

Wie das illusionäre Bild zur realen Gegenwart wurde

Noemi Smolik

Während seines sechsmonatigen Studienaufenthaltes in Paris in den Jahren 2000/2001 läßt sich der Maler Herbert Maier auf ein ungewöhnliches Experiment ein. Fasziniert von den Bildern alter Maler, denen er in den Museen dieser Stadt begegnet, und daher bemüht, sich mit seiner eigenen Malerei diesen Bildern zu nähern, faßt er den Entschluß, ein Detail aus einem alten Bild zu wählen und anschließend selbst zu malen. Die Wahl fällt auf den Kardinalshut aus dem Bild "Die Aufbewahrung des Leichnams des Hl. Bonaventura" des spanischen Malers Francisco de Zurbar, das sich im Louvre befindet. Maier schneidet aus diesem dramatischen, vom Leben und Tod erzählenden Bild den Kardinalshut, allerdings nur zu zwei Dritteln, heraus. Er malt den unvollständigen Hut auf einer kleinen Leinwand mit der Technik jener Zeit, das heißt mit Ölfarben, die in mehreren Schichten lasierend und halblasierend übereinandergelegt werden. Und er malt den Hut in einer Weise, die weder, wie das Vorbild auf Volumen noch auf der Zentralperspektive aufbauen will, daher flächig, monumental und irgendwie räumlich wirken soll. Ein unmögliches Vorhaben - gibt selbst der Künstler zu -, weil es Gegensätzliches auf einer Fläche zu vereinen versucht.

Nach einigen Monaten intensiver Arbeit entsteht ein einfaches Bild - so der erste Eindruck. Ein roter Hut, der sich vor einem graublauen Hintergrund von links in die Bildmitte schiebt. Der Hut ist sorgfältig mit flächig aufgetragener roter Farbe gemalt, während der Hintergrund aus einzelnen grauen Schlieren besteht. So sieht das Bild auf den ersten Blick aus (Abbildung S. 74). Aber, schon der zweite Blick wirft Fragen auf: Stellt das Bild überhaupt einen Hut dar, dem Dreidimensionalität und daher eine Illusion der Tiefe eigen ist? Oder handelt es sich bei diesem kleinen Bild um eine rot bemalte, leicht unregelmäßige ovale Fläche, die ohne jede Illusion von Tiefe ist und die in ihrer Flächigkeit dem Hintergrund in nichts nachsteht? "Schließlich kristallisierte sich nach sechsmonatiger Arbeit eine Bildform heraus", schreibt Maier selbst, "die einerseits flächig in ihrem Bau schien; je länger das Auge jedoch darauf verweilte, öffnete die Sehzeit einen tiefen Raum in die Fläche hinein, und mehr noch, ließ diesen sich über die Zeit ausdehnenden Raum schließlich zum 'Block' gerinnen. Und gleichzeitig blieb alles Fläche, war zugleich Raumtiefe und die Verweigerung von Raum und Tiefe. Es gab da ein 'Kippen', das immer dann stattfand, wenn die Wahrnehmung gerade das eine, z.B. den Raumaspekt definieren oder postulieren wollte; genau an diesem Kulminationspunkt schlug die Wahrnehmung des Bildes ins Gegensätzliche um, schien Fläche, Farbe auf Leinwand, nichts sonst. Aber sofort war an diesem räumlichen Nullpunkt das Auge wieder dabei, in einer diametralen Wahrnehmungsbewegung Räumlichkeit bis hin zur Dingfestigkeit aufzubauen, usw.".

Was Herbert Maier auf dieser kleinen Bildfläche von nur 33 x 41 cm gelang, ist überraschend, ungewöhnlich und erstaunlich zugleich: Ein gewagtes Spiel mit dem, was ein auf einer zweidimensionalen Fläche gemaltes Bild sein kann, da je nachdem, wie es betrachtet wird, das Bild einmal als mit Farbe bedeckte, illusionslose Fläche erscheint, dann wieder als eine Fläche, die die Illusion eines räumlich dargestellten Hutes erweckt. Bild als Illusion, Bild als reale Gegenwart von auf die Fläche aufgetragener Farbe - das sind zwei Bildkonzepte, die das abendländische Bildverständnis bis heute prägen und die bereits seit Jahrhunderten - und nicht erst, wie viele meinen, mit dem Auftritt des modernen abstrakten Bildes - miteinander im Streit liegen.

Das eine Konzept, die illusionäre Auffassung des Bildes als Repräsentant der Wirklichkeit, ist seit der Renaissance im westlichen Teil Europas, wo sie bis Anfang des 20. Jahrhunderts die Kunst dominierte, verbreitet. Dieses Konzept geht davon aus, dass es möglich sei, auf einer zweidimensionalen Bildfläche mit Hilfe einer illusionären Konstruktion von Tiefe eine Wirklichkeit, die außerhalb des Bildes existiert, nicht nur wiederzuschaffen, sondern auch Erkenntnisse über diese Wirklichkeit weiterzugeben. Es geht davon aus, dass - im Falle des kleinen Bildes von Herbert Maier - eine rot bemalte Fläche Auskunft über die Beschaffenheit eines Kardinalshutes geben könnte.

Dieser Annahme folgend wurde seit der Renaissance in Westeuropa die Qualität des Bildes zunehmend und im 19. Jahrhundert dann mit dem Eintritt des malerischen Realismus und Naturalismus, gesteigert noch durch den Impressionismus, fast ausschließlich nach der Übereinstimmung mit der außerhalb von ihm existierenden Wirklichkeit bemessen. Der eigentliche Wert eines Bildes lag in der Fülle und Genauigkeit der Erkenntnisse, die es über die sie umgebende Welt bieten konnte. Bot ein Bild keine Erkenntnisse, dann verlor es seine Existenzberechtigung. Erinnern wir uns nur an den deutschen Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der am Anfang des 18. Jahrhunderts vom Ende der Kunst sprach, weil - wie er glaubte - das Bild immer mehr die Fähigkeit verlor, Erkenntnisse über die Wirklichkeit zu vermitteln. Um seine Existenzberechtigung nicht zu verlieren, strebte daher das Bild nach immer mehr Übereinstimmung mit der realen Wirklichkeit, bis im Jahre 1917 der Künstler Marcel Duchamp mit einer einfachen Geste, mit der er in New York einen industriell hergestellten Gegenstand, ein Pissoir, zum Objekt der Kunst erklärte, dieses Streben ad absurdum führte. Denn mit dieser einfachen Geste brach Duchamp unwiderruflich mit der bis dahin unerschütterlichen Vorstellung vom Bild als Repräsentant der Wirklichkeit, dessen Aufgabe es ist, Erkenntnisse zu vermitteln. Denn was ist eigentlich Duchamps 'Fontäne' - so der Titel? Ein Pissoir und somit ein Objekt der Wirklichkeit oder eine 'Fontäne' und somit ein Objekt der Kunst? Paradoxerweise ist es beides. Nur das eine ist es nicht: Es ist kein Repräsentant des Pissoirs - es ist das Pissoir selbst in seiner realen Gegenwart. Und da drängt sich plötzlich die Frage: In welchem Bezug steht Duchamps Pissoir zur Wirklichkeit und welche Erkenntnis kann es über die außerhalb von ihm existierende Welt vermitteln? Aber, muss ein Objekt der Kunst überhaupt Erkenntnisse über die Welt vermitteln?

1915, zwei Jahre vor Duchamps Geste, stellt im damaligen Petersburg während der 'Letzten futuristischen Bilderausstellung - 0,10' der russische Maler Kasimir Malewitsch sein erstes gegenstandsloses Bild, das 'Schwarze Quadrat auf weißem Grund' aus. Eigentlich nimmt bereits dieses gemalte, damals in Westeuropa kaum wahrgenommene schwarze Quadrat den durch Duchamps Geste verursachten Zusammenbruch des repräsentativen Bildkonzeptes und mit ihm des gesamten kunsttheoretischen Gebäudes vorweg. Auch in diesem Bild verhält sich das Quadrat nicht mehr repräsentativ und daher illusionär. Das Quadrat ist kein repräsentatives Bild eines Quadrates - oder vielleicht doch? Es ist das Quadrat selbst. Aber ist es auch ein Träger von Erkenntnis, die noch Hegel von einem Bild erwartete?

Ausgehend vom Bildkonzept der Ikone - wir haben heute immer mehr Belege dafür, dass Malewitsch tatsächlich von diesem Konzept ausging - glaubte Malewitsch nicht wie die westeuropäische Theorie der Repräsentanz an die Möglichkeit, im gemalten Bilde die außerhalb von ihm existierende Wirklichkeit mit Hilfe einer illusionären Raumgestaltung widererstehen zu können. "Die Realität ist unfassbar", behauptete Malewitsch und verstand die jeweilige Bildkonzeption - Bild als Repräsentant mit einem bestimmten Erkenntniswert und Bild als Ikone - lediglich als Ausdruck einer bestimmten Kultur: "Seine Kultur", er meint die des Westeuropäers, "ist aber nichts anderes als die Erkenntnis eigener Erkenntnisse und nicht die Erkenntnis der Natur, die sich in die menschlichen Erkenntnisse nicht einordnen läßt...", schrieb Malewitsch und stellte während der 'Letzten futuristischen Bilderausstellung' sein 'Schwarzes Quadrat' wie eine Ikone quer über die Ecke des Raumes auf.

Einige Jahre später, 1923, wird Malewitsch, was den Erkenntniswert des Kunstwerkes betrifft, noch radikaler. Er stellt - was in Westeuropa unbekannt ist - während der UNOWIS-Ausstellung in Petersburg zwei - wie uns überliefert ist - 'leere Leinwände' aus. Doch anders als das 'Schwarze Quadrat' begleitet diese, wahrscheinlich nur grundierten und daher monochromen Bilder ein Titel, der sich auf die Wirklichkeit bezieht. Der Titel lautet: 'Suprematistische Spiegel'. Auf was beziehen sich die 'Spiegel' von Malewitsch? Anders gefragt, was spiegeln, was lichten sie ab? "O-Erkenntnis", sagt Malewitsch in seinem die 'Suprematistischen Spiegel' begleitenden gleichnamigen Manifest: "Wissenschaft und Kunst haben keine Grenzen, weil das, was sie erkennen wollen, unendlich und in Zahlen nicht fassbar ist und was unendlich und nicht zu zählen ist, gleicht der Null" (1). Also keine Erkenntnis vermitteln diese 'leeren Leinwände'. Aber sind sie schon deswegen auch keine Kunst?

Tatsächlich hört Malewitsch für einige Jahre auf zu malen. Aber - und da sind wir wieder bei der schon einmal gestellten Frage - muß ein Bild überhaupt repräsentativ und Träger einer Erkenntnis sein?

Nicht immer. Denn es gibt auch ein anderes Konzept des Bildes. Das ursprüngliche abendländische Bild, die frühchristliche Ikone, die in Westeuropa erst in der Renaissance durch das repräsentative Bild verdrängt wurde und die dagegen in Rußland bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts gegenwärtig und für den Maler Malewitsch sicherlich von entscheidender Bedeutung war, ist, im Sinne des Alten wie des Neuen Testaments: "Sich vor Gott ein Ereignis der Vergangenheit so in Erinnerung zu bringen, oder zu vergegenwärtigen, daß es hier und jetzt wirksam wird", kein repräsentatives Bild. Die Ikone, zu deren ersten Darstellungen die Madonna zählt, erschafft keine Gottesmutter wieder, die ihre Existenz außerhalb der Ikone führt. Das Erscheinen der Madonna auf der Bildfläche erzeugt reale Gegenwart, die durch die Farbe erschaffen wird.

Und genau das ist die andere, dem repräsentativen Bildkonzept widersprechende Betrachtungsweise des kleinen, in Paris gemalten Bildes von Herbert Maier, dem Zurbars Kardinalshut als Vorbild diente: Als ein Bild, das ähnlich der Ikone, durch die Leuchtkraft der Farbe und die Art, wie die Farbe auf die Bildfläche aufgetragen wird, eine reale Gegenwart von unerwarteter Intensität erzeugt. Eine Gegenwart, die zunächst völlig frei von jeglichem Bezug auf die außerhalb der Bildfläche existierende Welt ist. "Präsenz und nichts sonst", schreibt Herbert Maier, "ist der Inhalt meiner Arbeit", und er fügt in Klammern hinzu: "absoluter Schlußsatz der Untersuchungen".

Tatsächlich bestehen die gemalten Bilder von Herbert Maier aus Farbe, die zu roten, gelben, grünen, blauen, grauen und schwarzen Farbflächen wird, die Schicht für Schicht in einem aufwendigen Prozess entstehen, innerhalb dessen die Ölfarbe immer wieder lasierend übereinander aufgetragen wird. Die einzelnen Pinselstriche sind nachvollziehbar, aber anders als bei den Bildern der expressionistischen Maler, sind diese Striche keine Zeugen der Geste des Malers. Vielmehr beteiligen sie sich als ein eigenständiges Element am strukturellen Aufbau der Bilder. Mal von der oberen Kante des Bildes nach unten gezogen, mal horizontal über die Leinwandfläche gestrichen, mal wie Wellen sich kreuzend, bilden sie verschiedene Ebenen, die trotz des völligen Fehlens einer perspektivischen Konstruktion auf der Bildfläche Räume entstehen lassen. Räume, die mit dem Blick des Betrachters begehbar sind, die nach vorne treten, sich für einen kurzen Augenblick verschränken, dann wieder in die Tiefe gehen, um sich erneut nach vorne zu drängen. Diese Räume, die sich vor dem Betrachter auf der Fläche der Bilder ohne die illusionäre Konstruktion der Perspektive aufbauen, sind keine statischen Räume, schon gar nicht Räume von einer festen hierarchischen Ordnung: Wo hinten war, ist vorne, wo das Zentrum sich zu bilden schien, breitet sich die Leere aus.

Die Bilder von Herbert Maier sind nicht nur nicht statisch, sie sind ein Geschehen in einem ganz besonderen Sinne. Obwohl vom Maler vollendet, scheinen sie sich weiter im Prozess des Entstehens, der noch lange nicht beendet ist, zu befinden. Der Betrachter glaubt, die Farben altern zu sehen, die einzelnen Farbflächen scheinen unterschiedlichen Altersstufen anzugehören. Das Geschehen, die Veränderung, das Noch-nicht-abgeschlossen-sein, das Reifen - ganz einfach die Zeit ist gegenwärtig. Die Bilder sind nicht einfach da, sie geschehen und um dieses Geschehen verfolgen zu können, braucht das betrachtende Auge Zeit, viel Zeit. Maier spricht von einer 'Sehzeit'.

Mit welchen malerischen Mitteln Herbert Maier dieses ungewöhnliche Geschehen auf den Flächen seiner Bilder stattfinden läßt, ist nicht eindeutig zu sagen. Sicherlich tragen die lasierten Farbschichten zu diesem Eindruck bei. Daß jedoch dieser Eindruck eines nie endenden Prozesses ein wichtiges, ja zentrales Anliegen dieses Malers ist, steht außer Frage: Bezeichnet er schon seit Jahren seine Bilder als 'Speicher': Speicher von Zeit, Speicher von Erinnerungen, Speicher von Erfahrungen, von Energie - wobei er den Prozess des Speicherns selbst nach der Fertigstellung der Bilder nicht als beendet wissen will.

Mit seinen Bildern verleitet Herbert Maier den Betrachter zu einem Sehen, das in Zeit geschieht, das weder aus einem Blick noch aus einer Abfolge einzelner Blicke besteht, sondern das zu einem Akt von kontinuierlicher Dauer wird. Mit diesem Beharren auf einer 'Sehzeit' - wie er den Sehvorgang, den er mit seinen Bildern provozieren will, selbst nennt - stellt Maier Parallelen zu einer philosophischen Richtung auf, der Phänomenologie, wie sie seit Anfang des 20. Jahrhunderts zuerst von dem deutschen Philosophen Edmund Husserl, später dann von dem Franzosen Merleau-Ponty und dem Deutschen Martin Heidegger vertreten wird. Husserl war es, der in das philosophische Denken, das bis dahin kaum die Bedeutung des Geschehens thematisierte, den Begriff des Aktes als einer Handlung einführte, die, ausgehend von der subjektiven Erfahrung, für die der eigene Körper von entscheidender Bedeutung ist, die Wirklichkeit konstitutiv entstehen läßt. Für die Phänomenologie ist das Geschehen eines der zentralen Begriffe. Für sie geschieht die Wirklichkeit ähnlich den Bildern von Herbert Maier: Durch einen konstitutiv erfahrenen Akt des Sehens.

Ein konstitutiv erfahrener Akt des Sehens! Aber, welche Erkenntnis - erinnern wir uns an Hegels Anspruch - kann dieser Akt vermitteln? Kann angesichts eines Geschehens überhaupt noch von Erkenntnis gesprochen werden? In einem Text über die Bilder des amerikanischen abstrakten Malers Barnett Newman sieht der französische Poststrukturalist Jean Francois Lyotard die Existenz dieser gemalten Bilder dadurch gerechtfertigt, daß durch ihr bloßes Erscheinen sich Etwas zu ereignen scheint. Und dieses Etwas ist, wie es Lyotard so treffend formulierte, "daß mitten in diesem drohenden Nahen des Nichts doch etwas geschieht, etwas stattfindet, das ankündigt, dass nicht alles zu Ende ist. Ein einfaches Hier, die kleinste Begebenheit ist das, was stattfindet" (2). "Der Künstler versucht", sagt der Maler Barnett Newman selbst, "dem Nichts Wahrheit abzurufen".

Als Malewitsch 1923 seine 'leeren Leinwände', die 'Suprematistischen Spiegel' ausstellte, versuchte auch er dem Nichts Wahrheit abzurufen, die Einsicht nämlich, daß es angesichts der Fülle des Vorhandenen keine endgültige Erkenntnis geben kann. Für Hegel und seine philosophischen Nachfolger bedeutet dies das Ende, das Nichts. Nicht für Malewitsch. Und scheinbar auch nicht für Herbert Maier, der bereits seit Jahren eine ganze Reihe seiner Bilder auch als 'Speicher/Leerekörper' bezeichnet. Ein paradoxer Titel, scheint doch ein Speicher als ein Körper, der sich ständig füllt, die Leere zu widerlegen. Der Titel erscheint aber weniger paradox, wenn man bedenkt, daß Leere nicht unbedingt Nichts bedeutet. Denken wir nur an den weiß gestrichenen 'leeren' Raum, den der französische Künstler Yves Klein in der Pariser Galerie Iris Clerk in den 60er Jahren geschehen ließ und der nicht - wie einige hegelianisch ausgerichtete Kunsttheoretiker meinten - das Ende der Kunst bedeutete, sondern im Gegenteil als Vorläufer des 'White Cube' einen Ort für weiteres Geschehen offenlegte. "Die Leere ist nicht nichts", sagt der Phänomenologe Martin Heidegger in seinem Essay über den spanischen Künstler Eduardo Chillida. "Sie ist auch kein Mangel. In der plastischen Verkörperung spielt die Leere in der Weise des suchend-entwerfenden Stiftens von Orten" (3).

Um das Geschehen also, und nicht um die hegelianische Erkenntnis geht es dem Maler Herbert Maier mit seinen, im äußerst aufwendigen Prozess hergestellten Bildern. Denn angesichts einer digital verbreiteten Fülle von Wissen, dem es längst nicht mehr um den Wahrheitsgehalt geht, sondern das ausschließlich auf ein schnelles Funktionieren ausgerichtet ist, kann es nicht mehr die Aufgabe eines gemalten Bildes sein, sich an weiterer Produktion zweifelhafter Erkenntnisse zu beteiligen. Das gemalte Bild hat, sich auf die Bilder und Handlungen solcher Künstler wie Kasimir Malewitsch, Barnett Newman und Yves Klein besinnend, eine über dieser Produktion stehende Erfahrung zu bieten: Daß angesichts einer durch die Fülle erzeugten bodenlosen Leere etwas geschehen kann, was sich dieser Leere stellt.

(1) Kazimir Malevic, *Sobr. socinenij*, T.1, Moskva 1995, S. 273

(2) Jean Francois Lyotard, *Der Augenblick, Newman*, in: ders; *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*, Berlin 1986, S. 16

(3) Martin, Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, S. 12