

Susan Hodel

«Vom Leichten und vom Dichten». Malerei und Aquarell

Galerie Rössli, Balsthal, 27.10. – 17.11.2024

Vor fast 20 Jahren habe ich einem Text über die Kunst von Susan Hodel den Titel «Fortgesetzter Dialog über Grundsätzliches» gegeben. Man könnte ihn ohne Weiteres auch als Fazit für ihr seitheriges Schaffen verwenden.

Mit dem Grundsätzlichen meinte ich damals die Bestandteile von Gemälden: den Bildträger – bei Susan Hodel meist die Leinwand und das Papier –, die Grundierung – fast immer ist es weisse Kreide – und die Malschicht in Öl- oder Aquarellfarben. In den 1990er Jahren ging Susan Hodel in ihrer analytischen Auseinandersetzung mit diesen materiellen Komponenten des Bildes ausserordentlich weit. Sie grundierte Leinwände, bemalte sie, faltete sie, bearbeitete die Kanten mit Schmirgelpapier, zerschnitt die Tücher und nähte die Teile in neuer Anordnung zusammen. Mit der hier sehr vereinfacht wiedergegebenen, geradezu plastischen Durcharbeitung der Werke rückte sie die normalerweise nicht sichtbaren oder zumindest nicht beachteten Bestandteile eines Gemäldes, den Bildträger und die Grundierung, ins Bewusstsein und verlieh ihnen eine der Malschicht gleichwertige ästhetische Relevanz.

Auch wenn das Bild als physischer Gegenstand nach wie vor von Bedeutung ist – seit rund zwanzig Jahren, scheint mir, zeichnet sich eine Konzentration auf die Bildfläche ab.

Dabei offenbart sich immer deutlicher, wie nah diese malerische Beschäftigung mit Grundsätzlichem der *Raison d'être* der modernen und insbesondere der abstrakten Malerei überhaupt kommt. Das möchte ich illustrieren mit zwei Stichworten, mit denen in den 1970er Jahren wesentliche Merkmale der avantgardistischen Malerei seit Anfang des 20. Jahrhunderts zu erfassen versucht wurden. Zum einen prägte Joseph Masheck 1976 den Begriff des «Teppichparadigmas». ⁱ Er meinte damit die Tendenz in der Moderne, die Komposition auf der Bildfläche wie ein flaches, das heisst ein nicht räumlich wirkendes Ornament auf einem orientalischen Teppich aufzufassen. Der zweite Begriff stammt aus einem 1979 publizierten Aufsatz der amerikanischen Kunstkritikerin Rosalind Krauss. Er heisst schlicht «grids», auf Deutsch «Gitter» oder «Netze». ⁱⁱ Im Gitter sah Krauss ein «Grundmuster für Modernität überhaupt», denn es ist einerseits völlig bedeutungslos und andererseits gerade deswegen von metaphysischer Universalität und kann (wie zum Beispiel der Kreis und das Quadrat) auf geistige Sphären verweisen. Als Beispiele können Gitterbilder von Piet Mondrian oder von Agnes Martin genannt werden. Gitter evozieren Rosalind Krauss zufolge «den Willen der modernen Kunst zur Stille». Die Aussage passt wunderbar auf die Kunst von Susan Hodel.

Beide Begriffe können ohne grossen interpretatorischen Aufwand auf die Malerei von Susan Hodel gemünzt werden. Parallel zur Bildfläche und bis zu den Bildrändern sich erstreckende rechtwinklige, dichtere oder offenere lineare Strukturen sind auf ihren Werken fast allgegenwärtig. Manchmal beschränkt sie sich auf serielle, horizontale oder vertikale Streifen. Die Rechtwinkligkeit und Parallelität der Linien zu den Rändern des Bildträgers sind entscheidend. So erscheinen die Gitter nicht als Struktur auf der Fläche oder gar als ein Motiv im Bild, sondern als formale Elemente in Bezug auf das Bildgeviert. Sie bestätigen seine rechteckige Form und Flächigkeit. Susan Hodel setzt die in allen ihren Werken so fundamentale Zeichnung ausschliesslich zur Teilung der Bildfläche ein, als kompositorisches Mittel. Darüber hinaus aber sind es ebenfalls minimalistische grafische Elemente, nämlich die schmalen parallelen oder sich kreuzenden Streifen, mit denen sie die Farbe und damit die Malerei ins Spiel bringt.

In der Kunstgeschichte setzt sich seit einigen Jahren die Erkenntnis durch, dass der selbstreferenzielle Charakter der modernen Malerei, das heisst ihre analytische Beschäftigung mit den eigenen Bedingungen, wesentlich «auf dem Geist des Textilen» beruht, wie Markus Brüderlin es formuliert hat.ⁱⁱⁱ Er sprach sogar von der «Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen». Das Schlagwort des Teppichparadigmas fügt sich da zwanglos an. Und wenn wir uns die Gewebestruktur der Malleinwand vor Augen führen, passt auch der Begriff des Gitters, auch wenn Rosalind Krauss diesen Zusammenhang zwischen dem Textilen und dem Gitter nicht beabsichtigte.

Die Herkunft vom Textilen scheint in den schon erwähnten Werken von Susan Hodel aus den 1990er Jahren offensichtlich. Der textile Charakter des Bildträgers tritt klar zu tage, und es kamen auch textile Techniken zum Einsatz wie Schneiden, Nähen, Stopfen und Raffeln. Sie standen aber als Mittel zum Zweck im Kontext der Bildproduktion. Die im Verhältnis zu ihnen als geradezu traditionelle Gemälde anmutenden jüngeren Werke lassen sich mindestens ebenso unverkrampft mit dem textilen Geist assoziieren, der die abstrakte Malerei durchdringt. Dies nicht etwa nur bei den weissen Täfelchen (Raum 1, *Stille*, 2024), auf denen die Gewebestruktur der Leinwand sichtbar ist und auch nicht nur in den Gemälden mit unbemalten Seitenflächen, sondern auch oder vielmehr in besonderem Mass in dem, was auf der Bildfläche zu sehen ist, nämlich in der grafischen und malerischen Struktur. Man kann sie auch als Textur bezeichnen. Entscheidend ist, dass hier explizit nicht die Sprache von Textilkunst ist, sondern vom Charakter des Textilen, der in der seriellen, konstruktiven Verbindung einzelner Elemente, dem systematischen Fügen und Verschränken besteht und der auch der Malschicht zugesprochen wird, weil sie als ein Gewebe oder Geflecht aus Farbpartikeln begriffen wird.

Die angedeuteten kunsthistorischen Referenzen und Schlagworte spielen meines Wissens für Susan Hodel bei ihrer Arbeit keine Rolle. Sie wurden hier lediglich herangezogen, um darzulegen, in welcher grossen Tradition ich ihre Kunst sehe. Dabei habe ich bisher ausser Acht gelassen, was sich – und da würden viele Kolleginnen und Kollegen mir zustimmen – schwieriger mit Worten zu vermitteln ist, nämlich die Farbe.

Die Farbe hat in den letzten beiden Jahrzehnten in Susan Hodels Bildern an Bedeutung gewonnen. Wie das eng begrenzte formale Vokabular ist das Farbenspektrum

subtil ausdifferenziert. Immer wieder findet es mit der weissen Monochromie zurück zum ultimativen Fluchtpunkt der reflexiven, analytischen Malerei. In der Ausstellung fordert diese koloristische Askese die bewusstere Wahrnehmung des Bildformats, des Materials, der wechselnden Dichte der Malschicht und der allmählichen Veränderung in der rudimentären Komposition (Schaufenster, *Ikarus*, 2017; Raum 1, *Stille*, 2024). Parallel dazu entfaltet Susan Hodel einen kaum beschreibbaren Reichtum an Farbklangen. Was aus der Distanz wie gelbe, blaue oder rote Flächen wirkt, sind bei den Aquarellen aus vielen übereinandergelegten feinen Streifen äusserst sorgfältig aufgebaute Farbräume (Raum 2, *Quietness*, 2020–2021; *O. T.* 2024; Raum 3, *O. T.*, 2017/2023). Sie fordern in ihrer grafischen Feingliedrigkeit und nicht erfassbaren Fülle an feinsten Nuancen der Töne unsere Bereitschaft zur kontemplativen Begegnung. Die Wahl der einzelnen Farben mag subjektiv sein, ihr Auftrag erfolgt systematisch. Bei zwei kleinen quadratischen Leinwänden, die auf den ersten Blick ähnlich wirken, ist es einzig die alternierende Reihenfolge des Auftrags der identischen Farben, die den Ausschlag für den feinen Unterschied gibt: einmal Indigo über Cochenille, einmal Cochenille über Indigo (Raum 3, *O. T.* 2022/2024; *O. T.*, 2022/2024). Damit ist auch angedeutet, dass es nicht nur um Farbtöne geht, sondern ebenso um ihre Transparenz oder Opazität, um das Leichte und das Dichte.

Ein ganzes Vokabular müsste in Anschlag gebracht werden, um die Spannweite der koloristischen Eindrücke zu beschreiben. Neben eher objektiven Begriffen wie hell, dunkel, warm, kalt, düster, heiter usw. kämen auch sehr emotionale Beschreibungen dazu. Die unvermeidliche Ansprache der Farben an unsere Gefühle geht einher mit ganz unterschiedlichen, schwer zu definierenden Raumeindrücken. Wenn wir genau hinschauen, sehen wir, dass diese offenen Farbräume aus Schichten kontrolliert-bewegter Pinselzüge auch bei den jüngsten Gemälden hinterlegt sind mit den erwähnten Gitterlinien (Raum 2, *Four*, 2022–2023; Raum 3, *One*, 2022/2024). Sie verstärken die räumliche Wirkung und binden die Malerei zugleich ein in das Bild, das eben aus einem rechteckigen, flachen Träger, der Grundierung und der Malschicht besteht.

Trotz der rational anmutenden, bewundernswert perfekten Ausführung strahlen die Gemälde und Aquarelle einen enormen sinnlichen Reichtum aus, und trotz der verführerischen Kraft der Farben bleibt die Klarheit des Konzepts bestimmend. Für mich kommt darin die Souveränität von Susan Hodels Malerei zum Ausdruck.

Franz Müller

Oktober 2024

ⁱ Joseph Masheck, «The Carpet Paradigm»: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness», in: *Arts Magazine*, 51, 1976, S. 82–109.

ⁱⁱ Rosalind Krauss, «Grids», in: *October*, 9, 1979, S. 50–64.

ⁱⁱⁱ *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, 12.10.2013 – 2.3.2014, hrsg. von Markus Brüderlin. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.