

THOMAS REHBEIN GALERIE : KOELN

Aachener Str. 5 · 50674 Köln · +49 (0)221 31010-00 · art@rehbein-galerie.de · www.rehbein-galerie.de

ULRICH PESTER

Grüße zurück

03. Mai - 25. Juni 2024

DAS LOCH IM BILD

Es ist eine im Wortsinn eigen-willige Welt, die Ulrich Pester vor uns ausbreitet. Eine Welt, in der der Humor immer wieder ins Abgründige umschlägt und der Logik des Berechenbaren ein um das andere Mal ein Schnippchen geschlagen wird. In diesem Sinn berichtet Pester bei seinen malerischen Exkursionen besonders gern davon, wie sich alltägliche Dinge in einer Weise begegnen, die sie fremd und absurd erscheinen lässt.

Zum Beispiel ein sockenbewehrtes Bein, das sich gegen einen Heizkörper stemmt (*Heizen (2022)*), eine frisch und glänzend aussehende Möhre, die zwischen zwei nackten Schultern klemmt (*Karotte (2021)*), oder ein grüner Baumstamm, der so mit Vogelhäuschen gespickt ist, das er wie ein absurdes Baumhaus wirkt (*o.T., 2023 (Vogelhäuser)*)

Vielleicht rührt auch Pesters Vorliebe für das Motiv der Schlange (vgl. *Fragments, 2023*) aus dieser Lust an der surrealen Verfremdung und Verwandlung: weil die Schlange - wie Pester anhand einer schematischen Darstellung erklärt, die sie als Treppe zeigt - zumindest malerisch jede beliebige Form annehmen kann.

Schon seit den späten 2000er Jahren kommt aber vor allem dem Motiv des Lochs im Bild eine zentrale Rolle zu. Ausgangspunkt war damals das Einflugsloch in einem Vogelhäuschen, das in der Folge aber durch die Bilder migriert. In dem Baumhaus-Bild wandert das Loch aus den Vogelhäuschen über den gesamten Bildplan und verwandelt diesen in ein lochblechartiges Raster. Die Flöten wiederum, die in den aktuellen Arbeiten ihren Auftritt haben (*Das Lachen, 2023*), begnügen sich ebenfalls nicht mit ihren Grifflöchern, sondern erhalten weitere Öffnungen über den Mundstücken, die sie zu wesenhaften Gestalten transformieren. Die Löcher sind gewissermaßen - hier Alice in Wonderlands Rabbithole verwandt - Einstiegsluken in einen meist dunklen und nie ganz enträtselbaren Untergrund, aber immer auch Hinweise darauf, dass das Bild kein Gegenstand ist, über den sein Autor frei verfügen könnte, sondern stattdessen eine geheimnisvolle Zone, die eigene, nur partiell steuerbare Kräfte in sich trägt.

Genau das macht das malerische Projekt Pesters so reizvoll und zugleich so anspruchsvoll: Es geht schließlich um nicht weniger, als darum der Malerei ihre Eigen-Logik durch das „schrittweise Befreiens des Bildes von seiner Bildidee“ (Pester in einem Schreiben an den Autor, Januar 2024) zurückzugeben. Die bisweilen mit menschlichen Zügen ausgestatteten Dingmotive sind ein möglicher Weg, wie das Bild zu einem animistischen Selbst-Bewusstsein finden kann. Ein anderer Weg ist die mehrfache Variation desselben Bildmotivs, bei der das ursprüngliche Ziel immer mehr aus dem Blick gerät, bis am Ende nur mehr der reine Malprozess regiert. Ein perfektes Beispiel dafür ist das Flötenbild *Das Lachen*, dessen penibles, sauber vertikal ausgerichtetes Spalier in einer weiteren Version (*Flötenlabyrinth, 2024*) zur Unkenntlichkeit zerfließt.

In jedem Fall geht es darum zu zeigen, dass sich nichts endgültig fixieren lässt. In diesem Sinne unterlaufen die ganz neuen, 2024 entstandenen Arbeiten auch deswegen jegliche Motiveindeutigkeit durch mehrfache Multiplizierung. Ulrich Pestes Welt befindet sich in einem Prozess fortwährender Verwandlung. Der Kopf, der in einem weit geöffneten Krokodilrachen steckt (*Rüstung 2*, 2023) ist dafür ein gutes Beispiel: Ein Bildmotiv verschlingt gewissermaßen das andere, und die Malweise reagiert jeweils auf das, was benötigt wird.

Je präziser die Malerei in Öl, Eitempera und Acryl jedes einzelne Detail festhält, umso unwahrscheinlicher erscheint meist der Inhalt, und je gestisch, wilder und fragmentarischer sie wird wie beispielsweise in *Faun* (2023), umso deutlicher wird, dass sie den Gegenstand, den sie zu umreißen versucht, in Wahrheit garnicht festhalten kann, mehr noch, garnicht festhalten will. Das gilt auch für *o.T.*, 2023 (*Farbkaleidoskop*), in dem jeder Gegenstand in ein schillerndes Meer aus Farb- und Lichtflecken zersplittert.

Der gleich vierfache Aufmarsch einer seitlich gesehenen Figur mit übergeworfenem Krokodilkostüm (*Rüstung*, 2024) zeigt das Problem von eindeutiger Identifizierbarkeit gleich doppelt. Zum einen durch die Vervielfachung der Figur, zum anderen durch die Kostümierung des multiplen Ichs, das zudem in seiner ausgestreckten rechten Hand scheinbar einen Pinsel hält, was ihn zu einem Alter Ego des Malers machen könnte, bis man entdeckt, dass der Pinsel in Wahrheit nichts anderes ist als das stilett-förmige Durchblitzen der weißen Bildgrundierung.

Ebenso wenig ist den fünf Dinosauriern (*o. T.* 2024) zu trauen, die eilig von rechts unter einem unschuldig blassblauen Himmel in das Bild stürmen und sich dabei schon in einzelne grüne Panzerschuppen auflösen. Zu allen diesen von Uneindeutigkeit und Auflösung geprägten Sehfallen gesellen sich im Ausstellungsraum noch große bemalte Vasen (*Schlangenvase und Schneebecken*, Koch, 2024), die so wirken, als seien sie aus den Bildern herausgewandert. Sie verlängern den merkwürdig beseelten Dingwesen-Charakter der gemalten Objekte in den physischen Raum und fungieren gleichzeitig auch als eine Art Über-Metapher für das Bild, das schließlich nichts Anderes ist, als ein Gefäß, in das sich immer wieder neu und immer wieder anders Malerei füllen lässt.

Immer sind es - auch formattechnisch - gewissermaßen kammermusikalische Stücke, die uns Pester bietet: Keine Dramen von epochalem Ausmaß, keine muskulösen Statements zur Weltlage, stattdessen Etüden über das, was die Malerei kann, wenn man ihr ein Stück weit Leine lässt. Expeditionen in ein Reich, in dem Kontingenz und Emergenz permanent um die Vorherrschaft streiten, und Abstürze stets mit eingeplant und auch notwendig sind. Anders kann man eine *Feuerwache* (2023), die selbst in den Flammen steht, die sie doch eigentlich löschen sollte, nicht verstehen.

Stephan Berg, 2024