

Herbert M. Hurka

Einführungsrede

## Herbert Maier: „komplementär“

Kunstverein Markdorf, 22. Juni 2018

Sehr geehrte Damen und Herren,

weil im Werk von Herbert Maier immer wieder das Thema Raum und Zeit eine Rolle spielt, will ich mit einem kleinen historischen Rückblick auf Künstlerreisen beginnen, als Anfang des 20. Jahrhunderts diese Aufbrüche in fremde Länder für die Kunst relevant wurden.

Kandinsky, Slevogt, Nolde waren solche Reisende – besonders in Erinnerung geblieben – Paul Klees und August Mackes Tunesienaufenthalte. „Die engen Grenzen Europas“ hinter sich zu lassen, war, wie Nolde es propagierte, der stärkste Antrieb, und es war auch derselbe Künstler, der diesen hoch ambitionierten Tourismus nicht ohne Pathos zu einer Schicksalsangelegenheit erklärte. Dementsprechend reagierten die damaligen Medien und das Publikum mit einer gewissen Sensationslust, die mehr ausgelöst wurde von der Tatsache an sich, dem bloßen Umstand, dass Künstler auf solche Reisen gingen, als von einem Interesse an den künstlerischen Auswirkungen jener transeuropäischen Horizonterweiterung. Inzwischen sind die Einflüsse auf die jeweiligen Künstlerbiografien hinlänglich aufgearbeitet und brauchen darum hier auch nicht weiter vertieft werden.

Schon ein schneller Blick über diese Ausstellung gibt zu erkennen, dass die Welt jenseits von Europa auch die Biografie und das Werk Herbert Maiers prägt, denn seit 1977 erkundete der Künstler, abgesehen von den meisten Europäischen Ländern versteht sich: die Türkei, den Iran, Pakistan, Indien, Nepal, Israel, Ägypten, Marokko, Senegal, Elfenbeinküste, Mali, Burkina Faso, Benin, Niger, Nigeria, Kamerun, Peru, Mexiko, Guatemala, die USA. Ist also von Raum und Zeit die Rede, dann offenbart sich bereits an dieser außergewöhnlichen Reisebiografie ein ganz besonderes Verhältnis insofern, als da schon lebensweltlich und leicht nachvollziehbar beide Dimensionen, das heißt, Raum und Zeit zu einer einzigen Dimension

verschmelzen. Im Unterwegs-Modus messen sich nämlich Entfernungen in Zeiteinheiten wie auch umgekehrt Zeiteinheiten in Entfernungen: So sagen wir etwa: Acht Stunden bis Marrakesch, oder umgekehrt: 600 Kilometer, das sind gut acht Stunden.



Wenn wir uns nun etwas genauer einem der Blickfänge der Ausstellung zuwenden, dem Bild mit dem Titel „Raumkörper/Guerrero“, dürfte schnell klar werden, was eine heutige zeitgemäße künstlerische Adaption von Artefakten archaischer Kulturen von den Reiseerfahrungen vor einhundert Jahren unterscheidet. Während jene Künstler noch mit dem Erstaunen, ja, der Euphorie des ersten Blicks auf die unbekannt Menschen, Landschaften, Architekturen, Farben, Ornamente und dergleichen reagierten, sind heute durch die Ethnologie, den Abenteuer- wie auch den Massentourismus und, all das umfassend natürlich, durch die globale Medienvernetzung längst die letzten Winkel des Planeten ausgeleuchtet, so dass für Interessierte nicht nur ein unendliches Bildmaterial, sondern auch jede gewünschte Information verfügbar sind.

Bei dem Guerrero-Kopf handelt es sich um eine nur 12 cm große Basaltfigur aus dem Westen Mexikos, datiert auf 300-100 vor unserer Zeitrechnung. Die Figur stellt einen Jaguarmenschen dar. Bekanntlich hat der bedeutende Ethnologe Claude Lévi-Strauss tausende indigener Mythen gesammelt, archiviert und untersucht, und in diesen Geschichten taucht der

Jaguar ständig in anderen Konstellationen auf, was auf seine Wichtigkeit im mythischen Denken der südamerikanischen Ureinwohner hinweist. Wenn Herbert Maier ein solches Motiv in unsere westliche Kultur transportiert, sind ihm solche Verweisketten wohl bewusst und doch ist sein, ich nenne mal: „politisches“ Anliegen, einer Weltkultur das Wort zu reden, lediglich ein Aspekt dieser Arbeit. Weltkultur nämlich bedeutet hier den Zugang zu einem globalen Pool von Formen, die sich in Malerei übersetzen lassen und zwar in reine Malerei, wodurch sie den Rangordnungen der eurozentrischen Kulturarroganz als Nachwirkung der Kolonialgeschichte entschieden opponieren.

Bei dem Begriff der reinen Malerei wäre zu erörtern, woher Maier seine Motive bezieht und wie sich daraus dann seine zumeist großformatigen Gemälde entwickeln. Die wichtigste Grundfunktion kommt dabei seinen Skizzen- beziehungsweise Künstlertagebüchern zu mit Ad-hoc-Zeichnungen, Aquarellen, aber auch mit Texten – Mitschriften von Erlebtem, Alltagsbeobachtungen, genauso wie Plänen, das Aufgezeichnete konzeptionell umzusetzen und nicht zuletzt auch Reflexionen über die Malerei im Allgemeinen.

Solche Überlegungen drehen sich auch um das Phänomen der Komplementarität. Das jedenfalls bestätigt der Ausstellungstitel „komplementär“, indem insbesondere das Verhältnis von Abstraktion und Figürlichkeit thematisiert wird. Ein augenfälliges Beispiel dafür ist das als Diptychon angelegte „Leerekörper/Raumkörper“, bei dem der Jaguarmensch mit einem abstrakten Bild in Schwarz-Abtönungen vergesellschaftet ist. Die beiden Bilder, die paradigmatisch für die ganze Ausstellung stehen, sozusagen deren genetischen Code offen legen, versinnbildlichen auch die Tragweite des Begriffs „komplementär“. Gemeint ist das recht verzwickte Verhältnis, in dem zwei Phänomene sich aufeinander beziehen oder eben auch nicht, sich scheinbar gegenseitig ausschließen, sich doch wechselseitig ergänzen und gerade darin ein Phänomen verständlich machen. Am anschaulichsten wird das sicher am Beispiel zweier aufeinander treffender Komplementärfarben, die, trotz dass sie sich zu beißen scheinen, in ihrer Kombination einen intensiven beziehungsweise ästhetischen Gesamteindruck vermitteln können. Der Strukturalist Lévi-Strauss geht sogar so weit zu unterstellen, dass Erkenntnis sich überhaupt nach Gesetzen der Komplementarität organisiert, wie sie sich in sprachlichen Gegensatzpaaren ausdrückt: groß:klein, lang:kurz und so weiter. Genau in dem Sinn entwickelt Herbert Maier seine Konzeption in der Auseinandersetzung mit dem seit der Moderne unausrottbaren Gegensatzpaar abstrakt:figurativ.

Sein entschiedenes Ziel war nie etwas anderes als die Malerei als solche, man käme heute fast auf die Pointe: um die Malerei zu kämpfen, sie aber zumindest als Kunst zu retten – durchaus im Sinne Adornos, sie zu bewahren, was auch die Obertitel „Speicher“ andeuten. Dabei ist der Ansatz vollkommen unspektakulär, denn die materielle Voraussetzung ist die fundamentalste, die sich denken lässt: Ein flächiger Bildträger, auf den Farbe aufzutragen ist, im Grunde genommen, wie Maier selbst es nach einem Wort von Paul Virilio in seiner Art ganz unpräzise formuliert: Ein „Anstrich“.

Der aber hat es in sich. In der Absicht, mit malerischen Mitteln Verdichtungen zu erzeugen, um ein Bild zu einer autonomen, greifbaren, dinglichen Realität zu steigern, einer Realität, die es eben nur als eine gemalte geben kann, hat Maier die klassische Lasur wiederbelebt - allerdings mit einer innovativen Methode, bei der die Bilder sich aus bis zu 60 Lasurschichten aufbauen. Die naturgemäß entstehenden Transparenzeffekte suggerieren ein Volumen, das weit über eine zweidimensionale Flächenbemalung hinausgeht. Von hier aus erschließt sich auch die Bedeutung des vorhin zitierten Titels „Raumkörper“. In der Tat entfalten die abstrakten Arbeiten bei geduldiger Betrachtung ihre spezifische Tiefendimension. Wenn zu Beginn dieser Erörterung angekündigt worden ist, dass die Überschneidung von Raum und Zeit charakteristisch ist für dieses Werk ist, dann gilt das hier für die „Sehzeit“, die der Künstler bewusst von den Betrachtenden einfordert, die Verweildauer, in der sich ein Bildraum erschließt, einer jedoch, der nichts gemeinsam hat, mit dem Illusionsraum seit der Renaissance und der Zentralperspektive, sondern indem das Bild selbst zu einem Raumereignis wird.

Um Sehzeit und Bildraum bei den figurativen Bildern wie etwa dem Jaguarmenschen zu verdeutlichen, hilft ein Vergleich mit der klassischen Malerei. Hier diente die Lasurtechnik dazu, den Raum tief zu machen. Wenn beispielsweise eine Falte in einem Gewand an einer Stelle mehr Profil erhalten sollte, wurde an dieser Stelle eine Lasur aufgetragen. Dies war die gängigste Methode, um 3D-Wirkungen zu erzielen. Diese Vorgehensweise dreht Herbert Maier um. Nachdem das Motiv in groben Zügen, vor allem aber mit seinen plastischen Ausprägungen vorgemalt ist, tilgt er von Lasurschicht zu Lasurschicht diese primäre Raumwirkung wieder mit dem verblüffenden Ergebnis, dass sich das ursprüngliche, von außen auf die Figur auftreffende Licht ins Innere des Motivs verschiebt. Das Bild leuchtet nun von innen heraus, was das Paradox mit sich bringt, dass nämlich eine althergebrachte, traditionelle Maltechnik plötzlich umschlägt und eine Lichtwirkung ähnlich wie auf einem Bildschirm erzeugt, wo die Intensität der Farben aus der elektronischen Leuchtkraft kommt.

Es ist auch klar, dass diese spezielle Malweise der lasierenden Oberflächenversiegelung das Motiv vom Betrachter entfernt, es in den imaginären Bildraum rückt, während gleichzeitig die Faszination der Lichtwirkung die Betrachtenden in das Bild hineinzieht. Für einen solchen Doublebind aus Nähe und Distanz setzte übrigens Francis Bacon seine Blick und Psyche gleichermaßen vereinnahmenden Ölgemälde hinter Glas. Bei Herbert Maier hingegen bedarf es keiner Ergänzung durch ein malereifremdes Material, sondern das Bild ist so gemalt, als wäre das Motiv in eine Folie eingeschweißt.

Das Oszillieren, wie man eben gesehen hat, zwischen Nähe und Distanz erweist sich als ein Hauptcharakteristikum dieser Malerei, denn es gilt genauso für die Verhältnisse von Fläche und Raum, Leere und Körper, Oberfläche und Tiefe, Statik und Dynamik sowie Transparenz und Dichte. Diese Feststellung führt automatisch zu der Frage nach Herkunft und Auswahl der Motive. Dabei rangiert die Geometrie als ein unabdingbares Referenzsystem jedoch nicht in ihrer Modifikation als mathematische Idealisierungen in der Form von Quadrat, Dreieck und dergleichen, sondern in ihrem angewandten Zustand als Architektur. Und da wiederum ist es gleich, ob es sich um die archaischen Gemäuer verfallender Maya-Tempel im Mexikanischen Urwald oder von Fenstern gegliederte Hochhausfassaden in New York handelt. In deren Statik und Proportionen findet der Künstler bereits ein ästhetisches Fundament vor, von dem er die exakt gegliederten Oberflächen übernehmen kann, deren Regelmäßigkeit ein graphisches Raster aus Horizontalen und Vertikalen vorgibt, in das Licht und Schatten Leben bringen. Dass diese Inputs lediglich als ein auf allen Erdteilen eingesammelter Rohstoff ins Atelier transportiert werden, zeigt sich letztendlich daran, was daraus wird, auf welche Weise und mit welchen Mitteln dieser Rohstoff sich in pure Malerei transformiert, so dass er ganz im Sinne Hegels zuletzt im Produkt aufgehoben ist, das heißt, zwar noch sichtbar, sich als ein genuines Kunstwerk aber auf einem höheren Niveau manifestiert.

Die Quaderreihen der Mauern werden zu Bändern, die vertikalen Fugen zu Unterbrechern, so dass die Zweckrationalität der ursprünglichen Architektur sich frei zu rhythmisieren beginnt und die Idee eines musikalischen Zeitflusses vermittelt. Die Wirkungen von Licht und Schatten schlagen um in autonome Farbflächen, während die Plastizität und die Raumeffekte sich von den realen Vorlagen weg in Richtung eines konstruierten Bildraums verschieben. Dass die Farbe sich von der Lokalkolorits emanzipiert, ist bei derlei Prozessen beinahe selbstverständlich. Andernorts verweben sich die Bildelemente, geraten in Schwingung oder

lösen sich ganz auf in abstrakte Gebilde, als hätten sich Ornamente ungestüm aus ihrem statischen Wiederholungszwang befreit.

Komplementär, jedoch parallel zu dieser Werklinie laufen die wieder erkennbaren Motive, die Herbert Maier seiner visuellen Bibliothek mit dem Titel „ Wer wir sind“ entnimmt und die als Blow ups aus einer spektakulären Serie von 500 kleinformatischen virtuos aquarellierter Blätter als monumentale Ölgemälde einen neuen Standard setzen. Diese Aufsehen erregende Serie zeigte das Freiburger Museum für Neue Kunst von 2016 auf 2017 vier Monate lang. Mit vollem Risiko opponiert das epochen- und kulturenübergreifende Projekt gegen die Inflation der Medienbilder aus Printmedien, dem Fernsehen, vor allem aber aus sozialen Netzwerken wie Instagram oder Facebook. Bilder als Informationseinheiten und/oder emotionale Pushs. Besonders Aquarelle bieten eine prädestinierte Technik für Lasurmalerei, die in diesem Zusammenhang dem Künstler die Möglichkeit eröffnet, den darwinistischen Konkurrenzkampf, ja, den Krieg der Bilder, zu nivellieren. In Anlehnung an George Sand könnte man sagen: Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild. Kein Bild killt das andere. Ein enzyklopädischer Bogen integriert den 40000 Jahre alten Löwenmenschen, den Wagenlenker von Delphi, jene Ikonen, die das Gesicht der heutigen Weltkultur prägen, bis hin zu ganz alltäglichen Portraits, und bricht diese endlose Ikonographie auf ein und dieselbe Stufe herunter. Portraits, Masken und Figuren vereinigen sich zu einem globalen Menschenbild. Sofern Malerei sich gegen die wuchernde Sphäre aus digitalen Bildern irgendwie noch behaupten kann, dann mit einem solchen Ansatz und einem solch ungebrochenen Glauben an dieses so oft schon totgesagte Metier.

Es mag ausschlaggebend sein, dass ein Künstler – und das ist wieder so ein Raumbegriff – sich an einem Horizont orientiert oder einem fernen Pol, auf den sich sein kreativer Kompass ausrichtet. Bei Herbert Maier orientiert sich dieses innere Navigationssystem am Phänomen der Raumzeit, eigentlich ein Begriff aus Einsteins Relativitätstheorie, der die Trennung unserer Wahrnehmungskategorien Zeit und Raum zugunsten eines Raumzeitkontinuums negiert, wo die Zeit kein absolutes Phänomen mehr darstellt, sondern abhängig ist von ihren Bedingungen im Universum. Anfang des 20. Jahrhunderts war Einsteins Theorie eine ernst zu nehmende Inspirationsquelle für Künstler. Jedenfalls begannen sich zeitgleich literarische Erzählstrukturen, musikalische Kompositionsgesetze wie auch in der Malerei der geschlossene Bildraum aufzulösen. Paul Klee, der sich in seinen Schriften explizit mit Einstein beschäftigte, unternahm es tatsächlich, Einsteins für uns unzugängliche 4. Dimension mit seinen künstlerischen Mitteln zu visualisieren. Er entwickelte Streifensysteme und Gitterstrukturen, die sich zu elastischen Bändern verformten und sich so fortsetzten, dass sie

einen unendlichen Raum suggerierten. Das kommt uns inzwischen bekannt vor, nur mit dem Unterschied, dass Herbert Maier diese Suggestion um ein dem Blick sich sukzessive offenbarendes Volumen erweitert. Ungefähr so könnte ein malereikompatibler Einstieg in die vierte Dimension aussehen.



