

Zeitnahme 2 2003

Zeitforschung [2/8], 160 × 200 cm, Staub auf grundierter Leinwand

Sich ein Bild machen von der Zeit

Eckhart J. Gillen

Das Malen und Zeichnen von Ulrich Reimkasten ist geprägt von der Arbeit an großen Kartons für Bildteppiche und Wandgemälde. Die Technik des Bildteppichs zwingt, wie auch die Großflächenmalerei, zu abstrahierenden, geometrischen Formen. Statt einer narrativen begünstigt sie eher eine zeichenhafte, symbolische, ornamentale Kunstsprache. Bei einem Meister der Wandmalerei, dem Spanier Josep Renau, der Anfang der 1940er Jahre im mexikanischen Exil beim Muralisten David Alvaro Siqueiros das Handwerk erlernt hatte, nahm Reimkasten schon in den 1970er Jahren privaten Zeichenunterricht. Renaus Erzählungen von Mexiko regten ihn später zu Reisen in den Norden Mexikos zu den Tarahumara in der Sierra Madre an.

Ulrich Reimkasten, der seit 1996 als Professor an der Burg Giebichenstein mit seinen Projekten die Studenten in Bann zieht, erschloss sich mit seiner Kunst einen weiten Horizont entlegener, hermetischer Bildsprachen und ornamentaler Zeichen. Zwischen Makro- und Mikrokosmos, archäologischer Spurensuche und der Freilegung geologischer Schichtungen sind seiner Fantasie keine Grenzen gesetzt. Reimkastens große Bildtafeln gründen auf dem ständigen Fluss seiner Einfälle, die er in zahllosen Zeichenbüchern spontan notiert.

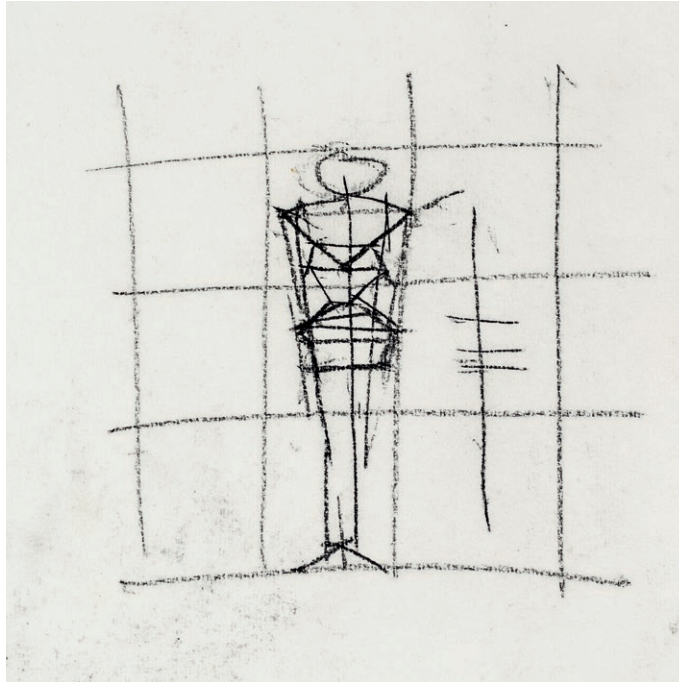
Das Zeitalter, in dem die Künstler ihre Werke als sinnlichen Vorschein einer Utopie verstanden, ist Vergangenheit. Wir kennen heute nur noch individuell wahrgenommene, subjektivem Geschmacksurteil und den Taxierungen des Kunstmarktes unterworfenen Werke. Reimkastens große

Bildtafeln und Kartons dagegen setzen den schnell aufblitzenden und verlöschenden virtuellen Bildern eine haptisch greifbare Ästhetik entgegen, in die wir uns meditativ versenken können. Sie versprechen höchsten Lustgewinn.

Angesichts der Kunst von Ulrich Reimkasten, die geometrische Strukturen mit organischen Spuren und Abdrücken verbindet, stellt sich die Frage, welche Konsequenzen der Maler aus dem biblischen Gebot „Du sollst dir kein Gottesbild machen, noch irgendein Abbild von dem, was droben im Himmel oder auf der Erde unten oder im Wasser unter dem Erdboden ist!“¹ zu ziehen hat. Das Gebot zielt auf die Differenz zwischen Abgebildetem und Abbildung. Sind Abbild und Abgebildetes identisch, behauptet das Bild die reale Präsenz des Dargestellten in der Einheit von Abgebildetem und Abbild. Der Bildschöpfer würde mit dem Weltschöpfer in direkte Konkurrenz treten, das Gottesbild zum Götzenbild werden. Die Modernität des Gebots liegt in der Abkehr von der Bild- und Vorstellungswelt des antiken Mythos, der die Einheit von Gott, Kosmos und Mensch beschwört.

Dagegen „suchte das Judentum einen Abgrund zwischen allen drei Sphären aufzureißen, der besonders zwischen dem Schöpfer und seiner Kreatur hier wesentlich unüberbrückbar blieb“.² Damit der Gottesbegriff abstrakt und rein, fern jeder mythischen oder anthropomorphen Verbildlichung und stofflichen Umschreibung bleiben konnte, verlagerte sich der Erkenntnisprozess von der Außenwelt und von der Annahme der objektiven Erkennbarkeit und Darstellbarkeit von Gott (Gottesbeweis durch die leibliche Präsenz des Gottesbildes, z.B. im Turiner Grabtuch) und der Welt (Wirklichkeitsanspruch der Weltbilder, Geschichtsbilder etc.) auf die Erkenntnis des eigenen Potenzials, des Göttlichen in uns selbst. Denn nach mystischer und neuplatonischer Auffassung gilt die Erkenntnis des Selbst als „einer der sichersten Wege zu Gott, der in den Tiefen des Selbst sich offenbart“.³

Gleichermaßen macht Reimkasten sich kein Bildnis von Gott und der Welt, sondern erschafft sich seinen eigenen Gott und seine eigene Welt durch die Erfindung von Bildern, welche die Malerei aus ihrer Stofflichkeit und Eigengesetzlichkeit heraus hervorbringt. Indem er sich auf sie einlässt, kommt er in das Zentrum seiner Möglichkeiten, zu sich und zu seiner Malerei. Im Verzicht auf den Gegenstand, nach dem der Betrachter greift wie nach einem Strohalm, um das Bild in die vertraute Sprache der alltäglichen Erfahrung übersetzen zu können, verhindert der Maler, dass der Text der



Christus in das große Tuch einschlagen 2009

Zeichnungen zu Verformungen [31/34], 29,7 × 42 cm, Kreide auf Papier

Interpretation als Barriere zwischen Betrachter und Bild tritt. Reimkasten erfindet Bilder, die eine nicht verbalisierbare Erfahrung im Umgang mit der Ordnung der Dinge zum Ausdruck bringen. In seiner Kunst überlebt eine intuitive Auffassung und Anschauung der Dinge, die sich den Zwängen operativer Problemlösung entzieht. Die Frage nach Inhalten und Erklärungen verkürzt das Kunstwerk in seinem sinnlich-anschaulichen Reichtum an Möglichkeiten und seiner spezifischen Präsenz einer anderen Erfahrung auf eine sinnstiftende Botschaft.

„Die Welt ist von Zeichen bedeckt, die man entziffern muss, und diese Zeichen, die Ähnlichkeiten und Affinitäten enthüllen, sind selbst nur Formen der Ähnlichkeit.“⁴ Wie der Maler und Geologe Per Kirkeby will Reimkasten wieder „zurückwandern auf einem steinigen Weg und die Dinge einfach sehen“.

Mit dem Verlust des Glaubens an die profanen Utopien vom irdischen Glück, der den Glauben an eine religiöse Transzendenz alles Irdischen abgelöst hatte, löst sich die Vorstellung einer sinnstiftenden Geschichte in Geschichten auf. Ihre Denkmäler und Zeugen werden zu beliebigen Fundstücken in einem imaginären Fundus, aus dem sich jeder nach Belieben bedienen kann. Unerschöpflich sind die Archive, randvoll die kulturellen Depots, unendlich die Kombinationsmöglichkeiten der Zitate und Versatzstücke. Der Computer, vernetzt mit Scanner und Camcorder, montiert jedes Bild mit jedem anderen Bild im Bruchteil einer Sekunde. Jenseits dieser virtuellen Bildwelten sucht Reimkasten nach unverbrauchten Bildern, greift auf die Bildwelten der Höhlenmalerei in Frankreich und Spanien und die Bild gewordenen Mythologien und Kalendersysteme der Indianerkulturen Mexikos zurück.

„Das große Tuch“
371381391203

Das Monumentalbild „Das große Tuch“ (2009, 293 x 231 cm) bezieht sich nach Aussage des Künstlers sowohl auf ein sakrales Vorbild, das Turiner Grabtuch, als auch auf Marcel Duchamps „Das große Glas“ (1915–1923). Theologische Fragen nach der Präsenz des heiligen Leibes von Jesus Christus, in dem Gott Fleisch geworden sei, von dem aber keine Spur in einem Grab nachweisbar ist, überlagern sich mit Fragen nach der Kunst jenseits der Malerei. Die einzige Spur des Leibes Christi ist erst im 19. Jahrhundert durch das fotografische Bild des angeblichen Körperabdrucks greifbar geworden. Reimkastens Konstruktion des in ein gemaltes Tuch gehüllten Körpers auf der weiß grundierten Leinwand, die selbst ein Tuch ist, basiert auf einer Reihe



Das große Tuch 2009
293 × 231 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand



Das große Tuch [Detail] 2009

293 × 281 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand



Das große Tuch [Detail] 2009
293 × 231 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand

„Verformungen“ 202
„Krafteinwirkung Grüne Erde“ 41
„Krafteinwirkung Streifen“ 41

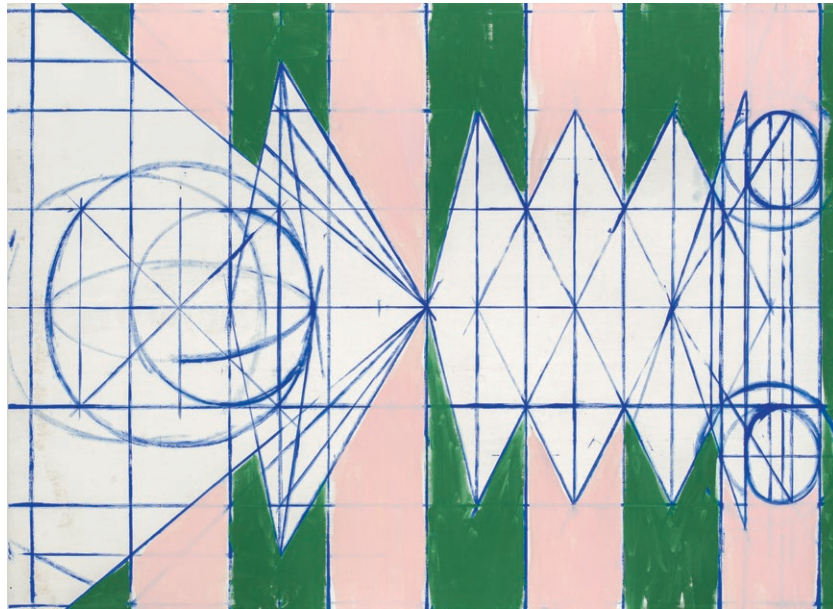
von Gemälden und Zeichnungen aus dem gleichen Jahr, die „Verformungen“ aufgrund von einer „Krafteinwirkung“ („Krafteinwirkung Grüne Erde“, „Verformungen“ 2/5, „Krafteinwirkung Rot“, „Verformungen“ 3/5, „Krafteinwirkung Streifen“, „Verformungen“ 4/5, „Krafteinwirkung Blau“, „Verformungen“ 5/5, alle 2009) über optische Linsensysteme oder blasebalgähnliche Geräte demonstrieren. Auch Duchamp adaptiert Formen der Technik in seinem „Großen Glas“, optische Schaubilder, Wassermühle, Schienengleiter und eine Schokoladereibemaschine, die an technische Zeichnungen erinnern.

Duchamp stellt mit seiner perspektivischen Glaskonstruktion, die den Betrachter im Wortsinn ins Leere „durchblicken“ lässt, die rein retinale, optische Malerei, die dem Auge schmeicheln will, in Frage. Duchamps geschriebene Kommentare als ebenbürtiger Teil des Werks sollen dafür sorgen, dass „beide Elemente: Glas für die Augen, Text für das Ohr und das Verständnis [...] sich ergänzen und sich vor allem gegenseitig hindern, eine ästhetische plastische Form zu bilden“.⁵ Duchamp arbeitet gegen den ästhetischen Genuss und warnt vor der Illusion, im Kunstwerk die Welt urteilend verfügbar zu haben. Duchamp schlägt Haken, führt den Betrachter und Benutzer seines Werks in den Kommentaren der „Grünen Schachtel“ bewusst in die Irre, der, seiner Überzeugung nach, nicht ablassen will von seinem Bedürfnis, in jedes ästhetische Gebilde Sinn und Bedeutung hineinzulesen.

Auch Reimkasten verbaut dem Betrachter den direkten Weg zu Sinn und Deutung seiner Werke. Er ist mit seinen Bildern auf der Suche nach einer unverkrampften und dennoch intensiven Anschauung, die nicht der banale Ausdruck des Offensichtlichen ist, sondern ihr Geheimnis wahrt. „Deshalb konnte ich mich auch nie mit dem Abbildenden, mit Naturstudien zufriedengeben. Schon als Kind hatte ich eine Faszination für Formen und Fundstücke entwickelt, für ein mechanisches Teil zum Beispiel, über das Autos gefahren sind und es verformt haben. Eine rätselhafte Form entsteht, die wie ein Signet wirkt und mich anspricht. Unbeabsichtigt kommen so wieder Ideen und Inhalte in meine Bilder.“

„Das große Tuch“
37 | 38 | 39 | 203

Ulrich Reimkasten verrät auf dem Gemälde „Das große Tuch“ bewusst seine Formen und hält damit Abstand gleichermaßen zu den sakralen Bezügen auf das Turiner Grabtuch wie zum wahrnehmungskritischen Ansatz von Duchamp. Reimkasten gibt dem mit Kohlestiften plastisch modellierten Tuch und seinen Faltungen eine dramaturgisch zentrale Rolle auf einer



Krafteinwirkung Streifen 2009

Verformungen [4/5], 160 × 220 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand

Krafteinwirkung Grüne Erde 2009

Verformungen [2/5], 160 × 220 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand



Zeitnahme 6 2009

Zeitforschung [6/8], 200 × 280 cm, Staub auf grundierter Leinwand (schwarz)

Bildfläche, die selbst ein als Leinwand gespanntes Tuch ist. Das Tuch, so Reimkasten, sei mehrfach um einen Kopf und Füße geschlagen und der Rest „unten drunter gestopft. Die Wunde blutet. Ich habe mir eine Leber vorgestellt und einen Abdruck von dem Ausfluss aus der Leber. Die Dornen hinterlassen Blutflecke wie einen Sternenkranz.“ Die Anmutung eines Teppichkartons sei beabsichtigt und zeuge von seiner Begeisterung für Tapisserien, mit denen er seine Betrachter in Bann ziehen, ja verführen will. Voraussetzung ist natürlich, dass eine Substanz da ist, eine Idee.

Die Substanz seiner Malerei kann auch der Staub sein, der sich an den Wänden seines zu einem Atelier ausgebauten 120 Jahre alten Speicherhauses in Mecklenburg abgelagert hat. Als Reimkasten den Staub des dort einst gelagerten Getreides an den Wänden entdeckte, entwickelte er Techniken, diese historischen Staubschichten als „Staubnahme“ oder „Zeitnahme“ auf seine Bildleinwände zu übertragen. Bei dieser künstlerischen Zeitforschung läuft die Zeit rückwärts und befördert die älteste Schicht nach vorn.

Auch Marcel Duchamp entdeckte den Staub der Zeit für sich. Im September 1920 beauftragte er seinen Freund Man Ray, den Staub („élevage de poussière“), der sich über mehrere Monate auf dem noch unfertigen „Großen Glas“ angesammelt hatte, zu fotografieren als Dokument der vergangenen Zeit, die so der Nachwelt erhalten blieb. Danach fixierte er den Staub mit Firnis auf dem „Großen Glas“.

„Zeitnahmen“ („Zeitforschung“)
30 | 32 | 42 | 44 | 184 | 200

¹ Exodus, 20,4, Altes Testament, Aschaffenburg 1957.

² GERSHOM SCHOLEM: Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Frankfurt am Main 1989, S. 118.

³ GERSHOM SCHOLEM: Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen, Frankfurt am Main 1967, S. 19.

⁴ MICHEL FOUCAULT: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt am Main 1971, S. 66.

⁵ SERGE STAUFFER (HG.): Marcel Duchamp. Die Schriften, Zürich 1981, S. 30.



Zeitnahme 1 2003

