

Liebe Frau Reinhold,
lieber Thomas Hellinger,
meine sehr geehrten Damen und Herren,

der Kunsthistoriker Max Imdahl hat für die Betrachtung von Kunst eine Unterscheidung getroffen, die mir für die Bilder von Thomas Hellinger besonders aufschlussreich erscheint. Er unterschied zwischen einem „wiedererkennenden Sehen“ und einem „sehenden Sehen“.

Das wiedererkennende Sehen fragt danach, was wir vor uns haben. Wir erkennen eine Figur, einen Gegenstand, eine Landschaft oder eine Architektur. Das sehende Sehen richtet sich dagegen auf das Bild selbst: auf Farbe und Form, auf Linien und Flächen, auf Richtungen, Überschneidungen und Abstände – auf all jene Beziehungen also, die sich im Sehen erschließen, ohne dass wir sie zunächst benennen müssen.

Imdahl ging es dabei keineswegs darum, beide Formen des Sehens voneinander zu trennen. Im Gegenteil: Gerade dort, wo sie ineinandergreifen, entfaltet sich für ihn die besondere Wirklichkeit eines Bildes.

Und vielleicht ist damit bereits ziemlich genau beschrieben, was vor den Bildern von Thomas Hellinger geschieht. Aus einer gewissen Entfernung scheint sich ein Raum zu bilden. Linien ordnen sich, Flächen treten vor oder zurück. Wir glauben eine Fassade zu erkennen, ein Fenster, einen Durchgang, ein Gerüst oder eine andere architektonische Struktur. Treten wir näher, verliert dieses Wiedererkennen an Gewissheit. Was eben noch räumliche Tiefe erzeugte, wird wieder zu Farbe und Pinselspur, zu Überlagerung und Bewegung auf der Fläche.

Die Bilder haben sich nicht verändert. Verändert hat sich unser Sehen. Genau in diesem Spannungsfeld von Wiedererkennen und Sehen, von Bildfläche und Bildraum, Abstraktion und Wirklichkeitsbezug, Nähe und Ferne bewegt sich Hellingers Malerei. Und hier liegt für mich auch ein zentraler Zugang zum Titel dieser Ausstellung: *Die Flüchtigkeit der Wahrnehmung*.

Flüchtigkeit meint dabei nicht einfach, dass ein Eindruck vergeht. Sie bezeichnet vielmehr die Instabilität des Sehens selbst. Unser Blick fokussiert, ergänzt, erinnert und korrigiert. Wenige Linien oder Farbzonen genügen, um die Vorstellung einer räumlichen Situation hervorzurufen. Formen werden zu Abkürzungen des visuell Gewohnten – zu bildnerischen Kürzeln, die etwas aus unserer Seherfahrung aufrufen, ohne es gegenständlich auszuformulieren.

Deshalb scheint mir für Hellingers Malerei der Begriff der Seherfahrung genauer zu sein als der des Motivs. Ein Motiv bezeichnet ja etwas, das außerhalb des Bildes existiert und dargestellt werden kann. Seherfahrung schließt dagegen Bewegung und Erinnerung, Nähe und Ferne, Aufmerksamkeit und peripheres Sehen mit ein.

Dass diese Fragen Thomas Hellinger seit Beginn seiner künstlerischen Arbeit beschäftigen, zeigt bereits seine Ausbildung. 1956 in Konstanz geboren, studierte er von 1977 bis 1981 an der Akademie der Bildenden Künste München bei Hans Baschang, dessen Malerei und Zeichnung sich zwischen Figuration und Abstraktion bewegte, und anschließend bis 1984 an der Hochschule der Künste Berlin bei Raimund Girke. Girke entwickelte aus dem Informel eine reduzierte, analytische Malerei, in der Farbe – insbesondere Weiß – zum Träger von Licht, Bewegung und räumlicher Erfahrung wurde. Hellinger begegnete damit unterschiedlichen Möglichkeiten abstrakter Malerei nach 1945: dem Spannungsverhältnis von Figuration und Abstraktion ebenso wie der Frage, wie Farbe und malerische Bewegung selbst Raum hervorbringen können. Prägend war für ihn in

diesem Zusammenhang auch Willem de Kooning, ein Hauptvertreter des amerikanischen Abstrakten Expressionismus, der die Grenze zwischen Figuration und Abstraktion immer wieder offenhielt. Hellinger interessierte insbesondere dessen Umgang mit dem breiten Pinselstrich und eine Malerei, in der Geste, Fläche und Raum eng ineinandergreifen. Ein Pinselzug kann räumliche Tiefe erzeugen, eine Figur oder Struktur andeuten und im nächsten Moment wieder als Farbe und Bewegung auf der Fläche hervortreten.

Schon seine Diplomarbeiten von 1984 tragen den Titel *Brücken*. Architektur erscheint hier nicht allein als Gegenstand, sondern als ein System raumbildender Elemente: Linien, Überschneidungen, Öffnungen und Begrenzungen. Damit ist eine Frage formuliert, die sein Werk bis heute begleitet: Wie kann Raum auf der Fläche entstehen, ohne dass das Bild zur Darstellung eines konkreten Raumes wird?

Prägend war für den Maler später sein Aufenthalt in New York. Im Atelier hat er mir davon erzählt, dass ihm dort die Gleichzeitigkeit ganz unterschiedlicher Wahrnehmungsebenen bewusst wurde. Während wir durch eine Großstadt gehen, sehen wir Menschen, Verkehr oder Schaufenster unmittelbar vor uns; zugleich ragen über uns Fassaden, Fenster, Lichtreflexe und Hochhäuser auf. Vieles davon nehmen wir nur beiläufig oder aus dem Augenwinkel wahr. Es bleibt unscharf, entzieht sich unserer bewussten Aufmerksamkeit – und prägt dennoch unsere Erfahrung des Raumes. Diese Beobachtung scheint mir für Hellingers Malerei zentral. Auch hier reicht der imaginierte Raum über das eindeutig Sichtbare hinaus. Angeschnittene Formengefüge setzen sich in unserer Vorstellung fort; Linien erzeugen räumliche Beziehungen, ohne einen konkreten Ort festzulegen. Sichtbarer, erinnelter und gedachter Raum überlagern sich.

Der Bildraum entsteht damit aus unterschiedlichen Seherfahrungen. Er folgt keiner einheitlichen Zentralperspektive: Unterschiedliche Ansichten greifen ineinander, Vorder- und Hintergrund können ihre Funktion wechseln. Helle Farbfelder treten hervor und behaupten zugleich die Fläche; dunkle Partien ziehen unseren Blick in die Tiefe und erscheinen als Öffnungen.

Hier begegnen sich auch Imdahls beide Modi des Sehens wieder: Wir lesen diese Konstellationen räumlich und versuchen, sie mit Bekanntem zu verbinden. Zugleich erfahren wir Farbe und Form als eigenständige Bildwerte. Beides lässt sich nicht voneinander trennen.

Denn was wir dabei für Architektur halten, ist nicht einfach die Erinnerung an eine bestimmte gebaute Konstruktion. Es sind Reminiszenzen an tatsächliche Seherfahrungen von Raum und Licht, Nähe und Ferne. Der Wirklichkeitsbezug liegt also nicht vor der Malerei. Er entsteht mit ihr und in ihr. Das zeigt sich besonders deutlich in Hellingers Umgang mit Fotografien. Fotografische Aufnahmen begleiten seinen Arbeitsprozess seit Langem, ohne dass sie im mittlerweile herkömmlichen Sinne als dezidierte Vorlagen für die Malerei dienen. Sie halten vielmehr Seheindrücke fest: räumliche Verbindungen, Anschnitte, Lichtverhältnisse oder perspektivische Verschiebungen, die später im Atelier wieder aufgegriffen werden können. Dabei geht es nicht darum, das Fotografierte 1:1 ins Gemälde zu übertragen. Die Aufnahme wird vielmehr zu einem Material, das verändert und aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst werden kann.

Im Atelier überträgt Thomas Hellinger diese auf Folien, mit einem Overheadprojektor werden sie vergrößert, gedreht, gespiegelt, beschnitten oder übereinandergelegt.

Dieses analoge Verfahren ist ihm wichtig. Die Folien lassen sich mit den Händen bewegen und unmittelbar zueinander in Beziehung setzen. Aus einem im Foto, einem Schnappschuss festgehaltenen Seheindruck entstehen so neue Konstellationen. Die Fotografie verliert ihren dokumentarischen Charakter und wird zum Material der Bildfindung.

Ein jüngeres Beispiel dafür ist Hellingers Aufenthalt in Thessaloniki 2024. Beim Gehen durch die Altstadt richtete er den Blick immer wieder nach oben und fotografierte Ausschnitte urbaner Architektur – Fassaden, Überschneidungen und perspektivische Verkürzungen. Interessant ist dabei weniger, welche Gebäude wir sehen, als die Art des Sehens selbst: ein flüchtiger, bewegter Blick, der nur Ausschnitte erfasst. Die dort entstandene Ausstellung trug bereits den Titel *The Fleeting Nature of Perception*.

Das entspricht Thomas Hellingers Arbeitsweise insgesamt. Er geht gewissermaßen den umgekehrten Weg einer klassischen Motivmalerei: Nicht ein vorab definierter Gegenstand wird zunehmend zum Bildgegenstand. Vielmehr entwickelt er zunächst abstrakte Strukturen, aus denen sich im Verlauf des Malens etwas ergeben kann, das wir figurativ oder räumlich lesen.

Die Gemälde entstehen in Schichten. Dünne, teilweise lasierende Farbaufträge werden überlagert und verdichtet, Partien wieder geöffnet. Frühere Zustände verschwinden nicht vollständig, sondern bleiben unter späteren Malschichten wirksam. Damit schreibt sich auch Zeit in die Malerei ein. Das Werk schließlich erscheint weniger als endgültiger Zustand denn als ein vorläufig festgehaltener Moment eines längeren Prozesses.

Und auch dieser Zustand soll nicht zu endgültig werden. Wenn eine gegenständliche Assoziation zu eindeutig wird, kann das gerade Anlass sein, erneut einzugreifen. Der Künstler hat dafür in unserem Gespräch eine schöne Formulierung gefunden: Die Bilder sollen „auf der Kippe“ bleiben. Das scheint mir für ihre Ambivalenz sehr treffend. Die Gemälde erschließen sich und entziehen sich zugleich. Wir erkennen etwas – und verlieren es wieder. Wir sehen Raum – und stoßen auf Fläche. Eine architektonische Struktur zeichnet sich ab – und löst sich wieder in Farbe, Überlagerung und Pinselbewegung auf. Gerade darin wird das Sehen selbst zum Gegenstand der Erfahrung. Der Pinselstrich ist bei ihm nicht Ausdruck spontaner Innerlichkeit. Die Geste steht nicht für sich, sondern ordnet sich dem Bild unter. Breite Pinselspuren erzeugen Richtungen und räumliche Beziehungen; transparente und deckende Partien bestimmen Nähe und Ferne.

Die Genauigkeit dieser Malerei liegt deshalb nicht in der exakten Wiedergabe eines Gegenstandes, sondern in den Relationen innerhalb des Bildes: Wo öffnet sich Raum, wo muss er unterbrochen werden? Welche Fläche tritt hervor, welche zurück? Wo braucht das Bild eine Leerstelle? Wann verbindet sich eine tieferliegende Malschicht mit der Oberfläche – und wann muss diese Verbindung wieder gestört, gar zerstört werden? Dazu gehört auch der von Thomas Hellinger so bezeichnete „gesteuerte Zufall“. Häufig arbeitet er an mehreren Leinwänden gleichen Formats parallel. Eine zunächst irritierende Lösung kann stehen bleiben, bevor über sie entschieden wird. So bleibt der Malprozess offen für das, was sich erst im Arbeiten ergibt.

Besonders konzentriert lässt sich das Wechselspiel von wiedererkennendem und sehendem Sehen in den mittleren Formaten der Serie *Denkzeit* von 2020 und 2021 beobachten, die im 1. Obergeschoss zusammen mit größeren Gemälden und dem Triptychon *Piranesi 2* gezeigt werden. Manche erinnern an Fenster, Rahmungen oder Durchblicke. Doch es sind keine Fenster. Wenige bildnerische Hinweise genügen, damit wir sie dazu machen. Das mittlere, kleinere Format stellte Hellinger, wie er mir im Atelier erzählte, vor ein eigenes Problem. Ein großes räumliches Bild einfach zu verkleinern, hätte leicht dazu führen können, aus dem Bildraum ein Bild von einem Raum zu machen. Die Mittel- und Kleinformaten mussten deshalb anders entwickelt werden. Fläche und imaginierte Tiefe liegen hier besonders eng beieinander. Wir sehen etwas, das uns räumlich vertraut erscheint, ohne diesen Raum eindeutig bestimmen zu können. Hellingers Gemälde halten Wiedererkennen und Offenheit in der Schwebe.

Im selben Geschoss tritt mit dem Triptychon *Piranesi 2* von 2016 eine andere historische Schicht hinzu. Giovanni Battista Piranesis imaginäre Architekturen mit ihren Treppen, Brücken, Gewölben und Durchgängen bilden dabei keine Vorlage, die es zu entschlüsseln gilt. Hellinger greift vielmehr eine bestimmte Erfahrung von Raum auf: einen Raum, der sich öffnet und zugleich einer eindeutigen Orientierung entzieht.

Das führt zu einer weiteren kunsthistorischen Frage, die für Thomas Hellingers Arbeit wichtig ist: Wie wirkt Tradition in der Gegenwart fort? Nicht als festes Formenrepertoire, das unverändert weitergegeben wird. Künstlerische Tradition entsteht vielmehr immer wieder neu aus Auswahl, Erinnerung und Aneignung. Künstler:innen sind in ihren Seherfahrungen ihrer eigenen Zeit verbunden. So können Piranesis imaginäre Architekturen des 18. Jahrhunderts, die Großstadterfahrung New Yorks, Smartphoneaufnahmen aus Thessaloniki und die Arbeit mit einem analogen Overheadprojektor innerhalb desselben individuellen Erfahrungshorizontes wirksam werden.

Noch einmal anders wird das Sehen im 2. Obergeschoss organisiert. Entlang der langen Wand begegnen uns kleinere Gemälde von 2026, elf Arbeiten von 2011 und schließlich die beiden jeweils vier Meter breiten Querformate *On DSCH 1* und *On DSCH 2* von 2025. Hier wird Wahrnehmung ganz unmittelbar zu einer Erfahrung in der Zeit.

Was wir in einem Bild gesehen haben, nehmen wir zum nächsten mit. Das Auge sucht nach Wiederholungen und Unterschieden, nach verwandten Farben, Linien und räumlichen Details. Und auch die Abstände zwischen den Bildern spielen dabei eine Rolle: Die Wand trennt die Arbeiten voneinander und setzt sie zugleich in Beziehung. So entsteht ein Rhythmus aus Bild und Zwischenraum, Sehen und Weitergehen. Bei den beiden vier Meter breiten Gemälden wird diese zeitliche Dimension noch einmal körperlich erfahrbar. Sie lassen sich kaum mit einem einzigen Blick in dem langgezogenen Verbindungsgang erfassen. Wir müssen uns vor ihnen bewegen, sie gewissermaßen abschreiten. Mit unserem Standort verändern sich Verdichtung und Öffnung, das Verhältnis einzelner Partien zum Ganzen.

Das Bild ist hier nicht nur etwas, vor dem wir stehen; es ist etwas, an dem wir entlanggehen. Damit wird auch die Architektur der Zentralbibliothek Teil der Wahrnehmung. Wir begegnen den Bildern nicht in einem klassischen musealen White Cube, der auf Nah- und Fernsicht sowie eine frontale Präsentation in einem definierten Ausstellungsraum angelegt ist. Wir sehen sie im Vorübergehen, aus der Ferne und aus dem Augenwinkel, kommen näher und entfernen uns wieder. Der eigene Körper und die Bewegung durch den Raum werden Teil der Betrachtung.

Und damit sind wir wieder bei Max Imdahl und zugleich beim Titel dieser Ausstellung. Imdahl hat das Bild als ein „Phänomen des Sehens“ beschrieben, vor dem das, was wir sehen, zugleich zum „Erlebnis des eigenen Sehens“ werden kann. Für Hellingers Malerei scheint mir das besonders treffend. Denn diese Bilder zeigen uns nicht einfach Räume. Sie lassen uns erfahren, wie Raum im Sehen, in unserem Sehen entsteht – aus Wahrnehmung und Erinnerung, aus Gesehenem und Ergänzttem, aus Fläche und imaginer Tiefe.

Thomas Hellingers Bilder erinnern nicht an einen bestimmten Raum. Sie erinnern daran, wie es ist, Raum wahrzunehmen. Und an diesem Ort lässt sich eine Verbindung zum Lesen herstellen, ohne sie überzustapazieren. Auch einen Text erfassen wir in der Regel nicht mit einem einzigen Blick. Wir bewegen uns durch ihn, erinnern das Vorangegangene, und jeder neue Satz verändert unser Verständnis dessen, was wir bereits gelesen haben. Ähnlich können wir uns durch diese

Ausstellung bewegen. Ein Gemälde, an dem wir eben vorbeigegangen sind, wirkt im nächsten weiter. Beim Zurückkehren sehen wir womöglich etwas anderes. Und aus der Nähe kann verschwinden, was uns aus der Ferne eben noch ganz eindeutig erschien.

Damit wären wir wieder bei Imdahls Ausgangspunkt – und bei Hellingers *Flüchtigkeit der Wahrnehmung*. Denn die entscheidende Frage lautet am Ende nicht allein: Was sehe ich? Sondern: Wie sehe ich – und was geschieht mit einem Bild, wenn sich mein Sehen verändert?

Lieber Thomas, herzlichen Glückwunsch zu dieser Ausstellung. Und Ihnen allen wünsche ich viel Freude beim Sehen, Wiedersehen und vielleicht auch beim Anderssehen dieser Bilder.