

## Das ganze Bild ist Bühne

Michael Hübl

Am Ende war das Wort: Albrecht Dürer ergänzte seine Bilder nicht selten mit schriftlichen Kommentaren. Das entsprach dem von Reformation und Humanismus beflügelten Geist der Zeit. Also notierte Dürer auf einer Zeichnung, daß sie Kaiser Maximilian darstellt, den er "in seinem kleinen stüble kunterfett" (1) habe. Oder er ließ bei seinem Gemälde "Christus unter den Schriftgelehrten" einen kleinen Zettel aus einem Folianten herausragen; auf diesem Blättchen findet sich unter der Jahreszahl 1506 und dem Monogramm der Zusatz "opus qinque dierum", will sagen: Nur fünf Tage habe er, Albrecht Dürer, für dieses Werk benötigt. Bei den Kupferstichen, in denen er zentrale Persönlichkeiten seiner Gegenwart porträtiert, sind die schriftlichen Zusätze Programm. Sie beziehen sich meist auf herausragende Qualitäten der Dargestellten. Es kommt aber auch vor, daß der Künstler vor der Einzigartigkeit seines Gegenübers kapituliert. Das 1526 in Kupfer gestochene Bildnis des Reformators Philipp Melanchthon hat er mit dem Satz versehen: "Dürers geschickte Hand konnte wohl des lebenden Melanchthons Züge darstellen, nicht aber seinen Geist" (2).

Das ist zunächst nur Rhetorik. Ein Bescheidenheitstopos: Die eigene Leistung wird relativiert und klein geredet, auf daß sie auch ja wahrgenommen werde. Zugleich aber rührt Dürer an einer Frage, die während der hinter ihm liegenden Geschichtsepoche zu scharfen Polemiken, radikalen Auseinandersetzungen und exzessiven Zerstörungen geführt hat. Dürer rührt an der Frage nach Aussagekraft, Wirkung und Macht der Bilder, die im Mittelalter wiederholt beschworen und verteufelt wurde - angefangen von den einflußreichen Theorien des Pseudo-Dionysos Areopagites, der Bilder als Abbilder des Unsichtbaren (und das hieß damals: des Göttlichen) verstand, bis hin zu den Bilderstürmern der Reformationszeit, die gerade vom Gegenteil überzeugt waren und in den Kunstwerken nichts Transzendentes, sondern nur Oberfläche sahen. Nach Auffassung der Ikonoklasten kann die Malerei in ihren religiösen Schilderungen die wahren Glaubensinhalte niemals treffen, sondern allenfalls Äußerlichkeiten streifen. Mithin sei sie nichtig.

Die Moderne hat diese Debatte in säkularisierter Form wiederbelebt, und seither ist die Frage nach der eigentlichen Bedeutung von Malerei virulent geblieben - bis in die Gegenwart hinein, bis hin zu den Bildern von Herbert Maier. Als im 19. Jahrhundert mit dem Aufkommen der Fotografie die traditionellen Medien der Bildgestaltung unter Legitimationsdruck gerieten, weil mit den neuen Apparaten die Wiedergabe von Realität viel schneller zu bewerkstelligen war, berief sich die Malerei wieder mehr auf ihre - vermeintliche? - Fähigkeit, hinter den äußeren Schein der Dinge zu blicken. Kameras fangen lediglich Reflexe ein, Maler reflektieren. Sie arbeiten die Wirklichkeit so weit durch, dass ihr wesentlicher Kern zutage tritt. Das Informel hat sich diese Prämisse besonders spektakulär zu eigen gemacht, indem es die Auseinandersetzung mit den Realitäten der Welt ins Innere der Psyche verlagerte. Einzig dort, wo die zivilisatorischen Einflüsse und Ablenkungen nicht unmittelbar hingelangen, einzig in den schwer zugänglichen Arealen des Unbewußten sei ästhetische Wahrheit zu finden, die dann in spontanem, gestischem, möglichst von keinen Kontrollinstanzen gesteuertem Action Painting ihren reinsten, gleichsam seismographischen Ausdruck erfährt. Die Beschaffenheit der Malerei, die Malerei an sich, erhält semantische Funktion. Der Farbauftrag und das piktorale Gewebe bestimmen die Aussage des Bildes, wobei dann die monochrome Malerei noch einen Schritt weiter geht: Sie erklärt die Farbe als solche zur Botschaft.

Hier hat die Malerei jede Erzählung, die sich an Personen, Ereignissen, Situationen oder Gegenständen festmacht, eliminiert. Wenn es noch Bezüge zur Außenwelt der Bilder gibt, dann sind sie - wie etwa im Informel - allein als vager Nachklang konkreter Momente nachvollziehbar. An diesem Punkt der narrativen Leere setzt Herbert Maier an. Auch Maier schildert in seinen Malereien keine Geschichten, Legenden, Historien. Wohl erinnern einige seiner 2003 entstandenen Arbeiten an Guckkastenbühnen, aber diese Bühnen sind leer. Es fehlen die Kulissen, die Requisiten, die Akteure. Die einzigen Bildelemente, die auf Theater zu verweisen scheinen, sind hohe, vertikal strukturierte Flächen, die sich als Bühnenvorhang deuten lassen (Abbildungen S. 44 -49 und 52-55). Diese sehr zurückhaltenden, unterschwellig

kodierten Anbindungen an reale Sachverhalte liefern aufschlußreiche Hinweise für das Verständnis der Bilder. Sie erlauben eine Präzisierung der künstlerischen Parameter, die Maier in seinen Ölbildern, Aquarellen oder Druckgraphiken anwendet. Dabei zeigt sich, daß Maier trotz aller formalen Reduktion eben nicht die Leere selbst anpeilt, sondern einen Zustand anvisiert, der kurz vor diesem Nullpunkt liegt und zugleich über ihn hinaus weist. Das wird allein schon an den hier als Vorhang bezeichneten Bildelementen deutlich: Sie sind so gemalt, daß sie beides meinen können - reine Malerei und die realistische Darstellung eines Vorhangs. Die Komposition der Arbeiten und deren Peinture legen die Assoziation an Theater nahe. Andererseits wird das, was als Bühne zu interpretieren wäre, räumlich nicht fassbar. Es sieht so aus, als befänden sich Vorhang und Bühnenraum auf ein und derselben Ebene; genau besehen ist nicht einmal richtig auszumachen, welche Flächen für Vorhang stehen und welche für Hintergrund.

Ein Vorne und ein Hinten gibt es in diesen Malereien ebenso wenig wie eine explizite Erzählung. Gleichwohl lassen sich die Bilder als Theaterszenarie deuten, und sei es durch minimale Veränderungen im Farbspektrum, die in Richtung Rot eher Nähe, in Richtung Blau eher Ferne suggerieren. Maier erzeugt mittels subtiler farblicher und kompositorischer Lenkung des Blicks eine Art schwebender Balance zwischen der konkreten Zweidimensionalität des Farbauftrags und der malerischen Illusion von Räumlichkeit. Hinsichtlich der Bildinhalte geht Maier analog vor. Die formale Seite seiner Malerei wird inhaltlich gedoppelt. Denn in seiner jüngsten Werkphase beruft sich Maier auf die Kunst der Alten Meister; unter den Künstlern, die er nennt, sind Duccio und Piero della Francesca, Jan van Eyck und Hugo van der Goes, Velázquez, Vermeer, Chardin. Auf Bilder dieser und anderer Künstler greift Maier zurück, aber er streift die Stoffe narrativer Malerei nur, ohne sie wortwörtlich aufzurufen. Er kopiert nicht, malt weder zusammenfassende Paraphrasen noch freie Anverwandlungen und Weiterentwicklungen, wie man sie etwa von Francis Bacon, Ronald B. Kitaj oder Pablo Picasso kennt. Kein Gegenstand wird beschrieben, sei er prachtvoll, plump oder pover, keine Begebenheit ausgemalt, sei sie banal, erhaben oder dramatisch. In der Auseinandersetzung mit den Alten Meistern bleibt Maiers eigenes Formenrepertoire auf geometrisch zugeschnittene, gegeneinander abgegrenzte Farbareale reduziert.

Die erzählerischen Momente der Bilder kehren nicht wieder - und sind doch präsent. Das Motiv des Bühnenvorhangs, auf das Maier in einer Folge von Arbeiten anspielt, ist die ideale Zusammenfassung dieser besonderen Relation. Der - durchaus unbestimmte - Hinweis auf Theater ist ein Hinweis auf einen Ort der Sprache und damit auf die Literatur. Die wiederum ist ein über Jahrtausende gespeistes Reservoir an Geschichten, Berichten, Diskursen, Verlautbarungen, Tragödien, Lustspielen, Anekdoten. Eine von ihnen thematisiert bereits die Problematik, die dann später Orient und Okzident, Mittelalter und Moderne gleichermaßen beschäftigen wird und die Herbert Maier neu akzentuiert. Der römische Offizier und Schriftsteller Plinius berichtet im 35. Buch seiner "Naturgeschichte" (Naturalis historia) vom Wettstreit zweier griechischer Maler: Zeuxis tritt gegen Parrhasios an und malt Trauben, die so täuschend echt wirken, dass Vögel herbeifliegen, um an ihnen zu picken. Nun soll Parrhasios seine Kunst beweisen. Ungeduldig fordert ihn Zeuxis, der Rivale, auf, den Leinenvorhang wegzuziehen, mit welchem er sein Bild verhüllt. Und schon ist Zeuxis der Verlierer, denn er hat nicht erkannt, daß es sich bei dem angeblichen Vorhang um pure Malerei handelt.

Das Bemerkenswerte an dieser antiken Anekdote ist weniger das Maß an Illusionismus, den die Maler erreichen. Auf diesem Gebiet sind sie beide Profis. Entscheidend ist vielmehr die Botschaft, die das Sujet vermittelt, und entscheidend ist die Wahrnehmungsstufe, die mit ihr angesprochen wird. Die Malerei des Zeuxis ist an reale sinnliche Reize gekoppelt, die in der Natur, nicht in der Kunst liegen: Die süßen Früchte lösen die Reaktion der Vögel aus; die Finessen der Malerei sind für sie nicht wichtig. Das Gemälde des Parrhasios hingegen, das scheinbar kein Gemälde ist, verweigert dem Betrachter den schönen Schein dessen, was außerhalb der Malerei liegt. Damit aber verweist es zunächst auf sich selbst: Es ist die Kunst an sich, die hier wirkt, nicht der Gegenstand, den sie abbildet. Als Herbert Maier im Spätjahr 2000 während eines Stipendiaufenthalts in Paris damit begann, seine Arbeiten direkt von Werken Alter Meister abzuleiten, zielte er just auf diesen Zusammenhang. Denn so wie Zeuxis den gemalten Vorhang seines Konkurrenten nur als Belanglosigkeit auffasste, so mögen viele

kunsthistorisch Überlieferte Bildmotive für den heutigen Betrachter ohne Belang sein, weil sie ihren einstigen Sinn verloren haben. Und doch enthält die Malerei offenbar in beiden Fällen etwas, wodurch sie in ihren Bann zieht. Oder als Frage formuliert: Wenn die Figuren, von denen die Bilder handeln, fremd und die Objekte, die sie wiedergeben, bedeutungslos geworden sind - was veranlasst, verführt, verlockt dann noch zum Hinsehen? Wieso und wodurch weckt die Alte Kunst überhaupt noch Interesse?

Die erste Antwort könnte lauten: Es ist die Machart, die als maßgeblich empfunden wird. Künstler haben in dieser Hinsicht oft genug Parallelen entdeckt, sei es Lovis Corinth, der seinen Duktus im Werk von Franz Hals wiederfindet, sei es Paul Cézanne, der die farbigen Abstufungen der Atmosphäre bei Jean Siméon Chardin preist. Die Reihe der Beispiele ließe sich fortsetzen, und immer würde eine epochenübergreifende Kontinuität sichtbar werden. Diese Kontinuität resultiert aus Wahlverwandtschaften, die einzelne Künstler zwischen sich und ihren geistigen Ahnen wahrnehmen. Als sich Maier in Paris daran machte, der historischen Kunst näher auf den Grund zu gehen, waren es aber nicht die Ähnlichkeiten der Sichtweise, der Handschrift oder der Farbbehandlung, die er suchte. Maier entschied sich damals für ein Werk aus dem Louvre. Die "Aufbahrung des Hl. Bonaventura im Beisein des Papstes Gregor X. und des Königs Jaime I. von Aragón", 1629 von Francisco de Zurbar gemalt, bot Maier den passenden Gegenstand, um die Probe aufs Exempel zu machen, sprich: um auszutariieren, wie weit sich die Malerei von ihrem Sujet entfernen und verselbständigen kann, ohne den Bezug zu den Dingen restlos aufzugeben. Ausschlaggebend war also nicht die Autorenschaft Zurbars; im Anschluss an diese Arbeit hat sich Maier denn auch anderen Malern zugewandt, darunter Edward Hopper. Im Falle des Zurbar-Gemäldes ging es Maier primär um das Objekt, das sich markant gegen das farblich ansonsten ziemlich homogene Bildgefüge absetzt: Zu Füßen des schräg aufgebahrten Franziskanertheologen, dessen erstarrte Hände ein Kreuzifix umklammern, liegt ein Kardinalshut, Zeichen für die kirchliche Würde, die der Kleriker seit 1273 im italienischen Albano innehatte.

Diese auffällig rote Kopfbedeckung hat Maier isoliert und zum alleinigen Bildgegenstand eines Stücks Malerei gemacht, das man als Stilleben bezeichnen müsste, hätte der Künstler nicht die Dinghaftigkeit des Hutes gänzlich unterlaufen. Die Illusion von Dreidimensionalität ist aufgehoben. Aus der "roten Sonne", wie Stefan Andres den Pontifikalhut in seiner Novelle "El Greco malt den Großinquisitor" genannt hat, ist ein in sich amorphes Gebilde geworden. Die von Zurbar fixierte perspektivische Verzerrung hat Maier beibehalten. Die Konturen bleiben klar umrissen, Kopfteil und Krempe hingegen sind zu einer schwer definierbaren Einheit verschmolzen. Die ursprüngliche räumliche Ausformung des Objekts ist bis zu einem gewissen Grad eingeebnet. Allerdings meidet Maier jede gleichmäßige Vereinheitlichung. Ziel ist nicht die homogene Fläche, obschon eine solche Umwandlung im Sinne analytischer Konkretion denkbar wäre: Der scheinbare Eindruck von Räumlichkeit würde aufgelöst und mit der planaren Realität der Leinwand zur Deckung gebracht, so daß der Kardinalshut nur noch ein einheitlich rotes Farbfeld darstellte. Maier geht es nun aber gerade nicht darum, Kunstwerke in ihre Komponenten zu zerlegen, um anschließend das Vokabular gestalterischer Möglichkeiten durchzudeklinieren. Deshalb transformiert er Zurbars Motiv auch nicht in eine einfach-zeichenhafte Fläche, sondern in eine Art Zwischending: Mit Hilfe malerischer Modulationen schafft Maier so etwas wie ein schwebendes Gleichgewicht zwischen zweiter und dritter Dimension (S. 74).

Die Pariser Arbeit ist zum Prototyp für eine Vielzahl von Malereien geworden, die sich nach und nach zu einem ganzen Werkblock addiert haben. In ihm spürt Maier den Unschärfen weiter nach, die sich dort einstellen, wo die Begrifflichkeit der Sprache in offene Farbstrukturen diffundiert und wo die Indikatoren zur Kennzeichnung räumlicher Sachverhalte in kein Raster passen. Maier führt die Malerei an einen Break-even der Gegensätze, die sich nicht aufheben lassen. Die Flächen sind nie flach: Sie sind stark verdichtete, in sich vibrierende Texturen, die bei näherem Hinsehen den Blick in die Tiefe reißen, weil das Gewebe so fest gar nicht ist und an einzelnen Stellen frühere Malschichten zu erkennen gibt. Das gleiche gilt für die Formen: Sie sind in ihrer Bedeutung nie determiniert, und wie um hervorzuheben, dass sich die Bildfindungen unterschiedlich lesen lassen, verzahnt Maier die Bildzonen oder stellt sie so

gegeneinander, dass Positiv-Negativ-Effekte entstehen - als gelte es, die gleiche Aussage noch einmal unter anderen Vorzeichen zu erproben.

Maiers Malerei ist auf eine eigene, kompakte Weise transparent. Sie ist vielschichtig durchscheinend, eine Eigenschaft, die ebenfalls auf die Auseinandersetzung mit dem Bilderfundus aus der Kunstgeschichte zurückgeht. Sie musste notwendig zu den altmeisterlichen Techniken führen, da sie an der Wirkung der Malerei essentiellen Anteil haben. Maier zog die Konsequenz aus diesem Zusammenhang, indem er durch Jahrhunderte tradierte Verfahren adaptierte und fortan das handwerkliche Wissen der Vergangenheit mit einer aktuellen ästhetischen Position verknüpfte, die er auf Basis der durch die Moderne begründeten Kunstdiskurses entwickelt hatte. War die Malerei mit der Erfindung der Tubenfarbe einst auf den Kurs einer beschleunigten Epoche eingeschwenkt, so hat jetzt Maier die Geschwindigkeit des Malakts auf das Tempo des Mittelalters, der Renaissance, des Barock heruntergedrosselt.

Seit Paris werden die Bilder Schicht um Schicht aufgebaut. Maier beginnt mit direkten Untermalungen und legt dann in einem langwierigen Arbeitsprozess mehrere Lasuren von Ölfarbe über die Grundierung. Dieses Verfahren entspricht nicht zuletzt Maiers Vorstellung von der Malerei als Speicher, wie er sie Ende der neunziger Jahre zunächst in ausgeprägt pastosen Ölbildern artikuliert hat. Die Malerei ist der Ort, an dem die bildexterne Realität ihren Niederschlag findet, ohne daß sie deshalb zur Abbildung oder Reproduktion würde. Die Malerei nimmt alle möglichen Tatsachen, Gegenstände oder auch Bilder auf, die sich als individuelle Momentaufnahmen oder als allgemeiner kultureller Nachlass im Gedächtnis angelagert haben. Insofern wären die Arbeiten Maiers im ideellen Raum zwischen dem "Schwarzen Quadrat auf weißem Grund" des Künstlers Kasimir Malewitsch und dem Mnemosyne-Katalog des Kunstwissenschaftlers Aby Warburg zu verorten. Dort eine restlos ungegenständliche Malerei, die "aus einer sozusagen kosmischen Perspektive" (3) die Gesamtheit des Seins zu einer elementaren Form verdichtet, hier die epochenübergreifende Synopsis, die in der Fülle von Einzelbildern Entwicklungslinien festzumachen versucht, um zwischen Antike und Moderne auf die Grundzüge eines kulturellen Unterbewusstseins zu stoßen und um "die größten 'energetischen' Verbindungen unter den Kräften darzustellen, die die Welt beherrschen" (4). Maier befragt die Einzelbilder, er löst sie aus den Kategorien der Kunstgeschichte, entledigt sie der stilistischen oder historischen Klassifikationen, um so zu einem Kern, zu einer Essenz vorzudringen, die er einerseits herausschält oder herausfiltert, andererseits in einen übergeordneten, umfassenden, universalen Zusammenhang überführt und einbindet. Malerei als Speicher: Das bedeutet, daß selbst die scheinbare Leere der Bilder Begriffe und Botschaften birgt - auch wenn sie sich im einzelnen nicht freilegen lassen, weil der Vorhang, der zur Seite gezogen werden müsste, die Malerei selbst ist. Maier treibt die immanente Spannung zwischen Realitätsbezug und restloser formaler Abstraktion auf die Spitze. Das, was man Inhalt nennen könnte, fließt in die Malerei ein, wird von ihr absorbiert, bildet ihr Substrat, und ist doch zugleich nur als Malerei erfahrbar.

---

(1) Notat auf Dürers Zeichnung von 1518, Wien, Albertina, Inv. 4852. Zit. nach Klaus Albrecht Schröder und Marie Luise Sternath (Hgg.): Albrecht Dürer, Katalog zur Ausstellung in der Albertina Wien, Ostfildern-Ruit 2003, S. 470.

(2) Zit. nach Werner Hoffmann (Hg.): Köpfe der Lutherzeit, München 1983, S. 162.

(3) Jewgeni Kowtun: "Sieg über die Sonne". Materialien. In: Sieg über die Sonne. Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, und der Berliner Festwochen 1983 (= Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 15). Berlin 1983, S. 27-52, hier S. 33.

(4) Kurt W. Forster: Warburgs Versunkenheit. In: Robert Galitz und Brita Reimers (Hg.): Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe...trauernder Flußgott". Portrait eines Gelehrten (= Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Bd. 2). Hamburg 1995, S. 184-206, hier S. 200.