

Einführung zur Ausstellungseröffnung im Kloster Denkendorf am 16.10.2002

Almut Glinin: Blickkontakt und Übertragung

Redemanuskript von Sabine Grosser

Guten Abend, sehr geehrte Damen und Herren, Frau Elke Gompf,
liebe Almut Glinin!

Zuerst einmal möchte ich dir, liebe Almut, für das Vertrauen danken, mich über die Distanz einzuladen mit einigen Gedanken zu deinen Arbeiten hier eine Einführung zu geben - ich muss dazu sagen, ich habe in den letzten fünf Jahren in Sri Lanka gearbeitet und bin gerade wieder in Kassel angekommen - so war durch die Distanz der im Titel so hervorgehobene BLICKKONTAKT, die direkte Betrachtung der Arbeiten, das in Kontakt treten mit ihnen und die dadurch ausgelösten und mit diesem Vorgang verbundenen Prozesse an Gedanken, Assoziationen, Konnotationen, Erinnerungen, eben alle möglichen Formen von "ÜBERTRAGUNGEN" zunächst nur vermittelt - über Beschreibungen und Fotos - möglich.

Aber wahrscheinlich weißt du Almut, dass ich dich in den letzten 10 Jahren, in denen ich deine Arbeiten verfolgen konnte, als Malerin kennengelernt habe, die sich mit den Grundprozessen von Malerei, den Bedingungen, Konstanten und Variablen der Bildgestaltung im Allgemeinen auseinandersetzt. Fragestellungen, die m. E. gerade in der Malerei als klassisches künstlerisches Medium immer noch eine besondere Prägnanz haben und die in diesem Medium besonders deutlich werden. Wahrscheinlich auch gerade deshalb, weil die Malerei besonders deutlich als visualisierter Ausdruck des abendländischen Denkens und der damit verbundenen Weltsicht und Philosophie verstanden werden kann. Dabei denke ich z.B. auch aktuell an die gerade zu Ende gegangene documenta 11 von Okwui Enwezor, auf der ja entsprechend des Trends der allgemeinen Mediatisierung wenig Malerei zu sehen war, vielmehr waren Arbeiten vertreten, die sich mit eben diesen Fragen, den Grundbedingungen von Bildgestaltung auseinandersetzen.

Ein Aspekt dieser Grundbedingungen von Malerei ist die Frage nach dem Verhältnis von Malerei, dem Bild und seiner Umgebung. Eine Fragestellung, welche die Arbeiten Almut Glinins wesentlich geprägt haben und auch bei den hier ausgestellten Bildern und der Installation einen zentralen Aspekt bilden.

Wenn wir nun hier im Umfeld des Klosters Denkendorf die Arbeiten einer zeitgenössischen Künstlerin betrachten, ist das umso interessanter, wenn wir erinnern, dass die ANFÄNGE der Abendländischen Kunst, dessen was wir heute als Bildende Kunst verstehen, gerade mit der Loslösung aus dem sakralen Kontext, dem Herausnehmen eines einzelnen Tafelbildes aus dem architektonischen, inhaltlich und formal genau bestimmten Gesamtkontext eines Kirchenraums verknüpft waren.

Nun findet sozusagen eine Umkehrung dieses Prozesses statt: die Künstlerin kehrt mit ihren Arbeiten in den Kontext des Sakralraumes zurück, - wenn auch nicht im engeren Sinn in den eigentlichen Kirchenraum, sondern in den Kreuzgang und den Speisesaal des Klosters, die beide weniger stark inhaltlich und formal festgelegt sind und nimmt in ihrer Arbeit, aus ihrer Perspektive eine Beziehung zur Umgebung, zum Umraum auf.

Besonders gelungen erscheint mir in diesem Sinn auch die Setzung - ich vermeide bewusst den Begriff der Hängung - der großformatigen Bilder im Kreuzgang, die sich nicht im traditionellen Sinne eines Tafelbildes im Kirchenraum in den architektonischen Umraum und den damit verbundenen Bedeutungskontext einfügen, sondern als eigenständige Objekte mit Vorder- und Hintergrund im Raum wahrgenommen werden, die nicht im Sinne einer Opposition, sondern durchaus in Korrespondenz mit dem Raum neue Akzente setzen. Sie beruhigen den Raum eher, lenken die Wahrnehmung weg von Türen, Lampen, Heizkörpern und sonstigen funktional bestimmten Komponenten im Raum.

In diesem Ausstellungsteil bleibt Almut Glinin aber bewusst Malerin, welche die Bilder mit ihrer Vorder- und Rückseite belässt. Bilder, die durchaus mit der seitlichen Abflachung, mit der sichtbaren Vorder- und Rückseite, mit ihrer Materialität und Stofflichkeit als räumliche Objekte wahrgenommen werden können, die nicht abgeschlossen durch einen Bilderrahmen eine enge aber eigenständig geprägte Korrespondenz mit der sie umgebenden Architektur aufnehmen.

Einen Schritt weiter geht die Künstlerin mit der Installation im Speisesaal, welche sie speziell für diesen Ort entwickelt hat. Sie greift den Aspekt der "Speisung", der durch den alltäglichen Gebrauch des Raumes nahe liegt und der auch im religiösen Kontext schon vorbesetzt ist, auf und überträgt ihn metaphorisch auf den Vorgang Wahrnehmung.

Zunächst handelt es sich dabei um ihre Wahrnehmung des Raumes, auf die sie mit künstlerischen Mitteln reagiert, die sie bearbeitet und durch Interventionen in neue Zusammenhänge transformiert. Jene Interventionen im Raum bilden jedoch keine in sich abgeschlossene und bestimmte Einheit, sondern realisieren sich im Prozess der Bildbetrachtung immer wieder aufs Neue. Ein Vorgang, welcher mit der Metapher einer "Speisung der Augen" in seiner Prozesshaftigkeit versinnbildlicht wird.

Mit der Wahrnehmung der Installation in der konkreten räumlichen Umgebung, mit dem Blickkontakt von Ihnen und mir, den Rezipienten, Kunstbetrachtenden, Kunstliebhabern, die jeder und jeder mit eigenen Vorbedingungen, Gedanken, Assoziationen usw. an die Betrachtung der Arbeit herangeht und von daher auch zu individuell unterschiedlichen Wahrnehmungen kommt, realisiert sich die künstlerische Intervention immer wieder aufs Neue.

...

Für jede/n von Ihnen stellen sich die Bilder und ihre Umgebung mit einem anderen Schwerpunkt, einer anderen Gewichtung, unter einem anderen Aspekt dar, bedingt durch die unterschiedlichen Prämissen und unterschiedliche Abläufe der Sehprozesse selbst. Die Installation greift in besonderem Maße die vorgefundenen Bedingungen der Umgebung auf, sie bezieht sich konkret auf die beiden Fensternischen des Speisesaals.

Mit Zinnober bemalte Buchbinderpappen kaschieren teilweise die Laibung und Wandflächen der Nischen. Das Plexiglas, welches in seinen Abmessungen mit der Größe der Nischen und den eingepassten Bildträgern korrespondierend, vor den im traditionellen Sinne "eigentlichen" Bildgrund gesetzt ist, schafft eine neue Bildebene, welche durch die Spiegelungen und Reflexionen den Betrachtenden selbst und die Umgebung mit einbezieht und damit zum einen eben auf jene Wahrnehmungsprozesse und die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Raum verweist.

Bei Tageslicht spiegeln sich in dem Plexiglas sogar der Ausblick aus dem Fenster, die Weidefläche, die Wiese und die Pferde; der Innenraum wird so zum Außenraum geöffnet.

Die Grenzen des Bildes, der Installation, Bildvordergrund und -hintergrund sind so nicht eindeutig bestimmt, können in verschiedenen Ebenen des Bildes, Raumes inklusive Außenraum angesiedelt werden, je nach Wahrnehmungsbedingungen und persönlichen Voraussetzungen des Betrachtenden.

Diese Gedanken zur Relativität der Wahrnehmung eines Kunstwerkes habe ich ja bereits in meiner Lesart der Wandmalerei Blinky Palermos im Hamburger Kunstverein differenziert entwickelt und ausgeführt.¹

Die Motive der vervielfältigten, umkopierten und mit einer besonderen Tonungstechnik mit Kupfer getonten Fotografien in dieser Installation beziehen sich thematisch zum einen mit den Tellerstapeln auf die Metapher der Speisung und mit den verschiedenen Arten von Augendarstellungen besonders auf jene Aspekte der Wahrnehmungsprozesse. Die kreisrunden übergroßen Augenöffnungen der Weihstatuetten aus Asmar mögen an fotografische Linsensysteme erinnern und damit auf Probleme von Abbildungs- und Sehprozessen verweisen, die immer und unabdingbar mit spezifischen Abbildungsbedingungen verknüpft sind, die von Tiefe, Schärfe, Kontrasten, Farbigkeit und Differenzierungen bestimmt sind und das Abzubildende nie wertneutral, absolut vermitteln.

Die geschlitzten Augen der Personen auf der Fotografie des Giotto Gemäldes der "Gefangennahme" aus den Arenafresken, ziehen mit ihrer besonderen Intensität die Wahrnehmung von den religiösen Inhalten auf die Menschen selbst. Die Fotografie dient hier als Zitat und ermöglicht der Künstlerin eine Bezugnahme auf die Geschichte der Kunst und Malerei und eröffnet so einen visuellen kunstimmanenten Diskurs. Eher an visuelle Notizen erinnernd funktionieren die Fotografien weniger als eigenständige Bilder, sondern als Bildzitate, die als Materialien zum Bestandteil des künstlerischen Gesamtkonzeptes der Installation werden.

Ebenso wie auch die Farbe, die Buchbinderpappe und das Plexiglas als Materialien ihre eigene Geschichte und Bedeutung transportieren. So ist insbesondere die Herstellung des Zinnobers eng mit einem chemischen Prozess verknüpft, in dem die Verwendung des Grundstoffes Schwefel verschiedene chemische Reaktionen bedingt.

Der Aspekt der Fotografie, welcher in der Installation in und mit den bearbeiteten Fotografien selbst hergestellt ist, wird in den großen Bildern im Kreuzgang durch den Silberhintergrund aufgegriffen. Silber, das als Material im fotografischen Entwicklungsprozess eine wichtige

¹ Siehe ausführlich Grosser, Sabine: Die Wandmalerei im Hamburger Kunstverein (1973/1992). Eine Werkanalyse, in: Grosser, Sabine: Palermo. Eine Annäherung an seine Arbeit und Rezeption, Peter Lang, Frankfurt am Main 1996, S. 139 – 173.

Rolle spielt, wird zum leuchtenden, reflektierenden Bildgrund, der durch die metallischen Reflexionen den Anschein erweckt, wie ein matter Spiegel, Licht aus dem Hintergrund des Bildes hervortreten zu lassen.

Die Streiflichter der Umgebung haften an den Farblinien und erzeugen je nach Standpunkt der Betrachtung ein changierendes Bildfeld. Die silbrigen Lichtreflexe lassen uns auch an traditionelle Kirchenräume denken, in denen Licht häufig, nicht nur durch Reflexionen auf verarbeitetem Gold oder Silber, sondern auch z. B. durch Glasfenster oder Glasbilder eine besondere Rolle spielte und in den ehemals eher dunklen Räumen auch inhaltlich für Akzente sorgte.

Häufig in Verbindung mit der Wendung des "göttlichen Lichts" verweist Licht auf den Begriff der Transzendenz.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen seine Bedeutung näher auszuführen, ich möchte ihnen nur als kleinen Denkanstoß mit auf den Weg geben, dass dieser Begriff auch gerne als Bindeglied zwischen Kunst und Religion gesehen wird.

Transzendenz kann als ein Verweisen der Dinge über sich selbst hinaus beschrieben werden. Ein Vorgang der wiederum eng mit Wahrnehmungsprozessen verknüpft ist, seien es innere oder äußere - eine transzendente Erfahrung kann somit über die Grenzen von Rationalität hinausführen.

In diesem Sinne fügt sich der Begriff der Transzendenz auch in die hier skizzierten Ideen im Kontext der künstlerischen Interventionen Almut Glinins.

Unterscheiden möchte ich den Transzendenzbegriff jedoch von einer Interpretation im Sinne einer Erkenntnismöglichkeit, die gerne mit einem Begriff von einer absoluten "Wahrheit" gekoppelt wird - und m. E. dann in die Irre führt.

Ein solches Verständnis wird aber - wie im Kontext der Wahrnehmung bereits erörtert - im künstlerischen Konzept selbst widerlegt, welches ja gerade auf die Relativität von Wahrnehmung und damit letztlich jeder Erfahrung verweist. Materialien, Prozesse und Metaphern aus den Bereichen der Fotografie, der Malerei und der Installation veranlassen die Künstlerin zu einer Auseinandersetzung mit dem Sehvorgang, der Wahrnehmung von Kunst im Besonderen und zu einer Reflexion und Innovation der Methoden der Bilderzeugung.

Grosser, Sabine: Almut Glinin: Blickkontakt und Übertragung, Kassel 2002/2015

Etwas wird gesehen, ein für jeden/e individuelles Bild, ein Eindruck entsteht - die Künstlerin sieht ihre Aufgabe nun darin, bestimmte Anteile zu übertragen und in einen neuen Zusammenhang zu stellen - als Angebot an Sie, als visuelle Speisung, die zu eigenen Assoziationen und Vorstellungen einlädt. In diesem Sinn wünsche ich Ihnen einen appetitanregenden Abend.

Für weitere Fragen, Austausch an Ideen steht Ihnen die Künstlerin gerne zur Verfügung.

Dr. Sabine Grosser

Kassel, im Oktober 2002

(Überarbeitung des Textes März 2015)

Literatur

Grosser, Sabine: Palermo. Eine Annäherung an seine Arbeit und Rezeption, Peter Lang, Frankfurt am Main 1996.