

Die Leinwand als Ort der Sammlung - Zur Malerei von Herbert Maier

Kai Uwe Schierz

„Die Suche nach den Formen ist nur eine Suche nach der Zeit.“ (Paul Virilio)

Unsere Bewegung durch die Welt bestimmt die Weisen unserer Wahrnehmung eben dieser. Sie bestimmt also auch die Bilder, die wir uns von der Welt machen: Ein ständiger Wechsel von Auszug und Abgang des Wirklichen im Takt von Wachen und Ruhen, Fortbewegen und Stillstehen, Weltzu- und Weltabwendung, Außenaufnahme und Innenschau. Genauso kann man aber auch sagen, daß Bilder unsere Bewegung durch die Welt beeinflussen. Während wir dem Fluß technisch bewegter Bilder — im Film, im Video — in seiner zeitlichen Ausdehnung, im Nacheinander des Sichtbaren, folgen, und dieses wie Sätze und Absätze in der Literatur zusammenfassen, provozieren statische Bilder - darunter das Tafel- oder Leinwandbild der Kunst - auch eine entsprechende Wahrnehmungsbewegung: das Verharren.

Um Form, das heißt, die besonderen Ausprägungen einer Gestalt erfassen zu können, bedarf es des Innehaltens und Maßnehmens aus der rechten Distanz. Jenseits dieses Brennpunktes der Wahrnehmung vergeht die Welt in der Unschärfe zu großer Nähe oder Ferne. Ebenso wie der richtige Abstand ist das zeitliche Kontinuum der Bewegung zwischen dem Betrachter und seinem Gegenstand eine Grundvoraussetzung für das Gelingen von Wahrnehmung, für das kontrastive Herauslösen der Figur aus dem Grund, das Aufnehmen der Gliederung, das Wägen der Gestaltproportionen und letztlich für das Folgern von Gehalten aus dem Wahrgenommenen. Ungleichzeitigkeit dagegen verwischt die Konturen des Gegenüber im Sog der Geschwindigkeit. Die mobile Gesellschaft zerfällt heute in viele Bruchstücke der Ungleichzeitigkeit. Eine Vielzahl von Prothesen der Technik, wie Virilio es ausdrückt, hat die Möglichkeiten menschlichen Zugriffs auf die Welt erheblich erweitert, dabei aber auch das menschliche Maß, eingeschlossen sein Augenmaß, weit hinter sich gelassen. Zumeist bewegen sich entweder der Wahrnehmende mit hoher Geschwindigkeit an seinen Gegenständen vorbei oder diese an ihm, der Effekt ist der gleiche: ein Verwischen, ein Verschwinden der Form. Deshalb ist die Suche nach den Formen - als Voraussetzung jeder Orientierung in der Welt und Essenz des ästhetischen - letztlich eine Suche nach der Zeit, nach dem Kontinuum der Bewegung zwischen den Wahrnehmenden und ihren Gegenständen.

Wenn man gegenwärtig, in einer Situation des weitverbreiteten Zweifels am Sinn von gemalten Bildern, nach der bleibenden Notwendigkeit eben dieser Bilder fragt, so scheint mir das vor allem eine Frage nach der Zeit zu sein. Die Begegnung mit Malerei impliziert heute eine Reise zu Inseln der Zeit, der Langsamkeit. In der beständigen Gegenwart der malerisch realisierten Form, in der Schwerkraft ihrer Farbschichtungen und in der Simultanität ihrer Anschauung gewinnt das bedeutende, das ins Sinnhafte sublimierte Dingliche der Welt wieder an Dauer und in dieser Beharrlichkeit eine eindrückliche Präsenz. Das ideale Gemälde als Gleichnis menschlicher Verheißung: Auch im Paradies, in Arkadien oder im Himmelreich regiert das ewige Nun, dessen allgegenwärtige Gleichzeitigkeit die Formen zu ihrer höchsten Blüte treibt: zur Einheit von Gestalt und Gehalt.

Herbert Maiers Bilder sind Komprimata aus Raum und Zeit. Das Herausarbeiten der Form zeigt sich bei ihm als Prozeß der Verdichtung der bildnerischen Mittel hin zu einem Punkt, an dem diese ihren narrativ-zeitlichen Charakter - als wahrnehmbare „Geschichte“ von Anfang, Verlauf und Ende einer Formung - zugunsten einer simultanen Omnipräsenz von Farbe, Raum, "Klang", "Temperatur", "Gewichtung", von Verdichtung und Auflockerung der Spuren im Format verlieren. Am ehesten läßt sich diese Tendenz zur Komprimierung durch Verknappung wohl musikalisch umschreiben: als Bewegung von liedhafter Melodik über polyphone Klangflächen hin zu dem ruhigen, lange nachklingenden Ton eines Gong-Schlagzeugs oder einer großen Glocke.

Die Wirkung der Ölmalerei Herbert Maiers geht ganz wesentlich von der gleichsam haptischen Präsenz cremig-pastos aufgetragener Farbmaterie aus. Er entwirft große Farbfelder in

gebrochener Tonigkeit, deren Binnenformen durch Hell-Dunkel-Nuancen, vor allem aber durch darunterliegende, partiell oder komplett übermalte Farbschichten reliefhaft strukturiert sind. Es gibt weder perspektivische Konstruktionen in diesen Bildern noch andere Spielarten der Illusion von Raumtiefe und Körperhaftigkeit durch Abstufungen der Farbtemperatur, den Wechsel pastoser und lasierend-transparenter Partien oder durch gezielte Hell-Dunkel-Modulationen von figürlichen Elementen, die den Eindruck von Lichteinfall und Schattenbildung erwecken würden. Ihre körperhafte Präsenz gleicht eher der einer Skulptur. Diese Bilder bauen sich in der Größe ihrer Formate und monumental Formbildung wie Barrieren vor dem Betrachter auf, ein Verharren fordernd, eine Beruhigung der Blickbewegung, um so in einen Zustand intensiven Schauens zu gelangen. Erst dem längeren Verweilen und Schauen öffnen sich die wuchtigen Farbereignisse Herbert Maiers und sensibilisieren den Blick für den Reichtum der farbigen Abstufungen und die Eigenarten der Bildräumlichkeit.

In einer Reihe von Gouachen aus den Jahren 1996/ 97, die auf Reisen durch verschiedene afrikanische Stammesgebiete entstanden sind, hat er diese Wirkungen erprobt und ausgebaut. Zunächst gibt es darin noch deutliche Referenzen an tatsächlich Erlebtes, Gesehenes. Fruchtformen etwa, Gefäßkörper, mitunter lochartige Vertiefungen oder auch Ausstülpungen von Oberflächen bieten sich als mögliche Assoziationen für das figürliche Sehen an. Aber diese organisch-unregelmäßig über die Fläche wachsenden Verdichtungen des Malerischen, zugleich dominante Farbkontraste und kompositorische Schwerpunkte im Format, führen auch ihr Eigenleben als Sammelstellen von Bildenergien. Die im Format umherwandernde Wahrnehmung wird immer wieder auf diese Punkte hingeführt, sie verfängt sich in ihnen und kommt langsam zur Ruhe. Ja, sie wird geradezu aufgesogen von diesen kreisenden Formen, und im selben Maße, wie die Aufmerksamkeit für die stoffliche Oberfläche der Farbe oder für einzelne Kontraste langsam nachläßt, stellt sich ein Sinn für die Wirkung der Ganzheit ein, ein Sinn für das simultane Bei- und Ineinander von Farbe und Raum.

In weiteren Blättern dieser Serie ordnen sich die farblich enorm nuancierten, zugleich in strengen Richtungsverläufen gefaßten Spuren des Pinsels im Format zu ineinander verschränkten Flächensegmenten, an deren Grenzen sich Zonen der Verdichtung von Farbtintensitäten und Hell-Dunkel-Kontrasten anlagern oder die sich zu spaltartigen "Durchblicken" auf Tieferliegendes, auf Helligkeiten im Hintergrund etwa, auflockern können. Dabei scheint der Pinselduktus wie von der Widerstandskraft der halbtrocken verstrichenen Farbe gezähmt, es gibt keine gestischen Ausbrüche oder nervösen Schwankungen der Intensität. Vielmehr scheint der Malvorgang verlangsamt und zu einem bedächtigen Bauen verdichtet, zum Aufbauen von Formen in einem gleichsam plastisch-haptischen Gestaltungsprozeß. Bereits diese Gouachen vermitteln in ihrer beharrlichen Reduktion und Komprimierung der Bildräumlichkeit und der Malbewegung den Eindruck innerer Konzentration, den der Künstler in den nachfolgenden großformatigen ölbildern konsequent aufnehmen und entwickeln wird.

In den großen Formaten jüngerer Datums dominieren Farbflächen in ihrem malerischen Aufeinanderprallen. Es gibt kein Ineinander-Auflösen der Ränder, nur hartes Auftreffen und Aneinanderreiben der Segmente, was durch einen leicht gegeneinander versetzten kompositorischen Aufbau, durch ein "Verrutschen" farblicher Zusammenhänge an den Bruchstellen deutlich wird (Abbildungen 6, 7, 10). Nicht selten bestehen die Bilder wirklich aus mehreren Platten, die, leicht gegeneinander versetzt, rückseitig durch Metallstäbe verbunden und aneinander gepreßt werden (Abbildungen 23, 29, 31). Ihre erdige Tonigkeit tut ein übriges, so daß diese Malerei der Sicht auf ein geologisches Profil gleicht, in dem die vertikalen Brüche der Gesteinsablagerungen auf Bewegungen verweisen - auf ein unendlich langsames Heben oder Senken der Schollen im gelassenen Maß der Naturzeit.

In oft wochenlangen Auseinandersetzungen mit dem Wachsen der malerischen Verhältnisse auf der Leinwand werden allzustark empfundene Kontraste - Hell und Dunkel, Richtungswechsel der Malbewegung, Andeutungen von Bildmotiven - zugunsten einer ganzheitlich erfahrbaren Simultanität aller Bildelemente zurückgedrängt. Dieser Prozeß führt

zu einer Verlangsamung aller Bewegung im Bild, doch bleibt die Farbsubstanz im Detail reliefhaft lebendig und in ihrer Tönung sensibel nuanciert. Statt Erstarrung als Endpunkt aller Bewegung ein kaum noch wahrnehmbares An- und Abschwollen der Stofflichkeit, ein Dehnen der Zeit, "ein malerisches Fluidum, in dem das Auge sich einnisten kann", wie der Künstler es ausdrückt: "Die Fläche wird zum Ding."

Das Erleben dieser Ding- oder Blockhaftigkeit der Malerei auf den Leinwänden wird noch durch einen geringfügigen illusionistischen Effekt gesteigert, denn die dominierenden farbigen Blöcke füllen nicht das gesamte Format. Ein zumeist hell abgesetzter Streifen an den Rändern wirkt wie ein räumliches Dahinter, vor dem sich die monumentale Form einer dunklen Farbtafel noch einmal absetzt, sich quasi dem Betrachter entgegenschiebt. Unten scheint sie auf kleinen Klötzchen zu ruhen - ganz so, wie die reale Leinwand im Atelier im Zustand der Bearbeitung auf Ziegelsteinen oder ähnlichen Gegenständen aufsitzt (Abbildungen 3 und 5, in den Abbildungen 6 und 7 verbreitern sich diese Klötzchen zu Konsolen, die die ganze Bildbreite einnehmenden). Ein Bild im Bild also, mit der Wirkung, den visuellen Eindruck der Körperlichkeit und Schwerkraft der gemalten Farbplatten nochmals zu steigern. Gemäß dieser Intention nennt der Künstler seine großen Leinwände aus der jüngsten Zeit auch DING-Speicher. Ihre enorm gesteigerte Präsenz läßt an die wuchtigen Stahlwände von Richard Serra denken. Bilderfahrung als haptische, als Körpererfahrung. Gegenüber der körperlichen Anwesenheit des Betrachters richtet sich der Farbkörper des Bildes machtvoll auf, ein Erlebnis von Erhabenheit, wie man sie zumeist nur vor der Natur empfindet, vor einer schroffen Felswand etwa oder einem sich scheinbar unendlich weitenden Meer. Auch hier kann es einem den Atem verschlagen, man verharrt unwillkürlich - vor der augenblicklichen, zwingenden Präsenz des Phänomenalen stockt die Zeit.

Die Reduktion aller Bildkontraste in den Farbfeldern auf einen simultan erlebbaren Grundton mag manchem die Tür in diese Kunst verschließen, anderen öffnet sich ihre anfänglich opake Präsenz und offenbart ein Inneres, in dem sich der stille, unsagbare Grund des eigenen Inneren spiegelt. Darin liegt die meditative Qualität dieser Arbeiten, die uns in eine Welt ganzheitlicher Wahrnehmung vor ihrer Aufspaltung in vorherrschende Zwecke und Handlungsmuster zu führen scheinen. In diesem synkretischen Erleben, das ganz dem Augenblick gilt, überlagern sich visuelle und haptische Empfindungen beständig, scheinen noch untrennbar ineinander verwoben - Hinweise auf die ungeteilten Anfänge unserer Weltbegegnung. Diese Anklänge archaisch zu nennen hat nichts mit Folklorismus oder exotischen Projektionen zu tun. Es meint die radikale, ganzheitliche Ankunft in der Gegenwart der Dinge: "alles ist da", ungeteilt im Jetzt. Das dieser Haltung adäquate Schauen ist fraglos, ist Bewußt-Sein der Gegenwart, Versunkenheit in der simultanen Präsenz des Gegenüber. Ich begreife die Malerei Herbert Maiers als einen Ort der Sammlung inmitten der mannigfachen, rasch wechselnden Zerstreuungen unserer Zeit.