

Thomas Hellinger: Licht I Schatten I Licht

„Licht I Schatten I Licht“, so hat Thomas Hellinger seine Kamenzer Ausstellung betitelt. Die beiden Pole „Licht“ und „Schatten“ durchziehen nicht nur seine Werke und sind maßgebliche Bestandteile von deren Entstehungsprozess, sie verweisen zugleich auf ein genuines Phänomen der Malerei, das auch die Anekdote über den Ursprung dieser Kunst prägt, die Plinius der Ältere, ein römischer Gelehrter des 1. Jahrhunderts, im 35. Buch seiner *Historia naturalis* erzählt: Debutades, heißt es dort, die Tochter eines Töpfers aus dem griechischen Korinth, habe vor der Abreise ihres Geliebten seinen Schatten, den das Licht einer Kerze auf eine Wand warf, mit einem Stift nachgezeichnet, um ihren Gefährten so während seiner Abwesenheit bei sich zu haben.

Licht und Schatten sind auch jenseits dieser Anekdote der Malerei gewissermaßen genetisch eingeschrieben. Dazu kommt ein physikalischer Aspekt: Die Farben eines Bildes sind nur mit Hilfe von Licht wahrnehmbar: Je nach dem Grad der Lichtabsorption erscheinen sie in einem bestimmten Farbton.

Die Anekdote des Plinius – ein Topos der Kunstgeschichte – spricht jedoch noch eine weitere essentielle Fragestellung der Malerei an, die auch in den Bildern Thomas Hellingers wiederkehrt: die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Abbild. Während eines Stipendiaufenthalts in New York 1991/92 erhielt der Künstler entscheidende Impulse für sein späteres Schaffen: Die Erkundungsgänge durch die Stadt mit ihren immensen, von Wolkenkratzern gebildeten Straßenschluchten entfachten in ihm ein ausgeprägtes Interesse an Architektur und Raumsituationen. Zugleich machte er die Erfahrung, dass es unmöglich sei, diese Räume mit einem Blick zu erfassen, auch weil sich seine Seherlebnisse im Gehen fortwährend veränderten.

In der Folge entstanden zunächst aus der Erinnerung heraus gemalte Raumgefüge. Sie setzten sich aus farbigen Flächenkompartimenten zusammen, deren Disposition Thomas Hellinger im Vorfeld durch Linien auf der Leinwand grob skizzierte. Es ging und geht dem Künstler dabei weder darum, illusionistische Räume mit der in der Renaissance eingeführten Zentralperspektive darzustellen, noch um das „Porträtieren“ konkreter Architekturen. Vielmehr war und ist es sein Ziel, auf der Grundlage architektonischer Strukturen bildimmanente Kompositionen zu entwickeln, bei denen offene, polyfokale Raumsituationen, also Raumsituationen mit mehreren simultanen Fluchtpunkten, entstehen.

Die Malerei hat in ihrer langen Geschichte viele verschiedene Arten von Perspektiven hervorgebracht, was auch als Gradmesser für ihre elementare Rolle in der Kunst aufzufassen ist: Die mittelalterliche Bedeutungsperspektive beispielsweise zeigt Figuren, Tiere und Gegenstände je nach Gewichtung groß oder klein. Im Kreis um Albrecht Altdorfer bedienten sich im 16. Jahrhundert etliche Maler der Farbperspektive, bei der Bildgegenstände desto mehr mit blauen Farbanteilen angereichert werden, je weiter sie vom Bildvordergrund entfernt sind. Das Ende der jahrhundertelangen Dominanz der Zentralperspektive, bei der die Darstellung auf einen Fluchtpunkt konzentriert ist, läuteten die Kubisten um Pablo Picasso zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Sie gaben einen Gegenstand oder eine Figur in ein und demselben Bild aus unterschiedlichen Perspektiven wieder und führten so eine Auflösung der stabilen Raumkontinuität im Bild herbei – ein Verfahren, das dem Auge wenig Halt bietet und das in Thomas Hellingers Bildern nachklingt.

Im Jahr 2000 veränderte der Künstler den Prozess der Bildfindung: In Folge der Beschäftigung mit drucktechnischen Verfahren wich das Arbeiten mit Bruchstücken aus der Erinnerung der Verwendung von Fotografien als Bildvorlagen. Der erste Impuls für Thomas Hellingers Werke entsteht also nicht aus einer Innenschau, sondern von außen durch Eindrücke aus der realen Umgebung, die er auf Streifzügen und Reisen gewinnt. Über die Jahre hin ist so ein gewaltiger Fundus an Fotografien gewachsen, der sich zunächst ausschließlich aus Architekturmotiven wie Straßenschluchten, Raumgefügen oder Brücken speiste und erst in jüngerer Zeit um landschaftliche bzw. vegetabile Motive erweitert wurde.

Die fotografischen „Abbilder“ (um in der Sprache des Plinius zu bleiben), werden von Hellinger zunächst am Computer stark bearbeitet, indem er Details eliminiert und Bildausschnitte fragmentiert, bis lediglich Grundstrukturen verbleiben. Die überarbeiteten Fotos – von denen es jeweils eine Positiv-

und eine Negativansicht gibt – werden anschließend auf Transparentfolie kopiert, diese auf die Leinwand projiziert und wesentliche Strukturelemente der Projektionen flächendeckend mit Pinsel und Farbe auf dem Bildträger fixiert. So entsteht ein kompositorisches Grundgerüst, das einen intensiven malerischen Prozess auslöst, in dessen Verlauf Thomas Hellinger sukzessiv neue Bildstadien mit Hilfe weiterer Projektionen derselben oder auch neuer Motivvorlagen erzeugt.

Entscheidend für die endgültige Bildfindung ist das Ausloten eines Kippmoments, bei dem das Ursprungsmotiv gerade noch wahrgenommen werden kann, aber so lange malerisch überarbeitet wurde, bis sich alles in der Wahrnehmung des Künstlers zu einem bildimmanenten Ganzen verdichtet. Die Identifizierbarkeit der Grundmotive spielt dabei keine Rolle.

Um diesen Moment zu erreichen, setzt Hellinger häufig helle und dunklere Farben gegeneinander – ein Lichtspiel, das eine optische Wegführung vom ursprünglichen Motiv impliziert und räumliche Tiefe suggeriert. Zur Steigerung dieses Effekts trägt er in vielen dünnen Lasuren helle Farben auf und verwendet vielfach Weiß, sodass die Bilder lichtdurchflutet und wie von hinten beleuchtet wirken. Durch das Weiß scheinen zudem tieferliegende Farbschichten hindurch. Durch die sich vielfach überlagernden Motivfragmente und den Wechsel der Perspektiven entstehen Unschärfe und Labilität, was den Bildern eine Uneindeutigkeit, eine Offenheit verleiht und sie in eine Art Schwebezustand versetzt.

Die ehemals im Zuge der Beschäftigung mit Drucktechniken entwickelte künstlerische Strategie Hellingers findet seit kurzem ihren Niederschlag in einem von ihm erst jüngst entdeckten Medium, den Algrafien. Algrafien – das Wort ist aus dem Substantiv „Aluminium“ und dem griechischen Verb „graphéin“ (= „schreiben“) zusammengesetzt – entstehen wie Lithografien in einem Flachdruckverfahren, bei dem das Motiv – bei Hellinger am Computer bearbeitete Schwarz-Weiß-Fotos – auf ein speziell gekörntes Transparentpapier kopiert wird, das dann auf eine mit lichtempfindlicher Schicht präparierte Aluminiumplatte belichtet wird. Die von Hellinger verwendeten Fotos unterscheiden sich dabei nicht von den für die Malerei genutzten. Auf das Transparentpapier kann aber auch direkt mit Bleistift oder Tusche gezeichnet werden. So entstandene Interventionen werden dann wie die Kopien der Fotos belichtet.

Wie bei seinen Gemälden legt Thomas Hellinger auch bei den Druckgrafiken collageartig mehrere Fotos übereinander und greift schließlich malerisch oder zeichnerisch ein, bis sich ein Bild ergibt, das die Ursprungsmotive gerade noch erahnen lässt. Die Algrafien haben jedoch eine andere ästhetische Wirkung als die Gemälde: Durch den Wegfall der in vielen Schichten übereinandergelegten, visuell erfassbaren Lasuren wird ein tendenziell opaker und weniger expressiver Eindruck erzielt. Über den Arbeitsschritt des Belichtens sind die Algrafien gleichwohl eng mit der Dialektik von Licht und Schatten verknüpft, die im Ausstellungstitel anklingt.

In der in Kamenz ausgestellten Serie „Grenzbereich“ spitzt Thomas Hellinger das Spiel von Bild und Abbild zu, indem er eine weitere Dimension hinzufügt: Auf den Algrafien sind Fenstermotive erkennbar, in denen sich der Innenraum, aus dem offensichtlich fotografiert wurde, schemenhaft spiegelt.

Verena Schneider, 2020

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