

Vents Grau

Kabinettausstellung in der Galerie Amalienpark – Raum für Kunst

27.02. bis 02.04.2026

Das Interesse, das Hans Vent am Grau nimmt, lässt sich aus verschiedenen Perspektiven nachzeichnen.

(1) So hat Vent überhaupt Farbkomplexe für sich untersucht. Zumeist in einer motivischen Zuordnung: das Grün etwa verfolgt eine bestimmte Verknüpfung von Hoffnung und Angst. Rot- und Gelb-Töne sind der Sphäre des Fleisches zugewiesen. Grau begegnet vor allem in den gar nicht so seltenen Schädel-Darstellungen Vents.

(2) Sodann scheint Vent das Grau zur Konzeption figuraler Akzente zu nutzen: sozusagen aus analytischem Interesse, in Studien zur Verteilung von Licht, Schatten und Massen, aber auch zum gestischen Fluss, zu entsprechenden Übergängen in die Tonigkeit.

(3) Drittens, und damit zusammenhängend, ist bei Vent eine gewisse Nähe zur skulpturalen Rhetorik der Figur zu verzeichnen. Ihre Bewegungslosigkeit, Monumentalität und Schwere, ein eigenartiges Moment des Verharrens bestimmen die meisten seiner Figuren. Es ist kein Wunder, dass Vent und Stötzer offenbar Impulse ausgetauscht haben. Ein skulpturaler Grundcharakter lässt sich aber vielleicht auch in der Berliner Schule überhaupt wahrnehmen (bei Manfred Böttcher, Joachim Böttcher, bei Lothar Böhme, auch bei Wolfgang Leber).

(4) Grundsätzlicher dürfte vermutlich aber ein Zusammenhang zu werten sein, der Vents eigenen Umgang mit Farbe anleitet. Vent denkt Farbe stark vom atmosphärischen Kontinuum her. Was ihn beschäftigt, ist die Einheit von Figur und Raum im Medium der Farbe (Licht wird nur im Verbund mit dieser Farbe gedacht).

(5) Eine weitere Kategorie für die Frage nach dem Grau lässt sich historisch skizzieren. Seit Cézanne lässt sich das Grau als die Farbe der Moderne behaupten. Cézannes Farbdenken zielte aus verschiedenen Gründen auf den Raum zwischen den Bildgegenständen. Schon bei Velázquez war dieses Zwischen als Grau entwickelt worden. Das Licht wird dabei stofflich, und zwar so, dass seine innere Hinneigung zur Farbe hervortritt. Cézannes Grau bleibt hingegen transparent, ein umhüllendes »Leuchten aus dem Nirgendwo«¹ Der frühe Picasso bereitet ab 1900 vor, was in den kubistischen Bildern dann als Grün-Braun, etwas später dann als Grau auf Grau erscheint (mit eigenartig widersprüchlichen Effekten). Bekanntlich ist Picasso in seiner Entwicklung auf dieses Grau auch immer wieder zurückgekommen. Später sind als Grau-Maler sicher Morandi und Giacometti zu nennen, auch Auerbach, von der Pariser Schule her Ernst Schröder sowie wesentliche Züge der Ost-Berliner Malerei überhaupt. In der westlichen Sprachsphäre kann man Bilder von Eva Hesse und Gerhard Richter, von Roman Opalka, manches von Ellsworth Kelly aufrufen,

1 Maurice Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes* (1945), in: Ders., *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, auf der Grundlage der Übers. von Hans Werner Arndt u.a., neu bearb., kommentiert und mit einer Einleitung hrsg. von Christian Bermes, Hamburg 2003, S. 3-27, S. 27.

in West-Berlin wäre an Eberhard Bachmann oder Christian Buchloh zu erinnern. Sie und viele andere richten ihr Interesse auf »den verschlossenen Farbraum«² des Grau.

Es ist klar, dass vor diesen Hintergründen für Vents Umgang mit dem Grau unterschiedliche Aspekte diskutiert werden können. Wir haben die Wände des Kabinetts zum Anlass genommen, drei solcher Aspekte hervorzuheben.

(1) Einmal haben wir eine Reihe »Grau in Grau«, bei dem eine gewisse Trockenheit dominiert. Ikonographisch handelt es sich hier um Einzelfiguren mit skulpturalem Grundcharakter. Die Mehrzahl der Blätter lässt sich als Studien ansprechen, bei denen der Aufbau der Figur auch von der Faktur her untersucht wird. Einige lassen das Grau als Indifferenzpunkt von Farbe lebendig werden. Mitunter wird das Grau hier auch zu einem silbernem Licht.

(2) Diese Qualität des Grau kann Vent in anderen Arbeiten – wir haben einige davon auf der kurzen Wand im Kabinett zusammengestellt – so einsetzen, dass aus dem im Grau anwachsenden Licht Farbfunken sprühen. Motivisch haben wir hier eine eigenartige, für Vent charakteristische Schreitfigur in den Vordergrund gerückt. Es scheint, als würde mit ihr eine heftige Bewegung erprobt, deren Impuls sich schon im Ansatz in Erstarrung verkehrt. Zwei Motive lassen sich dabei vielleicht zusätzlich unterstreichen: einmal verbindet Vent in der schreitenden Figur, was er sonst oft in zwei Figuren aufeinander bezieht, nämlich das Vorüberschreiten und das Hinblicken. Zum andern geht es beim Schreiten offenbar auch um das Prinzip der Oberflächenparallelität; die Figuren wirken auf der Fläche wie aufgespannt. Womöglich wäre es reizvoll, Vents Idee, skulpturale Erstarrung mit malerischer Bewegung und planimetrischer Logik zusammenzuführen, mit dem Prinzip der Grisaille zu assoziieren, also mit jenem Malen von Skulpturen, das für die Entwicklung des neuzeitlichen Bildraums von außerordentlicher Bedeutung war.

(3) Die dritte Wand soll die Frage anstoßen, wie Vent vom Grau her zu seiner genuinen Farbigkeit vordringt. Wir haben dafür eine vom Maler selbst zusammengestellte Serie von Papierarbeiten aus den 1990er Jahren gehängt. Auf diesen Blättern bildet das Grau auf unterschiedliche Weise den Fonds für starke Farbwirkungen.

Der Zusammenhang von Grau und Farbe ist gedanklich schon lange relevant.

(1) Eine zentrale Rolle spielt für ihn die Einsicht, dass Farbe im Bild oder im Auge entsteht. Delacroix wird der Ausspruch zugeschrieben: »Gebt mir einen Haufen Dreck, und ich werde euch daraus eine erlesene Farbe zaubern!«³ Grau, das grundsätzlich durch das Mischen von Schwarz und Weiß wie durch das Mischen von (vor allem) Rot und Grün erzeugt werden kann, ist der akute Resonanzraum, Ursprung oder Zusammenbruch von

2 Alejandra Pizarnik, *Erinnerung* (1965), in: Dies, *Cernizas. Asche, Asche*, übertragen von Juana und Tobias Burghardt, Zürich 2002, S. 225.

3 Vgl. Gilles Deleuze, *Über die Malerei. Vorlesungen März bis Juni 1981*, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von David Lapoujade, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, Berlin 2025, S. 300.

Farbe und Farbklang. Dieser stets mitzuvollziehende Zusammenhang war es, auf den Cézanne mit der Formulierung zielte: »Wer noch kein Grau gemalt hat, ist kein Maler!«⁴

(2) Näherhin scheint sich das Wechselspiel von Grau und Farbe auf der Grundlage einer Unterscheidung zu ergeben, die den Lichtraum vom eigentlichen Farbraum abhebt, um beide auf neue Weise wieder zusammenzudenken. Mit Blick auf Vent legt sich die Betonung zweier Momente dieses Zusammenhanges nahe:

(a) Einmal hat Vent ja motivisch mit jener eigenartigen Farblosigkeit der menschlichen Haut zu tun, die schon Goethe beschäftigte und die in der Malereigeschichte als »Erdfarbigkeit« des Fleisches firmiert.⁵ Der edelste Organismus hat keine Farbe, so Goethe (und Delacroix), damit seine Veredelung durch Licht und Farbglanz, durch den Übergang von Grau in Transparenz und Durchblutung sichtbar gemacht werden kann.

(b) Für diese Dynamik ist zweitens die Intuition leitend, dass Farbe überhaupt dunkel ist, insofern sie nämlich immer eine Verdunklung von Weiß bedeutet. Für Goethe, der diesen Gedanken in seiner Farbenlehre entwickelt, zeigt sich etwa das Gelb als das zuerst abgedunkelte Weiß. Die initiale Aufhellung des Schwarz ist auf der anderen Seite des Grauspektrums das Blau. Goethe sieht die beiden entscheidenden Primärfarben (Gelb und Blau) aus einer doppelten Tendenz des Grau zur Farbe als Mischung (Grün) und als Intensivierung hervorgehen (Rot als Intensivierung von Gelb wie von Blau).⁶ Ich erinnere an diese Überlegungen zum »Schattenhaften der Farbe«,⁷ weil sie weiter dazu anregen können, Farbe vom Grau her nicht als Faktum, sondern tatsächlich als Geschehen wahrzunehmen. Ihre Prozessualität hat viele Aspekte; in unserer Ausstellung treten sie nicht nur innerhalb der einzelnen Abteilungen hervor, sondern vor allem auch in der Zusammenschau, im Sichumdrehen und Sicherinnern. Was dabei bemerklich werden kann, ist nichts anderes, als dass überhaupt etwas sichtbar ist, das heißt eben immer: sichtbar wird. In diesem Sinne beschreibt Grau für Vent die Erfahrung einer sich ereignenden Sichtbarkeit, die nicht aufzubrechen und überhaupt nicht in Besitz zu nehmen ist, weil sie nicht mit dem zusammenfällt, was sichtbar wird. Man kann auch vom Grau erfüllt sein, »von der Sicht / Vom Licht, das noch keinem gehört.«⁸

Thilo Billmeier, 2026

4 Michael Doran (Hrsg.), *Gespräche mit Cézanne*, Zürich 1982, S. 145 f. Peter Sloterdijk hat das Diktum für einen Buchtitel adaptiert: Ders., *Wer noch kein Grau gedacht hat. Eine Farbenlehre*, Berlin 2022. Zu Cézanne hier (nicht allzu ergiebig) S. 221–228.

5 Signac schreibt Delacroix das oben angeführte Zitat deshalb in einer anderen Formulierung zu: »Gebt mir Straßenkot und ich werde Weiberfleisch von höchste Farbe daraus machen.« Vgl. Deleuze, op. cit., S. 300, Anm. 10. Zum systematischen Zusammenhang von Grau und Inkarnat vgl. ebd., S. 307 ff., 348 ff.

6 Johann Wolfgang von Goethe, *Entwurf einer Farbenlehre* (1810), I, 1, §§ 259–266. Grundlage dieser Theorie ist die Lehre von den trüben Mitteln (ebd., § 145 ff.) und der Refraktion (§ 178 ff.). Vgl. auch Deleuze, op. cit., S. 286–303. Deleuze bezieht die Einsichten Goethes allerdings ohne ersichtlichen Grund auf das sog. »Goethesche Farbendreieck.«

7 Goethe, op. cit., I, 1, § 259.

8 Michael Hamburger, *Unterwegs*, hier nach Iain Galbraith, *Zu einer Heimat jenseits von Heimat. Michael Hamburger und die Lyrik der utopischen Begegnung*, aus dem Englischen von Elga Abramowitz, in: *Sinn und Form*, 53. Jhg. 2002, Heft 2, S. 176–190, S. 188.