

Marguerite Hui Yao

Kalligraphie im graphischen Werk von G. Hoehme

Die frühen Arbeiten von Gerhard Hoehme lassen sich, wengleich er unter anderen Bedingungen neue Darstellungsmöglichkeiten der Bildkunst experimentierend untersucht, dem allgemeinen Zeitstil des Informel zuordnen. Ein wesentliches Bestimmungsmerkmal solcher Bilder ist die Abwesenheit dessen, was man im Sinne der europäischen Vorstellung ordnende Form nennen kann. Das wird von einem der großen Maler, Marc Tobey, bestätigt, indem er zugleich den Weg aus dem Zwang tradierter Formkategorien des Tafelbildes heraus angibt: „In China und Japan wurde ich von der Form durch den Einfluß des Kalligraphischen befreit. Ich habe diese kalligraphische Methode bei einem chinesischen Maler Ten Kuei studiert . . . Mein Werk entwickelte sich, glaube ich, mehr unbewußt als bewußt. Ich arbeite nicht mit intellektuellen Ableitungen. Mein Werk ist inneres Betrachten.“ (Kat. Kestner Gesellschaft 1965, S. 35)

Nicht nur, daß sich für die Kategorie des „inneren Betrachtens“ in den Äußerungen von G. Hoehme zahlreiche Entsprechungen finden, die Bildvorstellung sich also von dem Verfahren rasant vorgetragenener optischer

Sensationen des informellen Tachismus nachdrücklich entfernt; ein besonderes, Ordnung stiftendes Moment in der Entwicklung dieses Werks ist vergleichbar mit Tobey eben in jener Kunstübung zu suchen, welche zugleich das Ordnungsdenken in europäischen Formkategorien aufzuheben in der Lage ist: die Kalligraphie. Es mag also zum Verständnis dieses gänzlich auf Gegenstands-assoziaton verzichtenden, die Forminhalte der graphischen Zeichen allein auslotenden Verfahrens der frühen Werke beitragen, eine Sinngebung mit dem Verweis auf die Geschichte und artistische Bedeutung der Kalligraphie zu versuchen.

Die Tuschzeichnungen aus den Jahren 1955/56 zeichnen sich aus durch eine spontane Gestik des zeichnerischen Vorgangs, ohne zu phantastischen Figurationen zu kommen, wie sie als Ergebnis auf frühen Blättern erscheinen. Das besondere Augenmerk wäre nun zu richten auf die Wiederholung gestischer Zeichen, Richtungsverläufe, Verdichtung und Distanzierung von Graphemen, auf den gewichtigen Ansatz der zeichnenden Hand und die behutsame Zurücknahme spontaner Gesten.

Solche Verhaltensweise im bildnerischen Vorgang zeigt deutlich die Zeichnung „Pflanzliche Bewegung“ (8) mit ihren spontanen Richtungsänderungen und der Ausgewogenheit des Ganzen in einem alle zufälligen Teilmomente übergreifenden Zeichen, schließlich die einem Schreibvorgang vergleichbar entstandenen Zeichnungen aus *Dalmatien* (6, 7, 9) und die auch im Titel ausgewiesenen „Kalligraphischen Zeichen“, 1956 (10,15). Die Tusch-Federzeichnung „Dalmatien, Juni 1955“ (6) vor allem läßt erkennen, daß die gestisch-unkontrollierten Aktionen im Sinne des Informel solche Bewegungsverläufe unterbrechen und so etwas wie wohlklingende Harmonie in die abrupte Schnelligkeit des Vortrags bringen, welche ihre Zufälligkeit mit dem Hinweis auf die besonderen

Bedingungen, wie Gestimmtheit, Charakter, Disziplin, des Zeichnenden einbüßen.

Was aber ist Kalligraphie, ein bildnerisches Verfahren, welches in diesem Stadium der Entwicklung der europäischen Bildkunst das, was man seit der Antike „Form“ nennt, so empfindlich stört und schließlich auch angesichts solcher Werke hier eine andere Seh- und Bewußtseinseinstellung des Betrachters verlangt?

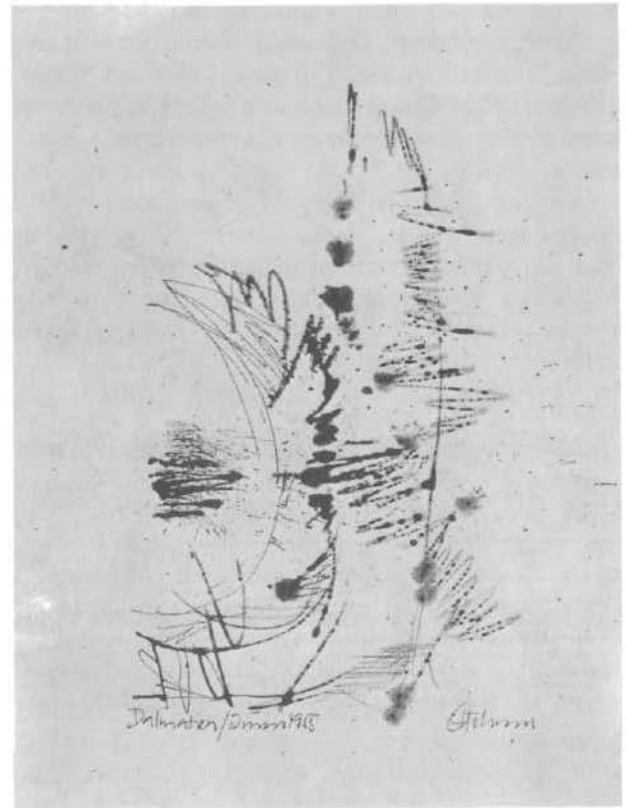
Die chinesische Kalligraphie, von der hier ausgegangen werden soll, ist die Kunst des Schreibens, sie ist gleichzeitig Schrift, also das alltägliche Kommunikationsmittel, wie auch eine Kunst, die sogar über allen anderen steht. Die chinesische Sprache ist eine monosyllabische Sprache ohne Flexionen und grammatische Veränderungen, und sie ist sehr lautarm. Der chinesischen Schrift kam daher eine überragende Bedeutung zu bei der Verständigung. Beide, die gesprochene Sprache, wie auch die Schriftsprache, haben als Merkmal, daß sie außerordentlich prägnant und ausdrucksstark im Einzelbegriff sind und vor allem das Wesentliche einer Sache oder eines Zusammenhangs kennzeichnen. Das chinesische Denken ist, im Unterschied zum analytischen Denken Europas, ein ganzheitliches Denken, das sich vor allem in soziologischen und kosmischen Ordnungsvorstellungen bewegt. Chinesische Sprache und Schrift sind daher nicht analytisch exakt und scharf, sondern Wort und Zeichen können viele Bedeutungen haben, je nachdem, in welchem Zusammenhang sie stehen; sie sind multivalent und relativ und hängen ab vom Sinn Ganzen. Stellung im Satz und Sinngefüge ebenso wie der Schreibrhythmus sind daher für das Verständnis bedeutsam.

Diese Unschärfe des Begriffs und Zeichens führt dazu, daß die Bedeutung, der Sinn eines Wortes oder Zeichens sehr vielfältig, tiefgründig und umfassend sein kann, vor



8

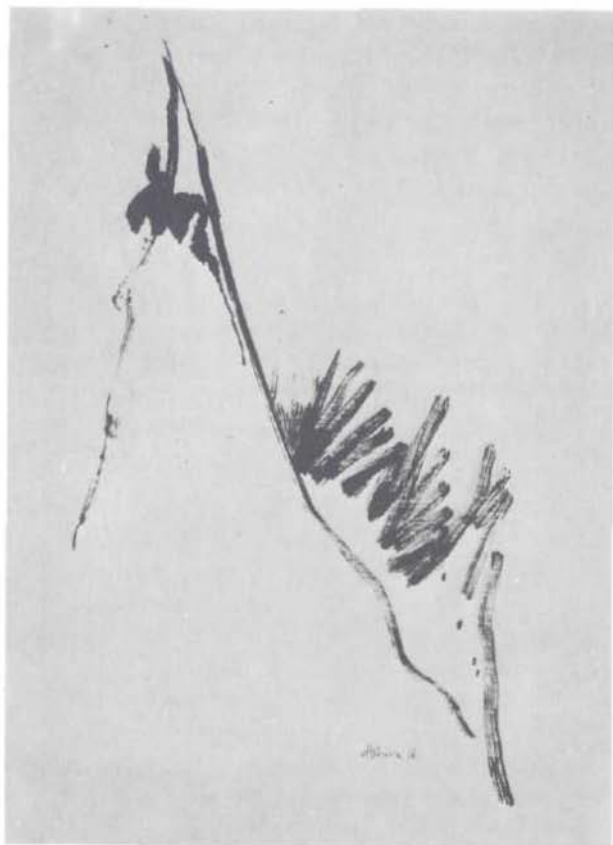
allem, weil Wort und kalligraphisches Zeichen Emotionen und Assoziationen hervorrufen. Das Wort und kalligraphische Zeichen entspricht daher nicht einem festen, genauen Begriff, dessen relative Abstraktion oder Allgemeingültigkeit man so präzise wie möglich festlegen möchte, sondern es hebt einen nicht genau umschriebenen, aber umfassenden Komplex bildhafter Vorstellungen ins Bewußtsein. Das Wort wie das kalligraphische Zeichen sind hier aber auch Emblem mit oft starker pragmatischer Wirkung, indem daran ein auf handelnde Verwirklichung drängender Imperativ geknüpft ist. Sprache und



9

Kalligraphie sind ein System von Zeichen, durch deren Anwendung als wirkende Embleme eine geregelte Ordnung verwirklicht werden soll. Das kalligraphische Zeichen bewertet, fordert die Aktion und läßt dadurch Wirklichkeit werden.

Bei der chinesischen Kalligraphie kann man einmal den Aspekt der Sprache, also des Kommunikationsmittels, und zum anderen den der Kunst unterscheiden, und demzufolge auch zwei Bedeutungsschichten. Die eine Bedeutungsschicht ist die rationale symbolisch-semantische,



10

auf der vor allem die Sprachfunktion beruht, die andere die irrationale gestisch-prozessuale, auf der die Kunstfunktion beruht.

Die bekannteste Systematik der kalligraphischen Striche, noch recht einfach, ist die des Zeichens YUNG (Ewigkeit) des Kalligraphen Wang Hsi-chih (307 bis 365 n. Chr.). In diesem Zeichen sind acht grundlegende Striche aufgeführt und ihre Form, Schreibweise und Reihenfolge definiert, und zwar:



Punkt, Querstrich, senkrechter Strich, Hakenstrich, links- und rechtsschräger Strich und halbschräger Strich aufwärts und abwärts.

Das kalligraphische Schriftzeichen ist also eine strukturierte Ganzheit, die aus linearen Elementen bestimmter Form und Anordnung zusammengesetzt ist und zum Träger bestimmter Bedeutungen gemacht wurde. Schreiben ist hier Auseinandersetzung eines Subjekts im Sinne eines Erfahrungsprozesses mit der objektiven Welt

und dem eigenen Ich über die Bezeichnung der objektiven empirischen Realität und der subjektiven Vorstellungswelt mittels ganzheitlicher, strukturierter linearer Bedeutungsträger.

Daraus ergeben sich drei Bedeutungsschichten des kalligraphischen Zeichens: die rationale, objektbezogene, form- und strukturelldesignierende Bedeutungsschicht; die rationale, objektbezogene gestisch-designierende Bedeutungsschicht und die irrationale, subjektbezogene gestisch-automatistische Bedeutungsschicht.

Der Kunstcharakter der Kalligraphie beruht nun auf dem gestisch-prozessualen Aspekt. Das Zeichen ist ein irrationales, automatistisches Residuum einer Geste und eines materialstrukturierenden Prozesses mit mehreren Bedeutungsaspekten.

Der erste Aspekt ist, daß Geste und Schreibprozeß als individuelle Stellungnahme zur Semantik des Zeichens, als irrationale, emotionale und intuitive Reaktionsschicht gegenüber der Bedeutung des Zeichens und damit auch gegenüber der bezeichneten empirischen und psychisch-geistigen Realität aufzufassen ist. Der zweite Aspekt ist die verschlüsselt bildhafte Vergegenwärtigung des eigenen *Wesens und der eigenen Persönlichkeit physischer, psychischer und geistiger Art* in Geste und Schreibprozeß. Der dritte Aspekt schließlich ist das Zeichen als Residuum einer objektiven räumlichen Bewegung, das Zeichen als Residuum eines materialstrukturierenden Prozesses.

Stellungnahme aber ist auch Verbundenheit mit dem, wozu Stellung genommen wird, und hier zeigt sich die Eingebundenheit des Menschen in Kosmos und Natur. Die Stellungnahme und Ausdruck der Persönlichkeit

erfolgen über Auswahl des Zeichens, Position und Anordnung der Striche, Form des Einzelstrichs und Form und Struktur des ganzen Zeichens in Abhängigkeit vom Pinselduktus, das heißt der Art und Geschwindigkeit der kalligraphischen Pinselbewegung.

Neben der symbolisch-semantischen und der gestisch-prozessualen Ebene besitzt die ostasiatische Kalligraphie nach chinesischer Auffassung aber noch den Aspekt der Objekthaftigkeit. Das Zeichen ist eben nicht nur ein Zeichen, sondern ein autonomes Ding, Objekt oder gar lebendiges Wesen, dessen Leben auf Prinzipien beruht, die den allgemeinen Lebensprinzipien analog sind.

Die Ästhetik der bildnerischen Elemente und der Technik der ostasiatischen Kalligraphie verlangt ein spontanes Gelingen des Schreib- und Malaktes. Die potentielle technische Perfektion und die absolute meisterliche Beherrschung der Mittel, die auf einem jahrzehntelangen Trainingsprozeß beruhen, der außerordentlich hohe Anforderungen an Konzentration, Selbstbeherrschung und Kraft stellt, und von dem die pragmatische Funktion der chinesischen Kalligraphie, die Ausbildung des Charakters, Vervollständigung der eigenen Persönlichkeit im Sinne bestimmter ethischer Kriterien abhängt; ohne diese Beherrschung wäre keine derartige Spontaneität des kalligraphischen Prozesses bei gleichzeitig hohen Anforderungen genügenden künstlerischen Ergebnissen möglich. Zwangsläufig ergibt sich daraus, daß es sich bei der Kalligraphie um die spontane Ausführung eines vorgefaßten Konzeptes handelt: „Konzept vor dem Pinsel (Yi Tsai Pi Hsien)“ genannt. Jede zu lange Verzögerung des künstlerischen Schöpfungsaktes läßt nicht nur das geistige Bild zunichte werden, sondern bewirkt unkorrigierbare Fehler.

Die Striche und Zeichen besitzen Spannungen, sie sind



7

eingespannt in die Pole, die den rhythmischen Ablauf bestimmen. Diese Spannungspole sind die Festpunkte, die dem Duktus Struktur verleihen. Ein geschulter Beobachter kann daraus die Kraft der Pinselstriche (Pi Li) und den Ausdruck des Pinsels (Pi Shih) erkennen und Schlüsse auf Temperament, Persönlichkeit und Intentionen des Künstlers ziehen. Man wird hier an den Satz Henry van de Velde's erinnert: „Eine Linie ist eine Kraft, die ihre Energie der Kraft desjenigen entlehnt, der sie gezogen hat.“

Das wichtigste Kompositionsprinzip der Kalligraphie ist die Ausgewogenheit oder ein Gleichgewicht der Zeichen – nicht aber Symmetrie.

Nur unter diesen Bedingungen gelingt so etwas wie die Loslösung eines Sinngehalts vom Gemachten zu einem Komplex, welchen Hoehme als „die sich selbst bezeichnende Erscheinung der Dinge“ charakterisiert.

Die umfassendste und tiefste Deutung kalligraphischer Ästhetik stammt bereits von 1101 n. Chr. Nach Han Cho sind Malerei und Kalligraphie „Pinsellinien, und diese Pinsellinien zeigen die Regungen des Herzens an“, das heißt, sie sind Ausdruck der Psyche und Persönlichkeit des Künstlers; „sie reicht zurück bis vor das noch Ungestaltete“, also über die reine geistige Form, das noch Ungestaltete, weiter hinaus in das Unbewußte, zum Weltgeist, dem Tao, und man erfährt sie erst durch Intuition und Gefühl, die jenseits der Grenze des rationalen Verstandes liegen. „Sie steht in subtiler Übereinstimmung mit dem Schöpfungsprozeß der Natur und hat dieselben Triebkräfte wie das Tao“, das heißt,

sie wirkt durch dynamische Ursprünglichkeit und schöpferische Spontaneität. So wie die Triebkräfte des Tao die beiden polaren Urkräfte Yin und Yang sind, aus deren Zusammenwirken alle Dinge entstehen, so entstehen aus den Kräften der Malerei und Kalligraphie, dem Pinsel (Pi) und der Tusche (mo) die Bilder, Formen und Zeichen. „Indem man sich an ihre Gesetzmäßigkeit hält, breitet man all die verschiedenen Gestalten aus“, das heißt, indem man dynamisch-spontan, aber mit einem vorhandenen Konzept, das den Hsiang, den Bildern im Tao bei Lao-tzu entspricht, malt und schreibt, schafft man all die verschiedenen individuellen Gestalten der Figuren, Formen und Zeichen als Wesen, die ein eigenes Leben haben, „und indem man den Pinsel schwingt, fegt man hinweg über Tausende von Meilen“, was sehr deutlich macht, daß das vom Pinsel geschaffene Werk eine kleine Welt für sich ist, die im Kleinen die Gesetze des ganzen Universums enthält – vor allem: Gegensatz und Bewegung.

Aus diesen Bemerkungen Han Cho's gehen zwei Grundeigenschaften der ostasiatischen Malerei und Kalligraphie hervor: 1. die bereits genannte Manifestation bzw. der Ausdruck und die Ausbildung der individuellen Persönlichkeit des Künstlers im Charakter des technischen, gestisch-prozessualen Vortrags und 2. die Kommunikation zwischen dem Künstler (und Betrachter) und dem allgemeinen Gesetz der Natur, dem Tao.

Der Vollzug einer Tätigkeit, „natürlich“ und im rechten Sinne ausgeführt, nämlich „Tzu-ran“, also so, daß der sie Ausübende ganz in ihr aufgeht, bringt nach ostasiatischer Auffassung den Menschen in Übereinstimmung mit den in gleicher Weise arbeitenden Bildkräften der Natur, und so in Übereinstimmung mit dem natürlichen menschlichen Lebensrhythmus und dem allgemeinen, überindividuellen Lebensprinzip Tao.



Huang T'ingchien macht das deutlich: „Was nun Pinsel und Tusche betrifft, so haben sie dieselbe Wirkungsweise wie die Schöpfung der Dinge in der Natur.“

Über den Ausdruck der Persönlichkeit und die ethische Ausbildung des Charakters ist die Kalligraphie eng mit dem menschlichen Leben verbunden. Die Auseinandersetzung mit und das Erfassen von Realität ist in der ostasiatischen Kalligraphie nicht mit der oberflächlichen naturalistischen Wiedergabe getan, sondern sie bedeutet Erfassen der Kräfte, die in der Realität wirken. Diese Kräfte manifestieren sich im Ch'i – Yün des Kunstwerks, seinem Geist des Lebendigen.

Das Werk von Hoehme gliedert sich vor und nach diesen Zeichnungen in Werkgruppen unterschiedlichster Art; seine Bilder sind fast immer fragmentarisch, transitorisch, offen gedacht. Das Verbindende sind die konstanten thematischen Schwerpunkte, wie Farbenergie, Farbraum-Realraum, Assoziationsbereiche, Grenzüberschreitungen, die sich in späteren Werken, wie Schnittmusterbögen, Schnittlinienkästen, Fensterbildern und Schnurbildern zeigen, in denen auch Materie und Struktur in Reihung entwickelt und variiert werden, in denen das Zeichen wieder zur stärker betonten autonomen Form wird, in denen der Zufall, wie er bei den kalligraphischen Bildern noch zur Geltung kommt, wieder anderen Ordnungskategorien unterworfen wird.

Die Affinität der technischen Mittel und formalen Ausführungen zur ostasiatischen Kalligraphie ist deutlich in den Tuschezeichnungen, die sich zunächst auf lineare, dynamische Elemente begründen, die spontan und schnell ausgeführt sich in den leeren Bildgrund hineinschreiben, um wie ein Seismograph die inneren Regungen des Künstlers zur Erscheinung zu bringen.

Während die formale Ähnlichkeit dreier übereinander-gelagerter, fast waagerechter Striche in einem kreisrunden Fleck (11) mit dem chinesischen Zeichen für „Drei“ sicher auf dem Zufall beruht, ist die Ausführung der linearen Elemente in anderen Werken (8, 10) in der „Fei Pai Technik“, der „Technik des überflogenen Weiß“ notwendige Absicht. Sie ergibt sich aus der Spontaneität und Schnelligkeit der linearen Bewegung und drückt diese gleichzeitig aus, sie ist das bildhafte Residuum ihrer Gestik.

Während der Bestand definierter bildlich-symbolischer Zeichen und damit der semantisch-symbolische Aspekt, wie ihn die ostasiatische Kalligraphie aufweist, bei den Werken hier notwendigerweise fehlt, finden wir bei ihm durchaus den Aspekt des gestischen Ausdrucks mit dem Rückgriff auf das unerschöpfliche Vokabular der Zeichen, die aus dem Unbewußten über die spontane, dynamische Geste in die bildliche Erscheinung drängen.

Nicht zuletzt erhält die bildnerische Vorstellungswelt von Hoehme, der sich in den Kategorien des Denkens gern auf Heraklit beruft, eine besondere Nähe zu den geistigen Grundlagen ostasiatischer Kalligraphie, dem Polaritätsdenken des chinesischen Taoismus, nämlich daß alles im Flusse sei, alles Manifeste in Bewegung untergehe und aus der Bewegung entstehe, daß im sichtbar Gegensätzlichen, in der dialektischen Polarität, eine verborgene Harmonie walte. Dieses Denken ist ein Leitfaden seiner bildnerischen Arbeit überhaupt.