

DIE PRIVATISIERUNG
DER WELTRÄUME
RAINER KLEEMANN
PAINTINGS

DIE PRIVATISIERUNG DER WELTRÄUME RAINER KLEEMANN PAINTINGS



Der Katalog ist erschienen anlässlich der Ausstellung
»Die Privatisierung der Welträume«
in der Galerie Börgmann, Krefeld, 07.06.2009 – 11.07.2009

DIE PRIVATISIERUNG DER WELTRÄUME RAINER KLEEMANN PAINTINGS

TEXT: MONIKA NOWAK

1 Kommt man in Rainer Kleemanns Atelier, das sich im Berliner Bezirk Prenzlauer Berg ganz in der Nähe des ehemaligen Mauerstreifens befindet, bewegt man sich rein topographisch schon auf einem historischen Grenzgebiet. Dort stießen einst West- und Ostberlin aneinander, Sozialismus und Kapitalismus, Demokratie und Diktatur. Schaut man weiterhin aus den Atelierfenstern, erblickt man einen anderen Grenzfall: vor einem erstreckt sich eine riesengroße Baustelle. Auf ihr wird der „Marthashof“ hochgezogen, ein Paradebeispiel stilvoller, urbaner, luxuriöser Loftarchitektur für Besserverdienende im ehemaligen, grauen Arbeiterbezirk. Dieses Gebäude ist ein Paradebeispiel des Gentrifizierungsprozesses einiger Berliner Stadtteile.¹ Es passt mit seinem perfekten Architekturkonzept und der gut situierten Bewohnerstruktur gar nicht in das soziale Milieu der (noch) günstige Altbaubauten bewohnenden Studenten, Freiberufler, Künstler und jungen Familien, deren kopfsteingepflasterte Straßenzüge Kleemann in seinem Gemälde „8.16.Roa“ zeigt. Parkende alte Kleinwagen, durch Street-Art gekennzeichnete Mauern und mit Interimslösungen durchgesetzte Freiflächen prägen ihren Lebensraum. Der wuchtige „Marthashof“ dagegen, dient dem käuflichen Erwerben des in „8.16.Roa“ vermittelten freiheitlichen, lässigen, kreativen Lebensgefühls, das Berlin gerade jetzt investorenwirksam repräsentiert. Die Stadt ist zwar pleite, sie bietet aber vor

allem dadurch Freiräume für ungezwungenen Schaffensdrang. Gerade deshalb leben und arbeiten so viele namhafte Künstler in Berlin.

Direkt vor Kleemanns Fenstern vollzieht sich die Privatisierung dieser Kurationsräume durch ein Übergreifen des in Architektur umgesetzten Bauprojekt-Mottos „Lebensqualität ohne Kompromisse“. Sein Atelier liegt direkt an der Schnittstelle einer soziologischen Kluft zweier Lebensentwürfe, deren Kollision sich im Nebeneinander von „urbaner Loftarchitektur“ und unsaniertem Altbau vor seinen Augen widerspiegelt. Hier berühren sich künstlerisch-freiheitliche und kapitalistisch-bürgerliche Lebensentwürfe und bieten die beste Inspiration für Kleemanns auf (Raum-)Relationsdarstellungen abzielende Gemälde. Er arbeitet an einem Ort, an dem Verhältnisse und Grenzen sichtbar und erfahrbar werden, architektonische und soziologische Räume und Ordnungen aufeinander stoßen, die sich aneinander reiben und somit in ihren eigentümlichen Eigenschaften erst sichtbar werden. Diese Räume greifen auf seine Gemälde über. Auch dort erblickt man Gegensätze, Korrelationen und Verhältnismäßigkeiten. Kleemann sagt selbst: „Gerade die Verhältnisse von Alt und Neu, die Verhältnisse von Formen und ihr Zusammenspiel, diese Instabilitäten sind es, die mich interessieren.“

2 Kommt man in Rainer Kleemanns Atelier, ist man sofort nicht nur von den Bildern gefangen, sondern auch von der elektronischen Musik, die den Raum füllt. Es ist gut strukturierte, durchdachte elektronische Musik, sorgfältig ausgesucht und keineswegs nur eine tonale Hintergrundkulisse zum kreativen Arbeiten. Ein Rennradgestell hängt skellettös von der Decke. Es riecht nach frischer, satter Ölfarbe, die Leinwände stapeln sich im großzügigen Raum, ein breiter Schreibtisch beherbergt neben Büchern und Skizzen den PC von dem aus die Musik in den Raum strömt. In einem Studio direkt nebenan basteln gerade drei Musiker an einem neuen Album. Völlig frustriert kommt einer immer wieder heraus und erzählt wie mühsam es ist, die gewünschten Komponenten zu einem großen Ganzen zusammensetzen, ohne Beliebigkeit walten zu lassen. Kleemann weiß was das bedeutet. Nicht nur in seiner Kunst. Musik ist neben der Malerei und dem Rennradsport seine dritte Leidenschaft. Jahrelang legte er als DJ in Berliner Clubs auf, sammelte schon immer Platten, Ian Pooley, ein weltbekannter House-DJ, zählt zu seinen Freunden. Das CD-Cover von Pooleys absolut hörenswertem Album „In other words“ ziert eines von Kleemanns Gemälden.

Musik und Malerei stehen sich als Künste im Nachbilden von Räumen nahe: Musik erschafft Klangräume, die Malerei

Bildräume. Genauso wie die musikalischen Elemente sich in einem Track ineinander schieben, die Baseline mit den Hi-Hats einen Rhythmus vorgibt, sich die Hooks und Loops verbinden und auseinander gehen, so verhalten sich auch die Bildräume in Kleemanns Gemälden zueinander. Kleemann bemerkt dazu: „Ich mag dabei eher die Dissonanzen als Harmonien, das Spiel mit Spannungen. Wie könnte man sagen? Eine Harmonie aus Dissonanzen.“

Neben den inspirierenden Klangräumen spielen die echten Welträume ebenfalls eine große Rolle in seinem Werk. Kleemann ist passionierter Rennradfahrer. Es bedarf innerhalb der Bewegung im offenen Raum einer langen Sicht, Antizipation, Durchhaltevermögens und Timings: „Unterwegs zu sein ist wichtiger, als das Ankommen“, sagt Kleemann und verweist auf seinen Spaß am Prozess, am Zufall, an den Möglichkeiten, die der Weg bietet, nicht das Ziel. So zog er es auch vor, lieber in Mainz an der neuen Kunsthochschule zu studieren, als an der renommierten Frankfurter Städelschule: „Frankfurt hatte die namhafteren Professoren, aber in Mainz war alles neu, es gab nur sieben Studenten in einem 350qm² großen Atelier, man konnte alles mitgestalten, es war von den Strukturen noch so offen.“ Keineswegs verwundert es also, dass Kleemann (geb. 1962) 1995 nach Ostberlin zog, dem Ort an dem es ebenfalls die mentalen und beweglichen Freiräume für ein anteilhaftes, offenes und dem Zufall raumgebendes Mitgestalten gab.

3 Kleemanns Gemälde haben eine Grundstruktur, die sich seit Anbeginn in seinen Arbeiten charakteristisch fortsetzt. Sie besteht aus farbtechnisch raffiniert gestalteten horizontalen Verwischungen, deren vertreibender Pinselduktus die linearen Elemente unscharf macht, sie partiell verschwimmen lässt. Hier überlagern sich Farbtöne, einer über dem anderen, sie verdichten sich, um wieder (ja, melodisch) transparent auseinander zu gehen. Innerhalb dieser Verwischungen gibt es unzählige Abstufungen, die Kleemann in mühevoller und langwieriger Arbeit geduldig umsetzt. Dabei lässt er sich Freiräume für die bereits erwähnten Zufälle: „Ich will den Zufall dosiert zulassen. Man kann auch nicht alles ausformulieren, sondern muss auch Räume lassen für den Betrachter.“ Die gestische Abstraktion und prozessbestimmte Verteilung dieses maleri-

schen Zufalls führen zu einer gleichmäßigen Bildoberfläche bei der schlussendlich kein Element ein größeres Gewicht hat als das andere. Kleemann malt dabei möglichst glatt und glossy und vermeidet den Pinselstrich. Es gibt fein säuberlich aufgetragene Farblinien, diffus schwebende, hauchzarte, flächige wie auch punktuelle Verwischungen, lamellenartige, kontrastreiche Linienstrukturen, scheinwerferartige Lichtkegel, streifende, diagonale Fluchtlinien und fensterartig eingebaute Quadrate wie auch Rechtecke, die manchmal erst richtig sichtbar werden, wenn das Gemälde mit einem anderen Licht angestrahlt wird.

Blickt man auf die verwischende Grundstruktur der Gemälde, assoziiert man entfernt ein durch die Geschwindigkeit verschwommen aufgenommenes Foto aus einem schnell fahrenden Zug. Doch dieser Vergleich wirkt genauso schnell als zu kurz gegriffen: „Es sieht zwar nach 230 km/h aus, tatsächlich sind es aber 3 km/h im Malprozess“, ergänzt der Maler. Allein der Begriff der Geschwindigkeit ist zwar relevant für den Eindruck von Bewegung, der Aspekt der Vergänglichkeit durch die Bewegung in der Zeit spielt aber eine wichtigere Rolle. Dieses Vanitasmotiv des permanenten Wechsels wird besonders in dem Moment sichtbar, in dem die Gemälde mit einem anderen Licht beleuchtet und besehen werden. Plötzlich erscheinen Schatten, die vorher nicht sichtbar waren, Rottöne changieren zu Schwarz, ein sattes Grün wird plötzlich zu Braun, die Ölfarbe wird partiell transparenter, an anderen Stellen dichter, schimmernde Farbfelder tun sich auf, die vorher unsichtbar in den dichten Farbschichten versteckt lagen. Diese Farbveränderungen stehen im Zusammenhang mit der Temperatur der Lichtquelle, die das Gemälde anstrahlt. So verweist Kleemann in zweifacher Hinsicht auf den (Bild-)Raum vor dem Bild: den der Lichtquelle und den des Betrachters, in dessen Auge sich die Farbwechsel vollziehen und der somit auf seinen Wahrnehmungsprozess hingewiesen wird. Die Melodie des Bildes greift auf den Betrachter über, dieser wird, um es musikalisch auszudrücken, zur Hookline des Gemäldes mit hineingefaded, spricht: der Betrachtterraum wird zum Bildraum hinzuaddiert. Der Raum in dem er sich bewegt und das Bild betrachtet, wird auf einmal wichtig für den visuellen Gesamteindruck und entpuppt sich als zum eigentlichen Leinwandbild mit dazugehörend.

4 Exemplarisch und kulminiert umgesetzt hat Kleemann all seine künstlerischen Leitsätze in seinem monumentalen Triptychon „Amirak“ (2007, ca. 4,60 cm x 1,30 cm). Es strotzt nur so vor Komplexität und Gegensätzen. Es wirkt sortiert-unsortiert, gigantisch und fein zugleich, dabei vektorenhaft fliehend, kräfteverteilend, ausgreifend in den Raum, ja gar lebendig in seiner Bewegtheit. Man wird als Betrachter rechts und links zugleich in das Gemälde hineingezogen, verliert dabei das Gespür für den Raum, in dem man sich aber gerade entlang seiner Grenzen im Bild mit dem Blick abarbeitet, erfährt sich schwebend, kann sich der Sogwirkung nicht entziehen und unterliegt einem physisch spürbaren Shifting-Effekt. Der Betrachter tritt ins Bild. Die kräfteverschiebenden Korrespondenzen innerhalb der Verdichtungen unter den Bildelementen wirken auch aufgrund der Monumentalität des Gemäldes physisch auf den Betrachterkörper ein. Kleemann vermittelt auf diese Weise seine perfekte Vision vom spürbaren Raum (und keine bloße Raumillusion).

Besonders diese vielschichtigen Kompositionen aus Bildelementen und Farben sind so gut durchdacht, dass es ihnen wie magisch gelingt, vor dem Betrachter durch Überlagerung von Signifikanten innerhalb der Farbe einen dreidimensionalen Bildraum zu erschaffen, der sich öffnet, bei dem man das Gefühl hat, um die Ecke sehen und in dem Bild quasi herumgehen zu können: „Das Bild soll wie ein Fenster sein, ich will, dass man soweit wie möglich hineinschauen, den Raum erfahren kann.“ Kleemann arbeitet sich dabei in seiner bildlichen Raumgestaltung an dem Verhältnis zwischen architektonischen Räumen und deren Wahrnehmung in der Zeit ab. Was empfindet der Architekturdurchschreiter wenn er sich durch die Raumkompositionen, durch die Raumzeit des Gebäudes bewegt? Es geht dem Maler dabei nicht um die akurate Wiedergabe der tatsächlichen Raumverhältnisse als zweidimensionale Raumillusion, sondern um die Erfahrbarkeit des Gefühls, welches der den Raum betretende durch die Architektur vermittelt bekommt: „Den Raum als Raum sehen zu lassen, das ist mein Ziel.“ Seine Raumdarstellungen zeigen ein Mehr an Architektur, ihr Raumerlebnis, den Kern, den man nicht sehen, sondern nur räumlich durch physische Anwesenheit erfahren kann. Kleemann fasst somit, ähnlich wie der ebenfalls im horizontal betonten Querformat arbeitende Fotograf Andreas Gursky, Architektur nicht als rein visuelle

Kunst auf.² Im Skizzenhaften, im „blurring“, der Technik des Unbestimmten, kann die Idee des Gebäudes, des Raumes viel besser transportiert werden. So verwundert es nicht, wenn Kleemann sich in dem an die Krefelder Bauhaus-tradition anlehrenden Gemälde „Esters Aquarium“ (Haus Esters) nicht getreu an die Wiedergabe des Originalgebäudes hält, sondern die Hauselemente verschiebt, Verhältnisse ändert, Wände transparent gestaltet, um auf die Elemente hinzuweisen, die das Ganze ergeben. „Esters Aquarium“ und „Lange Nacht“ wollen auf die abstrakten Bauhausgrundsätze der universell funktionalen, typisierten und normierten Elemente verweisen. Denn es gilt immer noch die Frage: Welche charakteristischen Szenen vom Leben ermöglicht ein Gebäude und eine urbane, moderne Umgebung?

S Kleemann thematisiert in seinem Gemälde „Public Viewing“, wie Stadtraum den Menschen in seinen Bewegungen prägt und normiert. Der Blick und der Körper der im Bild stehenden wird konzentriert in eine Richtung gelenkt. Sie merken selbst nicht, wie sie sich parallel zueinander ausgerichtet haben und fast eine Linie, eine unbewusste Ordnung bilden. Nur zwei Figuren treten wie angespannt und unter Mühen nach links aus der Bildrichtung heraus und verschieben zugleich das Kompositionsgewicht auf ein ausgewogenes Niveau. Weg von der gleichgeschalteten Uniformität.

Andere Gemälde wie „Ray“ oder „Pelz“ thematisieren Szenen des sich innerhalb des Stadtraumes bewegenden Menschen und seiner Suche nach seinem Platz in der Welt, nach Beständigkeit, nach Räumen des Verweilens und der Identitätsstiftung, des Erinnerns. Zum ersten Mal sind in der Galerie Börgmann diese porträthaft geprägten Gemälde in diesem Umfang zu sehen. Das Gemälde „Pelz“ ist insofern interessant, als es ein modernes soziologisches Problem beschreibt, das auch in den Gemälden „Hekop“, „Button“ und „Kragen“ erfasst wird: die Unmöglichkeit der verweilenden Begegnung im modernen, immer bewegten Stadtraum. Die Blickachsen der Anwesenden im Bild treffen sich nicht. Die wandartige Abgrenzung im Vordergrund von „Pelz“ drückt sie alle regelrecht wie eine Presse aneinander und dennoch berühren sie sich nicht, bleiben gefangen in ihrer sozialen Isolation,

die auch einem menschenfeindlichen Stadtraum geschuldet ist und sich in der Realität an sicherheitsüberwachten, abgrenzenden Zaunmauern des luxuriösen „Marthas-hof“ zum alternativen „Altbau“ ablesen lässt. Eine Stätte der Begegnung wird dieses Gebäude nicht werden.

Kleemanns überzeugendstes Element ist seine Fähigkeit, etwas, das eigentlich nicht darstellbar ist, erfahrbar zu machen. Er lässt den Betrachter spüren, was es genau bedeutet zu „sehen“, wie Blicke gelenkt werden können und wie man sich auf seine visuelle Wahrnehmung und ihre Prozesse besinnen kann. Er erreicht dies auch anhand der innerbildlichen Farbwechsel, die den Betrachter das Funktionieren seiner Perzeption erleben lassen. Weiterhin lässt Kleemann den Betrachter erfahren, was es tatsächlich heißt, in einem Raum anwesend zu sein, seine Koordinaten abzumessen und ein Raumgefühl wahrzunehmen, diesen vor allem in Relation zu seiner selbst zu erkennen und somit auch die Stellung der eigenen Person innerhalb der persönlichen Umgebung in Frage zu stellen. Wie verhalte ich mich im Raum? Wie wirkt dieser auf mich, lässt er meinen Gang beschleunigen? Welches Zeitgefühl habe ich bei seiner Durchschreitung, habe ich noch einen offenen Blick für andere, die mir auf der Straße begegnen? Kleemann gelingt es auf wunderbar abstrakte und doch elementare Weise, den Blick nicht nur für die unser Leben leitende und begrenzende Architektur zu öffnen, sondern auch einen großen (sozialen) Fokus auf den und das „Andere“ zu lenken: denn dieses Andere ist der Ursprung aller Relationen.

1. Vgl. dazu den wunderbaren Artikel von Johannes Gernert in der taz: „Ein Bio-Büllerbü ohne Alte“ vom 17.06.2008. Link: <http://www.taz.de/1/leben/alltag/artikel/1/ein-bio-bullerbue-ohne-alte/>

2. Vgl. dazu den beeindruckenden Aufsatz von Gernot Böhme zum Werk von Andreas Gursky, der sich ebenfalls mit Architekturdarstellungen beschäftigt: „Architektur: eine visuelle Kunst?“ In: Ralf Beil, Sonja Fessel (Hg.): Andreas Gursky: Architektur. Katalog zur Ausstellung auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, 11.5.– 7.9.2008, Ostfildern 2008.

RAINER KLEEMANN

BIOGRAFIE

1962 in Bad Homburg geboren
1978—1982 Berufsausbildung zum Druckformenhersteller und Fotosetzer
1983—1990 Amateurradrennfahrer (RSC Bad Homburg/VC Frankfurt)
1991—1996 Studium der Malerei an der Akademie der Künste der Johannes-Gutenberg-Universität bei Prof. Friedemann Hahn, Mainz (Meisterschüler)
1994 Arbeitsaufenthalt auf Schloss Wolfsburg
seit 1996 Club-DJ (u.a.: Maria am Ostbahnhof, Bastard, Berlin, Lumen, Bochum)
2000/2002 Preis der Berliner Künstlerförderung

EINZELAUSSTELLUNGEN

1992 Galerie im Hinterhaus, Wiesbaden
1997 Malerei und digitale Bilder, Pixelpark Multimedia Agentur, Berlin
1998 Galerie Zellberg, Berlin
1999 Galerie Ruppert, Landau
Galerie Juliane Wellerdiek, Berlin
2000 Galerie neuekunst, Konstanz
2001 Galerie de Miguel, München; Galerie Juliane Wellerdiek, Berlin
2002 Galerie Pankow, Berlin
2003 Christopher Cutts Gallery, Toronto, Kanada;
Galerie Schuster&Scheuermann, Berlin
2004 Galerie Schuster, Frankfurt/Main
2005 Christopher Cutts Gallery, Toronto, Kanada
2006 Senatorlounge Galerie, Flughafen, Frankfurt/Main;
Galerie Specler.Cont., Berlin
2007 1918 ArtSPACE, Shanghai, China,
Neue Bilder – Malerei, Galerie raum5, Berlin
2008 Galerie Specler.Contemporary, Berlin
2009 Galerie neuekunst, Karlsruhe; Galerie Börgmann, Krefeld

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

1993 Klasse Friedemann Hahn, Städtische Galerie, Göppingen
1994 Landesmuseum Rheinland Pfalz, Mainz
1995 Ab Mainz, Kunstverein Schwetzingen, Städtische Galerie, Villingen/Schwenningen
Studenten der Klasse Friedemann Hahn, Galerie Ruppert, Landau
für mich neu, Kunsthalle Mannheim
1996 Sterne in Chicago, Ehem. Umspannwerk Singen
1997 Schaft, Galerie Zellberg, Berlin
1998 Nord West Passage, Kunstmuseum Lüdenscheid, Architektur in der Kunst, Galerie Kulas, Saarlouis
1999 artfrankfurt,
2000 Werkschau 7, Neues Kunstquartier Berlin
2001 Great small Architecture, Dasto Art Centre, Oviedo, Spanien,
artissima, Turin, Galerie de Miguel
2002 arco 02, Madrid
artforum, Berlin
Wheeling, Berlin, Frankfurt am Main, Los Angeles
2003 art Frankfurt, Frankfurt/Main, artforum, Berlin
2004 artfair Toronto, Toronto, Kanada, scope Miami, Miami, USA
2006 Specler.Art, Berlin
2007 Urban Scenes, 1918 ArtSPACE, Shanghai, China
2008 Geh in dein Zimmer Kurt, Galerie Börgmann, Kevelaer





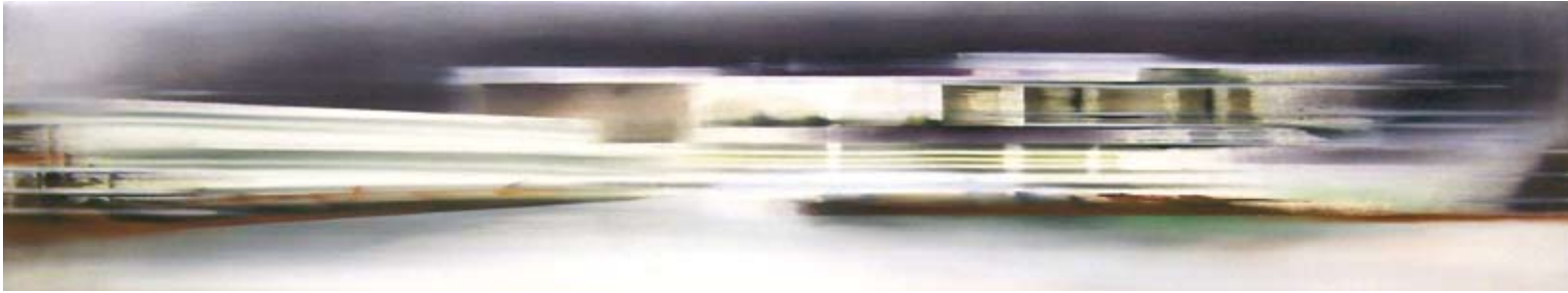
Esters Aquarium, 140 x 160 cm, Öl auf Leinwand, 2009



Lange Nacht, 90 x 190 cm, Öl auf Leinwand, 2009



Callara, 130 x 190 cm, Öl auf Leinwand, 2004



Terrasse, 35 x 190 cm, Öl auf Leinwand, 2009
Deck 4, 45 x 190 cm, Öl auf Leinwand, 2009



Ray, 100 x 160 cm, Öl auf Leinwand, 2009





duratec 2, 45 x 81 cm, Öl auf Leinwand, 2009
raco 1.30, 25 x 81 cm, Öl auf Leinwand, 2009







Pelz, 100 x 160 cm, Öl auf Leinwand, 2008



achaat, 100 x 190 cm, Öl auf Leinwand, 2009



Herausgeber:
Galerie Börgmann
Südwall 55
47798 Krefeld
Telefon: 02151-78109-90
Fax: 02151-78109-89
E-Mail: info@galerie-boergmann.com
www.galerie-boergmann.com

Gestaltung:
maxpartner GmbH & Co. KG

Mit freundlicher Unterstützung von:



