

The image is an abstract painting by Herbert Maier. It features a complex grid of rectangular blocks. The color palette is primarily golden-yellow and ochre, with a vertical column of dark brown or black blocks on the left side. The brushwork is visible, giving the surface a textured, layered appearance. The overall composition is rhythmic and geometric.

HERBERT MAIER

EDITION BRAUS

Herbert Maier

EDITION BRAUS

ISBN: 978-3-89466-309-4

Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg i. Br.

HERBERT MAIER

Inhalt | Contents

Franz Armin Morat	Time in painting	6
	Zeit im Bild	7
Rüdiger Heinze	Here time becomes space, or Spherical time the space of colour light and sound	
	The paintings of Herbert Maier	10
	Zum Raum wird hier die Zeit oder Die Kugelzeit im Farblichtklangraum	
	Über die Malkunst Herbert Maiers	11
	Malerei 1990 – 2004 Paintings 1990 – 2004	30
	Window-Paintings	46
	Naturzeit-Gebautezeit Naturaltime-Constructedtime	64
	aus Mexiko from Mexico	90
Eva M. Morat	› Minimal handholds ‹	
	The sketchbooks of Herbert Maier	108
	› Minimale Haltegriffe ‹	
	Zu den Skizzenbüchern von Herbert Maier	109
Peter-Cornell Richter	› What you see is what you see ‹	
	The photographs of Herbert Maier	130
	› What you see is what you see ‹	
	Zu den Fotografien von Herbert Maier	131
	Biografie Biography	151
	Ausstellungsverzeichnis Index of exhibitions	152
	Bibliografie Bibliography	156
	Autoren Authors	158
	Impressum Imprint	160

τοῦτο γάρ ἐστιν ὁ χρόνος,
ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον.

For more than twenty years and more systematically than most of his fellow artists, Herbert Maier has thought about the problem of time in painting; and he has not only thought about it, but has also acted upon his thoughts accordingly, both in artistic and in technical terms. His interest was, of course, never in a historical conception of time (for example: "Goya and his time"), but in a systematic or physical conception, as is also expressed in the definition by Aristotle above.¹⁾

Largely simultaneously, Gottfried Boehm conducted his studies on aesthetics which are documented in the Herbert Maier catalogue of 2004 (published by the Morat Institute, Volume IV, p. 8).

An awareness of this problem – or at least the beginnings of such an awareness – already existed much longer ago: in his «Salon de 1763» Diderot writes about some of Chardin's still lifes: «Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît: éloignez-vous tout se crée et se reproduit.»

In 1862, on seeing Chardin's Basket of Strawberries, the Goncourt brothers wrote of the «merveilleuse opération d'optique entre la toile et le spectateur, dans l'espace». This «merveilleuse opération» can only take place and be experienced in the course of time; where or when else?!

τοῦτο γάρ ἐστιν ὁ χρόνος,
ἀριθμὸς κινήσεως κατὰ τὸ πρότερον καὶ ὕστερον.

Konsequenter als die meisten seiner Kollegen hat der Maler Herbert Maier schon seit mehr als zwanzig Jahren über das Problem der Zeit in der Malerei nachgedacht; und er hat nicht nur nachgedacht, sondern auch entsprechend künstlerisch und handwerklich gehandelt. Dabei ging es ihm selbstverständlich nie um einen historischen Zeitbegriff (Beispiel: „Goya und seine Zeit“), sondern um einen systematischen oder physikalischen, so wie dies auch in der oben stehenden Definition des Aristoteles zum Ausdruck kommt.¹⁾

Zeitlich weitgehend parallel entstanden die kunstwissenschaftlichen Untersuchungen Gottfried Boehms, wie sie im Herbert Maier-Katalog von 2004 dokumentiert sind (Veröffentlichungen des Morat-Instituts, Band IV, S. 8).

Ein Bewusstsein für diese Problematik hat jedoch – zumindest in Ansätzen – schon wesentlich früher existiert: In seinem « Salon de 1763 » schreibt Diderot über einige Stillleben Chardins: « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît: éloignez-vous tout se crée et se reproduit. »

1862 werden die Brüder Goncourt anlässlich von Chardins Erdbeerkorb von der « merveilleuse opération d'optique entre la toile et le spectateur, dans l'espace » sprechen. Diese « merveilleuse opération » kann nur im Zeitfluss stattfinden und erlebt werden; wo oder wann denn sonst?!

Let us turn to the largest work of the exhibition, the monumental painting (240x990 cm, 3 panels, see page 107) "Speicher - Grosses Mexiko". Considered in terms of content, it depicts part of the base of the wall of an Aztec temple, viewed close up. Herbert Maier most certainly did not intend to paint an architectural picture. The crucial aim of his work on this painting is to enable the openminded and observant viewer to have tangible experiences which are only possible in the process of looking when it is experienced over a period of time. This experiencing of time does not happen by means of some trick – to that extent it is no « trompe-l'œil » painting – but as a result of the eye's natural ability literally to jump back and forth between the convex and the concave. The time that the eye requires to switch from the surface to the space makes it possible to experience time. (Almost as a by-product, one is convincingly made to understand once again how obsolete the antagonism between abstraction and representationalism has always been.)

The painting technique that makes such experiments and experience possible is that of oil glaze painting of Jan van Eyck. In his incredibly persistent approach to his work, Herbert Maier has further developed and perfected this technique, which cost him not least a tremendous amount of time. The work of applying seventy to eighty glazes to this painting extended over more than an entire year. What is revealed under natural light conditions is that the light captured in this way has a constitutive character. The change in the mode of appearance of a painting with changing illumination is of fundamental significance. This, too, is an important aspect of Herbert Maier's work. There is no one mode of appearance of a painting, even though reproductions may suggest this. Our perception is subject to constant change.

¹⁾ Martin Heidegger: " Time is this; namely something counted in connection with motion, as encountered in the horizon of earlier and later." (Being and Time, p. 421)
Rainer Marten: "For that is time: that which is counted or the countable number of motions with regard to earlier and later." (memo to the author, July 24th 2009)

Wenden wir uns dem größten Werk der Ausstellung, dem Monumental-Gemälde „Speicher - Grosses Mexiko“ (dreiteilig, 240x990 cm, siehe Abbildung S. 107), zu: Inhaltlich betrachtet handelt es sich um die Sockel-Zone der Wand eines Azteken-Tempels – aus großer Nähe betrachtet. Ganz gewiss hat Herbert Maier kein Architektur-Bild beabsichtigt. Entscheidendes Ziel seiner Arbeit an diesem Bild ist es, dem aufgeschlossenen und aufmerksamen Betrachter anschauliche Erfahrungen zu ermöglichen, die nur in dem im Zeitfluss erlebbaren Prozess der Anschauung möglich werden. Die Bewusstwerdung von Zeit geschieht nicht durch einen Trick – insofern ist es keine « trompe-l'œil »-Malerei – sondern durch die natürliche Fähigkeit des Auges, zwischen konvex und konkav buchstäblich hin und her springen zu können. Die Zeitspanne, die das Auge benötigt, um von der Fläche in den Raum zu wechseln, macht Zeit erlebbar. (Quasi als Nebenprodukt wird ein weiteres Mal überzeugend nachvollziehbar, wie obsolet der Antagonismus von Abstraktion und Gegenständlichkeit eigentlich von allem Anfang an gewesen ist.)

Die maltechnische Voraussetzung für das Möglichwerden solcher Experimente und Erfahrungen ist die Lasurmalerei Jan van Eycks. Herbert Maier hat in seiner unerhört insistierenden Arbeitsweise diese Technik weiter entwickelt und perfektioniert, was nicht zuletzt auch einen unerhörten Zeitaufwand voraussetzt. Die Arbeit an den siebzig bis achtzig Lasuren dieses Bildes hat sich über mehr als ein ganzes Jahr hingezogen. Dass das dabei gespeicherte Licht einen konstitutiven Charakter hat, offenbart sich unter den Bedingungen des natürlichen Lichtes. Der Wandel der Erscheinungsweise eines Bildes in wechselnder Beleuchtung ist von substantieller Bedeutung. Auch dies ist ein wichtiger Aspekt im Werk von Herbert Maier. Es gibt nicht die eine Erscheinungsweise eines Bildes, auch wenn dies Reproduktionen suggerieren mögen. Die Wahrnehmung ist einem ständigen Wandel unterzogen.

¹⁾ Martin Heidegger: „Das nämlich ist die Zeit, das Gezahlte an der im Horizont des Früher und Später begegnenden Bewegung.“ (Sein und Zeit, S. 421)

Rainer Marten: „Denn das ist die Zeit: Gezahlte bzw. zählbare Zahl der Bewegung in Anbetracht des Früher und Später.“ (Mitteilung an den Autor vom 24. Juli 2009)

**Here time becomes space,
or Spherical time the space of colour light and sound**

The paintings of Herbert Maier

"The steps, the edging at the corners, the recess of the steps, the slightly overhanging "tablero" (vertical wall panel) – all these elements are shadow-casters that serve to three-dimensionalize the pyramid appreciably in the sun. Without them, the monuments would appear flat in the light of day."

Herbert Maier noted down this observation while visiting the Maya ruins of Tikal in Guatemala on 28 Januar 2008. Even a stranger to the place can imagine without difficulty the rhythmic alternation between the glaring reflections from the stone steps and the dark, hard shadows cast by the very same steps that Maier then preserved in his sketchbook in drawings and watercolours. The stark contrasts, the shapes of the steps, the regular rhythms made a lasting impression and subsequently spawned the first watercolours in which this light-dark motif appeared, with parallel stripes criss-crossing the pictures at regular intervals (see p. 46/47, 118, 119, 121), and later oil paintings with the same theme, titled "aus Mexiko" [from Mexico] that are the last of Herbert Maier's cycles of works for the time being. No painting would seem more suitable for novices in the contemplation of his works than "Speicher/aus Mexiko" (see page 97). It vividly unites three fundamental principles in Maier's painting by showing each of them at their clearest. The large square format is characterised by horizontal stripes that are occasionally interrupted by much lighter vertical rod-like colour fields. At first sight, one believes one sees the following: broad, ochre-coloured areas encounter small, almost white areas – the painting as an irregularly patterned wall and a section of a whole. At a second glance, however, the viewer hesitates. One's eyes wander, jump back and forth, think they recognise shadows here and light there, falling from the right, the back here, the front there. The third glance finally reveals the areas of colour to be a

**Zum Raum wird hier die Zeit
oder Die Kugelzeit im Farblichtklangraum**
Über die Malkunst Herbert Maiers

„Die Stufen, an den Ecken die Einkragungen, das Zurücksetzen der Stufen, das leichte Vorspringen der „tablero“ (vertikales Mauerband), all diese Elemente sind Schattenwerfer und plastifizieren die Pyramide wesentlich in der Sonne – ohne sie würden die Monumente im Tageslicht flach erscheinen.“

Diese Beobachtung notierte Herbert Maier am 28. Januar 2008 an der Maya-Ruinenstätte von Tikal in Guatemala. Selbst der Ortsfremde kann sich unschwer jenen rhythmischen Wechsel zwischen gleißenden Steintreppen-Reflektionen und dunklen, harten Steintreppen-Schlagschatten vorstellen, wie sie Maier dann auch in sein Skizzenbuch zeichnete und aquarellierte. Die starken Kontraste, die Stufenformen, die regelmäßigen Takte wirkten nach, und in der Folge entstanden zunächst Aquarelle, die das Hell-Dunkel-Motiv in parallelen Streifen und Bändern intervallartig durchspielten (siehe Abbildungen S. 46/47, 118, 119, 121), später Ölgemälde zu diesem Thema, das heute unter dem Titel „aus Mexiko“ den vorläufigen Schlusspunkt der Werkzyklen Herbert Maiers setzt.

Für Novizen in der Betrachtung seiner Gemälde, scheint kaum ein Bild so geeignet zu sein wie „Speicher/aus Mexiko“ (siehe Abbildung S. 97). Anschaulich vereint es drei wesentliche Prinzipien der Malerei Maiers, indem es sie in ihrer jeweils klarsten Ausprägung zeigt. Das quadratische Großformat bestimmen horizontale Streifen, die gelegentlich durchbrochen sind von einigen deutlich helleren, senkrechten Stabfeldern. Der erste Blick hält für richtig: breite, ockerfarbene Flächen treffen auf kleine, nahezu weiße Flächen – das Bild als unregelmäßig gemusterte Wand und als Ausschnitt einer Totalen. Auf den zweiten Blick jedoch stutzt der Betrachter. Die Augen wandern, springen hin und her, glauben hier Schatten zu erkennen, dort ein anscheinend von rechts einfal-

structure of solid bodies. The horizontal stripes take on a three-dimensionality, bulge outwards, look – in a derivation from the pyramid-step motif – like stacked-up bars, whose front ends shine in the bright sunlight. In this way, the "seeing time" that Maier demands on principle for his paintings brings about a basic broadening of perception. To achieve this, he now mainly uses glaze painting, the technique of the Netherlandish "ars nova" first developed systematically in the early 15th century, which used layers of transparent glaze both to suggest greater three-dimensionality and to create an interplay of colours that was full of nuances due to the inner light thus achieved. Oil as a binder and turpentine as a thinner made – and, once again today, make – this possible. We will be returning to the use of glaze in Maier's art in greater detail later; for the moment, it only remains to be said that once the structure and effect of "Speicher/aus Mexiko" (see p. 97) has been observed and recognised, an essential part of its creator's aesthetic endeavour has been understood.

"Why would the old cultures – the Indians, Persians, Egyptians, Greeks, Mayas – have otherwise erected gates in the wilderness without city walls or buildings if they had not known that whoever passes through them seems more important at that moment and that the image framed by the boundaries of the gate is seen more intensively, more immediately by whoever looks through it."

(Sketchbook/Mexiko-New York 2008.3)

If one considers "Speicher/aus Mexiko", which – like all of Maier's paintings since 1989 – is for various reasons subsumed to the general title "Speicher" [Reservoir], as the primary form of the "Mexico" paintings, "Speicher/aus Mexiko", painted in shades of blue and brown (see. p. 101 and, even more so, "Speicher/aus Mexiko", illustrated on pages 103, 104 and 105) prove to be advanced, more complex variants in the cycle. Firstly, the step-like areas mesh together and, secondly, the light-coloured areas seem to push their way into the picture from both the left and the right, which places the accent even more strongly on dynamism and structuring. For that reason, Maier also briefly considered calling the paintings in this series "Fugue" – as a specific reference to the related art of music. Because the light-coloured areas, which seem to be illuminated, but in fact – even in half-light – glow from within, are propelled into the picture from two sides, the impression created in several passages of the painting is one of conflicting perspectives, or even of diverging solid object constructions. If one allows one's eye to wander, then the steps become wedged together, twisting in space, creating stereometric perspectives that negate reality. It would be shabby, however, to consign Maier's work and artistic endeavour to the magic realm of optical illusion and picture puzzle. His thinking as a painter goes deeper, stating that pure painting without depth perspective – derived, it is true, from representationalism, but then casting it off – overcomes two-dimensionality and makes the leap into the next higher dimension. Thus the field of colour attains the status of a solid body, the area the status of space, the pigment the status of light. However, even though this is a central aspect of Maier's painting, it does not stop there.

"Painting provides the means of colour and shape and therefore, as a painter, I want to heighten these very means to the utmost. I would feel it inadequate, were I not to accept the challenge of painting (i.e. of colour and shape) to its full and greatest extent."

(Sketchbook/Freiburg 2008.4)

lendes Licht, hier ein Hinten, dort ein Vorn. Der dritte Blick schließlich offenbart die Flächen als ein Körpergefüge. Die horizontalen Streifen gewinnen an Plastizität, werfen sich auf, erscheinen – abgeleitet vom Pyramidenstufen-Motiv – als gestapelte Riegel, deren Kopfen im hellen Sonnenlicht erstrahlen. So bewirkt die „Sehzeit“, die Maier prinzipiell für seine Gemälde einfordert, eine prinzipiell erweiterte Wahrnehmung, für die er mittlerweile prinzipiell die Lasur-Malerei einsetzt, jene systematisch zu Beginn des 15. Jahrhunderts entwickelte Technik der altniederländischen „Ars nova“, die anhand sich überlagernder, transparenter Farbschichten sowohl verstärkte Plastizität suggeriert als auch eine innere Leuchtkraft nuanciertesten Farbspiels ins Leben ruft. Öl als Bindemittel, Terpentinöl als Verflüssigungsmittel machten – und machen es heute erneuert – möglich. Von der Lasur in Maiers Kunst wird noch ausführlich die Rede sein; zunächst bleibt festzuhalten: Ist „Speicher/aus Mexiko“ (Abbildung S. 97) in seinem Aufbau und in seiner Wirkweise beobachtet und erkannt, ist schon ein wesentlicher Teil des ästhetischen Strebens seines Urhebers verstanden.

„Warum sonst hätten die alten Kulturen – Inder, Perser, Ägypter, Griechen, Mayas – Tore ohne Stadtmauern oder Gebäude in die Wildnis stellen sollen, wenn sie nicht gewusst hätten, dass, wer hindurch geht, im Augenblick bedeutender, dem, der hindurchschaut, das Bild innerhalb der Torgrenzen intensiver, dichter erscheint.“

(Skizzenbuch/Mexiko-New York 2008.3)

Tritt „Speicher/aus Mexiko“, das – wie alle Gemälde Maiers seit 1989 – aus mehreren Gründen unter dem Generaltitel „Speicher“ zu subsumieren ist, als eine Art Urbild der „Mexiko“-Malereien auf, so erweist sich das in Blaubraun gehaltene „Speicher/aus Mexiko“ (siehe Abbildung S. 101 und mehr noch „Speicher/aus Mexiko“ in den Abbildungen auf Seite 103, 104 und 105) als fortgeschrittene, komplexere Variante im Zyklus. Zum einen treffen die Stufenflächen versetzt aufeinander, zum zweiten scheinen sich die hellen Flächen sowohl von links als auch von rechts ins Bild zu schieben, das derart verstärkt einen Akzent auf Dynamik und Fügung setzt. Deshalb überlegte Maier auch eine Zeitlang, die Bilder aus dieser Serie als „Fuge“ zu bezeichnen – durchaus als Verweis auf die Kunstschwester Musik. Indem sich aber die wie beleuchtet erscheinenden, in Wirklichkeit – selbst in der Dämmerung – von innen herausstrahlenden Flächen von zwei Seiten ins Bild drängen, entsteht in etlichen Gemälde-Passagen der Eindruck sich widersprechender Perspektiven, ja auseinanderstrebender Körperkonstruktionen. Schweift der Blick, verkeilen sich die Stufen, krümmen sich im Raum, erwecken stereometrische Ansichten, die die Wirklichkeit negieren. Doch wäre es billig, Maiers Arbeit und Kunst wollen dem Zauberreich der Augentäuschung und des Vexierbildes zuzuordnen. Sein malerisches Denken stößt tiefer: Reine Malerei ohne Tiefenperspektive – abgeleitet zwar aus der Gegenständlichkeit, doch diese abstreifend – überwinde die Ebene und schaffe den Sprung in die nächst höhere Dimension. Das Farbfeld erreiche den Rang des Körpers, die Fläche den Rang des Raumes, das Pigment den Rang des Lichts. Doch auch bei diesem Kernaspekt bleibt die Malerei Maiers nicht stehen.

„Malerei bietet die Mittel Farbe und Form und deshalb will ich als Maler eben diese Mittel zur vollen Steigerung bringen. Es wäre mir ein Ungenügen, die Herausforderung der Malerei (also der Farbe und Form) nicht in vollem und höchstem Maße anzunehmen.“

(Skizzenbuch/Freiburg 2008.4)

Before, but also at the same time as the "Mexico" paintings, Maier produced a group of works in his Freiburg studio entitled "Naturzeit - Gebautezeit" [Naturaltime - Constructedtime] which alludes to organic, natural growth and anorganic, artificial, cultural artefacts. In terms of motifs, this series of paintings could be seen to be derived on the one hand from chromosome patterns or from the rhythmic (light-dark) structures of birch bark, or, on the other hand, from scene settings – be they in the studio or on the stage. However, these remain merely hints which can be supported, it is true, by pictures in Maier's photograph archive and by our own experiences in general observation, but which do not have the slightest intention of mimetic representation. Taken literally, they would indicate an all too simple path into the real world. Rather, the cycle has its source – analogously to the "Mexico" paintings – in the processing in many variants of the shapes that the artist has seen, gathered and stored – hence the choice of "Reservoir" as the title given to all of Maier's works. For his works, the distinction between abstract and figurative/representational makes no sense. Nonetheless, in the large-format "Speicher/Naturzeit - Gebautezeit" (see p. 84), flanked by counterparts in dark red (see p. 83) and dark blue (see p. 85), we look upon a kind of cinematic or theatrical situation: an observation slit – like a shutter, with a wide angle – opens up in the lower section of the painting, revealing semi-crystalline, semi-organic shapes in dynamic motion. The shutters appear to be semi-transparent, like coloured glass, and suggest that behind them, too, the ordered flight of the shapes continues. And yet, the more closely the written word may approximate the situation and visual perception, the more the picture eludes any description. Neither the staggering of the depth of all the elements in the space created, nor the illumination can be explained: a wealth of meaning beyond language. The shapes and solid objects penetrate each other, front and back remain open, levels imagined to be seen become lost, the clusters of light falling from above, which glow as long as they are still behind the transparent glass, appear darkened once they enter the opening: shadow light.

The dynamic and the static, before and after, the transparent and the veiled, light and shade are all held in suspension in contradictory, confusing and exciting simultaneity. Just like in well-executed watercolours, whose delicately coloured watery layers Herbert Maier later compresses in his paintings, here, too, the effect of an aura is produced. This light, this scene-like character, almost demands that the "Speicher" paintings from the years 2002/2003, which were seen in connection with "curtains" (see p. 41), undergo a re-examination and reinterpretation: it may be that they do not refer to materiality in the narrower meaning of the word, but to the reflection of light falling or raining down upon a stage that opens out into space in an imaginary way. If one were looking for a subtitle for this «coup de théâtre», then "Play of light without a plot" might suggest itself. However, both the old and the new interpretation could easily be applied: Light curtain, Light sculpture. The ideas formulated by Leon Battista Alberti in his treatise on painting, written in 1435/1436 on the threshold to the modern age, can also be applied to the work of Herbert Maier: "We divide painting into three parts... In the first place, when we look at a thing, we say that this object occupies a space... When we look again, we recognise that several surfaces of the object seen fit together; and here, the artist, when describing their positioning, would say that he is making a composition. Finally, we observe more clearly the colours and the qualities of the surfaces, whose variations are received from the light, and therefore we can apply term this part of the representation in painting the reception of light."

Vor, aber auch gleichzeitig mit den „Mexiko“-Gemälden entstand im Freiburger Atelier die Werkgruppe „Naturzeit - Gebautezeit“, die anspielt auf organisches, natürliches Wachsen und anorganisches, künstliches, kulturelles Menschenschaffen. Motivisch könnte sich die Bildserie ableiten einerseits aus Chromosomen-Darstellungen oder aus den rhythmischen (Hell-Dunkel-) Strukturen von Birkenrinde, andererseits aus dem Szenischen – sei es das Studio oder die Bühne. Dies bleiben allerdings lediglich Fingerzeige, die sich zwar durch Aufnahmen im Foto-Archiv Maiers sowie durch allgemeine Betrachtungserfahrungen stützen lassen, die aber nicht die geringsten Absichten zu mimetischer Darstellung nach sich ziehen. Wörtlich genommen würden sie einen allzu simplen Weg in die konkrete Welt weisen. Viel mehr speist sich der Zyklus – analog zu den „Mexiko“-Bildern – aus der variantenreichen Verarbeitung gesammelter, gespeicherter Formerscheinungen – auch deshalb der Titel „Speicher“ über der Gesamtheit der Werke Maiers. Für sein Schaffen ergibt die Unterscheidung von abstrakt und figürlich/gegenständlich keinen Sinn. Gleichwohl blicken wir bei dem Großformat „Speicher/Naturzeit - Gebautezeit“ (siehe Abbildung S. 84), dem Pendant in dunklem Rot (siehe Abbildung S. 83) und dunklem Blau (siehe Abbildung S. 85) zur Seite stehen, auf eine Art von filmischer oder theatralischer Situation: blendenartig, breitwandig, öffnet sich im unteren Bildbereich ein Sehschlitz, der die Sicht freigibt auf halb kristalline, halb organische Formen in dynamisiertem Bewegungsfluss. Die Blenden erscheinen halbtransparent wie Farbgläser und lassen vermuten, dass sich auch hinter ihnen der geordnete Flug der Formen fortsetzt. Doch je näher das geschriebene Wort der Situation und optischen Wahrnehmung kommen möchte, desto weiter entfernt sich das Bild von der Beschreibung. Weder ist die Tiefenstaffelung aller Elemente im Raum zu klären, noch die Lichtverhältnisse: Bedeutungsfülle jenseits von Sprache. Die Formen und Körper durchdringen sich, Vorne und Hinten bleiben offen, augengedachte Ebenen verlieren sich, die von oben herabfallenden Lichtbündel, glühend noch hinter dem transparenten Glas, wirken im offenen Sehspalt wie verdunkelt: Schattenschein.

In widersprüchlicher, verwirrender, erregender Gleichzeitigkeit werden Dynamik und Statik, Vorher und Nachher, Transparenz und Verhüllung, Licht und Schatten in der Schwebe gehalten. Wie in gelungenen Aquarellen, aus deren zart getönten Wasserschichten Herbert Maier malerische Verdichtungserfahrung zieht, wirkt auch hier ein Fluidum. Diese Lichtverhältnisse, diese Szenenhaftigkeit verlangen fast, jene „Speicher“-Bilder aus den Jahren 2002/2003, die mit „Vorhängen“ in Verbindung gebracht wurden (siehe Abbildung S. 41), einer Neubetrachtung und Umdeutung zu unterziehen: Womöglich verweisen sie nicht auf Stofflichkeit in engerem Wortsinn, sondern auf den Widerschein fallenden oder regnenden Lichts über einer Bühnenfläche, die sich zum Raum imaginär weitert. Wollte man einen Untertitel für diesen «coup de théâtre» finden, so böte sich an: „Szenische Lichtaktion ohne Handlung“. Doch können ohne weiteres auch die ältere wie die neuere Deutung zur Deckung gebracht werden: Lichtvorhang, Lichtskulptur. In übertragenem Sinn gilt auch für die Arbeit Herbert Maiers, was Leon Battista Alberti 1435/1436 an der Schwelle zur Neuzeit in seiner Abhandlung über die Malerei formulierte: „Man unterteilt die Malkunst in drei Teile ... Erstens, wenn wir etwas erblicken, sagen wir, dass dieser Gegenstand einen Ort beansprucht... Bei erneuter Betrachtung erkennen wir dann, dass mehrere Oberflächen des gesehenen Körpers zusammentreffen; und hier wird der Maler, indem er ihre Orte bezeichnet, sagen, er mache eine Komposition. Zuletzt unterscheiden wir noch genauer die Farben und die Eigenschaften der Oberflächen, deren Verschiedenheit durch die Lichtverhältnisse entsteht, und deshalb können wir diesen Teil der Abbildung passend Lichteinfall nennen.“

"Painting is not an abstracted product, but the product formed by the act of painting of the essential outer world which has passed through the channel of the inner world."

(Skizzenbuch / Crete 2007.2)

But now let us turn our attention to a third group of works: the "Window Paintings", the basis for whose motif was laid during a US scholarship at the Josef and Anni Albers Foundation in 2004. Taking as their starting point the view of, into and behind a lattice window, Herbert Maier produced a cycle – again first in watercolours (see p. 46 / 47), then in oil – which, to put it briefly, combines the artistic product of his examination of what could be described as a materialised motif-formation in woodcut and the sensory impression of a field of vision defined by the grid of a lattice window. Here, too, the view of something real was once again the starting point for a creation of images that goes beyond naturalistic reproduction. However, the reality that the artist reduced to a concentrate of form originated not only in the tangible world, like the grid motif, which has always fascinated Maier, but also in the sensory impression, the appearance and the imagination. It was in 1993 that Herbert Maier visited the catacombs of San Cennaro in Naples and experienced the darkness of an unilluminated recess as a blackness that physically existed, as a body, as a thing. This experience was also the starting point for numerous woodcuts with centred shapes with a compact, dark, heavy force of attraction – and the term "emptybody" (Leerekörper) in Herbert Maier's perception and work. "Empty bodies" for him are impressions of empty space that in certain lights appear to be tangible, material. Frames, lattices and "empty bodies" thus became motifs that appeared in the "Window Paintings" which were to lead to key works with regard to his connection of space and time in painting. If one looks at the striking blocks of colour in the "Speicher" painting that he produced over a period of three years (see p. 43), if one also looks at that painting's further development in "Großer Speicher" (2003 / 2004): a grid of rectangles characterises the landscape format, with a width of nearly seven metres (see p. 45), that can be "read" both horizontally and vertically – as a result of the graphically notated, strictly structured layers. If one concentrates one's eye on one of the three centrally located glazed colour fields in ochre, blue and red – a characteristic, interacting, broken colour chord in Maier's more recent work – one finds one's eye being drawn into a spatial depth – as if a compartment has opened in the canvass. If one widens one's angle of vision again, however, one comes up against the frame and is directed back to the entire surface which the viewer's "seeing time" divides into intervals. Space and surface, moment of seeing and duration of observation correlate with one another. The painting seems both to rest in itself and to develop rhythmically. It gives the impression of a succession of compartments, spaces and blocks of colour of seemingly differently depths, as well as of a structured unified colour field. Maier compared this type of painting with marquetry: flat, contrasting materials inlaid in wood.

Interlude I. One of the most enigmatic moments in Wagner's stage-consecrating festival play "Parsifal" – a work full of enigma – occurs in the finale of the first act. Not only is no answer given here to Parsifal's question "Who is the Grail?" ("That cannot be spoken"), but following that, the "pure fool" Parsifal also makes a curious statement: "I hardly tread, yet far I seem to have come" – whereupon, to the strains of the choir, Gurnemanz, the historiographer of the Knights of the Grail as it were, explains: "You see, my son, here time becomes space". Thus, long before Albert Einstein and his Theory of Relativity, Richard Wagner had a premonition in his poetry, whose

„Malerei ist das nicht abstrahierte, sondern aus Malerei gebaute Erzeugnis von essentieller Außenwelt durch den Weg der Innenwelt.“

(Skizzenbuch/Kreta 2007.2)

Doch sei hier noch eine dritte Werkgruppe näherer Betrachtung unterzogen: die „Window-Paintings“, deren motivische Basis während eines US-Stipendiums in der Josef und Anni Albers Foundation 2004 gelegt wurde. Ausgehend vom Blick auf, in und hinter ein Sprossenfenster, entstand – wieder erst im Aquarell (siehe Abbildung S. 46/47), dann in Öl – ein Zyklus, der abgekürzt dargestellt den künstlerischen Ertrag von Herbert Maiers Auseinandersetzung mit einer gleichsam materialisierten Motiv-Durchbildung im Holzschnitt und dem Sinneseindruck eines fenstersprossengerasterten Blickfelds kombiniert. Auch hier war wieder die Sicht auf etwas Reales der Ausgangspunkt für eine Bilderfindung jenseits naturalistischer Wiedergabe. Die zum Formkonzentrat geronnene Realität entstammte allerdings nicht nur der greifbaren Welt, wie das Gitter-Motiv, das Maier von jeher fasziniert, sondern auch dem Sinneseindruck, dem Augenschein, der Phantasie. Es war 1993, als Herbert Maier die Katakomben von San Cennaro in Neapel besichtigte und dort das Dunkel einer unausgeleuchteten Nische als physisch existente Schwärze, als Körper, als ein Ding empfand. Auch aus diesem Erlebnis heraus entstanden zahlreiche Holzschnitte mit zentrierten Formen von kompakter, tiefer, schwerer Anziehungskraft – und der Begriff des „Leerekörpers“ in Wahrnehmung und Schaffen Herbert Maiers. „Leerekörper“ sind ihm Eindrücke des leeren Raums, der unter spezifischen Lichtverhältnissen wie greifbar, wie dinghaft wirkt. So flossen Rahmen, Sprossen und „Leerekörper“ motivisch in die „Window-Paintings“ ein, die zu Schlüsselwerken bezüglich seiner malerischen Verknüpfung von Raum und Zeit führen sollten. Man sehe auf die prägnanten Farbblöcke in jenem „Speicher“-Bild, das über drei Jahre hinweg entstand (siehe Abbildung S. 43), man sehe zudem auf dessen Fortentwicklung „Großer Speicher“ von 2003/2004: Ein Raster von Rechtecken bestimmt das nahezu sieben Meter breite Querformat (siehe Abbildung S. 45), das sowohl horizontal als auch vertikal „gelesen“ werden kann – als Folge graphisch notierter, streng gegliederter Schichten. Konzentriert sich dabei der Blick auf eines der drei mittig gesetzten Lasur-Farbfelder in Ocker, Blau und Rot – ein charakteristischer, interagierender, gebrochener Farb-Akkord in Maiers jüngem Werk –, so wird er in eine räumliche Tiefe gesogen – als ob sich ein Fach öffnete in der Leinwand. Weitert der Blick sich aber wieder, so stößt er gegen die Rahmen und wird zurückgelenkt auf die Gesamtfläche, die die Sehzeit des Betrachters in Takte unterteilt. Raum und Fläche korrelieren miteinander, Seh-Moment und Beobachtungsdauer. Das Bild ruht sowohl stehend in sich, als es sich rhythmisiert auch entwickelt. Es wirkt als Folge anscheinend unterschiedlich tiefer Farbfächer, Farbräume, Farbblöcke ebenso wie als strukturierte Farbfeld-Übersicht. Maier hat für diesen Bildtypus den Vergleich mit einer Intarsienarbeit geprägt: plan in Holz eingelegte kontrastierende Materialien.

Interludium I. Einer der rätselhaftesten Augenblicke des voller Rätsel steckenden Bühnenweihfestspiels „Parsifal“ findet sich im Finale des 1. Aktes. Nicht nur wird hier eine Antwort verweigert auf Parsifals Frage „Wer ist der Gral?“ („Das sagt sich nicht“), im Folgenden gelangt der „reine Tor“ Parsifal auch zu der merkwürdigen Aussage: „Ich schreite kaum, doch wahn' ich mich schon weit“ – worauf Gurnemanz, gleichsam der Geschichtsschreiber der Gralsritter, zu Choralklängen erklärt: „Du sieh'st, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“. Weit vor Albert Einstein also und dessen Relativitätstheorien erahnte Richard Wagner in seiner Dichtung, die das „(mit)fühlende Wissen“

theme was "(com)passionate knowledge", of the relationship between the dimensions of "space" and "time" which later, in the 20th century, were to have such an enormous influence on the arts – all the way to Herbert Maier's examination of the four dimensions "line", "area", "space" and "time". While the reference to Wagner's "Parsifal" only opens up a parallel to Maier's work to the extent of an after-thought, one other late-Romantic composer in particular clearly deserves to be brought into connection with his "Window Paintings" on the grounds of musical architecture and structure: Anton Bruckner. The orchestration that develop into a monolithic block in the opening and closing movements of his symphonies which – interspersed with rests or, rather, pausing chord columns – progress as if in a broad current, build up a comparable relationship between audible structure (vertical) and duration of experience (horizontal). Walls of sound, charged with energy, that move towards the listener, resound like pent-up space and periodic process in equal measure. These walls of sound in Bruckner's works correspond to the structured flood of colour and light in Maier's.

Two further "Speicher" paintings from the years 2004 and 2005 (see p. 54, 55) present an echo of the "window" motif and are reminiscent of graphic musical notation. The layered linearity instructs the eye in intensified parallel reading; the embedded strips of colour appear like lines on a contemporary musical score with visual accentuation of two groups of parts respectively. The density of events and information on the canvass increases; the lines which have to be taken in simultaneously are disrupted (rest), staggered (alternation of parts), at times also composed polyphonically. Out of this two-dimensional representation of sound arise specific sound spaces in the depth perspective. If these two "Speicher" paintings were indeed musical scores in picture form, the thought of a polyphonic piece would then suggest itself on account of design and structure. In fact, there exists a small-format "Fugue" by Josef Albers (Kunstmuseum Basel) painted in 1925 in which the interweaving of time, rhythm, contrasting parts and tonal colours are visualised. What strikes one immediately is the fact that Albers, with whom Herbert Maier is, of course, also related with regard to the interaction of colour, material and space, executed his "Fugue" on frosted glass with molten paint, thus also using transparent, shimmering, nuanced colour effects. Here, as there, the aim was the same: to explore the fourth dimension artistically in a succession of constantly extended physical findings concerning the phenomenon of the interdependence of space and time.

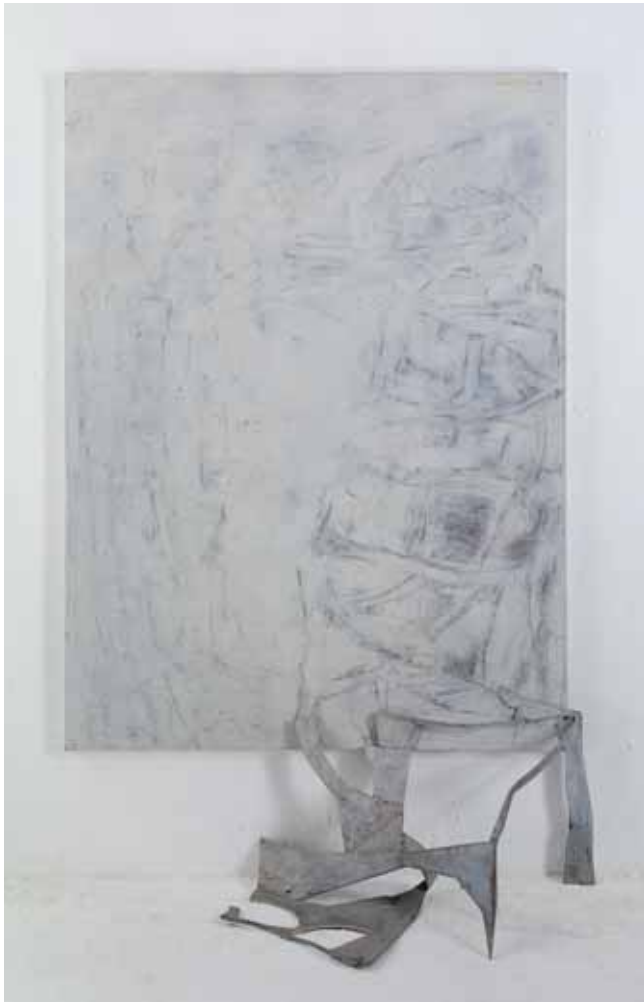
To return to the painting of Herbert Maier, everything that has been described up to now seems to be based solely upon a rational, scientific, theoretical artistic approach. However, the "Window Paintings" series in particular is an example showing that his art in its final state is far more creatively impulsive than the intellectual principles noted thus far would suggest. The two "Speicher" paintings previously mentioned, for example, reveal beyond their constructive content not only an emotional inner structure through violent strokes of the brush, but also, upon closer study, an unusual production process which is ultimately constitutive and effective. As a result of his covering individual layers of glaze with adhesive tape, different levels of representation intersect on higher and lower planes. This is joined in the "Window Paintings" by a third element: Maier performs a declination of the window-frame shapes upon which the paintings are based, deconstructing them ("Speicher/New York – Bamako I" 2004/2005, see p. 61), bending them to form arcs that are reminiscent of Gothic tracery, bringing to mind ribbed vaults ("Speicher", 2005, see p. 56, 57, 59).

zum Thema hat, jene Beziehung zwischen den Größen „Raum“ und „Zeit“, die dann, im 20. Jahrhundert, auf die Bildenden Künste enormen Einfluss haben sollte – bis hin zu Herbert Maiers Auseinandersetzung mit den vier Dimensionen „Gerade“, „Fläche“, „Raum“ und „Zeit“. Eröffnet sich durch den Verweis auf Wagners „Parsifal“ jedoch lediglich in hintergründig-gedanklicher Hinsicht eine Parallele zum Werk Maiers, so steht insbesondere mit dessen „Window-Paintings“ ein weiterer Komponist der Spätromantik anhand seiner musikalischen Architektonik und Faktur geradezu offen in Verbindung: Anton Bruckner. Dessen sich in den Symphonie-Ecksätzen blockhaft entwickelnden „Orgelregistraturen“, die – durchsetzt von Pausen beziehungsweise innehaltenden Akkordsäulen – als ein breiter Strom fortlaufen, bauen ein vergleichbares Verhältnis zwischen Hörgliederung (vertikal) und Erlebnisdauer (horizontal) auf. Klangwände, die energetisch auf den Hörer zufahren, ertönen als gestauter Raum und als periodischer Prozess gleichermaßen. Diesen Klangwänden Bruckners entspricht die strukturierte Farb- und Lichtflut Maiers.

Einen Widerhall des „Window“-Motivs mit Anklängen an graphische musikalische Notationen führen zwei weitere „Speicher“-Bilder aus den Jahren 2004 und 2005 vor (siehe Abbildungen S. 54, 55). Geschichtete Linearität leitet das Auge zu intensiviert-paralleler Lesearbeit an; die eingelagerten Farbbahnen erscheinen wie Zeilen einer zeitgenössischen Partitur mit optischer Hervorhebung jeweils zweier Stimmgruppen. Ereignis- und Informationsdichte nehmen auf der Leinwand zu; die simultan aufzufassenden Zeilen sind durchbrochen (Pause), versetzt (Stimmablösung), mitunter auch vielstimmig komponiert. Aus der Klangfläche lösen sich hier wie dort zwei spezifische Klangräume in Tiefenstaffelung. Wären die beiden „Speicher“ tatsächlich ins Bild gesetzte Klangschriften, dann läge auf Grund von Anlage und Aufbau der Gedanke an ein polyphones Stück nahe. In der Tat gibt es aus dem Jahr 1925 die kleinformatige „Fuge“ von Josef Albers (Kunstmuseum Basel), in der Verflechtungen von Takt, Rhythmus, kontrastierenden Stimmen sowie Tonfarben visualisiert sind. Ins Auge springt gleichzeitig, dass Albers, mit dem Herbert Maier ja auch in Bezug auf „Farbraumkörper“ in Verbindung steht, seine „Fuge“ einst auf Milchglas mit aufgeschmolzener Farbe ausführte, also ebenfalls transparente, schimmernde, farbnuancenbetonte Wirkungen nutzte. Hier wie dort gilt des Weiteren: malerische Erforschung der vierten Dimension in Folge permanent erweiterter physikalischer Erkenntnisse zum Phänomen der Abhängigkeit von Raum und Zeit. Zurück zur Malerei Herbert Maiers. Alles, was bisher beschrieben, scheint allein auf rationalen, wissenschaftlichen, erkenntnistheoretischen künstlerischen Ansatzpunkten zu beruhen. Doch ist gerade die Serie der „Window-Paintings“ ein Beispiel dafür, dass sich seine Kunst im abschließenden Zustand als schöpferisch weit impulsiver erweist, als es die bislang vermerkten gedanklichen Prinzipien vermuten lassen. So offenbaren die zwei erwähnten „Speicher“-Bilder aus der Serie „Window-Paintings“ jenseits ihrer konstruktiven Faktur nicht nur eine bewegte Binnenstruktur durch gestisch heftige Pinselschwünge, sondern bei genauem Betrachten auch ein außergewöhnliches, im Ergebnis konstitutiv-wirkungsvolles Herstellungsverfahren. In Folge passagenweisen Abdeckens einzelner Lasurschichten durch Klebestreifen verschränken sich tiefer und höher gelegene Darstellungsebenen vielschichtig. Hinzu kommt in den „Window-Paintings“ ein Drittes: Maier dekliniert die zu Grunde liegende Fensterrahmen-Form durch, bricht sie dekonstruktiv auf („Speicher / New York - Bamako I“ 2004/2005, siehe Abbildung S. 61), ja beugt sie in des Wortes doppelter Bedeutung zu Bögen, die an gotisches Maßwerk, an ein Kreuzrippengewölbe denken lassen (siehe Abbildungen S. 56, 57, 59).

"I want a space that is based in the (colour) area, that is not static, but does not exist without the active temporality of the viewer's perception."

(Sketchbook/Freiburg 2008.4)



Speicher / Wachsende Verdichtung | 1989/1990
Öl auf Leinwand, Stahl | 225 x 140 x 60 cm

Looking back into the past, to 1994 and the appearance of the first publication on Herbert Maier, this autodidact who persistently taught himself theory and practice, the first work shown, and also the oldest work shown, was the grisaille painting "Wachsende Verdichtung/Raumzeichnung" produced in 1989/1990 (illustration I in text p. 20). At the time of the work's genesis, Maier's creative path could not, of course, be foreseen – and yet: in retrospect one has to see the starting point for his work in that very oil-and-steel assembly. At the point at which one would stop "reading", if it were the page of a book, i.e. at the bottom right-hand corner, we find the focal point upon which this work converges. A delicate, grid-like structure, reminiscent of the residue of cut or punched metal, gains contours, contrast and three-dimensionality, then to grow out of the picture physically in the form of the steel on which it stands on the floor. The fragments drawn become an object, or rather something "material", as Maier puts it – or read backwards: a three-dimensional sculpture is reduced to a two-dimensional surface. Painting and sculpture are mutually dependent, and some of Herbert Maier's general themes become obvious from this early stage: grid, fragment, objectification, the elevation of area into space, flat representation of solid objects. Although he was still painting with paste paints then, his tendency towards superimposed layers is already recognisable in "Wachsende Verdichtung/Raumzeichnung" – as also in "Speicher/für Morandi" (1993, see p. 33), where the shapes of three upturned containers begin to take on massive form. That a two-dimensional shape can at the same time suggest a solid body, and also space, emptiness, content, gap, background – this dialectic artistic experience and perception was one that appeared in Maier's work in the early 90s – probably at its most striking and in its purest form in the wall-filling one-off woodcut by the name of "Grosses Holz". Mainly in black and white, notations from sketchbooks have been worked into shapes which arch upwards out of the plane or seem to be buried in the paper depths. The printed ink takes on a physical presence, forms itself into a block, stretches itself to create the illusion of a body. Who would not be reminded of the heavy elegance of Richard Serra's steel walls on seeing the page in woodcut by the name of "Das Grosse Holz" (see p. 21) that separates the white (above) and the black (below) in a bent, slightly corroded border (see p. 23)? Yet again, Maier ventures into an imagined space. His woodcuts on the one hand and his experiments with glazed and heavily layered watercolour painting in the early 90s on the other, were finally to lead to a synthesis of these two (perceptual) experiences after the year 2000. We know this today from his oil glaze paintings. But before that, as he now admits, he came to a dead-end.

"Nothingness, or emptiness, or the transparent – call it what you will – we can never grasp it, and yet it is just as present as the things, the objects, the bodies that we can touch."

(Sketchbook/Crete 2001.2)

This dead-end, with its ultimately cathartic effect, appeared in 1999 when Herbert Maier wanted to paint a picture that was differentiated in terms of colour, but should not encourage

„Ich will einen Raum, der sich aus der (Farb-)Fläche begründet, der nicht statisch da ist, sondern ohne die aktive Zeitlichkeit der Wahrnehmung des Betrachters nicht vorhanden ist.“
(Skizzenbuch/Freiburg 2008.4)



aus der Serie: „Das Grosse Holz“ | 1997
Holzschnitt | 248 x 159 cm

Ein Blick in die Vergangenheit. Als 1994 die erste Publikation über Herbert Maier, diesen sich selbst in Theorie und Praxis beharrlich schulenden Autodidakten erschien, da galt die erste Abbildung, die älteste gezeigte Arbeit, dem Grisaille-Bildwerk „Wachsende Verdichtung/Raumzeichnung“ von 1989/1990 (siehe Abbildung S. 20). Natürlich war zum Zeitpunkt seiner Entstehung der Schaffensweg Maiers nicht abzusehen gewesen – und doch: Im Nachhinein muss man einen Ausgangspunkt seiner Arbeit in genau dieser Öl-Stahl-Assemblage sehen. Dort, wo man sie zu „lesen“ aufhören würde, wenn es sich um eine Buchseite handelte, dort am unteren rechten Rand liegt der Schwerpunkt der sich in diese Richtung verdichtenden Arbeit. Eine zarte gitterartige Struktur, die an Ausschneide- oder Stanzreste erinnert, gewinnt Kontur, Kontrast und Plastizität, um dann regelrecht handgreiflich in Stahl aus dem Bild zu wachsen und dieses am Boden abzustützen. Die gezeichneten Fragmente werden zum Ding, beziehungsweise „dinghaft“, wie Maier es ausdrückt – oder rückwärts gelesen: eine Plastik gerinnt zur Fläche. Gemälde und Skulptur bedingen einander, und offensichtlich werden schon früh einige Generalthemen Herbert Maiers: Gitter, Fragment, Verdinglichung, räumliches Aufladen von Fläche, plane Darstellung von Körpern. Obgleich er damals noch mit pastosen Farben malte, ist in „Wachsende Verdichtung/Raumzeichnung“ bereits auch sein Hang zu übereinander gelegten Schichten zu erkennen – wie auch in „Speicher/für Morandi“ von 1993 (siehe Abbildung S. 33), da die Formen dreier auf den Kopf gestellter Gefäße beginnen, massige Gestalt anzunehmen. Dass eine Flächenform zugleich einen Körper suggerieren kann, wie auch Raum, Leere, Inhalt, Aussparung, Fond – diese dialektische Malerfahrung und Sehnsicht trat bei Maier zu Beginn der 90-er Jahre ins Bild, am Prägnantesten und Reinsten wohl in den wandfüllenden Holzschnitt-Unikaten namens „Grosses Holz“. Vornehmlich in Schwarz-weiß sind hier Notate aus Skizzenbüchern weiterverarbeitet zu Formgebilden, die sich aus der Fläche herauszuwölben oder in die Papiertiefe einzugraben scheinen. Die Druckfarbe nimmt physische Präsenz an, baut sich blockhaft auf, dehnt sich zur Körper-Illusion. Wem würde nicht die schwere Eleganz von Richard Serras Stahlwänden in den Sinn kommen, wenn er jenes Blatt aus „Das Grosse Holz“ (siehe Abbildung S. 21) betrachtet, das Weiß (oben) und Schwarz (unten) durch eine gekrümmte, leicht korrodierende Grenze trennt? Einmal mehr stößt Maier in den imaginierten Raum vor. Seine Holzschnitte einerseits, seine Erprobung stark lasierender und stark geschichteter Aquarellmalerei zu Beginn der 90-er Jahre andererseits (siehe Abbildung S. 23), sollten schließlich nach dem Jahr 2000 zu einer Synthese beider (Wahrnehmungs-)Erfahrungen führen. Wir kennen diese heute aus seiner Öl-Lasurmalerei. Doch zuvor geriet er, wie er mittlerweile bekennt, in eine Sackgasse.

„Das Nichts oder das Leere oder das Transparente oder wie immer wir es nennen wollen, wir fassen es nie, und doch ist es präsent wie das Fassbare, die Dinge und Gegenstände, die Körper.“

(Skizzenbuch/Kreta 2001.2)

Diese Sackgasse mit letztlich kathartischer Wirkung tat sich 1999 auf, als sich Herbert Maier abverlangen wollte, ein farblich differenziertes Bild zu malen, das nicht zu einer Assoziation von Land-

any associations with landscape. It was to be "pure", avoiding any suggestion of panorama or horizon, but without appearing to be evenly applied, not following the aesthetics of colour field painting, as Maier did not want to lose the pure form of painting itself and its nuances. However, even in the slightest colour contrasts he could not see a solution to the problem – only failure, the colour area remained landscaped (see p. 37). What also concerned him at that time was a second question. Although he had already experimented with time and the flow of painting and seeing in a nearly twenty-metre-wide painted frieze (see p. 30/31) in 1990, he still wondered how the factor of "time" could be captured once more on canvas as "pure" painting at the turn of the 21st century – i.e. without regard for such substitutes as symbols, signs, metaphor, allegory, etc. Although he would not state this so clearly, this naturally excluded for him the further pursuit of the approaches found in conceptual art that had been applied to the theme of "time" in the decades before. One recalls here Roman Opalka (born 1931), On Kawara (born 1933) and Hanne Darboven (born 1941).



Speicher | 2000/2001
Öl auf Leinwand | 33x41 cm | Privatbesitz

A visit to the Louvre in 2000, during a scholarship at the Cité Internationale des Arts in Paris, was decisive in prompting Maier to overcome both problems in artistic terms by searching and circling. Francisco de Zurbarán's painting "The Exposition of the Body of Saint Bonaventura", like many representations of Saint Hieronymus, contains a sumptuous crimson cardinal's mitre that stands out in terms of proportion and colour. Thereupon Maier took for himself this mitre as a single motif – and with it the long-established technique of oil glaze painting. With this technique he began to put his idea to the test: would the crimson be able to have an effect and endure as a colour in itself, even if it were largely robbed of its representational content (see p. 22). And glaze painting proved – time-consuming as it was – to be a means to an end: without using the suggestive tools of perspective and the interplay of light and shade, Maier extracted a physical quality of the crimson from the two-dimensional colour plane which also drew its light value from within itself – "lustrum da per sé", as Giorgio Vasari once described it. It is not without reason that, etymologically speaking, glaze and glass are sisters.

"In view of all the ugliness that is paraded, what interests me is the concept of the beautiful – and how beauty can momentarily flash up in a picture without being fashionable and eager to please."

(Sketchbook/Freiburg 2008.4)

Since Paris, since that encounter with the "The Exposition of the Body of Saint Bonaventura", Herbert Maier has been developing his glaze painting technique. His formerly palimpsest-like layers of paste paint have now given way to superimposed, translucent skins and films. The glazes increase the immaterial, light-induced element in the picture's presence several times over; they act outwardly towards the viewer and create depth in the area of colour in equal measure. The glazes contain secrets, and also imponderables, as their interaction cannot be totally planned, cannot be totally recapitulated in a state of completion, i.e. in retrospect. Maier, who applies up to 70 glazes to one painting, still speaks today, despite years of experience, of "controlled coincidence", particularly in the inner structures of the paintings. His large-scale paintings are produced within a minimum time frame of eight months, during which the balance



aus der Serie: „Gedächtnis der Dinge/Schichtkörper“ | 1994
Aquarell | 200 x 125 cm

schaft verleiten sollte. Es musste „rein“ sein, jedweden Anklang an Panorama oder Horizontbildung unterlaufen, aber eben auch nicht wie gleichmäßig angestrichen wirken, nicht der Farbfeldästhetik nachkommen, da Maier das Malen selbst und dessen Nuancen nicht verlieren wollte. Doch selbst bei geringsten Farbkontrasten sah er keine Lösung des Problems, nur ein Scheitern, die Farbfläche blieb dem Landschaftlichen verpflichtet (siehe Abbildung S. 37). Ihn bewegte damals aber noch eine zweite Fragestellung. Obgleich er sich schon 1990 in einem nahezu zwanzig Meter breiten Bilderfries (siehe Abbildung S. 30/31) mit der Zeit sowie dem Fluss des Malens und des Sehens auseinandergesetzt hatte, trieb ihn weiter um, wie der Faktor „Zeit“ in der Wende zum 21. Jahrhundert auf Leinwand als abermals „reine“ Malerei festgehalten werden könne – also ungeachtet solcher Substitute wie Symbol, Zeichen, Metapher, Allegorie etc. Ohne dass er es beim Namen nennen würde, schied damit auf natürliche Weise auch die Fortführung jener Spielarten konzeptueller Kunst aus, wie sie sich dem Thema „Zeit“ in den Jahrzehnten zuvor zugewandt hatten. Erinnerung sei hier an Roman Opalka (geboren 1931), On Kawara (geboren 1933), und Hanne Darboven (geboren 1941).

Ein Besuch des Louvre während eines Stipendiums an der Cité Internationale des Arts in Paris gab Maier dann im Jahr 2000 den entscheidenden Anstoß, durch Suchen und Umkreisen den beiden Problemen künstlerisch Herr zu werden. Francisco de Zurbaráns Gemälde „Die Aufbahrung des Leichnams des Heiligen Bonaventura“ enthält ebenso wie viele Darstellungen des Heiligen Hieronymus einen proportional und farblich stark betonten Kardinalshut in kostbarem Purpurrot. Dieses Hutes nun versicherte sich Maier als eines Einzelmotivs – und ebenso der althergebrachten Lasur-Ölmalerei. In dieser Technik begann er die Probe aufs Exempel: Ob das Purpurrot als Farbe in sich wirken und bestehen könne, auch wenn sie ihres bildnerischen Inhalts weitgehend beraubt wird (siehe Abbildung S. 22). Und die Lasurmalerei erwies sich – Zeit einfordernd – als ein Mittel zum Zweck: Ohne dass er die suggestiven Werkzeuge von Perspektivenbildung und Licht-/Schattenführungen einsetzte, gewann Maier aus der Farbfläche heraus eine Körperhaftigkeit des Purpurrots, die zudem ihren Lichtwert aus sich selbst heraus bezog – „lustró da per sé“, wie Giorgio Vasari es einst bezeichnet hatte. Nicht ohne Grund sind, etymologisch betrachtet, Lasur und Glasur zwei Schwestern.

„Nach all dem herausgekehrt Hässlichen interessiert mich gerade deshalb der Begriff des Schönen – und wie Schönheit in einem Bild gegenwärtig aufzuleuchten vermag, ohne geschmäckerlich und anbiedernd zu sein.“

(Skizzenbuch/Freiburg 2008.4)

Seit Paris nun, seit der Begegnung mit der „Aufbahrung des Leichnams des Heiligen Bonaventura“, schreitet Herbert Maier in der Lasurmalerei fort. Übereinandergelegten, durchscheinenden Farbhäuten und Farbfolien sind seine zuvor pastosen, palimpsesthaften Farbschichtungen gewichen. Die Lasuren erhöhen den immateriellen, lichtgelenkten Anteil an der Bildpräsenz um ein Mehrfaches; sie wirken gleichermaßen nach vorne, auf den Betrachter zu, wie sie Tiefe in der Farbfläche erzeugen. Die Lasuren bergen Geheimnisse, auch Unwägbarkeiten, indem ihr Zusammenwirken nicht restlos geplant, im Stadium der Vollendung, also im Nachhinein, nicht restlos rekapituliert werden kann. Maier, der bis zu 70 Lasuren auf ein Bild aufträgt, spricht auch noch nach Jahren der Erfahrung von „gesteuertem Zufall“, vor allem in den Binnenstrukturen der Gemälde. Seine großen Bilder entstehen in einem Minimum-Zeitrahmen von acht Monaten, in denen immer wieder neu die

between shade and light is readjusted again and again – in order to gain depth and three-dimensionality on the one hand and radiance on the other. From time to time Maier draws a veil of colour over the entire format; from time to time he contravenes academic theory – by glazing light over dark, or when he integrates passages of dirty grey tones, so that the same colour glows all the more translucent elsewhere. As Maier puts it succinctly: "All the things you aren't supposed to do were done by the old masters too." In addition, in his work using oil glaze technique, he is reviving things which had to a great extent been lost: madder red lightened with white produces a colour that is at the least an awkward, if not shameless, pink; madder red, however, if thinned with turpentine, is transformed into a light, gentle purple that – like all its light values – is brought to life by incidental and unusually reflected light. Covering all of this, however, is a sealing oil-resin glaze without which the depth of light could not be achieved. (It is worth noting, incidentally, that due to the thin nature of the glazes, the large paintings sometimes have to be laid on the floor of the studio for glazing using an extended brush in the decisive phases of their genesis and that – due to the health hazard of working with turpentine – their creator wears and has to wear a breathing mask while he paints.)

"Reservoir [Speicher]: implies an overlapping, or rather a penetration of different times and places, experiences and events – from the past, but also from the future."

(Sketchbook / Freiburg 2008.4)

If one were to attempt to sum up Herbert Maier's work over the past nine years – that near-decade in the focus of his exhibition at the Morat Institute for Art and Art Science in 2009 and at the centre of this illustrated volume which accompanies it – in one lexical sentence, one would have to express that his wish as an artist consists in using the means of oil glazing to store the mathematical and physical dimensions as an image mechanism of conflicting forces, with the aim of expanding our perceptions. It is to these conflicts in particular, these contradictions of as many forces as possible immanent within the pictures that Maier attaches the greatest importance – thus creating a further contradiction: he wishes to reveal both the conflict and the tensely interlinked unity of the opposing parts at the same time – polarity in intrinsic commonality. Maier strives towards nothing other than the complex search, which he repeatedly undertakes anew, for a comprehensive dialectic world view, a visualisation of his understanding of the world, a practical search led by reflection to find the interfaces between the grounds of the picture, between area and space, between emptiness and body, surface and depth, the static and the dynamic, light and shade, colour and form, transparency and density, rest and continuum. And with the last-mentioned functions, in which, once again, the one is inconceivable without the other, we finally come to the dimension in Maier's painting that stands above the conflict and – paradoxically – at the same time *preserves* it: Time. Looked upon on a simple representative and interpretative level, his "Speicher" paintings concentrate on the memory and processing of motifs that have been experienced and on the technical heritage of the art of the Old Masters. On a higher level, they inform us of a carefully progressing painting process that demands an increasingly meditative viewing process: just as the time for composing leads to examination during the time for listening and the time for writing require a time for reading, so too does Herbert Maier insist, after a deliberate time for painting, upon a circumspect and emphatically

Balance zwischen Abschattierung und Aufhellung austariert wird – um einerseits Tiefe und Räumlichkeit zu gewinnen, andererseits Eigenglanz. Mitunter zieht Maier einen Farbschleier über das gesamte Format; mitunter verstößt er gegen die akademischen Lehren – eben, wenn er hell über dunkel lasiert, oder wenn er passagenweise schmutzige Grautöne integriert, auf dass an anderer Stelle dieselbe Farbe umso strahlender transluzid leuchte. Maier lapidar: „Die ganzen Sachen, die man nicht machen sollte, haben auch die Alten gemacht.“ Darüber hinaus reanimiert er anhand der Lasur-Technik auch weitgehend verloren Gegangenes: Krapplack, aufgehellt durch Weiß, ergibt ein zumindest heikles, wenn nicht schamloses Pink; Krapplack aber, verdünnt durch Terpentinöl, verwandelt sich in ein helles, sanftes Purpur, das – wie all seine Valeurs – vom einfallenden und außerordentlich reflektierten Licht zum Leben erweckt wird. Über allem aber liegt ein beschließender Ölharzlasurglanz, der ein Tiefenlicht erst ermöglicht. (Dass auf Grund der dünnflüssigen Lasuren zumal die großen Bilder in ihren entscheidenden Phasen auf dem ebenen Atelierboden mit Hilfe verlängerter Pinsel entstehen und entstehen müssen, dass ihr Urheber des Weiteren – auf Grund des gesundheitsgefährdenden Terpentinöls – beim Malen eine Atemschutzmaske trägt und tragen muss, dies sei hier nur am Rande vermerkt.)

„Speicher: impliziert eine Überlagerung, mehr noch eine Durchdringung verschiedener Zeiten und Orte, Erfahrungen und Ereignisse – von der Vergangenheit aber auch von der Zukunft her.“

(Skizzenbuch/Freiburg 2008.4)

Wollte man Herbert Maiers Arbeit der zurückliegenden neun Jahre – jene knappe Dekade im Zentrum seiner Überblicksschau des Morat-Instituts für Kunst und Kunstwissenschaft 2009 und im Zentrum des dazugehörigen, hier vorliegenden Bildbandes –, wollte man also diese Arbeit in einem lexikalischen Satz zusammenfassen, so müsste die Sprache davon sein, dass sein künstlerischer Wille darin besteht, mit den Mitteln der Öllasur und dem Ziel der Wahrnehmungsverbreiterung die mathematisch-physikalischen Dimensionen als einen Bild-Mechanismus von widerstreitenden Kräften zu speichern. Insbesondere auf diese Widerstreite, ja bildimmanenten Widersprüche möglichst vieler Kräfte legt Maier dabei höchsten Wert – derart einen weiteren Widerspruch erzeugend: Offen zu legen sind für ihn gleichzeitig Widerstreit sowie die spannungsvoll-verzahnte Einheit der Widerparts: Polarität bei wesenhafter Zusammengehörigkeit. Nichts anderes als die komplex sich gestaltende Suche nach einem umfassenden dialektischen Weltbild strebt Maier in immer neuen Anläufen an, eine Anschaulichkeit seines Weltverständnisses, eine der Reflexion folgende praktische Suche nach den Schnittstellen zwischen den Bildgründen, zwischen Fläche und Raum, zwischen Leere und Körper, Oberfläche und Tiefe, Statik und Dynamik, Licht und Schatten, Farbe und Form, Transparenz und Dichte, Inhalt und Kontinuum. Und mit den letztgenannten Funktionen, bei denen wiederum das eine ohne das andere nicht zu denken ist, kommt schließlich jene Größe in Maiers Malerei, die den Widerstreit überwölbt und – in paradoxer Weise – gleichsam *haltbar* macht: die Zeit. Auf einfacherer Darstellungs- und Deutungsebene konzentrieren seine „Speicher“-Bilder die Erinnerung und Verarbeitung erlebter Motive sowie das handwerkliche Erbe altmeisterlicher Kunst. Auf höherer Ebene künden sie von einem behutsam fortschreitenden Malprozess, der einen sich zunehmend versenkenden Betrachtungsprozess verlangt: Wie Komponierzeit eine Auseinandersetzung in der Hörzeit nach sich zieht und Schreibzeit eine Lesezeit, so besteht Herbert Maier nach bedachtsamer

slow time for seeing. The picture does not save the viewer the effort of thinking; it is only complete once it has arrived by way of his eye in his brain. On the highest level, however, he demands of himself that he integrates the future in artistic presentiments, visions and utopias – not in an oracle-like sense, but rather in the physical-philosophical sense: How would it be if, once space had reached its maximum point of expansion, time were reversed as space collapsed? Then the effect would precede the cause, the "conditio sine qua non". Maier explores nothing other, therefore, than a "spherical form of time", nothing other than the association of past (memory of shapes, processed motifs), paper-thin present (seeing time) and future (tentative vision, return of the past), in order to acquire them for his painting. That this intellectual desire in its most outstanding examples quite naturally goes hand in hand with creating vibrant and delicate presence as the supreme dictate in painting is experienced by visual people as a great moment of auric intensity. These are powerful pictures, declares the art historian and philosopher Gottfried Boehm, that "metabolise reality", that "make something of reality visible to us that we would never discover without them."¹⁾ However, the fact that it requires an outstretched antenna on the part of the viewer keeps Maier's work from being embraced *universally*.

Interlude II. It is of great benefit for all who study Herbert Maier's painting to listen to those compositions which set milestones in musical history around the year of his birth in 1960. This applies in particular to John Cage (born 1912), Bernd Alois Zimmermann (born 1918) and György Ligeti (born 1923), but also to the painter Yves Klein (born 1928), who between 1947 and 1961 developed a form of sound pattern that ultimately transformed his monochrome paintings into acoustic resonance. It can come as no surprise that all the artists mentioned were also philosophically preoccupied with time, temporal perception and space. An example of this is Ligeti's "Continuum" for harpsichord (1968) that within a maximum of four minutes of "prestissimo" compresses two racing voices into oscillating resonance and Ligeti's orchestral composition "Atmosphères" (1961) which attempts to do away with the traditional sequence of sound and silence (rest) in a continuous acoustic presence. John Cage, on the other hand, composed what was probably – in contrast to his silent "4'33" (three "Tacet" movements for any instrument or combination of instruments) – the first piece in musical history without a fixed time frame. The decisive aspect of the graphically notated "Variation IV" (1963) is that optional sound sources have to emanate from predetermined places in the room. Bernd Alois Zimmermann deserves particular attention. He too is an artist who posed himself aesthetic questions in order to arrive at concrete artistic solutions. Last but not least, in his opera "Die Soldaten" (1957 – 1965, based on a play by Jakob Michael Reinhold Lenz), he underpinned the "spherical form of time" which he propagated – i.e. the unity of past, present and future by means of the layered use of quotations from different times and origin like a montage. Zimmermann wrote in the conviction that diverse perceptions of time could be reflected musically like objectively measured and subjectively felt time. In his last works up to 1970 he even laid several time lines on top of each other ("Photoptosis", 1968). In the mean time, Yves Klein's "Symphonie Monoton Silence" for 32 musicians and 20 singers, in this version probably notated by the composer Pierre Henry, is hardly ever performed. For years, Yves Klein experimented with the idea of allowing a sound such as the D-major chord to float in a room for several minutes, followed by prolonged silence as an echo. In 1960, the "Symphonie

Malzeit auf umsichtige, betont langsame Sehzeit. Das Bild erspart dem Betrachter das Denken nicht, vollendet ist es erst in seinem, dem Auge angeschlossenen Gehirn. Auf höchster Ebene jedoch erhebt er den Anspruch an sich selbst, in bildnerischen Ahnungen, Visionen und Utopien die Zukunft einzubinden – also nicht in einem orakelhaften Sinne, viel mehr in einem physikalisch-philosophischen Sinne: Wie etwa, wenn nach der größten Ausdehnung des Weltraums die Zeit sich umkehrte im Zusammenstürzen des Raumes? Dann träten Wirkungen vor der Ursache, vor der „*conditio sine qua non*“ ein. Nichts anderes also als eine „Kugelgestalt der Zeit“, nichts anderes als die Verknüpfung von Vergangenheit (Formerinnerung, verarbeitete Motivik), hauchdünner Gegenwart (Sehzeit) und Zukunft (tastende Vision, Wiederkehr von Vergangenheit) erkundet Maier, um sie für die Malerei zu gewinnen. Dass dieses gedankliche Verlangen in den schönsten Beispielen wie selbstverständlich Hand in Hand geht mit einer vibrierend-delikatene Bildpräsenz als oberstem Malgebot, ist von Augenmenschen als großer Moment auratischer Dringlichkeit zu erfahren. Dies sind starke Bilder, erklärt der Kunsthistoriker und Philosoph Gottfried Boehm, die „Stoffwechsel mit der Wirklichkeit betreiben“, die „uns an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen, das wir ohne sie nie erfahren.“¹⁾ Indem es allerdings dafür auch einer ausgerichteten „Antenne“ des Betrachters bedarf, wird Maiers Arbeit vor der Umarmung *allenthalben* bewahrt.

Interludium II. Es ist für alle, die sich mit Herbert Maiers Malerei beschäftigen, ein Gewinn, jene Kompositionen zu hören, die rund um seinen Jahrgang 1960 musikgeschichtliche Wegmarken setzten. Insbesondere ist dabei an John Cage (geb. 1912), Bernd Alois Zimmermann (geb. 1918) und György Ligeti (geb. 1923) zu denken, aber auch an den Maler Yves Klein (geb. 1928), der zwischen 1947 und 1961 ein tönendes Klangbild weiterentwickelte, das letztlich seine monochromen Gemälde transformierte zu akustischer Resonanz. Es kann nicht erstaunen, dass sich alle genannten Künstler mit Zeit, Zeitwahrnehmung und Raum auch philosophisch beschäftigten. Hingewiesen sei hier auf Ligetis „Continuum“ für Cembalo (1968), das binnen maximal vier „Prestissimo“-Minuten rasende Zweistimmigkeit zu oszillierender Klangfläche verdichtet sowie auf Ligetis Orchesterkomposition „Atmosphères“ (1961), die die tradierte Abfolge von Ton und Stille (Pause) aufzuheben sucht in einem akustisch andauerndem Stehen. John Cage wiederum komponierte – in Kontrast zu seinem lautlosen „4'33“ (drei „Tacet“-Sätze für beliebige Besetzung) – das wohl erste Stück der Musikgeschichte ohne verbindlichen Zeitrahmen. Der entscheidende Aspekt der graphisch notierten „Variation IV“ (1963) ist, dass beliebige Klangquellen an vorbestimmten Plätzen im Raum zu erklingen haben. Besondere Aufmerksamkeit sei aber auf Bernd Alois Zimmermann gelenkt, auch er ein Künstler, der selbstgestellte ästhetische Fragen nutzte, um zu konkreten künstlerischen Lösungen zu gelangen. Nicht zuletzt in seiner Oper „Die Soldaten“ (1957 – 1965, nach Jakob Michael Reinhold Lenz) unterfütterte er die von ihm propagierte „Kugelgestalt der Zeit“ – also die Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durch montageartig geschichtete Verwendung von Zitaten unterschiedlicher Zeiten und Herkunft. Zimmermann schrieb in der Überzeugung, diverse Zeitwahrnehmungen wie objektiv gemessene und subjektiv empfundene Zeit musikalisch widerspiegeln zu können. In seinen letzten Werken bis 1970 legte er mehrere Zeitschienen gar übereinander („Photoptosis“, 1968). So gut wie nie zu hören ist indessen Yves Kleins „Symphonie Monoton Silence“ für 32 Orchestermusiker und 20 Sänger, in dieser Fassung notiert wohl von dem Komponisten Pierre Henry. Yves Klein experimentierte über Jahre hinweg mit der Idee, einen Klang wie den D-Dur-Akkord minutenlang in einem Raum schweben zu lassen, gefolgt von anhaltendem Schweigen im Nachhall. 1960 umfasste

"Monoton Silence" comprised an approximately 20-minute constantly varying D-major chord – and 20 minutes of silence. One thing common to all the compositions mentioned, however, is the intended simultaneous experience in which space, perceived time, sound and silence enter into a shifting of variously weighted forces. This is equivalent to the simultaneous shifting of forces in Maier's paintings through invisibly communicating pipes.

It is worthy of note that in his most recent sketches and journals Herbert Maier has produced watercolours of a surprisingly representational nature. He, who is a careful, slow painter, and yet an animated speaker; who is sceptically disposed to the idea of progress, still repeatedly circles in his mind around new, as yet unseen ways of painting; who despite bad experiences still seeks the experience of existential insecurity on long journeys; who for the sake of his artistic autonomy wants to know at all costs what other people have already cultivated – he went on to draw portraits in 2008 and 2009 (Sketchbook/Crete 2008.5, see p. 128, 129). They mainly depict inhabitants of Crete, long-standing travelling acquaintances and the artist himself. They are accompanied by notes on biographies, history, incidents and time, but the most astonishing things about them are their starkly shaded faces and their striking physiognomical contours – emphasised by their headwear. Anyone who can empathise with Herbert Maier's attitude, who has gone through his school of perception, visual sensitization and imagination and has understood the overall logic of his work will inevitably come to ask whether the silhouette is the form that, in addition to area and body, might also give Maier's next cycle of works the characteristic of the individual. Knowing the deliberate way in which he approaches his motifs, and knowing his the interwoven relationships within his "Speicher", it would not be all that great a surprise – but still a risk in view of the enormous tradition to which portrait and oil glaze painting belong. However, one may expect no less than the apparently impossible from art.

¹⁾ Gottfried Boehm, „Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens“, Berlin 2007

die „Symphonie Monoton Silence“ einen rund 20-minütigen D-Dur-Akkord in wechselnder Gestalt – und 20 Minuten Stille. Allen genannten Kompositionen aber gemeinsam ist die avisierte Simultan-Erfahrung, bei der Raum, Zeitempfinden, Klang bzw. Lautlosigkeit ein unterschiedlich gewichtetes Kräftegeschiebe eingehen. Dieses steht mit dem simultanen Kräftegeschiebe in Maiers Bildern gleichsam durch verdeckt kommunizierende Röhren in Verbindung.

Das ist des Merkens würdig: In seinen jüngsten Skizzen und Gedankenbüchern aquarellierte Herbert Maier erstaunlich gegenständlich. Er, der sorgsam, abbremsend malt, doch lebhaft spricht; er, der dem Fortschrittsgedanken außerordentlich skeptisch gegenübersteht, doch mit seinen Gedanken immer wieder um neue, ungesehene Bildweisen kreist; er, der trotz böser Erlebnisse immer wieder auf langen Reisen die Erfahrung existenzieller Haltlosigkeit sucht; er, der für seine künstlerische Autonomie „partout“ wissen will, was andere Menschen bereits kultiviert haben; er also zeichnete 2008 und 2009 Porträts (Skizzenbuch / Kreta 2008.5, siehe Abbildungen S. 128, 129). Sie geben vor allem kretische Einwohner wieder, langjährige Reisebekanntschaften, dazu den Zeichnenden selbst. Anmerkungen zu Biographien, Geschichte, Zwischenfällen und Zeit begleiten sie, doch das Erstaunlichste an ihnen ist ihr stark verschattetes Gesicht und ihre – durch die Kopftracht geförderten – prägnanten physiognomischen Konturen. Wer sich in die Sichthaltung Herbert Maiers einfühlen kann, wer durch seine Schule der Wahrnehmung, Sehsensibilisierung und Imagination gegangen ist und die übergreifende Logik seiner Arbeit begriffen hat, der muss auf die Frage verfallen, ob die Silhouette wohl die Form sei, die Maiers nächstem Werkzyklus neben Fläche und Körper womöglich auch eine Charakteristik des Individuums geben könne. Es wäre im Wissen um seine bedachtsamen motivischen Annäherungen, auch in Kenntnis seines „Speicher“-Beziehungsgeflechts keine allzu große Überraschung – aber doch ein Wagnis angesichts der enormen Tradition, in der die Porträt- und die Lasurmalerie stehen. Doch Geringeres als das scheinbar Unmögliche darf man nicht erwarten von der Kunst.

¹⁾ Gottfried Boehm, „Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens“, Berlin 2007

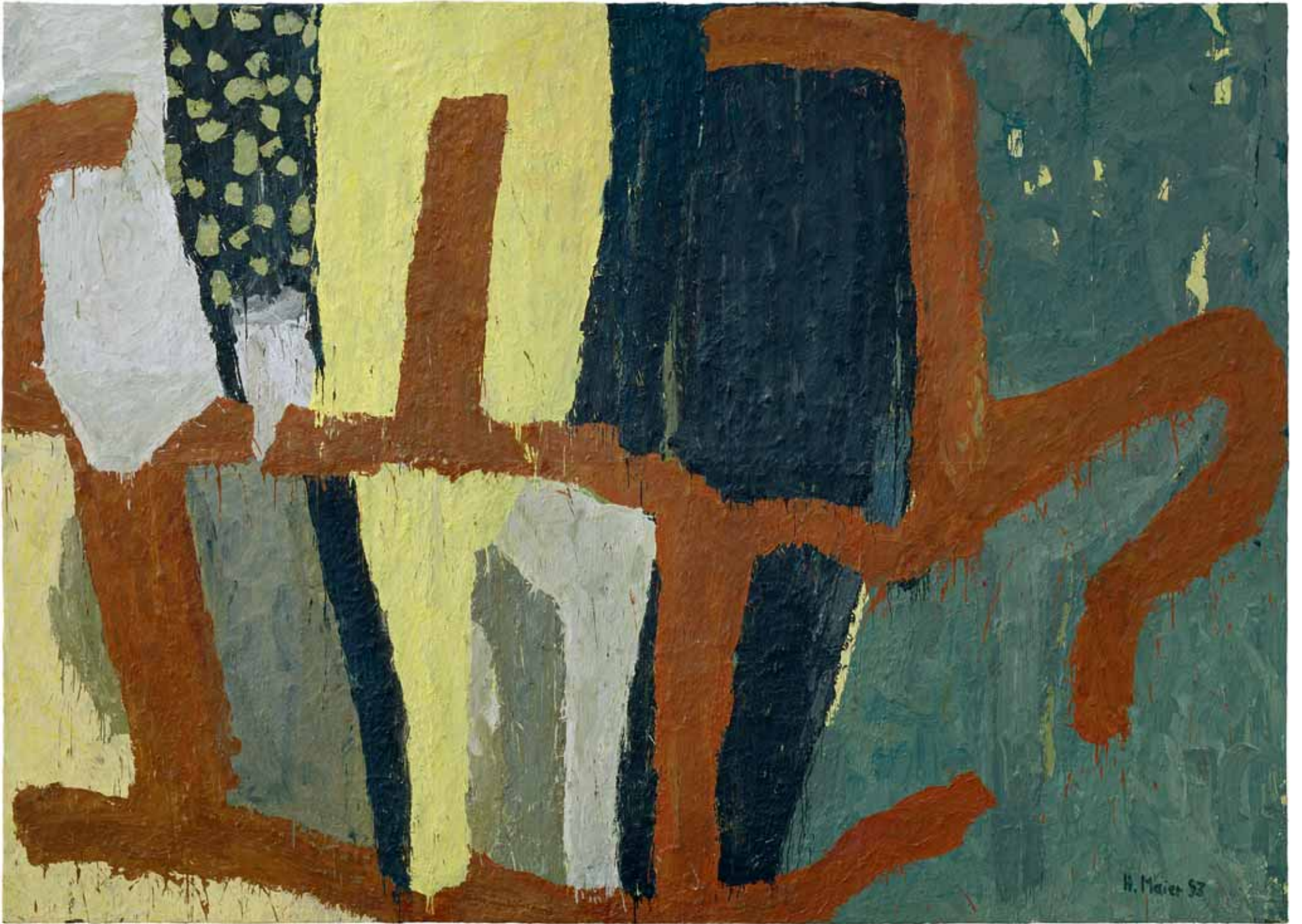
Malerei | Paintings 1990 – 2004





Zeitfries | 1990/1991 | Öl auf Leinwand | 190x1920 cm | Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft Freiburg

Speicher / für Morandi | 1993 | Öl auf Leinwand | 280 x 390 cm



Speicher/Magazin | 1995–1999 | Öl auf Leinwand, Holz, Stahl | 160x 379 cm



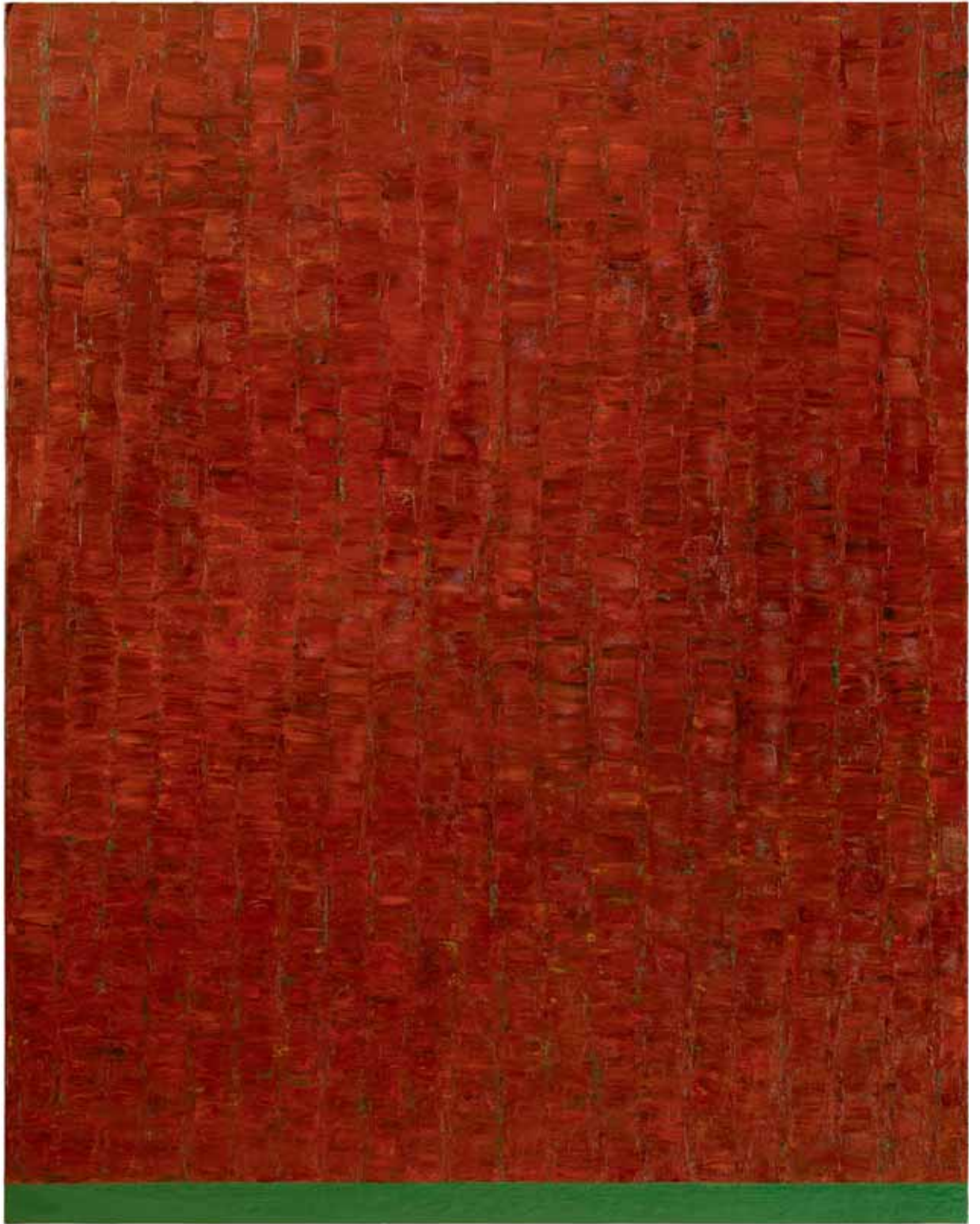
Ding/Speicher | 1999 | Öl auf Leinwand | 200x480 cm, dreiteilig





Speicher/Feld | 2000 | Diptychon, linke Tafel | 240x200 cm

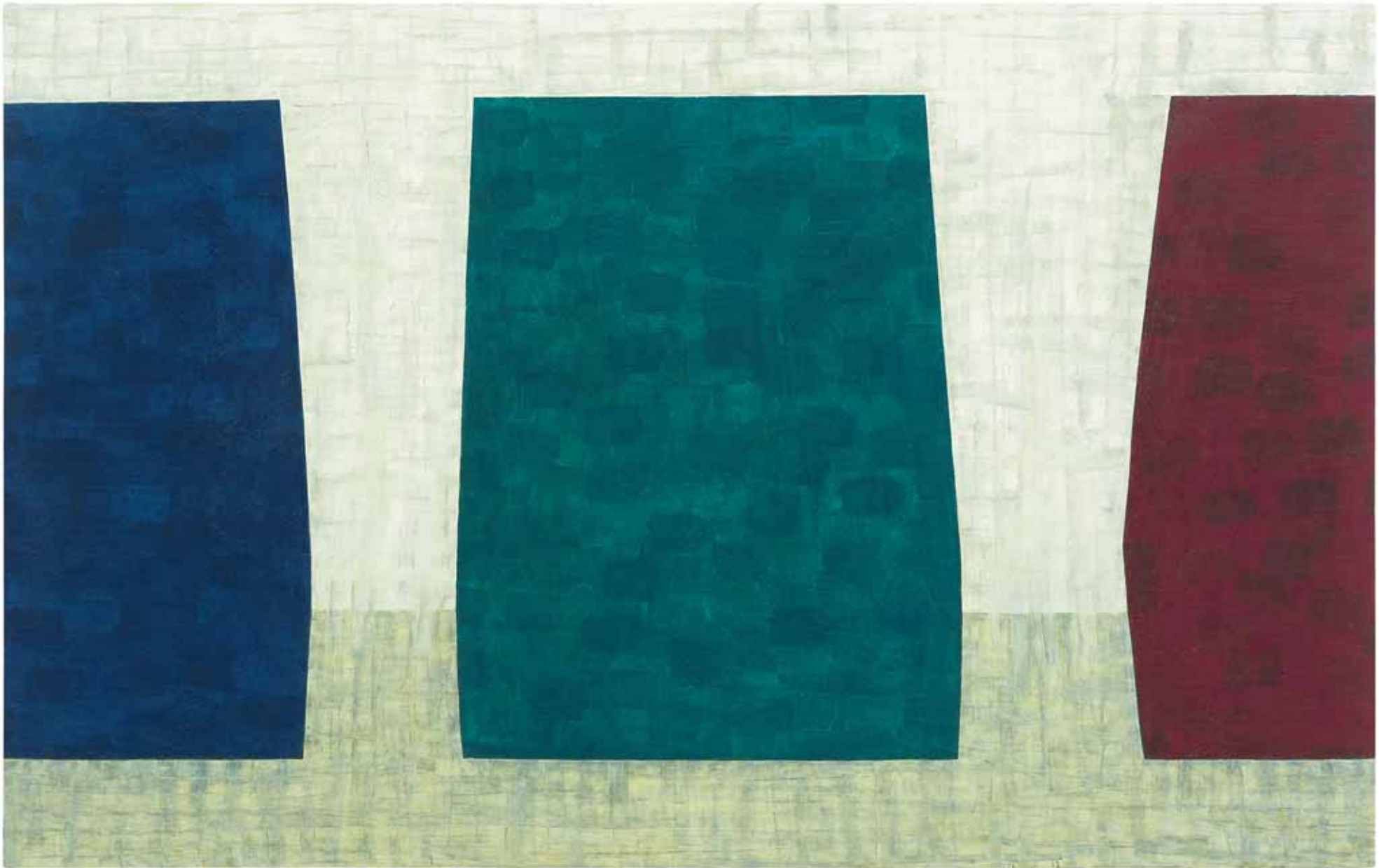
Speicher/Feld | 2000 | Diptychon, rechte Tafel | 240 x 190 cm



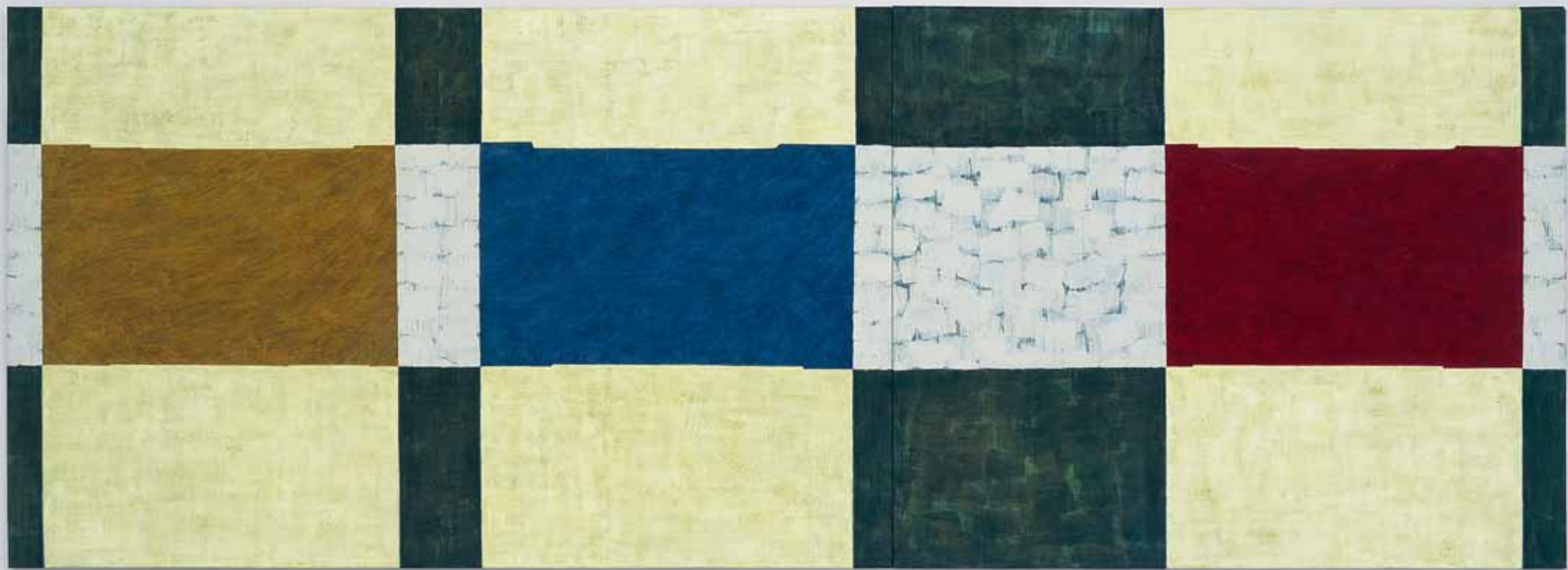
Speicher | 2003 | Öl auf Leinwand | 240 x 280 cm



Speicher | 2000–2003 | Öl auf Leinwand | 240 x 380 cm



Speicher | 2003/2004 | Öl auf Leinwand | 240 x 660 cm, zweiteilig



Window-Paintings

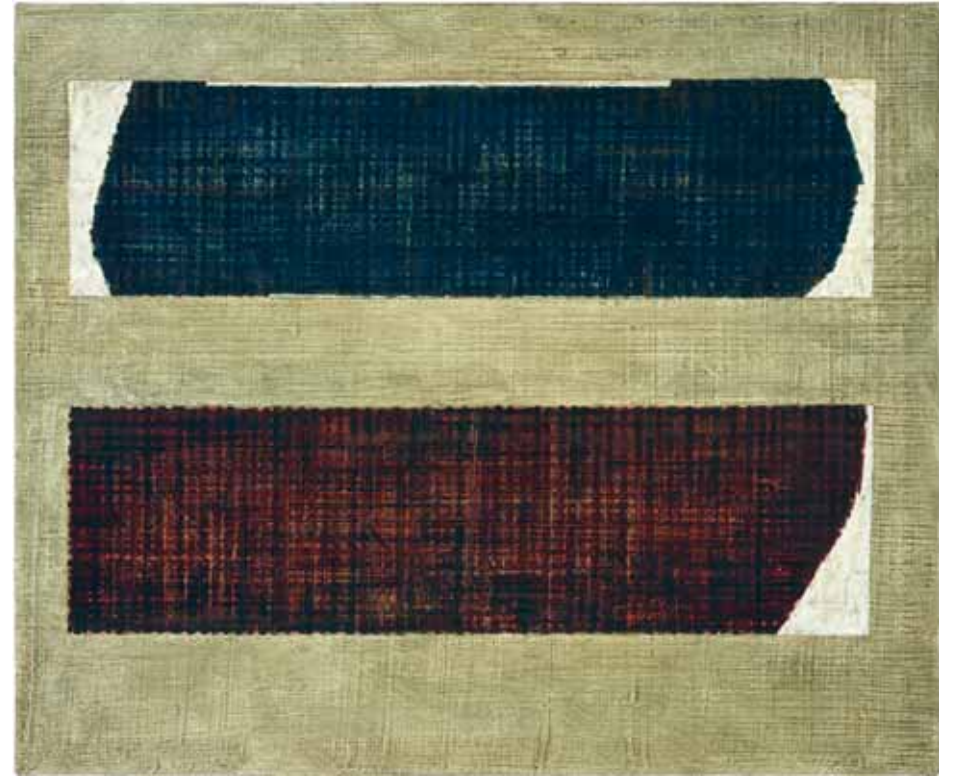
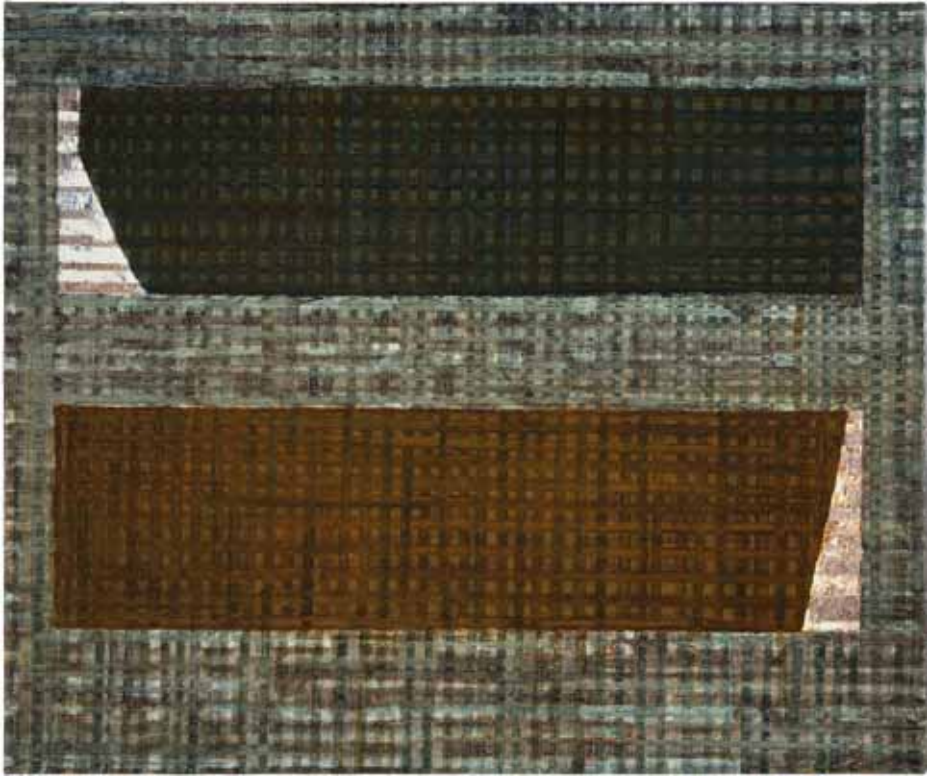


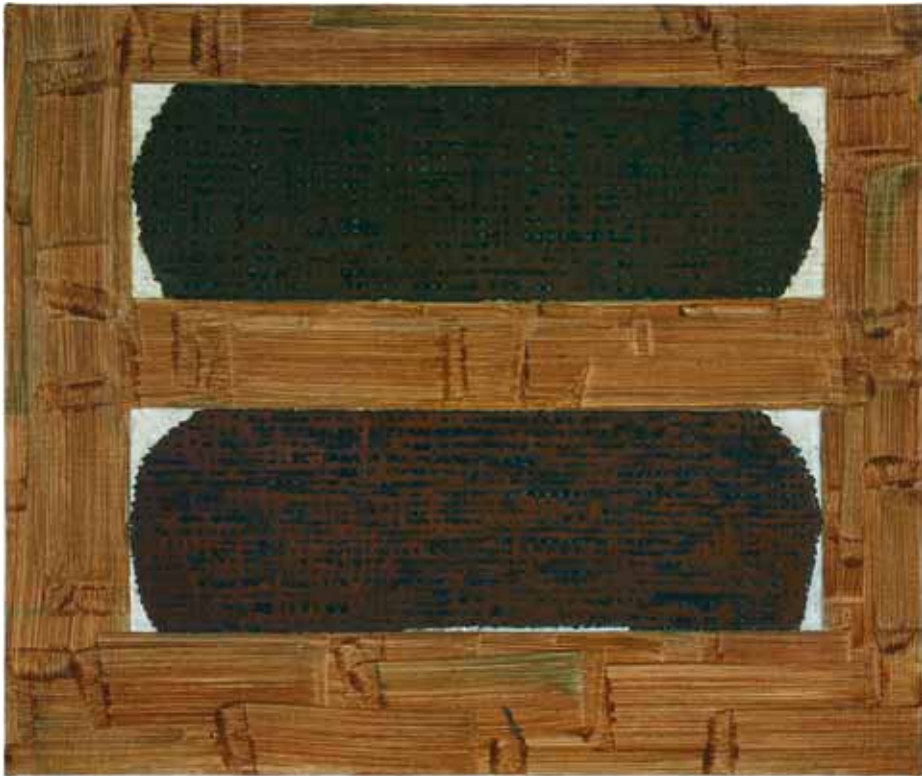






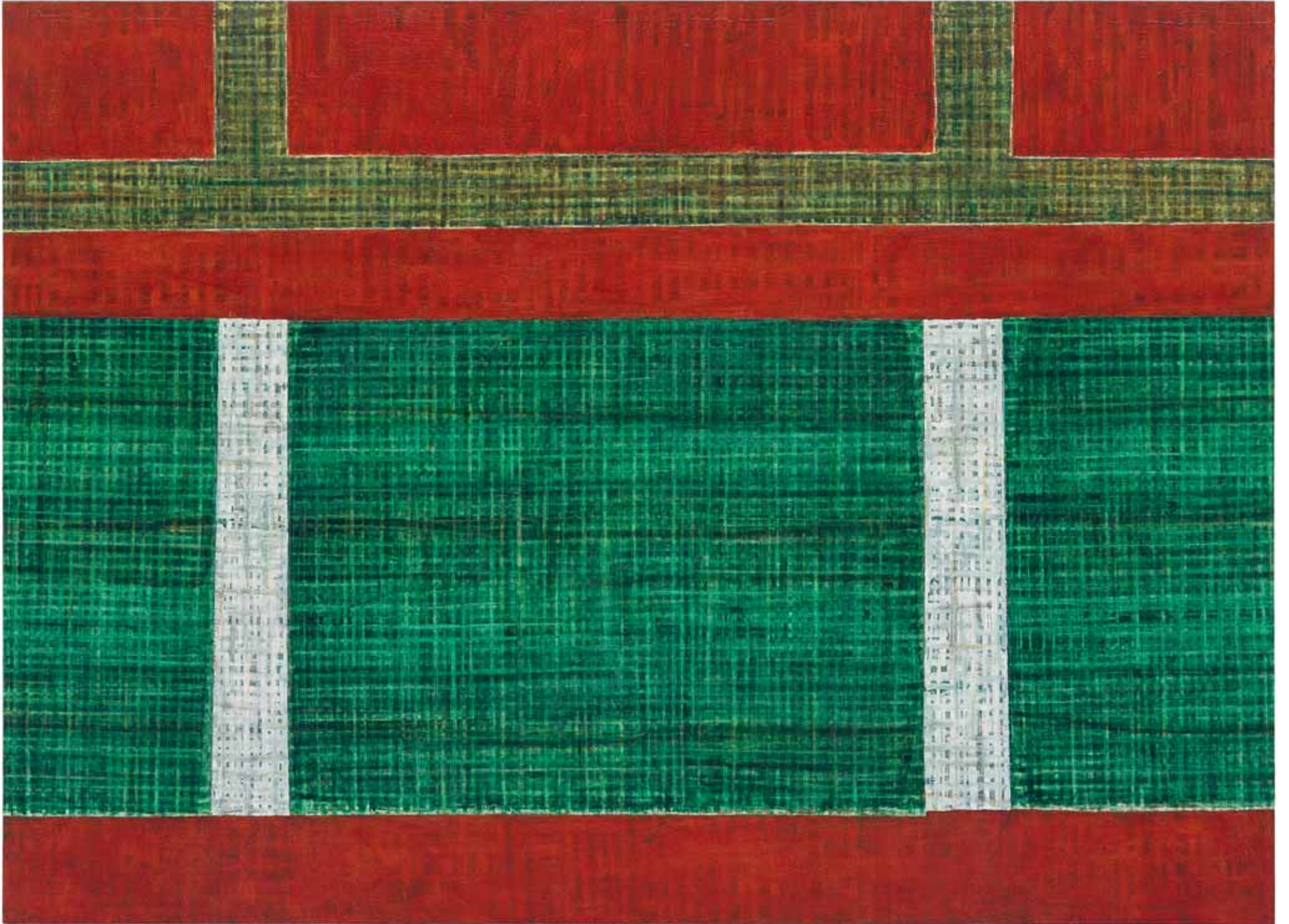
Speicher | 2004/2005 | Öl auf Leinwand | 130x140 cm
Speicher | 2003/2004 | Öl auf Leinwand | 130x140 cm
Speicher | 2005/2006 | Öl auf Leinwand | 130x160 cm





Speicher | 2004 | Öl auf Leinwand | 80x95 cm
Speicher | 2004 | Öl auf Leinwand | 80x95 cm
Speicher | 2004 | Öl auf Leinwand | 80x95 cm

Speicher | 2003/2004 | Öl auf Leinwand | 240 x 330 cm





Speicher | 2004/2005 | Öl auf Leinwand | 130x200 cm



Speicher | 2004 | Öl auf Leinwand | 130x200 cm



Speicher | 2005 | Öl auf Leinwand | 95 x 160 cm, zweiteilig



Speicher | 2005 | Öl auf Leinwand | 95 x 160 cm, zweiteilig

Speicher, | 2005 | Öl auf Leinwand | 120x120 cm, zweiteilig



Speicher / New York – Bamako I | 2004 / 2005 | 200 x 600 cm, fünfteilig



Speicher / New York – Bamako II | 2005–2007 | 200 x 650 cm, fünfteilig



Naturzeit-Gebautezeit | Naturaltime-Constructedtime







Speicher | 2005/2006 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm

Speicher | 2006/2007 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm



Speicher | 2005/2006 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm





Speicher | 2005 / 2006 | Öl auf Leinwand | 240 x 200 cm

Speicher | 2007/2008 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm





Speicher | 2006/2007 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm

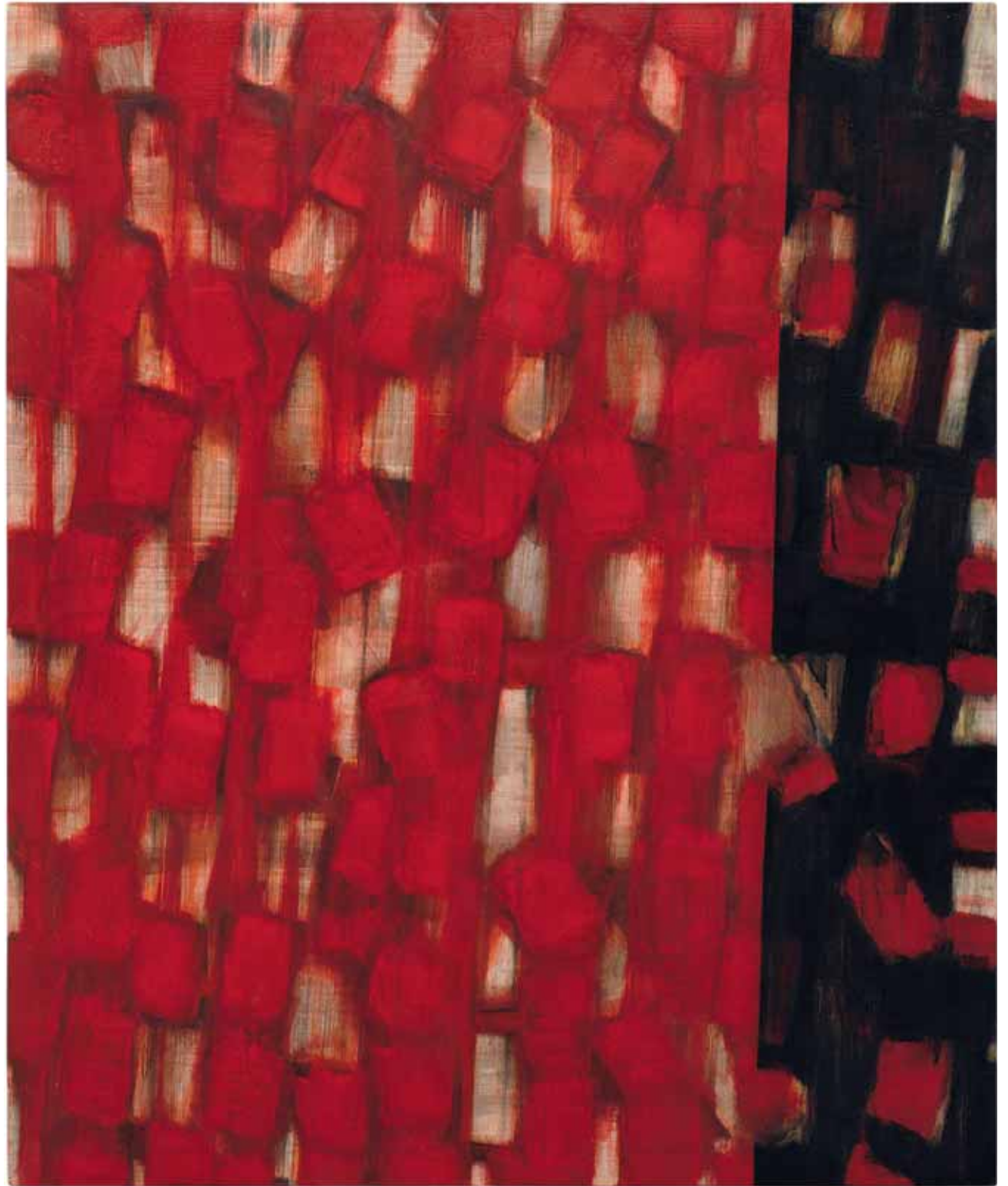
Speicher | 2006/2007 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm





Speicher | 2006/2007 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm

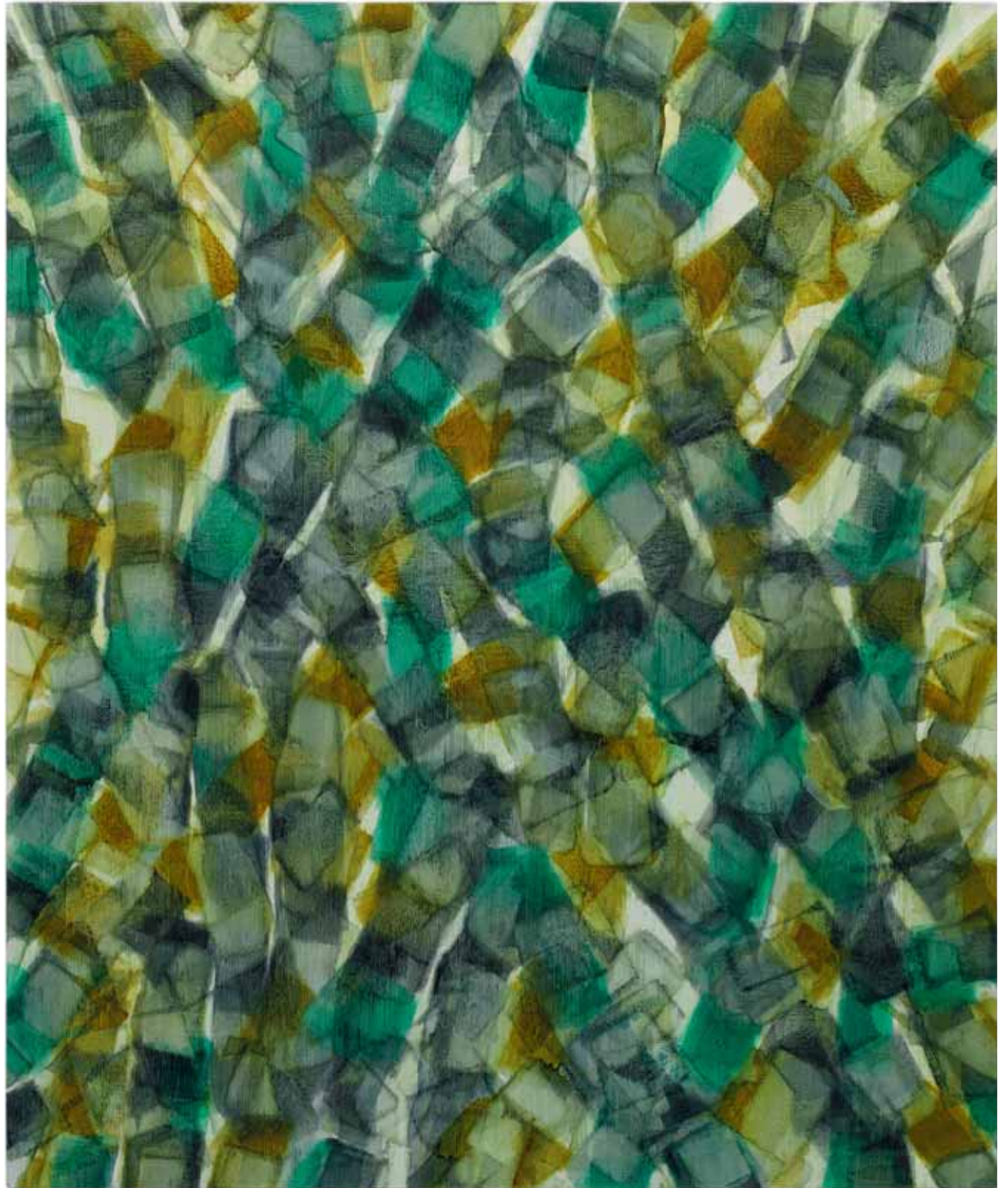
Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm





Speicher | 2006/2007 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm

Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm



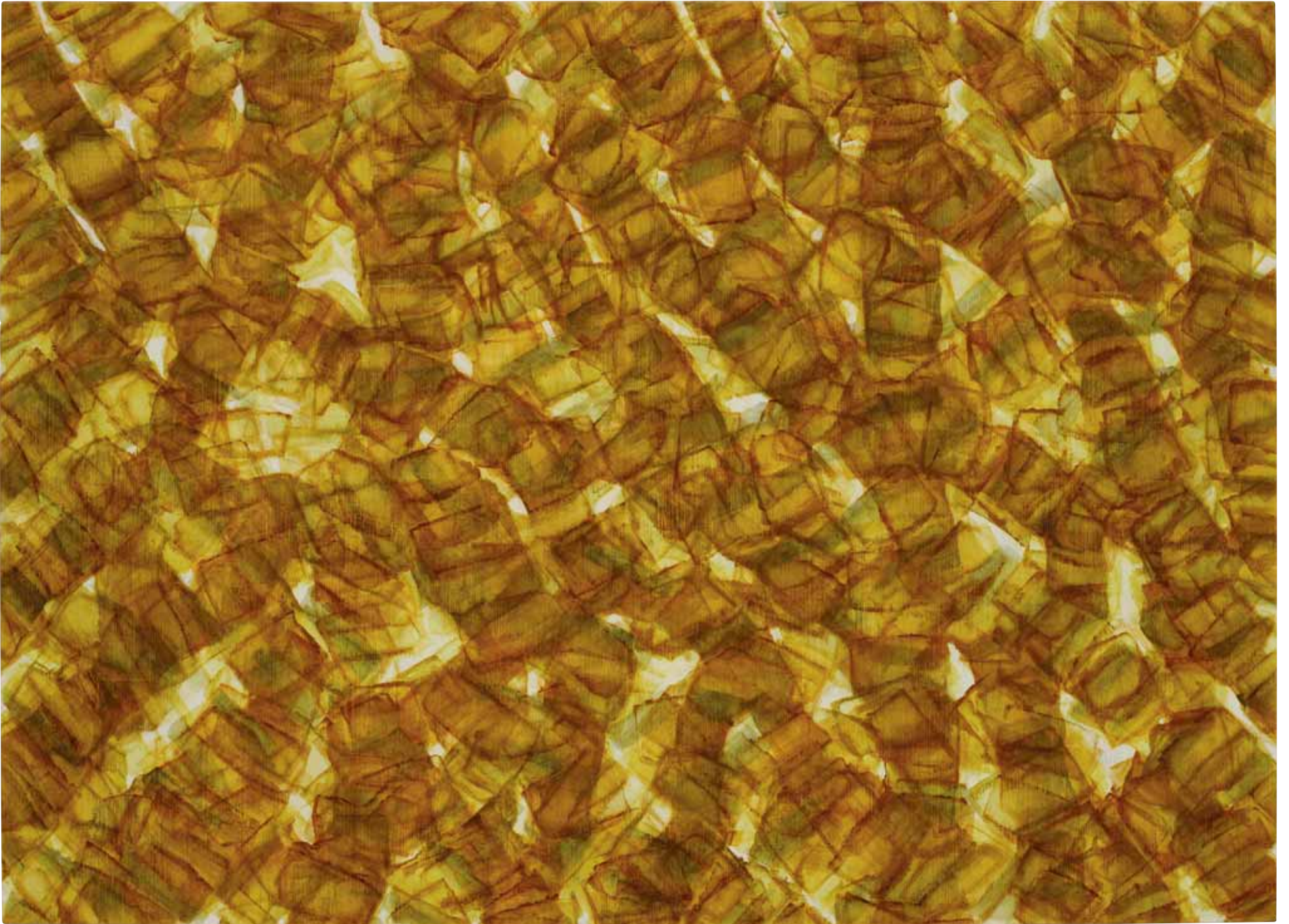


Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm

Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm



Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240 x 330 cm



Speicher | 2006/2007 | Öl auf Leinwand | 240 x 330 cm





Speicher | 2007 – 2009 | Öl auf Leinwand | 240 x 330 cm



Speicher | 2007–2009 | Öl auf Leinwand | 240 x 330 cm





Speicher | 2007 | Öl auf Holz | 50x73 cm

Speicher | 2007 | Öl auf Holz | 50x73 cm

Speicher | 2007 | Öl auf Holz | 50x73 cm

Speicher | 2007/2008 | Öl auf Holz | 72 x 110 cm
Speicher | 2007/2008 | Öl auf Holz | 72 x 110 cm
Speicher | 2007/2008 | Öl auf Holz | 72 x 110 cm





aus Mexiko | from Mexico





The Josef and Anni Albers Foundation / Studio I (from Mexico) | 2008 | Bethany | USA



Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm
Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240x240 cm





Speicher | 2007/2008 | Öl auf Leinwand | 95 x 80 cm
Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 130 x 200 cm

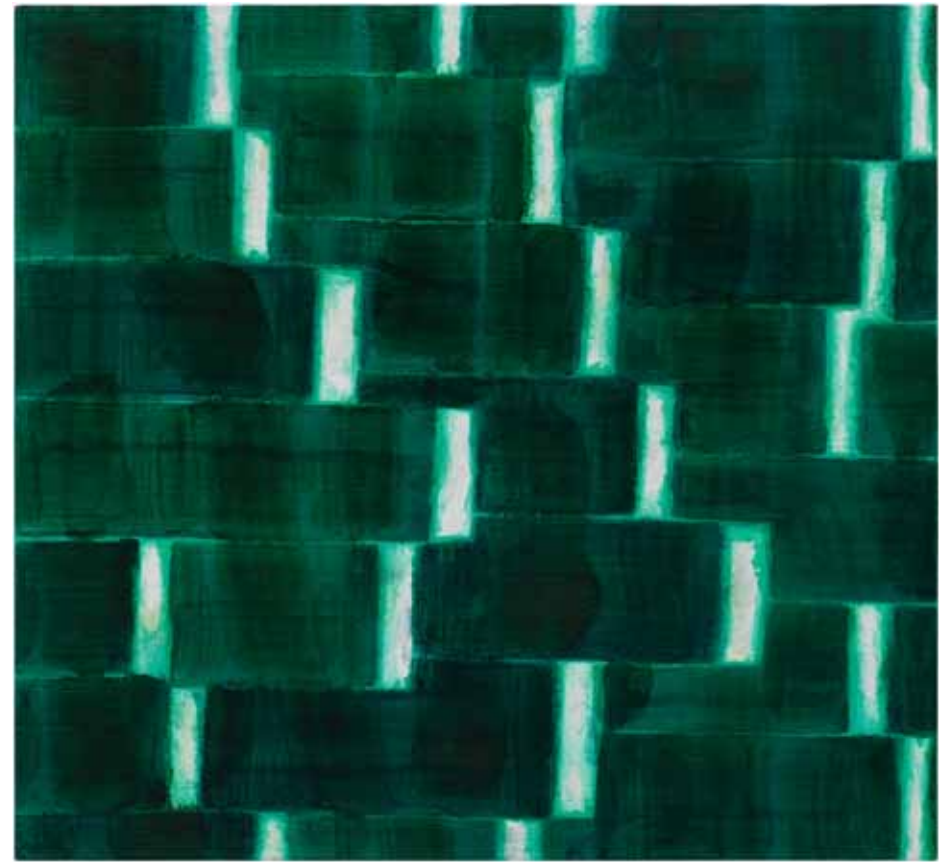


Speicher, | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240 x 240 cm



Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 130x200 cm
Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 130x140 cm
Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 130x140 cm

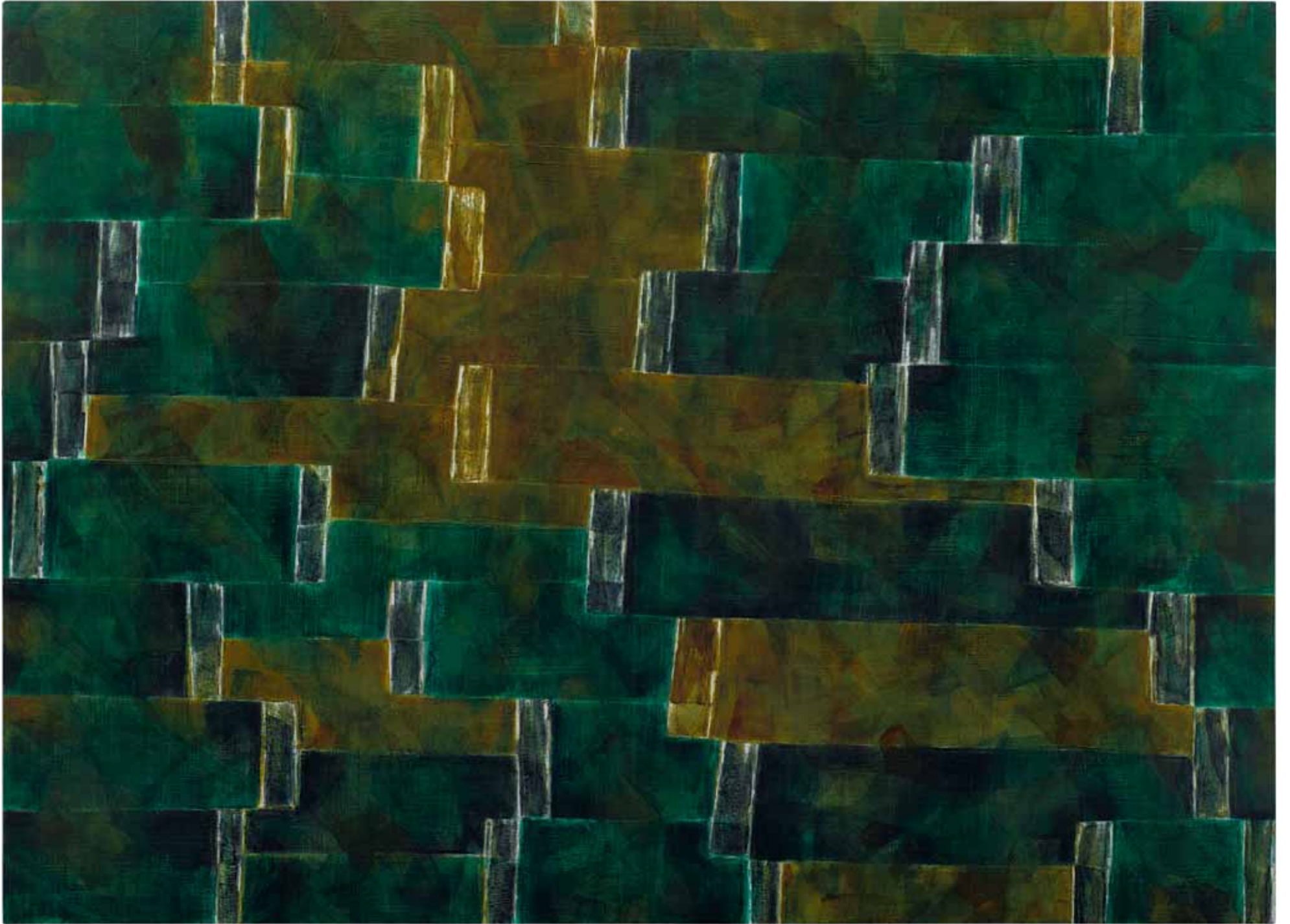




Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240 x 330 cm



Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240 x 330 cm





Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm

Speicher | 2008/2009 | Öl auf Leinwand | 240x200 cm



Speicher / Grosses Mexiko | 2008 / 2009 | Öl auf Leinwand | 240 x 990 cm, dreiteilig



Artists have always been wayfarers. In the days when they were still "craftsmen", their journeys were mostly commissions undertaken at the behest of kings, dukes, counts or princes who were soon to marry. These noblemen wanted at least to see what their future bride – chosen for state or family reasons – looked like. The most famous works of this kind are the portraits of young princesses painted by Velázquez, or Peter Paul Ruben's painting entitled "The presentation of Maria Medici's portrait to Henri IV"; and who does not know Tamino's aria from the Magic Flute, "This portrait is enchantingly lovely..."? Artists were often asked to accompany members of the nobility, who were keen to make an impression abroad, on their journeys. Those were the days! Sometimes, however, artists travelled out of sheer necessity, either in search of work, or because, like other journeymen, they had been sent out by their workshops. It was only when the term "craftsman" was replaced with "genius" that their trips were assumed to be prompted by an insatiable longing for foreign lands, a vehement urge for far-away places and adventure. In the 20th century, artists' journeys were interpreted differently. These journeys were undertaken entirely by their own choosing. Klee, Macke and Moillet's travels in Tunisia, Slevgot's in Egypt, Matisse and the Fauves' in Morocco and Gauguin and Nolde's in the South Seas are all representative of this. Their search for clarity of light and colour took them to southern climes where they found the way towards abstraction, which in turn left their younger fellow artists with an immense challenge. It is apparent from the history of artists' travels that the theme of their painting became painting itself. An entry in Paul Klee's diary in Tunis reads: "is time to stop work. It penetrates me so deeply and so mildly; I can feel it and am utterly confident it will come without my having to force it. Colour possesses me. I no longer need to pursue it. It will always possess me, I know that. That is the meaning of this happy moment: colour and I are one. I am a painter."

Auf Reisen waren Künstler immer. Als sie noch „Handwerker“ waren, reisten sie meist in höherem Auftrag, als Erfüllungsgehilfen für Könige, Herzöge, Fürsten oder Prinzen bei der Brautschau. Die Herren wollten doch wenigstens mal sehen, wie die aus Staats- oder Familienraison Auserwählte eigentlich aussieht. Die berühmtesten Bilder dieser Art sind die jungen Prinzessinnen von Velázquez oder das von Peter Paul Rubens: „Heinrich IV empfängt das Bildnis der Maria Medici“; und wer kennt nicht Taminos Arie aus der Zauberflöte „Dies Bildnis ist bezaubernd schön...“. Oft wurden die Künstler auch von den hohen Herren auf Reisen mitgenommen. Man wollte im Ausland Eindruck machen. Das waren noch Zeiten! Aber manchmal reisten sie auch aus schierer Not, auf der Suche nach Arbeit oder wurden von ihren Werkstätten wie andere Gesellen auch auf Reisen geschickt. Erst als die Handwerker Genies genannt wurden, wurde ihren Reisen eine unstillbare Sehnsucht nach fremden Orten, ein vehementer Drang nach Ferne und Abenteuer unterstellt. Anders gedeutet werden Künstlerreisen im 20. Jahrhundert. Der Anlass dieser Reisen ist nun ausschließlich selbstbestimmt. Die Reisen von Klee, Macke und Moillet in Tunis, Slevogt in Ägypten, Matisse und die Fauves in Marokko, Gauguin und Nolde in der Südsee seien stellvertretend genannt. Die Klarheit des Lichts und der Farben suchten sie unter südlichem Himmel und fanden dabei den Weg in die Abstraktion. Und haben damit ihre jüngeren Kollegen vor immense Aufgaben gestellt. Es lässt sich schon an der Geschichte der Künstlerreisen ablesen, dass das Thema der Malerei die Malerei selbst wird. Paul Klee schrieb in Tunis in sein Tagebuch: „Ich lasse jetzt die Arbeit. Es dringt so tief und mild in mich hinein, ich fühle das und werde so sicher, ohne Fleiß. Die Farbe hat mich, ich brauche nicht mehr nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiß das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.“

Herbert Maier, whose "thinking eye"¹⁾ attempts to illustrate the phenomena of time and space, sets forth on journeys whose significance is not immediately evident from reading his sketchbooks, or rather, travel journals. "Questions have to be lived. Therein lies their answer", he writes in his journal whilst in Africa in 1995 (Africa, 1995. 3). This could be the key. By exposing himself to the conditions in places which are far removed from civilisation as we know it, it is as if he wants to allow himself to be impregnated by time and space, to become saturated with that which actually eludes human imagination. In civilisations in which time is not measured by the clock and where transport is scarce, he surrenders himself to time and space. He sits down at the edge of a village, in a small market town, and waits – for nothing. "The strange thing is that when the speed of the naturally occurring events around us slows down, one's inner emotion subsides too, and by that I mean that not only does peace return to us. What strikes me again and again is that my goals, my ambition to achieve this or that with regard to my work in particular, also lapse into a sleep. When I look at my life and work in this condition, I see a different person, a different identity acting it out. The opposite experience is also possible, however. When I am consumed by my work or projects, then even the most important journey appears almost intangibly abstract – in fact inconceivable – and the traveller, which I myself was, seems to have an unknown identity. Despite this apparent contradiction, I am able to draw upon both of these existences." (Peru 2002.1).

Herbert Maier, who describes himself as a "nomadising painter" (Crete 2008.5), does not find peace of mind in "concepts that seek security" (ibid.). What he seeks is that which cannot be placed, the loss of self in time and space, and when he is in the tropical rainforest, seeing that there, too, the rain makes its habitual descent from above, he finds "occidental coordinates". "In this way I find minimal handholds by means of which I can later climb back more quickly to my accustomed reality, without once again having to trudge along the winding road through our cultural history in all its idiotic (martial) length. A short depressive phase should suffice until the rubber bands mercilessly catapult me back to the innate fixed points of my undeniable origins. Until I have been catapulted back out of the escalating proliferations of the autonomic nervous system, out of a gastrointestinal existence into the hybrid mental crystalline world of my familiar order and society, past a kaleidoscopic profusion of Hindu temples and of ranks of Gothically ordered structures in a rich, extravagant cultural history. I have not returned yet." (Africa, 1996.2)

Herbert Maier's eye is always present. He collects, sketches, outlines, refills his reservoirs. He takes in the world on these journeys in a very careful way. A dog, a plant, a tree, a shed. Saturated with ideas as the entries in his journals are, the drawings and watercolours in these books remain astonishingly simple. And yet – once back in his studio, what Herbert Maier then extracts from himself, from his reservoirs, his layering of colours and shapes and thoughts, becomes a reality – as illustrated in his sketchbooks – that has been overtaken by his imagination. Behind the things we see lies an order, a structure that obeys laws that we can open to visualisation. The abstract concept of space and time can be depicted on a two-dimensional surface once the reality has passed through this alchemistic process.

¹⁾ Gottfried Boehm, „Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens“, Berlin 2007

Herbert Maier, der nun mit dem „denkenden Auge“¹⁾ die Phänomene Zeit und Raum anschaulich machen will, begibt sich auf Reisen, deren Sinn sich beim Lesen seiner Skizzenbücher oder besser Reisetagebücher nicht sofort erschließt. „Die Fragen müssen gelebt werden, das ist ihre Antwort“ schreibt er 1995 in Afrika in sein Tagebuch (Afrika 1995.3). Das könnte der Schlüssel sein. Er setzt sich in Gegenden weit ab unserer Zivilisation Zuständen aus, als wolle er sich von Raum und Zeit imprägnieren lassen, sich vollsaugen lassen von dem, was sich der menschlichen Vorstellungskraft eigentlich entzieht. In Zivilisationen, die keine Uhrzeit kennen und kaum Fortbewegungsmittel, ist er der Zeit und dem Raum preisgegeben. Er setzt sich an den Rand eines Dorfes, auf einen Marktflecken und wartet auf nichts. „Merkwürdig ist, dass die Geschwindigkeit, wenn sie von außen, von den natürlich gegebenen Ursachen her, abnimmt, auch die innere Bewegtheit nachlässt und zwar so, dass nicht nur Ruhe in uns einkehrt. Was mir immer wieder auffällt, ist, dass auch meine Ziele, der Ehrgeiz, dies und jenes zu erreichen, insbesondere was meine Arbeit betrifft, ebenfalls in einen Schlaf versinken. Sehe ich in diesem Zustand auf mein Leben und Arbeiten hin, so scheint mir da ein anderer Mensch, eine andere Identität zu agieren. Aber auch die umgekehrte Erfahrung lässt sich machen. Im tiefsten Agieren und Arbeiten scheint die bedeutendste Reise beinahe ungreifbar abstrakt, ja gar unvorstellbar und der Reisende, der ich selbst war, eine fremde Identität zu haben. Trotz dieser scheinbaren Unvereinbarkeit schöpfe ich aus beiden Daseinsquellen.“ (Peru 2002.1)

Herbert Maier, der sich als „nomadisierenden Maler“ (Kreta 2008.5) bezeichnet, kommt bei keinen „Halt suchenden Konzepten“ (ebda.) zur Ruhe, er sucht das nicht mehr Verortbare, das sich Verlieren in Zeit und Raum und sieht im tropischen Regenwald angesichts eines in gewohnter Richtung von oben nach unten rieselnden Regens „abendländische Koordinaten“. „So bleiben mir minimale Haltegriffe, damit ich später rascher in die festgelegte Wirklichkeit zurückfinde, ohne den dahin sich windenden kulturgeschichtlichen Pfad noch einmal in seiner idiotischen (kriegerischen) Ausgedehntheit marschieren zu müssen. Eine kleine depressive Phase sollte genügen, bis die Gummibänder gegen die angeborenen Fixpunkte meiner nicht zu leugnenden Herkunft unbarmherzig zurückschnellen. Bis ich aus dem ausufernd wuchernden Vegetativum, aus dem Magen-, Darm-, aus dem Bauchsein in das hybride Gehirnkristallin der mir vertrauten Ordnungen samt ihrer Gesellschaft zurückgeschleudert werde, vorbei am Kaleidoskop hinduistischer Tempelwucherungen und gotisch geordneter Rankenwerke einer üppigen, verschwenderischen Kulturgeschichte. Noch bin ich nicht zurück.“ (Afrika 1996.2)

Das Auge Herbert Maiers ist immer dabei. Es sammelt, skizziert, umreißt, füllt seine Speicher. Die Aneignung der Welt geschieht auf diesen Reisen ganz vorsichtig. Ein Hund, eine Pflanze, ein Baum, eine Hütte. So gedankengesättigt die Tagebucheintragungen sind, so verblüffend einfach bleiben die Zeichnungen und Aquarelle in diesen Büchern. Und doch – das, was Herbert Maier dann im Atelier aus sich, aus seinen Speichern herausholt, welche Farben und Formen mit welchen Gedanken legiert wurden, wird die Wirklichkeit – so wie er sie in den Skizzenbüchern abbildet – überholt von seiner Einbildungskraft. Hinter dem, was wir sehen, gibt es eine Ordnung, eine Struktur, die Gesetzen folgt, die wir zur Anschauung bringen können. Die abstrakte Vorstellung von Raum und Zeit lässt sich auf der Fläche abbilden, wenn die Wirklichkeit diesen alchimistischen Prozess durchlaufen hat.

¹⁾ Gottfried Boehm, „Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens“, Berlin 2007



Afrika I | 1995.3

Häuser. Ihre Stützfeiler, einst aus kräftigen
 Stämmen geschnitten, im Nachbichel
 der Ahnen, sind durch Lehrenzylinder er-
 setzt, an manchen kleben zergeschützte
 Böden, die selbe Stütze tragend, in-
 deren Schutzwirk von trauriger Ausstrah-
 lung. Wahrlich wurden die andeu-
 tischen Stützen an europäische Händler
 veräußert. Kein Richterspruch, wer sollte
 ihnen ein wenig mehr Wohlstand ver-
 danken?
 Es ist Dämmrung, ich liege auf dem
 Dach eines Gebäudes, aus verschiedenen Rich-
 tungen dringt das dumpfe stampfende Ge-
 räusch der Hüsemönster an mein Ohr. Ir-
 rhythmisches Schlagen vermischt sich
 mit dem Echo, das der Abgrund zu-
 rückwirft. Stimmen fliegen wie
 Insekten durch das Dunkel. Es ist
 Nacht. -

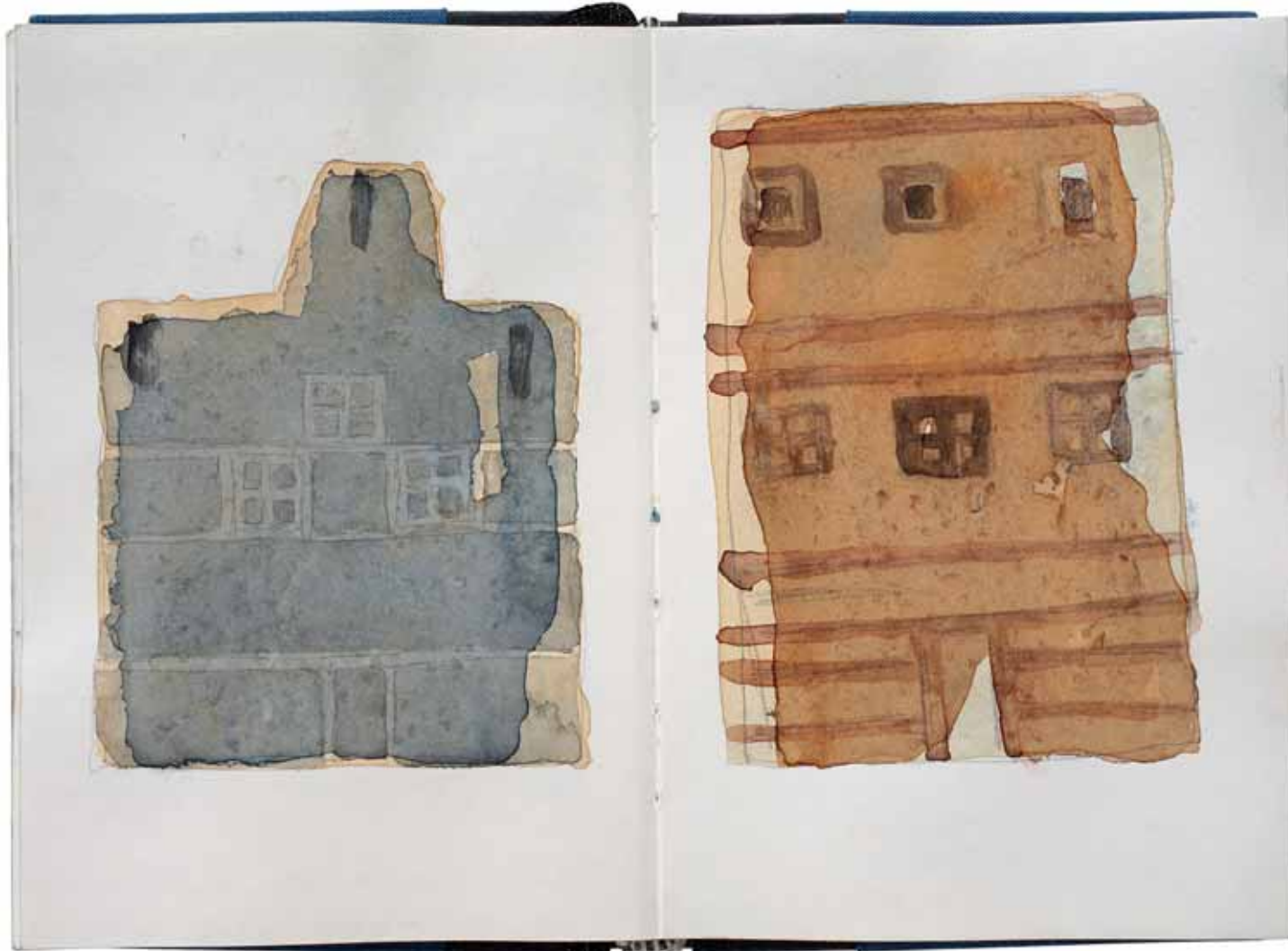
masque de jaune fille / dogon



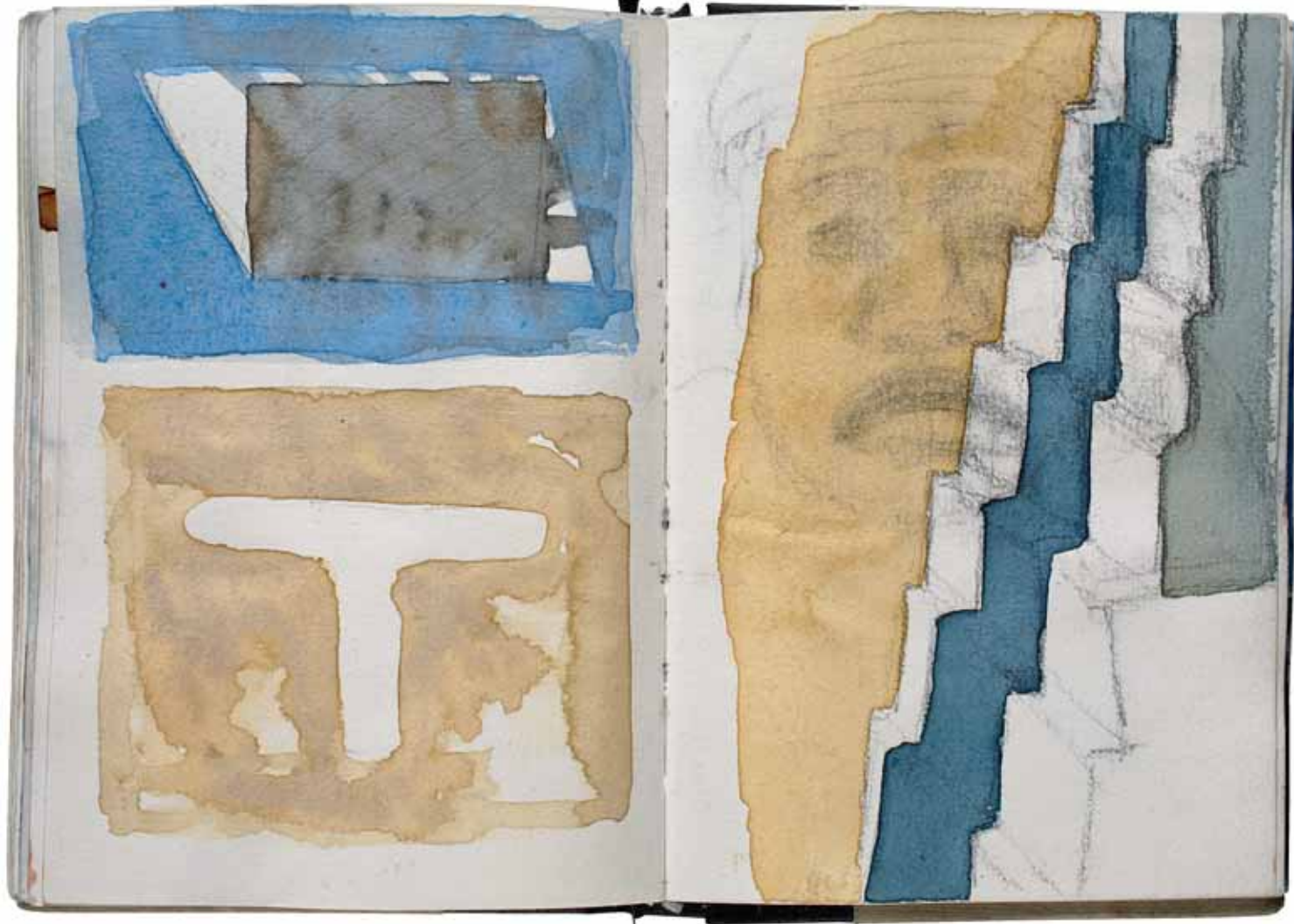
Ein Vorbeiziehen. Karren. Aufbrechen. Ankommen.
Weiterziehen. Dazwischen Wagenstürmende
Kinder, Frauen, Männer, die Waren anblicken,
Getränke und Essen verlangen. Im Karren I
Im Tal vorüberziehende Büsche, ^{ist} schlängelnde,
ausgetrocknete Flußläufe, zwischende
Baumrassen und hin und wieder ein
leuchtendes Farbtupfer, indigo, saftgrün, sit-
terrot und gelb, Hirten mit Ziegen oder große
Zebu-rinderherden, die mächtige, weit aus-
schwingende Hörner krönen.
Auf beiden Seiten Herden entlang der so
die Landschaft geborenen Schneise. Tausen-
de von Kilometern hatten sie ein Band,
das nie abzureißen scheint, ohne daß
ihre Herkommen und ihr Verbleiben offen
einsehbar würde. Als würden sie aus der
wie unbewohnten Wüste, als würden sie aus
dem Nichts kommen. Als lägen sie in
einem fernen unbekannten unbewohnten
Horizont. Ihre großen Farben scheinen auf
und verlieren sich, scheinen auf und verlieren
sich. Und bis es so weit sein wird, daß die







Kreta | 2006.1



Mexiko I | 2008.1

neu aufbauen werden, ^{Tollteken}
^{in Tula}
Zapoteken in Monte Alban, die
Maya im zentralen Viefland
und die Maya-Tollteken in Yu-
catan, die Totonaken in El
Tajin.!

Dimensionen von ungeheurem
Ausmaß und die Propätrien
der Sonnen- und Mondpyramiden
de wie aus dem Nichts ohne Vor-
läufer, wenn man ihr stetes Über-
bauen außer Acht läßt) zur Volk-
kommenheit ergaben.

Tagsüber leider sehr überlaufen,
glaubt die Stätte einem Vergnügungs-
park. Die Horden brauchen sogar
auf dem Top der großen Pyramide
einen Müllkontainer. Was für
ein elender Stumpfhirn.

Teotihuacan 10.02.08

Fläche → Raum

Räumlichkeit aus der Fläche

Malerei agiert auf der Fläche
in

Die
Verwischung der dritten Dimension
und Linearperspektive als Notwen-
digkeit, einen Raum in Verschmel-
zung mit der Zeit zu schaffen: ein
aktiver Raum ohne Flucht-Punkt, der
aus der Zeit sich schafft





Mexiko I | 2008.1

In diesem Zeit-prozess, der in der Zeit verläuft und sich
 dieser als Raum- und Sinn schaffenden Größe gewahrt wird,
 kann sich dann Tiefe und Nähe zum und im Bild
 vorstellen.

Distanz ist demnach auch eine Befragung nicht nur
 bezüglich dem Bild und dem Betrachter, sondern auch
 eine Reflexion der Mittel, die das Bild konstruieren
 und auf Realität hin ausgerichtet sind, die das
 Bild "ins Bild" bringen will.

Distanz schafft sich in meinen Bildern:

- durch eine indestigerte Auf- und ineinander-
 schichtung von Lasuren, die das Bild auf dem
 ersten Blick einen geometrischen Charakter ver-
 leihen
- der, aufgrund der verwendeten Lasurtechnik
 notwendige Glanz der Bildoberfläche, der in

x Bilder machen, die "stehen" wie ein spiegelnde See
 und sich doch gleichzeitig bewegen: horizontal und
 vertikal und in die Tiefe und auf den Betrachter
 zu kommen. Diese "Widersprüche" in einem Bild
 binden, so dass sie einem höchst natürlich erschei-
 nen, obwohl ihre In-Beziehung setzen ausgeglichen
 scheinen und doch ihre spannungsgeladenen Grenzsätze

horizontale
 freilaufende
 Zeit



240 x
 330cm
 vertikale
 Zeit /
 Schichten
 & Rollen
 die
 spürbar
 ist im (über
 sonnen)

nicht eindringen, sondern steigen. Distanz kann maximale
 Steigerung zu Ruhe führen.

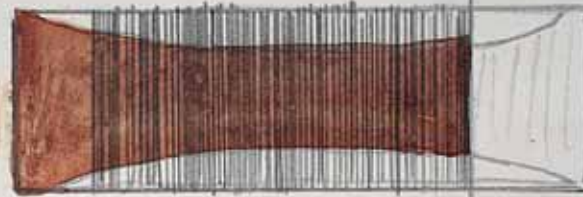
horizontale und vertikale
Bildkonzepte, die jeweils
ihren Gegenpol in sich tragen,
um der Durchsichtigkeit des rei-
nen metrischen Zeitbegriffs zu
entgehen, d.h., dass die jeweiligen
Bewegungen (horiz./vert.) durch Bre-
chung gleichzeitig

240 x 660 cm



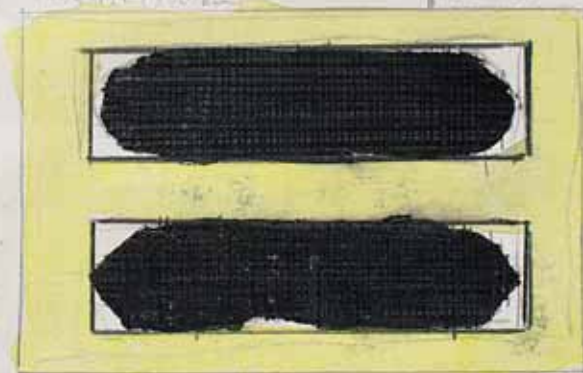
Speicher/
horizontal
variabel →

horizontal (mit vertikalen Brüchen/
durchdringt die reine Detale
u. schafft Bewegung im
Stufen)



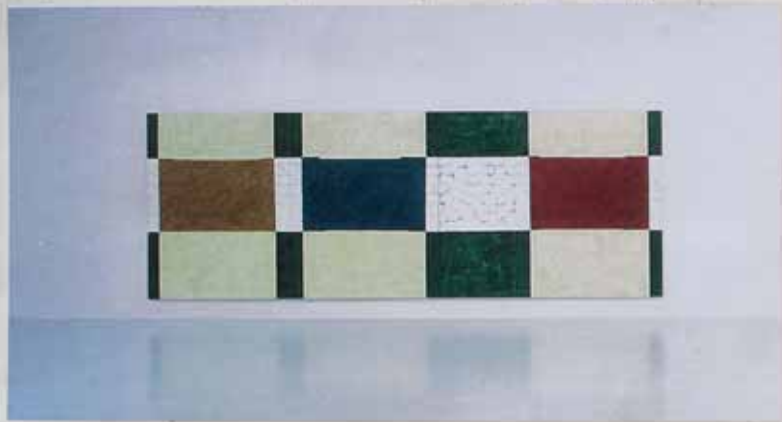
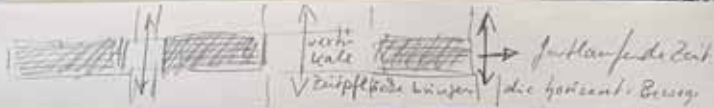
zum "Stufen" kommen, ohne
desfalls eliminiert zu wer-
den

Speicher/
vertikal
variabel ↑



vertikal (mit horizontalen Brüchen/
durch horizont. Ausdehn.
und vertikale Beweg./Vertikale
durchdringen)

Zeit
Dauer
beurzte Stillstand



„Großer Speicher I“, 240 x 670 cm, zweiseitig, 2003/04

das Bild ist Stillleben und Architekturen gleichermaßen und kreiert/konstruiert mit horizontaler Ablaufzeit mit vertikalen Zeitpfeilen, impliziert Zeitfluß ebenso wie „stehende“ Zeit (Stillstand/Platon)

Es stellt nichts in der Zeit und im Raum dar: die Zeit, die Raum und Ding schafft, ist mein Zufall; was das Bild erzählt, ist sein Prozess selbst, das, was es ins Werden bringt und zusammenhält

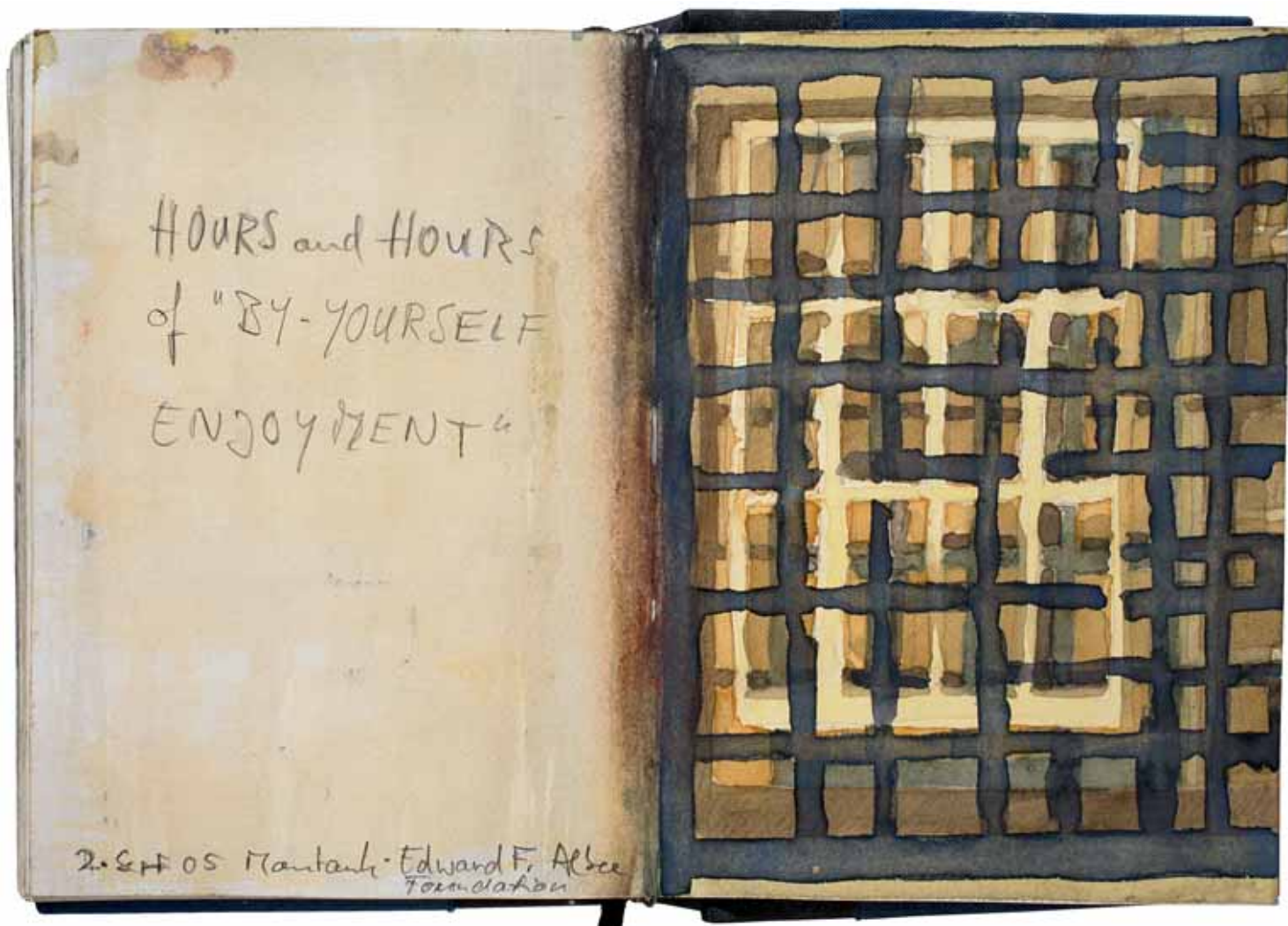


(Dulka) - Juni 2002
Beständigkeit und Einschränkung



Flavante
(Beschäftigung)

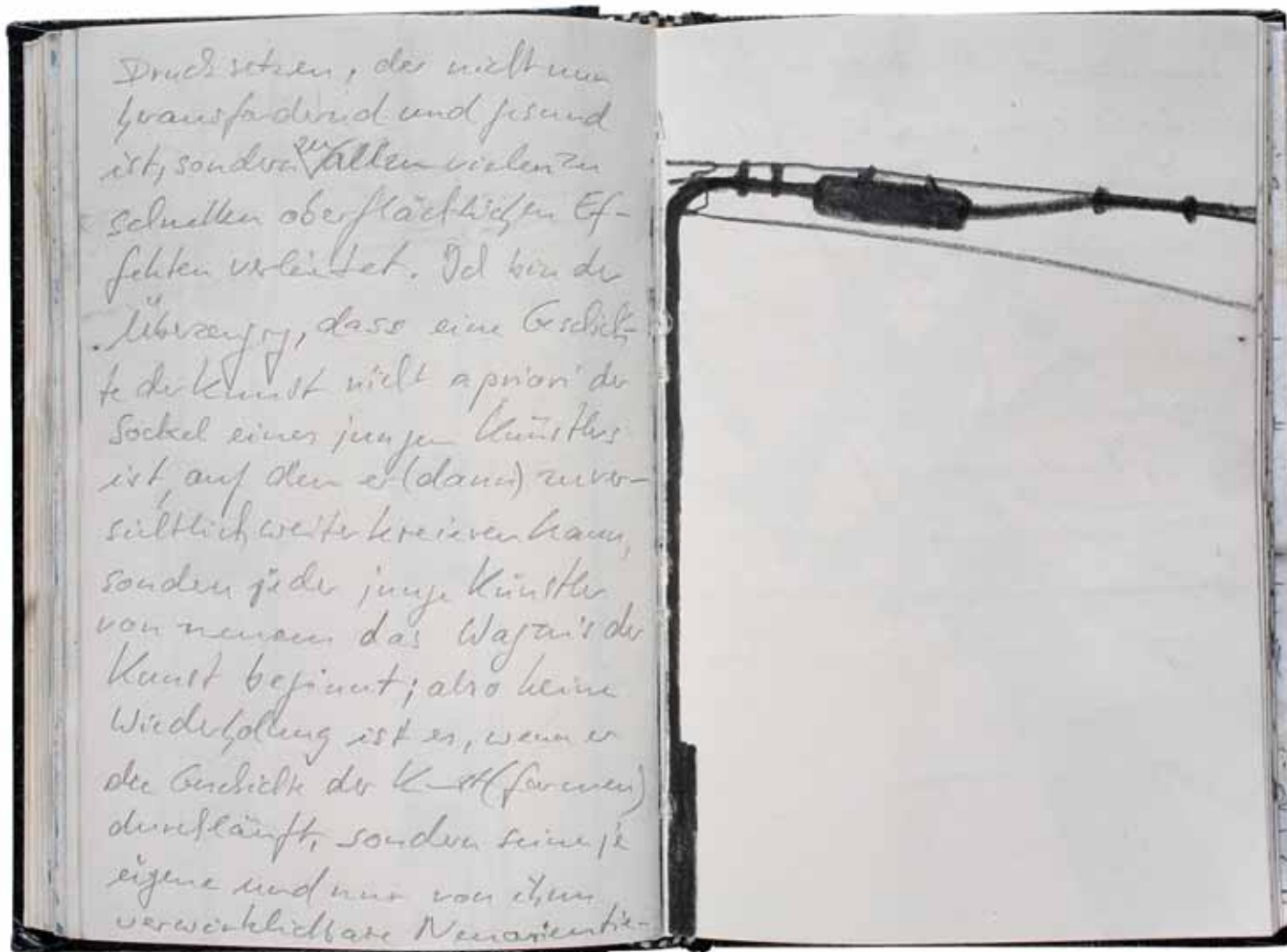
und inwärtsbewegung (Zonen) und inwärtsbewegung (Zonen) und inwärtsbewegung (Zonen)



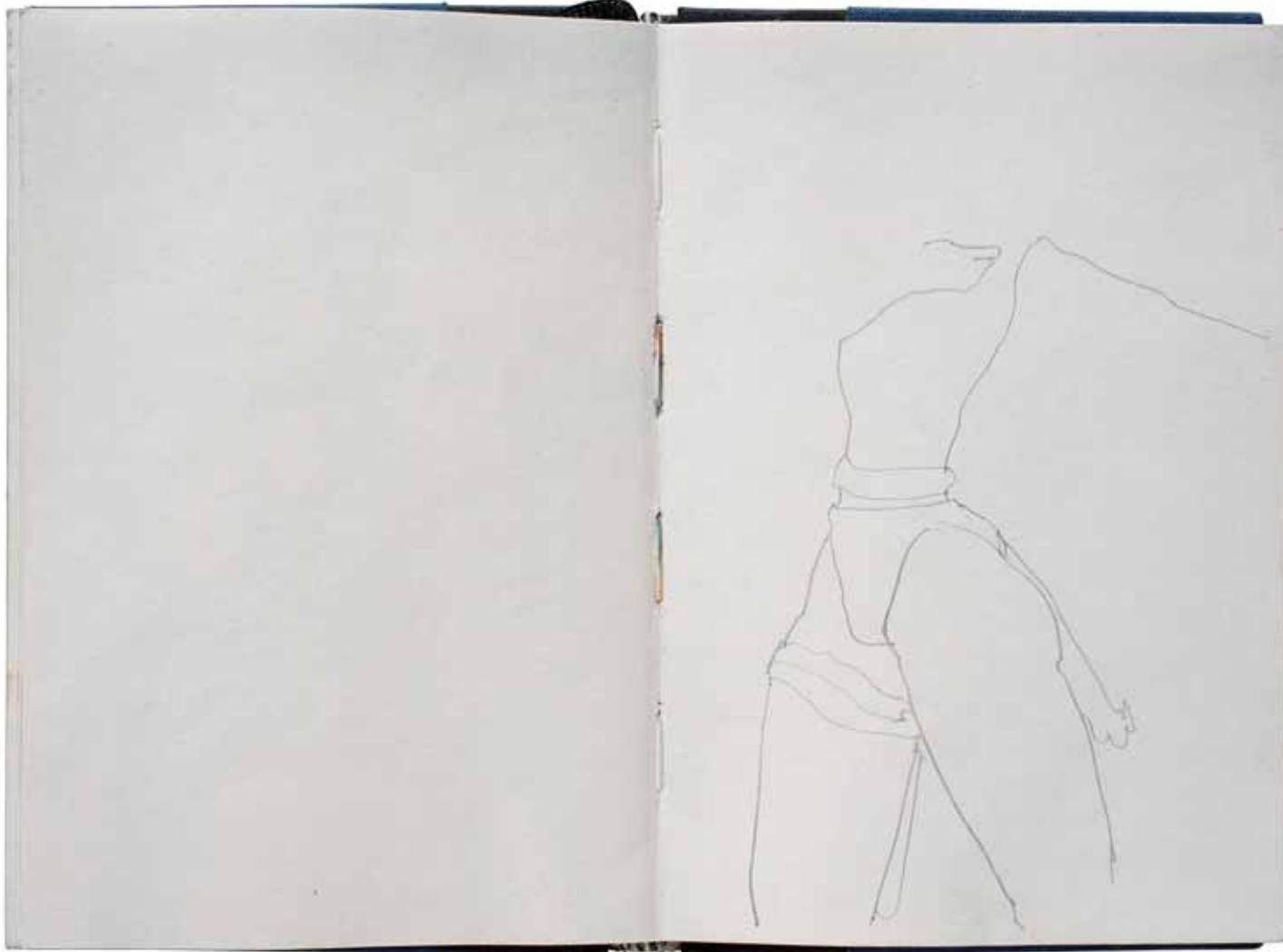
HOURS and HOURS
of "BY-YOURSELF
ENJOYMENT"

2.5.11 05 Montauk - Edward F. Albee
Foundation

New York/Bethany/Montauk | 2005.2



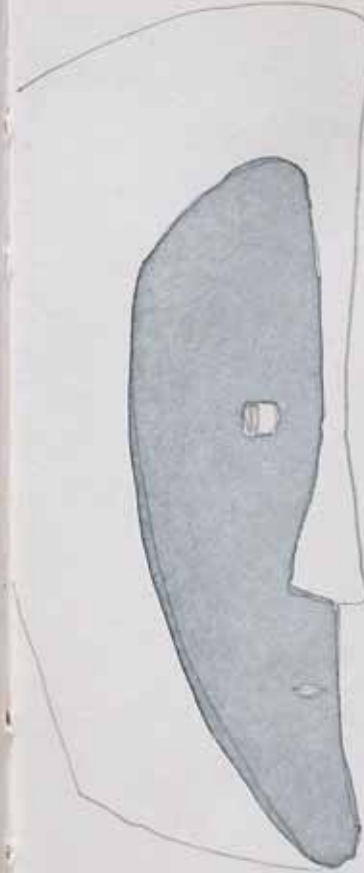
Druck setzen, der nicht nur
hinausfordernd und gesund
ist, sondern ⁱⁿ ~~allen~~ ⁱⁿ ~~wollen~~ ⁱⁿ
schmelzen oberflächlichen Ef-
fekten verleiht. Ich bin der
Überzeugung, dass eine Gesell-
schaft die Kunst nicht a priori der
Sockel eines jungen Künstlers
ist, auf dem er (dann) unvor-
sichtlich weiter kreieren kann,
sondern jede junge Künstler
von neuem das Wagnis der
Kunst befreit; also keine
Wiederholung ist es, wenn er
den Blick der Kunst (für einen)
durchläuft, sondern seine
eigene und nur von ihm
verantwortliche Neuorientierung.



Kreta | 2006.1

BLOCK

Verschiedene Ereignisse, Dinge,
Beobachtungen ineinander
bringen, Überlagerungen, nicht
nebeneinander setzen, colla-
gieren wie etwa im Kubis-
mus. Aber auch das ineinan-
der so verdichten, dass ein
Block entsteht, eine Prä-
senz, nicht Repräsentanz dieser
ineinandergemalten Dinge,
Räume, Zeiten. Gegenwärtig-
keit! Ansammeln und gleich-
zeitig die Ansammlung eli-
minieren. Durchsichtigkeit,
Diaphanie versus banale Of-
fensichtlichkeit. Der Raum-Zeit-
block vernichtet die Zeit, was
ist, ist Präsenz. 5.01.07



Eine Wespe setzt sich auf die Fenstebank. Nach meines
Fingerhuppe, die sie sanft berührt, kontrahiert ganz
leicht ihr Gliedergesamtes wie eine feine Traummotiv.
Am andern Tag sieht sie noch immer an derselben Stelle,
ihre Hornkörper sehen leicht gedrunpft, gegenüber
dem Vortag kleiner, geschwunden in sich. Ihre Reaktion
wird immer an lippen der Fenstehuppe gebunden. Am
folgenden Tag ist sie nur reaktionslose Hülle noch,
tot.
Ein andern Mal entleere ich am benachbarten Stelle
ein große Pflanzanlage, wunderbar frisch seine aus-
gebreiteten blauen Blütenstaubflüge. Auch dem
Schwarzkörner tippe ich sanft an, wie zu wie die
Wespe, zittert das Tier nur leicht, als finge diese
Bewegung nicht von ihm selbst aus, sondern von



Kreta | 2008.5

An indirect view of something at which one can no longer look. Strangely transformed in the reflection on the glass, as if the latter could look into the future: part of the World Trade Center in New York, photographed by Herbert Maier in 1999 (see p. 137).

Window upon window, like a grid, coated in the blue of the sky. Captured by the restless surface of a glass part of a building between the towers, which makes them appear unreal in the reflection and gives one a feeling of trepidation today, knowing now what was to happen there two years later.

This photograph, taken on a carefree, bright sunny day, originally owed its effectiveness to its composition of line, shading and colour alone. The grid-like structure, whose traces can be found throughout Maier's works, presented a picture of cheerful restlessness – until that fateful day in 2001.

Maier's photographic images are mainly encounters with memories of pictures he once painted. They are unforeseen surprises along the way. Neither foreseen, nor planned. They are waiting for him, in order suddenly to pounce on him. They seize him utterly. In fact, he is already part of them before he sees them.

His photographs appear highly concentrated and economical in their composition. He structures them according to the canon of his painting, in which the concrete appears abstract. The concrete comes back to him later in the form of his photographs, even when they in turn appear abstract.

Ein indirekter Blick dorthin, wohin man nicht mehr schauen kann. Im spiegelnden Glas auf seltsame Weise verwandelt, als könnte dieses in die Zukunft sehen: Ein Teil des World Trade Center in New York, aufgenommen von Herbert Maier im Jahr 1999 (siehe Abbildung S. 137).

Fenster an Fenster, einem Gitter gleich, überzogen vom Blau des Himmels. Aufgefangen von der unruhigen Oberfläche eines gläsernen Bauteils zwischen den Türmen, das ihnen in der Spiegelung eine Unwirklichkeit verleiht, die heute beklemmend anmutet, nachdem wir wissen, was zwei Jahre später dort geschehen sollte.

Diese Fotografie, aufgenommen an einem unbeschwerten, hellen Sonnentag, überzeugte ursprünglich alleine durch ihre Gestaltung von Linien, Schattenspiel und Farbe. Die Gitterstruktur, deren Spur man durch Maiers Werk hindurch verfolgen kann, bot bis zu dem verhängnisvollen Datum im Jahr 2001 ein Bild heiterer Unruhe.

Maiers fotografische Bilder sind überwiegend Begegnungen mit der Erinnerung an einmal von ihm gemalte Bilder. Sie sind unvorhergesehene Überraschungen am Weg. Nicht vorhergesehen, nicht geplant. Sie warten auf ihn, um ihn jäh zu überfallen. Sie packen ihn direkt, ist er doch ein Teil von ihnen, schon bevor er ihnen ansichtig wird.

Seine Fotografien sind in ihrer Erscheinung hoch konzentriert, sparsam in der Zeichnung. Er gestaltet sie nach dem Kanon seiner Malerei, in der Konkretes gegenstandslos erscheint. Das Konkrete liefern ihm dazu später seine Fotografien, auch dann, wenn sie gegenstandslos wirken.

There is almost always a tightly-meshed grid to be seen: windows, steps, structures in masonry. Occasionally there is an opening in it. It may happen that a segment of the grid opens and shows an almost unimaginable darkness within that is anything but inviting, and yet in some strange way tempts one to draw closer. A nearly palpable darkness – almost a tangible material. Initially it was to be found in his paintings and then he encountered it with his camera. It is interesting to imagine that here one sees details that were conjured up during the creative process only to reappear one day by the wayside and show that they themselves belong to a reality which exists alongside the reality of the painting.

For me, the creative boundaries between photography and painting become blurred once and for all when I consider the picture of the steps (see p. 140). The reason for this is the memory of a work by Frank Stella from the year 1958 ("Astoria", to be found in MOMA). However, in Maier's case the rigid pattern of lines is broken up lightly by the dancing line of the steps which make their way from a point slightly below the centre towards the top left-hand edge of the picture. In this respect this photograph departs from Frank Stella's.

Herbert Maier's photographs fit in effortlessly with his painted works. The fact that a photographic device is held between the triggering hand and the resulting picture is utterly irrelevant. This device is a tool, like brush and paint. Maier's photographic pictures are no mere appendix to his work, but a chapter in themselves.

They are complex, as are his painted works. Their layers of colour shine out towards us from the depths of his pictures. The light ground of the painting reflects the light and thus allows us to experience the picture three-dimensionally, depending on the character of the colour. Parts of the structures appear to push their way out towards us. Others draw back.

Herbert Maier's photographs do, of course, respond quite differently according to the way one looks at them as one tries to understand them. Here, reason and feeling project their experiences into the picture as we behold it. And then we experience the way in which this inanimate picture begins to tell a story. Just like that picture of the reflection of the Twin Towers to which time has added another, and more bitter, meaning.

¹⁾ Frank Stella's dictum from 1966 "What you see is what you see"

Fast immer ist ein dichtes Raster zu beobachten: Fenster, Stufen, Strukturen gemauerter Steine. Gelegentlich darin eine Öffnung. Es kann geschehen, dass sich ein Segment des Rasters öffnet und in sich eine nahezu unvorstellbare Finsternis zeigt, die alles andere ist, als einladend, und die doch auf seltsame Weise zum Näherkommen reizt. Eine schier greifbare Dunkelheit, fast schon spürbare Materie. Zuerst war sie in gemalten Bildern, dann begegnete er ihr mit der Kamera. Es ist ein reizvoller Gedanke, sich vorzustellen, dass hier Bilddetails während der künstlerischen Arbeit beschworen werden und eines Tages am Weg auftauchen und sich als Teil einer Wirklichkeit neben der Wirklichkeit des Bildes zeigen.

Die gestalterischen Grenzen zwischen Fotografie und Malerei verschwimmen für mich endgültig beim Betrachten des Bildes der Treppe (siehe Abbildung S. 140). Schuld daran ist die Erinnerung an eine Arbeit von Frank Stella aus dem Jahr 1958 („Astoria“, zu Hause im MOMA). Doch bei Maier wird das strenge Linienraster heiter aufgelöst durch die tanzende Stufenlinie, die sich etwas unter der Bildmitte auf den Weg macht, um sich nach links oben zum Bildrand hin zu bewegen. Hierdurch entfernt sich diese Fotografie wieder von Frank Stella.

Natürlich gliedern sich Herbert Maiers Fotografien mühelos ein in sein malerisches Werk. Dass sich zwischen die ausführende Hand und das resultierende Bild ein fototechnisches Gerät schiebt, ist völlig belanglos. Dieses Gerät ist ein Werkzeug wie Pinsel und Farbe. Maiers fotografische Bilder sind kein untergeordnetes Anhängsel seines Werks, sondern ein eigenes Kapitel.

Vielschichtig sind sie, ganz wie seine gemalten Arbeiten. Deren Farbenen leuchten uns aus der Tiefe seiner Bilder entgegen. Der helle Malgrund wirft das Licht zurück und lässt uns auf diese Weise das Bild, je nach dem Charakter der Farbe, räumlich empfinden. Teile der Bildstrukturen scheinen sich uns entgegen zu schieben. Andere nehmen sich zurück.

Herbert Maiers Fotografien reagieren natürlich ganz anders auf den Blick, mit dem man sie zu erfassen sucht. Hier projizieren Verstand und Empfinden beim Betrachten ihre Erfahrungswerte in das Bild hinein. Und dann erleben wir, wie es aus seiner Ruhe heraus zu erzählen beginnt. Ganz wie jene Aufnahme der Spiegelung der Twin Towers, der die Zeit inzwischen eine weitere, eine bittere Bedeutung hinzugefügt hat.

¹⁾ Frank Stellas Diktum von 1966 „What you see is what you see“



Kreta | 2006



Aquario | Veracruz | Mexiko | 2008



Bethany | Connecticut | USA | 2008



New York City | 1999



Kreta | 2008



Codzpoop | Kabáh | Mexiko | 2008



Tikal | Guatemala | 2008



Sacsayhuamán | Peru | 2002



Bologna | Italien | 2004



Ollantaytambo | Peru | 2002



San Marco | Florenz | 2005



San Javier | Peru | 2002



Sevilla | Spanien | 2000

Florenz | Italien | 2005





San Cristóbal de las Casas | Mexiko | 2008



Convento de San Bernadino Siena in Valladolid | Mexiko | 2008

Biografie | Biography

2004 + 2005 + 2008	Artist in Residence der Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut, USA
2005	Artist in Residence der Edward F. Albee Foundation, Montauk, New York, USA
2002 / 2003	Dozent für Kunstgeschichte an der Hochschule Holzen
2002	Workshop an der Pontificia Universidad del Peru, Facultad de Arte, Lima, Peru
2000 + 2002	Gastatelier der Kunststiftung Baden-Württemberg in Berlin
1999	Stipendium Cité Internationale des Arts in Paris (2000/2001)
1997	Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg
seit 1994	Lehrauftrag für Radierung an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg
1994	Preis der Kritik, Internationale Graphik Triennale Prag, Tschechien
1992	Regio-Preis für Bildende Kunst
1988	Sommerstudium bei Prof. Emilio Vedova / Internationale Akademie Salzburg
1986 – 1988	Lehrtätigkeit an privaten Kunsteinrichtungen in Freiburg
1983	Rotary-Stipendium in Paris
1959	Geboren in Haslach / Schwarzwald

Mitglied der NEUE GRUPPE, Haus der Kunst München, München

seit 1994

viele Reisen u. a. nach England, Italien, Frankreich, Spanien, ehem. Jugoslawien, Bulgarien, Griechenland, Türkei, Iran, Pakistan, Indien, Nepal, Israel, Ägypten, Marokko, Senegal, Elfenbeinküste, Mali, Burkina Faso, Benin, Niger, Nigeria, Kamerun, Peru, Mexiko, Guatemala, USA

lebt und arbeitet in Freiburg i. Br.



Einzelausstellungen | Solo Exhibitions

2009 / 2010	Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg
2009	Galerie Albert Baumgarten, Freiburg Kunstverein Aalen Kunstverein Coburg (mit Harry Meyer)
2008	Galerie Oberländer, Augsburg
2007	Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg, aus dem Bestand der Sammlung Walter Bischoff Galerie, Berlin Niederrheinischer Kunstverein, Wesel
2006	Drei Radierer (mit Ladislav Čepelák und Jaroslav Kovář, Galerie K, Grunern)
2005	Galerie Albert Baumgarten, Freiburg
2004	Galerie Epikur, Wuppertal Geno-Haus, Stuttgart
2003 / 04	Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau
2003	Galerie 96 im Espace Paragon, Luxemburg
2002	Städtische Galerie Haslach / Kunstverein Galerie C. G. Boerner, Düsseldorf
2001 / 2002	Galerie Albert Baumgarten, Freiburg
2001	«Retour de Paris», Centre Culturel Français, Karlsruhe 6. Kunstinstallation, Arthur Anderson, Eschborn, Frankfurt
2000	Kunstverein Radolfzell / Villa Bosch Spanisch-Deutsche Gesellschaft, Granada, Spanien Galerie 96, Berlin
1999	Städtische Galerie / Kunsthalle Erfurt „Unterwegs“, Kunstverein March Haus der Kunststiftung, Stuttgart (mit Kirsten Lampert)
1998	„Das Grosse Holz“ Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg Galerie Epikur, Wuppertal Galerie Albert Baumgarten, Freiburg
1997	Kunstverein Donaueschingen / Städtische Galerie Donaueschingen „Durchlässig-Fest“, Museum im Ritterhaus, Offenburg
1996	Städtische Galerie Gladbeck, Gladbeck Städtische Galerie Tuttlingen / Kunstkreis Tuttlingen
1995	Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg Kunstverein Freiburg Galerie Terbrüggen, Heidelberg
1994	Galerie Albert Baumgarten, Freiburg
1992	Städtische Galerie Haslach / Kunstverein
1990	„Prozesse als Bild“, Forum Dresdner Bank, Villingen KünstlerWerkstatt Mehlwaage, Freiburg Alpirsbacher Galerie, Alpirsbach
1989	Palais Hirsch, Schwetzingen, Kunstverein Schwetzingen
1988	Städtische Galerie Haslach / Kunstverein

Ausstellungsbeteiligungen | Group Exhibitions

2009	Inventur Radierung – Zeitgenössische Radierung in Deutschland, Grafikmuseum Pablo Picasso Münster Goethe-Institut, NEUE GRUPPE - Haus der Kunst München, München Museum Ettlingen, Schloß, NEUE GRUPPE - Haus der Kunst München
2008	Inventur Radierung – Zeitgenössische Radierung in Deutschland, Kunstverein Reutlingen Meisterwerke der Kunst – Kupferstich und Radierung, Kunstverein Aalen
2006	Retrospektive Jaroslav Kovář - und Werkstattkollegen – Radierung, Museum für Neue Kunst Freiburg 40 Künstler der Ortenau, Villa Haiss Museum für Zeitgenössische Kunst, Zell a. H. „Aquarelle“, Galerie Oberländer, Augsburg
2005	„Positionen zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion“, Glanzlichter der Sammlung Morat im Kunstverein Augsburg (Toskanische Säulenhalle) ART-Karlsruhe: Die Sammlung des Morat- Institus für Kunst und Kunstwissenschaft in Freiburg und bei Galerie Epikur, Wuppertal
2004 / 05	„Winter in St. Märgen“, galerie ars alta, St. Märgen
2004	„MalereiDrei“, Markgräfler Museum Müllheim
2003	„Aus dem Bleistiftgebiet II“, Sammlung Rosskopf, Freiburg im Breisgau «Retour de Paris», 10 Jahre Förderung, Centre Culturel Franco-Allemand in der EnBW, Karlsruhe Künstlerbücher und Pressendrucke, Sammlung Rosskopf, Freiburg im Breisgau
2002	Kunsthilfe des Landes Baden-Württemberg, Erwerbungen, Städtisches Museum, Spendhaus Reutlingen Qattro Stazioni, Markgräfler Museum Müllheim Radierung, Villa Aichele Lörrach
2001	Ortenauer Stipendiaten der Kunststiftung Baden-Württemberg, Museum im Ritterhaus, Offenburg „Zeitgenössische Kunst am Oberrhein“, Galerie der Stadt Offenburg / Mittelbaden Kunstforum
2000	„Die fließende Zeit“, Kunst für Diakonie, Wehr ART-Cologne, Galerie Albert Baumgarten „Zeit“, Kunstpreis für Druckgrafik, Sonderausstellung der Internationalen Grafik Triennale Grenchen (CH)
1999	„Erwerbungen der Marianne u. Heinrich Lenhardt-Stiftung“, Pfalzgalerie Kaiserslautern „11 Positionen Aquarelle“, Hans Thoma-Gesellschaft, Kunstverein Reutlingen „Junge Kunst, Malerei bis Multimedia“, Große Kunstaussstellung München, Haus der Kunst München Wanderausstellung der Stipendiaten der Kunststiftung Baden-Württemberg, Kunstverein Heilbronn, Kulturzentrum Konstanz, Städtische Galerie Geislingen, Aalen, Rathausfoyer, Städt. Galerie Offenburg Radierungen, Kunstverein Germersheim „Kunst-Stück“, Galerie Albert Baumgarten im Kunstverein Heidelberg, im Forum Südwest LB, Stuttgart und im Badischen Kunstverein Karlsruhe
1998	ART-Cologne, Albert Galerie Baumgarten „Holzschnitt“, Georg-Scholz-Haus, Waldkirch

- „Kunst-Stück“, Galerie Baumgarten im Kunstverein Freiburg u. im Kunstverein Radolfzell
Wanderausstellung der Stipendiaten der Kunststiftung Baden-Württemberg, Villa Merkel,
Esslingen und Städtische Galerie Rastatt
- „Zeitgenössische Kunst am Oberrhein 1998“,
Städtische Galerie im Kulturforum, Offenburg
Große Kunstaussstellung München, Haus der Kunst München
ART-Frankfurt, (Galerie Baumgarten Freiburg)
- 1997** „ZWISCHENHOCH“, Druckgraphische Positionen im Wechsel,
Künstlerwerkstatt Mehlwaage, Freiburg
Das „multiple“ - Concept 1997, Galerie Schlieper, Hagen
„Stilleben heute“, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg
ART-Cologne, Galerie Albert Baumgarten
art multiple, Düsseldorf, bei Galerie Schlieper, Hagen
„DRUCK 97“, Städtische Galerie Albstadt, Druckgraphik aus Baden-Württemberg und
Dresden
«De part et d'autre: der Blick des Sammlers», Musée des Beaux-Arts, Mulhouse (F),
aus der Sammlung des Morat-Instituts für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg i. Br.
„Germeringer Buch-Kunst-Achse“, Raiffeisenturm, HARTgalerie, Germering/München
„Im Quadrat“, Städtische Galerie Tuttlingen
ART-Frankfurt, Galerie Albert Baumgarten
- 1996** Preis der Internationalen Senefelder Stiftung für Lithographie, Mainz am Main
„5 x Radierung“, Katholische Akademie, Freiburg
20 Jahre Galerie Albert Baumgarten, Freiburg, 20 Künstler der Galerie
ART-Frankfurt, Galerie Albert Baumgarten
- 1995** ART-Cologne, Galerie Albert Baumgarten
7e Biennale Delémont (CH)
Preis der Pfalzgalerie für klassische Verfahren der Originaldruckgraphik,
Pfalzgalerie, Kaiserslautern
„Grafici z Freiburg“, Galerie Fronta / Masaryk Akademie, Prag / Tschechien
ART-Frankfurt, Galerie Albert Baumgarten
„Vier Radierer“, Museum im Ritterhaus, Offenburg
Nürnberg Messezentrum, Internationale Graphik Triennale Krakau
- 1994** ART-Cologne, Galerie Albert Baumgarten
Internationale Graphik Triennale Kattowitz / Krakau / Polen
Internationale Graphik Triennale Prag / Tschechien
„Die schwarze Kunst der Druckgraphik“, Georg-Scholz-Haus, Waldkirch
„Kunst in Baden heute“, Alpirsbacher Galerie
ART-Frankfurt, Galerie Albert Baumgarten
„Druckgraphik“, Sächsische Galerie, Chemnitz
- 1993** „Kleine Formate“, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg
„Druckgraphik“, Landesgewerbeamt, Karlsruhe
- 1992** „Projekt Drucken“, Künstlerwerkstatt Mehlwaage, Freiburg
„Zeichnung und Zeichenprozesse“, Ausstellungshalle Marienbad, Freiburg

„Künstlerbücher und Handpressendrucke“, Galerie Süd, Leipzig
 „Deserteure“, Paulskirche Frankfurt und Spitalspeicher in Offenburg
 „Gegenzug“, Galerie Hauptfeuerwache, Mannheim
1991 „Künstler aus Südbaden“, Galerie der Bildenden Künste in Cheb/Eger (CSFR)
 „Deserteure“, Ausstellungshalle Marienbad, Freiburg
1985 Palais de Congrès, Paris

seit 1994 regelmäßige Teilnahmen an der ART-Frankfurt, ART-Köln, Art-Karlsruhe
 bei Galerie Albert Baumgarten in Freiburg im Breisgau

Arbeiten in öffentlichem Besitz | Work in public possession

Centre Culturel Franco-Allemand, Karlsruhe
 Eigenbetrieb Abfallwirtschaft der Stadt Freiburg
 Land Baden-Württemberg (Regierungspräsidium Karlsruhe und Freiburg im Breisgau)
 Marianne und Heinrich Lenhard Stiftung, Kaiserslautern
 Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau
 Museum für Neue Kunst, Freiburg im Breisgau
 Museum für Neue Kunst, Rastatt
 Museum im Ritterhaus, Offenburg
 National Museum Prag, Tschechien
 OFD - Freiburg (Polizeirevier Nord)
 Pfalzgalerie Kaiserslautern
 Sammlung der Commerzbank, Frankfurt u. Heidelberg
 Sammlung der Deutschen Bank, Frankfurt
 Sammlung Klinikum Offenburg
 Sammlung Roskopf, Freiburg
 Sammlung Schwäbisch Hall, Karlsruhe
 Stadt Haslach i/K
 Stadt Hausach/Schw.
 Städtische Galerie Albstadt
 Städtische Galerie Donaueschingen
 Städtische Galerie Gladbeck
 Städtische Galerie Tuttlingen

- 2009** Herbert Maier – Malerei, Veröffentlichungen des Morat-Instituts, herausgegeben von Franz Armin Morat und Wolfram Morath-Vogel, Band VII, Edition Braus GmbH, Heidelberg anlässlich der Ausstellungen: Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau, 6. September 2009 – 4. September 2010 und Galerie Albert Baumgarten, Freiburg, 11. September – 17. Oktober 2009; ISBN 978-3-89466-309-4
Kunstführer Freiburg, Hrsg. Art+Weise Verlag, S302, 303, 404
- 2008** inventur – Zeitgenössische Radierung in Deutschland, Hrsg. Kunstverein Reutlingen und Grafikmuseum Pablo Picasso Münster, S. 142, 143
- 2007** DAS PLATEAU, Sonderausgabe zu Nr. 100, S. 58
Herbert Maier – Naturzeit-Gebautezeit, anlässlich der Ausstellungen: Niederrheinischer Kunstverein, Wesel, 12. August – 23. September 2007; Walter Bischoff Galerie, Berlin, 29. September – 20. November 2007; Galerie Albert Baumgarten, Freiburg 2009; Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau, August – Dezember 2007
- 2006** DAS PLATEAU – Die Zeitschrift im Radius Verlag, Stuttgart, Nr. 94, Kunstbeitrag S. 23 – 39
Jahresgaben 2006, Verein für Originalgrafik München
- 2005** Giorgio Morandi – Landschaft, herausgegeben vom Josef Albers Museum Bottrop, Fotografien S. 161, 164, 165
werte 1/2005 – Das Privatkundenmagazin der BW-Bank, S. 22, 23
Impulse / Sonderausgabe der BW-Bank, April 2005, S. 9
art – Das Kunstmagazin, Nr. 4 / April 2005, Die Häuser in Grizzana, Fotografie, S. 58
ART Karlsruhe 3. – 6. März 2005, Messekatalog S. 348, 349
Donaueschinger Regionale 2005, S. 39
- 2004** Herbert Maier – Malerei, Veröffentlichungen des Morat-Instituts, herausgegeben von Gottfried Boehm und Franz Armin Morat, Band IV, Matthes & Seitz, München, anlässlich der Ausstellungen: Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau, 7. November 2003 – 15. Mai 2004; Galerie Epikur, Wuppertal, Oktober – November 2004; Galerie Albert Baumgarten, Freiburg im Breisgau, 2005; ISBN 3-88221-944-0
- 2003** Galerie 2000, Arts Modernes et Contemporains, Magazine Mensuel Luxembourgeois Janvier – Février, S. 28, 29 und Février – Mars, S. 22, 23
Retour de Paris / Ein Projekt deutsch-französischer Kunstförderung, Centre Culturel Franco-Allemand, Ausstellungskatalog S. 48 – 51
Dialoge, Angles-Verlag, Kronach, Ausstellungskatalog S. 105
- 2002** Albert Baumgarten in: „Stationen“, Städtische Galerie im Rathauspark Gladbeck, Ausstellungskatalog S. 26, 27
- 2001** 10 Jahre Kunstverein Radolfzell e.V.
Zeitgenössische Kunst am Oberrhein 2001, Städtische Galerie im Kulturforum Offenburg, Ausstellungskatalog S. 52, 53
rolf + hotz architekten 3, S. 76
- 2000** Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg, Erwerbungen 1997 – 2000, Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, Stuttgart, Katalog S. 65, 354
Aus der Kunstsammlung der Stadt Donaueschingen, Ausstellungskatalog S. 116, 117
„1768“ Europa & la grecque / Vasen machen Mode, Ausstellungskatalog S. 125 – 127, Herausgeber: Martin Flashar, Biering & Brinkmann

- Zehn Jahre Vierzig Künstler, Kunstverein March, Ausstellungskatalog S. 25
Herbert Maier: „Eisenrohrzeichnungen“, Ausstellungskatalog: Herta Seibt de Zinser
Fließende Zeit - Verlag: Kunst für Diakonie Wehr-Öflingen, Herausgeber: Beatus Fischer
und Hans-Jörg Kuspert, S.162, 163
- 1999** Junge Kunst, Malerei bis Multimedia, 50 Jahre Große Kunstausstellung München, Haus
der Kunst München, Ausstellungskatalog S. 190
Dr. Kai-Uwe Schierz: Ölbilder – Herbert Maier, Ausstellungskatalog, herausgegeben
von: Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft Freiburg i. Br., Städtische Galerie /
Kunsthalle Erfurt, Kunstverein Radolfzell, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg, Galerie
Epikur, Wuppertal, Haus der Kunststiftung, Stuttgart, ISBN: 3-925 223-36-3
Erwerbungen der Marianne und Heinrich Lenhardt-Stiftung, Herausgeber: Britta E.
Buhlmann, Pfalzgalerie Kaiserslautern, Ausstellungskatalog S. 48, 49
Malerei aus Baden-Württemberg, 45. Jahresausstellung Künstlerbund Baden-Württem-
berg in Singen, Ausstellungskatalog Nr. 81, 82
- 1998** Volker Bauermeister: Die Holzschnitte – Herbert Maier, Ausstellungskatalog, herausge-
geben von: Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft Freiburg i. Br., Städtische
Galerie / Kunsthalle Erfurt, Kunstverein Radolfzell, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg,
Galerie Epikur, Wuppertal, Haus der Kunststiftung, Stuttgart, ISBN: 3-925 223-33-9
Volker Bauermeister: Die Aquarelle – Herbert Maier, Ausstellungskatalog, herausgegeben
von: Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft Freiburg i. Br., Städtische Galerie /
Kunsthalle Erfurt, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg, Galerie Epikur, Wuppertal, Haus
der Kunststiftung, Stuttgart, ISBN: 3-925 223-31-2
Nestler Wellpappe / Gestalt und Kreation mit Wellpappe, Nestler Wellpappe GmbH, Lahr
DAS PLATEAU – Die Zeitschrift im Radius Verlag, Stuttgart, Nr. 49, Kunstbeitrag S. 23–39
Große Kunstausstellung München, Haus der Kunst München, Ausstellungskatalog S. 285
27. Almanach der EDITION AUGENWEIDE, herausgegeben von Ulrich Tarlatt, Dobis/Bernburg
Stipendiaten der Kunststiftung Baden-Württemberg, 19. Wanderausstellung, S. 46–49
„Im Quadrat“, 1200 Jahre Tuttlingen, Ausstellungskatalog Städtische Galerie / Kunstkreis
Tuttlingen, S. 55
Das Hungertuch der Allerheiligenkirche in Bad Säckingen, Herausgeber: Alt-Katholische
Gemeinde Bad Säckingen/Rheinfelden, Katalog S. 56
DRUCK '97, Aktuelle Druckgrafik Baden-Württemberg und Dresden, Ausstellungskata-
log S. 32–34 (Text zur Künstlerdruckgrafik) und S. 86, 87, Städtische Galerie Altstadt
- 1996** „20x20“, 20 Künstler / 20 Jahre Galerie Albert Baumgarten, Freiburg i. Br.
Kunsthalle Erfurt, Kunstverein Radolfzell, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg, Galerie
Epikur, Wuppertal, Haus der Kunststiftung, Stuttgart, ISBN: 3-925 223-33-9
Kunsthalle Erfurt, Kunstverein Radolfzell, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg, Galerie
Epikur, Wuppertal, Haus der Kunststiftung, Stuttgart, ISBN: 3-925 223-33-9
Kunsthalle Erfurt, Kunstverein Radolfzell, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg, Galerie
Epikur, Wuppertal, Haus der Kunststiftung, Stuttgart, ISBN: 3-925 223-33-9
Kunsthalle Erfurt, Kunstverein Radolfzell, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg, Galerie
Epikur, Wuppertal, Haus der Kunststiftung, Stuttgart, ISBN: 3-925 223-33-9
- 1995** Preis der Pfalzgalerie für klassische Verfahren der Originaldruckgrafik, Pfalzgalerie Kaisers-
lautern, Ausstellungskatalog S. 50, 51.
Skizzenbücher 1993–1995, Selbstverlag, Freiburg, 40 nummerierte und signierte Exemplare
7e Biennale Des Arts Plastiques Et Visuels, Delémont, Schweiz
- 1994** Volker Bauermeister, Stephan Berg: Ausstellungskatalog – Herbert Maier, herausgegeben
von: Kunstverein Freiburg, Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft Freiburg i. Br.,
Galerie Albert Baumgarten, Freiburg, Galerie Terbrüggen, Heidelberg, ISBN: 3-925 223-20-7

- triennale '94, Internationale Grafik Triennale '94 Krakau, Polen, Ausstellungskatalog S. 185
 PRAHA GRAPHIC '94, The European Triennial Competition of non-traditional and avant-garde graphic, Masaryk's Academy of Arts, Prag (CSFR)
- 1992** Internationale Ausstellung für Künstlerbücher und Handpressendrucke, Leipzig, Katalog S. 43
 Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg, Erwerbungen 1989–1992, Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, Stuttgart, Katalog S. 234, 428
- 1991** Deserteure, Herausgeber: IPPNW, Ärzte gegen Atomkrieg, Regionalgruppe Freiburg, Ausstellungskatalog S. 92, 93
 19 Künstler aus Südbaden, Kulturamt der Stadt Freiburg, Ausstellungskatalog S. 28, 29, Städtische Galerie Cheb/Eger (CSFR)
- 1989** Kunstverein Schwetzingen e.V., Palais Hirsch, Schwetzingen

Autoren | Authors

Rüdiger Heinze

1956 in Zwickau/Sachsen geboren. Studien der Musikwissenschaft sowie Orchestermusikdiplom in Frankfurt am Main. Redakteur für Theater und Kunst bei der Augsburger Allgemeinen Zeitung. Beiträge für Tageszeitungen, Rundfunk, Programmhefte, Fachzeitschriften. Essays in Ausstellungskatalogen zeitgenössischer Kunst und für die Symphonik von Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler (Bärenreiter/dtv).

born 1956 in Zwickau/Sachsen. Studied musicology; diploma in orchestral music in Frankfurt/Main. Theatre and art editor at the Augsburger Allgemeine Zeitung. Contributions to daily papers, specialist journals, programmes and radio. Essays in catalogues of contemporary art shows and on the symphonic music of Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Mahler. (Bärenreiter/dtv).

Eva M. Morat

geboren 1947 | Mitglied des Vorstands: Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft Freiburg; 1. Vorsitzende: Freunde des ensemble recherche e.V.
 Veröffentlichungen: Kurt Kocherscheidt begegnet Wolfgang Rihm; „Brustrauschen“, Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm; Herausgeber Heinz Liesbrock, Hatje Cantz, 2001, S. 88–93 | Gespräch mit Wolfgang Rihm; Ebda, S. 94–101 | Elfie Semotan; Elfie Semotan, Woman & Landscape, Edition Isabela Nr. 12, Innsbruck 2007 | Das Prinzip Semotan; „Augenecho“, Kurt Kocherscheidt – Elfie Semotan, Arp-Museum Bahnhof Rolandseck, 2008, S. 96–97

born in 1947 | Committee member of Morat- Institut für Kunst- und Kunstwissenschaft; Chairwoman of Freunde des ensemble recherche e.V.
 Publications:: Kurt Kocherscheidt begegnet Wolfgang Rihm; „Brustrauschen“, Zum Werkdialog von Kurt Kocherscheidt und Wolfgang Rihm; Herausgeber Heinz Liesbrock, Hatje Cantz, 2001, S. 88–93 | Gespräch mit Wolfgang Rihm; Ebda, S. 94–101 | Elfie Semotan; Elfie Semotan, Woman & Landscape, Edition Isabela Nr. 12, Innsbruck 2007 | Das Prinzip Semotan; „Augenecho“, Kurt Kocherscheidt – Elfie Semotan, Arp-Museum Bahnhof Rolandseck, 2008, S. 96–97

Franz Armin Morat

geboren am 11. November 1943 in Darmstadt; lebt seit 1944 in Freiburg. 1965–1972 und 1977–1979 Studium der Philosophie, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft bei Michael Theunissen, Max Huggler, Gottfried Boehm, Sándor Veress und Heinz Becker an den Universitäten von Freiburg, Bern, Heidelberg, Bochum und Gießen. 1983 Gründung des Morat-Instituts; 1987 Bezug der Ausstellungshalle an der Lörracherstrasse in Freiburg im Breisgau.

born on November 11, 1943 in Darmstadt; since 1944 in Freiburg. 1965–1972 and 1977–1979 studied philosophy, art history, an musicology under Michael Theunissen, Max Huggler, Gottfried Boehm, Sándor Veress and Heinz Becker at the Universities of Freiburg, Bern, Heidelberg, Bochum, and Gießen. 1983 founding of the Morat-Institute; 1987 move to the premises on Lörracher Strasse in Freiburg im Breisgau.

Peter-Cornell Richter

(1936): Studium der Kunstgeschichte und Philosophie mit Schwerpunkt Ostasien. Hochschullehrer für Photographiegeschichte und künstlerische Photographie an der PH Freiburg. Ausstellungen in Deutschland, Holland, Italien und Japan. Autor zahlreicher Bücher zu Kunst und Photographie. Davon aktuell: „Nude Photography – Masterpieces from the Past 150 Years“, Prestel New York, 1998; „Alfred Stieglitz and Georgia O'Keeffe“, Prestel New York, 2006; „Peter-Cornell Richter: Photographie“, modo verlag Freiburg, 2006

born in 1936. Studied history of art and philosophy with main emphasis on East Asia. College teacher in history of photography and art photography at the Pädagogische Hochschule in Freiburg. Exhibitions in Germany, the Netherlands, Italy and Japan. Author of various books on art and photography. Most recent publications: „Nude Photography – Masterpieces from the Past 150 Years“, Prestel New York, 1998; „Alfred Stieglitz and Georgia O'Keeffe“, Prestel New York, 2006; „Peter-Cornell Richter: Photographie“, modo verlag Freiburg, 2006

Mein besonderer Dank für die Mithilfe an der Realisierung dieses Katalogs geht an Eva und Franz Armin Morat, Klaus D. Bode, Piotr Iwicki, Rüdiger Heinze, Dagmar Maurer, Thomas Roeder, Bernhard Strauss und Peter-Cornell Richter.

Mit freundlicher Unterstützung: Albert Neumayer, Firma Richard Neumayer GmbH, D-77756 Hausach / Schwarzwald
Volksbank Freiburg

Impressum | Imprint

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung Herbert Maier 1989–2009 im Morat-Institut, Freiburg, vom 06. September 2009 bis 04. September 2010, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg, vom 11. September bis 17. Oktober 2009.

Herausgeber: Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau
Verlag: Edition Braus GmbH, Heidelberg

Fotoreproduktionen: sämtliche Bernhard Strauss, Freiburg
ausser Seiten: 20, 21, 23, 30/31, 33, 35, 37, 38, 39 Georg Nemeč, Freiburg

Copyright: für die abgebildeten Werke Herbert Maier
für den Text bei den Autoren

Layout und Gestaltung: Piotr Iwicki, Freiburg
Druck und Verarbeitung: Burger Druck, D-79183 Kollnau

Übersetzung: xchange services ltd, Fürth (englisch)

Auflage: 1000 Exemplare
Ausgabe: 2009

ISBN: 978-3-89466-309-4

www.herbertmaier.org

www.editionbraus.de

Exemplarnummer:

der Vorzugsausgabe mit einem Aquarell

Bilder in der Sammlung des Morat-Instituts | Seiten: 20, 30/31, 32, 38, 39, 40, 45, 52, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 76, 82, 94, 103, 107



ISBN 978-3-89466-309-4