

Hannover am 15. Oktober 1999

Die stärksten Antriebe und Energien bezog die moderne Kunst aus dem Widerspruch. Sie widersprach der Mimesis, dem zentralperspektivischen Weltbild, aller Geschichte und lieb gewonnenen Ästhetik, dem Kunstbegriff als solchem. Irgendwann im Verlauf unseres Jahrhunderts mußte sich freilich die Frage stellen, wie diese Kunst mit sich und ihrer Geschichte umgehen würde: Ob sie sich selbst, ihren Widerspruch, ihre Tradition und Ästhetik heiligsprechen oder die Kraft und Freiheit auch zum Widerspruch gegen sich selbst entwickeln würde. Im Pariser Nachkriegsmilieu hat die informelle oder tachistische Malerei ihre große Stunde. Sie signalisiert chaotischen Neubeginn. Ausbruch aus der - äußeren - Realität, Destruktion des Formgefüges, Primat einer inwendigen Optik. Das Bild wird als psychographisches Ereignis interpretiert. Diese radikale Subjektivierung der Malerei blieb auffällig lange in mythischen Vorstellungen befangen, im motivischen Hilfsbegriffen und Metaphern des Ursprünglichen, Magischen, Erdhaften, Wachstümlichen und Kosmologischen. Solcher Rückzug, das Leben in einer Gegenwelt, war für die Künstler der dreißiger und vierziger Jahre, die sich im gefährlichen Widerspruch zur Diktatur befanden, wohl unentbehrlich. Die Restinhalte verführten die Interpreten nach dem Krieg zu trunkener Mythenpoesie, zum zeitvergessenen Romantisieren, das in den sechziger Jahren zur Hauptzielscheibe für Kritiker und Entzauberer wurde. (So kürte Hans Platschek 1964 Ernst Wilhelm Nay zum „abstrakten Idol des deutschen Kunstspießertums“.) Nach dem Abebben des Mythos, nach dem Verschwinden des Existentiellen wird in den siebziger Jahren der Blick des Betrachters auf den Umgang mit dem Farbmateriale der Bildoberfläche gelenkt. Das Verfahren der Bildbeobachtung, der mikroskopische Blick auf die stoffliche Beschaffenheit des Gemäldes, ist

mittlerweile zu einem verbreiteten Bedürfnis der Kunstbetrachtung geworden. Man fühlt sich an Svetlana Alpers erinnert, die am Beispiel der Rembrandt-Forschung gezeigt hat, wie befreiend von dem Druck einer überfrachteten Deutungsgeschichte sich der Blick auf das Handwerk des Maleres erweist. Aber auch hier ist die Kritik nicht fern: Maltechnisches Können wird dem Künstler als verabsolutierte Perfektion ausgelegt. Man unterstellt den informellen Künstlern Monotonie und eindimensionale Harmlosigkeit, billige Selbstgefälligkeit und einen l'art pour l'art-Standpunkt.

Um mit dem Berliner Maler Hödicke zu reden: Herbert Hundrich ist trainierter Tachist und aus seinem Faible für die lyrische Abstraktion, für die „art informell“ hat er nie einen Hehl gemacht. Keine Frage, auch Hundrich lenkt das Auge des Betrachters auf den Umgang mit dem Farbmateriale, doch fehlt der hedonistische Kitzel einer Farbautonomie, auf die die oft so selbstgefälligen Befreiungsgesten des tachistischen Flügels abzielen.

Die hier ausgestellten Arbeiten erscheinen von so großer Vielschichtigkeit, als ob sie ganz unterschiedliche Emotionen binden wollten und doch dem Rationalen Platz geben, als ob sie sich naturhaft ereignen und doch von größtem Kalkül durchzogen sind. Man meint, daß die Alchimie der Farben durch Instinkt und Wissen beherrscht wird, daß Erfahrung und Experiment sich ständig begleiten. Sicherheit aus Spontaneität und Reflexion.

Was zunächst in einem Arbeitsgang an optischem Bestand dargeboten wird - ob amorphe Flecken, Farbspritzer, Sudelschlieren oder Rinnsale - ist nicht syntaktisch geordnet, ist „noch nicht Form“ und bietet die Möglichkeit und Offenheit zur Strukturierung. In Anlehnung an Gantners Begriff der Präfiguration könnte man an diesem Punkt des Arbeitsprozesses von einer „prämorphen“ Malerei sprechen, die gekennzeichnet ist durch eine deutlich sichtbare Pinselführung, welche gepaart mit starker Farbigkeit ein Erleben von Unmittelbarkeit erzeugt. Es ist ein steter Wechsel zwischen Aufbau und Zerstörung, d.h.: Formen werden langsam entwickelt, entstehen durch Addition,

Kombination, durch automatisches Wachstum. Bestimmend ist bei allen informellen Spuren die Dominanz einer vertikalen Ausrichtung. Diese vorherrschende Prinzip der geordneten Wiederholung von ungefähr gleichartigen Farbspuren kann der veranschaulichenden Formgebung verschiedenster Ideen dienen. Es nutzt die Spannung zwischen der Farbwahrnehmung und der Ordnungswahrnehmung auf zweifache Weise. Zum einen wird unter Betonung der ordnenden Struktur die Sinnbedeutung des einzelnen Elements außer Kraft gesetzt und so für darüberhinausweisende Erfahrungen freigemacht. Dies geschieht, weil mit der Wahrnehmung jedes Einzelelementes keine wesentlich andere als die ohnehin schon erwartete Information verbunden ist und also nichts Neues mitgeteilt wird. Diese Redundanz ermöglicht es, das Wahrgenommene durch eigene Vorstellungen zu ergänzen. Zum anderen kann durch das Serielle auch die Wahrnehmung des Einzelelements betont werden, wenn es leicht aus der Ordnung gerückt wird. Die vertikalen Farbspuren wiederholen sich nicht, sondern kontrastieren hinsichtlich Farbklang und Farbauftrag, Größe und Struktur der Formen. Der Duktus der Spuren verweigert somit eine Einheitsbildung im Sinne traditioneller Komposition. Der vertikale Farbstrich, das bedeutet zunächst: Das dem Künstler von der Renaissance bis heute gewonnene Vorrecht, seine Handschrift zur Schau zu stellen. Die vertikalen Streifen können pastos als martialische Einschnitte erscheinen, ihre Dicke variieren - können aber genau so ihr eigenes Vergehen vorweg realisieren, indem sie fragil und spröde in der darunterliegenden Farbmaterie verschwinden.

Wir haben uns daran gewöhnt, Bildern bestimmte Botschaften abzuverlangen, so als sei das Bild selbst gar nicht vorhanden und diene lediglich dazu, uns die gewünschte Mitteilung zu machen. Von den Künstlern selbst sind solche Vorstellungen sehr früh hinterfragt, ja abgelehnt worden. Seit Generationen gibt das berühmte Wort von Maurice Denis das Credo der formbewußten modernen Kunst ab: „Man erinnere sich, daß ein Bild - bevor es ein Schlachtroß, ein Akt

oder irgendeine Anekdote ist - wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche ist.“

In diesem Sinne ist Malerei nicht das Medium, sondern wesentlicher Inhalt der Kunst Herbert Hundrichs. Er glaubt an sie, und das heißt soviel wie: Er glaubt daran, daß der Geist auch in der Farbe lebendig ist. Das Informelle bleibt kein technischer Trick und keine Desperadogeste wie manchmal im amerikanischen „Action Painting“. Vielmehr handelt es sich auch auf einer Ebene um einen kontemplativen Vorgang, bei dem, so sieht es aus, der Maler dem Bild, sozusagen als einem Gegenüber, Vorschlagsrechte einräumt. Für diese Art Malerei ist die Farbigkeit bzw. die Nichtfarbigkeit von entscheidender Bedeutung, da sie eng mit der Dominanz des Materials verbunden ist. Man vertraut auf die natürliche Färbung der Substanzen und spricht sich dagegen aus, die Leinwand mit kunstvoll-künstlichem Farbstoff zu bedecken. Trotz der vertikalen Grundstruktur hat Hundrich eine subtile Variationsbreite entwickelt, die sich zwischen großer räumlicher und äußerst komprimierter Flächenstruktur der Farbe bewegt. Durch den Vorgang des Malens entstehen Diagramme der inneren Gespanntheit, entstehen Psychogramme der Existenzbestätigung, ja sogar der Existenzbewältigung. Bei Walter Benjamin findet man die Überlegung, daß nicht nur der Mensch mit Sprache ausgestattet ist. Weil Gott nämlich die Dinge, oder besser: die Natur durch Worte geschaffen hat, besitzen auch sie ihre Sprache und dadurch ihre eigene Geschichte. Da die Totalität der Natur im Kunstwerk nicht faßbar ist, lassen sich unter der Maxime „Geschichte der Natur, Geschichte der Dinge“ nur Fragmente, Ausschnitte oder Episoden behandeln. Ein Baum, ein Grashalm, Steine, eine Dämmerung etc. Doch resultiert aus dem bildnerischen Prozeß der Näherung und der Nichtfaßbarkeit eine Kontinuität des Begehrens, die letztlich auf eine Beherrschung der Natur verzichtet. Trotz der abstrakten Ausprägung seiner Werke geht es letztlich um eine Auseinandersetzung mit der Natur - d. h. der enge Kontakt Hundrichs zur Natur ist die Grundlage seiner Arbeit. Zu dem Verhältnis von Abstraktion von

Natur eine einfache Geschichte: Wenn die spanische Plastikerin Susana Solana ihren Kindern nahebringen will, warum der eine Künstler solche und der andere andere Skulpturen schafft, dann erzählt sie ihnen immer wieder lachend die Geschichte von Alexander Calder und Alberto Giacometti, die zusammen einen Waldspaziergang machen: Als sie aus dem Wald wieder herauskommen, behält Giacometti die Vertikalität der Bäume und die Atmosphäre, Calder dagegen aber die Blätter und ihre Beweglichkeit im Wind im Gedächtnis. Der Wald ist derselbe, nur jeder sieht ihn anders. Bezeichnend an dieser Geschichte ist aber, daß die Künstlerin von etwas Gesehenem ausgeht, von einem Erlebnis. Wie geht nun Herbert Hundrich durch diesen fiktiven Wald, wie nähert er sich der Natur?

Evident ist, daß der Betrachter Spontaneität erfährt, die sich weniger auf die gemalten Objekte als auf ihre Wahrnehmung bezieht. Aus der „Innenaufnahme“ wird eine „Außenaufnahme“. Zwar steht im Zentrum eine „Expression“, doch werden von diesem Punkt aus die unterschiedlichsten Richtungen eingeschlagen. Der Rückzug auf das rein Malerische bietet die Chance statt eines neuen Stils eine Vielzahl von Haltungen zu entwickeln:

- 1.) die Präzision des Bildaufbaus und die flächige Farbbehandlung können eine Statuarik und Monumentalität erzeugen.
- 2.) Andere Farbflächen wirken wie flüchtige Chiffren, geschult an einem gegenständlichen und abstrakten Expressionismus gleichermaßen. Die Leinwand ist ein bis an den Rand füllendes und bewegtes Bildgefüge. Es betont die Flächigkeit und autonome Räumlichkeit des Bildes und nimmt in seiner überflutenden Fülle zugleich Bildprinzipien des Actionpainting auf. Von vornherein wird die klassische Problematik von Figur und Grund dadurch gelöst, daß Linie, Fläche und Farbe völlig gleichwertig nach ihren bildnerischen Gesetzmäßigkeiten gehandhabt werden. Den Unterschied zwischen Abstraktion und Realistik gibt es bei Hundrich von Anfang an nicht.

Der scheinbare Widerspruch zwischen streng abstrakten Formen und hoher Emotionalität, zwischen kühler Konzeptualität und großer Sinnlichkeit für Farben, zwischen schwebender Immaterialität und sichtbaren, tastbaren Arbeitsspuren sind ein weiterer Aspekt für die hermetische Fülle dieser Malerei. Hundrich fragt nach der Konstitution von Form und ihrem räumlichen Verhalten, ihrer Korrelation zu anderen Formen, ihrem Bezug zum Ort des Erscheinens und dem zum Betrachter, fragt nach der Notwendigkeit von Sichtbarkeit überhaupt wie nach der Grenze des visuell Verkraftbaren, fragt nach der erzählerischen Mitteilungskraft des 'gegenstandslosen' Bildes. Die dringlich faßbare Welt soll demnach nur als die momentane materielle Gestalt einer universellen Energie durch Farbe in Erscheinung treten.
