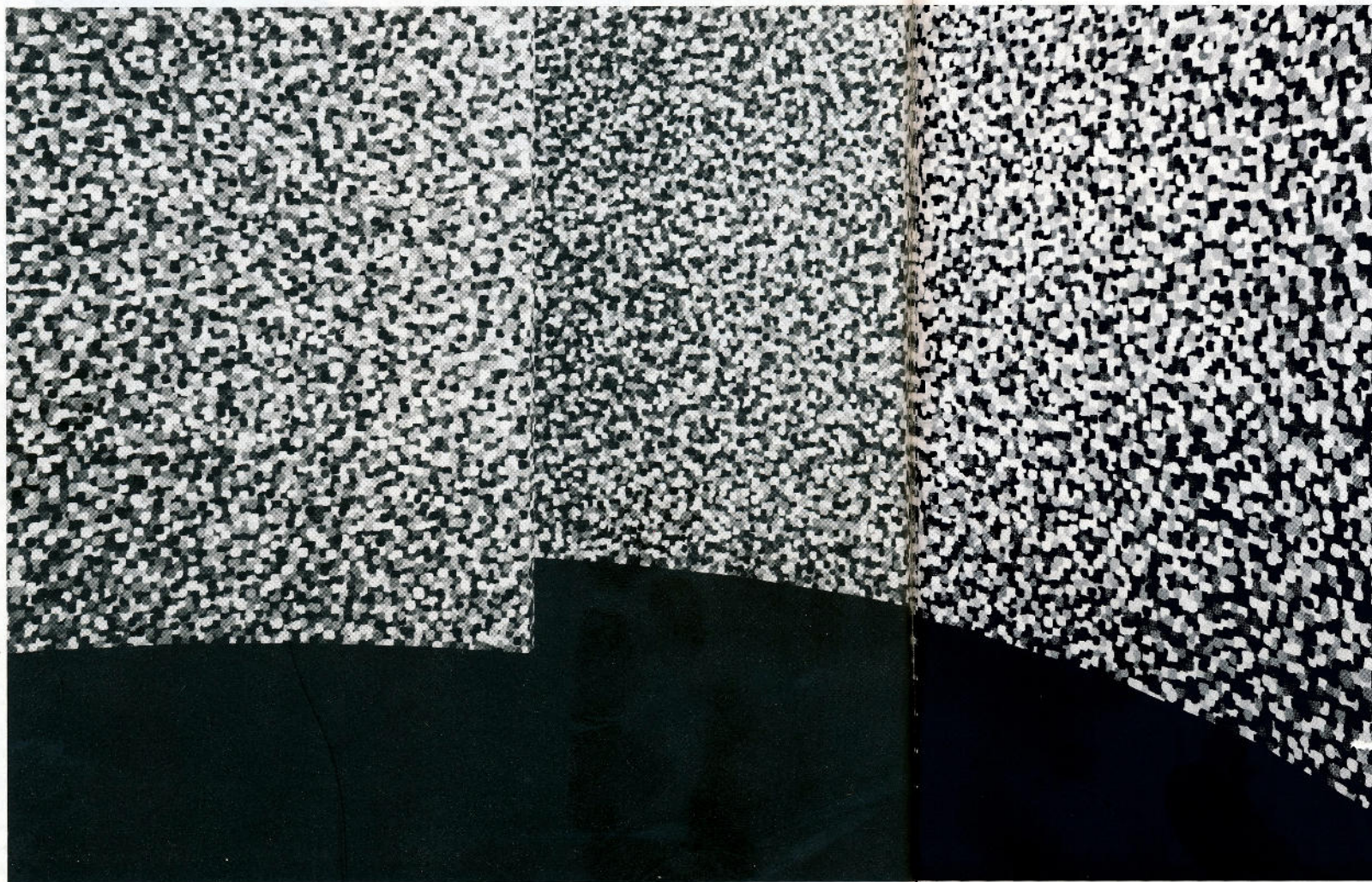


Verblindung

JÜRGEN RAAP ÜBER VOLKER HILDEBRANDT

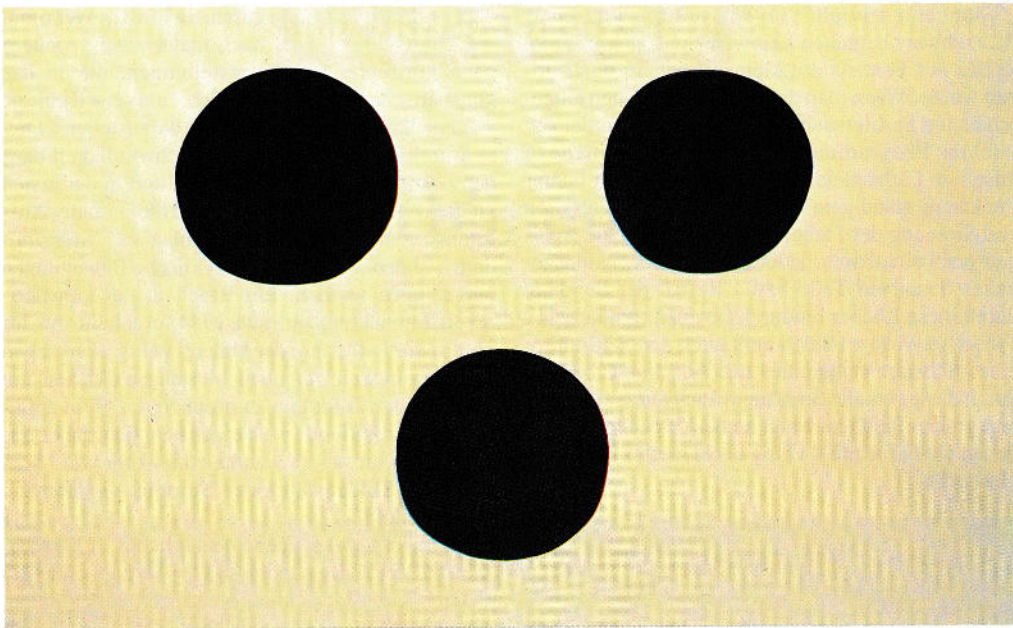


Concetto triviale" (1991) besteht aus einer schwarz bemalten Leinwand, die als ironischer Reflex auf Fontana mit kleinen Löchern durchstoßen wurde. Wenn man diese Arbeit vor einen eingeschalteten Farbfernseher stellt, bleiben von der optischen Programmmission nur noch nahezu kitschige Lichtspiele übrig: ein Aufblinken bunter Punkte in ständigem Wechsel von Konzentration und Streuung der Farbe, je nachdem, wie die wenigen noch sichtbaren, jedoch ihres Informationsgehaltes beraubten Teile bzw. "Reste" der Sendung durch diese Löcher hindurchscheinen. In ähnlicher Weise hat Volker Hildebrandt auch den Bildschirm eines Schwarzweißgerätes mit Acrylfarbe bemalt; durch diese gemalte Struktur mit schwarzen, weißen und grauen Punkten dringt an den "Leerstellen", an denen die Farbe nicht völlig deckt, helles Flimmern hindurch.

Der Einsatz von Farbe geschieht in allen Werkphasen Hildebrandts nicht nach malerischen, sondern nach konzeptuellen Fragestellungen, die in das künstlerische Bestreben münden, "universell gültige visuelle Strukturen zu finden und darzustellen". Diese korrelieren immer mit der Geschwindigkeit bzw. der Zeitdauer der Wahrnehmung, und in der ersten Hälfte der achtziger Jahre führte Hildebrandts Auslotung von "Zeitfragen" zunächst zu "Spiralbildern", in denen stellare und zyklische Bewegungen eingefangen wurden. Ein Bruch in der künstlerischen Entwicklung um etwa 1984 veranlaßte ihn, für rund anderthalb Jahre der Malerei völlig zu entsagen und statt dessen nur noch Messingschildchen mit eingravierten Bildtiteln zu produzieren. Rein zufällig und verblüffenderweise häuften sich dabei aus der TV-Kultur wohlbekannte Reizworte wie "Sendepause", "Bildausfall" oder "Störung, wir bitten um etwas Geduld".

Könnte es auf der Ebene persönlicher Befindlichkeit und der Ebene individueller Sozial- und Medienerfahrung tatsächlich einen psychokulturellen Zusammenhang geben zwischen dem Gefühl einer momentanen "Unfähigkeit zu arbeiten" und der wahrnehmungsdeterminierenden Wirkung der Bildvermittlung durch die elektronischen Medien? Da mag das Rezeptionsverhalten von Generation zu Generation unterschiedlich sein: Hildebrandt und ich wurden als Schulkinder vor dem TV als "Verdummungsinstrument" gewarnt und erfuhren die pädagogische Unterweisung, "doch lieber ein gutes Buch zu lesen". Jahre später plädierte noch Helmut Schmidt als Bundeskanzler gar für einen fernsehfreien Tag pro Woche, während heute TV und Video auch aus der Schul- und Museumsdidaktik nicht wegzudenken sind. Doch während unsere Großeltern am "Volksempfänger" noch genau hinhörten, haben im Zeitalter der Privat- und Kabelsender die Medien oft nur reine Kulissenfunktion. Ihre Ausstrahlungen werden oft eher beiläufig wahrgenommen wie die halbwegs dezente, manchmal auch penetrante Beschallung von Supermärkten und Einkaufspassagen oder wie jene Video- und Btx-Geräte, die in den Schalterhallen der Postämter und Banken stehen oder die im Kaufhaus Spots über einen neuen Teppichreiniger oder Küchenreiben ausstrahlen und damit den Marktschreier ersetzen, der früher diese Dinge im Eingangsbereich feilbot. Hildebrandts Haltung ist nicht medienfeindlich, sondern medienkritisch, und sie kulminiert in der These, daß der Umgang mit Medienbildern auch unsere Einstellung zur Malerei bestimme: Wer an die 90-Sekunden-

links: VOLKER HILDEBRANDT, Rosa Schnecke (Detail), 1986, Acryl/Holz, 3 x 7 m. Foto: Bernd Kirtz



VOLKER HILDEBRANDT, o. T., 1988, Acryl/Leinwand, 100 x 160 cm

Meldungen in den Nachrichtensendungen mit ihrer Komprimierung von Informationen gewöhnt sei, schaue sich im Museum höchst selten ein Bild länger an. Der Malereiboom der achtziger Jahre, speziell die Bewegung der "Neuen Wilden", habe dem TV-Prinzip Rechnung getragen: Diese Bilder wurden tatsächlich schnell und massenhaft produziert und distribuiert, und im Unterschied zu den klassischen Stilströmungen transportierten diese Bilder auch Metabotschaften, in denen die "Image"-Werte den eigentlichen Inhalten vorausgingen bzw. diese überlagerten. Dies konnte nur funktionieren, indem eine Annäherung der Vermarktungsstrategien im Kunstbetrieb an jene der Werbewirtschaft und der Medien stattgefunden hat.

Hildebrandt reagiert darauf mit einem bewußten Auslöschen von Information in seinen Bildern oder in deren Vorlage in Form realer TV-Programme oder von Zeitungsmaterial. Als er 1986 mit seinen "Bildstörungsarbeiten" begann, lehnten diese sich noch sehr deutlich an die Form des TV-Bildschirms an, der auch in den cartoonistisch-humoristisch angelegten Zeichnungen bis heute durchgängiges Motiv ist. Gleichzeitig übertrug er jene Flimmerpunktstrukturen, wie sie nach Sendeschluß oder bei Programmstörungen auftreten, auf Installationen in Räumen mit entsprechend ausgemalten Innenwänden. Höhepunkt dieser Arbeitsphase war das Projekt "Rosa

Schnecke" (1986/87 Kunstraum Wuppertal; Galerie Löhr, Mönchengladbach; Museum Mülheim/Ruhr) im Sinne einer "visuellen Überwältigungsstrategie". Da in einem quadratischen Raum mit solchen Punktmustern für den Betrachter die Ecken wahrnehmungsphysiologisch "verschwimmen", war die spiralförmige architektonische Anlage eines solchen Raumes mit sich radial verjüngenden Rundungen letztlich konsequent. Die Statik dieses Raumes wurde illusionistisch aufgebrochen, indem der Besucher durch Blendungen und Überblendungen, durch Nachbilder und Flimmerkontraste das anezogene Bezugssystem zur Raumorientierung, die Entfernungen zwischen den Wänden und damit die gesamte Dimensionierung des Raumes nicht mehr kognitiv einsetzen und einschätzen konnte: Die Punkte schienen zu tanzen und zu flackern.

Keine Anhaltspunkte

Derlei Irritationen erzielt Hildebrandt auch in seinen Tafelbildern mit Punktstrukturen in verschiedenen Größenvarianten, mal in pointillistischer Manier, mal als Flecken in unterschiedlichen Grauwerten aufgetragen. Wie bei den eben erwähnten Raumarbeiten sollen auch hier auf der formatmäßig begrenzten Fläche die "chaotischen Strukturen" kein



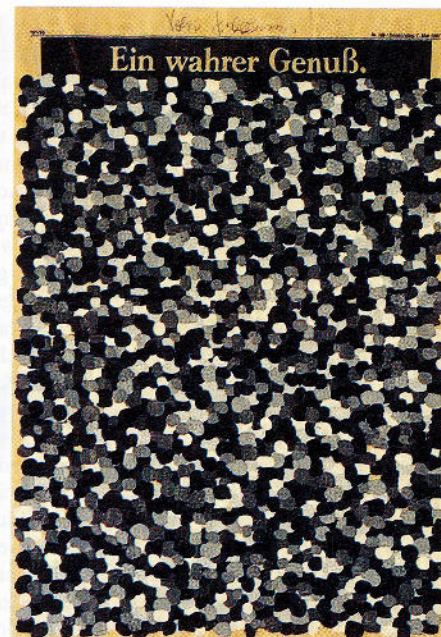
VOLKER HILDEBRANDT, Ecke, 1988, Acryl/Holz, ca. 138 x 100 x 40 cm



VOLKER HILDEBRANDT, Der neue Realismus, 1986, Mischtechnik/Karton, 65 x 50 cm. Foto: Bernd Kirtz



VOLKER HILDEBRANDT, o.T., 1987, Acryl/Leinwand, 180 x 120 x 7 cm



VOLKER HILDEBRANDT, Ein wahrer Genuß, 1987, Acryl/Zeitung, 46,5 x 31,5 cm

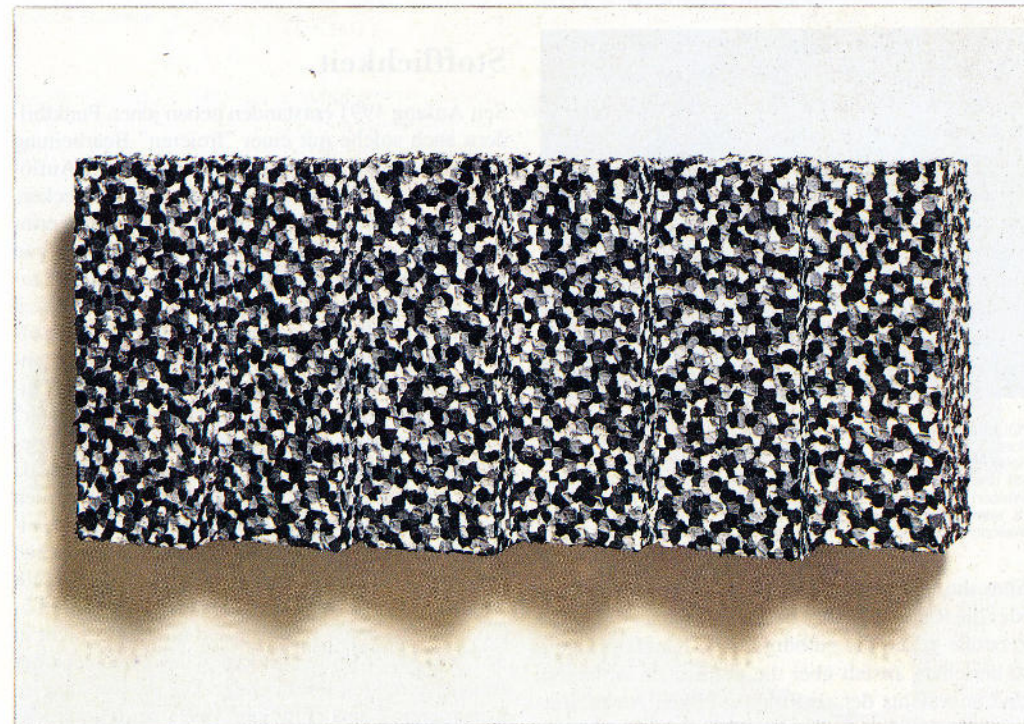


VOLKER HILDEBRANDT, o. T., 1989, Acryl/Leinwand, 220 x 170 cm

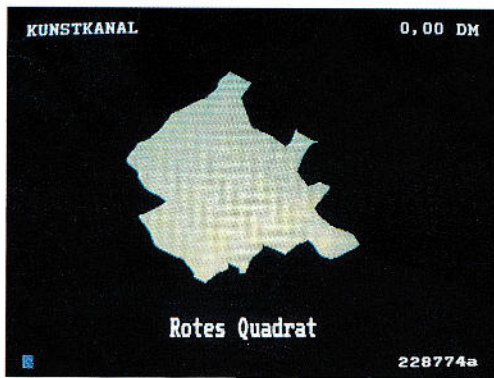
Sehen nach dem Prinzip der Ordnung und Harmonie ermöglichen, da es nicht die üblichen kompositorischen Fixpunkte gibt. Solche optischen "Haltepunkte" ziehen gemeinhin nicht nur als visueller Reiz Aufmerksamkeit auf sich, um dann des weiteren von dort aus die unmittelbare Umgebung zu "erblicken" (es sei denn, man konzentriert sich beim "Tunnelblick" nur auf einen Punkt); sie dienen auch als Momente des Anhaltens bzw. Innehaltens. Paradoerweise funktioniert diese Haltgebung auch bei bewegten Punkten, wenn wir etwa als Zuschauer bei einem Tennisspiel von der Seitenlinie aus mit Hin- und Herbewegungen des Kopfes dem Ball folgen: Der Spielverlauf diktiert die jeweilige Blickrichtung. Der Verwirrungseffekt in Hildebrandts Bildern läßt ein solches Innehalten oder Verfolgen von Richtungen bzw. (Flug-)Bahnen nicht zu, mithin auch keine "geistige Ruhe". Anders als bei japanischen Meditationsgärten mit geharkten Kieselsteinmustern, die bei intensiver Betrachtung als Wellenbewegung erscheinen, rufen solche Punktstrukturen den Eindruck von Verblindung oder Vernebelung hervor: ein "Bildrauschen", das einerseits als Störfaktor empfunden wird, das aber andererseits durchaus ein psychedelisch wirksames Gefühl des Befreitseins zu vermitteln vermag.

Informationelle Leere

"Das eigentliche Bild des TV ist die Bildstörung bzw. der 'Bildschnee', da ja das gesamte technische Prinzip - ausgehend von der Braunschen Röhre - auf Flimmerpunkten beruht, die sich dann zeilenweise zu einem informativen Bild zusammenfügen", sagt Hildebrandt. Ein solches Bild ziehe weitere Bilder nach sich, es wecke beim Zuschauer Neugier auf die kommenden Bilder, "fessele" ihn somit an den Apparat. Mediensoziologen haben freilich schon vor über zwanzig Jahren festgestellt, daß die meinungsbildende Funktion dieser Bilder und ihres Informationsgehaltes immer nur kurzfristige Wirkung hat; die grundsätzliche moralisch-ethische Beeinflussung der persönlichen Lebensführung durch Medienkonsum ist denkbar gering. Letztlich weist damit die Überfülle der Informationen eine inhaltliche Belanglosigkeit auf, selbst da, wo es um journalistisches Aufzeigen von Hintergründen, um Aufklärung und differenzierte Darstellung von Sachverhalten geht: Zeitlich ungünstige "Sendeplätze", das berühmte 90-Sekunden-Korsett und der Zwang zur möglichst unterhaltsamen Präsentation im Rahmen einer "human interest"-Ideologie bestimmen die institutionsinterne Logik. So mokierten sich kürzlich die Kölner "Grünen" darüber, daß es für die Presse allemal interessanter sei, nur über die Festnahme



VOLKER HILDEBRANDT, O.T., 1987, Acryl/Karton, 34 x 80 x 13 cm



VOLKER HILDEBRANDT, von oben nach unten:
Rotes Quadrat, 1989, Bildschirmtext-Zeichnung, aus "Welcome to Hotel Rasputin" für "Kunstkanal"
Still und starr steht der Seh, 1989, Bildschirmtext-Zeichnung, aus "Welcome to Hotel Rasputin" für "Kunstkanal"
La televisione siamo Noi, 1989, Bildschirmtext-Zeichnung, aus "Welcome to Hotel Rasputin" für "Kunstkanal"

eines ihrer Ratsmitglieder bei einer Demonstration oder die Räumung eines besetzten Hauses oder über Verstöße gegen die gutbürgerliche Kleiderordnung zu berichten anstatt über die politischen Anliegen. Und angesichts der sensationsgierigen Ausuferungen in der Boulevardpresse wirft Volker Hildebrandt die Frage auf, wieso es für das Opfer einer Geisel-

nahme kein Persönlichkeitsrecht am eigenen Bild angesichts der Todesangst oder der Verzweiflung gäbe. Ent-Sensibilisierung ist in dieser Hinsicht als emotionale oder intellektuelle Verblindung zu werten.

Hildebrandts monotone Strukturbilder zeigen allerdings nur vordergründig eine unpersönliche malerische Vorgehensweise in Relation zum technisch produzierten Medienbild. Der pastose Farbauftrag, das Verstreichen zu Schlieren oder partielles Verwischen verleihen den Arbeiten eine eigenständige Materialität, transponieren die visuelle Erscheinungsform auf eine Wahrnehmungsebene, die wiederum doch durch menschliche Haltung und "eigenhändiges" Produzieren definiert wird und die somit Malerei zwar nicht im klassischen, aber im disziplinären Sinne darstellt. Im realen Produktionsvorgang geschieht die Anordnung bzw. Zusammenstellung der Punkte völlig willkürlich; es soll damit auch kein originalgetreues Abbild von einer Leerstelle im Bildschirmprogramm erstellt werden. Die sichtbaren Strukturen in den Installationsräumen und auf dem Malgrund sind theoretisch erweiterbar (und wiederholbar), es sind daher keine Bilder, die dem traditionellen künstlerischen Prinzip der Einmaligkeit folgen; sie zeigen weder im kompositionellen noch im geistigen Sinne eine Geschlossenheit, sondern atomare Ausschnitte aus einer universellen Bildwelt.

Stofflichkeit

Seit Anfang 1991 entstanden neben jenen Punktbildern auch solche mit einer "freieren" Bearbeitung der Form, ihrer Variation und malerischen Auflösung: Die Punkte werden zu Quadraten, Rechtecken, Flecken und Klecksen abgewandelt; manches erinnert dabei an das Muster von Strukturtapeten, von Linoleumböden, Granulatfuß wie bei Treppenstufen oder Marmorierungen. Zwischen reinem Weiß und reinem Schwarz mit ihrer Kontrastwirkung aufgrund extremer Unterschiede in den Lichtwellenwerten präsentiert sich ein Nebeneinander von minutiös differenzierten Graustufen. "Muster" oder "Ornament" wären freilich unzutreffende Bezeichnungen zur Beschreibung dieser Strukturen, da keine konstante Wiederholung von Grundelementen stattfindet, sondern lediglich eine mehr oder weniger gleichmäßige Verteilung von Farben und deren Zwischenwerten. Dabei rekurriert Hildebrandt durchaus auf die Tapete als Prinzip einer ausbreitbaren Struktur, deren Begrenztheit allerdings nicht in den Maßen der Rolle, sondern in der Dimension der zu dekorierenden Räume liegt. Die Ausstellung im Kunstverein Unna (Frühjahr 1991) betitelte Hilde-

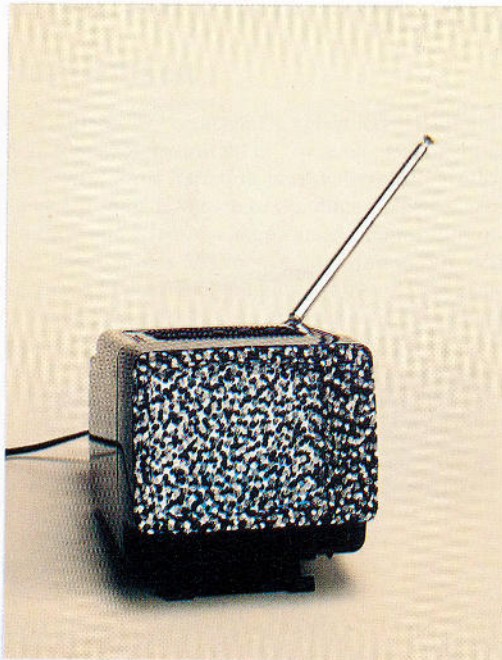
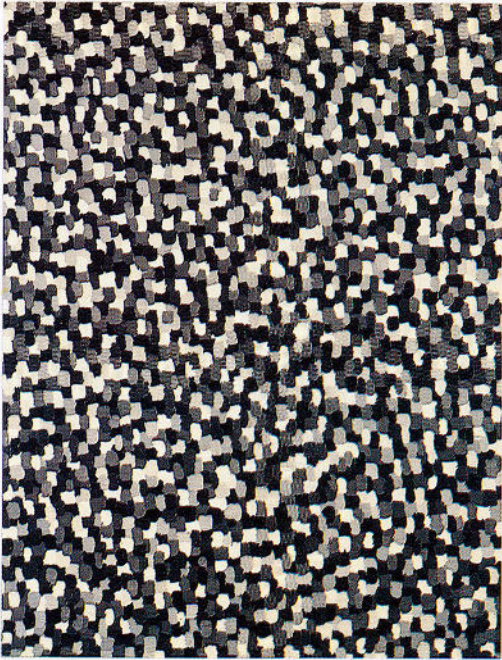
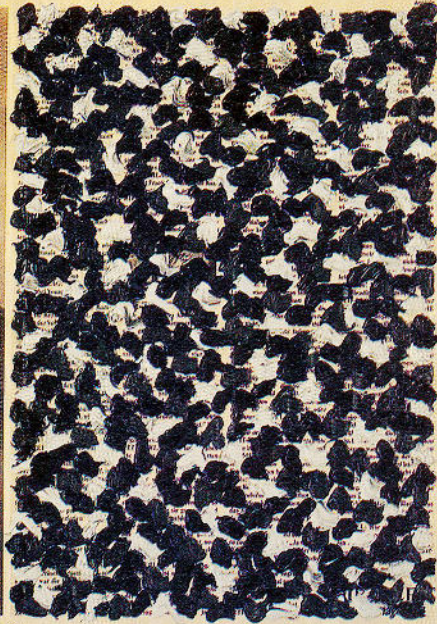
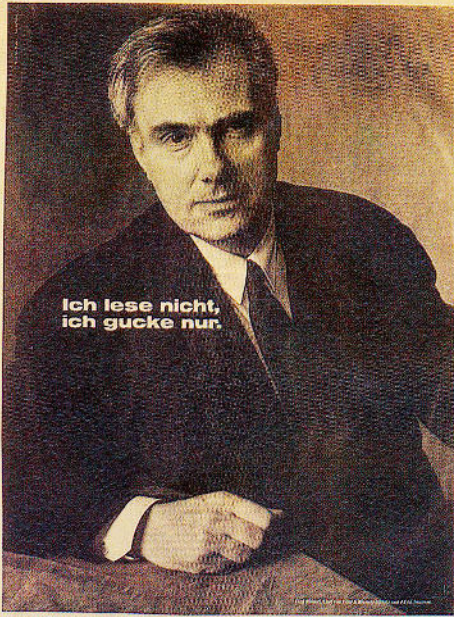
Fortsetzung des Textes auf Seite 304



VOLKER HILDEBRANDT, Ausstellung "Der Saal der Sammlung und Das Zimmer des Sammlers", Museum Morsbroich, Leverkusen, 1990.
Foto: F. Rosenstiel



VOLKER HILDEBRANDT, Ausstellung "Chaotische Strukturen - Himmlische Figuren", Karin Bolz Galerie, Köln, 1990



VOLKER HILDEBRANDT
oben: Ich lese nicht, ich gucke nur, 1990, Acryl/Zeitung, 57 x 79,5 cm
unten links: o.T., 1990, Acryl/Leinwand, 210 x 160 cm
unten links: TeleStar 4004, 1990, Acryl/SW-Fernseher, ca. 18 x 17 x 22 cm



VOLKER HILDEBRANDT, Bildverarbeitung, 1990, Acryl/Zeitung, 48 x 39,5 cm



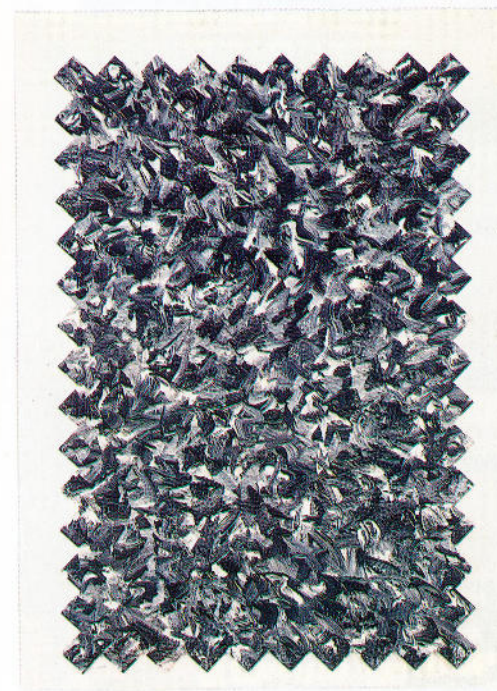
VOLKER HILDEBRANDT
oben: Concetto triviale, 1991, Acryl/Farbfernseher, 36 x 35 x 40 cm
unten: Concetto triviale, 1991, Acryl/Leinwand und Farbfernseher, Vorsatzbild 60 x 80 cm



VOLKER HILDEBRANDT, o. T., 1990, Acryl/Leinwand, 90 x 70 cm



VOLKER HILDEBRANDT, o. T., 1990, Acryl/Leinwand, 220 x 170 cm



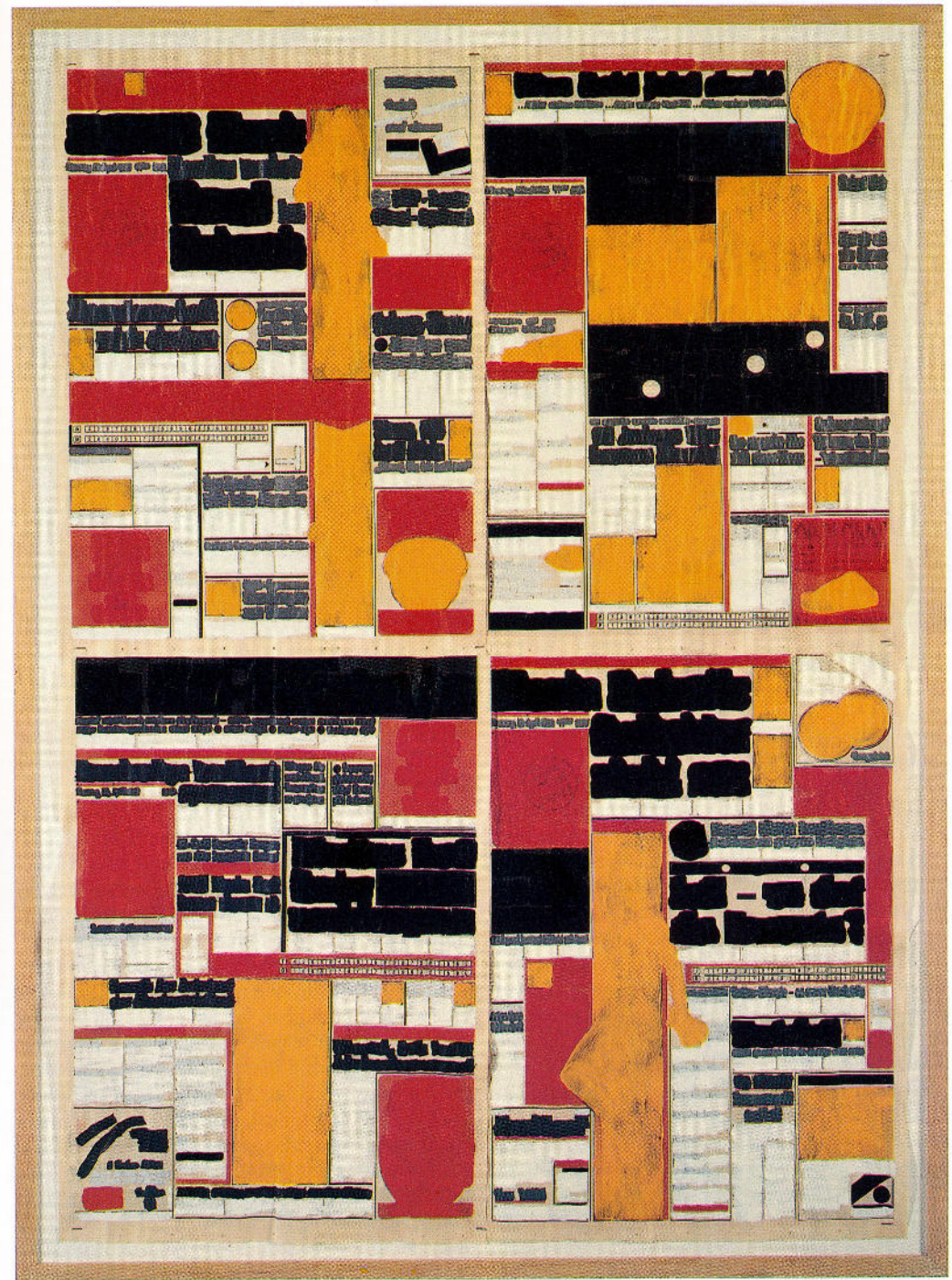
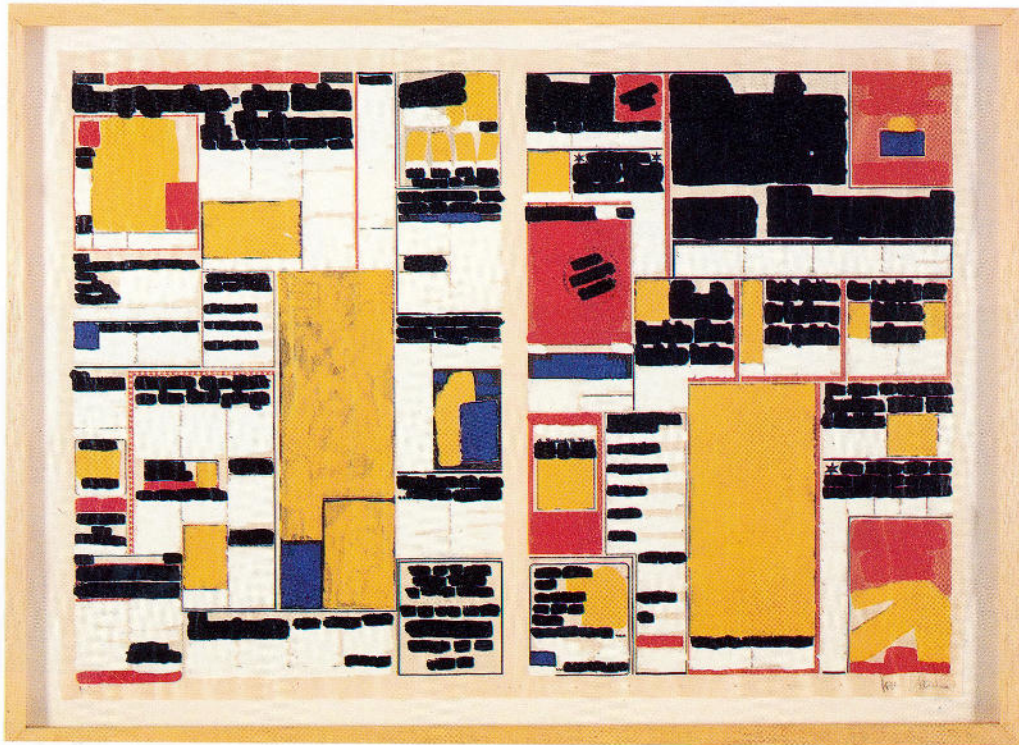
VOLKER HILDEBRANDT, Stoffel (aus einer Serie von 6 "Stoffmu-
stern"), 1991, Acryl/Aluminium, 150 x 100 cm



VOLKER HILDEBRANDT, Sensibilität, 1990, Sense und Messing-
schild, ca. 165 x 80 x 25 cm



VOLKER HILDEBRANDT
 oben links: o. T., 1991, Acryl/Zeitung/Leinwand, 220 x 170 cm
 oben rechts: o. T., 1991, Acryl/Zeitung/Leinwand, 180 x 130 cm
 unten: Map 5, 1990, Acryl/Zeitung, 57 x 78 cm



VOLKER HILDEBRANDT, Map 13, 1991, Acryl/Zeitung, 112 x 78 cm

freizeitaktivitäten

Volker Hildebrandt 91

VOLKER HILDEBRANDT, freizeitaktivitäten, 1991, Siebdruck/Graupappe, 61,5 x 88 cm

brandt mit "Stoffmuster", da sich eine große Arbeit bei ihm genauso in Einzelstücke aufteilen läßt (oder ließe) wie ein Tuch, das man im Laden meterweise vom Ballen kauft und sich zuschneiden läßt. Um ein Ausfransen zu vermeiden, benutzt man dazu eine Zackenschere: Bei den Exponaten in dieser Ausstellung waren die Ränder des Aluminiumblechgrundes ausgezackt. Dadurch ergab sich eine Potenzierung des Irritationscharakters. Statt des traditionellen Tafelbildes mit seiner Rahmung als Grenzziehung zwischen Bildträger und Umgebung verwischen hier nämlich die Negativformen zwischen den Spitzen der Zacken die gängige Trennung zwischen Bild und Wand. Womit sich bei dieser Variante zum Thema "Ausschnitthaftigkeit" im erneuten Verweis auf Fontanas Durchschneiden und Durchlöchern von Leinwänden, um den Blick auf das Dahinterliegende zu ermöglichen, der konzeptuelle Kreis schließt zur eingangs erwähnten Arbeit "Concetto triviale". Die "Stofflichkeit" dieser Hildebrandtschen Werkserie ist nicht kunstimmanent zu beurteilen, denn sie wendet sich ja gegen jene anderen technischen Bilder, "die keinen Raum einnehmen und von kurzer Dauer sind". Die Flüchtigkeit der medialen Endlosprogramme mit ihren paralysierenden Effekten wird mit Methoden der Paradoxie (nicht der Parodie!) konterkariert: Hildebrandts Arbeiten wollen zur Wahr-

nehmungs- und Bewußtseinsschärfung beitragen, indem sie aber eigentlich genau so funktionieren wie ihre Ausgangs- bzw. Gegenstücke.

Die "Aufweichung" der strengen Punktraster führt in den neueren Arbeiten auch zu einer quasitachistischen Bildsprache, welche die aufgeklebten Zeitungsseiten auf der Leinwand überlagert. War bei Max Ernsts Dripping-Technik in den Oszillationsbildern um 1942 noch eine mathematische Berechenbarkeit der Schwingung einer löchrigen Farbdose über der Leinwand auf dem Boden und somit eine Ordnung spürbar, so hatte Jackson Pollock wenig später mit seinem spontanen Automatismus als Schaffensprinzip dieses Vorgehen radikalisiert. Hildebrandts Rekurs auf Pollock und den Tachismus läuft auf die Frage hinaus, ob es einen kunsthistorisch verifizierbaren Zusammenhang gäbe zwischen der Einführung des Fernsehens um 1950 (als "Pantoffelkino" mit verkleinerter Filmtheaterleinwand) und der gleichzeitig feststellbaren Entscheidung der Künstler in der Epoche der abstrakten und informellen Malerei für größere Bildformate. Womöglich spielen dabei eher wirtschafts- und sozialgeschichtliche Entwicklungen eine Rolle: Bereits im 16. Jahrhundert wurden die Maler mit Aufträgen für Großformate eingedeckt, als das wirtschaftlich erstarkte Bürgertum größere, oft palastähnliche Häuser be-

zog. Eine Mittlerrolle zwischen dem Bedürfnis nach Rezeption von Großbildern einerseits, aber in intimer räumlicher Geschlossenheit andererseits hatte sicherlich bis weit in die siebziger Jahre das Auto-

Blindtext

Neben diesen quasitachistischen Übermalungen entstanden 1991 auch grafische Arbeiten mit einer Auflösung der informationellen Struktur einer Zeitungsseite durch Bearbeitung des Layouts (welches bekanntlich ein "Informationsdesign" ist): Headlines, Fotos und Textspalten wurden mit Rechtecken in verschiedenen Farben zugedeckt, die ursprünglichen Inhalte damit unlesbar und unsichtbar gemacht, wobei aber dieser Eingriff nicht zerstörerisch, sondern analytisch anmutet: Hildebrandt führt damit das Endprodukt auf jenes Entwurfsstadium zurück, in welchem man im druck- und werbegrafischen Gewerbe mit "Blindtexten" operiert. Eine solche künstlerische Offenlegung verleitet zu der Debatte, inwieweit die heutige Ästhetik der Boulevardgazetten dem "Goldenen Schnitt", Modriaans Konzepten und den Gesetzen der Gestaltpsychologie folgt. Das auch in der Übermalung noch sicht- oder rekonstruierbare Verhältnis zwischen Bild- und Textmenge, Raum für Schlagzeilen, für die Kommentarspalte und für Kurzmeldungen offenbart weitaus deutlicher als das unbearbeitete Produkt vom Zeitungsstand den Umgang mit Nachrichten, ihre Bewertung und ihre Einordnung z.B. durch Platzierung als "Aufmacher": Die Tendenziosität des Mediums liegt nicht nur in seiner weltanschaulich-

politischen Ausrichtung, sondern auch in der brancheninhärenten Selektion und zeitgemäßen optischen Darbietung des Informationsmaterials. Hildebrandt belegt dies nicht an einer Analyse der jeweiligen und individuellen Inhalte, sondern an den zugrundeliegenden Strukturen, die für die "Bild-Zeitung" und für "The Sun", für die "FAZ" oder die "Washington Post" gleichermaßen "universell" oder zumindest global gültig sind.

Konzeptuell gegenläufig zu den soeben beschriebenen Projekten und Werkphasen ist jene Serie von Bildern, in denen das Symbol für Blindheit, ein gleichschenkliges Dreieck mit drei Punkten an seinen Spitzen auf gelbem Untergrund, farblich und dimensional variiert wird. Denn hier wird nicht Information ausgelöscht, sondern die Aussage "Ich bin blind" (oder "sehbehindert") in absurde und paradoxe Zusammenhänge übertragen: Rosa Punkte markieren den "Transvestit", schwarze eine "Nachtwache" (s. KUNSTFORUM, Bd. 100, S. 438 f.). Obwohl die semiotische Funktion dieser Blindenpunkte und ihre sozial-kulturelle Fixierung keinen medialen Hintergrund hat, ließen sich dennoch die "Bilder für Blinde" als ausgewähltes Segment aus dem "Bildschnee" der TV-Flimmerpunkte interpretieren. Wahrnehmungsstörungen können bekanntlich sowohl physischer und physiologischer als auch psychischer und gesellschaftlicher Natur sein. Hildebrandts Kunst verzettelt sich in der Auslotung dieser Problematik nicht in den spezialisierten wissenschaftlichen Teildisziplinen. Fazit: Das Nichtgesehene oder vermeintlich Nichtsichtbare erweist sich oft nur als Übersehenes oder als nicht Sehenswürdiges.

BIOGRAPHISCHE DATEN

Volker Hildebrandt

1953 in Duisburg geboren, Studium der Kunstgeschichte und der Sonderschulpädagogik in Bonn und Köln, lebt in Köln.

Einzelausstellungen (Auswahl):

1976/79 Galerie Löhrl, Willich. 1980 Kunstverein Bremerhaven. 1983 Städt. Sammlungen Rheinhafen/Duisburg. 1984/89 Bildschirmtext-Projekte "Bildstörung - Hildebrandt" und "Welcome to Hotel Rasputin". 1986/87 Karin Bolz Galerie, Mülheim/Ruhr. 1986 Kunstraum Wuppertal. 1987 Galerie Löhrl, Mönchengladbach. 1989/90 Karin Bolz Galerie, Köln (1990 Förderkoje Art Cologne). 1990 Museum Morsbroich, Leverkusen. 1991 Kunstverein Unna.

Veröffentlichungen im KUNSTFORUM:

Offener Brief vom 27.1.1989 an Alfred Neven DuMont, Band 99 Seite 363. Jürgen Raap, Bilder für Blinde - Neue Belege, Band 100 Seite 438. Jürgen Raap, Chaotische Strukturen, Band 111 Seite 358.

