

Die eigentümliche Bedeutung des Sehens

Zu den Bildern von Almut Glinin

In der Ruhe die Bewegung, in der Regung das Innehalten – so könnte man auf eine kurze Formel gebracht jene malerischen Arbeiten von Almut Glinin beschreiben, die einen wesentlichen Teil ihres Werks ausmachen und vor allem in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren entstanden sind. Wie in ihrem gesamten Schaffen, so stellt sie auch in dieser Werkgruppe vor allem die Frage nach der Wahrnehmung selbst und ihrer Sensibilisierung, nach den Bedingungen des Sehens an und für sich. Wer Gemälde von Almut Glinin in einer Ausstellung sieht – oft einfach an die Wand gelehnt oder auch wenige Zentimeter über den Boden gehängt, so dass sie schwebend wirken –, der stellt schnell fest, dass sie das Raumgefühl verändern: Grenzen werden markiert und zugleich geöffnet; Übergänge von innen nach außen und umgekehrt ergeben sich im Dialog mit der Umgebung fast intuitiv; Farben, Lineaturen und Formen durchdringen sich, bilden ein rhythmisiertes visuelles Netzwerk, harmonisch und doch voller Spannung.

Jedem Betrachter, der sich auch nur für wenige Minuten auf das vibrierende Farbenspiel in den Bildern von Almut Glinin einlässt, auf die nuancierenden Abschattierungen des Farbgrunds und die Schwingungen der schmalen, reliefhaft aufgesetzten Linien, dem stellen sich, ausgelöst durch das Wechselspiel von Licht, Betrachterperspektive und Komposition, eine Reihe von Fragen. Eine steht dabei im Vordergrund. Sie lautet: Was nehme ich wie und warum in dieser Situation wahr, und aus welchem Grund ist diese Wahrnehmung zu jedem anderen Zeitpunkt, in jedem anderen Raum schon wieder eine ganz andere, wo das Bild selbst doch gleich bleibt.

Wie ein roter Faden zieht sich die Frage nach der visuellen Wahrnehmung durch die Kunstgeschichte. Ungeachtet der jeweiligen technischen Spezialisierung haben Künstler unterschiedlicher stilistischer Gruppierungen zu erkunden versucht, in welchem Verhältnis die so genannte Wirklichkeit zu dem tatsächlich Sichtbaren steht, ob dieses Sichtbare wiederum für jeden Menschen gleich ist, und welche Rolle schließlich die bildende Kunst in diesem Zusammenhang spielt. Was zunächst ein Problem der abstrakten Kunst und des fast vollständig medialisierten späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts zu sein scheint, ist tatsächlich eine der bildenden Kunst immanente Fragestellung. Und wer sich einmal eingehend mit den kunsttheoretischen Schriften des 19. Jahrhunderts beschäftigt, wird über deren Aktualität erstaunt sein.

Einer der herausragenden Theoretiker des damaligen Positivismus war Konrad Fiedler – geboren 1841, gestorben 1895, ausgebildet als Jurist, befreundet mit Hans von Marées und Adolf von Hildebrand. Er war wohl einer der ersten Autoren, der von der sehr modernen These ausging, dass „die Kunst auf keinem anderen Wege zu finden“ sei „als auf ihrem eigenen“, das heißt, dass sie für keinen anderen Zweck einsetzbar ist, weder illustriert noch im klassischen Sinn erzählt. Bezeichnenderweise beginnt er einen seiner zentralen Essays „Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“ mit einer philosophischen Eingrenzung dessen, was er den „Gesichtssinn“ nennt. Gemeint ist damit: das Sehen. „Das Leben der Erkenntnis besteht in einem beständigen Suchen nach dem unerschütterlichen Boden der Wahrheit; (...). Den sichtbaren Besitz der Welt können wir auf keine andere Weise prüfen und uns immer wieder von neuem erringen als durch das Sehen selbst; kein anderes sinnliches Mittel kann uns dazu verhelfen, kein Tasten, kein Wägen, kein Messen, noch auch irgendein Fühlen, Denken und Erkennen.“ Die Forderung, die Fiedler von dieser These ableitet, ist die, die „Tätigkeit des Gesichtssinns zu isolieren und mit ihr gleichsam den ganzen jeweiligen Raum unseres Bewusstseins auszufüllen, nur dann werden uns die Dinge dieser Welt als sichtbare Erscheinungen im eigentlichen Sinne entgegentreten.“ Und: „Wer es versucht, sich auf diesen Standpunkt zu versetzen, der wird die Erfahrung machen, dass er um die scheinbare Sicherheit gekommen ist, mit der er die sichtbare Erscheinung der Dinge zu beherrschen meint, während er sie doch tatsächlich aufgab. An die Stelle jener Sicherheit wird ein sehr deutliches Gefühl der Unsicherheit treten. Jetzt erst wird ihm die eigentümliche und selbstständige Bedeutung des Sehens klar zu werden anfangen.“

Das Sehen als bewusste, aktive Tätigkeit erhält bei Fiedler eine autonome Stellung im Kreise der erkenntnistheoretischen Wissenschaften. Was aber den Künstler betrifft, so geht Fiedler sogar noch

einen Schritt weiter: „So paradox es klingen mag, so fängt die Kunst doch erst da an, wo die Anschauung aufhört. Nicht durch eine besondere anschauliche Begabung zeichnet sich der Künstler aus, nicht dadurch, dass er mehr oder intensiver zu sehen vermöchte (...); er unterscheidet sich vielmehr dadurch, dass ihn die eigentümliche Begabung seiner Natur in den Stand setzt, von der anschaulichen Wahrnehmung unmittelbar zum anschaulichen Ausdruck überzugehen.“ Zusammengefasst heißt dies: „Seine Beziehung zur Natur ist keine Anschauungsbeziehung, sondern eine Ausdrucksbeziehung.“ Das „bloße Schauen“ bedeutet für den Künstler nur einen Anfang, einen Ausgangspunkt zur eigenen kreativen Arbeit.

Almut Glinin ist eine jener Künstlerinnen, die diesen Weg geht und die dabei von der „Verworrenheit zur Klarheit, von der Unbestimmtheit des innerlichen Vorgangs zu der Bestimmtheit des äußerlichen Ausdrucks“ gelangt. Die künstlerischen Mechanismen, die sie anwendet, lassen sich kurz so beschreiben: Die Künstlerin reagiert überaus sensibel auf die sichtbare Gestalt und Struktur ihrer Umgebung. Farbe, Raum, Licht, Atmosphäre prägen ihre Haltung zu Beginn der Arbeit. Dem entspricht, dass die Bilder oft die Titel jener Orte tragen, an denen sie entstanden sind, dazu kommt Entstehungsmonat und Jahr. Ein Herbstbild sieht anders aus als ein Frühjahrsbild, das „Lübecker Grau“ beinhaltet eine andere Palette als der Atelierraum in der Stuttgarter „Landhausstraße“, in dem Almut Glinin übergangsweise gearbeitet hat.

Zeichnungen, Studien, Notizen, Farbproben gehen vor Ort dem Prozess des Malens voran. Dieser beginnt dann mit dem Grundbild: Mit breitem Pinsel oder über Schüttungen wird die Farbe zunächst lasierend auf die Leinwand aufgetragen, so dass ein abstraktes Flächenbild entsteht, das an sich schon kompositorischen Gesetzmäßigkeiten gehorcht. In ihm nimmt die Künstlerin bereits über fließende, pulsierende Abschattierungen Farben, Formen und Strukturen des Raums auf. In die Ausgewogenheit der ersten Malschicht greift sie schließlich ein weiteres Mal ein: Über ein Grundbild wird als zweites ein Linienfeld angelegt, das den ersten Eindruck stört. Mit dünnem Pinsel zieht Almut Glinin in oft greller Farbe Linie um Linie dieser zweiten Malebene, die reliefhaft erhöht über dem Grund steht. Dabei dreht sie die Leinwand um 90 Grad, so dass die Linien waagrecht gezogen, also quasi geschrieben werden oder ornamentale Formen bilden. Kleine Knötchen und Unebenheiten verraten, wo die Künstlerin an- und abgesetzt hat. Sie gehören als wesentliches Element zur Bildentstehung: wie der Atem, so geben sie einen gewissen Rhythmus vor, lassen den Betrachter teilnehmen am kreativen Prozess. Die Bewegung der Künstlerin beim Malen wird erfahrbar, die Linie wird zu einem lebendigen Gliederungssystem, nicht konstruktiv, statisch, maschinell, sondern handschriftlich, unregelmäßig, sensibel. Teilweise baut Almut Glinin eine dritte malerische Ebene ein, geht zugunsten der Gesamtwirkung des Bildes mit dem Pinsel ein weiteres Mal zwischen die erhabenen Linienfelder.

Diese komplexen Einzelvorgänge der Entstehung verschmelzen nun im Auge des Betrachters zu einer Einheit. Diese jedoch ist nicht eindeutig und für immer gültig, sondern die Vereinigung der Bildteile ist immer wieder ein neuer Vorgang, der abhängig davon ist, wie das Licht fällt, welche Position der Betrachter einnimmt, in welchem Kontext das Bild präsentiert wird und welche Seherfahrungen der Einzelne mitbringt. Dabei geht es in diesen Farbkörpern, wie man die Arbeiten nennen könnte, um weit mehr als um optische Spielereien. Die Künstlerin analysiert die sichtbaren Elemente ihrer Umgebung über Malerei, gleichzeitig gehen subjektives Empfinden, die individuelle Handschrift, das persönliche Erleben in das Bildganze ein. Almut Glinins Kompositionen laden überdies zur meditativen Ruhe und inneren Konzentration ein.

Almut Glinin findet, so könnte man sagen, Bildhaftes in ihrer Umgebung (davon ausgehend sind auch ihre Arbeiten direkt an der Wand, also im Raum selbst, ein schlüssiger Schritt) und transportiert dieses Gesehene künstlerisch verwandelt in ihre Arbeiten. Der Betrachter ihrer Bilder kann nun den umgekehrten Weg einschlagen und von der Kunst ausgehend, die sichtbare Welt anders und neu wahrnehmen. Nur so kann auch für ihn das Sehen zu einer aktiven Tätigkeit werden. Konrad Fiedler schreibt: „Was nützt alles Sehen, wenn man sich nicht, unbefriedigt von allem Sehen, ergriffen fühlt von jenem Drange, das Sehen zur Tätigkeit zu entwickeln und in immer sich steigendem Ausdruck Natur als ein Sichtbares sich anzueignen? (...) Denn wo sich in der Zusammensetzung der individuellen Natur das Bedürfnis nicht vorfindet, das Wirklichkeitsbewusstsein, sofern es auf den Wahrnehmungen des Gesichtssinns beruht, zu höheren Formen zu entwickeln, da fehlt jede Möglichkeit, der künstlerischen Tätigkeit auf ihrem Weg zu folgen.“