

Karin Kutsch

Pigmente I Pigments

Text zur Ausstellung Pigmente I Pigments, 2019

Verein für aktuelle Kunst / Ruhrgebiet e.V., Oberhausen

Außergewöhnlich für eine Position, die sich der Farbe als alleinigen Bildgegenstand verschrieben hat, ist die Tatsache, dass Karin Kutsch auf eine programmatische Konzeption verzichtet. Die in der Farbfeldmalerei häufig anzutreffende Festlegung auf eine einzige, oft über Jahre durchdeklinierte Versuchsanordnung liegt nicht in ihrem Interesse. Aus diesem Grund ist es auch müßig, nach einem Markenzeichen zu suchen, wodurch sie sich etwa von den Kolleginnen und Kollegen abgrenzen ließe. Statt durch ein sich wiederholendes Setting (nur Schwarze Bilder! nur Blaue Bilder!) schnelle Wiedererkennbarkeit zu gewährleisten, mutet sie dem interessierten Publikum den steten Wandel ihrer Malerei zu. Mal arbeitet sie in Öl auf Leinwand, mal in Acryl, dann wieder verwendet sie Aluminium als Bildträger, ein andermal Papier. Auch in der Art der Oberflächenmodulation lässt sich ein ungewöhnlicher Variationsreichtum feststellen, so dass die Produktion aus ein und demselben Jahr eine große Bandbreite unterschiedlichster Arbeiten miteinander vereint.

Dass diese Wandelbarkeit nichts mit Sprunghaftigkeit zu tun hat, sich ihre Arbeit im Gegenteil gerade durch einen hohen Reflexionsgrad auszeichnet, belegt ein kurzer Text, den Karin Kutsch anstelle eines konzeptuellen Regelwerks als Statement zu ihrer Arbeit anbietet:

*Die Möglichkeit liegt in der Materie,
ist schon konkret vorhanden in den Dingen
und braucht im Grunde keinen anderen Gedanken.*

(Karin Kutsch, Text 07.16)

Mit diesen wenigen, in Kürze und Duktus nicht von ungefähr an ein Haiku erinnernden Worten formuliert Karin Kutsch die Essenz ihrer Arbeit. Wenn es das Ziel ist, Eigenwert und Autonomie von Farbe und Form als Phänomen einer visuellen Attraktion im Raum möglichst störungsfrei zum Ausdruck zu bringen, liegt die Konzentration ganz auf dem, was schon da ist. Ein übergestülptes Konzept ist nicht notwendig, eher hinderlich wie ein zu enges Korsett, von dem man sich befreien

sollte. Statt eine bestimmte Absicht zu verfolgen, ist die Absichtslosigkeit das Ziel, das Zurücknehmen von persönlichem Ausdruck, einer eigenen Aussage. Nichts sagen wollen über den Ausdruck der Farbe hinaus. Eine Leere schaffen, die von der Farbe gefüllt wird.

Selbstverständlich – wie immer bei der Konzentration auf das Wesentliche – hat die kleinste Entscheidung weitreichende Folgen. Welche Farben werden verwendet? Im Gespräch gibt Karin Kutsch einen kurzen, aber tiefen Eindruck ihrer Sachkenntnis in die schier unüberschaubare Vielfalt der Farbpigmente, den unterschiedlichen Gruppen – organisch und anorganisch, natürlich und synthetisch hergestellt – und deren spezifische Eigenschaften. Hinter dieser Auseinandersetzung lässt sich ein ernsthaftes Studium auf hohem Niveau vermuten. Dabei gehen Theorie und Praxis Hand in Hand. Pigmente haben je nach ihrer chemischen Zusammensetzung völlig verschiedene Eigenschaften, die unter der Farbigkeit und Konsistenz im trockenen, pulverisierten Zustand verborgen liegen. Sie offenbaren erst beim Anlösen mit einem Malmittel – Öl oder Acryl – und beim Malen ihre Möglichkeiten. Beispielsweise die von Karin Kutsch geschätzten Farbglasspigmente reagieren auf Öl und Acryl völlig unterschiedlich. Es braucht tiefe Kenntnisse, um den ihnen innewohnenden besonderen Qualitäten optimale Voraussetzungen zu schaffen und ihre wunderbare Transparenz zum Leuchten zu bringen.

Gerade bei den neueren Arbeiten werden häufig starkfarbige mineralische Pigmente (Kobalt, Ultramarin) mit organischen Pigmenten (Kirschkern-, Traubenkernschwarz) gemischt, um eine größere Tiefe in die Farbe zu bringen. Zur Tiefenwirkung trägt auch das immer wieder neue Anmischen der Farbe für jede neue Schicht bei, wodurch sich natürliche Modulationen des Farbtons ergeben. Die transparente Offenheit der Oberfläche verdankt sich dem dünnflüssigen, lasierenden Farbauftrag. Das in die Farbschichten einfallende Licht wird zwischen den unterschiedlichen Schichten und Pigmenten vielfältig reflektiert und in Bewegung gehalten. Diese leise innere Bewegung der miteinander kommunizierenden Pigmente wird bei der Betrachtung spürbar. Dadurch erhält der Farbkörper seine Lebendigkeit, die nur vor dem Werk selbst zu erleben ist und natürlich in der Reproduktion verlorengeht. Aktiviert vom jeweiligen Raumlicht (und seinen Veränderungen) entwickelt die

Farbfläche eine nicht fassbare Räumlichkeit, die mal eine Art Tiefensog erzeugt, dann wieder den Eindruck pulsierenden Schwebens.

Die nachgiebige Leinwand auf Keilrahmen bietet als Trägerfläche der Farbe andere Voraussetzungen als eine glatte Aluminiumplatte. Die Farbe haftet anders, sie deckt anders, die Bewegung der Hand wird anders aufgenommen, und nicht zuletzt hängt die Art der Lichtbrechung ganz entscheidend vom Bildträger ab, von dessen Grund das Licht durch die Farbe hindurch wieder zurückgeworfen wird. Die Farbe „steht“ auf hartem Metall anders als auf der weichen, strukturierten Leinwand. In der Frage des Formats, also der Größe des Bildes und der Seitenverhältnisse, kommt ein Faktor ins Spiel, der bisher nicht erwähnt wurde, aber für diese Malerei insgesamt eine entscheidende Rolle spielt: die Intuition.

Welche Größenverhältnisse wirken für den jeweiligen Bildträger stimmig? Bei den Alutafeln entscheidet sich Karin Kutsch ausschließlich für moderate Hochformate und zwar vorwiegend – aber nicht ausschließlich – in den Maßen 24,4 x 19,3 cm sowie 48,8 x 38,6 cm. Bei den neuen Reihungen sind die Einzelformate mit 21 x 14,7 cm etwas kleiner gewählt. Diese Hochformate leiten sich vom klassischen Portrait-Format ab, sie entsprechen einem Gegenüber auf Augenhöhe und spiegeln unseren Kopfbereich. Man könnte sagen, ihre Klarheit und Brillanz, aber auch Hintergründigkeit und Verslossenheit zielen vor allem auf unseren Gesichtssinn und unseren Geist.

Eine Untergruppe bildet eine Reihe von Papierarbeiten – alle 2014 entstanden – die auf Aluminium aufgezogenen wurden. Sie überraschen mit einer völlig anderen Technik und einer Zerteilung der Bildfläche. In Ölfarbe getauchte Papiere werden paarweise auf einen Aluträger montiert. Die pastellene Farbigkeit korrespondiert mit einer sehr feinen haptischen Sensibilität der Oberfläche. Sie erinnert an Stoffliches wie Leder oder Samt und macht die kleinen Tafeln zu Zwitterwesen zwischen Bild und Objekt. In diesem leisen Dialog zwischen zwei Farbwerten innerhalb eines Helligkeitsbereichs werden Autonomie und Ausgleich nicht als Gegensätze, sondern als sich gegenseitig bedingende Seinszustände gefeiert. Manchmal auch unter der Bedingung, dass das Ganze um 180 Grad kippt und als Querformat zur Balance kommt.

Ganz anders die Leinwandarbeiten. Für Karin Kutsch ist das dafür stimmige Format das Quadrat. Auch hier gibt es standardisierte Größen von 30 x 30 cm, 50 x 50 cm und 155 x 155 cm. Gerade bei den großen Leinwänden kommt eine ausgeprägte körperliche Dimension zum Tragen. Die Arbeit erfolgt an der liegenden Leinwand. Der Zugriff ist nicht frontal, sondern räumlich von allen vier Seiten aus möglich. Es gibt kein Oben und Unten – was die Sinnfälligkeit des quadratischen Formats erklärt. Im weiteren Sinn gibt es auch kein Anfang und Ende, keine gerichtete Abfolge des Farbauftrags von links oben nach rechts unten. Kutsch arbeitet aus der Bewegung, ihrer eigenen inneren Mitte heraus in einem situativen, möglichst wenig kontrollierten Malprozess. Die Spuren dieser freien Pinselbewegung schreiben sich als gestische Strukturen nieder und verdichten sich erst in den Überlagerungen vieler Schichten zu einem Eindruck mehr oder weniger ausgeprägter Homogenität. Diese Art der körperlichen Arbeit erinnert an Tanz oder auch an die Improvisation in der Musik. Sie verbindet den Raum mit der Fläche, auf der sich die Farbe als Niederschlag einer körperlichen Erfahrung manifestiert.

Karin Kutsch kommt aus der Architektur und fand über die Farblehren von Josef Albers und Max Bill zur Malerei. Ihre weitere Beschäftigung führte sie zu den Arbeiten und Schriften von Marcia Hafif und Agnes Martin. Daraus entwickelte sie ihren dialektischen Ansatz, der das einzelne Bild nie als etwas Absolutes betrachtet, sondern immer als Ergebnis des Zusammenspiels vieler Faktoren, die auch nachdem die Malerin ihre Arbeit beendet hat, immer noch weiterwirken. Laut ihrer eigenen Definition ist die Arbeit „fertig, wenn sie einen möglichen Zustand erreicht hat, der in diesem Zusammenhang seine Berechtigung hat“. Nicht mehr und nicht weniger. Zu den Kausalketten ihrer Existenz gehören auch veränderliche Faktoren wie die Position im Raum, die Beleuchtung, die Subjektivität des Betrachters. All dies macht das Bild aus, und je differenzierter die Vorgaben sind, die es mitbringt (die Feinheit der Farbabstufungen, die Sensibilität der Oberfläche, die Lichthaftigkeit der Farbhaut), desto wechselvoller ist das Spannungsverhältnis zwischen dem Bild und seiner Wahrnehmung im Raum.

Diese Tiefendimension können wir am besten in Momenten wahrnehmen, in denen wir offen, klar und feinfühlig sind und uns von den inneren Monologen des

Alltagsgeschehens leeren. Andersherum sind aber auch die Bilder in der Lage, den Geist zu beruhigen, so dass allmählich der Weg für eine nicht abgelenkte Rezeption frei wird. Die sinnliche Wahrnehmung erfasst dann alle Bereiche wie Gefühl, Stimmung, Gedanken und Körper und gibt uns die Möglichkeit der Erfahrung, über sich selbst hinauszuwachsen.

Sabine Elsa Müller

Kunsthistorikerin M.A.