

Clemens Ottnad

Magma mich, Magma nicht

Die Gebiete, die Gabriele Seeger in ihren Malereien beschreibt, gehören intuitiv bekannt geglaubten Erdstrichen genauso an wie einer malerisch gemeinten Terra Incognita, die sukzessive erst noch vom Betrachter erkundet werden muss. Mitten in den Unwägbarkeiten dieser optisch-visuellen Erkundungsgänge sollen die Landvermesser der Farbe und des Lichtes in der Folge auch zwangsläufig beschäftigen, wie weit sich ihr Terrain insgesamt erstreckt und an welche Grenzen es letztlich stößt. Die Weite der angedeuteten Felder steht der schier klaustrophobischen Einmauerung entgegen, schmale Durchlässe in den gezeigten Einhegungen vermitteln umgehend, dass wir es mit einer ganz und gar grundsätzlichen Entscheidung zu tun haben: uns aus der erstarrten Enge zu lösen, um unerahnte Freiheiten zu genießen, oder aber in der vorgeblichen Geborgenheit zu verweilen, die uns selbst errichtete Gehöfte und Gebäude zu vermitteln suchen.

Die Kopfreisen aber, zu denen sowohl die bildende Kunst als auch die Literatur, Musik und alle andere künstlerischen Ausdrucksformen zu befähigen wissen, können aber nicht darüber hinweg täuschen, dass unsere Flucht aus der Realität endlich ist. Nur indem wir uns keinen Illusionen – stattdessen aber sehr wohl Bildern – hingeben, öffnet sich unsere Wünschewelt wirklich, damit alles, was so magmatisch brodelte, auch für die dementsprechende Ideendynamik zu sorgen vermag. Die Zeitumkehr des Schauens setzt zwingend ein, überwindet die Beschränkungen von Orten und Epochen, und sie stellt gleichwohl doch die Frage: „Was hat der verflossene Stein davon, dass der Magmastrom sich selbst magmatet? Für Steine gibt es kein Leben nach dem Tod. Für niemanden gibt es eins, dem versprochen oder gestattet worden ist, nach dem Tod eine Pflanze oder ein Stein zu werden.“¹

Malerei aber magmatet sich – in ihren besten Ausprägungen jedenfalls – ohnehin immer selbst. Als seismografisch erfahrene Verortungen greift Gabriele Seeger sowohl eigene erfahrene Lebenssituationen darin auf, wie sie organisch das damit parallel Gedachte in ihre Bilderfindungen einfließt. Die Gleichzeitigkeit realer Orte mit wiederum vorgestellten

Orten führt so dazu, dass sich selbsttätig einstellende Erinnerungsorte (Vergangenheit) und deren Unorte (in der Zukunft) unauflösbar miteinander verbinden.

Nur Kindern und der Kunst werden bekanntermaßen gemeinhin solcherart mutige und freimütige Ort- und Zeitverschiebungen zugestanden, für die allein schon ein fremd oder mindestens doch ungewöhnlich klingender Name oder Bildtitel einen Katalysator für eine vollkommen neue, sich frei entfaltende Vorstellungswelt bedeuten kann. „Mein Bewusstsein ist voller solcher Nicht-Orte, und es benötigt nicht mehr als einen unbekannt Namen, von nah oder von fern, um mit der Produktion eines neuen zu beginnen. Im Laufe eines Lebens mag sich eine ganze Welt solcher Orte im Bewusstsein herausbilden, denke ich, eine Art Schattenkontingent aus Gegenwarten, die nicht sind, Vergangenheiten, die niemals waren, Zukünften, die niemals sein werden. Dass sie von demselben Bewusstsein heraufbeschworen werden, das nachts die Landschaften erschafft, in denen sich unsere Träume abspielen, dürfte eine naheliegende Vermutung sein. [...] Nur Kinder können über Orte sprechen, die sie erfunden haben, ohne sich zu schämen. Für uns besitzt dagegen nur die Wirklichkeit Gültigkeit. Für frei Erfundenes haben wir Reservate abgesteckt – die Welt des Kindes, die Welt der Kunst –, zu denen wir uns begeben können, um es zu bewundern. [...] Sobald sich das Erfundene jedoch außerhalb seines Geheges zeigt und dort auf sein Recht pocht, wollen wir nichts davon wissen, werden wir unsicher und ängstlich. [...] Wenn es keinen Grund dafür gegeben hätte, wenn der Unterschied zwischen dem Fiktiven und dem Realen in dir aufgehoben worden wäre, du also selbst glauben würdest, die eingebildete Landschaft wäre die wirkliche, dann wärest du an die Grenzen des Normalen gestoßen.“²

Insbesondere also an *Fiktiven Orten* finden Grenzüberschreitungen dieser Art statt. Wie häufig bei Gabriele Seeger als Werkreihe entstanden, scheinen die unter ebendieser Betitelung stehenden Malereien aus der chromatischen Abgeschlossenheit der Form ihre Tore und Fenster weiter in die Farbe zu öffnen. Aussichtspunkte entstehen hinaus wie gleichzeitig auch hinunter in beziehungsweise auf als ursprünglich gedachte Naturlandschaften. Die großformatigen Leinwände sind perspektivisch so in die räumliche Tiefe der Darstellung hinein angelegt, wie sie simultan als aus der das Bildareal überfliegenden Vogelschau betrachtet werden können. Die massiven, in Indigo und Schwarz den Malgrund verschränken Armierungen – architektonischen Versatzstücken ähnelnd, Bildluken und verbindende Klammern zugleich – verstärken diesen Eindruck der Doppelsichtigkeit zusätzlich.

Wenn also schon im Angesicht der uns allgegenwärtig umgebenden realen Topographien diese und jene Paradiese – gewähnte und geglaubte – ewig unerreichbar erscheinen müssen, bieten sich hier doch wenigstens momenthafte Einblicke und Aussichten in die Gärten und Gärtlein eigens erfundener Orte. In den Bildern und mit den guten Mächten menschlicher Einbildungskraft versehen breiten sich dieselben selbstsinnig im Kopffinneren aus, um *Die Tage der vorigen Inseln* und andere weltgespiegelte Wirklichkeiten zu konstituieren. Freilich muss der sie Betrachtende erst einmal verschiedene Engstellen und Augenschleusen passieren, um vom zunächst nur nächtlichen Dunkel dann ins lichtere Blau und auf alle anderen Insellagen der Farbe zu gelangen.

Über alle Zeitläufte hinweg aber stellen nicht nur Atlantis, Avalon und Camelot, Entenhausen und Lummerland, Metropolis und Mittelerde fiktive Orte vor, deren exakte geografische Lage im Übrigen dennoch beispielsweise in einem *Atlas der abgelegenen Inseln*³ auf das Genaueste fixiert sein könnte. Heimat selbst ist – weil ausschließlich gefühlt – ein derartig fiktiver Ort. Zwar kreisen eine Vielzahl von Bildarbeiten von Gabriele Seeger um ihre individuelle Familienbiografie und geografisch eindeutig feststellbare Orte ihrer Wurzeln zwischen Russland, Baltikum und Bodensee. Doch ist der Heimatbegriff in ihrer Malerei – über bloß eigene Existenz und Erfahrung hinaus – erkennbar weiter gefasst, als er einen Ort inständigen Vertrauens bedeutet im Sinne einer „Nahwelt, die verständlich und durchschaubar ist, als Rahmen, in dem sich Verhaltenserwartungen stabilisieren, in dem sinnvolles, abschätzbare Handeln möglich ist – Heimat also als Gegensatz zu Fremdheit und Entfremdung, als Bereich der Aneignung, der aktiven Durchdringung, der Verlässlichkeit.“⁴

Sollte tatsächlich zutreffen, dass sowohl das Paradies als auch die Hölle jeweils Inseln seien,⁵ schickte man das notfalls erfundene Halbgeschwister gerne wieder zurück aufs ferne Festland.

¹ Umberto Eco, *Die Insel des vorigen Tages*, München / Wien 1995, S.476

² Karl Ove Knausgård, *Sandhornet*, in: ders., *Das Amerika der Seele*, München 2016, S.84f.

³ Judith Schalansky, *Atlas der abgelegenen Inseln – Fünfzig Inseln, auf denen ich nie war und niemals sein werde*, Hamburg 2009.

⁴ Hermann Bausinger, *Kulturelle Identität – Schlagwort und Wirklichkeit*, in: Konrad Köstlin u.a. (Hrsg.), *Heimat und Identität – Probleme regionaler Kultur*, Neumünster 1980, S.20

⁵ Vgl. Judith Schalansky, a.a.O., S.5. Das Vorwort ist überschrieben: „Das Paradies ist eine Insel. Die Hölle auch.“