

Der Raum ist der Gegenstand

Für Lyonel Feininger galt die „Aussenwelt als unerschöpfliche Schatzkammer der Form und Anregung zu allem Geschaffenen“ (Brief an J. Kleinpaul 1932). Er skizzierte vor Ort und arbeitete nach Fotografien, was ihm viel Mühe machte, denn „beim Zeichnen vor der Natur erfolgt sofort eine gewisse Auslese.“ Dieser erste Abstraktionsprozess erleichterte die darauf folgende Bildgestaltung, in der er sich von der unmittelbaren Anschauung entfernte. Von Max Bills Dogma der konkreten Kunst, dass Konkretion „Gegenständlich-Machung von etwas“ ist, „das vorher nicht sichtbar, nicht greifbar vorhanden war“, war Feininger allerdings ebenso weit entfernt wie von einer realistischen Darstellung des Gesehenen. Er wollte mit seiner Kunst „eine neue, innere Wirklichkeit auf einer höheren Ebene schaffen“, während die Konkreten darauf bestanden, dass „ein bildnerisches Element nichts anderes als nur sich selbst bedeutet“: Ein Bild besteht aus Farben, Flächen und Leinwand.

Thomas Hellinger würde Letzterem sicher zustimmen. Seine Farben haben ebensowenig symbolischen Wert wie seine Formen an einen konkreten Gegenstand erinnern. Malerei bedeutet für ihn eine bildimmanente Arbeit. Trotzdem verweist er gerne auf den prägenden Eindruck für seine Kunst, den die dichte Hochhauslandschaft New Yorks auf ihn gemacht hat. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich bei genauerer Betrachtung leicht, zumal er sich nie der konkreten Kunst verpflichtet gefühlt hat. Allerdings hat er auch nie gegenständlich gearbeitet. Seine Malerei ist weder eine „sinnlich fassbare Darstellung eines Gedankens“, wie Max Bill fordert, noch ein echter Abstraktionsprozess im Sinne von Feininger. Aber dennoch lebt er nicht mit geschlossenen Augen und kann sich von der „unerschöpflichen Schatzkammer der Aussenwelt“ inspirieren lassen, ohne gegenständlich im landläufigen Sinne zu werden. Nicht zu übersehen ist jedenfalls, dass das architektonische Element in Hellingers Malerei seit jenem New York Aufenthalt an Bedeutung für den Bildorganismus gewonnen hat. Kubisch wirkende, ineinander verschobene Farbflächen wachsen aus dem Dunkel in eine durchlichtete Zone, in der sich trotz aller Transparenz die festgefügte tektonische Ordnung nie ganz auflöst. Das erinnert durchaus an den Eindruck, den man von den engen dunklen Strassenschächten zwischen den Wolkenkratzern hat, wenn man in die Sonne sieht und alle feste Kontur zu verschwimmen droht.

Jenseits von diesem einschneidenden Erlebnis in New York muss aber betont werden, dass Thomas Hellingers Bilder nie locker aus dem Handgelenk entstanden sind. Malen bedeutet für ihn nicht die Niederschrift von Gefühlen irgendwelcher Art, sondern die Auseinandersetzung mit dem lebendigen Organismus Bild, der sich durch seine Eingriffe stetig wandelt. Es ist eine Form von Zwiesprache, die er mit einem Pinselstrich zum Verstummen bringen und auch wieder zum Leben erwecken kann. Bevor er aber zum Pinsel greift, teilt er mit der Kohle die leere Leinwand ganz grob in Flächenkompartimente ein, mit denen er bereits eine gewisse Räumlichkeit assoziiert. Die Linie ist für ihn gleichbedeutend mit Ordnung und ohne diese Voraussetzung kann er nicht beginnen. Er folgt ihr allerdings nicht sklavisch, sondern bricht sie auf, wenn sie sich zu sehr verfestigt. Auch wenn für ihn der Raum der eigentliche Gegenstand seiner Malerei ist, begreift er diesen keineswegs als etwas Statisches: „Wenn ich mich bewege, dann bewege ich mich im Raum“. Somit liegt für ihn die innere Notwendigkeit eines jeden Bildes im räumlichen Zusammenhang. Es geht darum, diesen auf den Punkt zu bringen, „in dem dieser von der Wahrnehmung her in Bewegung bleibt“. Er will also nicht den illusionistischen Raum perspektivisch darstellen, sondern Räume schaffen, deren Definition offen ist. Es gibt also nicht den einen Fluchtpunkt für das Auge, sondern viele. Aber diese müssen so angelegt sein, dass sie sich in der Bewegung immer neu erschliessen.

Der Verfestigung der Bildarchitektur nach dem Aufenthalt in New York folgte in der letzten Zeit ein Prozess der partiellen Auflösung. Die durchlichteten Bildpartien scheinen die konstruktive Bildordnung immer mehr zu durchdringen. Die feste Tektonik wird durch das Lichtspiel weitgehend transparent und doch bleibt der Raum der einzige Bildgegenstand.

Hanne Weskott 1999