

Hans Dieter Huber

Materialität und Selbstreferenz bei Friedemann Hahn

»Es gibt keine Materialität außer der der Farbe.«

Friedemann Hahn

I

Traditionellerweise wird in der Kunstgeschichte zwischen dem Eigenwert und dem Darstellungswert einer Farbe unterschieden. Sie geht im Wesentlichen auf den Kunsthistoriker Hans Jantzen zurück, der diese Unterscheidung 1913 in seinem Buch über den gotischen Kirchenraum formulierte.¹ Jantzen unterscheidet den »Eigenwert« und den »Darstellungswert« einer Farbe. Er spricht vom Eigenwert, wenn die Farbe weitgehend losgelöst von jedem Bildgegenstand verwendet wird, wie z. B. in der mittelalterlichen Glasmalerei. Sobald die Malerei aber »natur-nachahmend« wird, schränkt sie den Eigenwert der Farbe ein und betont deren Darstellungswert. Farbe wird dann als Anweisung an die Farbmaterie verstanden. Sie wird in ihrer Gegenstandsreferenz gesehen und kennzeichnet ihre Stofflichkeit, Gegenständlichkeit und Lokalisation im Raum. Die Unterscheidung Hans Jantzens wird seither immer noch zur Charakterisierung farblicher Eigenschaften benutzt, obwohl diese Unterscheidung zwei große Probleme mit sich trägt.

Zum ersten Problem kann man kurz anführen, daß man heute Eigenschaften als Resultate der Unterscheidung und Bezeichnung eines Beobachters auffaßt, sie also als eine Beobachterkategorie einführt. Wenn man dagegen Eigenwerte als objektiven Besitz von Gegenständen auffaßt, dann wird suggeriert, daß Farbe eine Eigenschaft hätte, die ihr auf irgendeine Art und Weise zu »eigen« wäre, unabhängig von jeglichem Vorgang der Beobachtung oder Erfahrung.² Damit verschenkt man aber die bereits längst gewonnenen, erkenntnistheoretischen Ausgangspunkte, wonach Farbeigenschaften Resultate der Beobachtung und Erfahrung sind. Vielmehr bietet es sich heute an, »Eigenwert« und »Darstellungswert« einer Farbe in den Begriffen Selbstreferenz und Fremdreferenz zu reformulieren. Dann wird nämlich deutlich, daß sog. »Eigenwerte« im Prinzip selbstreferentielle Operationsformen eines Zeichensystems sind und immer die Unterscheidung eines Beobachters bleiben. »Darstellungswerte« sind dann als fremdreferentielle Operationsformen des Systems zu reformulieren, die auf Zusammenhänge verweisen, die selbst nicht im System anwesend sind, auf die nur mit den Mitteln des Systems verwiesen werden kann.³ Auch dies ist nur als Unterscheidung eines Beobachters zu haben. Der Beobachter konstruiert

in jedem Fall die Referenzen des Systems. Es sind *seine* Konstruktionen, die über vermeintliche Selbstreferentialität oder Fremdreferentialität bestimmter Komponenten des Bildsystems entscheiden.

Ende der achtziger Jahre haben die beiden Siegener Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer in einem bahnbrechenden Sammelband ihr Augenmerk auf die Materialität der Kommunikation gelegt.⁴ Ihr Interesse galt den materiellen Trägern und Bedingungen, unter denen sich Kommunikation als ein soziales Phänomen vollzieht. Mit dem Blick auf die traditionellerweise nichts bedeutenden Trägermaterialien, -medien und -formen wurde die Aufmerksamkeit für die Tatsache geschärft, *daß* sämtliche Kommunikationsphänomene wie Sprache, Schrift, Bild oder Ton eines materiellen Trägers bedürfen; und zweitens für die Frage, *wie* die Materialität des Mediums die Sinn- und Bedeutungsebene des Dargestellten bedingt, beeinflusst oder einschränkt. Leider ist diese wichtige Fragestellung in der Kunstwissenschaft bisher kaum ausreichend berücksichtigt worden.

Zweierlei sollte daher von Anfang an klar sein: Erstens, daß sämtliche Bedeutungsgehalte gemalter Bilder auf einer, im klassischen Sinne *bedeutungs-*losen Materialität ihres Mediums aufruhem, die die möglichen Bedeutungsgehalte bedingen, beeinflussen oder einschränken. Zweitens sollte allgemein anerkannt sein, daß Bedeutungen in Bildern kognitive Konstruktionen von Beobachtern sind, die aufgrund ihrer Lebensgeschichte, ihrer Wahrnehmungsgewohnheiten sowie aufgrund allgemeiner, sozialer Normen, Traditionen und Werthaltungen urteilen. Bedeutung muß als Beobachterkategorie geführt werden, und nicht als ontologische Eigenschaft bzw. *Besitz* bestimmter Gegenstände.



Stilleben. 1993
Ölfarbe auf Leinwand
50 x 50 cm

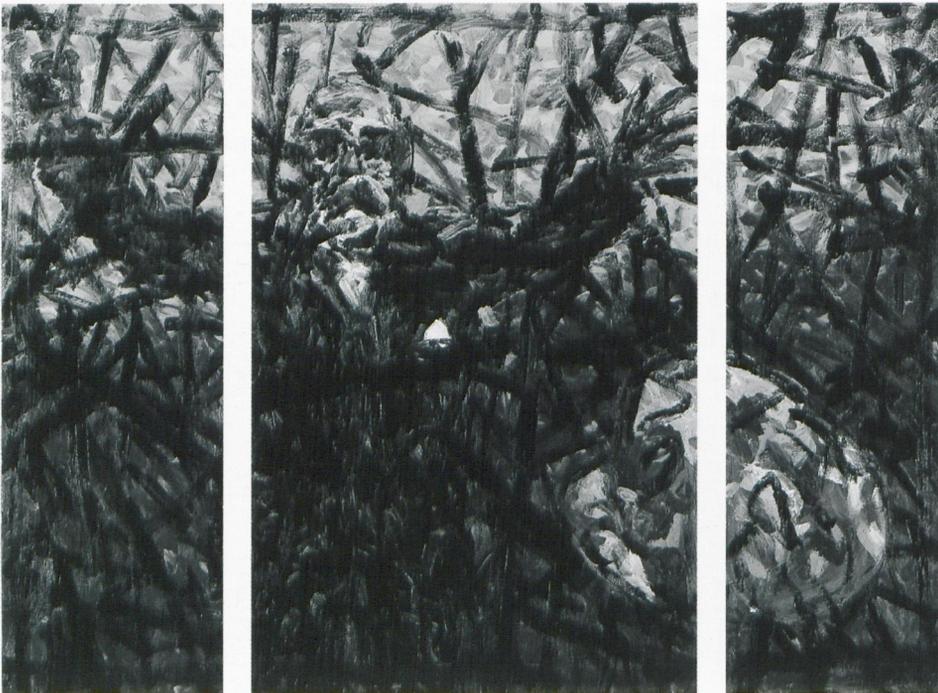
Eine Menge Literatur ist über Friedemann Hahn in den letzten Jahren geschrieben worden. Meistens handelt es sich um motivgeschichtliche Untersuchungen oder ikonographische Studien, die das Verhältnis zu bestimmten, den Werken selbst vorausliegenden Bild-Textquellen erforschen. Aber das Werk selbst und die Art und Weise, wie es gemalt ist, wird dabei nur selten in den Blick des Autors genommen.⁵ Dies erscheint mir merkwürdig. Denn das Bild selbst ist ja die Grundlage und die Ursache aller Wahrnehmung, aller Erfahrungen, die man mit ihm machen kann, und auch aller Darstellungen und Motive. Ich möchte daher einen anderen Weg einschlagen und das Bild *selbst* genau untersuchen. Dabei möchte ich den Weg des Malers zum Motiv nachzeichnen, den Weg, den der Maler gehen muß. Ich möchte den Ort *vor* dem Motiv beschreiben; ein Ort ohne Bedeutung, aber höchst bedeutsam. Es handelt sich um einen Weg, der gerne vergessen wird, weil man sich darüber freut, wenn der Maler an sein Ziel angekommen ist.

Die erste Entscheidung, die ein Maler treffen muß, bevor er zu malen beginnt, ist diejenige des Formats. Es macht nämlich einen bedeutenden Unterschied aus, ob es sich um ein Querformat oder ein Hochformat handelt, ob ein Format kleiner oder größer als der menschliche Körper ist. Im Format liegt die erste Begegnung mit dem Betrachter und seinem Körper. Ist das Format kleiner als der menschliche Körper, unterstellt der Betrachter das Bild seiner visuellen Kontrolle. Er kontrolliert es vollständig. Ist ein Format dagegen größer als der menschliche Körper, kontrolliert das Bild den Körper des Betrachters. Er verliert seine kinästhetische Orientierung gegenüber dem Format.⁶ Exakt dies war das Thema von Barnett Newmans »*Who's afraid of red, yellow and blue*«. ⁷

In den kleinen Formaten, die ab 1984 entstehen, verwendet Hahn gerne quadratische Formate wie 30x30 cm, 40x40 cm oder 50x50 cm. Die 30x30-Formate entstanden aus den schmalen Seitenteilen (180x30 cm) der dreiteiligen Bilder aus den Jahren 1979. Nach eigenen Angaben hatte Friedemann Hahn Reste von 30er Keilrahmenstücken übrig. Später überlegte er, wie man solche Arbeiten vergrößern könnte und entwickelte die Formate 40x40 cm und 50x50 cm. Werden mehrere dieser Quadrate miteinander kombiniert, also Diptychen oder Triptychen konstruiert, wird das Format zu einem *optischen* Quadrat, d. h. einem leichten Hochformat, korrigiert, so daß Gesamtformate wie 40x120 cm, 30x108 cm oder 40x130 cm entstehen. In den Hochformaten herrscht entweder 180x130 cm vor (also Lebensgröße) oder 200x160 cm als breiteres Hochformat vor. Frühe Standardformate waren 120x100 cm für stehende Halbfiguren und 120x160 cm für zwei stehende Halbfiguren⁸, die sich an der *amerikanischen Einstellung* (Godard) orientierte.⁹ Das Format 150x100 cm taucht für Ganzfigurenportraits etwa um 1975 zum erstenmal auf.¹⁰ Generell größer werden die Formate etwa um 1979/80.

Zum erstenmal tauchen Diptychen und Triptychen auf. Für Ganzfigurenportraits geht Hahn von 150x100 cm auf das lebensgroße Format 180x130 cm über. Das Format 180x130 cm war ursprünglich als Querformat gedacht, fand dann aber seine hauptsächliche Verwendung als Hochformat und in Erweiterung der früheren Formate.¹¹ Querformate fangen bei Friedemann Hahn unterhalb der Lebensgröße an: 100x120 cm, 120x140 cm bis 120x160 cm. Dann folgt das Körperformat in quer: 130x180 cm.¹² Die größeren Querformate sind meistens aus mehreren Hochformaten zusammengesetzt. So besteht das Querformat 180x260 cm aus 2 Hochformaten 180x130 cm oder das Querformat 200x400 cm aus zwei Quadratformaten mit den Maßen 200x200 cm. Angeschchnittene Szenen wurden gerne überlebensgroß dargestellt, um den Charakter einer Halbtotale auf einer Filmleinwand zu erzeugen. Diese großformatigen Arbeiten waren weniger als ein körperliches Gegenüber, sondern als »filmische« Projektionsfläche gedacht, in die sich der Betrachter hineinprojizieren konnte und aus der er seine persönliche Identifikation mit dem *Helden* beziehen konnte.

Viele der seit 1984 entstandenen großen Triptychen beziehen ihre Maße und Proportionen von einem Flügelaltar des 16. Jahrhunderts und einem berühmten Gemälde aus dem 20. Jahrhundert. So orientieren sich das dreiteilige Gemälde *Krähenschlag* von 1985 und das dreiteilige Bild *Der Maler (Claude Monet)* von 1988¹³ im Format der Seitentafeln am Isenheimer Altar Matthias Grünewalds.¹⁴ Die Formate der Bilder *Japanischer Reiter* von 1987¹⁵, *Körper eines Erschlagenen* von 1987¹⁶ und *Toter Jäger* von 1989¹⁷, die jeweils die Maße 259x193 cm besitzen, gehen auf ein



Der Maler (Claude Monet).
1988
Ölfarbe auf Leinwand
dreiteilig, 235 x 328 cm

querformatiges Bild von Henri Matisse *Badende an einem Fluß* von 1916–17 zurück¹⁸, das die Maße 258 x 385 cm besitzt. Hahn beabsichtigte ursprünglich, ein zweiteiliges Bild zu schaffen, dessen Format dann dem Matisse-Bild entsprochen hätte. Dieser Plan wurde jedoch nicht realisiert, so daß die drei genannten Werke heute als Einzelwerke existieren. Die kleinerformatigen Triptychen wie *Claude Monet (Giverny)* von 1982 oder *Szene aus »Lust for Life«* von 1984 (auch *Der kleine Krähenschlag* genannt), die in den Formaten 200 x 65 cm (Seitentafeln) bzw. 200 x 130 cm (Mitteltafel) gemalt sind, gehen nach Angaben Friedemann Hahns in ihren Proportionen auf die Formate der Tafeln des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald zurück. Ebenfalls hierher gehört als Vorbild das Dresdener Schützengrabenspolyptychon von Otto Dix, das in seinen Maßen 204 x 102 cm bzw. 204 x 204 cm für die Mitteltafel seinerseits Bezug nimmt auf den Isenheimer Altar Grünewalds. Die Kreuzigung von 1994 für die protestantische Pfarrkirche in Wehr-Öflingen geht in der Darstellung der Christusfigur ebenfalls auf die Isenheimer Kreuzigung zurück. Die Maße 250 x 160 cm und 250 x 80 cm sind allerdings der dortigen Raumsituation angepaßt. Zu dieser Kreuzigung existiert ein Polaroidfoto, das die Vorzeichnung mit einer Maria Magdalena links und einem Hund rechts zeigt, die in der angeführten Fassung übermalt worden sind.¹⁹

Im Prinzip bleibt durch die enge Bindung der Formate an Teile der menschlichen Körpergröße (100 cm, 120 cm, 160 cm, 180 cm, 200 cm) ein permanenter, direkter Bezug zur kinästhetischen Selbstorientierung des Betrachters gewährleistet. Das Format tritt in eine direkte Beziehung



Kreuzigung, 1994
Ölfarbe auf Leinwand
dreiteilig, 250 x 344 cm
Christuskirche Wehr-
Öflingen

Wehr-Öflinger Kreuzigung
Vorzeichnung, 1994



zum Körper des Menschen. Der Körper des Bildes und der Körper des Menschen begegnen sich in gleichberechtigter Weise. Allein das Format eines Bildes stellt, ohne daß schon irgendeine Farbe daraufsetzt, einen wichtigen Bedeutungsträger dar, welcher die Interaktion mit dem Beobachter in eine bestimmte Richtung lenkt, auf die die Farbanlage und das Motiv dann quasi aufsatteln und weiterführen.

Das Format eines Bildes bezieht sich auf nichts anderes als auf sich selbst. Es stellt sich eben selbst *als* das-und-das Format dar und als nichts anderes. Formate sind daher immer selbstreferentielle Komponenten eines Bildsystems, da sie nur auf sich selbst verweisen. Sie strukturieren die kinästhetische Orientierung des Beobachters. Die Möglichkeit, mit eigenen Mitteln auf sich selbst verweisen zu können, also Selbstreferenz, ist die notwendige Grundlage der Möglichkeit, mit seinem eigenem (Bild)-Körper auf etwas anderes hinzuweisen, das außerhalb des (Bild)-Körpers liegt. Dieses Abwesende, das das Andere ist, bezeichnen wir als Motiv, Thema oder Gegenstand des Bildes. Die Art der Verweisung ist Fremdreferenz. In dieser *Bireferentialität* der Komponenten eines Bildsystems, also im Verweis auf sich selbst bei gleichzeitigem Verweis auf das Andere, Fremde, begegnen wir einem grundlegenden Operationsmechanismus von Mediensystemen. Fremdreferenz ist nur auf der Grundlage von Selbstreferenz möglich; das Andere nur auf der Grundlage der eigenen Mittel. Um also verstehen zu können, wie Malerei operiert, wie sie Themen, Motive und Ereignisse als das Andere zur Darstellung bringt, muß man verstanden haben, wie dies mit Mitteln, die nur der Malerei selbst zu eigen sind, geschehen kann. Man muß erkennen, wie das geschlossene Operieren strikt selbstreferentieller Komponenten wie Format, Farbe, Duktus und Rahmen die unabdingbare Voraussetzung für das Funktionieren von Themen, Motiven und Ereignissen im Medium der Malerei sein kann. Erst der historische Durchgang durch die Materialität des Mediums Malerei hat deutlich gemacht, wie sehr Selbstreferenz die Grundlage von Alterität ist und wie Themen, Gegenstände, Figuren nur um den Preis der Bireferentialität des Mediums zu haben sind.

III

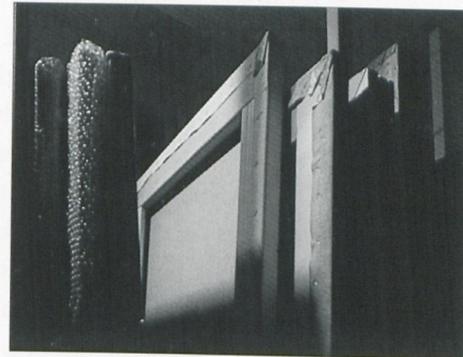
Gehen wir weiter in unserer Suche auf dem Weg zum Motiv. Suchen wir nach weiteren selbstreferentiellen Komponenten der Darstellung. Im nächsten Schritt muß der Maler entscheiden, welche Art der Leinwand er nimmt und in welcher Grundierung er sie einsetzt. Es gibt z. B. feine Porträtleinwände mit bis zu 30 Fäden/cm², die eine sehr glatte Oberfläche haben, oder rauhe, sackleinenartige Leinwände mit nur 6 Fäden/cm², die eine optisch äußerst lebhaftige Oberfläche erzeugen, an der sich das Licht bricht und diffus in den Raum streut. Friedemann Hahn benutzt eine relativ feine, halbmaschinell vorgrundierte, belgische Leinwand der

Firma Claessens aus Waregem (Belgien). Sie besteht aus 17 Kettfäden naß gesponnenen Flachses und 14,5 Schußfäden trocken gesponnenen Flachses pro Zentimeter. Das Gewicht beträgt 275 g/m². Die Grundierung besteht aus drei Schichten, einer Verleimung mit einem Polyvinylacetatleim, die den Faden aufquellen läßt, sowie zwei anschließenden Grundierungen, die speziell für Ölfarbenmalerei entwickelt wurden und aus Titandioxidweiß, Kreide, Dolomit und einem Acrylbinder bestehen. Die Grundierung wird auf Maschinen mit großer Spachtelführung halbmaschinell aufgetragen. Friedemann verwendet diese Leinwand seit 1981/82. Sie besitzt eine gute Saugfähigkeit, die die Farbe aber trotzdem nicht, wie in traditionellen Kreidegründen, schnell wegsacken läßt. Manchmal fixiert Hahn die Leinwand nach der Vorzeichnung mit einem Spiritusfixativ, wenn ihm die Leinwand doch noch zu stark saugt. Die Fixierung dient dabei als eine Art Zwischenisolierung des Grundes, die ein zu schnelles Einziehen des Bindemittels in die Grundierung verhindern soll. Die von ihm verwendete Leinwand, die in einer grundierten Bahnbreite von 210 cm mit 5 cm Webkante geliefert wird, wird auf einen stabilen, starken Keilrahmen mit einer Stärke von 3,5 cm und einer Schenkelbreite von 10 cm aufgezogen.

Es gibt auch einige Bilder, wie z. B. *Szene aus Le deuxième soufflé*, 1966. 1972²⁰ und *Landschaft mit Maler*, 1991,²¹ die auf die Rückseite einer vorgrundierten Leinwand gemalt wurden. Hierzu wird die Leinwand einfach verkehrt herum aufgespannt und auf die braune, ungrundierte Rückseite gemalt. Diese Technik wurde vor allem von Francis Bacon zur Perfektion entwickelt.²² Die Farben scheinen mehr in der Leinwand als auf ihr zu sitzen. Das Leinen sieht getränkt und gefärbt aus. Der Farbauftrag ist trockener, matter, und der Stoffcharakter der Leinwand kommt stärker durch. Dies stellt jedoch im Œuvre von Friedemann Hahn eher die Ausnahme dar.

Nach einer Vorzeichnung mit Kohle und anschließender Fixierung untermalt Hahn oftmals bestimmte Partien, die besonders leuchten sollen, mit einer pastosen Untermauerung aus Titanweiß. Dieser Kniff führt dazu, daß das in die Oberfläche der Farbe eindringende Licht von dem äußerst brillanten Titanweiß enorm zurückreflektiert wird und im zweiten Durchgang durch die Lokalfarbe sie stärker zum Leuchten bringt und ihr eine größere Brillanz verleiht. Auf diese Weise ist z. B. die Figur *Große Liegende* von 1993 aus der Serie *Der japanische Raum* untermalt²³, was den Blau- und Gelbtönen der Figur gegenüber dem Braunschwarz der Umgebung eine unglaubliche, allerdings nur am Original beobachtbare, Brillanz verleiht.

Die malerische Erscheinung der Oberfläche ist für Hahn sehr wichtig. Oftmals werden bestimmte Oberflächenpartien gewachst, um verschiedene Grade von Mattheit und Glanz gegenüber den Figuren und dem Hintergrund auszuprobieren; eine Technik, die vor allem ein Maler wie Ross Bleckner in seinen Gemälden systematisch einsetzt. Diese



Detail Keilrahmenrückseite
(Foto: Hans Dieter Huber)

akzentuierte Aufmerksamkeit gegenüber Fragen der malerischen Oberfläche entstand nach Angaben Hahns aus einer gewissen Protesthaltung gegenüber der Auffassung seines Lehrers Peter Dreher, daß nur der Inhalt eines Bildes zu zählen habe.²⁴

Alles dies sind Wirkungen, die zunächst überhaupt nichts mit dem Thema des Dargestellten zu tun haben. Sie sind jedoch für die direkte Erfahrung des Originals durch den Betrachter äußerst wichtige Bedeutungsträger. Das Entscheidende daran ist, daß sie streng genommen auf nichts verweisen, also im klassischen Sinne von Zeichen und Bedeutung *keine* Bedeutung haben. Aber im Rahmen eines um Materialität und Selbstreferenz entscheidend erweiterten Verständnisses von visueller Bedeutung wird deutlich, daß in der gesteigerten Brillanz der Farbe oder der Oberfläche, die keine (klassische) Bedeutung hat, das Bild selbst auf sich aufmerksam macht. Es weist verstärkt auf sich selbst hin. Diese Steigerung der Sichtbarkeit kann als Stilphänomen einer Zeit beschrieben werden²⁵, in der Innovation, Originalität und Aufmerksamkeit entscheidende Qualitätskriterien von Kunst darstellen.²⁶

Friedemann Hahn befindet sich hier in bester Gesellschaft. Vor allem die Venezianer des 16. Jahrhunderts wie Tizian, Veronese oder der Bologneser Annibale Carracci haben pastose Untermalungen mit Bleiweiß benutzt, um die Brillanz und Chromatik von Gewandfalten und -partien zu steigern. So hat Tizian oftmals transparente rote Lacke auf weißer Untermalung aufgetragen.²⁷ Annibale Carracci hat z. B. in dem Gemälde für Kardinal Odoardo Farnese *Christus und die Frau von Kanaa*²⁸ aus den Jahren 1595–98 blaues Azurit über deckendes Bleiweiß im Mantel der Christusfigur aufgetragen. Für diesen blauen Mantel wurde er schon von seinen Zeitgenossen gerühmt.²⁹ Diese raffinierten Techniken zur Steigerung der Oberflächenbrillanz von Bildpartien sind strikt selbstreferentiell operierende Komponenten eines Bildsystems, die im klassischen Sinne *keine* Bedeutung haben, aber höchst bedeutsam sind für die Materialität des Mediums und für den Ruhm und den Stil des Malers.

IV

Friedemann Hahn ist immer auf der Suche nach Farben, die ihn interessieren und die ihn weiterbringen, die er ausprobieren möchte und die er wieder verwirft. Hahn kauft ganze Sortimente einer Farbenproduktion, um sie auszuprobieren. Er ist auf der Suche nach der größtmöglichen Brillanz, dem schärfsten Klang, dem interessantesten Ton. Denn ein Veronesergrün der Firma A ist nicht unbedingt identisch mit einem Veronesergrün der Firma B. Im Prinzip weist das systematische Beobachten, im Auge Behalten und Testen des Ölfarbenmarktes auf ein gesteigertes Bewußtsein für die Eigenschaften von Tubenölfarbe hin. Hahn bevorzugt nicht eine bestimmte Ölfarbensorte, sondern er hat

praktisch alle käuflichen Systeme durchprobiert und seine Lieblingsarten in langjähriger Erfahrung gefunden. Nach eigenen Angaben³⁰ hat er seine Malerei mit Schmincke Norma Ölfarben begonnen. 1979 in Florenz hat Hahn vereinzelt mit Krombacher und ganz wenig Maimeri (Werk Nr. 71–84) gearbeitet. Bis 1979 war das *Echtrosa* für Hauttöne, mit Weiß und Neapelgelb gemischt, von Mussini. 1979–80 von Krombacher, danach wieder von Mussini. Seit 1994 benutzt Hahn das Rembrandtrosa von der Firma Talens. Von 1980–1988 verwendete Hahn fast ausschließlich Farben von Lefranc & Bourgeois. Danach Scheveningen in großen Gebinden; sog. 1-Kilo-Eimer der Marke *Dirk Weber Spezial*.³¹ Zeitweise verwendete er, etwa ab Ende 1989 bis Anfang 1993, von allen Farben etwas, dann vermehrt Talens Rembrandt, wobei die oberste Schicht der Bilder aus den besonders feinen Farben der Serie 3 gemalt sind. So finden sich heute noch im Atelier Friedemann Hahns Farbtuben und Eimer der Firmen Talens und Scheveningen, mit denen er gearbeitet hat. Meistens bevorzugt er große 200-ml-Tuben oder Kilo-eimer.

Eine ähnlich ausdifferenzierte Farbpalette findet sich im Nachlaß von Edvard Munch. Im März letzten Jahres konnte ich zum ersten Mal in Oslo die Farbtuben Edvard Munchs sichten. Ich war höchst überrascht über die internationale Zusammensetzung der Farbtuben Edvard Munchs.³² Aber offensichtlich hat er ebenso den gesamten zur damaligen Zeit verfügbaren Ölfarbenmarkt auf der Suche nach den für ihn »richtigen« Farbtönen durchforstet.

Damit Farben, die nur herumliegen und selten benutzt werden, nicht eintrocknen und hart werden, malt Friedemann Hahn in regelmäßigen Abständen sog. »Restverwertungsbilder«, wie er sie nennt, in denen er alle diese ausgeschiedenen Farbtöne und -büchsen verarbeitet. *Gesicht im Licht* von 1988³³ ist beispielsweise ein solches Bild. Auf diese Weise entwickelt Hahn eine Art Negativchromatik, die aus den zurückgewiesenen Farben besteht. Er haßt nach eigenen Angaben Farbbüchsen, die er mit dem Messer öffnen muß, um die Farbhaut aufzuschneiden und dann während dem Malvorgang plötzlich ein hartes Partikelchen Farbe auf der Leinwand zu haben. Als Malmittel verwendet er nach eigenen Angaben eine Eigenmischung aus doppelt rektifiziertem Terpentinöl (beste Ware, unterschiedliche Hersteller), gekochtem Leinöl und Venezianischem Terpentin, das im Wesentlichen den Strich des Pinsels geschmeidiger macht und trocknungsverzögernd wirkt.

Manchmal fügt er der fertigen Ölfarbe Pigmente hinzu, um die Farbe brillanter, trockener und kürzer zu machen. Es bleibt aber festzuhalten, daß Friedemann Hahn mit industriellen und nicht mit handgeriebenen Farben arbeitet, die ihren industriellen Charakter (d.h. extreme feine Mahlung, extreme Lichtbeständigkeit, extreme Sättigung, etc.) direkt ins Bild einbringen. Die Schrägheit, Schrille oder Giftigkeit seiner Farben rührt zum großen Teil aus den produktionstechnischen Eigenschaften der industriellen Tubenölfarben her. Obwohl dies von einem normalen



Arbeitssituation im Atelier
1993



Farbeimer »Dirk Weber Spezial«, Atelier Friedemann Hahn, Todtnau-Brandenburg, Juli 1995
(Foto: Hans Dieter Huber)



Gesicht im Licht, 1988
Ölfarbe auf Leinwand
120 x 93 cm



Kiste mit Ölfarben von
Edvard Munch, Munch-
Museum, Oslo (Foto: Hans
Dieter Huber)

Betrachter für das bloße Auge kaum zu unterscheiden ist, operiert die Farbe hier strikt selbstreferentiell. Sie ist ohne Bedeutung, aber doch von höchster Wirksamkeit für die Expressivität und den Ausdruck des Werkes.

V

Wenn Friedemann Hahn daran geht, Farbe aufzutragen, dann legt er keine flächigen, homogenen Oberflächen an, sondern trägt die Farbe pastos mit einem extrem langstieligen, ca. 4 cm breiten Borstenpinsel auf. Nach eigenen Angaben³⁴ benutzt er die breitesten und längsten Borstenpinsel aus der Maestro Serie der Firma da Vinci. Seit 1981 verwendet er so gut wie gar keine Haarpinsel mehr. In kurzen rhythmischen Schraffen wird die erste Farbschicht aus dem Armgelenk heraus locker aufgelegt. Wenn der erste Ton etwas angetrocknet ist, wird der zweite in den noch etwas feuchten, ersten Farbton luftig eingesetzt, so daß die Borsten des Pinsels den unteren Farbton in die obere Farbe mit hineinnehmen. Auf diese Weise entsteht eine Durchdringung beider Farbebenen, die zu einer optischen Farbmischung führt, in der sich beide Töne im Auge des Betrachters zu einer virtuellen Mischfarbe vereinigen, die in physikalischem Sinne gar nicht vorhanden ist, sondern nur als ein kognitives Konstrukt des mentalen Systems entsteht. Aber erst eine



Roter Akt (Vence). 1995
Ölfarbe auf Leinwand
180 x 130 cm



Da Vinci Borstenpinsel im
Atelier, Juli 1995 (Foto:
Hans Dieter Huber)

dritte Farblage vervollständigt die Oberfläche des Bildes. Die drei verwendeten Farbtöne weichen alle leicht voneinander ab. Sie divergieren in Helligkeit und Farbton. In den meisten Fällen arbeitet Hahn aus dem dunkelsten Ton nach oben in den hellsten. So findet sich beispielsweise in *Roter Akt (Vence)*, von 1995³⁵ als intensiver Farbton ein dunkles Preußischblau, auf dem ein dunkles Kobaltblau sitzt, das von einem hellen Coelinblau teilweise überlagert wird. Im Prinzip findet sich diese Dreilagigkeit des Farbauftrages in allen Arbeiten Friedemann Hahns, seit etwa 1979/80 auch in seinen Aquarellen und Zeichnungen. Die Oberfläche der Farbe konstituiert sich als eine mindestens dreilagige, interaktive Struktur aus Pinselduktus, Farbton und Lage der Farbe. Mit dieser komplexen Maltechnik steht Hahn in der Tradition großer Maler. Künstler wie Tizian, Veronese, Delacroix, Cézanne, Van Gogh, Munch und Rothko haben ihre Farboberflächen stets dreilagig aufgebaut. Sie haben der unterliegenden Farbe aber immer genügend Luft und Licht gelassen, um leuchten zu können. Und sie haben ebenfalls von der dunkelsten zur hellsten, bzw. von der stumpfsten zur brillantesten Farbe hin gearbeitet. Denn erst diese Technik ermöglicht es, im Auge des Betrachters Farbe zum Vibrieren zu bringen, sie zu einem interaktiven und räumlichen Lichtphänomen zu verwandeln. Anders bleibt Farbe eine platte Oberfläche, aber keine imaginative Erscheinung.

Hahn begreift Farbe als ein zutiefst interaktives Phänomen, in dem der Duktus, die Reihenfolge des Auftrages (unten, Mitte, oben) und der

Ort, den die Farbe einnimmt, miteinander in systematischer Beziehung stehen. Aber genau genommen, interagieren nicht die Farben auf der Oberfläche des Bildes. Sondern der Blick des Betrachters, der genau beobachtet, läßt Farbe interagieren, sich überlagern, vor- und zurückspringen, räumliche Strukturen bilden, Motive erzeugen, Figuren konstruieren. Sehen ist eine aktive und eine kognitive Tätigkeit. Der Betrachter erzeugt im Sehvorgang das Bild als eine Konstruktion, die von den Traditionen, Normen und Gewohnheiten der Sehkultur gespeist wird, deren Mitglied der jeweilige Beobachter ist. Die Kultur des Sehens als eine Tradition von Kunsterfahrung erzeugt das Bild als ein soziales Konstrukt. Der Künstler gibt das Werk nur vor. Der Betrachter vollendet es in seinem Sehen. Aber auf die Vorgabe kommt es in entscheidender Weise an. In der Wahrnehmung der flirrenden Atmosphäre dieser komplexen Farboberflächen konstruiert sich das Motiv, die Figur und die Darstellung. Es schreibt sich als konstruktiver, kognitiver Akt in die Materialität der Oberfläche ein. Die Oberfläche selbst ist dafür ohne Bedeutung. Denn sie liegt *vor* dieser fremdreferentiellen Bezugnahme auf etwas, was im Bild selbst nicht vorhanden ist, weil es nicht vorhanden sein kann. Im Bild selbst und im Medium der Malerei gibt es nur Selbstreferenz. Oder, wie es Friedemann Hahn selbst formuliert: »Es gibt keine Materialität außer der Farbe.«³⁶ Farbe ist in diesem Verständnis ein geschlossenes System von Beziehungen, in dem sich Farbe auf Farbe bezieht und Farbe mit Farbe interagiert. In diesem selbstreferentiellen Raum von Möglichkeiten, den das Medium Farbe zur Verfügung stellt – und nur dieser Raum kann vom Maler zur Formbildung benutzt werden –, konstruiert sich durch das *brushwork* des Künstlers ein Formfeld von Referenzen, die mit Hilfe eines Beobachters und des Kontextes auf außerbildliche Motive und Themen bezogen werden kann. Aber mit diesem Schritt sind wir schon weg von der Malerei selbst. Wir sind dann bei irgendwelchen Motiven, Aspekten, Vorlagen, Inhalten, Filmen, Holzschnitten, u.s.w., aber nicht mehr beim Werk selbst. Und da möchte ich doch gerne noch ein wenig bleiben.

VI

Hinzu tritt nämlich ein selbstreferentielles Verweisungssystem, das strikt auf der Farbe basiert, selbst aber keine Farbe ist, nämlich der Duktus des Malpinsels. Im Duktus des Pinsels wird ein Referenzsystem sichtbar, das mindestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts hoch bewertet und geschätzt wurde. Im Duktus stellt der Künstler in erster Linie sein Können und die Beherrschung seiner Hand aus. Der Duktus ist der Garant für die Authentizität und die Echtheit des Werkes. Am Duktus unterscheidet der Connoisseur den Meister von seinen Gehilfen, Nachahmern oder Fälschern. Die Spur des Pinsels oder des Fingers als



Arbeitsituation in Atelier
1993 (Foto: Hans Dieter
Huber)



Arbeitsituation im Atelier
Juli 1995 (Foto: Hans Dieter
Huber)

Erinnerung an den Akt des Malens verweist auf nichts anderes als sich selbst.³⁷ »Die Struktur durch *Pinsel* oder *Finger* ist maßgebend.«³⁸ Sie stellt sich selbst in der Farbe mit aus. In der strikten Selbstreferentialität von Pinsel- oder Fingerspuren auf einer malerischen Oberfläche wird die individuelle »Handschrift« des Künstlers ablesbar. Sie ist es, welche die Originalität des Originals garantiert und für den Kunstsammler einen wichtigen Ausgangspunkt bildet.

In einem Zeitalter der elektronischen Reproduktion und der beliebigen Manipulierbarkeit visueller Darstellungen durch elektronische Medien kommt der Authentizität der Handschrift eine erhebliche Bedeutung zu. In einer Krise von Authentizität und Direktheit kommt dem Duktus als einem Garanten dieser Echtheit und Originalität des Werkes erhöhte Aufmerksamkeit zu. In ihm stellt sich das Kunstwerk als authentisch, als Original und als echt vor. Gleichzeitig verweist es auf die Krise der Begriffe Echtheit, Originalität und Authentizität.³⁹ In den Werken Friedemann Hahns wird sichtbar, welche große Bedeutung dem Pinselduktus als einem Ausdruck der Materialität des Mediums zukommt. Je mehr unsere Begriffe von Authentizität und Echtheit in den Simulacren der elektronischen Medien verschwinden, desto wichtiger werden sie für unsere Inszenierung des Lebens und unsere Verankerung in der Wirklichkeit unserer Erfahrungen. Der Duktus ist daher ein selbstreferentielles System der Erzählung, das eine Erzählung des Individuums, seines Ausdrucks, seiner Expressivität und der Authentizität seines Lebens erzählt. Im Duktus geht es um die Frage, wie glaubwürdig Malerei heute noch sein kann.

VII

Zusammenfassend kann man daher vielleicht festhalten, daß es im Werke Friedemann Hahns viele Aspekte gibt, die um die Frage von Malerei als Malerei kreisen und die von einer vorschnellen, motivgeschichtlich oder ikonographisch argumentierenden Deutung abgeschnitten werden. Es war mein Wunsch, auf diese, meiner Meinung nach *vor* dem Motiv liegenden Komponenten, näher einzugehen und sie dadurch in ihr Recht zu setzen. Denn nur eine Sichtweise, die in der Lage ist, zu *sehen*, wie die Inhalte der Malerei auf der Materialität des Mediums und der Selbstreferentialität seiner Komponenten aufrufen, wie sie nur durch die Bedingungen und Möglichkeiten, die das Medium dem Maler bietet, Form werden können, wie Friedemann Hahn die Möglichkeiten dieses Mediums bis in seine entlegensten Winkel durchforscht hat, wie er sie kennt und beherrscht, wird in der Lage sein, die Kunst an seinen Werken zu erkennen.

- 1 Hans Jantzen: *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei*, in: ders.: *Über den gotischen Kirchenbau und andere Aufsätze*. Berlin 1951, S. 61–62
- 2 Siehe hierzu etwa Peter Bieri: *Sein und Aussehen von Gegenständen. Sind die Dinge farbig?*, in: Zeitschrift für philosophische Forschung, Bd. 36, Heft 4, Okt./Dez. 1982, S. 531–552
- 3 Vgl. zur Problematik geschlossener Zeichensysteme Niklas Luhmann: *Zeichen als Form*; in: Dirk Baecker (Hrsg.): *Probleme der Form*, Frankfurt/M. 1993, S. 45–69, sowie Siegfried J. Schmidt: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung*. Frankfurt/M. 1994, S. 34–38.
- 4 Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M. 1988
- 5 Ausnahmen sind Peter Anselm Riedl: *Im Bild selbst gibt es nur die Realität der Malerei. Gedanken zum malerischen Vortrag Friedemann Hahns*, in: Ausst.Kat. *Wege zum Motiv. Friedemann Hahn*, Städtische Kunsthalle Mannheim 1992, S. 10–19; Friedhelm Häring: *Die siebenfache Verwandlung*; in: *Friedemann Hahn. Die Farbe des Lichts*. Galerie Ruppert. Hainfeld 1993, S. 5–8
- 6 Vgl. dazu James J. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München u. a. 1982, S. 243f.
- 7 Vgl. dazu Max Imdahl: *Barnett Newman. Who's afraid of red, yellow and blue III.*, Stuttgart 1971, S. 11f.
- 8 z. B. in *Ray Milland und Marjorie Reynolds*, in »Ministry of Fear« 1944, 1973, in: Ausst.Kat. *Friedemann Hahn*, Kunstverein Wolfsburg 4. Dez. 1983–22. Jan. 1984, Abb. 9
- 9 z. B. *Humphrey Bogart in »If All Came True«*, 1944, 1974; *Frank M. Canton im Winter von Wyoming um 1887*, 1979; in: Ausst. Kat. *Friedemann Hahn*, Kunstverein Wolfsburg 4. Dez. 1983–22. Jan. 1984, Abb. 20 und Abb. 78. Vgl. zur sog. »amerikanischen Einstellung« auch den Text von Martin Langbein im selben Katalog, inbes. S. 65f.
- 10 z. B. in *Salvatore Giuliano, Sizilien 1950*, 1975, (Abb. 30); *Hawaiian Joe et ses Monstres Geants*, 1935, von 1976; in: Ausst.Kat. *Friedemann Hahn*, Kunstverein Wolfsburg, 4. Dez. 1983–22. Jan. 1984, Abb. 38
- 11 Ungefähr im Jahr 1980: *Arthur Rimbaud, Harrar 1883*, 1980; in: Ausst.Kat. *Friedemann Hahn*, Kunstverein Wolfsburg, 4. Dez. 1983–22. Jan. 1984, Abb. 100 und Abb. 101
- 12 Es wird für Halbfigurenportraits verwendet, z. B. in *Marilyn Monroe und Yves Montand in »Let's Make Love«* 1960, 1981; in: Ausst.Kat. *Friedemann Hahn*, Kunstverein Wolfsburg, 4. Dez. 1983–22. Jan. 1984, Abb. 110
- 13 Maße 233x77, 233x153, 233x77 cm; in: Ausst. Kat. *Friedemann Hahn. Bilder*, Landesmuseum Oldenburg, Städtische Galerie Göppingen, Oberhessisches Museum Gießen 1989/90, Kat. Nr. 34 und Nr. 54
- 14 Dort tragen die Seitentafeln mit dem hl. Antonius und dem hl. Sebastian ebenfalls die Maße 232x75cm!
- 15 Ausst.Kat. *Wege zum Motiv. Friedemann Hahn*, Städtische Kunsthalle Mannheim 1992, Abb. S.21
- 16 Ausst.Kat. *Wege zum Motiv. Friedemann Hahn*, Städtische Kunsthalle Mannheim 1992, Abb. S. 23
- 17 Ausst. Kat. *Friedemann Hahn. Bilder*, Landesmuseum Oldenburg, Städtische Galerie Göppingen, Oberhessisches Museum Gießen 1989/90, Kat. Nr. 61
- 18 Henri Matisse: *Badende an einem Fluß*, 1916–17, 258x385 cm, The Art Institute of Chicago, Charles and Mary F. Worcester Collection
- 19 Vgl. dazu August Heuser; in: *Friedemann Hahn: Kreuzigung*. Christuskirche Wehr-Öflingen, 28. August 1994
- 20 Ausst. Kat. *Friedemann Hahn. Bilder*, Landesmuseum Oldenburg, Städtische Galerie Göppingen, Oberhessisches Museum Gießen 1989/90, Kat. Nr. 2
- 21 Ausst.Kat. *Wege zum Motiv. Friedemann Hahn*, Städtische Kunsthalle Mannheim 1992, Abb. S. 53

- 22 Vgl. hierzu Andrew Durham: *Anmerkungen über die Technik*, in: Ausst. Kat. *Francis Bacon*. Staatsgalerie Stuttgart/Nationalgalerie Berlin 1985, S. 231
- 23 Ausst. Kat. *Friedemann Hahn. Der japanische Raum*. Landesmuseum Mainz, 15. Aug.–12. Sept. 1993, Abb. 4.
- 24 Siehe hierzu ebenfalls die Darstellung Marlene Angermeyer-Deubners: *Lehrer und Schüler an der Karlsruher Akademie. Haben Lehrer heute noch Schüler?*; in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 31, 1994, S. 141f.
- 25 Wie Aleida Assmann überzeugend in Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt 1986, S. 127 nachgewiesen hat
- 26 Vgl. hierzu Niklas Luhmann: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bern 1994, S. 41–48.
- 27 So z. B. im roten Mantel eines Mitgliedes der Familie Pesaro in Tizians *Pala Pesaro* (1519–26), Venedig, St. Maria Gloriosa dei Frari; siehe hierzu Lorenzo Lazzarini: *Note su alcune Opere comprese tra il 1510 e il 1542*; in: Ausst. Kat. *Tiziano*, Venedig, Palazzo Ducale, 1990, S. 382f.
- 28 Öl auf Leinwand, 255 x 196 cm; Parma, Palazzo Communale
- 29 Siehe Ausst. Kat. *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance*. München 1995, S. 299.
- 30 Undatierter Brief an den Verfasser vom 30. Juni 1995
- 31 Dirk Weber ist ein Farben- und Künstlerbedarfhändler in Bonn
- 32 Hier sind die Töne aufgeführt, die sich in einer großen und einer kleinen Kiste im Depot des Munch-Museet in Oslo befanden:
In der kleinen Kiste befanden sich: Caput Mortuum der Firma Aktiebolaget Wilh. Becker Kungl. Hofleverantör Stockholm; *Cadmiumorange* der Firma Blockse fils, Terwaagne (Belgium); *Gebr. Siena* der Firma Blockse fils, Terwaagne (Belgium); *Goldocker* der Firma Lukas Schoenfeld, Düsseldorf; *Bleu de cobalte celeste* der Firma Morin + Janet, 5 Rue Lepic, Paris; *Kobaltblau dkl.* der Firma Rembrandt Talens + Zoen, Appeldorn, Holland; *Pariserblau* der Firma Kaspar + Co, Wien III (Made in Germany); *Preussischblau* der Firma Talens, Appeldorn Holland; *Violett de Mars* der Firma Le Franc Paris; *Horadamus Schmincke Aquarellfarben*; *Scharlachrot* der Firma Drawing Crayon Bincey + Smith, New York
In der großen Kiste befanden sich: Yellow Ochre der Firma Windsor + Newton, London; *Krapplack* der Firma Devoe + Reynolds, New York Chicago; *Bleu de Cobalt, Couleur de Muzii Tempera Brilliant* der Firma Le Franc, Paris; *Zinkgult (Jaune de Zinc)* der Firma Wilh. Pacht, Kobenhavn; *Cobaltviolett* der Firma Windsor + Newton, London; *Rose Doré (Krapplack)* der Firma Windsor + Newton, London; *Rouge de Cadmium* der Firma Arnbak, Copenhavn; *Yellow Ochre* der Firma Arnbak, Copenhavn; *Ölfarbenstifte J. F. Raffaelli* der Firma Schoenfeld Düsseldorf; *Gunther Wagners Ölkreiden no. 575 und no. 560*; *Ultramarinblau* der Firma Herm. Neisch + Co., Dresden; *Kremserweiß*, Tempera-farbe der Firma Schmincke, Düsseldorf
- 33 Ausst. Kat. *Wege zum Motiv. Friedemann Hahn*. Städtische Kunsthalle Mannheim 1992, S. 28.
- 34 undatierter Brief an den Verfasser vom 30. Juni 1995
- 35 Ausst. Kat. *Friedemann Hahn: Im Licht der Farbe*. Galerie Ruppert. Landau, Abb. 23.
- 36 Friedemann Hahn: *Wege zum Motiv*. in: Ausst. Kat. *Wege zum Motiv. Friedemann Hahn*. Städtische Kunsthalle Mannheim 1992, S. 38.
- 37 Vgl. dazu ausführlicher Hans Dieter Huber: *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*. München 1995, Kap. 16 (in Vorbereitung)
- 38 Friedemann Hahn: *Wege zum Motiv*. in: Ausst. Kat. *Wege zum Motiv. Friedemann Hahn*. Städtische Kunsthalle Mannheim 1992, S. 38.
- 39 Siehe dazu Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt 1990, S. 49.