

GERHARD HOEHME

1920–1989

Engführung

HOMMAGE À PAUL CELAN

und eine Folge von Tuschzeichnungen
aus den Jahren 1969 bis 1978

25. November 1990 bis 6. Januar 1991

CLEMENS-SELS-MUSEUM NEUSS

INHALT

	Seite
Zur Ausstellung	4
„Relationen – ein künstlerisches Manifest“ (Gerhard Hoehme)	6
„Die Schnur führt zum Bild“	7
„Die Schnur ist die plastische Form des Heraklit'schen Denkens“ (Gerhard Hoehme)	8
Jutta Assel/Georg Jäger, Gerhard Hoehmes „Engführung“ – „Hommage à Paul Celan“	9
„Ich bin kein Erfinder ...“ (Gerhard Hoehme)	25
„Engführung“ (Paul Celan)	54
Teilabdruck der Ansprache Paul Celans anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, 1958	63
Paul Celan – Lebensdaten	64
„Das Bild ist kein Abbild ...“ (Gerhard Hoehme)	65
„Bilder sind eine Gleichung ...“ (Gerhard Hoehme)	66
„Konsequenzen aus dem Tachismus“ (Gerhard Hoehme)	66
„Den Gesetzen der Fläche ...“ (Gerhard Hoehme)	68
„Zeichnen: bezeichnen ...“ (Gerhard Hoehme)	69
Übersetzung der Schrifttafeln „Hommage à Charles Estienne“	72
G. G., Zu den Tuschzeichnungen Gerhard Hoehmes	73
Biographie	78
Einzelausstellungen	79
Bibliographie	81
Copyrightnachweise und Impressum	88

GERHARD HOEHMES „ENGFÜHRUNG“ ,HOMMAGE À PAUL CELAN‘

Bebuquin ... Sie sind ja
immer noch ein Mensch ...
Gestatten Sie mir, daß ich
Ihnen von den Gärten der
Zeichen, die Geschichte von
den Vorhängen erzähle.
Carl Einstein

Anfang der 50er Jahre:

Eines Tages stand mir in der Wohnung des Freundes Jean-Pierre Wilhelm ein Gleichaltriger gegenüber – mit dunklen, melancholischen Augen, scheu und offen zugleich. Jean-Pierre hatte den Dichter Paul Celan aus Paris mitgebracht.

Im gleichen Jahr geboren, hatten wir beide eine so ungleiche Jugend. In ihr konnten wir uns nicht finden – es stand etwas Tödliches zwischen uns, das wie ein Nachhall unser beider Begegnung immer wieder verlegen machte.

Ihn rühmte schon die „Todesfuge“ – meine Kunst suchte noch ihre ersten Bilder.

Wir haben uns in dieser Zeit öfter getroffen, Anteil genommen an den jeweiligen künstlerischen Entwicklungen. Ich habe in zwei seiner Bücher, „Mohn und Gedächtnis“ und „von Schwelle zu Schwelle“ Illustrationen gezeichnet und sie ihm geschenkt.

Ich liebte seine bis dahin mir unbekanntem Sprachbilder
die Rätselhaftigkeit seiner Inhalte
den antirhythmischen Klang, der oft in Fragen bestand
die völlig andere Zeilen-Einteilung, die dann einen neuen
Sinn-Zusammenhang ergab.

Er hat mich zu der immer dunkler werdenden Serie der „Schwarzbilder“ 1955 angeregt.

Ich fühlte mich so verwandt mit ihm, daß er eine Fundgrube für meine Bildtitel wurde.

Wenn eine Sprache sich auflöst, wird sie Gestammel – nicht aber weniger Bild;

Wenn eine Form sich auflöst, wird sie vielleicht weniger gebildet – nicht aber weniger Bild.

Wie sucht man in einer Welt der Verhinderungen und Versprechungen nach dem Wirklichen, ohne sich wundzustoßen bis zum Verstummen?

Ich liebe die späten Verse besonders – ihre unbesetzten Worte, die die Zukunft noch offen lassen – ihre, in einen unbekanntem Raum hineinfliegenden Worte:

„Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinahe ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt?“

1976 entleerten sich meine Wände, alle Bilder gingen auf Ausstellungen. Da schrieb ich Paul Celans „Engführung“ auf große 2 x 2 m Leinwände und hängte diese in meiner Wohnung auf.

Plötzlich war Lyrik nicht mehr im DIN A5-Bändchen zur Erbauung für stille Stunden zu lesen.

Sie war wie ein Bild präsent. Ihre Buchstaben, 25 cm groß, wirkten ehern. Ihre Sprache war wirksam, und ihre Worte hatten eine andere, viel gewichtigere Bedeutung, wenn da stand gleich am Anfang:

„Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!“

so war das eine Aufforderung zum Handeln, und es wurde von meinen Besuchern auch so empfunden. Sie waren erstaunt und bestürzt über soviel Wirksamkeit seiner Sprache.

Da beschloß ich, ihm, der sich sechs Jahre zuvor das Leben genommen, ein Denkmal zu setzen.

Es entstand das große Gedicht „Engführung“ als ein Sprachraum:

10 große Bilder 200 x 260 cm, bestehend jeweils aus dem Textbild 200 x 200 cm, einem gemalten Bildteil 200 x 60 cm, Fotozitate aus der Zeitgenossenschaft und einer gelben Schnur/als ein zur Unendlichkeit führendes Symbol.

1977 war die Erstaussstellung in Rottweil durch Manfred de la Motte. Die Verse blieben unverstanden, meine Bildform auch ...¹

I

Mit dieser Darstellung seiner Beziehung zu Celan, seiner Berührtheit und künstlerischen Beeinflussung durch dessen Lyrik gibt Hoehme im April 1978² selbst die persönlichen Daten und Fakten, die zur Entstehung seines Bilderzyklus nach Celans Gedicht führten, das den 1959 erstmals publizierten Band „Sprachgitter“ beschließt. Angeregt durch die 1975 neu erschienenen „Gedichte in zwei Bänden“ von Paul Celan,³ befaßte sich Hoehme nach längerer Pause wieder intensiv mit dessen Poesie. Die „Engführung“ schrieb er 1976 zuerst in seiner normalen Schreibschrift groß auf die gekalkten Wände eines Zimmers,⁴ ehe er sie – nun schon bewußt gestaltend – in schwarzen Lettern auf lose Leinwandbahnen abschrieb und diese in seiner Wohnung aufhing. Die eigene und die Reaktion von Besuchern „über soviel Wirksamkeit“ von Sprache (in dieser Größe sonst nur in Werbetexten so nachdrücklich vor Augen gestellt) bewog ihn zur weiteren Ausarbeitung des Zyklus: die „Engführung“ sollte als „Hommage an Paul Celan“ in die Reihe jener Werke aufgenommen werden, die er im Laufe seines Lebens Künstlern gewidmet hatte, welche besonders prägend für ihn waren.

„Hommagen“ schuf er 1957 „... à Jean Fautrier“,⁵ 1961 „... à Anton Webern“,⁶ 1962 „... à Paul Klee“;⁷ 1970 folgte die zwiespältige „Hommage à Ezra Pound“,⁸ 1977 dann die „Hommage à Charles Estienne (das tachistische Manifest 1954)“ (s. Kat.-Nr. 11, Abb. S. 71). Hoehmes Entwicklung besonders in seiner Frühzeit läßt sich an diesen „Denkmälern“ ablesen, denen noch die „Hymnen“ an Mozart und Heraklit (1959) sowie Werke wie „Palestrina“ (1960), „James Joyce Epiphanie“ (1961), „gleitende Plätze (Nizon)“ (1963) beizufügen sind.⁹ Nicht zu vergessen sind auch die illustrierten, von Hand abgeschriebenen Rilke-Texte (Kat.-Nr. 8 Abb. S. 52/53), die der Künstler 1948 seiner Frau Margarete und einem Freund zum Geschenk machte, sowie der bildnerische „Nekrolog auf J.-P. Wilhelm“ (1968/78),¹⁰ den Freund und Förderer seiner frühen Jahre.

Jean-Pierre Wilhelm (1912–1968), Sohn einer jüdischen Düsseldorfer Kaufmannsfamilie, „homme de lettres“, Schriftsteller und Übersetzer,¹¹ pendelte seit seiner Rückkehr aus der Emigration 1949 zwischen Düsseldorf und Paris. Hoehme – (seit 1952 in Düsseldorf ansässig) – lernte durch ihn in beiden Städten Künstler, Galeristen und Kritiker kennen, erhielt Informationen über die internationale Avantgarde-Szene und hatte – nachdem J.-P. Wilhelm 1957 die legendäre „Galerie 22“ eröffnete – dort zwei Einzelausstellungen.¹² Und bei diesem Freund traf Hoehme 1954 erstmals¹³ und in den folgenden Jahren noch öfters Paul Celan, den schon berühmten Dichter: 1952 war als dessen erster in Deutschland verlegter Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“ erschienen¹⁴ (er enthielt die 1945 entstandene „Todesfuge“,¹⁵ Celans bekanntestes Gedicht, das wie seine gesamte frühe Lyrik geprägt ist von seiner Erfahrung als Jude und dem faschistischen Völkermord); 1955 folgte „Von Schwelle zu Schwelle“. ¹⁶ Der Verbleib der beiden damals von Hoehme illustrierten und Celan geschenkten Gedichtbände konnte nicht geklärt werden; sie scheinen sich weder im Nachlaß Celans (Marbach a. N.) noch bei Gisèle Celan-Lestrange (Paris) zu befinden.

Vielfältig waren die Anregungen, die Hoehme nach eigenem Bekunden durch Celans Lyrik erhielt: Bildtitel konnten entlehnt oder verändert übernommen werden („und niemands Schlaf zu sein“, 1960; „Zeitgitter“, 1963; „Fädensonne“, 1985/86); die Serie seiner „Schwarzbilder“ seit 1955 nahm davon ihren Ausgang¹⁷ (von der „Grauen Poesie“ zu „Schwarzkopf“ (1955) und „Schwarzspur“, „Mamuta“, „chtonisch“ u. a. (1956)).¹⁸ Doch entscheidenden Einfluß auf den noch suchenden Künstler nahm Celan durch die Neuheit und Kühnheit seiner Sprachbilder und seiner Gedichtform, durch seine Verwendung „unbesetzte(r) . . . , die Zukunft noch offen lassen(der)“ Worte, durch seine bewußte Negation eines erzählbaren und erzählten Inhalts. Hoehme fühlte sich dadurch ermutigt, auch sein künstlerisches Material stets neu zu befragen und zu hinterfragen und diesen Prozeß in seinem Werk offenzulegen.

Gleich eingangs in seinem der Erinnerung an Celan gewidmeten Text (s. o.) erwähnte Hoehme auch das Trennende, „Tödliche“ zwischen den beiden Gleichaltrigen, das in ihrer beider „ungleichen Jugend“, nämlich in ihrem unterschiedlichen Erleben und Erleiden der Zeit der Herrschaft des Faschismus begründet ist. Die Nähe und die Distanz, das Verwandte/Vertraute und das Fremde/Sich-Entgegenstehende: Hoehmes Beziehung zu Celan ist von solchen entgegengesetzten Erfahrungen geprägt, die er jedoch nicht nur hier aufspürt, erkennt, benennt und für seine – wie in seiner – Arbeit fruchtbar (und sichtbar) macht. Immer wieder greift er in seinem Werk Konträres, Widersprüchliches und Ambivalentes auf, thematisiert es und sucht es zu vermitteln. Dies erklärt sich auch aus seiner lebenslangen Beschäftigung mit Heraklit¹⁹ und dessen ‚palintropos harmonia‘ (der Zusammenfügung des Gegensätzlichen). Heraklit zeigt in vielen seiner Fragmente auf, daß in sich verschiedenes und sogar zwieträchtiges Sein doch wieder einträchtig ist.²⁰

Das die beiden gleichaltrigen Künstler Celan und Hoehme Trennende – ihre sehr unterschiedlich erlebten Jugendjahre zwischen 1939 und 1948 als Folge der fatalen deutschen Politik während des „3. Reiches“, Jahre, die beiden eine tiefschneidende Zäsur in ihrer Entwicklung brachten – sei kurz referiert. Denn diese ungleichen Erfahrungen und Erlebnisse verhinderten Freundschaft, verhinderten die Möglichkeit künstlerischer Zusammenarbeit Hoehmes mit Celan, obwohl er sich „so verwandt mit ihm“ fühlte.²¹ Celan entwickelte sich trotz größten Leids in jenen Jahren zum Dichter,²² für Hoehme begann danach die Suche nach künstlerischem Ausdruck und Beruf.

Beide waren 1920 geboren, der Dichter als Paul Antschel in Czernowitz in der Bukowina²³ als Sohn jüdischer deutschsprachiger Eltern – Celan ist das Anagramm seines rumänisch geschriebenen Namens –, der Künstler in Greppin in der Nähe von Bitterfeld.²⁴ Hoehme wurde 1939 mit Ausbruch des zweiten Weltkrieges zur Luftwaffe eingezogen, als Flugzeugführer und Jagdflieger ausgebildet und nahm am gesamten Krieg teil. 1945 wurde er aus amerikanischer Gefangenschaft in seine inzwischen von den Russen besetzte Heimat entlassen, pendelte 1945–47 zwischen Ost- und Westdeutschland, studierte auf der Kunstschule „Burg Giebichenstein“ Grafik und Schrift (bei Professor Herbert Post) und hörte in Halle die Vorlesungen Wilhelm Worringers, ehe er 1951 die Sowjetzone verlassen konnte und nach Düsseldorf übersiedelte.

Celan kehrte im Juli 1939 als Medizinstudent aus Frankreich nach Czernowitz zurück und studierte – da er wegen des an allen rumänischen Universitäten herrschenden Numerus Clausus für Juden sein Medizinstudium nicht fortsetzen konnte – nach Ausbruch des zweiten Weltkrieges Romanistik an der dortigen philosophischen Fakultät²⁵ (nach der Annektion von Bessarabien und der Nordbukowina durch die Sowjetunion im Juni 1940 an der nun sowjetischen Universität)²⁶, bis die Nordbukowina im Juni 1941 von deutschen und rumänischen Truppen ‚zurückerobert‘ wurde.²⁷ In Czernowitz begann nun im Auftrag der SS die Liquidierung der Juden, ihre Verpflichtung zur Zwangsarbeit, ihre zeitweilige Einweisung in ein Ghetto (Oktober 1941) und im Juni 1942 ihre Deportation zum südlichen Bug, unter deren Opfern auch Celans Eltern waren. Die Deportierten waren nun ‚verbracht ins Gelände‘ – wie es in Celans Gedicht „Engführung“ heißt, zu dessen biographischem Hintergrund die hier geschilderten Ereignisse gehören – verbracht an den Ort von dem das Gedicht sagt: ‚er hat/einen Namen – er hat/keinen‘.²⁸

Celan selbst war zu jener Zeit in einem Arbeitslager, wo ihn im Herbst die Nachricht vom Tod des Vaters, bald auch seiner Mutter erreichte;²⁹ Anfang 1944 konnte er wieder nach Czernowitz zurückkehren, wo er während der erneuten sowjetischen Besetzung sich als Übersetzer ernährte und an einer Ausgabe seiner Gedichte arbeitete,³⁰ wie auch seit April 1945 in Bukarest. Im Dezember 1947 gelang Celan die Flucht nach Wien und im Sommer 1948 reiste er nach Paris, wo er an der Sorbonne Germanistik und Sprachwissenschaft studierte und als Schriftsetzer, Übersetzer und Lehrer tätig war bis zu seinem Freitod 1970.

II

Zwischen Hoehme und Celan kam es nie zur Zusammenarbeit, kam es zu keinem gemeinschaftlichen Werk. Doch durch Hoehmes Schaffen zieht sich die Kenntnis, die Bezugnahme auf die Lyrik Celans wie ein Faden, der nie abriß, auch wenn sich die beiden Künstler seit Anfang der 1960er Jahre aus den Augen verloren.³¹ Als Hoehme Mitte der siebziger Jahre – angeregt durch die beiden Gedicht-Auswahlbände B. Allemanns³² – hauptsächlich Celans „Sprachgitter“-Zyklus für sich neu entdeckte, war er fasziniert von der abstrakten, „entgegenständlichten“ Lyrik dieses Bandes, in dessen Gedichten diese Abstraktheit reflektiert wird als Ausdruck eines Verlustes von (Mit-)Leidensfähigkeit, Gefühl, Sinnlichkeit (also Kommunikationsfähigkeit) – ohne jedoch auf die Vermittlung von Sachgehalten zu verzichten. Die der eigenen Erfahrung verpflichtete Lyrik Celans, bei der Sprache nicht primär der Beschreibung der Wirklichkeit, als Informationsträger oder als Mittel der Verständigung dient, sondern auch als aus den Schablonen befreites Wortmaterial genutzt und als Verweisungsgeflecht angeboten wird – schien Hoehmes eigenem künstlerischen Wollen und Schaffen³³ analog zu sein. Bestürzt durch den Appellcharakter dieser Lyrik und besonders betroffen durch den – schon im Titel auf die „Todesfuge“ verweisenden – Inhalt des den „Sprachgitter“-Zyklus abschließenden Gedichts (in beiden ist von den faschistischen Vernichtungslagern die Rede) drängte es Hoehme, die „Engführung“ sich und anderen groß vor Augen zu stellen.

Bis zur endgültigen Fassung durchlief Hoehmes Werk „Engführung“ drei Phasen:

- Die erste diente nur der Präsentation des Celan'schen Gedichtes im privaten Raum (normale Schreibschrift auf gekalkter Wand) – der Künstler trat vollkommen hinter den Dichter zurück, dessen Werk für sich sprechen sollte.
- Die zweite zeigte den Text in schwarzen, ca. 25 cm großen Druckbuchstaben (Minuskelschrift) auf weißen 2x2 m großen Leinwandbahnen. So war die Lyrik, verteilt auf 10 Leinwände, für längere Zeit „wie ein Bild präsent“ in jenem halböffentlichen Raum, den Atelier und Wohnung eines Künstlers mit wechselnden Besuchern darstellt. Die Präsentationsform erinnert an Seiten in einem riesigen Buch,³⁴ durch den Künstler waren entscheidende Eingriffe in die durch Celan festgelegte Gliederung und typographische Präsentation des Gedichts – die konstitutive Teile desselben sind – erfolgt: Auf 8 Seiten seines Vorlage-Buches sind die 9 verschiedenen langen Strophen der „Engführung“ jeweils durch Sternchen bezeichnet; Hoehme wich von dieser Gliederung ab und schrieb die Strophen auf 10 Bahnen.³⁵ Ferner nahm er Änderungen der Abstände zwischen Strophen, Versen und Worten vor, legte durch Sperrungen bzw. dickere (auch farblich abgesetzte) Schrift Betonung und Bedeutung auf bzw. in einzelne Wörter, verfuhr frei mit Wiederholungen und Strophen-Verschleifungen³⁶ – d. h. er griff bei der Gestaltung interpretierend in den Text ein und stellte eine eigene Textvariante her, die offensichtlich seine eigene Lesart des Gedichtes wiedergibt.
- Da nur „einige“ dieser Schriftbahnen für die endgültige, für die Öffentlichkeit bestimmte Fassung des Werkes übernommen wurden,³⁷ bleibt unklar, wann diese Eingriffe in Celans Text erfolgt sind. Die wenigen vorhandenen ausgeführten Entwürfe (Kat.-Nr. 6, Abb. S. 48/49) geben das Schriftbild ge-

nauer wieder und zeigen Abweichungen nur in den die Bildübergänge betreffenden Textpassagen; hier erprobte Hoehme verschiedene Lösungen in Verbindung mit den nun hinzugefügten 'Relationen', die alle noch auf dem Textbild-Entwurf angebracht sind: Farbfeld, Spiegelfolie, Foto, (gemalte) Schnur (s. Abb. S. 48). In der Ausführung nahm Hoehme dann eine Abtrennung der Farbfelder von den Textbildern vor: das gemalte Element steht nun gleichgewichtig neben dem linear-graphisch bestimmten Text-Element.

III

Der Zyklus besteht aus 10 zweiteiligen Werkstücken: 10 Schriftbahnen mit Celans Gedicht „Engführung“ und je 3 darauf montierten 'Relationen' sowie je einen gemalten Teil, welcher die Leinwandbahn links leicht überdeckt; die Farbtafeln sind rückseitig signiert, datiert und bezeichnet: G. Hoehme – 'Engführung' – 1976/77 – 'Hommage à Paul Celan' sowie numeriert.

Die 10 Doppелеlemente setzen sich zusammen aus je einem

Textbild: ungespannte weißgrundierte Leinwand, an der Oberkante über eine Holzleiste gelegt und rückwärts mit Nägeln befestigt. Schrift: Acrylfarben; falls Hilfslinien: Graphit; Montage: rechts oben Silberfolienstreifen (13 x 50 cm) mit Kreidebeschriftung; rechts unten laminierte Schaumstoff-Tafel (56 x 47 cm) mit verschieden großem Siebdruck und Acrylschrift; Polyäthylenschnur, bemalt mit Acrylfarbe, Form und Länge variabel, in die rechte Aufhänge-Ose hinter dem Silberfolienstreifen geschoben; 200 x 200 cm

gemalten Teil: Acrylfarben auf Leinwand über Keilrahmen; 200 x 60 cm

Mit der Wahl der sogenannten Druckschrift für die Textbilder entschied sich Hoehme für die isolierte Letter in statuarischer Reihe, nicht für die fließende Linie seiner Handschrift, wobei es paradox ist, daß die Tilgung des handschriftlichen Duktus handschriftlich vorgenommen wird. Die Schrift ist in der Regel „zementfarben“³⁸ über Schwarz; Farbe wird jedoch auch interpretierend eingesetzt: auf jeder Leinwand ist eines oder mehrere Worte durch kräftiges Schwarz hervorgehoben; Teil 4 schreibt Asche grau. Für die Druckschrift auf den unten montierten Tafeln verwendet Hoehme Gelb (Ausnahme Teil 3: interpretierend zusätzlich Schwarz). Die Textfragmente auf den Spiegelfolien zeigen seine normale Schreibschrift in schwarzer Kreide. Auch die differenzierten Schwarz- und Grautöne der verschiedenen Siebdrucke fügen sich dem farblich höchst reduzierten Textbild ein, so daß die wenigen gelbgeschriebenen Worte, die sich schlängelnden gelben Schnüre und die beige-gelb-orangetonigen gemalten Teile sparsame aber nachdrückliche Akzente setzen.³⁹

Die Siebdrucke, deren Fotovorlagen sich auf den Entwürfen erhalten haben – (nur in Teil 4 wechselte Hoehme den Portraitkopf Picassos gegen den von Paul Celan aus) – bilden ab:

- (1) Porträtkopf Christine Kaufmann (Filmschauspielerin; nach Zeitschriftenfoto)
- (2) Knabe an der zugefrorenen See („Eiswüste“; nach Zeitungsfoto)
- (3) Hitler (in Zivil) mit zwei Männern an einer Böschung (Damm) sitzend (nach Zeitschriftenfoto)
- (4) Porträtkopf Paul Celan
- (5) Zerstörtes Fabrikgebäude (Schlachthof?) mit an einer Fördervorrichtung aufgehängten Schweinen (nach Zeitungsfoto)
- (6) Weiblicher spätrepublikanischer römischer Porträtkopf (nach Zeitschriftenfoto)
- (7) Männlicher spätrepublikanischer römischer Porträtkopf (nach Zeitschriftenfoto)
- (8) Rabbiner und jüdische Gläubige mit dem geöffneten Thora-Schrein an der Klagemauer in Jerusalem (nach Zeitschriftenfoto)
- (9) Klosterschwestern mit spielenden Kindern vor einer Hauswand (nach Zeitungsfoto)
- (10) Eisenbahn-Unglück mit eingestürzter Brücke (nach Zeitungsfoto)

Die 10 gemalten Bildteile des „Engführung“-Zyklus, als schmale Hochrechtecke wie ein Fries die Textbilder links begrenzend,⁴⁰ wollen als „angebotene Farbfeld(er) mit dem Schriftbild“ in Beziehung gesetzt werden (s. Hoehmes künstlerisches Manifest 'Relationen', S. 6). Und wie die Strophen auf den Leinwandbahnen, aneinander gefügt, das Gedicht ergeben, so erhalten diese gemalten Teile ihren Zusammenhang durch die allen gemeinsame Farbigkeit in ocker/gelb/orange- und grau/weiß-Tönen sowie

die übergreifenden Binnenstrukturen und Farbbewegungen, welche die einzelnen Teile – trotz ihrer äußerst individuellen Durchgestaltung – miteinander verbinden. Wie das Gedicht sind die Farbfelder von links nach rechts zu lesen – die einzelnen Teile allerdings erlauben nicht immer die traditionelle Lese- richtung von oben nach unten, sondern variieren in auf- und absteigenden Farbbewegungen und -zentren, kennen Rhythmuswechsel, Form- und Strukturwiederholungen wie ein subtiles Spiel mit Farb- materie und -tönen.

(Farbtafel 1) Den schmalen, nervös beweglichen Streifen in blassem Gelb auf grau/weißem Grund, von unten aufsteigend, ver- wehend, folgen (Farbtafel 2) – verstreut über das zweite ockergraue Farbfeld – flächige, kräftig akzentuierte weißgraue Farb- figuren (täches), verbunden durch ein oranges zerfasertes Zickzackband; die Malmaterie ist schwer und dichtet die Fläche ab. – (Farbtafel 3) Auf glattem beigem Fond zartgraue und orange Spuren; in der Mitte etwa schiebt sich eine helle Farbecke aus dem Grund; von links nach rechts steil aufsteigend eine grau/orange, dicht gesprenkelte Farbfläche. (Farbtafel 4) Über weißem Grund liegt, nach unten locker zerfasern, beiges Farbgeflecht, belebt durch graue/grüne/orange Tupfer; oben sickert Orange ins Bild. – (Farbtafel 5) Pastose Farbtupfer bedecken, sich nach oben verdichtend, in einer Aufwärtsbewegung nach rechts den ockerfarbigen Fond; orange Farbe fließt in bewegter Linie aus der rechten oberen Ecke – rechtsrandig – durch die dicken Farb- partikel und versickert unten. – (Farbtafel 6) Wieder ist der helle Grund – von unten nach oben sich verdichtend – gespren- kelt, doch sind die Punkte grau und nicht so materialdicht; drei (Energie-)Zentren gliedern die Fläche, gebildet aus leuchtend orangen Farbpfützen (oben und Mitte), die Risse zeigen und noch durch pastose Partikel angereichert sind; zwischen den Zentren bauchen sich längsovale Farbnetze. – (Farbtafel 7) Formmaterie und -intensität sind geschwunden; über lichtem Fond liegen lok- ker – wie ein Echo des voranstehenden Teils – sich bauchende, zerfasernde beige Farbnetze, die sich dreimal zögernd zentrier- en. – (Farbtafel 8) Ein eckiges graues, von leuchtendem Orange um- und überflossenes Element bildet das optische Zentrum dieses Teils (mittig in der Höhe, aber nicht in der Breite ins Bild gesetzt). Reich durchgestaltet, vielschichtig ist seine Fläche: über weißem Fond flockig beige, sich grau eintrübende Farbtöne, skripturale Spuren darunter und darüber Abdrücke, pastose Tupfer, Ritzungen. – (Farbtafel 9) Dieser Teil zeigt das reichste Farbspektrum, die vitalste Bewegung, die stärkste malerische Ver- dichtung des ganzen Zyklus: Umbra-Töne mischen sich dem Orange und den Ockertönen bei, liegen über kräftigem Grau, das nur unten mehr Weiß aufscheinen läßt. Schicht liegt über Schicht, vermischt sich, reißt auf. Wieder bilden sich längsovale Farbge- flechte zwischen drei kräftig akzentuierten Zentren, doch sie sind in ihr Umfeld verwoben. – (Farbtafel 10) Die lichte, substanzlose Farbigkeit des letzten Farbfeldes verweist auf Spiritualisierung durch Entmaterialisierung: auf hellbeigem Fond flackern gelbe und orange Farbspuren, von abwärtsweisenden grauen Farbzungen durchsetzt. Noch sind die drei Zentren und die da- zwischenliegenden längsovalen Formen auszumachen, doch sie versickern im Grund.

Hoehmes Werk „Engführung“, die zehn Textbilder mit ihren vielschichtigen ‘Relationen’, müssen Teil für Teil langsam und aufmerksam gelesen werden,⁴¹ wie er selbst es beschreibt:⁴²

Ich sehe alles auf einmal und jedes für sich.

Farbe, flächig als Atmosphäre; keine Dingbeschreibung, sondern für sich genommen, sie beginnt zu schwingen – Rhythmus; Farbe als Struktur, überlagert-geschichtet, aber offen bleibend – in die Tiefe – Raum; Farbe im Signalbereich, übergreifendes Zeichen, Inhalte ansprechend. Farbe erscheint als Information und Verbindungskette gedanklich-sinnlicher Wahrnehmung; scharf konturiert, glatt und geschlossen in der Oberflächenwirkung erzeugt sie in den Bildern durch den vorgefertigten Eigen- charakter der Buchstaben bildnerisch inhaltliche Spannung. Indem sie sich entschlossen von der matten, offenen Struktur der Farbqualität trennt, macht sie verstärkt auf sich aufmerksam UND über- strahlt das Bild.

(...)

Ich sehe Fotografie als Dokument und neue Bildebene: Im Gegensatz zum bildnerischen, in Einklang mit Inhaltlichem – sie wirkt dabei als direktes Zitat: unmittelbare gedankliche Assoziation vermittelt sie durch visuelle Eindeutigkeit, malerisch erweitert und überhöht.

Unterschiedliche Bildmittel eröffnen die Bildfläche nach vorn oder in die Tiefe und führen selbst über den Bildraum hinaus. Das geschieht durch die doppelte Wahrnehmung im Anwendungs- und Form- charakter der Dinge: ... Zeichen/Fotografie/Schnur/Folie ...

Sie nehmen psychischen und physischen Kontakt zu mir, zu Flächen, Dingen, Räumen auf, regen ge- dankliche Beziehungen an, stellen Relationen her und wieder infrage. Die Form des Bildes selbst kann sich dabei sprengen, mehrteilen, öffnen ... Malerei dieser Art entfaltet sich im Widerspruch.

„Engführung“ schließt die zwischen 1955 und 1958 entstandene Sammlung „Sprachgitter“ ab, in der es „um die kritische Darstellung der Vernichtung von Leben geht und um die Konstituierung ästhetischer Formen, die insofern Zeugnisse von Leben sind, als sie das Leiden an jener Vernichtung artikulieren.“⁴³ In Anlehnung an den musikalischen Terminus, die Engführung als letzter Teil einer Fuge, bringt der Text eine dichte, kontrapunktische Zusammenführung von Themen. Der zeitgeschichtliche Anspielungshorizont ergibt sich aus der „Zusammenführung zweier historischer Themen: der Ereignisse in den faschistischen Vernichtungslagern mit denen von Hiroshima und Nagasaki“.⁴⁴ Kompositorisch gliedert sich das Gedicht in 9, durch ein linksbündiges Sternchen unterteilte „Partien“ oder „Stimmen“, welche durch überleitende Wiederaufnahmen, die auf der rechten Blatthälfte stehen, sich aufeinander beziehen und einen „sich verengenden Zusammenhang“⁴⁵ ergeben. In ihm wird die Vergangenheit, Judenvernichtung und Atombombenabwürfe, mit der Gegenwart des Überlebenden vermittelt. Als zentrale Probleme stellen sich somit die Auswirkungen der historischen Ereignisse auf den Überlebenden, auf seine Identität, sein Selbstbild, seine Kommunikationsfähigkeit, sowie die Möglichkeiten eines angemessenen Umgangs mit der Erinnerung an die Vernichtung von Leben und dem dadurch ausgelösten Leiden.

Deutet das Gedicht einen Lösungsweg an? Die beiden einlässigen Interpretationen von Peter Szondi (1971) und Marlies Janz (1976) geben unterschiedliche Antworten. Aus ihrer Differenz werden der Interpretationsspielraum hermetischer Dichtung und darüber hinaus auch das Dilemma eines Engagements absoluter Poesie exemplarisch deutlich. Szondi besteht auf der „poetischen Realität“ des Textes, „der keiner Wirklichkeit mehr folgt“, nichts außer sich abbildet und repräsentiert, „sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet.“⁴⁶ Die Lösung liegt folglich in der „Erschaffung der Welt, ihrer Wieder-Erschaffung durch das Wort“,⁴⁷ die Strophen V bis IX werden als poetologische Reflexion gelesen. In Absetzung von der durch Mallarmé inaugurierten Spielart hermetischer Dichtung, für die die „Abdichtung des Kunstwerks gegen die empirische Realität“⁴⁸ Programm ist, wird für Celan zum „schaffenden Wort“ „jenes, das die deportierten Juden angesichts des Todes sprachen“:⁴⁹ „die// Chöre, damals, die/Psalmen. Ho, ho –/ sianna.“ (VIII. 3) Das poetologische Problem wird in Strophe V eingeführt: Ein Wort kam, „wollt leuchten“, scheitert an Asche und Nacht und wird auf das feuchte Auge, als Organ sehenden Eingedenkens, auf die Trauerarbeit verwiesen. Die unterschiedlichen Lösungsmöglichkeiten spielen die Strophen VI bis VIII durch: In VI das Verdrängen und Verschweigen einer Naturdichtung („ein Schweigen darüber,/giftgestillt, groß/ein/grünes/Schweigen“; VI, 3), in VII eine symbolistische oder abstrakte Kunstschöpfung, die ihre Formen auf „Kristallenes, Anorganisches, Ungemischtes“⁵⁰ reduziert und zeitkritische Bezüge (Flugschatten, Meßtisch, Rauchseele) negiert. Erst in der VIII. Strophe, deren Umstandsbestimmungen auf die Vernichtungslager verweisen,⁵¹ wird die „Rauchseele“ thematisch aufgenommen. Die überleitenden Wiederholungen stellen den Dreischritt heraus: Einsetzen der Trauerarbeit, Schöpfungsakt, Einbezug des Geschehens in die Dichtung.

Der selbstreflexiven poetologischen Auslegung des Gedichts stellt Marlies Janz eine sozialkritisch engagierte Lesart entgegen: An den Überlebenden der Vernichtungslager wird „die historische Genese einer völligen Kommunikationslosigkeit und der Auslöschung aller sinnlichen Vermögen“⁵² demonstriert – Eigenschaften, die der Text als „Abstraktheit“ und als „Entgegenständlichung der empirischen Realität“⁵³ reflektiert. Ähnlich hat Adorno den „Erfahrungsgehalt des Hermetischen“ in Celans Lyrik eingeschätzt: Seine Lyrik sei „durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. [...] Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives.“⁵⁴ In bezug auf die „Sprachgitter“ – Gedichte bestätigt Janz diese Beobachtung. Sie spricht von einem unaufgelösten Widerspruch zwischen der „Neigung zur stilisierenden Reduktion poetischer Bilder auf tote Strukturen auf der einen Seite“ und der „Forderung nach einer gesellschaftlich gewährleisteten Bewahrung und Restitution von menschlichem Leben auf der anderen“.⁵⁵ Diese Spannungen zwischen „ästhetischer

Autonomie und sozialer Adresse,⁵⁶ von Hermetik und sozialem Gehalt, von absoluter Kunst und Engagement, oder – anders ausgedrückt – das Paradox einer gesellschaftskritischen „Sinnggebung der Abstraktion und des reinen Ausdrucks“⁵⁷ prägt insbesondere die „Engführung“.

Das Problem führt auf „Celans Poetik des hermetischen Gedichts“.⁵⁸ Wie baut sich der Text in der Spannung von Referentialität, Hermetik und Offenheit auf? Celans Lyrik verliert zusehends die Gewißheit, daß die Sprache die Funktion der Darstellung von Gegenständen und Sachverhalten erfüllt, die „Negativität geschichtlicher Erfahrung“ setzt sich in eine Reflexion der Texte auf „ihren eigenen Bezeichnungsprozess und ihre Sinnkonstitution“ um.⁵⁹ Die Hermetik wie die Offenheit sind Folgen der Verweisstruktur der Texte. Ein Abschnitt aus „Engführung“ kann zeigen, wie die poetische Sprache „Indikatoren“⁶⁰ enthält, die auf ihr vorausliegendes biographisches und historisches Material sowie auf andere Texte verweisen und wie die poetische Botschaft durch die „kontextuell veränderbare Konnotation“⁶¹ variiert. Die Zeilen „Orkane./Orkane, von je,/Partikelgestöber, das andre,/du/weißts ja, wir/lasens im Buche, war/Meinung“ (VI, 1) haben – wie der Autor selbst bezeugte – mehrere Referenztexte. Als „Prinzipien des Weltganzen“ nimmt Demokrit „die Atome und das Leere“ an, „alles übrige (existiere nur) nach Meinung (der Menschen).“⁶² Das Buch ist aber zugleich der Lancelot, in dem Francesca und Paolo, das berühmte Liebespaar aus Dantes Hölle (V. Gesang), von der Liebe des Ritters zu Ginevra, der Frau von König Artus, lasen und das ihr Verführer wurde. Diese doppelte Kontextualisierung macht das Wort „Orkan“ mehrdeutig: Es bezieht sich auf die „Wirbelbewegungen“ der Atome, die nach Demokrit die „Ursache der Entstehung aller Dinge“ sind,⁶³ zugleich aber auch auf die „Wirbel“ des Höllensturms, in der die Liebenden treiben. Die Interferenz der Kontexte wird medien- und zeichenkritisch genutzt: Der Kuß zwischen Lancelot und Ginevra, von dem lesend auch Paolo und Francesca sich küssen, damit dem Text Authentizität im Leben gebend,⁶⁴ wird dementiert als „Meinung“, der kein Sachverhalt entspricht. Die Zeichenwelt ist dem sinnlichen Leben entfremdet: „War, war/Meinung. Wie/faßten wir uns/an an mit/diesen/Händen?“ (VI, 2) Von den zitierten Zeilen aus spannt sich ein weites Netz von Bezügen,⁶⁵ das hier nicht ausgebreitet werden kann.

Da das hermetische Gedicht auf der „Apriorität des Individuellen über das Ganze“⁶⁶ basiert, wird keine globale Interpretationslinie ihm gerecht. Sowohl Szondi, der die Kosmologie der Atomisten auf den Schöpfungsakt des Poeten bezieht, wie Janz, die von Atomen auf Atombombe und Kernspaltung, von den „Orkanen“ auf „radioaktive Strahlenwinde“ bei Atomexplosionen⁶⁷ überleitet, erfassen nur zentrale Ausschnitte von Bezügen. Die „Spannung zwischen der Unbestimmtheit auf der einen und der Verweisstruktur auf der anderen“⁶⁸ ist unauflösbar. Denn die Leerstellen wollen als „ausgesparte Anschlüsse“⁶⁹ genutzt werden, dementieren aber zugleich jede eindimensionale Konkretisierung. Da jeder Kontext zum Interpretanten⁷⁰ der anderen Kontexte werden kann, ergibt sich ein unabschließbarer, weil widersprüchlicher Prozess der Bedeutungsgebung. Aus ihm resultieren Dynamisierung und Emotionalisierung der Imagination.

V

Bei der Beschreibung seiner Bildkonzeption greift Hoehme auf den Begriff der Struktur zurück und bezeichnet damit die Menge der die Elemente eines Systems miteinander verknüpfenden Relationen. In dem Manifest „Das Bild“ bestimmt er die Malerei als „eine S t r u k t u r,/in der die fragmentarischen Einzelteile zu einem zusammenhängenden, sich aufeinander beziehenden, mehrschichtigen Ganzen werden. / Die Form dieser Malerei ist die R e l a t i o n.“⁷¹ Relationen oder Wechselbeziehungen ergeben sich zwischen den Teilen des Bildes selbst wie auch zwischen dem Bild und dem Betrachter. Relation wird sowohl zum zentralen Begriff der Werkstruktur, des beschreibbaren Zusammenhangs aller Teile eines Werks als Ganzen, wie auch der subjektiven Konkretisierung, die sich je neu und anders aus der Ausein-

andersetzung des Betrachters mit dem Werk und seinen Teilen bilden. Relationen: „das heißt, in Beziehung setzen“⁷² im ersten Fall die Bestandteile des Bildes, im zweiten „sich selbst und die eigene Fähigkeit / zur Assoziation, das angebotene Farbfeld mit / dem Schriftbild, die ausgelöste Gefühlswelt / mit dem durch das Betrachten erweckten / Bewußtsein“.⁷³ Bezieht man die Relationen primär auf die Werkstruktur, entsteht der Eindruck der Hermetik, da dem Betrachter die Bildform, ein „Grundsystem“ von Relationen,⁷⁴ als abstrakt und bedeutungsmäßig ungesättigt, infolgedessen als dunkel und aufklärungsbedürftig entgegentritt. Andererseits ist das Werk „o f f e n – zum Raum davor, zur Beifügung (Assoziation) von Erinnerung, und es erweitert sich vom Einfühlen zum Nachdenken“,⁷⁵ sobald es als Anstoß einer Auseinandersetzung erlebt wird. Letzteres war die Absicht von Hoehmes Rezeptionsästhetik. Der Betrachter soll sich mit seinen Kenntnissen und Fähigkeiten ins Spiel bringen, die semantisch ungesättigte Bildform assoziativ auffüllen und in eine Bedeutung für sich übersetzen. Bilder gelten Hoehme als „Gleichung“, die eine gezielte wirkungsorientierte Vorgabe auf der einen Seite mit bedeutungsgebenden Akten des Rezipienten auf der anderen Seite ins Verhältnis setzt. Dabei zielt er auf einen dynamischen und vielschichtigen Rezeptionsprozeß, bei dem Reize, Emotionen und Kognitionen ausgelöst und zueinander in Beziehung gesetzt werden. Die Konkretisation ist geglückt, wenn die Relationen der Werkstruktur sich übersetzen in reflektierendes Bewußtsein – „denn / die Bilder sind nicht auf der Leinwand, / sondern im Menschen.“⁷⁶

Zwei durchgehende Bestandteile der Bilderfolge weisen auf deren rezeptionsästhetische Anlage: Schnur und Fotos. Die Schnur tastet den Raum vor dem Bild ab und öffnet es plastisch zum Beschauer hin. In dem Manifest „Die Schnur ist die plastische Form der Heraklit’schen Denkens“ wird ihre Funktion von Hoehme als „Sensor“, „Faktor“ und „Mediator“ bezeichnet, weil sie Beziehungen und Verknüpfungen im Bild durch die Einbeziehung des Betrachters, seiner „Assoziation“ und „Erinnerung“ ins Bild herstellt. In dieser Funktion verweist sie auf Heraklit, der von einer Einheit aufeinander bezogener Gegensätze ausgeht, die in kontinuierlichem Wandel begriffen ist. Rezeptionsästhetisch vermittelt die Schnur zwischen der einmal geordneten Werkstruktur und ihren von Mal zu Mal sich wandelnden Konkretisationen durch den Beschauer. Mit den Bildern ist die Schnur an der oberen rechten Ecke verbunden, wo sich die mit überleitenden Wiederholungen der Strophen überschriebenen Silberfolien befinden. In diesen diffus reflektierenden, oberhalb seines Gesichtsfeldes angebrachten Folien wird wohl kaum „der sich spiegelnde Betrachter integriertes Element des Bildes“.⁷⁷ Viel eher markieren die Folien, gemeinsam mit den überleitenden Wiederholungen, den Bezug der Teile des Textes aufeinander und ihre Öffnung zur Umwelt. In diesen Bezug sollen sich der Leser wie Betrachter einschalten. Bei diesem „Eindringen“ werden sich die Bilder „immer wieder verändern und neu im Betrachter entstehen“.⁷⁸ Als „Zwischenbilder – Bilder zwischen Kunstwerk und Betrachter sind sie Ereignis mehr als Ergebnis“.⁷⁹

Bei den „Fotozitat aus der Zeitgenossenschaft“⁸⁰ handelt es sich produktionsästhetisch um Assoziationen des Künstlers. Rezeptionsästhetisch stehen sie für die Aufforderung Hoehmes an den Betrachter: „bringe mit hinein Deine E r i n n e r u n g und Wahrnehmung Deiner U m w e l t“.⁸¹ Wie immer willkürlich oder gezielt ausgewählt, werden die Fotos vom Rezipienten in ein Verhältnis zum Text und Bild gesetzt und gehen infolgedessen in die Bedeutungskonstitution des Werkes ein. Auf dem dritten Bild treten die Relationen zwischen Foto, Text und Farbe offen zutage. Vom Fragesatz „Deckte es / zu – wer?“ steht „Deckte es“ links neben dem Bild, der Zeilensprung wird also durch den Übergang von der Leinwand zum Siebdruck als Schreibgrund realisiert. Räumlich ist „zu“ der Männergruppe mit Hitler zugeordnet, auf die die Hervorhebung in fetten schwarzen Lettern, eine Zutat Hoehmes, zu verweisen scheint. „wer?“ ist in Gelb geschrieben, in Ergänzung zu Schwarz als Todesfarbe verweist Gelb auf die Farbe des Judensterns, mit dem die Nationalsozialisten ihre Opfer zeichneten. Aber auch die Schnur, „als ein zur Unendlichkeit führendes Symbol“,⁸² ist gelb. Die durchgehend gelbe Schrift auf den Fotos steht somit in einem doppelten Bezug, konkret zur Judenvernichtung und abstrakt zur Frage nach dem Sinn dieses Geschehens im Rahmen einer Kosmologie oder Schöpfungsordnung.

Vergleichbare Bezüge der Foto-Schrift-Kombinationen zum Text Celans fallen mehrfach auf. Zudem bilden die Fotos unter sich eine Reihe, die den Text interpretierend übersetzt. So nehmen die Bilder 6 bis 9 das Motiv des „Steins“⁸³ auf. Der beschädigte Kopf des sechsten Bildes ist den „trockenen Augen“, der blicklose Kopf eines älteren Mannes auf dem siebten Bild der realitätsabgewandten Abstraktion zugeordnet; die antiken Skulpturen assoziieren als Erstarrung, Gefühllosigkeit und Kommunikationsunfähigkeit – eine human beschädigte und realitätsblinde Überlieferung. In der Reihe der Fotozitate steht die derart depravierte Antike in Opposition zur jüdischen Geschichte und evoziert dadurch die Erinnerung an den Klassizismus der Nationalsozialisten (Architektur). Die jüdische Thematik gipfelt, parallel zum Ablauf des Textes, in dem Foto des achten Bildes. Es zeigt einen Rabbi und jüdische Gläubige mit geöffnetem Thora-Schrein vor der Klagemauer und visualisiert die Einbeziehung des jüdischen Glaubens, wie er sich angesichts der Vernichtung bewährte und dem Gedächtnis einprägte, in die schöpferische Trauerarbeit des Dichters (vgl. Celans Foto in Relation zum „feuchten“ Auge im vierten Bild). Das „Hosianna“ steht auf dem Foto des neunten Bildes: eine Schwester mit spielenden Kindern vor einer Hauswand. Der „Stein“ hat die Konnotationen des Inhumanen verloren, er ist zur Klagemauer und zuletzt zur Mauer eines Hauses geworden, vor dem neues Leben aufwächst. Aus Fotos und Text entsteht auf diese Weise ein 'Intertext'. Er ist Resultat eines Widerspiels von Abstraktion und Konkretion: Die Fotos, in ihrer realistischen Objektivität, evozieren anschauliche Umsetzungen des abstrakten Textes, andererseits bezieht erst der Text die isolierten, aus allen Zusammenhängen gerissenen Fotozitate aufeinander. Die Fotos werden gelesen als Anspielung auf ..., Symbol für ...

Das Motiv des „Steines“ verweist auf leitende Interpretationsperspektiven Hoehmes: auf die Oppositionen von lebendiger Dynamik und starrer Ordnung, von Sich-Einlassen, Sich-Einbringen, Sich-Öffnen und objektivierender, vergegenständlichender Distanz. Er hat diesen Widerspruch in dem Medium realisiert, das die Werkfolge optisch und bedeutungsmäßig beherrscht: in der Schrift. Dazu nutzt er die Form-Ausdruck-Relation, die sich aus der zweifachen Codierung der Schrift ergibt. Als Konfigurationen graphischer Merkmale leisten Schriftzeichen zweierlei: Sie bilden die gesprochene Sprache ab (Denotation) und bieten in ihren Gestaltqualitäten eine zusätzliche Ausdrucksebene für Konnotationen an. Dies gilt schon für die verschiedenen Druckschriften,⁸⁴ mehr aber noch für die Handschrift, bei der die Abweichung von der Schriftnorm zum persönlichen Ausdruck dient. Die Werkfolge macht von der Opposition zwischen Druckschrift und Handschrift Gebrauch und baut die Spannung zwischen einer sachlichen, distanzierten und einer sehr persönlichen Verwendung der Schrift bereits im Textbild auf: Die Lettern sind in Druckschrift gemalt, die Handschrift des Künstlers tritt hinter die Präsentation des Textes zurück. Die Textbilder treten dem Beschauer als Appell und Mal entgegen, als Denkmal wie als Wundmal eines Geschehens, das alles Persönliche in anonymer Vernichtung gelöscht hat und auch in der Erinnerung noch übersteigt. Zu diesem Eindruck tragen die Größe und die stumpfe zementähnliche (bzw. schwarze und auch aschgrau) Farbe der Lettern bei, die auf eine schwarze Unterlage aufgetragen ist. Nur in der Aufteilung und Anordnung des Textes, in Varianten und Hervorhebungen – fette und gesperrte Schrift, Freistellungen – ist der Künstler als Interpret gegenwärtig. Anders auf den Silberfolien, die Hoehme in ausgeprägter Handschrift überschrieb. In schwarzen verwischbaren Kreidezügen bringt der Künstler sich selbst ins Spiel, verleiht den Worten Authentizität durch persönlichen Ausdruck. Da die reflektierenden Silberfolien, zusammen mit der dort angebrachten Schnur, das Werk zur Umwelt hin öffnen, steht die Persönlichkeit des Künstlers stellvertretend für die des Rezipienten. Auch er soll sich „in das Bild hineinbegeben und zu einer innigen Kommunikation mit ihm gelangen“.⁸⁵

Die Werkfolge bringt den Celan'schen Text als Bild, das Bild ist überwiegend Text. Dies entspricht der „Text-Landschaft“⁸⁶ der „Engführung“, der „Suspendierung des Gedichts zwischen Rede und Schrift“.⁸⁷ Die typographische Gestalt, die Celan dem Gedicht gegeben hat, läßt sich nicht vollständig als Sprechanweisung lesen, das Schriftbild nicht in Rede übersetzen. Dies gilt verstärkt für Hoehmes malerische Umsetzung des Textes. Die „Spur“ der Vernichtung von Leben, von der das Gedicht zu Anfang und zu

Ende spricht, ist verwirklicht als „die Anordnung der Wörter auf dem Papier“⁸⁸ bzw. der Leinwand, die sich der Stimme verweigert. Diese „Neigung zum Verstummen“⁸⁹ und die damit einhergehende Entgegenständlichung sprachlicher Referenz haben Adorno veranlaßt, von einem „Übergang ins Anorganische“ zu sprechen. „Die Sprache des Leblosen wird zum letzten Trost über den jeglichen Sinnes verlustigen Tod.“⁹⁰ Es scheint, daß die gemalten Bildteile in Hoehmes Werkfolge dem widersprechen. Eine wiederkehrende Struktur, pulsierend zwischen Anorganischem und Organischem, affiziert den Betrachter, ohne sich einer sprachlichen Übersetzung zu fügen. Repräsentiert sie den „Strom des Entstehens und Vergehens“⁹¹ bzw. das „Schon-nicht-mehr“, aus dem das Gedicht, „am Rande seiner selbst“ sich behauptend, „in sein Immer-noch“ sich zurückruft – wie Celan⁹² es für seine Lyrik in Anspruch nimmt?

VI

Als Präsentationsform für seinen Zyklus „Engführung“ dachte Hoehme an einen „Sprachraum“,⁹³ wo der Leser/Beschauer – zugleich im und gegenüber dem Werk – sich ganz auf dieses konzentrieren kann. Die für ein Ausstellungsprojekt ihm 1986 vorgelegten Pläne von begehbaren ‘Räumen im Raum’ – z. B. ein ‘Raumring’ (‘Raumschnecke’),⁹⁴ in Leserichtung begehbar, oder eine Raumbox – schienen adäquat für die Installation der zehn Doppelelemente, doch konnten sie nicht realisiert werden. Vorgänger waren die sprach- und medienkritischen Text- bzw. Sprachräume von Künstlern wie Ferdinand Kriwet,⁹⁵ Franz Mon,⁹⁶ Marcel Brodthaers,⁹⁷ später folgten die Installationen von Ben Vautier,⁹⁸ Joseph Kossuth⁹⁹ u. a., die auch durch Publikationen bekannt waren. Bis auf Kossuth verwandten diese Künstler allerdings keinen vorgegebenen zusammenhängenden literarischen Text, so daß Hoehmes raumfüllender Gedicht-Zyklus ein Novum darstellt.

In der „Hommage à Ezra Pound“ hat Hoehme 1970 in gelben Druckbuchstaben Versfragmente aus dem Poem „Night Litany“ des amerikanischen Dichters¹⁰⁰ über die Bildfläche verstreut. Sie heben sich kaum vom Grund ab. Das wie eine Fahne frei von einer Latte hängende Tuch – (diese ungewöhnliche Verwendung der Leinwand wurde dann in der „Engführung“ wieder aufgegriffen!) – ist bedeckt von einem Siebdruck, der „eines der Schreckensfotos der deutschen Nachkriegszeit, die Abbildung eines dem Tode knapp entronnenen weiblichen KZ-Opfers“¹⁰¹ zeigt; aus diesem Bild steigen, in das Bild versinken die Verse. Hoehme setzt die Rudimente eines frühen Pound-Gedichtes durch dieses Foto in Beziehung mit dessen späterer politischer Biographie und gibt so dem Werk die Gestalt eines Palimpsestes,¹⁰² in dem unvereinbare Schichten übereinander liegen.

Obwohl Hoehme seit Mitte der 50er Jahre – in seinen ‘Borkenbildern’ und Farbobjekten, dann natürlich hauptsächlich in den Schrift-, Struktur- und skripturalen Bildern der 60er Jahre¹⁰³ wie in Arbeiten aus fast allen späteren Werkphasen – Buchstaben, Ziffern, Wörter, Graffiti, Schreibspuren, Bruchstücke von Sätzen, Textteile, Sprüche u. dgl. in seine Werke einbezog und dem Betrachter zur Dechiffrierung anbot, schuf er m. W. außer der „Engführung“ nur zwei Werke mit ‘Textbildern’ (unverändert vom Autor übernommene Prosa oder Poesie, als Bild gestaltet): 1977 die „Hommage à Charles Estienne“, 1979/87 „tenebrae (Paul Celan)“. – Auf zwei über Rahmen gespannte Leinwände notierte er in seiner Schreibschrift Estienne’s 1954 im „Combat“ erschienenen ‘tachistisches Manifest’ „de la catastrophe . . . à la rose“ (Kat.-Nr. 11, Abb. S. 71). Wischungen, Flecke, Spuren deuten an, daß über das verblaßte, schwer lesbare Dokument die Zeit hinweggegangen ist; doch über den ‘Gesetzestafeln’ liegen zarte Antennen, die unten und oben über sie hinausführen.

Im großen dreiteiligen Werk „tenebrae“ (Kat.-Nr. 7, Abb. S. 50, 51) ist Celans Gedicht aus dem „Sprachgitter“-Zyklus auf die vier aneinandergefügten quadratischen, malerisch nuanciert gestalteten Spiegelglasscheiben des mittleren Teils geschrieben. Im nicht bestimmbar Bildraum, wo sich auch der Betrachter schemenhaft spiegelt, taucht die schwarze Schrift auf weiß-grau-schwarzen Farbflächen auf und

verschwindet, nur das Wort „Herr“ glimmt rötlich. Über die linke Tafel im gleichen Format spannen sich Kreuzbalken; schorfig aufreibendes, abblättrendes Farbmaterial in Weiß- und Ockertönen liegt über dem matten Schwarz des ganzen Farbfeldes. Die rechte schmale Tafel, „auf Sperrholz, deutet einen schwarzen Torso an, dessen Inneres offenzuliegen scheint. Die Maserung des Holzes wächst in die Gestalt hinein. In geschlossener Bahn umfährt ein Kunststoffschlauch die Figur, wie festgenagelt mit vier rötlichen Plexiglasnäpfen. Zur Kreuzform breiten sich die Armstümpfe aus.“¹⁰⁴ Eine Interpretation dieses – neben dem Atna-Zyklus – wohl bedeutendsten Spätwerks von Hoehme erfolgt an anderer Stelle.

Künstlerische Umsetzungen bzw. Interpretationen von literarischen Texten, welche diese – wie Hoehme – selbständig aufgreifen und sich damit auseinandersetzen, gibt es viele in der Kunst des 20. Jahrhunderts, jedoch nur wenige präsentieren den Text gleichberechtigt, niemand verwendet das Text-Bild als monumentalen Ausgangspunkt für die weitere künstlerische Bearbeitung wie er in der „Engführung“.¹⁰⁵ 1916 schuf Paul Klee, den Hoehme des öfteren als eines seiner Vorbilder bezeichnete und in dessen gesamtem Werk ebenfalls „die zeichenhafte Schrift, Schriftsymbole und bedeutungsvolle Hieroglyphen“ zu den festen Bestandteilen gehören,¹⁰⁶ seine ersten „Buchstabenbilder“ in Form eines sechsteiligen Aquarell-Zyklus mit chinesischen Gedichten. Schrift ist hier Bildmaterial, ist Bild geworden und in Verbindung mit der Farbe Ausdrucksmittel der Klee'schen Komposition, so daß sich beim Lesen des Textes eine stimmungshafte Farbmelodie ergibt. Klee wählte später als Vorlagen auch zeitgenössische Gedichte aus.¹⁰⁷ – Als „Interpretation“ bezeichnete Sonja Delaunay-Terk ihre Farbkomposition, die als Pochoir-Druck eine Gedicht von Blaise Cendrars simultan begleitet:¹⁰⁸ das in Leporello-Form gedruckte Farb-Poem erschien 1913 und wurde auf zahlreichen Ausstellungen gezeigt. – Ebenfalls das Gedicht eines Freundes verwandte Piet Mondrian in seinem 1928 geschaffenen „Tableau-Poème“. Michel Seuphor, beteiligt an der Vorbereitung einer Ausstellung solcher „Tableaux-Poèmes“, lieferte das Gedicht, das Mondrian „in genauer Nachbildung der Schreibmaschinenlettern abgemalt und dessen drei Teile wiederum in sehr harmonischer Anordnung in die neo-plastische Komposition selbst einbezogen“ hat.¹⁰⁹ Hier findet sich also Hoehmes Umsetzung eines mechanisch vervielfältigten Gedichts in handschriftliche Drucklettern präformiert; als weiteres Beispiel kann Hanne Darbovens 1971 auf langen Papierbögen vorgenommenen Abschrift des ersten bis fünften Gesanges von Homers „Odyssee“ angeführt werden, welche als Textbild wandfüllend präsentiert wurde.

Unter der Vielzahl von bekannten „Poèmes Objets“¹¹⁰ – meist handelt es sich um Arbeiten auf Papier,¹¹¹ seltener um Gemälde¹¹² und nie um ein so komplexes Werk wie Hoehmes „Engführung“ – seien nur noch die wenigen Beispiel herausgegriffen, die ihm bestimmt bekannt waren:¹¹³ Winfred Gauls „poèmes visibles“ und „poèmes découpés“, Grafiken, die dieser seit 1956 auf einen Gedichttext von Hölderlin u. a. schuf; in weißer Schrift auf schwarzem Grund, durch ein- und mehrfache Überlagerungen, „ergeben sich neue, palimpsestartige Wirkungen“; die Découpages vereinen „die Eigenschaft des Handschriftlichen“ mit denen „des maschinell Reproduzierten“.¹¹⁴ – Auch Cy Twombly's Werke schätzte Hoehme: seine „Virgil“-Serie von 1973 und andere skripturale Arbeiten bezeichnete er als „malerische Rätselbilder“¹¹⁵ mit äußerst reduzierter Information, die wie seine Werke aufmerksame, assoziationsbereite Leser forderten; ähnlich positiv äußerte er sich über Robert Rauschenbergs Illustrationen zu Dantes „Inferno“ (1959–1960), die er nur aus Abbildungen kannte.¹¹⁶

Jutta Assel/Georg Jäger

Anmerkungen

- 1 In: Gerhard Hoehme, Bilder und Objekte/Paul Celan, Gedichte; Berlin, Galerie Georg Nothelfer, 1986 (s. p.) – Farbabbildungen nach Gemälden und Objekten Hoehmes wechseln ab mit von Hoehme ausgewählten Celan-Gedichten. Vorwort G.-W. Költzsch.
Zum ersten und einzigen Mal wurde das Werk gezeigt im Forum Kunst Rottweil, 11. Juni – 5. Juli 1977, wo es M. de la Motte zusammen mit ‚Bildern, Texten, Poesie, Gedichten, ‘poème-objets’, Prosa, Zeichnungen, Partituren, Seh-Texten und konkreter Poesie‘ präsentierte. (laut Einladungskarte zur Ausstellung)
- 2 1968 ist Druckfehler, den G. H. verbesserte.
- 3 Paul Celan: Gedichte in zwei Bänden. Editor, Nachwort von Beda Allemann. (Bibl. Suhrkamp 412/413) Frankfurt a. M. 1975.
- 4 Gesprächsnotiz J. Assel, Mai 1985; bestätigt durch Frau Hoehme (2. 11. 1990), der ich, wie auch Herrn Hasselmann, für ihre Auskunftsbereitschaft herzlich danken möchte. Die Gespräche mit G. H. fanden statt in einem Zeitraum von ca. fünf Jahren; häufiger vorkommende widersprüchliche Aussagen konnten nicht mehr geklärt werden.
- 5 Farbabb. s. Kat. Ausst. Stuttgart (Württembergischer Kunstverein) 1985: Gerhard Hoehme 1957. s. pag. (im Kat. nicht aufgeführt); 1973 folgte noch „Adieu Fautrier“, Abb. in: Kat. Ausst. Düsseldorf/Heidelberg 1979: Gerhard Hoehme, Bilder/ wenn man nichts sieht, schaut man länger hin; S. 191.
- 6 Ebd., Kat. Nr. 34
- 7 Kat. Ausst. Mannheim (Kunsthalle) 1974: Gerhard Hoehme, Kat. Nr. 25 (m. Abb.); s. ebd., Kat. Nr. 23, „Klees Kunstkartenspiel“, 1962 (mit Abb.).
- 8 Kat. Ausst. Düsseldorf/Heidelberg 1979 (s. Anm. 5), Abb. S. 129 ff. (zur Interpretation s. H. P. Thurn, ebd., S. 128).
- 9 Abb. und Katalogaufstufung z. B. in den Ausstellungskat. Mannheim 1964 und Ulm 1967. – In seiner Entwicklung nachhaltig beeinflusst bezeichnete sich Hoehme in den frühen Jahren durch die Dichtungen von Rilke, Paul Nizon und besonders Paul Celan; ferner durch die Schriften von Heraklit, Heidegger, aber auch Ernst Bloch, und Adorno – kaum durch die französischen Existenzialisten; unter den Künstlern waren es Klee und Fautrier, weniger Dubuffet und Wols oder andere Maler der ‘école de Paris’; nicht unwichtig war auch das Werk von Robert Rauschenberg und Cy Twombly (Gesprächsnotiz Mai 1985)
- 10 G. C. Argan/H. P. Thurn: Gerhard Hoehme – Werk und Zeit 1948–1983, Stuttgart/Zürich 1983, S. 152–157 und Abb. S. 118 f. – In Nürnberg entstand 1968 als „Nekrolog auf Jean-Pierre Wilhelm/der wie ein Fenster war/ – offen und durchsichtig –/ durch den man entdecken konnte / was in der Zeit ist“ die Installation ‘der Königstormauerraum’, bestehend „aus Relationen“.
- 11 M. de la Motte in: Kat. Ausst. Stuttgart 1985 (s. Anm. 5), s. pag.
- 12 Die Galerie war – für nur 3 Jahre – das Sammelbecken der jungen Düsseldorfer und Rheinischen „Informellen“ (es fanden Ausstellungen statt von Brüning, Dahmen, Gaul, Götz, Schultze, Schuhmacher); auch vermittelte sie die neue französische und amerikanische Kunst (Ausstellungen u. a. von Fautrier, Cy Twombly, Robert Rauschenberg).
- 13 Gesprächsnotizen Mai und Juni 1985.
- 14 Stuttgart: DVA 1952, 1954², 1958³, 1960⁴, 1961⁵.
- 15 Ursprünglich enthalten in Celans erstem publizierten Gedichtzyklus „Der Sand aus den Urnen“, Wien 1948; wieder aufgenommen in „Mohn und Gedächtnis“.
- 16 Stuttgart: DVA 1955, 1960², 1961³...
- 17 Den starken Eindruck der Celan’schen Metaphernsprache (in der „Todesfuge“ die „Schwarze Milch der Frühe“) betonte Hoehme öfters.
- 18 Farbabb. s. Argan/Thurn: G. H., 1983 (s. Anm. 10), S. 37–S. 43; der Bildtitel „Schwarzer Frühling“ übernimmt einen Buchtitel von Henry Miller.
- 19 Gesprächsnotiz Juni 1985.
- 20 Auf Celans Heraklit-Kennntnis weist in der „Engführung“ ein nicht semantisches, aber annähernd syntaktisches Zitat: „Der Ort, wo sie lagen, er hat/ einen Namen – er hat/keinen.“ Vgl. Diels/Kranz 22 B 49a.
- 21 Gesprächsnotiz Juni 1985 – Hoehme dachte z. B. an Graphik für Celans Gedichtbände, in der Art der Zeichnungen, die er ihm in seinen Büchern geschenkt hatte.
- 22 s. Paul Celan: Das Frühwerk. Hg. v. Barbara Wiedemann; Frankfurt 1989 (der Band umfaßt die Gedichte zwischen 1938 und 1948).
- 23 s. Israel Chalfen: Paul Celan – Eine Biographie seiner Jugend, Frankfurt a. M. 1983 (suhrkamp taschenbuch 913), S. 85 ff., dem ich die Daten über Celan entnehme.
- 24 Die Daten über Hoehme entnehme ich der exzellenten (synoptischen) „Biographie/Person, Zeitgeschichte, Werk“ von R. G. Dienst (nach Notizen Hoehmers) in: Kat. Ausst. Düsseldorf/Heidelberg 1979 (s. Anm. 5), S. 9–46.
- 25 Chalfen (s. Anm. 23), S. 87.
- 26 Ebd., S. 93.
- 27 Ebd., S. 113.
- 28 Ebd., S. 123: Der rumänische Name dieses Lagers in einem verlassenen Steinbruch, in dessen Nähe keine Ortschaft liegt, ist einfach „Steinbruch“.
- 29 Ebd., S. 128 ff.
- 30 Ebd., S. 142 f.

- 31 Gesprächsnotiz Juni 1985.
- 32 s. Anm. 3 und Text S. 54 ff.
- 33 s. seine künstlerischen Manifeste und Äußerungen (im vorliegenden Kat. S. 6–8 und S. 65–69) oder Werke wie „Horopter oder der Raum zwischen Information und Assoziation“, 1968.
- 34 Man vergleiche Hoehmes illustrierte Abschrift von Rilkes „Cornet“ aus der Zeit seines Studiums bei dem „Schriftprofessor“ Herbert Post an der Kunstschule Burg Giebichenstein, Kat. Nr. ...
- 35 Celan Strophe 1 und 2 = Hoehme Textbild 1 und 2; C 3 und 4 = H 3; C 5 = H 4; C 6 = H 5–7; C 7 = H 8; C 8 = H 9; C 9 = H 10.
- 36 Das Fehlen einer Zeile auf Leinwandbahn 6 dürfte hingegen ein Versehen bei der Abschrift sein; der Verzicht auf Versalien beim ersten Wort des Gedichtes jedoch kaum.
- 37 (?) Gesprächsnotizen Mai und Juni 1985. Auch später – Bezug nehmend auf seinen inzwischen publizierten Text zu Celans „Engführung“ – konnte eine genauere Klärung dieses Punktes nicht erreicht werden.
- 38 Farbbezeichnung Hoehmes; er sucht damit das „Eherne“ (Unzerstörbare, Ewige) auszudrücken, das er dem Text beimaß.
- 39 Die „eherne“ Schrift und das „Ewigkeitsgelb“ verweisen beide auf die zeitlose Dauer des Gedichtes.
- 40 Zu denken ist auch an eine den Text „illustrierende“ Schmuckleiste im Buch.
- 41 „... meine Bilder sind Lesebilder. Du mußt sie lesen. Lange. Und immer wieder. Tagelang. Sie stellen auch Fragen ... und **Du** mußt antworten!“ G. Hoehme, 13. August 1961 in: W. Rothe (Hg.): Wegzeichen im Unbekannten/ Neunzehn deutsche Maler zu Fragen der zeitgenössischen Kunst, Heidelberg (1962).
- 42 G. Hoehme: In und über den Dingen zugleich, in: Kat. Ausst. Düsseldorf/Heidelberg 1979 (s. Anm. 5), S. 150.
- 43 Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt a. M. 1976, S. 64 f.
- 44 Ebd., S. 75.
- 45 Peter Szondi: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: P. S.: Celan-Studien (Bibliothek Suhrkamp 330) Frankfurt a. M. 1972, S. 47–111. Hier S. 56. Szondi folgt dem „Prinzip der musikalischen Lektüre“ (S. 72). Musikalische Kompositionsprinzipien adaptierte bereits die thematisch verwandte „Todesfuge“. – Der Text wird, wie bei Szondi und Janz, nach Strophe und Absatz zitiert.
- 46 Szondi: Durch die Enge geführt, S. 52.
- 47 Ebd., S. 77.
- 48 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie (Ges. Schriften, Bd. 7) Frankfurt a. M. 1970, S. 475.
- 49 Szondi: Durch die Enge geführt, S. 103.
- 50 Ebd., S. 97.
- 51 Ebd., S. 95 ff. überzeugend belegt.
- 52 Janz: Vom Engagement absoluter Poesie, S. 88.
- 53 Ebd., S. 71.
- 54 Adorno: Ästhetische Theorie, S. 477. Er sah in Celan den „bedeutendsten Repräsentanten hermetischer Dichtung der zeitgenössischen deutschen Lyrik“ (ebd.) und plante einen Essay „entweder über die ‚Enführung‘ oder den ganzen Band ‚Sprachgitter‘“. Janz: Vom Engagement absoluter Poesie, S. 67 mit Anm. 83.
- 55 Janz: Vom Engagement absoluter Poesie, S. 18.
- 56 Ebd., S. 7.
- 57 Alfred Andersch: Die Blindheit des Kunstwerks (1956). In: A. A.: Die Blindheit des Kunstwerks (Diogenes Tb. 1/11), Zürich 1979, S. 40–51. Hier S. 46. Der Adorno gewidmete Aufsatz sieht in Teilen abstrakter Kunst „nicht Kunst ohne Inhalt, sondern Kunst des Aufstands gegen den zur Ideologie degradierten Inhalt in der Weise des Sich-Entziehens“ (S. 45).
- 58 Thomas Sparr: Celans Poetik des hermetischen Gedichts (Probleme der Dichtung, Bd. 21) Heidelberg 1989, mit dem zentralen 2. Teil zur „Zeichentheorie der Hermetik“.
- 59 Ebd., S. 68, 59.
- 60 Ebd., S. 115. Beispielhaft aufgezeigt am Gedicht „COAGULA“, S. 114–117.
- 61 „Die kontextuell veränderbare Konnotation von Ausdrücken oder sprachlichen Wendungen garantiert die Offenheit der poetischen Botschaft.“ (S. 114)
- 62 Griechische Atomisten. Texte und Kommentare zum materialistischen Denken der Antike. Hg. von Fritz Jürrs, Reimar Müller, Ernst Günther Schmidt, Leipzig 1977, S. 109. – Für die Zeugnisse des Autors s. Janz: Vom Engagement absoluter Poesie, S. 223 Anm. 98. Mit Paolo und Francesca spielt Celan überdies auf seine Ehe, mit Lancelot auf seinen Namen an.
- 63 Ebd., S. 109.
- 64 „Als wir gelesen, daß in seiner Liebe/Er das ersehnte Antlitz küssen mußte,/Hat dieser, der mich niemals wird verlassen,/Mich auf den Mund geküßt mit tiefem Beben.“ (V, 133–136, in der Übersetzung von Hermann Gmelin)
- 65 Stichworte zu Anspielungen auf Demokrit und Empedokles: feuchtes Auge (Sehen = Widerspiegelung in der Feuchtigkeit des Augapfels; „es sei das Wasser (mit dessen Hilfe wir sehen)“, überliefert Aristoteles von Demokrit. Griechische Atomisten, S. 172), tasten, anfassen (Rückführung „aller Arten der Sinneswahrnehmung auf die Wahrnehmungsweise des Tastsinns“, S. 36), „Porenbau“ (Porenlehre als Angelpunkt der Wahrnehmungstheorie und Erkenntnislehre: durch Poren = Durchgänge gelangen Wahrnehmungen „in Form materieller ‚Abflüsse‘ von den Dingen“ in die Wahrnehmungsorgane, S. 26), „entmischt“ (die Welt besteht nach Empedokles aus einem Zyklus von Trennungen und Wiedervereinigungen von Elementen, ausgelöst durch Liebe und Haß).

- 66 Sparr: Celans Poetik, S. 90 nach Bernhard Böschstein.
- 67 Janz: Vom Engagement absoluter Poesie, S. 73 f.
- 68 Ebd., S. 117.
- 69 Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung (UTB 636) München 1976, S. 313.
- 70 Der Interpretant ist „der semiotische Mechanismus, durch den von einem Signifikanten ein Signifikat prädiert wird,“ und bezeichnet jedes andere Zeichen, das das erste Zeichen übersetzt. Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte (es 895) Frankfurt a. M. 1977, S. 171.
- 71 s. vorliegenden Katalog, S. 6
- 72 Ebd., S. 6
- 73 Ebd., S. 6
- 74 Ebd., S. 65
- 75 Ebd., S. 65
- 76 Ebd., S. 6
- 77 Wilhelm Bojescul: Zur Entwicklung der offenen Bilder von Gerhard Hoehme, in: Kat. Ausst. Braunschweig (Kunstverein) 1984, Gerhard Hoehme. Das offene Bild, S. 21–45. Hier S. 41.
- 78 s. vorliegenden Katalog, S. 25
- 79 Ebd., S. 68
- 80 Ebd., S. 10
- 81 Ebd., S. 8
- 82 Ebd., S. 10
- 83 Das Motiv des „Steins“ in der sechsten Strophe steht in einem auf Heidegger verweisenden Anspielungshorizont. Stichworte: „Zeit“, „es“. Der Dingbegriff in „Der Ursprung des Kunstwerks“ wird mit Beispielen von Stein und Steinernem erläutert. Hier finden sich auch der Übergang von antiker Philosophie zur Frage nach dem Wesen der Kunst wie das (abgewiesene) Begriffsschema von Substanz und Akzidenzien, sprachlich von Subjekt und Prädikaten, das Celans Text in der Häufung attributiver Adjektive realisiert.
- 84 Die Fotoüberschrift „Hitler“ auf dem dritten Bild ist in Fraktur gesetzt (besonders ausgeprägt im Buchstaben H). Im Gegensatz zur Antiqua galt die Fraktur den Nationalsozialisten zunächst als 'arteigene' deutsche Schrift, bevor mit Rundschreiben des Stellvertreters des Führers, Martin Bohrmann, vom 3. 1. 1941, die Verwendung der „Schwabacher-Judenlettern“ untersagt wurde. Norbert Hopster: Das „Volk“ und die Schrift. Zur Schriftpolitik im Nationalsozialismus. In: Dietrich Bouecke/Norbert Hopster (Hg.): Schreiben – Schreiben lernen. Tübingen 1985, S. 57–77.
- 85 s. vorliegenden Katalog, S. 25
- 86 Szondi: Durch die Enge geführt, S. 50.
- 87 Hans-Jost Frey: Verszerfall. In: H.-J. F./Otto Lorenz: Kritik des freien Verses. Heidelberg 1980, S. 9–81. Hier S. 72.
- 88 Ebd., S. 67
- 89 Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961). In: Paul Celan: Gesammelte Werke. Hg. von Beda Allemann u. Stefan Reichert. Bd. 3 (st 1331) Frankfurt a. M. 1986, S. 187–202. Hier S. 197.
- 90 Adorno: Ästhetische Theorie, S. 477
- 91 s. vorliegenden Katalog, S. 8
- 92 Der Meridian, S. 197. Die gemalten Bildfelder bilden den linken Rand, von dem die Lektüre in Leserichtung ausgeht und immer wieder zurückkehrt.
- 93 s. seinen eingangs abgedruckten Text (Anm. 1).
- 94 Ringweite ca. 3–4 m, Außenradius 40–45 m; als vorübergehender oder fester Einbau in eine Ausstellungshalle gedacht.
- 95 Textraum, Textwände, Textdecke, Textboden aus Chrom-Textschildern („Unite Desert . . .“), 1968; Textraum „WAH WAH“, 1970. Dokumentiert in: Kat. Ausst. Stuttgart (Württembergischer Kunstverein) 1975, Kriwet Mitmedien / Düsseldorf (Kunstverein) 1975/76: Kriwet, Arbeiten 1960–1975, S. 73/73. – Auch K. B. Schauffelens „Sprechzimmer“ – Installation 1969 in München (Galerie van de Loo) gehört hierher, sowie einige Sprach-Räume von „Concept-Artisten“.
- 96 „Mortuarium für zwei Alphabete“, 1970 – in: Text und Kritik, H. 60, 1978: Franz Mon, S. 40–47. Wandflächen, Decke und Fußboden des achteckigen Mortuariums sind mit Texten (bestehend aus 51 Namen und der Aussage „ist tot“ in 11 Sprachen) bedeckt, die – ausgehend von Wandfläche 1 – durch systematische Überlagerungen manipuliert und allmählich zerstört werden.
- 97 „La salle blanche“, 1975; eine „museum reproduction“ der Wohnung des Künstlers im Centre Georges Pompidou, Paris – Abb. in: L'Art et des Mots, Artstudio Nr. 15, Hiver 1989, S. 77. Wände, Decke, Boden von zwei ineinander übergehenden Räumen sind mit Termini etc. aus dem Bereich der Kunst bedeckt.
- 98 „Prozeß und Konstruktion“, Künstlerwerkstatt, München 1985, Ebd., S. 85.
- 99 „Zero & not“. Leo Castelli Gallery, New York 1986. Ebd., S. 100 f. Über die Wände verläuft ein Sigmund Freud-Text, der durchgestrichen ist.
- 100 Den Hinweis verdanke ich H. P. Thurns Beitrag: Soziale und politische Aspekte im Werk Gerhard Hoehmes, in: Kat. Ausst. Düsseldorf/Heidelberg 1979 (s. Anm. 5), S. 116 ff., hier S. 128–132, auf dessen aufschlußreiche Interpretation dieses Werkes verwiesen sei.
- 101 Ebd., S. 128.

- 102 Pound selbst bezeichnete seine große Gedichtfolge „Cantos“, in der er Literatur, Geschichte etc. aus vielen Epochen verarbeitet und fragmentarisch aufscheinen läßt, als Palimpsest.
- 103 Vgl. z. B. „Römischer Brief“ (1960), „Zu“ (1960), „Buchstäblich verschlossen“ (1961), „Jesus meine Zuversicht“ (1962), „Berliner Brief“ (1966), „Back to Africa“ (1973).
- 104 Lorenz Dittmann: Horizonte des Mythischen in ungegenständlicher Malerei, in: Wieland Schmied: Gegenwart Ewigkeit, Berlin 1990, S. 60.
- 105 Der „Engführung“ am nächsten scheint noch Mons „Mortuarium“ zu stehen (s. Anm. 96).
- 106 Jürgen Glaesemer: Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern, Bern 1976, S. 41 f.
- 107 Ebd., S. 40 f. Im Laufe der Jahre folgten noch weitere Gedicht-Bilder, z. B. 1918 „Einst dem Grau der Nacht enttaucht“, S. 47 ff.
- 108 „LA PROSE DU TRANSSIBÉRIEN ET DE LA PETITE JEHANNE DE FRANCE“ du Blaise Cendrars. Couleurs simultanées de Mme Delaunay-Terk. Paris: Ed. des Hommes nouveaux 1913 – in: Kat. Best. Paris (Musée National d'Art Moderne): Robert et Sonia Delaunay, Paris 1967, S. 74 ff.
- 109 Michel Seuphor: Piet Mondrian. Leben und Werk, Köln 1957, S. 194. (m. Farbabb.)
- 110 Zu diesem Problembereich s. z. B. Kat. Ausst. Amsterdam (Stedelijk Museum)/Baden-Baden (Staatl. Kunsthalle) 1963: Schrift en beeld ... Schrift und Bild; Kat. Ausst. Nizza (Centre National des Arts Plastiques) 1984, 2 Bde.: Ecritures dans la peinture; Kat. Ausst. Münster (Westf. Kunstverein) 1979: Sprachen jenseits von Dichtung; Wolfgang Max Faust; Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977
- 111 Herkömmliche Illustrationen zu Werken (ohne Einbeziehung/Verwendung des Textes im Werk) wurden nicht berücksichtigt, doch zählt der Bereich der visuellen /konkreten Poesie (poésie spatiale) dazu; ferner z. B. die 'Illustrationen', die Künstlerfreunde zu Frank O'Hara's Gedichten fertigten (z. B. Jasper John's Lithographie „Skin with O'Hara Poem“, 1963–65; die gemeinsame lithographische Folge O'Hara/Larry Rivers: „Stones“, 1957-60 u. a. – Abb. in: Pertoff, M.: Frank O'Hara. Poet among painters, New York 1977) u. v. m.
- 112 vgl. z. B. Heinrich Campendoncks Gemälde mit dem Gedicht „Melopée“ von P. van Ostayen, 1948, Abb. in: Kat. Ausst. Amsterdam 1963, Schrift und Bild (s. Anm. 110), S. 22; Hans Staudacher: „Serie-Poesie“ (1958), ebd. Abb. S. 106
- 113 Gesprächsnotiz Juni 1985
- 114 Zahlreiche Abbildungen in: Kat. Ausst. Bonn (Galerie Hennemann) 1976: Winfred Gaul, Arbeiten 1953–1961, Dokumentation hg. v. M. de la Motte, S. 178 ff., hier S. 179
- 115 s. Anm. 113; Abb. s. u. a. in: Kat. Ausst. Hannover (Kestner-Gesellschaft) 1976: Cy Twombly
- 116 vgl. B. Vinklers: Why not Dante? A Study of Rauschenberg's Drawings for the „Inferno“, in : Art international, vol. XII/6, 1968, Special Number: The 34th Venice Biennale, S. 98–S. 106