

# Zu einigen Aspekten der Malerei von Uta Hoffmann

Ulrich Marquardt, Kunsthistoriker, 2018

## Das Primat der Farbe

Uta Hoffman ist Malerin und ihr zentrales Ausdrucksmittel ist die Farbe - Farbe ganz ausschließlich. Ihre Bilder beginnen und enden mit der Farbe.

Wer solcherart den Rang der Farbe erhöhen will, verzichtet ganz bewusst auf abbildhaftes Illustrieren und beginnt seinen Gestaltungsprozess auch nicht mit gestalthaften Formen, in die er dann seine Farben einfließen lässt.

Im Diskurs „Farbe“ versus „Form“ entscheidet sich Uta Hoffmann für die Farbe und behandelt das bildnerische Mittel „Form“ eher nachrangig.



Formen entstehen prozesshaft als „Werde-Form“ im Verlauf des Malens, folgen dem subjektiven Instinkt, ergeben sich aus materiellen Eigenschaften, verschiedenen Malwerkzeugen (...), leugnen auch nicht die Möglichkeiten des Zufalls.

Uta Hoffmanns Verzicht auf gestalthafte Formen schließt den Verzicht auf eine im Voraus geplante Bildsyntax oder Ordnung ebenfalls aus.

Farbe ist der Künstlerin ein zutiefst sinnliches Erlebnis, das sie nicht über Form oder Formung (wie auch immer) domestiziert wissen will.

Eine solche Befreiung der Farbe zu sich selbst, zu ihren ureigenen Ausdrucksqualitäten, schließt Inhaltliches nicht aus, nimmt nur nicht den Umweg über ein abbildhaftes oder stilisierendes Beschreiben; und ein Farb-Analytiker wie etwa Joseph Albers, will Uta Hoffman nicht sein – die Wirklichkeit um sie herum, die sinnliche Anschauung ist ihr (bei aller Reduktion) noch immer wichtig.

Die Befreiung der Farbe zu sich selbst hat eine lange Tradition. Die Expressionisten der Brücke und des Blauen Reiter haben bereits auf eine illusionistische Gegenstandsfarbigkeit verzichtet, haben ihre Farben großflächig ausgebreitet, den Raum verflacht und Bildhintergründe durch reine Farbfolien ersetzt, haben Farb-Ordnungen entwickelt, denen es primär um spannungsreiche Kontraste ging, nicht um ein illusionistisches Farb-Raum-Kontinuum.

Neben dem Motivischen sollte sich die Bildaussage aus der Unmittelbarkeit der Farbe, der Farbwirkung entfalten und so ein sinnliches Erleben des Betrachters ermöglichen – und dafür war die Befreiung der Farbe von der Bindung an die dingliche Oberfläche, von der Bindung an die Erscheinung, die Voraussetzung.

Die Erkenntnisse dieser Künstler bilden heute ganz sicherlich die Grundlagen einer an der Farbe orientierten Malerei, und auch Uta Hoffmann hat die Grammatik der Farbe studiert und weiterentwickelt. Sie weiß um die räumliche Wirkung von Farbe, kennt Synästhesien wie Kälte oder Wärme, kennt emotionale, assoziative und symbolische Wirkungen, weiß um dissonante oder harmonische Farbordnungen, weiß, wie man Farben „befeuern kann“. Im vielleicht spontanen Akt des Malens geht ein solches Wissen nicht verloren, die künstlerische Praxis hat es ganz tief in die malende Hand eingeschrieben.

Im Gespräch verweist die Künstlerin auch auf die Architektur, auf die Zuordnung von Boden und Wand – „hier habe ich viel gelernt (..) über die Beziehung von Teilen, das Zusammenspiel von Elementen (..), das sitzt ganz tief in mir (..)“. Was sie damit meint, wird ganz schnell deutlich: die befreite Farbe kann nicht einfach wahllos gehandhabt werden, die Grammatik der Bildfläche fordert ihr Recht ein. Uta Hoffmann weiß sehr genau um die Verteilung der Farben zueinander und zugleich zum Ganzen. Je nach Lage auf dem Bildfeld kann eine Farbe schwer oder leicht wirken, lasten oder aufsteigen, statisch oder bewegt erscheinen (...) – Uta Hoffmann kennt ihren Kandinsky, kennt die Kontrastlehren eines Johannes Itten, weiß sie für sich zu nutzen, ohne sich einer Bauhaus-Didaktik zu unterwerfen.

#### Mögliche Zuordnungen, Vorbilder

Stilistisch oszillieren ihre Arbeiten zwischen dem Informel und dem abstrakten Expressionismus, reagieren auf Überlegungen des Action-Painting oder des Tachismus. Wie jeder Künstler ist auch Uta Hoffmann in die Kunstgeschichte eingebunden und im Gespräch verweist sie auch ohne Zögern auf Maler wie Per Kirkeby, Karl Otto Götz oder Fred Thieler.

Informell ist ihre Arbeitsweise für mich insofern, als sie bewusst auf abrufbare Formen oder Geometrie verzichtet, vorgedachte Kompositionsstrukturen meidet und eher das offene, vielleicht sogar das Zufällige schätzt. Mit dem abstrakten Expressionismus verbindet sie ihre Liebe zu den inneren Ausdruckswerten der Farbe.

Beim Action-Painting und Tachismus interessiert sie die gestische Bewegung beim Malen, die unmittelbare Überführung der privaten Innerlichkeit in die Malaktion, das Malen als Prozess, als zeitlichen Ablauf, das stufenweise Entwickeln und Entdecken.

In diesem Sinne folgt sie nicht einem vorgegebenen Stil, unterwirft sie sich nicht der jeweiligen Verabsolutierung; und wenn sie als anregenden Bezug auch auf Camille Corot oder spätmittelalterliche Untermalungen verweist, dann wird deutlich, dass es ihr um ein vielschichtiges Ausloten des bildnerischen Mittels Farbe geht. Ihre Bilder handeln eben auch vom klassischen Hell-Dunkel, von den Möglichkeiten der „Farbe als Licht“, beschreiben atmosphärische Stimmungen (...).

Anregungen ergeben sich natürlich auch aus dem kindlichen Lebensraum und der elterlichen Sozialisation. „Als Kinder waren wir immer draußen, in der Natur, im Wald ... bis spät abends, ... also ist Natur für mich ganz wichtig ... Sinnliche Naturerlebnisse sind ein Teil von mir, aber ich male keine Blumen oder Bäume, mit Botanik oder beschreibender Biologie hat meine Arbeit wenig zu tun.“

Und dann ist da die praktische Arbeit im Bereich Architektur – Keramik-Dekorationen und Glasfenster. Hier bildet sich ihr Interesse am Abstrakten und Ungegenständlichen aus, entwickelt sie über das Arbeiten mit Glasflächen ihr Interesse für reine Farben, für transluzide Farberscheinungen und rhythmisches Komponieren.

### Werkphasen / Entwicklungsstufen

Der aufmerksame Beobachter ihrer Arbeiten wird verschiedene Werkphasen ausmachen; allerdings vermeidet Uta Hoffmann eine strenge Linearität, da sie bestimmte „Motive“ oder „Entwürfe“ wieder aufnimmt, mit neuen Überlegungen verknüpft, weiterentwickelt.

Eine generelle Tendenz lässt sich sicherlich im Abstraktionsmodus ausmachen, der letztlich jegliche Abbildhaftigkeit vermeidet und sich so der konkreten Malerei nähert (was nicht ausschließt, dass noch immer auf Wirklichkeit verwiesen wird).

Wenn ich im Folgenden einige Phasen beschreibe, bin ich mir bewusst, dass es immer (äußerst spannende) Überschneidungen gibt, und dass gerade diese hier nicht zur Sprache kommen – vom interessierten Betrachter aber sehr wohl erkannt werden können. Zudem: wenn alles so eindeutig, begrifflich fassbar, so klar abzugrenzen wäre, hätte Kunst ihre Berechtigung als visuelle Sprache verfehlt.



Beginnen wir mit zwei Arbeiten aus dem Jahr 2012. Die Entwicklung von der Mimesis zur Abstraktion ist augenfällig, ebenso der Bezug zum Landschaftlichen. Im oberen Bild erkennen wir neben freien Farbformen auch einen stilisierten Baumstumpf, während im unteren Bild solche „Verweise“ fehlen. Über ein assoziatives Farbsehen wird hier auf Wasser und Himmel sowie Boden und Felsartiges verwiesen. Lineare Diagonal- und Horizontalwerte, sowie das malerische Verschleifen der Buntwerte, eröffnen eine räumliche Tiefenerstreckung und hinter einer vermuteten „Fels-Formation“ scheint Licht auf. Überhaupt suggeriert der Wechsel von Eigenhelligkeiten, Hell-Dunkel-Werten und verschiedenen Farbintensitäten eine lichthaltige Raum-Atmosphäre und erinnert uns an die Vorliebe der Künstlerin für Corot. Die angesteuerte Rangerhöhung der Farbe wird ebenfalls augenfällig, da Formen „offen“ gehandhabt und Formgrenzen diffus überspielt werden.

Aber sehr deutlich: hier geht es nicht um einen konkreten Landschaftsraum, um Topographisches, sondern um das Erleben von Landschaften, von Stimmungen, Licht-Momenten, Spiegelungen (...).

Landschaftliches ist auch in den weiteren Beispielen (siehe Abb.) subkutan erahnbar. Zeichnerische Chiffren, mit dem Öl-Stift kontrastierend auf das „fertige“ Ölbild gesetzt, erinnern an geologische Formationen, verbinden sich inhaltlich mit den Erdschichten, die die Künstlerin mal aus erdigen mal aus feurig bunten, oder schieferartig gebrochenen Farben, in Schichten übereinander lagert. Die jeweilige Farbanlage im Bild vermag dann solcherart die sehr unterschiedlichen stofflichen Eigenschaften der Böden, der Natur zu spiegeln.



Entscheidend zu den vorherigen Arbeiten ist der immer deutlicher werdende Verzicht auf Bildstrukturen, die einen Verweis auf einen potentiell betretbaren Raum eröffnen könnten. Diagonalen und Horizontlinien suchen wir vergebens, das Spiel von Hell und Dunkel wird freier, rhythmischer, setzt illusionistische Ordnungen außer Kraft.

Gleichwohl bleibt das Thema Raum zentral und bildet den Grundakkord für einen Verweiskarakter auf Naturhaftes. An die Stelle eines betretbaren Raumes (wenn auch sehr eingeschränkt) tritt der so genannte Farb-Raum, der imaginäre Raum, der sich aus den ureigenen Raumtendenzen der verschiedenen Farben ergibt. Im schichtenhaften Überlagern von Farbflächen, die sich auf keinen Ordnungspunkt mehr beziehen, sondern immer und zugleich ein Vor und Zurück artikulieren, erleben wir Raum und Tiefe, ohne allerdings an Anschaulichkeit oder gar perspektivisches Sehen erinnern zu werden.



Mit den linearen Chiffren aus Öl-Kreide bekommt der Bildraum etwas Diaphanes und verhindert zusätzlich eine räumliche Verortung oder Orientierung des Betrachters. Gleichzeitig sind diese Chiffren aber überaus wichtig als Verweis auf erdgeschichtliche Strukturen, und so liest sich der Farbraum (bei aller Autonomie) immer noch als „Chiffre“ einer naturbezogenen Raumerfahrung.



Organisches und Pflanzliches, als thematischer Bezug, zeigen Bilder von 2016 (Abb.: „Ich träumt in seinem Schatten“). Besonderes Merkmal ist hier die „Freistellung“, die bewusst herbeigeführte Dualität von Figur und Grund. Während in vielen Arbeiten diese Dualität geradezu vermieden wird, steigert die Künstlerin diesen Kontrast hier noch durch einen nahezu monochromen Hintergrund – umso mehr lesen wir die frei gestellte Form als figurative Form.

Uta Hoffmann zielt tatsächlich auf Pflanzliches und der poetische Titel trägt einen Teil dazu bei. Einmal auf diese Fährte geführt, werden wir aber enttäuscht – die Binnenstruktur der Pflanze / des Baumes unterläuft unser wiedererkennendes Sehen, befreit es zum „Sehenden Sehen“, auch wenn immer wieder „Gegenständliches“

aufzutauchen scheint (Samen, Früchte..). In weiteren Arbeiten dieser „Reihe“ nimmt sie die figurativen Assoziationen etwas zurück, und spätestens dort erkennen wir, dass es um Prinzipielles gehen muss, um wesenhafte Aspekte von Natur – um Wachsen und Werden, Wandel und Metamorphose, Aufblühen und Zerfall.

Die Opposition von Figur und Grund ist im gemeinten Bild zwar sehr deutlich, aber wir sollten einmal nachspüren, wie die Künstlerin mit dem Bild-Grund tatsächlich verfährt. Was wir als sogenannte Leerfläche kennen, wird hier „positiv“ gestaltet; die notwendigerweise „anfallenden“ leeren Flächen (als Hintergrund/Untergrund) werden hier zu eigenständigen, gestaltbildenden Flächenformen stilisiert, transportieren so ebenfalls das Thema des Organischen – die figurative Form und der Umraum sind gleichermaßen von innen heraus bewegte Formen.

Jüngste Arbeiten der Künstlerin sind vorrangig am Thema „Bewegung“ orientiert – gestisch aufgetragen, dynamisch in Formverlauf und Komposition. Gestisch spontanes Malen ist allerdings ein Merkmal vieler Werke der Künstlerin, bekundet dort (neben anderen Intentionen) subjektive Individualität, unverstelltes „Sich Öffnen“, Malen als suchenden Prozess.



In den aktuellen Arbeiten wird das gestisch Dynamische allerdings exemplarisch gesteigert. Bildformate werden diptychonal vergrößert, queroblong gerichtet, mit besenartigen Werkzeugen und vollem Körpereinsatz erobert. Dem queroblongen Format ist der Künstlerin das Moment der Zeit, des Ablaufs, der Abfolge nahezu eingeschrieben – das genuine Format für ihre Absichten.

„Seit gestern wachsen Rosen auf dem Mond“ (2017) ist, wie viele Werke dieser Phase, sehr koloristisch angelegt, kraftvoll und von hoher Farbintensität, wobei die dynamischen Bildaktionen die Farben geradezu „befeuern“, die inneren Ausdruckswerte in einem besonderen Maße steigern. Die enorme Raumwirkung, die pulsierende Kraft und Energie der Farbe Rot (z.B.) wird geradezu auf ihren Begriff gebracht.

Auffällig ist der frappierende Gleichklang von Mikro- und Makro-Struktur – die Künstlerin weiß zu Beginn ihrer Arbeit wohl genau, was sie will, ohne allerdings das Endergebnis abzusehen, oder das „Geleitet Werden“ gezielt auszublenden. Große, mehrfach „verdrehte“ Farbstränge, als Grundakkorde gestzt, werden im Kleinen wiederholt und kontrastreich variiert – und letztlich weiß man nicht um die Reihen- oder Rangfolge.

Ziel oder Thema dieser Arbeit ist nicht die Darstellung von Bewegung – Bewegung ist vielmehr der Arbeitsweg, der Prozess, um innere Dynamik, Kraft und Vitalität im Verlauf des Malens zur Anschauung zu bringen; und das geschieht in ganz unterschiedlichen Ausdrucksqualitäten der zur Sprache kommenden Bildmittel.

Uta Hoffmann schiebt ihr bildnerisches Arbeiten gern mit Musik an, um sich einzufühlen und zu „konzentrieren“, um visuelle oder emotionale Gestimmtheiten wachzurufen, Rhythmen und Klänge zu erspüren, denen sie bildhaften Ausdruck verleihen will – insofern ist sie auch hier immer im Bild anwesend.

Lichthaltig und kristallin gebrochen kommen ihre Farb-Form-Aktionen daher und aktivieren das Bildgeschehen ein weiteres Mal. Schon in früheren Arbeiten war Licht eines ihrer Ausdrucksmittel – als Durchscheinen geschichteter Untermalungen. Später kommen die weißen Leerflächen hinzu, die sie als aktive Kraft mitgestaltet und als ein kontrastreiches „Hinterleuchten“ nutzt, und immer mehr begleiten lineare „Weißhöhen“ ihre Farbströme (als lineare Kreidestriche oder als linearer Untergrund). Nicht zuletzt setzt sie neben opake Farben, luftige Lasuren, vom (nunmehr aktiven) Weiß des Grundes durchflutet.

Nicht zuletzt wird in dieser Werkphase deutlich, dass Farbe ihr elementares und vorrangiges Bildmittel ist, dass der Stilbegriff „Rangerhöhung der Farbe“ hier auf seinen Begriff gebracht wird.



Während informelle Maler der Nachkriegszeit ihre innere Zerrissenheit auf die Leinwand projizieren wollten, könnten wir hier durchaus von Lebensfreude und Lebensvitalität sprechen; und im Rückbezug auf frühere Arbeiten ist ihre zur Metapher stilisierte Bewegung, insofern sie Wandel und Zeit einschließt, immer auch ein Verweis auf ein essentielles Merkmal von Natur und Mensch – nicht abbildhaft gedeutet, sondern empfunden und gelebt.

## Das große Bildformat (ein kleiner Exkurs)

Große Bilderformate galten in der Kunstgeschichte nur für Bedeutsames als legitime Nobilitierung – etwa Historienbilder oder mythologische Themen. Die amerikanische Kunst nach '45 hat dieses „Verbot“ bewusst unterlaufen, wobei ihr Interesse aber nicht der Aufwertung abstrakter Bildthemen galt; vielmehr sollte die große Leinwand ein physisches Arbeitsfeld werden (Pollock sprach von einer „Arena“), sollte der gesamte Körper im Prozess des Malens als „Sprache“ genutzt werden können.

Zunächst nutzt Uta Hoffmann das große Format, um ihre bildsprachlichen Mittel zu steigern, eine Direktheit und Präsenz zu erwirken, die im kleinen Format zu einer gewissen Intimität reduziert würden. Ein Rot wirkt schlichtweg roter, wenn es an Quantität zunimmt, gewinnt an Intensität und die räumlichen Energien „treten in den Betrachter-Raum hinein“ (...), farbige Bogenformen gewinnen an Dynamik, „sprengen“ die Grenzen des Bildfeldes, transzendieren die verbildlichte Bewegung in den gesamten Umraum, verunmöglichen so ein passives Betrachten.

Tatsächlich malt Uta Hofmann (wie das Vorbild Jackson Pollock) auch auf dem Boden, um den Körpereinsatz zu steigern bzw. zu ermöglichen, und sie nutzt dazu (wie K.O. Götz) große Besen oder Schrubber, schüttet bisweilen ihre verdünnten Farben.



Darüber hinaus fordert das große Format aber auch eine gänzlich neue Arbeitsweise ein – wer das gesamte Bildfeld erobern will, muss mit der Gesamtheit des Körpers arbeiten, und er wird in diesem Moment begreifen, dass sich hier eine andere Sprache entfaltet, wo bisher lediglich die malende Hand Spuren gesetzt hat.

Das „big canvas“ ist auch bei Uta Hoffman das notwendige Mittel für eine Kunst, die davon ausgeht, dass sich Inneres, oder im Inneren gespeicherte Wahrnehmung in der spontanen und unverstellten Malbewegung des Körpers freisetzen lässt. Die Spuren auf der Leinwand sind immer auch ein Verweis auf den Künstler, auf seine ureigene, nicht kopierbare Individualität.

## Bedeutungsebenen

Informelle Kunst war und ist immer eine Gegenbewegung, ein Anti-Formalismus, der ästhetische Zwänge und korsettartige „Spielregeln“ missachtet. Individualität, Subjektivität und Freiheit bedeuteten Anfang und Ziel der künstlerischen Arbeit nach '45 und sind in einer Zeit, die den Menschen auf einen passiven Konsumenten reduziert, kreatives Denken medial gleichschaltet, aktives Handeln immer mehr „abfiltert“ (...), nicht weniger aktuell.

Bei Uta Hoffmann geht es in ihren aktuellen Arbeiten vielleicht auch um die Rückgewinnung oder Aktualisierung von genuin menschlichen Qualitäten.

Und wenn die früheren Arbeiten vielleicht mehr vom Erleben des landschaftlichen Raumes sprechen, vom sinnlichen Einfühlen in Prozesse der Natur, von der ganz subjektiven Bezugnahme des Ichs zum Gegenüber, dann geht es auch hier ganz sicher um Rückgewinnung.

Nicht zuletzt sind die Bild-Titel ihrer Arbeiten ein Appell, Poesie erneut zu beleben, sie einer primär technologisch rationalen Welt gegenüber zu stellen.