

Michael Fehr

Notizen zu neuen Bildern von Nina Lünenborg

Ein einfaches Experiment zur Demonstration der Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung läuft folgendermaßen ab: Den Probanden werden vom Versuchsleiter eine Reihe von Zahlen zwischen eins und zehn mit der Behauptung genannt, daß sie in einem Zusammenhang stünden. Spätestens bei der vierten oder fünften Zahl, die genannt wird, sieht man die Probanden mehr oder weniger verzweifelt entsprechende Rechnungen aufgeben, protestieren und behaupten, zwischen den Zahlen gäbe es keinen logischen Zusammenhang. Danach, eröffnet der Versuchsleiter den Probanden, sei aber überhaupt nicht gefragt worden, und viel weniger noch sei es darum gegangen, die Kompetenz der Probanden im Umgang mit Zahlen zu testen. Gezeigt werden sollen habe vielmehr, daß bei einer solchen Aufgabe von den Probanden fast automatisch angenommen werde, daß ein errechenbarer Zusammenhang zwischen den Zahlen existieren müsse. Der Zusammenhang der Zahlen sei aber gegeben und ein ganz einfacher: sie stammten aus einer Gauß'schen Normalverteilungskurve, seien also, sehr vereinfacht gesagt, eine Darstellung nicht von logischen, sondern von lebendigen Verhältnissen.

Entsprechend rigide reagiert unser Gehirn bei der Verarbeitung visueller Reize: Zwei Punkte verbinden wir notwendig zu einer Strecke, und aus mehreren Punkten versuchen wir ebenso notwendig eine Figur zu konstruieren; von Figuren und ihrem bestimmten Verhältnis im Bildfeld aber nehmen wir erst einmal an, daß sie etwas Außerbildliches darstellten, und von Bildern, daß sie etwas bedeuteten, etwas, das – gewissermaßen von ihnen ablösbar - existiere und kommuniziert werden könne. Kurz, unser Weltbildapparat ist darauf angelegt, aus der Wirklichkeit möglichst konsistente, widerspruchsfreie und konstante Phänomene herauszulesen, die über Sprache kommuniziert werden können – und dies gilt nicht nur für das, was wir als Ding bezeichnen oder als Beziehungen zwischen Dingen zu definieren versuchen, sondern auch für das Lebendige selbst. Identität ist dafür das Schlagwort, Identität als ein bestimmtes Set von Eigenschaften, deren spezifische Konstellation ein Wiedererkennen des Definierten ermöglichen und dem wir normalerweise allenfalls eine Veränderung durch graduelle Entwicklung, der wir, um sie akzeptieren zu können, ihrerseits wiederum eine bestimmten 'Logik' unterstellen müssen, zugestehen können.

Im künstlerischen Arbeiten kann man, zumal wenn es sich Bereich des Nicht-Gegenständlichen bewegt, ein exemplarisches Beispiel für eine mehr oder weniger freie Identitätsbildung sehen. Sie wird in der Regel immer dann als gelungen wahrgenommen, wenn entsprechende Werke einen hohen Wiedererkennungswert haben, also eine ähnliche Struktur und Machart aufweisen, die sie als untereinander verwandt erscheinen und von anderen Werken eindeutig unterscheidbar machen läßt. Nicht selten ist daher die Entwicklung einer solchen individuellen Struktur das erste Ziel künstlerischen Bemühens: Das Bild soll sofort als das eines bestimmten Urhebers erkannt werden können, und wird so tendenziell mit seiner Signatur identisch, zu einer Signatur seiner selbst. Erschöpft sich manches Talent eben schon in der Entwicklung einer solchen Kunstmarke, um dann – als Zeichen für Konstanz - mitunter ein Leben lang die einmal gefundenen Mittel zu variieren, so entspricht solchen Bildern eine spezifisch oberflächliche Form der Betrachtung, die oftmals ganz gegen die Intention gerichtet ist, die die Bilder konzeptionell behaupten: Gerade da, wo es wie bei Werken der Konkreten Kunst nicht um ein Wiedererkennendes, sondern um Sehendes, also um ein sich selbst bewußt werdendes Sehen geht, re-etabliert sich so nur allzu oft die traditionelle, wiedererkennende Betrachtungsweise als Identifikationsakt - und werden die Bilder als spezifisches Sehangebot kaum noch wahrgenommen. Dabei greift dieser Mechanismus in dem Maße umso stärker, wie Bilder als gewissermaßen objektivierte Tatbestände oder ohne individuelle Arbeitsspuren auftreten: Denn gerade dann bedarf es des Rückbezugs auf den Urheber, der mit seiner Identität nicht nur für die Identität der Bilder einsteht, sondern diese durch sie allererst begründet.

Vor diesem Hintergrund wird der Mut erkennbar, mit dem Nina Lünenborg ihre jüngste Bilderserie erarbeitet hat und der Öffentlichkeit vorstellt: Nicht nur, daß sie mit diesen Bildern den eigenen, mit ihrer früheren Bildproduktion erfolgreich geschaffenen Rahmen sprengt und darüber hinaus auch die Konventionen und Maximen der konkreten Farbmalerie, die zuvor zumindest als konzeptioneller Bezugsrahmen für ihre Arbeit gelten konnten, verläßt; vielmehr hat sie sich mit ihren Bildern aus den letzten beiden Jahren ein neues künstlerisches Terrain eröffnet, in dem die oben skizzierten Gesetze der Konsistenz, der inneren Widerspruchsfreiheit und der Konstanz soweit in Frage gestellt werden, daß auch die konventionellen, mehr oder weniger eingefahrenen Formen der Wahrnehmung von solchen Bildern sich an ihnen erneuern können.

'Life is a matter of timing – art is timing of matter'. In dem mit diesem Satz gespannten gedanklichen Rahmen bewegt sich Lünenborgs Arbeit als eine Malerei, deren charakteristisches Moment eine ungewohnte Transitorik und Offenheit des Malstils ist. Die auf dem Tisch oder Boden gemalten Bilder wirken wie Ausschnitte aus einem größeren, über das jeweilige Bild hinaus bestehenden Kontinuum, etwa so, wie wenn man mit einem ins Wasser gedrückten Glas auf dessen Grund zu schauen versucht und dabei immer sowohl das Medium selbst, das Wasser, wie auch die darin schwimmenden oder von ihm tatsächlich oder nur anscheinend bewegten Einzelheiten erkennt. Diese Assoziation stellt sich angesichts von Lünenborgs Bildern nicht nur unmittelbar ein, sondern wird auch durch Äußerungen der Künstlerin nahegelegt, die in einer 'Wasserwelt' den Ausgangspunkt ihrer Vorstellungen im Hinblick auf ihre Bildfindungen sieht.

Allerdings geht es Lünenborg nicht darum, Wasser und im Wasser lebende Organismen im mimetischen Sinne zu malen. Was sie interessiert, ist vielmehr die Struktur des Verhältnisses zwischen dem Wasser als einem alles umschließenden Medium und den Organismen, die in ihm leben: seinen Eigenschaften angepaßt sind oder von ihm geformt werden - also zum Beispiel eine Stromlinienform haben oder gerade keine eigene feste Form entwickeln, die von ihm durchströmt werden und es durch ihre Muskelkraft zum Strömen bringen können, die sich von ihm treiben lassen oder ihm Widerstand leisten. So gesehen, ist das Wasser nicht nur eine höchst interessante und vielfältige, sondern eine völlig fremde Welt, eine Welt, die nur Transitorik und Transformation, den immerwährenden Übergang vom Festen zum Flüssigen, von einem Zustand in den nächsten kennt, eine Welt, in dem unser Begriff von Identität nicht anwendbar ist und die wir wohl sehen und spüren, doch nicht greifen – und nur bedingt begreifen können.

Diesem Transitorisch-Transformativen ein malerisches, ein Äquivalent durch Malerei zu schaffen, hat sich Nina Lünenborg zur Aufgabe gemacht. Sie stellt sich damit einem der großen, traditionellen Probleme der gegenständlichen Malerei, der Darstellung von Bewegung im (statischen) Bild, doch, wie schon betont: nicht im mimetischen Sinn, sondern als eine der Konkreten Kunst verpflichtete Künstlerin.

Ihre neuen Bilder sind im Prinzip in zwei Arbeitsgängen aufgebaut. Einem ersten, in dem sie Farbe als Medium und Träger etabliert und dazu auf Aluminiumplatten eine häufig mit Rollen aufgetragene, mehrlagige farbige Grundschicht anlegt, die sich einer das Bildfeld erkennbar übergreifenden Bewegung verdankt und sowohl den Rhythmus wie die Zufälligkeiten eines eher groben und mechanischen Malaktes erkennen läßt, der das ganze Bildfeld erfaßt, ja darüber hinaus zu reichen scheint. Und einem zweiten Arbeitsgang, in dem Lünenborg das so Gegebene durch subtile, zuweilen aber auch sehr deutliche malerische Interventionen differenziert, akzentuiert oder ihm auch neue Elemente hinzufügen kann. Von Bedeutung ist, daß Lünenborg dabei keiner vorab festgelegten Bildvorstellung folgt, sondern ihr Bild aus dem jeweils im ersten Arbeitsgang Gegebenen entwickelt, indem sie die darin eingeschlossenen Elemente aufspürt und entdeckt oder auch durch Setzung einer klaren Form zur Anschauung bringen kann. Das Besondere an Lünenborgs Malerei ist aber darin zu erkennen, daß es ihr gelingt, das Prozessuale dieser Bildfindung, das Aufdecken, Erspüren und Akzentuieren der im Bildgrund eingeschlossenen Strukturen und Elemente nicht nur zur Anschauung zu bringen, sondern durch ihre Malerei in der Tat gegenwärtig und offen zu halten. Ihre Bilder treten nicht als statische Gemälde, sondern als malerische Zustände auf, als Zustände, die auch durch Betrachtung weiterentwickelt und verändert werden, also in einen anderen Zustand übergehen können.

Wenn Kenneth Wahl 1997 in seinem Essay *Arising Forces: Nina Lünenborg's Paintings* angesichts ihrer früheren Bilder zutreffend von einer *geology of paint* sprach und in Lünenborgs Umgang mit der Farbe weniger ein Malen denn ein 'Kneten' von Farbmaterie sah, durch die sie den 'Ursprung der Farbe im Pigment' herausarbeiten konnte, so wird daran der Paradigmenwechsel deutlich, den die Künstlerin mit ihren jüngeren Bildern vollzogen hat. Allerdings geht es dabei nicht nur um einen Wechsel im Hinblick auf den medialen Charakter der Farbe, der im Unterschied der Auffassung von Farbe als Materie (Erde) und Farbe als Erscheinung (Wasser) erkannt werden kann. Vielmehr bestimmen Lünenborgs neue Bilder ausgesprochen figurative Elemente, die sich allerdings dem eingangs skizzierten Denken und Sehen im Sinne einer außerhalb des Bildes bestehenden, von ihm gewissermaßen abziehbaren 'Logik' gänzlich entziehen: Lünenborgs Bilder sind konkrete Malerei und als solche eine Art Umkehrung oder ein vom-Kopf-auf-die-Füße-Stellen des Informel, indem sie exemplarisch das Entstehen von Bildern aus Farbe zur Anschauung bringen.

