

(U3 entfällt, Umschlag wird getrennt gedruckt)

Anfang Seite 1 >>>

A T E M T D E R T S N E D P O H G
D E R B I L D E R G E O R G

Der Atem der Bilder Zum Werk von Georg Hoppenstedt

Von Michael Stoeber

Der poetische Titel von Katalog und Ausstellung stammt vom Künstler. Trotz seines lyrischen Tons skizziert Georg Hoppenstedt mit ihm in präziser Weise einen Wunschhorizont für seine Werke. Er markiert zugleich einen Idealzustand, den er als Maler anvisiert und sich zu erreichen müht. Natürlich ist es eine Metapher, vom Atem der Bilder zu sprechen. Nach Aristoteles sogar eine „kühne“ Metapher. Mit diesem Epitheton schied der Denker der Antike neue von abgenutzten Sprachbildern. Spricht man Bildern Atem zu, macht man sie gleichsam zu lebenden Gegenübern. In dieser Funktion verlassen sie den üblichen Status von Objekten und werden zu Subjekten. Zu Dialogpartnern, die aus der Kunst kommen. Ihre Stimmen erheben sich und mischen sich ein in unser Leben. Sie sind nicht länger nur stumme Gegenstände unseres Interesses, sondern gewinnen bei intensiver Betrachtung eine Art von appellativer Energie, die unser Denken und Fühlen in Bewegung setzt. Dass seine Werke Atem haben mögen, ist wahrscheinlich ein Desideratum jedes wahren Künstlers. Erst in solcher Verfasstheit erwachen die Werke wirklich zum Leben, beginnt ihr Herz zu schlagen. Und nur in diesem Zustand der Lebendigkeit – erinnert sei hier an die schöne Forderung des Dichters Georg Büchner nach „Lebendigkeit“ in allen Dingen – vermögen sie es, durch einen Akt der Transsubstantiation und der Blutzufuhr uns, ihre Betrachter, in Bewegung zu setzen, sodass unser Atem rascher geht und wir uns lebendiger fühlen als zuvor. Atem, griechisch pneuma, lateinisch spiritus, ist von alters her das Bewegungsprinzip nicht nur eines einzelnen Daseins, sondern des gesamten Kosmos. In ihm bildet sich in gleichnishafter Weise die Dialektik der Existenz ab. Deshalb dichtete Johann Wolfgang von Goethe im „West-östlichen Diwan“ in hinreißender Schlichtheit: „Im Atemholen sind zweierlei Gnaden: / Die Luft einziehen, sich ihrer entladen; / Jenes bedrängt, dieses erfrischt; / So wunderbar ist das Leben gemischt, / Du danke Gott, wenn er Dich presst, / und dank ´ ihm, wenn er Dich wieder entlässt!“

Mit der Vorstellung eines Atems der Bilder verbindet sich im Werk von Georg Hoppenstedt zweierlei. Einerseits die Idee eines élan vital, einer Vitalität, welche die Werke selbst verströmen. Sie wird allein schon durch die Malmanier gestützt, die der Künstler quasi von Anfang an favorisiert hat und die in den hier ausgebreiteten Werken aus dreißig Jahren dominiert. Eine rasche gestische Malsprache, die sich ihres Gegenstandes in zupackender, auf das Wesentliche und Essentielle konzentrierter Weise bemächtigt. Sie bevorzugt die ausdrucksvolle Abbrüchigkeit, das signethafte Kürzel und die prägnante Reduktion. Die Bilder werden bestimmt vom charaktervollen, sprechenden Pinselstrich, in dem sich der temperamentvolle Zugriff des Künstlers auf Welt und Wirklichkeit manifestiert. Er ist nicht weniger als eine Signatur. In ihr sind wie in jeder Handschrift Charakter und Temperament ihres Autors aufgehoben. Auf die Werke von Hoppenstedt trifft in überzeugender Weise die Diagnose von Emile Zola zu, der über die Kunst gesagt hat: „L´art, c´est le monde vu par un tempérament.“ Kunst, das ist die Welt durch ein Temperament gesehen. Unnötig zu sagen, dass dazu auch die souveräne Form der Farbbehandlung gehört. Geschult an Altmeistern wie Claude Monet, Jacopo Tintoretto und Giovanni Battista Tiepolo, die Georg Hoppenstedt als Vorbilder nennt, hat Farbe in seinen Bildern stets eine doppelte Funktion. Sie sorgt für eine bestimmte Temperatur der Bilder, die nie eindeutig, sondern stets ambivalent, reflektiert und emotional zugleich ist, geprägt vom Komplementär-

kontrasten und kaltwarmen Gegensätzen und Widersprüchen. Wir möchten ergänzen: Wie das Leben selbst. Womit bei wir beim „andererseits“ unserer Ausführung wären, das nicht eines der Form, sondern des Inhalts ist. Hoppenstedts Bilder, oszillierend zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, sind nie reines L´art pour l´art, begnügen sich nie nur mit bloßen Form- und Gestaltungsexperimenten. Sondern sie werden geleitet von allen möglichen Narrativen. Sie wollen erzählen. Und vor allen wollen sie von Anbeginn ihrer Entstehung vom Menschen erzählen. Vom Menschen und seinem Leben.

Nicht redselig, nicht geschwätzig, sondern in ebenso prägnanten Abbrüchigkeiten, wie sie der Pinsel des Künstlers auf Leinwand und Papier zaubert. Der Betrachter der Kunst von Georg Hoppenstedt wird nie aus seiner Rolle als „Koautor des Künstlers“ entlassen, um eine Formel von Roland Barthes aufzugreifen. Er hat vor diesen Werken eine hermeneutische Anstrengung zu unternehmen. Von ästhetischen Wellness-Programmen in der Kunst hält der Künstler wenig. Eher sympathisiert er mit Bertolt Brecht, der als 23-jähriger an die Wände des Theaters, in dem er seinen „Baal“ aufführte, schreiben ließ: „Glottz nicht so romantisch!“ Damals mag das Publikum dadurch schockiert worden sein, heute ist es an geistige Mitarbeit gewohnt. Ein Geschäft, auf das es sich im Falle der Werke Hoppenstedt umso bereitwilliger einlässt, als es dafür durch lustvolle Seherlebnisse entschädigt wird. Wie nun erzählt der Künstler vom Menschen und vom Leben? Eine Papierarbeit aus dem Jahre 1985 – in jenem Jahr nimmt der 1945 in Bad Pyrmont geborene Künstler in Göttingen Quartier und wird die Stadt von da an als Wohnort nicht mehr aufgeben – zeigt uns eine aus brauner Beize geschaffene Figur, die uns mit einem melancholischen Blick bedenkt. Sie wirkt wie eingesperrt in einem unsichtbaren Korsett, das sich ihrer ganzen Haltung eingepreßt hat. Der dem Werk beigegebene Titel „Zwänge“ bringt diesen Eindruck auf den Punkt. Der in den 1960er Jahren vom französischen Existenzialismus beeinflusste Hoppenstedt malt hier in gewisser Weise das „Geworfensein“ des Menschen in ein a priori sinn- und gottlos gedachtes Universum, das die Philosophen jener Zeit als charakteristisch für die condition humaine verstanden. Dies setzt sich fort und intensiviert sich in einem imponierenden Gemälde aus dem Jahre 1989, der „Käferaufbahrung“. In schwelgerischen Temperafarben gemalt, zeigt es uns einen fragilen und deformierten Menschen. Als seien die apokalyptischen Kräfte des 20. Jahrhunderts in seinen Körper eingezo-gen. Was Franz Kafka in seiner Erzählung „Die Verwandlung“ schildert, die Mutation des Menschen zum Käfer, zum Insekt, zum niederen Wesen, findet in Hoppenstedts Bild sein visuelles Äquivalent.

Die Negationen des Menschen, die sich in diesen Werken ausdrücken, erfahren in weiteren Bildern einen durchaus positiven Kontrapunkt oder doch zumindest andere Färbungen und Schwerpunkte. Georg Hoppenstedts Werke sind nie eindimensional, sondern immer facettenreich, als habe er für sich das schöne Wort von Francis Picabia verinnerlicht: „Der Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung ändern kann.“ Vergessen wir nicht, dass Hoppenstedt in Berlin zu einer Zeit Kunst studierte, als die Pop Art Konjunktur hatte. Wenn ihn auch das mit ihr verbundene Malparadigma nie sonderlich überzeugte, so interessierten ihn doch gewisse Fertigungsstrategien jener Zeit. In den 1990er Jahren finden wir in seinem Werk Bilder vom Menschen, in denen er nach Art der Collage Fotografien in seine Malerei inkorporiert oder direkt auf Zeitungspapier malt. Aber statt einer Affirmation der wirklichkeitstrunkenen Pop Art, erleben wir hier eher ihre Annihilation in Form von Ausstreichungen. Rasant gemalte Pinselstriche legen sich über die Figuren der Bilder, fahren über sie hinweg, umzingeln sie und nehmen sie gefangen. Es bleibt kein Zweifel bestehen, welches Element bei der Serie seiner

„Model“ (S. 13-15) prioritär ist und Vorrang hat. Die gestische Abstraktion à la Hoppenstedt nutzt die so genannte Wirklichkeit lediglich als point de départ, um sie in Frage zu stellen und unseren Blick auf sich selbst, auf die Form, zu lenken. Trotzdem kommt es dem Künstler ebenfalls darauf an, emotional und idiosynkratisch auf das Leben zu reagieren. Diese Konstellation bestimmt auch seinen „Pfeil“ (S. 17) aus dem Jahre 1993, Tempera auf Leinwand. In seinem die Sehne des Bogens schon halb verlassen habenden Flug erinnert er an das schöne Wort von Rainer Maria Rilke aus der ersten „Duineser Elegie“, in der es heißt: „Wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung mehr zu sein als er selbst. Denn Bleiben ist nirgends.“ Natürlich ist der fliegende Pfeil mehr als der ruhende Pfeil im Köcher. Erst im Fliegen findet er zu seiner eigentlichen Bestimmung. Und der Nachsatz, „Denn Bleiben ist nirgends“, macht deutlich, dass auch hier einmal mehr vom Menschen erzählt wird.

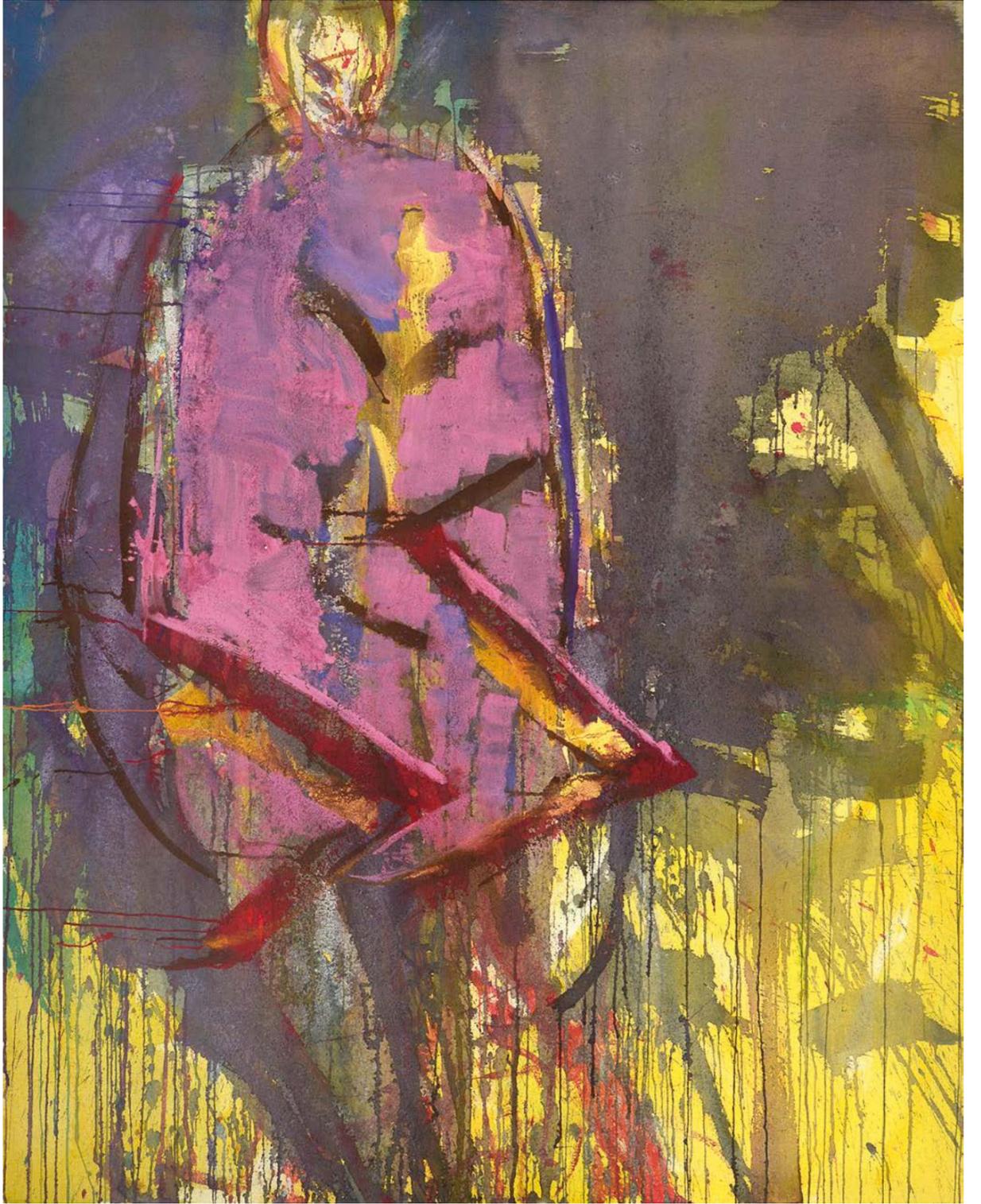
Wie sehr die menschlichen Wirk- und Bewegungskräfte den Künstler interessieren, macht ebenfalls die Monotypie „O.T. (Thorax)“ (S. 48) aus dem Jahre 2007 deutlich. Als sei er ein Röntgenapparat, so dringt das Auge Hoppenstedts in das Innere des Menschen. Dort trifft sein Blick aber lediglich auf die Architektur der Rippenbögen. Die neuronalen Schaltstellen, die das menschliche Begehren lenken, bleiben notwendig unsichtbar. Der Thorax könnte vom Betrachter im Übrigen auch als mehrdeutiges, frei flottierendes Ornament gelesen werden, würde der in Klammer gesetzte Titel die obige Deutung nicht nahe legen. Motorische Bewegungsenergie und die Kraft zum Auf-, vielleicht auch Ausbruch, scheinen dem Charakter von Bildprotagonisten wie „Läufer“, 1993 (S.18) und „Flieger“, 1993 (S. 21) dagegen geradezu eingeschrieben. Schaut man indes genauer hin, wird offenbar, dass der energische und rasche Pinselduktus, dem sie ihre Existenz verdanken, sich nicht auf sie überträgt. Der Läufer ist eingesperrt in ein Rechteck des Bildgrunds, das seine Bewegung hemmt; der Flieger scheint einmal mehr hilflos wie ein Käfer auf seinem Rücken zu liegen statt souverän durch die Lüfte zu segeln. Beide wirken wie eingefroren in ihrer Bewegung. Die sich nach Freiheit sehrenden Protagonisten des Hoppenstedtschen Bilduniversums werden offenbar immer wieder zurückgeworfen auf eine ebenso defizitäre und lädierte wie provisorische und prekäre Existenz. Auch Szenarien wie in dem Gemälde „Auf der Kippe“ (1991) verweisen darauf. Ein Mensch, dessen Körper einmal mehr an ein Insekt gemahnt, versucht den Aufstieg an einer glatten Wand und ist dabei von beständigem Absturz bedroht.

Unnötig zu sagen, dass auch hier die Titel die Auslegung der Bilder lenken. In ihrer Faktur erfreuen sie sich einem Rebus gleich einer gestalterischen Freiheit, die ihre Protagonisten schmerzlich vermissen lassen. Auch in dem Werk „Torsion“ (1998) ist das so. Die gestische Figuration des Bildes ist von einer schönen Abstraktheit bestimmt, vom freien Spiel der Kräfte von Form und Farbe. Der Titel lässt uns darin eine Figur im Würgegriff wütender Elemente entdecken, die ihrem Willen nicht gehorchen und ihre Kraft übersteigen.

Georg Hoppenstedt arbeitet im Verlauf seines künstlerischen Lebens seine Vorstellungen vom Menschen neben Einzeldarstellungen bevorzugt in Serien aus. Sie sind in einer Reihe von Katalogen dokumentiert und reichen von „Terminus“ (1994) über die „Histoire naturelle“ (2000) und „Parcours“ (2006) bis hin zu „analog“ (2012) und „Sternenstaub“ (2014). Während in ihnen das Bild des Menschen formal immer abstrakter wird, bleibt seine Charakteristik im Großen und Ganzen konstant und ist von einem tiefen Pessimismus geprägt. Inmitten dieser Darstellungen

vom Menschen leuchtet eine von ihnen wie ein positiver Fixstern hervor. Es ist die Gestalt des großen Göttinger Gelehrten und Aufklärers Georg Christoph Lichtenberg, mit der sich der Künstler in wiederholten Werkserien auseinander gesetzt hat. Lichtenberg litt sein Leben lang unter einer Wirbelsäulenverkrümmung, die zu einem Buckel und geringer Körpergröße führte. In seiner Installation aus vier Bildtafeln mit dem Titel „Schablonen“ aus dem Jahre 1992 zeigt Hoppenstedt ihn mit diesem Makel behaftet, was Lichtenberg physiognomisch in die Nachbarschaft der deformierten Menschenbilder des Künstlers rückt. Inhaltlich nutzt er ihn allerdings als hellsichtigen Seismografen, dessen Denken uns hilft, die eigene Gegenwart besser zu verstehen. In dieser Rolle tritt der Philosoph verstärkt in der Monotypien-Serie des Künstlers aus dem Jahre 1995, „Lichtenberg aktuell“, und in der ganz neuen Werkserie, „Lichtenberg im Gehäus“ (2015), auf. In ihnen konzentriert sich Hoppenstedt bei der Darstellung des Denkers ausschließlich auf dessen Kopf. Nicht, um uns ein historisches Porträt Lichtenbergs zu präsentieren. Sondern er macht seinen Schädel zur Bühne eines ganz und gar gegenwärtigen Kopftheaters. In ihm breiten sich Bilder aus den Bereichen von Politik und Sport, Technik und Wissenschaft, Werbung und Mode aus, wie sie jeden Tag unseren eigenen Kopf besetzen. Durch den Kunstgriff einer solchen Verschiebung regt der Künstler uns dazu an, mit den Augen Lichtenbergs, was nichts anderes heißt als im Bewusstsein der Aufklärung, auf die Gegenwart zu schauen, um uns ihrer zu bemächtigen.

Nicht nur zwischen Gegenwart und Vergangenheit steht Georg Hoppenstedt, sondern in der Mitte von vielem. Seine Malerei bewegt sich zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Sie schätzt das Formale, ohne das Inhaltliche zu vernachlässigen, ist Experiment ebenso wie art engagé und bekennt sich zu Themen, die sie in immer neuen Werkserien dekliniert. Obwohl Hoppenstedts Kunst dem Informel und dem abstrakten Expressionismus viel verdankt, gibt sich seine Malerei nicht mit einer sich selbst genügenden Gestik zufrieden. Bei ihm steht die Form mindestens ebenso in Dienst, wie sie sich frei ausdrückt. Das eben ist das Charakteristische und Unverwechselbare der Bilder des Göttinger Künstlers: Dass seine Kunst eine Balance sucht, in der vieles zugleich möglich ist und synchronisiert wird: Malfluss und Malziel, Künstlerintention und Interpretation, Plan und Zufall. Weil Hoppenstedt um das Kontingente der Existenz weiß, schätzt er die geschmeidige Tusche und das schnell verlaufende Aquarell. Die Farbe blüht auf, wenn sie sich mit Wasser vermischt, und erzeugt eine Form, die ebenso sehr der Willkür des Mediums wie dem Willen des Malers geschuldet ist. Aber auch noch andere Antagonisten finden in seinen Werken zur Allianz. Vor allem die Farbe und die Linie, die in der Renaissance Gegenstand eines heftigen Malerstreits waren, ausgetragen zwischen den Akademien von Florenz und Venedig, die ihren unterschiedlichen Vorrang behaupteten. Schauen wir, wie harmonisch Georg Hoppenstedt in einem Gemälde „O. T.“ (S. 60) aus dem Jahre 2011 Farbe und Linie zusammenfügt. Kaltwarme Kolorite bestimmen die Temperatur des beeindruckenden Werks. Vor einem modulierten Hintergrund erheben sich schwankende Stängel, rhythmisch orchestriert, zu denen in der Bildmitte runde, dunkle Formen einen Kontrapunkt setzen. Das Gemälde ist als Landschaftsbild und als abstraktes Ornament zu lesen. Wie immer ohne jede Vorzeichnung ausgeführt, steht das Werk in einem irreversiblen Prozess seiner Entstehung beim Malen. Der Betrachter erlebt das Ergebnis als Wunder einer vollkommenen Synthese, das seinen Geist und seine Sinne gleichermaßen berührt.





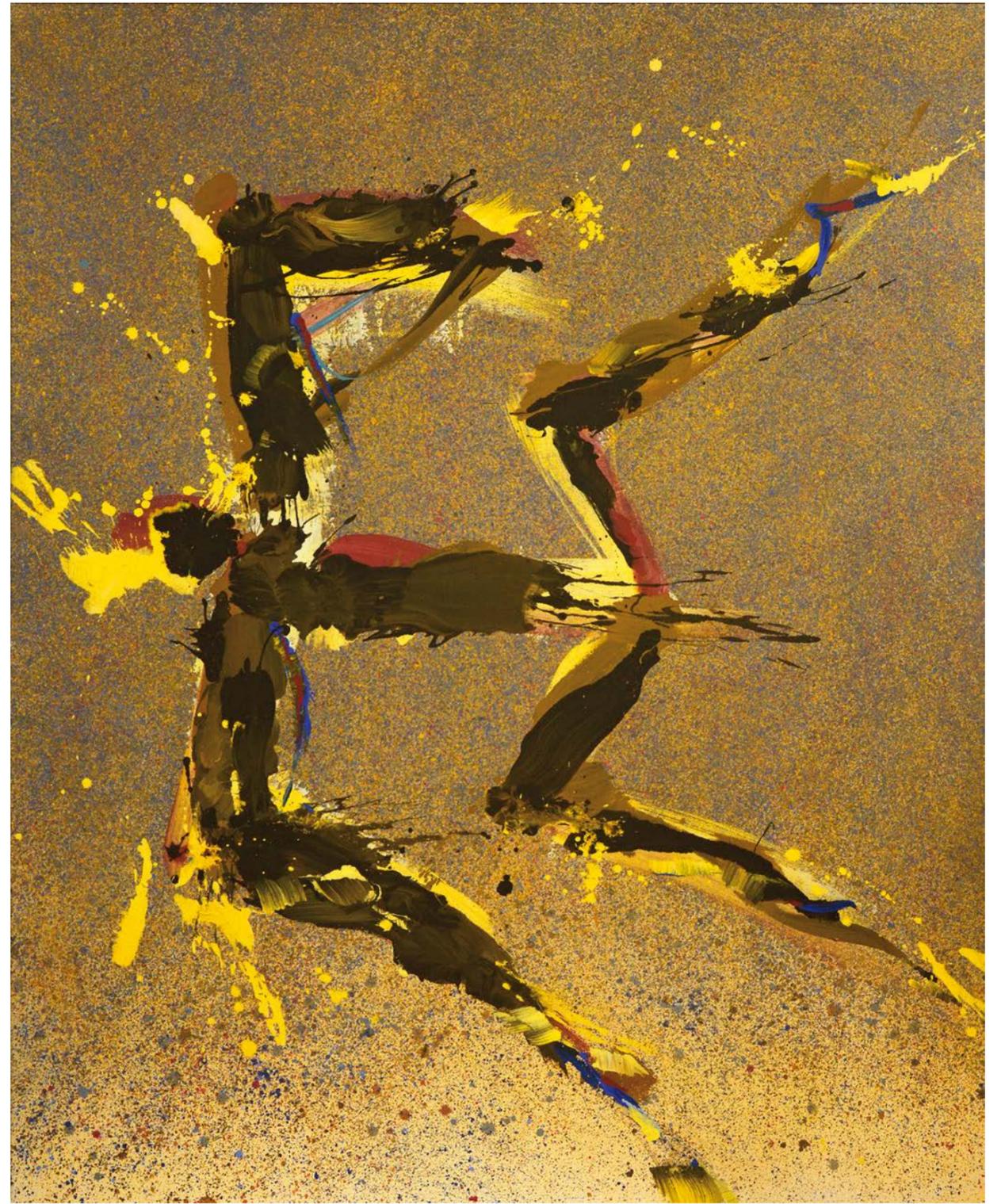




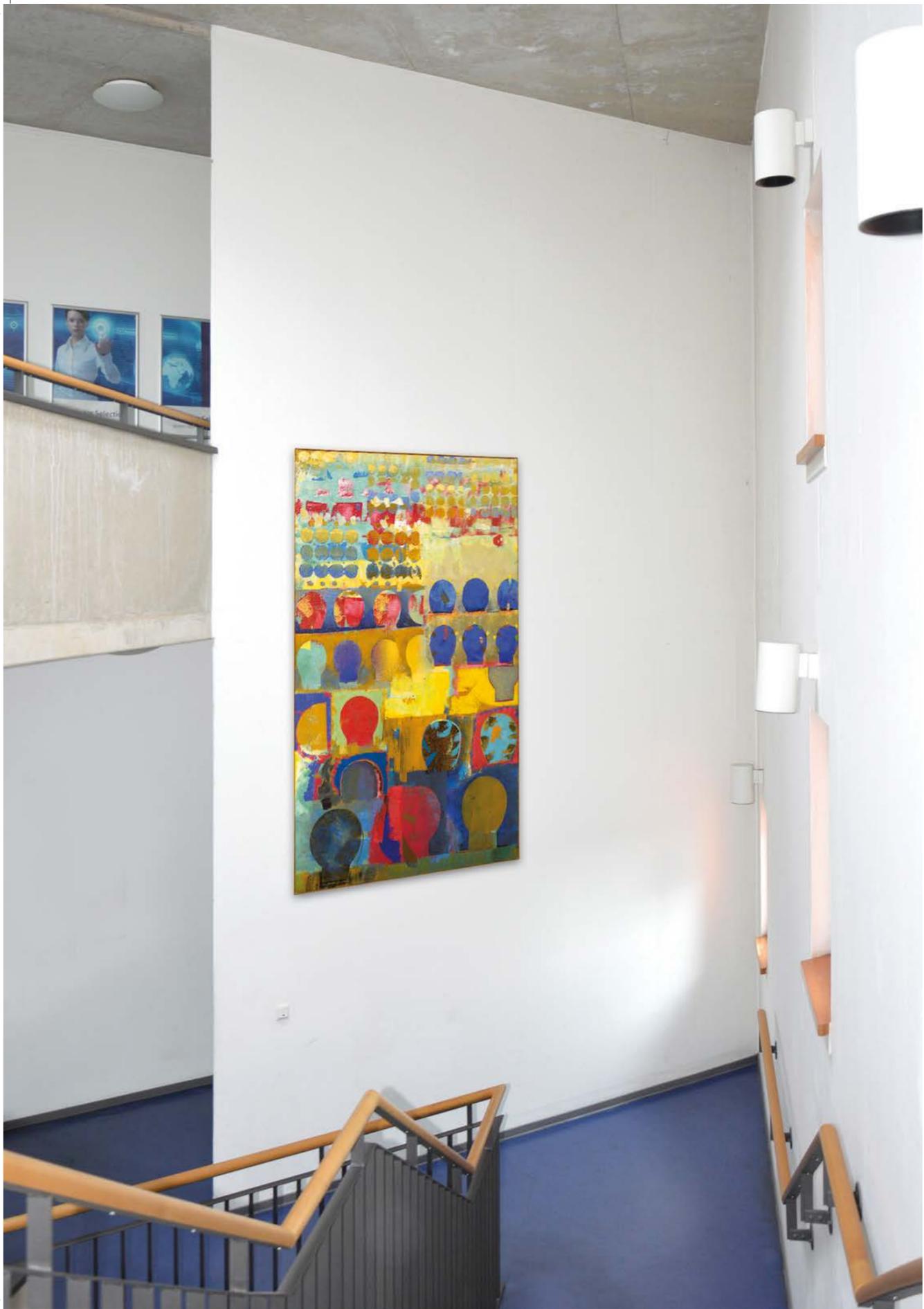




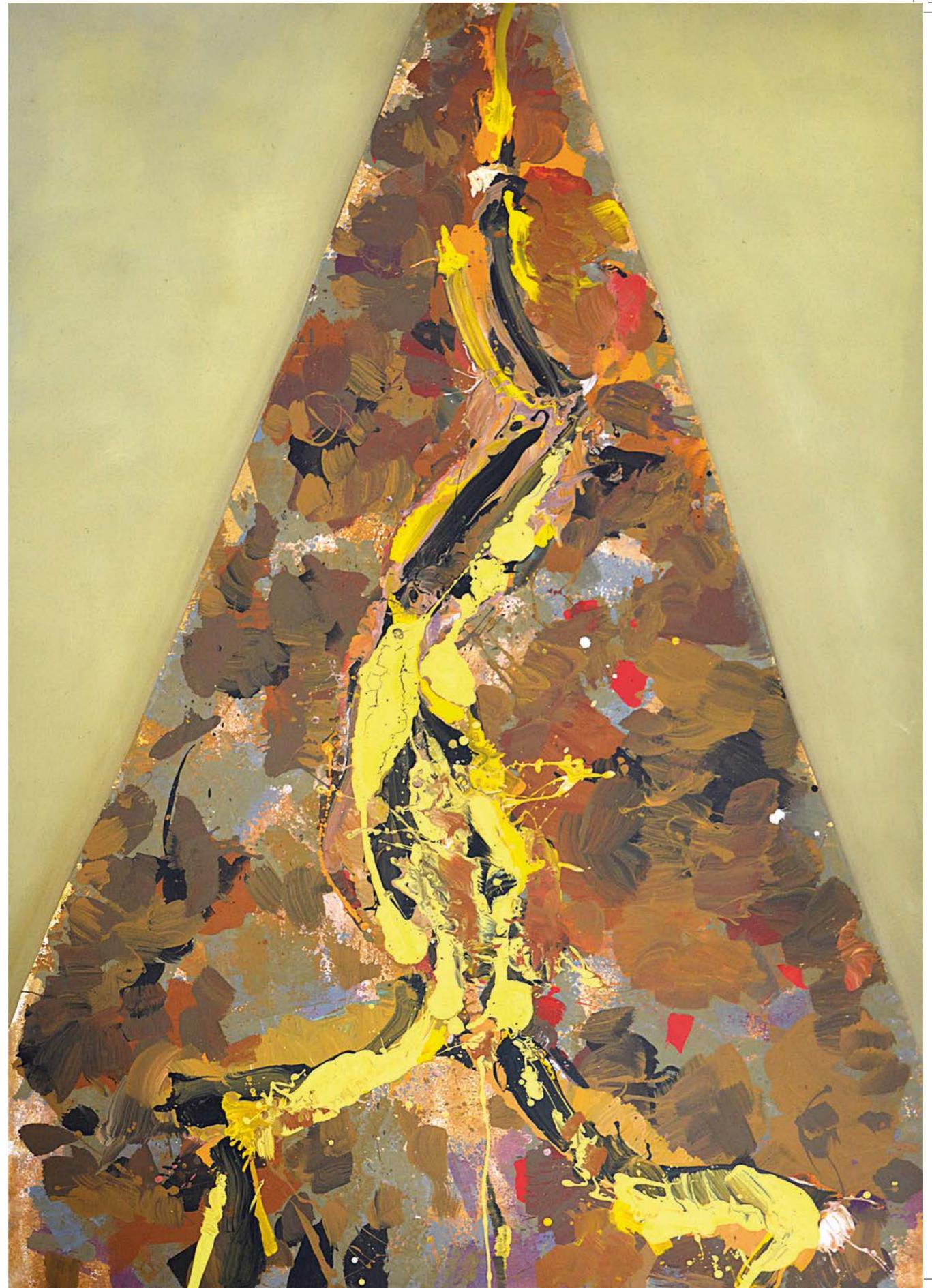
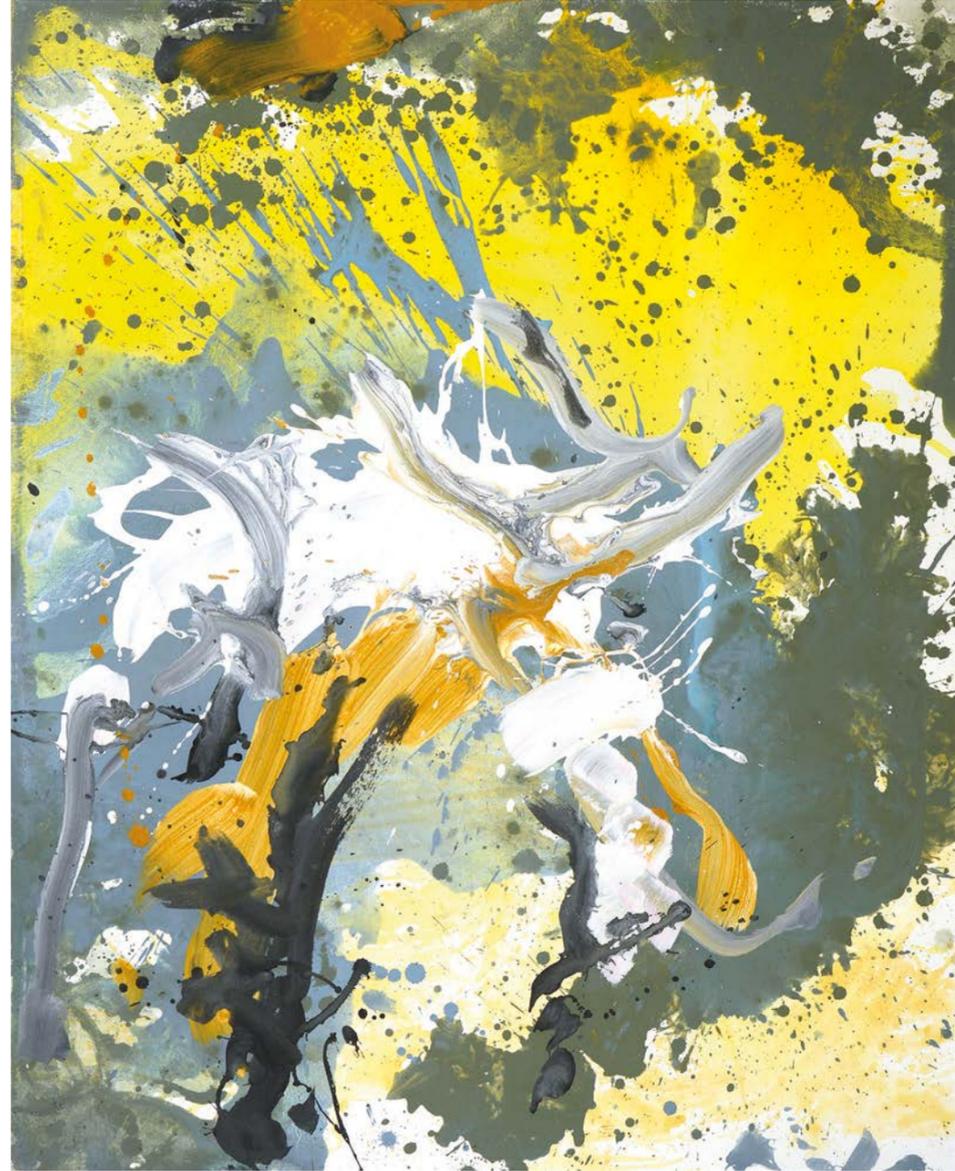






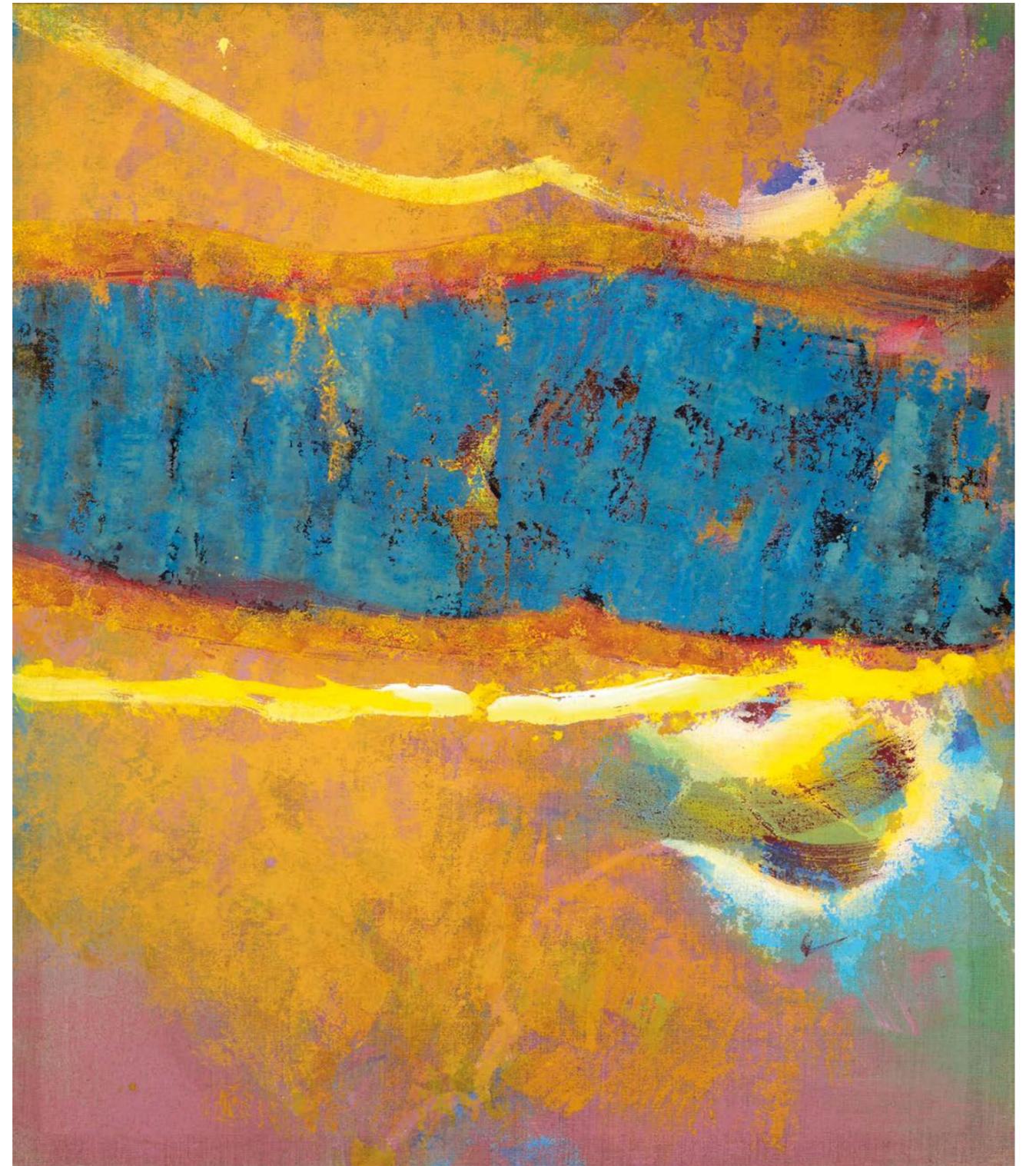




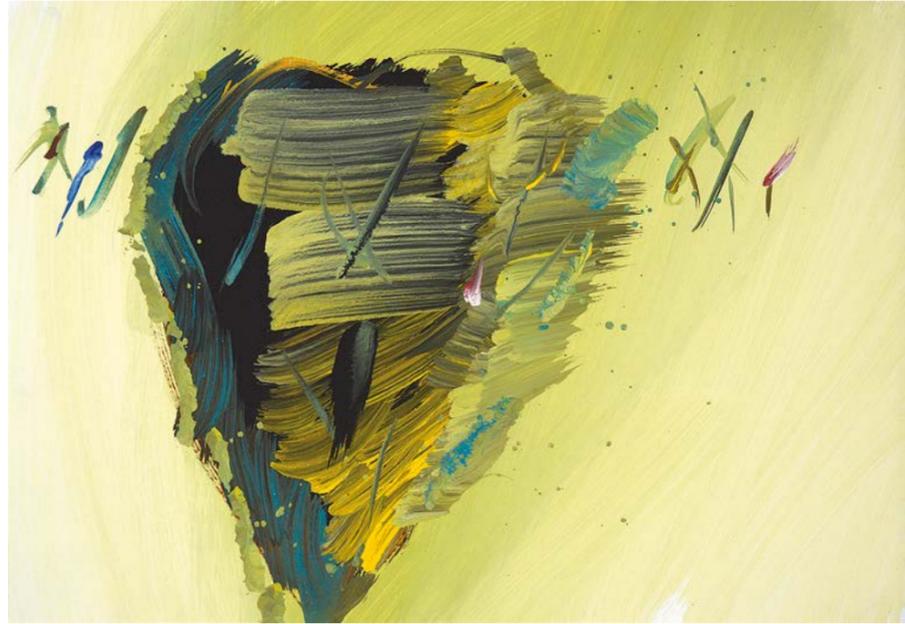




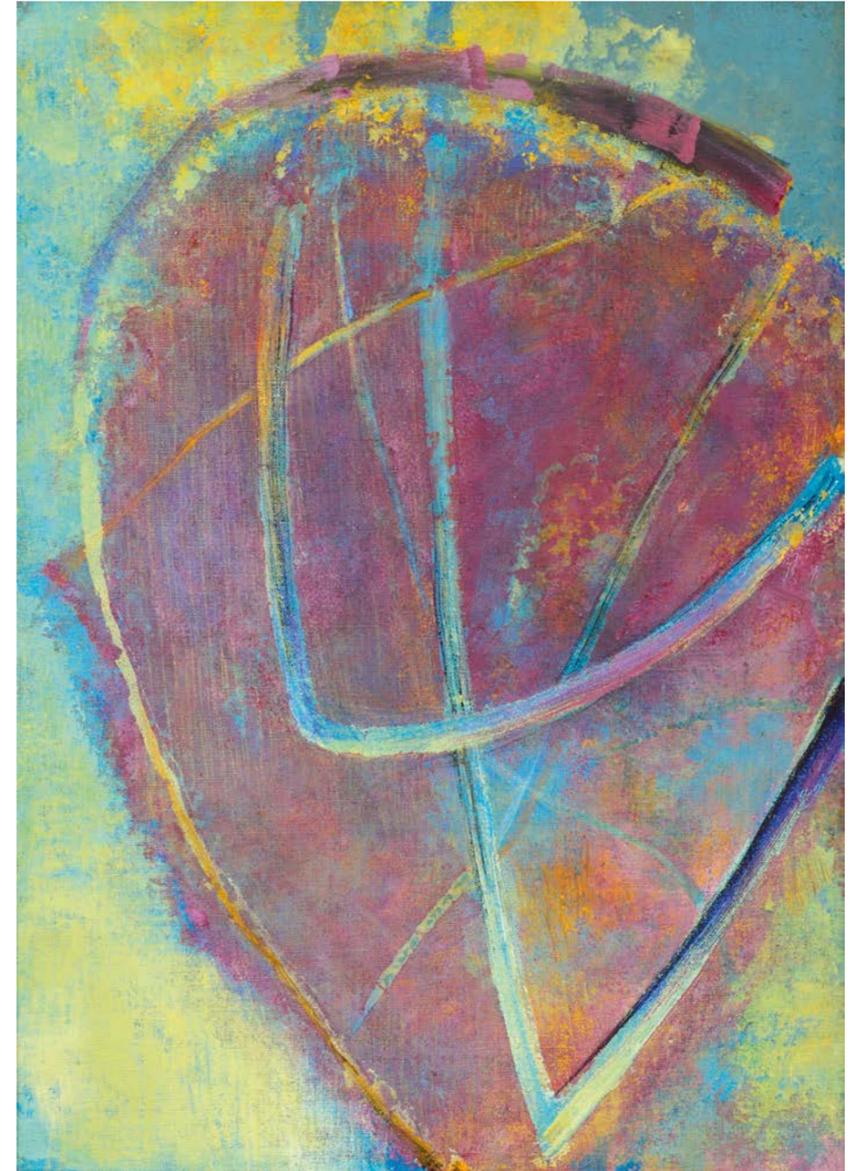






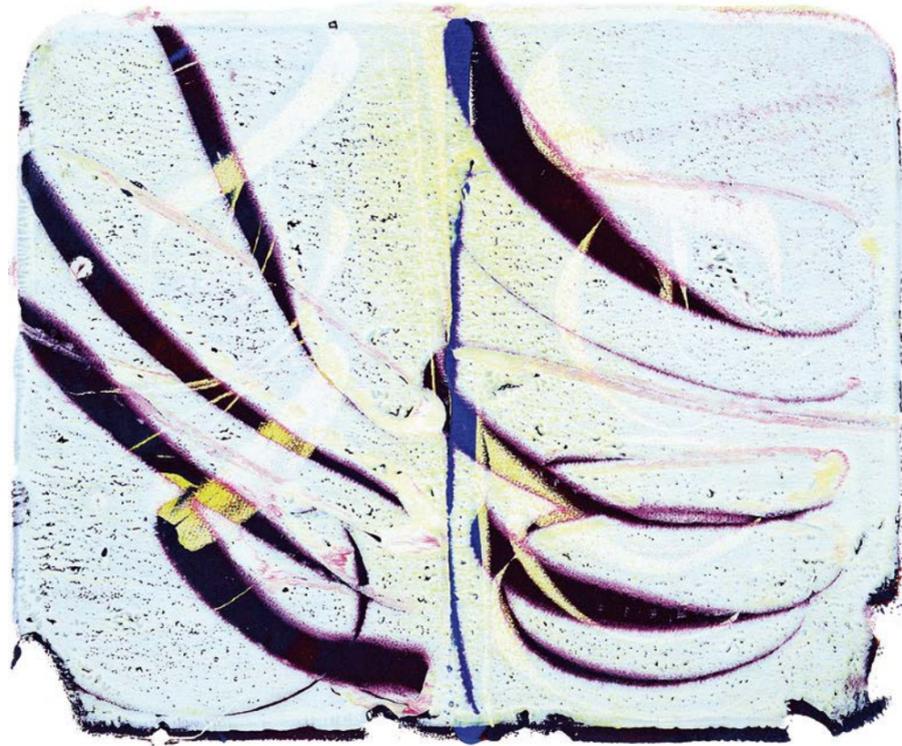


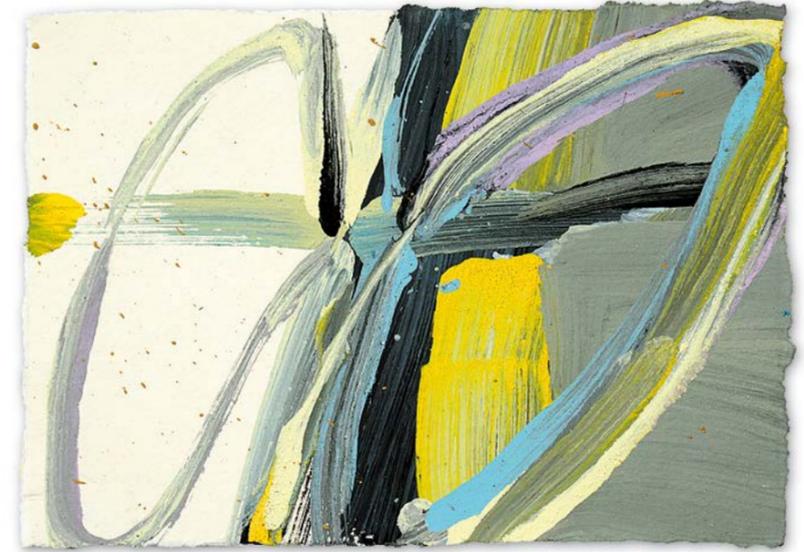




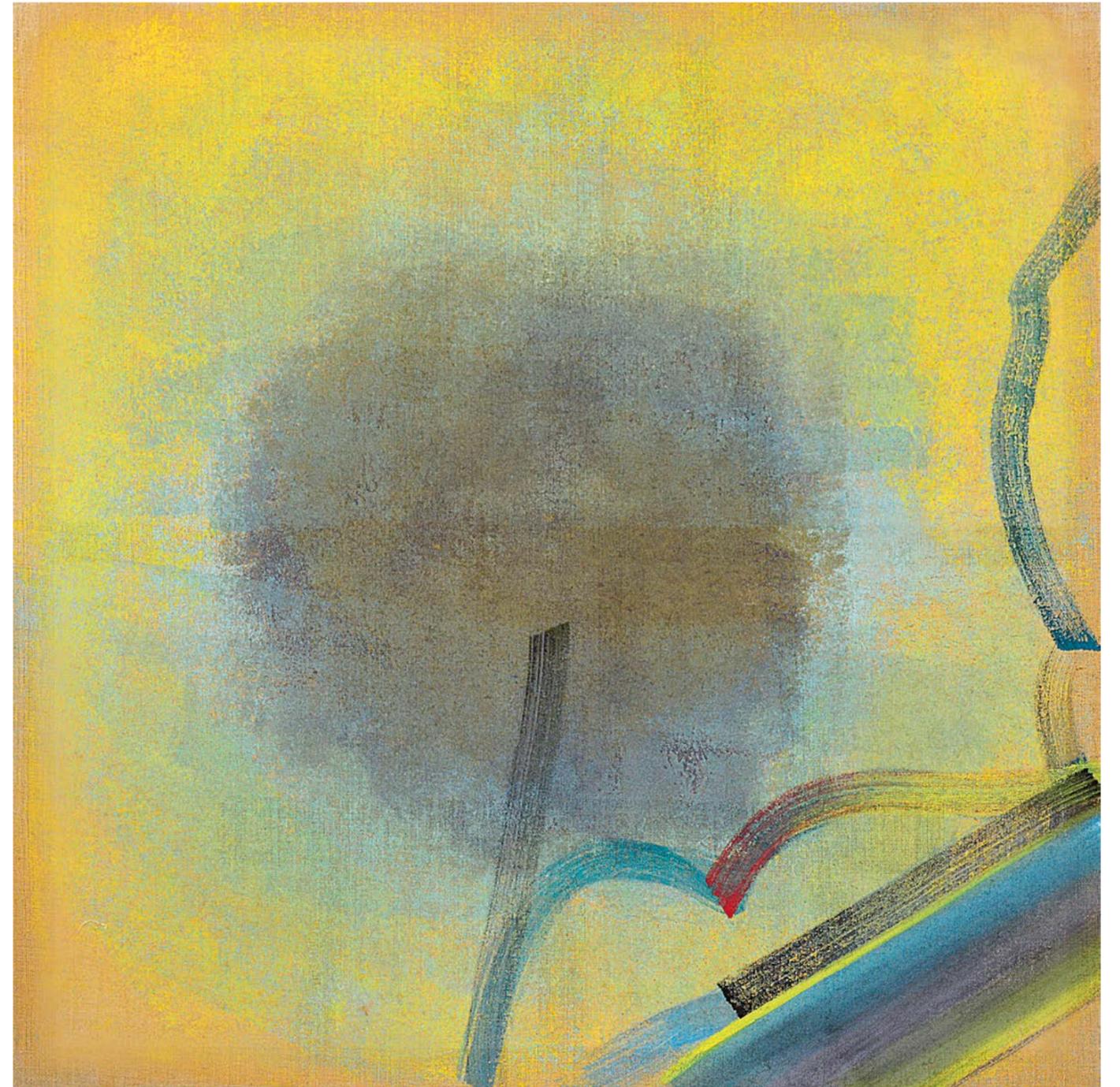






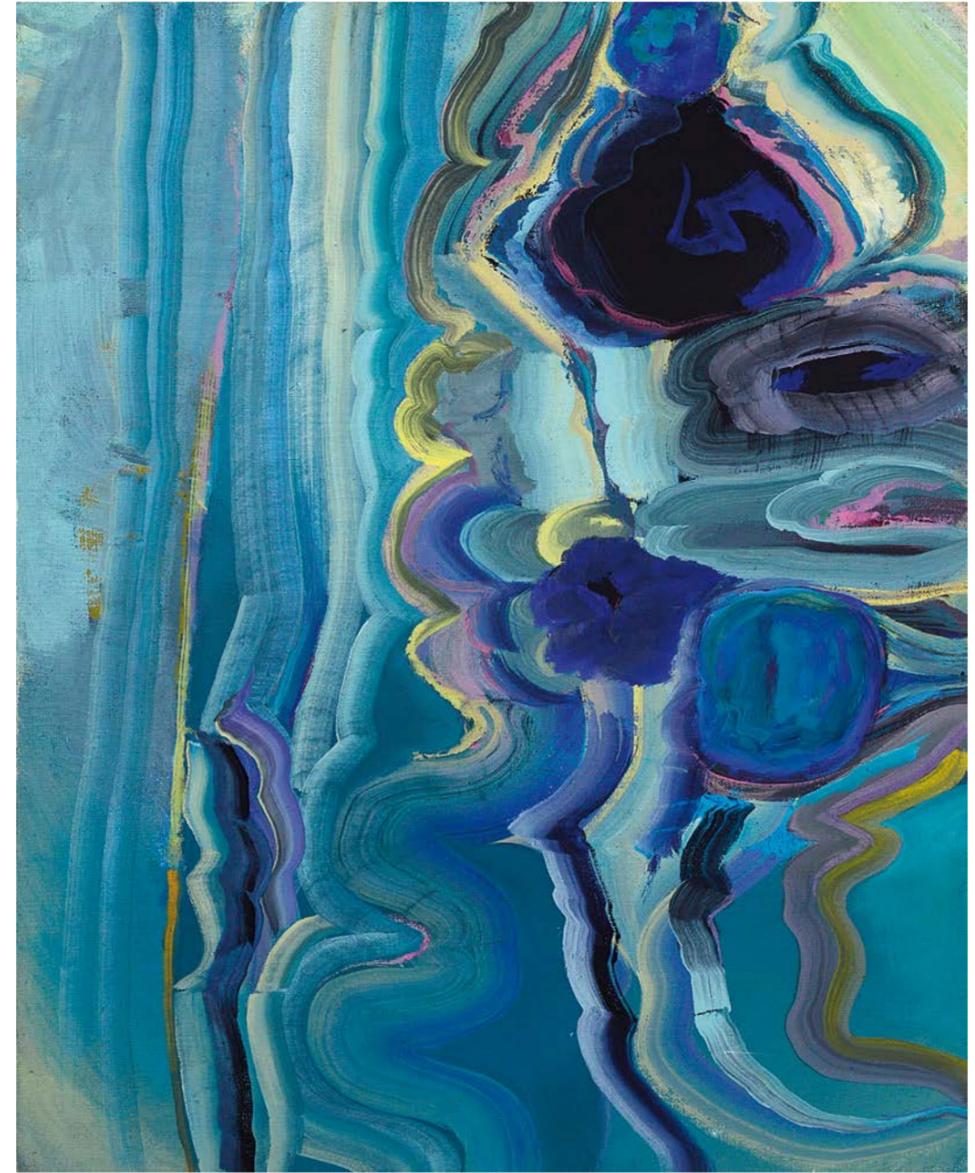














Siegfried Lang

Kunst-Alphabet von GEORG HOPPENSTEDT

Grund

Grund hat als Begriff verschiedene Bedeutungen: ganz allgemein als Ursache zu Beginn einer Kausalkette, als Antwort auf die Frage nach dem Warum in der Philosophie oder - in der Kunst als materieller Bildträger oder noch enger als Grundierung, die vom Maler als erste Schicht auf die Leinwand aufgetragen wird.

Die Leinwand oder das Nesseltuch verwendet H. immer dann, wenn sein Vorhaben größere Formate verlangt, bei kleinen Formaten gibt er dem Papier, dem Karton den Vorzug. In den 80/90er Jahren reizt ihn vor allem Material, das ausrangiert ist: Verpackungskartone, relativ dicke Plakatpakete, abgenommen von Litfass-Säulen, Illustrierte, um sie mit Farbe zu beflecken.

Eine „akademische“ Grundierung wie z.B. den Kreidegrund gibt es bei H. nicht. Dies hat seinen Grund darin, dass H. das Bild nicht als Fensterrahmen versteht, der ein Stück Welt (draußen) abbildet, sondern als „Aktionsrahmen“, in dem er – fast rituell – seine Aktionen „niederschlagen“ lässt. Es ist eine kartografische Methode, in der sich – wie beim Landvermesser, der geomorphologische Strukturen einträgt – Stimmungen, Erregungszustände etc. aus dem Körperinnern registrieren lassen und sich – beinahe „automatisch“ – als Linien und Farbformen niederschreiben. Sie werden auf der Tafel „abgelagert“ und konserviert.

Dazu bedarf der Künstler einer besonderen Vorbereitung: er versetzt sich in einen Zustand der „zerstreuten Aufmerksamkeit“. Im Grunde laufen solche Körperprozesse bei Jedermann ab, sie werden jedoch im Allgemeinen kaum wahrgenommen (außer bei Schmerzzuständen), Künstler wie H. sind eher durchlässig für solche Empfindungen. Diese ab- und aufsteigenden Ströme werden vom Körper aufgenommen und in Gesten der Hand umgesetzt.

In der Kunstgeschichte ist dieser Vorgang unter der Etiketle „Aktionsmalerei“ populär geworden. Besonders populär wurde in den 50/60er Jahren der französische Maler Georges Mathieu, der vor großem Publikum in sportlichem Aufzug mit Anlauf Farbe auf die Leinwand warf. Eine beeindruckende Inszenierung. Damit hat H. nichts zu tun.

Experiment

Ein Experiment (lat. „experimentum“ = „Versuch, Prüfung, Probe“) ist in der Wissenschaft eine methodisch angelegte Untersuchung zur empirischen Gewinnung von Daten. Manchmal weiß man schon, was herauskommt, in wenigen Fällen nicht, dann ist auch der Forscher überrascht. Im Gegensatz zum wissenschaftlichen Experiment ist das künstlerische nicht reproduzierbar, vielmehr dient es dazu, neue Möglichkeiten des Ausdrucks zu finden. Dabei spielt der Zufall eine große Rolle, wenn auch nicht die einzige und ausschlaggebende. Gemeinsam ist beiden Formen der Aneignung, das bisher Unsichtbare in die Erscheinung treten zu lassen.

Bei H. ist es das Selbst-Experiment: die „selbstvergessene Inspektion des Körper-Selbst“ mit den Mitteln der Malerei. Natürlich vollzieht sich dieses Experiment in einem kulturellen Kontext. Es ist die entscheidende Phase der 50/60er Jahre, oft als „zweite Moderne“ bezeichnet, in der von und durch die Kunst Expeditionen in Neuland gewagt wurden. (Abstrakter Expressionismus, Op und Pop Art, Performance, Neuer Realismus, Installationskunst, Happening, Fotografie, Körperkunst, feministische Kunst etc.) Nicht nur

in der Bildenden Kunst, auch in der Literatur (Beatliteratur, Konkrete Poesie etc.) und der Neuen Musik („Free Jazz, Beat“ etc.) vollzog sich parallel dazu eine rasante Befreiung von überlieferten Formen und Denkweisen.

Für das Experiment benötigt H. Werkzeuge – Pinsel, Farbbrollen und Lappen – und das wichtigste – Farben, selbst angerührte Temperafarben (Pigmente in Dispersion gebunden), diese in sehr unterschiedlichen Zuständen: von trocken bis nass, von dick bis dünn. In den 80/90 Jahren ist die menschliche Figur noch als „Gerüst“ nötig, damit der Widerstreit der Farbflecken und Farbknäuel sich austoben und sich auch wieder beruhigen kann. Bei diesen Versuchen wird zunehmend das Bild als Ganzes (mit festem Rahmen) in Frage gestellt. So wie die Farbbewegungen sich über die Figuren hinwegsetzen, so gehen sie auch über den Bildrand hinweg, in den unbestimmten Raum. So bleibt das Einzelbild ein Bruchstück im „Parcours“ der Werke. Die weiter treibenden Energien verlangen nach noch mehr – nach neuen Anschlüssen, nach Serien. An diesem Punkt zeigt sich das, was man „künstlerische Nötigung“ nennt.

Organisch

Der Begriff stammt aus der Biologie. Abgeleitet ist er aus dem Griechischen, „organon“ = „Werkzeug, Sinneswerkzeug“ und bezeichnet die Organe zunächst des menschlichen Körpers, dann auch die anderen Lebewesen, bestehend aus Zellen und Zellgeweben. Organisch meint das harmonische Zusammenspiel der Einzelorgane in einem Körper. Analog dazu wurde in klassischen Zeiten auch das Kunstwerk als harmonischer Organismus beschrieben.

H. malt Körperorgane, aber kein organisch durchstrukturiertes Kunstwerk. Zwar finden wir ansatzweise Kompositionen (symmetrische Zweiteilung des Blattes, Dreiecksfiguren, Halbbögen, spiralförmige Stränge, kreisende Formen, hinziehende Farbströme etc.). Alle diese nicht ausgeführten Ordnungsprinzipien werden durchkreuzt von Strudeln aus Tupfen, Tropfen, Flecken und nicht näher zu definierenden Gebilden, die keine „schöne“ Form besitzen. H. nennt diese Einlagerungen, die an Geschmier erinnern, „Stopper“. Nach seiner Aussage verhindern sie, dass das Bild harmonische Zustände vorspiegelt, die es im widerstreitenden Leben gar nicht geben kann..

Rhythmus

H. in einer Eröffnungsrede zur Ausstellung „move me“ am 07. 12. 2002:

„Mein Maltraum ist seit einigen Jahren eine rhythmische Bewegung, die durch das Bild läuft. Wie eine breite Bahn aus rhythmischer Malstruktur und Farbwechselspiel zieht sich durch eine Reihe von Bildern eine fortlaufende Bewegung, manchmal gleichmäßig wie ein Strom, manchmal sprunghaft ekstatisch. Ein gestischer Malfluss, eine Abfolge der Elemente wie in der Musik... Der Rhythmus bildet dabei das Grundelement meiner Malerei. Wie das Pulsieren unseres Blutes in den Adern oder die Abfolge von Schritten schafft er Lebendigkeit. Bewegung entsteht immer zwischen zwei Spannungspolen, wie wir auch durch Kandinskys Ausführungen über die Linie erfahren können. In der Spannung zwischen Farbe und Linie bewegt sich meine Malerei.“

Grenze

Unter Grenze versteht man eine Einfriedung eines Stückes Land durch Markierung, meist durch Grenzsteine. Im weiteren Sinne bedeutet es die Aufteilungen in materielle und immaterielle Bereiche: in Stadt und Land, in Kunst und Wissenschaft in Heiliges und Profanes etc.

Was bedeutet die Grenze für die Zeichnung, die Malerei? Für H. wird die Linie als Kontur schon früh zum Problem, wie sie schon Delacroix zum Problem geworden ist, als er in der Landschaft keine Linie mehr entdecken konnte. Eher versetzt H. durch Farbschichtungen und expressive Pinselführung die Bildfläche in einen aufgewühlten Zustand, der auch auf die Organformen übergreift. Grenzen werden aufgelöst in sich durchdringende Raumzustände, die ungezügelt in alle Richtungen ausgreifen. Die Bildfläche verwandelt sich in einen Membrankörper, der aus unterschiedlichen Zentren neue Farbwesen gebiert. Sie ziehen gemächlich durch den konkaven Raum oder lösen sich ganz von ihm, um von der Bildfläche zu verschwinden. Die Linie tritt aus ihrer Gebundenheit in die Freiheit, „die unendliche Linie“ (Wilhelm Worringer), die auch mal die Grenze des Bildes verlassen darf, wie das Bild „Höhere Wesen befehlen, über den Rand zu malen“, 2011 (S. 59) vorführt.

Die Grenze war unter dem verändertem Namen „Terminus“ (ursprüngliche Bedeutung „Grenzsteine“) Motto einer Ausstellung, die 1994 sowohl in Göttingen als auch in Oldenburg gezeigt wurde.

Handschrift

Handschrift ist das individuelle Schriftbild, angefertigt mit der Hand, im übertragenen Sinne auch als Charakteristika eines künstlerischen Werks oder Künstlers. Eine Sonderform der Handschrift ist die Kalligraphie. Sie stammt aus der ostasiatischen (chinesischen und japanischen) Kultur. Sie hat seit den 40er Jahren die amerikanische Malerei und später auch das deutsche „Informel“ beeinflusst. 1991 führt H. vor Publikum im Künstlerhaus eine Mal-Aktion durch, in der er die kritisch intendierte, mit dem Pinsel gezeichnete Abkürzung eines „Body-Builders“, so schnell es ihm möglich war, 250 Mal mit der Hand zeichnete und die Blätter auf den Bodenfliesen zu einem Gesamt-Muster auslegte. Die Bild-Installation summerte sich von oben zu einem Körper-Ornament, das an die Massenornamente in den Filmen der Leni Riefenstahl erinnert.

Schließt diese Aktion an die Tradition der Kalligraphie an, so greift diese Kategorie bei seinem malerischen Oeuvre nicht. Die malerische Handschrift kann man mit dem Begriff des „Palimpsest“ näher charakterisieren.

In der Handschriftenkunde versteht man darunter die Löschung des alten zugunsten eines neuen Textes, eine Gepflogenheit, die in der Antike und im Mittelalter üblich war. Im erweiterten Sinne verstehen wir heute die Überschreibung resp. Übermalung eines Textes oder eines Bildes durch einen neuen Text oder ein anderes Bild.

Anfang der 90er Jahre hat H. seriell Werbebilder oder Model-Bilder aus Illustrierten übermalt. Beispiele dafür zeigt die Serie „Model“ aus dem Jahre 1996 (S. 13 - 15) Auch die abstrakt-expressiven Malereien sind allesamt Schichtungen von ineinander verwobenen Verdichtungen, über die Bahnen, Schleifen und Bänder „gesetzt“ sind, die schlingernde Raum-Ein- und Ausbuchtungen nochmals überlagern. Alle nacheinander erfolgten Prozesse sind simultan in einem Bild versammelt und drängen in ihrer Dynamik zur nächsten Realisation.

Odem

Odem ist ein Synonym für Atem, d.h. die Luft(menge), die beim Atmen bewegt wird, auch eine Bewegung, die Luft einzieht, um sie wieder ausströmen zu lassen. Der erste Zug ist ein aktiver, der zweite ein entlasteter, eher passiver. Odem oder Atem steht auch für die Gabe des Einhauchens, so wie der Gott der Genesis dem Adam, dem Erdenkloß das Leben

einhaucht. Im weitesten Sinne steht es für Leben, Lebendig-Sein und Schöpferkraft. Das Pulsieren, das „Schwingen“, das die zyklische Zeit bestimmt, ist ein Ideal, erfüllt mit Symmetrie, Oszillation, immer im gleichen Rhythmus. Wir wissen jedoch, der Atem stockt, hält an sich, geht langsam, dann wieder schnell, setzt aus, um sich wieder zu überschlagen, bis er wieder zu gemäßigten Frequenzen zurückkehrt. Der Göttinger Naturforscher und Philosoph Friedrich Cramer schreibt: „Die Schritte der Natur bilden kein Kontinuum wie die Pendelbewegung einer Uhr, vielmehr ist jeder Schritt ein Kippen, ein Wagnis, potentiell ein Chaos-Ordnungs-Übergang der linear-irreversiblen Zeitform. Natur ist Aufbrechen und Aufbruch zugleich.“

Trifft diese Beschreibung nicht in exzellenter Weise auf die Kunst von H. zu? In diesem Sinne ist der Titel der Retrospektive „Atem der Bilder“ zu deuten.

Passage

Passage kommt aus dem Französischen und heißt „Durchgang“, der die trennende Grenze für Passagiere durchlässig macht, ohne die Bereiche diesseits und jenseits der Grenze in ihrem Bestand zu verändern. Qualitativ verändert jedoch jeder „Durchläufer“ die Atmosphäre der zwei Bereiche. Wie vollzieht sich das Durchlässig-Werden der Kontur zur Passage in der Malerei von H.?

Als Beispiel untersuchen wir das Bild „o.T. (2006)“ (S. 43).

Auf einem blau-gelben Hintergrund schiebt sich von links unten ein rötliches Bogengegebilde ins Bild, um es fast ganz auszufüllen. Es ist ausgefranst zum Hintergrund hin, so dass zwei blaue elliptische Farblinien von links oben – versetzt und kontrapunktisch zur unteren Bogenfläche – dagegen stoßen können. Alle in überkreuzender Bewegung sich befindlichen Farborgane sind zwar eigenständige „Wesen“ im Widerspruch, sie nehmen dennoch die Färbungen ihres Gegenübers auf und wandeln sich ihrer Eigenform an. Sie sind nicht mehr die sich abgrenzenden Gebilde, sondern transparent auf die anderen hin, ohne sich zu vermischen. So führt H. vor, wie exemplarisch in der Kunst die Kontur (Linie, die abschließt) zur Passage erweitert wird und dadurch das ganze Bild offen und „luftig“ wird.

Pinselstrich

Der Pinsel streicht über die Leinwand. Damit ist nicht viel gesagt. Die Frage ist, welche Auffassung der Künstler vom Handwerkszeug „Pinsel“ hat. Ist es ein Instrument, um visuelle Projektionen auf die Leinwand zu bannen oder – ist der Pinsel ein Seismograph, den der Künstler handhabt, um die Impulse so umzusetzen, dass ein Diagramm seiner Intensitäten, seiner Affekte entsteht. Bei H. gibt es eine ganze Palette von Malbewegungen: Tupfen und Tropfen, Schlagen und Streichen, Verquirlen und Vermalen, Aufschichten und Wegwischen, Verflüssigen und Verfestigen usw. Dabei hat auch die Farbe Freiheiten, die sie der Gravitation, der „zufälligen“ Konstellation schuldet.

H. malt meist in einem Durchgang ohne längere Unterbrechung. Das Resultat wird dann geprüft, verworfen oder – nach längerer Prüfung – akzeptiert.

Einfluss

Unter diesem Buchstaben wollen wir eine Serie besprechen, der H. den Titel „Unter Einfluss“ gegeben hat. (S. 36 – 39: „Unter Einfluss“, 2001, Tempera auf Papier, 30 x 42 cm) Eine in allen Bildern ähnliche Figur ist ins kleinformatige Querformat gesetzt.

Im ersten von vier abgebildeten Arbeiten ist sie von oben, in den anderen von unten angeschnitten, alle sind nicht ganz mittig, sondern nach links oder rechts verschoben. Der nach unten spitz zulaufende Kopf könnte auch als Herz gedeutet werden. Das tiefschwarze „Kopfherz“ schwebt in einer lichten, leichten Atmosphäre, es weist eine Schwere und Undurchdringlichkeit auf, die es leicht nach unten drückt. Im 1. und 2. Bild wird das bleierne Organ umfassen von einem relativ breiten Kranz aus gelben und gelbschwarzen Pinselabdrücken, die es wie ein Schutzschild umfassen. Trotzdem scheinen feindliche Partikel, in der zweiten Sequenz ein ganzes Gefieder von Pinselspuren, ins Innere des Organs eindringen zu wollen, um dort in Kaskaden zu explodieren. Im 3. und 4. Bild ist die Haut des Organs durchlässiger geworden, ja, es scheint, als organisiere sich jetzt – umgekehrt – vom Innern eine Gegenkraft, die nach Außen strebt. Die expansive Kraft findet Unterstützung im 3. und 4. Bild durch die breiten gelben Farbbahnen, die das Schwarz fast ganz überdecken, und zum andern (im 4. Bild) durch die lichte, luftige und leichte Atmosphäre, die den Gegenpart umgibt. Ein Beispiel für die Polarität von Einströmen (Einflüsse von außen) und Ausströmen (kreative Beeinflussung des Außen)? Kopf oder Herz als Vermittlungsinstanz zwischen Innen und Außen, eine Variante von Einatmen und Ausatmen?

Naturgeschichte

„Naturgeschichte“ ist ein historischer Begriff, der im 18. und 19. Jahrhundert die Entwicklung von Erde, Tier und Mensch bezeichnet. Der französische Gelehrte Comte de Buffon hat von 1749 – 1789 36 Bände über die Entstehung des Lebens auf der Erde publiziert. Heute beschäftigen sich viele Wissenschaften mit dem Problem der Entstehung des Lebens.

Unter dem Titel „Histoire Naturelle“ (so nannte Buffon seine Enzyklopädie) zeigte H. im Jahre 2000 in der Galerie „Apex“ eine Reihe von Bildern. Von 1995 an malte H. (neben anderem) die unterschiedlichsten Tiere aus der Evolutionsgeschichte, angefangen bei den „niedersten“ Arten wie Wasserflöhe, Radiolarien, Medusen, dann „in aufsteigender Linie“ Tiefseefische und Grenzgänger zwischen Meer und Land wie Schildkröten, Molche und Alligatoren, auf sie folgten Kriechtiere auf der Erde (Lurche und Käfer) und zuletzt Fliegen, die die Luft erobert haben.

Was hat den Künstler an diesem Sujet denn fasziniert? Das erste Bild in der Retrospektive heißt „Käferaufbahrung“ und ist 1989 gemalt. Das heißt, H. ist schon früh der stammesgeschichtlichen Erbschaft des Menschen auf der Spur.

Seine Malerei erforschte die Phänomenologie der tierischen Bewegungsformen: Das Schweben der Kleintiere im Wasser, das aggressive Dahinschießen der Fische, das Schwirren der Fliegen, das Kriechen und Krabbeln der Raupen und Käfer, ihr Sich-Zurückziehen, Verstecken, Sich-Totstellen und auch das Tot-Sein, die Starre, das „schwarze Loch“ (ein Bildtitel).

Der Künstler wendet sich seiner eigenen Naturgeschichte zu, die unterhalb der menschlichen Sozialisation eingelagert ist und die mit dem Tier-Werden und Tier-Sein unserer Existenz mehr zu tun hat, als unsere der Jetzt-Zeit verhaftete Eigenliebe eingestehen will.

Sternenstaub

„Sternenstaub“ ist, nach lexikalischer Auskunft, eine interstellare Materie, aus Sternen hervorgegangen, und bildet verschiedene Arten von planetarischen Nebeln und dunklen Gaswolken. Die Gaswolken entstehen in Stadien der Ausdehnung und Kontraktion. Als Gegensatz zur Naturgeschichte, welche die Entwicklung des Lebens auf der Erde

zeigt, thematisiert H. in der Ausstellung „Sternenstaub“ (2014) die Entwicklung des kosmischen Lebens. Auch hier ist der Maler zugleich Historiker und Archäologe. Bei der Astrophysik existiert das, was wir entdecken, nicht mehr, wir besitzen – vergleichbar den Fossilien – höchstens noch Rückstrahlungen. Diesem Themenkreis sind folgende Bilder in der Retrospektive zuzuordnen: S. 53, 55, 59 und 61.

Was macht diese Bilder, zwischen 2002 und 2014 entstanden, zu kosmologischen Visionen?

Es fällt auf, dass das Formenvokabular (organische Formen zwischen Kreis, Ellipse und Quadrat, Bögen, Doppelbögen, Farbströme und Spiralen etc.) sich nur wenig verändert hat. Entscheidend ist die neue Qualität der Farbbehandlung. Zwar ist die dunkle, schwarze Materie noch da, aber die in Zwischentönen pulsierenden Farbkissen, Gelborange, Blau-Violett im Haupt-Ton, umfassen die „schwarze Materie“, die zunehmend schrumpft. Im Gegenzug scheint es, dass umgekehrt aus der dunklen Ballung Lichtströme hervorquellen, die von formvollendeten Bögen begleitet werden, begleitet von dünnen und splitttrigen Ablegern (S. 53). Wiederum eine in Gegensätzen sich vollziehende Bewegung, die den Widerstreit im kosmischen Geschehen zeigt, Ausschnitte aus dem ungeheuren Prozess des Werdens und Vergehens.

Die Kunstkritikerin Anja Marrack bringt in ihrem Beitrag zur Ausstellung mit Recht Immanuel Kant ins Spiel, der den Antagonismus zwischen Verdichtung und Auflösung auf zwei Kräfteprinzipien zurückführt: „Ich nehme die Materie aller Welt in einer allgemeinen Zerstreuung an und mache aus derselben ein vollkommenes Chaos. Ich sehe nach den ausgemachten Gesetzen der Attraktion den Stoff bilden und durch die Zurückstoßung ihre Bewegung modifizieren. Ich genieße das Vergnügen, ohne Beihilfe willkürlicher Erdichtungen, unter der Veranlassung ausgemachter Bewegungsgesetze sich ein wohlgeordnetes Ganze erzeugen zu sehen.“

Trier, Hann

Hann Trier (1915 – 1999), von H. verehrter Künstler. Er war von 1957 – 1980 Professor an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin. Mit seiner „freien Abstraktion“ hatte er einen nicht unwesentlichen Einfluss auf H. In seinem Aufsatz „Wie ich ein Bild male“ (1959), schrieb er: „Malen heißt in zusammenhängendem Ablauf auf überschaubarer Fläche tanzen: Im Fließen, im Staccato, im Anhalten, in der Wiederkehr der Pinselschläge tanzt der Rhythmus. Ich springe in ihn hinein, indem ich mit den Pinseln so tanze, daß Tanz sichtbar wird. Die simultane Sichtbarkeit enthält die reversible, im Malprozeß durchlebte Zeit.“

Expedition

Eine Expedition ist eine Entdeckungs- und Forschungsreise in unbekannte oder kaum bekannte Regionen. Im übertragenen Sinne gibt es auch Entdeckungsreisen in künstlerisches, wissenschaftliches oder geistiges Neuland.

Novalis schreibt in seinen Blütenstaub-Fragmenten: „Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? ... Nach innen geht der geheimnisvolle Weg.“

Geht H. mit seiner Kunst nicht einen vergleichbaren Weg? Als Reisender ins eigene Selbst, als Reisender – wie die Schamanen – in die Vorgeschichte des Menschen und als künstlerischer Kosmonaut in die unendlichen Weiten des Kosmos, auf den Spuren von Giordano Bruno (1600 als Ketzer verbrannt), der als erster in seiner Dichtung die sinnliche Kraft des Universums feierte?

Dekonstruktion

Dekonstruktion ist ein Begriff, geprägt durch den französischen Philosophen Derrida, der ein Paradoxon in sich vereinigt: Destruktion und Konstruktion, Aufbau und Zerstörung, Werden und Vergehen. Ein Widerspruch, der sowohl dem Naturschönen als auch dem Kunstschönen innewohnt. Das Schöne tritt am anschaulichsten dort auf, wo sowohl Natur als auch Kunst am meisten ausdifferenziert sind. Alle diese „schönen Formen“ werden in einem Prozess hervorgebracht, der aber kein „Endprodukt“ erzeugt, weil Schönheit in Wahrheit transitorisch ist.

Schönheit ist ein Übergangsphänomen, dem das „Stirb und Werde“ eingeschrieben ist. Im Kunstwerk kann dieser Prozess, von Gegensätzen vorangetrieben, scheinbar „eingefroren“ werden. Auch die Serien bei H. zeigen Zeit als irreversible Zeit, nicht wiederholbar, einmalig.

Friedrich Schiller hat es in einem Gedicht so formuliert: „Warum bin ich vergänglich?/ o Zeus! So fragte die Schönheit,/ Macht dich doch, sagte der Gott,/ nur das Vergängliche schön.“

Ton

Der Sprachgebrauch zeigt uns den Weg, ob und wie man Musik und Malerei vergleichen kann. Es ist üblich, vom „Farbton“ oder vom „Farbklang“ zu sprechen. Töne und Farben kommen normalerweise erst im Zusammenklang zu ihrer Wirkung. Aber – wie verbinden wir Farben mit Klängen? Gibt es gemeinsame Elemente von Malerei und Musik?

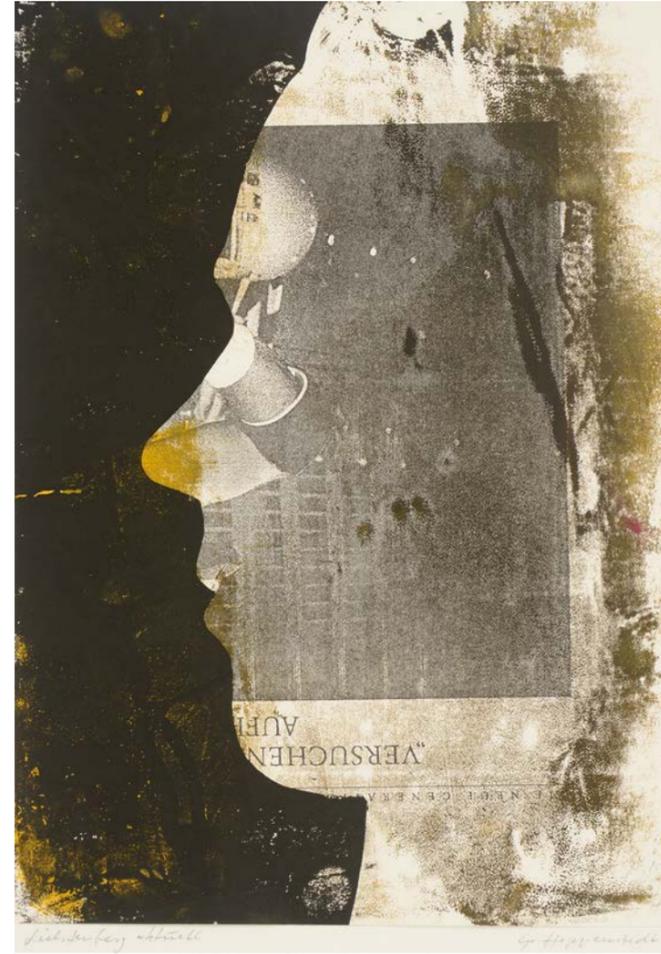
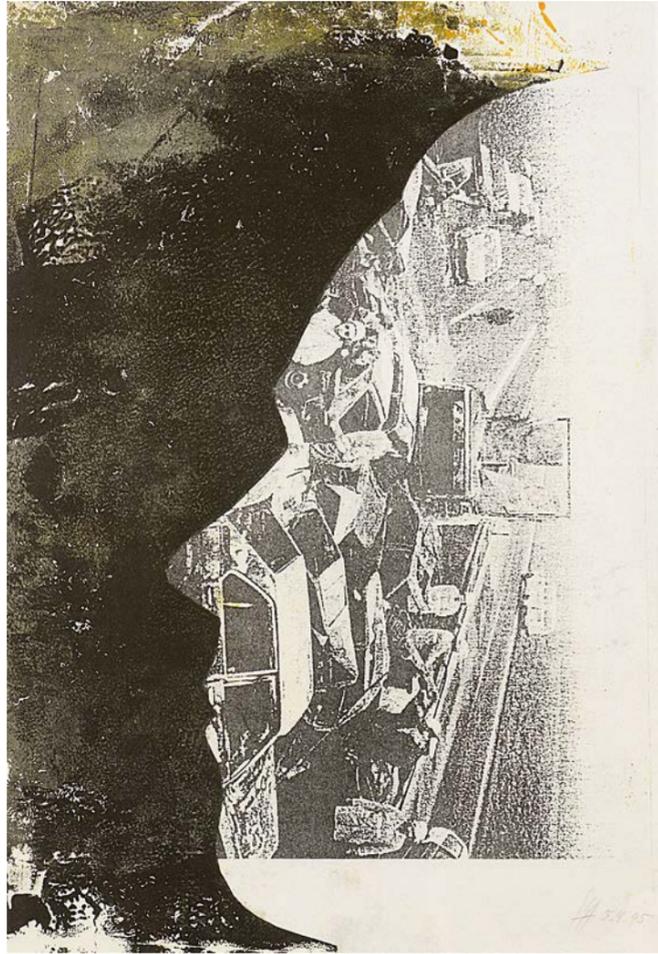
Farbigkeit und Stimmung, Rhythmus und Dynamik, Gesetze von Form und Komposition sind gemeinsame Elemente von Malerei und Musik.

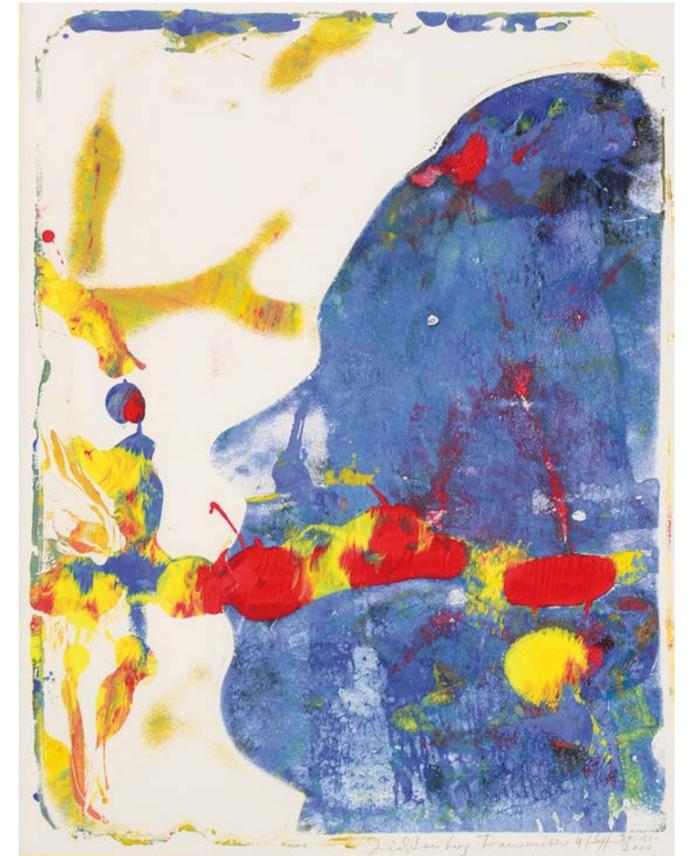
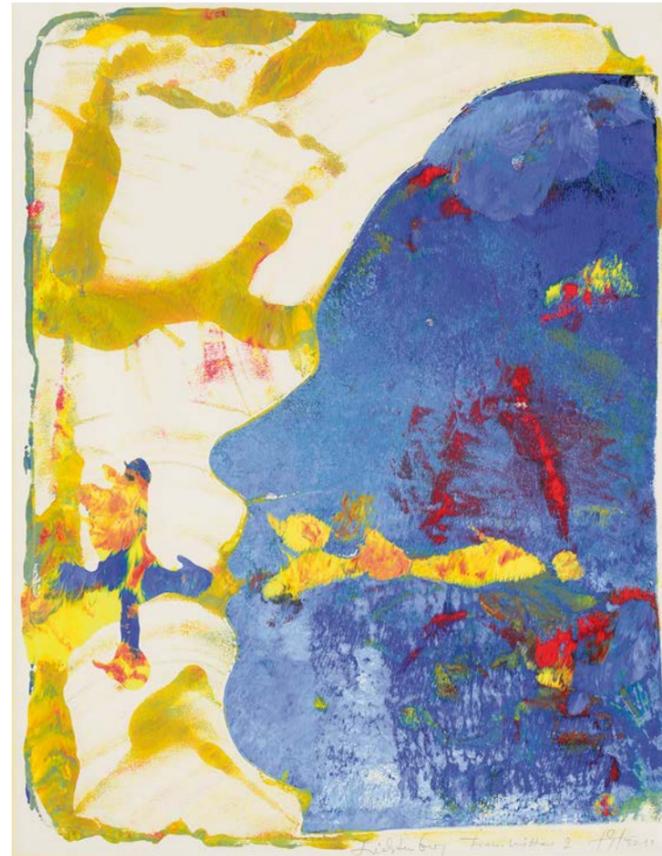
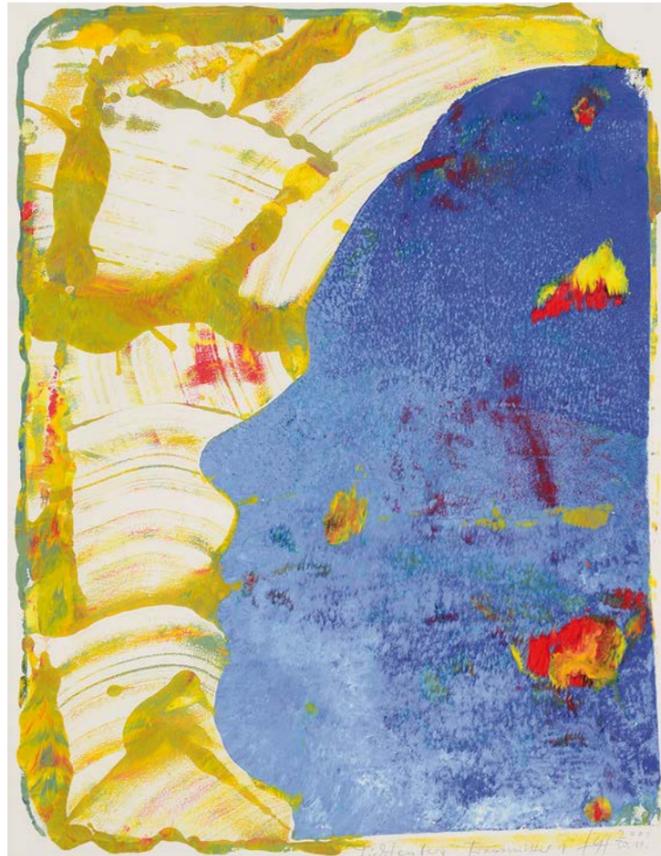
H. hat seine Malerei, d.h. den Prozess des Malens in den 80er und frühen 90er Jahren öfters mit Musik verbunden. Es war der „Free Jazz“, den er für seine Malaktionen bevorzugte. Eine andere Musik wäre ja für seine Art der Aktionsmalerei auch nicht kompatibel gewesen.

Der Free Jazz vertraut ebenso wie der Maler auf die Intuition und den momentanen Einfall. Einige Regeln bleiben bestehen wie die Dauer des Zusammenspiels oder die Absprache über kompositionsähnliche Strukturelemente. Ansonsten dominiert das freie Improvisieren, wobei die Partner in ein Resonanzverhältnis eintreten, das Agieren und Reagieren verlangt. Ton auf Farbe und Farbe auf Ton. Es entwickelt sich ein Raum der freien Tonalität, in dem die schnelle Abfolge von tiefen und schrillen Tönen beim Maler analog tiefe und schrille Farbrhythmen provozieren, oder Klang-Cluster (die Töne liegen hier traubenförmig zusammen) beim Maler einen ekstatischen Tanz der verschiedenen Pinsel in Gang setzen, die wie in Trance auf der Leinwand „gestrichen“ werden.

Maler und Musiker sind im idealen Fall ein einziger Resonanzkörper, in dem die freie Tonalität auf die freigesetzte Gestik antwortet und auch umgekehrt. Ein Prozess, in dem Sehen und Hören in bestimmten Momenten zusammenkommen, wie sie in anderen Momenten sich schmerzlich wieder entzweien.











Abbildungsverzeichnis

- S. 7 Käferaufbahrung, 1989, Tempera auf Nessel, 150 x 120 cm
- S. 8 Körperzeichen, 1987, China-Tusche auf Papier, 30 x 21 cm
- S. 9 Zwänge, 1985, Beize auf Papier, 30 x 21 cm
- S. 10 o.T., 1990, Tempera auf Karton, 50 x 32 m
- S. 11 Bohrkopf, 1991, Tempera auf Verpackungskarton, 50 x 70 cm
- S. 12 Life, 1992, Tempera auf Karton/Zeitschrift, 42,5 x 73 cm
- S. 13 Model (Serie), 1996, Tempera auf Zeitungsfoto, 29,5 x 23 cm
- S. 14 Model (Serie), 1996, Tempera auf Zeitungsfoto, 29,5 x 23 cm
- S. 15 Model (Serie), 1996, Tempera auf Zeitungsfoto, 29,5 x 23 cm
- S. 16 Model (Serie), 1996, Tempera auf Zeitungsfoto, 29,5 x 23 cm
- S. 16 o.T., 1993, Tempera auf Leinwand, 35 x 59 cm
- S. 17 Pfeil, 1992, Tempera auf Karton, 100 x 80 cm
- S. 18 Läufer, 1992, Tempera auf Karton, 100 x 80 cm
- S. 19 Auf der Kippe, 1991, Tempera auf Leinwand, 180 x 140 cm
- S. 20 Figurine, 1993, Tempera auf Papier, 30,5 x 43 cm
- S. 21 Flieger, 1993, Tempera auf Leinwand 160 x 130 cm
- S. 22 Seelenhaus I, 1992, Tempera auf Nessel/Holz, 150 x 130 cm
- S. 23 Seelenhaus II, 1992, Tempera auf Leinwand, 150 x 130 cm
- S. 24 Publikum (Tafel zur Lichtenberg-Installation „Schablonen“), 1992, Fotografie vom Standort im Treppenhaus des VHS-Gebäudes in Göttingen
- S. 25 Publikum (aus der Serie „Schablonen“), 1992, Tempera auf Leinwand, 150 x 130 cm
- S. 26 Lichtenberg, 1992, Tempera auf Leinwand, 140 x 120 cm
- S. 27 Der Selbstdenker (Tafel zur Lichtenberg-Installation „Schablonen“), 1992, Fotografie vom Standort im Lesesaal der SUB Göttingen

- S. 28 Ginster, 1993, Tempera auf Karton, 100 x 80 cm
- S. 29 o.T., 1993, Tempera auf Leinwand, 200 x 140 cm
- S. 30 Bögen, 1996, Tempera auf Leinwand, 70 x 90 cm
- S. 31 Schwung, 1996, Tempera auf Leinwand, 130 x 120 cm
- S. 32 o.T., 1998, Tempera auf Plakatabriss, 14 x 14 cm
- S. 33 Blauer Bogen, 1998, Tempera auf Leinwand, 160 x 130 cm
- S. 34 o.T., 1998, Tempera auf Plakatabriss, 27 x 12 cm
- S. 35 Strom, 1998, Tempera auf Leinwand, 140 x 120 cm
- S. 36 Unter Einfluss (Serie), 2001, Tempera auf Papier, 30 x 42 cm
- S. 37 Unter Einfluss (Serie), 2001, Tempera auf Papier, 30 x 40 cm
- S. 38 Unter Einfluss (Serie), 2001, Tempera auf Papier, 30 x 42 cm
- S. 39 Unter Einfluss (Serie), 2001, Tempera auf Papier, 30 x 42 cm
- S. 40 o.T., 1997, Tempera auf Nessel, 50 x 60 cm
- S. 41 o.T., 2006, Tempera auf Nessel, 50 x 60 cm
- S. 42 o.T., 2006, Tempera auf Nessel, 50 x 60 cm
- S. 43 o.T., 2006, Tempera auf Leinwand, 100 x 70 cm
- S. 44 o.T., 2006, Tempera auf Nessel, 50 x 60 cm
- S. 45 o.T., 2006, Tempera auf Leinwand, 80 x 100 cm
- S. 46 o.T., 2006, Tempera auf Leinwand, 31 x 35 cm
- S. 47 o.T., 2006, Tempera auf Leinwand, 100 x 130 cm
- S. 48 o.T. (Thorax), 2007, Monotypie auf Papier, 26 x 31 cm
- S. 49 o.T., 2007, Monotypie auf Papier, 27 x 35 cm
- S. 50 o.T., 2010, Tempera auf Nessel, 50 x 60 cm
- S. 51 o.T., 2012, Tempera auf Papier, 15 x 21 cm
- S. 52 o.T., 2008, Monotypie auf Papier, 27 x 32 cm
- S. 53 o.T., 2010, Tempera auf Leinwand, 80 x 100 cm
- S. 54 o.T., 2010, Tempera auf Leinwand, 40 x 50 cm
- S. 55 o.T., 2007, Tempera auf Leinwand, 120 x 120 cm
- S. 56 o.T., 2003, Tempera auf Papier, 36 x 48 cm
- S. 57 o.T., 2010, Tempera auf Leinwand, 90 x 110 cm
- S. 58 o.T., 2010, Tempera auf Nessel, 60 x 80 cm
- S. 59 Höhere Wesen befehlen, über den Rand zu malen, 2011, Tempera auf Leinwand, 140 x 140 cm
- S. 60 o.T., 2011, Tempera auf Leinwand, 100 x 80 cm
- S. 61 o.T., 2011, Tempera auf Leinwand, 100 x 80 cm
- S. 62 o.T., 2012, Monotypie auf Papier, 30 x 40 cm
- S. 71 Lichtenberg Schablone, 1992, Monotypie auf Papier, 30 x 21 cm
- S. 72 Lichtenberg aktuell, 1995, Monotypie auf Papier, 30 x 21 cm
- S. 73 Lichtenberg aktuell, 1995, Monotypie auf Papier, 30 x 21 cm
- S. 74 Lichtenberg aktuell, 1995, Monotypie auf Papier, 30 x 21 cm
- S. 74 New Lichtenberg, 2000, Monotypie auf Papier, 32 x 26 cm
- S. 75 New Lichtenberg, 2000, Monotypie auf Papier, 32 x 26 cm
- S. 75 New Lichtenberg, 2000, Monotypie auf Papier, 32 x 26 cm
- S. 76 Lichtenberg im Gehäus, 2015, Monotypie auf Papier, 32 x 26 cm
- S. 77 Lichtenberg im Gehäus, 2015, Monotypie auf Papier, 32 x 26 cm
- S. 78 Lichtenberg im Gehäus, 2015, Monotypie auf Papier, 32 x 26 cm
- S. 78 Zufall Lichtenberg (Intuition), 2000, Arbeitsunterlage aus Pappe, 40 x 52 cm

Georg Hoppenstedt

1945 in Bad Pyrmont geboren,
1966-73 Studium der Malerei an der Hochschule der Künste Berlin
bei Prof. Ulrich Knispel, Prof. Bernhard Dörries und Prof. Peter Janssen,
lebt in Göttingen

Einzelausstellungen (EA) und Ausstellungsbeteiligungen (AB) - Auswahl

- 1971 Deutscher Künstlerbund, Stuttgart (Katalog), AB
Herbstausstellung im Kunstverein Hannover u. 1974, 1978, 1979 (Katalog), AB
- 1972 Galerie Kwarz, Berlin, EA
- 1978 Galerie am Ballhof, Hannover, EA
- 1980 Kubus, Hannover, AB
- 1983 Galerie Artforum, Hannover, AB
- 1984 Landesmuseum Detmold, EA
- 1988 Fortschritt vom Menschen, Künstlerhaus, Göttingen, EA
- 1992 Antworten auf Antworten, Museum im Schloss, Bad Pyrmont, (Katalog), EA
- 1993 Kloster Brunshausen, Bad Gandersheim, EA
- 1994 Terminus, Altes Rathaus Göttingen und Stadtmuseum Oldenburg (Katalog), EA
- 1995 Lichtenberg-Installation, Neue Universitätsbibliothek, Göttingen (Katalog), EA
- 1998 ImAugenBlick, Künstlerhaus, Göttingen (Katalog), EA
- 2000 Histoire Naturelle, Galerie Apex, Göttingen (Katalog), EA
- 2004 New Lichtenberg, Neue Universitätsbibliothek, Göttingen (Katalog), EA
- 2005 Galerie vom Zufall und vom Glück, Hannover, EA
- 2006 Parcours, Künstlerhaus, Göttingen (Katalog), EA
Malstrom, Packhof, Hann. Münden, EA
- 2007 Kunst-Sequenzen: Vor Ort – auf Zeit I, Künstlerhaus, Göttingen (Katalog), AB
- 2008 Galerie Falkenberg, Hannover, EA
Kunst-Sequenzen: Vor Ort – auf Zeit II, Künstlerhaus, Göttingen (Katalog), AB
- 2009 In anderen Räumen, Packhof Hann. Münden, AB
- 2010 Knüppeldamm, Art & Dialog, BBK/Künstlerhaus, Göttingen (Katalog), AB
- 2011 Treffen in Giverny (mit A. Leseberg), Wahlverwandschaften, Künstlerhaus, Göttingen
- 2012 analog, Künstlerhaus, Göttingen (Katalog), EA
- 2014 Sternenstaub, Torhaus-Galerie, Göttingen (Katalog), EA
Trash boxes, Zeitgleich – Zeitzeichen, BBK/Künstlerhaus, Göttingen (Katalog), AB
- 2015 Subtext, Ungewöhnliche Räume für Kunst – Künstlerhaus, Göttingen, EA
Atem der Bilder, Altes Rathaus, Göttingen (Katalog), EA

06.09. – 25.10.2015

Atem der Bilder

Altes Rathaus Göttingen

© Georg Hoppenstedt, Michael Stoeber, Siegfried Lang und Martin Mäcker
Grafikdesign: Martin Mäcker und Georg Hoppenstedt
Fotos und Digital-Bearbeitung: Martin Mäcker
Repos & Lithos: artdesign m.maecker
Druck: Goltze Druck & Co.Kg, Göttingen

Der Katalog konnte realisiert werden dank der Förderung durch



(U3 entfällt, Umschlag wird getrennt gedruckt)