

zum Nachlesen:

leicht gekürzte Fassung der Rede zur Ausstellungsöffnung von Achim Reimann am 27. 8. 2006

...

Und wir sind froh, dass wir es in dieser Ausstellung nun tatsächlich wieder mit einer Premiere im Kunstverein Bochum zu tun haben, insofern als uns Achim Reimann hier auf Haus Kemnade nicht nur einige Beispiele aus dem überreichen Fundus seiner Arbeiten der letzten Jahre zeigt, sondern auch ganz neue, erst in den letzten Wochen und Monaten entstandene Bilder, welche sein Atelier zum ersten Mal verlassen haben und das von ihm bislang Erreichte noch einmal sichtbar fortentwickeln. Wie für den Künstler selbst sind diese Bilder auch für mich noch ganz neu und überraschend, aber ich will dennoch gerade über sie zu sprechen versuchen.

Während die hier gezeigten, aus den Jahren 2003 bis 2005 stammenden Bildbeispiele meist kleine und mittlere Formate aufweisen, handelt es sich bei den jüngsten Werken ebenfalls um kleinformatige, aber dann auch – für Achim Reimanns zurückliegende Schaffensphase durchaus ungewöhnlich – großformatige Gemälde, wie Sie sie auf der Stirnwand des Ausstellungsraumes sehen. Wie immer verschieden voneinander gibt es zwischen diesen jüngsten und den älteren Bildern Reimanns zweifellos Gemeinsamkeiten: Sie bestehen bereits dadurch, dass sämtliche der Bilder lediglich auf Keilrahmen gespannte Leinwände sind: Es gibt also keinen zusätzlichen Rahmen oder auch nur eine Leiste am Rand der Bilder und mithin auch keine distanzierte oder isolierte, gegenüber der Wand herausgehobene Exposition der Werke. Indem die Leinwände sich unmittelbar zur Wand verhalten, ist auch ihre Beziehung zum Umraum wie auch zum Betrachter vergleichsweise direkt. Für einen gewissen Objektcharakter und die besondere Präsenz der Bilder ist das wichtig.

Gemeinsamkeiten bestehen darüber hinaus dadurch, dass Reimanns Bilder sämtlich auf fertig vorbereiteter, reinweiß grundierter Leinwand gemalt sind. Eine solche Tatsache wäre an sich nicht weiter erwähnenswert, wenn die Grundierung – wie normalerweise – unter einer nachfolgenden Bemalung verborgen bliebe. Bei Reimann aber bleibt das Weiß als Gegensatz der Farbvielfalt erhalten und für den Bildeindruck entscheidend. Denn es gehört zum Charakteristikum seiner Bilder, dass die Farbformen, ob es nun in den Kleinformaten nur wenige oder aber in den Großformaten viele sind, die grundierte Leinwand immer nur partiell, nie ganz bedecken. Insofern muss man sprechen von einer Malerei, die bestimmt ist durch ihre Entgegensetzung zum Weiß des Grundes, auf den sie aufgetragen ist. Selbst noch in den neuesten Großformaten halten die entsprechend vervielfältigten Farbeintragungen Abstand voneinander und lassen die vorbereitete Leinwand – im Sinn des Wortes – als Grundbedingung der Bemalung offen sichtbar.

Was nun die einzelnen farbigen Elemente im Gegensatz zum Weiß des Grundes selbst angeht, so machen diese insbesondere bei den etwas älteren Gemälden, bei denen malerische Wiederholungen von Farben und Formen und deren individuelle Abwandlungen eine Rolle spielen, durchaus den Eindruck von etwas Vorläufigem oder auch: Anfänglichem; ja sie wirken – zumindest auf den ersten Blick – so roh und unendgültig, dass manche Betrachter sie nicht schon für die Sache selbst als vielmehr für bloße Vorübungen von Malerei halten und ihnen eine längere Aufmerksamkeit verweigern werden. Man kann sich an Farbausmischungen und die erprobenden Formerkundungen auf einer Palette erinnert fühlen. Angesichts der zum Teil offenbar direkt aus der Tube gedrückten wie auch mit dem Pinsel locker neben- und untereinander gesetzten Farbflächen bzw. –streifen meint man es am ehesten mit einer Art von Farbproben zu tun zu haben, die auf ihren eigentlichen Einsatz anderswo zu warten scheinen.

Ein solcher Eindruck täuscht selbstredend, aber er täuscht zugleich auch nicht. Denn in gewissem Sinne baut Achim Reimann mit seinen Bildern gerade nicht auf den Errungenschaften einer hochentwickelten malerischen Tradition der Illusionsbildung auf, sondern greift hinter diese zurück auf den Fundus eines elementaren Ausdruckswillens, welcher unbekümmert ist um alle überkommenen geschichtlichen Unterscheidungen zwischen einer sogenannten gegenständlichen und einer sogenannten ungegenständlichen oder auch konkreten Kunst. Achim Reimann setzt sich gewissermaßen an den Anfang allen malerischen Hervorbringens mit einer Frage, die sich vielleicht so formulieren lässt: Wie kann man das farbige Ausgangsmaterial des Malers in Gebrauch nehmen, d. h. – mit einem Begriff Michael Podros zu reden – es zum Medium machen und mit ihm sowohl gegenstandslos wie gegenständliche Details erschaffen, welche die Frische eines soeben Gemachten behalten.

Ähnlich wie zum Beispiel in dem 2004 entstandenen Bild, das auf der Eingangswand hängt, in dem wir neben vielen freien, gegenstandslosen Farbformen auch eine Reihe – grosso modo gesprochen – gelber Quadrate und rötlich-brauner Kreise sehen, und bei denen wir ja gar nicht anders können, als in ihnen statt nur gegenstandsloser Farbformen zugleich auch Käse- bzw. Wurstscheiben zu sehen, d. h. bei aller malerischen Eigenständigkeit diese Farbformen auf bestimmte Essensdinge zu beziehen, so ähnlich, wenn auch nicht identisch, enthalten auch die neuesten Bilder Reimanns – um hier mit Bezug auf das Bild der Einladung zu formulieren (Abbildung) – stets einerseits Farbformen, die mit sich selbst identisch sind wie Kringel, aus der Tube gedrückte längere und kürzere Stränge oder auch eher amorphe Batzen, für die es kaum noch eine hinreichende Sprache gibt. Aber das alles sind jedenfalls Farbformen, die unmittelbare Evidenz haben unabhängig von irgendwelchen Korrelaten außerhalb ihrer selbst, insofern sie eben nicht das Bild oder Zeichen eines Farbkringels, eines Farbstrangs oder –batzens sind, sondern diese selbst.

Und zugleich und andererseits enthalten diese Bilder auch Farbformen, die auf Dinge der alltäglichen Wirklichkeit, nämlich wiederum Essensdinge und damit

auf Dinge außerhalb ihrer selbst verweisen wie beispielsweise eine fleischfarbene Rundform, welche offensichtlich eine Scheibe Wurst darstellt oder eine hell- bzw. dunkelbraune Farbform, die – sicher schwerer wiederzuerkennen – doch wie ein Pilz, genauer: wie ein Pfifferling aussieht. Und die Bilder enthalten drittens und wiederum zugleich Farbformen, die eine Art Mittelstellung zwischen den Möglichkeiten einer dinglich-gegenständlichen und einer gegenstandslosen Bedeutung einnehmen wie etwa jene Farbform links der Wurstscheibe, welche mit gleichem Recht sowohl als konkrete, nichts außer sich selbst zeigende Farbform auftritt wie auch als Ansammlung ausgedrückter Mayonnaise gelesen werden kann. Beide Wahrnehmungen sind gleichberechtigt, und beide sind hervorgerufen durch ein und dasselbe Bilddatum. Im Grunde ist in einem solchen Bilddatum, das man *pars pro toto* nehmen kann, ununterscheidbar, was in Reimanns Malerei eigentlich zählt: Zählt die Anschauung einer aus einer Farbtube gedrückten un- oder besser: vorgegenständlichen Ölsubstanz, und sieht man also auf diese als solche hin, oder zählt die durch die Ölfarbe erzeugte Vorstellung von (ebenfalls aus einer Tube gedrückten) Mayonnaise, die man dann sozusagen in die Farbmaterie hineinsehen würde. Hinsehen und Hineinsehen oder auch Anschauung und Vorstellung wechseln angesichts von Reimanns Malerei einander ab. Statt einer Alternative zwischen Anschauung und Vorstellung hat man es bei seinen Bildern mit einem Übergang oder einem Hin und Her zwischen beiden zu tun. An die Stelle eines Entweder-Oder tritt bei ihm ein Sowohl-Als-Auch: Das Ungegenständliche erscheint in seiner Malerei im Horizont des Gegenständlichen wie auch umgekehrt das Gegenständliche im Horizont des Ungegenständlichen erscheint. Überall ist das eine mit dem anderen gemeinsam gegenwärtig.

Um es noch einmal mit anderen Worten und an einem anderen Beispiel desselben Bildes zu erläutern, nämlich an dem bereits erwähnten Pilz: Der Pfifferling als Gegenstand erscheint im Bild gleichsam offen auf sein vorgegenständliches Substrat der braunen Farbmaterie wie umgekehrt dieses vorgegenständliche Substrat der braunen Farbmaterie offen erscheint auf den Gegenstand, und zwar nicht so sehr im Sinne eines Umspringeffekts, bei dem man, wenn man das eine sieht, das andere nicht mehr sehen kann, sondern eher im Sinne eines beständigen Übergangs zwischen dem Verschiedenen. Reimanns Malerei verhindert jede nur einseitige Orientierung unseres Sehens entweder auf das Gegenständliche (den Pilz beispielsweise) oder auf das Gegenstandslose (die braune Farbmaterie). Sie schafft durch wechselseitige Anverwandlung des Gegenstandslosen mit dem Gegenständlichen eine Anschauungseinheit, in der weder das Gegenständliche noch das Gegenstandslose in der Ausschließlichkeit ihres jeweiligen Selbstseins zur Geltung kommen und das eine/andere immer im Übergang zum anderen/einen vor Augen tritt, mithin im Übergang zu demjenigen, was es jeweils nicht ist.

In einer solchen Anschauungseinheit ist nichts ein für allemal. Der Pfifferling - oder was auch immer sonst es in Reimanns Bildern an Essensdingen sei – ist

weniger fest gegeben als vielmehr im Entstehen bzw. Vergehen gezeigt: Mal nimmt er an gegenständlicher Deutlichkeit zu, so dass die vorgegenständliche Farbmaterie an den Rand unserer Aufmerksamkeit rückt, mal nimmt er an gegenständlicher Deutlichkeit auch ab, so dass die vorgegenständliche Farbmaterie in das Zentrum unserer Aufmerksamkeit rückt, was unter anderem auch davon abhängt, von wo aus man ihn betrachtet. Denn mehr noch als aus einer Position frontal vor dem Bild kann man den Pfifferling als Pfifferling, also im Gegenstandssinne, womöglich von einer seitlichen Sicht her erkennen.

Damit ist bereits angedeutet, dass Reimanns Malerei im besonderen Maße abhängig ist vom Standort des Betrachters, was hauptsächlich dadurch bedingt ist, dass das Gemalte ja nicht flach und damit nur optisch gegenwärtig ist. Es bleibt, wovon bisher noch nicht eigens die Rede war, kein bloßer Schein für das Auge, sondern spricht zugleich unseren Tastsinn an. Überall hat das Gemalte stark plastische Qualitäten und haptische Relevanz, es dringt, statt illusionistisch hinter die Oberfläche der Leinwand zurückzusinken, von dieser tatsächlich dreidimensional nach vorn auf den Betrachter zu. Die stark plastischen Qualitäten des Gemalten, wie sie ja übrigens auch durch jene von der Dreidimensionalität der Farbsubstanz überall veranlassten Schatten bezeugt werden, sind im Angesicht der Bilder Reimanns ja gar nicht zu übersehen. Aber sie sind eben auch auf die Erfahrung der Originale angewiesen. Selbst ein gutes Foto kann sie letztlich nur unvollkommen wiedergeben, schon weil dieses sich auf einen einzigen Standpunkt vor dem Bild beschränken muss. Vor dem Original aber bin ich durch das Plastische der Farbe veranlasst, meinen Standort abzuändern, das Bild und seine Einzelheiten mal von hier und mal von dort aus in den Blick zu nehmen – und dies durchaus auch vor den kleinen, aus normalem Abstand insgesamt gut überschaubaren Formaten. Wie sollte man sich nicht auch vor diesen schon zu unterschiedlichen Blickbewegungen und auch Ortsveränderungen herausgefordert fühlen, um zum Beispiel erst so zu entdecken, dass gerade die gegenständlichen Farbformen in Reimanns Bildern oftmals - ganz wortwörtlich - Höhepunkte der plastischen Dimension des Gemalten bilden, insofern sie dieselbe plastische Dimension besitzen wie die Dinge in der Wirklichkeit. (Der gemalte Pfifferling bei Reimann besitzt dieselbe weit nach vorn ragende, tastbare Körperlichkeit wie ein Pfifferling in der außerbildlichen Wirklichkeit – die Scheibe Wurst aus Farbe ist genau so dick, wie die essbare Scheibe Wurst es vernünftigerweise auch wäre), so dass also in Reimanns Malerei - und das ist für Malerei überhaupt nicht selbstverständlich - eine doppelte Übereinstimmung besteht zwischen dem Gemalten und der Wirklichkeit, nämlich eine Übereinstimmung ebensowohl mit Bezug auf die Farb- wie mit Bezug auf die Formgebung. Keine Frage, dass es erst diese doppelte, aus der plastischen Dimension der Farbe resultierende Übereinstimmung ist, welche für die ungeheuer suggestive Präsenzerfahrung der Stillebendinge in Reimanns Bildern verantwortlich ist.

Das Meiste von dem, was ich bisher zu Reimanns Kunst zu formulieren versucht habe, habe ich absichtlich auf seine neuesten Kleinformate bezogen, weil es dort

bei den verhältnismäßig wenigen Farbelementen vielleicht einfacher nachzuvollziehen ist. Aber ich hoffe doch, damit bereits vieles von dem mitausgesprochen zu haben, was auch Ihre Erfahrung mit den neuesten Großformaten von Achim Reimann ist, welche in ihrer Vielfalt zweifelsohne noch komplizierter und auch einer Versprachlichung noch weniger zugänglich sind. Ich will also zu diesen nur noch wenige spezielle Hinweise geben und dabei manches vom bereits Gesagten zusammenfassen:

Gerade im Vergleich mit den vor einigen Jahren entstandenen Bildern wirken die beiden Großleinwände an der Stirnwand des Raumes von vornherein konzeptueller oder auch minimalistischer. Zwar bleibt auch für ihre Anschauung mitentscheidend, dass Gegenständliches und Ungegenständliches im selben Bild koexistieren. Aber die farbigen Elemente im Einzelnen wie im Gesamt erscheinen doch als dezidierte, viel klarere Setzungen. Bei den gezeigten beiden Großleinwänden handelt es sich um zwei leicht gestauchte Quadrate, die also etwas breiter als hoch sind. Auf ihnen ist die Zahl der farbigen Einzelelemente jeweils auf weit mehr als hundert gesteigert, was eine genauere Beschreibung fast unmöglich macht und auch ihre visuelle Erfassung erschwert. Schon die bloße Benennung der allermeisten Farbformen in ihrer besonderen Erfahrungsgegebenheit wirft Probleme auf, denn die Sprache hat eben für vieles, was auf den Bildern an einzelnen Elementen zu sehen ist, keine richtige Beschreibung; auch das Wort Element ist ja nur eine unspezifische Notbezeichnung. Manch einer wird sich im Angesicht der offenbar aus der Tube bzw. verschiedenen Tüllen gedrückten Häufchen von Farbmaterie bestimmter an (tierische) Exkrememente oder organische Restsubstanzen erinnern fühlen, die das reine Weiß des Grundes „beschmutzen“, aber auch das ist nur eine unter möglichen anderen Assoziationen.

Sagen aber kann man, dass die Elemente hier in 13 x 14 regelmäßigen Reihen und dort in 11 x 12 gegeneinander leicht versetzten Reihen angeordnet und dabei je verschieden voneinander sind; jedes Element ist individuell geformt und von je individueller Farbe, so dass es also – trotz hier und da auftretender Ähnlichkeiten anders als bei seriellen Strukturen – keine Wiederholungen und erst recht kein Muster gibt. Durch die je individuelle Form- und Farbgestalt aller Elemente ist ihre Reihung von vornherein aus jedem starren Schematismus befreit, ja vermöge der individuellen Unterschiede zwischen den Elementen wirkt die an sich simple, gleichförmige Anordnung entscheidend belebt. Aber es entfällt doch auch jede Hierarchie. Von Komposition, wie sie - als Restbestand zumindest – in manchen von Reimanns früheren Gemälden noch eine Rolle spielt, kann hier nicht mehr die Rede sein, jedenfalls nicht von Komposition als einer ästhetisch bestimmter Unterordnung ungleicher Teile unter ein intuitiv ausbalanciertes Ganzes – wie immer, zweifellos, eine solche Reihung nicht willkürlich erfolgt und etwa ein spannungsvoll ausgewogenes Verhältnis zwischen dem Großformat und der bewusst gewählten Gesamtzahl der Elemente besteht. (Die Anordnung der Elemente hält ja z. B. einen wohlabgewogenen Abstand zu den Bildrändern ein wie auch die Abstände der Elemente

voneinander weder zu groß noch zu klein sein dürfen.) Das Ganze wirkt jeweils in sich stimmig, und es gibt keinen Anlass, es sich irgendwie anders zu wünschen.

Bei alledem bleibt freilich zu erwähnen, dass unser Auge, angeregt durch die Individualität der Elemente, nach kurzer Zeit beginnt, ihre Erscheinungsvielfalt probenhalber zu strukturieren, indem es beispielsweise Elemente ähnlicher Ausrichtung, ähnlicher Form oder Farbe aufeinander bezieht. Der Spielraum möglicher Zuordnungen ist unabschätzbar. Aber alle Strukturierungsversuche legen lediglich partielle Bezüge nahe, die mit den jeweils anderen nicht zu verrechnen sind und die im Bildganzen isoliert dastehen. In der Totalerfahrung der Bilder gibt es jedesmal einen überwiegenden Restbestand an Elementen, welcher sich nicht demselben Strukturierungsversuch einordnet und somit die Wahrnehmung nicht zur Ruhe kommen lässt – womöglich im Wechsel von einem Strukturierungsversuch zum nächsten. Gerade die rationale Uneinholbarkeit der in ihrer klaren Reihung rational sich gebenden Bilder bedingt die Erfahrung einer Irritation, die durch die Größe des Formates noch verstärkt wird.

Wenn schon die kleinen Formate verschiedene Standort- und Blickveränderungen nahelegen, dann werden diese von Reimanns Großformaten geradezu erzwungen. Sie erfordern notwendig verschiedene Modalitäten der Wahrnehmung: Neben das Sehen aus der Distanz, das heißt aus einem gegenüber dem Großformat normalen mittleren Abstand („aus dem vor allem die übergeordnete Reihenstruktur sowie die Form- und Farbenvielfalt des Ganzen ersichtlich werden,“) tritt in Reimanns Großformaten ganz unweigerlich ein Sehen, das - ohne feste Folgeordnung - bald auf dieses und bald auf jenes der vielen Details sich richtet und dem die wiederum zwischen Gegenständlichkeit und Gegenstandslosigkeit variierenden Einzelformen als solche evident werden. Nur unter der Bedingung eines solchen faktische Standort- und Blickveränderungen einschließenden Sehens, also unter der Bedingung eines auch am Bild von links bzw. rechts entlangsehenden Sehens oder insbesondere auch eines Sehens aus nächster Nähe kann deutlich werden, wie im Einzelnen Achim Reimanns Medium: die von ihm in Gebrauch genommene Farbmaterie sich sowohl vergegenständlicht wie entgegenständlicht. So stößt man auch bei den Großformaten bei dem Blick aus nächster Nähe irgendwo - ganz plötzlich und vielleicht sogar mit Schrecken – auf zum Beispiel einen Fischkopf, auf Calamares, den Panzer einer Krabbe oder wiederum auf Pilze, und diese Dinge sind so augentäuschend in ihrem 1:1Maßstab und ihrer Form- und Farbechtheit, dass man fast nicht mehr sicher sagen kann, ob der Künstler hier nicht statt der dreidimensionalen Farbmaterie die Dinge der Wirklichkeit selbst auf die Leinwand geklebt hat. Aber selbstverständlich geht es Achim Reimann letztlich nicht um den trompe-l'œil-Effekt/die Augentäuschung. Denn gerade ein nahsichtiges, von Detail zu Detail wanderndes Sehen entdeckt in der Vielzahl der Einzelelemente wiederum Farbformen, die keinerlei gegenständliche Legitimation mehr aufweisen, das heißt konkret sind und also unmittelbare

Evidenz haben unabhängig von allen Korrelaten außerhalb ihrer selbst. Und es entdeckt Farbformen, die wie Abwandlungen der Gegenstandsdinge aussehen, wie Teilformen oder Vorformen eines Fischkopfes, einer Krabbe oder auch eines Pilzes zum Beispiel. Sie drängen uns Fragen auf: Ist das Silbrig-Schwarze hier schon ein Stück vom Fischkopf oder nicht doch nur bloße Farbmaterie? Ist das Rötlich-Weiße dort geformte Farbmaterie, die zur Krabbe wird oder eine Krabbe, die zur Farbmaterie wird? Wie genau muss der Maler die Farbform der Dinge nachahmen, damit sie uns als die Wirklichkeit erscheinen bzw. wie weit auch darf er von jener Farbform der Wirklichkeit in seiner Malerei abweichen und uns dennoch täuschen? Und: Wie verlässlich ist unser wiedererkennendes Sehen angesichts des Gemalten überhaupt? Gerade solche Fragen kann und soll Achim Reimanns Malerei bei uns heraufbeschwören – aus welchem Abstand des Betrachters zum Bild auch immer.

Verblüffenderweise gewinnt nur zum Teil dasjenige, was das Bild dem Betrachter aus normaler Distanz an Gegenständlichkeit suggeriert, aus der Nähe an Deutlichkeit. Oftmals verlieren – ganz im Gegenteil – die Farbformen, die bereits aus normaler Distanz einen Pilz, einen Tintenfischring oder eine Krabbe suggerieren, bei verminderter Distanznahme an gegenständlicher Eindeutigkeit. Es besteht mitunter geradezu ein Verhältnis der Umkehrung: Je geringer die Distanznahme, desto ungewisser der gegenständliche Sachverhalt. Bei Annäherung an die einzelnen Farbelemente nimmt das Potential des gegenständlichen Bedeutens ab.

Bei den beiden neuen Großformaten gibt es durchaus beide Fälle: Mal erweist sich das – aus der Ferne – für unser Auge vermeintlich Gegenständliche als das in der Nähe Ungegenständliche wie auch umgekehrt das – aus der Ferne – für unser Auge vermeintlich Ungegenständliche sich als das Gegenständliche erweist. Unter der Bedingung wechselnder Distanznahmen des Betrachters kann sich – mit anderen Worten – sowohl das Gegenständliche entgegenständlichen wie das Ungegenständliche vergegenständlichen.

In jedem Falle aber ist es eine faszinierende Erfahrung, wie das Gegenständliche den Übergang ins Ungegenständliche und das Ungegenständliche den Übergang ins Gegenständliche in sich angelegt enthält, wie Hinsehen und Hineinsehen einander ablösen und sich das Verschiedene der in den Reihen organisierten Farbformen bruchlos ineinander vermittelt, weil nämlich alles Verschiedene aus einer und derselben Grundursache, der vom Maler in Gebrauch genommenen Farbmaterie hervorgeht. Indem gerade die neusten Bilder von Achim Reimann auf immer wieder wechselnde und ineinander übergehende Ansichten beim Betrachter angelegt sind, vervielfältigt sich das Vielfältige selbst. Wir können die Anschauung dieses Vielfältigen, das – wie ich beschreibend zeigen wollte – zu ganz genauem und je eigenem Wahrnehmen sowie zu einem anhaltenden Wechsel von Hinsehen und Hineinsehen herausfordern, nicht eigentlich abschließen, sondern immer nur abbrechen.

...

Ulrich Fernkorn