen Wirklichkeit.²⁶

IV

Nichts läge mythischem Denken ferner als die Bejahung menschlicher Unsicherheit, Ungesicherheit, die im Zentrum der Hoehmeschen Kunst steht. Denn Mythos ist aus sich nicht hinterfragbar, läßt keine Unsicherheit zu, »erklärt sich selbst und alles in der Welt« (Karl Kerényi)²⁷, verbürgt die Wahrheit: »Der Mythos ist wahr und es kann nicht sein, daß er nicht wahr ist, denn er ist die Grundlage des Stammeslebens, d. h. einer ganzen Welt, die ohne den Mythos nicht weiterexistieren kann« (Raffaele Pettazzoni).²⁸

In welchem Sinne kann Hoehme dennoch von »Mythos« sprechen und in seinen Bildern mythische Wesenheiten vergegenwärtigen?

In einer besonderen Weise ist Hoehmes Kunst aus den Erfahrungen des Leibes heraus gestaltet. Freilich gilt, daß *alle* bildende Kunst vom menschlichen Körper ihren Ausgang nimmt²⁹; welche unterschiedlichen Möglichkeiten sich hierbei jedoch ergeben, mag eine letzte Gegenüberstellung mit der »mythischen« Form archaisch-griechischer Skulptur andeuten. Bei ihr – wieder mag die delphische Jünglingsstatue (Abb. 1) als Beispiel genommen werden – versetzt sich der Betrachter unwillkürlich in die Hauptachse der Statue, und dadurch bekommt die »an sich unendlich gleichförmige und richtungslose Raumstruktur . . . etwas Persönliches, eine besonders ausgezeichnete oder betonte Mitte, ein Rechts und ein Links, ein Vorne und ein Hinten, Distinktionen, die der Anlage des menschlichen Körpers entsprechen und sich von der Statue aus gesehen spiegelbildlich wiederholen.« Mit dieser »Projektion unserer eigenen leiblichen Existenz in das leere und imaginäre Achsengerüst«³⁰ des Raumes erscheint jedoch auch das in der Statue dargestellte Widerspiel von starrem Raumgerüst und lebendiger, kraftvoller Natur als anschauliches Symbol mythischer *Bindung* wie mythischer Steigerung der *Präsenz*, mithin als »mythische Form«.

In Hoehmes Kunst stellt sich nicht solcher Kampf zwischen starrem Gerüst und dagegen andrängender, krafterfüllter Natur dar, sondern die »Ambiguität« des Leibes selbst³¹, die »Ambiguität« von leiblicher und personaler Existenz (Merleau-Ponty). Welch treffenderes anschauliches Symbol für die Nicht-Identität von leiblicher und personaler Existenz gäbe es als die zugleich in der Anonymität des Kunststoffs verbleibenden, zugleich tastenden, erkundenden, die »Neugier als Tor zur Freiheit« bezeugenden »Schnüre« Hoehmes? »Was die Zentrierung unserer Existenz ermöglicht, ist zugleich, was ihre absolute Zentrierung verhindert: das anonyme Wesen unseres Leibes ist unauflöslich in eins Freiheit und Knechtschaft.« Der Organismus, als »angeborener Komplex«, als »anonymes Dasein« entwirft zugleich »die Bewegung des Existierens«. Welch angemessenere Veranschaulichung der »Zweideutigkeit« des Leibes als »berührender und berührter Körper« fände sich als der Komplex eines Hoehmeschen Bildes aus bemalter Leinwand und von ihr aus entsandten, sie wiederum berührenden Schnüren? Welch sinnfälligere Veranschaulichung des Zusammenspiels von intelligiblem Raum und orientiertem leiblichen Situationsraum könnte es geben als die Überblendung von »Draufsicht« als »Übersicht« und situierender »Frontalansicht« in vielen Bildern Hoehmes?

Nun steht Hoehme mit solcher Thematisierung leiblicher Ambiguität nicht allein in der Kunst der Gegenwart, vielmehr bekundet sich gerade hierin seine Zeitgenossenschaft. Nur mit einigen Bemerkungen sei die Eigenart der Hoehmeschen Kunst innerhalb dieses Kontextes charakterisiert.

Eine vorrangige Absicht in Bruce Naumans vielfältigem Werk ist es, »von der Selbsterfahrung im Raum ausgehend, Situationen zu schaffen, die den Betrachter auf relativ präzise Weise in seinen Erlebnismöglichkeiten festlegen, weil sie mit elementaren psychischen Reaktionen arbeiten, die sich auch durch Kenntnis oder Training nicht verlieren, also gleichsam jenseits der Anpassungsfähigkeit liegen.«³² Hoehme verzichtet auf solche Präzision und Zuspitzung, verzichtet auf die damit mögliche Festlegung der Erlebnismöglichkeiten in Konfrontation mit einer »unausweichlichen Umgebung«³³ – zugunsten des Spielraumes, der Eigenerfahrung und damit auch der Freiheit des Betrachters.

Giuseppe Penone versucht, »über den rein haptischen, also sinnlichen Wunsch nach Berührung hinaus« zu einer »bewußten Durchdringung«, zu einer »Aufhebung der Trennung«³⁴ zwischen Leib des Künstlers und Lebensraum oder dem Leib und dem Werk einer längst vergangenen Kultur zu gelangen. Hoehme verzichtet auf diese »Durchdringung«, auch auf den damit einhergehenden Eingriff in die Natur selbst – zugunsten einer Thematisierung des historischen und existentiellen Abstandes von Künstler / Betrachter und Gegenstand – bei aller Vermittlung durch eine Fülle von »Relationen«.

Cy Twomblys Werk läßt sich mit dem Hoehmes vor allem auch nach der zunehmenden Bedeutung mythischer Themen bei beiden vergleichen. Twomblys Bilder sind ungleich stärker von einer linearen, skripturalen Gestaltung bestimmt, von einer herrlichen, rhythmisch freien »Meta-Schrift«, innerhalb eines meist stärker illusionsräumlich organisierten Bildfeldes. Diesem skripturalen Grundzug der Twomblyschen Kunst entspricht es, daß sie in erster Hinsicht die »kulturellen«, durch Dichtung aufbewahrten und »aufgehobenen« Mythen thematisiert, die mythischen Götter und Helden mit ihrem Namen, bisweilen nur mit deren Initialen, anruft und feiert³⁵ – oder sie aber im Medium erotischer Erfahrung vergegenwärtigt, wobei die Linien wie als deren »Psycho-«, »Seismogramm« in die Erscheinung treten.

Eine andere Möglichkeit bestünde darin, mythische Gegenstände im Modus des »Erhabenen« zu verbildlichen – und zwar gerade einen Gegenstand wie den des Hoehmeschen Zyklus: den Etna.

Kant, in dessen »Kritik der Urteilskraft« die klassischen Bestimmungen des »Erhabenen« sich finden, grenzt das »Erhabene« vom Schönen ab: »Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt . . . wird«³⁶ und führt folgende Beispiele für das »Dynamisch-Erhabene der Natur« an: »Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl. . . .«³⁷ Gewiß gehört der »Etna« in die Reihe dieser Naturgegenstände.

In der neueren Malerei war es Barnett Newman, der »the Sublime«, das Erhabene, zum Grundthema seiner Kunst gemacht hat. Gerade im Vergleich zu dieser Malerei wird die Eigenart der Hoehmeschen Kunst nochmals faßbar. Zu Newmans »Who's afraid of red, yellow and blue« schrieb Max Imdahl: »Newmans Malerei hat

ihr Ziel und ihren Sinn darin, das Erlebnis einer jede vertraute Erfahrung übersteigenden Erfahrung zu ermöglichen. Das geschieht durch die Malerei, indem der Beschauer von dem Bild unmittelbar betroffen und überwältigt wird. Das Bild soll es ermöglichen, daß der Beschauer, indem er das Bild erfährt, zugleich seine eigene Erfahrung und damit sich selbst in neuer Weise erfährt«, und zwar im »Erlebnis des Erhabenen, das sich verknüpft mit einer neuen Erfahrung und Erhöhung («exaltation») des eigenen Selbst gerade unter dem Aufruf zur menschlichen Selbständigkeit, Selbstverwirklichung und Selbstentfaltung.«³⁸

Hoehmes Werke setzen einen anderen Bezug zum Betrachter. Sie überwältigen ihn nicht, machen ihn nicht »betroffen«, führen ihn zu keiner »transcendental experience«. Aus der »Ambiguität« des – im Gegensatz zu Nauman oder Penone: »welterschließenden«, »seinerschließenden«³⁹ – Leibes erschließt sich die »Ambiguität« des mythischen Gegenstandes als eines unermeßlich großen und dennoch vertrauten, als eines fernen und dennoch Näherung ermöglichenden, als eines in sich geborgenen, verschlossenen und gleichwohl erforschten, ausgeforschten, in seinen (Stein-)Elementen ausstellbaren, als eines übermächtigen und dennoch auch der Hinfalligkeit preisgegebenen.

So bleibt gerade diese Kunst der *mittelmeerisch-antiken* mythischen Erfahrung und ihrer *Bändigug* durch menschliche Gestalt und individuelle Vernunft, nahe – bei allem Verzicht auf Personifikation und Figürlichkeit.

An die Stelle einer »Rationalisierung 'mythischer' Form« im mikrokosmischen Figurenbild der klassischen Antike oder der neuzeitlichen Kunst tritt deren leibakzentuierte Verwandlung im »ungegenständlichen«, elementaren⁴⁰, »offenen« Bild der Moderne.

Anmerkungen

1. Abgedruckt u. a. in: Giulio Carlo Argan, Hans Peter Thurn: Gerhard Hoehme. Werk und Zeit 1948-1983. Stuttgart und Zürich 1983, S. 158. – Gerhard Hoehme, 21 Bilder. Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1982, S. 3. – »Sorgfalt '84«, Positionen deutscher Kunst seit 1945. Ausstellungskatalog Rottweil 1984, S. 166.
2. Zitiert aus: Argan, Thurn: Gerhard Hoehme (wie Anm. 1), S. 210.
3. Vgl. Max Imdahl: Probleme der Optical Art: Delaunay – Mondrian – Vasarely. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXIX, Köln 1967, S. 294.
4. Zu mythischen Themen in der Kunst Hoehmes vgl. auch: Georg-W. Költzsch: Der Tod des Herakles oder die Wandlung von Materialität in Spiritualität. In: Gerhard Hoehme, 21 Bilder. Ausstellungskatalog Moderne Galerie des Saarland-Museums, Saarbrücken 1982, S. 4-6.
5. Guido Kaschnitz von Weinberg: Über die Rationalisierung der »mythischen« Form in der klassischen Kunst. Zuerst erschienen in: Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft, Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer (1954), zitiert nach: Kaschnitz von Weinberg: Kleine Schriften zur Struktur (Ausgewählte Schriften Bd. I) hg. von Helga von Heintze. Berlin 1965, S. 203-215, Zitate auf S. 203, 204.
Zur Übertragbarkeit der Kategorien Kaschnitz von Weinbergs auf die neuzeitliche Malerei vgl. Verf.: Bemerkungen zu Tizians »Dornenkönig Christi« in der Münchener Alten Pinakothek: Farbgestaltung als »Rationalisierung 'mythischer' Form«. In: Diversarum Artium Studia. Beiträge zu Kunstwissenschaft, Kunsttechnologie und ihren Randgebieten. Festschrift für Heinz Roosen-Runge zum 70. Geburtstag am 5. Oktober 1982. Hg. von Helmut Engelhart und Gerda Kempter. Wiesbaden 1982, S. 127-145.
6. Vgl. Kaschnitz von Weinberg: Über die Rationalisierung der »mythischen« Form . . . (wie Anm. 5), S. 211.

7. Vgl. Walter Biemel: Die Stimmkraft der offenen Bilder von Gerhard Hoehme, und: Wilhelm Bojescul: Zur Entwicklung der offenen Bilder von Gerhard Hoehme. In: Gerhard Hoehme. Das offene Bild. Ausstellungskatalog Kunstverein Braunschweig, Overbeck-Gesellschaft Lübeck, Galerie Metta Lind, Lübeck, 1984, S. 7-18 und S. 21-45.
8. Kaschnitz von Weinberg: Über die Rationalisierung der »mythischen« Form ... (wie Anm. 5), S. 206.
9. Erstmals erschienen im Katalog der Galerie 22, Düsseldorf 1957. Zitiert nach: Gerhard Hoehme: Bilder. Stuttgart, Zürich 1979, S. 54.
10. Biemels Aufsatz erschien erstmals 1982 aus Anlaß einer Ausstellung von Bildern Gerhard Hoehmes in der Galerie Elke und Werner Zimmer in Düsseldorf. Zitiert nach dem Wiederabdruck im Katalog: Gerhard Hoehme, 21 Bilder (wie Anm. 1), S. 56, 57.
11. Farbabbildung in Argan, Thurn: Gerhard Hoehme, S. 183.
12. Die Entgrenzung des Tafelbildes, in: Gerhard Hoehme, 21 Bilder (wie Anm. 1), S. 57, 58.
13. Kaschnitz von Weinberg: Über die Rationalisierung der »mythischen« Form ... (wie Anm. 5), S. 207.
14. Farbabbildungen in Argan, Thurn: Gerhard Hoehme, S. 65, 70, 71.
15. Abbildungen in Argan, Thurn: Gerhard Hoehme, S. 77, 92, 94, 111, 119.
16. Vgl. hierzu Franz Meyer: Minimal + Conceptual Art aus der Sammlung Panza. Museum für Gegenwartskunst Basel 1980-1981, S. 42.
17. Farbabbildung in Argan, Thurn: Gerhard Hoehme, S. 241. – Gerhard Hoehme. 21 Bilder. Ausstellungskatalog Saarbrücken 1982, S. 27. – Gerhard Hoehme. Das offene Bild. Ausstellungskatalog Braunschweig, Lübeck 1984, S. 101.
18. Vgl. hierzu: Heinz Ladendorf: Geographie, Kartographie und neuere Kunst. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XXIV, 1962, S. 381-392, bes. S. 388.
19. Giulio Carlo Argan wies darauf hin, daß Hoehme dem Bild in seiner »nordeuropäischen Tradition« verbunden sei (Argan, Thurn: Gerhard Hoehme, S. 10). Einen genaueren Sinn, als Argan selbst dieser richtigen Bemerkung gibt, könnte man erfassen, wenn man Hoehmes Raumstruktur der spätgotischen deutschen Malerei mit ihrer Überlagerung von »Davorstehen« und »Drinnensein« vergleicht. Vgl. hierzu Otto Pächt: Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance (1952); wiederabgedruckt in: Pächt: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften, hg. von Jörg Oberhaidacher u. a., München 1977, S. 107-120.
20. Abgedruckt in Gerhard Hoehme: Bilder. Stuttgart, Zürich 1979, S. 42.
21. Zitiert nach Argan, Thurn: Gerhard Hoehme, S. 122.
22. Farbabbildungen in Argan, Thurn: Gerhard Hoehme, S. 73, 117, 119, 121.
23. Abbildungen in Argan, Thurn: Gerhard Hoehme, S. 140, 159, 154-157.
24. Vgl. weiterführend Verf.: Gerhard Hoehmes Projekt »L'Etna«: Farbe als Erscheinung mythischer Wirklichkeit. In: Gerhard Hoehme: »L'Etna« – Mythos und Wirklichkeit«. Katalog Städtische Kunsthalle Mannheim etc., 1985, S. 7-18.
25. Farbabbildungen aller Werke des Etna-Zyklus finden sich im erwähnten Katalog. Gerhard Hoehme: »L'Etna – Mythos und Wirklichkeit«, 12 Bilder. Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Februar 1984. – S. auch Argan, Thurn: Gerhard Hoehme, S. 304-321. – Gerhard Hoehme, 21 Bilder, Saarbrücken 1982, S. 45, 47, 49.
26. Zu Gestalt und Geschichte des Ätna vgl. Heinrich Nissen: Italische Landeskunde. Erster Band: Land und Leute. Berlin 1883, S. 250, 274, 276, 277, 278, 279, 280.
27. Karl Kerényi: Was ist Mythologie? In: Karl Kerényi (Hg.): Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt 1967 (Wege der Forschung, Bd. XX), S. 212-233, Zitat auf S. 230.
28. Raffaele Pettazzoni: Die Wahrheit des Mythos. In: Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos (wie Anm. 27), S. 253-261, Zitat auf S. 261.
29. Vgl. Verf.: Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes. In: Aachener Kunstblätter, Bd. 44, 1973, S. 287-316.
30. Vgl. Kaschnitz von Weinberg: Über die Rationalisierung der »mythischen« Form ... (wie Anm. 5), S. 206, 207.
31. Vgl. hierzu und zu den folgenden Zitaten: Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. Berlin 1966, bes. S. 108, 109, 110, 117, 118, 125 ff. – Zu Merleau-Ponty vgl. Xavier Tilliette und Alexandre Métraux: Maurice Merleau-Ponty: Das Problem des Sinnes. In: Grundprobleme der großen Philosophen. Hg. von Josef Speck; Philosophie der Gegenwart II, Göttingen 1973, S. 181-229.
32. Katharina Schmidt: Nichts muß mit nichts etwas zu tun haben. Anmerkungen zum Werk von Bruce Nauman. In: Bruce Nauman, 1972-1981. Ausstellungskatalog Rijksmuseum Kröller, Otterlo, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1981, S. 12.
33. Siegmur Holsten: Verrätseln als Methode. Beobachtungen zu einer Konstanten in Bruce Naumans Entwicklung. In: Bruce Nauman, 1972-1981 (wie Anm. 32) S. 39.

34. Ingo Bartsch: Grenzen der Wahrnehmung oder Wahrnehmung der Grenzen? In: Giuseppe Penone. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1978, S. 22.
35. Vgl. hierzu: Katharina Schmidt: Weg nach Arkadien. Gedanken zu Mythos und Bild in der Malerei von Cy Twombly. In: Cy Twombly. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1984, S. 60-87.
36. Zitiert nach Kant: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie. Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. V, Darmstadt 1957, S. 329.
37. Kritik der Urteilskraft (wie Anm. 36), S. 349.
38. Max Imdahl: Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow and blue III. (Werkmonographien zur bildenden Kunst, Nr. 147) Stuttgart 1971, S. 5.
39. Vgl. hierzu: Maurice Merleau-Ponty: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hg. und übersetzt von Hans Werner Arndt. Reinbek bei Hamburg 1967, vor allem S. 13-43. – Dazu auch: Xavier Tilliette, Alexandre Métraux: Merleau-Ponty (wie Anm. 31), S. 227 ff.
40. Vgl. hierzu Verf.: Das »Elementare« in der Malerei der Gegenwart. In: Europäische Malerei der Gegenwart. Spuren und Zeichen. Ausstellungskatalog Trier 1984, S. 23-35.