

Orange an grüner Kante Gedachter und gemalter Raum bei Thomas Hellinger

Die Malerei von Thomas Hellinger ist permanent in Bewegung. Farbflecken flattern und flackern. Der Blick kann nur für kurze Zeit verharren, um sich dann von der Fülle an Licht und Farbe, die der Künstler in seinen Bildern ausstreut, fortreißen zu lassen. Wie das Licht auf der bewegten Oberfläche des Wassers im Wellengang immer wieder neue Bilder entstehen lässt, wie es durch das Laub von Büschen und Bäumen vielfältig gebrochen und moduliert erscheint oder wie es durch kaum durchschaubare architektonische Strukturen gefangen und reflektiert wird, zeigt Hellinger in einer Malerei, der es gelingt, ein Paradox der Wahrnehmung anschaulich werden zu lassen: Das stillgestellte Bild erlangt bei ihm eine Dynamik, die dazu tendiert die Bildfläche aufzulösen, die dem Betrachter auf eine Weise den optischen Halt nimmt und im Auge den Eindruck erweckt, die Farbflecken würden über die Bildfläche tanzen.

Hellingers Malerei umfängt ihren Betrachter, in seinen Bildern krümmt sich die Perspektive nach allen Seiten und öffnet sich. Im begrenzten Bildformat treibt der Künstler die Wahrnehmungsmöglichkeiten über die Kanten hinaus und führt den Blick zugleich in die Tiefe. Das hat viel mit unserem natürlichen Sehen zu tun, das wir ja auch nicht als durch präzise Konturen eingeschränkt empfinden. Es ist vielmehr so, dass es zu den Rändern hin ein langsames Verschwimmen gibt. Das Sichtbare gleitet allmählich ins nicht mehr Wahrnehmbare. Man könnte nicht einmal sagen, dass was die Augen sehen seitlich unscharf würde, sondern es verliert irgendwie an Bedeutung. Unsere Vorstellung kompensiert diese mangelnden Informationen durch Erfahrungen mit der Kontinuität des Raumes und Ergänzungen durch bereits aus anderen Perspektiven Gesehenes. Wir wissen, dass die sichtbare Welt sich über den Rand des im Gesichtsfeld Erkennbaren hinaus fortsetzt.

In Hellingers Malerei wirkt diese Vorstellung zurück auf die Bildmitte. Das Zusammenspiel von Farben und Flächen, Positiv- und Negativformen erfasst diese Bewegungen. Sie werden im Bild fixiert. Andererseits bleibt der Blick dauerhaft rastlos und unentschieden, ob er eine Figur als eine ihm entgegentretende Gestalt – als Architekturelement oder Blattsilhouette – interpretieren, oder ob er, zwischen dunklen Umrissen hindurch, die helleren Tiefen der Bilder erkunden soll. In diesem mit dem Medium der Malerei inszenierten Wechsel analysiert der Künstler eine Form der Wahrnehmung, die einander gegenläufige Aspekte zusammenbringt, die wir gewohnt sind, gedanklich zu separieren: Bewegung und Stillstand, Begrenztes und Unbegrenztes, Nähe und Ferne. Hellinger zeigt uns in seiner Malerei, dass wir uns nicht entscheiden müssen zwischen diesen Sichtweisen, sondern dass sie zugleich auf und in uns wirken können.

Das Thema seiner Malerei ist die Perspektive. Die Bilder ermöglichen eine Sicht in den Raum, der ausgesprochen vielschichtig ist. Der Künstler verbindet Motive, die sukzessive in einem zeitlichen Prozess erfahren wurden. Im Raum sind sie nebeneinander vorhanden, weil sie in der Fülle möglicher Eindrücke nicht auf einen Blick oder von einem festen Standpunkt aus betrachtet werden können. Wir müssen uns bewegen, um sie zu erfassen, bestimmten Gegenständen die Aufmerksamkeit direkt zuwenden. Trotzdem wissen wir, dass all diese gesehenen Ansichten und Dinge zeitgleich vorhanden sind. In unserer Vorstellung verbinden wir sie zu einem Raumkontinuum, bei dem sie üblicherweise jedoch nicht in einem Bild verbunden sind.

Das konventionelle Landschaftsbild kennt nur den einen Betrachterstandpunkt. Hellinger hat in seinem Werk eine Darstellungsform entwickelt, die sich von der klassischen Konstruktion der Perspektive in der Kunstgeschichte gelöst hat und den Tiefenraum eher als Erfahrungsraum vor unseren Augen entfaltet. Für gewöhnlich unterscheiden wir zwischen einem sichtbaren und einem denkbaren Raum, deren Repräsentationen Hellinger in seinen Bildern jedoch miteinander verbindet, indem er den gedachten Raum anschaulich werden lässt.

Manche seiner Bilder sind wie zeitliche Abwicklungen, beispielsweise in Werken, die ein extremes Querformat nutzen und bei denen die Komposition gleichsam durch das Bild gleitet. Die Fläche dieser Arbeiten ist rhythmisch strukturiert. Man hat den Eindruck, dass sich Bildelemente mehrfach und wiederholt darin finden, um leicht verändert und in neuen Konstellationen als Variation zu erscheinen. Senkrechte Strukturen – Baumstämme oder Schilfhalm – staffeln den sich horizontal dehrenden Bildraum durch vertikale Setzungen. Farbige Flecken von vergleichbarer Größe, aber deutlich unterschiedener Kontur steigen in diesem Grundmuster auf und ab, treten in vielfältigen Konstellationen zueinander ins Verhältnis und fordern punktuell Aufmerksamkeit.

Durch diese Grundstruktur zieht sich eine Art Band aus Helligkeiten, das in Abtönungen anderer Farben reicht facettiert gebrochen ist. Es gibt dem Auge keine Chance inne zu halten, sondern reißt es mit sich fort, wie die spezifische Unschärfe, die sich ergibt, wenn sich beim Blick aus dem fahrenden Zug, die Landschaft in ihrer Bewegung zu einem davoneilenden Bild aus horizontal verzogenen Farbstreifen zusammen zieht. Die Wahrnehmung dabei wird auch als reziprok bezeichnet. Sie fokussiert einerseits das Objekt und andererseits seine Bewegung, die einen Eindruck von Verzerrung hervorruft. Bei Hellinger wird sie zum positiven Kriterium und zur Ausdrucksform, die es ihm ermöglicht, Farbe in Bewegung zu versetzen.

Mit den querformatigen Bildern bezeugt Hellinger auch die Nähe seines Ansatzes zur Kunst des Panoramas in der Malerei des 19. Jahrhunderts. Die in dieser Zeit entstandenen Rundbilder waren Erlebnisräume, die ihren Betrachter ganz zu umfassen suchten, und ihm den Eindruck vermitteln wollten, dabei zu sein – bei einer Reise ins Heilige Land oder einer blutig tobenden Schlacht. Diesen Ansatz setzte in moderner Form auch Monet in seinen berühmten Seerosenbildern fort. Selbst Barnett Newman in seiner Theorie des Sublimen, der Inszenierung einer Unausweichlichkeit vor einem den Betrachter in seinen Dimensionen übersteigenden Kunstwerk, wie beispielsweise seinem Berliner Bild „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?“ steht in dieser Tradition. Hellinger ermöglicht uns einerseits dieses Eintauchen in seine Bilder, andererseits steht er der Überwältigungsästhetik, die Panoramen und insbesondere auch Newman zu etablieren suchten, skeptisch gegenüber. Seine Bilder haben Dimensionen, die mit den Maßen des menschlichen Körpers in proportional angemessenem Verhältnis stehen. Sein künstlerischer Ansatz ist darauf bedacht, das Sehen selbst zu analysieren und gleichzeitig den Blick für die Qualitäten der Malerei und deren körperliche Wirkung zu öffnen.

Hellinger organisiert seine Bildräume durch Flecken. Ihre Form entsteht durch den Pinselstrich, der meist in breiten Bahnen mit gezielter Ausrichtung über die Leinwand gezogen wird. Die dabei entstehenden Streifen der aus den Borsten gestrichenen Farben strukturieren die Flächen. Sie sind in sich nicht monochrom, haben aber in der Regel eine vorherrschende Farbe. Diese wird belebt durch Spuren anderer Tonwerte oder Ausbrüche, die beim Auftragen entstehen und darunter liegende Schichten erkennen lassen.

Die Form dieser Flecken wird zum Teil durch Schablonen konturiert. Hellinger zieht den Pinsel von der Papiersilhouette ins Bildfeld und erhält so eine konkrete Kontur, scharfkantiger, als es möglich wäre, wenn sie bloß gemalt würde. Der Umriss solcher Formen entsteht nicht, indem der Pinsel einer bestimmten Linie folgt und sie begleitet – was sichtbar würde durch parallel zur Kante verlaufenden Schlieren – sondern Kontur und Flächenstruktur behaupten gegeneinander ihre eigenständige dynamische Ausrichtung. Ein Teil des Pinselstrichs verschwindet aus dem Bild, wenn die Schablone abgenommen wird. Die nicht mehr sichtbare, vorhandene zweite Hälfte des Pinselstrichs ist dennoch spürbar in der Dynamik des vorhandenen Rests.

Manchmal verbinden sich Flecken durch eine gemeinsame Farbigkeit und eine Struktur im Strich, die vermuten lässt, dass hier der Pinsel über mehrere Schnitte gezogen wurde. Optisch nehmen sie über die Freiflächen hinweg aufeinander Bezug und lassen ein Gefüge entstehen, eine Art Konfiguration, die aus mehreren Flecken besteht. Im Verbund konstruieren sie ein Gerüst, das an architektonische

Prinzipien erinnert. Auch wenn sie in einem gemeinsamen malerischen Akt und zumindest unter Verwendung der gleichen Farbe entstanden sind, so werden sie durch die zwischen ihnen klaffenden Freiflächen separiert. An solchen Stellen kippt der Fokus: Der Zwischenraum zweier Flecken selbst kann wiederum zur Form werden. Dann wird die Gestalt der Schablone nicht als schlichte Kante sondern als eigenständige Figur wahrnehmbar. Das Bild schlägt um vom Positiv ins Negativ. Helligkeitswerte werden umgedeutet.

Der Referenzraum, der sich dabei öffnet ist die Natur, Einblicke in belaubtes Dickicht. In der Vielzahl der Formen, der Fülle der Blätter und der Gleichwertigkeit der Einzelheiten fällt es schwer, individuelle Formen zu fokussieren. Jeder Fleck hat seine Berechtigung, weil er zum Eindruck des Ganzen beiträgt. Er schwimmt in einem visuellen Eindruck, der ständig in Bewegung ist. Mal nehmen wir den einzelnen Zweig wahr, der ganz dicht vor dem Gesicht auftaucht, um im gleichen Moment in der Tiefe der Lichtflecken den Raum zu erkunden. Das sind Inversionsformen, für die sich Hellinger interessiert. Je nach dem, wie das Licht auf die Blätter fällt, leuchten sie hell vor dunkelgrünem Waldinneren auf, oder sie zeichnen sich in tiefen Grüntönen scharf ab vor einer im Sonnenlicht strahlenden Lichtung.

Hellinger konstruiert Tiefenräume in seinen Werken durch die Größe der Formen und die Helligkeitswerte der Farben. Zum Bildzentrum werden die Flecken ansatzweise geordnet, die Figuren werden größer oder sie gruppieren sich und bilden eine Art Cluster, der gestalthaft verstanden werden kann. Gleichzeitig erhöht der Maler zur Bildmitte hin die Kontraste. dadurch entsteht ein optisch geschärfter Eindruck. Hier verwendet er gern Gelb oder Orange. Um eine allzu direktive Führung des Blicks auf diese Bildzonen zu vermeiden, stellt er ihnen aktive Ballungen leuchtender Farben, gleich lautende Reflexe zur Seite, die in den Randzonen seiner Bilder als Echo wieder klingen. Zu den Bildrändern hin verwendet der Künstler eher gebrochene Farben, die sich in ihren Abstufungen einander annähern.

Hellinger entwickelt seine Malerei aus der hellen Fläche, aus dem Weiß, und setzt Schicht für Schicht Farbflecken darauf. Wenn dieses Geflecht zu dicht wird und sich zu schließen droht arbeitet er wieder großflächig weiß hinein, um so die Komposition zu lockern. So entsteht eine Art Tiefenraum aus dem Wechsel von gesetzten Farbflecken und Strukturen, die wiederum durch großflächig helle Partien unterbrochen und für den Auftritt neuer Farbformen bereitet werden. Es geht ihm um ein ausgewogenes Verhältnis an bestimmten und unbestimmten Formen, die sich einerseits zum Bild konkretisieren, es andererseits aber auch als bewegtes offenhalten.

Hellingers Farbspektrum ist vor allem durch kühle Töne bestimmt. Das liegt insbesondere am Weiß, das er auch verwendet, um die Präsenz seiner Formen und Farben zu stärken. Es wird flächig eingesetzt, umrahmt die gelungene Form einer Malschicht, indem es die anderen Elemente der gleichen Ebene abdeckt. Es verschafft dem Künstler Freiräume, in denen er das somit hervorgehobene Motiv im weiteren Prozess entwickeln und kommentieren kann. Das Weiß verbindet gleichzeitig Töne miteinander, es enthält Spuren bereits aufgetragener Farbsubstanzen, die verwischt durchschlagen, oder es wird durch weitere Pigmente gebrochen und belebt. Bei aller Bewegtheit wirkt dieses Weiß sehr kalt und rational. Es erscheint als ein sezierendes Moment, gerade auch weil es dazu dient, die geschnittenen Konturen der Silhouetten umso scharfkantiger hervortreten zu lassen. Es ist eine der Grundlagen für die Analyse des Raumes bei Hellinger, und es ist der Fond, auf dem die Malerei beginnt, die weiß grundierte Leinwand. Der Maler kehrt immer wieder dahin zurück, er löscht Malspuren, indem er Flächen wieder weißt, er betont Figuren, wenn er sie mit weißen Flecken umrahmt. Im Kontrast dazu können die Orange- und Gelbtöne in der Bildmitte besonders intensiv agieren.

In der Serie mit dem Titel „Nachtlicht“ spielen diese Farben eine besondere Rolle. Sie kommentieren gezielt die vorherrschenden Blau- und Grüntöne, nehmen sich aber zurück, machen sich gleichsam

rar, um dadurch umso wichtiger zu werden. Sie erscheinen als Versprechungen, die durch das Dickicht schimmern. Sie verlocken und machen uns neugierig, was wohl der Ursprung ihrer rätselhaften Präsenz sein mag. Mit dieser Funktion – der Steigerung der Intensität der Grüntöne, dem durch sie hervorgerufenen Eindruck von Tiefe und der inhaltlich nicht einfach zu lösenden Herkunft – wäre schon erklärt, warum es sie in den Bildern geben muss.

Aber im Verbund mit dem Titel öffnen sie eine Art romantischer Vorstellungswelt. Plötzlich strahlt durch das Laub der Mondschein und offenbart neben kaltem Weiß einen Reichtum an Farbigkeit, der in die Geborgenheit des belaubten Verstecks hinein leuchtet, wie manchmal eben nur ein Lichtfunken über die Kante eines Blattes kippen kann, das vom Mond oder der Sonne beschienen, von einem Windstoß bewegt zurück weicht, und im Wechsel von Licht und Schatten, sein unerschöpfliches Spektrum offenbart.

Das andere große Thema des Künstlers ist die Architektur, die üblicherweise als wohl geordnete und insbesondere in der Moderne klare Form verstanden wird. Hellinger hingegen sucht in seinen auf Architekturen referierenden Werken nach der Vielschichtigkeit architektonischer Prinzipien, nach deren Beweglichkeit, die Mehransichtigkeit veranschaulicht. Dabei gerät die Konstruktion aus den Fugen, um sich neu zu ordnen und so weniger das Gebäude als Bauwerk als vielmehr unsere Wahrnehmung des Gebäudes wiederzugeben.

Nicht ohne Grund bezieht sich der Künstler in einer Reihe von Werken auf den römischen Barockkünstler Giovanni Battista Piranesi. Dessen in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstandene Serie von Radierungen, die sogenannten „Caceri“, sind keine Wiedergaben konkreter Bauten, sondern freie Phantasien. In ihnen soll eine Stimmung hervorgerufen werden: eine ganz eigenartige Mischung von spielerischer Freude, die versucht, den verschlungenen Treppen- und Gewölbstrukturen zu folgen und so fast musikalisch rezipiert werden kann. Dem steht eine beklemmende Wirkung entgegen, die vor allem dadurch entsteht, dass der Betrachter in diesem Wirrwarr von kaum zu separierenden Architekturelementen die Übersicht verliert und sich im Schauen verirrt. In seiner Grafik-Serie erprobt Piranesi verschiedene solcher Formen und schafft zugleich unterschiedliche Ansichten, die Blatt für Blatt immer weiter in die Tiefe seiner gebauten Träume führen. Man hat diese Blätter auch eine frühe Form der Visualisierung psychischer Strukturen genannt. Sie führen in unbewusste Räume, in das Verborgene, und offenbaren die irrationale Seite der Architektur, wenn wir uns ihr gegenüber emotional verhalten.

Hellinger sucht diese beiden Elemente in seiner Auseinandersetzung mit Piranesi: zum einen die bewegte Bildform durch die Dynamisierung bildnerischer Strukturen, die sich modifiziert wiederholen und so auch als zeitliche Abfolge gelesen werden können, und zum anderen die emotional, psychische Wirkung einer solchen aufgefächerten Bildkomposition, die eben nicht rational konstruiert ist, sondern in ihrer Bewegung vielschichtig bleibt. Zudem befragt Hellinger seinen eigenen Ansatz der Lichtführung im Verhältnis zu Piranesis Lichtregie. Der römische Barockkünstler zeigt in seiner Grafikfolge keine konkrete Lichtquelle. Ihr Ursprung bleibt immer hinter Architekturelementen verborgen, die davor silhouettenhaft hervortreten. Das Licht wird entgegen den dunklen verschatteten Bauelementen auf den bestrahlten Wandflächen sichtbar. Auch bei Hellinger erscheint das Licht in der Tiefe seiner Bilder, aus der es oft geheimnisvoll hervorstrahlt, vor allem durch die im Vordergrund kontrastierend eingesetzten Farben oft wie überdeckt und verschattet.

Holger Birkholz, 2019

aus: Thomas Hellinger • Licht | Schatten | Licht
Hrsg. Städtische Sammlungen Kamenz 2020, Kleine Schriften Band 14, ISBN 978-3-910046-80-