

Babel IV 2008

Türme [4/4], 160 × 110 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand

Mythologie in Bildform

Zur Malerei von Ulrich Reimkasten

Joachim Penzel

Über die Malerei von Ulrich Reimkasten zu sprechen ist vergleichbar mit dem Versuch, einen Steinbrocken aus einem Berg zu schlagen und sich dabei der Hoffnung hinzugeben, das ganze Felsmassiv verstehen zu können. Wenn jemand, der mit gleicher Souveränität gewebte Bilder entwickelt, Kunst-am-Bau-Projekte realisiert, künstlerische Forschungen im Medium minimalistisch-konzeptueller Zeichnungen betreibt, einer Fachklasse an einer Kunsthochschule vorsteht und als kulturpolitischer Mittler zwischen Politik, Ökonomie und Kunst agiert, auf sein malerisches Schaffen reduziert wird, dann mag das zwar zum Verständnis einiger Bilder beitragen, aber nicht zum Begreifen eines in seiner Vielfalt kaum noch zu erfassenden Œuvres. Reimkasten gehört zu jenen seltenen Universalbegabungen, die mit der gleichen unbändigen Produktivität in verschiedenen Medien und Bereichen nach ästhetischen Bildlösungen suchen, dabei unverhofft die Formensprache wechseln und sich beständig an neuen Themenkomplexen abarbeiten. Wenn im Folgenden ausschließlich von seiner Malerei der letzten zehn Jahre zu sprechen ist, dann wird dabei zwar der Hauptteil des facettenreichen Gesamtwerkes ausgeblendet, dennoch kann es gelingen, gerade in der Beschränkung das Charakteristische seiner Kunst, insbesondere deren – wie zu zeigen ist – universalen Geist, das heißt ein vom Anthropologischen ins Kosmische sich ausweitendes ästhetisches Denken und Schaffen, an einigen Schlüsselwerken der letzten Jahre zu beschreiben.

Reimkastens Gemälde gleichen physisch überwältigenden Ereignissen – im Wechsel einer fein nuancierten mit einer aggressiven, teils ekstatischen

Farbigkeit entfalten sie eine Vitalität, die man zunächst nicht so sehr als Bild, sondern als eine materielle Präsenz wahrnimmt und die dadurch den Betrachter regelrecht körperlich ergreift. Das ist eine Malerei der puren Kraft, bei der die Materie des Bildes durch die gestische Bewegung des Pinsels mit Farbenergien aufgeladen wird, ohne jedoch disharmonisch und zerstörerisch zu wirken, sondern indem der Strom der Farbe stets rhythmisch, teils harmonisch in eine geradezu atmende Schwingung versetzt wird. Damit grenzt sie sich von der polierten Oberflächenglätte der foto- und videorealistischen Malerei der Gegenwartskunst so wohltuend ab wie ein originäres Naturereignis gegenüber einer virtuellen Simulation. Es handelt sich um eine Malerei der radikalen Subjektivität mit teils subversiven Zügen, die in ihrem Verständnis vom Bild, vom Gebrauch der künstlerischen Mittel und den Aussagemöglichkeiten von Malerei einen eigenen Kosmos eröffnet, der mit den im gegenwärtigen Kunstbetrieb etablierten ästhetischen Vorstellungen nur schwer vereinbar scheint, weil er programmatisch ahistorisch und antidiskursiv bestimmt ist.

Malerei als ästhetische Anarchie

Aus Sicht der aktuellen Kunstwissenschaft gelten die Selbstthematization der künstlerischen Mittel und Selbstreflexivität der Sinnerzeugung durch einen Akt der kritischen Dekonstruktion als eine Art theoretische Dogmen der modernen und postmodernen Kunst. Ein künstlerisches Bild kann heute – so der französische Philosoph Georges Didi-Huberman 1999 – nur ein „dialektisches Bild“ sein, das die Prozesse seiner materiellen Erzeugung, seiner Bedeutungskonstruktion und seiner Ausstellungskontexte reflektiert, kritisiert und sich damit im Erschaffen sozusagen selbst in Frage stellt. Aus dem konstitutiven Zustand der Schizophrenie, der den ganzen Kunstbetrieb der Gegenwart wie ein die originäre ästhetische Erfahrung trübender Virus erfasst hat, bricht Reimkasten mit einer subtilen, dabei aber nicht minder aggressiven Geste aus. Es ist dies die Geste der Ignoranz von Konventionen, wie sie die Kunst vor allem im 20. Jahrhundert ursprünglich als eine Art ästhetische Waffe gegen beengende kollektive Normen verstanden hat. Sie wird hier aber nicht gegen die Gesellschaft, sondern gegen die Kunst selbst

gerichtet, insbesondere gegen die Tyrannei der Selbstreflexivität und der kritischen Dekonstruktion.

Für Reimkasten ist die Kunstgeschichte kein geheiligter Raum, in dem man seinen eigenen Standort nur in Reibung mit anderen Künstlern entwickeln kann, der, vergleichbar mit der Büchse der Pandora, die Geister der Vergangenheit wie einen belastenden Fluch an das eigene Werk heftet. Vielmehr erscheint ihm die Kunsttradition als ein unerschöpfliches Reservoir für die ästhetische Arbeit der Gegenwart, als eine mannigfaltige Werkzeugkiste, aus der man sich nach Bedarf bedienen kann, um eigene Schaffensziele zu verfolgen. Was Reimkasten hier entnimmt, ist in all seinen Gemälden offenkundig, für sich genommen aber nebensächlich: Mal ist es die Perspektivkonstruktion der Renaissance, mal die aus dem Barock kommende Licht-Schatten-Malerei auf dunkle Bildgrundierungen, hier die Dripping-Technik von Max Ernst und Jackson Pollock, dort die Zerstörung der Figur wie bei Pablo Picasso oder Willem de Kooning, an anderer Stelle sind es dadaistische Maschinenelemente, abstrakt ornamentale Flächengliederungen oder fast monochrome Bildoberflächen, andernorts finden sich wie asiatische Kalligrafie anmutende Pinselschwünge oder kulturbildartige Figuren. Das ist keine postmoderne Zitatkunst, keine Malerei für Kunstgeschichtsfanatiker, kein Abarbeiten an Vorbildern, kein Wiederaufgreifen alter ästhetischer Probleme – da findet sich keine Spur von einem künstlerischen Dialog mit der Vergangenheit. Reimkastens Malerei entspricht einem reinen Benutzen vorhandener malerischer Techniken und Verfahren sowie künstlerischer Stil- und Ausdrucksmittel. Wie ein einzelner Baustein, dem der Bezug zum Ganzen fehlt, wird das jeweils aufgegriffene künstlerische Mittel aus seinen ursprünglichen Funktionslogiken und seinem einstigen Sinnzusammenhang herausgelöst, isoliert und dabei vollständig entkontextualisiert, um in einem neuen Sinnhorizont eine gestaltende Aufgabe zu übernehmen. Einem Anarchisten, aber ebenso einem Konquistador vergleichbar, eignet sich Reimkasten tradierte künstlerische Ausdrucksmittel aus der großen Erzählung der Kunstgeschichte an, um ihre Funktion im Kontext des eigenen Werkes neu zu bestimmen. Hier geht es nicht mehr um das zähe Durcharbeiten einer durch ihre Geschichte definierten und, wie es manchmal scheinen will, auch stigmatisierten Kunst, sondern um die von einer kaum bezähmbaren Vitalität angetriebene Schaffung eines eigenen ästhetischen Modells, das nicht so sehr die Probleme der Kunst, insbesondere der Malerei,

thematisiert, sondern stattdessen versucht, Phänomene der Welt, des Lebens, ja im weitest möglichen Sinn des Universums für die bildhafte Erfahrung fruchtbar zu machen. Thomas Staudt hat dieses ästhetische Anliegen einmal im Kontext von Reimkastens biografischer Entwicklung reflektiert und gezeigt, dass dieser das Leben über die Kunst stellt.

Malerei als Manifestation von Kraft

Ulrich Reimkastens Malerei der letzten zehn Jahre scheint, auf den ersten Blick gesehen, zwischen den Polen von Abstraktion und Figuration hin und her zu schwingen. Doch trägt dieser Eindruck, denn auch die am stärksten ungegenständlichen, sich ganz dem Rhythmus der von der Form befreiten Pinselgeste hingebenden Gemälde wie die Serie „Klocksin“ von 2002 oder die „Meisterstücke“ von 2008 verdichten sich zu Strukturen und Formen, die symbolisch lesbar sind. Ebenso wirken die fast schon realistisch anmutenden Gemälde wie die der Serie „Modell Civilisation“ von 2007 oder „Cyborgs“ von 2008 wie eine Welt im Zustand des Aufschmelzens, in der die sichtbaren Dinge sich zu verflüssigen scheinen, von einer geheimen inneren Macht durchdrungen. Tatsächlich ist Reimkastens Malerei nie festgelegt auf Abstraktion oder Figuration, sondern immer in einem transitiven Zustand, im Dazwischen. Was er in all seinen Gemälden in der Schwebe hält, ist das, was der Kunsthistoriker Gottfried Boehm die „ikonische Differenz des Bildes“ nennt, also dessen asymmetrisches Verhältnis von Materialität und Immaterialität, von Inhalt und Form bzw. von Bezeichnendem und Bezeichnetem. Damit gelingt es, die Selbstbezüglichkeit der reinen Abstraktion einerseits und ebenso die Trivialität einer narrativen Bildlichkeit mit ihrer konventionellen Symbolik andererseits zu vermeiden. Dieses Changieren zwischen Abstraktion und Figuration eröffnet die Möglichkeit der funktionalen Umwertung der bildnerischen Strukturelemente – so kann Gestisches als Ausdrucksträger und Figurativ-Symbolisches als syntaktische Spur des Malprozesses wirken.

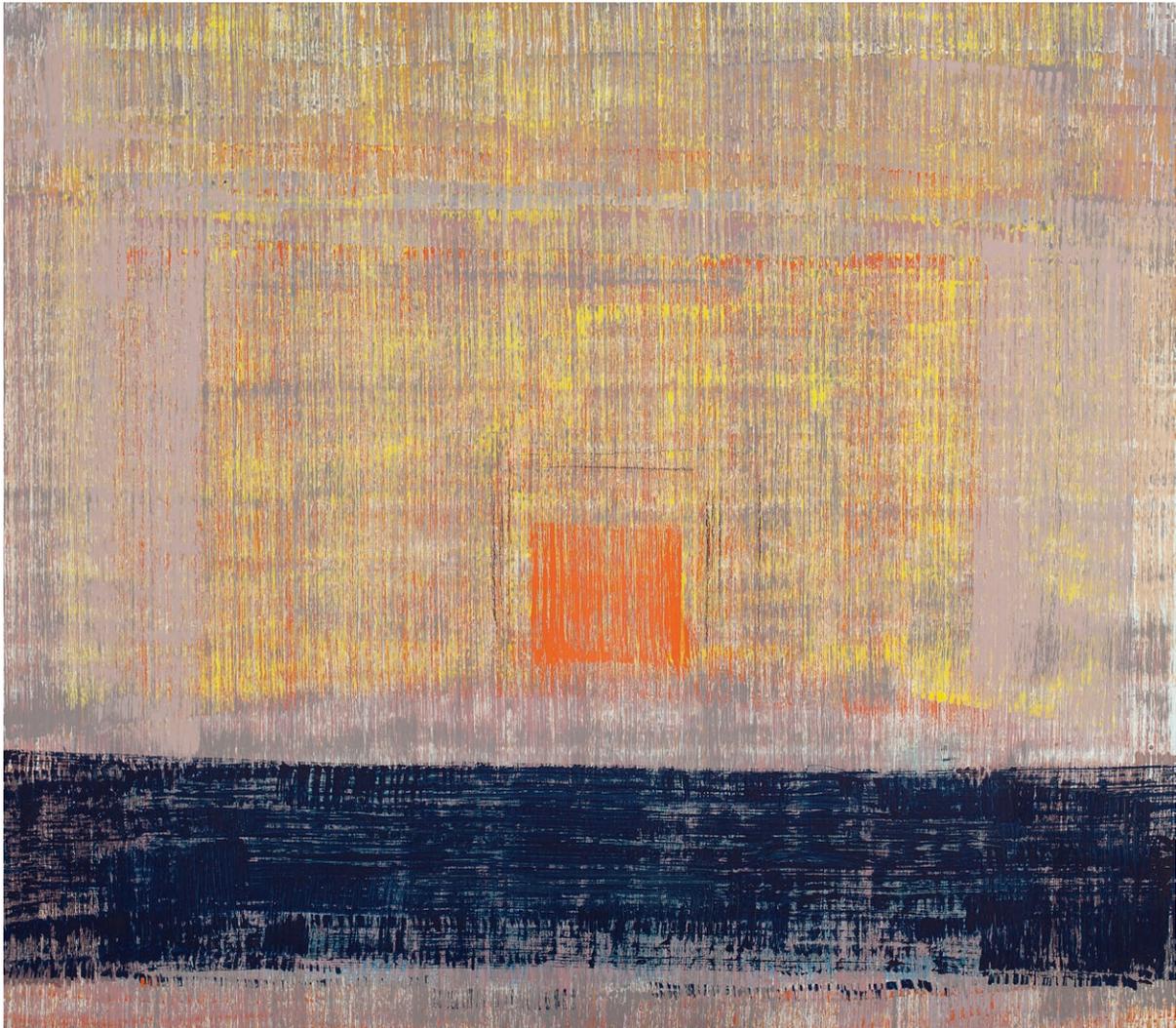
Zugleich erscheinen seine Gemälde „als Ort einer Konfiguration von Energie“ (BOEHM 2007, S.71). Doch was genau bedeutet das? Es ist zunächst

„Klocksin“
55 | 58 | 180 | 181

„Graue Meisterstücke“
85 | 86 | 197

„Modell Civilisation“
14 | 16 | 59 | 61 | 137
184 | 192 | 193

„Cyborgs“
48 | 60 | 126 | 197



Das Luftschloss 2002
Klocksinn [5/9], 200 × 231 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand



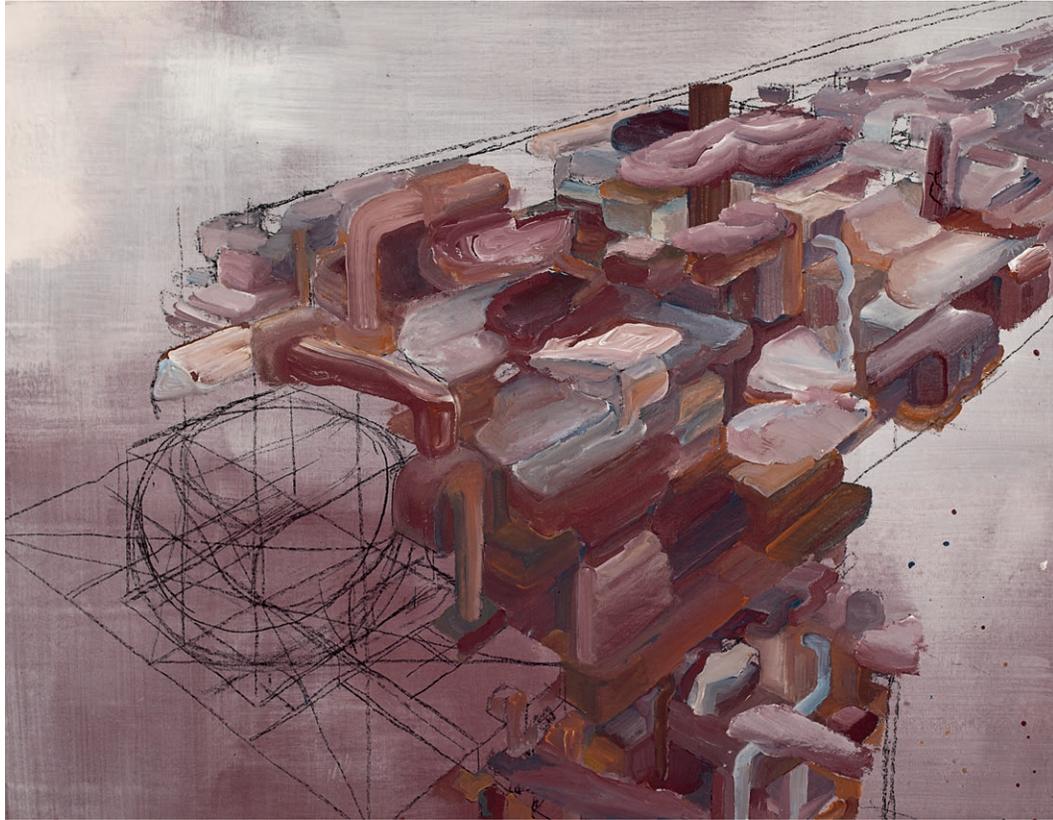
Schädelgerüst 2002





Purple haze 2002

Klocksinn [3/9], 200 × 220 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Jute



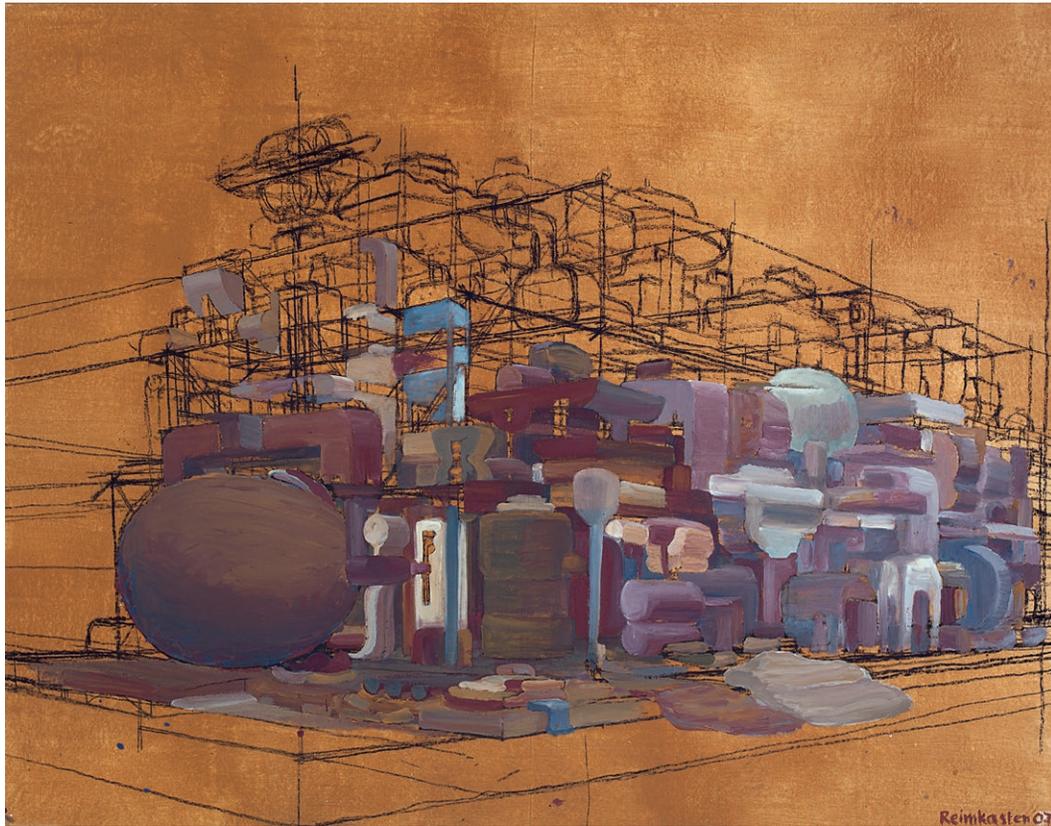
Menschmaschine 2007

Modell Civilisation [7/14], 135 × 175 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand



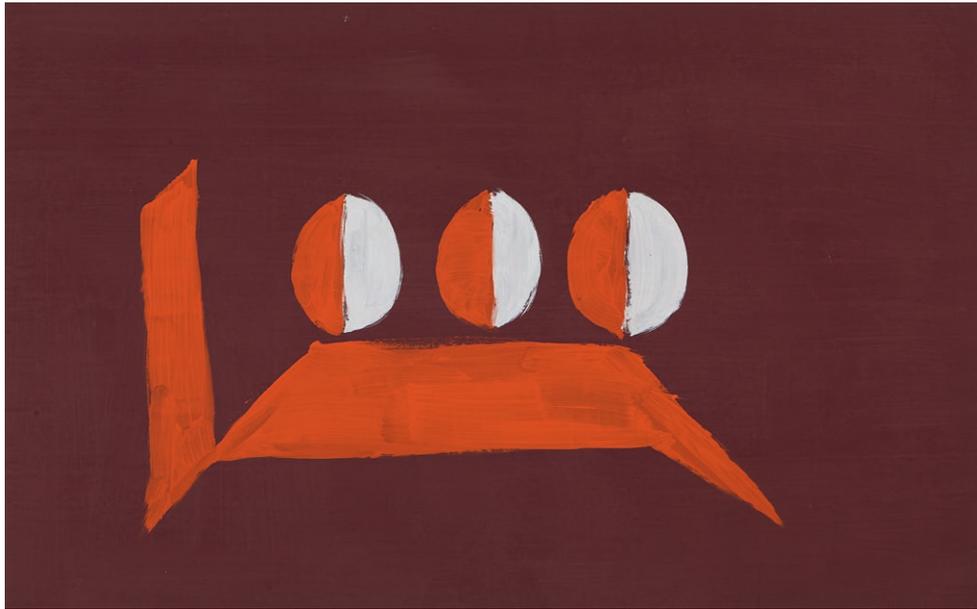
Die Spezialisten 2008

Cyborgs [3/5], 110 × 160 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand

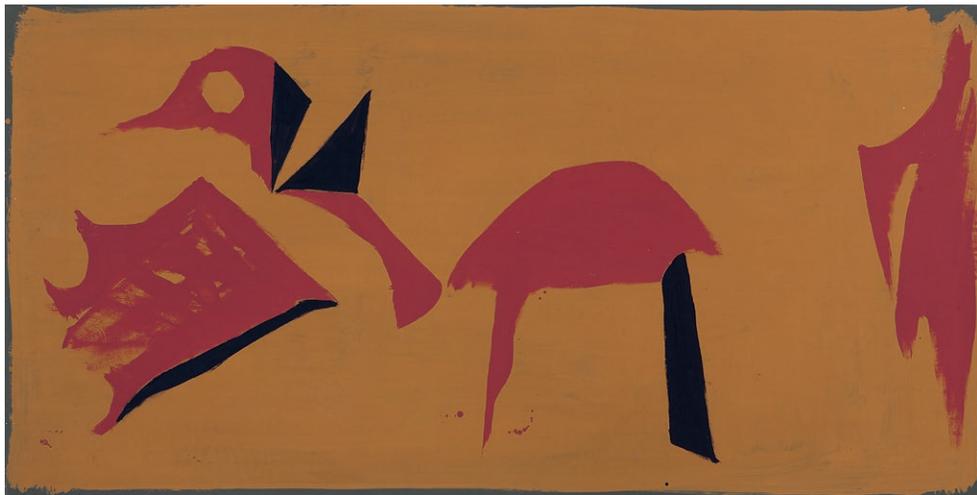


Die Umarmung 2007

Modell Civilisation [6/14], 135 × 175 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand



Versuchsanordnung 2010
Japanische Puppen [5/8], 135 × 220 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand



Feldforschung 2011
Figur [3/13], 120 × 240 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand

die im jeweiligen Schaffensprozess freigesetzte Kraft, die auf der Leinwand ihre Spuren hinterlässt, ob als ungebremsste Eruption der Farbe wie in „Purple haze“ (2002), als radiale Lichtstrahlen in „Schnee“ (2007) oder als erahnbarer Tierkörper in „Feldforschung“ (2011). Das ist verdichtete physische und psychische Energie, die vergleichbar einer Naturgewalt in der Materialität der Farbe ihre Spuren hinterlassen hat, die vom Bildträger festgehalten und für die Dauer bewahrt werden wie ein biologisches oder archäologisches Präparat. In Anlehnung an den französischen Philosophen Jacques Derrida, der die gesamte gesellschaftliche Zeichenproduktion mit dem Hinterlassen von Spuren verglichen hat, kann man formulieren: „Wie das Tier, das eine Spur hinterlassen hat, aber schon nicht mehr da ist, wenn wir die Spur wahrnehmen“ (DERRIDA 1983, S. 24), so verweist jede malerische Geste auf einen Schöpfungsvorgang, der sich in einer anderen Zeit ereignet hat, den das Bild in seiner ganzen Materialität bezeugt und wie ein Relikt bewahrt.

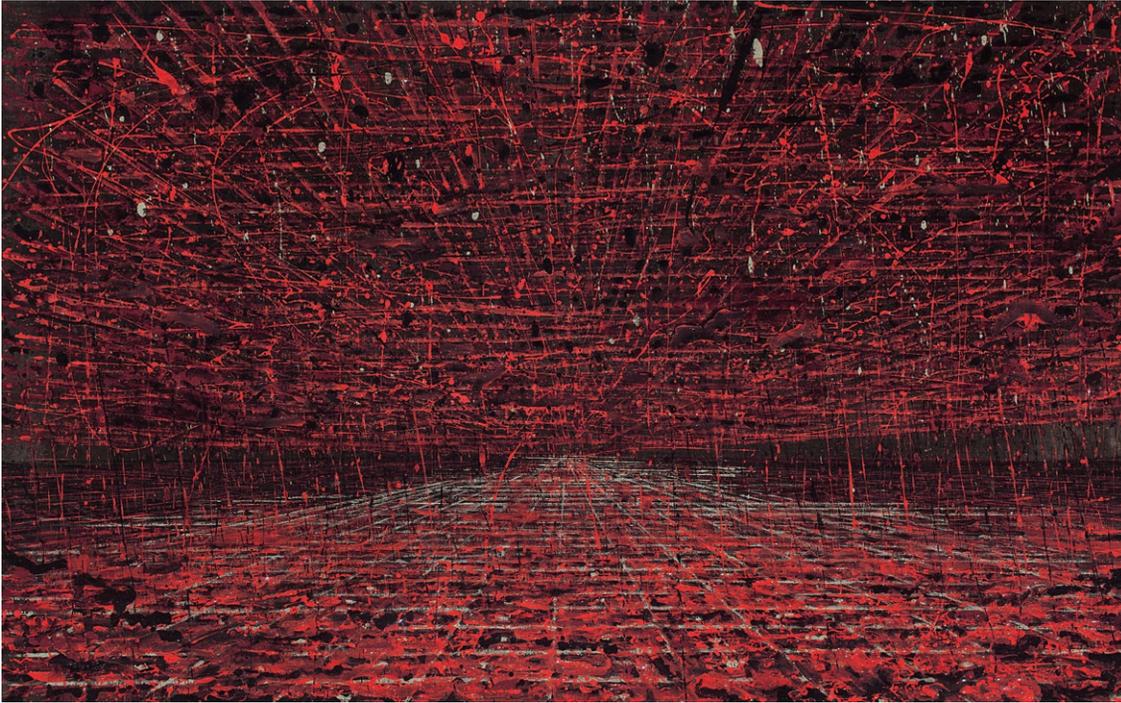
Die Spur ist somit auch Verweis auf den Körper, der sie einst erzeugt hat, auf einen Moment der authentischen Manifestation psychischer und geistiger Kräfte. Man kann die mit der Farbe und in der Farbe eingeschriebene Spur daher auch als eine Schrift des Körpers lesen, als eine im wörtlichen Sinn leibhaftige Malerei. In ihr manifestieren sich Zeichen, die über das abbildhaft und symbolisch Formulierbare hinausreichen. Vergleichbar mit dem Schreien und Stammeln, das Antonin Artaud im Jahr 1946 in einem Radiofeature von sich gab, repräsentieren bei Reimkasten die nur losen Strukturen und die nicht mehr deutbaren Formen der Farbe jene pure, ungezähmte Kraft, die als natürliche oder kosmische Konstante sich an spezifischen Orten des Lebens, also in Körpern entlädt. Bei Artaud war es das Non-Verbale, das im Verbalen aufschien und das über die Grenze der konventionellen Sprache hinausstrebte. Bei Reimkasten ist es – und dies durchaus in Anlehnung an informelle Malerei – das Non-Ikonische, das sich im Bild zeigt und mit eruptivem Drang die Grenzen des Bildes überwindet. Das ist eine Malerei als dynamisch sich entfaltendes Ereignis. Wie ein Seismograf zeigt sie die Logik der Kräfte und Intensitäten an, die im Künstler, und das heißt im weitesten Sinne im Menschen, ihre vitale Wirkung entfesseln.

Reimkastens Gemälde lassen sich aber nicht nur als Konfigurationen von Energie beschreiben, sondern ebenso als ein verdeckter, sich in den

„Purple Haze“ 58 | 180

„Schnee“ 65 | 190

„Feldforschung“ 62 | 206



Regen 2007

Anfänge [1/3], 170 × 280 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand

„Tzolkin“

8 | 56 | 68 | 74

102 | 104 | 110 | 111 | 112 | 114

182 | 183 | 186 | 187 | 188

„Regen“ 64 | 190

„Schnee“ 65 | 190

„Gras“ Umschlag | 120 | 122 | 190

malerischen Strukturen und Formen entfaltender Symbolismus. Was hier auffällt, sind zwei extreme Prinzipien, die dialektisch miteinander in Beziehung stehen. Es sind dies kompositorische Zustände von Ordnung und Chaos. In der Themengruppe der Gemälde zum „Tzolkin“ (seit 2003), aber auch in den Bildern „Schnee“, „Gras“ und „Regen“ (2007), liegt über dem diffusen Flächengrund des Bildes die geordnete Rasterstruktur eines zentralperspektivisch konstruierten Raumes. Genau genommen hat man das Gefühl, als würde sich die jeweils luzide wirkende Raummatrix in der ursprünglichen Raumlosigkeit des Farbgrundes entfalten bzw. in sie einfallen. Man meint hier, einer Entstehung von Raum beizuwohnen, dessen bestechende Regelmäßigkeit auf eine absolute Logik und damit auf einen ausgesprochen geistig-rationalen Vorgang verweist. Was hier im Bild trotz



Schnee 2007

Anfänge [2/3], 170 × 280 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand

aller Abstraktheit in der Formwahl dargestellt wird – fast möchte man wegen der immanenten Zeitlichkeit „erzählt wird“ sagen –, ist nichts weniger als die Erschaffung des Kosmos aus dem Nichts durch die Kraft des Geistes. So verbinden sich auf der bildsyntaktischen Ebene gestisch-informelle Strukturen mit linear-konstruktiven Formen und eröffnen damit der Bildsemantik ein subtiles Ausdruckspotenzial, das weder abbildhaft noch symbolisch zu nennen ist, sondern in poetischer Weise aus der Prozessualität des Mal-Aktes und der Metaphorik der Komposition den Bildsinn selbst wie einen Schöpfungsfunken springen lässt.

In ähnlicher Weise sind auch die expressiv-informellen Strukturen der Serie „Klocksinn“ mehr als nur Spuren des Arbeitsprozesses und der in ihm waltenden Gestaltungskräfte. Das radikale Auflösen der kompositorischen

„Klocksinn“
55 | 58 | 180 | 181

Ordnung, der Verzicht auf jede Art von Bildfigur mögen zwar an Pollocks all-over structures erinnern, aber bei Reimkasten stehen sie nicht im Dienst einer kunstimmanenten Reflexion, mit der die Malerei von ihrer sinnerzeugenden Mission erlöst werden soll. Vielmehr scheint genau das Gegenteil der Fall zu sein: Er nutzt die vor fünf Jahrzehnten von jeder Art repräsentativer Bedeutung befreite malerische Geste, um deren Sinnpotenzial zu ergründen. Es ist das Rauschen und Knistern der puren Energien, das Grollen und Tosen ungeformter, doch formbereiter Kräfte, die im dichten Gewebe der Farblinien und im Fluss des teils zähen Farbbreis pulsieren und wabern wie eine unstrukturierte Ursubstanz. Diese Gemälde scheinen in der Unmittelbarkeit und Ungeformtheit ihrer farbigen Gesten einen – wie Gilles Deleuze einmal über Gemälde von Francis Bacon bemerkte – „Luftzug vom Chaos her eindringen zu lassen“ (DELEUZE 1982).

Es ist dies aber keine ikonische Repräsentation des Chaos, aus dem sich im Glauben der verschiedenen Weltreligionen die Ordnung des Kosmos aufgebaut hat, sondern eine direkte Arbeit mit den chaotischen, im menschlichen Subjekt waltenden Kräften selbst, die im Bild ihre Spuren hinterlassen haben und die man als Präsenz des universellen, jeden Ort des Kosmos durchdringenden Prinzips Chaos bezeichnen kann. Dieses Urprinzip stand nicht nur am Anfang der Schöpfung, im Moment des Big Bang, sondern steht zu jeder Art von Ordnung in einem dialektischen Verhältnis. Es repräsentiert die sowohl schaffenden als auch zerstörenden Kräfte und ist daher jedem Lebens- und Formungsprozess immanent. Genau genommen ist es auch nicht direkt zu fassen, weil es sich nur als Formung manifestiert, das heißt als Zustand von Ordnung.

Man kann Reimkastens Malerei als Versuche deuten, derartige komplexe Zusammenhänge im künstlerischen Schöpfungsprozess zu verstehen und für Betrachter anschaulich werden zu lassen. Grundlage dafür ist eine Verknüpfung von Handlung, Wahrnehmung und Erkenntnisfähigkeit, die Immanuel Kant in der „Kritik der reinen Vernunft“ als Apprehension bezeichnet hat. Apprehension (von lat. *apprehendere* – ergreifen, erfassen) ist das Wahrnehmen einer Wahrnehmung bzw. einer Handlung und dient als notwendige Vorstufe einer Erkenntnis. „Die Einbildungskraft soll nämlich das Mannigfaltige der Anschauung in ein Bild bringen; vorher muss sie also die Eindrücke in ihre Tätigkeit aufnehmen, d. i. apprehendieren.“ (KANT 1990) Apprehension glich noch für Dürer dem „Herausreißen“ der Naturgesetze

durch detailgenaues zeichnerisches Studium der Umwelt; sie bezog sich auf die sichtbaren Dinge in ihrer Materialität. Bei Reimkasten könnte man eher von einem Studium der im Menschen und in der Natur sich manifestierenden Kräfte und Energien sprechen, also vom Sichtbarmachen ansonsten unsichtbarer Zusammenhänge. Im malerischen Prozess dient das Bild als Spiegel des Subjekts im Sinne einer materialisierten Subjekterfahrung. Dabei entspricht das Subjekt einem Schauplatz der Welt, der Natur, ja des Kosmos. Es ist ein Holon (von griech. ὅλος, *hólos* und ὄν, *on* „ganzes Seiendes“), also ein Teil, in dem die Wirkungs- und Strukturprinzipien der Ganzheit vollständig enthalten sind (WILBER 1996, S.36–42). In diesem Sinne ist Malerei hier mit einem ästhetischen Instrument vergleichbar, das von der Selbsterforschung zur Welterforschung führt. Diese Erweiterung der künstlerischen Erfahrung in Reimkastens Gesamtwerk wird besonders deutlich in den verschiedenen Arbeiten zum Thema „Tzolkin“.

„Tzolkin“

8 | 56 | 68 | 74

102 | 104 | 110 | 111 | 112 | 114

182 | 183 | 186 | 187 | 188

Malerei als Zeitforschung

Die Zeit ist die einzige der Transzendentalien des humanen Lebens, der sich keine Weltanschauung, auch nicht der wissenschaftliche Rationalismus, verschließen kann. Mit einer Art absoluter Gewissheit ist uns bewusst, dass es Zeit gibt, obwohl der Mensch kein spezifisches Sensorium, kein Wahrnehmungsorgan für Zeit besitzt. Auf das Vorhandensein von Zeit können wir nur durch Auswertung von Sinnesdaten schlussfolgern; wir können Zeit begreifen, aber nicht ergreifen. Zeit besitzt selbst für den abgebrühtesten Materialisten eine metaphysische Qualität, nicht zuletzt, weil sie von der Endlichkeit des eigenen Lebens kündigt, während zugleich die absolute Zeit als unendlich vorausgesetzt werden kann.

Zeitforschung ist Thema der Naturwissenschaften, insbesondere der Physik und der Kosmologie, ebenso der Philosophie und der Theologie. Für Reimkasten ist sie das zentrale Anliegen der Kunst. Zeit zu verstehen – und das heißt, mit ästhetischen Mitteln zu begreifen – kann für das ganze Œuvre als die treibende Kraft bezeichnet werden, für die er verschiedene Medien, darunter Zeichnung, textile Bilder, Malerei, aber ebenso Teile seiner Kunst-am-Bau-Projekte nutzt. Ausgangspunkt dieser Zeitforschung sind



Heute 2003

Tzolkin [6/17], 140 × 280 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand

für ihn die verschiedenen Kalender der altamerikanischen Hochkulturen Mittelamerikas. Diese faszinieren ihn nicht wegen ihres exotischen, von esoterischen Geheimnissen eingehüllten Charakters, sondern wegen der großen Präzision, mit der ohne die Nutzung elektronischer Messgeräte und Computer beispielsweise planetarische Zyklen von 26 000 Jahren genauestens berechnet wurden und mit Zeiträumen im Bereich von 32 Millionen Jahren operiert wurde. Während in den Naturwissenschaften mit analogen Modellen, die die jeweiligen Sachverhalte abbildhaft darstellen, oder mit heuristischen Modellen, die ohne Ähnlichkeit auskommen, dafür aber einen hohen Abstraktionsgrad besitzen, gearbeitet wird, entwickelt Reimkasten in den verschiedensten Medien ästhetische Modelle der Zeit, die beide Ebenen verbinden. (ausführlich PENZEL 2012).

Anders als in den textilen Bildern, in denen er mathematische Algorithmen in Ornamente transformiert, kombiniert er in den verschiedenen Gemälden



Schöne Linie 2011

Horizonte [1/7], 130 × 240 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle, Kreide auf Leinwand

zum Thema Maya-Kalender („Tzolkin“) eine fast monochrome, dabei expressiv vorgetragene Flächenmalerei mit zeichnerisch linearen Rastern, die ihre Konstruktionsprinzipien den in der Renaissance entwickelten Verfahren der Raumkonstruktion mittels Zentral- und Zweipunktperspektive verdanken, wie beispielsweise in den Gemälden „2003.09.20.13.01“, „Matrix“ oder „Heute“ von 2003 sowie „Roter Himmel“, „Schöne Linie“, „Adler“ oder „Formation hexagonal“ von 2011. Die monochrom eingesetzte Farbe mag dabei den diffusen, ja obskuren Charakter des letztlich nicht zu erfassenden Phänomens Zeit repräsentieren, also ihre alles einschließende, sich jeder Logik entziehende Absolutheit, für die es keine Worte und keine Formeln geben kann. Die Farbe bezeichnet hier – obwohl dies paradox ist – das Unbezeichenbare, von dem wir nur ein Gefühl, eine gleichwohl beängstigende wie erhabene Ahnung haben können. Sie ist die Repräsentation einer Idee des absoluten Seins der Zeit, das zugleich das Nichtsein – und zwar das absolute – als

„2003.09.20.13.01“ 183

„Matrix“ 183

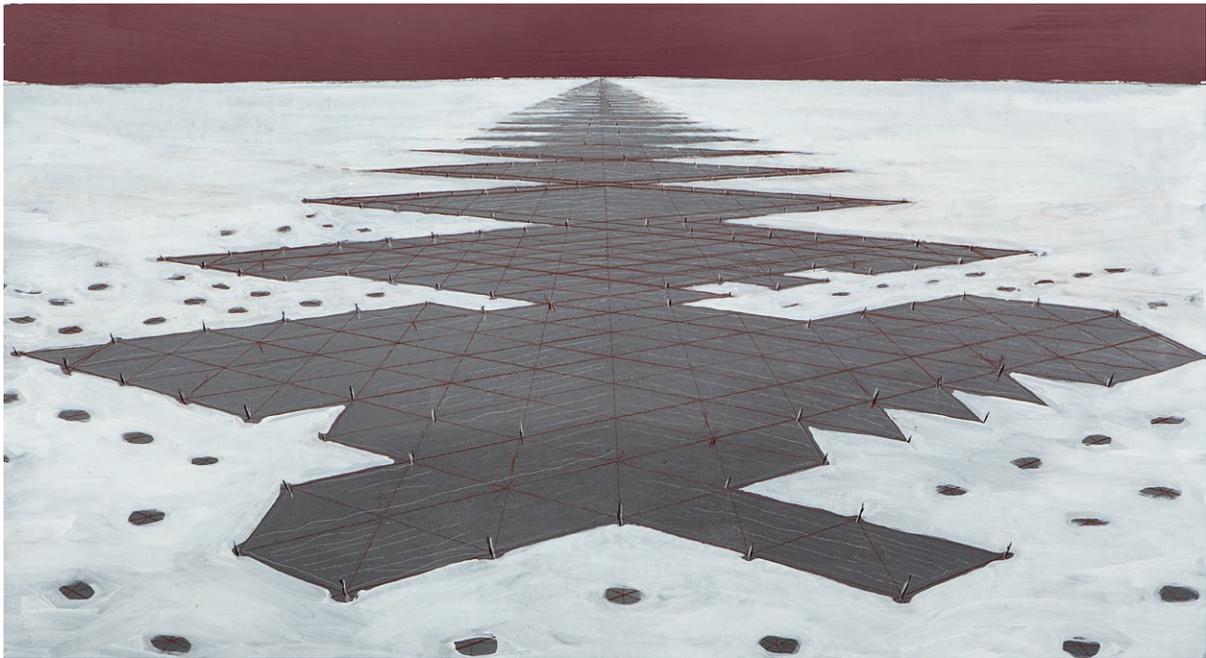
„Heute“ 68 | 183

„Roter Himmel“ 208

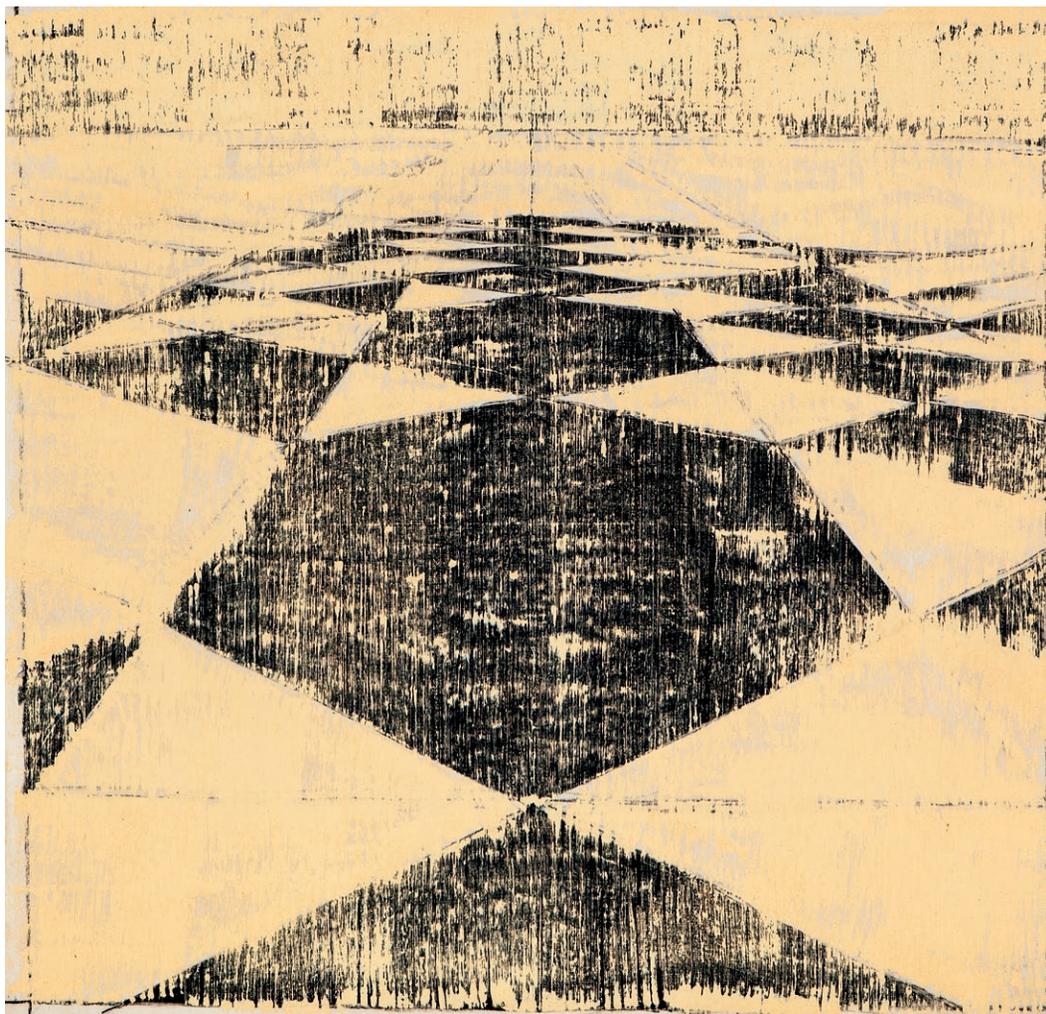
„Schöne Linie“ 69 | 208

„Adler“ 70 | 208

„Formation hexagonal“ 71 | 210



Adler 2011
Horizonte [5/7], 130 × 240 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Röteln auf Leinwand



Formation hexagonal 2011

Gewebte Bilder [11/25], 180 × 190 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand

eine dunkle Ahnung mitschwingen lässt. In den Gemälden wird ein Rot-Ton zum Orange und somit zum Eindruck eines alles erfassenden Feuers gesteigert, das an jenes Schöpfungsglühen erinnert, das sich uns nur aus der Mythologie erschließt und von dem die Naturwissenschaften manchmal ein fernes Nachbild einfangen. Diese intensive Farbe ist weder räumlich strukturiert noch entspricht sie einer selbstreferentiellen Oberflächenbeschichtung. Genau genommen schwingt sie zwischen diesen beiden Extremen hin und her und ist in erster Linie ein visuelles Ereignis größter Intensität – ein Zustand der Energie, eine sowohl belebende wie verzehrende Lichtfrequenz, mit der sich die Absolutheit der Zeit in einem Punkt der Gegenwart, in einem alles umfassenden JETZT verdichtet.

In dieses Farbereignis, das den Betrachter vollständig ergreift und in einen Zustand der Präsenz als der völligen Gegenwärtigkeit versetzt und das Barnett Newman oder Mark Rothko als ästhetische Wirkung schon ausgereicht hätte, fügt Reimkasten in den verschiedenen Gemälden perspektivische Gitternetze ein. Diese linearen Raumkonstruktionen, die zugleich an die Verbindung von Kett- und Schussfäden von Geweben erinnern, erscheinen mehr wie eine Ahnung, wie das Sichtbarwerden eines Gedankens, denn als eine greifbare Tatsache.

Man mag die perspektivischen Raumkonstruktionen als Analogie für das rein intellektuelle Erfassen der Zeit und damit für ihren transzendenten Charakter als Idee interpretieren. Tatsächlich zeigt sich – fast möchte man von Offenbart sprechen – hier aber ein kosmisches Prinzip, ein physikalisches Gesetz, nämlich dass die Zeit aufs Engste mit dem Raum verbunden ist, weil sich der Raum seit dem Big Bang in der Zeit entfaltet und sowohl zeitlich als auch räumlich unendlich differenziert. Der Raum ist dasjenige Medium, das wir mit dem Gesichts- und Tastsinn direkt erfahren und von dessen beobachtbaren Veränderungen wir auf das Vorhandensein von Zeit schließen. Raum ist, wie es der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp am Beispiel der italienischen Renaissancemalerei gezeigt hat, das zentrale Medium menschlicher Zeiterfahrung (KEMP 1996). Der Raum ist nicht ohne Zeit und umgekehrt die Zeit nicht ohne Raum existenzfähig. Raum entspricht einer Materialität der Zeit, während diese als immaterielle Dimension den Raum strukturiert.

In diesem Zusammenhang sind ebenso die verschiedenen Versuche von Reimkasten interessant, den Raum von der zweiten in die dritte, vierte

und weitere Dimensionen zu entwickeln. Das wird in den Gemälden „2003.09.20.13.01“ und „Heute“ durch vertikal sich erhebende Rasternetze gelöst, die wie unabhängig voneinander existierende Raum-Zeit-Schichten wirken, die man als Sinnbilder für Paralleluniversen lesen kann, wie sie seit Ende der 1980er-Jahre in der Physik unter dem Stichwort „Stringtheorie“ diskutiert werden (HAWKING 1990); auf diesen Bezug verweist direkt das Gemälde „Strings“ von 2005. Ebenso wirken die Pyramidendarstellungen in den Gemälden „Sonnenuhr für Benedict XVI.“ und „Sonne nach Mond“ von 2005 als Allegorien auf einen Dimensionswandel, der sich in der Zeit-Raum-Matrix ereignet.

Am stärksten wird diese Auseinandersetzung mit Wahrnehmungs- und Bewusstseinsweiterungen in dem Werkblock „Den Berg hinauf träumen“ von 2007 deutlich. Hier sind es fünf übereinander angeordnete Monumentalbilder, die jeweils Ausschnitte eines Zusammenhangs darstellen, der für den Betrachter in der Gesamtheit nicht zu erfassen ist. Der Blick bleibt hier jeweils an einem nahen oder fernen Detail, das für sich eine ganze Welt repräsentiert, hängen. So führt jeder Blickwechsel unwillkürlich zu einer Welterweiterung und vermittelt einen Dimensionswechsel von Wirklichkeit. Dies gelingt technisch allein durch das raffinierte Spiel mit der farbigen Flächenräumlichkeit und dem geometrischen Perspektivenraum, deren Kombination den Betrachterblick von der Fläche in die Höhe und das heißt, von der zweiten in die dritte Dimension führt. Dieser Schritt ist elementar – er dient hier als Modell für die Frage nach dem Verständnis höherer Dimensionen. Was heißt es, wenn wir heute die mehr als 20 Dimensionen verstehen wollen, mit denen in der Makrophysik mathematisch operiert wird? Was bedeutet dieses Wissen für die Erfahrung eines Subjekts, für sein Selbstempfinden, für seinen Weltzugang? Der Schlüssel liegt dabei nicht in den höheren, nicht mehr anschaulich darstellbaren, sondern in den niedrigeren, uns bekannten Dimensionen, die wir als abgesicherte Erfahrungsmodelle nutzen können. Möglicherweise entspricht jede der Dimensionen einem Holon, in dem die Informationen der anderen vollständig enthalten sind. Daher scheint es sinnvoll, die uns vertrauten vier Dimensionen erneut – und das heißt unter Umständen überhaupt erst richtig – zu verstehen. Reimkastens Malerei ist ein gleichsam praktikabler wie anschaulicher Weg für dieses forschende Ansinnen.

„2003.09.20.13.01“ 183

„Heute“ 68 | 183

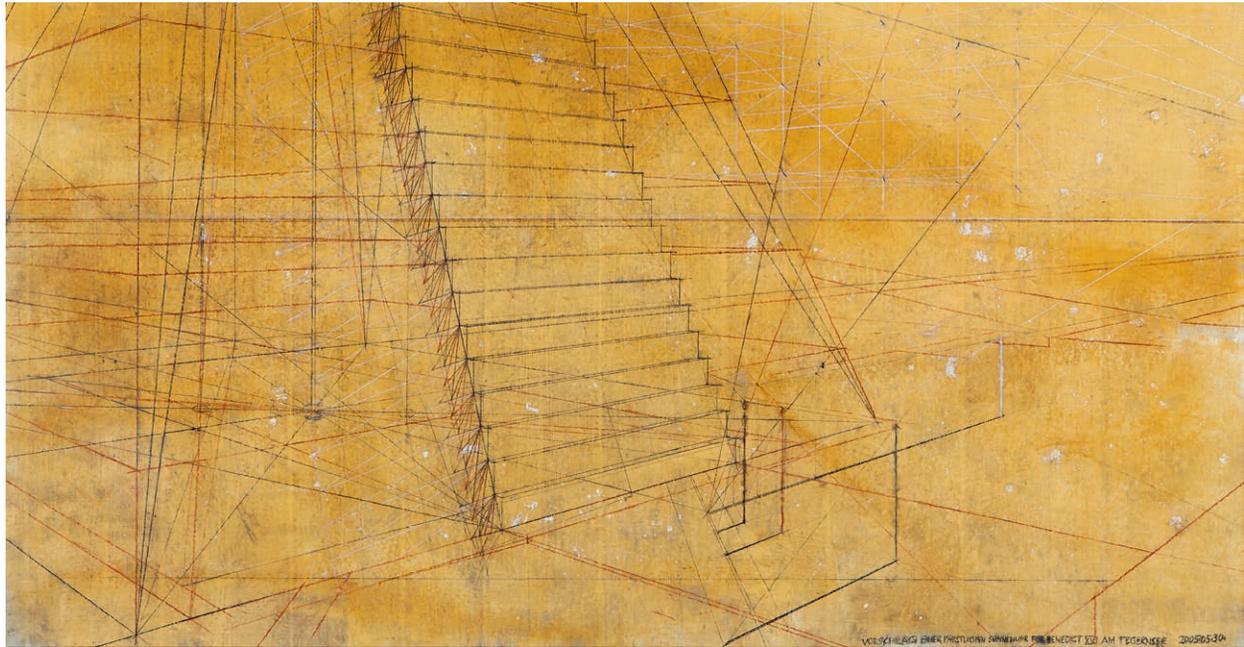
„Strings“ 187

„Sonnenuhr für Benedict XVI.“ 74 | 186

„Sonne nach Mond“ 186

„Den Berg hinauf träumen“

75 | 76 | 191



Sonnenuhr für Benedict XVI. 2005

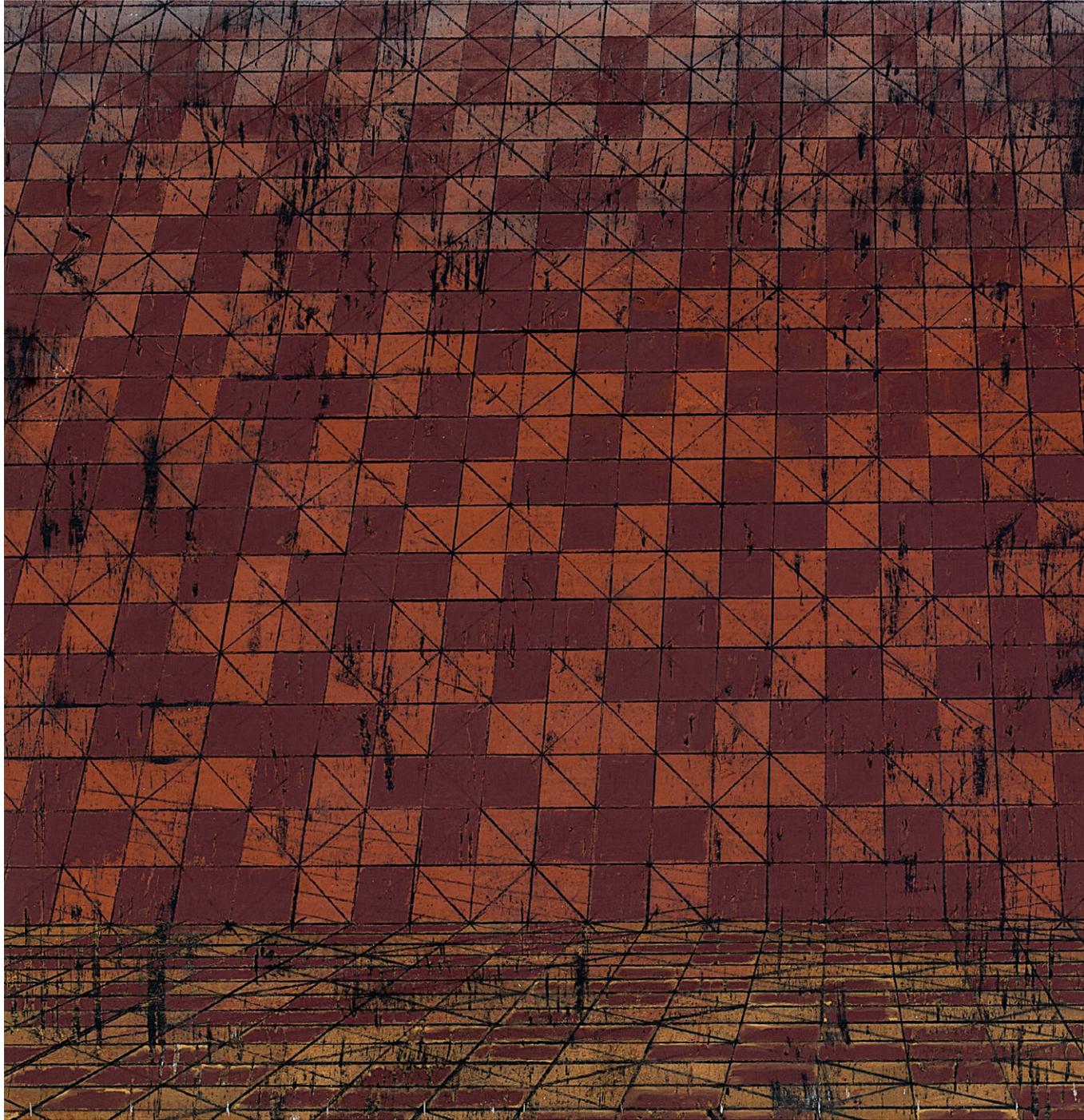


camino 2007

Den Berg hinauf träumen [3/5], 170 × 280 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand

Der Adler 2007

Den Berg hinauf träumen [2/5], 170 × 280 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand



busca 2007



Malerei als allegorische Deutung der Wirklichkeit

„Den Berg hinauf träumen“
75 | 76 | 191

In Reimkastens Malerei der apprehensiven Erkenntnisgewinnung finden sich aber auch eine ganze Reihe tradierter, auf neue Zusammenhänge übertragener Bildzeichen. Im Werkblock „Den Berg hinauf träumen“ ist es die symbolische Form des Kreuzes, das wie ein Grundmodul des ganzen Bildensembles eingesetzt wird und das hier wie ein magisches Zeichen auf jene universale Raumvorstellung hinweist, die für viele archaische Kulturen verbindlich war. Ob auf sibirischen Schamanentrommeln, in hinduistischen und buddhistischen Tempelbauten oder Ornamenten der Mayas vorkommend, vereint das Kreuz die horizontale Dimension, die aus den vier Himmelsrichtungen und vier Weltreichen als der irdischen Heimat der Menschen besteht, mit einer vertikalen Achse, die auf jene nur erahnbaren kosmischen Dimensionen hinweist, nämlich einerseits auf die lichtvolle Oberwelt der Götter, die eine geistig ordnende Sphäre repräsentiert, und andererseits auf die dunkle Unterwelt, in der die chaotischen, gleichsam formenden wie zerstörerischen Kräfte des Kosmos und der Natur ihren mythologischen Ursprung und ihren transzendentalen Ort haben. Das Kreuz wird von Reimkasten wie ein Holon gebraucht, das an jeder Stelle des Gemäldezyklus anwesend ist und damit die nicht verfügbare Einheit des Alls, das heißt die kosmische Gesamtordnung, wie eine universelle Matrix in jedes seiner Teile projiziert.

„Türme“ 50 | 79 | 196

Offensichtlich sucht Reimkasten mit seiner Malerei einen Standpunkt außerhalb des aktuellen Kunstdiskurses, der mit den Mitteln des kritischen Rationalismus jede transzendente Fragestellung und jede metaphysische Spekulation machtvoll unterdrückt. Es ist dies aber auch ein Standpunkt weitab vom Dauerrauschen der von den Massenmedien aufgeheizten tagesaktuellen Ereignisse. Vielmehr geht es um die Frage nach dem über das rein Temporäre hinausweisende Wesen von Dingen und Menschen, von natürlicher und kosmischer Welt. Dabei spielt der Rückgriff auf archetypische Symbole für ihn eine wichtige Rolle. So kann man seine aus allerlei Zivilisationstechnik wild zusammengestapelten Türme „Babel I bis IV“ von 2008/2009 als expressives Gleichnis für die ohne Selbstbeschränkung und ohne ethische Rücksicht sich entfaltende Fortschrittsutopie lesen, die sowohl die menschliche Kultur als auch deren natürliche Grundlagen der Geosphäre aufs Schwerste bedroht



Babel III 2009

Türme [3/4], 160 × 110 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand



Hector 2011

Figur [13/13], 140 × 150 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand



Spuren 2011
Figur [1/13], 170 × 120 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand

„Modell Civilisation“
14 | 16 | 59 | 61 | 137
184 | 192 | 193

„Cyborgs“
48 | 60 | 126 | 197

und einen human verursachten Kataklysmus zu einem realistischen Zukunftsszenarium werden lässt. Reimkastens dunkle Türme, die dem alttestamentlichen Gleichnis auf die menschliche Hybris ihren Impuls verdanken, wirken wie machtvolle Sinnbilder des Anthropozän, also jenes Erdzeitalters, in dem die Menschen sich zur stärksten, die Erde in ihrem gesamten Erscheinungsbild verändernden Kraft entwickelt haben. Dies trifft ebenso auf die bedrohlichen, gigantischen Retorten gleichenden Fabrikanlagen der Serie „Modell Civilisation“ von 2007 zu. Die Hightech-Fabrik entspricht heute einem Äquivalent des archaischen Tempels – sie ist das geistige Zentrum der Kultur. Zwar wird hier keine Verbindung zu den himmlischen Göttern mehr gesucht, dafür aber ein anthropozentrisches Weltbild praktiziert, das es dem Menschen qua Selbstermächtigung erlaubt, in den Bauplan der Schöpfung einzugreifen. Hier entstehen die Lebensformen der Zukunft, jene gleichsam hilflos wie bedrohlich wirkenden Maschinenwesen, wie sie Reimkasten in der Serie „Cyborgs“ 2008 als expressives Nachbild von allerlei Science-Fiction-Fantasien festgehalten hat.

Die allegorische Form des Lebensbezuges erlaubt es Reimkasten, nach jenen verbindenden Strukturelementen innerhalb des kollektiven Gegenwartsbewusstseins zu fragen, wie sie in früheren Zeiten mit dem Begriff Mythos bezeichnet wurden. Im Gegensatz zur rational-deterministischen Form der Welterkenntnis ist der Mythos nur allegorisch, symbolisch oder metaphorisch auszudrücken – so Hans Blumenberg in seinem Werk „Arbeit am Mythos“ von 1979.

In Reimkastens Gemälden werden die Fortschrittsutopien der Aufklärung und der wissenschaftliche Rationalismus der Moderne selbst als mythologische Projekte dargestellt, die Teil des allgemeinen Mythenrepertoires der heutigen Menschheit sind. Es geht hier also weniger um eine Re-Mythologisierung der Welt als vielmehr um die Sichtbarmachung von Mythologem im aktuellen Denken. „Der Mythos ist die Matrix des Weltbildes“ – so Norbert Bolz in „Eine kurze Geschichte des Scheins“. In diesem Sinne bringt Reimkasten auf seinen Leinwänden jene symbolischen Figuren zum Tanzen, die wie ungreifbare Schattengeister die Vernunft des rationalen Zeitalters mit Irrationalität durchdringen, die jeden noch so human gemeinten Fortschrittsgedanken immer wieder zu lebensbedrohlicher Destruktion umschlagen lassen.

So wundert es auch nicht, dass in den Serien mit dem Titel „Japanische Puppen“ (2010) und „Figur“ (2011) abstrakte Formen, die wie gestische Chiffren über dem Flächengrund zu schweben scheinen, Helden und Götter der antiken Mythologie heraufbeschworen werden, darunter „Achill“ und „Hector“, „Mars“ und „Hermes“, aber genauso auch „Schutzgott A“ sowie „Schutzgott B“ von 2012. Diese Gemälde nutzen die ungegenständlichen Formen als Projektionsfläche eines humanistischen Wissens, das noch im letzten Jahrhundert weit verbreitet war und als Deutungsangebot alltäglichen Handlungen unterlegt werden konnte. So geht C. G. Jungs kollektivpsychologische Symbollehre von Archetypen aus, also wiederkehrenden sozialen Handlungsmustern, die durch mythologisches Denken seit der Antike im westlichen Denken tradiert wurden. Derartige Archetypen scheinen mit der Wirkungsmacht einer Naturgewalt das gesellschaftliche und individuelle Leben zu bestimmen, obwohl sie wie Geister gestaltlos bleiben, sich so jeder rationalen Bestimmung entziehen und letztlich nicht zu fassen sind. Dieses luzide Wesen der archetypischen Figuren, das in seiner Wirkung zugleich obskur ist, thematisiert Reimkasten auf seinen neueren Gemälden wie ein Geisterbeschwörer, der Mächte herbeiruft, deren Existenz letztlich ungewiss bleibt.

„Japanische Puppen“ 204 | 205

„Figur“ 206 | 207

„Hector“ 80 | 207

„Achill“ 140 | 207

„Hermes“ 141 | 204

„Schutzgötter“ 211

Malerei als Ritual

Die Thematik, aber ebenso die Farben der Gemäldeserien „Japanische Puppen“, „Figur“ und „Schutzgötter“ liegen im Grenzgebiet zwischen Helligkeit und Dunkelheit. Die sich aus der Finsternis von tiefem Schwarz, gebrannter Siena, grüner Erde und Caput Mortuum herauslösende Figurenwelt zeigt als eine vage Ahnung mythologisches Gespinnst, das hier wie auf einem archäologischen Grabungsfeld aus der staubtrockenen Erde herausgeschabt wirkt und aus der Tiefe der Zeit aufzutauchen scheint. Man kann diese in gedämpfter, teils dunkler Farbigkeit gehaltenen Serien auch als Allegorien auf die Malerei, ja auf die Kunst im Allgemeinen lesen. Hier wird ein Sinn ahnbar, den man niemals klar fassen kann, der aber für das geistige und soziale Überleben von Menschen unentbehrlich ist, vielleicht gerade weil er unfassbar ist.

„Japanische Puppen“

62 | 141 | 142 | 144

204 | 205

„Figur“ 62 | 80 | 81 | 127

140 | 155 | 206 | 207

„Schutzgötter“ 211

In seiner unnachahmlich poetischen Sprache bezeichnete Martin Heidegger die Kunst als einen „Streitplatz von Lichtung und Verbergung“ (HEIDEGGER 1977). Nur indem sich die Dunkelheit lichtet, indem aus dem Verborgenen etwas entborgen wird, zeigt sich einem Wetterleuchten gleich für einen Moment ein wahrer Zusammenhang, der aber nur Wahrheit sein kann, weil ihn die Dunkelheit des allumfassenden Seins gleich wieder an sich reißt.

Eine derartige Prozessualität der ästhetischen Erkenntnis ist für fast alle Gemälde Reimkastens konstitutiv. Die Einsichten, die diese Bilder ermöglichen, werden nie mit Deutlichkeit ausgesprochen, sondern wirken so, als befänden sie sich noch im Erscheinen, als wären sie gerade im Entstehen oder in jenem spannungsvoll aufgeladenen Moment, der jeder Schöpfung vorausgeht. Die Bilder gleichen einem plötzlichen Riss in einer dunklen Wolkendecke, durch den für einen Augenblick ein unerwartetes Licht die Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Dieses Changieren zwischen Entbergen und Verbergen, das seinen produktionsästhetischen Ursprung in dem dialektischen Verhältnis von Abstraktion und Figuration hat, verleiht den Gemälden einen beschwörenden Charakter – als würde hier etwas herbeigerufen, das sich nur am Rand der Dunkelheit als der Grenze des Sichtbaren zeigen kann, das ahnbar, aber unausgesprochen bleibt, weil sein Ursprung jenseits der rationalen Logik im Reich der Wahrnehmung, Empfindung und der Intuition verortet ist, der von der Sprache nicht mehr angemessen erfasst, dennoch aber beobachtet werden kann.

„Graue Meisterstücke“
85 | 86 | 197

Das verdeutlichen aufs Eindrücklichste die Gemälde der „Grauen Meisterstücke“, deren Grautöne einen derartigen Nuancenreichtum besitzen, das man ihn als intensive Farbigkeit erlebt, für die jede Art von Begriffen fehlen und selbst Metaphern nur hilflose Werkzeuge der ästhetischen Erfahrung sind. Diesen auf Leinwand fixierten Tatsachen kann man nur ins Auge sehen, sie aber nicht sprachlich domestizieren.

Reimkasten scheint im bildnerischen Prozess die elementaren Kräfte, die in Mensch und Natur gleichermaßen wirken, zu konzentrieren und im Medium der Farbe sichtbar werden zu lassen. Es sind dies einerseits die emphatisch intuitiv erfahrbaren Vitalkräfte und andererseits die geistig-rational steuerbaren Formungskräfte, deren Zusammenwirken überhaupt erst einen schöpferischen Prozess und damit ein Werk ermöglicht. Diese Elementarkräfte bedingen nicht nur die einzelnen Bilder, vielmehr



Graues Meisterstück – Architektur 2008

Graue Meisterstücke [1/2], 180 × 70 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand



Graues Meisterstück – Stilleben 2008

Graue Meisterstücke [2/2], 70 × 180 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand

„Frauen“ 87 | 88 | 201
„Figur“ 62 | 80 | 81 | 127
140 | 155 | 206 | 207

werden sie selbst als Bild sichtbar. Aus dem metaphysischen Raum hervortretend, erlangen sie eine physische Präsenz als Farbe und Form. Zum Teil kommen sie zur Aufführung wie in einem rituellen Akt. Das verdeutlichen besonders die neueren Bildserien wie „Frauen“ von 2009 und „Figur“ von 2011. Die Frauen-Serie wirkt wie eine Huldigung des *eros* als dem alles durchdringenden und bestimmenden, alles antreibenden und in Form zwingenden Lebensprinzip schlechthin. Die „Frauen“ ähneln monströsen Wesen eines gleichwohl modernen, aber doch ganz fremd erscheinenden Fruchtbarkeitskultes, der jedoch wenig mit den sexuellen Obsessionen der von der aktuellen Bildindustrie aufgeheizten Gesellschaft zu tun hat, als dass sich hier in einem viel weiter reichenden Sinn sowohl in den Formen als auch den unbändigen Energien des Farbauftrages „das Schäumende, das Tobende des Lebens“, wie es Rainer Maria Rilke in einem Gedicht nannte, manifestiert. Diese Gemälde wirken wie zeitgemäße Heiligenbilder, die variationsreich dem Heiligsten, nämlich dem Leben selbst, gewidmet sind. Reimkastens



Zeitgenossin 2009
Frauen [3/6], 220 × 110 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand



Madame de Pompadoure 2009

Frauen [2/6], 220 × 110 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand

Malerei – und das meint hier den Malprozess und nicht so sehr das fertige Bild – kann man als einen rituellen Akt interpretieren, der eine vom Künstler exemplarisch für die Gemeinschaft vollzogene symbolische Huldigung und temporäre Vereinigung mit den universellen Prinzipien vollzieht. Kunst wird hier zu einem Versuch, aus der unüberschaubaren und unbegreiflichen Fülle des Lebens, die Essenz herauszulösen, das heißt, dasjenige sichtbar zu machen, was – so Reimkasten selbst – „uns heute noch heilig sein kann“.

Es sind dies die Lebenskräfte – in der Antike als *eros* bezeichnet –, für die wir heute keinen übergreifenden Begriff und keine kollektive Ge-Denkform mehr besitzen. Ihnen stand das Prinzip des *thanatos*, des Todes, gegenüber, dem dereinst mit gleicher Demut gehuldigt wurde. Kultbildartige Motive des Todes finden sich ebenso in Reimkastens Malerei der letzten Jahre, insbesondere in „Das große Tuch“ (2009), „Schädelgerüst“ (2002) und „Die Blume Tod“ (2011). Der Tod steht hier jedoch nicht so sehr für das individuelle Sterben als für ein universelles Prinzip; dieses ist nur als eine Einheit mit dem Leben vorstellbar. Wie auch in den älteren Serien zeigt sich hier wieder das dialektische Verhältnis der alles bestimmenden Kräfte in der Natur, ja in der Gesamtheit des Kosmos.

Einen vergleichbaren rituellen und beschwörenden Charakter besitzen auch die Gemälde „Hector“ und „Achill“ der Serie „Figur“ von 2011 sowie die beiden Bilder „Schutzgötter“ von 2012, die über den Helden wachen. Die Malerei gleicht hier einem Drama, bei dem Themen der antiken Mythologie wiederaufgeführt werden, nämlich der Widerstreit des gerechten, tugendhaften Kämpfers einerseits und des unerbittlichen, von Hass und Hybris getriebenen Kriegers andererseits. Diese bleiben zwar angesichts der abstrakt elementaren Formen der beiden Gemälde eher eine vage Ahnung, aber auch hier werden archetypische Handlungsmuster in Erinnerung gerufen, die heutige Kriege, alltägliches menschliches Zusammenleben und ebenso den künstlerischen Prozess bedingen. Die Themen der Helden und des Kampfes wirken so allgemeingültig und zeitlos wie die Formensprache der Malerei von Ulrich Reimkasten. Diese bemächtigt sich der in der kunstgeschichtlichen Tradition überlieferten Ausdrucksmöglichkeiten, um nicht so sehr das Aktuelle im Dasein der Menschen als vielmehr das zeitlos Menschliche sinnbildhaft zu begreifen. Humanes Dasein bestimmt sich zwar im Zusammenwirken von Gesellschaft, Natur und Kosmos, beruht aber auf gemeinsamen universellen Prinzipien. So kreuzt Reimkastens Malerei die

„Das große Tuch“ 37 | 38 | 39 | 203

„Schädelgerüst“ 56 | 182

„Die Blume Tod“ 127 | 206

„Hector“ 80 | 207

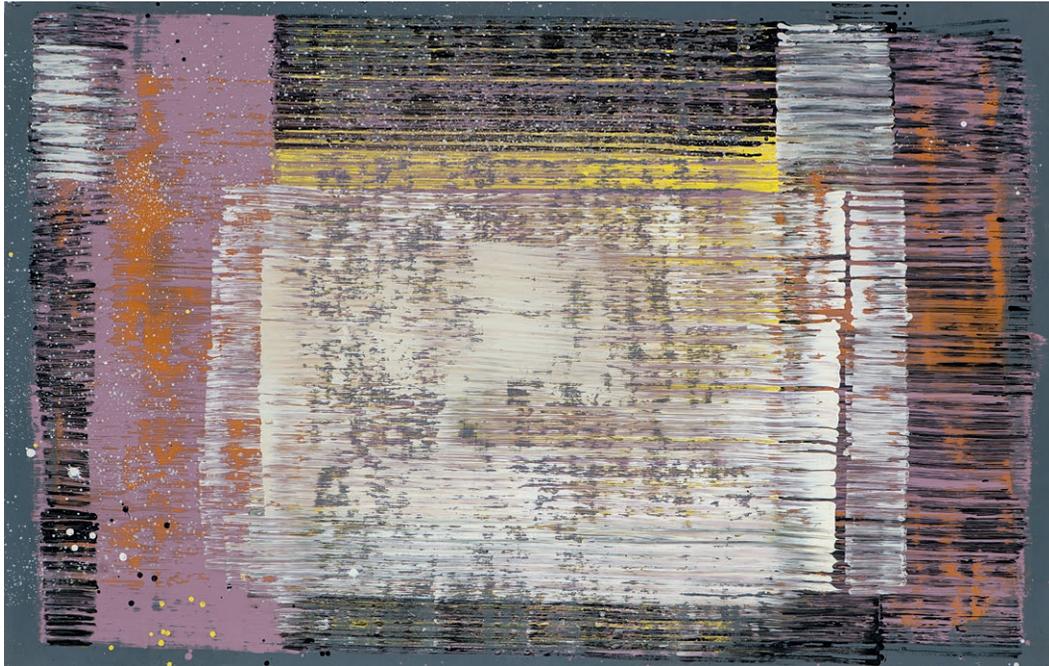
„Achill“ 140 | 207

„Schutzgötter“ 211

Grenze einer gemalten Anthropologie zur Kosmologie und erschließt einen in der Gegenwartskunst einzigartigen Darstellungsraum einer zeitgemäßen Mythologie in Bildform.

Dialog mit dem eigenen Werk

Wenn man Gerhard Richter wegen drei oder vier Malstilen, die dessen Œuvre in den letzten Jahrzehnten bestimmen, schon als einen hybriden Künstler bezeichnet, so gleicht Ulrich Reimkasten mit seinem permanenten Wechsel der Malweise und der bildkonstituierenden Gestaltungstechniken einem Chamäleon, was in der neueren Kunstgeschichte allenfalls im vielschichtigen, sich spielerisch wandelnden Werk von Pablo Picasso einen angemessenen Vergleich findet. Reimkastens kontinuierliche Stilwechsel sind jedoch nicht im Sinne einer postmodernen Absage an das Prinzip der künstlerischen Autorschaft, die sich durch eine wiedererkennbare Handschrift ins Werk setzt, zu verstehen. Vielmehr dienen ihm die diversen technischen Gestaltungsmittel und symbolischen Ausdrucksformen als Werkzeuge zur Bearbeitung bestimmter Themen. Von außen betrachtet, geht es dabei um eine Angemessenheit der Bildsprache in Bezug auf die Bildmotive. Die Festlegung auf eine Handschrift käme hier einer Selbstbeschränkung, ja einer Selbstzensur gleich, denn die malerischen Mittel sind für Reimkasten nicht nur Diener einer vorab gefassten Idee, vielmehr entwickelt er das jeweilige Thema erst aus der Eigenlogik der Gestaltungsprozesse. Darauf weisen die zahlreichen Skizzen und zeichnerischen Vorarbeiten zu den Gemälden hin; das verdeutlicht aber noch stärker die ihm eigene Arbeit in Bildgruppen. Neben wenigen Einzelbildern und Bildpaaren sind es meist ganze Reihen zu einem Thema, in denen er wie in einer Versuchsanordnung mit den technischen Mitteln experimentiert. Die entstehenden Bildgruppen changieren zwischen der Suche nach einem angemessenen Ausdruck einerseits und der Variation eines Motivs, aber ebenso einer bestimmten Maltechnik andererseits. Oft sind die inhaltlichen oder technischen Probleme in einem Werkblock nicht erledigt, sondern werden nach unterschiedlichen Zeitabständen, mal Monaten, mal Jahren, wieder aufgenommen. Damit gestaltet sich Reimkastens Œuvre als ein gleichsam kritischer wie produktiver Dialog mit dem eigenen Werk.



Monitor II 2012

Gewebte Bilder [23/25], 140 × 220 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand

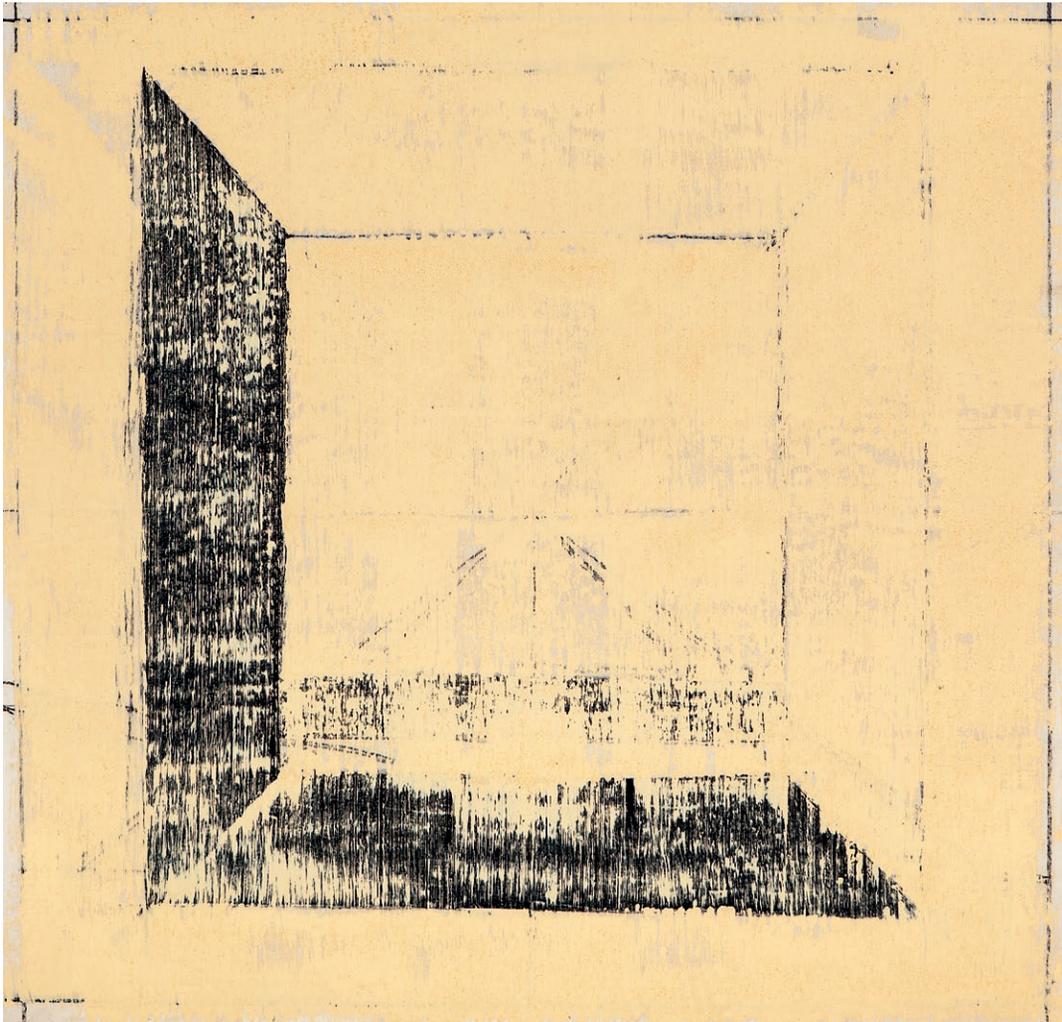
So nimmt die Bildgruppe „Monitor I–IV“ von 2012 das Thema der Farbflächenbilder und die Technik der Malerei mit Besen, die er erstmals im Jahr 2000 erprobte, wieder auf. Während die früheren Gemälde großflächigen Monochromien von starker Farbintensität entsprachen, steht jetzt die Differenzierung der Farbe in feinsten Graunuancen wortwörtlich im Vordergrund, denn Reimkaste versucht hier technisch und kompositorisch jeden bildhaften Raumeindruck möglichst zu vermeiden. Seine Bilder entsprechen nun reinen Oberflächen. Hier meint man im Betrachten einer Auflösung von Bildlichkeit beizuwohnen, die sich in brüchigen Formbegrenzungen sowie im Flimmern von waagrecht aufgetragenen Farbspuren zeigt. Das erinnert einerseits an Bildstörungen von Fernsehapparaten, die einer eher ungewollten Selbstreferenz des Monitors

„Monitor I–IV“ 91|213

entsprechen; andererseits vermitteln diese Gemälde mit ihren sich überlagernden, aus feinen Linien aufgebauten Farbbahnen einen geradezu textilen Eindruck. Während die analytische Malerei der 1970er und 1980er Jahre die Flachheit des Mediums Gemälde mittels monochromer, mehr oder weniger mechanisch aufgetragener Farben demonstrativ veranschaulichen wollte, geht es Reimkasten offensichtlich um eine ästhetische Differenzierung der Farbe und des Farberlebnisses. Grau ist für ihn eine Art magische Substanz, in der sich alle Farben gleichsam verbinden und aufheben, aus der umgekehrt aber auch alle Farben hervorzugehen scheinen. Man kann hierin einen späten Nachklang von Goethes Farbenlehre von 1810 sehen, in der, im Gegensatz zu Newtons Spektralfarben des Lichts, betont wurde, dass im „Trüben“, das heißt im Grau der Materie, die Farben überhaupt erst hervorgebracht werden. Man kann dieses Grau aber auch als Metapher für eine alchemistische Substanz deuten, aus der das Leben in seiner Differenziertheit hervorgeht und wieder verschwindet. Bei Reimkasten bleibt jedes noch so abstrakte Bild eine allegorische Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, insbesondere mit ihren universellen, oft nur ahnbaren Formungsprozessen.

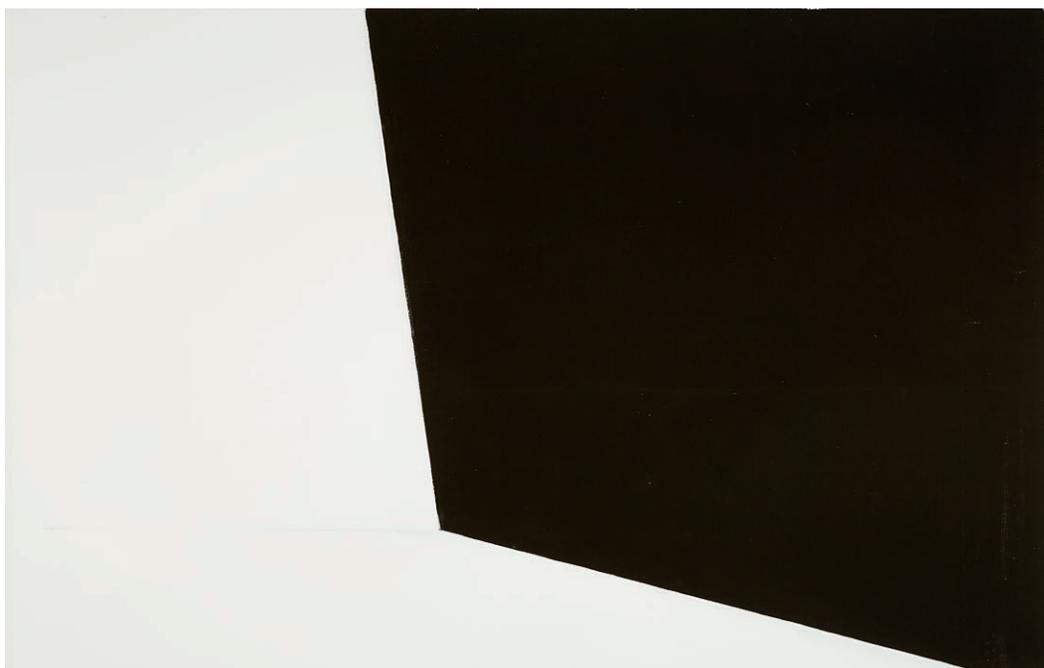
„Fenster“ 93 | 210

Ab 2011 nimmt er ein weiteres Kernthema wieder auf – die Auseinandersetzung mit der Konstruktion von Bildräumen. Das Gemälde „Fenster“ kann dabei als Hommage auf Leon Battista Albertis berühmte Metapher für das illusionistische Bild, das durch die Erfindung der Zentralperspektive im Jahr 1420 möglich geworden war, verstanden werden. Reimkasten stellt aber selbst keine Bildillusion mehr dar, sondern zeigt nur noch die blassen Restspuren der perspektivischen Konstruktionslinien und eines den Blick fokussierenden Rahmens. Anders als bei den Trompe-l'œil-Bildern, den Augentäuschenden Gemälden der Barockzeit, werden wir als Betrachter hier nicht in einen Bildraum hineingeführt, sondern sehen nur dessen Abstraktum. Dieses könnte man als Essenz der europäischen Bildvorstellung bezeichnen, die von der Renaissancemalerei über die Fotografie bis hin zur computergenerierten virtuellen Welt der Gegenwart den Blick bestimmt. Der helle Ockergrund, vor dem das brüchige geometrische Bildgerüst mit seinem Rahmen wie vor einem lichtvollen Nebel schwebt, erinnert an den Goldgrund spätmittelalterlicher Tafelmalerie. So könnte man Reimkastens quadratisches Gemälde als eine Ikone des abendländischen Bildkonzeptes deuten. Dieses programmatische Bild erscheint als ein in der Malereigeschichte längst überfälliges Äquivalent zu Kasimir Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ von 1915.



Fenster 2011

Gewebe Bilder [12/25], 180 × 190 cm, Pigmente, Acryl, Leim, Kohle auf Leinwand



Futur 4 2013

Futur [4/4], 135 × 220 cm, Pigmente, Acryl, Leim auf Leinwand

„Fenster“ 93 | 210

„Futur“ 94 | 215

Während in dem Gemälde „Fenster“ die tradierten Bild- und Raumvorstellungen langsam verblassen und sich in eine lichtvolle Vergangenheit zu entfernen scheinen, wirft Reimkaster in der Bildgruppe „Futur“ von 2013 die Frage nach alternativen Konzepten von Raumdarstellungen auf. Was auf den ersten Blick an die radikalen Flächenräume der konstruktivistischen Malerei der 1920er Jahre erinnert, erweist sich bei genauer Betrachtung als komplexe Frage nach den Möglichkeiten mehrdimensionaler Raumvorstellungen. Zwar sind auch diese einzelnen Gemälde linear konstruiert, aber die jeweilige monochrome Farbigkeit der Flächen, entweder ein sattes Schwarz oder ein cremiges Weiß, eröffnen dem Blick die Weite der Unendlichkeit. Die schwarzen Flächen scheinen dabei einer totalen Raumtiefe, die an Malewitschs

erwähntes Quadrat erinnert, zu entsprechen; die weißen Segmente wirken wie diffuse Lichtnebel, die an James Turrells „Ganzfeldräume“ denken lassen. Der Abstraktionsgrad, mit dem hier etwas Unanschauliches anschaulich gemacht wird, ähnelt der Formulierung eines komplexen mathematischen Problems in einem erklärenden Betrachtungsmodell. Man kann die Werkgruppe „Futur“ auch als eine Art zeitgenössisches Denkmal in Bildform deuten. Dieses ist einer Gesellschaft gewidmet, in der verschiedene Wissenschafts- und Technikbereiche beginnen, die mehrdimensionale Raumstruktur des Kosmos zu erforschen. Die traditionelle Form des Leinwandbildes erweist sich hierbei als eine visionäre Projektionsfläche des Zukünftigen. Diesen durchaus als pathetisch zu bezeichnenden, der klassischen Avantgarde verpflichteten Anspruch versteht Reimkasten programmatisch als die wichtigste Aufgabe heutiger Kunst.

Literatur

BLUMENBERG, HANS: Arbeit am Mythos, Frankfurt am Main 1979.

BOEHM, GOTTFRIED: Wie die Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007.

BOLZ, NORBERT: Eine kurze Geschichte des Scheins, München 1991.

DELEUZE, GILLES: Gespräche mit Francis Bacon, München 1982.

DERRIDA, JACQUES: Grammatologie, Frankfurt am Main 1983.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES: Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999.

HAWKING, STEPHEN W.: Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft, Reinbek bei Hamburg 1990.

HEIDEGGER, MARTIN: Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders.: Holzwege, GA 5, Frankfurt am Main 1977.

KANT, IMMANUEL: Kritik der reinen Vernunft, Hamburg 1990 (insbesondere das Kapitel: Deduktion der reinen Verstandesbegriffe).

KEMP, WOLFGANG: Die Räume der Maler, München 1996.

PENZEL, JOACHIM: Ikonik der Zeit. Bildforschungen zur Metaphysik des Ornaments. Zu einem Werkkomplex von Ulrich Reimkasten, in: ders.: BILD SEIN. Künstlerische Modelle des Sehens, Zeigens und Denkens, Halle 2012.

STAUDT, THOMAS: Grabung – Biografie rückwärts. In: Nelken, Nicoletta (Hg.): Ulrich Reimkasten. Zeichnung. Tapiserie. Malerei, Halle 2005, 165–214.

WILBER, KEN: Eros. Logos. Kosmos. Eine Jahrtausend-Vision, Frankfurt am Main 1996.