

MEHRSCHEITIG

REINHARD

HANKE



Herausgegeben von
Theodor Helmert-Corvey

Karl Kerber Verlag

Hanke

MEHRSCHICHTIG



schieder

*Möbel
für Europa*

*In Zusammenarbeit mit dem
Kultursekretariat Gütersloh mit
Unterstützung des Kultusministers
des Landes Nordrhein-Westfalen*

REINHARD
HANKE

MEHRSCHICHTIG

Karl Kerber Verlag, Bielefeld

Herausgegeben von
Theodor Helmert-Corvey

Stationen

8.03. – 5.04.1992	Städtisches Museum Gelsenkirchen
2.05. – 28.06.1992	Daniel-Pöppelmann-Haus Herford
5.07. – 16.08.1992	Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Oldenburg
13.09. – 25. 10. 1992	Clemens-Sels-Museum Neuss
8.11. – 27.12.1992	Leopold-Hoesch-Museum Düren
10.01. – 21.02.1993	Städtische Galerie Haus Eichmüller Lemgo
7.03. – 4.04.1993	Städtische Galerie Paderborn
5.05. – 27.06.1993	Oberhessisches Museum Gießen
18.10. – 22.10.1993	M.O.W. Die Möbel Ordermes- se Messezentrum Schieden-Schwalenberg

© Karl Kerber Verlag
und die Autoren, Bielefeld 1992

Fotos:

Kontakt – Fotografie
Brinkmann & Mattern

Gestaltung und Satz:

Martin Emrich

Schrift:

Syntax

Papier:

HANNO'ART pro matt 150 g/m
aus chlorfrei gebleichtem
Zellstoff

Druck:

Busch, Bielefeld
ISBN 3-924639-19-1

Inhalt

- 7 **Farb-Geschichten**
Peter Reindl
- 11 **Modelle – notiertes Denken**
Theodor Helmert-Corvey
- 19 **Das Werk als chiffre – Bild-Sprache und Sprach-Bild**
Reiner Hohmann
- 25 **Arbeitsthesen**
Reinhard Hanke
- 29 **Nachtrag**
Reinhard Hanke
- 31 **Lebenslauf und Einzelausstellungen**
- 32 **Bildteil**

Farb-Geschichten

Der 1951 in Bad Oeynhausen geborene Maler Reinhard Hanke hat in Braunschweig (1969-73) studiert. Seine ersten Ausstellungen zeigten ihn als einen virtuosen Realisten, der durch „mehrschichtige“ Trompe-l’oeils von fast altmeisterlicher Realistik zu verblüffen wusste. Gesellschaftskritisches, der Mensch als Maske (der auch nach deren Abnahme noch lange nicht sein wahres Gesicht zeigt!), der Mensch vom Menschen bedroht, als Spielfigur unbekannter Kräfte, im Räderwerk, von undurchschaubaren Schaltplänen gesteuert und immer wieder sein unfassbar bedrohliches Eingegrenzensein, aber auch sein Spiel mit der Fiktion, ja der mehrfach ineinander verschachtelten Fiktionen.

Um 1980 zeichnete sich aber schon in zahlreichen Blättern Hankes eine Verselbständigung zeichnerischen Strukturen ab, die seine realistische Objektstreue ganz erheblich in Frage stellte. Mehr oder weniger realistische Fragmente menschlicher Figuren beziehungsweise Bildnisfragmente vor steinbruchartigen Kulissen durchziehen sein damaliges Werk, immer häufiger vermischt mit metallischem Räderwerk von geheimnisvoller Funktion oder durchzogen von merkwürdigen Metallgestängen zum Beispiel. Innenräume entstanden von bedrückender Ausstrahlung, vergleichbar den „Carceri“ Blättern Piranesis und deren Visionen unheimlicher Folterkeller unbekannter Mächte. Vermehrt tauchten damals schon abstrakte Strichlagen in diesen Blättern auf, die an informelle Malerei denken ließen. Nur wenige von jenen realistischen Anfängen ist heute noch in Hankes Bildern zu finden: zehn Jahre später begegnen wir scheinbar einem völlig gewandelten Bild. Gegenüber den akribischen Bleistiftzeichnungen von früher dominieren heute die Arbeiten mit Pastellkreide und überhaupt die Farbe in Hankes Bildern.

In einem ist er sich dennoch treu geblieben: noch immer erzählt er kleine Geschichten – auch in seinen groß-

großformatigen Pastellen – aber nun sind es merkwürdig verschlüsselten Bildergeschichten! Farbkreuze etwa werden aus einer dunklen Zone entlang eines Kreidestrichs verschoben, oder von einem Pfeil angewiesen, wird ein kleines blaues Rechteck zu einem dunklen Schattenkreuz vor einer grauen Wand transferiert. In wieder anderen Bildern erscheinen kalkweiße Zeichen, die an Piktogrammfolgen erinnern, vor ockerfarbenen Wänden: von einem Paket zu einem gefalteten Papier sich wandelnd und schließlich nur noch weißes Viereck, das sich letztlich in weiße Winkelhäften auflöst, um dann in mehreren Stufen im Mauergrund zu verblassen u.s.w.. Kreuze und x-förmige, also diagonal gekreuzte Striche sind Beispiele von solchen Zeichen, die – obwohl von größter Einfachheit und formaler Schlichtheit – eine unerhörte Vieldeutigkeit anklingen lassen: seien sie nun aus mathematischen oder literarischen Zeichensystemen, ohne auch nur von ihren symbolischen beziehungsweise allegorischen Assoziationsfeldern zu sprechen, die vom Kulturgeschichtlichen bis in Religionsgeschichtliche reichen.

Was sie uns erzählen? Es sind auf den ersten Blick keine menschlichen Tragödien, aber es sind Strukturen solcher Geschichten, Handlungsabläufe verallgemeinern die ehemals spezifische Geschichte auf ihr bloßes Abfolgeschema. Gemeinnisvolle Lichter und Schatten lassen die Bildfläche zur Handlungsbühne werden. Graphische Linien und farbige Flächen sind jetzt die Hauptakteure selbst, sie haben die Rolle des dienenden Mediums aufgegeben, das die menschlichen Tragödien nur unmittelbar abzubilden sucht – und dabei nur allzuleicht für undurchsichtige Manipulationen mißbraucht werden kann.

An anderer Stelle begegnen wir stillleben-artigen Aufbauten mit Krügen vor Fruchtkörben und den leuchtenden Farben frischer Früchte. Dies Zonen leuchtender Farbkraft sind höchst sparsam eingesetzt, wie kostbare Juwelen vor denen meist weniger auffälligeren Hintergrundflächen, die aber gerade dadurch ihre je eigene Qualität erhalten. Das Auge wird durch die Signalwirkung der Primärfarbe erst für die keineswegs spannungslosen Raumstrukturen sensibilisiert.

Hin und wieder taucht so etwas wie eine primärfarbige

Horizontlinie auf oder ähnliche Andeutungen einer räumlichen Situation, obwohl es sich bei genauerem Zusehen doch nicht so verhält. Insgesamt sind es Bilder, die dem Betrachter einen unerschöpflichen Reichtum an Assoziationen anbieten. Von theatralischen Auftritten in hochaufschießenden Architekturen über das Rund von Zirkusarenen bis zum Einblick in einsame Klosterzellen – alles wird in diesen Bildentwürfen durch malerischen Gestus und Farbsatz angedeutet und dem Betrachter die Möglichkeit gelassen, all diese Geschichten für sich selbst in diesen Bildformeln wiederzufinden.

Obwohl düstere, meist lavierte Farben, von Grau bis fast Schwarz und Erdfarben von Ocker bis Umbra, die in diesen neuen Arbeiten Hankses überwiegen, entbehren sie nicht kräftige Farbakzente. Mit Pastellkreiden gesetzte leuchtende – oft primärfarbige – Kleinflächen und häufig bildbestimmende Linien, die an unbeholfene Kinderhände erinnern, setzt Hanke gleichsam Zitate naiver Kunst ein. Auch scheinbare Annäherungen an kindliche Malweisen nutzt er erfolgreich, um in seinen kultivierten Farbräumen auf diese Weise die Ursprünglichkeit und Zugleich Allgemeinverbindlichkeit seiner Bildmittel noch zu steigern.

Es ist ihm so gelungen, eine außerordentlich einfache, sowohl kultivierte und verbindliche Bildsprache zu entwickeln als auch eine eigentümlich individuelle Welt von großer Vielfalt zu entwerfen. Hanke entschied sich sehr bewusst für diesen neuen Weg, weil er ein wesentliches Merkmal der Malerei darin sieht, „Nicht-Begriffliches“ auszudrücken; „Das Denken in abstrakten Zeichen“ erkennt Hanke ausdrücklich „auch in der Kunst - als das eigentlich Realistische“ in unserer Zeit!

Durch den Verzicht auf Gegenständlich-Begriffliches entgeht er Vergleichen zu Karikatur oder Genremalerei; er entgeht damit auch dem Zwang, hier als Maler gesellschaftspolitische Stellungnahmen abzugeben in einem Medium, das dafür nur wenig geeignet ist. Seine Werke schaffen seither den Rahmen nicht mehr nur für eine Geschichte, sondern bieten nun Raum für viele: allein die Phantasie des Betrachters beschränkt die Fülle ihrer Möglichkeiten. *Peter Reindl*

Modelle – notiertes Denken

„Eigenartig“, meinte vor kurzem ein Betrachter, der sich mit Hanks Arbeiten auseinandersetzte, „das ist weder schön noch hässlich, das ist einfach so.“ Die überraschende Äußerung wird verständlich, beschäftigt man sich mit Hanks Denken. Bilder ergeben sich für ihn ähnlich wie für einen Wissenschaftler bei einem Vortrag, sein Tafelbild begleitet und unterstützt lediglich seine Ausführungen und dokumentiert damit eine Problemstellung. Derjenige, der den Gedankengängen folgt oder der die Zusammenhänge kennt, versteht mit Hilfe der Bilder als notierte Zeichen. Die Grabenkämpfe zwischen den Apologeten von Schönheit und Wahrheit und deren erbitterten Gegnern sind für ihn Probleme von vorgestern. Er versteht die Kontrahenten nicht – was lohnt es, sich mit einem Schein auseinanderzusetzen, der als solcher bestenfalls fadenscheinig geworden zu sein scheint. Und für oder gegen welche Wahrheit soll er sich einsetzen, da ihm schon der Begriff suspekt ist. Avantgarde – auch von dieser heiligen Fahne steht nur noch der Mast. Desillusioniert und skeptisch ist ihm sein eigenes Fragen geblieben, zwar vielfach gebrochen, aber eingebunden in den Prozess einer fortdauernden geschichtlichen Wirklichkeit, die von ihm eine aktuelle Stellungnahme einfordert. Für ich entscheidend ist die zweifelnde Suche nach einer authentischen, begründeten Darstellung existentieller Fragen aus seiner aktuellen Welt-sicht über die Leerstellen der Geschichte hinweg.

Dabei kann er auf eine lange Tradition vor allem in der deutschen, russischen und spanischen Geistesgeschichte zurückgreifen. Dessen ist sich Hanke durchaus bewusst, wenn er sich des modischen Rituals verweigert und Tradition nicht als abzuschüttelndes Zwangssystem versteht, sondern gerade in der Geschichte allgemeingültige Fragen gestellt findet, über die er mit den Mitteln seiner Zeit neu nachdenkt. Die ästhetische Erfahrung ist für ihn nicht unmittelbare Reaktion, nicht das autonome Besondere, das der Künstler

in einem genialen Akt der Selbstbefreiung aus sich heraus zu schleudern imstande ist, sondern sie ist geschichtlich gewachsen und gebrochen. Jede Linie birgt in sich wirkungsgeschichtliches Bewusstsein, Vorurteile, die zu berücksichtigen sind, die er aber deshalb auch gerade benutzen kann, um seine eigene Situation kritisch zu formulieren und zu transzendieren. Dabei umgeht er die literarische Anekdote, das Zitat, das den Blick und den Gedanken eher einengt als erweitert. Gesucht ist das Zeichen, das aus sich Gehalt suggeriert, meditativ wirksam werden kann, den Sprung vorbereiten hilft aus sich heraus. Bereits die deutschen Romantiker wandten sich ab vom Gegenständlichen. Das Sein lag für sie jenseits des Greifbaren, das sie allerdings trotzdem begreifen wollten. Deshalb entwickelten sie Zeichen jenseits von zu Bezeichnendem in mystisch wirkenden Kompositionen. Keine Zweifel können aufkommen, dass es sich um Bilder handelt, um Gesetztes und nicht um Derivate irgendeiner Wirklichkeit. Bereits Caspar David Friedrich gibt die Richtung an, in der weitergedacht wird: „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.“ Friedrich durfte es so formulieren. Immerhin musste er die feinen Unterschiede, die seit Freud, Einstein und Wittgenstein die Diskussion mitbestimmen sollten, noch nicht berücksichtigen. Allerdings schwingt auch bei ihm schon ein kaum zu überhörender Zweifel an keimendem Positivismus und Fortschrittsglauben mit. „Der edle Mensch erkennt in allem Gott, der gemeine Mensch sieht nur die Form, nicht den Geist.“ Vor allem in Phasen des verstärkten geistigen und sozialen Umbruchs wird die Kunst zunehmend Mittel auf der Suche nach Erklärungsmodellen einer umfassenderen Wirklichkeit. Für die bildende Kunst hat dies als erster Wassily Kandinsky formuliert. Auf ihn fußend werden heute die Stimmen lauter, die im viel besungenen Paradigmenwechsel eine Hinwendung zu spirituellen Konzepten sehen. Es ist nicht das Sein, das unser Denken bestimmt. Das Bild, das wir im Kopf haben, das in uns gewachsen ist, bestimmt uns, unser Handeln und unsere Welt. Im Informationszeitalter zu leben bedeutet nicht nur, dass die Informationen, ihr Fluss und die Paradigmen ihrer Ver-

netzung und Distribution zur Steuerung gesellschaftlicher Prozesse notwendig sind. Es bedeutet zunächst einmal, dass die Wirklichkeit an sich überhaupt nicht mehr als verfügbar gedacht wird. Sie ist nicht mehr gegeben, sondern verändert sich als Idee von Wirklichkeit in immer währenden Auseinandersetzungen. Als solche lässt sie sich aneignen und formen, ja revidieren. Hier setzt Hanke an. Seine Wirklichkeit ist die gedachte und in Zeichen gespeicherte Wirklichkeit. Allerdings sind seine Bilder von Wirklichkeit trotz einiger rätselhafter und auch verschlüsselter Zeichen nicht eine Hinwendung zu einem obskuren Mystizismus, genauso wenig, wie er mit Spiegelungen übersinnlicher oder übernatürlicher Seinsebenen arbeitet. Die Bilder notieren ein konkretes, auf der Wirklichkeit fußendes Denken. Die Bilder, die er im Kopf sieht, sind weder rational noch einfach Abbild. Sie sind bestenfalls Hieroglyphe, wenn nicht Chiffre, herüber gerettet über die Jahrtausende und gespeichert im überkommenen geistigen Erbe der Menschen.

Sogar die konkreten Ergebnisse der Wissenschaften entpuppen sich dadurch als bunte Blüten, entstanden aus einer Mischung aus Magie und Rationalität. „Es scheint uns, dass die Kenntnisse des sechzehnten Jahrhunderts durch eine instabile Mischung aus rationalem Wissen, von magischen Praktiken abgeleiteten Begriffen und einem ganzen kulturellen Erbe gebildet wurden, dessen Ansehen durch die Wiederentdeckung der alten Texte die Kraft einer Autorität um ein Vielfaches vermehrt hatte (...). Die Welt ist von Zeichen bedeckt, die man entziffern muss, und diese Zeichen, die Ähnlichkeiten und Affinitäten enthüllen, sind selbst nur Formen der Ähnlichkeit. Erkennen heißt also interpretieren: vom sichtbaren Zeichen zu dem dadurch Ausgedrückten gehen, das ohne das Zeichen stummes Wort, in den Dingen schlafend bliebe.“ (Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge) Die Kunst scheint so die Zwillingsschwester der Wissenschaft zu sein. Eine Bemerkung von Antoni Tapiès ist in diesem Zusammenhang bezeichnend: „Womöglich blieb es jedoch der Kunst des 20. Jahrhunderts vorbehalten, nicht nur nachdrückliche die hohe Bedeutsamkeit jener Paradigmen zu bezeugen, sondern, wie vielfach festgestellt wurde, diese

Paradigmen selbst überhaupt zu schaffen und sich um deren Verbreitung zu bemühen. Stets hat sich die Kunst in der Welt der großen symbolischen Systeme und der mystischen Erfahrungen in ihrem ureigensten Element befunden. Doch kann man heute weitergehend vielleicht noch sagen, dass die Kunst, nachdem sie durch andere Ausdrucksmittel von dokumentarischen und mimetischen Zwecken, denen sie zu bestimmten Zeiten zu dienen hatte, entbunden wurde, nun im Ausdruck der erwähnten Bilder und Symbole ihre eigentliche Bestimmung, den tiefsten Grund ihrer Existenz wiedergefunden hat. „Symptomatisch folgert daraus Michel Cazenave, man müsse sich im klaren sein, „dass man gegenwärtig die Welt nicht denken kann, ohne sie im Prozess der Geschichte begriffen zu denken, dabei aber stets sich dessen bewusst sein muss, dass diese Geschichte zuallererst die Geschichte des Bewusstseins ist, eine Projektion der Ebene des uns tragenden Seins, gleichsam qua Umkehrung, auf die Ebene einer Meta- Geschichte, die wesentlich symbolisch ist.“

In diesen Zusammenhängen bewegt sich auch Hanke. Philosophie, naturwissenschaftliches Denken und die Kunst – alle drei Disziplinen sind für ihn Ausformungen des Kopfes, die Reflexionen liefern, gespiegelte Wirklichkeit, Deutungsversuche, die zwar bezogen sind auf die Welt, sie aber spezifisch verkürzen, indem sie sie interpretieren und die zu interpretieren sind, um wieder zum Leben zu kommen. Als Denkmodelle sind sie objektivierte Subjektivität und als solche frag- und befragungswürdig. Dadurch, dass die Zeichen nur gesetzt werden, das Bedeutsame nicht ausgemalt, nicht erweitert, nur erwähnt wird, Erfahrbares, Bezüge, Hintergründe fehlen, erscheinen die Arbeiten konzipiert als Suggestionen, die Bilder und Denken erst in Gang setzen sollen. Sie sind insofern nicht Erkenntnis, sondern lediglich Notierung eines auf Erkenntnis gerichteten Denkens. Die Kunst ist somit, bezogen auf die Totalität des Seins, notwendiges Komplement zu den Naturwissenschaften, indem sie sich der Welt der Ideen und des Transzendierenden zuwendet, aber auch zum Komplement Wort, indem sie als nicht begriffliche Ausdrucksform das fasst, was sich der Begrifflichkeit verschließt. Mehr noch. Das bildhafte Zeichen reflektiert die Begrifflichkeit und weist

dadurch über sich selbst hinaus. Es transzendiert das alltägliche Bewusstsein und führt letztlich zu einer Überprüfung der Wirklichkeitsbegriffe. Rationalität und auf Symbolik gründende Spekulation, für Hanke sind es zwei Seiten einer Erkenntnis, im Zeichen verschmolzen zu einer unauflöselichen Einheit, wirksam und bedeutsam für Künstler und Betrachter.

Von diesem Denkansatz aus öffnen sich Hanches Bilder langsam, zumindest werden einige der Mittel, die er verwendet, verständlich. Gehen wir vom Modellcharakter des Bildes aus, lässt sich nicht nur das Verhältnis von Rationalität und Spiritualität aufzeigen, auch die Bezüge zu anderen Erkenntnisformen werden deutlich. Wie ein Wissenschaftler sich nur mit ausgewählten Aspekten eines Problemfeldes auseinandersetzt, so entwickelt Hanke auch seine Bilder in mehrfacher Hinsicht struktural. Einerseits beschränkt er sich auf möglichst wenige Zeichengruppen, die er formal und damit intentional variiert, andererseits scheinen alle Elemente dieser Zeichenketten bestimmten syntaktischen Regeln zu gehorchen. Was sie zusammenhält sind keine strengen, der Mathematik ähnlichen Regeln, allgemein anerkannt und nachvollziehbar, ähnlich Naturgesetzen. Vielmehr wirkt es wie ein Mikrokosmos, dessen Gefüge in seiner Bedeutung und Funktion zwar irgendwie festgelegt, jedoch im strengen Sinne nicht formulierbar ist. Seine Bilder erscheinen wie gedankliche Analogiemodelle, deren Substrat aus den unterschiedlichsten Zeichensystemen gewonnen wird. Eines jedoch haben alle Zeichen gemeinsam: Entweder sind sie bereits im Bewusstsein des Betrachters verfügbar, oder ihre Bedeutungen lassen sich mit Hilfe von Analogien erschließen. Zum Beispiel: eine Erdfarbe ist eine Erd-Farbe, ein freigelegter Grund ist für Hanke genau das, was es ist. So einfach und plausibel die oft spielerisch gebrauchten Analogien gebraucht werden und klingen mögen, das Spiel wird schnell in mehrfacher Hinsicht doppelbödig. Wenn Hanke augenzwinkernd behauptet, er verwende meistens durchaus gebräuchliche und bekannte Zeichen für allgemeine Seinszusammenhänge, etwa für Materie, Lebewesen oder für psychische oder existentielle Befindlichkeiten oder aber spezielle Zeichen zu Klärung logischer Relationen, so mag der Betrachter auch dieses noch dankbar als Hilfe dafür annehmen, irgendwann das

Bild – wie von ihm angestrebt – „lesen“ zu können. Auch das Zusammentreffen von Geist und Materie im Zeichen, die Befruchtung des Leblosen aus dem Zusammenschluss von individuellem Denken und manifesten Formen der Tradition mag als Prinzip noch allgemein anerkannt werden. Die Grundsätze der Hermeneutik übersteigert Hanke jedoch, wenn er behauptet, durch den Lauf der Geschichte seien uns nur noch Reste der ursprünglichen Zeichen und damit eine fehlerhafte Bedeutung präsent. Der Rest sei verschüttet, wir allerdings meinen in unserer Verblendung, von dem, was wir sähen, sei noch alles zu erkennen, weil uns in bestimmten Situationen die Bedeutungen logisch erschienen, ganzheitlich, gestalthaft. Dieses sei jedoch ein Trugschluss. Entsprechend ihrer scheinbar bekannten Ausformung belegten wir sie auch deshalb mit für uns nahe liegenden Bedeutungen. Aus diesem Grunde schichtet Hanke in einen komplizierten Prozess jeweils verschiedene Ebenen übereinander, wobei sich die einzelnen, noch erkennbaren Reste zu einer erinnerten Gesamtstruktur, zu einer logischen, formalen und damit sinnfällig erscheinenden Einheit ergänzen. Damit wird die scheinbar angestrebte und für den Betrachter mühsam erkämpfte Bedeutung wieder in Frage gestellt mit dem nur wenig tröstlichen Hinweis, es sei schließlich normal, dass sich eine Gesamtbedeutung aus verschiedenen Einzelbedeutungen ergebe, die wir immerhin im allgemeinen ohne die gebotene Vorsicht in Ansehung unserer Subjektivität mit Anspruch auf eine umfassende Richtigkeit unseres Urteils trafen. Die Wahrheit, sie sei schließlich immer unsere Wahrheit.

Die Welt der Zeichen, an und für sich schon mehr als unserer Boden und fragwürdiger Besitz, wird damit in der Verabsolutierung sogar noch relativiert. Der Blick erweitert sich zwar über das gewohnte Greifbare hinaus, damit wird jedoch gleichzeitig deutlich, wie ungewohnt brüchig und mehrdeutig unser gesichertes Wissen und Denken ist.

Theodor Helmert-Corvey

Das Werk als Chiffre – Bild-Sprache und Sprach-Bild

Seit mehr als zweitausend Jahren treten Wort und Bild in Konkurrenz als Informationsträger und Mittel zur Weltkenntnis auf. Dieses verweist nicht nur auf ihre Unterschiede, sondern auch auf ihre Gemeinsamkeiten.

Beide beziehen sich auf eine Wirklichkeit, die bereits vormenschlich und damit vorsprachlich vorliegt, die sich immer wieder neu bildet und sowohl die Innenwelt des Menschen als auch seinen geistigen und innerseelischen Bereich umfasst. Sie stellt sich dem Menschen als rätselhaft, fremd, chaotisch und bedrohlich dar. Die Formulierung in Wort und Bild ist im Zeitenlauf existentiell notwendige Erwidern des Menschen auf das Bedrohliche dieser Innen- und Außenwelt. Der Mensch antwortet, indem er die Dinge durch Benennung herauslöst, sie isoliert und sie damit für sich zugänglich macht. Sprachliches ergreifen ist wesentliche Grundlage für den Erkenntnisprozess. Benennung und Begreifen bedeuten Überführung des Chaotischen ins Geordnete und Transparente. Was liegt da näher, als eine „Verbildlichung“ in die Sprache einzubeziehen, eine Zusammenführung von Wort- und Bildsprache anzustreben – von der Metapher über das Symbol zur Chiffre. Diese Tendenz setzt sehr früh ein, man betrachte die monumentale bildhafte Sprache der Bibel, und verweist z.B. über die Zaubersprüche des Althochdeutschen in unsere Zeit, wo in der Werbung und noch stärker im Film die ehemaligen Konkurrenten wieder zu Einheit verschmelzen.

So wie die Sprache die Menschen verbindet, hat es schon immer Tendenzen gegeben, Sprache zur Dissoziation einer sozialen Gemeinschaft einzusetzen. Verwiesen sei nur auf die zunehmende Bedeutung der Fach- und Gruppensprachen. Sie sind Instrument der Solidarisierung nach innen und Isolation nach außen und werden dadurch zum Machtfaktor, Instrument einer Herrschaftssicherung, die auf einer gemeinsamen Weltansicht basieren. Obwohl die verwendeten Worte die gleichen sind, ist die Semantik eine völlig andere. Die Sprache

wird erst aus dem Kontext und ganz individuellen Erfahrungshorizonten und Assoziationsvermögen erkennbar. Sehr schön nachvollziehen lässt sich das an der allerorten präsenten politischen Rede, die mit ihren stereotypen Wendungen, emotional wertenden Verallgemeinerungen, Metaphern und Bildern auf Hörer, Leser – Konsumenten einströmt und sie gezielt zu beeinflussen versucht. Eine Steigerung bedeutet die Verwaltungssprache, die mit ihrem Streben nach Genauigkeit nur indifferent, chiffriert, lebensfern und quasi unverständlich wirkt.

Markanter wird diese Tendenz, wenn Wort und Bild gemeinsam auftreten, sei es beiden Nachrichten, wenn objektive Gehalte angeboten werden, bei der Werbung, dem Transport subjektiver Werte, oder im Film bei der Darstellung fiktiver Wirklichkeit, der jedoch mit seinem Realitätsanspruch und der Auswahl von Weltsicht den Konsumenten am stärksten zu Entscheidung zwingt. Sollte es nicht Ziel sein, den Betrachter zu beeinflussen, sondern lediglich die immense Informationsflut zu steuern, zu bewältigen und zu nutzen, bleibt immerhin ein interessantes Phänomen erkennbar. Die Bilder bleiben bei neuen Sprachinformationen erhalten, neue Bilder werden mit stereotypen Inhalten eingeführt. Erst einmal geht es natürlich um Wiedererkennbarkeit und Orientierung für den Betrachter, jedoch bereits die vielfältigen Intentionen, die sich der Bild-Sprache bedienen, bleiben selbst zunächst unklar. Der Nachweis der Glaubwürdigkeit soll erbracht werden – innovative Gedanken werden jedoch dabei dem „streaming“ unterworfen und kommen damit selten zum tragen.

Die parallele Entwicklung von Wort und Bild bedeutet Umsetzung von Wirklichkeit in prinzipiell von einem realen Anlass losgelöste Chiffren und Symbole, die als vorgeformte Versatzstücke eingesetzt werden und die der Konsument entschlüsseln und zu eigener „Welteinsicht“ zusammensetzen muss. Da Sprache und Bild sich ständig ergänzen und bedingen, entsteht eine Kette der Vereinfachung, die bei Bildern zu Piktogrammen, bei Sätzen zu Schlagwörtern führt und bei Typisierungen und Stereotypen endet. Die moderne Welt gerät zunehmend zur programmierten und fiktiven Realität. Sie muss heutzutage vom Individuum daraus wieder geschaf-

fen werden, indem er eine Abstraktion persönlicher Art aus der Flut von „Weltbildern“, Piktogrammen und der reduzierten Sprache in Form einer Rückübersetzung vornimmt. Dabei verbindet sich leicht die Anfälligkeit für den oberflächlichen Umgang mit Bildern und Sprache mit einer auf Phrasen, Schlagwörter und Klischees reduzierten Information. Eine Steigerung erfährt dieses noch im wirtschaftlichen Bereich – in der Werbung. Zielgerichtet wird durch Superlative, Idealisierungen und Typisierungen eine für den Konsumenten kaum noch zu durchschauende Verfälschung geschaffen, indem sie sein eigenes Vokabular verwendet, umdeutet und es ihm wieder anbietet. Diese neuen „Realitäten“ sind dabei lediglich die alten seines eigenen Bewusstseins.

Eine kritische Reflexion dieser Tendenzen lässt sich an der Entwicklung der Literatur nachvollziehen. Dichterische Arbeit ist kreative Tätigkeit mit Bezug zur Wirklichkeit. Gleichsam in einem zweiten „Schöpfungsakt“ wird eine neue Wirklichkeit geschaffen, die der vorgegebenen in einer persönlichen Strukturierung entgegensteht. Damit fungiert Dichtung vor allem dort, wo das rationale Verstehen zunächst einmal versagt. Im Vorgang der Verdichtung zeigt sich eine individuell prägnante Antwort. Als Beispiel sei kurz die Entwicklung des lyrischen Bildes von Goethe bis Fried gezeigt.

Goethes Symbol lebt von drei Elementen: Erscheinung, Anlass – das Historische, eine ganz bestimmte menschliche Erfahrung ein Erlebnis; Idee – eine allgemeine, gesetzmäßige, dem Dichter vorschwebende Wahrheit; Bild – es entsteht durch unmittelbares Anschauen irgendeines Gegenstandes, etwa eines Naturvorganges. Ein dem Leser verständlich zu machender Naturvorgang lässt die Idee erkennen, hat aber in seiner Anschaulichkeit Eigenbedeutung. Damit wird für Goethe Natur und Naturerlebnis, das Reelle, Grundlage für die Ideen.

Die Umkehrung gilt für die Romantiker. Für sie ist die Poesie das „Reelle“, dadurch erhalten die Dinge ihren Sinn. Für das Welt- und Naturbild der Romantiker ist zutreffend, dass die Gegenstände an sich unbedeutend sind. Der Geist, „die Poesie“ erfüllt sie für den romantischen Dichter mit Leben. Die Distanz zwischen Natur und Welt ist aufgehoben.

Da die Dinge keine Eigenbedeutung mehr haben, sondern nur noch „Tasten“ sind, deren Klang die „Poesie“ ausdrückt, ist ihr Sinngehalt reduziert. Die Bedeutung des sprachlichen Zeichens und der Sinn sind nicht mehr identisch. Allgemeingültigkeit geht verloren. Die Konventionalität des sprachlichen Zeichens existiert nicht mehr. Die Dinge der Natur sind nicht mehr Bilder für etwas „Höheres“, etwa einer Idee, sondern „Chiffren“, die nicht mehr jedem zugänglich sind. So vermitteln z.B. Brentanos Gedichte vielfach einen Eindruck von Klangfülle und dahinfließender Musik. Weniger der Inhalt bleibt haften, als einige wenige Wörter und ein unbestimmtes wehmütiges Gefühl. Die verschiedenen Bilder erscheinen zwar einfach zu sein, aber durch eine sprachliche Gleichsetzung können sie werden eine reale Entsprechung als Anschauung aufweisen noch geht es bei dem Bild mehr um Anschaulichkeit – es zeigt einen ganz individuellen reichhaltigen Vorrat an Möglichkeiten zur Weltsicht.

Im weiteren Verlauf verschärft sich das Problem des „Mangels an Welt“ noch zunehmend. Die „Umwelt“ änderte sich für die Expressionisten schneller und tiefgreifender als jemals zuvor. Von der rasanten Entwicklung der Naturwissenschaften, über die Vermassung in den Großstädten bis hin zu den Erkenntnissen der Psychoanalyse verlor das Individuum ein Gefühl der Identität mit sich selbst und seiner Umwelt. Realität ist nicht mehr vom Individuum zu bewältigen. Die Konsequenz ist Abkehr. Der Ursprung der expressionistischen Kunst und Lyrik ist der Mensch selbst. Er bildet Wirklichkeit aus seiner Sicht ab, hat die Befähigung, Wirklichkeit aus seiner Perspektive zu sehen und gemäß seiner Vorstellungen abzuändern und darzustellen. Das Thema expressionistischer Lyrik ist häufig Ursprung einer Kette von Assoziationen. Es entsteht eine eigene Welt von Impressionen. Den Zusammenhalt bilden verschiedene Assoziationskomplexe. Ein Beziehungsgefüge entsteht. Der Leser muss bereit sein, vorgenommene Andeutungen sinnlicher Erfahrungen durch assoziatives Denken zu entschlüsseln, für sich selbst zurück zu übersetzen, um so in die Welt des Gedichtes, des Gedichtes als Objekt, als sinnfällige Gegenwelt, einzudringen. Die absolute Chiffre ist nicht mehr wie Goethes Symbol in der Wirklichkeit

verwurzelt. Sie ist nicht mehr Zweck als Ausdruck einer Idee, sondern schafft eine eigene Welt als Ersatz für die „verlorene Wirklichkeit“. Sie ist im Gegensatz zur romantischen Chiffre sinn- und zweckfrei. Ihre Bedeutung kann nicht mehr wie die das Symbols erschlossen werden. Wirksamkeit erlangt sie erst innerhalb ihres Beziehungsgefüges. Jedes moderne Gedicht erlangt seine, von der äußeren Wirklichkeit unabhängige Eigengesetzlichkeit.

Für den Rezipienten zeitgenössischer Lyrik liegt die Hemmschwelle noch höher, da die Gesetze der Logik und des Gewohnten nicht mehr existieren. Manche Bildelemente, die ein Bild formen, sind bisweilen einander entgegengesetzt, paradox, sie scheinen die logischen Gegensätze zu verknüpfen, z.B. bei Ingeborg Bachmann. Das lyrische Paradox ist eine Erweiterung der absoluten Chiffre, da es unvereinbare Gegensätze zusammen zwingt und dadurch neue Vorstellungen von Welt beim Betrachter schafft. Neue Aspekte öffnet z.B. Erich Fried, indem er wie viele moderne Lyriker bildhafte Redewendungen verwendet. Damit akzeptiert er einestheils die Begrenztheit des modernen Sprachgebrauchs in seiner besinnungs- und bewusstlosen Standardisierung und klischeehaften Vorgeformtheit. Andererseits leitet er den Leser dazu an, die Versatzstücke neu auf Gehalte hin abzuklopfen, um zu zeigen, dass man sich des Bildgehaltes kaum bewusst ist. Diese Wendungen scheinen mehr von der Welt zu zeigen, als ihr oberflächlicher Gebrauch in der Sprache ahnen lässt. Es ist ein Spiel mit den Bedeutungen, die er wörtlich nimmt und damit ihre Weltbedeutung ad absurdum führt.

Gerade aus der Abgrenzung und Abgegrenztheit von Sprache und deren Abbildungskraft zeigen sich neue Möglichkeiten auf, die Eindrücke des jeweiligen Autors für den Leser/Betrachter neu für sich zum Leben zu bringen. Fremderfahrungen ermöglichen so über den Zugang zum Kunstwerk mit seinen Vorgaben eine mögliche Bereicherung der eigenen Weltsicht. Des jeweiligen Autors für den Leser/Betrachter neu für sich zum Leben zu bringen. Fremderfahrungen ermöglichen so über den Zugang zum Kunstwerk mit seinen Vorgaben eine mögliche Bereicherung der eigenen Weltsicht.

Rainer Hohmann

Arbeitsthesen

Es ist für mich das wichtigste – und das einige im wesentlichen logisch nachvollziehbare – Merkmal der Malerei, daß der Mensch in ihr und durch sie in der Lage ist, sich nicht begrifflich und Nicht-Begriffliches auszudrücken. Erst durch sie kann er Voraussetzungen schaffen für ein Begreifen nicht- begrifflicher Inhalte seiner Zeit, indem er seine Zeit umge-deutet darstellt, damit Welt schafft und Fragen aufwirft. Dabei sehe ich mich nicht isoliert, quasi atomisiert und selbst-genügsam, sondern eingebunden in die Geschichte, ihre Tra-ditionen, ihr Zeichenrepertoire mit allen seinen Bedeutungs-schichten, die mir erst meine Bedeutung geben. Als Maler sehe ich mich aufgerufen, aktuelle Fragen weiterzudenken, die existentiell Menschsein betreffen.

Deshalb ist die Form für mich nicht künstlerisch „befreiter“ Selbstzweck, sondern sie tritt in Beziehung zu Inhalten, als deren Träger sie letztlich für den Betrachter wieder existentiell bedeutsam werden kann. Künstlerische Auseinandersetzung ist demnach bereits im Werden Auseinandersetzung mit außerkünstlerischen Inhalten, für mich mit Inhalten, die nicht ursprünglich Form sind, die jedoch als Frage in der Zeit angelegt sind.

Als ein wichtiges Merkmal heutiger Auseinandersetzung mit Wirklichkeit sehe ich die Strukturalisierung und Segmentisierung menschlichen Erkennens und damit Denkens an. Dieses deutete sich bereits früh in der Spezialisierung der Fachwissenschaften an, die zunehmend ihren Gegenstand in jeweils eigener Sprache und in eigenen Modellen zu beschreiben versuchten. Das Objekt löste sich immer stärker, je nach der betrachtenden Disziplin, in unterschiedliche abstrakte Zeichen auf, die letztlich das Objekt vertreten, an seine Stelle treten. Diese werden wiederum in strukturalisierten Zusammenhängen gespeichert. Es ergeben sich Denkmodelle von Wirklichkeit, die sich – aufgrund ihres Abstraktionsgrades – in wechselseitigen Bezügen und verändernden Kontexten

umkodieren lassen. Das Ding verbirgt sich nicht nur hinter seinen Abstraktionen, es wird oft erst in dieser Fiktion virulent – man erinnere sich an die notwendigen und gebräuchlichen Zeichensysteme. Der Gegenstand als unverwechselbare, unauflösliche Einheit ist verschwunden, bestenfalls lebt er noch in den Nischen verschiedener Theoreme, und natürlich – er lebt, existent neben und vor der ihn repräsentierenden Fiktion. Der Gegenstand wird von mir also nicht mehr, unabhängig von seiner Existenz in der Realität, gedacht als geschlossene Einheit mit nur für ihn typischen Zügen, sondern ich sehe ihn, repräsentiert durch die Denkmodelle, im Schnittpunkt verschiedener Theoreme. Da diese sich wiederum als Struktur darstellen, als Einzelelemente in systematischer Zuordnung, bekommt das Einzelne nach meiner Auffassung seine Unverwechselbarkeit nicht aufgrund spezifischer, nur für ihn gültiger Merkmale, sondern durch eine besondere – innerhalb des Ablaufs von Raum und Zeit allerdings einmalige – Überlagerung allgemeiner Merkmale, die als Teile größerer, allgemein gültiger Zusammenhänge gedacht werden. Immerhin ist der einzelne Gegenstand auch im Modell nicht als einzelnes gedacht, sondern es wird versucht, einzelne Aspekte der Gesamtheit in ihrer Allgemeingültigkeit zu erfassen und diese darzustellen.

Die einzelnen Modelle und in ihrer Folge auch die enthaltenen Zeichen sind zwar auf Wahrnehmung hin angelegt, jedoch auf eine, die sich selbst genügt und die Dingwelt, auf die sie verweist, den Sinnen zu entziehen versucht. In den Hintergrund tritt dabei allerdings oft, dass nicht nur mit einer Übersetzung in Zeichen entscheidende Aspekte der Wirklichkeit ausgeklammert werden, sondern dass die Zeichen selbst und mit ihnen die auf sie verweisenden Bedeutungen geschichtlichen Wahrnehmungs- und Wandlungsprozessen unterworfen sind. Somit ist die Wirklichkeit, wie sie uns in den Zeichen entgegentritt, zwar eine mehrfach gebrochene, allerdings gleichzeitig die einzig relevante. Das Denken in abstrakten Zeichen scheint mir somit – auch in der Kunst – das eigentlich Realistische zu sein, denn es allein vermag jetzt noch die Wirklichkeit beizukommen, da es sie sowohl repräsentiert als auch sie zu beherrschen in der Lage ist. Allerdings

gebietet die Flut der Zeichen keineswegs einen höheren Grad an Information über die Dingwelt. Indem diese weitgehend präformiert und standardisiert sind, repetieren sie lediglich bereits Ent-Sinn-lichtes insofern, als dass das unmittelbar die intendierte aussage Transzendierende, das in-sich-selbst nicht Fassbare des Zeichens, sein – möglicherweise symbolischer – Wert in Anbetracht des Strebens nach Objektivität der Wahrnehmung nach Möglichkeit bereits entzogen wird. Allerdings könnte er es in seiner Fähigkeit, aus sich die Seinsphäre zu transzendieren, sein, der wieder auf menschliche Grundbefindlichkeiten zurückverweist, Macht verdeutlicht und somit Sinnstiftend wirkt. Entsprechend versuche ich in meiner Arbeit, Verknüpfungssysteme zu erarbeiten, in denen die verschiedenen Zeichensysteme in ihren Differenzen nicht kollidieren, sondern sich ergänzen zu Welt-Bildern, in deren Ausformung der Bezüglichkeit der Seinsebenen ich in der Lage bin, nach Nicht-wahr-Genommenem zu suchen und in der Komplexität der reduzierten Konstituenten wieder Welt-Bezug sinnlich zu machen.

Auch wenn der Gegenstand nicht mehr als isolierbares und fest umrissenes Einzelnes erscheint, sondern in der Mehrschichtigkeit der Überlagerung unterschiedlicher Strukturen neu zu deuten ist, geht es nicht um eine Auflösung, Beliebigkeit von Bildordnungen – das entspräche nicht den Grundzügen menschlichen Denkens und Erkennens. Wenn schon das Naturobjekt gedeutet und in seinem Wert eingeschätzt wird, ist es für mich zwingend, dass das Bild als bereits vom Menschen Vorgegebenes diesem Bedürfnis entgegenkommt. Bereits das Einzelzeichen ist bedeutungshaft aufgeladen, sei es aus persönlicher Erfahrung oder tradierter Symbolik, kann demnach als Wahrnehmungs- u./o. Abbildungsmöglichkeit von Aussagefacetten eines Gegenstandes Gedacht und damit in ihrem Ausdruckswert verdichtet werden. Die Simultaneität der verschiedenen Zeichen zielt entsprechend auf eine umfassendere Zuordnung von zuvor Disparatem oder gar Heterogenem zu einem neuen Denkbaren. Es zielt damit auf Neu-Deutung von Bekanntem, ist also gedacht als Hilfestellung zur Welt-Sicht.

Reinhard Hanke

Nachtrag

*Die farbige Abbildung
befindet sich auf Seite 33*



Ausgangspunkt für meine Überlegungen war eine Fläche, den Bildraum vollständig erfassend, sich zart von pastellgelb nach coelin verändernd – entrückende ferne, Idee. Darauf, der Bewegung folgend, Abdeckung zwar doch letztendlich Schutz, geometrisch, geradlinig, unbestechlich – Logik, Theorie; menschlicher eingriff, nur wenig des Raumes erfassend, ihn doch wiedergebend in seinem Wesentlichen, doch auch trennend, Kategorien bildend. In der Wiederholung nur Verdoppelung. Daneben zwar und doch gleich. Der Vorgabe folgend – Aktion. In der Fülle berstend, schwarze Masse, aufstrebender Pinselhieb, hervortretend aus der Tiefe und mit der Basis verbunden. Erst im Vergeuden sammelt sie sich zur Form, überschreitet unbeirrt alles, auch die Grenze des Bildes, das sichtbar Gemachte. Zweiter Ansatz, parallel zum zweiten Gedanken. Jedoch weniger Kraft, Plagiat nur. Später sich manifestierend, im Freiraum angesetzt, schwächer. Die Grenze nähert sich, doppelt, Ecke. Ausweichen, Beruhigung. Aufstrebende Aktion, gleitet von einer Idee, vor dem Unabdingbaren zurückschreckend – lediglich Winkel, labil im Raum hängend. Erneutes Abdecken an der Grenze von Geist und Handeln – Raum Zeichen. Braun deckt alles ab, verwischt die Konturen, verzerrt die Formen indem es weiterträgt, ablöst, sich vermischt, zu einem verschmilzt – Erinnerung an ein Piktogramm, Mensch vereinfacht, in der Bewegung erstarrt. Tägliches Einerlei: satt und pastos, leicht und transparent.

nuanciert und doch Handeln stets vereinnahmend, den Grund verdeckend – Mensch-Sein. Zwischen Logik Freilegung des Grundes, abgeschabt. Idee leuchtet auf, getrübt, eingerahmt von Meta-Logik. Fleischfarbende und pastoses Blau, vordergründig beides, waagrecht – gebrochene Aktion. Erst mit dem Entfernen der Abdeckung wieder langsames Werden freier Formen, in den Grenzen der Parallelität. Hervorleuchtende Ideen, jedoch schon in ihrem Grunde beschädigt, abgerissen und verletzt. In der Aufarbeitung wieder Zusammenhängendes getrennt, selbständig: Ansatz und Verlauf, Oben und Unten, Warm und Kalt. Gleiches wird ungleich, Verbindendes wir übertönt. Freilegung ist Isolierung, Kategorie, Ausgrenzung. Veränderung des Bestehenden, in Anfang Gewesenen, neuer Ausdruck.

Lebenslauf

- 1951 in Bad Oeynhausen geboren
- 1947 Schulantritt
- 1963 Realschule
- 1966 Gymnasium
- 1969 Beginn des Studiums an der Hochschule für bildende Künste in Braunschweig
Lehrer in der freien Abteilung hauptsächlich Prof. Voigt (Malerei), Prof. von Pilgrim (Grafik, Plastik)
studienbegleitend: Philosophie, Wahrnehmungspsychologie, Kommunikationstheorie, Kunstgeschichte, -pädagogik, Design
- 1971 Eintritt in den Schuldienst, Kunsterzieher an verschiedenen Schulen
Interessen: Wahrnehmungstheorie, Erkenntnistheorie, Musik (Flötist, Organist)

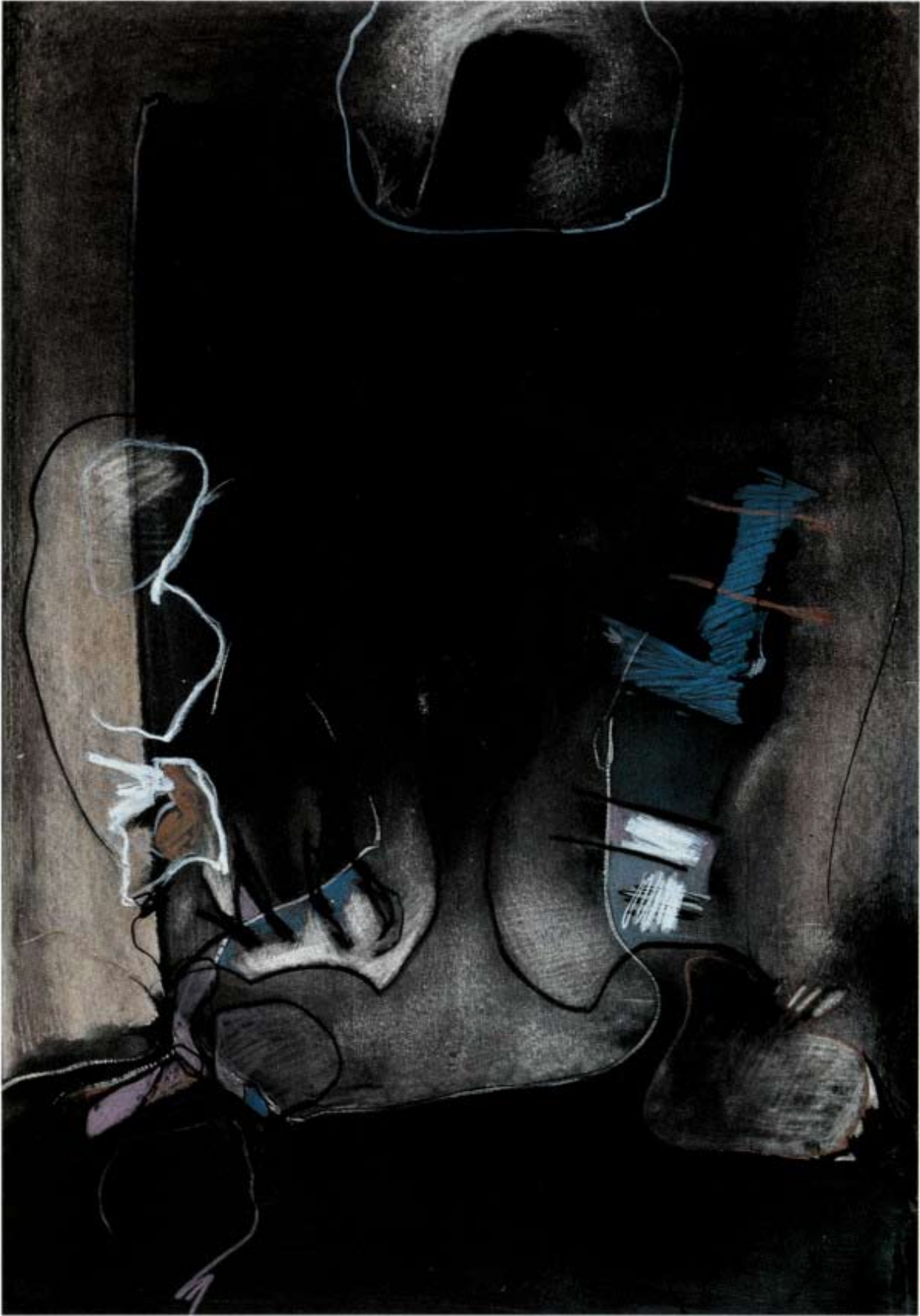
Einzelausstellungen

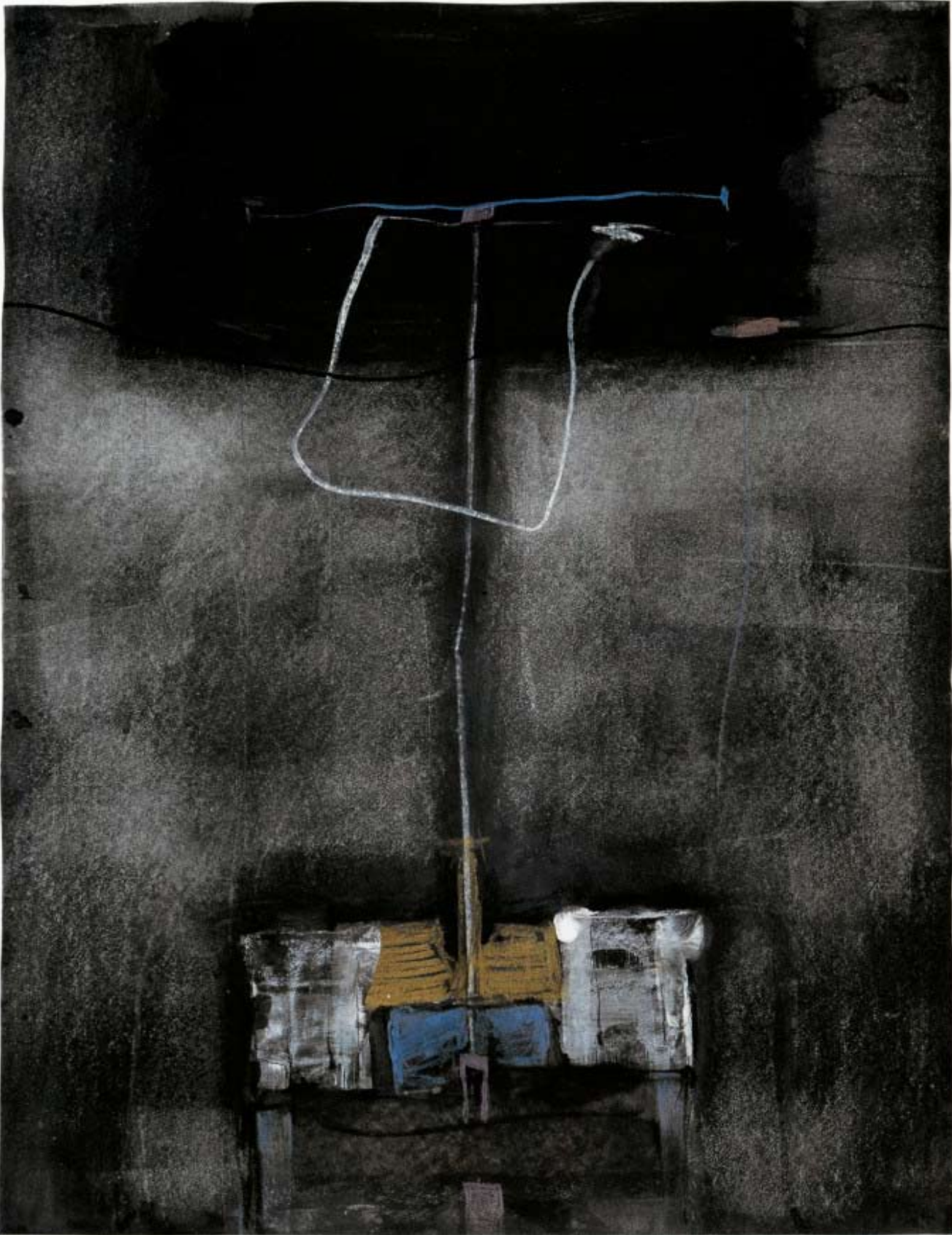
- 1976 Bremen, Böttcherstraße
- 1977 Bielefeld, Kunsthalle
- 1978 Soest, Morgner-Haus
- 1979 Reutlingen, Hans-thoma-Gesellschaft
Osnabrück, kulturhistorisches Museum
Hamm, städtisches Museum
Wiesbaden, Kunstverein
- 1980 Moers, städtische Galerie Peschkenhaus
Mülheim/Ruhr, städtisches Museum
Koblenz, Mittelrhein-Museum
Augsburg, städtische Kunstsammlung
- 1981 Oldenburg, Kunstverein
- 1983 Mainz, städtische Galerie
- 1982 – 1985 Beschäftigung mit Philosophie, vor allem mit Holistischen Denkmodellen
Entwicklung eines weiterführenden Denkansatzes.
Seitdem Arbeit an strukturalen Darstellungssystemen (strukturaler Realismus)

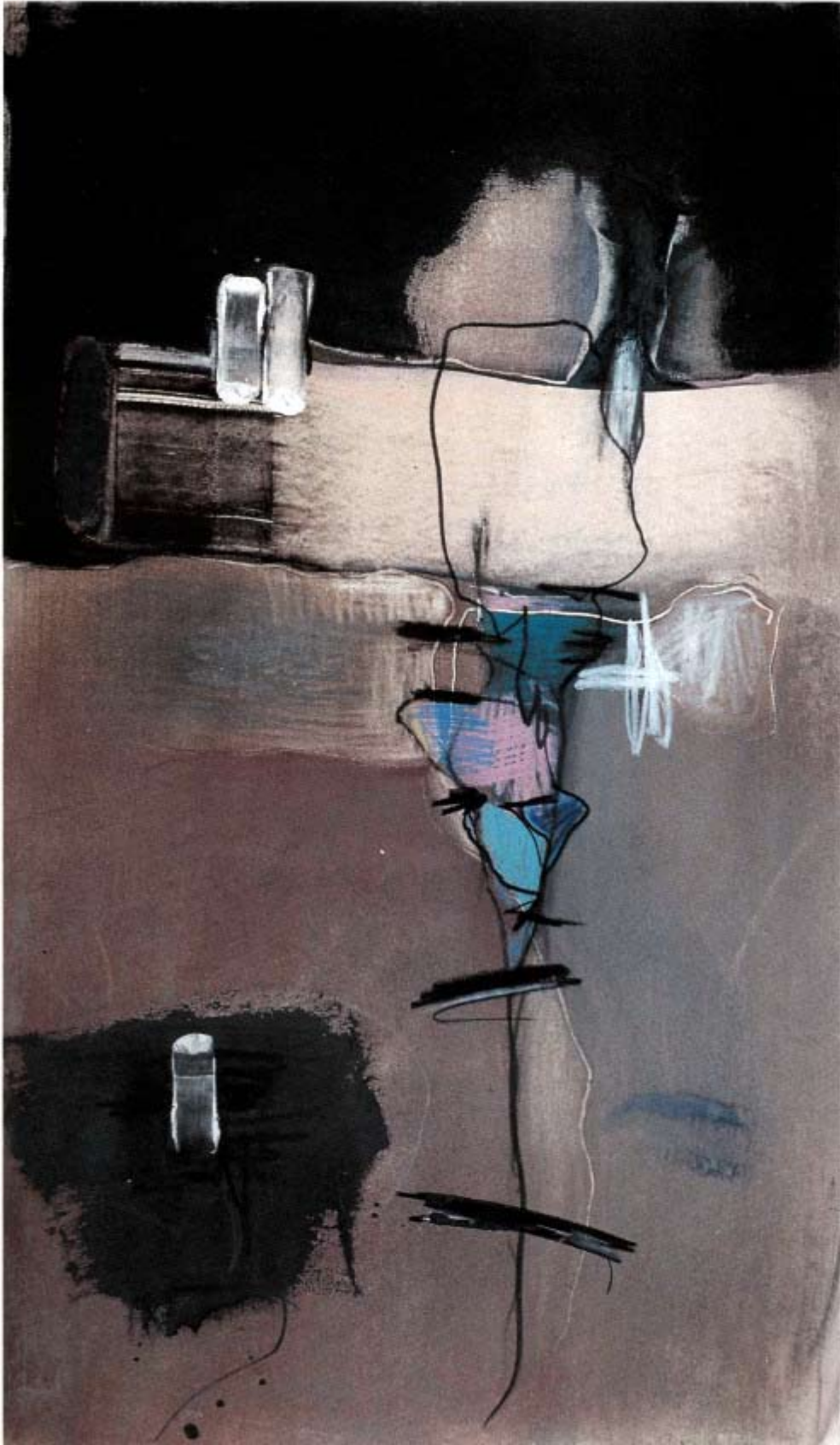
Bildteil

Alle Arbeiten sind in Mischtechnik auf Papier gefertigt und bewegen sich überwiegend in den Maßen um 60 cm Breite und 90 cm Höhe. Titel für die Bilder existieren nicht und ein exaktes Entstehungsdatum gibt es meist auch nicht. Deshalb wurde auf den folgenden Seiten auf sich wiederholende Angaben verzichtet.





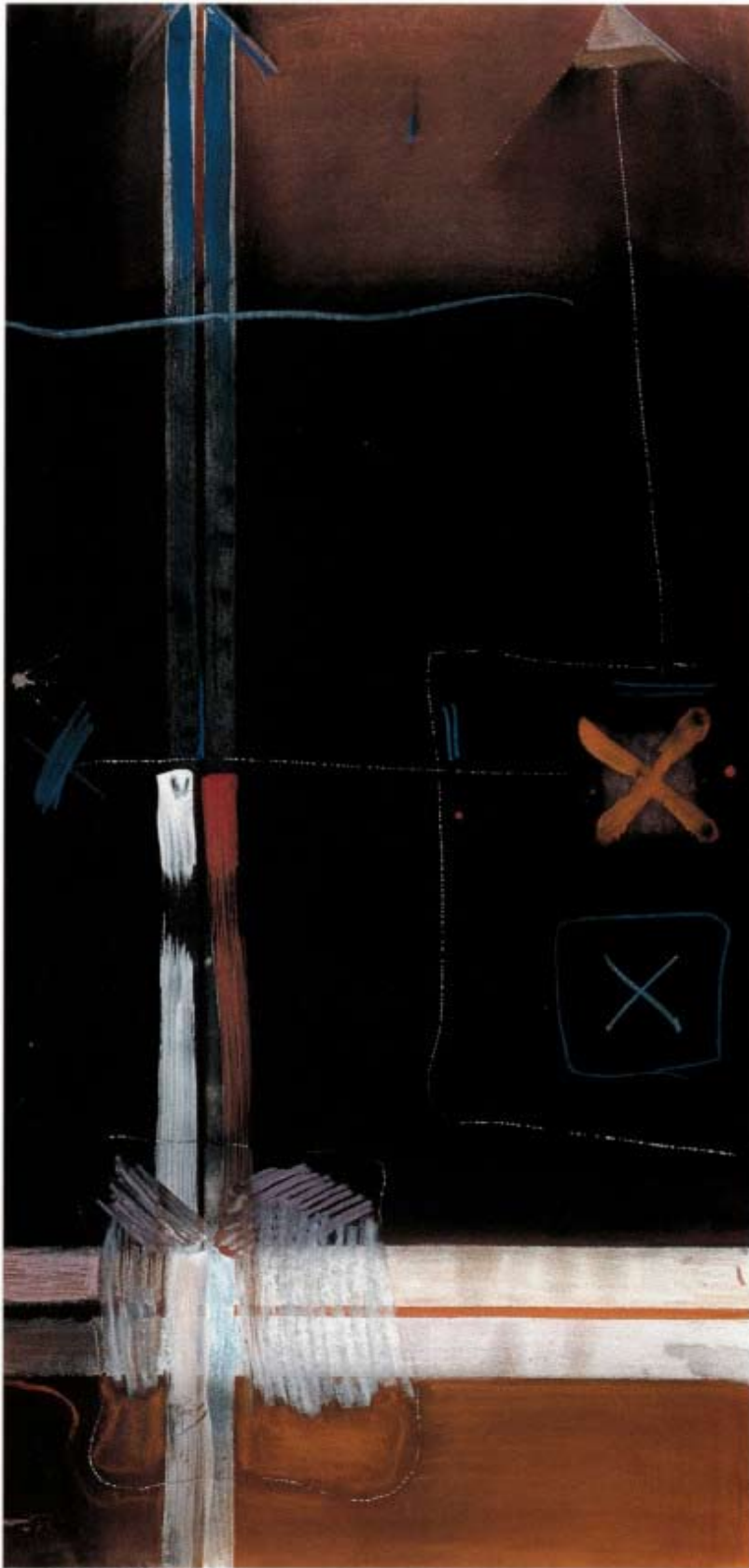






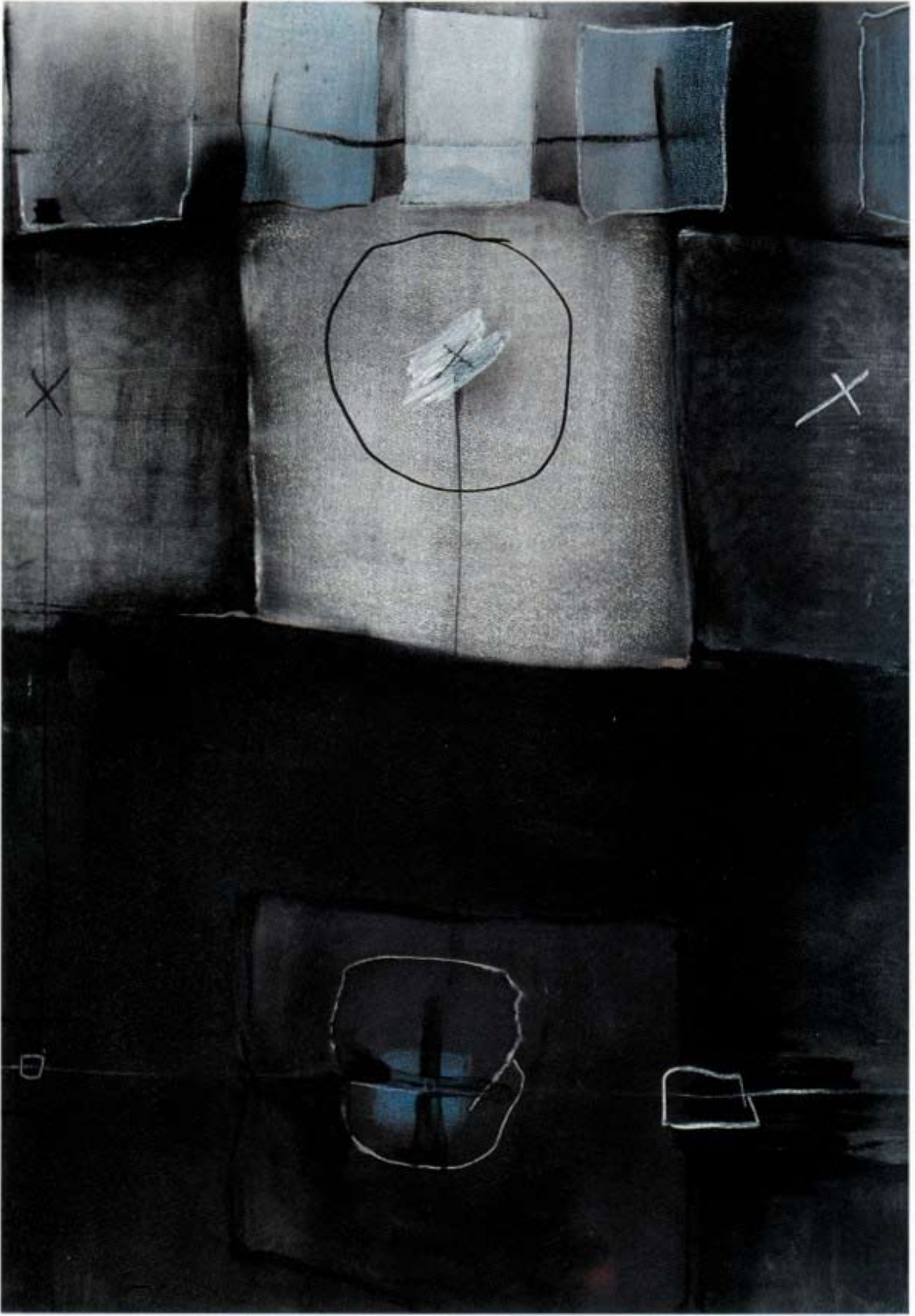




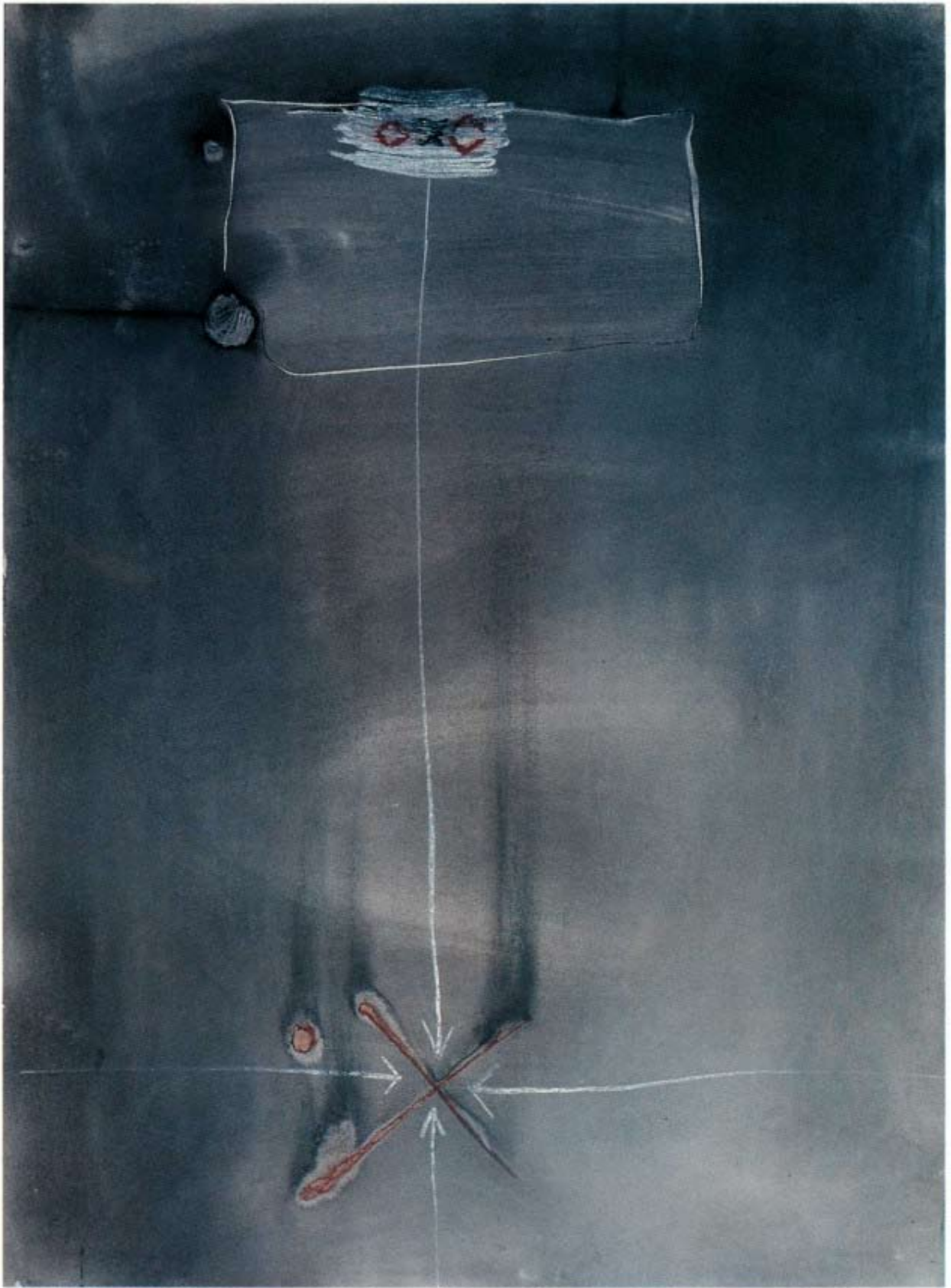






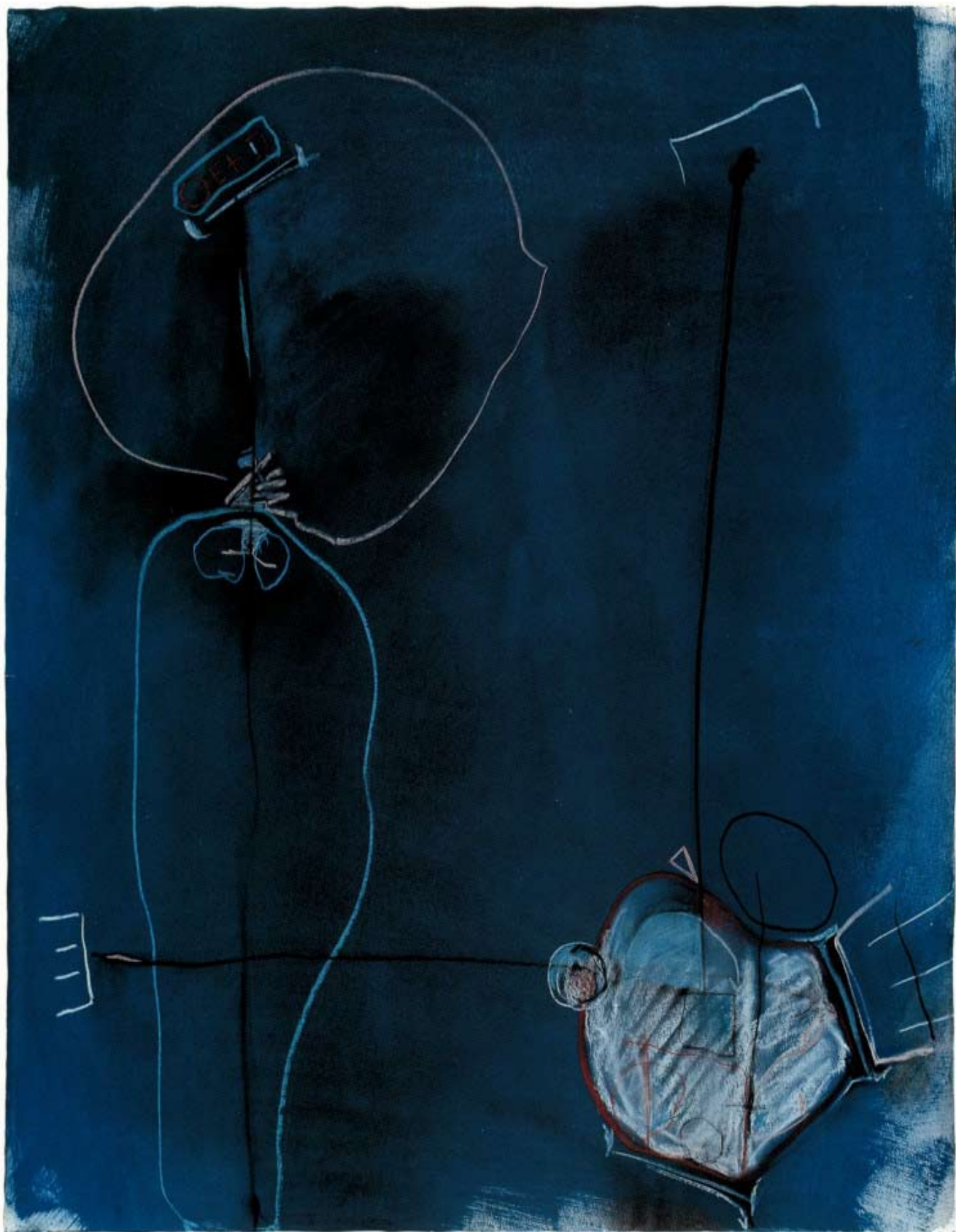






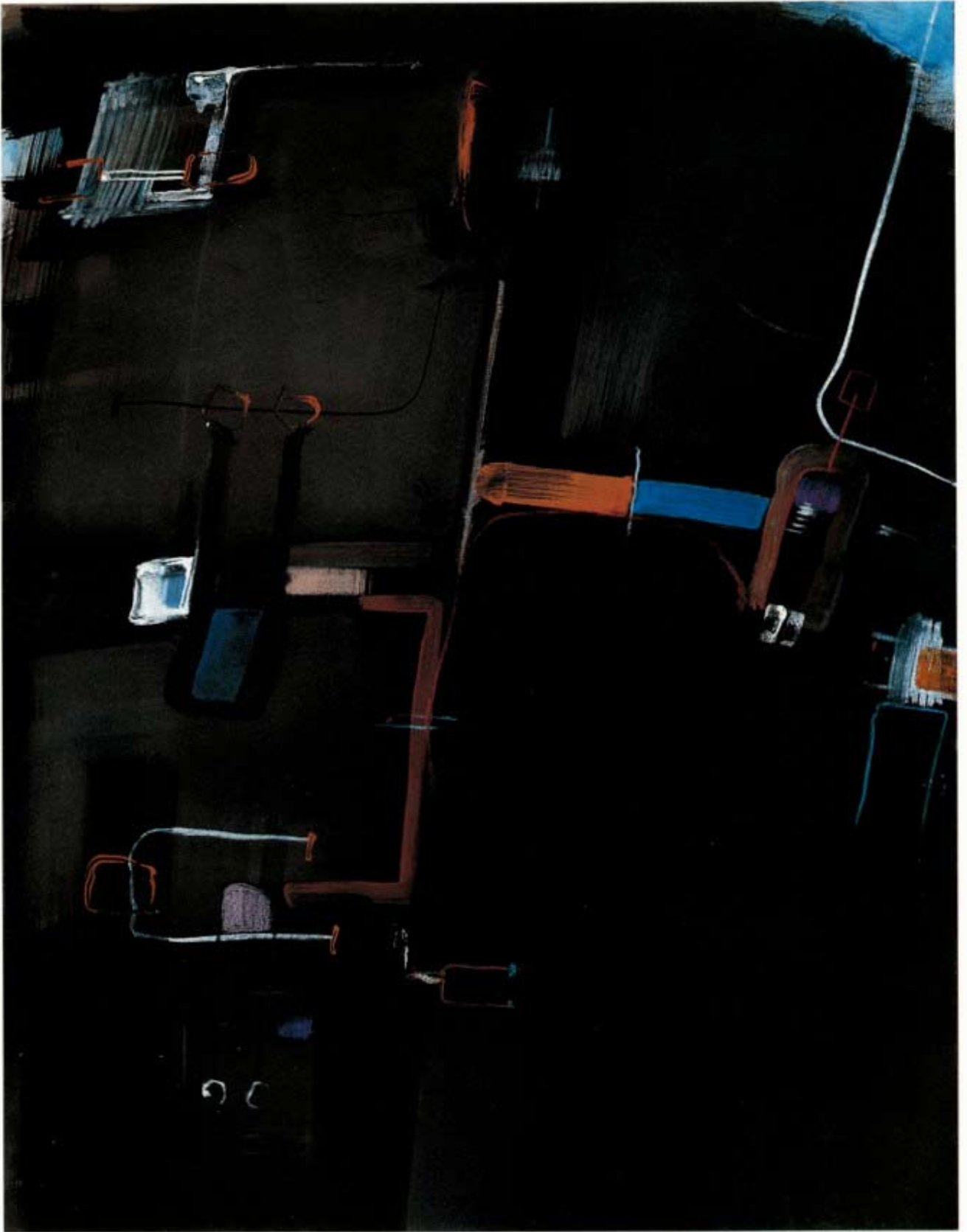


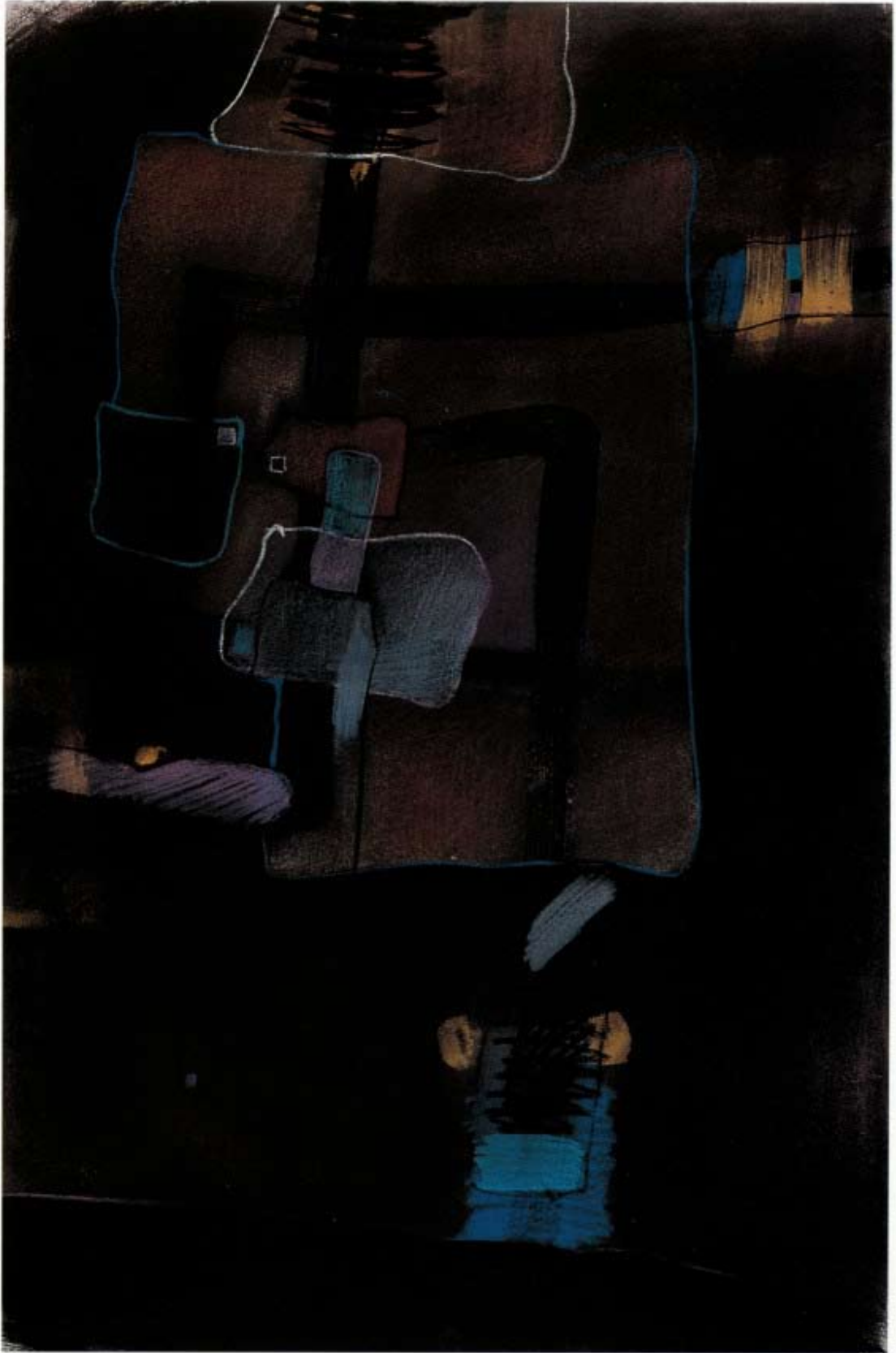


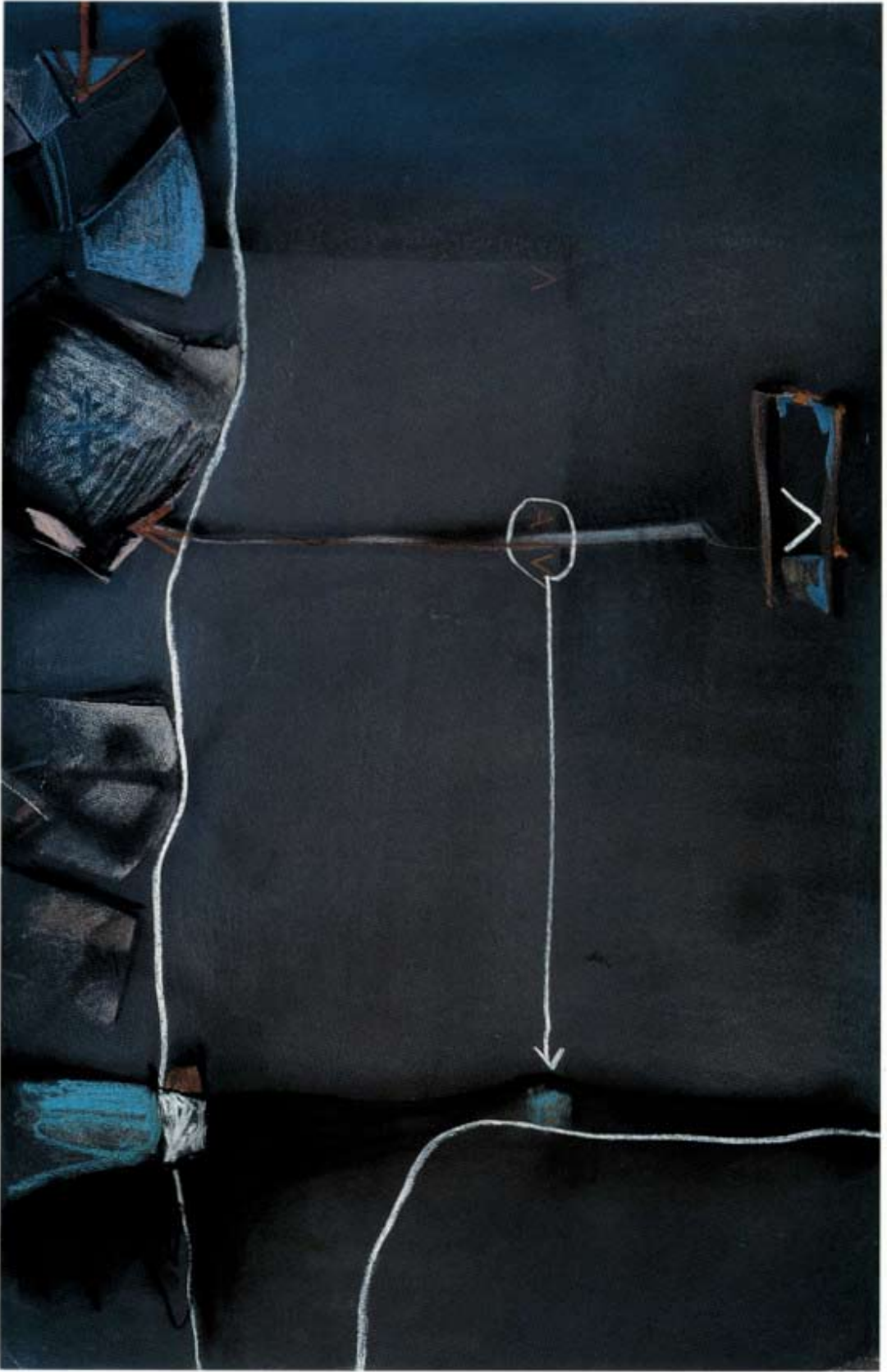








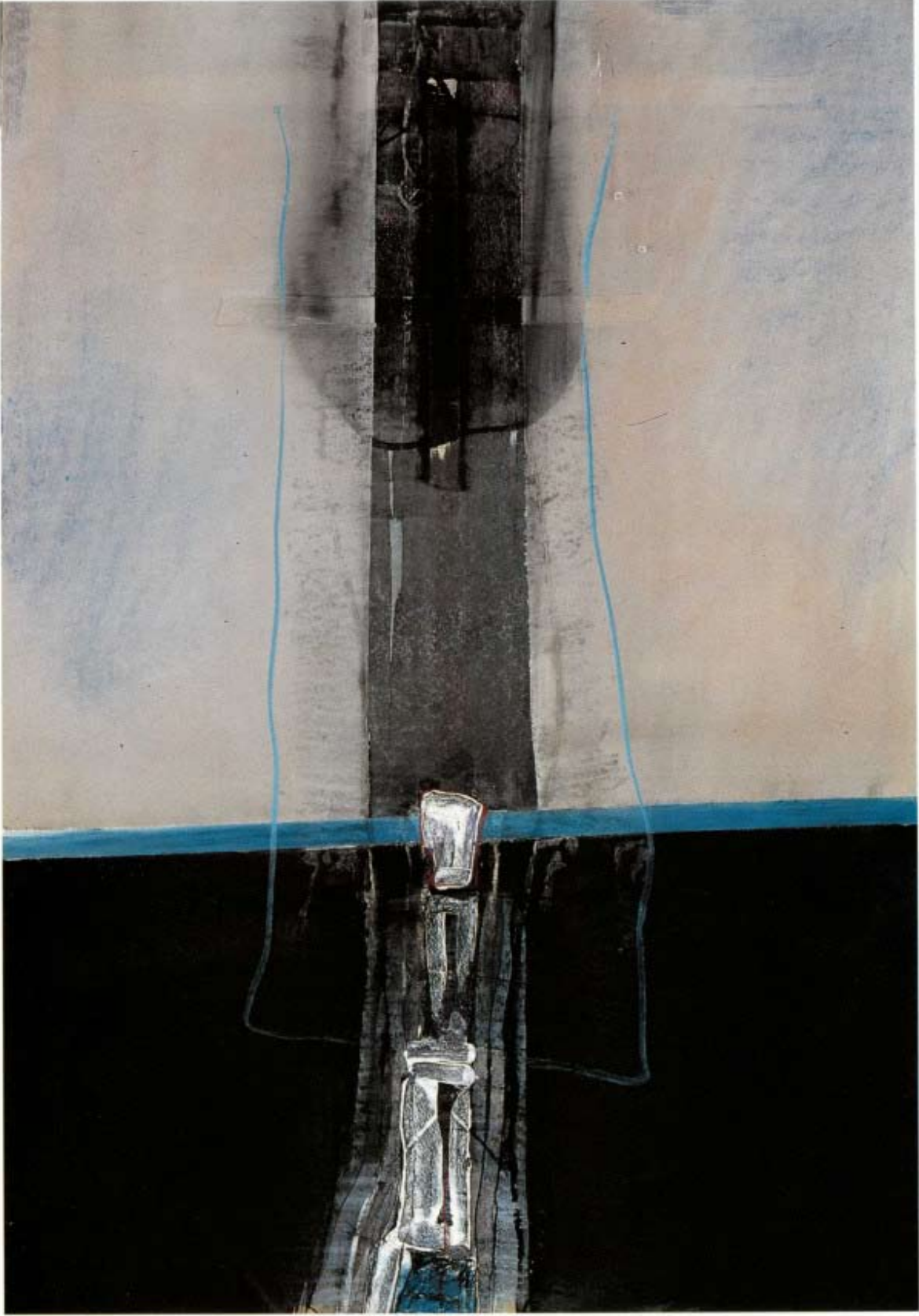




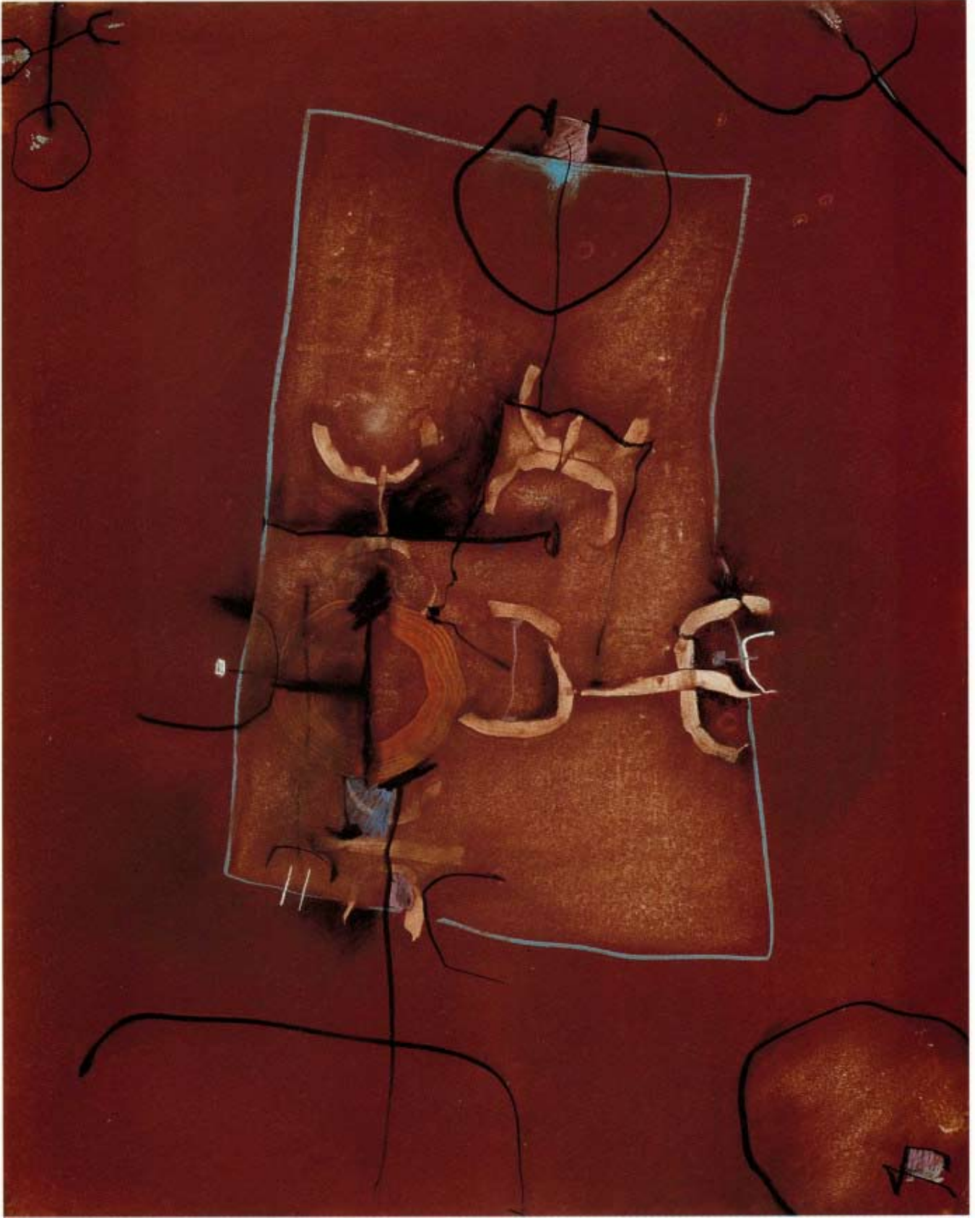


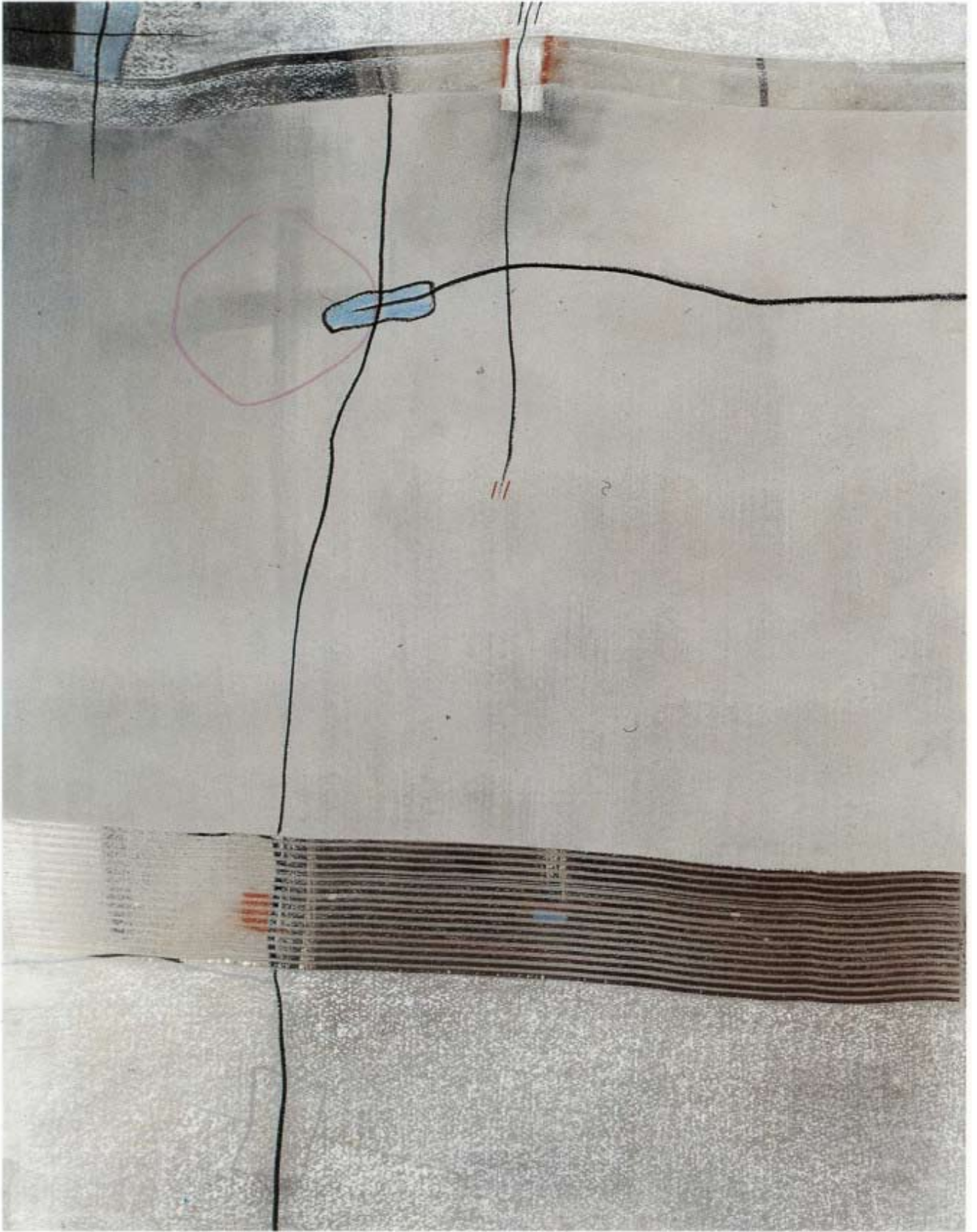


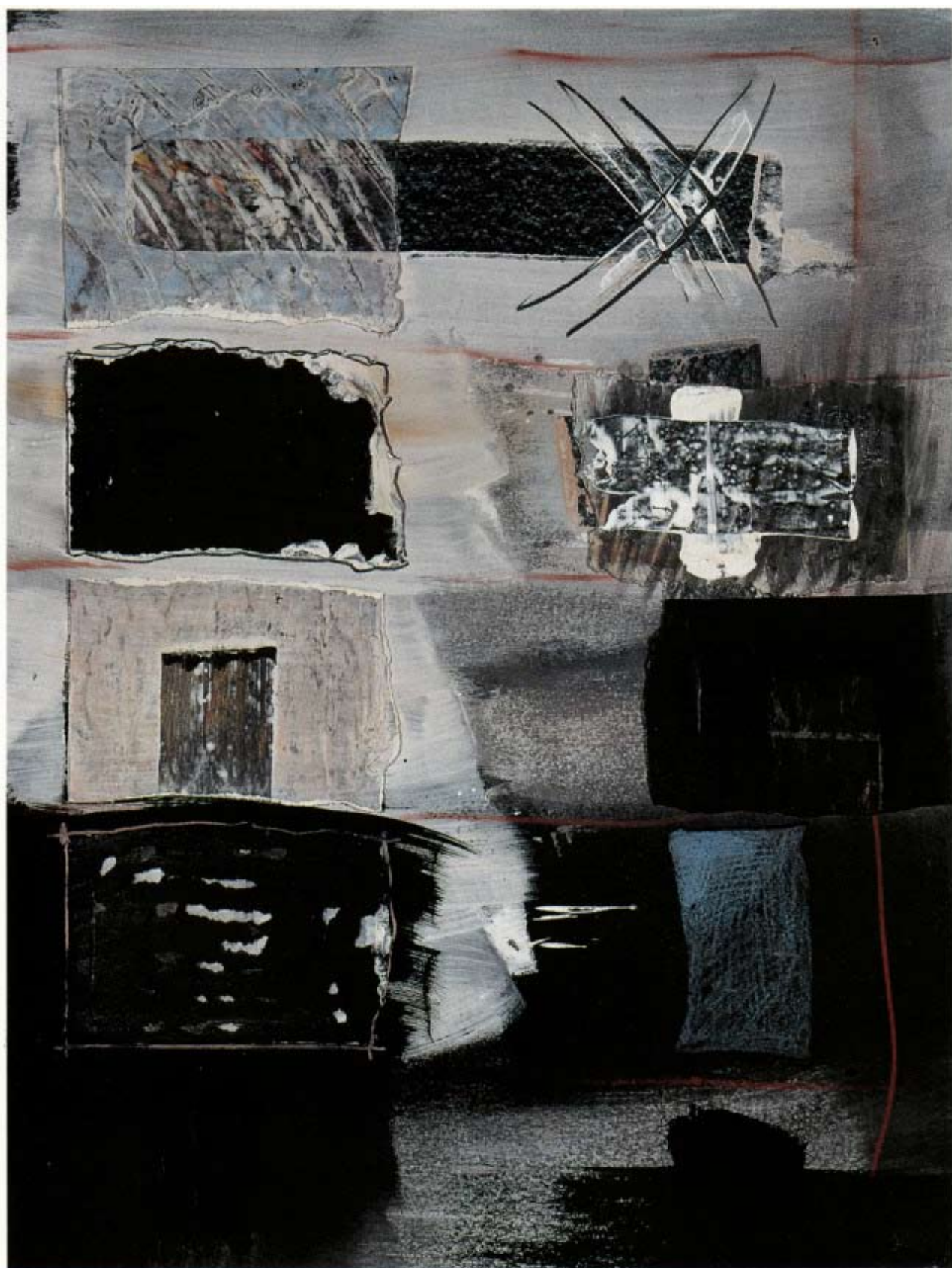






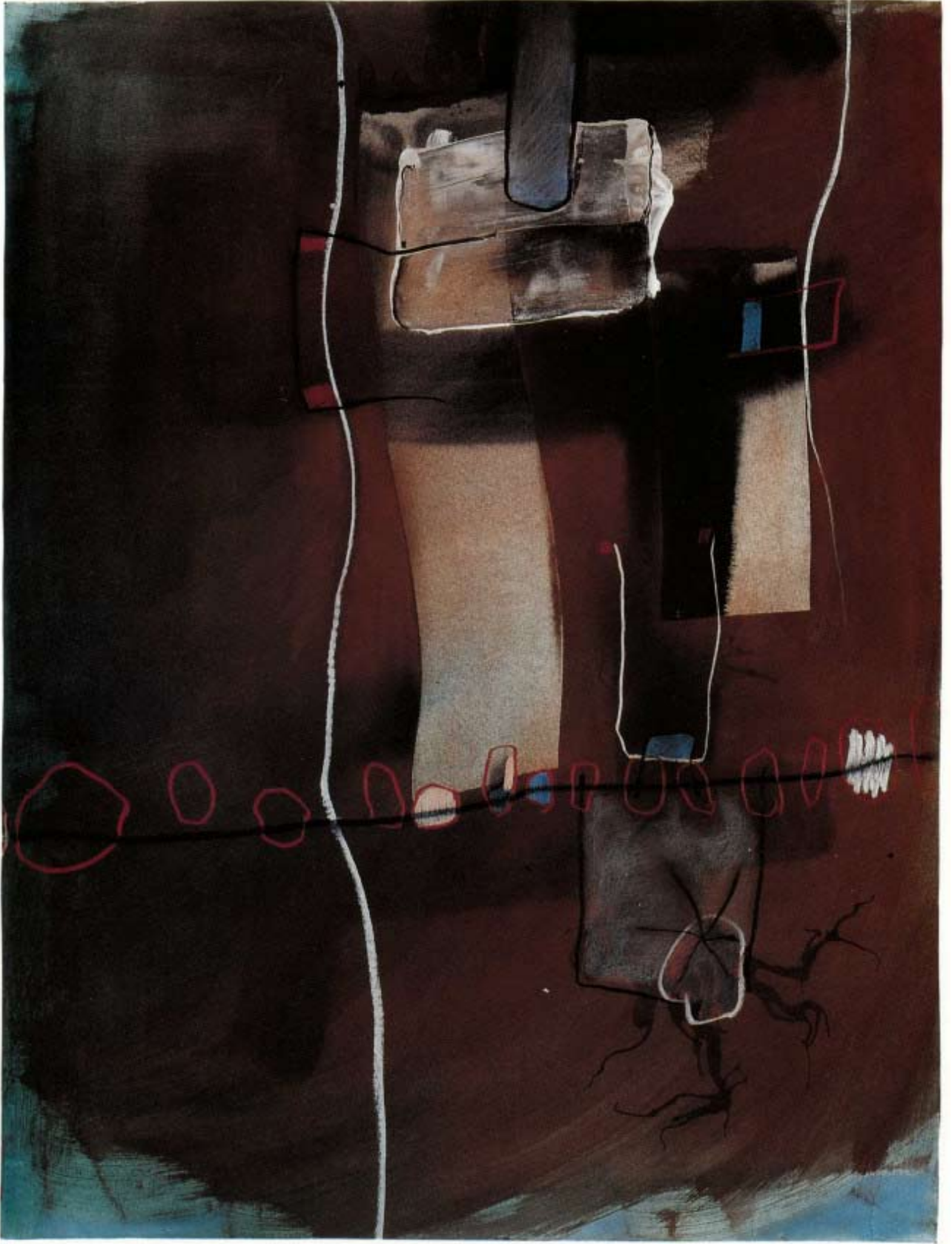


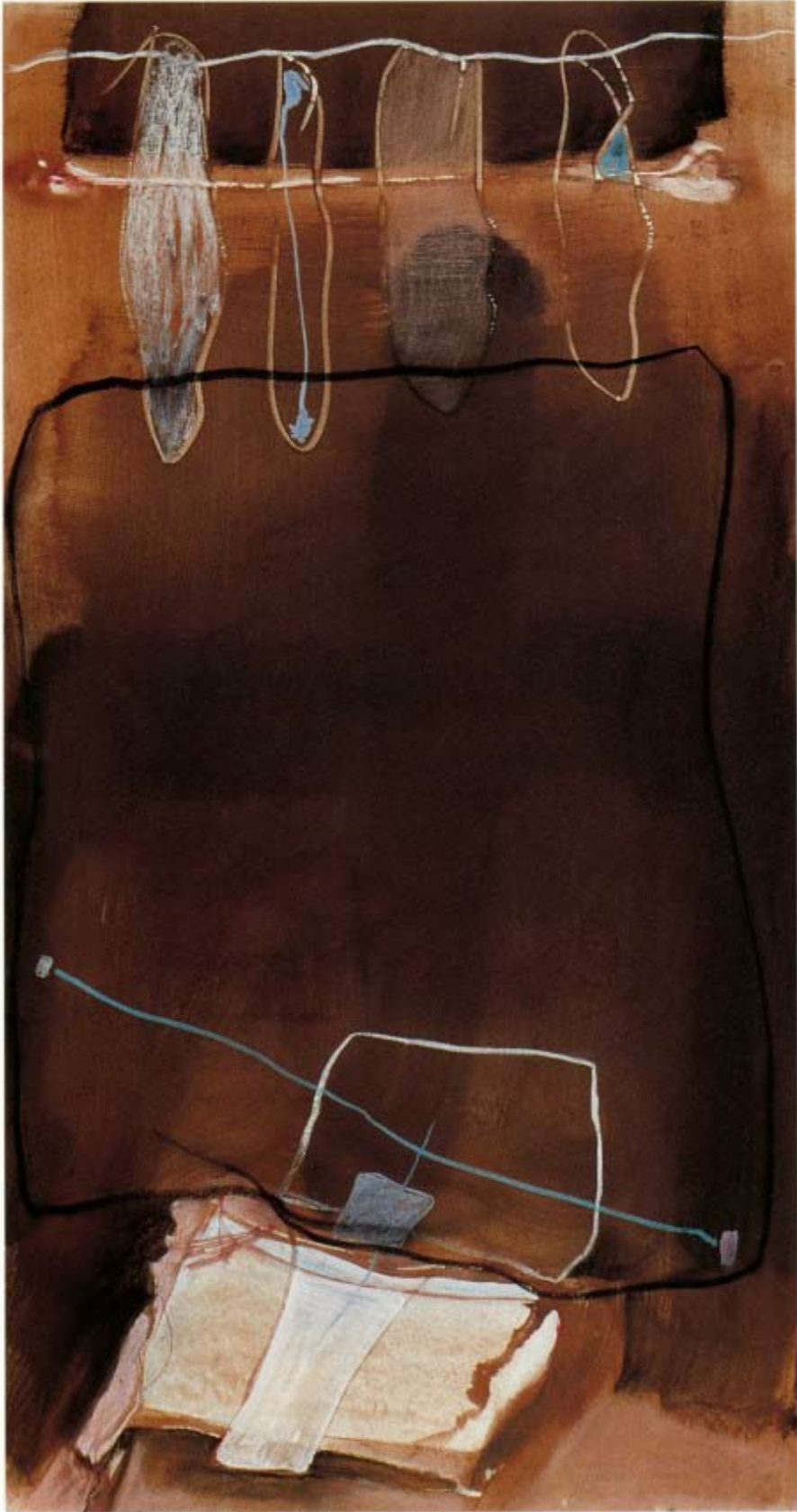




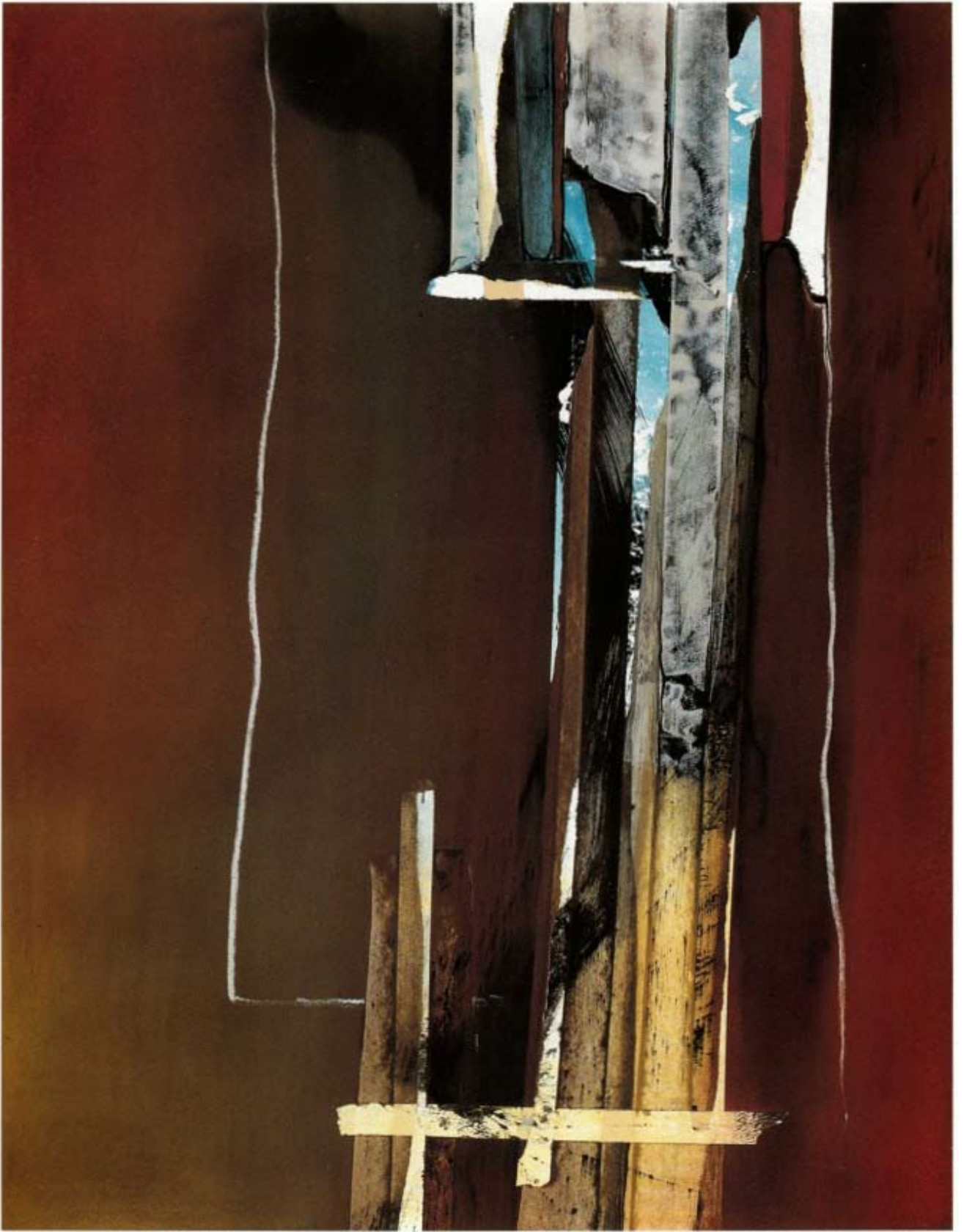


















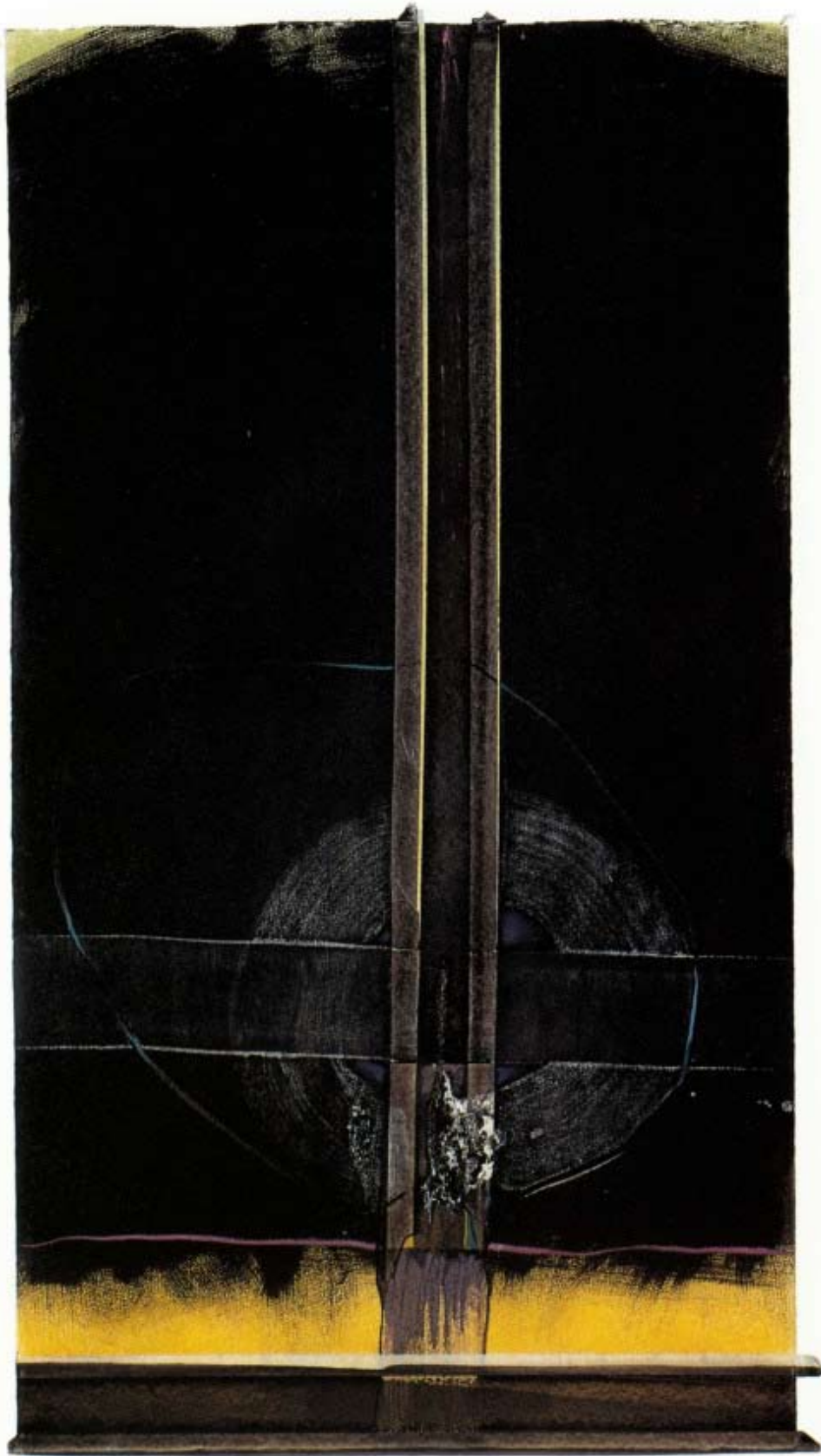


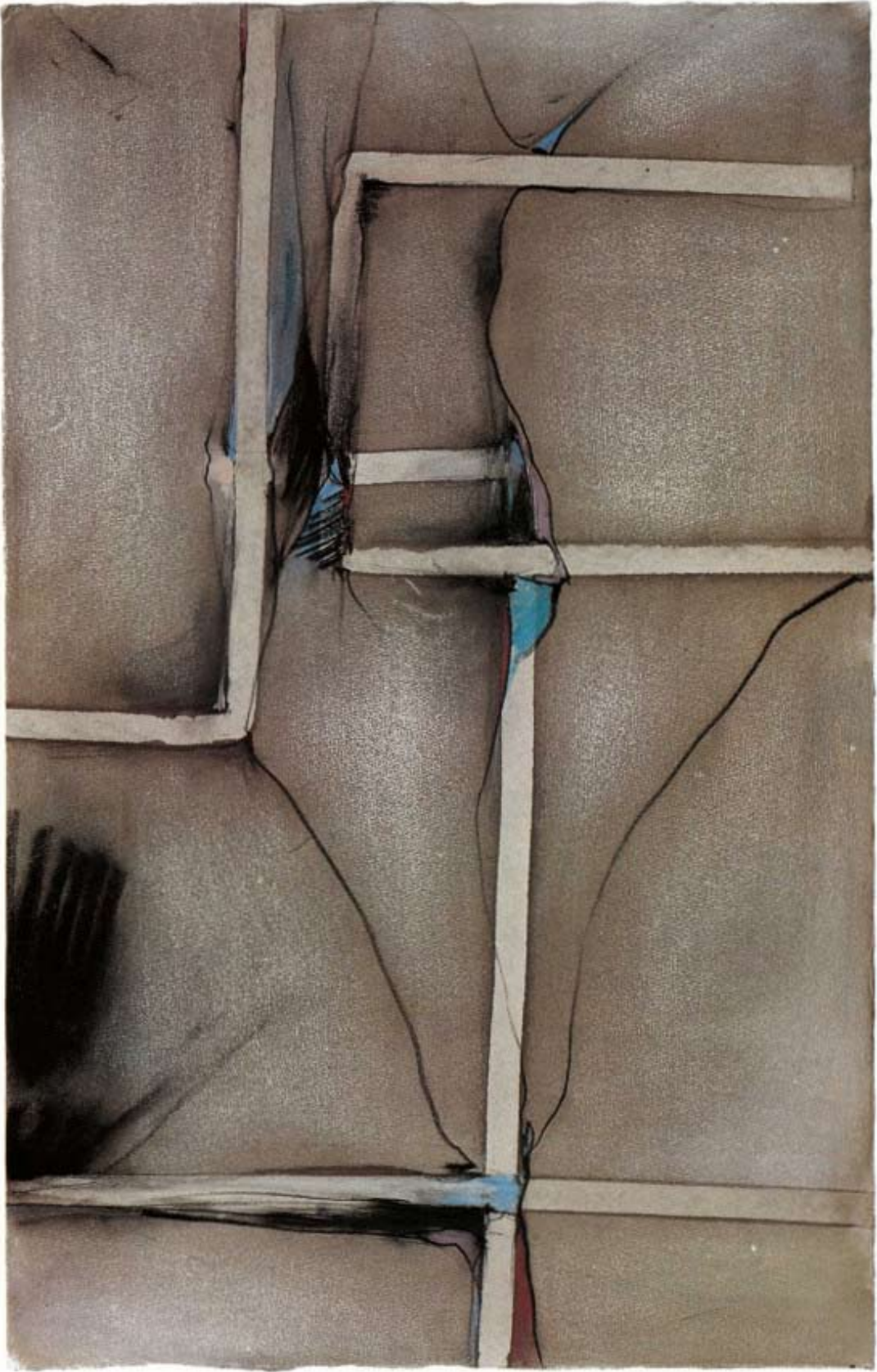




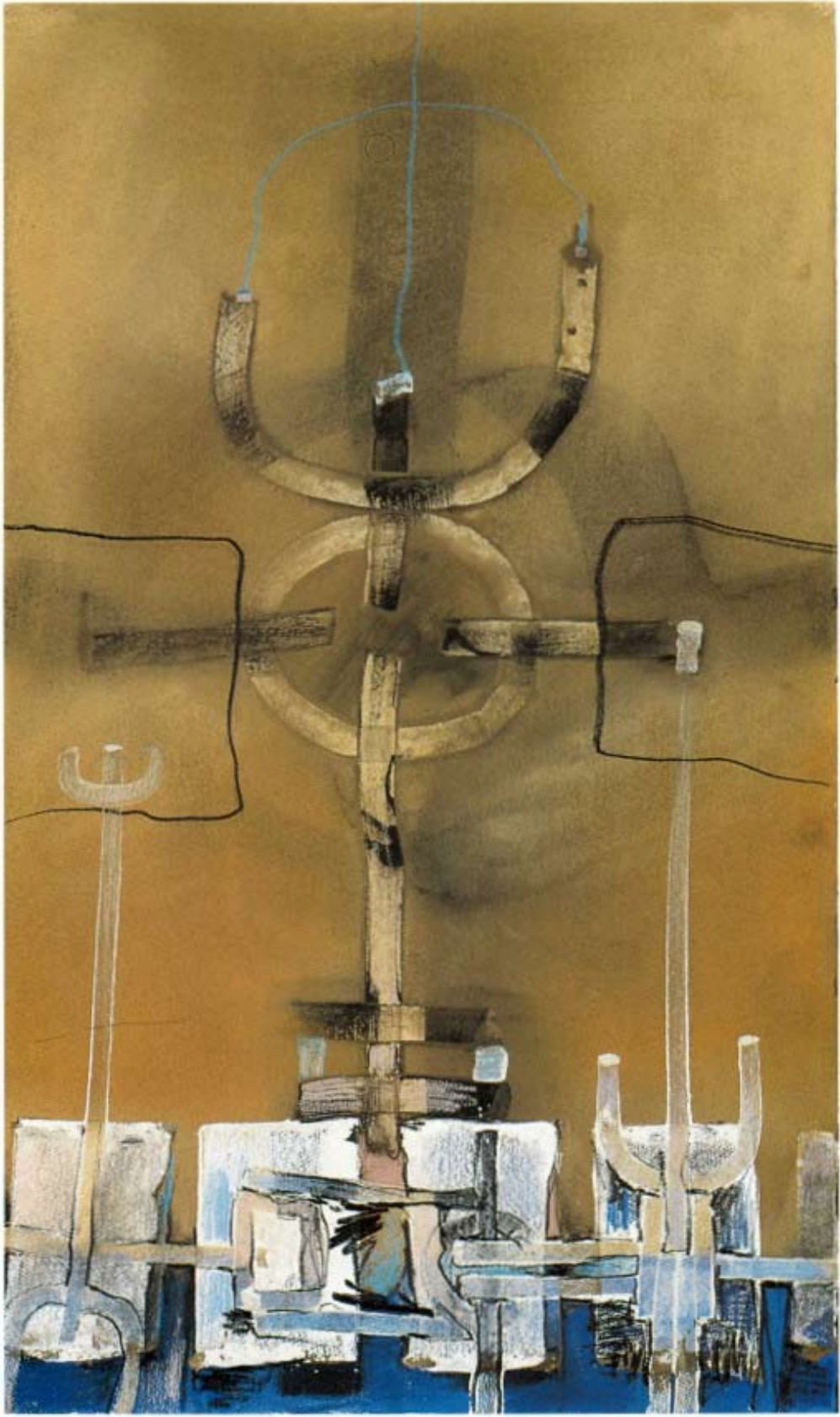


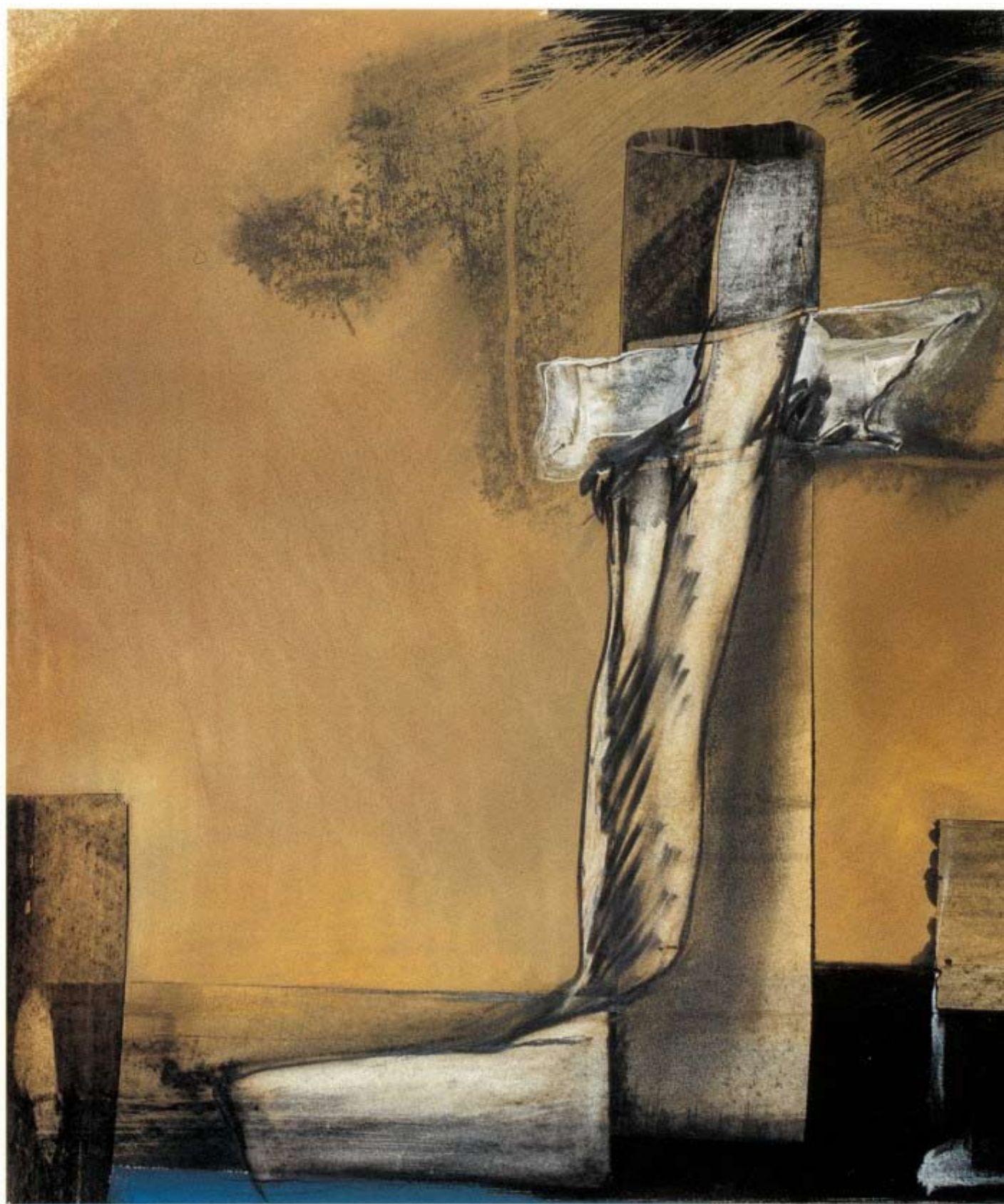


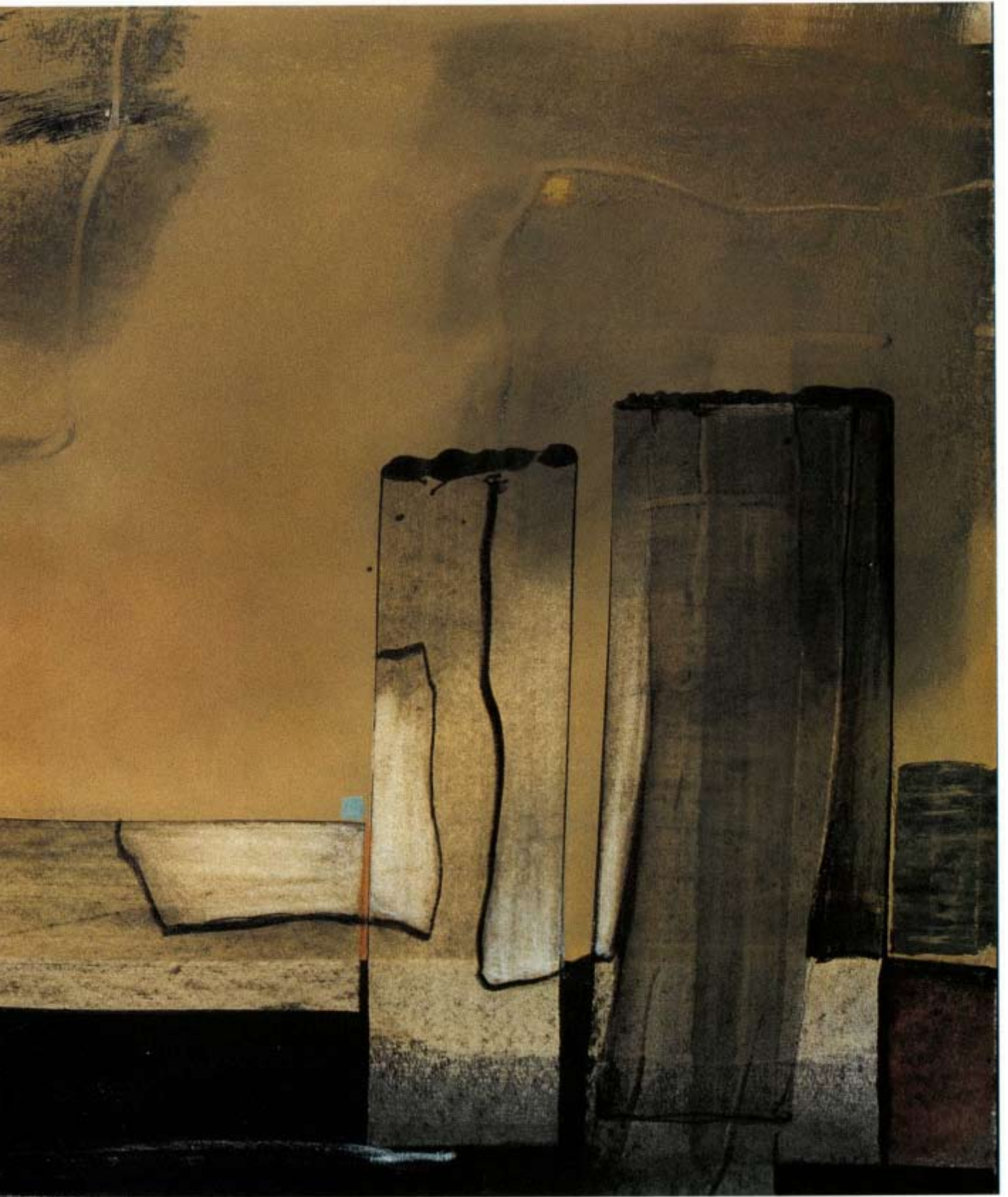


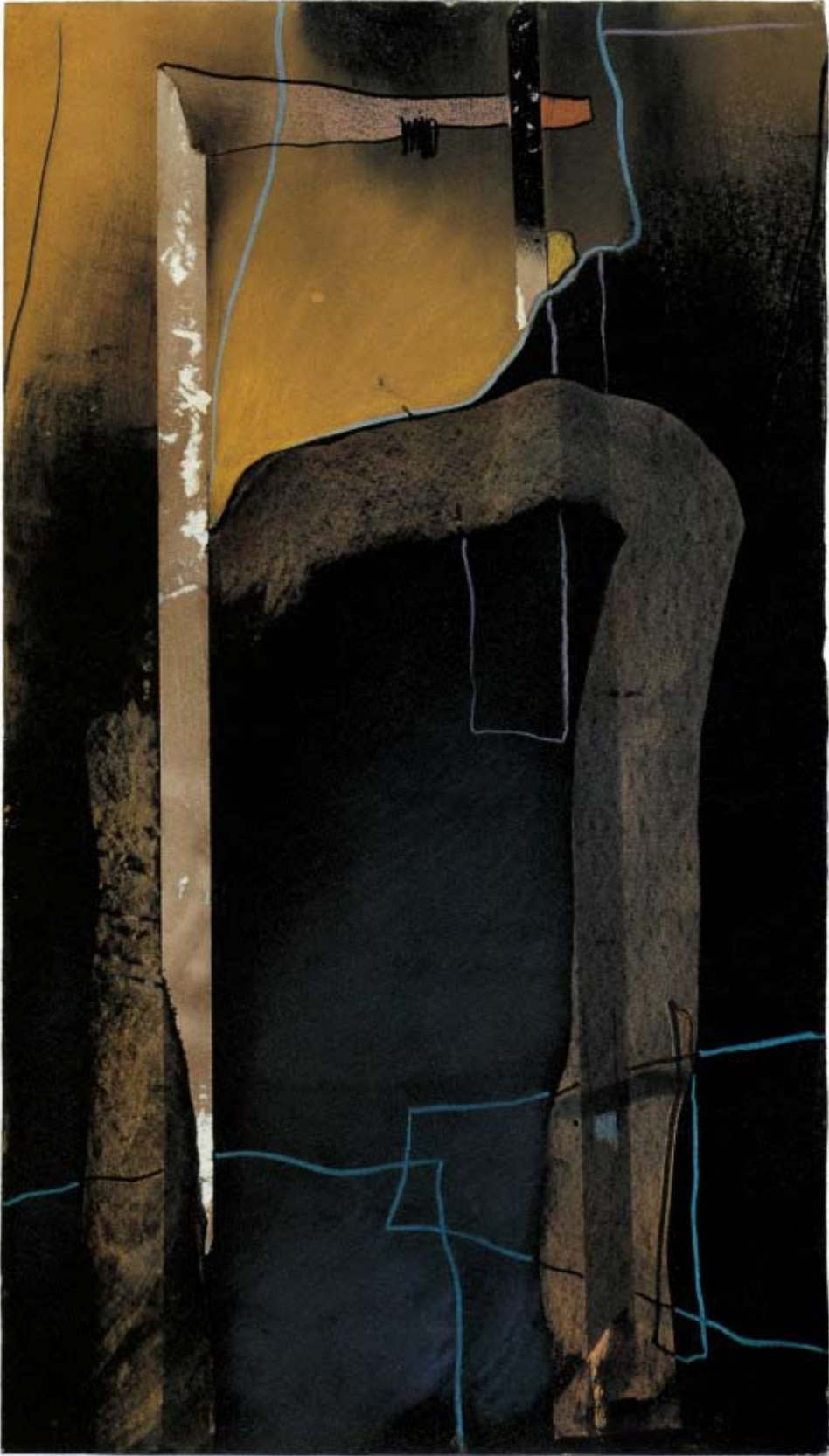


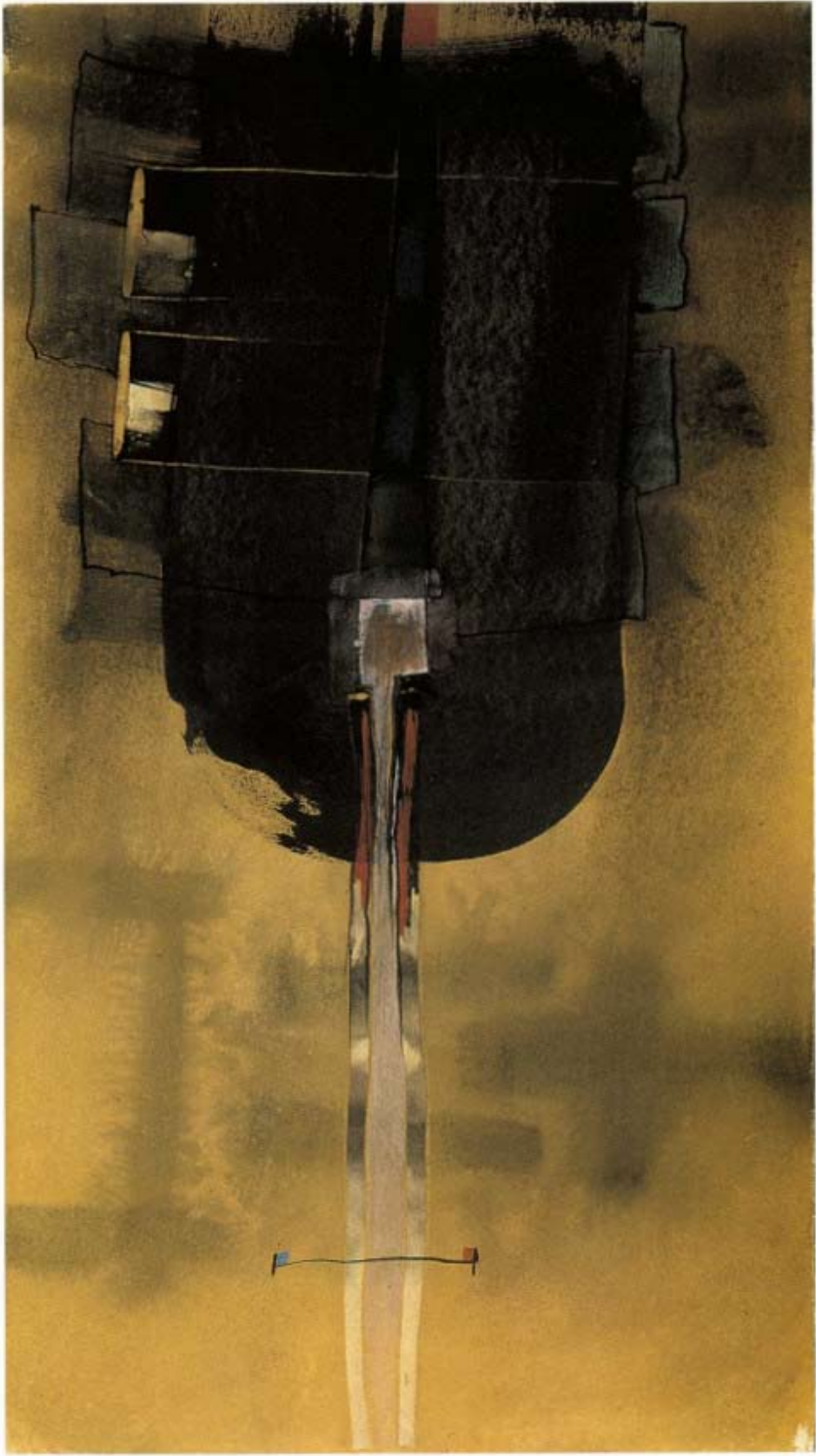




















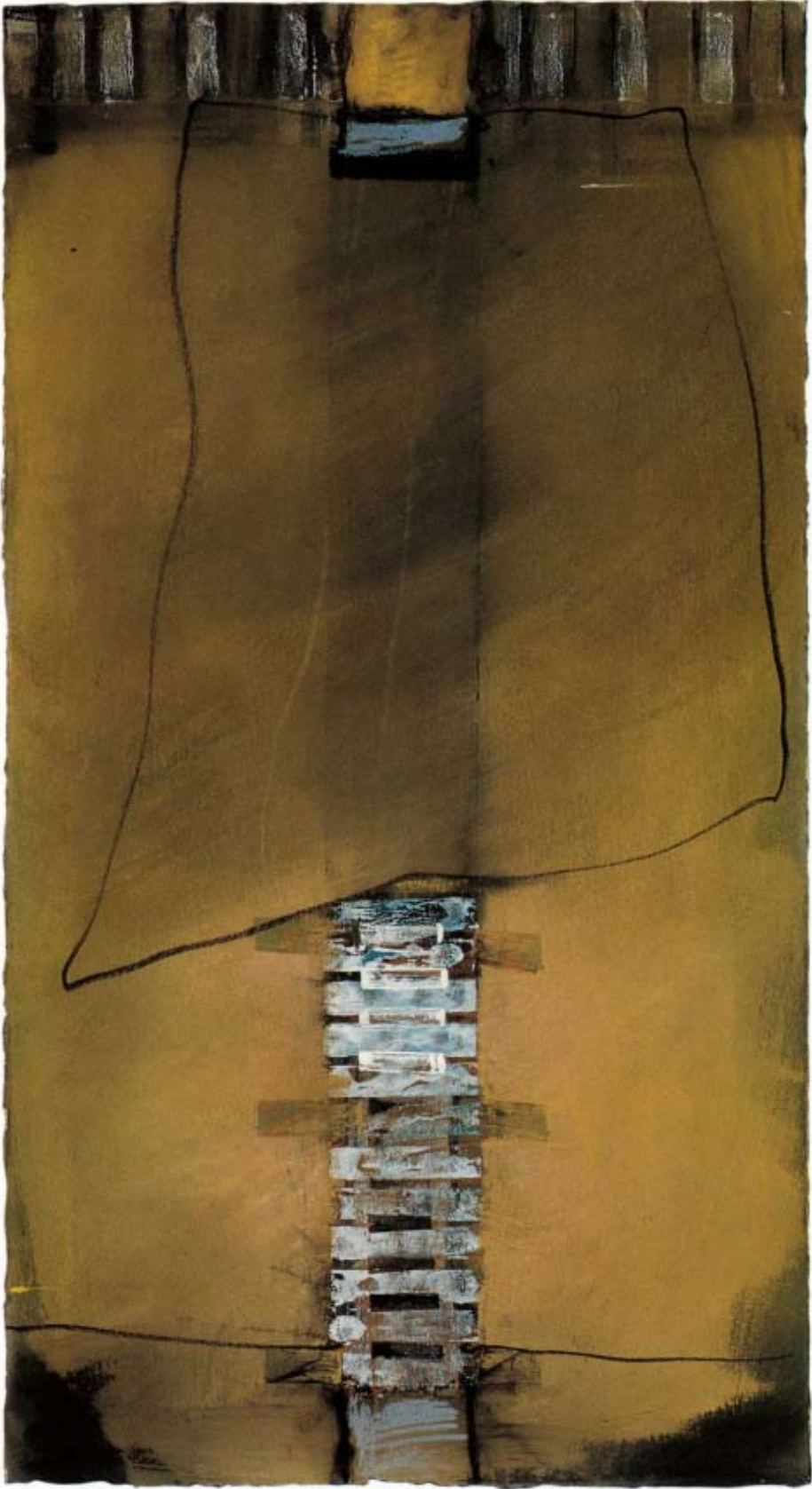


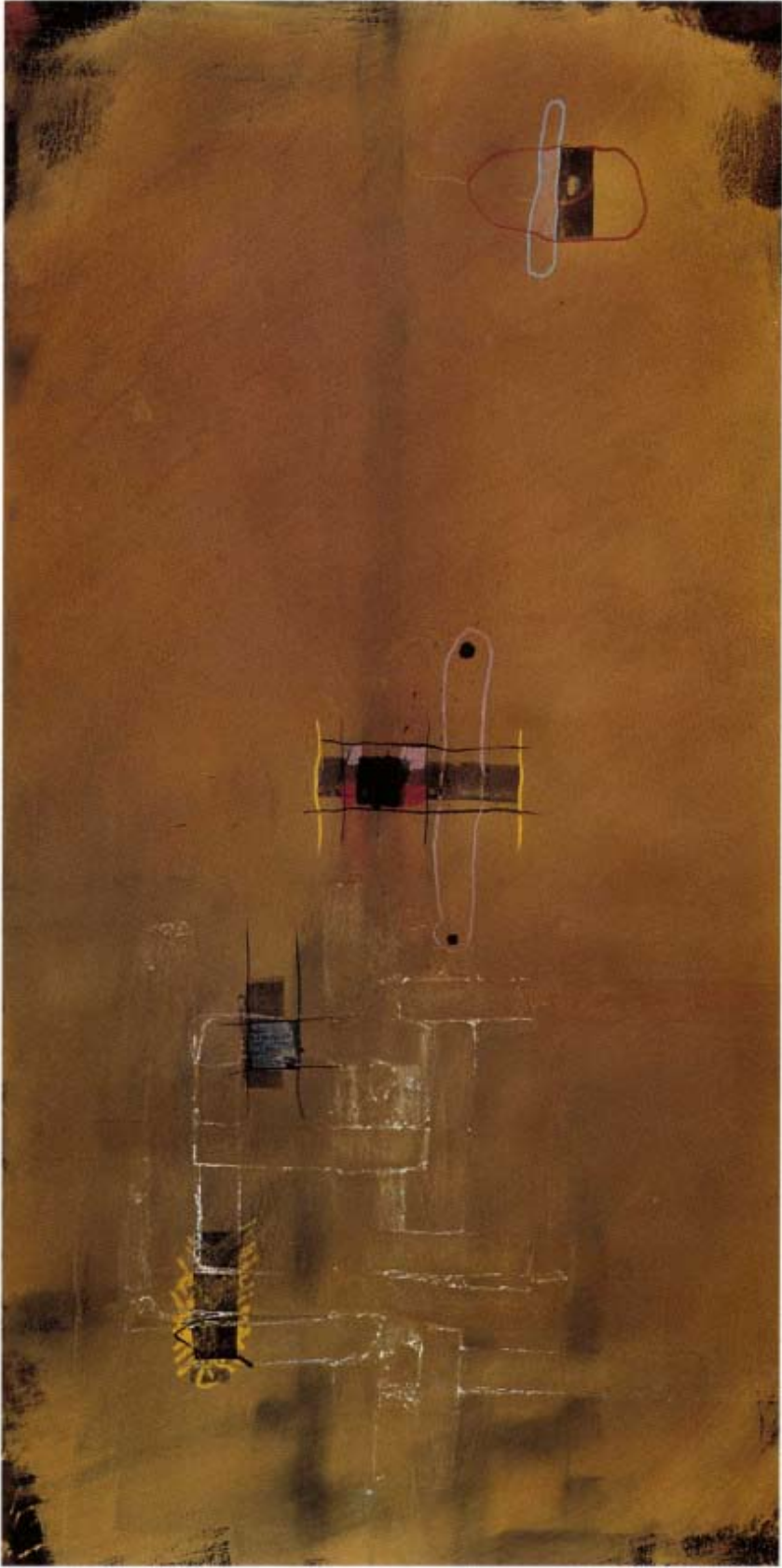




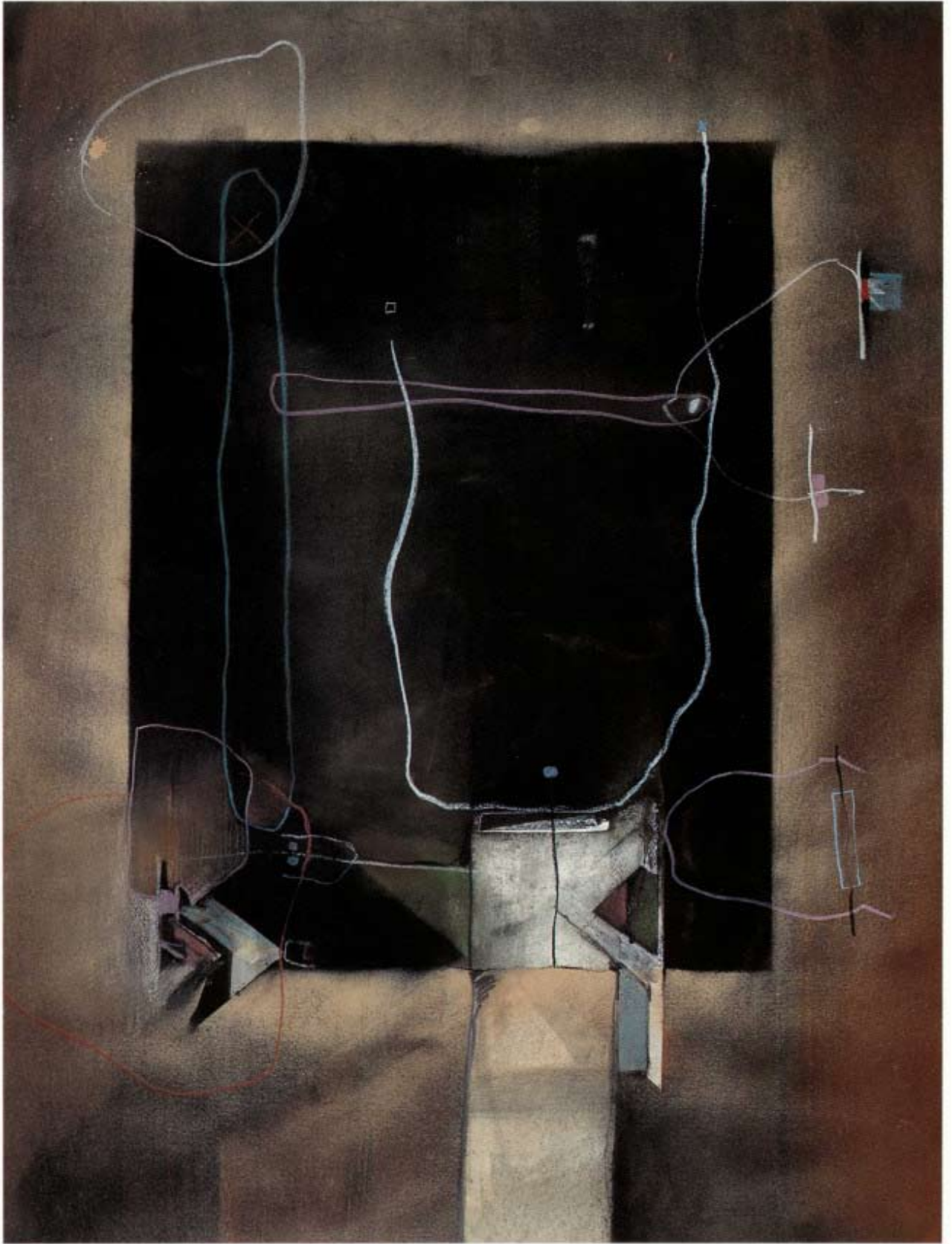








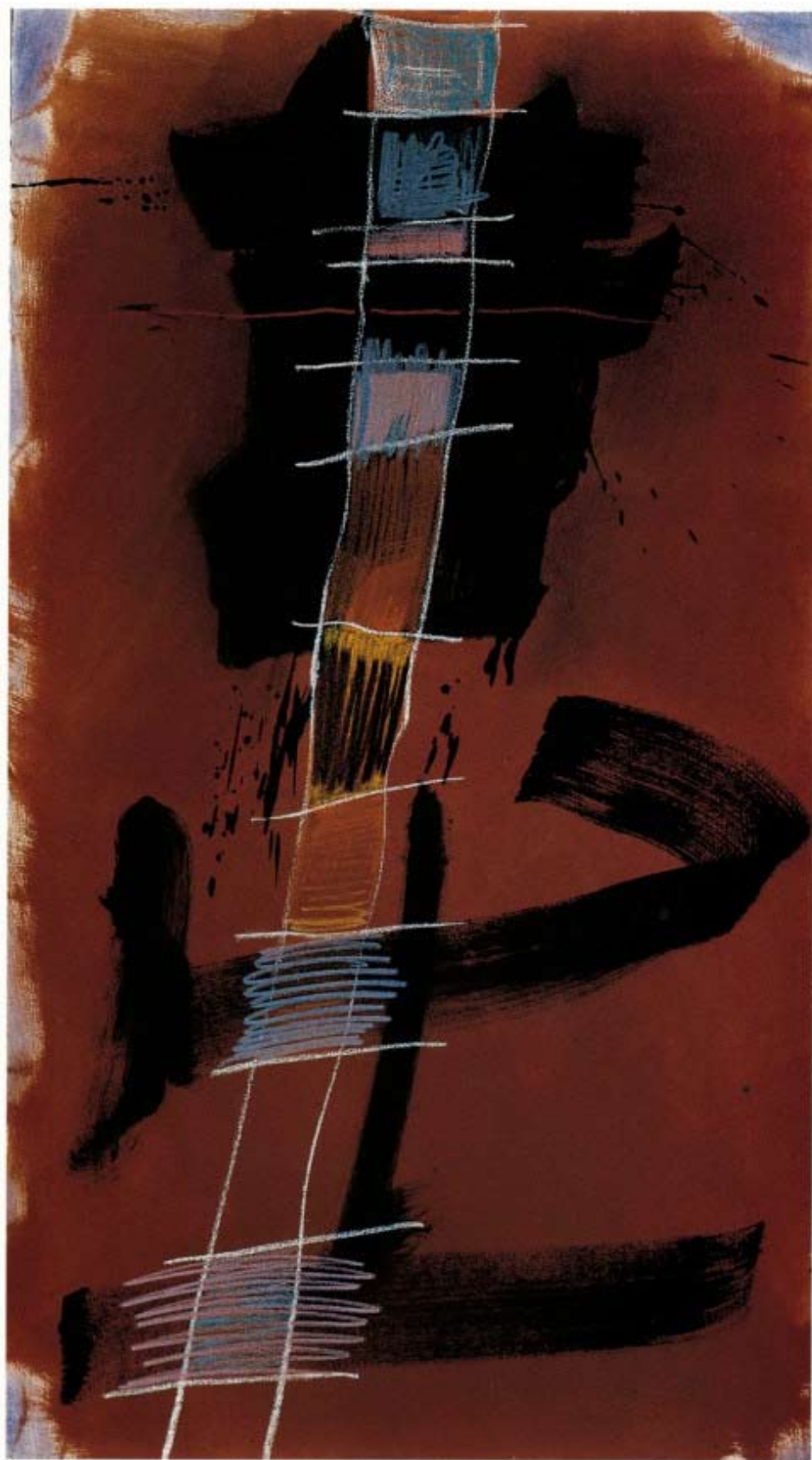


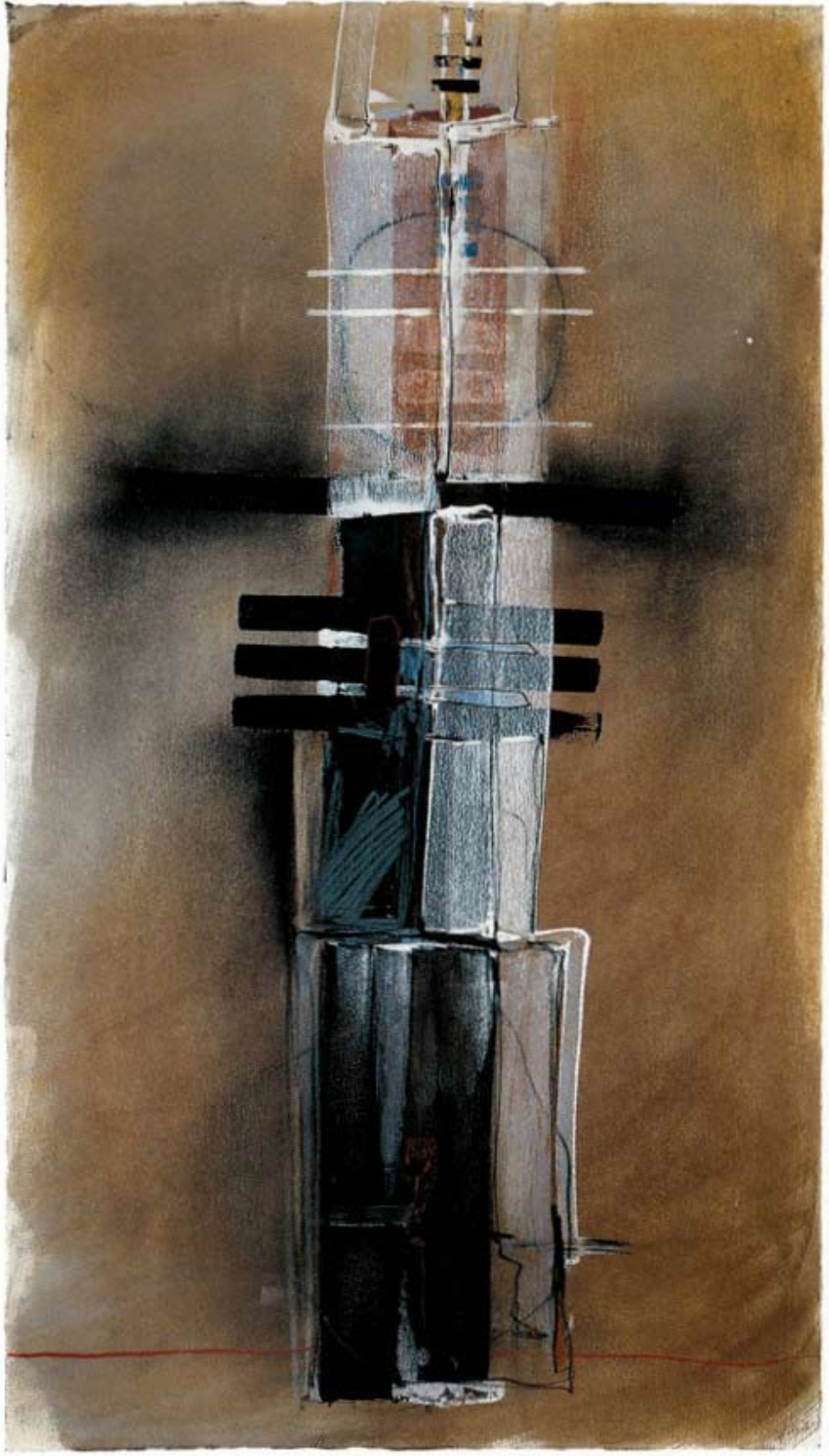


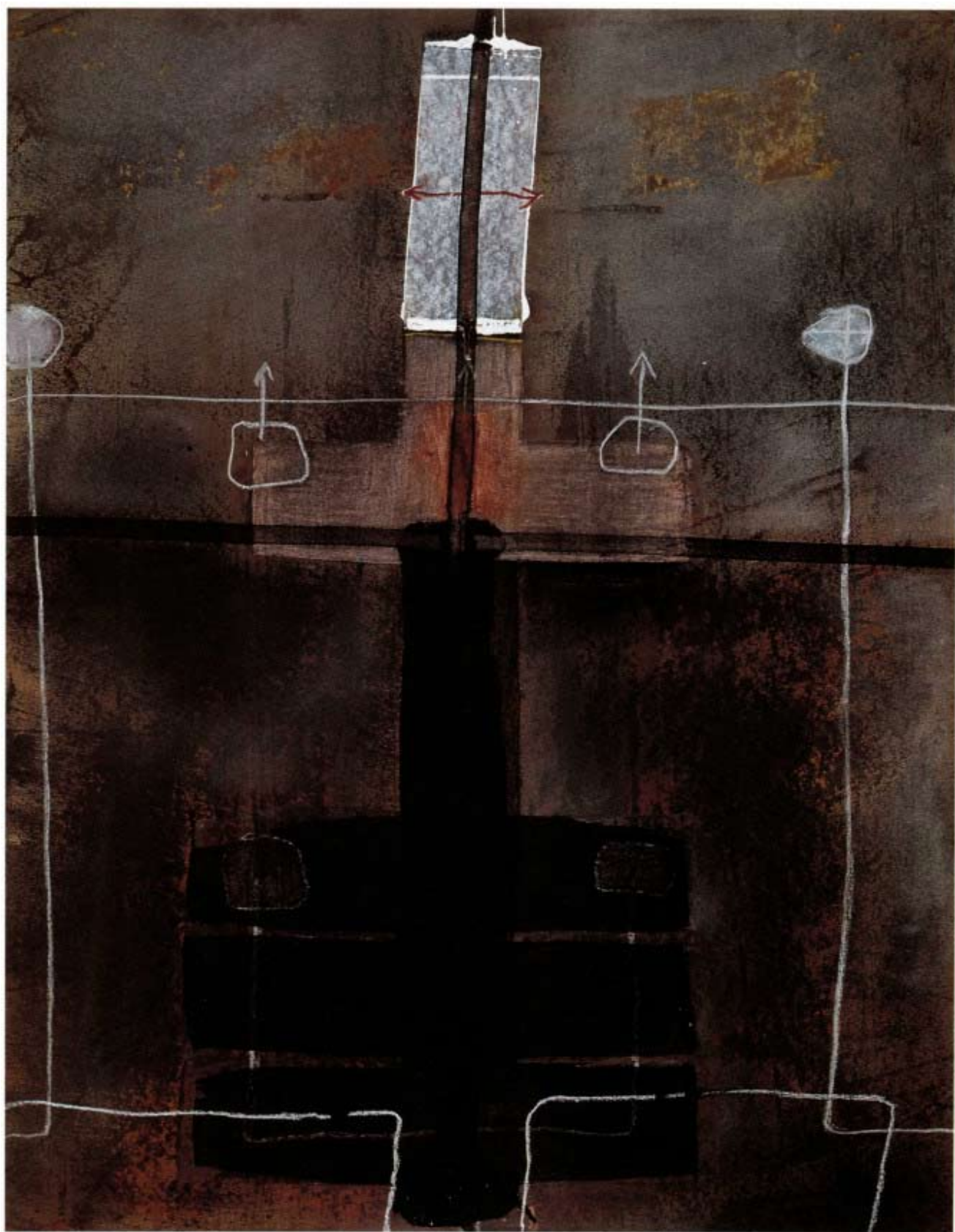


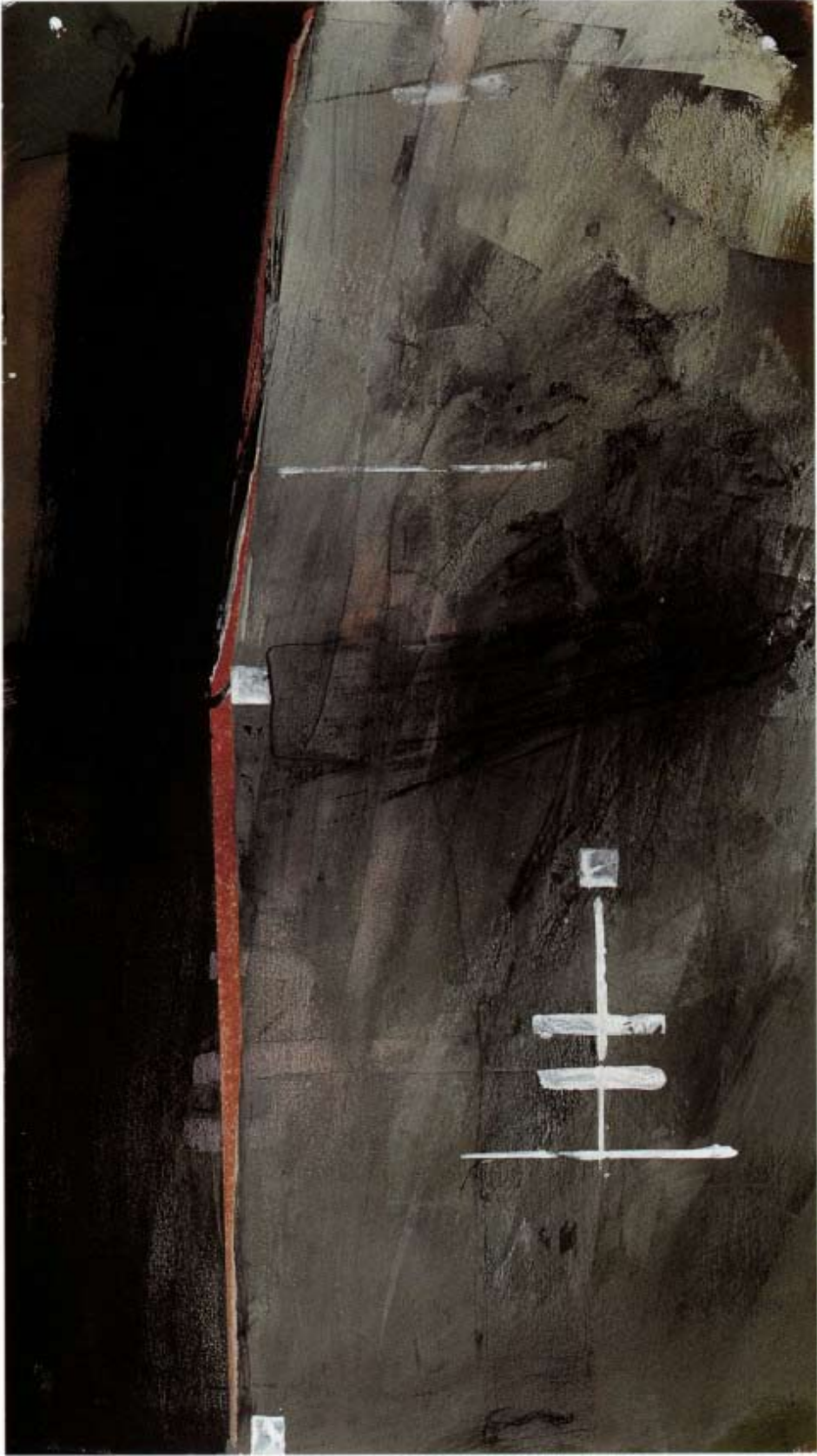


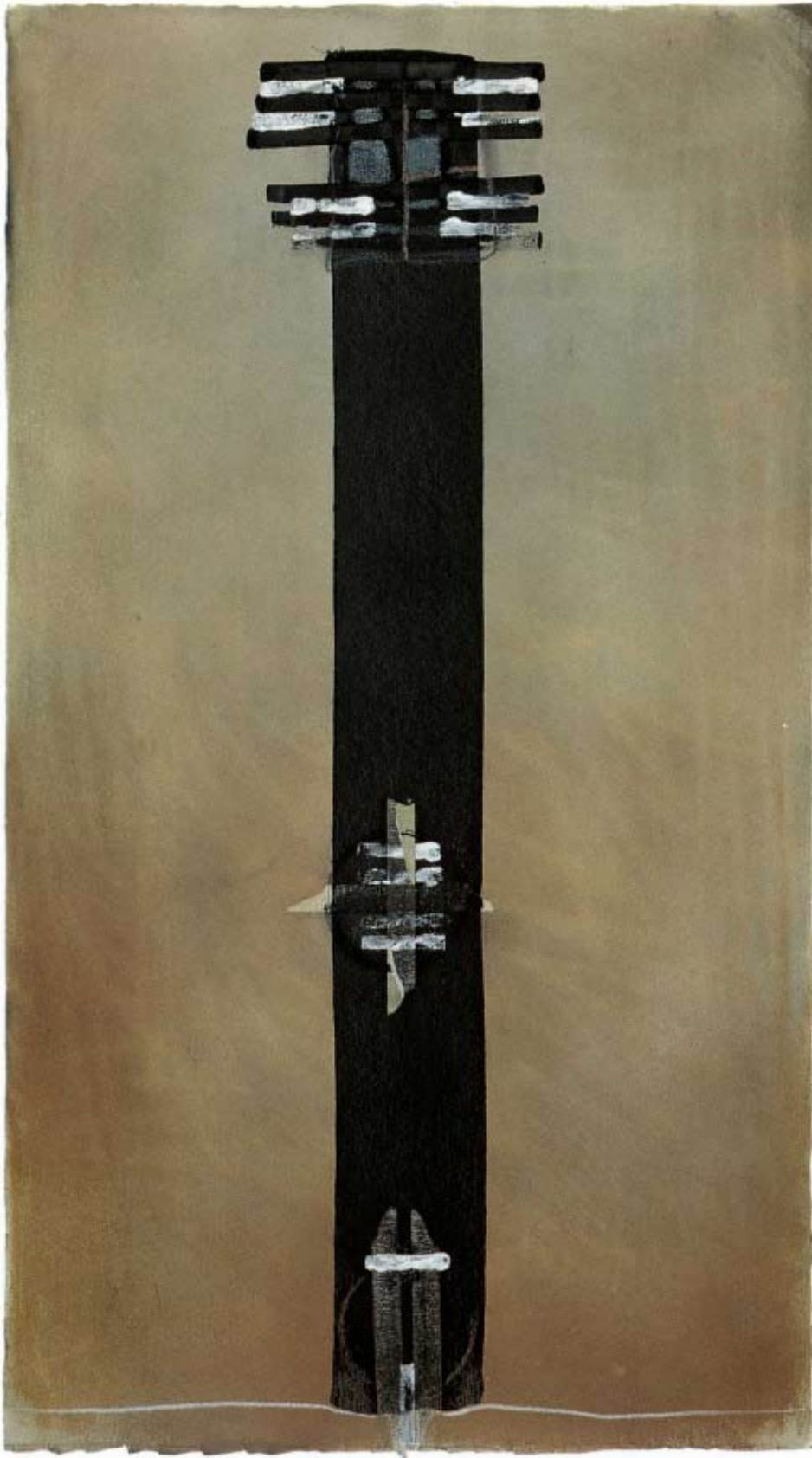












2011