

Farbe, Licht, Raum

Mit ihrer Arbeit verhält sich Christiane Grimm zwischen allen Genres; jede Zuordnung – sei es zur Monochromie oder zur Farbfeldmalerei, sei es zur Konkreten Kunst oder einer dinghaften Malerei – erweist sich als unzureichend und betrifft lediglich Teilaspekte. Ihre Malerei zeigt Farbräume, die sich in die Tiefe des Bildes erstrecken und dort nicht zu ermessen sind. Ihre Flächen entwickeln sich aus wenig ausgreifenden Ordnungen mit feinen Übergängen; ein Duktus ist kaum zu erfassen. Christiane Grimm lotet das Potential von Farben aus, um diese in ihrer Verfasstheit zur Anschauung zu bringen. Kennzeichnend ist eine hohe Moduliertheit der Farbtöne, mit Verdichtungen und Aufhellungen. Mithin klingt eine Konditionierung zwischen Zusammenballungen und Innehalten an, der Betrachter wird in das Bildgeschehen in seiner Stofflichkeit einbezogen, seine Wahrnehmung geht ganz in diesem auf, und bei all dem wird deutlich, wie präzise Christiane Grimm doch mit Farben arbeitet und, in aller Intuition, die Schichten setzt. Ohne je analytisch zu sein, sind ihre Arbeiten im Sinne von Erkenntnis systematisch gewonnen. So wie sie der ausgiebigen Hinwendung – für die Künstlerin wie für den Betrachter – bedürfen, so sind sie selbst zeit- und ortlos; sie sprechen den Betrachter unmittelbar an und hebeln alle Begrenztheit aus. Die Maßnahmen der Konzentration fördern die introvertierte und durchaus selbstreferentielle Präsenz der Malerei. Sie repräsentiert nichts außer sich; aber sie ist doch gleichzeitig als Ableitung von visuellen Erfahrungen und gegenständlichen Konstellationen zu verstehen. Mit dem Wechsel von Nah- und Fernsicht handeln die Bilder indes nur bedingt, vielmehr bleiben selbst in der Betrachtung unmittelbar vor der Leinwand die Farben und Formen in unbestimmbarer Distanz; dies betrifft entsprechend im Bildgeschehen den Abstand zwischen den einzelnen Darstellungsebenen. Dabei führt der Umgang mit den Effekten von Licht zur innerbildlichen Konkretion. Christiane Grimm evoziert ein Verschwinden im Gegenlicht und suggeriert entsprechend Verschattungen – doch auch hier: beim Versuch, derartiges begrifflich zu lokalisieren, entziehen sich die Bilder.

Gleichwohl hält sich diese Malerei mit wenigen und einfachen Mitteln immer wieder eine Lesbarkeit offen. Neben rasterartigen Konstruktionen, breiten „malerischen“ Begrenzungen und organischen Formulierungen im Bild selbst trägt dazu die

Farbwahl bei. Auch bei Christiane Grimm steht Blau für die Möglichkeit von Himmel und von Wasser; Braun und vielleicht auch Rot vermögen einen landschaftlichen Kontext zu umspielen, der sich in der Bildanlage und mit der Verwendung von Grün weiter klärt. Hingegen erwecken die Grautöne, die bei ihrer Malerei den Vordergrund ausmachen und den Mittel- und Hintergrund auf Distanz setzen, die Vorstellung von Architektur: als Abschluss eines Innenraums, der den Durchblick auf ein Außen zulässt. Etliche der Bilder tragen den Titel „Tür“ oder „Fenster“. Damit aber greift Christiane Grimm die kunsthistorische Tradition des Fensterbildes auf. Ihr Beitrag nun fährt alle mimetischen Bezüge zurück. Lediglich die bis zu den Rändern durchgehaltenen Senkrechten, die sich zu breiten Rahmungen erweitern können, bezeichnen Durchgänge und Übergänge. Schon in ihrem Sfumato und im Zusammenspiel von Verschattungen und lichterfüllten Partien aber lösen sich auch diese Bilder augenblicklich wieder von jeder Bestimmtheit. Der Vordergrund erweist sich – so verstanden – als Schwelle zu einem anderen Zustand, der Weg ins Helle verweist noch auf metaphysische Dimensionen. Und doch bewahren die Bilder eine Dinglichkeit, welche innerhalb der Kunst in Baden-Württemberg etwa an das Werk von Fritz Klemm und Heinrich Klumbies denken lässt.

Indes treten die „Vergatterungen“ im Lauf der Jahre zurück. Die Trennungen von Vordergrund und Hintergrund sind ab der zweiten Hälfte der 1990er Jahre fließender. Christiane Grimm setzt nun Wölbungen, die anfänglich von den Rändern aus das Format durchqueren und schließlich im Bildfeld platziert sind. Dort gewinnen sie an eigenständiger stofflicher Form und heben sich vom Umraum ab. Andererseits entstehen nun vereinzelt auch Bilder, die überhaupt auf Strukturierungen und Relationen verzichten. Evident ist damit ein monochromer lichterfüllter Raum, entwickelt aus dem Übereinander etlicher Schichten. Hier und bei den jüngeren Bildern, die aus dem Zueinander von Farbfeldern aus zarten, lichten Tönen bestehen, nimmt die Introvertiertheit der Malerei zu, die sich gleichsam nach Innen, in die eigene Tiefe wendet. Aber auch jetzt sind Christiane Grimms Arbeiten offen für die Wahrnehmung der Welt mit ihren Farben, die reflektiert und anverwandelt werden.

Die Rede war bislang von den Malereien, die mit Ölfarben auf Leinwand entstehen. Daneben – und für die Künstlerin gleichberechtigt – kommt es zu Arbeiten mit Kreiden auf Papier. In der Regel kleinformatig, verhalten sich diese nur zum Teil und dann auch nur bedingt als Studien für die großen Bilder. Selber sind sie – bei aller Offenheit

- ausformuliert, der Umgang mit der Ölkreide steigert noch die Intensität ihrer Tiefe und Dichte. Der breite Auftrag hat etwas von Abarbeitung in sich und bezeichnet Intensivierung und Fülle bei gleichzeitiger Rücknahme. Als eigenständige sinnliche Ereignisse verdeutlichen diese Arbeiten Wesentliches von den Aspekten und Themen, welche der Malerei inhärent sind, dort aber eine Sublimierung erfahren.

Vor allem liefern die Papierarbeiten die Möglichkeit, Dinge weiter zu treiben und damit weiteres über die Intentionen zu sagen, die Christiane Grimm in ihrer Malerei hinter sich lässt. So entstehen Folgen, die eine Formkonstellation im Wechsel der Farbe variieren und dadurch erkunden. Auch sind Außen- und Innenfeld konkret bestimmt und vollziehen die Verwandlung flächiger Formen in räumliche Ereignisse. Ausschließlich mit Ölkreiden ist es Mitte bis Ende der 1990er Jahre zu einzelnen figürlichen Darstellungen gekommen. Der Mensch ist winzig und in Andeutungen gegeben, eingebunden in einen transparenten Umraum, der an ein riesiges Gewässer denken lässt. Situationen und Handlungen deuten sich an (Menschen auf einem Boot; eine Figur schwimmend). Derartige zeichenhafte Bilder lassen sich als Ausdruck des Existenziellen verstehen: als ein Hinausgeworfen-Sein des Menschen in eine Weite, welche er sich selbst definiert und die er überwinden könnte.

Die farbige, in sich transparente Fläche, die in die Tiefe weist, formuliert aus Schichtungen; Licht als Medium der Durchdringung wie auch als Quelle der auratischen Aufladung; weiterhin das Bedenken des Menschen, der in einen Raum eingebunden ist: Es ist konsequent, dass seit einigen Jahren auch plastisch-skulpturale Arbeiten mit farbigem Glas entstehen. Initiiert vielleicht durch Aufträge zur Gestaltung von Fenstern - in Heidelberg in St. Raphael wie auch der Kapelle der Thoraxklinik - beziehen diese Werke explizit die dritte Dimension ein. Stets kleinformatig, liegen kompakte Wandarbeiten sowie ausgreifende Sockelstücke vor, welche sich aus mehreren Scheiben konstituieren. Oft tragen sie den Charakter von Modellen für Räume selbst oder für Kunst am Bau, in der Umsetzung denkbar auch als Pavillon im Außenbereich. Gewiss spielt eine Rolle, dass Christiane Grimm als Architektin ausgebildet ist und sich umso mehr mit den atmosphärischen, emotionalen wie auch raumstiftenden Qualitäten von Farbe im Zusammenspiel mit Licht befasst.

Hier wäre auf das Zusammenwirken dieser Komponenten in der Kulturgeschichte wie auch im jüngeren Kunstgeschehen hinzuweisen. Zu erwähnen ist die überwältigende Wirkung des Lichtes, das als Farbe der Glasfenster in die Kathedralen strömt und den Raum selbst umfängt: ein Phänomen, das von Hans Sedlmayer ausführlich

gewürdigt worden ist (Zürich 1950). In Verbindung mit dem sakralen Bezug ist dieser Umgang mit Licht und Farbe evident, er ist dort aber an spezifische Auslegungen gebunden – mithin bezieht er seine Nachdrücklichkeit gerade aus dem Zusammenwirken von Erhabenheit, formaler Variation und Exegese. Säkularisiert, gelöst von jedem Vorwissen, taucht dieses Thema in der Kunst des 20. Jahrhundert wieder auf. So ist es ein Phänomen im Suprematismus, der mit diesem Inventar ebenso innerbildlich gearbeitet hat; Iwan Kljun beispielsweise hat eines seiner Gemälde noch „Sphärischer Raum“ (1923) betitelt.

Vielleicht bedurfte es der Erkenntnisse der US-amerikanischen Farbfeldmalerei, um zu einem primär ästhetischen Umgang mit Licht- und Farbräumen zu gelangen. Farbe als Licht im Raum ist nun ausschließlich in seinen immateriellen Qualitäten verstanden; mit einem gewissen Pragmatismus – der sich natürlicher ebenso wie künstlicher Lichtquellen bedient – spielen gleichwohl noch die Landschaft als Erfahrung und die „Aufweichung“ von Raumkanten mit. Neben dem Minimalismus von Dan Flavin und Keith Sonnier, die sich oft nur in Segmente der lokalen Situation einklinken, stehen die Realisierungen von Robert Irwin und James Turrell; erst jetzt schließen sich auch in Westeuropa Gestaltungen von Räumen und Raumabschnitten auf der Grundlage von farbigem Licht an. Wichtigster Protagonist in Deutschland ist wohl Horst Schuler, der transparente, monochrom gestrichene Flächen vor natürlichen Lichtquellen positioniert und dabei sein Vokabular kontinuierlich regeneriert.

Für Christiane Grimms Objekte ist derzeit – wie für die Werke einiger anderer analog arbeitender Künstler – eine relative Überschaubarkeit kennzeichnend. Der Betrachter bleibt auf Abstand, die Arbeiten stehen im Idealfall frei im Raum vor einer natürlichen Lichtquelle, so dass sich mit der Beleuchtungssituation ihr Charakter ändert. Im moderaten Gegenüber ermöglichen sie eine partielle Einsicht. Damit bewahren sie etwas „Konkretes“ im Sinne fein ziselierter Kabinettstücke. Die Weise ihrer Montage impliziert die Idee des Zugriffs, mithin des Versetzens oder Verschiebens einzelner Scheiben, ohne dass dies praktisch möglich wäre.

Die Scheiben besitzen unterschiedliche Formate, im Zueinander ergeben sich Stufungen, in der Mehrzahl sind sie monochrom gefasst. Die Objekte insgesamt sind seitlich offen und evozieren so in Abschnitten Passagen und, von oben gesehen, ansatzweise serielle Ordnungen. Aber schon die einzelnen Flächen können untergliedert sein und etwa in Lamellen- oder Streifenfolgen eine industrielle Fertigung suggerieren, die durch die handwerkliche Fertigung gleichzeitig unterlaufen wird. Gegen die

Schichtung des Hintereinander kann eine Wand im rechten Winkel positioniert sein, nach vorne und hinten ragen und damit weiter ihre Umquerung betonen. Auch wenn die Unterschiede zur Malerei evident sind, so erhellen sich die Medien – über die genannten Analogien hinaus – gegenseitig: Schon in ihrer Präsenz als Gegenüber weisen die Objekte auf den Status der Bilder zwischen essentieller und fundamentaler Malerei im Zueinander von Fläche und Raum. Vielleicht könnte man auch sagen, dass sie für die subtilen Überlagerungen in den Bildern, deren sukzessive Tiefe und Nuancierung schärfen. Immer geht es um die Qualitäten von Farben, die erst im intensiven Forschen und Innehalten zu entdecken sind. Die sich hier aus sich heraus definieren, aus der phänomenologischen Welt genommen sind und über deren ontologisches Potential nun mit dem Betrachter kommunizieren.

Thomas Hirsch