



Four is a m a g i c n u m b e r



Arbeiten
aus
vier Jahren



REINHARD K. RAKOW

ARBEITEN IN ACRYL,
ÖL UND MISCHTECHNIK



AUSWAHL AUS
WERKEN
1994 BIS 1998

Reinhard Karl Rakow

* 5.2.52 in Gelnhausen, Hessen,
lebt und arbeitet in Edewecht bei Oldenburg

Zuerst habe ich schöne Landschaften gemalt, schöne Pflanzen und schöne Portraits. Ich dachte, Malerei, das sind schöne Landschaften. Irgendwann merkst du, Landschaft ist nicht alles, und deine Bilder sind vielleicht noch schön, aber nicht mehr Landschaft, wenigstens nicht als Landschaft zu erkennen. Und irgendwann bist du soweit, daß du merkst, machmal ist schön auch nicht alles. Dann wird Malerei richtig spannend.

Es gibt Bilder, die passieren einem und sind da. Und es gibt Bilder, mit denen ringt man und quält sich und sie, und sie wollen doch nicht. Die einen stellt man in die Ecke, die anderen aufs Stativ, um sie vielleicht doch irgendwann zu lösen. Dann kommt es vor, daß man das "passierte" Bild aus der Ecke hervorkramt und feststellt, irgendetwas stimmt nicht. Und daß man merkt, man hat mit dem Bild, das seit Monaten auf dem Stativ seiner Vollendung harrt, Frieden geschlossen. Vorläufig wenigstens: fertig ist ein Bild nie. Eine Kurve falsch plaziert, und es ist Dekor, ein Kratzer zuviel, und es gehört auf den Schrott.

Emil Schuhmacher hat einmal von seinem Schaffensprozeß als der "Zerstörung des Bildes" gesprochen. Das ist ein ganz wesentlicher Punkt. Wie nehme ich dem Bild das Abbildende, wie seine Glätte? Wie weit noch darf ich es gegen den Strich bürsten, es dreckig, gemein, kaputt machen? Wann ist die Grenze überschritten, wann geht es mir selbst gegen den Strich? Vieles davon beantwortet sich von selbst, läuft unbewußt. Ich denke, Schuhmachers "Anspielung auf Gesehenes" ist dem "nicht gesehenen Bild" Per Kirkebys sehr ähnlich. Beides bezeichnet dasselbe, nur aus entgegengesetzten Ecken. Gesehenes an-zu-deuten, mit ihm zu spielen, das ist, das nicht gesehene Bild zu malen, das wäre das Größte.

Wenn abstrakte oder, im besonderen, informelle Malerei sich mißverstanden fühlt, wird oft, apologetisch und süffisant, der Satz von Beuys zum Besten gegeben: "Wer nicht denken will, fliegt raus". So einfach ist das nicht. Sicher besteht zwischen Werk und Rezipient eine Wechselwirkung auch in dem Sinne, daß der Rezipient das zu Ende denken oder fühlen kann, was der Urheber angedacht oder angestoßen hat. Kunst ist in erster Linie ein psychologischer Prozeß. Was der Künstler nicht in Kopf und Bauch hat, wird sich in seinem Werk nicht wiederfinden. Und was im Werk nicht enthalten ist, kann von keinem Betrachter zu Ende gedacht, allenfalls von einem "Kritiker" hineingelesen werden.

Titel wie "123", "ohne Titel", oder gar "ohne Titel 123" sind Frechheiten gegenüber dem Publikum. Aus Künstlersicht sind sie vor allem unpraktisch. Wenn ich über eines meiner Bilder reden will, muß ich sicher sein, daß im Gespräch alle *das selbe* meinen. Daneben kann - nicht muß - Titelgebung Fahrten zu einem bestimmten, nicht unbedingt besseren, Verständnis anbieten. Daß die Aussage des Titels mit verschiedenen Möglichkeiten, ein Bild wahrzunehmen, spielt, schließt Mißverständnisse nicht aus: weder des Titels noch des Werkes selbst. Normalerweise folgt die Titelgebung dem -vorläufigen- Ende des Malens nach. Sie kommt zwar situativ gefärbt daher, vollzieht sich aber weitgehend bewußt.

R.K.Rakow, 1998

I.

Arbeiten auf Gewebe

Schon als Substanz ist Farbe nicht nur Medium zur Erzielung eines bestimmten Lichtes, eines bestimmten Ausdrucks. Sie ist zunächst einmal Materie. Materie, die sich mit anderen Farben mischen, sich mit Flüssigkeiten verdünnen, mit anderen Stoffen verbinden, glätten, strecken, andicken, verändern läßt. Diese Materialität von Farbe zu unterdrücken, gar jede Spur des materialien Eigenlebens abzuschleifen und mit Firnissen zu begraben, halte ich für einen einen Frevel. Malerei heißt Verkörperlichung von Fühlen und Denken. Als Maler sollte man die Farbe als Partner des Verkörperlichungsprozesses respektieren und ihr die ihr eigene Körperlichkeit belassen, ja, diese noch fördern.

Historisch steht die Benutzung von Malgeweben weit hinten. Am Anfang waren die Zeichnungen, die die Höhlenmenschen auf Steinwände, dann auf -platten gemalt haben. Es folgten Holztafeln. Erst dann gab es Malereien auf Tuch. Ich weiß das noch nicht lange, aber bei mir war es ähnlich.

Verglichen mit dem Malen auf Gewebegrund, ist einer der Vorteile des Malens auf festen Untergründen deren besseren Versiegelbarkeit. Die Farbe bleibt klarer und prägnanter Farbe, sie büßt weniger Leuchtkraft ein als beim Versickern im und Einswerden mit Gewebe. Auch sind Metall oder Holz und die auf Holz basierenden Trägerplatten weitgehend unempfindlich gegen Experimente mit synthetisch gefertigten Lacken, Sprays und Klebern. Schließlich lassen sich Platten verzeihlicher und effektvoller beschädigen als Tuch, bei dem man nie weiß, wohin die Fäden reißen.

Geweben hingegen nähert man sich stets mit einer gewissen Ehrfurcht, ja Zärtlichkeit. Selbst die mit Leim, Zinkoxid und ich weiß nicht was steril zugekleisterte Leinwand bleibt Gewebe. Mit einer Hochachtung gebietenden Binnenstruktur aus tausenden von Fäden, deren jeder seine Ordnung hat, die er nicht aufgeben will. Mit einer die Fingerkuppennerven kitzelnden Oberfläche, geheimnisvoll und anregend. Textil wie Textur wie taktil. Gewebe reagiert schon auf Luftfeuchte, die es nicht mag, beleidigt wie eine neugeadelte Leberwurst. Falsche Behandlung wie übermäßigen Körperreinsatz seitens des Oberflächenbehandlers toleriert Gewebe nicht. Es pflegt dann heftig zu expirieren und kollabierend ihm den Dienst ein für alle Mal zu versagen.

Wässrige, verdünnte, "magere" Farben verlangen weniger oder keine Grundierung und erlauben feinere Stoffe. Segeltuch, der Panzerstahl unter den Geweben, schreit nach Ölfarbe, fett und pastos. Baumwöllchen bescheiden sich auch schon mal mit lasierendem Acryl. Hat seinen Reiz.

Es soll vorkommen, daß grafisch Begabte beim bloßen Anblick von Papier in einen Entzückens-, bei dessen Verfügbarkeit in einen nicht enden wollenden Schaffensrausch geraten. Nicht daß es mir mit Papier so ginge wie dem Teufel mit dem Weihwasser. Aber mein Verhältnis zu Papier war lange Zeit doch recht distanziert. Im wesentlichen gebrauchte ich Papier fürs computergesteuerte Ausdrucken oder zum Hinterrischen. Den künstlerischen Einsatz habe ich gemieden, wohl eine Folge jahrelangen Mißbrauches von Papier zur Herstellung aquarellierter Flora und Fauna. Nur allmählich schwindet die Distanz, lerne ich die Verfügbarkeit des Materials und sein Einsatzspektrum kennen und schätzen.



The Orchestra was Hardly Needed.
1998.
Acryl auf Leinen, 120 x 90 cm



Last Exit Berlin. 1998
Acryl auf Nessel. 90 x 70 cm



The Orchestra was Hardly Needed. 1998
Acryl auf Leinen, 120 x 90 cm



What can I do to Make you Love Me ?. 1998
Acryl auf Leinen. 100 x 120 cm



oben: forte , Ventura. Acryl auf Leinen, 110 x180
unten: war kein Scherz, Acryl auf Leinen 180 x 100
1998.



Feeling ashamed.
1998.
Acryl auf Leinen, 100 x 120 cm
120 x 150 cm



Persuasion I. 1998
Acryl auf Nessel. 70 x 70 cm



Persuasion II. 1998
Acryl auf Leinen, 120 x 90 cm



Verheißung.
1998
Acryl auf Baumwolle
120 x 100



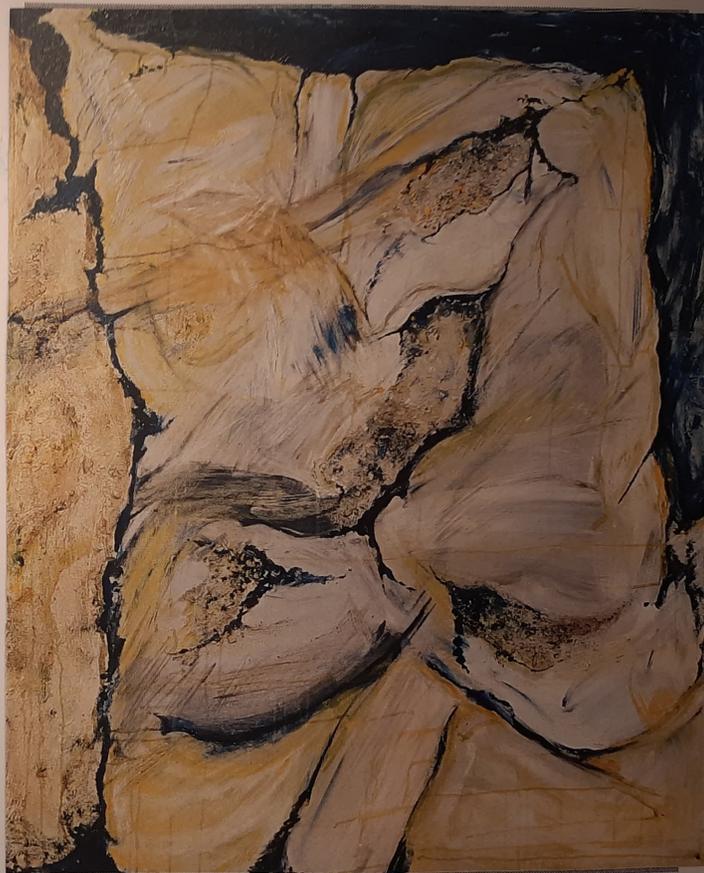
Götz.
1998
Acryl auf Leinen
120 x 100



K.I.I.D. 1998
Acryl auf Leinen
110 x 80



*Wenn ein Mensch kurze
Zeit lebt (Ich habe mich in
ihren Schatten gelegt).*
1997.
Mischtechnik auf Leinen.
120 x 150 cm



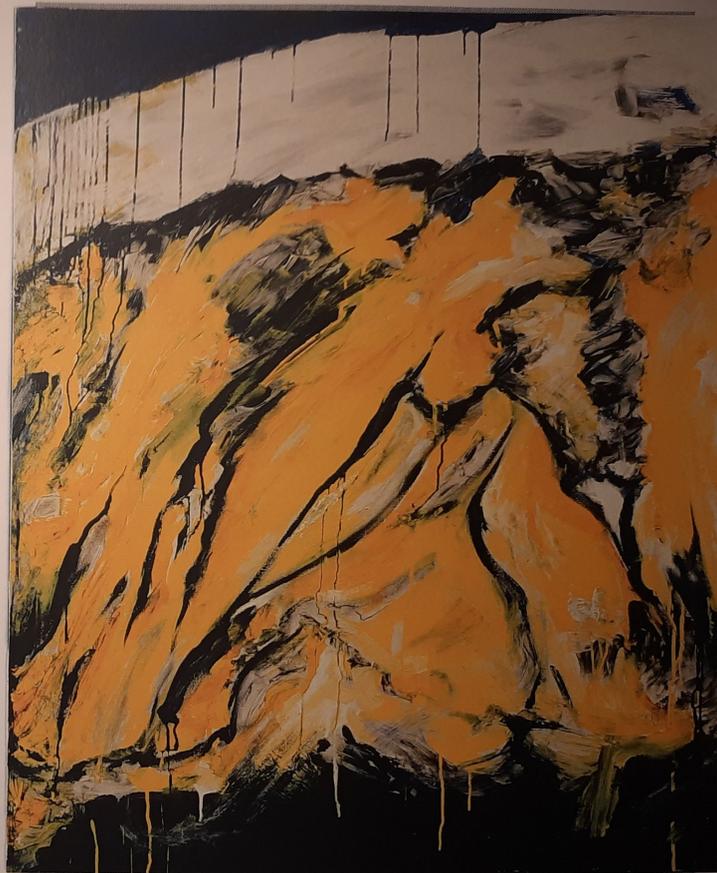
Ich habe mich in ihren Schatten gelegt (Wenn ein Mensch kurze Zeit lebt)
1997.
Mischtechnik auf Leinen.



Versace. 1998
Acryl auf Baumwolle
90 x 90



Wenn du denkst. 1998
Acryl auf Leinen
120 x 100



Es tät uns doch gelingen.
1998.
Mischtechnik auf Leinen, 120 x 150 cm

San Francisco Bay Blues,
1998 (unten: Detail)
Mischtechnik auf Leinen,
120 x 150



Sometimes, the Silence can be Like Thunder
1998. Öl auf Leinen, 140 x 150



oben:
..und hätte die Liebe nicht
1998, Öl auf Jute, 120 x 130
unten:
Junimond, 1997.
Acryl auf Jute , 120 x 90





Bolero. 1997
Acryl auf Leinen. 80 x 100 cm

Sick of Love
(5.2.98)
Öl auf Jute
100 x 130



Not Dark Yet
("Ich hab Zeit")
1998
Öl auf Jute
100 x 130



Fool on the Hill.
1997
Acryl auf Nessel
80 x 80



Tobas.
1997
Acryl auf Jute
120 x 90

oben:
Mitten in der Nacht.
1997
Acryl auf Jute
90 x 120



unten:
Guten Morgen.
1998
Öl auf Nessel.
110 x 80





Details: Sometimes, Silence can Be Like Thunder

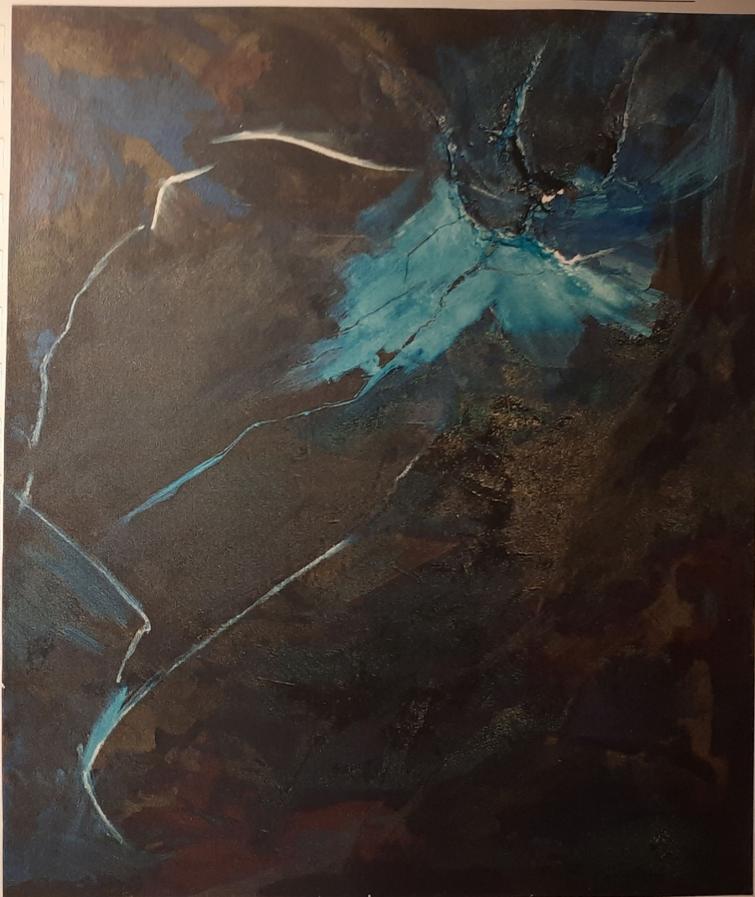


II.

Arbeiten auf Tafeln



Details: You hurt me. 1998. Öl auf Hartfaser, 170 x 150



You hurt me. 1998
Öl auf Hartfaser, 150 x 170



Die Farben Null ("Land in Sicht"). 1997
Acryl auf Hartfaser, 140 x 100 cm



Die Farben Null ("Du laß dich nicht verhärten"). 1995
Mischtechnik auf Hartfaser, 60 x 80 cm



Dies irae ("Schröder spinn"). 1997
Mischtechnik auf Hartfaser, 210 x 140 cm



Danke (für diesen guten Morgen), 1998
Acryl auf Hartfaser, 210 x 150 cm



Wenn ich dich seh' (Moll), 1997
Mischtechnik / Hartfaser, 210 x 140



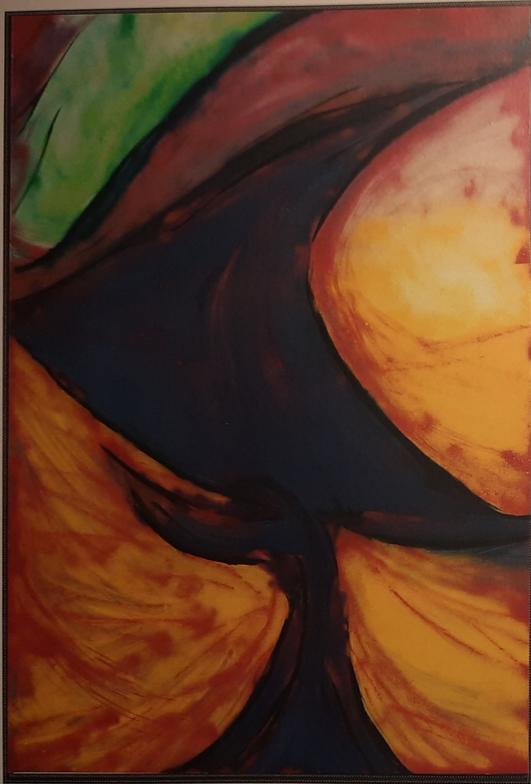
Wenn ich Dich seh` (Dur) . 1997
Acryl auf Hartfaser, 210 x 150 cm



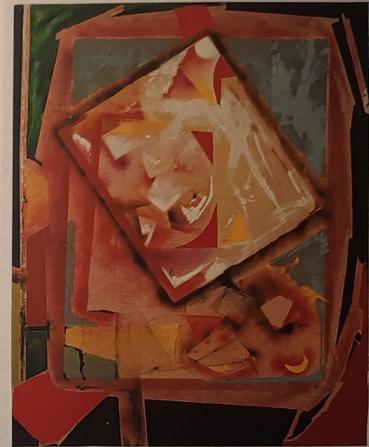
RGB. 1997.
Acryl auf Hartfaser
150 x100



Große Schimpflitanei.
1998.
Mischtechnik auf Hartfaser
150 x 100



Da bist du ja. 1997
Mischtechnik / Hartfaser, 210 x 140



Hommage. 1996
Mischtechnik auf Wachstuch, 130 x 100



This morning, this evening, so soon.
Mischtechnik auf Hartfaser, 80 x 120
1995

unten links:
Kleines Rot. 1994.
Öl auf Hartfaser, 135 x 40



unten:
Noch ist Hoffnung.
1994 Öl auf Hartfaser,
65 x 65



Wenn wir einmal Engel sind. 1997
Mischtechnik auf Hartfaser,
130 x 75 cm



What's going on? 1997
Acryl auf Hartfaser,
140 x 100 cm



Per aspera ad astra. 1996
Öl auf Spanplatte,
80 x 60 cm



Static ("In der Ruhe liegt die Kraft"). 1995
Mischtechnik auf Spanplatte,
113 x 73 cm



Zyklus "Farben", 1995

Öl auf Hartfaser, je 80 x 60 cm



Zyklus: Borderline ("Der Osten ist rot?"). 1994
Öl auf Spanplatte, je 50 x 65 cm



Sirius. 1998. Öl und Pigmente auf Hartfaser, 150 x 170
unten; Detail





Aufstieg, 1996
Mischtechnik / Hartfaser, 210 x 140



We 2 r 1, 1998
Mischtechnik auf Hartfaser, 110 x 80 cm



Sternchen. 1996
Öl und Acryl
auf Hartfaser.
70 x 70



Gaudete. 1997
ÖL auf Hartfaser



Frankenstein´s coming.
1995,
Mischtechnik auf
Hartfaser
80 x 60



Balans. (Nein, das Bild hängt
nicht schief). 1995
Öl auf Hartfaser



Topics. 1997
Acryl auf Hartfaser, 210 x 150 cm



Juristin, verzweifelnd einen Staubwedel zu bändigen bemüht. 1998
Mischtechnik auf Hartfaser, 110 x 80 cm



oben: Kleines Braun. 1997. Acryl auf Hartfaser, 85 x 75

unten: Stadtlandfluß. 1994. Mischtechnik auf Spanplatte, 60 x 80



Blonde Under Blue. 1997
Mischtechnik / Hartfaser, 75 x 75 cm



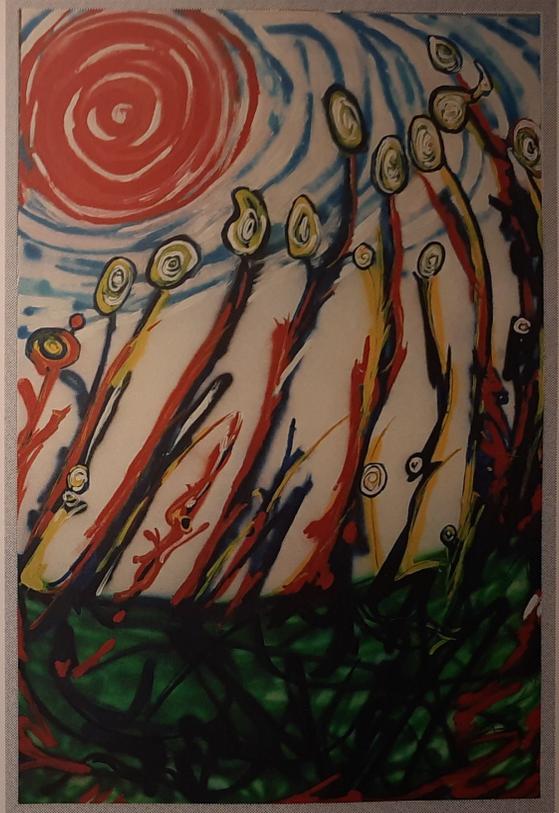
Bird on the Wire. 1995
Öl auf Hartfaser, 80 x 60



Insideoutsiden. 1996
Öl und Kunstharzlack auf Hartfaser,
80 x 60 cm



Delaware When I was Younger. 1995
Mischtechnik auf Hartfaser,
70 x 100 cm



Sonne an Blumen . 1997
Mischtechnik auf Hartfaser, 210 x 140 cm

Herbstlaub. 1997
Mischtechnik / Hartfaser,
80 x 120 cm



Blüte. 1997
Acryl und Öl auf Hartfaser,
65 x 80 cm



III.

Arbeiten auf Karton



Singing in the Rain. 1998.
Pastell, 60 x 80



Killing Me Softly. 1998
Pastell, 60 x 80



Norman. 1998.
Pastell, 70 x 90

Turn. 1998
Pastell. 70 x 90



oben:
1848. Pastell, 1998
70 x 90

unten:
Irritation. 1998.
Ölkreide, 70 x 90





Motivation. 1998.
Pastell, 70 x 90



oben:
Per. Pastell, 1998
60 x 80



unten:
Na und?. 1998.
Patsell, 60 x 80



Have you seen the little Piggies? 1996
Mischtechnik auf Karton, 50 x 60



Yellow Submarine. 1996
Öl auf Karton, 50 x 60 cm



oben:
Where do you do to,
my Lovely?
Acryl auf Karton
110 x 110



unten:
It's my Life. 1998.
Acryl auf Karton.
110 x 110

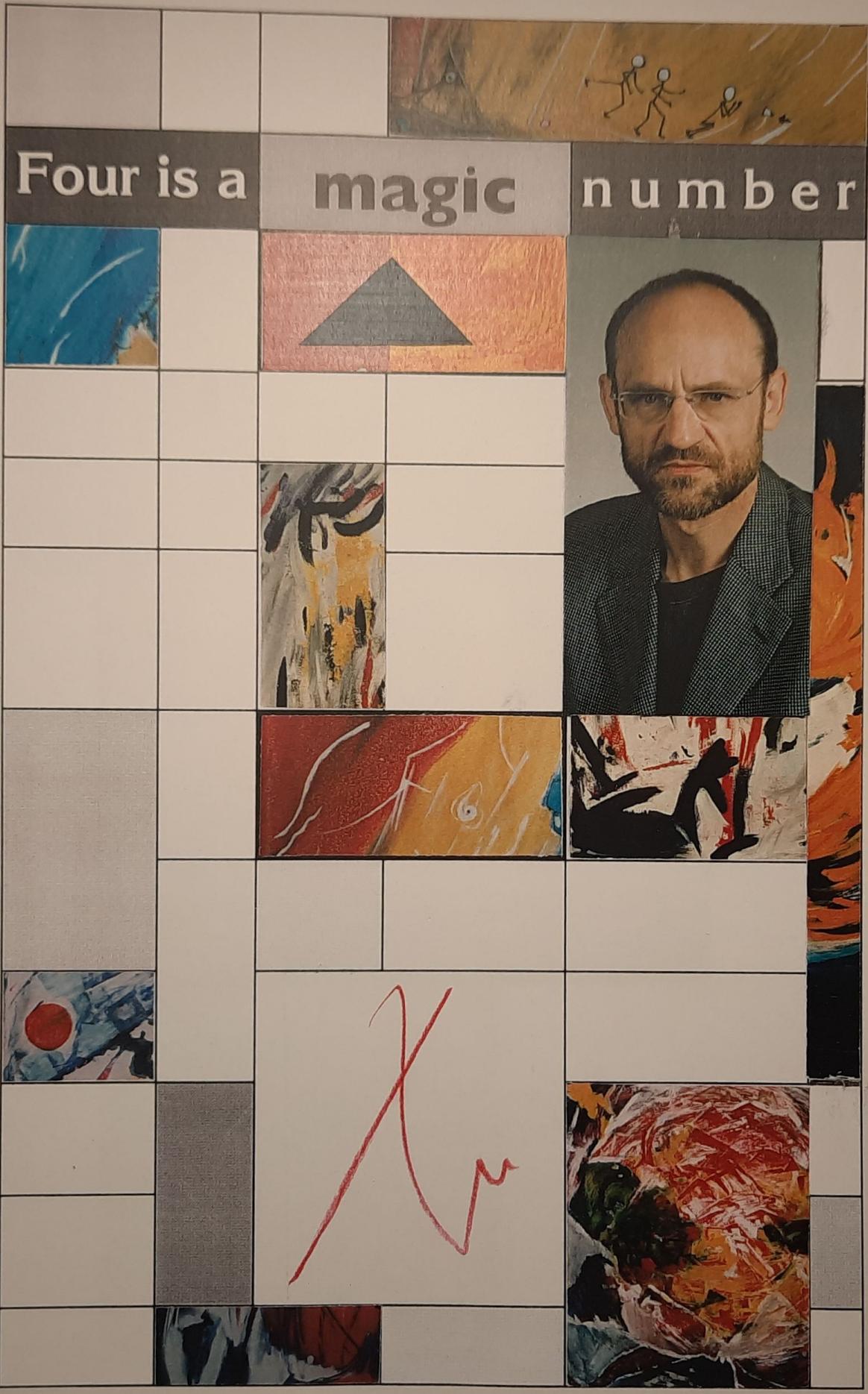


When the nite comes. 1996
Öl auf Karton, 60 x 80

The morning after. 1995.
Mischtechnik auf Karton.
80 x 60



Jan (In der Ruhe liegt die Kraft). 1995.
Öl und Lackspray auf Karton, 90 x 130



Four is a magic number

