

Hartmut Böhm gehört zu den nicht eben zahlreichen Künstlern, die selbst die präzisesten Erklärungen zu ihren Werken geben. Er ist ein klarer, genauer Denker. Sein Denken und seine Kunst sind, so scheint es, nur zwei Seiten einer Medaille – denn diese Kunst ist eine rationale, systematische. Sie ist rational und systematisch in der Präsentation und Lösung bildnerischer Probleme.

**Hartmut Böhm:
„Progressionen gegen Unendlich“**

Eine bekannte kunstwissenschaftliche Theorie definierte Kunst als Problemlösung. Edgar Wind formulierte sie zuerst, Erwin Panofsky griff sie auf. Edgar Wind schrieb: „Um etwas als 'künstlerische Leistung' zu begreifen, muß ich es als Lösung eines vorher Ungelösten ansehen, d. h.: ich muß einen Konflikt setzen, der sich in der künstlerischen Erscheinung als 'versöhnt' darstellt. Da nun dieser Konflikt ein immanent-künstlerischer sein soll, alles Künstlerische aber der konkret-anschaulichen Region angehört, so muß sich die Antithetik auf eben diese anschauliche Sphäre beziehen. Die Prinzipien, die miteinander im Widerstreit liegen, dürfen also keine logisch-begrifflichen sein. Umgekehrt kann aber der Widerstreit selbst nicht anders als logisch verstanden werden; wie auch seine Aufdeckung rein aus begrifflichen Motiven erfolgt. Im Denken muß also das Problem gesetzt sein, dessen Lösung nur im Anschaulichen zu fixieren ist.“ Das Kunstwerk ist gegeben, die problemformulierenden Grundbegriffe sind gesucht. „Es liegt also der paradoxe Fall vor, daß die Lösung gegeben, das Problem aufgegeben ist – aufgegeben, damit die Lösung als 'Lösung' begriffen werde.“¹⁾

Diese kunstwissenschaftliche These kann nicht auf alle Arten von Kunst angewandt werden. Expressive Werke z. B. entziehen sich ihr; Werke der konkreten, der systematischen Kunst können ihr entsprechen. Daraus aber ergibt sich auch, daß der reflektierte Künstler des 20. Jahrhunderts selbst die Probleme begrifflich formulieren kann, deren Lösung er in den Werken, in der Sphäre des Anschaulichen vorlegt: der Künstler kann somit auch zum besten Erklärer seiner Werke werden.

Was bleibt dem Interpreten dann noch zu tun? Ich meine: er kann einen geistes- und kunsthistorischen Horizont entwerfen, innerhalb dessen ein oder einige Hauptprobleme der Werke ihren Ort finden und er kann daraus einige Gedanken entwickeln – vorausgesetzt, daß die vom Künstler formulierte Problemstellung eine offene ist, eine, die sich nicht mit einer Lösung zufrieden gibt. So ist es im Falle Hartmut Böhms.

1) Edgar Wind, Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand, Dissertation Hamburg 1922. Teilabdruck unter dem Titel: Zur Systematik der künstlerischen Probleme, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 18, 1925, S. 438 – 486; Zitat hier S. 440.

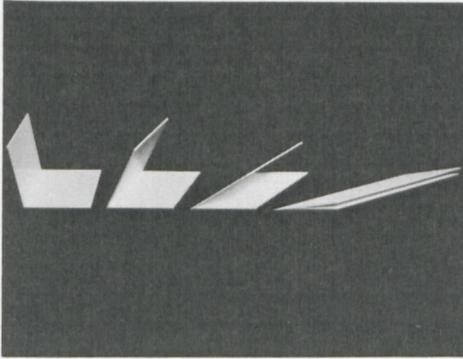


Abb. 1 Hartmut Böhm: Progression, 4 Teile, 1974.
Slg. des Künstlers. Nach Marianne Pitzen-Galerie
Circulus (Hrsg.): Hartmut Böhm, Bonn 1974, o.S.

Leitbegriffe der Böhmschen Problemstellungen sind, wie aus einer Reihe von Künstleräußerungen hervorgeht, das Verhältnis von Sichtbarkeit und Denkbarkeit, der Bezug geometrischer Eindeutigkeit zu visueller Mehrdeutigkeit, die aktive intellektuelle und sensible Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Werk, die gesetzmäßige Ableitung der Formen auseinander und, vor allem, die Thematisierung von „Progressionen gegen Unendlich“.

Dazu schrieb Böhm 1985: „1974 habe ich in meine „Progressionen“ einen neuen Schritt eingeführt: die Dimension Unendlich (∞). Innerhalb einer stringenten Progression zwischen Parallelen mit stetig wachsendem Winkelgrad [also durch] (Winkeladdition) ist der schlüssig folgende letzte Progressionsschritt außerhalb des Sichtbaren und nur in der Vorstellung existent.“

Diese Andeutung ist aber zu ergänzen durch den Hinweis auf das zugrundeliegende waagerechte Parallelsystem. An diesen waagerechten Parallelen verändern die anfänglich vertikal aufsteigenden Elemente ihre Richtung nach einem beliebig gewählten Winkel nach dem jeweils gleichen Maß, also durch Winkeladdition. Der letzte Winkelschenkel, dessen Position mit der Horizontalen in eins fällt, wird nicht mehr gezeigt. Er bleibt der ergänzenden Vorstellung des Betrachters überlassen.

Das „Unendliche“, auf das der letzte Werkkomplex Böhms verweist, ist auch ein philosophischer, theologischer wie mathematischer Zentralbegriff.

Was heißt „unendlich“? Zuerst, ganz schlicht, das, „was kein Ende hat, was endlos ist, d. h. über jede Grenze, die gegeben ist oder vom Denken sich selbst (bzw. der Anschauung) gesteckt werden kann, hinausliegt.“ Es kann unterschieden werden das Unendlich-Große vom Unendlich-Kleinen. „Das Unendlich-Große ist die über jede denkbare, bestimmte Größe hinausliegend zu denkende Vielfalt, das Unendlich-Kleine das unter jede denkbare, bestimmbare Größe (besser Kleinheit) liegende, zu Denkende. Das mathematisch Unendliche ist also nichts 'Gegebenes', nichts Konkretes, Abgeschlossenes, sondern es wird nur im grenzenlosen Fortgang, im Prozeß des Denkens, in unvollendbarer Synthese gesetzt, postuliert, zur Aufgabe gemacht.“

Schon aus dieser Definition des Eislerschen „Wörterbuchs der Philosophischen Begriffe“²⁾ geht hervor, wie notwendig die Zusammenordnung der Begriffe „Progression“ und „Unendlich“ in den Titeln der Böhmschen Arbeit ist. Nur im Progreß, nur im Fortgang ist auf das mathematisch Unendliche zu verweisen.

Wenn das Unendliche nichts Gegebenes, nichts Dingliches sein kann, muß es in einer geistigen Leistung begründet sein: es beruht „auf der Fähigkeit der Phantasie und des Denkens, zu jeder möglichen Größe eine weitere hinzutun, andererseits jede mögliche Größe auch nach unten hin“, also zum Kleinen hin, „auf weitere Teil-Größen zurückzuführen.“ Es beruht also „auf der Konstanz der größesetzenden Funktion, der Synthesis des Bewußtseins.“

Von da aus wird der Weg frei zum Begriff des „Unendlichen“ in metaphysischer Bedeutung. Hier meint „Unendlich“ das „über alles Endliche Erhabene, das Unbedingte, das Absolute, Schrankenlose.“ Es ist für alles Erkennen transzendent, ist Inbegriff alles Seins, gedacht als unerschöpfliche Kraft.

Dies ist das „aktual Unendliche“, das eine Totalität, ein Ganzes in sich selbst ist – im Unterschied zum „potentiell Unendlichen“, das als Fortgang zu immer weiteren Elementen nie zu einem Abschluß kommen kann.³⁾

Das Unendliche, auf das die Werke Böhms verweisen, ist das „potentiell Unendliche“.

Wie wenig selbstverständlich die Wertschätzung des „Unendlichen“ ist, kann ein Blick auf die antike Welt lehren. Ihr galt „die Wirklichkeit als gestaltetes, begrenztes und geformtes Sein.“ Im antiken Denken fiel „Endlichkeit im Sinn von Begrenztheit und Bestimmtheit – dem modernen Bewußtsein merkwürdig zu denken – mit Absolutheit zusammen. In der Metaphysik des Aristoteles stellt sich diese antike Auffassung am reinsten dar: das Ziel allen materiellen Werdens ist die abschlußhafte Geformtheit des Stoffes.“ Die reine Form ist Begrenztheit, ist „vollkommene Endlichkeit.“⁴⁾

2) Wörterbuch der philosophischen Begriffe, historisch – quellenmäßig bearbeitet von Dr. Rudolf Eisler. Vierte, völlig neubearbeitete Auflage, Dritter Band, weitergeführt und vollendet durch Dr. Karl Roretz, Berlin 1930, S. 306.

3) Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 2, Darmstadt 1972, S. 489.

4) Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hrsg. von Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner und Christoph Wild, Studienausgabe Bd. 2, München 1973, S. 337.



Abb. 2 Caspar David Friedrich: Mönch am Berg.
1809/1810.
Berlin, Schloß Charlottenburg
Nach: H. Börsch-Supan, K. W. Jähnig: Caspar David
Friedrich, München 1973, Taf. 7.



Abb. 3 Barnett Newman: Vir heroicus sublimis. 1950/51.
New York, Priv. Slg.
Nach: Max Imdahl: Bildautonomie und Wirklichkeit.
Zur theoretischen Begründung moderner Malerei,
Mittenwald 1981, Abb. 12.

Die theologische Spekulation des Christentums bestimmte das Verhältnis von Endlichkeit und Unendlichkeit neu. In einer Vielfalt von Bestimmungen verband sich nun der Gottesbegriff des Absoluten, mit dem Begriff des Unendlichen.

Dies mußte erwähnt werden, um daran zu erinnern, daß die Faszination der neuzeitlichen Kunst durch das Unendliche noch aus christlichen Vorstellungen sich speist. Bezeichnenderweise öffnet sich der Bildraum in unendliche Tiefen zu der Zeit, als die christlichen Bildmotive ihre Verbindlichkeit verloren, und im Räumlichen selbst das Transzendente erfahren werden sollte, in der Romantik nämlich, bei Caspar David Friedrich.⁵⁾

Es ist die Unbegrenztheit als das Erhabene, die hier zur Anschauung kommt. Die berühmte Unterscheidung zwischen dem „Schönen“ und dem „Erhabenen“ in Kants „Kritik der Urteilskraft“ lautet: „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.“⁶⁾

„Unbegrenztheit“, „Formlosigkeit“, und damit „Unendlichkeit“ sind also die Erfordernisse, um Erhabenes zu bewirken, das Erhabene selbst aber ist nicht sichtbar, sondern geistig, ist „Idee“: „. . . das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden.“ „Zum schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns und der Denkungsart, die in die Vorstellung des ersteren Erhabenheit hineinbringt.“

Diese Unterscheidungen wurden auch noch für die Kunst des 20. Jahrhunderts wichtig. Sie machen von einer anderen Seite her deutlich, weshalb sich eine Kunst wie die von Hartmut Böhm an der Grenze der Sichtbarkeit zur Unsichtbarkeit bewegen muß. Die Unangemessenheit der „Idee“ zur „sinnlichen Form“ muß aber selbst noch sinnlich dargestellt werden. Bei Böhm geschieht dies durch äußerste Reduktion des Sinnlich-Sichtbaren auf wenige schmale Linien und den Verweis auf eine unbegrenz-

5) Vgl. dazu auch: Robert Rosenblum, Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik. Von C. D. Friedrich zu Mark Rothko. München 1981.

6) Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie; Kant, Werke in sechs Bänden, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. V, Darmstadt 1957, S. 329, 330, 331.

bare Progression.

Auf verschiedene Weise kann Kunst Wirkungen des „Erhabenen“ hervorbringen. Barnett Newman schuf eine Kunst des „Erhabenen“. Eines seiner Hauptwerke trägt den Titel „Vir heroicus sublimis“. Den riesigen, entgrenzten Farbgründen ausgesetzt, wird der Betrachter auf sich selbst zurückgeworfen, soll vor ihnen das Gefühl seiner eigenen Ganzheit, seines Fürsichseins, seiner Individualität gewinnen. („The self, terrible and constant, is for me the subject matter of painting.“⁷⁾

Deutlicher noch äußerte sich Kasimir Malewitsch. Seine Abhandlung „Suprematismus – Die gegenstandslose Welt“ schloß mit der Forderung: „Der Weg des Menschen muß befreit werden von allem gegenständlichen Gerümpel, das sich in den Jahrtausenden angesammelt hat. Dann erst wird der Rhythmus der kosmischen Erregung voll wahrgenommen werden können, dann wird der ganze Erdball eingebettet sein in eine Hülle ewiger Erregung, in den Rhythmus der kosmischen Unendlichkeit eines dynamischen Schweigens.“⁸⁾ Die „kosmische Unendlichkeit eines dynamischen Schweigens“ wird bei Malewitsch anschauliche Gestalt in der Unermeßlichkeit weißer Farbgründe, in denen energetisch gespannte Farbformen schweben, als Träger der „kosmischen Erregung.“

Für die Faszination moderner Maler durch die Unendlichkeit sei schließlich noch ein so anders gearteter Künstler wie Max Beckmann erwähnt. In seinem Vortrag „Über meine Malerei“ erklärte Beckmann 1938: Zur Darstellung der „Magie der Realität“ ist die „Durchtastung des Raumes“ nötig: „Höhe, Breite und Tiefe in die Fläche zu übertragen, so daß aus diesen drei Raumgegebenheiten sich die abstrakte Bildfläche des Raumes gestaltet, die mir Sicherheit gibt gegen die Unendlichkeit des Raumes . . . Raum – Raum – und nochmals Raum – die unendliche Gottheit, die uns umgibt und in der wir selber sind. Dies suche ich zu gestalten durch Malerei.“⁹⁾

Barnett Newman, Kasimir Malewitsch, Max Beckmann unternahmen den letztlich zum Scheitern verurteilten Versuch der Darstellung einer

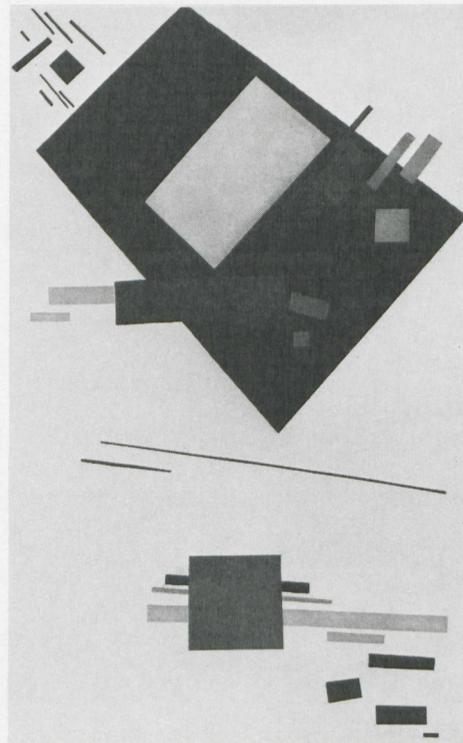


Abb. 4 Kasimir Malewitsch: Suprematistische Komposition. 1915. Amsterdam, Stedelijk Museum. Nach: Troels Andersen: Malewitsch, Amsterdam 1970, Taf. 73.

7) Zitiert nach: Harold Rosenberg, Barnett Newman, New York 1978, S. 21, 246. – Vgl. auch: Max Imdahl, Barnett Newman, Who's afraid of red, yellow and blue III (Werkmonographien zur bildenden Kunst), Stuttgart 1971.

8) Kasimir Malewitsch, Suprematismus – Die gegenstandslose Welt, übertragen von Hans von Riesen, Köln 1962, S. 254.

9) Max Beckmann, Sichtbares und Unsichtbares, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Peter Beckmann, Einführung von Peter Selz, Stuttgart 1965, S. 22.



Abb. 5 Max Beckmann: Auferstehung. 1918. Radierung.
Blatt 12 der Mappe „Gesichter“.
Nach: Carla Schulz-Hoffmann, Judith C. Weiss
(Hrsg.): Max Beckmann – Retrospektive, München
1984, Abb. 246.

„aktualen Unendlichkeit“, die als ganze, ungespalten, simultan sich zeigen soll, in der Grenzenlosigkeit der Farbgründe bei Newman, im Weiß bei Malewitsch, im Bildraum, der gegen die Figuren und Bilddinge andrängt, bei Beckmann.

Hartmut Böhm ist hier viel zurückhaltender. Er weiß um die Undarstellbarkeit einer „aktualen Unendlichkeit“. Er weiß, daß Unendlichkeit nur als „potentielle Unendlichkeit“ sichtbar gemacht werden kann, dann aber gerade dadurch, daß Sichtbares ins Unsichtbares weist – als „Progression gegen Unendlich“, als Verweis auf horizontale Parallelen – dies jedoch nur als „Idee“, der die Anschauung sich versagen muß.

Böhm wies 1980 darauf hin, „daß wir uns nicht in der Zeit befinden, in der man Utopien entwerfen könnte, wie es die Pioniere des frühen Konstruktivismus . . . getan haben.“¹⁰⁾ Auch Beckmanns und Newmans Malei rei enthalten utopische Momente. Böhms Kunst ist nicht-utopisch. Er begnügt sich mit der „potentiellen Unendlichkeit“, die ins Unsichtbare weist. Damit wird seine Kunst aber auch des Gewaltsamen, des Elementes der Übermächtigung und Entrückung ledig, das von Utopie untrennbar ist. Mit zarten Linien, mit rationalen Rhythmen weisen seine Gebilde ins Unendliche. Sie entschlüsseln sich sogleich dem nachrechnenden Verstand – und gehen doch nicht darin auf, Illustration einer mathematischen Operation zu sein. Auch diese Kunst ist nicht nur „Problemlösung“, auch sie ist sichtbare Poesie, die uns, unserem Verstand und unseren Sinnen, einen Weg weist in eine offene Welt, in eine offene Zukunft, einen Weg, den es mit Festigkeit zu beschreiten gilt.

Lorenz Dittmann

*Rede zur Eröffnung der Einzelausstellung in der Galerie Walzinger, Saarlouis, am 11. Juli 1987.
Hier in überarbeiteter Fassung.*

10) Prospekt der Ausstellung: H. Böhm – Objekte von 1960 – 80, April-Ausstellung '80, Galerie Hoffmann, Friedberg.