

## **Holger Schmidhuber - Malerische Variationen über das Unsichtbare**

Die Serie der Gemälde, die in diesem Buch zusammengestellt ist, trägt den Titel „unsehbar“. Der Begriff ist eine Wortneuschöpfung des Künstlers und man merkt ihm das Bemühen an, einen Begriff für ein Phänomen zu finden, das irgendwo zwischen den bekannten Worten „sichtbar“ und „gesehen“ schwingt. Unsehbare Bilder sind solche, die zwar existent sind, die aber zu sehen den Augen nicht möglich ist. Unwahrnehmbar sind sie deswegen noch lange nicht, wie wir gleich erkennen werden. Sind die Augen geschlossen, so sehen wir selbstverständlich nichts mehr von der Welt, die sich außerhalb unseres Körpers befindet. Der Sehsinn ist die einzige menschliche Sinneswahrnehmung, die bewußt abgeschaltet werden kann. Dies geschieht dadurch, dass wir die Augen schließen. Mit dem Lidschlag verbinden und trennen wir tatsächlich unser Sein mit den Bildern, die für uns die Welt sind.

Was heißt es, wenn Bilder Gestalt annehmen?

Eine tragische Kunstgeschichte kommt mir in den Sinn, die tatsächlich so gewesen ist, auch wenn sie unglaublich klingt. Der Maler Emil Nolde hat in seiner Zeit der Verfolgung durch den Nationalsozialismus Bilder geschaffen, die er die „ungemalten Bilder“ nannte, weil er sie erst nach dem Zusammenbruch der Diktatur verwirklichen konnte. Nolde bewahrte seine Bilder jahrelang im Gedächtnis auf und selbst dann, als sie Gestalt angenommen hatten, mussten sie weiterhin die Bürde der Vagheit tragen: ungemalt, das ist so, als ob man sie besser nie gemalt hätte!

Das Malen ist ein Vorgang, ein geistiger Prozess, der in eine handwerkliche Verrichtung mündet. Es ist das Zusammentreffen eines Menschen mit dem Material der Welt. Malen dürfte eine sehr urmenschliche Geste sein. Neben dem Zeigen mit dem Finger, das die Mittelbarkeit zwischen dem Ich und der Welt symbolisiert, ist das Malen wahrscheinlich die zweite Geste des zivilisierten Bewußtseins gewesen, das seine Spur in dieser fremden Welt hinterlassen wollte: Ritzzeichnungen und Spuren von Kohle an den Wänden der urzeitlichen Höhlen. Der Mensch begreift, indem er greift. Gleichzeitig greift er ein in ein fertiges System, das er mit seinem Griff verändert. Das Malen ist daher ein massiver Eingriff in zweierlei Hinsicht. Erstens erzeugt es ein höchst unwahrscheinliches, widernatürliches Ding, zweitens ordnet es Dinge aus der Welt in neuen, sonderbar künstlichen Rastern und Flächen an. Jeder Maler und jedes Bild trägt dazu bei, die Anzahl der unwahrscheinlichen Oberflächen in der Welt zu vermehren. Es stellt sich sofort die Frage, ob die Welt und die Menschen tatsächlich etwas davon haben. Wo also liegt der Nutzen solchen Tuns? Gemälde sind bezeichnete, also informierte Oberflächen, die Vergnügen bereiten, weil sie eben so sensationell anders sind als Alles, was auf der Welt existiert und Alles, das wir Menschen mit den Augen aufnehmen können. Die Sensation setzt selbstverständlich die Ausgrenzung und die Differenz voraus. Das heißt, wir müssen die Bilder als etwas Ausgesondertes und als etwas Anderes unterscheiden können, von der chaotischen Vielfalt aller Dinge, die uns umgibt. Wahrscheinlich ist im Gefüge und im System der Ordnung der Bilderwelt die Ursache dafür zu finden, dass wir Bilder mit Vergnügen betrachten. Sie nehmen uns die

schwere Arbeit ab, mit den Augen Ordnung in die Welt zu bringen, damit wir überhaupt überleben können. Bilder machen es uns einfach, denn sie sind bereits vorsortierte und vorgeordnete, streng begrenzte Felder, die wie eine Spiegelung des Denkens arbeiten. Daher sind Bilder Spiegel desjenigen Denkens, das zu ihrer Entstehungszeit aktuell gewesen ist. Können wir daraus ableiten, dass Bilder demzufolge auch Ableitungen des Gesehenen sind? Natürlich nicht, denn die materialisierten Artefakte, denen wir mangels eines besseren Wortes die Bezeichnung „Bilder“ gegeben haben, stellen auch alle jene Phänomene dar, die ausschließlich in der Phantasie vorkommen. Gesehene Bilder, wiedergesehene Bilder, noch nie gesehene Bilder und alle jene Eindrücke, die etwas Bildhaftes in sich tragen: sie alle sind vereint im Prozess des Malens. Sie werden realisiert im Vorgang der Bildentstehung.

Paul Cézanne pflegte zu sagen, dass er „auf das Motiv“ ginge, wenn er sich vor die Landschaft stellte um zu malen. Doch das Malen selbst nannte er „realisieren“ um zu verdeutlichen, dass es ihm nicht darum ging, das Gesehene auf der Malfläche zu verdoppeln, sondern vielmehr darum, aus den einzelnen Seheindrücken ein neues Artefakt aus hunderten oder tausenden von einzelnen Farbflecken zusammen zu setzen. Cézanne analysierte das Motiv und gestaltete es neu als ein Pasticcio aus einzeln neben- und übereinander gesetzten Farbflecken. Ein Teppich aus Farben verwob sich zu einem ganzen Seheindruck, der doch weitaus mehr war als die Wiedergabe einer Landschaft oder eines Stillebens.

Holger Schmidhuber realisiert ebenso Bilder, die ihm vor Augen standen, doch diesen Begriff gilt es sehr genau zu hinterfragen, denn obwohl ihm die Bilder vor seinen Augen erschienen, könnte kein Betrachter sie jemals in der Natur wiederfinden. Hierin unterscheidet sich sein Realisieren von dem Cézannes. Wir befinden uns in einer Zeit des Überganges vom analogen zum digitalen Bildzeitalter und Walter Benjamin hat bereits 1936 in seinem berühmten „Kunstwerk“-Aufsatz folgende Beobachtung gemacht, die auf Schmidhubers Malprozess anwendbar ist: „Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption (...) bewältigt.“<sup>1</sup> Am Beginn einer neuen Epoche, die das Immaterielle als Leitfigur vor sich her trägt, muss sich ein ernsthafter Maler fragen, wie sein Medium auf diese Herausforderung antworten kann. Schmidhuber findet zwei Antworten, die auf den ersten Blick nicht zusammenpassen. Einerseits vermeidet er peinlich genau die malerische Handschrift, den Duktus, wie man die Pinselführung nennt, und die Spur des Farbauftrages, um dann umso heftiger die Anwesenheit des Künstlers in die unberührte Oberfläche einzugraben - dies ist die materielle Seite seiner Malerei und die erste Antwort. Die zweite ist der waghalsige Versuch, eine Ikonologie selbstreferenzieller Sinnesreize aufzubauen.

#### Atlas der Neuronen

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt M. (Suhrkamp) 1977, S. 41

Diese Bilderserie ist der Beginn eines Kartenwerks, eines Atlanten aus Ansichten, welche medizinisch betrachtet nichts sind als physikalische oder chemische Nervenimpulse, deren Ursachen niemand jemals ergründen wird. Ja es stellt sich sogar die Frage, ob dem Maler selbst die Bilder vor Augen standen, oder ob sie nicht reine Sinnestäuschungen sind. Die Tatsache, dass er ein Skizzenbuch benutzt, um jene höchst instabilen und flüchtigen Wahrnehmungseindrücke wenigstens im Groben festzuhalten, ist ein deutliches Indiz, das für meine Annahme spricht. Naturwissenschaftlich betrachtet malt Schmidhuber Nervenreize, die dadurch zustande kommen, dass er die Augen schließt. Wir sprechen über all die winzigen Zeitfragmente, die sich im Moment des Blinzeln erschöpfen, doch es geht auch um Fäden und Schlieren, die sich im Zustand der Übermüdung vor dem Auge zu bewegen scheinen. Wir könnten den medizinischen Bereich der Sehfehler anschneiden und über Grenzphänomene schreiben, die das Bewußtwerden des Unbewußten zum Inhalt haben, doch dies würde den Rahmen dieses Textes sprengen. Sinnesphysiologisch treffen am ehesten Gustav Fechners wahrnehmungstheoretische Gesetze aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu. Fechners sogenannte „Nachbildexperimente“ hatten gezeigt, daß die Wahrnehmung immer und notwendig ein zeitlicher Prozess ist und die Sinneseindrücke eines Betrachters immer von der vorhergehenden Reizfolge abhängen. Doch selbst diese Erkenntnisse helfen nicht sehr weit, denn wir wissen auch heute noch nicht, welchen Reizen der Maler ausgesetzt war, als er seine Bilder realisierte. Schmidhuber malt trotzdem keine Bilder, die er nicht sehen konnte – dies wäre banal, denn jeder Surrealist oder jeder Romantiker malte bereits solche Bilder – sondern ganz im Gegenteil: er malt Bilder, die ihm erschienen, die ihm sein Nervensystem als Sinneseindrücke signalisierte. Als Text oder als Musik erscheinen sie nicht, sondern als visuelle Muster, die so und nicht anders auftauchen. Wir haben keine andere Wahl, als ihnen den Namen Bilder oder Bildeindrücke zu geben, obwohl sie etwas ganz anderes sind, für das wir keine Worte haben. Der delikaten Materialität der Farbfläche steht somit die Immaterialität entgegen, die die Ursache ihrer Entstehung ist. Vielleicht ist der Begriff des Undarstellbaren relativ nahe an dem Phänomen, das ich hier zu beschreiben versuche. Einge Sätze des französischen Philosophen Jean-Francois Lyotard aus einem Aufsatz über das Immaterielle helfen ein wenig weiter: „Es gelingt nicht, das Absolute darzustellen – darin liegt die Unlust; doch man weiß, daß es dargestellt werden muß und dass das Vermögen der Empfindungen oder der Bilder über das Sinnlich-Wahrnehmbare (das Bild) das darzustellen hat, was die Vernunft begreifen kann.“<sup>2</sup> Das Auge sieht und die Vernunft, also der Geist, begreift, dies wollte Lyotard sagen, doch Schmidhubers Malerei beweist, dass auch der umgekehrte Weg möglich ist: der Geist sieht und das Auge begreift. Die Diskrepanz zwischen Authentizität (Originalität) und Reproduzierbarkeit wird damit offensichtlich. Schmidhubers Bilder sind das Gegenteil von Fotografie, weil sie medial nicht reproduzierbar sind. Sie brauchen die Konfrontation des Direkten, das Seherlebnis des Unmittelbaren, eben den Geist der hinter die Oberflächen sieht und dann den mikroskopischen Ausschnitt aus dem Strom der vor dem Geist vorüberziehenden Bilder festzuhalten vermag.

---

<sup>2</sup> Lyotard, Jean-Francois u.A.: Immaterialität und Postmoderne, Berlin (Merve) 1985, S. 99

### Abgefallene Oberflächen

Der Künstler benutzt das klassische Leinöl als Haftmittel, das er aufsprüht, nicht aufpinselt und dann werden die Pigmente darauf gesiebt – Schicht für Schicht. Die Pigmente stehen an der Oberfläche. Farbpartikel von Insekten wie z.B. Schmetterlingsflügel, kommen mir in den Sinn. Auch deren Pigmente haften auf den Oberflächen, auch sie leuchten in der Sonne wie von innen heraus und auch sie verhalten sich wie Staub. Wenn man sie berührt, dann zerstört und verletzt man das Tier – es wird sterben. Solche Pigmentbilder sind sehr verführerische Gebilde, schillernde oder samtig tiefe Oberflächen, die uns dazu reizen, sie zu berühren, doch wenn wir dies tun, so zerstören wir sie. Sie sind nah und fern zugleich: nah für das Auge und fern für die Hand. Mit dieser Eigenschaft unterscheiden sie sich aber auch von der Skulptur, denn diese verlangt das haptische Begreifen. Schmidhubers Bilder vollziehen sich im Erscheinen der Oberfläche, die die ganze Last der komplexen inhaltlichen Thematik, aber auch der formalen Ästhetik tragen muß.

Während des Vorganges der Pigmentauftragung entsteht eine große Menge an abgefallenem Pigment – an „Abfall“ müsste man sagen - und nur die Pigmentniederschläge bleiben haften, die das Öl an sich bindet. Es hat etwas zu tun mit Schnee, der lautlos fällt, vielleicht auch mit Staub, der sich täglich unbemerkt tonnenweise auf die Erdoberfläche senkt. Staub ist ein Zeichen der Unberührtheit und gleichzeitig ein Zeichen für die vergangene Zeit. Diese Bilder sind somit Symbole der Ablagerungen von Zeit.

### Trügerische Landschaften

Sehen diese Bilder so aus wie etwas anderes, können wir sie mit Objekten vergleichen, die bekannt sind? Kurzum: womit sind sie ähnlich, damit wir wenigstens einen Rettungsring haben, der uns dorthin führt, wo wir wieder den sicheren Boden des Bekannten unter den Füßen haben. Doch hier ist Vorsicht geboten, denn die Kategorie der Ähnlichkeit ist eine trügerische Falle, denn wer entscheidet darüber, was als ähnlich gilt und was nicht? Stellen wir diese Frage besser nicht und betrachten wir lieber die Komposition.

Die Kompositionen, wenn wir überhaupt im klassischen Sinne davon sprechen können, bestehen bei allen Bildern durchgehend aus horizontal übereinander gestaffelten Streifen. Zwischen diese unterschiedlich breiten Streifen sind andersfarbige Linien gezogen, welche die Farbstreifen trennen. Bei manchen Bildern treten sie als markante, deutlich sichtbare Balken auf, bei anderen sind sie so fein ausgeführt, dass sie erst auf den zweiten Blick auffallen. Wir sind es gewohnt, horizontal geteilte Bilder mit dem Sujet der Landschaft zu verbinden, aus dem einfachen Grund, weil die horizontale Linie, die parallel zum unteren Bildrand verläuft, mit dem Begriff des Horizonts verknüpft wird. Jene legendäre Horizontlinie markiert in der Frührenaissance mit Leon Battista Albertis Erfindung der Zentralperspektive nicht nur einen genau definierten Betrachterstandpunkt, sondern sie konstituiert einen imaginären Bildraum, der sauber unterscheidet zwischen vorne und hinten, also zwischen Nähe

und Ferne. Dieses System des Bildaufbaus ist zu einem geradezu dogmatischen Sehdiktat geworden, dass es sogar funktioniert, wenn die gemalten Sujets gar keine Abbildungen von konkreten Dingen sind, sondern reine gegenstandslose Farbfelder.

Schmidhuber bildet in diesem mimetischen Sinne wirklich nichts ab – und doch evozieren und provozieren seine horizontal gelagerten Bildaufbauten immer wieder die Landschaft. Imaginäre Landschaften zwar, wie sie heute längst jedes grafische Computerprogramm und jedes Computerspiel erzeugt, aber immerhin meint man, Wasserflächen, Spiegelungen, Wüsten mit spärlicher Vegetation, Schneeflächen mit Grasbüscheln, Steppenbrände und Vulkaneruptionen wahrzunehmen. Die künstlichen Horizonte sind die Ursache dafür, dass wir seine Malereien als räumlich, ja als geradezu tief gestaffelt sehen wollen. Dies alles ist natürlich eine Täuschung der Zuordnung, ein zwanghaftes Erkennenwollen eines benennbaren Dings, das uns einen Anhalt gibt, einen Angelpunkt zu jener Welt, in der wir leben und die wir kennen. Tatsächlich gibt es aber nichts, was eine Referenz zur Darstellung materieller Dinge haben könnte. Diese Gemälde sind schlicht und einfach gegenstandslos.

Kunstgeschichtlich von einer anderen Warte aus betrachtet könnten wir Schmidhubers Gemälde in die Tradition der Colourfield-Malerei stellen. Die großen amerikanischen Maler Ad Reinhard oder Mark Rothko kämen ins Spiel. Der abstrakte Expressionismus seit den späten 1940er Jahren, die informelle Malerei, die lyrische Abstraktion und der Tachismus, das ganze Vermächtnis dieser Kunstgeschichte der Malerei liegt natürlich als historische Basis unter jeder Wieder-Erkennnis, denn die Bilder dieser Traditionslinie sind weltbekannt. Doch Holger Schmidhubers Bilder sind keine monochromen Farbfelder, sondern es sind eher Farbraumkörper und somit den Kissenbildern Gotthard Graubners näher als den Werken Mark Rothkos oder Barnett Newmans. Neben Graubner gibt es einen zweiten amerikanischen Maler, nämlich Cy Twombly, der mir in den Sinn kam als ich die gezeichneten oder geritzten Linien, Krakelüren, Einritzungen zum ersten Mal gesehen hatte. Natürlich ritzt Twombly nicht in seine Bilder, sondern er schreibt Worte darauf, er zeichnet scheinbar linkische Figuren und verschlüsselte Gestalten, die nur zum Teil lesbar und entschlüsselbar sein sollen. Genau diese Geste der vorsichtigen, zarten Berührung der Bildoberfläche, die sehr genau weiss, dass jeder Eingriff unwiderbringlich über Gelingen oder Verlust des Bildes entscheiden kann, die entdeckte ich auch bei Schmidhuber. An dieser Stelle kommt auf einmal das Tun des Bildhauers in den Sinn, der von seinem Material etwas wegnimmt, um die Form zu schaffen. Er kann nichts mehr dem Stein hinzufügen, das Weggeschlagene ist für immer verloren. Schmidhuber kann ebenso wenig korrigieren – jede Linie, jede Bewegung des Schabers oder eines anderen feinen Werkzeuges schreibt sich gnadenlos und für immer genau so in die flüchtige Farbhaut ein. Dieses Tun ist wie eine negative Form der Tätowierung, die die Farbe nicht in die Stiche hineinspritzt, sondern sie aus der Oberfläche herausholt. Das Bild verläßt in diesem Moment die Zweidimensionalität und wird zu einem Objekt – einer plastischen Gestalt, mit den Eigenschaften des geschnitzten oder steinernen Reliefs.

Analysieren wir noch einmal genau, was es bedeutet, wenn die Arbeit der Hand zum Einsatz kommt. Sie trifft eine Oberfläche, die in vielen mühsamen Schritten und Stufen aufgebaut wurde und so wie

sie vor dem Künstler liegt, bereits fertig sein könnte. Die im wahrsten Sinne des Wortes von der Hand unberührte Bildoberfläche wird verletzt. Der Vergleich mit der Verletzung legt die Verwandtschaft zur Wunde nahe. Der Schnitt und der Kratzer in die Haut, die der Künstler vollzieht, sie bewirken das Aufklaffen der Wunde, die man in Erinnerung des Schmerzes ungerne betrachtet und in die man nie mit Vergnügen und Wohlgefallen schaut. Holger Schmidhubers „Bildwunden“ sind indessen die Ritze und Spalten, durch die man unter die Oberfläche der Bilder schauen kann. Der Einblick in die geöffnete Oberfläche bietet den Betrachtern die einmalige Chance, die Schichten darunter zu finden. Das, was überlagert und verdeckt war von der blendenden und schillernden Oberfläche, die sich überdeutlich in den Vordergrund drängt, die von sich behauptet, alles zu sein, dies tritt nun als das Eigentliche des Bildes hervor und ein anderes Bild erscheint. Das Aufkratzen legt gleichzeitig die Geschichte des Bildes offen. Daher ist es mit der Arbeit des grabenden und schabenden Archäologen vergleichbar, der die Schichten und Ablagerungen der zu Materie gewordenen Zeit abtragen muß, um zu seinen Funden zu gelangen. Selbstverständlich ist der Fund die Sensation, auf die der Forscher hofft. Auch Holger Schmidhuber ist ein solcher Forscher, der mit Spannung und Bangen darauf wartet, was die Grabung in der Pigmentschicht zu Tage fördert, denn es ist zum Teil Zufall dabei, an welcher Stelle, mit welcher Intensität und mit welchem Werkzeug er arbeitet.

#### Trügerische Passage

Erinnern ist ein Vorgang des Bewußten, aber die Bilder, die sich Schmidhuber in Erinnerung rufen möchte, stellen sich dem Gedächtnis bestenfalls wenige Sekunden lang dar. Es sind eigentlich Spuren von Bildern, Seh-Fragmente, ganz kurze Blitze aus einer anderen Welt – einer anderen Raum-Zeit, die trotzdem mit und durch den Körper des Künstlers hier in unserer Welt anwesend gewesen sind. Es sind keine Trugbilder, keine optischen Täuschungen und Halluzinationen – oder vielleicht doch? Auf jeden Fall sind es Bilder, die das Auge nicht sehen kann und die nie von außen nach innen gelangten. Die Passage durch die Blende der Pupille und die Beugungen der Augenlinse erzeugen den Eindruck eines Bildes von der Welt dort draussen, doch Holger Schmidhubers Bilder haben nie diese Passage durchlaufen müssen.