

Dr. phil. Ludwig Ullmann

Zu Bildern von Ulrich Heemann

Ulrich Heemann, 1951 geboren, ist in diesem Jahr 50 geworden. Die zwischen 1991 und 2001 entstandenen Werke betreffen also Arbeiten aus einem für jeden Künstler wichtigen Lebensabschnitt; denn bei einem Fünfzigjährigen sind die grundlegenden Entscheidungen, eine eigene Bildsprache betreffend, in aller Regel gefallen. Das gilt auch für Ulrich Heemann. Es macht deshalb einen Sinn, gerade diese Dekade des bisherigen Werkes genauer zu betrachten und zu fragen, welche Tendenzen sich durchgesetzt haben und – so weit das heute bereits möglich ist – welche Perspektiven für die Zukunft sich abzeichnen. Mit traditionellen Formen von Malerei, bei der das gerahmte Bild wirkt wie ein durch eine Fensteröffnung gesehener Ausschnitt der Welt, haben die Arbeiten von Ulrich Heemann nichts gemein. Für ihn beginnt das Bildermachen mit der Herstellung eines weitgehend neutralen, jedoch keineswegs einheitlichen Malgrundes. Die Leinwand wird mit leicht farbigen, in der Regel nach Grau tendierenden, ineinander verlaufenden Flächen getönt, so als sollte zunächst ein wie von der Natur vorgegebener Bildgrund mit seinen zufälligen Struktur- und Helligkeitsunterschieden entstehen. Erst wenn das geschehen ist, beginnt er zu malen, bestimmte Dinge realistisch darzustellen, sie zu Gruppen zusammenzufassen, in Reihungen Zeichen zu setzen, positive oder negative Silhouetten aufzutragen und anderes mehr.

Ulrich Heemann geht es also nicht um eine abbildhafte Wiedergabe von gesehener Umwelt, sondern um Bildtexte aus Realitätszitate, zeichenhaften Elementen und autonomen Formen, deren Sinn nicht in allen Aspekten eindeutig festgelegt zu sein scheint.

Elementare Darstellungskonzepte

Vor mehr als 20.000 Jahren entstanden auf den Wänden steinzeitlicher Höhlen in ähnlicher Weise die ersten uns bekannten bildhaften Darstellungen. Dabei wurde jeweils eine bereits vorhandene, hinreichend einheitliche Wandfläche als Malgrund gewählt. War die in geeigneter Form nicht vorhanden, wurde der Untergrund zunächst geglättet und danach mit einer hellen Grundierung eingeschlammert. Erst dann entstanden, mit schwarzer Holzkohle gezeichnet, Umrisse von damals lebenden Tieren. In einigen Fällen wurden diese Konturen anschließend mit Erdfarben flächig ausgemalt. Die Höhle von Lascaux in Südwestfrankreich ist das bekannteste Beispiel.

Neben Darstellungen von Tieren finden sich in den steinzeitlichen Höhlen des öfteren negative Silhouetten von Händen. Sie sind entstanden, indem flüssige Erdfarben in den Mund genommen und über die auf die Wand gelegten Hände gesprüht wurden. Des Weiteren finden wir Reihungen farbiger Punkte (man hat sie „Achtungszeichen“ genannt), deren genauere Bedeutung wir nicht kennen, sowie sogenannte tektiforme Zeichen, von denen einige offenbar Tierfallen darstellen, während andere sich als ideographische Bezeichnungen einfacher zeltähnlicher Behausungen lesen lassen.

An die Malereien in den steinzeitlichen Höhlen und die Art und Weise, wie sie entstanden sind, ist nicht ohne Grund erinnert worden. Die großflächigen Arbeiten Ulrich Heemanns und diese frühesten Formen bildhaften Darstellens haben manches gemeinsam. Das ist keine ungewöhnliche Feststellung für einen heute tätigen Künstler. Hinwendungen zu den Ursprüngen, zum „Uranfänglichen“ (wie Klee es nannte), das heißt Rückgriffe auf elementare oder sogenannte „primitive“ Darstellungsformen sowie auf die Bildsprache von Kindern finden sich bei einer ganzen Reihe von Ma-

lern des 20. Jahrhunderts. Es war für Ulrich Heemann deshalb nichts Besonderes, ein Bild zusammen mit seinem damals fünfjährigen Sohn zu malen (im Katalog: RUN TO ESCAPE von 1992, Werkverzeichnis 92-OG-19). Dass Klee und Picasso Ähnliches getan haben, daran wird er dabei wohl kaum gedacht, vielleicht es nicht einmal gewusst haben.

Der Rückgriff auf ursprüngliche, elementare oder „primitive“ bildliche Sprechweisen in der Kunst des 20. Jahrhunderts hat sich keineswegs zufällig ergeben. Seit der Renaissance und der Entdeckung der Gesetze der Perspektive waren in der abendländischen Malerei realistische Formen bildhafter Darstellung üblich. Die Bildfläche wurde zur Bildbühne, und Malen bedeutete die realistische Wiedergabe einer erfundenen Szenerie in der Form einer „Bildichtung“ oder eine direkte Abbildung von Wirklichkeit. Diese Darstellungsformen erreichten Ende des 19. Jahrhunderts mit den in den Farben und Schatten des natürlichen Lichtes gemalten Landschaften der Impressionisten einen Endpunkt möglicher Entwicklung und schienen damit ausgeschöpft und verbraucht.

Gleichzeitig wurde die Fotografie für den realistisch malenden Künstler fortschreitend mehr zu einer entmutigenden Konkurrenz. Die Bildform Porträt verlor die Malerei nahezu völlig an die Fotografie. Warum noch, stellte sich für den Künstler als Frage, detailgenau und zeitaufwendig realistisch eine Landschaft malen, wenn durch die farbige Fotografie und inzwischen auch mittels elektronischer Techniken Vergleichbares durch einen bloßen Knopfdruck zu erreichen war?

Die meisten Künstler unserer Zeit wandten sich deshalb Darstellungsformen oder bildlichen Sprechweisen zu, die den Bilder produzierenden fotografischen und elektronischen Techniken nicht zugänglich waren. Sie wählten entsprechend ihren Möglichkeiten und ihrem Temperament expressive Übersteigerungen, surreale Verfremdungen, ideographische Reduktionen, formale Analysen und Exerzitien sowie die verschiedenen Formen abstrakten Malens...

Das bedeutet, einen einheitlichen Stil, wie das in früheren Epochen der Fall war, gab es damit nicht mehr. „Die Maler leben nicht mehr in einer Tradition“, äußerte Picasso dazu, „und so muss jeder von uns sich seine Ausdrucksmöglichkeiten neu erschaffen. Jeder moderne Maler hat das vollkommene Recht, seine Sprache von A bis Z zu erfinden.“

Hinzu kommt, es gibt heute für einen Künstler auch hinsichtlich der Themen und der Bildinhalte, die er wählt, keinerlei Vorgaben mehr. Er ist völlig frei, das darzustellen, was ihm persönlich wichtig ist oder was er anderen mitteilen möchte. In der Sprache der Kunsthistoriker formuliert: Heute ist an die Stelle einer ikonographischen Konvention, wie es sie in der religiösen, der höfischen und später der bürgerlichen Kunst gab, eine jeweils „private Ikonographie“ getreten. Und die kann allgemein verständlich, aber auch in hohem Maße hermetisch, ja esoterisch sein wie bei Joseph Beuys.

Vokabeln einer „Privaten Ikonographie“

Betrachtet man die Gemälde und Siebdrucke von Ulrich Heemann aus den letzten Jahren im Zusammenhang, dann fallen einem einige mehrfach wiederkehrende Motive auf. Dazu gehören Boote, Pfeile, Grundrisse archäologischer Stätten und zunehmend häufiger neonlichterartige „Farbexplosionen“. Davor waren andere wichtig: hochhausähnliche Monumente (so mehrere Bildtitel) und Pyramiden; für einige Zeit Wände, Tische oder altarähnliche Gebilde, mit Pfeilen davor oder auf sie gelegt (mehrere Beispiele im Katalog). Kreuzformen wie im Gemälde AMULETT von 1992 (Katalog, Werkverzeichnis 92-OG-15) sind demgegenüber Ausnahmen, wohl weil damit an zu gewichtige und offensichtliche ikonographische Bedeutungen gerührt wird. Auf mehreren Bildern finden sich positive oder negative Silhouetten von Menschen oder Tieren, das heißt, nur deren Schatten oder Schemen. Wiederholt stoßen wir auf Schriftzüge oder Schreibspuren, die zumeist nicht lesbar sind, sowie auf Zeilenreihen mit hieroglyphenähnlichen, erfundenen Schriftzeichen. Sie lassen sich verstehen als Metaphern für etwas, zu dem wir den Zugang verloren haben, für eine uns nicht mehr erreichende Mitteilung. Durch Schablonen aufgetragene Druckbuchstaben erinnern an die Printmedien und Druckmöglichkeiten unserer Zeit. Hin und wieder verbinden sich Buchstabenfolgen zu sinnvollen Worten oder Namen von Personen. So im FAMILIENBILD (Katalog, Werkverzeichnis 93-OG-2), auf dem die drei Vornamen der Familie des Malers eingetragen sind. Hier wäre es aufschlussreich zu erfahren, was über die zitierten Namen hinaus noch an Hinweisen auf die eigene Familie mit in den Bildtext eingegangen ist. Das offenbar ver-

sunkene Boot links unten in der Ecke verweist auf den Künstler selbst (die Begründung wird an späterer Stelle erfolgen). Zur Bedeutung anderer Partien des Bildtextes wäre bei dieser bewusst privaten und deshalb stärker hermetischen Aussage der Maler selbst zu befragen. Dabei würde es nicht überraschen zu erfahren, dass jedes Familienmitglied nicht nur namentlich genannt und durch ein charakteristisches Symbol im Bild präsent ist, sondern auch in Form einer Schriftspur oder eines Zeichens etwas zur Gesamtaussage beigetragen hat. Wie auch immer: das großformatige Gemälde FAMILIENBILD ist ein typisches Beispiel für „private Ikonographie“. Und zugleich macht es deutlich, auf welche Weise Ulrich Heemann von sich und anderen sowie über eigene Erlebnisse spricht. Maler der Vergangenheit und auch noch die Expressionisten und Surrealisten haben in einem solchen Fall auf die traditionelle Form des Gruppenbildes zurückgegriffen und die zu ihrem Kreis gehörenden Personen deutlich erkennbar dargestellt.

Einige im FAMILIENBILD verwendete Vokabeln von Ulrich Heemanns „privater Ikonographie“ finden sich auch in anderen Arbeiten. Boote oder Schiffe tauchen wiederholt auf, teils schwimmend, teils wie auf dem Meeresgrund versunken. Zumeist sind sie zu Gruppen zusammengefasst, hin und wieder überblendet die eine Form eine andere, oder auch mehrere kleinere Schiffe scharen sich um ein größeres wie „Bootskinder“ um ein „Mutterschiff“. Einige wirken materiellos wie Geisterschiffe, andere sind schwarz wie der Nachen des Todes.

Boote oder Schiffe erscheinen in den 90er Jahren nicht zufällig so häufig auf Gemälden und Siebdrucken Ulrich Heemanns. Er ist ein begeisterter Sporttaucher, und zu seinen erregendsten Unternehmungen gehörten damals Erkundungen von im Meer versunkenen Schiffen. Diese Erlebnisse sind der biografische Hintergrund für das wiederholte Auftauchen des Schiffsmotivs in dieser Zeit. Dass daraus eine ganze Bilderreihe wurde, hat mehrere Gründe. Einer war offensichtlich ein künstlerisch-formaler: die prägnante lanzettförmige Bildform für Boot. Denn dieses signifikante ideographische Kürzel ließ eine Vielzahl interessanter formaler Kombinationen zu.

Daneben gewannen inhaltliche Aspekte schrittweise an Bedeutung. Das Bildzeichen Boot, Schiff oder auch Arche verweist auf einen vielschichtigen Begriff unserer Sprache. Zunächst nur Benennung für ein Hilfsmittel,

um Flüsse, Seen und schließlich auch Meere zu befahren oder zu überqueren, wurde dieses Begriffsfeld schon sehr bald zu einer komplexen Metapher mit einem Spektrum von übertragenen Bedeutungen. So sprechen wir davon, „zusammen in einem Boot zu sitzen“ und meinen damit eine Schicksalsgemeinschaft; wir sprechen vom „Lebensboot“ oder „Lebensschiff“, das den Stürmen dieser Welt ausgesetzt ist und vom „Schiff des Glaubens“, das uns durch die Fährnisse der diesseitigen Welt zu tragen verspricht... Eine Fülle von Assoziationen also, die das Zeichen Boot oder Schiff zu evozieren vermag. Davon wird in den Bildern dieses Motivkreises zwar nicht in eindeutig dechiffrierbarer Weise gesprochen, sondern der Betrachter wird dazu angeregt, mögliche Bedeutungen, die sich für ihn anbieten, mit den Bildzeichen zu verbinden.

Entsprechendes gilt für Pfeile oder pfeilähnliche Gebilde, die in einer Reihe von Gemälden der 90er Jahre auftauchen. Formal sind sie ein Element, das klare Richtungswerte in eine Komposition einführt, ganz gleich, ob die Pfeile nun aufgestellt erscheinen (dann wirken sie wie Zäune oder Gitter, die einen Bereich abgrenzen oder beschützen), waagrecht liegen, diagonal angeordnet sind oder sich kreuzen.

Auch der Begriff Pfeil löst eine ganze Skala von Assoziationen aus. An die stets verzierten Pfeile von Naturvölkern wäre hier zu denken. Einige Darstellungen unterstützen bewusst derartige Gedanken durch ethnographisches Dekor und verweisen damit auf ferne, uns fremde Kulturen (u.a. WARRIOR'S DAYDREAM von 1991).

Pfeile können fliegen und so Distanzen überbrücken und entfernte Ziele erreichen. (Auf dem Gemälde FIVE TO FIVE DAYDREAM von 1991 sind auf einer tischähnlichen Fläche fünf verzierte Pfeile abgelegt, und über ihnen erscheinen im Hintergrund schemenhaft fünf mögliche Ziele.) Pfeile sind eine mögliche Waffe oder auch ein Jagdgerät. Aggressive oder gar destruktive Elemente finden sich – das zu vermerken, erscheint mir wichtig – in keinem der Pfeilbilder. Mehrfach sind die Pfeilspitzen zerstört, sind durchstrichen, erscheinen abgestumpft; einige stecken in einer Hülle (im Katalog u. a. OG-5 von 1995), andere sind offenbar in den Boden gesteckt (u.a. OG-5 von 1993). Es gibt keine direkten Hinweise auf Kampf oder gar Krieg, wohl aber auf Schutz oder Abwehr, wie in dem nicht betitelten Gemälde (95 AG-7), das vier gesenkte Pfeile vor einer als weiße Silhouette

angedeuteten haus- oder zeltähnlichen Form zeigt. Für eines der frühen Pfeilbilder, ebenfalls unbetitelt (92-OG-10), böte sich als Titel „Friedensschluß“ an; denn auf zwei schwarzen durch eine weiße Zone getrennten tischähnlichen Flächen sind neun Pfeile so abgelegt, dass einige mit der Spitze nach links und die anderen nach rechts weisen. Doch Ulrich Heemann versagt sich in der Regel Bildtitel, die Deutungen festlegen. Ihm ist es wichtig, dass dem Betrachter die Möglichkeit zu eigenen Interpretationen bleibt. Dass mit den Pfeilbildern durchaus auch Bedeutungen zu verbinden sind, belegen die vom Maler selbst gewählten Bildtitel und die gegebenen (durch Gespräche mit Ulrich Heemann legitimierten) Hinweise.

In einer ganzen Reihe von Gemälden aus den 90er Jahren tauchen Ägyptenzitate auf. Das ist nicht zufällig so. Diese Zitate sind Erinnerungen an eine Ägyptenreise. Nicht jede Reise führt hernach zu Verarbeitungen im Bild. Die Begegnung mit der Kultur Altägyptens war für Ulrich Heemann jedoch einiges mehr als nur ein Bildungserlebnis oder gar eine Folge von touristischen Attraktionen. Im Niltal kam es zu einer direkten Begegnung mit eindrucksvollen künstlerischen Zeugnissen einer vergangenen, hochentwickelten Kultur und, verbunden damit, zu einer unmittelbaren Erfahrung von Untergang und Zerfall all dessen, was Menschen einmal – wie sie meinten für die Ewigkeit – geschaffen haben und je schaffen werden. Umrisse altägyptischer Figuren erscheinen deshalb jeweils nur als Schatten in den Bildern, und anstelle der heute noch im Niltal vorhandenen Ruinen finden wir in den Gemälden der Ägyptenserie, abgesehen von den prägnant geometrischen Formen der Pyramiden, jeweils nur Zitate der Grundrisse archäologischer Stätten.

Wenn anstelle der heute noch vorhandenen Reste einer Tempelanlage deren Grundriss wiedergegeben wird, bedeutet das zunächst einmal eine Transformation der sichtbaren Wirklichkeit. Sie erscheint nicht mehr real, sondern wird in ihrer Konzeption zitiert, in diesem Fall durch einen architektonischen Plan. Für das Bild wichtig ist also nicht, was heute noch an Ruinen existiert, sondern das, was Menschen einmal gedacht, geplant, konzipiert haben. Das verdeutlicht der Grundriss von ehemaligen Gebäuden und Tempelanlagen sehr viel klarer als deren heutiger Zustand. Zeichen versunkener Kulturen als Zeugnisse vergangener Zeiten sind inhaltsreiche Symbole, die uns über den menschlichen Drang, etwas die Zeiten Überdauerndes zu

schaffen und unser aller Wunsch, nicht vergessen zu werden, nachdenken und reflektieren lassen. Diese Aspekte machten dem Maler die Ägyptenzitate wichtig.

Doch es gibt noch einen weiteren ausschließlich künstlerischen Grund. Mit seinen Zitaten archäologischer Pläne wählt Ulrich Heemann erneut in ihrer formalen Struktur überaus ergiebige, in diesem Fall tektonische Bildformen, und zwar komplexe, sich an Quadrat oder Rechteck orientierende, vierteilige und zugleich zusammenhängende geometrische Strukturen, deren Maßverhältnisse den harmonischen Proportionen der Architektur verpflichtet sind.

Eine vierte Gruppe von Bildern wird geprägt von kleinen, über die ganze Malfläche rhythmisch verteilten, zumeist jedoch in Reihen angeordneten „Farbexplosionen“. Auch diese Gebilde haben einen interessanten, malerisch höchst dankbaren, formalen Aspekt. Mit ihnen wurden dem Bildtext kleine, unterschiedlich strukturierbare und farbig verschieden zu instrumentierende „Bildereignisse“ hinzugefügt, die zudem – was sie kompositorisch frei verfügbar machte – an keinen bestimmten Ort gebunden waren.

Haben auch sie eine über die „Malerische Sensation“ hinausgehende Bedeutung? Für mich durchaus. Ich sehe in diesen kleinen farbigen Energieblitzen, diesen neonlichterartigen Kolorismen von Ulrich Heemann in seine Bildsprache übersetzte Seherfahrungen unserer Zeit. In ähnlicher Weise aus dem Dunkel aufblitzende Farben begegnen uns als Neonlichtreklame in nächtlichen Großstädten. So sprühend farbig kann ein Feuerwerk am dunklen Abendhimmel sein. Und wer will, mag an die Lichtgewitter in einer Disko denken oder an die flirrenden Bildsequenzen eines Videoclips. Wie auch immer, hier geht es, bewusst oder unbewusst, mit den Mitteln heutiger Malerei benannt formal und farbig harmonisiert um Seherfahrungen unserer Zeit, um Eindrücke, denen wir alle uns heute nicht entziehen können. Kein Impressionist wäre auf den Gedanken gekommen, derartige „Farbexplosionen“ in seine Bilder einzufügen; denn er kannte nur die ersten Gaslaternen und hat so etwas nicht erlebt.

Fotorealismen und Farbereignisse

Ulrich Heemann hat sein Studium der Malerei durch eine Ausbildung als Fotograf und Fotodesigner ergänzt. Das hat fraglos seine Art zu sehen mitbestimmt. Er sieht die Realität

scharf und detailgenau, fast so wie das Objektiv einer Kamera. Da er ohnehin über ein besonderes Talent verfügt, illusionistisch-realistisch darzustellen, hätte aus ihm ein fotorealistischer Maler werden können. Ansätze dazu hat es nach Beendigung des Studiums – allerdings in Verbindung mit surrealen Elementen – durchaus gegeben. Wollte er diesen Weg nicht gehen, dann hatte er sich auf bildnerische Darstellungsmöglichkeiten zu konzentrieren, die durch das Foto nicht erreichbar waren.

Zu Beginn der 80er Jahre spielen illusionistische Stilmittel in den Gemälden und Siebdrucken noch eine wichtige Rolle. Doch werden dabei fotorealistische Augentäuschungen (Trompe-l'oeil-Effekte) nicht eingesetzt, um eine übergenaue Abbildung zu erreichen, sondern erfundenen, in der dargestellten Form real nicht vorhandenen Dingen wird durch detailgenaue Wiedergabe ein Anschein von Wirklichkeit gegeben. In einigen Gemälden haben die dargestellten Dinge eine so ausgeprägte körperhafte Präsenz und werfen zudem noch jeweils einen Schatten, dass sie vor dem Bildgrund zu stehen scheinen und man meint, sie mit Händen greifen zu können.

Später kommt es nur noch sporadisch zu illusionistischen Darstellungsformen oder kulturgeschichtlichen Zitaten. Beispiele wären hier die täuschend ähnlichen Wiedergaben von Figuren aus altägyptischen Reliefs. Auch wenn es dem Betrachter so erscheinen mag, es handelt sich bei diesen Zitaten nicht um mittels einer Fotoschablone aufgedruckte Reproduktionen, sondern um Malerei in fotorealistischer Technik. Dabei wird das Motiv auf die Leinwand projiziert, und ausgehend von dieser Projektion wird detailgenau gezeichnet oder gemalt.

Kulturgeschichtlichen Zitaten wird in den Arbeiten ab Mitte der 90er Jahre auffallend weniger Bedeutung zugestanden als das früher der Fall war. Sie werden partiell wieder verwischt, farblich zu Schemen zurückgestuft und in mehreren Gemälden darüber hinaus noch so sehr von gestisch-abstrakten „Farbereignissen“, die sich durch ihre Intensität in den Vordergrund drängen, überlagert, dass die Relief-Zitate auf den ersten Blick kaum wahrgenommen werden. Das Bild insgesamt vermittelt dadurch den Eindruck, als hätten sich effektvolle Licht-inszenierungen unserer Zeit wie ein farbiges Gewitter vor jene stillen Zeugnisse vergangener Kulturen geschoben. Das sollte wohl auch ausgesagt werden. Tatsache jedenfalls ist, dass heute die „visuellen Umweltverschmutzungen“ durch Reklame-

reize und die Bilderflut der elektronischen Medien bereits ein Ausmaß erreicht haben, dass wir Zeugnisse der Vergangenheit kaum noch ungestört wahrzunehmen vermögen. Niemand registriert diesen inzwischen allgegenwärtigen „optischen Lärm“ schmerzlicher als ein ausgeprägter Augenmensch, der ein Maler sein muss, wenn er seine „Seherfahrten“ anderen mitteilen will. Und sollte hier der Künstler selbst sagen, dessen sei er sich gar nicht bewusst gewesen, daran habe er gar nicht gedacht; primär sei es ihm um den formalen Kontrast zwischen realistischer Darstellung und informellem Malgestus gegangen, dann bliebe zu fragen, warum er so verfahren ist und so signifikante kulturgeschichtliche Zitate für seine Überblendungen mit neonlichtartigen „Farbereignissen“ gewählt hat. Einem ernsthaft arbeitenden Maler, der in seiner Zeit lebt, unterläuft manche Mitteilung, ohne dass er sich in allen Aspekten dessen bewusst wird, wie zeittypisch und aktuell seine Einfälle und Bildgedanken sind.

Mit den Stilmitteln aktueller Malerei

Wer Stunden malend vor seiner Leinwand sitzt, ist viel mit sich allein. Bildende Künstler hören deshalb bei der Arbeit häufig Musik. Bereits von Malern der italienischen Renaissance wird das berichtet. Ulrich Heemann hört, wenn er für längere Zeit malt, guten Jazz, sofern er melodisch und rhythmisch differenziert ist und eher getragen oder meditativ als unruhig und hektisch. Er schätzt Ethno-Jazz, wie ihn Jan Garbarek mit seinen Freunden, u.a. mit Anour Brahem spielt, und er liebt die traditionelle indische Musik, insbesondere Sitar-Aufnahmen sogenannter Ragas und Raginis, wie sie Ravi Shankar im Westen bekannt gemacht hat. (Ragas und Raginis sind improvisierend variierte alte Musikstücke, die jeweils eine bestimmte Stimmung ausdrücken. Einige tausend davon sind überliefert. Ragas betreffen „männliche“, Raginis „weibliche“ Empfindungen.)

Musik solcher Art taugt nicht zur bloßen Ablenkung oder Unterhaltung, sie wirkt – und sei es nur unterschwellig – auf den Zuhörer und nimmt so Einfluss auf seine eigene Stimmung und damit auch auf seine Gefühle und Gedanken. Unter Umständen inspiriert sie einen vor seiner Leinwand sitzenden Künstler auch ganz direkt, und es kommt zu gemalten Aussagen, die dem Wesen einer bestimmten Musik verpflichtet sind. Gute Musik, ganz gleich welcher Art, hat einen bestimmten

Rhythmus, und die Melodien entwickeln sich folgerichtig nach ihren immanenten Gesetzmäßigkeiten. Deshalb können wir Melodien verfolgen und bis zu einem gewissen Grad antizipieren, wie sich eine melodische Linie entwickeln wird. Für geglückte, durchkomponierte Werke gegenstandsloser Malerei gilt Entsprechendes. Auch hier empfinden wir – sofern wir „musikalische Augen“ haben – die Anordnung oder Abfolge der Bildereignisse auf der Leinwand als stimmig, wenn wir einen bestimmten Rhythmus, einen harmonischen Farbklang, eine nachvollziehbare lineare Melodie erkennen können.

Unter den neueren großformatigen Ölbildern Ulrich Heemanns sind einige, die auf eine solche Weise zu betrachten sind. Stilistisch geht es dabei um informelle Malerei, das heißt um Aussagen, die auf Realitätszitate oder lesbare Zeichen völlig verzichten. Gemälde solcher Art enthalten keinen Bildtext mehr, der sich mehr oder minder gut entziffern lässt, sondern sind so etwas wie eine gemalte statt eine gespielte Partitur. Der Betrachter ist also aufgefordert, den „Klangcharakter“ eines Bildes wahrzunehmen, den Bildereignissen wie melodischen Sequenzen zu folgen und die „Cluster“ farbiger Intonationen wie visuelle Klangereignisse zu erleben...

Eine der neueren Kompositionen, die zu einer solchen Art zu sehen auffordern, ist das auch noch aus anderen Gründen aufschlussreiche 1992 entstandene Gemälde SOPHISTICATED MATERIAL OF MODERN ART (Katalog 92-OG-3). Der Bildtitel weist darauf hin, dass uns hier ein gemaltes Kompendium von Stilmitteln der Malerei unserer Zeit präsentiert wird, und das nicht exakt ins Deutsche zu übersetzende SOPHISTICATED sagt uns, dass das „kenntnisreich“ (wie sich das bei einem solchen Unternehmen gehört) und zugleich „mit Witz“ geschehen ist.

Sehen wir einmal genauer hin. Zunächst erhielt die Malfläche eine Tönung durch eine leicht wolkige, nach Graublau tendierende Grundierung. Um das zu erreichen, wurden lasierend Schichten in Acryl- und anschließend in Ölfarben aufgetragen, bis die gewünschte „Stimmung“ (wie der Maler selbst das nennt) erreicht war. Auf diese getönte Fläche sind dann, in fünf Viererreihen angeordnet, insgesamt also zwanzig, mehr oder minder intensive farbige Zentren gesetzt worden (der Maler nennt sie „Farbereignisse“). Der Farbauftrag erfolgte dabei nicht nur in traditioneller Weise mit dem Pinsel oder durch farbige Kreiden und Stifte, es wurde zudem getupft, gestempelt und abgeklatscht,

um bestimmte Strukturen zu erhalten; es wurde gesprüht, gespritzt und getropfelt; gewisse Partien wurden ineinander verrieben oder verwischt, und schließlich wurde noch geschabt und gekratzt. Das heißt, das gesamte Repertoire moderner Maltechniken wurde aufgenommen, variiert und durchgespielt.

Wer sich in der Malerei des 20. Jahrhunderts auskennt, wird sehr schnell feststellen, dass eine Reihe bekannter Künstler mit ihren Maltechniken erkennbar zitiert sind: Tachistische Tröpfeleien wie bei Pollock fallen auf, aber auch experimentelle Techniken wie Abklatsch und Frottage, die auf Max Ernst verweisen, oder Kratzspuren, wie sie sich häufig in Bildern von Wols finden... Doch trotz dieser unterschiedlichen Maltechniken und Bezüge, das Bild insgesamt ist unverwechselbar eine Arbeit von Ulrich Heemann, und das gilt in gleicher Weise für eine Gruppe weiterer Gemälde von ähnlicher Art, die ebenfalls 1992 entstanden sind. Beispiele im Katalog sind die Nummern 92-OG-5 und 92-OG-6.

Informelle Freiheiten und Bildordnung

Das mit dem Gemälde SOPHISTICATED MATERIAL OF MODERN ART von 1992 erstmals aufgegriffene Bildkonzept war künstlerisch zu ergiebig, um nur passager verwendet zu werden. Drei Komponenten, von denen jede für sich genommen noch variiert werden konnte, sind für dessen formale Struktur bestimmend: eine Untergrund- oder Hintergrundtönung, die weitgehend einheitlich und damit ruhig, aber auch changierend-mehrfarbig und dementsprechend aktiv sein kann; eine Folge von farbintensiven „Energieblitzen“, die Unruhe und Chaoelemente in die Komposition einführen und schließlich als Ordnungsfaktor das Prinzip Reihung, durch das sich das Bildgeschehen überschaubar gliedern lässt.

Dieses Ordnungsschema ist durch abgrenzende Markierungen zwischen den aufgereihten Bildereignissen noch zu verstärken. Für die Bildfläche insgesamt ergibt sich dann eine Gitterstruktur, die – wie jede Grenzziehung – dazu herausfordert, überschritten und dadurch wieder relativiert zu werden. Das ebenfalls Anfang 1992 entstandene nicht betitelte Gemälde 92-OG-5 greift diese zusätzlichen Möglichkeiten beispielhaft auf. Die Bildfläche ist gitterartig in zwölf Felder von ca. 30x30cm unterteilt. In jedem dieser Felder geschieht etwas anderes. Das führt zu einer sowohl

ereignisreichen als zugleich auch gut lesbaren Komposition in Form einer Kombination von zwölf unterschiedlichen informellen Miniaturen.

Gemälde mit intensiv farbigen Bildereignissen, die in regelmäßigen Reihungen auf weitgehend neutralem oder auch wolkigbewegtem Bildgrund angeordnet sind, entstanden nach 1992 weiterhin neben Arbeiten anderer Art. Die vorerst letzten Gemälde dieser 1992 begonnenen Werkgruppe malte Ulrich Heemann in diesem Jahr, ein großformatiges und ein kleineres Bild, beide ohne Titel.

Auf der größeren Leinwand (01-AG-4, Maße 280x145 cm) sind fünfzehn informelle Akzente bei jeweils gleichen Abständen in drei Fünferreihen angeordnet. Das eigentliche Bildgeschehen konzentriert sich auf die mittlere Reihe. Hier kommt es zu intensiven farbigen Intonationen, während das, was in der Reihe darüber und darunter geschieht, optisch deutlich zurückgestuft und zu Begleitmotiven oder (musikalisch gesprochen) jeweils zu einer Nebenstimme wird. So kommt es zu einer klaren Hierarchie der Bildereignisse. Der durchgängig wolkige, leicht farbige Bildgrund spricht oder klingt vernehmlich mit. Gelbliche Töne in der mittleren Zone verstärken dabei die hier ohnehin intensivere Farbigkeit. Im unteren Drittel tendiert der Bildgrund nach Braungrau, während in den lichtereren oberen Bildpartien helle Blautöne überwiegen.

Dadurch ergibt sich für die Komposition insgesamt ein eindeutiges Unten und Oben; denn erdige Töne verbinden wir automatisch mit Boden oder Grund, während uns weißblaue Auflichtungen an Wolken und Himmel denken lassen. Das eine wie das andere ist hier inhaltlich zwar nicht gemeint; denn es geht nicht um eine Landschaft. Vielmehr appelliert der Maler auf diese Weise an uns vertraute Sehgewohnheiten, und wir folgen ihm, ohne weiter darüber nachzudenken, warum.

Das bisher letzte Gemälde dieser Werkgruppe (ohne Titel, 01-AG-6) überrascht durch sein ungewöhnliches Bildkonzept. Statt der in der Regel drei oder mehr Reihen mit formellen Farbereignissen sind es hier nur zwei, und diese sind so nah an den oberen beziehungsweise unteren Rand gerückt, dass sich zwischen ihnen eine größere freie Fläche ergibt. Die optischen Gewichte von Bildgrund und Reihenmotiv werden dadurch nachhaltig verschoben. Die Stimmung des Bildgrundes, dem auch die farbig intensiveren zwischen grünlichen und gelblichen Tönen changieren-

den Partien zugestanden werden, ist hier für den Gesamtcharakter der Aussage entscheidend, während die aufgereihten Kleinformen am oberen und unteren Rand – ohnehin nahezu in Weiß gehalten und nur leicht durch farbige Akzente „gewürzt“ – auch im übertragenen Sinn „an den Rand rücken“. An die Stelle einer ausgeprägten Hierarchie der Bildereignisse (wie bei der zuvor besprochenen Komposition) ist hier eine ausgeglichene und zugleich verhaltene Intonation getreten. Da vor allem die „Stimmung“ des Bildgrundes spricht, bekommt die Aussage insgesamt einen meditativen Zug.

Vor einem Jahr begann Ulrich Heemann bei einigen seiner Kompositionen auf das Prinzip Reihung zu verzichten. Damit entfiel eine vorgegebene Ordnungsstruktur. Verglichen mit den bisherigen Bildkonzepten, ergab sich damit eine „befreite“ Leinwand, uneingeschränkt offen für spontan-gestisches oder assoziativ-informelles Malen. Die durch metrische Komponenten nicht mehr garantierte Bildordnung war jetzt durch stimmige Rhythmisierungen und nachvollziehbar „richtige“ Akzentuierungen der Bildfläche zu ersetzen.

Malen heißt: Fortschreiten in geglückten Zügen. Nicht jeder Eintrag in ein Bild erweist sich später als tragfähig. Einige Einfälle werden wieder verworfen und gelöscht, oder es kommt zu Übermalungen, wobei die zunächst eingetragene Bildform in der Regel nicht völlig wieder überdeckt, sondern nur in ihrer Intensität zurückgestuft wird. Derartige Übermalungen oder nachträgliche Relativierungen von Bildereignissen sind typisch für freie Formen des Malens. Wer genauer hinsieht, wird sie auch in den Arbeiten von Ulrich Heemann finden. Er selbst berichtet dazu, um das „optische Gewicht“ bestimmter Bildpartien und deren Zusammengehen mit der Komposition insgesamt besser beurteilen zu können, hänge er eine Leinwand auch schon einmal gekantet oder überkopf auf. Dadurch ergäbe sich ein veränderter Seheindruck, der hilfreich sei, um kritische Bildpartien in ihrer Wertigkeit wieder unvoreingenommen beurteilen zu können.

Bei der schrittweisen Ausarbeitung abstrakter Kompositionen spielen Collage-Techniken eine wichtige Rolle. Dabei werden ausgeschnittene oder –gerissene Formen aus getönten Papieren probeweise auf die Leinwand geheftet, und deren Größe, farbige Intensität oder Platzierung wird so lange variiert, bis der neue Akzent sich stimmig in das übrige Bildgeschehen einfügt. Erst dann

wird die gefundene Lösung mit Pinsel und Farbe in den Bildplan eingetragen.

Wer sich in der neueren Kunst auskennt, weiß: Derartige Collage-Techniken sind seit dem Beginn des vorigen Jahrhunderts handwerkliches Allgemeingut der Bildermacher. Die Kubisten und die Dadaisten haben damit begonnen; für die Künstler des Bauhauses waren sie etwas Selbstverständliches; Picasso hat sie bei seinem GUERNICA-Wandbild angewandt; Matisse und Chagall benutzten sie für ihre Entwürfe von Kirchenfenstern...

Abstrakt zu malen und dabei auf Ordnungsstrukturen völlig zu verzichten, ist für eine Komposition nicht ohne Risiko. Bei dem im Jahr 2000 entstandenen Gemälde 00-AG-9 und den beiden formal verwandten unbetitelten Arbeiten 00-AG-6 und 00-AG-11 kommen geometrische Elemente zumindest als Zitat noch ins Bild. Auf der Leinwand von 00-AG-9 führt links eine Reihe von treppenartigen Stufen zu (teils verwischten) technoiden Strukturen, die an Architekturelemente denken lassen, während ganz links im Bild ein durchstrichener Kreisbogen dem Betrachter ein ihm vertrautes Formen-Vokabular anbietet. Bei der Komposition 00-AG-6 geschieht das durch ein dunkles Rechteck, versehen mit vier wie ausgestanzt wirkenden hellen Kreisen, während auf dem Gemälde 00-AG-11 eine Reihe von dunkelgrauen Quadraten ganz links am Bildrand das Prinzip Ordnung gegenüber den unruhig gestischen Strukturen auf der rechten Bildseite vertritt.

Auch wenn diese drei Kompositionen nicht von vornherein als Dreiergruppe konzipiert waren, sie sind, weil es um ähnliche Bildlösungen geht, hernach dazu geworden. In sich stimmig in ihrer Balance von gestischer Unruhe und Anklängen von Ordnung, überzeugten diese Bildlösungen sogleich. Sie hängen inzwischen als Dreiergruppe in der Empfangshalle des Verwaltungsgebäudes einer Osnabrücker Firma.

Ulrich Heemann wird die mit dieser neuen Werkreihe aufgenommenen bildnerischen Sprechmöglichkeiten ohne Frage weiter verfolgen, und es scheint so, dass er dabei auf die Eindeutigkeiten geometrischer Formen ganz zu verzichten beabsichtigt. Das geschieht bereits in der in diesem Jahr entstandenen großformatigen Komposition FRAGILE STATIK (01-AG-5 Maße 280x145 cm). Zitate von geometrischen Formen kommen hier nicht mehr vor. Das bestimmende Bildgeschehen – es sind mehrere dunkle Akzente – ist rechts unten an den Rand gerückt. Eine schemenhafte brückenähnliche Form in der

Bildmitte stellt die Verbindung zu einem kleineren zweiten Bildereignis links unten auf der Leinwand her. Durch die kaum betonte Bildmitte und die ex-zentrische Anordnung der bildbestimmenden Akzente ergibt sich ein labiles Gleichgewicht, eine latente Beunruhigung, die den Betrachter fesselt.

Colored Screens und Kalenderbilder

1998 begann Ulrich Heemann mit einer Serie von Arbeiten auf schwarzem Grund. Dabei wurde die Leinwand jeweils nur zu Teilen abgedeckt. Drei Reihen mit fünf unterschiedlich großen nahezu quadratischen Flächen blieben ausgespart. In diese weiß gebliebenen Felder wurde eine intensive Farbe so eingetragen, dass als Abgrenzung zum schwarzen Hintergrund ein unterschiedlich breiter weißer Rand stehen blieb. Die ersten drei Gemälde dieser Serie (alle im Format 120x160 cm) haben die Bildtitel ZWISCHEN BLAU (1998), ZWISCHEN GRÜN (1999) und ZWISCHEN ROT (1999). Es war dem Künstler also wichtig, dass der Betrachter nicht nur die sogleich ins Auge fallenden leuchtenden Farbfelder registriert, sondern auch zur Kenntnis nimmt, was sich in Form von differenzierten farbigen Feinstrukturen zwischen ihnen ereignet.

Zusammen mit dieser Dreiergruppe entstand das großformatige Gemälde FIFTEEN BLUE SCREENS (Maße 280x145 cm). Nicht nur der Bildtitel, auch die Bildanlage insgesamt und die bildschirmähnlichen Formen der fünfzehn Farbfelder weisen darauf hin, dass der Maler sich hier mit einer allgegenwärtigen Seherfahrung unserer Zeit auseinandersetzt: der neonlichtartig flackernden Welt der elektronischen Bilder. Bläulich leuchtende Screens der verschiedensten Art umgeben uns inzwischen Tag und Nacht. Neben ihnen versinkt die übrige Welt mehr oder minder im Dunkel. In dieser Bilderfolge ist es ein in unterschiedlichen Graden gesättigtes Schwarz. Doch dieses Dunkel ist kein Ort der Stille, sondern Medium unzähliger, ständig hin und her flirrender elektronischer Botschaften. Sind hier also Screens und Messages zum Bildthema geworden? Geht es um Aussagen über die weltweite elektronische Vernetzung, in die wir heute eingebunden sind, um virtuelle Kontaktformen, die eine direkte persönliche Kommunikation zu ersetzen beginnen durch Modalitäten, die man als „connected isolation“ charakterisiert hat?

In dieser Eindeutigkeit sagen das die Bilder nicht, doch sie weisen in diese Richtung. Ohne Frage geht es bei dieser Werkgruppe um Übertragungen von Seh- und Umgangserfahrungen mit elektronischen Medien in autonome Formen von Malerei. Dabei werden aus Fernsehschirmen und PC-Monitoren zeichnerische Darstellungen von leuchtenden Screens, wobei keiner völlig dem anderen gleicht und sich auf jedem etwas anderes ereignet. Weitergehende Deutungen sind Sache des Betrachters. Dem Maler ging es – so wird er uns sagen – nur um lesbare Bildzeichen für FIFTEEN COLORED SCREENS und den Hinweis auf (elektronische) Ereignisse, die auf und zwischen ihnen stattfinden.

In der Pop-Art, bei Konzeptkünstlern und in der modernen künstlerischen Fotografie hat das Prinzip Multiplikation einige Bedeutung erlangt als eine Darstellungsstrategie, die einem bestimmten Motiv in der heutigen Flut der Bilder durch dessen Vervielfachung eine besondere Aufmerksamkeit sichert, oder auch – mit ganz anderer Tendenz – auf die Möglichkeiten grenzenloser Vervielfältigung und damit die Bedeutungslosigkeit des Einzelbildes verweist. Bei Ulrich Heemann finden sich in jüngster Zeit ebenfalls Kompositionen mit einem multiplikativen Darstellungskonzept.

Ein 1999 entstandenes großformatiges Gemälde ohne Titel (99-AG-7, Maße 145x280 cm) besteht aus 200 kleinen rasterartig angeordneten roten Quadraten mit weißlicher oder hellgrauer Umrahmung, wobei sich auf jedem der kleinen Farbfelder malerisch etwas anderes ereignet. Ähnliche Arbeiten in kleinerem Format bestehen aus einer entsprechend geringeren Zahl von rasterartig angeordneten quadratischen Bildfeldern.

Diese Werkgruppe ist formal zwar mit den Screens auf schwarzem Grund verwandt, doch fehlen erkennbare Hinweise auf elektronische Medien. Entscheidend für das Bildkonzept scheint hier die malerische Herausforderung gewesen zu sein, eine möglichst variantenreiche und damit für den Betrachter interessante Lösung für die Bildform „Thema und Variationen“ zu finden.

Rasterartige Strukturen der Gesamtkomposition haben die Tendenz, schematisch zu wirken. Durch partielle Verunklarungen dieser Struktur und bewusste „Fehler“ in der Bildordnung ist dieser Eindruck ein Stück zu relativieren. Das geschieht mehr oder minder ausgeprägt bei allen Gemälden dieser Werkgruppe. Auseinandersetzungen mit der Bildform „Thema und Variationen“ – so scheint es –

haben zu der Idee geführt, eine großformatige rasterartige Komposition nicht kontinuierlich zu Ende zu malen, sondern jeden Tag nur eines der kleinen Bildfelder zu gestalten. So kam es 1999 zu einem ersten KALENDER-BILD, in dem über ein Jahr hin Tag für Tag jeweils ein kleines Feld ausgemalt oder auf andere Weise gestaltet wurde. Inzwischen gibt es ein weiteres Bild dieser Art zum Jahr 2000, und ein gemaltes Kalendarium für das Jahr 2001 steht kurz vor seinem Abschluss.

Das KALENDERBILD 2000 ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Zunächst einmal, es ist ein formal variantenreiches Werk mit einem interessanten einfallreichen Bildtext. Das ist nicht verwunderlich. Wenn jeweils nur ein Einfall pro Tag erforderlich ist, kommt es leichter zu unterschiedlichen Bildgedanken als beim kontinuierlich fortschreitenden Malen.

Die Leinwand hat die Maße 145x280 cm. Sie wurde im Atelier zunächst mit einem hellen Grauton untermalt und dann in 15 mal 30 Felder unterteilt. Das ergab insgesamt 450 Bildfelder, also einige mehr als für tägliche Eintragungen im Verlauf eines Jahres nötig sind. So vorbereitet wurde die Leinwand in die eigene Wohnung gebracht und an einer freien Wand im Wohnzimmer aufgehängt. Die täglichen Eintragungen erfolgten also nicht während der Arbeitsstunden im Atelier, sondern – das zu vermerken ist nicht unwichtig – im häuslichen Umfeld. Das hat naturgemäß zu einer ganzen Reihe von privaten Notizen geführt (kurze Texte, eingeklebte Fotos u.a.) und an einigen Tagen zu einem bildgewordenen Gästebuch. Daneben gibt es Hinweise auf Ereignisse der Zeitgeschichte. Doch die gemalten Eintragungen überwiegen. Zu einem Kalender gehören Zahlen. Auf dem KALENDERBILD 2000 finden sich eine ganze Reihe. Sie sind zumeist mit einer Schablone dem Bildtext hinzugefügt worden. Diese Eintragungen beginnen links oben mit der Jahreszahl 2000 und enden mit dem Jahr 2001 unten rechts als Schlusspunkt. Alle übrigen Zahlen haben nicht notwendig eine bestimmte Bedeutung. Zumal die Zahlenleiste ganz links am Rand ist nur als genereller Hinweis zu verstehen, dass bei einem Kalender Datumszahlen eine Rolle spielen.

Ein gemalter Kalender ist vor allem ein Lesebild. Es drängt uns, nachdem wir die Gesamtwirkung der Komposition zur Kenntnis genommen haben, den Bildtext im einzelnen zu verfolgen. Dabei stellen wir fest, dass heitere oder humoristische Eintragungen überwiegen, darunter auch (nicht immer respektvolle) Anspielungen auf die Arbeits-

weise berühmter Kollegen. In einigen Fällen überrascht eine offensichtlich bewusst linkische oder kindlich wirkende Diktion. Die Dadaisten lassen grüßen mit ihrer fröhlich-respektlosen Antithese zur tiefersten Hochkunst. Dabei scheint sich Ulrich Heemann insbesondere mit Kurt Schwitters, der sein Bildermachen aus wertlosen Materialien heiter-selbstironisch „Künstlern“ nannte, zu identifizieren.

Wie wird es weitergehen? Einiges lässt sich schon heute absehen: KALENDERBILDER werden weiterhin entstehen. Und dabei werden elektronische Reproduktionstechniken und die heute möglichen Formen der Bildbearbeitung für die täglichen Eintragungen eine größere Rolle spielen. Ansätze, so zu verfahren, finden sich bereits auf dem noch nicht abgeschlossenen KALENDERBILD für das Jahr 2001.

Freie informelle Kompositionen wird es auch künftig geben; denn hier ist eigentlich erst ein Anfang gemacht. Mancher denkbare Weg ist noch nicht gegangen. Und im Zusammenhang damit werden Collageverfahren weiterhin von Bedeutung sein. Vor allem aber wird das künftige Werk bestimmt bleiben von der Besonderheit, dass Ulrich Heemann zugleich ein engagierter Maler und ein umfassend ausgebildeter, technisch versierter Fotograf ist. Das heißt, wir werden weiterhin dem fotografierenden Maler und dem malenden Fotografen begegnen. Das hat in der Vergangenheit immer wieder zu einem fruchtbaren Spannungsverhältnis geführt, und das wird ohne Frage auch künftig der Fall sein.

Bilder wollen kommunizieren, und über seine Bilder beginnt ein Künstler mit uns ein Gespräch. Das gilt zumal dann, wenn wir einem seiner Werke in unserem Hause Gastrecht geben. Andere mögen andere Vorlieben haben. Ich bevorzuge Bilder, die sich zurückhalten und mir ein Gesprächsangebot machen, statt mich zu provozieren oder mit lauten Farben anzuschreien. Ich mag Bildtexte, die zu lesen es sich lohnt, weil sie differenziert gemalt und inhaltlich vielschichtig sind. Und mir ist es wichtig, dass Bilder, die mich umgeben, frei sind von bildgrammatischen Fehlern. Deshalb schätze ich die Arbeiten von Ulrich Heemann, und sie haben in unserem Hause Gastrecht.

Ludwig Ullmann
Im November 2001