

Andreas Hildebrandt · Schauplätze



Andreas Hildebrandt · Schauplätze



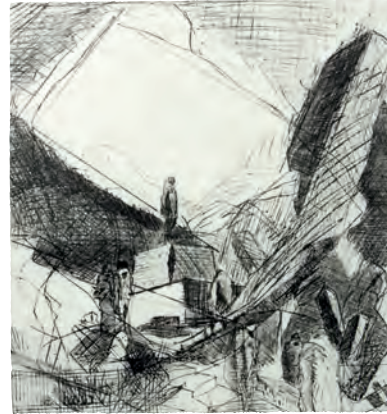
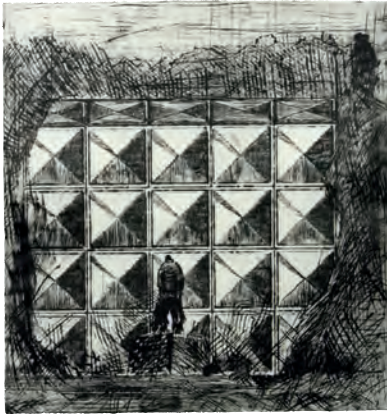


2 · Schatten · 2005 · 40 x 26 cm



3 · Bühne · 2005 · 160 x 140 cm







7 · Spiegel / Kristall · 2005 · 220 x 200 cm



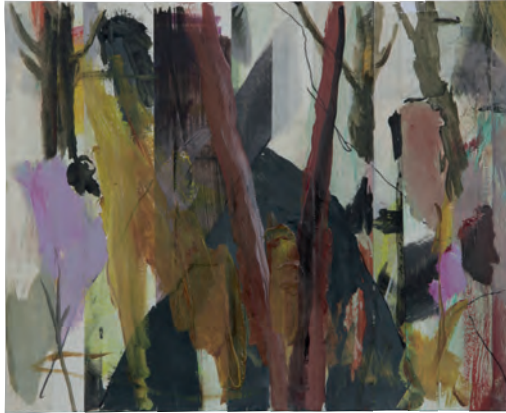


9 · Stangenwald · 2005 · 22 x 20 cm



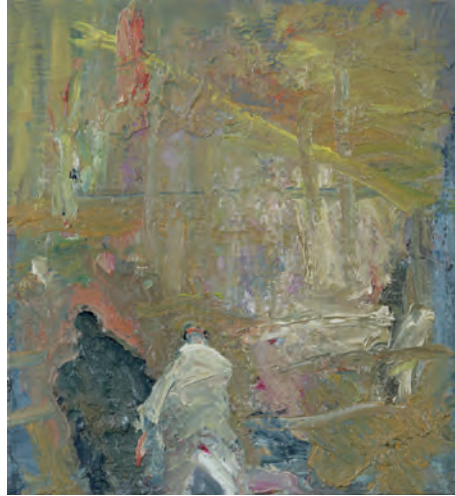
10 · Landung · 2004 · 250 x 400 cm







13 · Wismut · 2005 · 200 x 240 cm





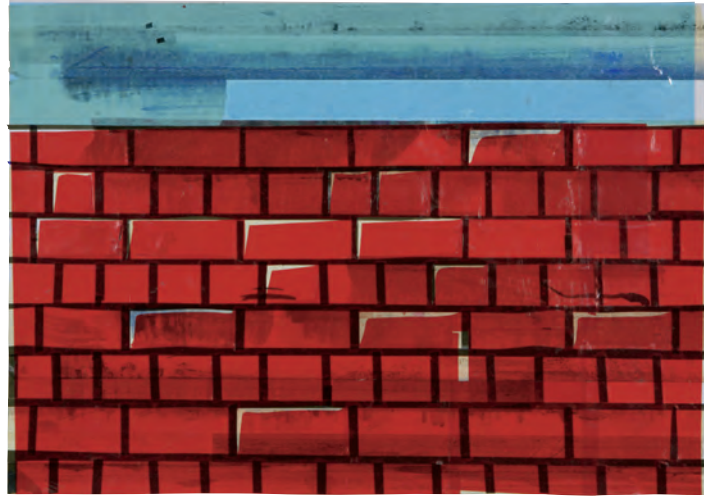
15 · Sperrgebiet · 2005 · 200 x 230 cm



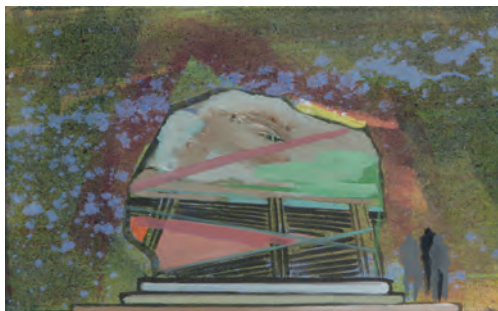












23 · Block · 2005 · 23 x 37,5 cm



24 · Hochwald · 2005 · 25 x 40 cm



25 · Kante · 2005 · 200 x 190 cm



26 · Haufen · 2005 · 20 x 30 cm







29 · Lichtung · 2005 · 120 x 100 cm



30 · Spiegel · 2005 · 120 x 100 cm



Wachstum

Über die Malweise und einige Motive von Andreas Hildebrandt

„Das Malerische ist kaum Metamorphose des Organischen, vielmehr fast unmittelbar das Organische selbst. Verkehrt, zu meinen, das Malerische sei für das Barock ein Zweck. Es ist wahrscheinlich, daß es für das Barock überhaupt keinen Zweck gegeben hat.“¹

Der Aufbau der Malerei von Andreas Hildebrandt erfolgt organisch. Ausgangspunkt ist ein Bild, das als Grundlage auf die Leinwand gemalt wird und das später oft unter den folgenden Schichten völlig verschwindet. Dieser Anfang ist wie eine Überwindung der Leere, eine erste Setzung, die den Bildträger beschreibt, ihm Spuren gibt. Das Betreten der weiß grundierten Malfläche gleicht einem Schritt auf unerforschtes Territorium. Jeder weitere Schritt lässt die Landschaft entstehen, die dann nach und nach, Schicht für Schicht zum Bild wird. Die Farben und Formen fordern eine Entgegnung. Farbige Setzungen werden mit anderen Farben kommentiert. Lebendige Zeichnungen des Pinsels erfahren eine Ergänzung in einer ruhigen Fläche. Strukturierte Oberflächen, klar umrissene Formen werden aufgebrochen mit darüber gesetzten, pastos markierten Pinselstrichen. Figuren treten in Erscheinung und finden in Relation zu den freien Pinselzeichen und den gleichmäßigen Farbverläufen und -schraffuren ihren Platz in der sich so allmählich verdichtenden Dramaturgie

¹ Wilhelm Hausenstein:
Vom Geist des Barock,
München 1924, S. 16.

des Bildraumes. Es ist, als würden immer weitere Protagonisten in die Bilder eintreten und so zu einer zunehmenden Konzentration beitragen. Jedwedes Zeichen, das einmal seinen Platz gefunden hat, wird als Form selbstständig und verlangt eine Reaktion durch den Maler. Hildebrandt spricht davon, dass ihm die einmal gesetzten Bildelemente fremd entgegentreten und erwarten, dass er entsprechend malend Stellung bezieht. Mit der Fortsetzung des Bildes, mit dem nächsten Farbauftrag, entwickelt sich so wie in einem Dialog mit dem bereits Vorhandenen die Bühne, auf der sich Malerei ereignet.

Hildebrandts Bilder sind selten vorkomponiert, sie wachsen schichtweise und konkretisieren sich in der Fläche. Dabei bleiben Elemente durch viele Farbschichten hindurch bestehen. Sie erfahren immer neue Nachbarschaften, bis sie in einer abschließenden Konstellation ihr überzeugendes Umfeld finden. So überlagern sich an einigen Stellen der Bilder Farbschichten wie Sedimente. Ein pastoses Farbrelicief aus einer tieferen Schicht trägt zur Belebung der abschließenden Fläche bei. Daneben stehen Bildzonen von fast schwebender Leichtigkeit, in denen die Leinwand kaum mit Farbe gedeckt scheint und deren Lichthaltigkeit, mit hellen parallelen Strichen auf einen leicht dunkleren Untergrund gezeichnet, an Sonnenstrahlen erinnert. Auch wenn diese Lichtflächen von leichten Unregelmäßigkeiten in der Pinselführung und der damit verbundenen Intensität der Farbigekeit bestimmt werden und dadurch etwas zu flirren beginnen, so schaffen sie doch gegenüber den kräftigen und kontrastreich gemalten Figuren eine Art Fond, der dem Bildraum Halt gibt. Teilweise lässt eine solche Fläche mit ihren Grenzen das Zeichen überhaupt erst als eigenständige Figur erscheinen. Auch kann das Verhältnis zwischen dem Vor- und Zurück-

treten solcher Flächen kippen und dabei der scheinbare Hintergrund als Umgrenzung eines Schattenrisses nach vorn drängen.²

Die in Hildebrandts Bildräumen agierenden Figuren können gleichermaßen als Konzentrationen von Farben oder als Darstellungen von Menschen, als architektonische Elemente oder als Pflanzensilhouetten gesehen werden. Neben den ihnen verwandten abstrakten malerischen Zeichen relativiert sich jedoch ihre mimetische Bedeutung. Sie sind in dieser Beziehung weniger eindeutig abbildendes Element, denn sinnvoll gemaltes Bildzeichen und gleichen darin den frei gesetzten Pinselstrichen. Das heißt jedoch nicht, dass die abgebildeten Figuren und Gegenstände frei von Inhalten sind. Ihr Bedeutungsgehalt dient zur Verortung der Bilder. Die immer wiederkehrenden Motive sind der Mann in der Kapuzenjacke, die wie bei einer Panzersperre gekreuzten Balken, die Umrisslinie eines Fichtenwaldes und die Ziegelwand.

Die Motive für seine Malerei sammelt Andreas Hildebrandt unter anderem auf seinen Wegen durch die Stadt. Er skizziert sie auf kleinen Zinkplatten, die später wie Radierungen gedruckt werden. Hildebrandt schätzt den Widerstand des Materials beim Zeichnen. Es sind Situationen, die ihm auf dem Weg durch die Straßen ins Auge fallen: Baugerüste, die in einer bestimmten Konstellation eine spannungsreiche kompositorische Form ergeben; Mauern, mit ihrer ungleichmäßigen Oberflächenstruktur; Personengruppen, die beieinander stehen und zeichenhaft als Bild von Dialog zu begreifen sind, oder die in seinen Bildern immer wiederkehrende Figur im Anorak. Sie erscheint als Zeichen für den Menschen von heute. In seiner

² „kleine Bühne“, Abb. 27.

Freizeitkleidung, die im Straßenbild so geläufig ist, wirkt die Figur lässig, gleichzeitig erscheint sie in diesem vielgetragenen Kleidungsstück wenig individuell und damit zeichenhaft.

Von hinten gesehen erinnert dieser Mann im Anorak in seiner Funktion an die Rückenfiguren in den Bildern Caspar David Friedrichs. Er ist weniger Staffage zur Belebung der dargestellten Bergschluchten oder Meeresufer, denn Fokus für den Betrachter und dessen Frage an die Landschaft, beziehungsweise den Bildraum.³ Friedrich zeigt seine Menschen gesichtslos von hinten in Betrachtung der vom Künstler geschaffenen Landschaft. Die Kleidung, in der die Figuren Friedrichs erscheinen, ist zum einen alltäglich im Sinne der Mode um 1800: die eng anliegende Steghose, der Überzieher oder Frack und häufig der Zylinder. Man findet bei Friedrich aber auch andere Kostüme, die um 1800 zwar ebenso zeitgemäß sind, doch gleichzeitig politische Implikationen tragen. Da erscheint der Mann in französischer Uniform vor einem undurchdringlich wirkenden Walddickicht. Im Sinne einer politischen Aussage zeigt Friedrich dieser Figur, dass es für ihn als französischen Besatzer in Deutschland kein Durchkommen geben wird. Ein anderes Bild zeigt zwei Männer in altdeutscher Tracht, die den Mondaufgang betrachten. Dieses Kostüm ist als Identifikationsfolie Ausdruck einer progressiven politischen Haltung, die in der Rückwendung auf frühneuzeitliche deutsche Traditionen eine Perspektive für ein freierliches bürgerliches Leben in der Gegenwart repräsentiert, als Gegenentwurf zur Kleinstaaterei der deutschen Fürstentümer zur Zeit Friedrichs.⁴

Der Anorak hingegen erscheint uns heute als Kleidungsstück vor allem gegenwärtig. Er gehört so selbstverständlich zum Stadtbild, dass wir nicht danach fragen,

3 Vgl. Hilmar Frank:
Aussichten ins Unermessliche,
Perspektivität und Sinnoffenheit
bei Caspar David Friedrich,
Berlin 2004.

4 Zur Frage der Kleidung
in den Bildern
Caspar David Friedrichs
vgl. Jens Christian Jensen:
Caspar David Friedrich,
Leben und Werk, Köln (6)
1983, S. 137, 140/141.

ob mit ihm andere inhaltliche Aspekte verknüpft sind, als die einer alltäglichen Bekleidungsform. Dabei hat der Anorak durchaus seine eigene Geschichte. Ursprünglich aus dem Grönländischen stammend, findet er in den westlichen Ländern in den siebziger Jahren als unkompliziertes Freizeitoutfit eine weite Verbreitung. Er steht damit formellen Kleidungsanforderungen gegenüber. Als Parka, der aus der Kultur der Inuit stammt, wird der Anorak bevorzugt von Jugendlichen getragen, die sich in den siebziger Jahren als Repräsentanten einer Gegenkultur verstehen. Aufgrund seines widerstandsfähigen Stoffes, der vielen Taschen, der Kombination von Jacke und Kopfbedeckung mit der Kapuze und der wärmenden Fütterung kommt der Anorak als bevorzugtes Kleidungsstück bei Anti-Atom-Demonstrationen, bei Streiks im Arbeitskampf oder später bei den riskanten Unternehmen von Umweltaktivisten ins öffentliche Bild. Auch wenn der Anorak sich heute in der Alltagskultur als selbstverständlich etabliert hat, so zählt er in seiner Zugehörigkeit zur Freizeitkleidung als Gegenentwurf zum nach traditionellen Schnitten gefertigten Wollmantel. Bei Andreas Hildebrandt steht der Mann im Anorak als Identifikationsfigur im Bildfeld. Wie die Rückenfigur Friedrichs bildet er einen möglichen Ausgangspunkt für Erkundungen auf der Leinwand. Kritisch steht er den bewegt gemalten Formen und Zeichen gegenüber und ist doch durch seine eigene gemalte Identität Teil des Malereikonzeptes.

Ein Motiv, dessen bildnerische Umsetzung zunächst, aufgrund seines strengen Aufbaues, ganz anders wirkt, ist die Ziegelwand, die in der Malerei von Hildebrandt sowohl im Zusammenhang mit anderen Motiven auftaucht, als auch als weitgehend

eigenständiges Bild. Dabei wirkt nahezu die gesamte Bildfläche durch das gleichmäßige Raster der Ziegelsteine gegliedert. Hildebrandt sucht gerade in dieser sehr stark reglementierten Form der Komposition nach Möglichkeiten freien Gestaltens. Diese Lebendigkeit der Strukturen in der vordergründig konstruktiven Gleichmäßigkeit bietet ihm schon das Vorbild. Ziegelmauern weisen ein umfangreiches Spektrum an verschiedenen Rottönen auf, die abhängig sind von der Zusammensetzung der Mineralien im Ton. Obwohl jeder Ziegel in einem industriellen Prozess geformt wird, zeigen sich bei näherem Hinsehen Unterschiede in der Oberflächenbeschaffenheit, die feinere oder gröbere Körnung des Materials, Farbnuancen, bis hin zu Spuren der Bearbeitung, Mörtelreste oder die beginnende Vermoosung der Oberflächen. Hildebrandt geht es in seinen Bildern von Ziegelwänden weniger darum, dieses natürliche Spektrum an Eigenheiten in Malerei naturgetreu abzubilden, vielmehr sucht er nach einer Umsetzung dieses Prinzips in Malerei. Farbabstufungen werden dabei genauso sensibel eingesetzt, wie die Unebenmäßigkeiten in den Linien, die mit dem Pinsel gezogen, die Mörtelfugen nachbilden, aber dennoch eine eigenständige, gleichmäßige Zeichnung über das Bild ziehen. Je nach Fokus des Betrachters treten dabei die einzelnen Ziegel als Farbfelder in den Vordergrund oder die Fugen als Raster. Dass Hildebrandt Ziegelmauern nur zum Anlass für den Aufbau seiner Bilder nimmt, zeigt sich auch dort, wo das logische Raster der Mauerung aufgebrochen wird. Dann erscheinen zwei gefugte Muster im Kontrast, das rote will sich mit dem gelben nicht so recht zusammenfügen.⁵ Teilweise nutzt Hildebrandt diese Bilder als Weiterführung freierer Kompositionen. So erscheint bei genauerer Betrachtung das Relief eines anderen mit dickem Farbauftrag gemalten Bildes unter

dem Ziegelraster oder die Ziegel selbst werden als sorgfältig zugeschnittene Elemente einer zerschnittenen bemalten Leinwand sichtbar.⁶ Die Entscheidung, das eigene Bild zu zerschneiden, ist für den Künstler keine Negation des auf diese Weise zerstörten Bildes, sondern dessen Fortführung. Die zerschnittene Leinwand wird als Material benutzt, das wertvoll ist, aufgrund der Spuren der malerischen Bearbeitung, die es trägt.

Teilweise stehen diese Mauern im Zusammenspiel mit einem weiteren Bildthema, das sich immer wieder in der Motivwelt des Malers findet. Die Waldsilhouette ist eigentlich kaum mehr als eine Umrisslinie, an der zwei Flächen mit malerisch unterschiedlichem Duktus aufeinanderstoßen. Die Silhouette selbst ist eine ausgesprochen dynamische Linie, die von häufigen Richtungswechseln, Ausfransungen, Winkeln und rhythmischen Formkaskaden geprägt ist. Trotzdem bleibt sie als Linie geschlossen, reißt nicht auf, um Farbübergängen zwischen den Flächen Raum zu geben. Hinter Darstellungen der Mauer erscheint die Waldsilhouette wie eine zweite Wand, deren Flächigkeit sie undurchdringlich wirken lässt und deren lebendige Form von ihrem natürlichen Ursprung spricht. Der Wald als Naturform tritt damit in unmittelbaren Zusammenhang zur freien Entwicklung von Farbspuren in der Bildfläche. Ihr organischer Verlauf korrespondiert mit Pflanzen in ihrem natürlichen Wachstum. Hildebrandt berichtet, dass er, wenn es möglich ist, Zeit in der Umgebung des Elbsandsteingebirges mit seinen Wäldern verbringt. Die tiefen Schluchten dieser Landschaft und die ausgefranst hohen Bergkämme finden ihre Übertragung in die Umrisslinie, die in Hildebrandts Bildern Wald zeichenhaft darstellt. Als Symbol erscheint diese Form gerade auch in unmittelbarer Nachbarschaft zu den

⁶ „Mauerbild“, Abb. 31.

dynamisch aufgetragenen Pinselstrichen eigenartig erstarrt und verhindert darin wieder ein romantisches Versinken in Naturseeligkeit.

„Damals entsprang der Radikalismus des Malerischen, der seine Wirkungen bis an die Schwelle unserer Tage getragen hat. Es ist nicht im mindesten Paradoxie, wenn gesagt wird, Corinth oder Slevogt sei ein äußerster geschichtlicher Vorstoß des Barock. Den beiden Namen kann der eines neueren, der Name Kokoschka, angeschlossen werden. Im Kreis des Barock sich zu bewegen, bedeutet nicht eine zufällige kunsthistorische Liebhaberei. Das Barock ist der Stil, dem wir historisch und sachlich vielleicht am nächsten gegenüberstehen.“⁷

Die Art der Bildfindung bei Hildebrandt hat etwas Barockes.⁸ Seine Malerei ist weniger architektonischen Richtlinien verpflichtet, sondern erobert sich dynamisch das Bildfeld mit gegenläufigen Bewegungen, Kontrasten zwischen lebendigen und ruhigen Flächen, mit kleinteilig angelegten Ballungen von Pinselschwüngen und ausdrucksstarken, von Richtungswechseln bestimmten Farbzeichnungen. Die Farbpalette ist dabei reich und klar. Komplementärkontraste lassen die Farben leuchten. Eine blaue Figur strahlt vor einem gelben Hintergrund⁹ oder eine rot angefüllte Silhouette wird hinterfangen von einem kräftig grünen Farbstrich und steigert ihr Leuchten.¹⁰ Barock ist auch Hildebrandts immer wieder betonte Auffassung des Bildraumes als Bühne. Die dynamische Anordnung der Bildelemente – teilweise wir-

7 Hausenstein 1924, S. 17.

8 Die Selbstbezüglichkeit von Malerei und die damit verbundene Abwendung von der Aufgabe des Abbildens und inhaltlicher Argumentation hat kürzlich Dirk Luckow hervorgehoben. Vgl. Dirk Luckow: Augenkitzel, Barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel, Kat. Ausst. Kunsthalle Kiel 2004.

9 „Landung“, Abb. 10.

10 „Bühne“, Abb. 3.

ken sie ausgeschnitten wie Soffitten auf dem Theater, herabgelassen von einem imaginären Schnürboden – setzt auf Beziehungen und wirkt in ihren Bewegungen darüber hinaus. Die Konzentration auf Gruppen, die in sich farblich kreisen und in ihren formalen Bezügen einen eigenen kleinen Kosmos im Bildganzen bilden, weist ebenfalls einen Bezug zu einer theatralischen Inszenierungsform auf, dem Schluss-tableau. Der krönende Abschluss einer jeden barocken Theateraufführung, in der die oft verwirrenden Handlungsströme zusammengefasst und in der zum Bild gefrorenen Konstellation der Figuren klärend gelöst werden, ist bei Hildebrandt der Abschluss eines Bildes, die Entscheidung darüber, dass die dynamischen Entwicklungen und das organische Wachstum ein Stadium erreicht haben, in dem die Bewegung in der Schweben bleibt. Der Vorgang des Malens ist beendet, aber das Bild entwickelt sich weiter.

Holger Birkholz



Werkliste

- 1 · **Wandbild** · 2006
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
200 x 195 cm
- 2 · **Schatten** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
40 x 26 cm
- 3 · **Bühne** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
160 x 140 cm
- 4 · **Lichtung** · 2004
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
250 x 280 cm
- 5 · **Zeughaus** · 2005
Kaltnadelradierung / Auflage 3
39 x 36,5 cm
- 6 · **Schleuse** · 2005
Kaltnadelradierung / Auflage 3
44 x 41 cm
- 7 · **Spiegel / Kristall** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
220 x 200 cm
- 8 · **Rest** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
200 x 230 cm
- 9 · **Stangenwald** · 2005
Mischtechnik / Papier
22 x 20 cm
- 10 · **Landung** · 2004
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
250 x 400 cm
- 11 · **Kessel** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
200 x 235 cm
- 12 · **Waldstück** · 2005
Mischtechnik / Papier
24 x 30 cm
- 13 · **Wismut** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
200 x 240 cm
- 14 · **Fremd** · 2005
Ölfarbe / Leinwand
30 x 27 cm
- 15 · **Sperrgebiet** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
200 x 230 cm

- 16 · Baum** · 2004
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
30 x 27 cm
- 17 · Panorama** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
150 x 300 cm
- 18 · Mauerstück** · 2005
Temperafarbe / Papier
70 x 50 cm
- 19 · Filter** · 2005
Mischtechnik / Papier
41 x 32 cm
- 20 · Arena** · 2005
Mischtechnik / Papier
41 x 30 cm
- 21 · Mauer** · 2005
Mischtechnik / Papier
30 x 41 cm
- 22 · Sucher** · 2004
Ölfarbe / Baumwollgewebe
ø182 cm
- 23 · Block** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
23 x 37,5 cm
- 24 · Hochwald** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
25 x 40 cm
- 25 · Kante** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
200 x 190 cm
- 26 · Haufen** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Papier / Baumwollgewebe
20 x 30 cm
- 27 · kleine Bühne** · 2005
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
23 x 37,5 cm
- 28 · Kante** · 2005
Kaltadelradierung / Auflage 3
120 x 100 cm
- 29 · Lichtung** · 2005
Kaltadelradierung / Auflage 3
120 x 100 cm
- 30 · Spiegel** · 2005
Kaltadelradierung / Auflage 3
120 x 100 cm
- 31 · Mauerbild** · 2006
Ölfarbe / Eitempera / Baumwollgewebe
230 x 200 cm

Biografie

1973

in Dresden geboren

1993 – 1999

Studium der Landschaftsarchitektur an der TU Dresden

1997 – 2002

Studium Malerei / Grafik an der HfBK Dresden
Fachklasse Professor Ralf Kerbach, 2002 Diplom

2002 – 2004

Meisterschüler bei Professor Ralf Kerbach

2005 – 2006

Lehrauftrag an der HfBK Dresden,
Grundlagen Malerei / Grafik



Ausstellungen (Auswahl)

1999

St.-Georg-Kirche Krawinkel, Gesamtkonzeption für einen Kirchenraum,
in Zusammenarbeit mit Rocco Pagel

2000

„Frühlingsalon 2000“, HfBK Dresden

2001

„Wahlverwandschaften“, Kunstverein Trier, Galerie „Junge Kunst“

2002

Diplomausstellung der HfBK Dresden, Katalog
„DASBILD.“, Kunstverein Schwedt / Oder

2003

„Zeugen“, Staatsschauspiel Dresden, Galerie für Junge Kunst
„Schauplätze“, Kunstverein Trier, Galerie „Junge Kunst“

2004

„Blühende Landschaften“, Festung Königstein, Magdalenenburg
„Lichter“, Großenhainer Straße 9, Dresden
„14 Tage“, Villa am Albertplatz, Dresden

2005

Art Academy Galerie, Dresden
Art Academy Galerie, Erlenbach, CH

Impressum

Herausgeber

ART ACADEMY
Galerie für Bildende Kunst GmbH
Radeberger Straße 8
D-01099 Dresden

Telefon +49 351. 646 55 80

Fax +49 351. 646 55 81

info@art-academy-gmbh.com

www.art-academy-gmbh.com

Text

Dr. Holger Birkholz

Fotografie

FOTOGRAFisch
Juliane Mostertz

Gestaltung und Satz

Andreas Gableske

Druck

WDS Pertermann GmbH
Auflage: 750 Exemplare

ISBN 3-936104-59-X

© 2006 Herausgeber, Künstler, Autor, Fotografin
Alle Rechte vorbehalten.