

„In allen Lüften hallt es wie Geschrei.“ Ernst Ludwig Kirchner, Martin Heidegger und Friedemann Hahn

Hans Dieter Huber

Am Anfang sprach nichts dafür, dass es eine besondere Aufgabe werden würde. Aber allmählich entwickelte sich die Geschichte zu einem spannenden Krimi. Ich sollte über ein Bild mit Tannen schreiben. Es gibt nichts Langweiligeres als Tannen. Wie war die Sachlage? 2012 hatte Friedemann Hahn in einem Buch die Abbildung einer Radierung von Ernst Ludwig Kirchner entdeckt, die einen Tannenwald darstellt (Abb. 2).¹ Dieser Fund inspirierte ihn zu den beiden Bildern *Lichtung* von 2012 und dem Gemälde *Lichtung (nach Ernst Ludwig Kirchner)* von 2015. Zunächst blieb die Bildquelle unauffindbar. Es existierte nur eine schlechte Kopie der Kopie mit einer Nummer am unteren Rand: ‚303‘. Das ähnelte fast der Browsermeldung ‚404 – Object Not Found‘. Handelte es sich bei der Zahl um eine Katalognummer oder eine Seitenzahl? Denn Hahn erinnerte sich weder an das Buch, in dem er die Abbildung gesehen hatte, noch an Titel oder Entstehungsjahr der Radierung.

Nach ersten Recherchen stellte sich schnell heraus, dass es sich bei der besagten Radierung um das Blatt *Alpenweg mit Wettertannen* von 1921 handeln musste.² Sie war also in der Zeit entstanden, in der Ernst Ludwig Kirchner bereits in Davos lebte. Plötzlich erkannte ich einen Weg auf der Radierung, einen „Alpenweg“, der in den Wald hineinführte, und die Tannen wurden zu „Wetter“-Tannen. Was macht einen Weg zu einem Alpweg und eine Tanne zu einer Wettertanne? Ein Weg wird zu einem Alpweg, wenn

1 Bei dem Buch handelte es sich um den Ausstellungskatalog Magdalena M. Moeller: *Ernst Ludwig Kirchner. Meisterwerke der Druckgrafik*. Stuttgart: Verlag Gerald Hatje 1990, Nr. 144, S. 302/303.

2 Annemarie und Wolf-Dieter Dube: *E. L. Kirchner. Das graphische Werk*. Bd.1: Katalog. 3. Auflage. München: Prestel Verlag 1991, Kat. no. 362.

er auf eine Alp führt. Eine Tanne wird zu einer Wettetanne, wenn sie dem Wetter ausgesetzt ist und ihm trotzt. Bei dem Alpweg handelt sich höchstwahrscheinlich um den Weg von Kirchners Haus „In den Lärchen“, in welchem er 1921 wohnte, zur Hütte auf der Stafelalp, wo er sein Sommeratelier hatte.³ Eine halbe Stunde Fußmarsch⁴ bergauf und er war in seine eigene Welt eingetaucht. Fern von der Zivilisation. Eins mit der Natur.

Auf so einem Weg durch den Wald kann man gut über sich selbst, die Kunst, die Welt und die Anderen nachdenken. So wird es auch bei Kirchner gewesen sein. Er hatte sich gerade erfolgreich von seiner Morphium- und Arzneimittelabhängigkeit (Veronal) befreit, war in einer positiven Grundstimmung und es drängte ihn zum künstlerischen Schaffen.⁵ In diesen Kontext muss man das scheinbar belanglose Motiv der Radierung rücken. Wenn man genauer hinschaut, entdeckt man im Hintergrund eine große heraufziehende Cumulus-Wolke, die bedrohliche Ausmaße annimmt und wie eine amorphe Drohung auf den „Wanderer zwischen den Welten“ zukommt.⁶ Das Wetter wird umschlagen. Aus dem Glück wird Gefahr und Unheil werden. Der Frieden, den Kirchner auf der Stafelalp fand, ist von unheimlichen Mächten bedroht. Der Weg ist nicht mehr sicher. Die Wettetannen scheinen jedoch den Radierer zu beschützen. Sie stehen da wie anthropomorphe Wesen, die ihn „anblicken“ und „ansprechen“. In tänzerischer Leichtigkeit vollziehen sie ihren Auftritt.

Als ich mich später mit den Fotografien von Kirchner befasste, wurde es noch interessanter. 1919 und 1920 entstehen drei fotografische Aufnahmen

³ Das geht aus einer Bemerkung von Magdalena M. Moeller 1990 auf S. 272 hervor.

⁴ Eberhard W. Kornfeld: *Gut in den Lärchen. Die Geschichte eines Hauses in Frauenkirch*. Bern, Davos: Verlag Kornfeld & Cie. 1996.

⁵ Siehe den Brief Kirchners an Nele von de Velde vom 6. April 1921. In: *E.L. Kirchner. Briefe an Nele und Henry van de Velde*. München: R. Piper Verlag 1961, S. 42. Siehe auch den Brief von Helene Spengler an Lotte Grisebach vom 20.03.1921 in *Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Lothar Grisebach. Hamburg: Christian Wegner Verlag 1962, S. 131

⁶ Als „ewigen Wanderer“ bezeichnet Kirchner den belgischen Architekten Henry van de Velde in einem Brief vom 26.4.1918 aus Kreuzlingen: „Auf der Alp möchte ich Sie als den ewigen Wanderer malen, diesmal in ganzer Figur zwischen den Bergen stehend.“ In: *E.L. Kirchner. Briefe an Nele und Henry van de Velde*. München: R. Piper Verlag 1961, S. 81.



Abb. 2/ Fig. 2:
Alpenweg mit Wettertannen –
Ernst Ludwig Kirchner, 1921
Farbradierung, 28,1 × 25,1 cm
Museum Folkwang Essen

im Hochwald: ein *Mann, aus einer Quelle im Wald trinkend*, 1919/1921,⁷ *Zwei Personen auf dem Weg zur Stafelalp*⁸ und *Bergwald*⁹, beide um 1920, die als direkte Anregung oder Inspirationsquelle für die Radierungen *Bergwegkurve im Wind*, 1919¹⁰ und *Alpenweg mit Wettertannen*, 1921¹¹ dienen könnten.

Auf der einen Fotografie laufen eine Frau und ein älterer Mann den Hang hinauf auf den Fotografen zu. Die beiden sehen von ihrer Kleidung her wie Städter aus. Der Mann scheint ein Jackett mit Weste zu tragen und die Frau einen längeren, offenen Mantel. Es handelt sich um eine Aufnahme im Sommer 1920 auf dem Weg zur Stafelalp. Erst nach längerer Betrachtung fiel mir ein pyramidenförmiger Berg im Hintergrund auf, der auf beiden Fotografien merkwürdig auffällig zwischen den Aufnahmen hervordrängt. Je öfter ich die Fotografien betrachtete, desto stärker drängte sich mir der Eindruck auf, dass es sich nicht um einen Zufall handelte, sondern dass

⁷ Roland Scotti (Hg.): *Ernst Ludwig Kirchner. Das fotografische Werk*. Bern: Benteli 2005, cat. 57, Abb. S. 89.

⁸ Scotti 2005, cat. 282, Abb. S. 93.

⁹ Scotti 2005, cat. 283, Abb. S. 93.

¹⁰ Dube 1991, cat. 234.

¹¹ Dube 1991, cat. 362.

Kirchner den Standpunkt der Kamera genau so gewählt hatte, dass der Berg beide Male zwischen den zwei Tannen hervorschaut. Der Standpunkt liegt hoch oben im Wald, in steilem Gelände. Wenn man auf den gegenüberliegenden Berg blickt, dürfte die Aufnahmehöhe bei etwa 1800–1900 m über Meereshöhe gelegen haben. Es handelt sich also auf alle Fälle um einen Hochwald im Gebirge. Man sieht, dass die Tannen von den Stürmen, denen sie Jahrzehnte über ausgesetzt waren, sehr zerzaust wurden.

Um welchen Berg handelte es sich auf den Fotografien? War es das Riner Horn?¹² Oder das Seehorn? Was bedeutet ein Berg in der Ferne eines Bildes? Im Prinzip signalisiert er etwas Unerreichbares. Das Ziel der Sehnsucht des Wandernden ist der Gipfel. Der Gipfel ist auch das unerreichbar Ferne. Kornfeld bezeichnet den Berg in Zusammenhang mit dem Gemälde „Schwarzer Frühling“ von 1923 als „Zukunftshoffnung“.¹³

Warum der Wald? Warum „Wettertannen“? Was unterscheidet Wettertannen von normalen Tannen? Warum ein Wasserfall mit Felsen? Besitzen diese Fotografien irgendwelche symbolischen Qualitäten oder nicht? Sieht Kirchner nur das Dokumentarische oder sieht er schon das Symbolische, den Mythos des Waldes, des Wasserfalls, des Bächleins, des Wassers, der Quelle? Wird der Wald zur schützenden Natur, der Alpweg zum Lebensweg und die Quelle zur Lebensquelle? Sieht er diese Dinge schon, wenn er auf den Auslöser drückt oder werden sie erst später in den Zeichnungen, Grafiken oder Gemälden herausgearbeitet? Es handelt sich um schwer zu beantwortende Fragen.¹⁴ Man könnte diese Fragen ebenso dem Künstler Friedemann Hahn stellen.

Abschied und Foresta Nera

Im Herbst 2011 beginnt Friedemann Hahn in Todtnau-Brandenberg an einem großen, umfangreichen Roman zu schreiben, der über die Jahre

¹² Für den Hinweis auf diesen Berg danke ich Dr. Roland Scotti, Kunstmuseum Appenzell.

¹³ Eberhard W. Kornfeld: *Gut in den Lärchen. Die Geschichte eines Hauses in Frauenkirch*. Bern, Davos: Verlag Kornfeld & Cie. 1996, S. 22.

¹⁴ Jedenfalls nimmt bei Kirchner diese symbolische Dimension über die Fotografien und Skizzen, zu den Radierungen und Gemälden, immer mehr zu.



hinweg zu einem 400-seitigen Manuskript anschwillt: *Foresta Nera*. 2012 ist ein Jahr der Krise für den Künstler. Der Bruch hatte sich bereits angedeutet und plötzlich war er da. Während er in den Jahren zuvor durchschnittlich 15 Ölgemälde pro Jahr gemalt hatte, sinkt die Bildproduktion nun rapide ab. Hahn überlegt, die Kunst ganz an den Nagel zu hängen. Da entsteht ein letztes, großformatiges Ölgemälde mit dem Titel *Der Abschied*. Ein kräftiger, schemenhaft in Schwarz gemalter Mann mit weißem Gesicht steht vor einem Grabstein und salutiert. Wer ist diese Person? Auch hier geht das Bild wieder auf eine fotografische Vorlage zurück.¹⁵ Es könnte sich durchaus um ein fiktives Selbstportrait des Künstlers handeln. Von der Statur her käme es hin. Wem bezeugt er die Ehre? Einer bestimmten Person? Den Verstorbenen im Allgemeinen? Wer liegt hier begraben? Soldaten, Künstler, die Malerei? Oder blickt er auf sein eigenes Leben oder seine Kunst zurück, die hier metaphorisch begraben liegen und welchen er noch einmal seine Ehre bezeugen möchte? Wir wissen es nicht. Das Bild bleibt kryptisch, offen und rätselhaft.

Es gibt in *Foresta Nera* eine Passage, die genau auf diese gemalte Szene beziehungsweise ihre fotografische Vorlage anspielt:

Unzählige, sternförmige weiße Blüten bedeckten den Boden. Der Grabstein war grob geschliffen und nach oben abgerundet. Cimetière de Saint-Vincent. Johann Meiers ... 1902–1949. Den Stein der Erinnerung ziert nur der Name und die Jahreszahlen. Zwei Zeilen, gehauen in einen Klotz aus Beton. Colmar salutierte.

[...]

¹⁵ Es handelt sich um eine Abbildung, die dem Artikel *Schöner schleichen mit „Metal Gear Solid 4“* von Thomas Lindemann in der Tageszeitung *Die Welt* vom 12.06.2008 beigefügt ist. Darin geht es um eine Rezension des gleichnamigen Computerspiels. Der Held ist „Solid Snake“, ein alternder, rauchender Söldner, der zu Beginn des Spiels auf dem Friedhof seinen Lehrer betrauert. Er ist ein gebrechlicher Antiheld, der sich im Kampf verstecken und tarnen muss, um zu überleben. Ist „Solid Snake“ ein Alter Ego von Friedemann Hahn?

*Immer wieder hatte er sich verkrochen.
Hatte versucht die Erinnerungen auszulöschen.
Er hatte sich einen Grabstein errichtet.
Er war in das Reich der Toten geflohen.¹⁶*

Colmar heißt mit richtigem Namen Johann Meiers. Er war im 2. Weltkrieg an Kriegsverbrechen in Norwegen beteiligt gewesen. Den Grabstein im Cimetière de Saint-Vincent hat er mit seinem eigenen Namen, dem Geburts- und einem fiktivem Todesdatum errichten lassen, um sein Verschwinden in der Fremdenlegion zu legitimieren und als tot zu erscheinen. Dennoch bleibt auch nach diesen Informationen, die selbst wiederum literarisch-fiktiv verschlüsselt sind, die spezifische Bedeutung des Bildes kryptisch und mehrdeutig. Eigentlich scheint die Malerei für Friedemann Hahn beendet zu sein. Er will sich fortan ausschließlich der Schriftstellerei widmen.

Neubeginn und *Lichtung*

Ein paar Monate später, nachdem er sich innerlich schon von der Malerei verabschiedet hat, entdeckt er besagte Radierung von Ernst Ludwig Kirchner. Sie fasziniert ihn trotz ihres scheinbar belanglosen und nichts sagenden Motivs. Mit diesem Motiv könnte noch etwas gehen, denkt er. Und fängt wieder an zu malen. Er greift zu Leinwand, Graphit, Terpentinöl und Tusche und beginnt, ein neues Bild zu malen. Mit der Schere schneidet er ein Stück Leinwand aus einer vorgrundierten Rolle und heftet es an die Wand. Dann beginnt er mit dem weichen Graphit die Umrisse der Kirchner-Radierung zu skizzieren. Anschließend nimmt er einen Lappen, taucht ihn in Terpentin und verwischt die Konturen des Stifts, so dass unterschiedlich helle, graue Flächen entstehen. Hahn hatte diese Technik bereits seit frühester Zeit virtuos angewendet.¹⁷ Das Bild wird nun von der

¹⁶ Friedemann Hahn: *Foresta Nera. Kriminalroman*. Hrsg. von Wolfgang Franßen. Hamburg: Polar Verlag 2018, S. 101 (1. Auflage).

¹⁷ Siehe beispielsweise die Zeichnung „Marlene Dietrich und Clive Brook in ‚Shanghai Express‘ 1932“, 1975 (Blei, Graphit, Leinwand). Abgebildet in *Friedemann Hahn. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgrafik. Erste Einzelausstellung Städtische Galerie Schloss Wolfsburg 11. April bis 16. Mai 1976* [o.S.].

Wand genommen und auf den Boden geworfen. Dann gießt er aus einer großen Flasche gelbe Tusche über die Leinwand, genau an der Stelle, an der bei der Kirchner-Radierung die weiße Cumulus-Wolke wie eine Drohung am Horizont aufzieht. Aber das Gelb ist positiver. Es ist durchlässiger als das Weiß und bietet eine kommunikative und extravertierte Lösung an.¹⁸ Der Weg scheint eine Richtung zu bekommen. Das Dunkel lichtet sich allmählich. Aber dann schlägt Hahn mit einem bösen Schwarz zu. Es handelt sich dabei um eine japanische, ölhaltige Druckfarbe. Nachdem er in den ersten beiden Arbeitsgängen seinen Weg durch das aufziehende Unwetter angelegt hat, deckt er ihn nun wieder zu, als ob er zögert. Die zeichnerischen und farblichen Setzungen werden mit schweren, pastosen Schwarzstichen und -würfen zugekämpft. Die Stimmung wird düster, sehr düster, sehr hoffnungslos. Der Weg durch den Wald als mögliche Lösung der Krise ist zu einer Illusion und zu einer Sackgasse geworden, einem *Holzweg*.

Noch einmal kämpft er sich zurück. Er schneidet eine zweite Leinwand aus. Zeichnet wieder mit Graphit und verwischt die Konturen. Aber diesmal kombiniert er die nur sparsam am oberen Bildrand eingesetzte gelbe Tusche mit einer leuchtend roten Tusche, so dass das Bild eine gefährlich brennende Qualität erhält. Darüber wirft er mit der pastosen Druckfarbe die schwarzen Wettertannen. Dieses Mal kann man deutlich die Anthropomorphisierung der Bäume erkennen. Aus der großen Tanne ganz rechts in der Kirchner-Radierung, die auf den Betrachter zuzuschreiten scheint (Abb. 2), wird bei Friedemann Hahn ein schwarzes Monster mit Armen und Beinen, das aus dem Bild heraustritt. Es ist ein wüster Kampf zwischen Weiß, Gelb, Rot und einem teuflischen Schwarz. Die Arbeit hat nichts mehr

¹⁸ Zur symbolischen Bedeutung der Farbe Gelb siehe unter anderem: Coronato Occolti: *Trattato dé colori*. Parma 1568, fol. 244655: „*Del Giallo – puro: certezza del presente + futuro stato.*“; Karl Köstlin: *Aesthetik*. Tübingen: Laub 1869, S.483f.; Florian Stefanescu-Goanga: *Experimentelle Untersuchungen zur Gefühlsbetonung der Farben*. In: *Psychologische Studien*, Bd. 7, 1912, S. 307; Heinrich Frieling: *Praktische Farbenlehre. Eine Einführung in die Physiologie des Farbensehens und die psychologische Farbenlehre für die Praxis*. Minden: Albrecht Pillier Verlag 1956, S. 107; Heinrich Frieling: *Psychologie der Farben*. In: *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften*. 13. Jahrgang, Heft 7, 1960, S. 439; Eckhard Heimendahl: *Licht und Farbe. Ordnung und Funktion der Farbwelt*. Berlin: de Gruyter 1961, S. 201-203, 221, 224, 228; Heinrich Frieling: *Das Gesetz der Farbe*. Göttingen: Muster-schmidt Verlag 1968, S. 141, 143, 159.



Lichtung – Friedemann Hahn, 2012
Öl auf Leinwand, 95 × 70 cm

von dem lockeren, spielerischen und authentischen Pinselstrich der früheren Bilder. Es ist ein existenzieller und wüster Kampf, der hier auf der Leinwand ausgetragen wird.

Peripetie und Katharsis

Der vermeintliche Abschied wird so zu einem Neuanfang. Wenn man die biografischen Zusammenhänge kennt, sieht man die beiden Lichtungs-Bilder von 2012 mit anderen Augen. *Abschied* und *Lichtung* sind zwei ganz entscheidende Bilder im Werk von Friedemann Hahn. Sie repräsentieren zwei Seiten einer Grenze, ein Vorher und ein Nachher, zwischen dem ein tiefer Bruch legt. Die *Lichtung* ist ein Neuanfang und eine Lösung der Krise. In dieser Geschichte steckt ein dramatischer Moment der Peripetie, des Umschlags der Handlung, der zur Lösung des Problems führt. Aristoteles schreibt in seiner Poetik:

Die Peripetie ist, [...], der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil, und zwar, [...], gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit.

Das Wiedererkennen ist, [...], ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, mit der Folge, daß Freundschaft oder Feindschaft eintritt, je nachdem die Beteiligten zu Glück oder Unglück bestimmt sind.¹⁹

Der Umschlag kann nach Aristoteles entweder vom Glück ins Unglück und zur Feindschaft oder vom Unglück ins Glück, und zur Freundschaft, führen.²⁰ Bei Friedemann Hahn führt der Wiederaufstieg, um mit den Worten von Aristoteles zu sprechen, vom Unglück zum Glück, vom Problem zur Lösung und zur Erneuerung seiner Freundschaft mit der Malerei. Hier kämpft jemand um seinen künstlerischen Neubeginn. Er sucht nach einer neuen, stilistischen Herangehensweise. Geläutert durch den Umschlag der

¹⁹ Aristoteles: *Poetik*. Griech.-deutsch. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, Kap. 11, S. 35. [1452a]

²⁰ Ebd., Kap. 7, S. 27. [1451a]

Krise, malt er freier, frecher und forscher als zuvor. Der Strich ist kämpferischer, trotziger, wütender und zielt weniger auf die inszenatorische Dynamik der Spur. Man muss Peripetie und Katharsis zwischen *Abschied* und *Lichtung* im Vergleich dieser beiden Werke mit wahrnehmen. Sonst wird man Hahns Werk, das nach diesem Bruch entstanden ist, nicht angemessen ästhetisch erfassen und verstehen können.

Der Bildtitel

Der Begriff der Lichtung stammt von *Licht* ab. Es handelt sich um eine späte Wortbildung, die erst im 19. Jahrhundert entsteht.²¹ Er meint das Heller-Werden eines Waldes und das Auseinandertreten der Bäume. Eine Lichtung definiert sich durch das, was sie selbst nicht ist, nämlich durch das Dunkel um sie herum. Es ist ein Raum des Nichts, in den das Licht von oben eindringt. Jeder Mensch kennt die Erfahrung, was es heißt, aus einem Wald heraus auf eine Lichtung zu treten – die Veränderungen von Temperatur, Geruch, Sehen und Hören. Die Lichtung ist die Geburtsstunde des Raumes. Sie ist der Ort, an dem Raum, Distanz und Abstand geboren werden.

Die Lichtung ist daher ein Ort der Erkenntnis. Man kann plötzlich wieder sehen, es wird hell und man hat einen Horizont. Die Lichtung ist wie ein schlagartiger Einfall, der durch das Licht ausgelöst wird. Eine Erkenntnis, die einen überfällt. Die Aufmerksamkeit ist erhöht. Die Sinne sind beim Betreten aufs Äußerste angespannt. Die Lichtung ist das dialektische Negativ des Waldes. In dem Moment, in dem man auf eine Lichtung tritt, begreift man, was ein Wald, ein Dunkel und ein fehlender Horizont bedeuten.

Man kann eine Lichtung als Metapher oder Symbol für eine schlagartige Erkenntnis oder Einsicht begreifen. Das Betreten einer Lichtung führt zu Überblick, Klarheit und Verständnis für die eigene Lage. Diese Lichtung in

²¹ Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. Aufl. unter Mithilfe von Max Bürgisser und Bernd Gregor völlig neu bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1989, S. 441f.

einer Krise ist in den beiden Lichtungsbildern von 2012 noch ein Kampf, bei dem nicht klar ist, ob das Licht oder das Dunkel siegen. Mit dem Gemälde *Lichtung* (nach Ernst Ludwig Kirchner) von 2015 ist dieser Kampf jedoch zugunsten des Lichtes und der Erkenntnis geklärt worden.

Heideggers *Lichtung*

Bereits 2003 hatte Friedemann Hahn das Buch *Holzwege* von Martin Heidegger in einer Freiburger Buchhandlung entdeckt. Zunächst interessierten ihn dessen ‚naive‘ Gedichte mehr als die philosophischen Argumente. Als er dann 2012 beim zufälligen Durchblättern eines Kataloges die Kirchner-Radierung entdeckt hatte, merkte er, dass alles zusammenpassen würde und übernahm den Begriff der *Lichtung* als Titel, ohne sich mit der philosophischen Argumentation zu belasten.²²

Dennoch scheint ein kurzer Blick auf Heideggers Begriff der *Lichtung* zu lohnen. Denn er kann unsere phänomenologischen Alltagsbeobachtungen ergänzen. Heideggers Begriff der *Lichtung* ist alles andere als einfach zu verstehen, besonders für philosophisch nicht geschulte Leser. Seine extrem manierierte, das Deutsche deutlich und dauernd überstrapazierende Sprache steht dem Verstehen im Wege. Man muss den Kern der Argumentation aus den sprachlichen Hypermanierismen herauspräparieren. Der Begriff der *Lichtung* wird bei Heidegger als Metapher für die menschliche Erkenntnis verwendet. Nach Heidegger existiert der Mensch in seinem Dasein. Das Vorhandene wird ihm im Licht der *Lichtung* (Erkenntnis) zugänglich oder bleibt im Dunkeln verborgen. Der Begriff wird jedoch unnötig verkompliziert. Denn Heidegger setzt Dasein (Existenz) mit *Lichtung* (Erkenntnis) gleich. Man könnte seine Position als anti-cartesianischen Standpunkt charakterisieren: *Sum ergo cogito*.

In der Mitte alles Existierenden gebe es eine offene Stelle, die er *Lichtung* nennt.²³ Diese müsste sich also theoretisch in der Mitte alles Existierenden

²² Friedemann Hahn in einem Telefonat mit dem Verfasser am 17.9.2020.

²³ „Inmitten des Seienden im Ganzen ist eine offene Stelle. Eine *Lichtung* ist.“ Martin Heidegger: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1950, S. 41.

befinden. Nun aber sei sie in der Lage, wie ein Nichts das Existierende zu umkreisen.²⁴ Jetzt ist die Lichtung plötzlich keine Mitte mehr, sondern ein offener Rand. Ist sie nun leere Mitte oder leerer Rand? Die Metapher ist seltsam und schon von Anbeginn an widersprüchlich. Denn eigentlich müsste es genau umgekehrt heißen. Das Existierende müsste eine leere Lichtung in der Mitte umkreisen. Oder das helle Licht der Lichtung müsste in das Dunkel des sie umgebenden Existierenden hineinstrahlen, um es zu erleuchten. Dennoch wird deutlich, dass der Begriff eine Metapher für die menschliche Erkenntnis ist. Sie wird mit dem Licht gleichgesetzt, welches das Dunkel aller Dinge durchdringen kann.

Das Licht, welches eine Lichtung erst möglich macht, so Heidegger, gibt dem Menschen Zugang zum Existierendem, zu dem, was er selbst nicht ist, aber auch zu dem, was er selbst ist.²⁵ In der Folge entwickelt Heidegger eine metaphorische Dialektik aus Licht und Dunkel, Sichtbarkeit und Verborgenheit. Licht und Lichtung, also Erkenntnisvermögen und Erkenntnisresultat, machen dem Menschen die Dinge der Welt zugänglich und sichtbar. In seinem Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerks* bringt Heidegger 1935/36 den Begriff der Lichtung mit dem Wesen des Kunstwerks und dem Wahrheitsbegriff zusammen. Im Kunstwerk gerate etwas Existierendes ins Licht der Erkenntnis.²⁶ Es wird in ein Bild gesetzt und erscheint dort seiner Meinung nach als Wahrheit.²⁷

²⁴ „Diese offene Mitte ist daher nicht vom Seienden umschlossen, sondern die Lichtung in der Mitte selbst umkreist wie das Nichts, das wir kaum kennen, alles Seiende.“ Martin Heidegger: *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1950, S. 41. Dann wäre „die offene Mitte“ eher ein Waldrand.

²⁵ „Nur diese Lichtung schenkt und verbürgt uns Menschen einen Durchgang zum Seienden, das wir selbst nicht sind, und den Zugang zu dem Seienden, das wir selbst sind.“ Ebd.

²⁶ Am Beispiel von Vincent van Goghs Gemälde *Bauernschuhe* schreibt er: „Ein Seiendes, ein Paar Bauernschuhe, kommt im Werk in das Lichte seines Seins zu stehen.“ Ebd., S. 25.

²⁷ „Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt.“ Ebd. Es hat jedoch weitreichende Konsequenzen, wenn man bildhafte Darstellungen nur dadurch, dass sie etwas zur Darstellung bringen, automatisch mit dem Begriff der Wahrheit verknüpft. Man beraubt sich dann nämlich der Möglichkeit, Täuschungen oder Irrtümer in der Wahrnehmung zu erkennen. Gerade die bildende Kunst ist ein Musterbeispiel dafür, wie durch die Täuschung des Blicks Wirkungen erzielt werden, die in der Wirklichkeit so nicht existieren. Der Philosoph meint jedoch, dass die Kunst das „allgemeine Wesen der Dinge“ wiedergeben würde, also letztendlich ihren Begriff. „Also handelt es sich im Werk nicht um die Wiedergabe des gerade jeweils vorhandenen einzelnen Seienden, wohl dagegen um die Wiedergabe

Wenn man nun den Kurzdurchgang durch die Philosophie Heideggers nutzt, um den Begriff der Lichtung auf die Kunst Friedemann Hahns anzuwenden, stellt man fest, dass sich die alltagsphänomenologischen Auslegungen zum Begriff des Waldwegs, der Tannen und der Lichtung sehr gut mit Heideggers Lichtungsbegriffs verbinden lassen. Dann wird die Metapher des Lebensweges und der Behauptung in der Natur gegen widrige, lebensfeindliche Umstände zu einer Frage der ästhetischen Erkenntnis. Mit Kirchner und Heidegger gelangen wir zu der Frage, wie Bilder auf visuelle Weise funktionieren. Und welche Referenzen und Modelle, eben Bilder, sich in der spezifischen Materialität der Malerei generieren lassen.

Hahns Pinselstrich nach 2012

In den Jahren nach dem Abschied ändern sich Farbigkeit, Pinselstrich und Duktus des Künstlers. War die Spur des Pinsels vor 2012 von einer unglaublichen Raffinesse, Schärfe und Nervosität gekennzeichnet, so dass sich die vibrierenden Nervosität des Farbauftrags auf die ästhetische Wahrnehmung des Betrachters übertrug, verschwindet ab etwa 2013 diese inszenierte Authentizität und weicht einer Art bewusster ‚Anti-Authentizität‘, in welcher der Pinselstrich unachtsam und mit gekonnter Nachlässigkeit aufgetragen wird. Man kann dies besonders gut an den Bildern *Painting & Guns* von 2015, aber auch an der *Lichtung (nach Ernst Ludwig Kirchner)* aus demselben Jahr erkennen. Mit dieser Verschiebung der Farbigkeit und einem betont lässigen, ja geradezu ‚schlechten‘ Farbauftrag erreicht Friedemann Hahn eine unglaubliche Freiheit und Radikalität. Er befreit sich von den Gespenstern seiner Vergangenheit durch einen grundlegend erneuerten, absichtlich ‚schlecht‘ gemalten Pinselstrich. In Hahns Pinselführung nach

des allgemeinen Wesens der Dinge.“ Als ‚Beweis‘ für diese steile These nimmt er bezeichnenderweise kein Gemälde, sondern ein Gedicht (von Conrad Ferdinand Meyer) und betont, dass der darin beschriebene Brunnen weder ein wirklich vorhandener Brunnen sei noch das allgemeine Wesen eines römischen Brunnens wiedergebe. Heidegger 1950, S. 26. Aber es ist nicht die Aufgabe eines Bildes, das allgemeine Wesen eines Schuhs (Beispiel Vincent van Gogh) zur Darstellung zu bringen. Dies ist vielmehr Aufgabe des sprachlichen Begriffs. Heidegger setzt also das Bild eines Schuhs mit dem Begriff des Schuhs gleich und verwechselt Sichtbarkeit mit Wahrheit. In der Bildwissenschaft haben wir aber mittlerweile zur Genüge gelernt, dass Bild und Begriff zwei völlig verschiedene Paar Schuhe sind.

dem Abschied drückt sich eine Missachtung der Kunst durch die Kunst aus, die ihn in die Nähe des kunsttheoretischen Konzepts der *sprezzatura* rückt, eines Begriffs, der von Baldassare Castiglione in seinem einflussreichen *Buch vom Hofmann* 1528 zum ersten Mal ausgearbeitet wurde. Bei diesem Konzept geht es darum, dass man die Kunst an der Kunst nicht sehen soll, dass sie eine Leichtigkeit und Schwerelosigkeit besitzen soll und dass man jeglichen Anschein von Anstrengung, Fleiß oder Mühe vermeidet.

Eine einzige mühelose Linie, ein einziger leicht hingeworfener Pinselstrich, wobei die Hand, ohne von emsigen Fleiß oder irgendeiner Kunst geführt zu werden, aus sich selbst heraus auf ihr Ziel in den Absichten des Malers loszugehen scheint, enthüllen auch in der Malerei deutlich die Vortrefflichkeit des Künstlers, über deren Bedeutung sich dann jeder seinem Urteil gemäß verbreitet. [...] Man kann daher sagen, daß wahre Kunst ist, was keine Kunst zu sein scheint; und man hat seinen Fleiß in nichts anderes zu setzen, als sie zu verbergen.²⁸

Die Dialektik der Malerei

Wenn wir über Malerei sprechen wollen, müssen wir auch darüber sprechen, wie sie durch ihre eigenen Mittel – und das sind Farben, Bindemittel, Lösemittel und Trägermaterialien – Sichtbarkeit erzeugt und hervorbringt. Und wir müssen auf der anderen Seite auch darüber reden, wie jeder Farbleck und jede bemalte Fläche etwas verdecken, zum Verschwinden bringen und verbergen kann. Diese negative Außenseite einer malerischen Unterscheidung ist viel schwerer zu erkennen und zu verstehen, als die offenliegende Sichtbarkeit. Man muss die Frage stellen, was ein Bild verdeckt oder verbirgt. Die Lichtungsbilder von Friedemann Hahn sind dialektische, visuelle Prozesse, die auf der einen Seite versuchen, ein Bild der Welt und des Selbst sichtbar zu machen und mit visuellen Mitteln der

²⁸ Baldesar Castiglione: *Das Buch vom Hofmann (Il Libro del Cortegiano)*. Übersetzt und erläutert von Fritz Baumgart. Mit einem Nachwort von Roger Willemsen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1986, S. 58 und S. 54.

Kunst zu formulieren, aber gleichzeitig, ohne es vielleicht zu wollen, Welt und Selbst zerstören, verbergen und verdecken. Der Kampf um diese Dialektik ist in den Lichtungs-Bildern mehr als deutlich sichtbar. Man sieht, wie der Künstler mit dem Bild und sich ringt und die beiden Mächte der Finsternis und des Lichtes einen nicht enden wollenden Kampf auf der Leinwand austragen, bei dem es keinen Sieg oder eine Niederlage geben kann, sondern nur einen vorläufigen Waffenstillstand.