

**Wer nicht müde wird, den periodisch immer wieder
aufstehenden Unsinn vom Tode der Malerei zu erzählen,
der sollte sich die Bilder von Robert Hettich anschauen.
Er wird feststellen, wie vital heutige Malerei sein kann.**

Der Unsinn vom Tode der Malerei beruft sich auf Marcel Duchamp, der, selbst kein schlechter Maler, 1913 sein letztes Bild malte „Nue descendante un escalier“, Akt, die Treppe heruntergehend, um dann das Ende der retinalen Kunst, der Netzhautkunst also, zu verkünden. Duchamp, der danach mit ready made's hantierte und vorwiegend Schach spielte, hatte mit seinem bilder stürmerischen Verdikt die Ära der Konzeptkunst eingeleitet. Allerdings sollte es noch einmal gut ein halbes Jahrhundert dauern, bis die sich als Bewegung in der Kunstgeschichte durchsetzte. Duchamp meinte mit dem Ende der retinalen Kunst, dass die Malerei kategorial an ihr Ende gekommen sei. Kategorial, nicht existentiell. Kategorial, weil mit der Erfindung der Zentralperspektive, der Räumlichkeit in der Malerei, im sechzehnten Jahrhundert und mit den Erfindungen des Kubismus, der Mehransichtigkeit in der Malerei, und des Futurismus, der Bewegung in der Malerei, im zwanzigsten Jahrhundert am Ende alles ausgereizt war, was man als Maler auf den zwei Dimensionen der Leinwand ausreizen kann. Nicht umsonst war Duchamps letztes Bild ein sequentielles, ein Bewegungsbild. Duchamps Diagnose meinte aber keineswegs, dass man nun nicht mehr malen dürfe. Diese Dummheit konnte nur den intellektuell mittelmäßigen Adepten des Künstlers einfallen. Duchamp war zu intelligent dafür.

Robert Hettich hat sich um solche Malverbote im übrigen nie gekümmert. In der ehemaligen Sowjetrepublik Tadschikistan, heute ein unabhängiger Staat, wo er 1964 als Sohn russlanddeutscher Eltern zur Welt kam, galten sie, wenn man sie denn überhaupt zur Kenntnis nahm, als Ausdruck westlicher Dekadenz. Der zeichnerisch und malerisch begabte junge Hettich absolvierte die dortige Oberschule, anschließend seinen Militärdienst, und besuchte dann die Hochschule für Kunst und Malerei von Leninabad. Dort erfuhr er eine solide Ausbildung in handwerklichen Techniken, wie sie im Westen lange verpönt war. Erst allmählich kehrt man nun auch bei uns unter dem allzu langen Ansturm von allzu großem Dilettantismus in den letzten Jahren und Jahrzehnten, wo an westlichen Hochschulen mehr diskutiert als gemalt wurde, wieder zur Vermittlung solider Grundlagen zurück. Dazu gehören für einen Maler ganz selbstverständlich die Farblehre. Im ersten Semester stand für den Studenten Hettich die Palette von Rubens und Rembrand auf dem Curriculum, später dann Anatomie- und Aktzeichnen. Dass der Künstler sein malerisches Metier beherrscht, sieht man den Werken von Robert Hettich bereits nach einem auch nur flüchtigen Blick an.

1988, da war Hettich 24 Jahre alt, emigrierte er mit seiner Familie in den Westen. Als er sich hier zur Fortsetzung seiner Studien an der Kunsthochschule anmeldete, wurde der junge Mann aufgrund seiner klassischen Ausbildung gleich ins dritte Semester eingestuft. Hettich tat sich im Grafik-Design Bereich um, absolvierte ein weiteres Diplom, war als Grafik-Designer tätig, nur um im Laufe seiner Tätigkeit festzustellen, dass sein Herz nach wie vor der Kunst gehört. Auch wenn er den mimetischen Realismus sozialistischer Couleur, der in der Sowjetrepublik als höchstes künstlerisches Ideal galt, längst hinter sich gelassen hat, ist er doch ein Geschichtenerzähler in der Kunst geblieben. Einer, der in Form und Inhalt nicht idealisiert, aber vom Menschen erzählen möchte und der sich formal in tradierten Ausdruckssprachen bewegt. Anleihen beim Im- und Expressionismus sind in seinen Bildern unverkennbar. Und warum auch nicht? Wenn, wie Duchamp seinerzeit richtig diagnostizierte, die Möglichkeiten der Malerei kategorial ausgereizt sind, es also formal kein Neuland mehr zu entdecken gibt, bleibt dem Maler nur der Rückgriff auf Tradition und Geschichte. Dabei eine eigene unverkennbare Sprache zu entwickeln und nicht zum Kopisten eines berühmten Vorbildes zu werden, darin liegt bei so einem Unterfangen die eigentliche Kunst. Schaut man auf die hier versammelten Werkgruppen der „Begegnungen“ und „Pferdebilder“ von Robert Hettich, scheint mir das durchaus gelungen.

In Becketts „Warten auf Godot“ verbringen die beiden Tramps Wladimir und Estragon als unsere Stellvertreter ihre Zeit auf Erden damit, eine Antwort auf das Rätsel ihrer und damit unserer Existenz zu suchen. Die Antwort bleibt offen, muss offen bleiben: der Weg ist das Ziel. Einmal mutmaßen die beiden, alles in unserem Leben sei eine Frage der Mentalität, dann wieder glauben sie, es sei eine des Charakters oder des Temperaments. In exakt diesem Sinne unterscheidet sich eine Malerei wie die von Hettich von ihren illustren Vorbildern im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert: im Blick, den der zeitgenössische Künstler, den Hettich, auf die Welt wirft, um ihrer in seiner Kunst habhaft zu werden. Dieser Blick hat eine andere Temperatur und ein anderes Temperament, eine andere Mentalität und einen anderen Charakter als in früheren Zeiten. Weil die Welt sich verändert hat und weil die Menschen nicht mehr dieselben sind. Wenn Hettich Menschen malt, mag sich der Betrachter

in Gestalt- und Ausdrucksduktus an die Malerei von Corinth, Slevogt und Liebermann, an die deutschen Impressionisten also, erinnert fühlen, aber etwas ist entscheidend anders im Gestus und Habitus seiner Menschen. Wir sehen keine stolzen und selbst bewussten Poseure im Bild, sondern die Menschen sind zum Ornament einer gesichtslosen und ausdruckslosen Masse geworden. Übrigens, ganz buchstäblich so, sie werden im ganzen Werk von Hettich keine gestalteten Gesichter finden.

Damit malt der Künstler eine Befindlichkeit, die eminent zeitgenössisch ist, und trägt so dem berühmten Wort Arthur Rimbauds Rechnung, der vom Künstler einst forderte: „Il faut être absolument moderne“, man muss als Künstler modern sein. Hettichs Modernität liegt darin, dass sich die Formensprache seiner Bilder zu einer neuen Inhaltlichkeit fügt. Vergleichen lässt sich das mit der modernen Inszenierung einer alten Partitur oder eines alten Textes. Ich denke nicht nur an Musikstücke, sondern auch an die Klassiker der Literatur. Shakespeare Verse zum Beispiel sind noch heute dieselben wie vor vierhundert Jahren, und doch klingen sie in einer zeitgenössischen Inszenierung nicht nur anders als zu ihrer Zeit, sondern sie bedeuten auch zum Teil ganz unterschiedliche Dinge. Hettichs Menschen verkörpern in ihrer flüchtigen, zeichenhaften Faktur eben nicht das Credo des Impressionisten von der plötzlichen Unschärferelation der Wirklichkeit. Der Impressionist war ja überwältigt von der Entdeckung, dass die Idee einer festen Lokalfarbe von Mensch und Ding reine Fiktion ist. Farbe ist stets Pigment und Licht, und die sieht bei wechselndem Licht immer anders aus: bei Nacht - ohne Licht also - sind alle Katzen grau. Bei Tag indes überwältigt den Impressionisten die Palette wechselnder Erscheinung durch wechselndes Licht. Daher hält Monet seine Heuhaufen und Kathedralen in immer neuer und anderer Beleuchtung fest. Daher wird der Pinselstrich rasch und fließend und skizzenhaft, denn der Maler muss sich beeilen, um die Dinge festzuhalten, sonst sind sie verschwunden und betreten in anderer Gestalt die Bildbühne. „Man muss sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.“, kommentiert Cézanne die Situation.

Nichts davon bei Hettich. Er skizziert keine atmosphärischen Eindrücke, jedenfalls keine von der Physik bestimmten. Seine Eindrücke verdanken sich eher einer Psychogenese. Es geht um seelische Befindlichkeiten. Daher herrscht auf den Bildern auch keine Lokalfarbe, sondern wohin sie auch schauen, sehen Sie Symbolfarben. Hettich taucht die Menschen in seiner Werkserie der „Begegnungen“ in warmes Rot und Orange oder in kaltes Blau und Grün oder in beide Farben zugleich. Diese Farbmodulationen und Farbnachbarschaften bestimmen über die Temperatur der Bilder. Sie machen, dass wir in der Begegnung mit seinen Menschen wie diese frösteln oder dass wir uns zu ihnen hingezogen fühlen. Nicht weniger choreographisch verfährt Hettich mit dem Hell/Dunkel Gegensatz. Der lässt zum einen an die berühmte Sozialdiagnose von Bertold Brecht aus der „Dreigroschenoper“ denken, die bis heute nichts von ihrer Wahrheit und ihrer Brisanz verloren hat: „Denn die einen stehen im Schatten, und die anderen stehen im Licht. Die im Lichte, ja die sieht man, die im Schatten sieht man nicht.“ Aber es geht in Hettichs Bildern der „Begegnungen“, die recht eigentlich keine sind, nicht nur um Gesichtslosigkeit und Persönlichkeitsverlust, nicht nur um Hitze und Kälte von Sozialkontakten, nicht nur um das Oben und Unten der Gesellschaft, Robert Hettichs Bilder sind auch gemalte Exkurse zum absolut modernen Problem der Wahrnehmung.

Es verblüfft, wie oft in Hettichs Werken weiße Flecken und Flächen vorkommen. Schauen Sie zum Beispiel auf die großen Bilder „Mittendrin“ und auf das Triptychon „Zeit“, unten, rechts und links vom Kamin. Die weißen Flächen sind wie eine terra incognita des Bildes, wie die blinden Flecken in unserer Wahrnehmung. Sie sind aber auch wie Leerstellen in einem Text oder wie Pausen beim Sprechen. Ohne sie wäre eine sinnvolle Mitteilung nicht möglich. Damit entsprechen Sie auch dem Charakter einer Epiphanie, im christlichen Sinne einer plötzlichen Erscheinung, die blitzartig die tiefere Bedeutung unseres Seins erhellt. Plötzlich erkennen wir oder glauben zu erkennen, was Goethes Faust zu wissen begehrte. Das, „was die Welt im Innersten zusammenhält“. Es ist ein kostbares Paradox, welches sich auch im östlichen Denken findet: dass die Leere eben nicht das Nichts im westlichen Sinne ist, sondern im Gegenteil die Fülle des Seins. Oder denken Sie an die Geschichte von Ödipus: auch er war sehend blind und wurde erst als Geblendeter sehend. Hettichs weiße Flecken sind Symptome einer Auslöschung. Sie ziehen den Vorhang zu vor der sichtbaren Welt. Trotz ihrer gegenständlichen Idiomatik misstrauen die Bilder ihrer eigenen Darstellungslogik und verhalten sich in hohem Maße selbstreflexiv. Die alte Renaissance-Lehre vom Bild als Fenster zur Welt wird grundsätzlich in Frage gestellt. Was wir sehen, wenn wir die Augen schließen, konkurriert mit der Abbildung. Retinale und mentale Repräsentation wetteifern in Hettichs Bildern der „Begegnungen“ um unsere Gunst.

Ganz anders stellt sich die Welt in den „Zebra-“ und „Pferdebildern“ des Künstlers dar. Hier scheint Hettich geradezu in einem Repräsentationsfuror und Abbildungsrausch zu schwelgen. Einem Rausch, der in den Malprozess die ungestüme Kraft der Bewegung der Tiere aufnimmt. Aus eiligen Pinselhieben setzen sich die Pferdeporträts zusammen, äußerst souverän vor allem in den hier an der mittleren Wand sich zeigenden Bild mit dem Titel „Galopp“. Der Impressionismus der Erscheinung geht über in einen Expressionismus des Gefühls. Bewegungs- und Charakterisierungskunst haben gleichermaßen Anteil an der großen Kraft des Bildes. Die ungestüme, undomestizierte Energie der wilden Pferde findet ihren kongenialen Ausdruck in der vitalen Bildsprache. Dabei ist jeder Pinselstrich, aus denen sich die Porträts der Pferde zusammensetzen, mit großer Präzision, hoher Konzentration, äußerster Genauigkeit und traum-wandlerischer Sicherheit gesetzt. Dabei geht es Robert Hettich einmal mehr nicht allein um reine Darstellung, sondern um absichts-volles Erzählen. Das weiße und das schwarze Pferd sind auch die Pole einer grundsätzlichen Opposition. Sie können im Gegeneinander verharren oder im Miteinander zusammenfinden. Das Bild lässt den Ausgang offen. Reiben sie die Köpfe in Konkurrenz oder in Liebe aneinander?

Polarität ist der Serie der Pferdebilder auch ganz grundsätzlich eingeschrieben. Sie zeigt sich in der Gegenüberstellung wilder und gezähmter Pferde. Der Darstellung freier Pferde in ihrem Lauf antwortet die Darstellung der vom Menschen zugerittenen Pferde beim Polospiel. Sie reagieren auf den kleinsten Fingerzeig ihrer Reiter und sind in höchstem Maße kultiviert. Mit ihrer unterschiedlichen Repräsentation geht es auch um die Visualisierung unterschiedlicher Seinsweisen: Natur steht gegen Kultur, Freiheit gegen Unterwerfung, Wildheit gegen Disziplinierung. Die Dialektik solcher Zurichtung charakterisiert die Serie der Bilder, steht aber auch wie ein Schatten hinter jedem einzelnen Bild. Hinter dem zugerichteten Pferd taucht als alter ego das wilde, hinter dem wilden als alternative Möglichkeit das zugerichtete auf. Solche Ambivalenz charakterisiert auch das Mädchenporträt und den Frauenakt, die hier oben auf der Empore etwas versteckt sich befinden. Die Verlassenheit des Mädchens ist nur das dunkle Antlitz eines möglichen Zusammenseins. So wie Hettichs Frauenakt auf andere Weise, indes gleichermaßen uneindeutig, ins Zentrum unterschiedlicher Strebungen rückt. Umspült und invadiert von einem Kälte- und Wärmestrom der Farben entzieht sich der Akt jeder eindeutigen und eindimensionalen Charakterisierung. In dieser Ambivalenz erzählt das Bild, erzählen Hettichs Bilder von uns, vom Menschen. Sie erfüllen das uralte Postulat, das schon Aristoteles vor mehr als 2000 Jahren an die Kunst gestellt hat und das seitdem nichts von seiner Gültigkeit verloren hat. Sie, die Kunst soll unser Schicksal verhandeln. Robert Hettichs Bilder tun das.

Michael Stöber