

Lorenz Dittmann

Horizonte des Mythischen in ungegenständlicher Malerei

Unbefangener kann wieder von "Horizonten des Mythischen" in der Kunst gesprochen werden, seitdem Mythos nicht mehr auf das "Andere der Vernunft" zu reduzieren ist, seitdem, vor allem durch die Arbeiten Kurt Hübners, die dem Mythos eigene Rationalität und seine Ontologie zur Darstellung gebracht wurden, ohne die Phänomene zu verkürzen. Einige Ergebnisse seiner Untersuchungen seien eingangs zusammengefaßt, da sie den folgenden Ausführungen eine Orientierung bieten.

Das mythische Denk- und Erfahrungssystem bestimmt sich als "Einheit des Ideellen und Materiellen". Diese Einheit "hat für den Mythos eine ebenso grundlegende Bedeutung wie ihre Auflösung für die wissenschaftliche Ontologie". "Sie prägt mythische Gegenständlichkeit von Grund auf, und in ihr liegt der Ursprung jeder Erscheinung." Als eine Äußerung dieser Einheit hat "mythisch jeder Gegenstand Sprache, wenn auch nicht notwendig diejenige des Menschen, der ja nur ein besonderer Fall von Gegenständlichkeit ist. Es handelt sich vielmehr allgemeiner um Sprache durch Zeichen, durch Numina. Die mythische Einheit von Ideellem und Materiellem ist mithin etwas Numinoses, Erscheinung eines *numinosen Wesens*, wie zum Beispiel eines Gottes", Erscheinung "mythischer Substanzen", die in den Relationen von Ähnlichkeit, Kausalität und raum-zeitlicher Berührung "zu einer substantiellen Einheit verschmelzen: In allem Dunklen und Nächtlichen *ist* das Chaos und *ist* der Erebos *anwesend*, in allen Wirkungen der Erde *ist* die Erde als Ursache *gegenwärtig*, in der raum-zeitlichen Aufeinanderfolge *ist* das Nachfolgende im Schoße der Vergangenheit eingeschlossen, selbst wenn es sich um einen polaren Gegensatz handelt."

Diese substantiellen Einheiten übergreifen "Subjektives" und "Objektives". Numinose Wesen wirken in der "Natur" wie in der "Psyche", in der "Gemeinschaft" wie in der "Geschichte". Der Begriff der "Arché" umfaßt die Naturgesetze und die Regeln, die in Gesellschaft und Geschichte wirken. Arché als Ursprungsgeschichte bestimmt derart die Naturerscheinungen, daß es "immer wieder dieselbe Geburt des Meeres aus der Erde, der Gaia [ist], welche die Quellen aus dem Boden entspringen und zum Meere fließen läßt; ...immer wieder dieselbe Nacht, die den Morgen und den Tag gebiert..." So wird Natur als ein Geschehen der Wiederholung erfaßt, als Wieder-Holung eines ursprünglichen Geschehens. Es ist gerade die hierin sich zeigende *Unverfügbarkeit der Natur*, deren Erfahrung die Kunst des 20. Jahrhunderts in die Nähe mythischen Erlebens bringt. Nicht um Namen von Göttern geht es im folgenden, sondern um die dem Mythos wie der Kunst gemeinsame *Naturerfahrung*. Sie ist die *wesentliche* Form gegenwärtiger Wirkung des Mythischen, nicht jene in Gesellschaft oder Geschichte.

Im Denken der Vorsokratiker sind grundlegende Elemente mythischer Erfahrung aufbewahrt und verwandelt.² Insbesondere Heraklits antithetische und prozeßhafte Deutung alles Sei-

enden ist für die folgenden Betrachtungen von Belang, da auch sie einen Weg zu Horizonten des Mythischen in der Malerei der Gegenwart eröffnet.

Aber ist es denn nötig, mythische Rationalität und mythische Ontologie in dieser Weise ernst zu nehmen? Genügt nicht die "mythopoetische" Deutung, die Deutung des Mythos als Dichtung, als Produkt der Einbildungskraft? Diese Deutung faßt den Mythos als eine "Welt für sich". So betonte schon Karl Philipp Moritz in seiner *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, diese Dichtungen wären als "eine Welt für sich... aus dem Zusammenhange aller wirklichen Dinge herausgehoben". "Die Hand, welche den Schleier, der diese Dichtungen bedeckt, ganz hinwegziehen will, verletzt zugleich das zarte Gewebe der Phantasie und stößt alsdann, statt der gehofften Entdeckungen, auf lauter Widersprüche und Ungereimtheiten..."³ Solche "Kunstmythologie" blendet mithin die "vorliterarische", die religiöse, die numinose Wirklichkeit aus.⁴ Will man Kunst als Begegnung, als Antwort auf eine nicht von Gnaden der Phantasie lebende Wirklichkeit begreifen, dann kann man sich mit einer "mythopoetischen" Deutung nicht begnügen.

"Gaia" im Werk Emil Schumachers

"Natur. Jedenfalls der Erde näher als den Sternen. So kommt der Gedanke an Landschaft auf: Oben und Unten, die Linie des Horizonts. Landschaften sind es nicht; aber wie könnte ich mich der Natur entziehen?" Dieser viel zitierte Ausspruch Emil Schumachers nennt "Natur", "Erde", "Horizont", "Landschaften", er nennt sie andeutend, ohne die Besonderheit der Werke erfassen zu wollen. Er gibt eine Richtung an, die eine denkende Betrachtung – zögernd, tastend – verfolgen kann. Andere Aussagen des Künstlers lauten: "Ich kenne immer nur das eine Bild in mir, das ich malen will, und wahrscheinlich ist es mir bisher noch nicht ganz gelungen, sonst müßte ich ja aufhören zu malen, denn außer diesem inneren Bild gibt es nichts, was mich interessieren würde... Es kommt immer auf die Welt an, die ich in mir trage. Ich gehe das Bild an, wie ich gegen eine Mauer angehe, um eine Lücke zu finden, durch welche ich hindurch kann, um hinter das Unbekannte der Grenze zu kommen. Habe ich es erreicht, ist es kein Geheimnis mehr, und eine neue Mauer richtet sich vor mir auf. Immer wieder kommt die Verzweiflung darüber, aber das ist gut so, denn dieser Widerstand mobilisiert neue Kräfte" (1960).⁵ Das "fertige Bild" ist "das Bild, das in mir bereit lag, die Landschaft in mir, die Figur" (1962).

Die Landschaft draußen, die Landschaft drinnen, das innere Bild, die innere Welt – die doch der äußeren bedarf: Innen und Außen, Ideelles und Materielles sind eins, wie in der "mythischen Substanz", den "numinosen Wesen"! Das Bild als Mauer, Grenze, Widerstand: Wirklichkeit wird erfahren, in der Unbe-

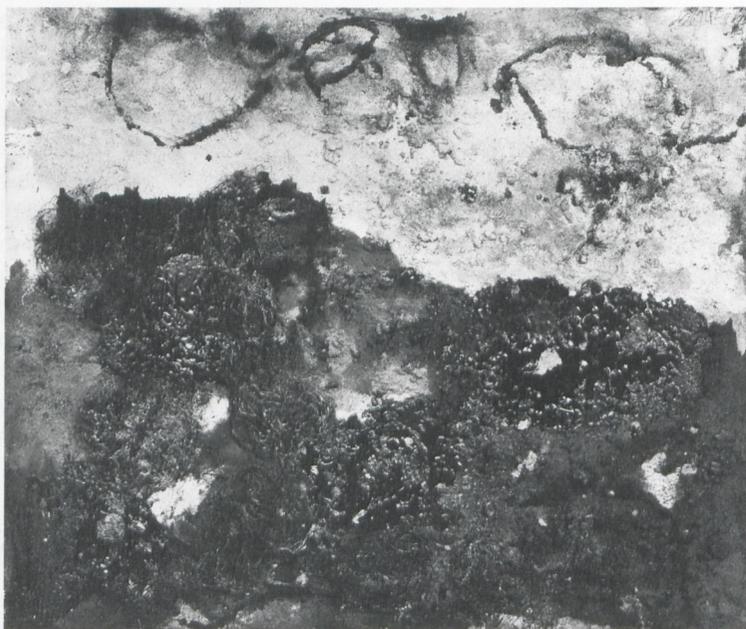


Abb. 1: Emil Schumacher, Gaia, 1983, Öl auf Leinwand, 100,5x120,5 cm (vgl. die Farbabbildung im Katalog)

kanntes sich zeigt, das Bild ist keine bloße Projektionsfläche des "Subjektiven", "Geistigen"! Erfahren als Widerstand, als "Mauer", soll es selbst dichte, materielle, kraftvolle Wirklichkeit werden.

Schumacher kennt "nur das *eine* Bild", das er malen will – im Widerspruch zu einer linearen Zeitauffassung, wie sie sich sowohl im profanen Zeitgefühl als auch im wissenschaftlichen Fortschrittsdenken bekundet – vergleichbar eher einer mythischen Erfahrungsweise der Wiederholung eines Ursprünglichen, Grundlegenden, einer "Arché".

Verbale Hinweise geben auch Schumachers Bildtitel. Meist sind es erfundene Worte, lautmalerisch, archaisierend, die Bildwirkung umspielend, Assoziationen an Ferne und Fremdheit heraufrufend. Bisweilen nennen die Titel aber auch mythische, seltener biblische Gestalten oder Naturwesen.

Ein Bild des Jahres 1983 trägt den Titel *Gaia* (Abb.1). Schweres, dichtes Braun steigt wie ein dunkler Berg über die Bildmitte auf, darüber breitet sich sandbrauner 'Himmel' aus, kaum weniger materiell wirkend als die Braunzone. Irreguläre Bogenformen schweben in ihm. Zu massigem, lackartig aufglänzendem Schwarz verklumpt sich die Farbe hier und dort, zu leuchtendem Blau oder lockerem Sandbraun öffnet das Braun sich andernorts, braunes Geflecht überwuchert manche Bildstelle. Halbverborgenes Wogen und Dehnen und Breiten und Atmen erfüllt das Braun: kein Abbild einer empirisch antreffba-

ren Erdscholle, sondern Bild eines machtvoll-ungefügen, widerständigen Lebewesens, das Kräfte des Gebärens wie der Zerstörung in sich trägt: So ist der Titel *Gaia* keine willkürliche Zutat. Hesiod⁶ berichtet in seiner *Theogonie* über Gaia:

Wahrlich, zuerst entstand das Chaos und später die Erde,
Breitgebrüstet, ein Sitz von ewiger Dauer für alle
Götter, die des Olympos beschneite Gipfel bewohnen
Und des Tartaros Dunkel im Abgrund der wegsamen Erde,

...

Gaia, die Erde, ...

Zeugte auch hohe Gebirge, der Göttinnen holde Behausung

...

Auch das verödete Meer, die brausende Brandung gebar sie
Ohne beglückende Liebe, den Pontos; aber dann später
Himmelbefruchtet gebar sie Okeanos' wirbelnde Tiefe

...

Mehr als jede kunsthistorische Beschreibung werden solche Verse dem Bild gerecht, seiner Macht, seinem Ungefügen, seinem zugleich Festen und Bewegten, Gebärenden, seinem zugleich Gebirgigen und Abgründigen, seinem Anfänglichen und an die eigene Vergangenheit Erinnernden: Gaia ist Mutter der Mnemosyne, wie der Titanen und der Kyklopen...

Es ist gerade die Violdimensionalität, die Vereinigung des scheinbar Unvereinbaren, die das künstlerische Werk der mythischen Erfahrung vergleichbar macht.

Aber Gaia ist nur *eine* Vergegenwärtigung des "inneren Bildes" bei Schumacher. Immer wieder malte er vergleichbare landschaftliche Figurationen, die erdhaftes Braun oder Schwarzbraun einem helleren 'Himmel' kontrastieren. Um nur einige Beispiele zu nennen: *Nahum* (1976), *Harun* (1979), *Maroussi* (1980), *Adon* (1981), *Meros* (1981/82), *Schemm*, *Urumun*, *Elam* (1982), *Goro* (1983, hier wie zur Gestalt eines urwelthaften Riesen, eines Titanen figuriert), *Mossul*, *Boblo*, *Madai* (1986), *Borunda*, *Tartaruga* (1987), *Elpe*, *März* (1988)...

Gaia, die Erde, erzeugte zuerst den sternigen Himmel
Gleich sich selber, damit er sie dann völlig umhülle
(Hesiod, Verse 126, 127)

Adumin von 1988 (Abb.2) wirkt wie das Inbild dieser heiligen Hochzeit von Gaia und Uranos: dunkelleuchtendes, tiefes Blau, wie von weißen Gestirnen durchsetzt, dringt in vielen Strömen in das aufsteigende, funkelnde Braun ein. *Makobim* (1974) ist eine andere, frühere Fassung dieser Durchdringung von Braun und Blau, Erde und Himmel. Und können die herrlichen *blauen* Bilder Schumachers, leuchtend im dunklen Licht eines tiefen Blau, jeweils durchzogen von schwärzlichem Balken-, Ast- oder Wurzelwerk: *Palau* (1985), *Lipa*, *Palau I*, *Mesa* (1986), *Atlanta*, *Atlanta I*, *Bussola* (1987), in ihrer Vergegenwärtigung desselben

”inneren Bildes“ nicht verstanden werden als Huldigungen an Uranos, den Sohn und Gatten der Gaia, und an Pontos und Okeanos, ihre Söhne, an die abgründige Unermeßlichkeit des blauen Himmels, des Meeres und des Flusses, der in der Unterwelt entspringt, als Kreisstrom die Erde umfließt und Ursprung ist aller Meere, Flüsse und Quellen? Der homerische Hymnus⁷ an die ”Allmutter Erde“ beginnt mit diesen Versen:

Gaia! dich Allmutter werd' ich besingen, dich alte festgegründete Nährerin aller irdischen Wesen, was die göttliche Erde begeht und was in den Meeren, was in den Lüften sich regt, genießt deine Fülle und Gnade. Gute Kinder und gute Früchte entspringen dir, Hehre, du hast Gewalt, den sterblichen Menschen Leben zu geben oder zu nehmen...



In manchen ”Erd-Bildern“ Schumachers scheint das dunkle Innere wie erfüllt von werdenden, keimhaft sich regenden Formen, etwa in *Ficus I* (1980), *Mecum* (1981), auch in *Ades* (1984) oder *Kamos* (1987), so die gebärenden, nährenden Kräfte der Erde rühmend. Vor allem aber steht die für viele Bilder Schumachers charakteristische Form, der große weitemspannende Bogen, in untrennbarem Zusammenhang mit Schumachers künstlerischer Erinnerung des numinosen Wesens Gaia: ”du hast Gewalt, den sterblichen Menschen Leben zu geben oder zu nehmen.“ Der große Bogen, immer und immer wiederholt in Schumachers Werken, ist der Bogen der Lebenszeit, aufsteigend von unten, langsam über viele Widerstände und Brüche das Bildfeld umfänglich, dann sinkend, zurückkehrend nach unten, Spur einer zyklischen Zeit, aber nicht in sich geschlossen, sondern von einem Festgegründeten entlassen und wieder von ihm aufgenommen, oder auf diesem Grunde aufruhend (sei er nun selbst mitdargestellt oder nur mit der unteren Bildkante gesetzt). Zwei dieser ”Bogenbilder“ tragen Namen der griechischen Sage, *Kleobis* und *Biton* (beide von 1978): Söhne einer argivischen Hera-Priesterin, die den Festwagen ihrer Mutter zogen, und denen Hera auf Wunsch ihrer Mutter das ”Schönste“ gab, den Tod während des Schlafes...⁸

Nicht als ein an sich Leeres, Selbständiges, nicht als eine ”Form der reinen Anschauung“ wird im antiken Denken die Zeit verstanden, sondern ”konkret als *die Zeit eines Seienden*...: primär als Dauer und Vergehen eines Lebewesens, dessen *Lebenszeit* sie ist. So bedeutet ja auch das Wort Ewigkeit – Aion – ursprünglich ’Lebenszeit‘.“⁹ Dauer des Lebens ist eine Erscheinung von *Ewigkeit* im Horizont der Sterblichen. Als geschlossene Zeitgestalt hebt sich der Bogen aus dem Grund, als ein Zeichen gelassener Dauer über alle Brüchigkeit, alle Gefährdung des Weges hinweg.

Aber den Farben ist mit ihrer Dynamik selbst Zeitlichkeit zu eigen, und dies am meisten dem *Rot*, der in sich am weitest gespannten Farbe. Schumachers rote Bilder lassen das Rot in seiner Kraft sich entfalten, aufglühen im Kontrast zu Schwarzbahnen, in abgründiger Tiefe selbst wie von Finsternis hinterlegt: *Cadmo* (1976), *Cliff* (1979), *Talmon* (1981), *Serubal* (1982), *Tamana* (1984), *Gafron* (1985/86), *Temun* (Abb. 3), *Kamaran* (beide von 1987) seien als Beispiele genannt. Das aus dem Dunkel glühende Feuer erscheint wie das anschauliche Symbol einer aus der Kraft der Zeit gespeisten Weltordnung, deren erster Heraklit ansichtig wurde: ”Diese Weltordnung hier hat nicht der Götter noch der Menschen einer geschaffen, sondern sie war immer und ist und wird sein: immer-lebendes Feuer, aufflammend nach Maßen und verlöschend nach Maßen...“¹⁰

Abb. 2: Emil Schumacher, Adumin, 1988, Öl auf Holz, 170x125 cm

Hegel erläuterte in seinen *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* den Heraklitischen Zusammenhang von Zeit und Feuer: "Die Zeit ... ist der Prozeß; die Natur begreifen heißt, sie als Prozeß darstellen. Dies ist das Wahre Heraklits und der wahre Begriff ..." – "Das Feuer ist die physikalische Zeit; es ist diese absolute Unruhe, absolutes Auflösen von Bestehen, – das Vergehen von Anderen, aber auch seiner selbst; es ist nicht bleibend. Und wir begreifen daher (es ist ganz konsequent), daß Heraklit das Feuer als den Begriff des Prozesses nennen konnte..."¹¹ Manfred Riedel wies darauf hin, daß in Hegels Verständnis der Vorsokratiker "überall am Horizont die moderne Welt aufscheint: mit der Dampfmaschine, Chemie und Elektrizität, mit der beginnenden Thermodynamik und Werkstoffwissenschaft".¹²

So lassen auch gerade Schumachers rote Bilder seine Verwurzelung in der Heimat des Ruhrgebiets anklingen – dennoch kommt es ihm gerade nicht auf die Darstellung und Bejahung technischer Ausbeutung der Natur an, sondern darauf, Natur als Wesen eigener Mächtigkeit zu entdecken, wiederzuentdecken, in einer Weise, die seine Kunst mythischer Erfahrung vergleichbar macht. Mythische Erfahrung heute ist *Kritik technischer Naturausbeutung*.



Abb. 3: Emil Schumacher, *Temun*, 1987, Öl auf Holz, 170 x 250 cm (vgl. die Farbabbildung im Katalog)

Farbe

Es genügt nicht zu sagen: / diese Farbe ist rot,
diese rote Farbe ist auch roter Stoff, / greifbarer, tastbarer Stoff.
Es gilt, ihre Gefügigkeit zu überwinden.

Nur dann nimmt sie Charakter an.

Emil Schumacher, Ein Buch mit 7 Siegeln, 1972

"Metamorphosen": die Bilder Gerhard Hoehmes

Gerhard Hoehmes Text von 1970: "Die Schnur ist die plastische Form des Heraklit'schen Denkens" schließt mit den Zeilen "Das Bild (Imago) ist *überall* – es stellt sich ein im Strom des Entstehens und Vergehens: es ist in Dir."¹³ Das Bekenntnis zur Heraklitischen Erfahrung: "Alles ist in Fluß" (Fragment 65A3) endet mit der pointierten Wendung zum Du, zum je konkreten Betrachter. Auf immer neuen Wegen erkundet Hoehme Relationen zwischen Bild und Betrachter, in der Offenheit der Bildfü-gung, der Einsetzung von "Fühlern", "Schnüren" aus Polyäthylen, in der Strahlkraft der Farbe, dem Schimmern von Damast als Bildgrund, um nur einige dieser Methoden zu erwähnen.¹⁴ Aber kein neutrales Sehfeld soll im Menschen heraufgerufen werden, sondern ein Bild, das ihm verhelfen soll "zur Erkenntnis über sich selbst", wie Hoehme in seinem *Relationen*-Manifest von 1968 fordert. Im "Strom des Entstehens und Vergehens" Erkenntnis zu gewinnen über sich selbst – als Element eben dieses alles umfassenden Flusses: schon damit ist eine dem mythischen Denk- und Erfahrungssystem vergleichbare Einheit des "Subjektiven" und "Objektiven" thematisiert!

Eine Reihe von Bildtiteln in Hoehmes Werk benennt mythische Ereignisse und Orte. *Hymne an Heraklit* lautet schon der Titel eines Bildes von 1959. Wellenartig ziehen gelbe Zungen über das Bildfeld, in strömender Wiederkehr des Ähnlichen und dennoch je Anderen, Unterschiedenen. *Delphi* heißt ein hermetisch-zartes Bild von 1961; 1978 entsteht *Herkules' Tod*, im gleichen Jahre *Deianira*, 1981 *Dädalus' Tod*, 1982 *Thetys*, 1983 malt Hoehme *Ausbruch zu Helios* und *Hephaistos' Feuerzunge*, zwischen 1981 und 1984 schließlich den Zyklus *L'Etna – Mythos und Wirklichkeit* mit Bildtiteln, unter denen sich *Zyklo-penschleuder*, *Aphrodites geronnene Tränen*, *Das Feuer des Hephaistos*, *Typhon* finden. Im Text zu diesem Zyklus spricht Hoehme¹⁵ die mythische Einheit des Widersprüchlichen unmittelbar an:

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, ...

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.

Hoehme wiederholt hier auf seine Weise Erfahrungen, denen Pindar¹⁶ in seiner *Ersten Pythischen Ode*, Hieron von Aitnai,



Abb. 4: Gerhard Hoehme, Sebastian-Legende, 1986/87, Acryl auf Leinen, Polyäthylenschnüre, PVC-Fühler, 240x460 cm

Sieger im Wagenrennen, gewidmet, Sprache verlieh. Vom hundertköpfigen Typhon, dem aufrührerischen Sohn der Gaia, den Zeus unter den Ätna und ganz Sizilien gestürzt hatte, heißt es:

Freilich es drücken nun
 Ihm ... Sizilien die zottige Brust
 Und, himmlische Säule, umfängt ihn
 Der schneeige Ätna, das Jahr durch
 Amme scharfen Gestöbers.
 Lauterste Quellen aus seinen Schlünden des unnahbaren
 Feuers
 Speit jener, indessen die Flüsse am Tag gießen aus den
 Glutenstrom des Rauches
 In Nächten aber die Flamme sich wälzend,
 Purpurne, trägt in des Meeres den tiefen Abgrund die Felsen
 tosend.
 Jenes Kriechtier (Typhon) sendet empor die Quellen
 Des Hephaistos, entsetzliche, denn es ist ja wunderbare
 Erscheinung anzuschauen...

Hoehmes Bilder des Ätna-Zyklus zeigen die erschütterte Erde, das Widerstreitende der berstenden Quellen aus Schlünden des

unnahbaren Feuers, der Flüsse mit dem Glutenstrom des Rauchs, der purpurnen Flamme mit der Last der Felsen, das Widerstreitende der zugleich entsetzlichen und wunderbaren Erscheinung im Wehen und Strömen der Farben, ihrem Aufstrahlen und Sich-Verhüllen, ihrer Grellheit und Kühle, im Kreisen und Stürzen ihrer Partikel, im Abgründigen, zugleich Fernen und Nahen des Farbraumes.

Verwandlung, Metamorphose im Strom eines numinosen Geschehens ist ein Grundthema der Hoehmeschen Kunst. In ihrem Horizont erfaßt sie auch Themen der christlichen Religion. Hoehmes zwischen 1986 und 1987 entstandene *Sebastian-Legende* (Abb.4) umfaßt drei Tafeln. Die linke, in dunklen Blaugrau- und Rotbraun-Tönen gehalten und von aufstrahlenden Weißflecken durchsetzt, löst eine menschliche Figur aus dem wogenden Dunkel: Beine, Arme, die Bauchpartie und den Hals, der ins Weiß sich öffnet, anstatt das Haupt zu tragen. Schwer lasten die Farbstriche oder kreisen in sich. Im mittleren Bild sind die lichtgrauen, nur stellenweise ins Dunkle sich senkenden, die hellrosafarbenen und die hellgelben Farbbahnen vom Weißgrund umfaßt, von Weißstreifen heftig durchzogen. Mächtig beherrscht die Leibesmitte mit dem großen Glied das



Abb. 5: Gerhard Hoehme, tenebrae (Paul Celan), 1976/87, Acryl auf Leinwand, Sperrholz, Spiegel, Plexiglasnäpfe, PVC-Schlauch, 200 x 460 cm

Bild, in den Schulterbögen schließt es nach oben ab. Der Leib scheint wie von innen her zu zersprühen. Graue und rote Polyäthylenfühler deuten auf die Pfeile des Sebastian-Martyriums, im fahigen Grau scheint auch die Wucht der schweren Knüppel, die Sebastian endlich den Tod brachten, bewahrt – doch letztlich ist dies ein Ereignis des Leibes selbst, eine qualvolle Verwandlung, die Inneres nach Außen drängt, in einen unbestimmten Raum, den Graufäden dünn durchziehen. Das dritte Bild hat den Austausch von Leib und Raum vollzogen. Lichthafte Gelb rinnt durch ortloses Weiß, eine dünne Rundform bleibt als Rest der Leibesmitte, eine Schnur scheint sich quer über die verwandelte Brust zu spannen, die rosagraue Kanten wie eine Wunde öffnen. Keine bloße Verklärung, keine 'Vergeistigung' ist hier gezeigt. Der Schrei¹⁷ des sophokleischen Herakles:

O schleudre, Herr, wirf nieder das Geschloß
Des Blitzes, Vater. Weh! ... Hände! Meine Hände!
Ihr Schultern, Brust, und ihr geliebten Arme,
So seid ihr nun verwandelt ...

der Schrei, der "Herakles' Tod" durchtönt, ist auch der Schrei Sebastians: der Schmerz der Verwandlung des Lebens in den Tod wird nicht geleugnet, aber sie ist zugleich eine Metamorphose in Licht und heftigen Glanz! Das "große tödliche Schicksal", das sophokleische "Vergessen der Götter" stehen als Fragen vor uns auf: und dennoch ist, wie bei Herakles' Tod, "darin nichts, was nicht Zeus ist" (Sophokles, S. 327).

Im Zeitraum zwischen 1976 und 1987 schuf Hoehme das dreiteilige Werk *tenebrae* (Paul Celan) (Abb.5). In der linken, quadratischen Tafel flackert dumpfes Schwarz zwischen gebrochenem Weiß und schwebenden, sandbraunen Flecken auf, unruhig, stellenweise wie Strahlen einer schwarzen Sonne im Nebel sich verlierend. In den Balken des Kreuzes, das sich über das Bildfeld spannt – mit breiterem Querbalken, so aller Tendenz zum Transzendieren widerstreitend –, bricht es heftiger auf, wie ein schwarzes Meer zwischen den Rändern eines unbe-

kannten Kontinents, einer fremden Inselwelt. Spiegel und Plexiglas der mittleren, ebenfalls quadratischen Tafel durchziehen weiße Schlieren. Der Querbalken des Kreuzes wird als geteilter Streifen weitergeführt; der Kreuzstamm verschmälert sich zum Schnitt der Mittelachse. In schwarzer Schrift schwebt, nach rechts und links ausschwingend, im Unbestimmten dieses Farb- raums der Text des Celan-Gedichtes:

nah sind wir, Herr
nahe und greifbar
gegriffen schon
ineinander verkrallt als wär
der Leib eines jeden von uns
Dein Leib, Herr
Herr
bete zu uns
wir sind nah ...

Das Wort "Herr", in lichtem Braunrot geschrieben, sinkt weit in die Tiefe, nahe rücken die schwarzen Worte des übrigen Textes. Der Betrachter erblickt sich selbst schemenhaft im verhüllten Glas, ist unmittelbar hineingenommen in das Geschehen des Gedichts, die rätselhafte Vertauschung und Verwandlung im Gebet zum nahen und fernen Gott. Die rechte Tafel, hochrechteckig, auf Sperrholz, deutet einen schwarzen Torso an, dessen Inneres offenzuliegen scheint. Die Maserung des Holzes wächst in die Gestalt hinein. In geschlossener Bahn umfährt ein Kunststoffschlauch die Figur, wie festgenagelt mit vier rötlichen Plexiglasnäpfen. Zur Kreuzform breiten sich die Armstümpfe aus. Der Mensch, hauptlos, eingewachsen in die Materie und gefangen im technischen Gerät, bleibt dennoch fähig der stummen Geste des Leides, die zugleich die der Erlösung ist.

”Gott ist Tag Nacht ...“: die Malerei Raimund Girkes

Raimund Girkes weiße Bilder können als Meditationsbilder empfunden werden – und in der Tat sind sie Vergegenwärtigungen 'sichtbarer Stille'. Dennoch ist es auch hier die Aufgabe, die Werke in ihrer Totalität aufzufassen, die eine Totalität des Widerstreitenden ist. Girke¹⁸ deutet diesen Grundzug seiner Kunst in einigen Sätzen an:

Farbe, die zwischen Weiß und Schwarz sich erstreckt,
die die Skala des Graus durchläuft
und die reinen Farben berührt,
Farbe, die sich zwischen warm und kalt bewegt,
die Ruhe vermittelt ohne die Bewegung auszuschließen
und zwischen Stille und Lärm sich entfaltet.
Tag und Nacht,
das Grau der Luft,
Dämmerungen,
aufsteigendes,
schwindendes Licht.

Damit ist nicht die empirische Atmosphäre gemeint, Girkes Werke sind keine Bilder des Tageslichts, des nächtlichen Dunkels. Was sie von solch illusionistischen Abbildungen unterscheidet, ist die ihnen eigene Polarität.



Abb. 6: Raimund Girke, Farbfeld weiß/grau, 1985, Öl auf Leinwand, 200x220 cm



Abb. 7: Raimund Girke, Kälte/Weiße, 1988, Öl auf Leinwand, 220x240 cm

Polarität bestimmt die wichtigste Farbe Girkes, das Weiß. "Weiß ist Ruhe und Bewegung, ist Aktivität und Passivität."¹⁹ Damit ist zum einen die Spannweite angesagt, die Weiß – und jede andere Farbe Girkes – ausmisst als "Farbe, die sich zwischen warm und kalt bewegt". Die Scheidung in warme und kalte Farben ist ein Grundprinzip der Chromatik Girkes. In den Bildgründen überwiegen warme Ockertöne oder kühles Blaugrau, die Skala von Grau zu Weiß kann mehr zur warmen oder zur kalten Stimmung geführt werden. "Ruhe und Bewegung", "Aktivität und Passivität" sind aber zum andern ebensowohl Wirkungen der rhythmischen Bildgliederung. Jeder Farbstrich ist zugleich Element im Bildrhythmus. Girkes Bildtitel benennen meist entweder Farbcharaktere (*Kaltes Farbfeld, Kühles Weiß, Farbfeld weiß/grau*) oder aber rhythmische Gestalten (*Die Ruhe kontinuierlicher Bewegung, frei rhythmisch, energischer Ablauf, dynamisch/gerichtet*). Der Kälte ist in der Regel der härtere, strengere Rhythmus zugeordnet, der Wärme der weicher fließende. Doch ist hier jede Schematik durchaus vermieden. Dies kann schon ein flüchtiger Vergleich des Bildes *Farbfeld weiß/grau* von 1985 (Abb. 6) mit dem Bild *Kälte/Weiße* von 1988 (Abb. 7) lehren. In ihrer rhythmischen Grundgestalt sind sie einander ähnlich. Die Farbstriche sind der Schreibrichtung von links oben nach rechts unten entsprechend geführt, eine horizontale Dreiteilung des Bildfeldes klingt nach. Doch wieviel härter, kontrastreicher, sperriger entfaltet sich der Rhythmus in *Kälte/Weiße*, wieviel milder, fließender stellt er sich im *Farbfeld weiß/grau* dar!

Wie Bogen und Leier entsprechen sich die Polaritäten des Kalten und Warmen, des Harten und Weichen, des Aktiven und Passiven in Girkes Kunst. Und wieder werden wir zu Heraklit geführt, der von der "gegenstrebigten Harmonie", der Fügung des Widerscheinenden als der Harmonie des Kosmos und der Seele sprach und diese Harmonie mit der Zusammenfügung des Gegenstrebigten bei Bogen und Leier verglich (Fragmente B8 und B51). Wie schwirrende Pfeile durchschießen die Weißbah-

nen das Bildfeld von *Kälte/Weiße*; runder, von ferne die geschlossene Gestalt der Leier anklingen lassend, fügen sie sich im *Farbfeld weiß/grau*.

Aber Heraklits Sätze meinen keine einfache Polarität und Entgegensetzung, sondern das Zusammenbestehen des Einen und des Anderen, des Einen *im* Anderen. Der Rang der Kunst Girkes erweist sich darin, daß sie die Einheit des Bildes als solche Einheit des Widerstrebenden vergegenwärtigt. Die weißen Bilder Girkes sind durchsetzt vom Dunkel, ihre Helle ruht auf dunklem Blaugrau, auf verhangenem Ocker, und Dunkelheit durchwirkt die Weißbahnen überall. Umgekehrt bricht in Papierarbeiten zwischen den dunklen Graublauzügen überall die Helle des Grundes auf. Auch in den kühlen Werken Girkes tauchen wärmere Töne auf, den warmgestimmten fehlt die Kühle nicht. Und so ist in *Kälte/Weiße* "Bogen" als Kälte und Härte zugleich "Leier" als kurviger Zusammenschluß mancher Weißbahnen. Und *Farbfeld weiß/grau* vergegenwärtigt in der Pfeilartigen Schnelligkeit der mildweißen Farbbahnen die gegenstrebige Harmonie von Bogen und Leier unter der Dominanz des Milden.

Neuzeitliche Helldunkelmalerei läßt Farben aufglühen und verdämmern im Spannungsbogen zwischen Licht und Finsternis. Auch frühe Bilder Girkes wie *Hell und Dunkel* von 1958 verteilen das Lichthafte und das Dunkle noch auf verschiedene Bildbereiche – dann aber verdichten sich die beiden Pole zunehmend im Grau, wird Grau die Mitte – aber nicht, wie etwa bei Philipp Otto Runge's "Farbenkugel" Mitte als "allgemeine Auflösung entgegengesetzter Kräfte"²⁰, sondern, im Gegenteil, Mitte als höchste Verdichtung des "Auseinanderstrebenden", als Feld aller Bildpotenzen, die von hier zum Ausbruch drängen, wie etwa bei *Grau komprimiert* von 1980.

Jedes Bild Girkes ist nur eine andere Ausfaltung dieser "Übereinstimmung des Auseinanderstrebenden", des Hellen im Dunklen, der Ruhe in der Bewegung, des Milden in der Härte, des Tages und der Nacht in der Natur und in uns, der widerstrebenden Einheit unserer Existenz und der alles Leben ermöglichenden Kräfte von Licht und Finsternis.

"Gott ist Tag Nacht, Winter Sommer, Krieg Frieden, Satt-heit Hunger..." und "Unsterbliche sterblich, Sterbliche unsterblich, – lebend einander ihren Tod, ihr Leben einander sterbend", diese Gedanken Heraklits (Fragmente B67 und B62) erschließen auch die Tiefe der ganz aus den Grundgegebenheiten des Sehens und des Malens entwickelten Kunst Raimund Girkes.

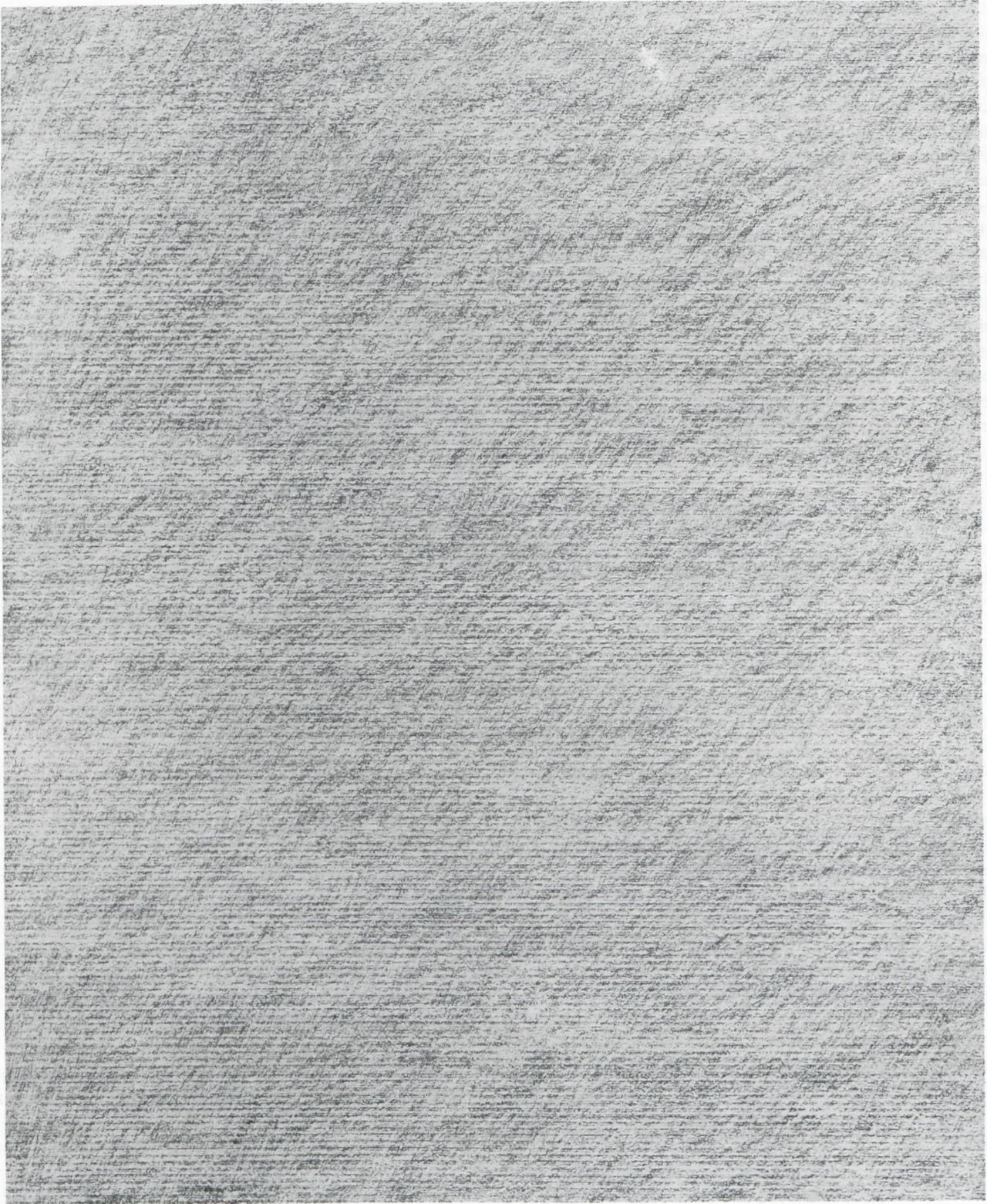
Spuren der "Hekate" in der Kunst Thomas Kaminskys

Auseinanderstrebendes übereinzustimmen ist ein Leitmotiv auch im Schaffen Thomas Kaminskys. Das "Auseinanderstrebende" sind hier die Pole "anonymes System" und "subjektiver Ausdruck", Planung und Zufall, Regel und Freiheit, Ratio und Wachstum, Zeichnung und Farbe. Seit den siebziger Jahren befaßt sich der Künstler mit der Untersuchung und Systematisierung bildkonstituierender Bewegungen, er legt "Fotobücher über kontrollierte und unkontrollierte Bewegung" an, aber die Werke selbst entstehen nach keinem vorgefaßten Plan, sondern, oftmals mit einer Vielzahl von Übermalungen, in Reaktion auf das jeweils Erscheinende als „Addition von Zufällen“.

"Erreichen einer Faktur ohne sofortiges Wiedererkennen des Aufbaues", damit umschreibt Kaminsky seine Intention, wenn er Schicht um Schicht über die erste Setzung legt. Die Bilder wachsen dabei an zu manchmal fast reliefartigen, komplexen Ordnungsgefügen, in denen oft nur aus der malerischen Reaktion auf eine vorausgegangene Schicht deren Ordnungssinn noch erschließbar wird – sie selbst wird überdeckt, bleibt aber in der Reaktion, die sie provoziert, erhalten, 'aufgehoben'. Freiheit und Regelmäßigkeit bilden hier "von der ersten Setzung an eine Einheit", "die Progression künstlerischer Einzelentscheidungen" wird bis zum Abschluß getragen von der "Offenheit des Ansatzes".²¹

Die Werke Kaminskys 'wachsen', aber dies Naturhafte wird kontrolliert von einer rationalen Ordnung, vom horizontalen Raster, der ihnen zugrundeliegt, den die Schichten von Farben und Strichlagen (Abb. 8) überdecken, überwuchern, verleugnen und bejahren. So entstehen unauflösbare Geflechte von Sichtbarem und Nichtsichtbarem, von Spuren der Reflexion und des unbewußten Reagierens, Bilder einer unerschöpflichen optischen Fülle, eines in sich kreisenden Lebens, das sich ständig zurücknimmt und wieder in rhythmische Freiheit entläßt, Bilder einer nicht-verfließenden Zeit – Bilder keiner zyklisch-geschlossenen, vielmehr einer *überall* aufbrechenden und versickernden, strenge Raumteilungen überflutenden Zeit, eines sich verstreuen- den 'Jetzt'. Gerade in der Engführung von Rationalität und Physis, Plan und Wachstum, gerade in der dichtesten Harmonie des Widerstrebenden wird etwas vom numinosen Wesen dessen sichtbar, das die Griechen mit dem Namen der Göttin Hekate faßten, der Göttin des Rates und der Kraft, des Wachstums und der Jugend, die, auf keinen einzelnen Bereich beschränkt, "Anteil hat an allen". Mit unendlicher Leichtigkeit allgegenwärtig wirkend, "macht sie aus wenigem viel und weniges wieder aus vielem" (Hesiod, *Theogonie*, 447), ist sie die Göttin der "All-

Abb. 8: Thomas Kaminsky, o. T., 1978, Bleistift und Pastell auf Papier, 55 x 46 cm



gegenwart des Zufalls“: „Wie die Zeit alle Parzellen des Raumes durchmißt und ihr Werden bestimmt, so nimmt der Zufall, die Frucht der Zeit, alle Formen des Wirklichen an.“²² Zufall als schenkendes und versagendes Geschick, Rationalität und naturhaftes Leben bestimmend, als Dimension innerer und äußerer Wirklichkeit, sichtbar-unsichtbar – er wird gebannt in Bildern wie jenen von Thomas Kaminsky.

Je andere Horizonte des Mythischen, der Einheit des „Subjektiven“ und „Objektiven“, „Ideellen“ und „Materiellen“, entdecken und vergegenwärtigen Maler unserer Zeit, so einer unverfügbaren Natur erinnernd – im Widerstand gegen die der wissenschaftlich-technischen Welt inhärenten Ausbeutung der Natur. Immer leuchtet dabei auch etwas auf vom numinosen Wesen, das den nicht in ihrem Eigen-Sinn, ihrer Selbstverfangenheit beharrenden Kulturen als *Göttliches* galt.

Anmerkungen

1 Kurt Hübner, Die Wahrheit des Mythos, München 1985, S.109–112, 135. – Vgl. auch Kurt Hübner, Kritik der wissenschaftlichen Vernunft, Freiburg/München 1978, S.27–33: Die Begründungsfrage des Numinosen und des künstlerischen Gegenstandes im Transzendentalismus und im Operativismus; S.395–426: Die Bedeutung des griechischen Mythos im Zeitalter von Wissenschaft und Technik. – Kurt Hübner, Mythische und Wissenschaftliche Denkformen, in: Philosophie und Mythos, Ein Kolloquium, hrsg. von Hans Poser, Berlin/New York 1979, S.75–92.

2 Vgl. F.M.Cornford, From Religion to Philosophy, A Study in the Origins of Western Speculation, Cambridge 1912, reprinted Sussex 1980. – Kurt Hübner, Die Wahrheit des Mythos (wie Anm.1), S.179–182.

3 Jan de Vries, Forschungsgeschichte der Mythologie, Freiburg/München 1961, S.136. – Dazu: Kurt Hübner, Die Wahrheit des Mythos (wie Anm.1), S.52f.

4 Vgl. dazu Wolfhart Pannenberg, Späthorizonte des Mythos in biblischer und christlicher Überlieferung, in: Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption, hrsg. von Manfred Fuhrmann, München 1971, S.483ff.

5 Emil Schumacher, Arbeiten auf Papier 1957–1982, Kat. Hannover/Darmstadt/Ludwigshafen a.Rh. 1982/1983, S.38, 31, 68. – Vgl. zu diesem Abschnitt auch: L.D., Farbe als Materie bei Emil Schumacher, in: Emil Schumacher, Werke 1974–1987. Ölbilder und Gouachen, Kat. Galerie 86, Trier 1987/1988 (nicht paginiert). – L.D., Lichtung und Verbergung in Werken der Malerei, in: Kunst und Technik, Gedächtnisschrift zum 100.Geburtstag von Martin Heidegger, hrsg. von W.Biemel und F.-W. von Herrmann, Frankfurt/M. 1989, S.311–329, bes. S.327–329.

6 Hesiod, Sämtliche Werke, Deutsch von Thassilo von Scheffer, Wiesbaden 1947, Theogonie, Verse 116–119, 129, 131–133.

7 Homerische Hymnen, griechisch und deutsch, hrsg. von Anton Weiher, München ²1961, S.129.

8 Edward Tripp, Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart 1974, S.292.

9 Gerhard Krüger, Einsicht und Leidenschaft, Frankfurt/M. 1947, S.166, zitiert nach Kurt Hübner, Die Wahrheit des Mythos (wie Anm.1), S.155. – Vgl. auch Hermann Fränkel, Wege und Formen frühgriechischen Denkens, München 1955, S.18: αἰών.

10 Heraklit, Fragmente, griechisch und deutsch, hrsg. von Bruno Snell, München/Zürich ⁹1986, S.15, Fragment B30.

11 G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I, Theorie-Werkausgabe Bd.18, Frankfurt/M. 1971, S.330.

12 Manfred Riedel, Hegel, Heraklit und die moderne Physik, „So ist das Feuer der Zeit“, in: M. Riedel, Für eine zweite Philosophie, Vorträge und Abhandlungen, Frankfurt/M. 1988, S.129.

13 Die Hoehme-Zitate nach: Giulio Carla Argan, Hans Peter Thurn, Gerhard Hoehme, Werk und Zeit 1948–1983, Stuttgart/Zürich 1983, S.210, 158.

14 Vgl. auch Gottfried Boehm, Labyrinth und Flug, Gerhard Hoehmes Aquarelle, München 1989. – Donald Kuspit, Gerhard Hoehme, Modern Heracleitus, in: Gerhard Hoehme, Kat. Stux Gallery New York, April 1989 (nicht paginiert).

15 Gerhard Hoehme, L'Etna – Mythos und Wirklichkeit, Mit einem ausführlichen Text von Lorenz Dittmann, Kat. Kunsthalle Mannheim/Sprengel Museum Hannover, 1985/1986, (nicht paginiert). Dort auch Farbabbildungen. – Vgl. auch L.D., Gerhard Hoehmes „Etna“-Zyklus, Zur Verwandlung der „Mythischen Form“ in der Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts, in: Modernität und Tradition, Festschrift für Max Imdahl zum 60.Geburtstag, hrsg. von G.Boehm, K.Stierle, G.Winter, München 1985, S.59–74.

16 Pindar, Siegeslieder, Deutsche Übertragungen, zusammengestellt von Uvo Hölscher, Frankfurt/M. 1962, (Exempla Classica), S.47, (deutsch von A.Graf Schenk von Stauffenberg).

17 Sophokles, Die Trachinierinnen, in: Sophokles, Tragödien, deutsch von Emil Staiger, Zürich 1944, S.318f.

18 Gegenstand: Malerei, Kat. Neue Galerie Kassel, 1987 (nicht paginiert). – Zu diesem Abschnitt auch: L.D., Raimund Girke, Bilder für Castel Burio, Gegenwart und geistige Überlieferung, in: L.D., Tommaso Trini, Raimund Girke, Kat. Castel Burio-Arte 1989 (nicht paginiert).

19 Raimund Girke, Arbeiten auf Papier, Kat. Dortmund/Ludwigshafen a.Rh./Leverkusen, 1987/1988, S.36.

20 Heinz Matile, Die Farbenlehre Philipp Otto Runge, Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre, München/Mittenwald ²1979, S.178.

21 Klaus Heinrich Kohrs, in: Thomas Kaminsky, Kat. Mathildenhöhe Darmstadt 1979 (nicht paginiert).

22 Jean Bollack, Mythische Deutung und Deutung des Mythos, in: Terror und Spiel (wie Anm.4), S.115.