

Gerhard Hoehmes Projekt »L'Etna«

Farbe als Erscheinung mythischer Wirklichkeit

von Lorenz Dittmann

I.

Gerhard Hoehme sieht sein Projekt »L'Etna« zu Recht als eine Krönung seines Lebenswerkes. Die unterschiedlichen Möglichkeiten seiner Malerei sind in dieser Folge vereint und in eine neue Dimension erhoben.

Um die Bedeutung der Farbe innerhalb dieses Zyklus zu erfassen¹, seien die Wege der Farbgestaltung, die Hoehme im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung durchschritten hat, vergegenwärtigt.

Als ein Leitsatz für diese Farbgestaltung kann eine Selbstäußerung Hoehmes stehen. In einem Katalogbeitrag der Düsseldorfer Galerie 22 schrieb er 1957: »Den Gesetzen der Fläche bin ich immer nur widerwillig gefolgt. Weit mehr hat mich die Gesetzmäßigkeit der Farbe, ihr Strömen und Wachsen, ihre Materie und Struktur interessiert. Beim Umgang mit ihr, beim Eingehen auf ihre Möglichkeiten, hemmten mich oft die Ränder des Rechtecks. Dies war ein Zwang zu weiser Beschränkung, bisweilen aber bedeutete es die Einengung meines Ausdrucksvermögens. Meine Sehnsucht war der weitere Raum, der dritte, vierte, fünfte – nach oben, zur Seite, nach vorn, ja sogar nach hinten, aber ohne illusionistische Tiefe.«²

Diese Aussage des Künstlers ist deshalb bemerkenswert, weil sie von vornherein die Farbe von ihrem scheinbar wesensgemäßen Bezug der Fläche³ löst und sie in Verbindung zu Materie, Struktur und Raum bringt und sie als ein Bewegtes, Strömendes, Wachsendes bestimmt.

In der Auffassung von Farbe als Materie folgte Hoehme einem bewunderten Vorbild, Jean Fautrier, dessen Werke er, durch die Vermittlung Jean-Pierre Wilhelms, seit 1952 sehen konnte⁴.

Fautriers Malprozeß wurde von Palma Bucarelli genau beschrieben. In Ihrem Buch »Jean Fautrier – *pittura e materia*« publizierte sie »sechs

Photographien, die sechs verschiedene Phasen der Entstehung eines der Bilder festhalten. Diesen aufeinanderfolgenden Stadien sind genaue Titel unterlegt; sie lauten: 1. Fautrier bringt mit dem Pinsel eine erste Tintenzeichnung auf das schon mit einem Gemisch von Spanisch-Weiß und Klebstoff überzogene Papier, das seinerseits fest auf Leinwand geleimt ist. – 2. Auf das noch feuchte Gemisch verteilt Fautrier Pastelpuder und andere Farbsubstanzen, die dem Ganzen einen rohen Anschein geben. Darüber legt er einen dichten Farbauftrag (»empâtement«), indem er ungefähr der Kontur der ersten Zeichnung folgt. – 3. Farbige Puder werden auf diese erste Schicht der Paste verteilt, auf die der Künstler nun weitere mehr oder weniger dichte Schichten legt. Diese sind unregelmäßig. Zum Auftrag verwendet Fautrier den Spachtel. – 4. Farbige Puder kommen auf die oberste Schicht. An einigen Stellen läßt der Maler sie auf der öligen Oberfläche aufliegen, an anderen bringt er sie mit dem Pinsel *in* die Farbpaste. – 5. Die von der Paste verdeckte Zeichnung wird auf der obersten Schicht wieder aufgenommen und auch auf dem umgebenden Feld, wo sie unter der Transparenz einer einzigen Materie-schicht noch sichtbar ist, die auf dem Gemisch aus Spanisch-Weiß und Klebstoff aufliegt. – 6. Mit einem Metallstift oder sonst einem Instrument zieht Fautrier zart Furchen und Linien in die Schichten, die zu der Pinselzeichnung in Beziehung treten und das Bild vollenden.« Francis Ponge ergänzt in seiner »Aufzeichnung über die ›Geiseln‹« vom Januar 1945 die Beschreibung von Palma Bucarelli mit dem Hinweis auf die Beschaffenheit der »Materie« in Fautriers Bildern: »Die Werke Fautriers entfernen sich immer weiter von einem eigentlichen Gemälde, hauptsächlich auf Grund der Dichte der Farbpaste. Bemerkenswert ist übrigens, daß es sich – genau genommen – nicht um Farbschichten handelt, sondern um einen schweren Farbauftrag in weißer Substanz, eine Masse, der mit dem Malmesser eine Form oder, besser gesagt, eine bestimmte Begrenzung gegeben wird. (. . .) Das zustande gekommene Relief ist manchmal tief geriefelt, geritzt und voller Schrunden, Risse und Brüche. Die Farbe mag Fautrier oft nur als dünne Lage darüber legen . . .«⁵.

Die ungemein komplizierte Technik Fautriers läuft also meist auf eine Trennung von Farbe und Linie und auch auf eine Unterscheidung von Farbe und Materie hinaus. (Auf andere Weise trennt auch Jean Dubuffet meist Farbe und Linienstruktur.)

Wie verhalten sich Hoehmes Bilder zu solchen Gestaltungsmöglichkeiten?

Zu den ersten Werken, die die unverwechselbare Handschrift des Künstlers aufweisen, gehören »*Traumland II*« und »*Zwei Farbfiguren*«, beide von 1953⁶. In beiden Bildern sind lineare Rhythmen, Wellen, Bögen, frei gezogene Gerade über oder in einen kurvig und wolkig organisier-

ten braun- oder gelbbraunen Grund gelegt. Auch in der »*Grauen Poesie*« von 1955 finden sich abgehobene Linien über einem reicher differenzierten Farbgrund mit dunkleren Akzenten in der Mitte. Solche Bilder sind nach ihrem Bezug von Farben zu Linien mit Werken Fautriers zu vergleichen, auch wenn sie deren kompakter Materialität entbehren.

In »*Erwachen*«, einer Polyphonie von Rottönen mit Ockergrünlich und Bläulichgrün, oder »*Dämmern*«, mit kostbaren Graustufungen über Graurosa, beide 1953 entstanden, ist das Lineare weithin zur Kontur von Farbformen geworden, die »*Sistierte Bewegung*« von 1956 stellt sich dagegen mit ihren pastosen Farbstrichen über hellgrauem Grund erneut in Fautriers Nähe, etwa zu Werken wie dessen »*Budapest*« – Triptychon aus demselben Jahr 1956⁷, durchfurcht jedoch die Farbige mit ungleich heftigerer Bewegung.

»*Ursprung des Rot*« von 1955/56 öffnet erstmals den unermesslichen Farbraum, von einem tiefen Schwärzlichton unten zum aufgerissenen weißen Spalt hinter aufsteigenden rötlichen Nebeln, die von roten Blitzen durchzuckt werden.

»*Gegend um ein kleines Rot*«, aus dem Jahr 1956 erprobt eine wiederum neue Möglichkeit: die weitestgehende Identifikation von Farbe und Linie. Die meist lichten, ständig in Buntgehalt und Helligkeit sich wandelnden Gelb-, Rot-, Weißlich- und Blaugrautöne sind von einem nirgends endenden, in viele Rinnsale sich teilenden Bewegungsstrom erfaßt. Das im Zeitraum von 1955 bis 1959 gemalte Bild »*Zwischen Material und Zahl*« moduliert den weißlichgrünen Grund facettenartig und überlagert ihn kontrapunktisch mit einem dünnen Liniengespinst. Liniennetz und Farbfacetten erscheinen wie magnetisch angezogen von einem schwärzlichen »Tor« nahe dem rechten Bildrand, dem links unten eine rechteckige Ausbuchtung, dicht besetzt mit Farbpartikeln, antwortet, so Farbmaterie und Farbraum exemplarisch kontrastierend. »*Westlicht*«, 1955, läßt weißliche Farbschleier über einen schwarzen, nur stellenweise in Erscheinung tretenden Grund kreisen. Buntheit und lineare Durchgliederung sind hier gleichermaßen aufgegeben zugunsten lichthafter Entmaterialisierung der Farbe.

So sucht und findet Hoehme immer neue, andere Weisen des Umgangs mit der Bildfarbe. Seine künstlerischen Techniken sind mannigfaltiger als Fautriers komplexes Verfahren. Solcher Vielgestaltigkeit entspricht die Weite der Ausdrucksdimension bei den Einzelfarben.

Die Differenzierung der Ausdruckswerte wird zuerst faßbar bei der Farbe Schwarz. In einem Begleittext zur Serie »schwarzer Bilder« von 1955 bis 1956 formulierte Hoehme:

»(. . .)

mit Schwarz verbindet sich: Unheimliches,
Illegales, Okkultisches,
Pessimistisches – viel Negatives.

mit Schwarz verbindet sich: Trauer und Tod –
aber auch Feierlichkeit.

Schwarz zieht hinein ins Unbekannte, ins Mystische.

Schwarz ist nicht ästhetisch, es ist inhaltlich.

Schwarz ist zärtlich und tief.

Schwarz ist »beautiful«.

Schwarz ist der Humor und auch der Schlaf.

Schwarz ist die Summe aller Farben.

Alles ist Schwarz!«⁸.

Die verbale Ausdrucksmodifikation folgt der in den Bildern gestalteten. »Zugeknöpftes«, 1956, verdichtet das Schwarz zu stellenweise körniger Substanz und steigert die Dichte durch Entgegensetzung gelblicher und weißlicher Lichtspalten. Doch auch dies dichte Schwarz ist dynamisch erregt. In anderen Werken der »schwarzen Serie« wird die Bewegungsenergie in schwarzen Feldern und Räumen zum Hauptmotiv, mit Ausbildung unterschiedlicher rhythmischer Figuren, die im »Schwarzen Frühling« von 1956, einem mit Samt und Bindfäden operierenden Materialbild, stiller und bedrohlicher ist als in »Chthonisch« mit seinem offeneren, gelösteren Fluß der schwarzblauen Farbgrate.

Die gebrochenen Buntwerte gewinnen eine neue Besonderheit ihrer farbigen Erscheinung auch aus dem ungewöhnlichen Bildformat. Dies Format scheint sich aus der Bewegung der Farbe zu ergeben, doch geschieht dies anfänglich nicht derart unvermittelt, wie es Hoehme in seinem Beitrag: »Der dritte, vierte, fünfte Raum« beschrieb: »Eines Tages spannte ich nicht mehr die Leinwand auf das Geviert des Keilrahmens, sondern ich ging den umgekehrten Weg: mit einem großen Stück Malleinen verfügte ich über das Feld, auf dem sich die Geschehnisse abspielen sollten. Es war weit genug, so daß ich beim Malen auf keine andere Begrenzung als die der künstlerischen Idee Rücksicht zu nehmen hatte. Und erst am Ende des Malprozesses ergab sich das Format meiner Bilder«⁹. Vielmehr scheinen die Farben bei »Charybdis« in die gebrochenen Rechtecke wie eingespannt und antworten, je nach Farbwert, als Weißlich, Dunkelbraun oder Sandgelb als eine je andere Energie, während ein Rotbraun als Flamme aus dem stehenden unteren Rechteck züngelt. In »Scylla«, einem auf der Spitze stehenden Quadrat, bricht ein Grüngrau in fahles Weißgelb auf, und zwar derart, daß die Farbenergien nach allen Seiten über die Ränder des Bildfeldes ausstrahlen. Im »Farbpfahl«, ebenfalls von 1957, wird die Farbe schließlich freigelassen in ihre materielle Energie, die ihr, zwar in kleineren Partien erst, ihre je

eigene Begrenzung bestimmt. Anders als bei Fautrier ist es hier die Farbe selbst, die ihre Materie präsentiert, die mit der ihr innewohnenden Kraft den Pfahl selbst aufzuerbauen scheint.

Damit ist ein neuer Anfang gesetzt. Solche radikal energetische Farbgestaltung kann sich nach zwei Richtungen hin entfalten: einerseits über die Fläche hin, wie in »Entropie«, 1957, in dem sich, mit der Aufhellung aus dunklem Graublau zu Weiß die Bildfläche zweimal im Format vergrößert, oder wie bei »Isthmus« oder »Zwei Ebenen«, dort dunkle Blitze aus dräuend geballten blauen und blauvioletten Wolken in unregelmäßig polygonalen Bildfeldern entsendend – andererseits in der Farbmaterie selbst: so bei den Borkenbildern, welche die Kraft der Farbmaterie auf sich selbst zurückwenden. Die »Wüste« erscheint dann als wild durchfurchtes Braunfeld, »Alles kommt von 3444« als kleinteilig labyrinthische Collage aus Rot- und Braunvarianten, das »Gammelbild« von 1958 als brodelndes Gemenge um- und umgewendeter Farbpartikel.

Dann löst sich die »implosive« Spannung. »Borkenbild, auflösend« (1957/58) ist in lichtgrünlichen Farben, die vor Mittelrot schweben, gehalten, »Symparabol« (1959) lockert die Buckel der früheren Borkenbilder zu dünnen, Schmetterlingsflügeln ähnelnden Scheiben, die das Bildfeld mit schwirrender Bewegung überziehen.

Die nachlassende, nach innen gerichtete Spannung entbindet 1958 sodann das freie Strömen der Farbe in vertikalen Bahnen, in Grau (»das Nichtunterbrechbare«), weißdurchsetztem Strohgelb (»endloser Brief«) oder in Rotbraun-, Weißgelb- und Hellblau-Zügen (»netim«). Mindert sich schließlich die Gewalt dieses Strömens, dieses vertikalen Falles, so schließen sich die Energiefelder zu teils linear, teils farbig umgrenzten Mikroelementen zusammen (»Spazio meteorologico« oder »Paramnesis«, beide von 1959).

Der nächste Schritt innerhalb dieser höchst folgerichtigen Entfaltung ist die Teilung der Bildenergien in eine zart krustig gegliederte, nahezu farbhomogene Fläche und darüber vertikal gespannte Nylonfäden, so in »Avalon« von 1959. Dies ist der Ursprung der Hoehmeschen »Schnüre«, als Möglichkeit der Differenzierung von Raumenergien bei Farbverwandtschaft.

Damit sind die Grundlagen für die anschließende Phase gelegt, die »Bild-Strukturen« von 1960 bis 1964 mit ihrer additiven, seriellen Unterteilung der Bildfläche, ihrer »All over«-Struktur, die das Bildfeld zum Ausschnitt eines unbegrenzten Raumes macht. Farbig haben nun die fast monochromen, nur in sich modulierten Werte das Wort, das Braun (»Beschwörung«), Grau (»Lubet«), Rötlichgrau (»Lebensraum«) oder

Schwarzbraun (*»Schattenspiegel«*, alle 1960) – in die auch Worte (*»Römischer Brief«*, 1960), geometrische Facettierungen (*»Psychometrische Raummessung«*, 1962) oder Buntpfarbkomplexe (*»Berliner Brief«*, 1965) eingesetzt werden können.

Der andere Weg baut die Überspannung der Bildfläche mit Fäden und Schnüren aus: in Sandgelb-, Rot- und Weißlichtönen (*»Concordia 04«*, *»Zwischenspannung«*, beide 1964), dann auch in der Entgegensetzung von roten, grünen und braunen Schnüren gegen einen Gelbbraungrund wie bei den »Schnittmuster«-Bildern (etwa *»Spannungsfeld Grün-Rot«*, 1964/65, oder *»Bo-Ro«*, 1966).

Die Schnüre werden ab 1967 aus dem Bilde in den Raum hineingeführt. Zugleich entstehen Bilder von matt spiegelnder Oberfläche (*»Silberfenster«*, 1968) oder überhaucht von weißen Schattenfiguren (*»Schattenfenster«*, 1967), die so den Raum in sich einfangen. Die Raumerschließung durch die Schnüre und die nicht-illusionistische Bildraumvertiefung durch die Farbe sind mithin zwei Momente derselben künstlerischen Wandlung.

Dann verbinden sich die beiden Elemente. In *»La porta tra vano e liquido«* von 1969 hängen PVC-Schläuche schwerfällig über das auf dem Boden stehende Bild nach unten, scheinen sich mit Pfröpfen am Boden festzusaugen, das Bildquadrat aber öffnet Nebelschwaden unbestimmbarer Tiefe, vor denen eine rosafarbene und eine ins Schwarze sich verdunkelnde Insel schweben, ausschnitthaft, jeder Verortung sich entziehend. Auch in *»Earthergreen's field«* vergegenwärtigt der anlehende Holzstab eher den Bezug auf einen konkreten Ort, die Weißschleier der Bildtafel dagegen den Raum, in dem der Blick sich verlieren kann. *»Großer Gelber Himmel«*, ganz auf das Strahlen, Ausbrechen, Überblenden gerichtet, mit streifig dynamisiertem scharfen Gelb und reflektierendem Plexiglas, reduziert konsequenterweise die Schnüre auf bloße Stummel der Druckmesser. Bei der *»Metrischen Raummessung zur Ermittlung transzendenter Positionen«* (1968) haben sich dagegen die Verhältnisse umgekehrt: Vor einem mit grünen und roten Linien quadrierten Bildfeld fallen Büschel von Schnüren unregelmäßig herab.

Diese von Werk zu Werk wechselnden Verhältnisse der Bildelemente untereinander veranschaulichen eine für Hoehmes Kunst zentrale Thematik, die der Künstler in seinem »Relationen«-Manifest auch in Worte faßte:

»(. . .)
Bilder sind vielschichtige visuelle
Gleichungen mit Faktoren/Vektoren/

Tensoren/Sensoren
– die Farben darin sind Stellenwerte/
Signale/Bezeichnungen/Energien/
Zeitmomente.
(. . .)«¹⁰

Auch die Farben werden innerhalb dieses künstlerischen Konzeptes neu in ihrer Relativität erfaßt. Hoehme erfuhr sie zuerst am Weiß. 1975 schrieb er einen kurzen Text über »Damastbilder«: »Es lebe die Aussteuer – denn sie hat mir die Damastdecke geschenkt . . . aber als ich sie zum erstenmal mit Bewußtsein sah, war sie schon zweckentfremdet – sie hing über einem Bild, um es zu verdecken. So wurde sie selbst zum Bild. Ihr gewirkter Grund, schon nicht mehr nur Weiß, sonderte Licht und zarten Schatten ab. Bewegte ich mich vor dem Damast hin und her, kippte der Eindruck um: was vorher Licht, war nachher Schatten und wieder umgekehrt.

Das war mein schon immer gesuchtes ›offenes Bild! Wie ein Spiegel! Wie auf ihm begann eine Farbe sich zu bewegen. Weiß auf weißem Damast läßt das Weiß schweben wie auf einer Scheibe davor. Und was für ein Weiß! Weiß ist nicht gleich Weiß! Wie lächerlich, bloß materiell dagegen die Weiß der Farbpigmente – Zinkweiß, Kremserweiß, Titanweiß – alle ohne Licht! Damastweiß ist vielschichtiges weißes Licht. Es verschluckt die anderen Farben oder setzt sie hervor. So wie die Natur das Tageslicht trinkt, um in jeder Sekunde neu (anders) zu sein, so sucht Damast den Mittelpunkt Deines Auges, um umzukippen in ein ›Anderes‹. (. . .) Du, Betrachter, bist wie der wandernde Tag, indem Du verschiebst und definierst, was den Sinnen oder dem Bewußtsein zugehörig ist.«¹¹ Beweglichkeit und Veränderlichkeit der Farbe, ihre Ablösung vom materiellen Grund, von der Bildfläche – bei gleichzeitiger Bewahrung eines spezifischen Materiecharakters, Entmaterialisierung mithin eines Materiellen, und weiterhin die Auffassung von Natur als einer ständig sich wandelnden und die Analogisierung des Betrachters mit dem »wandernden Tag«, dem stetigen Wechsel des Naturkreislaufes, sind wesentliche Aspekte dieser künstlerischen Idee, die nun in den »Damastbildern« von 1969 (*»Light fluidity«*) bis 1977 je neue Gestalt gewinnt.

Dabei wird auch den »Schnüren« eine neue Funktion zuteil. Auf die weißen Damasttücher senden sie zarteste Schattenbahnen, die in gemalten Weiß- oder Graulinien variiert werden (*»Weißlichtwaage«*, 1977) und die, bei großer Schnurhöhe, in den hauchartigen Schatten an der Wand ihre Fortsetzung finden (*»Das Zittern des Raumes vor sich selbst«*, 1975). So sind sie wie materialisierte Licht- und Schattenbewegung, fast unsichtbar, wie die räumliche Variante eines in sich modulierten Weißfeldes (*»Epiphanie des Informel«*, 1977) und damit die Abgehobenheit des

Weiß («Weiß auf weißem Damast läßt das Weiß schweben wie auf einer Scheibe davor . . .») um eine zusätzliche Dimension bereichernd.

Dies Freisein der Farbe von ihrem materiellen Grunde wird alsbald vom Weiß auf andere Farbtöne übertragen. In dem Bilde »*Gebendet – gebiert der erdbraune Himmel die Früchte der Schnüre*« von 1971 erscheint die in sich reich differenzierte bildbestimmende Farbe, ein braunrötlicher Ton, in ihren oberen Partien wie angefressen von Spuren herab rinnender farbelösender Flüssigkeit, nach unten hin ist der Farbauftrag unregelmäßig begrenzt und läßt stellenweise eine erste vielfarbige Schicht frei. Beide Farblagen entsenden wiederum Rinnsale nach unten, als deren räumliche Konkretionen braunrote und gelbe Schnüre in lockeren Schwüngen aus dem Bilde auf den Boden fallen. Ablösung der Farbe vom Bildgrund und Raumertasten durch farbige Schnüre sind also nur zwei Erscheinungsformen desselben Vorganges, miteinander verbunden durch eine übergreifende rhythmische Bewegung.

Auch für diese Lockerung der Farbe vom Grund entwickelte Hoehme mehrere Methoden. »*Geschichte verträgt keine Sonne*« (1978) verdeutlicht den Anteil der Bildraumgestaltung an der Farberscheinung: Das Bild ruft, auch durch die beiden beigegebenen Fliegerkarten, Assoziationen hervor an eine weite, aus großer Höhe gesehene Landschaft mit Bergketten und Tälern. Ein scharfes Gelb, aufgetragen in erregten Pinselzügen, strahlt nach vorne aus. Seine Strahlzone durchquert ein schmaler Polyäthylenfühler.

In »*Herkules' Tod*« (1978, 300 x 240 cm, Saarland Museum, Saarbrücken, Abb. S. 46) scheinen graugrüne Farbschleier wie nach oben gewirbelt und von oben, in gelblichgrünen Flocken wiederum zu sinken. Grüngraue Farbströme vereinen sich um die Mittelachse zu einem Bewegungszentrum. Solche Bewegungspolyphonie läßt einen Farbraum unmeßbarer Tiefe entstehen, der jedoch die Bildfläche nicht gleichmäßig erfüllt: Man beachte die »Leerstellen« wie das Überborden der Farben am oberen Bildrand. Die mächtigen, in feierlichen Wellen fallenden Schnüre grenzen einen dem Bilde zugehörigen Raum aus dem Realraum aus und leiten, ambivalent in ihrer Bewegung, auch aus diesem zum Bilde hin, distanzieren und locken, fordern auf zum Wechsel der Betrachterposition. Solchem Wechsel entsprechen die Farben unmittelbar: Ihre umfassende Bewegung erschließt sich erst in einer größeren Distanz, ihre vielfältige Abstufung nur einem Blick aus der Nähe.

»Deianeira, eifersüchtige Gattin des Herakles, trankte das Hemd des Heroen, das er bei einem Trankopfer tragen wird, mit einem angeblichen Liebeszauber des Nessos. Nessos, der Kentaur, aber hatte Deianeira getäuscht und ihr sein giftiges Blut gegeben, bevor er, von Hera-

kles' Pfeil tödlich verletzt, starb. Ahnungslos legt der Heros das vergiftete Hemd an, das seine Haut verbrennt, sich aber nicht abstreifen läßt und durch Wasser nicht löschen. Herakles besteigt in seiner Qual den Scheiterhaufen. Blitze vom Himmel, von Zeus gesandt, verbrennen Scheiterhaufen und Heros rasch zu Asche.

Wo immer vom Tod des Herakles berichtet wird, ist kein trauriges Ereignis geschildert. »In den reinigenden Flammen wurden seine Glieder göttlich und nicht, wie manche glauben, der sterbliche Leib des Gottes wie die Leiche eines Sterblichen verbrannt. Es wurde erzählt, daß er vom brennenden Scheiterhaufen in einer Wolke unter Donnergetöse in den Himmel stieg« (Karl Kerényi).¹²

Dies das Thema des Bildes. Es handelt von Tod und Verklärung, von Haut und Wasser, Brand und Asche, und all das ist in diesem Bild vereint.

Je anders trennen sich Bildraum und Fläche in Hoehmes neueren Bildern. Bei »*Vulturo*« (1982) rauschen aschgraue Farbströme wie Lava jäh in die Tiefe, eine weiße Schlucht freigebend. Auch »*Du*« (1976) läßt Farbbahnen nach unten strömen, aber halbquer und gegen leere, nur durch dünne Farbspuren rhythmisierte Stellen kontrastiert. Aufschlußreich ist ein Vergleich mit »*netim*« von 1958/59: Hier bedeckt der Farbstrom die ganze Bildfläche, im späteren Werk ist der bewegte Farbkomplex geschieden vom Bildgrund. In anderer Weise entfremdet »*Regina cristallina*« (1983) die Farben dem Bildgrund: wie über Kiesel kristallklares Wasser strömt.

II.

Das Projekt »l'Etna« umfaßt elf Bilder im Format 250 x 250 cm und ein dreiteiliges Bild, das insgesamt 250 x 830 cm mißt. Die frühesten Werke dieses Projekts datieren von 1981, das letzte stammt vom Winter 1984. Ein bestimmter Anfang und ein bestimmter Schluß innerhalb des Zyklus ist vom Künstler nicht festgelegt – ein nicht unwichtiger Zug¹³. Die im weiteren gewählte Reihenfolge entspricht den Entstehungsjahren der Werke.

Die Methode einer Kombination von gemaltem Bild und Foto, wie sie etwa auch in »*Geschichte verträgt keine Sonne*« 1978 angewandt wurde, nimmt das Bild »*Spuren im Antlitz – Bilder im Gedächtnis*« 1981 auf. In freiem Rhythmus und höchst unterschiedlichem Farbauftrag, von trockenen Hieben in flachen Bögen bis zu pastosen Flecken und Spuren herabfließender Farbe, füllen Grünlich-, Graugrün-, Olivgrün-, Gelblich-, Zartblautöne und stellenweise strahlendes Weiß das Bild und ver-

wandeln die Fläche in einen Raum wechselnder Qualitäten. Am unteren Bildrand, nach rechts zu, ist ein Foto angefügt, das den Berg bei blau-grünlicher nebelgefüllter Dunkelheit zeigt, links gegen den oberen Bildrand hin, ist ein kleines Bild mit einem Reliefausschnitt der Bergoberfläche beigegeben: Die optische Schwere ist mithin unten, die materielle Schwere oben, die Ansicht unten, die Draufsicht oben angezeigt. Die schon »Geschichte verträgt keine Sonne« bestimmende Überlagerung von Ansicht und Draufsicht enthebt auch hier den Raumeindruck jeder unmittelbaren Vergleichbarkeit mit dem empirisch Gegebenen.

So vereint dies Bild Gegensätzliches und gleichwohl einander Bedingendes – Helligkeit und Dunkel, vielfach abgestuftes Weiß und aus Graugrün sich vertiefendes Schwarz, homogenen Bildgrund und durch Farbstriche mannigfach modulierten Bildraum, Malerei und Foto – zu einer Gesamtwirkung unerschöpflicher Fülle. Auch der Stein nahe der Bildmitte und die von ihm ausstrahlenden Schnüre bilden ein eigenes Thema, das erst für den mehrfach auffassenden Blick in das Gesamte eingeht. Die Thematik des ganzen Zyklus wird hier nicht nach einem einzelnen Aspekt, sondern in ihrer vorweggenommenen Synthese, ihrer Quintessenz vorgeführt. »Spuren im Antlitz – Bilder im Gedächtnis«, der Bildtitel ist die Verkürzung einer Stelle des Hoehmeschen Textes zu seinem Zyklus: »Ich tappe Spuren in Dein Antlitz – Du setzt Bilder in mein Gedächtnis«, ein Satz, der die Wechselbeziehung, das »dialogische« Verhältnis von Mensch und Berg auf eine Kurzform bringt.

Dem Jahre 1981 gehören auch an: »zwischen Brantbraun und Bleiernblau«, »im schattenverhangenen Licht«, »Zyklopenschleuder« und »plötzlich die Rauchrändrigenrosa«.

»zwischen Brantbraun und Bleiernblau« verteilt in einer Art »All over« – Struktur rötlichbraune und grautonige Flecken über ein weißliches Bildfeld, das stellenweise grauen Grund freiläßt, in Aussparungen, die mit den Flecken korrespondieren. Die gleichmäßige Ausstreuung der Bildelemente setzt die Tradition einer seriellen Gestaltung fort, die Hoehme vornehmlich in Werken von 1959 bis 1962 verwirklichte. Hier wie dort dient diese Gestaltungsweise der Wirkung von Unabgeschlossenheit, der Interpretation des Bildes als eines Ausschnittes aus einem unbegrenzten Raumfeld. Verglichen etwa mit der »Großen Strukturlandschaft« von 1960 sind nun aber die Abstände zwischen den Elementen größer geworden, der Bildraum erscheint so freier, weiter und vor allem, wiederum zeigt er sich nun als Überblendung von Ansicht und Draufsicht. Das weiße Bildfeld kann ebensogut als »schneebedeckter Boden« wie als von einem dichten atmosphärischen Medium erfüllter »Luftraum« gesehen werden. Die Steine, als Farbform den Flecken vergleichbar, können die erstere, der von der Bildfläche aufsteigende Polyäthylenföhler die zweite Auffassung stützen.

»im schattenverhangenen Licht« gibt den Inbegriff eines atmosphärischen Bildraumes. Graue Nebel hinter weißlichen Rauchkringeln, in vielfältiger Schichtung, entführen den Blick in eine Zone der Desorientierung, lassen ihn sich verlieren im Ungewissen. Aus diesem flutend Unbestimmten tauchen Farbspurmuster gleich fletschenden Zähnen auf, kleine dunkle Steine und Schnüre, die von einem zum anderen führen oder aus dem Bild und in es zurück.

Auch dies Gestaltungsthema hat Vorformen im Œuvre Hoehmes, in Bildern wie »Westlicht« von 1955 oder »Morphologische Substanzen« von 1961. Das Bild des Projekts »l'Etna« steigert die labyrinthische Vielteiligkeit und Vielschichtigkeit, das zugleich Lockende und Gefährdende von Offenheit und Verhüllung.

Wie »zwischen Branntbraun und Bleiernblau« arbeitet die »Zyklopeschleuder« mit frei über das Bild verstreuten Farbflecken, dunkel-, mittelbraunen und grauen Elementen vor weißlichem Grund. Nun aber erscheint die Farbfleck-Verteilung wie von mächtigen Kräften ergriffen. Die schwarzbraunen, hartbegrenzten Flecken, durchwirkt von weicher auslaufenden hellbräunlichen und grauen, sind wie Bilder emporgewirbelter und herabprasselnder Steinbrocken, und diesem stärker »illustrativen« Charakter des Farbfleckgefüges entspricht der mächtige Stein vor dem Bilde, mit diesem durch eine lassohaft geschlungene Schnur verbunden – als wäre dies reale Stück des Berges herausgeschleudert aus dem die Kräfte dieses Berges vergegenwärtigenden Bilde. Öffnet sich somit das Werk in einem weitergehenden Maße der Realität, so bleibt diese doch wiederum in allen Momenten rückgebunden an das Bildgeschehen – nur die Pole haben sich erweitert: Dem dunklen Stein vor dem Bild antwortet in Farbe und Form die dunkle Bildecke links oben, die in den Raum vorstoßende Schnur erhält ihr Pendant in einer vertikalen gemalten »Schlucht« nahe der Bildmitte, die ähnlich den Bildraum optisch durchstößt wie schon die weiße Schlucht in »Vulturo«.

Eine neue Abwandlung erfährt die Farbfleckgestaltung in »plötzlich die Rauchrändrigenrosa«. Hier erscheint die »All over«-Verteilung wie in Aufruhr geraten. Die graurosatonen Flecken verdichten sich in der unteren Bildhälfte nach der Mitte zu, graue Bezirke höhlen sich unterschiedlich tief und breit in den weißlichen Grund. Eine rosagelbliche Schnur führt zur linken oberen Bildecke empor und im Bogen wieder zurück zur unteren Bildmitte, um an beiden Enden in einer blauen, auf dem Boden liegenden Leiste ihren Ruhepol zu gewinnen, so die Spannung zwischen freier, raumgreifender Bewegung und Unveränderlichkeit im Blau veranschaulichend. Wie Flocken taumeln die Rosa-Flecken oben, unten links, an anderen Bildstellen tropfen sie aus größeren Flächen aus, wie mitgerissen von einer ihnen fremden Macht. Ist das Weiß des Grundes

lichterfüllte Luft oder Berg? Draufsicht und Ansicht sind auch hier ineinandergearbeitet. In stiller Feierlichkeit präsentieren sich in der Dynamis farbiger Flecken auf zwei Glasscheiben bräunliche Steine.

Der Fünfsatz von Bildern des Jahres 1981 antwortet ein Vierklang von Werken, die 1982 entstanden: »von ziehenden Schrägen«, »wie klein bin ich in deinen Schründen«, »aus farbigverkrallten Farben« und »Abgrund inmitten der Preziosen«.

»von ziehenden Schrägen« greift die extrem dynamisierte Bildgestaltung vertikal strömender Farbbahnen auf, die Hoehme schon in Werken von 1958/59 wie »das Nichtunterbrechbare«, »endloser Brief«, »netim« verwirklicht hatte. In »von ziehenden Schrägen« aber sind es in weitem Schrägbogen verlaufende Bahnen und davor vertikal abtropfende Farbspuren, die wiederum einen komplexeren Raum veranschaulichen als früher.

Das Bild scheint in das Innere des Berges zu führen. Schwarzbraune und -graue Schrägbahnen in dichter, »lavahafter« Farbmaterie, die von oben rechts nach unten links das Bildfeld durchziehen, sind überall durchsetzt von strahlendem Weiß und so in ihrer Dunkelheit selbst zum Leuchten gebracht. Die sie kreuzenden Vertikalen erinnern an Zapfen von Tropfsteinhöhlen. Das dunkle Farbgewebe hat den Stein und die zitternd ausgestreckten Fühler ganz in sich aufgenommen.

Ähnlich organisiert ist »Abgrund inmitten der Preziosen«, nur sind jetzt die härteren und dunkleren, schwärzlichen, von Weiß durchsetzten Farbbahnen zu Wirbeln mit zwei Zentren gefügt. Die Kostbarkeit der Farben, der rhythmische Reichtum des Bildes lassen das »Abgrundhafte« mit den »Preziosen« in eins fallen, lassen den Blick in die überall aufbrechenden und versickernden Bahnen und Schluchten der Farbe versinken. Die zarten, entlang der beiden »Magnetpole« der Hellzentren geführten Schnüre gewähren nur höchst fragilen Halt.

»wie klein bin ich in deinen Schründen« erscheint als Synthese zweier verschiedener Methoden der Farbgestaltung, der Farbteilung oder Farbfleckenstruktur und der Verwendung einer atmosphärisch lockeren Farbe. Ganz ins Licht getaucht wirkt so hier das Farbfleckgefüge, Ocker-gelblich und Weißlichgrau vor grauem und weißlichem Grund, in freien Schwüngen und gleichwohl kleinteilig über das Bildgeviert geführt. Kaum sichtbar stehen in der linken oberen Bildecke die Textzeilen: »Wie klein bin ich in deinen Schründen, wie groß wenn du beflügelst meine Fantasie, wie zwingt mein Auge sich, zu suchen deine Farben, wenn du befreist mich vom Schleier meiner Blindheit«. Wiederum ist das Thema der Wechselbezug von Mensch und Berg. Der Mensch ist der Empfan-

gende, der Berg der Spendende, Befreiende. Das Bild ist alles: das Kleine und das Große, das Schrundige und die beflügelnde, befreiende Weite, das Suchen, die Fülle der Farben und auch der Schleier – sowohl der Blindheit wie des verhüllenden und enthüllenden Lichts. Ein flacher dunkelbrauner Stein liegt still nahe der Mitte des unteren Bildrandes, mit der Leinwand durch eine gelbe, dann rotbraune Schnur verbunden.

»aus farbigverkrallten Farben« bringt die intensivste Verwandlung der Bildfläche in einen quasi-realen Raum aus der Macht der Farbe. Ein Kraterloch aus Silbergrau, Graurosa, Graubraun und einigen Bläulichtönen reißt das Bild nach unten hin auf. Ohne Halt fließen die Farben darunter ab. Von oben und von rechts aber krallen sich weißlich- und gelbrote Farbungen gegen diesen Abgrund ab. Diese Zonen dichter Farbmaterie sind jedoch zugleich dynamisch und durch die Expressivität der Farben transponiert in eine Region der Verzehrung aller Materie, in die Elementarität des Feuers. Doppelter Aufruhr also, zwifache Erschütterung: Abgrund und Feuer! – gleichwohl gebändigt im leidenschaftlichen Rhythmus der Farbstriche und zeichenhaft distanziert durch die hier am reichsten verwendeten Schnüre, die sich zu einem Schutzgitter vor dem Abgrund und einer räumlichen Keimzelle vor der Bildfläche zusammenfinden.

Vier Bilder runden 1983 den Zyklus ab: »*Thyphon*« und das Triptychon der »*Bilder aus verschütteten Zeiten*«.

»*Thyphon*« ist die am stärksten »illustrative« Tafel der ganzen Folge. Der Titel nennt das Ungeheuer mit den hundert feuerspeienden Schlangenköpfen, das, von Zeus unter dem Ätna eingekerkert, aus seinem Kerker Feuer spie¹⁴ – das Bild vergegenwärtigt mit seinen wilden, dunklen Farbstrahlen dies gräßliche Geschöpf gleichsam lautmalerisch und fast figural. Ein großer bunter Stein steht auf einer Plexiglasscheibe und ist, wie horchend, durch eine Vielzahl von Schnüren mit dem Bildfeld verbunden. Die Stille dieses Steines steht in einem eigenartigen Gegensatz zum Aufruhr der gemalten Formen – und scheint damit naturhafte Gegenwart und mythische, der Wiederkehr fähige Vergangenheit auf einen Nenner zu bringen.

Die zu einem Dreiklang zusammengeschlossenen »*Bilder aus verschütteten Zeiten*« vereinen noch einmal verschiedene Möglichkeiten der Bild- und Farbgestaltung: die expressive Steigerung von Buntwert und Farbform, den Farbstrom, die atmosphärische Lockerung und die »pointillistische« Teilung der Farbe.

»*das Feuer des Hephaistos*« wirft sich in breiten Bahnen, feuerrot und gelb, an den Rändern in Spritzern ausfransend, stellenweise durchsetzt

von Graustreifen, über das Weiß des Bildfeldes, in stärkster, monumentaler Kontrastik von expressiver Farbform und Grund.

»unter der Asche offener Wunden« wiederholt die rote Zungenform des rechten Bildes, läßt sie abtropfen aus einer schrägen Rotrinne, die auch Ursprung des Gewitters ist, das sich in mächtigen grauen Wolken nach unten ergießt, in einem Schrägzug, der auch die Schnüre nach links ausfahren macht.

Diesen Bewegungszug nimmt schließlich auch das linke Bild, »*Aphrodites geronnene Tränen*«, auf, in dünnen Bahnen und Flecken von Hellbraun und Gelb auf Weiß. In verhaltener Farbigkeit verebbt die expressive Gewalt der beiden anderen Tafeln. Eine weißliche Schlucht, aus grauer Dunkelheit sich lichtend, nach vorne umgrenzt von bogigen Schnüren, ist wie die Hohlform der Tränen aus den Augen der Göttin, Spur einer »verschütteten Zeit«.

Einen letzten Schluß des ganzen Zyklus aber bildet der 1984 gemalte »*Tod des Empedokles*«, in Aschgrau und Dunkelgrau und mit zinnoberroten, rosafarbenen und gelblichen Rändern, die sich gegen einen Abgrund krallen. (Eine erste, auf Rot und Gelb abgestellte farbige Erscheinung wurde von Hoehme als zu »pathetisch« verworfen. Von Grautönen weithin verdeckt, wirken diese Farben des Feuers jetzt nunmehr als Grund.) Das Bildmotiv von »*aus farbigverkrallten Farben*« wird hier variiert und ins Feierliche verwandelt, dem Thema des Werkes gemäß, in dem sich Mythisches und individuelle Befreiung aus mythischer Bindung durchdringen. Zwei Fühler über dem Strudel des Abgrunds kreuzen sich wie Arme in einer rituellen Gebärde.

III.

Wie kann Farbe zur Erscheinung mythischer Wirklichkeit werden? Wie wird aus der Farbe informeller Malerei ein angemessenes Darstellungsmedium mythischer Gehalte?

Zur Beantwortung dieser Fragen sei nochmals an Eigentümlichkeiten der Hoehmeschen »Relationen«-Theorie erinnert. Sie umfaßt drei Bereiche: den Bezug der Bildelemente untereinander, des Bildes zum Betrachter und des Menschen zur Natur. »Bilder sind vielschichtige visuelle Gleichungen . . .« heißt es im »Relationen«-Manifest und, zugespitzt: »die Bilder sind nicht auf der Leinwand, sondern im Menschen«¹⁵, oder: »vergiß Deine vertrauten, auf ein Gegenüber gerichteten Erwartungen. Du bist *Mittendrin*«¹⁶.

In diese Relationen sind hineingenommen auch die Bezüge zwischen Mensch und Natur: »So wie die Natur das Tageslicht trinkt, um jede

Sekunde neu (anders) zu sein, so sucht Damast den Blickpunkt Deines Auges, um umzukippen in ein ›Anderes‹. (. . .) Du, Betrachter, bist wie der wandernde Tag, indem Du verschiebst und definierst, was den Sinnen oder dem Bewußtsein zugehörig ist«, lautet eine Passage im Text über die Damastbilder¹⁷. Im Gespräch über das »Empedokles«-Bild seines Ätna-Zyklus formulierte Hoehme: »Ich selbst bin der Wind« und in der Tätigkeit des Zusammenschiebens der Farbe (mit einem Besen) sah er die Wiederholung einer Bewegung des Berges selbst.

An dieser Stelle geht die »Relationen«-Theorie über in eine Theorie mythischer Gestaltung.

Die Voraussetzung »mythischer« Form beschrieb Guido von Kaschnitz-Weinberg als eine »Participation mystique, die Mensch und Werk verbindet«¹⁸.

Ernst Cassirer analysierte im zweiten Teil seiner »Philosophie der symbolischen Formen« ausführlich die Besonderheiten eines »mythischen Denkens«. Einige Gesichtspunkte daraus sind für unseren Zusammenhang wichtig: das Prinzip der »Identität«, der »Konkreszenz« und die zentrale Bedeutung des eigenen *Tuns*. »Identität« ist ein konstitutives Element mythischen Denkens: »Wo wir ein Verhältnis der bloßen ›Repräsentation‹ sehen, da besteht für den Mythos, sofern er von seiner Grund- und Urform noch nicht abgewichen und von seiner Ursprünglichkeit noch nicht abgefallen ist, vielmehr ein Verhältnis realer *Identität*. Das ›Bild‹ stellt die ›Sache‹ nicht dar – es *ist* die Sache; es vertritt sie nicht nur, sondern es wirkt gleich ihr, so daß es sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart ersetzt«¹⁹. Es ist ein Grundzug der mythischen Denkart, »daß sie überall, wo sie eine bestimmte *Beziehung* zwischen zwei Gliedern setzt, diese Beziehung in ein Verhältnis der *Identität* umschlagen läßt. Die gesuchte Synthesis führt hier notwendig immer wieder zum Zusammenfall, zur unmittelbaren ›Konkreszenz‹ der zu verknüpfenden Elemente«²⁰. »Identität« als »Konkreszenz« (Zusammenwachsen) meint den besonderen »dinglichen« Realitätsgehalt im Mythischen: »Der Mythos . . . kennt nur unmittelbar Daseiendes und unmittelbar Wirkendes. Daher sind Relationen, die er setzt, keine gedanklichen Bindungen, durch welche das, was in sie eingeht, zugleich gesondert und verknüpft wird, sondern sie sind eine Art von Kitt, der auch das Ungleichartigste noch irgendwie zusammenzuleimen vermag«²¹.

Diese »Dinglichkeit« mythischen Identifizierens steht im Zusammenhang mit der *Verleiblichung* allen Sinnes und damit der Bedeutung des *Tuns* im Mythos. So heißt es bei Cassirer etwa über Vegetationsmythen und Vegetationskulte: »Auch hier steht freilich der Mensch der Natur nicht sofort als freies Subjekt *gegenüber*, sondern fühlt sich mit ihr innerlich

verwachsen und schicksalsmäßig eins. Ihr Entstehen und Vergehen, ihr Blühen und Verwelken steht mit seinem eigenen Leben und Sterben in durchgängigem Zusammenhang. Alle großen Vegetationsriten ruhen auf dem Gefühl dieses Zusammenhangs, den sie nicht nur in mythischen *Bildern*, sondern im unmittelbaren *Tun* ausdrücken . . .«²². »Auch das mythische Bild wird, wo es zuerst auftritt, keineswegs *als* Bild, als geistiger Ausdruck gewußt. Es ist vielmehr in die Anschauung der Sachwelt, der »objektiven« Wirklichkeit und des objektiven Geschehens so fest eingeschmolzen, daß es als integrierender Bestand von ihr erscheint. Auch hier gibt es daher ursprünglich keinerlei Scheidung zwischen dem Reellen und Ideellen, zwischen dem Gebiet des »Daseins« und der »Bedeutung«. Der Übergang zwischen beiden Gebieten spielt sich fortwährend, nicht nur im Vorstellen und Glauben, sondern im *Tun* des Menschen ab. Am Anfang des mythischen Tuns steht auch hier der *Mimus*: und dieser hat nirgends bloß »ästhetischen«, bloß darstellenden Sinn. Der Tänzer, der in der Maske des Gottes oder Dämons erscheint, ahmt in ihr nicht nur den Gott oder Dämon nach, sondern er nimmt seine Natur an, er wandelt sich in ihn und verschmilzt mit ihm . . .«²³.

Aus diesen Zitaten ist abzuleiten, daß es sich bei Hoehmes Kunst selbstverständlich um keine mythische Kunst im Sinne eines Mythos in seiner »Grund- und Urform«, seiner »Ursprünglichkeit« handeln kann, wohl aber um eine Kunst auf dem Wege zur mythischen Dimension. Deshalb steht bei ihr anstelle von »Identität« »Identifizierung«, anstelle von Verwandlung in einen Gott oder Dämon die Wiederholung, die Angleichung an Naturkräfte, die aber nicht als bloß empirisch vorfindbare aufzufassen sind. Der größte Unterschied besteht jedoch sicher darin, daß der ursprüngliche Mythos im sozialen Sein gründet (»im Mythos spricht sich alles natürliche Sein in der Sprache menschlich-sozialen Seins, alles menschlich-soziale in der Sprache des natürlichen aus . . .«²⁴), die Kunst Hoehmes in individuellen Erfahrungen und Entscheidungen, die auf der Suche sind nach dialogischer, sozialer Wirkung.

Den wichtigsten Vergleichspunkt bildet wohl das Prinzip der »Konkreszenz«, der Materialisierung und Verleiblichung.

Für die Farbgestaltung, um zu ihr zurückzukehren, bewirkt es die Materialität der Farbe und die Leibbedingtheit der Farbgestaltung und der Bildgestaltung überhaupt.

Die Materialität der Farbe in Hoehmes Bildern wurde im Vorangegangenen schon mehrfach charakterisiert – was aber kann »Leibbedingtheit« der Farbgestaltung meinen? In einem ersten Sinne benennt sie den »gestischen«, spontanen, »präreflexiven« Charakter der informellen Malerei, das freie Strömen der Farbe. In einem weiteren Sinne aber

meint sie den Leib als Medium der Welthabe überhaupt, wie er in der modernen Phänomenologie erkannt worden ist. So formulierte Maurice Merleau-Ponty in seiner »Phänomenologie der Wahrnehmung«: »Mein Leib ist nicht einfach ein Gegenstand unter all den anderen Gegenständen, ein Komplex von Sinnesqualitäten unter anderen, er ist ein für alle anderen Gegenstände *empfindlicher* Gegenstand, der allen Tönen ihre Resonanz gibt, mit allen Farben mitschwingt und allen Worten durch die Art und Weise, in der er sie aufnimmt, ihre ursprüngliche Bedeutung verleiht . . . «²⁵.

In Hoehmes Malerei wird der Leib, in einer über andere künstlerische Möglichkeiten noch hinausgehenden Weise, zu einem »für alle anderen Gegenstände empfindlichen Gegenstand«. Hinsichtlich der Farbgestaltung dient diesem Ziel die *Erscheinungsweise* der Farbe und die Art des *Farbauftrages*.

In vielen Bildern Hoehmes tritt Farbe in einer der »Flächenfarbe« nahen Erscheinungsweise auf. Die Erscheinungsweise der »Flächenfarbe« wurde von David Katz²⁶ von den Erscheinungsweisen der »Oberflächenfarbe« und der »Raumfarbe« unterschieden. Im Unterschied zur Oberflächenfarbe ist die Flächenfarbe durch folgende Eigenschaften charakterisiert: »1. Sie besitzt keine Mikrostruktur, repräsentiert daher nicht wie die Oberflächenfarbe eine Gegenständlichkeit, sondern ist gegenstandsfrei. 2. Sie ist wesentlich zweidimensional, aber weniger dicht, lockerer gefügt als die Oberflächenfarbe; der Blick kann daher tiefer in sie eindringen. 3. Sie entfaltet sich stets wesentlich frontparallel vor unserem Auge, senkrecht zu unserer Blickrichtung, enthält also keine anderen Richtungen und Krümmungen in sich. 4. Sie ist »unbestimmt lokalisiert«. Das heißt: im Unterschied zur bestimmt lokalisierten Oberflächenfarbe (über die Entfernung eines roten Papiers von uns sind wir, sofern wir das Papier noch als etwas Gegenständliches erkennen, nie im Ungewissen) befindet sich die Flächenfarbe in einer unbestimmten, aber nicht schwankenden Entfernung von uns . . . Diese unbestimmt-bestimmte Entfernung wird als nah empfunden«²⁷.

Die Nennung dieser Charakteristika weist auch schon darauf hin, worin sich die Hoehmesche Farbe von der »Flächenfarbe« im Sinne von Katz unterscheidet: Bei Hoehme ist die Farbe nie ohne Mikrostruktur. Aber sie »repräsentiert« dabei keine Gegenständlichkeit, sondern *ist* selbst Gegenstand, Materie, und dennoch »flächenfarbig«. Und gerade die lockere Fügung und die unbestimmt-nahe Entfernung ermöglichen es der Farbe, sich von der Bildfläche zu lösen und ihre eigenen Energien zu entfalten. In ihnen gründet der »mediale« Charakter vieler Bilder Hoehmes, ihre Wirkung als Medium zwischen leiblicher Empfindungs- und Bewegungsfähigkeit und objektivem, naturbezogenem, elementarem Geschehen.

Der Farbauftrag vieler Werke Hoehmes folgt der Methode der *geteilten Farbe*, mithin des »chromatischen Prinzips«. Neben der dadurch bewirkten »Erhöhung der farbigen Eindringlichkeit« und der Veranschaulichung eines »erregten« vibrierenden Lichts²⁸ dient die geteilte Farbe hier vornehmlich der Polyrhythmik und Polyzentrität²⁹, der Relationalität Hoehmescher Bilder wie auch, als Mikrostruktur, dem Materiecharakter der Farbe und bestimmt schließlich auch die Wahrnehmung Hoehmescher Werke mit: Sie fordert auf zum Wechsel des Betrachterstandpunktes vom Blick aus mittlerer Entfernung, der das Bildgesamt erschließt, zur Nahsicht, in der die Fülle der Abstufungen und Überschichtungen sich zeigt und thematisiert damit ein »Zwischen« von Bild und Betrachter³⁰.

Wie wichtig das »chromatische Prinzip« mit seiner Steigerung der farbigen Eindringlichkeit und seiner polyrelationalen Besonderung in Einzel-elemente für eine relationale Bildgestaltung ist, geht im Umkehrschluß auch aus der Rolle der monochromen, »neutralen« Farbigkeit für eine nicht-relationale Bildkonstruktion hervor. Bernhard Kerber betonte zu Recht den Zusammenhang von »neutraler Monochromie und Objektcharakter« in der »non-relational art«³¹. Hoehme aber entwickelte seine Kunst und seine Theorie der Relationen in Entgegensetzung zur amerikanischen non-relational art und deren Kappung aller bildtranszendierender Faktoren.

Daß schließlich, um zum Zyklus »l'Etna« zurückzukehren, die chromatische Teilung der Farbe in materielle Einzelelemente in einer inneren Übereinstimmung steht zu einer Elementenlehre, nach der alles Seiende aus einer Mischung, aber nicht Durchdringung, von letzten kleinen Stoffteilchen besteht, sei immerhin erwähnt: »Die Mischung der Elemente nach Empedokles muß eine Vereinigung sein wie eine Mauer, die aus Ziegelsteinen zusammengefügt ist. Und diese Mischung wird aus den Elementen bestehen, die als solche unverändert bleiben, aber in kleinen Teilen nebeneinandergefügt sind. Und ebenso ist es mit der Substanz des Fleisches und jedem anderen Stoff« berichtete Aristoteles³².

Die *Farbenwahl* bietet eine genauere Analogie zu einer antiken Auffassung.

Die bestimmenden Farben des Zyklus »l'Etna« sind Weiß, Grau, Braun, Schwarz, Gelb und Rot in verschiedenen Brechungen. Blau und Grün kommen nur als Spurenelemente vor. Daß diese Farbenwahl nicht für Hoehmes Werk insgesamt charakteristisch ist, beweisen Bilder wie das grünblaue »Laparos« oder das auf Graublau, Rosa und Weiß gestimmte Bild »Das Haus brennt« oder die in silbrigem Graublau und Rosabraun

komponierte »*Regina cristallina*«, alle von 1983, um nur einige neuere Werke zu nennen.

Farbe ist für Hoehme auch inhaltlich geprägt. In seinem Text »Die Schnur ist die plastische Form des Heraklit'schen Denkens« heißt es: »Die Farbe ist entscheidend für den Inhalt. So ist ein Knall = ein heftiges Gelb und eine Erschütterung = ein in sich zusammengezogenes Weiß-Rosa«³³. Die geschilderte Farbenwahl des Zyklus »l'Etna« ist bis zu einem gewissen Grade sicher auch abbildlich gemeint. Dennoch geht sie, wie die eben zitierte Passage belegen kann, darin nicht auf.

Es ist nun wohl kein Zufall, daß die Farbenwahl beim Projekt »l'Etna« sich deckt mit der antiken »Vier-Farben-Lehre«. Die »Vier Farben« der griechischen Malerei sind: Schwarz, Weiß, Rot und Gelb. Von ihnen berichten Plinius, Cicero und Plutarch als einer Besonderheit der älteren griechischen Malerei. Sie traten jedoch auch noch in der klassischen Malerei der griechischen Antike auf³⁴. So erkannte man im Alexandermosaik aus der Casa del Fauno in Pompeji, das eine spätklassische Komposition des letzten Drittels des 4. vorchristlichen Jahrhunderts wiedergibt, eine Anwendung dieses Vierfarbenprinzips, aus der zugleich zu sehen ist, daß es dabei nicht nur um die Verwendung dieser Farbwerte in ihrer Reinheit ging, denn es erscheinen hier vor allem »die braunen, gelblich-grauen und rostroten Mischöne dieser Grundfarben«³⁵.

Die »Vier Farben« der antiken Malerei und der erwähnten Kunstliteratur entsprechen nun auch der in ältesten philosophischen Farbenlehren aufgestellten Farbenskala. Als frühestes Zeugnis steht hier wiederum eine Aussage des Empedokles: »Empedokles erklärte Farbe als das in die Poren des Sehorgans Hineinpassende. Es gäbe aber vier Grundfarben, die den Elementen gleich an Zahl wären: Weiß, Schwarz, Rot und Gelb«³⁶.

Nicht um eine »illustrative« Übereinstimmung mit frühen griechischen Farbenlehren und mit einer antiken Farbenskala handelt es sich bei den »Vier Farben« des Zyklus »l'Etna«, sondern um eine Übereinstimmung aus der Sache heraus.

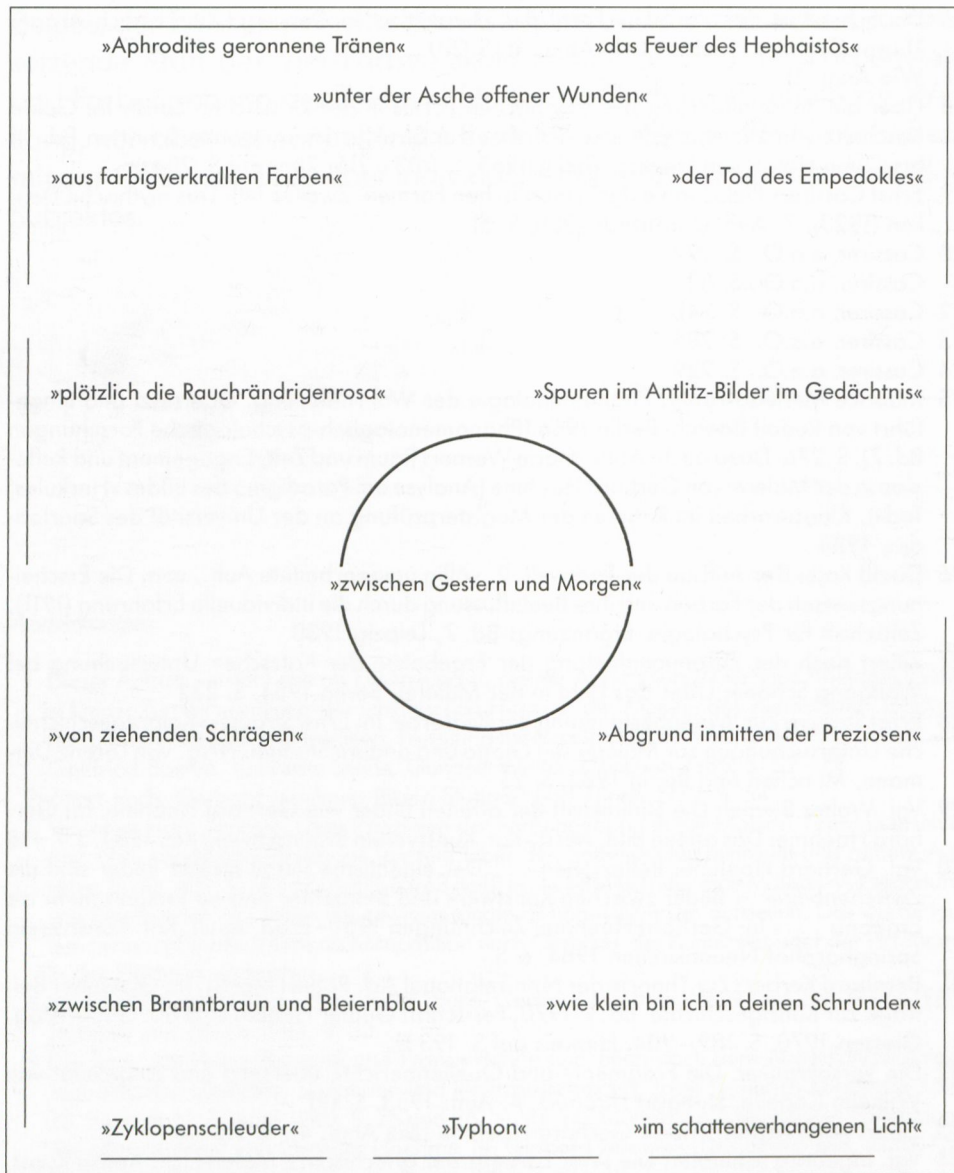
Ingrid Scheibler vermutete, daß im 4. vorchristlichen Jahrhundert »durch das Vorbild Polygnots, des Vaters der attisch-thebanischen Malerschule, ein gattungsgebundenes Kolorit entstand, das in seiner Zurückhaltung und in seinem Ernst dem mythisch-heroischen Themenkreis . . . als angemessen empfunden wurde.« Als zweite Begründung der »Vier-Farben-Skala« nannte sie den »plastischen Gestaltungswillen« der griechischen Malerei des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts³⁷.

Beides, der Ernst eines mythischen Gehaltes und die plastische, realitätssetzende Kraft der Vier-Farben-Skala kommt auch in der Farbenwahl und Farbengebung des Zyklus »l'Etna« von Gerhard Hoehme zur Wirkung, nun aber verwandelt in die Synthese von Elementar-Naturhaftem mit der Offenheit eines über individuelle Begrenzung hinausstrebenden Subjektes.

Anmerkungen

- 1 Dieser Aufsatz versteht sich als Ergänzung zu meiner Abhandlung: Gerhard Hoehmes Zyklus »l'Etna«: Zur Verwandlung der »mythischen Form« in der Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts. In: *Modernität und Tradition*, Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle, Gundolf Winter, München 1985, S. 59–74
- 2 Zitiert nach: Gerhard Hoehme: *Bilder*. Stuttgart und Zürich 1979, S. 54
- 3 Vgl. etwa Hans Jantzen: Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei. Erstmals erschienen 1914, wiederabgedruckt in: *Jantzen: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 61–67. Auf S. 62/63 heißt es, es ließe sich »für eine Malerei als Gestaltung von Eigenwerten der Farbe ein gewisses ideales Schönheitsprinzip aufstellen. Das würde lauten: reine und starke Werte als Komposition nach Gesetzen des Kontrastes oder der Harmonie in der Fläche auszubreiten . . .«
- 4 Vgl. Giulio Carlo Argan, Hans Peter Thurn: *Gerhard Hoehme, Werk und Zeit 1948–1983*, Stuttgart und Zürich 1983, S. 20
- 5 Die Texte von Palma Bucarelli und Francis Ponge sind zitiert nach dem Ausstellungskatalog: Jean Fautrier. *Gemälde, Skulpturen und Handzeichnungen*, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 23. Februar bis 7. April 1980, S. 25 und 26. – Vgl. auch: Wilhelm Bojescul: *Zur Entwicklung der offenen Bilder von Gerhard Hoehme*. In: *Gerhard Hoehme: Das offene Bild*, Ausst.-Kat. Kunstverein Braunschweig, Braunschweig 1984, S. 21–45
- 6 Alle besprochenen Werke sind farbig abgebildet in Argan, Thurn: *Gerhard Hoehme* (wie Anm. 4)
- 7 Abgebildet im Kölner Fautrier-Katalog (wie Anm. 5), S. 135, Abb. 103
- 8 Zitiert nach Argan, Thurn: *Gerhard Hoehme* (wie Anm. 4), S. 36
- 9 Wie Anm. 2
- 10 Zitiert nach Argan, Thurn: *Gerhard Hoehme* (wie Anm. 4), S. 158
- 11 Zitiert nach Argan, Thurn: *Gerhard Hoehme* (wie Anm. 4), S. 190
- 12 Georg-W. Költzsch: *Der Tod des Herakles oder die Wandlung von Materialität in Spiritualität*. In: *Gerhard Hoehme. 21 Bilder*. Ausst.-Kat. Moderne Galerie des Saarland Museums. Saarbrücken 1982, S. 4–6
- 13 Zur mythischen Erzählform vgl. etwa Jean Pouillon: *Die mythische Funktion*. In: *Mythos ohne Illusion*. Mit Beiträgen von Jean-Pierre Vernant u. a. Deutsch Frankfurt a. M. 1984, S. 68–83, S. 80: »Ein Mythos geht nur selten von einem offen gestellten Problem aus, um zu dessen Lösung zu gelangen. Meistens beginnt die Erzählung mehr oder weniger willkürlich, um nach mehreren Episoden zu einer Folgerung zu gelangen«. S. 81: *Mythologien haben oft »zirkulären Charakter . . . insofern das, was es zu erklären gilt, zugleich die Erklärung gibt . . .«*
- 14 Vgl. Edward Tripp: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*. Stuttgart 1975, S. 20 und S. 537, 538
- 15 Wie Anm. 10

- 16 Die Schnur ist die plastische Form des Heraklit'schen Denkens. Zitiert nach Argan, Thurn: Gerhard Hoehme (wie Anm. 4), S. 210
- 17 Wie Anm. 11
- 18 Über die Rationalisierung der »mythischen Form« in der klassischen Kunst. In: Guido Kaschnitz von Weinberg: Kleine Schriften zur Struktur (Ausgewählte Schriften Bd. I), hrsg. von Helga von Heintze. Berlin 1965, S. 203–215, Zitat auf S. 204
- 19 Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken (1923), 3. Aufl. Darmstadt 1958, S. 51
- 20 Cassirer, a.a.O., S. 299
- 21 Cassirer, a.a.O., S. 82
- 22 Cassirer, a.a.O., S. 241
- 23 Cassirer, a.a.O., S. 285
- 24 Cassirer, a.a.O., S. 229
- 25 Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Übersetzt und eingeführt von Rudolf Boehm. Berlin 1966 (Phänomenologisch-psychologische Forschungen Bd. 7), S. 276. Dazu auch: Anne-Marie Werner: Raum und Zeit, Engagement und Reflexion in der Malerei von Gerhard Hoehme (Analyse am Paradigma des Bildes »Herkules' Tod«), Klausurarbeit im Rahmen der Magisterprüfung an der Universität des Saarlandes, 1984
- 26 David Katz: Der Aufbau der Farbwelt. 2. völlig umgearbeitete Aufl., von: Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung (1911), Zeitschrift für Psychologie. Ergänzungs-Bd. 7, Leipzig 1930
- 27 Zitiert nach der Zusammenfassung der Ergebnisse der Katzschen Untersuchung bei Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, S. 232
- 28 Ernst Strauss: Zur Wesenbestimmung der Bildfarbe. In: Ernst Strauss: »Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann, München und Berlin 1983, S. 25
- 29 Vgl. Walter Biemel: Die Stimmkraft der offenen Bilder von Gerhard Hoehme. In: Gerhard Hoehme: Das offene Bild. Ausst.-Kat. Kunstverein Braunschweig etc. 1984. S. 7–18
- 30 Vgl. Gerhard Hoehme: Reflexionen . . . Der eigentliche Inhalt meiner Bilder sind die *Zwischenbilder* – Bilder zwischen Kunstwerk und Betrachter sind sie Ereignis mehr als Ergebnis . . . « In: Gerhard Hoehme: Zeichnungen 1951–1983. Ausst.-Kat. Kunstverein Springhornhof Neuenkirchen 1984, o. S.
- 31 Bernhard Kerber: Zur Theorie der Non-relational Art. Robert Morris. In: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte. Bd. I, 1970. Festschrift Günter Fiensch zum 60. Geburtstag, Giessen 1970, S. 189–204. Hinweis auf S. 193 ff.
- 32 Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte übersetzt und eingeleitet von Wilhelm Capelle. Stuttgart (Kröner), 4. Aufl. 1953, S. 191
- 33 Zitiert nach Argan, Thurn: Gerhard Hoehme (wie Anm. 4), S. 210
- 34 Vgl. Ingeborg Scheibler: Die »Vier Farben« der griechischen Malerei. In: Antike Kunst, 17. Jg., 1974, Heft 2, S. 92–102. – Vincent J. Bruno: Form and Colour in Greek Painting. London 1977, bes. S. 53 ff.
- 35 Scheibler, a.a.O., S. 93
- 36 Die Vorsokratiker (wie Anm. 32), S. 224. – Dazu auch Scheibler, a.a.O., S. 101; Walter Kranz: Die ältesten Farbenlehren der Griechen, in: Hermes. Zeitschrift für classische Philologie, 47. Band, Berlin 1912, S. 126–140
- 37 Scheibler, a.a.O., S. 97 und 99



Für die Hängung des L'Etna-Zyklus – die Maße des Raums und die Reihenfolge der einzelnen Tafeln – existieren sehr konkrete Angaben von Gerhard Hoehme. Die Malerei weitet sich zur Rauminstallation und erhebt nicht nur inhaltlich, sondern auch in ihrer Präsentation einen umfassenden Anspruch.