

Barbara Alms

BILDER DES DUNKELS,
LICHT DER NACHT

FINSTERNIS AM ANFANG

Das Phänomen des Dunkels ist schwer zu greifen. Formlos ist die Dunkelheit, groß, mächtig und diffus. Vom Einschlafen bis zum Erwachen sind wir der Dunkelheit hingegeben und verlieren darin unser Tagesbewusstsein. Die Nacht eröffnet eine andere Zeit, einen anderen Raum. Ganz am Anfang unseres Weltverständnisses, so lesen wir es in der Genesis und in anderen Weltentstehungsmythen, steht die unvordenkliche Düsternis, die Erde wüst und leer, der unterschiedslose, dunkle Urgrund.

In der abendländischen Kulturgeschichte gilt die Nacht als die Gegenseite des Tages und seiner Rationalität. Sie ist das Unbekannte, das Verdrängte, der Ort, wo Finsternis, Gewalt und Chaos lauern, aber auch der Ort, wo Geborgenheit, Liebe, Leidenschaft und Meditation auf uns warten. Die Nacht ist ambivalent, sie ist voller Versprechen auf Glück und voll bedrohlicher Gefahr. Die Nacht ist auch die Zeit des Träumens.

In der Nacht verändern wir uns und verändert sich unsere Umwelt. Nichts bleibt dasselbe, wenn die Finsternis hereindrängt. Das am Tage Sichtbare verliert sich und zieht sich zurück.

In einem kleinen Text, den Max Brod im Nachlass des Dichters fand, beschreibt Franz Kafka die Menschen im nächtlichen Schlaf. »Nachts« heißt dieser Text.

»Versunken in die Nacht. So wie man manchmal den Kopf senkt, um nachzudenken, so ganz versunken sein in die Nacht. Ringsum schlafen die Menschen. Eine kleine Schauspielerei, eine unschuldige Selbsttäuschung, dass sie in Häusern schlafen, in festen Betten, unter festem Dach, ausgestreckt oder geduckt auf Matratzen, in Tüchern, unter Decken, in Wirklichkeit haben sie sich zusammen gefunden wie damals einmal und wie später in wüster Gegend, ein Lager im Freien, eine unübersehbare Zahl Menschen, ein Heer, ein Volk, unter kaltem Himmel auf kalter Erde, hingeworfen wo man früher stand, die Stirn auf dem Arm gedrückt, das Gesicht gegen den Boden hin, ruhig atmend.« Von diesen wie in eine Bewusstlosigkeit Versunkenen nimmt der Dichter einen, einen einzigen aus. »Und du wachst, bist einer der Wächter, findest den nächsten durch Schwenken des brennenden Holzes aus dem Reisighaufen neben dir. Warum wachst du? Einer muß wachen, heißt es. Einer muß da sein.«¹ Das ist der ganze eindrucksvolle Text. Wer ist auserwählt? Wer wacht? Wer sperrt sich gegen den Sog, eins zu werden mit der Nacht, in der die Unterscheidungen verschwimmen, sich verlieren, bis nur noch eine große Finsternis herrscht?

Den Wachenden, so legen es uns die Bilder Hartmut Neumanns nahe, können wir uns als den Künstler vorstellen. In dem Bild des wachenden Künstlers, der sich den unheimlichen Kräften der Nacht aussetzt, liegt eine Version des Mythos vom Künstler als demjenigen, der seine Inspirationen von seinen Reisen auf die

Nachtseite des Lebens bezieht. Der Künstler setzt sich den dunklen Bildern aus, von denen er einige ans Licht des Bewusstseins hebt. Aus diesen Tiefen steigen die Lust der Versenkung und der Schrecken der düsteren Leere auf die sichtbare Leinwand, um dort Bilder und Zeichen zu formen.

DUNKEL UND LICHT

Entscheidend für unsere Erfahrung der Dunkelheit ist aber, so erzählt die Genesis, dass die Finsternis durch die Schaffung des Lichts in ihrer Macht beschnitten ist.

In dem komplexen Gemälde *Nachterlebnisse* aus dem Jahr 2009 kulminiert das Nachdenken über die Nacht, das Hartmut Neumanns Werk seit vielen Jahren begleitet. Wir tauchen in die vielansichtige Bildwelt einer kosmischen Nacht ein, in der Menschen noch nie vorgekommen sind. Stattdessen ist die Nacht voll mit Planeten und Lichterscheinungen, sie bildet gleichsam den Raum und die Zeit für eine neue und uralte Weltentstehung. In diesem Gemälde deutet Hartmut Neumann die Nacht als Werden, als Zeit der Schönheit und der Produktivität. Seine Bilder feiern ein fundamentales Schöpfungsgeschehen und eine fremde, üppig wuchernde Natur, die in der Nacht bei sich selbst ist, vom Menschen ungestört.

Ein beträchtlicher Teil des Werkes von Hartmut Neumann, dessen Erfindungslust, dessen malerische Kraft und Üppigkeit in der gegenwärtigen Kunstlandschaft seinesgleichen kaum findet, widmet sich dem Nachtgeschehen. So war es schon in den dunklen Tierlandschaften wie *Tiere im Nebel* aus dem Jahre 1991, wo die Tiere in eine dunkle Welt phantastischer Formen von Kreisen und Dschungelsegmenten eingebunden sind. Nicht anders steht es mit dem Gemälde *Tiere im Gebüsch* aus dem Jahr 1985, überarbeitet 1991, oder dem überlängten Hochformat *Nachthunde*, auch von 1991. Die beiden Gemälde *Nachttiersprünge* von 1991/92 und *Schwarze*

Erde von 1990 geben weitere Beispiele, wie das *Ferment des Düsteren*, das *Schwarz*, die Malerei durchherrscht, allerdings magisch erleuchtet durch ein verborgen schimmerndes prächtiges Kolorit.

Das Licht in allen diesen dunklen Bildern ist farbig ausgelegt. Mond und fließendes Licht in dem Gemälde *Nachthunde* tragen die Farbe Blau. Ebenso verbreitet sich im Gemälde *Nachttiersprünge* ein rotes, ockerfarbiges und blaues Leuchten in der geheimnisvollen Finsternis einer Sommernacht.

DER MALER HARTMUT NEUMANN

Eine barocke, überbordende Farbpracht, Fülle und Vielfältigkeit kennzeichnen seine Gemälde von Anfang an über viele Jahrzehnte. Was haben wir nicht alles gesehen: rosafarbene und gelbe Himmel, in Wolkenbahnen gehüllte weiße, orangefarbene und schwarze Planeten, violette Gewitterhimmel, grün und blau leuchtende Lichterscheinungen — farbprächtige Tiergärten mit Flamingo, Zebra, Pferd und Gnu — ruhende Tiere, wandernde Tiere, dicht aneinander gereiht — Känguruh, Giraffe und Esel — Vogelwelten, Insektenwelten, Affenwelten — Baum-, Wald- und Pflanzenstücke — eine farbglühende

überwältigende Natur ist Gegenstand von kleinen und monumentalen Bildtafeln, die vor allem aber sie feiern: die Malerei.

Von »epochalen Bildern« hat Wolfgang Becker angesichts der leuchtenden Gemälde gesprochen, als er Hartmut Neumann im Jahre 1998 eine umfangreiche Schau in Aachen ausrichtete. Von »symphonischen Farbverläufen« war da die Rede, von einer »märchenhaft kosmogonischen Farbatmosphäre, in der bengalische Lichter auftauchen können wie in einem Feuerwerk, einem psychodelischen Effekt, der die Materialität der Gegenstände verändert und aufhebt.«² Die Bilder, so schrieb wiederum Stephan Berg, sind »Manifeste gegen die Ausdünnung des Mediums zum Theorieseminar oder zur Realitätsparaphrase«. Sie sind »maßlos in dem Anspruch, alles, restlos alles, in Malerei zu verwandeln und dabei Maßstäblichkeit, Verhältnismäßigkeit und heutige malerische Konventionen komplett zu opfern«.³

Tatsächlich verletzen Hartmut Neumanns Gemälde beständig unsere Erwartung eines illusionistischen Raums. Wie in einer zweiten Schöpfung entsteht eine unüberschaubar dichte Bildwelt einer nie vorher gesehenen Natur. Eine neue Ordnung stellt sich her, in der Räumlichkeit und Perspektive nur noch punktuell eine Rolle spielen, in der sich die verschiedenen malerischen Elemente in einem flächigen Tableau vereinen und in der die Komposition den Formen und Farben durch ihren Kontext neue Bedeutungen zuweist. Abstraktion und Gegenständlichkeit führen keine Bedeutungskämpfe, sondern sie sind gleichberechtigt, durchdringen und umschlingen sich — häufig in ein und demselben Bild.

KÜNSTLICHKEIT

Aufgrund seiner konzeptuellen Ästhetik erzeugt Hartmut Neumanns Werk häufig ein Befremden, das durch die eigenwillige Scharade heraufgerufen wird, in der das Künstliche den Schein des Natürlichen erhält und wiederum als Künstliches definiert vor unsere Augen tritt. Die Pflanzen sind erfundene Pflanzen oder stammen aus abgelegten Pflanzenbüchern, und die Planeten, wie wir sie in den Bildern sehen, haben ornamentalen Charakter. Neumann erfindet der Natur ein neues, ein aus der Malerei abgeleitetes Gesetz.

Denn Natur, wie wir sie in den Gemälden Hartmut Neumanns sehen, ist Artefakt. Ihr Bild wird konstruiert. Die Malerei ist keine naive Abschilderung einer idyllischen Urnatur. Weder sich selbst noch uns will sie in eine falsche Harmonie betten.

Zwar schieben sich die Bildmotive genussreich übereinander und füllen jeden Zentimeter der Bildfläche. Doch gerade darin wird eine Dialektik von Fülle und Leere sichtbar, so dass man angesichts dieser Überwältigungsstrategien von einem »horror vacui« sprechen möchte, von einer an den Barock gemahnenden Angst vor der Leere. Seit der Vertreibung Gottes im 19. Jahrhundert ist dies die Angst der Moderne: dass alles grund- und sinnlos ist. Hartmut Neumanns Bedeutung liegt darin, dass er eine ambivalente Position einnimmt: Mittels der Anhäufung von Bildmotiven bekämpft seine Malerei die Leere. Andererseits macht sie durch die Anhäufung gerade die Stelle des Verlustes deutlich.

Keines der Bilder von Hartmut Neumann vermittelt solche Anmutungen, wie sie noch Franz Marc in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg erzeugen mochte, nämlich dass uns die Darstellung menschenloser Pflanzen- und Tierwelt in die Uranfänge der Zeit, in die Zeit vor dem Sündenfall von Macht und Herrschaft, Technik und Krieg zurückzukehren erlauben könnte.

Keines erleben wir wirklich als mittelalterliche »Paradiesgärtlein« und »Weltlandschaften«, mit denen man Neumanns Malerei verbunden hat, um sein einzelgängerisches Werk in die kunsthistorische Tradition einzubetten. Mit der »Weltlandschaft« hatte die Renaissance den neuen Bildtypus einer universal geschauten Welt geschaffen. Doch uns, den Erben der Katastrophen des 20. Jahrhunderts, ist der Bezug auf die göttliche Schöpfung zergangen und eine umfassende universale Ordnung der Harmonie nicht mehr vorstellbar. Dennoch sind es Wunsch und Traum, die in Neumanns Bildern — wie in den Gemälden Henri Rousseaus, des von Picasso und seiner »Bande« geliebten Zöllners — ihre magische Wirkung ausstrahlen. Empfinden wir — trotz allen Wissens — nicht auch etwas davon, wonach Rousseau seine Freunde fragte: »Ich weiß nicht, ob es Ihnen auch so geht wie mir, aber wenn ich in diesen Treibhäusern bin und die seltsamen Pflanzen aus exotischen Ländern sehe, dann meine ich, dass ich in einen Traum komme«?

Jedenfalls strömen die Gemälde Widersprüchlichkeit aus. Hier wird ein Mythos wuchernder, kraftvoller, in allem menschlichen Ruin sich behauptender Natur beschworen und gleichzeitig in Frage gestellt. So gibt sich die Malerei als Sehnsucht nach ursprünglicher Natur zu erkennen, aber im ernüchterten Wissen ihres Verlusts. Wunsch und Scheitern werden mit den widersprüchlichen Mitteln kenntlich gemacht, die uns als Kindern des verlorenen Paradieses zur Verfügung stehen.

FRÜHE PRÄGUNGEN, AKTUELLE TRANSFORMATIONEN

Was wir in den Bildern sehen, die Tiere, Bäume, Blätter und Früchte, hat Hartmut Neumann von Kindheit an fasziniert. Insbesondere die Tiere. Nicht nur dass sein Vater ein kenntnisreicher Vogelliebhaber war und in großen Volieren verschiedene Vögel hielt und Wellensittiche züchtete, prägte sein Weltinteresse. Ihn begeisterten auch die Tier- und Pflanzendarstellungen in den Schulbüchern, später die naturkundlichen Darstellungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert und die Dioramen in den naturkundlichen Museen.

Konsequent bezog er sich in seiner künstlerischen Arbeit schon früh auf die entsprechenden Schlüsselwerke der europäischen Kunstgeschichte, etwa auf Albrecht Dürer und dessen Pflanzen- und Tierdarstellung sowie auf die berühmten Fibeln der Naturforscherin und Barockkünstlerin Maria Sibylla Merian, die im 17. Jahrhundert die einheimische und exotische Tier- und Pflanzenwelt dokumentierte. Nüchternheit, Beobachtung und Präzision, aber auch Konstruktion und Abstraktion, die sich in diesen Werken studieren lassen, sind bis heute Teil der künstlerischen Haltung Hartmut Neumanns.

In seinem Werk der letzten Jahre, spezifisch in der Fotografie, spiegelt sich zusätzlich die Reflexion einer weiteren Quelle, nämlich seiner großen

Sammlung ausgestopfter Tiere. Weiterhin gibt es die Vorbilder aus der vielfältigen Dingwelt kultureller Massenprodukte, Porzellanfiguren und Tiergemälde, die Welt des Spielzeugs, der Steiff-Tiere und anderer »Kuscheltiere«, die sein Atelier zeitweise besetzt halten: gleichsam eine zeitgenössische Spielart der »Kunst- und Wunderkammer« des 17. Jahrhunderts.

In der Transformation, die der Künstler Hartmut Neumann im Übergang von diesem Reich des Trivialen und des Schreckens hinein in die künstlerische Wahrheit der Gemälde und Fotografien leistet, liegt eine Aktualität, die ihn der PopArt nahe rückt. Das Unheimliche der Tierkörper und der Pflanzenleiber ohne Leben wandert auch in die Gemälde und die Fotografien ein.

Dies, die Herausbildung der Künstlichkeit als Natur und der Natur als Artefakt, macht Hartmut Neumanns einzigartige Position — ohne Rückhalt in einer Gruppe — in der gegenwärtigen Kunstlandschaft aus.

Viele der Bilder und Fotografien — hier müssen wir außerdem besonders die Skulpturen nennen — thematisieren darüber hinaus — in einem weiteren Schritt der Reflexion — das postmoderne Vergnügen am ganzen Müll der kulturellen Massenware, die die Sehnsucht nach Natur für den massenhaften Verbrauch funktionalisiert hat. Triviale Objekte erlangen plötzlich die Qualität der Kunst, weil der Transformationsprozess auch die Lächerlichkeit oder das Grauen, das in ihnen steckt, zur Sichtbarkeit bringt.

DIE NEUE WERKGRUPPE

In dem seit 2009 entstandenen Zyklus der Nachtbilder vertieft Hartmut Neumann das Thema von Dunkelheit und Licht. In den großen Gemälden *Vier Monde*, *Landschaftserlebnis* und dem schon erwähnten *Bild Nachterlebnisse* aus dem Jahr 2009 treten die beiden Antipoden der Dunkelheit und des Lichts als dialektisch miteinander verbundene Kontrahenten auf. Stärker als je offenbart sich die Gesetzlichkeit der Malerei, in deren Logik Hartmut Neumann sein Werk entwickelt hat. Wenn auch im Eintritt in die Nacht der rationale Imperativ des Tages zugunsten einer phantastischen Neukonstruktion der Welt verloren geht, so ermöglicht das Wachsein in der Nacht eine neue Sicht. Wie der Mystiker vor dem Eintreten in eine höhere Welt das Erlebnis von Dunkelheit, Stille und Leere erfahren muss, so breitet sich auch in den Bildern ein Schwarz aus, das die Farbe der lockenden Geheimnisse, aber auch des Todes trägt. Phantastische Lichterscheinungen durchflackern und durchzucken das Dunkel. So scheint in den Nachtansichten Neumanns eine Verwobenheit von Licht und Dunkel auf, wie sie der spanische Mystiker Johannes vom Kreuz (1542–1597) mit der Finsternis verband. In der Schrift *Dunkle Nacht*,⁴ die er in den Zeiten der Bedrückung der Inquisition verfasste, kehrt das Bild der Nacht unentwegt wieder und vertieft sich, während die Seele die geheimnisvollen Stufen der Kontemplation zum Licht emporsteigt.

An der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert erklangen die Motive der Nacht in vielfachem Akkord. In den Gemälden von Georges de la Tour, von Caravaggio,

von Rembrandt und von Vélazquez herrscht ein dichter Hell-Dunkel-Kontrast, der den malerischen Geschehnissen ihre dramatische Wirkung verleiht. Eine kaum zu lösende Spannung beherrscht die Gemälde.

Die weitere Folge von kleineren Gemälden, allen voran die beiden Bilder Höhlenblick und Das Ende, die Hartmut Neumann als »Mondbilder« versteht, verdichtet die Hell-Dunkel-Spannung. Ins Zentrum der dunklen Bildfläche ist wiederkehrend eine helle kreisrunde Öffnung gesetzt, die wie ein Eingang, ein Durchgang, ein Weg in eine andere, helle Wirklichkeit konstruiert ist. Von »Lochbildern« spricht Hartmut Neumann. In ein Feld sexueller Konnotationen ist vor allem das Gemälde Zurück gerückt. Von Pflanzenkränzen umrahmt, von Lianen und Blütenranken umgeben sind diese Öffnungen — auch in den Bildern Weißer Fleck, Weißes Licht, Nachtlcht, Pflanzenloch und weiteren Verwandten. Was die Bilder zu denken geben: Wie in einer Vision sind sie gesehen und sind doch präzise, wachen Geistes formuliert. Im weißen Licht, das auch ein Bild von Leere ist, leuchtet wie eine Halluzination ein Ort der Sehnsucht, die Möglichkeit eines Unmöglichen. Ambivalenz und Spannung seiner Arbeiten, Leere und Fülle, Hell und Dunkel finden hier einen erneuten Ausdruck.

SCHWARZ-WEISS DER FOTOGRAFIE

Ambivalenzen prägen auch die ästhetischen Strategien in der Fotografie. Hartmut Neumann ist Maler, Zeichner, Buchgestalter, Linolschneider, Objektmacher, und vor allen anderen neben der Malerei betriebenen Künsten ist er auch Fotograf. »Wenn Maler fotografieren ...« hieß eine von Hartmut Neumann im Jahre 2005 konzipierte und kuratierte Ausstellung.⁵

In Neumanns Fotografien ist alle »Natürlichkeit« dem theatralischen Spielbedürfnis des Menschen unterworfen. Tiere aller Spielarten mögen dargestellt sein, aber nirgends ist offensichtlicher als hier, dass diese fotografische Welt z. B. der Affen eine Kunstwelt ist, die ganz der Verfügung und den obskuren Bedürfnissen des Menschen gehorcht. Sie ist ein Zeugnis dessen, was wir den Tieren angetan haben und weiterhin antun. Die vier Punk-Affen aus dem Jahr 2008 gewähren einen Blick durch deren Verkleidungen hindurch auf die Obszönität einer Gesellschaft, die das Lebendige zynisch ihrem Vergnügen unterwirft. Mit den starken Kontrasten des Schwarz-Weiß, die die Fotografie in eine fast allbeherrschende Finsternis treibt, intensiviert Neumann die Bildaussage.

Seit Hartmut Neumann Assemblagen mit und ohne künstliche Tiere fotografiert, sie mit und ohne Vorhangstoffe und allerhand Designkitsch inszeniert, ist ein Zug von Absurdität in seine Bildwelten eingewandert. Etwas Unheimliches, deutlicher sichtbar noch als in der Malerei, treibt sein hintergründiges Spiel. Die hergestellte Ordnung in seinen Bildern hat etwas Groteskes und Sinnloses. Es steckt etwas Abgründiges in diesen Fotografien, vor dem wir erschrecken und ratlos werden, als zöge sich der Boden unter den Füßen fort. Der Germanist Wolfgang Kayser hatte 1960 den Begriff des Grotesken wiederbelebt und ihn zu einem Grundzug der Moderne erklärt: Den

bizarren, manchmal lächerlichen, manchmal beklemmenden Gestalten in Literatur und Kunst liege ein Entsetzen vor dem drohenden Nichts zugrunde.⁶ Allerdings sind die postmodernen wie auch die älteren künstlerischen Strategien der Übertreibung und der Disparatheit auch von dem Versuch angetrieben, das Dämonische zu bannen.

Es ist bezeichnend für die rheinische Kunstszene, in der Hartmut Neumann seinen Platz einnimmt, dass sie die Berührung mit der trivialen und tragischen Komik des Menschen nicht scheut. Das gilt für Sigmar Polke, Jörg Immendorff, Bernhard Johannes Blume, Jürgen Klauke, nun aber auch für Neumann, der seit 1988 in Köln lebt. Auch die fotografierte Tierwelt besitzt diese Komik.

Mit den Fotografien treibt Hartmut Neumann die bildnerische Reflexion des Verhältnisses von Kunst und Natur auf die Spitze. Die Verlorenheit in der Welt hebt er nicht auf. Im Gegenteil: er macht sie, um mit Kafka zu sprechen, in »Wachsamkeit« sichtbar mit den Mitteln der Spätmoderne: Wir sind tot heißt sarkastisch eine der Fotografien.

¹ Franz Kafka: *Nachts* in: *Beschreibungen eines Kampfes, Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass*, hrsg. von Max Brod, Frankfurt a. M. 1980, S.88

² Wolfgang Becker: *Die Aufgaben des Gärtners* in: *Hartmut Neumann — Weltlandschaften*, Aachen 1998, S. 13

³ Stephan Berg: *Fabulierdichte und Konstruktionsästhetik* in: *Unschärferelation, Fotografie als Dimension der Malerei*, Freiburg 1999, S. 55

⁴ Johannes vom Kreuz: *Dunkle Nacht. Nach den neuesten kritischen Ausgaben aus dem Spanischen übersetzt von P. ALOYSIUS AB IMMAC. CONCEPTIONE aus dem Orden der unbeschuhten Karmeliten...*, München 1956

⁵ *Museum Bochum: »Fotografierte Bilder« Wenn Maler fotografieren ...*, Bochum 2001

⁶ Wolfgang Kayser: *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, Hamburg 1960, S.142