

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-

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 Kopfenden 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)

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 Farbgeläser 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 weitet. 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.“

„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 jüngerem 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“

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).

„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-



aus der Serie: „Gedächtnis der Dinge/Schichtkörper“ | 1994
Aquarell | 200x125 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 – „lusto 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

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, aufgehellte 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 Wierparts: 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

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 („*Photopsis*“, 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

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“-Beziehungsglechts keine allzu große Überraschung – aber doch ein Wagnis angesichts der enormen Tradition, in der die Porträt- und die Lasurmalerei 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