

Raumverdichtungen

zu den Arbeiten von Jutta Temp

In seiner 1911 erschienenen, programmatischen Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ trifft Wassily Kandinsky eine entscheidende Aussage über das Wesen der Malerei: Nur dort findet die Kunst zur Absolutheit, wo sich die „große Realistik“ und die „große Abstraktion“, die beiden Antagonisten der bildnerischen Konstruktion zusammenfinden zum inneren Klang. Dieser innere Klang entfaltet sich in den Grenzen der Bildfläche durch das Zusammenwirken von Formen, Linien und Farben, den orchestralen Resonanzkörpern, aus denen sich Rhythmus, Verlauf und Stimmung des Bildes entwickeln. Die beschriebene Nähe zur Musik bedeutet für Kandinsky mehr als nur ein metaphorischer Vergleich zur Erläuterung malerischer Probleme. Nach seiner Auffassung eröffnet sich in der Fläche der Leinwand oder des Papiers ein synästhetisches Phänomen, das nicht etwa eine in sich ruhende, statische Abgeschlossenheit darstellt, sondern im Betrachter eine Fülle von Assoziationen und Emotionen erweckt. Sprache und Klang als im Bild mitschwingende Ausdrucksformen sind unmittelbar gebunden an die Lagerung der malerischen Erscheinungen im Bildgrund, an ihre Gewichtung und Position, ihr Farbvolumen und ihre Struktur. Dergestalt wird das Kunstwerk zu einem ganzheitlichen, alle Sinne direkt oder indirekt einbeziehenden Erlebnis aus Raum, Zeit und erzählendem Verlauf.

Mit seiner Theorie beendete Kandinsky nicht nur den zu seiner Zeit schon seit langem schwelenden Streit um die Frage der Mimesis, der von der Gesellschaft eingeforderten Verpflichtung des Künstlers, ein getreues Abbild der Wirklichkeit zu schaffen, sondern er ebnete seinen Zeitgenossen und allen nachfolgenden Künstlergenerationen den Weg zu einer freien, subjektiven Auffassung der Bildidee. Das „Sujet“ als Ausschnitt einer exakt zu benennenden und zu vermessenden Realität wich der Wahrnehmung individuell erzeugter Gedanken und Empfindungen. Der Gestus, die unmittelbare Umsetzung der Vorstellungswelt in die zeichnende oder malende Hand, wurde zum vorrangigen Ausdrucksmittel der abstrakten Kunst. Die Bildzeichen, ob gesetzt als spontane, körperliche Aktion oder in einem langwierigen Prozess als komplexes System aufgebaut und übereinandergeschichtet, ordnen die Erscheinungen der sichtbaren Welt einem reflektierten und kommentierten Konstrukt der inneren Wirklichkeit unter. Dies besagt nichts anderes, als dass die Ausdruckstiefe und damit Qualität eines Bildes abhängig ist von der Disposition der künstlerischen Persönlichkeit und ihrem Vermögen, psychische und geistige Bewegung in eine bildnerische Aussage umzusetzen.

Wie alle gegenstandslosen Maler gründet auch Jutta Temp ihre Bildentwürfe auf diese Fähigkeit, Empfindungen in visuelle Zeichen zu verwandeln, die sich dem Betrachter mit dem Anspruch der Gültigkeit und nicht wiederholbaren Äußerung mitteilen. Ihre künstlerischen Mittel wählt sie mit großer Zurückhaltung und einem ausgeprägten Willen zum Unabgeschlossenen. Die komplexen Strukturen ihrer Zeichnungen und Collagen bilden sich im begrenzten Raum eines überschaubaren Malgrundes aus, der den körperlichen Aktionsradius nicht überschreitet. Innerhalb dieses Radius jedoch ist das

Bestreben, jede Verfestigung oder Stabilisierung der Formelemente zu vermeiden, sehr ausgeprägt. Die Ränder des häufig als Bildträger verwendeten dicken und offenporigen Papiers bleiben unbeschnitten, ausgefranst und wellig. Es bildet sich auf diese Weise ein Untergrund, der materiell erfahrbar ist und sich in den Gestaltungsablauf als zu beachtende Notwendigkeit einbezieht. Die haptische Präsenz des Papiers schlägt eine Brücke von der Bildwirklichkeit zur Betrachterwirklichkeit und perforiert die Grenzen zwischen Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung. Dies führt dazu, dass die Bilderscheinung nicht als ein entferntes, entfremdetes Phänomen betrachtet wird, welches seinen Raum in Distanz zum Betrachter verschließt, sondern dass sich das Bild gleichsam körperhaft, als Objekt und offenes System, dem Gegenüber zuwendet. Diese Offenheit wird jedoch dialektisch unterwandert durch das Verfahren der Formfindung, das aufbauend, von innen nach außen, transparent und sich doch auch stellenweise verdichtend, vonstatten geht. Mehrere Lagen von dünnem, knittrigem Papier werden übereinandergeschichtet, so dass einerseits Einblicke gewährt, andererseits jedoch Partien des Bildes verdeckt werden, die nur noch eine Ahnung geben von den zugrundeliegenden Formen. Die Papiere sind meist gerissen und beziehen so den Zufall als Gestaltungsmittel mit ein. Häufig werden Zeitungsabschnitte benutzt, in denen noch einzelne Wort- und Satzfragmente zu entziffern sind. In der offensichtlichen Beliebigkeit der Auswahl entsteht hier eine Art absurde Prosa, die den Betrachter ironisch auffordert, Informationen abzurufen, die sich dann letztlich doch als untauglich erweisen. Die Bedeutung solcher bruchstückhaften Sprachfundstücke für die Wahrnehmung ist jedoch nicht zu unterschätzen: Die Aufmerksamkeit richtet sich gezielt auf das geschriebene Wort, so dass eine unmerkliche Lenkung des Blickes entsteht, eine Fokussierung des Sehens, die den flächigen Bildraum entscheidend in die Tiefe erweitert. Die Assoziationen, die durch die typografischen Elemente geweckt werden, verankern sich im Bewusstsein als mögliche, sprachliche Kommentare zur Bildstruktur, vor allem aber als eine adaptierte Art der Form- und Farbfindung. Die Wirklichkeit als raum- und zeitgebundenes Element tritt in das Bild ein, jedoch nur als ein destilliertes, von der Künstlerin bedachtsam zubereitetes Extrakt.

Im Reissen, Schneiden und Schichten des Materials, das gelegentlich durch eingeklebte, gitterartige Stoffe und andere Trouvaillen erweitert wird, nimmt Jutta Temp die Fundierung ihres Bildentwurfs vor. Sie verlässt sich dabei auf die instinktive Sicherheit der Hand, die, im Zusammenspiel mit der gedanklichen Arbeit in der Auswahl und Anordnung der Dinge auf dem Bildgrund, den Prozess der Umsetzung der künstlerischen Idee steuert. Der Zufall als Instanz des Unwägbaren gibt dem Verlauf der Arbeit ein Moment des Augenblickshaften, Vorübergehenden. Deutlich wird, dass künstlerische Tätigkeit eine Abfolge von Entscheidungen und Bewegungen verlangt, eine hohe Konzentration auf die Richtung, die die Idee während der Bildherstellung nimmt, bis hin zu dem Zeitpunkt, an dem die Arbeit als abgeschlossen betrachtet und beendet wird. Dies erscheint umso bedeutender für die Eingriffe, die auf dem Fond der Collagen vorgenommen werden und sich des Zeichenstifts und der Farben bedienen. Mit raschem, energischem Strich und lockerem, verstreichendem Farbauftrag werden die Blätter bezeichnet und übermalt. Es entstehen Formen, die sich an den Rändern verlaufen oder fleckig den Bildgrund überziehen. Häufig jedoch werden tektonische Elemente errichtet, Gitter- und Kreuzanordnungen, verklammernde und ordnende

Partien. Die Formen sind oft spitzwinklig, geben demnach eine Bewegungsrichtung vor, die dynamisch in ausgeprägten Diagonalen die Fläche durchläuft. Selbst in kleinen Formaten entsteht dadurch eine gewisse Monumentalität und ein lebhaftes Gegeneinander der nach außen drängenden, sich überschneidenden und überlagernden Farben und Linien.

Die Farbe als Attraktion der visuellen Wahrnehmung wird äußerst sparsam eingesetzt. Ein helles Rot, ein milchiges Blau, ein sonnenlichtes Gelb tauchen als lasierende, fleckige oder balkenförmige Pointierungen auf, geben jedoch immer den Blick auf den Bildgrund frei, da sie die Collagen nur durchtränken, nicht überdecken. Kräftig und pastos dagegen werden Schwarz und Weiß eingesetzt, die neutralen und doch in hohem Maße raumbildenden Werte. Auch hier wird ambivalent operiert, ziehen schwarze, flockig auslaufende Gebilde den Blick in die Tiefe und lagern sich breite weiße Farbbahnen über die Papierschnitte. Schwarz und Weiß errichten eine Raumschicht an vorderster Stelle des Blattes, in einem oftmals riskanten Manöver der fast vollständigen Selbstauslöschung des Bildes. Hier eröffnet sich, sichtbar und für den Betrachter als künstlerische Überlegung mitvollziehbar, der Widerstreit, der zwischen Idee und Ausführung des Erdachten im künstlerischen Tun entsteht. Das fragile Konstrukt, das sich im Kopf als Vorstellung formt, wird im Umgang mit dem Material vielerlei Veränderungen und Umwertungen unterworfen, es wandelt sich von einem fiktiven, fließenden Gebilde zu einer Festigkeit, die notwendig zu Konflikten führt. Jutta Temp vermeidet diesen Konflikt nicht, sondern erhebt ihn zum kreativen Potential in der vitalen Auseinandersetzung zwischen kompakten und offenen, zwischen konstruktiven und organischen Elementen.

In den großformatigen Gemälden können sich ausgedehnte monochrome, rein schwarze Flächen entwickeln, die vibrierende Oberflächen bilden, in die das Auge gleichsam blicklos hineingleitet. Das schwarze Bild, vorgeprägt in Malevichs „Schwarzem Quadrat“, den körperhaften Malwolken von Mark Rothko und den gleißenden Farbhäuten von Ad Reinhardt, ist die größte Herausforderung für den Maler. Es repräsentiert nichts anderes als sich selbst und bedeutet deshalb die Konfrontation mit dem Nichts, dem absolut Ungestalteten und Formlosen. In ihm enthalten ist deshalb zwingend der Begriff des Chaos, der unendlichen Leere, aus der sich alle Erscheinungen bilden. In Jutta Temps Bildern wird sichtbar, dass sie sich sowohl der konstruktiven, wie der zerstörerischen Kraft des Schwarz sehr bewusst ist. Der Umgang mit ihm und dem korrespondierenden Weiß entspringt offenbar dem Wunsch, die Einsprengsel von Wirklichkeit, die Papier und Collagetechnik als stoffliche Qualitäten verkörpern, in ein universalistisches, spirituelles Volumen zu überführen. Licht und Dunkelheit ergänzen sich im Miteinander zu einer Allegorie von Tag und Nacht, den Antipoden des organischen Lebens in den Bedingungen seiner Existenz oder Nichtexistenz. Es ist sinnvoll, hier Beziehungen zur spanischen Kunst herzustellen, die Jutta Temp durch ihre langjährigen Aufenthalte auf Gran Canaria nicht nur studiert, sondern der sie sich in ihren Charakteristika vielleicht verwandt fühlt. In den Werken von Tápies, Millares oder Chillida zeigen sich vergleichbare Bestrebungen, ein ursprünglich raues und ungefügiges Material, wie Holz, Eisen, grobes Sackleinen oder Filz, umzuformen und substantiell zu verändern. Die Erdschwere, die den Stoffen zu eigen ist, erfährt durch den künstlerischen

Eingriff, durch die Manifestation von Idee und Vorstellungskraft, eine Transfiguration, die selbst der rohesten Materie Leben einhaucht und sie eingehen lässt in die Welt der sich transzendierenden Erscheinungen. Der Künstler vergleicht sich mit dem Schöpfergott, der aus einem Klumpen Lehm den Menschen formte, und dies nicht aus Hybris, sondern weil der Vorgang des Auffindens und Beseelens der stumpfen Materie die einzige Gewähr für den Sinn und die Wirksamkeit seines Tuns ist. Unter diesen Voraussetzungen erweist sich das künstlerische Arbeiten immer wieder aufs Neue als Balanceakt zwischen der Notwendigkeit, das Äußerste zu wagen, und der in Betracht zu ziehenden Gefahr, es niemals erreichen zu können.

Beatrix Nobis