



uta reinhardt

Herausgegeben von / Edited by **Nicole Gnesa**

malerei / painting

Text **Peter Kohlhaas** und / and **Ludger Schwarte**

hirmer

Dunst

Nicole Gnesa

6

Haze

Nicole Gnesa

7

Die Welt mit anderen Augen ...

Die Malerei von Uta Reinhardt

Peter Kohlhaas

8

Seeing the World through Different Eyes ...

The Paintings of Uta Reinhardt

Peter Kohlhaas

14

Harte Farben – Reine Sicht

Ludger Schwarte

20

Hard Colours – Pure Sight

Ludger Schwarte

21

Werke / Works

Stille ist so präzise / There is Precision in Silence

22

Außer Kurs ins Freie /

Off Course into the Open

40

Reinhardtshain

80

Was nicht da ist, was nicht kommt /

What’s not There, What’s not Coming

98

Biographie / Biography

156

Bibliographie Auswahl / Bibliography Selected

157

Widmung und Dank /

Dedication and Acknowledgements

158

Impressum / Imprint

159

Uta Reinhardts Malerei verführt.

Das war meine Feststellung nach der ersten Konfrontation mit ihren Gemälden. Die kleinen *Stilleben* und Waldbilder entließen mich mit einem Gefühl der Sehnsucht nach dem Gesehenen, das ich nur vom Betrachten alter Meister kannte. Durch eine genaue Naturbeobachtung in abstrahierter, eigener Form war ihre Stimmung so vertraut und gleichzeitig so fremd, der Zauber ihrer subtil-poetischen Sinnlichkeit deutlich spürbar, aber nicht greifbar. Das Rätsel der Bilder fesselte mich.

Jahre später nun blicken wir auf einen reifen Werkcorpus, Malerei einer alltäglichen, gar nicht alltäglichen Welt. Mit pastosen und lavierenden Strichen durchzieht Uta Reinhardt Farbflächen und schafft eine konturenlose Bildarchitektur aus Farbe und Licht. In dicken Schlieren legt sich der Nebel gleich einem Traum auf Felder und Städte. Situationen, die sich als Haltungen entpuppen, werden zum Bildinhalt aus in sich verstrickten Figuren, Tieren und Landschaften. Es scheint fast, als würde ein Leben im Zeitraffer in einer einzigen Szene dargestellt, die trotz narrativer Elemente wenig Erzählerisches hat, als würde das Bild ein Konzentrat des ganzen Lebens darstellen, alles Belanglose ist weggefallen, nur die Essenz bleibt. Das Wesen der Dinge wird ergründet.

Alle Figuren fungieren als Teile einer symbolischen Sprache innerhalb der Bilder, die nicht zu dechiffrieren ist. Wie Superhelden bewegen sich die Protagonisten in Masken, die diesen als Versteck, als eine Art Tarnkappe dienen. In der Selbstverleugnung nähern sie sich der verloren geglaubten Natur wieder an. Durch Farbverläufe werden sie eins mit dem Raum, verschwimmen in ihrer Umwelt und geben es auf, einer ihrer Art zu sein.

Das Unausgesprochene wird Thema und drängt sich zwischen die Figuren, die in surrealen Situationen isoliert wie vor einer inneren Grenze zueinander und zum Betrachter stehen. Fernrohre und Taucherbrillen verweisen auf das nicht Sichtbare als eigene Dimension in den Bildern, wie ein Rückblick oder eine Vision ihrer geheimen Geschichte.

Uta Reinhardts Arbeiten grenzen sich deutlich von zeitgenössischen Strömungen ab und sind gleichzeitig grenzenlos experimentell auf dem Feld der Malerei. Sie leben aus sich heraus in ihrer eigenen komplexen Welt, in der die Zeit stillzustehen scheint. Das macht sie bleibend.

Uta Reinhardt’s paintings are seductive.

That was my conclusion after my first encounter with her work. The little *Still Lives* and the forest paintings left me with a longing for what I had seen that I had previously only known when studying the Old Masters. Through their precise observation of nature in abstract, highly individual form, they created a mood that was familiar and at the same time utterly foreign; the enchantment of her subtly poetic sensuality could clearly be felt but remained intangible. I was captivated by the enigma surrounding the pictures.

Years later we can look back over a mature oeuvre, paintings of an everyday world that we do not encounter every day. Uta Reinhardt covers areas of colour with impasto and scumbled strokes and creates in her pictures a contourless architecture of colour and light. The haze lies in thick streaks across fields and cities as in a dream. Situations that turn out to be attitudes form the content of the pictures in the shape of entangled figures, animals and landscapes. It almost seems as if an entire life is depicted in fast-motion within a single scene, which, despite its narrative elements, does not tell a story; as if the picture were intended to represent an entire life in concentrated form. Everything trivial has been omitted so that only the essence remains. The inner being of things is sounded out.

All figures function within the pictures as elements of a symbolic language which cannot be deciphered. The protagonists move like superheroes in masks which serve to conceal them, a sort of camouflage. In their self-denial they approach nature once more, which they had believed to be lost. The colour gradients make them one with the space; they fade into their environment and give up being one of their own species.

The unspoken becomes a subject and forces its way between the figures, which stand isolated in surreal situations as before an internal boundary between themselves and the viewer. Telescopes and divers’ goggles refer to the invisible as a separate dimension in the pictures, like a flashback or a vision of their secret history.

Uta Reinhardt’s works stand apart from contemporary trends and are at the same time infinitely experimental in the field of painting. They live of their own accord in their own complex world, in which time appears to have come to a standstill. That is what makes them enduring.

DUNST

HAZE

*Es muy pobre para las cosas de esta tierra, quien,
para mirarla, ha menester levantar los ojos.*

**Sehr arm für die Dinge dieser Welt ist der, der,
um sie zu erblicken, die Augen heben muss.**

ANTONIO PORCHIA, *Voces*

DIE WELT MIT ANDEREN AUGEN ...

Zur Malerei von Uta Reinhardt

Ne te pongas delante de tus ojos.

Deja ver tus ojos.

Stell dich nicht vor deine Augen.

Lass deine Augen sehen.

ANTONIO PORCHIA, *Voces*

Wer sich in einem japanischen Garten oder Park auf das Teehaus zu- bewegt, tut wenigstens die letzten Schritte für gewöhnlich über einen Pfad, der in unregelmäßigen Abständen mit Steinplatten unterschied- licher Größe ausgelegt ist. Diese Anlage zwingt den Gehenden, den Blick gesenkt zu halten, um sich auf seine Schritte zu konzentrieren. Die Beschränkung diszipliniert und befreit gleichzeitig den Gang und den Gehenden, der nun »ganz und gar« ankommt. Die Erfahrung mit Reinhardts Bildern ähnelt dieser Reduktion der Zerstreung auf wenige Elemente, die noch dazu in eine gezielte symbolische Asymmetrie ein- gefügt sind: »Suche nicht den Sinn, lies das Bild.«

Vielen Bildern Uta Reinhardts erkennt die Betrachterin, der Betrachter oft spontan eine traumhafte Konnotation zu. Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang, dass dem Traum lange der Rang einer Erkenntnisquelle zugeschrieben wurde: Zwischen den Polen Schlafen und Wachen erstreckt sich demnach ein Kontinuum an Erfahrungs- formen. Jenseitsbotschaften können – oft – erst empfangen werden, wenn die Tür zur Wachwelt geschlossen ist und der Traum die Blockaden des Verstandes schleift. In solch traumhafte Szenerien stößt der Taucher vor, eine der jüngeren emblematischen Figuren Reinhardts. Die Figur des Tauchers gewinnt prägende Kraft, indem sie sich nicht in ihrem »typischen« Element, also im Wasser, bewegt, sondern in Tages- und Nachtszenerien unterschiedlicher Sujets. Traum und Wachzustand sind graduelle Ausprägungen, Möglichkeitsformen, welche sich wie eine Hohlform um ein Fluidum des Sinns und der Wahrnehmung schließen, öffnen, neu gruppieren, verwischen und neuerlich Gestalt annehmen. Außen- und Innenraum können ihre Rollen tauschen, Reinhardts Farb- sprache unterstützt das durch ein Ton-in-Ton – oder, bei einer Serie von Bildern, in einem, man möchte sagen rembrandtschen, Dunkel, welches das Unheimliche aus der Erfahrung des Betrachters mit nächtlichen Bedrängungsszenarien bezieht. In Bildern äußerster Reduziertheit wie das verdunkelte *Linien und Boten* oder bei der Konfrontation scheinbar unabhängiger Wirklichkeiten wie in *Schwelle* und *Rain*, in denen der Taucher wie ein mächtiges Fragezeichen visuell ins Spiel kommt, drängt sich die Frage nach dem Auftrag dieser Figur auf. Die Mission des Tauchers, so stellen wir uns vor, ist es, das Rätsel in die Welt zu bringen. Er ist also kein surrealistischer Ausriss – wie ihn Max Ernst vielleicht mustergültig und Neo Rauch eher deklaratorisch einsetzt. Treffender scheint er mit einem Begriff aus der Grammatik als »befremdende Apposition« bezeichnet.

Abb. S. 120/121, 111

Der Begriff des Boten, den Uta Reinhardt in einem jüngeren Bildtitel verwendet, bringt eine für ihr neueres Werk bedeutsame Pointe mit sich: Der Bote ist Träger und Überbringer der Botschaft, und er muss ihren Inhalt, ihre Bedeutung nicht selbst kennen. Oft ist das sogar die Bedingung seines Auftrags: Er wahrt Verschwiegenheit über die versie- gelte Botschaft. Kunst ist, was dem Betrachter auf eine vorerst ungewisse Zeitspanne hin Boten mit noch verschlossenen Botschaften entgegen- schickt. Oftmals bezieht Malerei ihre Kraft eher aus dem, was sie vor- läufig verbirgt und verweigert, als aus dem, was sie offenbar zeigt. Zeigen und Darstellen sind nicht das Gleiche. Aus dem Gestus des Zeigens wird leicht einer der Belehrung. Die Lehre sagt: »So ist es!« Darstellen ent- springt weniger einem Wissen als der Beobachtung. Dahinter steht die Frage: »Was ist etwas eigentlich?«

Die Malerei Uta Reinhardts ist eine darstellende, ihr Problem – ihre Aufgabe – ist der Widerstreit zwischen dem, was die Oberflächen zeigen

wollen, und dem, was sie umhüllen, verbergen, dem Blick entrücken. Das »Geheimnis« ihrer Malerei löst sich nicht technisch, nicht darin, »wie sie gemacht ist«. Das Geheimnis ist, welche Kräfte in die Räume hineinwirken und wie diese Kräfte, Kraftfelder, durch die Farbe sicht- und deutbar gemacht werden. Das kann nur eine fragende, forschende Malerei sein, nicht eine Malerei, die Antworten gibt. Der Betrachter wird darum immer zum Zeugen; nicht, weil er im Bild vorkäme, nicht, weil er gemeint wäre, sondern weil die Botschaft vom Betrachter aufgeschlossen werden muss – mit seiner Frage.

Es ist nur dann nicht überflüssig, über Malerei zu sprechen, wenn wir den falschen Schein vermeiden, wir könnten uns auf die Seite der Malerei schlagen. Sie und was zu ihr gehört bewohnen einen Raum für sich. Wenn wir diesen Raum betreten, werden wir zum Beobachter; wir müssen den Raum der Malerei wieder verlassen, um unsere Impressionen in Gedanken zu fassen. Nur von außen können wir Teilhaber der Darstellung werden. Jede Darstellung ist zugleich ein Reflex auf das uralte Verbot des menschlichen Abbilds. Die latente Magie des Bildnisses wurde von nahezu allen Kulturen erkannt, die sie entweder wohlwollend verwendeten oder mit schärfsten Sanktionen ahndeten. Die Scheu vor der menschlichen Figur, vor dem Gesicht, bildet einen wichtigen male- rischen Gedanken bei Reinhardt. Sie hat in den letzten Jahren an einer Verdichtung der Stimmung in der Haltung der Abgebildeten gearbeitet. In der Physis erfassen wir deren Gemütsverfassung im Nu. Figuren erscheinen oft paarweise, gelegentlich um eine dritte ergänzt, in unter- schiedlichsten Raumkonstellationen. Der ursprünglich astrologische Ausdruck »Konstellation« bedeutet in diesem Zusammenhang, dass die Dargestellten einerseits jeweils ihrem eigenen Lauf folgen, dass aber andererseits, in der Situation der bildnerischen Szene, zwischen ihnen vorerst undurchschaute Kräfte wirken.

Der Bildraum ist ein Kreuzungspunkt in der Lebenszeit der Figuren, die zu einem unbestimmt bleibenden Geschehen zusammengeführt werden. Es ist ungewiss, ob ein äußerer Anlass oder ein innerer Grund, ein Motiv, eine Verabredung sie zusammengeführt hat. Ungewiss bleibt auch meist, was sie tun, ob sie etwas miteinander zu tun haben; unklar, ob es ein Vorher gab oder ein Nachher geben wird. Sind es »Wahlverwandtschaften«, die goethesche Mischung widerstreitender und sich anziehender Elemente? Meistens scheint es weder Abstoßung noch Anziehung zu sein, was die Szenerie zusammenhält, sondern ein Nebeneinander von Unverbundenen, die nicht wissen, was sie miteinan- der zu schaffen haben. Kräfte scheinen am Werk, die unvermittelt in den Schauplatz des Geschehens hineinwirken oder auch in Fernwirkung die Figuren in einer schwer lesbaren Formation zusammengeführt haben.

Reinhardt präsentiert uns die Menschen in einer beunruhigenden Mischung von einfachen Formen und Verfremdung. Problemlos unter- scheiden wir Mann und Frau, Mädchen und Junge, Rock und Hose. Aber die einfachen Formen scheinen und scheinen doch nicht aus unserer gewöhnlichen Erfahrungswelt zu stammen. Ihre Einfachheit irritiert, sie ist fern jeder »Naivität«. Will man hier oder dort semantische Elemente einer etruskischen Wandmalerei erkennen, sucht man doch vergeblich die Eindeutigkeit der Linie, die festgelegte Farbe, die leicht einzuord- nenden Valeurs. Eher scheint es, als ob Schicht über Schicht, Linie über Linie gelegt, »schon Erreichtes« und »Definitives« gezielt mit einem Quastenstrich wieder relativiert und mit Lasuren, Schleiern, Schraffuren in Frage, als Frage gestellt wird.

Mit durchaus markanten Formen werden Rollen kreiert: Eine kräftige »Hausmagd« erhält ein Kopftuch – oder macht das Tuch die Frau zur Magd? Daneben ein Männerkopf, wie einer biedermeierlichen häuslichen Szene entsprungen. Sind sie ein Paar? Ist sie seine Zuehfrau? Oder nimmt sie, »die Tätige«, umgekehrt besondere Rücksicht auf ihn, »den Melancholiker«? Auf einem anderen Bild erblicken wir ein Figurenpaar auf der Terrasse, Mitglieder einer reisenden Familie vielleicht. Ein Strandurlaub, wer weiß, fast möchte man das Meer in der Nähe ahnen ... Was aber will der Taucher in braunroter Montur, der sich markant ins Bild schiebt? Verbirgt er sich im Haus? Ist er Verfolger oder Verfolgter? Was trieb ihn, scheinbar heimlich tuend, in jenes Haus? Was hat er mit den Bewohnern vor, oder was hat er umgekehrt zu fürchten?

Die Irritation, die Reinhardt in ihren Szenerien zu gestalten ver- steht, entspringt der baren Selbstverständlichkeit, mit welcher sich zum Beispiel die Figur des Tauchers den anderen, nicht minder gewöhnlichen Personen in einem ungewöhnlichen Kontext zugesellt. Reinhardts Figuren personifizieren Empfindungen und Haltungen: Erschöpfung und Erstaunen, Nachdenklichkeit und Trauer, Ratlosigkeit und Langeweile, Furcht und Überraschtheit, Unbehagen und Ent- schlossenheit, energisches Handeln und lähmendes Zaudern – so könnte man einige der Vokabeln aus der malerischen Darstellung in die Sprache übersetzen. »Malerisch« heißt hier: aus der Logik der Farbbehandlung entwickelt statt figurativ konstruiert oder symbolisch überhöht. Das spielt sich vielfach innerhalb einer mit wenigen Flächen und Strichen skizzierten Bildarchitektur ab. Sie genügt, um unter- schwellige Spannungsmomente zu schaffen, ohne auf ikonologische Versatzstücke zurückzugreifen. Reinhardt »abstrahiert« für unsere medial übersättigten Augen, indem sie in geduldigen Wiederholungen Bedeutungsschichten abschält. Ihre Auffassung von der Figur als Repräsentant unterschiedlicher Haltungsmöglichkeiten des Menschen (Habitus) ist aus diesem Grundzug heraus zu verstehen. Ihre Figuren stammen aus dem Farb- und Themenraum des jeweiligen Bildes, so rechtfertigt sich ihr Platz. Um die Formulierung von Porchia aufzu- greifen: Sie sind nicht wörtlicher oder metaphorischer Widerschein von etwas – oder jemand – anderem, sie sind sie selbst. Ihr »Selbstsein« wurzelt indes in Natur und Ethos. Misstraut Reinhardt dem Gesicht, dass sie es uns so oft vorenthält oder kaum je bis zur Ausdrücklichkeit eines Porträts fortgestaltet? Oder überwiegt malerisch einfach das Zutrauen zum Habitus? Selbst bei Einzelporträts – etwa *Modell 66* – übernimmt der Farbraum, aus dem die Physiognomie herauswächst, gleichsam die Funktion des Bezugs- und Kräftefelds. Bleiben die Figuren also mehr- heitlich gesichtslos, so werden sie durch eine bedeutungshafte Haltung doch individualisiert. Der Habitus ist gleichsam der tiefere und sicherere Grund, auf dem das emotionale Alphabet geschrieben ist.

Reinhardts Malerei liefert keine Schlüssel zu den Rätseln ihrer Botschaften mit. Ihre Titel – sie wären eine eigene Betrachtung wert – provozieren oft eine bedeutsame Lesart, das Bild selbst schwenkt aber malerisch im selben Zug auf eine ganz andere um. Die Titel legen Fährten in unsere harmoniebedürftigen Sinnlandschaften, in denen wir in aller Modernität dem Idyllischen wieder begegnen. So finden wir uns im Dickicht unserer verstellten und verstellenden Sinnbezüge wieder, ent- borgen vom Bild.

Die Gesichter sind bei Reinhardt meistens unlesbar. Vielfach kehren die Figuren dem Betrachter im Doppelsinn den Rücken zu oder zeigen ihr Gesicht allenfalls im Halbprofil. Gesichtszüge oder eine situations-

Abb. S. 114/115, 132–135

Donde cada cosa es el reflejo de otras cosas,
que es una cosa?, que es todo?

Wenn jede Sache der Reflex anderer Sachen ist –
Was ist dann eine Sache? Was ist dann alles?

ANTONIO PORCHIA, *Voces*

spezifische Mimik sind meist nicht ausgebildet. An die Stelle der Physio-
gnomie – sie ist ja, wörtlich, eine Lehre – tritt die Stimmung. Diese ist
hier das Wesentliche. Stimmung und Habitus bilden die Essentialien, mit
denen die Malerei die Eckmarken für einen Kosmos der Empfindungen
setzt. Empfindungen haben wie Tonarten einen naturgegebenen und
einen kulturellen Pol. Wichtiger bei beiden: Erst in einem System der
Stimmungen kommt die stumme Empfindung zu sich. Der Habitus –
das aktive Tun und Zupacken der einen, das melancholische Beiseite-
stehen des anderen, wie im Bild *Zwei* – formuliert eine Leseanleitung
für zwei Figuren, die mit der malerischen Darstellung interferiert. In
dieser Hinsicht sind Reinhardts Bilder immer Versuchsanordnungen.
Ihre erste, prägende Operation: Sie filtern das gewaltige Rauschen
unserer vorgefertigten Empfindungen heraus und setzen gegen das
Rauschen der Interpretation die Wucht rätselhafter Begegnungen. Erst
muss der Betrachter sein eigenes »Bescheidwissen« zum Schweigen
bringen, damit die Stille sich im Bild ausbreiten und er seine Suche nach
der »wahren« Empfindung beginnen kann.

Abb. S. 131

Lo bello se halla removiendo escombros.

**Das Schöne findet man beim Umdrehen von
Trümmern.**

ANTONIO PORCHIA, *Voces*

Reinhardts Malerei reflektiert gleichsam instinktiv die Beobachtung,
dass wir nach Symbolen wie nach Haltegriffen in abschüssigem Gelände
suchen. Sie beantwortet ein Rätsel, zum Beispiel das des Zusammen-
treffens dreier Personen im malerischen Raum, mit einem zweiten Rätsel,
dessen Lösung über die Bild-Zeichen-Sprache hinausgeht. Der Betrachter
kann die Leerstellen mit eigenen Assoziationen füllen, er kann Meta-
phern erproben, zum Beispiel an der mehrfach verwendeten Leiter:
»Himmelsleiter«, »Jakobsleiter« – Engel sind auch Boten, manche Boten
Engel oder, wie bei Reinhardt, Taucher. Pier Paolo Pasolini reflektierte in
seiner Filmtheorie über den Umstand, dass auf der Bühne ein Gegen-
stand oft schon in einfachster Ausführung genüge, um dem Zuschauer
eine ganze Anschauungswelt zu vergegenwärtigen. Dank dieses wunder-
baren »Holismus« zeigen zwei Holme und einige Streben eine Leiter,
zwei gestapelte Quader eine Treppe, die Schürze »macht« die Frau usw.
Dieser ungemein praktische Mechanismus hat ein Kehrseite: Es rei-
chen uns – denn wir sind für gewöhnlich genügsame Betrachter der
Oberfläche – wenige Versatzstücke, um unsere Vorstellungswelt mitsamt
allen Vorurteilen blitzgeschwind einzurichten. Das scheinbar freie Urteil
ist nichts als die Momentaufnahme einer gigantischen Requisite. Wehe,
wir haben aus drei Teilen einmal unser Bild geformt – tausend neue
Einzelheiten vermögen uns dann den Sachverhalt kaum mehr auszu-
reden. Im Bild begegnet der Betrachter gleichzeitig sich selbst; reine
Oberfläche mit ihren Farben und Formen wird unter dem gestaltenden
Blick zum Gegenstand. Was immer das Bild auf seiner Oberfläche zum
»Gegenstand« macht, ist – mit einem Ausdruck Immanuel Kants – gleich-
zeitig »im Gemüte«. »Im Gemüte« heißt nun aber nicht »gemütlich«.

Die Malerei von Uta Reinhardt ist einfach, offenkundig und elementar,
zugleich ist sie komplex, doppelbödig und widerspenstig. Besonders, wo
sie gegenständlich, figurativ, in vermeintlich nachvollziehbarer Weise
farbig auftritt, konfrontiert sie den Betrachter mit seinen vorweg urtei-
lenden Erwartungen. Wenn einmal in einem Bild rahmendes Blattwerk
ins Sujet drängt, dann ruft das unweigerlich Assoziationen zu spät-
romantischen oder impressionistischen Idyllen hervor, wie man sie von
einem Harold Knight oder einer Berthe Morisot kennt, um die Idylle
dann aber umso dezidierter aus dem Bildthema selbst zu verbannen.
Die Brücke zwischen Erfahrung und Empfindung baut uns die Malerei
Uta Reinhardts aus dem Unbehagen. Dieses Unbehagen ist freilich nicht

oder nicht in erster Linie inhaltlich motiviert – Reinhardt provoziert
uns nicht mit Anstößigem –, sie ist ein konstruktives Werkzeug. Das
Unbehagen bildet den Kompass, mit dem sich die Welt der Empfin-
dungen und ihrer Einordnung, Kategorisierung, Katalogisierung er-
kunden lässt – aus einer Grundempfindung gegenüber der krisenhaften
Modernität.

Der biblische Imperativ lautet »Macht euch die Erde untertan«. In
einigen historischen Jahrtausenden, mindestens seit der Sesshaftigkeit,
haben wir es in dieser Disziplin einigermaßen weit gebracht. Sie trieb
und treibt tiefe Spuren in unser Denken. Malerei hatte im 18. und
19. Jahrhundert bei vielen Repräsentanten einen »versöhnlerischen«
Zug angenommen und begleitete die Industrialisierung allerorten mit
dem neuartigen Bildprogramm der Idylle, die angesichts des terres-
trischen Umgestaltungsprogramms zum geistigen Zufluchtsort wurde.
Im postindustriellen Zeitalter Reinhardts ist die Landschaft selbst
physiognomisch anonymisiert. Sie ist als Zeichen überwältigt oder in
einer ganz anderen visuellen Bewegung allererst zu erfassen, ein
Fremdes, Unzugängliches, ja Unheimliches. Im ganz in Brauntönen
gemalten *Westfälischen Morgen* überspannt der fahle Himmel einen geome-
trisch abstrahierten Gebäudekörper, perspektivisch pointiert durch die
Ackerfurchen, die auf ihn zulaufen. Der Fluchtpunkt ist aber kein opti-
scher Ruhepunkt, sondern wird zum unsichtbaren Attraktor. Was steckt
hinter dem Klotz, der sich als Scheune tarnt? Ein Straflager, Massen-
tierhaltung? Kein oberflächliches Zeichen im Bild erzwingt eine solche
Lesart, aber dieses Westfalen ist eines, das wir gerne nicht kennen wollen.

Abb. S. 62/63

Die tierische Natur bildet bei Reinhardt einen begriffslosen Gegenpol
zur gemachten, absichtsvollen, technischen Welt. Menschen verspürten
auch immer wieder Unbehagen am Töten. Jagdrituale enthalten als ein
wichtiges Element die Respektsbezeugung vor der erlegten Kreatur. Die
Jägerin *meint* jenes Wesen, auf das sie anlegt und deren Schuss ihm den
Tod bringt. Unsere jüngste Kulturleistung hat das Tier endgültig den
Sachen subsumiert. Wir sind keine Jäger mehr, wir sind »Verbraucher«,
wir »verbrauchen« Tiere. Reinhardt wendet in ihrem Werk eine ver-
blüffende Operation an, sie malt Porträts von Tieren, die das Tier als
Einzelwesen personifizieren. Hirsche und Rehe gewinnen individuelle
Präsenz, ihr Porträt materialisiert sich aus einem Labyrinth von Linien.
Eine scharfe Kontur findet sich ein, verliert sich wieder. Jene Tierköpfe
ringen, darin ihren menschlichen Pendants gleich, mit einer individu-
ellen Physiognomie. Das Tier aber erhält definitiv ein »Gesicht«. Diese
Figuration ist eine malerische, nicht eine thesenhafte. Das Bild wird zur
Würdigung.

*Es muy pobre para las cosas de esta tierra, quien,
para mirarla, ha menester levantar los ojos.*
**Very poor for the things of this world is he
who must raise his eyes to see them.**

ANTONIO PORCHIA, *Voces*

SEEING THE WORLD THROUGH DIFFERENT EYES ...

The Paintings of Uta Reinhardt

*Ne te pongas delante de tus ojos.
Deja ver tus ojos.*

**Do not put yourself in front of your eyes.
Let your eyes see.**

ANTONIO PORCHIA, *Voces*

Those who approach the teahouse in a Japanese garden or park will usually walk the last few steps, at least, along a path that has been laid out at irregular intervals with paving stones of varying sizes. This arrangement forces those walking along the path to keep their eyes down, concentrating on one step after the other. The limitation disciplines and simultaneously liberates the walk and the walker, who then arrives ‘properly’. The experience of Reinhardt’s paintings resembles this reduction of distraction to a small number of elements that are, furthermore, integrated into an intentional symbolic asymmetry: ‘Search not for the meaning, read the painting.’

Viewers will often spontaneously recognise a dream-like connotation in Uta Reinhardt’s paintings. It is significant in this context that dreams have long been considered sources of insight. According to this view, a continuum of forms of experience bridges the gulf between sleeping and waking. Messages from the beyond can – often – be received only when the door to the world of waking has been closed and dreams wear down the barriers of the intellect. The diver, one of Reinhardt’s more recent emblematic figures, advances into dreamlike scenes of this sort. The figure of the diver is imbued with formative power by moving not in its usual element, in other words in water, but in day and night scenes of a variety of subjects. Dreams and the waking condition are gradual values, forms of possibility that enclose the aura of sense and perception like a mould, that open, regroup, blur and take on new shapes. The exterior and the interior can swap roles, a process that is supported by the matching tones of Reinhardt’s colour language; or in a series of paintings in a darkness that could be described as Rembrandtesque, and which draws its uncanniness from the viewer’s experience of threatening nocturnal scenes. In paintings of extreme reduction, such as the darkened *Linien und Boten*, and in the confrontation of seemingly independent realities encountered in *Schwelle* and *Rain*, in which the diver makes a visual appearance like a mighty question mark, one cannot help but wonder about this figure’s assignment. The diver’s mission, we imagine, is to bring the mystery into the world. It is therefore not a Surrealist element as used by Max Ernst in a perhaps exemplary, and by Neo Rauch in a more declaratory, manner. The diver may be best described with a term from the realms of grammar: as an ‘alienating apposition’.

The term ‘Bote’, messenger, which is used by Uta Reinhardt in the title of one of her more recent paintings, is associated with a point that is of significance to her more recent work: the messenger is the carrier and transmitter of the message, but must not necessarily know its contents or meaning. In fact, that is often the condition of the messenger’s assignment: he or she maintains discretion where the sealed message is concerned. Art is that which sends messengers with still-sealed messages towards the viewer for what for the time being is an unknown period of time. Often painting draws its power primarily from what it initially conceals and refuses, rather than from what it shows openly. Showing and representing are not the same thing. The gesture of showing can quickly become didactic. Doctrine tells us: ‘This is how it is!’ Representation grows not so much from knowledge, but instead from observation. It is based on the question: ‘What are things really?’

The paintings of Uta Reinhardt are representational; her problem – her task – is the conflict between that which the surfaces aim to show and what is enclosed and hidden from view by them. The solution to the ‘secret’ of her painting lies not in technique, not in ‘how it is made’. The

Fig. p. 120/121, 111

secret lies in the forces that have an effect on the space and the ways in which these forces, these force fields, are made visible and interpretable by paint. This must necessarily be a questioning, exploring kind of painting, not the kind of painting that provides answers. The viewers thus always become witnesses; not because they are in the painting or alluded to by it, but because the message has to be unfolded by them, through their questions.

It is only worthwhile to talk about paintings if we avoid the incorrect impression that we can position ourselves on the side of painting. Painting and what belongs to it is in a realm of its own. If we enter this space we become observers, and we must leave it again in order to express our impressions as thoughts. Only from outside can we become participants in the representation.

Every representation is simultaneously a reflex in response to the ancient prohibition against creating likenesses of humans. The latent magic of the portrait was recognised by almost all cultures, which either used them benevolently or punished those who made them with the harshest of sanctions. Timidity about the human figure and the face constitutes an important artistic consideration in the work of Reinhardt. Over the course of recent years she has worked on a consolidation of mood in the postures of those depicted. We immediately intuit their emotional state from their physique. Figures often appear in pairs, sometimes supplemented by a third figure, in a wide variety of spatial constellations. In this context the original astrological expression ‘constellation’ refers to the fact that all of those depicted follow their own respective courses, but also to the fact that forces that are not immediately transparent act upon them within the framework of the artistic scene.

The pictorial space is an intersection in the life spans of the figures, who come together for an event that remains undefined. It is unclear whether an external occasion or an internal reason, a motive, an arranged meeting has brought them together. What they are doing, whether they have something to do with one another, whether there was a ‘before’ and whether there will be an ‘after’ usually also remains unclear. Are they ‘elective affinities’ in the sense of Goethe’s mixture of elements that are in conflict with and attract one another? It appears in most cases to be neither repulsion nor attraction that holds the scene together, but instead a coexistence of unconnected entities unaware of what might connect them. Forces appear to be at work that have an unmediated effect on the place in which the events are taking place, or that through a long-distance effect have brought together the figures of the events in a formation that is difficult to read.

Reinhardt presents humans to us in an unsettling mixture of simple forms and distortion. Without difficulty we can tell apart men and women, girls and boys, skirts and trousers. And yet the simple forms appear both to be and not to be drawn from our usual world of experience. Their simplicity is jarring, it is far removed from any sort of naivety. We may believe we recognise semantic elements or an Etruscan wall painting here and there, and yet we search in vain for the unambiguousness of the line, the defined colour, the easily categorised value. It is instead as though one layer had been placed on top of the other, one line over the other; as though that which had ‘already been achieved’ and that which was ‘definite’ had been consciously qualified with a brushstroke, and called into question – or expressed as a question – with glazes, hazes and hatching.

Roles are created in highly distinctive shapes: a stocky housemaid is given a headscarf – or does the scarf make the woman a maid? Next to this we see a man’s head that looks as though it has emerged from a Biedermeier-style domestic scene. Are they a couple? Is she his charwoman? Or is it in fact the case that she, the ‘active’ one, is being particularly considerate towards him, the ‘melancholy’ one? In another painting we see a pair of figures on a terrace who may be members of a travelling family. Perhaps they are on a beach holiday; one almost senses the sea nearby ... But what is the diver, who advances prominently into the picture wearing a brownish-red outfit, doing here? Has he concealed himself in the house? Is he in pursuit of somebody else, or is he being pursued? What has caused him to enter this house, with apparent stealth? What does he intend to do to the occupants, or what is it that he fears will be done to him?

The confusion that Reinhardt skilfully creates in her scenes develops from the pure unselfconsciousness with which the figure of the diver joins the no less usual people in an unusual context, for example. Reinhardt’s figures personify feelings and positions: exhaustion and astonishment, reflectiveness and grief, exasperation and boredom, fear and surprise, discomfort and determination, energetic action and paralysing hesitation – these terms could be used to translate some of the painterly representations into language. In this case ‘painterly’ means: developed from the logic of the treatment of colour, rather than figuratively constructed or symbolically exaggerated. This often takes place in a pictorial architecture that is sketched out in a small number of surfaces and lines. It is sufficient to create moments of subliminal tension without falling back on iconographic set pieces. Reinhardt ‘abstracts’ for our eyes, which are oversaturated by the media, by peeling off layers of meaning in patient repetition. Her understanding of the figure as a representative of various possible positions available to humans (habitus) should be understood against the background of this underlying feature. Her figures emerge from the various colour and subject areas of the individual paintings; this is the justification for their position. In Porchia’s terms, one could say that they are not literal or metaphorical reflections of something, or of somebody. They are themselves. Their ‘selfness’ is rooted in nature and ethos. Is Reinhardt suspicious of the face, and does she withhold it from us so frequently, and develop its expressivity to the point of portraiture so rarely, for this reason? Or is it simply the case that there is more artistic confidence in the habitus? Even in individual portraits, such as *Model 66*, the colour space from which the physiognomy grows adopts the function of reference and force field. Although the majority of the figures remain faceless, they are individualised through meaningful positions. The habitus is essentially the deeper and safer ground on which the emotional alphabet is written.

Reinhardt’s paintings do not supply the key to the puzzles of their messages. The titles – which are in themselves worthy of being individually studied – often provoke one meaningful interpretation, while the painting itself artistically veers off in an entirely different direction. The titles supply clues that lead towards our peace-loving landscapes of meaning in which we again encounter the idyllic in the midst of modernity. We therefore find ourselves in the thicket of our displaced and displacing connotations, revealed by the picture.

In Reinhardt’s work, the faces are generally unreadable. Many of the figures turn their back on the viewer in both the literal and the metaphorical sense, or at most show their face in half profile. Facial

Fig. p. 114/115, 132 - 135

Donde cada cosa es el reflejo de otras cosas,
que es una cosa?, que es todo?

If every thing is a reflection of other things –
What then is a thing? What then is everything?

ANTONIO PORCHIA, *Voces*

traits or expressions specific to particular situations are not usually depicted. Mood takes the place of physiognomy, which is, literally, a science. This is what is essential in this case. Mood and habitus constitute the essentials with which painting constructs the framework for a cosmos of feelings. Feelings, like musical keys, have a natural and a cultural pole. What is more important about both of these is that silent feelings come into their own only in a system of moods. The habitus – active ‘doing’ and taking charge in one case, and the melancholy act of stepping aside in the other case, as in the painting entitled *Two* – formulates instructions for interpreting two figures that interfere with the painterly representation. In this respect Reinhardt’s paintings are always experimental setups. Their first, defining, operation is to filter out the mighty noise of our preconceived notions and counteract that noise of interpretation with the power of mysterious encounters. The viewers must first silence their own sense of ‘being in the know’ so that the silence can flood the painting and they can begin their search for ‘true’ feeling.

Fig. p. 131

Lo bello se halla removiendo escombros.

That which is beautiful is uncovered beneath debris.

ANTONIO PORCHIA, *Voces*

Reinhardt’s painting essentially reflects the observation that we search for symbols as though they were footholds in steep terrain. It answers a mystery, such as a meeting of three people in the space of a painting, with another mystery, whose solution goes beyond the language of pictorial symbols. The viewers can fill in the gaps with their own associations, can try out metaphors, as is the case with the recurring ladder: Jacob’s Ladder. Angels are also messengers, and some messengers are angels or, as in Reinhardt’s work, divers. In his theory of film, Pier Paolo Pasolini reflected on the fact that it is often sufficient to present an object in the simplest of forms in a theatre production to cause the audience to ‘see’ an entire world. Thanks to this wonderful ‘holism’, two beams and a few struts represent a ladder, two blocks of stone on top of one another constitute steps, an apron ‘makes’ a woman, etc.

This remarkably practical mechanism has a drawback, however: a small number of set pieces are often sufficient – we are, after all, generally undemanding observers of surfaces – for us rapidly to set up our imaginary worlds, replete with all our prejudices. The apparently free judgment is nothing more than a snapshot of an enormous prop. Woe betide those of us who have formed our own picture from three parts; a thousand new details are then unlikely to dissuade us from our theory. In the picture, the viewers simultaneously meet themselves; pure surface in its colours and forms becomes object in our creative gaze. Whatever it is on the surface that makes the picture an ‘object’, it is – to use Immanuel Kant’s expression – simultaneously ‘in the mind’. That which is ‘in the mind’ is not necessarily ‘comfortable’, however.

The paintings of Uta Reinhardt are simple, overt and elemental, while also complex, ambiguous and unruly. Particularly when they appear to be representational, figurative and colourful in a seemingly comprehensible fashion, they confront viewers with their pre-judging expectations. If framing foliage forces its way into the subject in a particular painting, this inevitably prompts associations with late-Romantic or Impressionist idylls such as those of Harold Knight and Berthe Morisot, only to banish the idyll all the more emphatically from the subject of the painting. In Uta Reinhardt’s paintings the connection between experience and feeling is constructed from uneasiness. This uneasiness is of course not at all, or at least not primarily, driven by the subject matter – Reinhardt does not provoke us with that which is offensive – but is instead a constructive tool. The uneasiness forms the compass with which one can explore the

world of feelings and their classification, categorisation, cataloguing – from a basic feeling about a modernity characterised by crisis.

According to the biblical imperative, we must ‘subdue the earth’. Over the course of several historical millennia, and at least since humans began to lead a settled lifestyle, we have made considerable progress in this discipline. In both the past and in the present this has had a significant impact on our way of thinking. In the eighteenth and nineteenth centuries the painting of numerous artists acquired a ‘conciliatory’ trait, and accompanied industrialisation everywhere with idyllic innovative pictorial programmes, becoming places of spiritual refuge in the face of the campaign of terrestrial transformation. In Reinhardt’s post-industrial age, the landscape itself has become physiognomically anonymous. It has been overcome as a sign or must first be captured in an entirely different visual movement, one which is foreign, inaccessible and even uncanny. In *Morning in Westphalia*, painted only in shades of brown, the shallow sky spans a geometrically abstracted architectural body, the perspective emphasised by plough furrows that lead towards it. The vanishing point is not a point of optical rest, however, but rather an invisible attractor. What lies beyond that block that masquerades as a barn? Is it a prison camp, or the site of industrial livestock farming? Not a single superficial sign in the painting forces this interpretation upon the viewer, but this Westphalia is one we would prefer not to know.

Fig. p. 62/63

In the work of Reinhardt animal nature constitutes an unnamed antithesis to the constructed, deliberate, technical world. Humans have (also) repeatedly felt uneasy about killing. The show of respect for the killed beast is an important element of hunting rituals. The hunter *means* the creature at which she aims, and her shot will end its life. Our most recent cultural achievement has finally subsumed animals into things. We are no longer hunters, we are ‘consumers’, we ‘consume’ animals. Reinhardt carries out a remarkable operation in her oeuvre: she paints portraits of animals that personify the animal as an individual creature. Stags and deer gain an individual presence; their portrait materialises from a labyrinth of lines. A sharp contour appears, and disappears again. These animal heads struggle, like their human counterparts, with their individual physiognomies. The animal is definitely given a ‘face’, however. This figuration is painterly, not theoretical. The painting becomes a homage.

Das Offensichtliche enthält keine einfachen Antworten.
Diese Mal-Akte grenzen an unterlassene Hilfeleistung,
an Republikflucht, an Notzucht, an ein unmenschliches Lächeln.
Etwas spielt sich ab, das kein Geräusch entblößt und keinen Schatten.
Die kunstvoll getrockneten Blicke, die kompromisslose Komposition
und die rücksichtslose Szenographie stellen jede Empathie und jedes
Wissenwollen zum Preis eines unverstellten Augenblicks still.
Die Farben versuchen sich zu erinnern; es reizt sie, sich zu assoziieren.
Alles andere als flach. Unterhalb dessen, was man in ihnen erkennen will,
jenseits ihrer Darstellungsleistung: unfügsam und spielerisch.
Nur im Gemälde signalisieren sie keine Gefahrenstufen, keine Beute,
keine Handlungsanweisung. Ihr bezugsvolles Nebeneinanderher wird
hier durchleuchtet, zweifelnd auf die Probe gestellt, inhaliert.
Farbe, die den Atem befreit.

There are no easy answers to that which appears obvious.
These acts of painting border on a failure to render assistance, on escape,
on rape, on an inhuman smile.
Something is happening that reveals neither sound nor shadow.
The artistically dried looks, the uncompromising composition, and the
reckless imagery prevent all empathy and every quest for understanding
for the price of a genuine moment.
The colours try to remember, they are agitated by their association
to one another. They are everything else, except flat. Underneath it all,
what one wants to notice, beyond the power of their depiction, is an
unyielding playfulness. Only in the painting do they display no degrees
of danger, no behavioural instruction. Their relationship to one another
shines through, doubtfully tested, inhaled. Colour, which frees one's
breath.

HARTE FARBEN – REINE SICHT

HARD COLOURS – PURE SIGHT



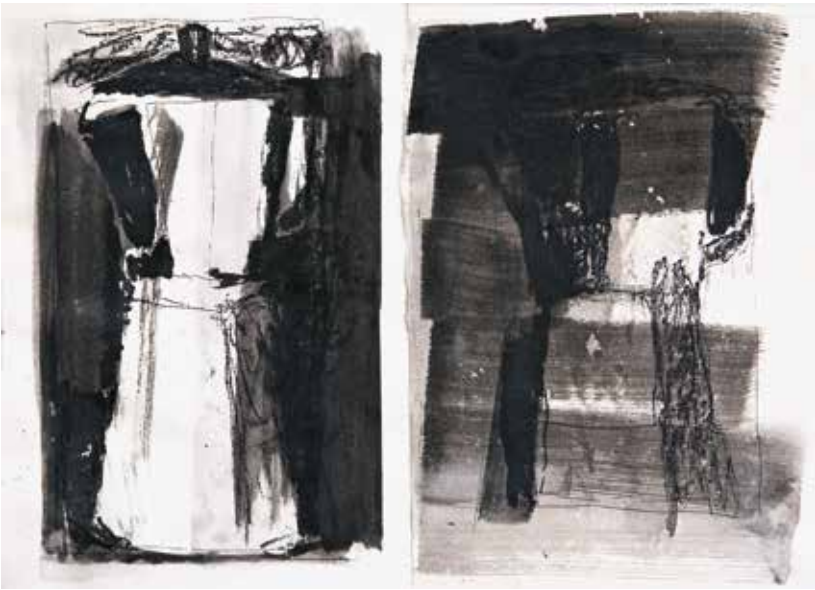
Adelskronen, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
34 × 27 cm



Zwei Gläser / Two Glasses, 1998
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
46 × 72 cm



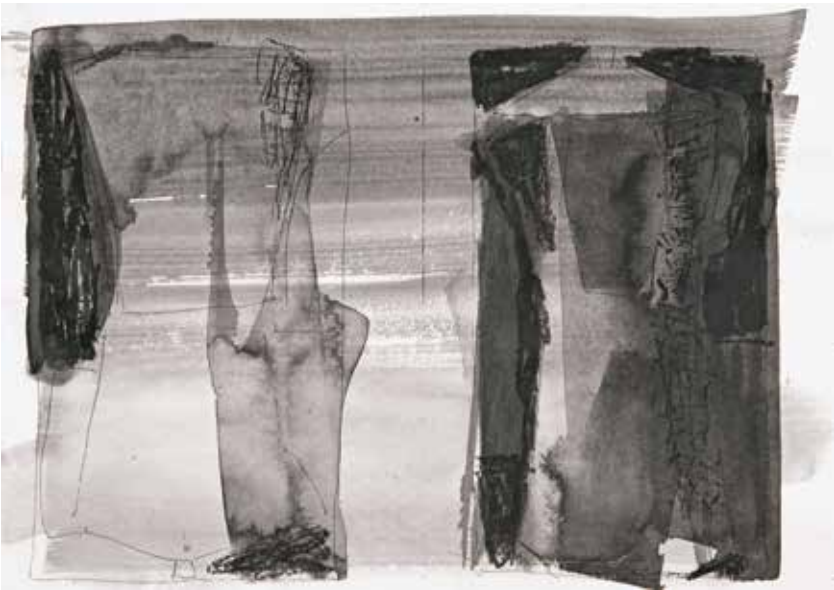
26 **Espressokannen / Moka Pots**, 1996
27 Tusche, Kohle auf Papier / Indian ink, charcoal on paper
21 × 29,7 cm



Espressokannen / Moka Pots, 1996
Tusche, Kohle auf Papier / Indian ink, charcoal on paper
21 × 29,7 cm

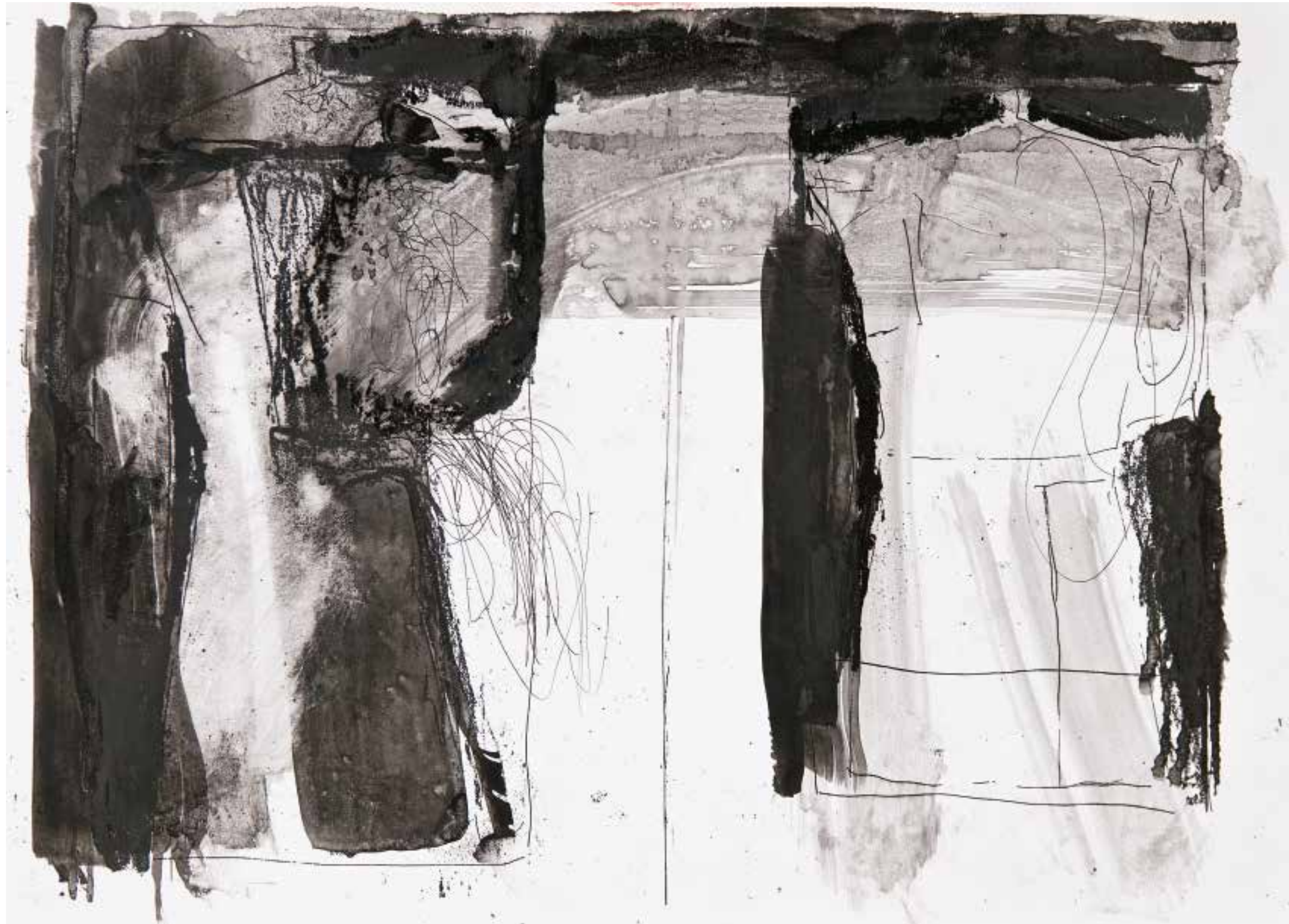


Espressokannen / Moka Pots, 1996
Tusche, Kohle auf Papier / Indian ink, charcoal on paper
21 × 29,7 cm





Espressokannen / Moka Pots, 1996
Tusche, Kohle auf Papier / Indian ink, charcoal on paper
21 × 29,7 cm



Stilleben am Meer / Still Life by the Sea, 2010
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
35 × 45 cm

Rosen / Roses, 2009
Tempera, Öl auf Leinwand / Tempera, oil on canvas
40 × 30 cm





Adelskronen, 1996–2012
Tempera, Öl auf Leinwand /
Tempera, oil on canvas
200 × 250 cm

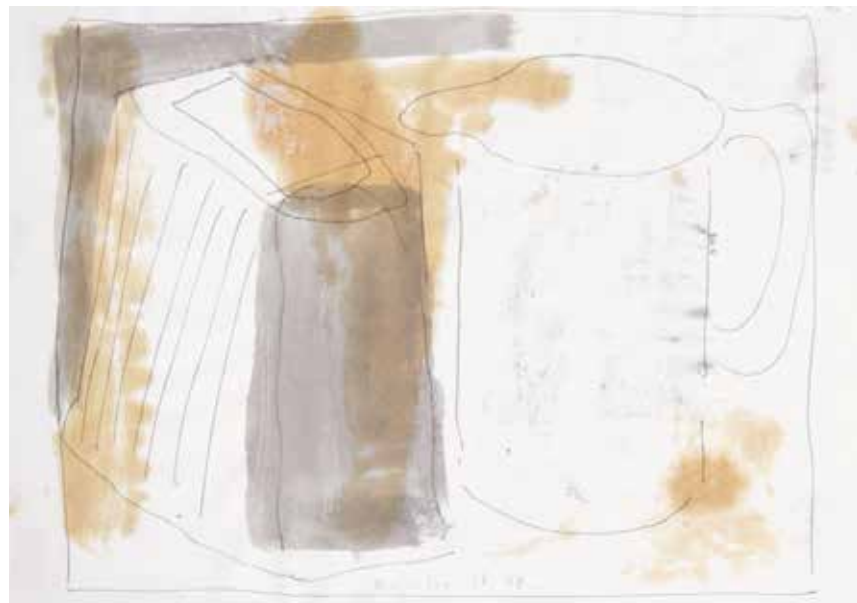
Trichter / Cones, 1997
Tempera, Öl auf Leinwand / Tempera, oil on canvas
55 × 65 cm

Zwei Flaschen / Two Bottles, 1998
Tempera, Öl auf Leinwand / Tempera, oil on canvas
200 × 170 cm



Gegenstände / Objects, 1995

Farbstift, Aquarell, Leinöl auf Papier /

Coloured pencil, watercolour, linseed oil on paper
55 × 65 cm**Wendung / Twist, 2009–2012**Öl auf Leinwand / Oil on canvas
40 × 60 cm



Am Hang / On a Slope, 2012
Tempera, Kreide, Kohle auf Leinwand /
Tempera, chalk, charcoal on canvas
54 × 59 cm



Am See / By the Lake, 2012
Tempera, Kreide, Kohle auf Leinwand /
Tempera, chalk, charcoal on canvas
54 × 59 cm



Schlachtensee, 2006
Öl auf Rupfen / Oil on jute
160 × 180 cm

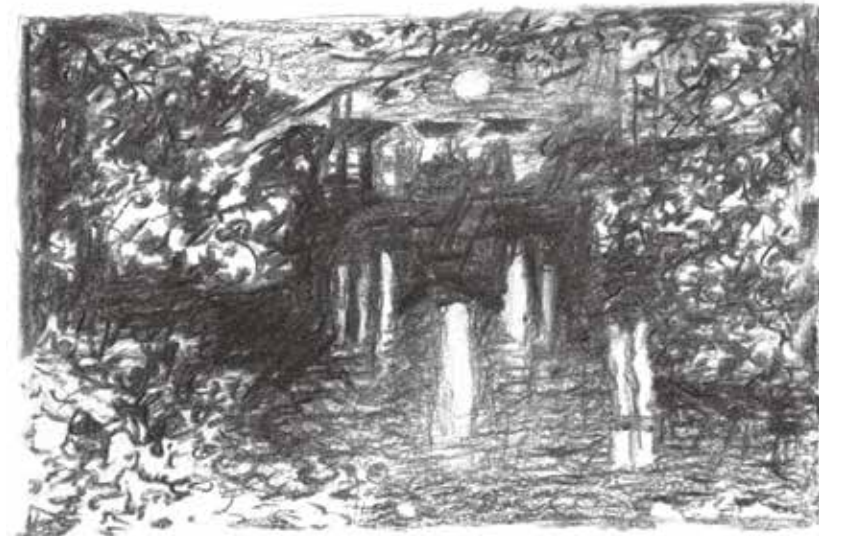


46
47

Zenettistraße, 2005
Tempera, Öl auf Leinwand / Tempera, oil on canvas
90 × 110 cm



Kanalufer Berlin Neukölln / Canal Bank in Berlin Neukölln, 2000
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
29,7 × 51 cm



Analoge Landschaft / Analogue Landscape, 2012
Kohle, Öl auf Leinwand / Charcoal, oil on canvas
140 × 160 cm



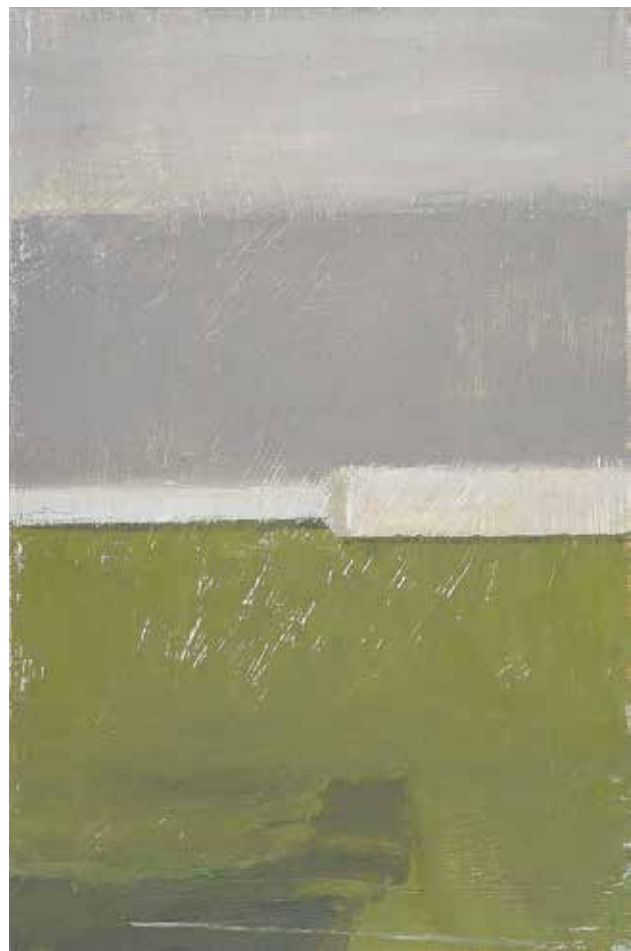
Gelände / Plot of Land, 2010
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
29,7 × 42 cm

Gelände / Plot of Land, 2010
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
23 × 38 cm



Badehaus / Bathhouse, 2010
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
60 × 40 cm

Bad / Bath, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 160 cm



52
53

Am See / By the Lake, 2008
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
40 × 30 cm



Am See / By the Lake, 2006
Tempera, Öl auf Leinwand / Tempera, oil on canvas
35 × 45 cm



Am See / By the Lake, 2008
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
60 × 70 cm



Analoge Landschaft / Analogue Landscape, 2012
Farbstift auf Papier / Coloured pencil on paper
21 × 29,7 cm

Dachstein, 2005
Tempera, Öl auf Leinwand / Tempera, oil on canvas
40 × 60 cm





Am See / By the Lake, 2006
Tempera, Kreide, Kohle auf Leinwand /
Tempera, chalk, charcoal on canvas
160 × 180 cm

60
61

Kanalufer Berlin Neukölln / Canal Bank in Berlin Neukölln, 2007
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
29,7 × 42 cm

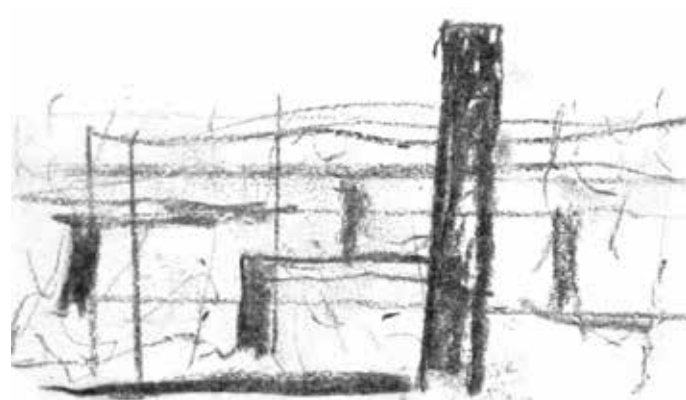


Golfo di Baratti, 2005
Tempera, Öl auf Leinwand / Tempera, oil on canvas
35 × 45 cm





Westfälischer Morgen / Morning in Westphalia, 2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
115 × 130 cm



Südliche Landschaft / Southern Landscape, 2007
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
10 × 15 cm



Südliche Landschaft / Southern Landscape, 2007
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
10 × 15 cm



Südliche Landschaft / Southern Landscape, 2009
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
10 × 15 cm

Kleine Landschaft / Small Landscape, 2009
Farbstift auf Papier / Coloured pencil on paper
10 × 15 cm



Winter in Deutschland / Winter in Germany, 2006
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
40 x 50 cm

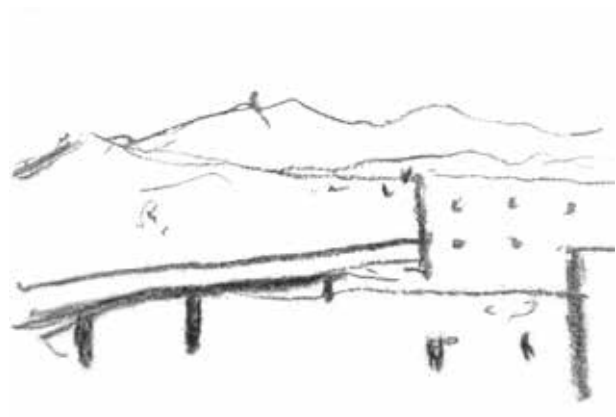


Winter in Deutschland / Winter in Germany, 2006
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
40 x 40 cm





Südliche Landschaft / Southern Landscape, 2009
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
10 × 15 cm



Monhegan, 2011
Aquarell, Farbstift auf Papier /
Watercolour, coloured pencil on paper
21 × 29,7 cm



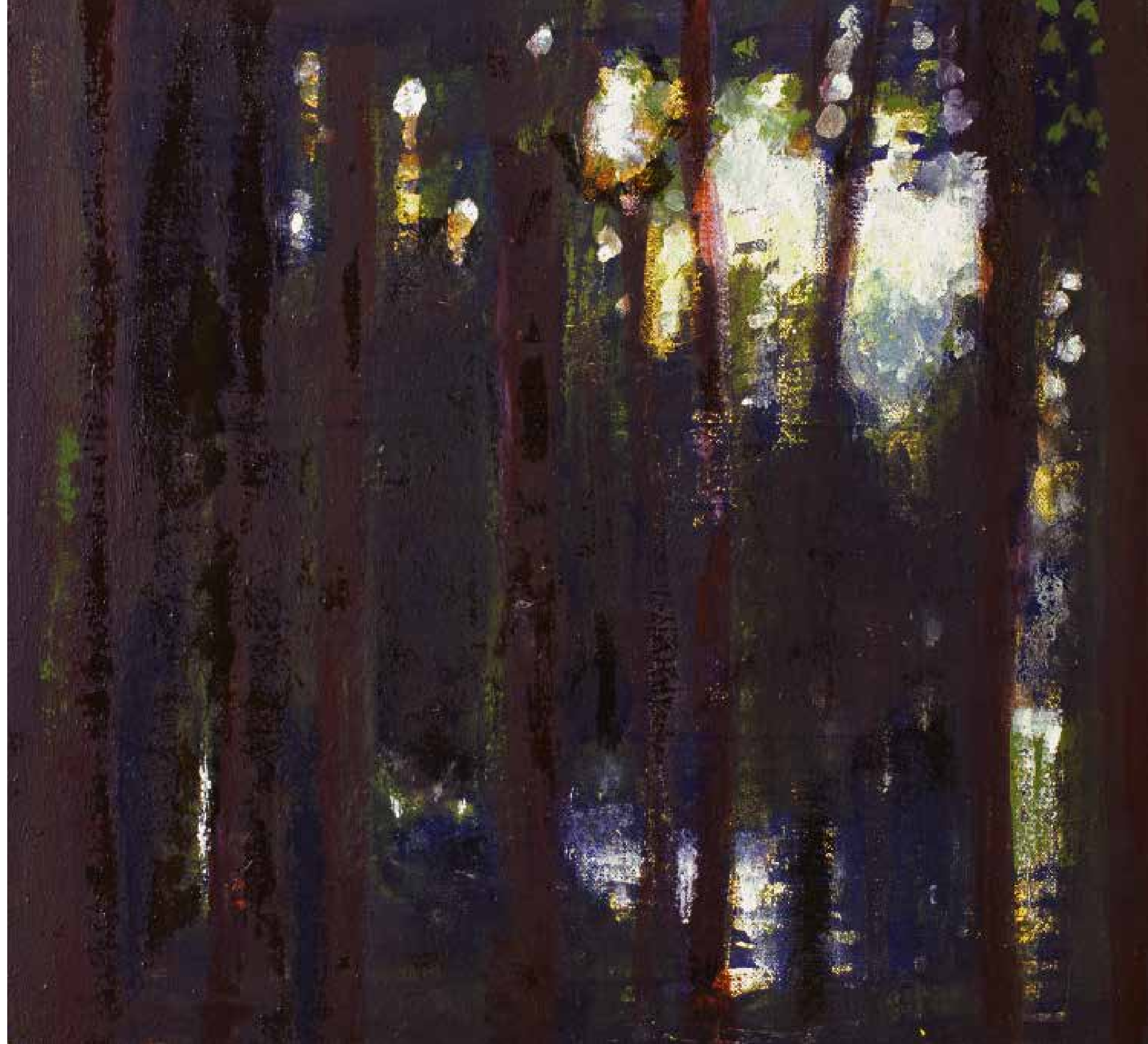
Waldlicht / Woodland Glade, 2007
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
54,4 × 59,4 cm



Waldlicht / Woodland Glade, 2007
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
54,4 × 59,4 cm

Winter in Deutschland / Winter in Germany, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
60 × 50 cm

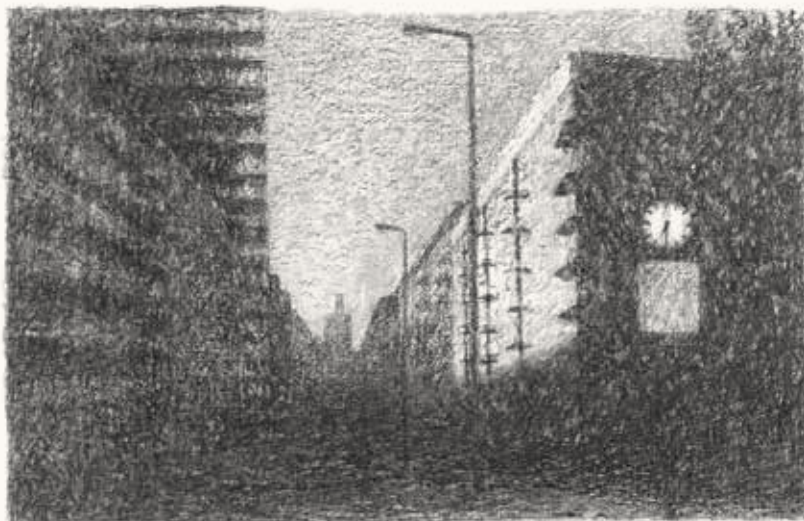
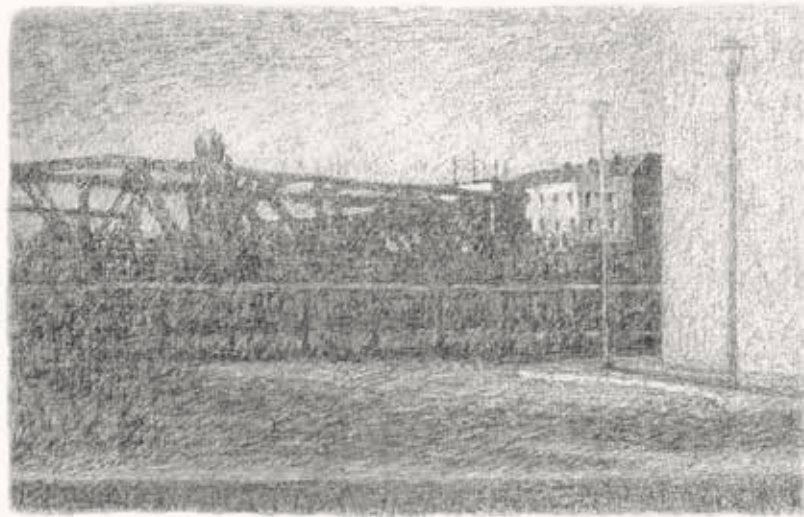




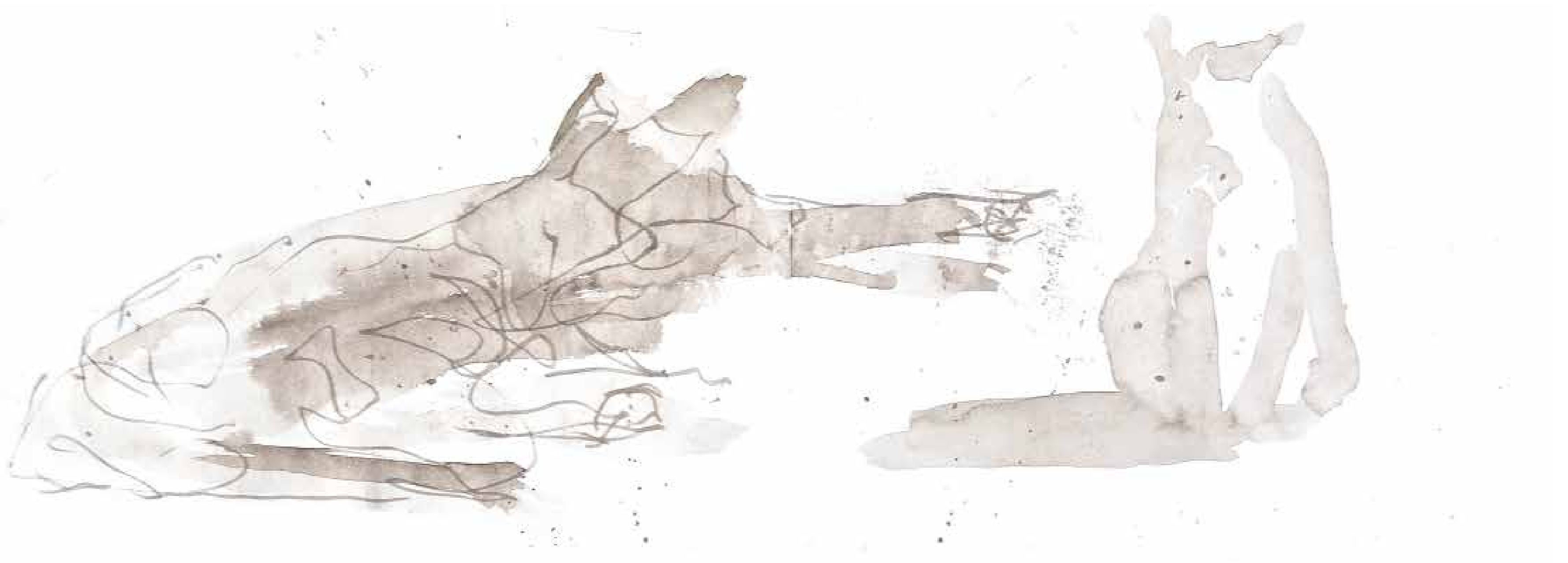
Schöneberger Ufer /
Canal Bank in Berlin Schöneberg, 2005
Tempera, Kohle auf Leinwand /
Tempera, charcoal on canvas
60 × 90 cm

Straße Berlin Mitte / Street in Berlin Mitte, 2005
Tempera, Kohle auf Leinwand /
Tempera, charcoal on canvas
60 × 90 cm

Arnswalder Platz, 2013
Tintenstrahl Druck, Tempera /
Tempera on inkjet print
21 × 29,7 cm

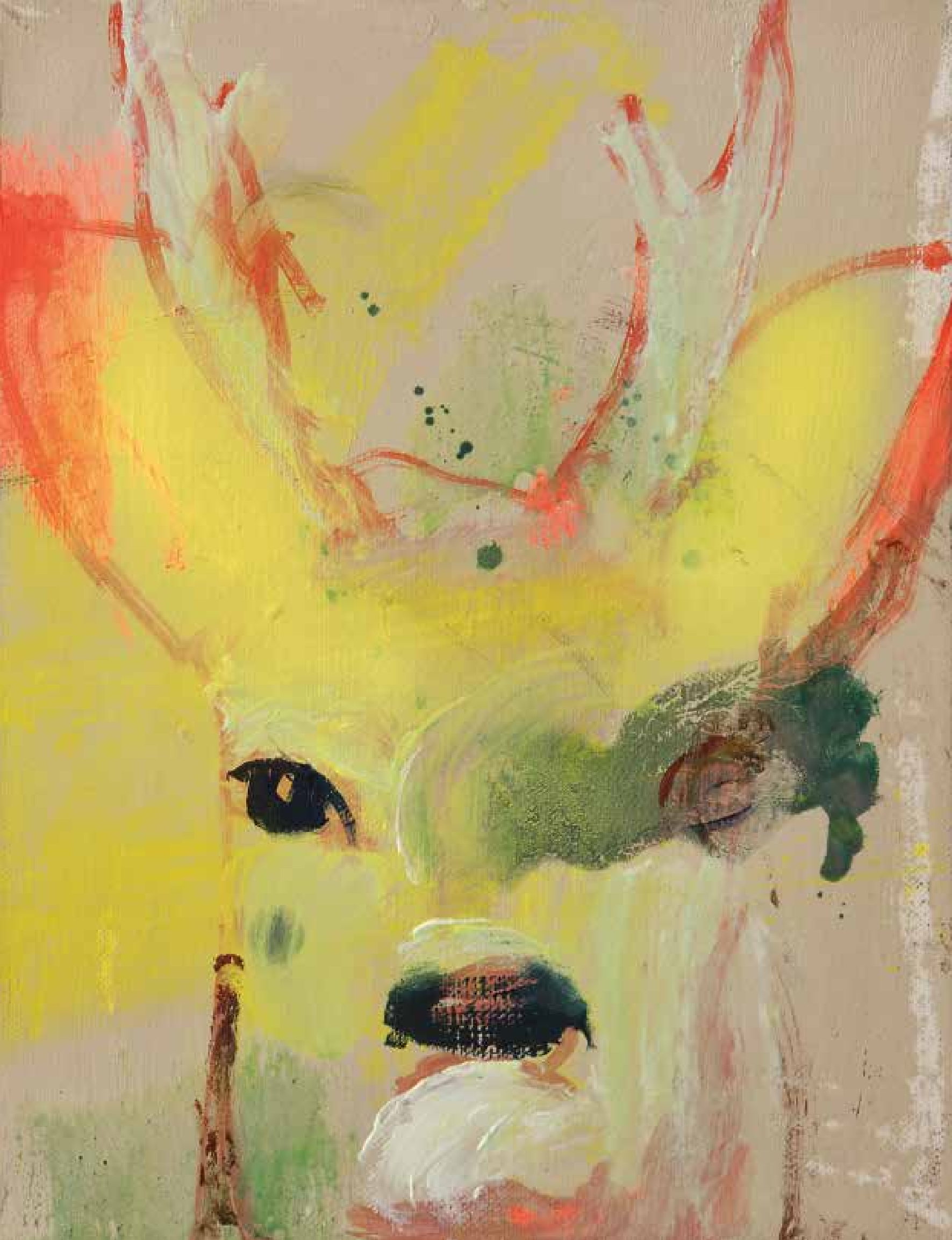






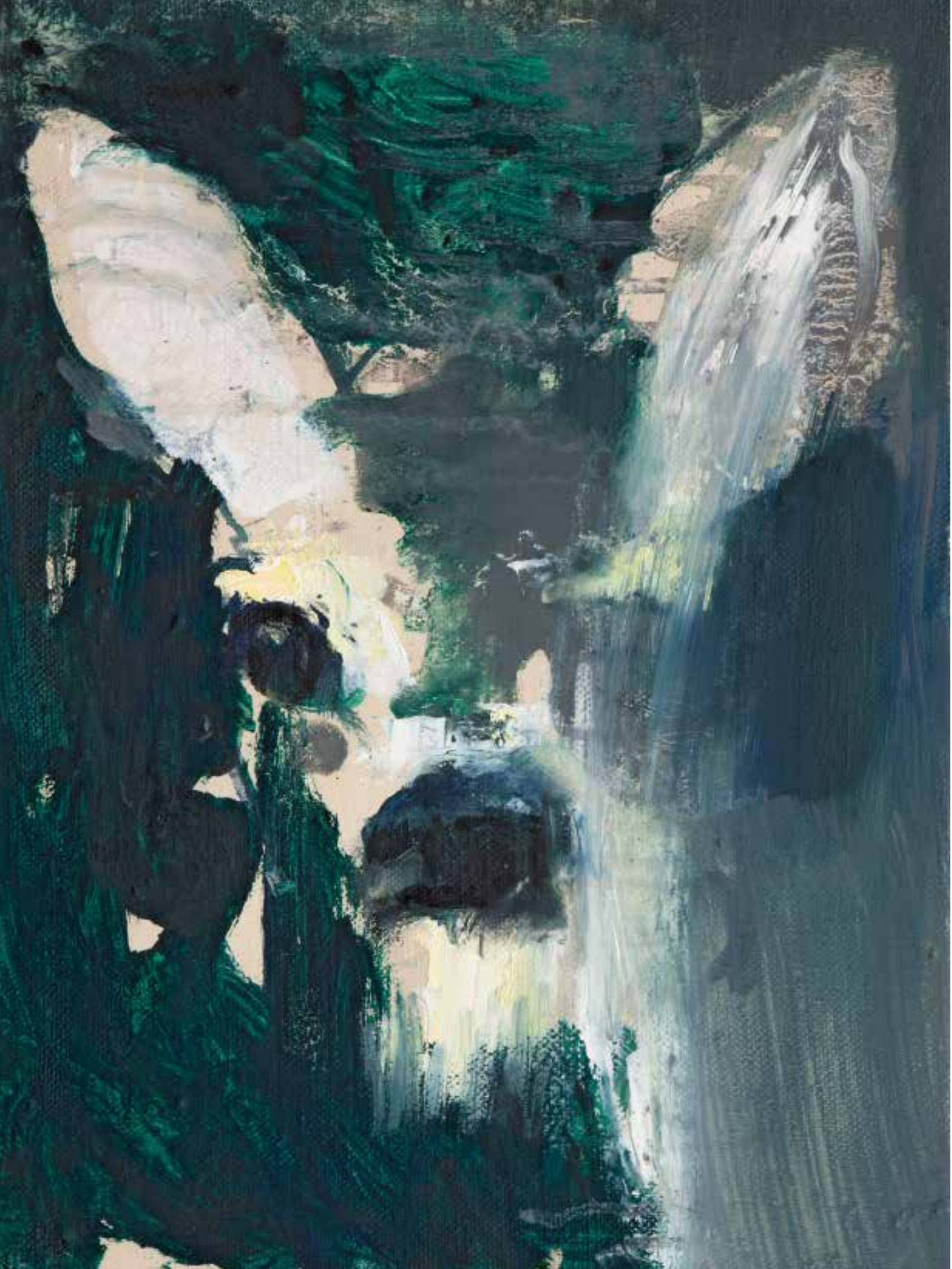
Rehbock / Roebuck, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
30,5 × 40,7 cm





Rehbock / Roebuck, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
30,9 × 40,5 cm

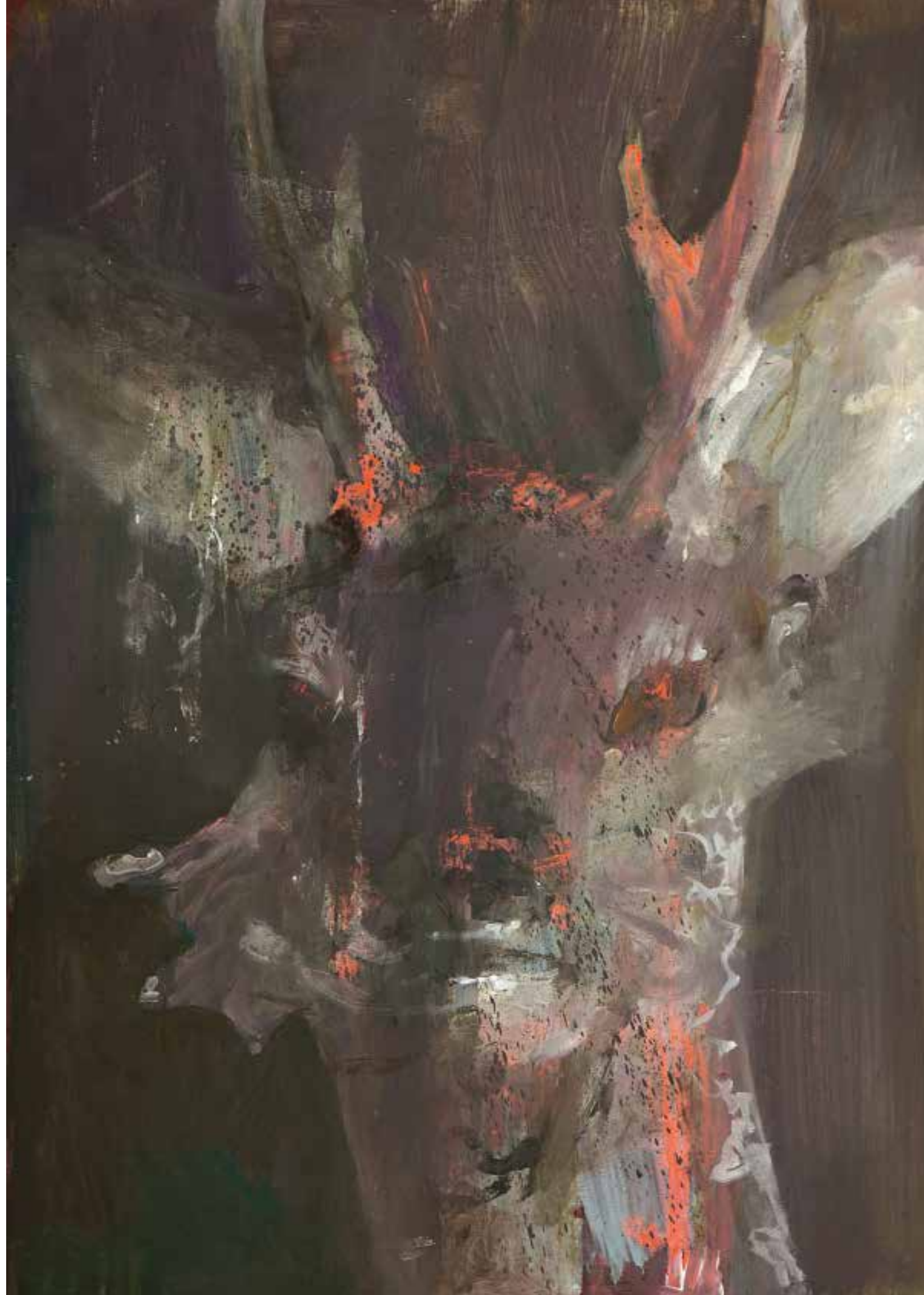
- > Reh / Roe Deer, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
30,7 × 41 cm
- > Rehbock / Roebuck, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
30,7 × 41 cm





Rehbock / Roebuck, 2012
Farbstift auf Papier / Coloured pencil on paper
42 × 28,7 cm

Rehbock / Roebuck, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
59,5 × 42 cm





Im Nebel / In the Mist, 2010
Öl auf Rupfen / Oil on jute
180 × 160 cm



Katze / Cat, 2011
Farbstift auf Papier / Coloured pencil on paper
29,7 × 42 cm

Katzen / Cats, 2011
Farbstift auf Papier / Coloured pencil on paper
29,7 × 42 cm







Schwarm / Swarm, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 160 cm

Wehn / Breeze, 2011
Farbstift, Kohle, Bleistift auf Papier /
Coloured pencil, charcoal, pencil on paper
28 × 36 cm



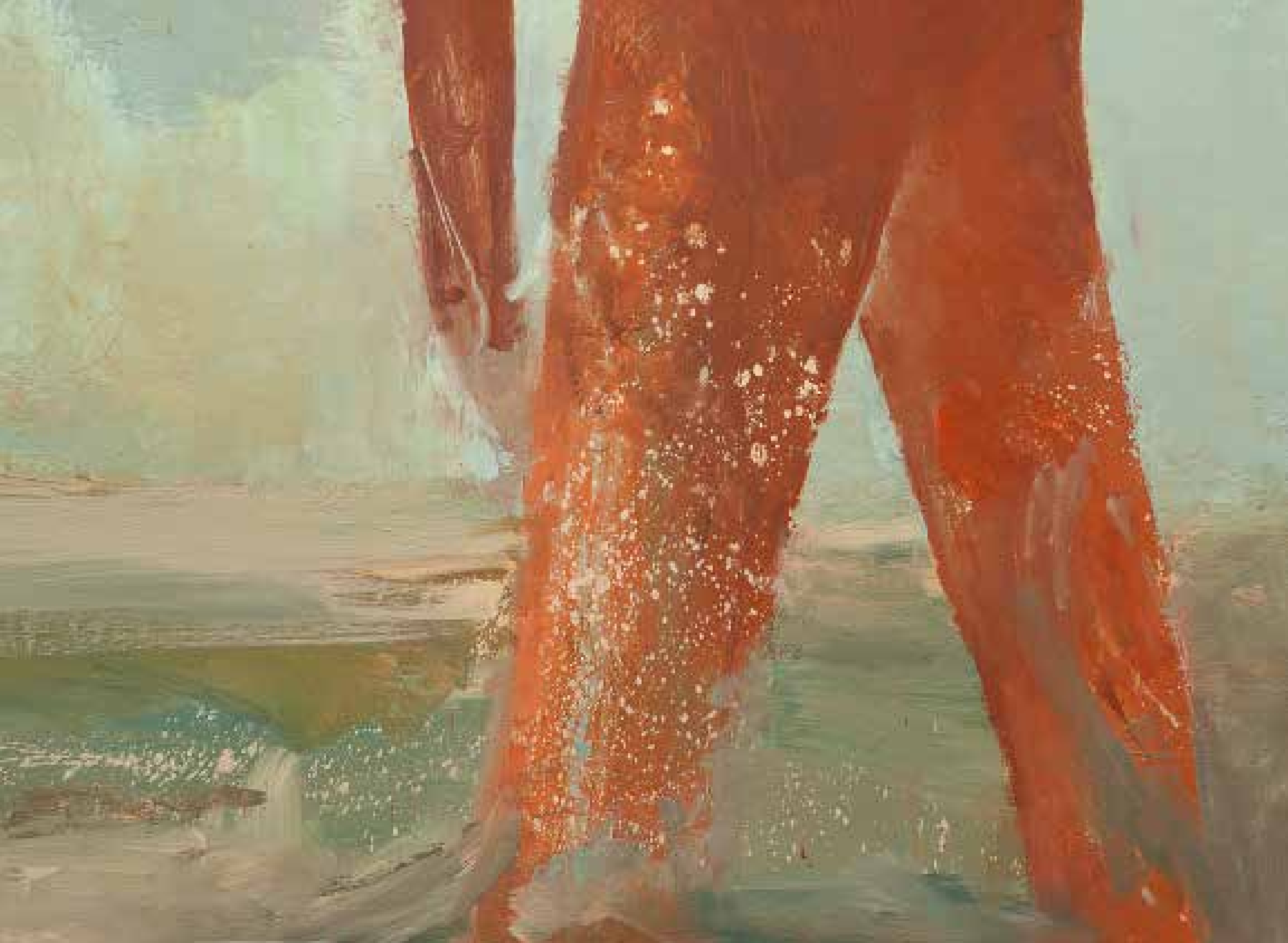
Pelikan / Pelican, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 175 cm





Quell / Source, 2010–2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 220 cm





Rain Ausschnitt / **Edge of a Field** Detail
2010 – 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 175 cm

Zwei / Two, 2012
Tempera, Kreide, Kohle auf Leinwand /
Tempera, chalk, charcoal on canvas
80 × 60 cm

Rain / Edge of a Field, 2010–2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 175 cm





114 Modell 66 / Model 66, 2013
115 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
60 × 40 cm



Modell 66 / Model 66, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
60 × 40 cm







Morgen / Morning, 2010 – 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 200 cm



Schwelle / Threshold, 2009–2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 220 cm



Nachtwache / Night Watch, 2011
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 140 × 130 cm

Schwellensteher / On the Threshold, 2012
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 60 × 40 cm

Kleine Erschöpfte / Little Jaded One, 2012
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 60 × 40 cm





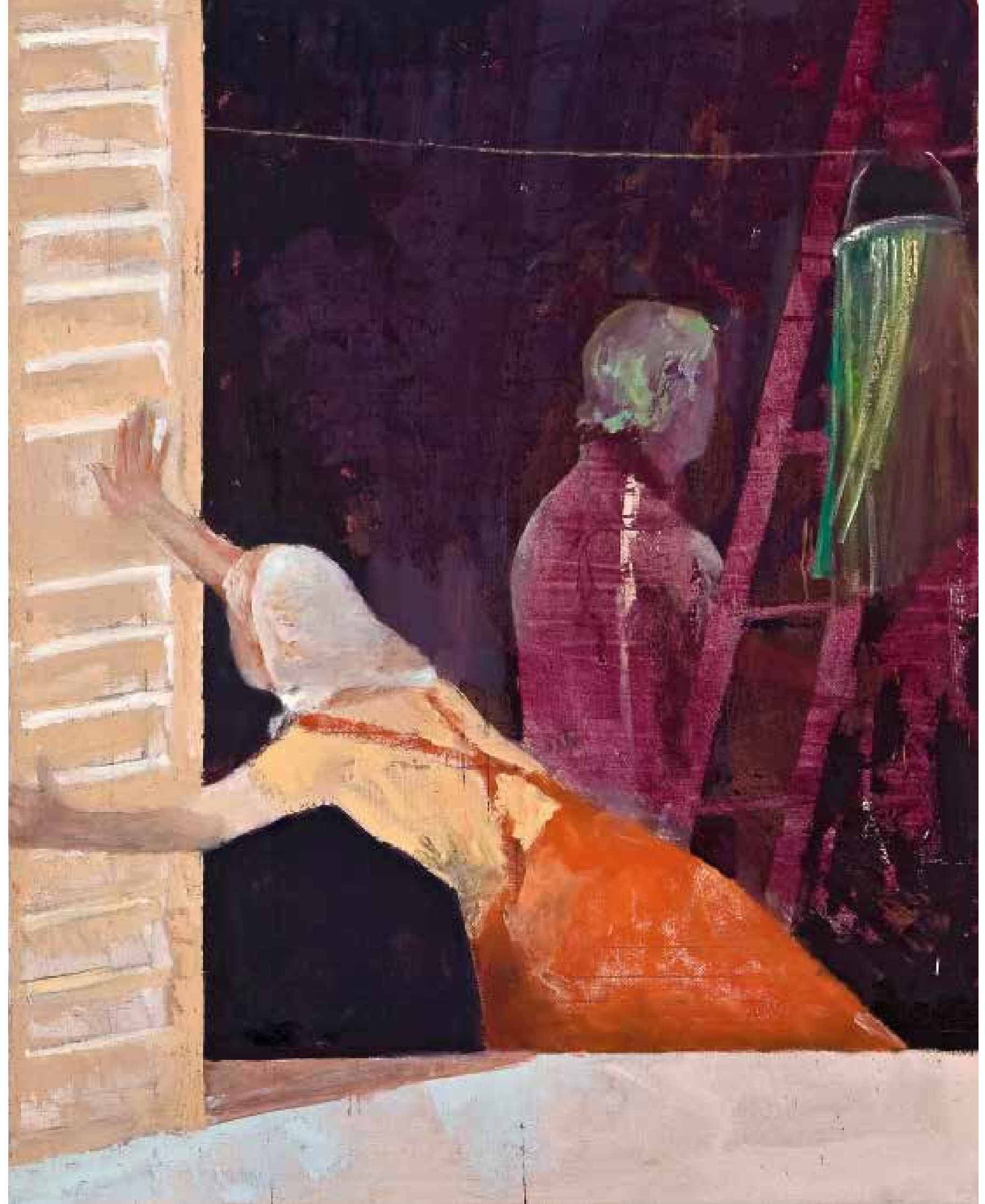


Maglite, 2009–2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 200 cm

> **Maglite** Ausschnitt / **Maglite** Detail
2009–2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 200 cm



Zwei / Two, 2010–2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
135 × 108 cm



Modell 66 / Model 66, 2013
Druckfarbe, Aquarell, Farbstift auf Papier /
Printing ink, watercolour, coloured pencil on paper
29,7 × 21 cm

Modell 66 Ausschnitt / **Model 66** Detail
2013
Tempera, Kohle, Erde auf Karton /
Tempera, charcoal, soil on card
Ø 40 cm



Modell 66 / Model 66, 2012
Öl auf Fassboden / Oil on oak
ø 55 cm

Modell 66 / Model 66, 2012
Öl auf Fassboden / Oil on oak
ø 55 cm

Modell 66 / Model 66, 2013
Tempera, Kreide, Kohle auf Karton /
Tempera, chalk, charcoal on card
ø 40 cm

Modell 66 / Model 66, 2012
Tempera, Kohle, Erde auf Karton /
Tempera, charcoal, soil on card
ø 40 cm





Taube / Dove, 2009–2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 190 cm

138 Im Wald / In the Woods, 2013
139 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
55 × 59,7 cm



Im Wald / In the Woods, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
54,5 × 59,5 cm



Star / Starling, 2010
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 175 cm





Neue Tiere / New Animals, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
80,5 × 100 cm

Im Wald / In the Woods, 2013
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
54,9 × 59,7 cm



Dame / Lady, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
60 × 50 cm







Paravent / Screen, 2011–2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 180 cm

> **Paravent** Ausschnitt / **Screen** Detail
2011–2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 180 cm



Vogelfänger / Birdcatcher, 2012
Aquarell, Kohle auf Papier / Watercolour, charcoal on paper
21 × 32 cm

Versteck / Hideaway, 2012
Tempera, Kohle auf Leinwand / Tempera, charcoal on canvas
140 × 160 cm





Linien und Boten / Lines and Messengers, 2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
115 x 76 cm

Uta Reinhardt *1966 in Bielefeld

1994 – 1998
Studium der Malerei bei Prof. Hermann Albert, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig / Studied painting with Prof. Hermann Albert, Braunschweig University of Art (HBK)

Arbeitet in München und Berlin / Works in Munich and Berlin

Einzelausstellungen ^{Auswahl} / **Solo exhibitions** ^{Selected}

2013
Into the Wild, Alte Rotation, München / Munich
Schonzeit, Galerie Nicole Gnesa, München / Munich

2012
Neuland in Stereo, mit / with Yvette Kießling, Galerie Tobias Nachring, Leipzig
Linien und Boten, Hegau Bodensee Galerie, Singen

2011
Neuland in Stereo, mit / with Yvette Kießling, Galerie Gunzenhauser, München / Munich

2009
Raum, Licht, Stille, Galerie Gunzenhauser, München / Munich

2008
Neue Werke, Galerie Gunzenhauser, München / Munich

2007
Hier und dort, Tempodrom, Berlin

2006
Landschaft und Stilleben, Galerie des Marktes Garmisch-Partenkirchen

2005
Ölbilder, mit / with Erhart Hain, Galerie Gunzenhauser, München / Munich

2004
Landschaft, mit / with Oliver Gröne, Galerie Beyer, Dresden

2003
Landschaft, Kunstfenster Linienstraße, Berlin

2002
Gemälde und Zeichnungen, Galerie Konvention, Berlin

2001
Stilleben, Galerie Beyer, Dresden

2000
Dinge, Sachen, Gegenstände, Galerie Konvention, Berlin

1999
Gemälde, galerie bs 15, Braunschweig

Gruppenausstellungen ^{Auswahl} / **Group exhibitions** ^{Selected}

2012
Delikatessen, Otto Dix aus der Privatsammlung Gunzenhauser und großformatige Malerei aus Berlin, Leipzig, München / Otto Dix from the Gunzenhauser private collection and large-format paintings from Berlin, Leipzig, Munich, Stadtgalerie Altötting
Il Monte Analogo, frappant e.V., Hamburg
Positionen, Galerie Noah, Augsburg
Jahresausstellung des Künstlerbundes Garmisch-Partenkirchen / Annual exhibition of the Künstlerbund Garmisch-Partenkirchen

2011
Il Monte Analogo, Stipendium San Lorenzo, Italien / Scholarship San Lorenzo, Italy
Z 50, Freies Museum Berlin

2010
Sommeracchrochage, Galerie Noah, Augsburg

2008
Positionen, Galerie Noah, Augsburg

2006
FFF, Mohr-Villa Freimann, München / Munich
Summer group show, Galerie open, Berlin

2004
Nature morte – presque, Galerie Thorsten Billib, Berlin

2003
Vorbild – Nachbild, Blauer Salon, Berlin
Freie Wahlen, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden

1997
5. Ausstellung zur Förderung junger Künstler aus der BRD, Gästehaus Petersberg, Königswinter
Konvention, Städtische Galerie Eichenmüllerhaus, Lemgo

1996
Konvention, *Kunsthalle* Braunschweig

1995
Türen 95, FH Galerie, Bielefeld-Herford

Bibliographie ^{Auswahl} / **Bibliography** ^{Selected}

JÜRK JENATSCH, *Uta Reinhardt, Linien und Boten*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 24. Juni – 4. August 2012, Hegau Bodensee Galerie, Singen

Gespräch zwischen Oliver Gröne, Uta Reinhardt und Alfred Gunzenhauser, in: *Delikatessen*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 20. April – 17. Juni 2012, Stadtgalerie Altötting

LUDGER SCHWARTE, *Harte Farben – Reine Sicht*, in: *Uta Reinhardt*, Katalog zur Ausstellung »Neuland in Stereo«, 9. September – 11. November 2011, Galerie Gunzenhauser, München

BERND LINDEMANN, *Uta Reinhardt. Raum – Licht – Stille*, in: *Kunst Forum*, http://www.kunst-kultur-forum.de/blog/uta-reinhardt-munchen/, 13.5.2009

Hier und dort. Bilder von Uta Reinhardt, in: *KUNST Magazin*, 09/2007

Katalog zur Ausstellung »FreimannFröttmaning-Fußball«, 28. Mai – 30. September 2006, Mohr-Villa, München

ERNST JÜNGER, *Auszug aus Sizilianischer Brief an den Mann im Mond*, in: *Uta Reinhardt – Dinge, Sachen, Gegenstände*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 28. September – 15. Oktober 2000, Galerie Konvention, Berlin

ELFI KREIS, *Nachmodern – Berlin: Gruppe Konvention*, in: *Kunstzeitung*, September 2000

ILKA MERKERT, *Die Malerei ist tot – es lebe die Malerei*, in: *Art Info Berlin*, April 2000

ILONA LENERT, *Die neuen Medici*, in: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 24.3.2000

Sehnsucht nach Schönheit, in: *TIP Berlin*, Nr. 9, 2000

MATHEOS PONTICOS, *Das Ganze im Detail aufleuchten zu lassen*, in: *Uta Reinhardt – Gemälde*, Katalog zur Ausstellung »Gemälde«, 10. – 23. Oktober 1999, Galerie BS15, Braunschweig

Der konventionelle Maler hat kein Telefon, er malt hinter verschlossener Tür, in: *Konvention*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 2. Februar – 1. April 1999, BAG Köln

Wir sind malende Zeitgenossen, die an das Überzeitliche glauben und zeitunabhängige Ordnung malen, in: *Konvention*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 17. Mai – 7. Juni 1998, Pelikan-Viertel, Hannover

Wir tun nichts für die Welt, alles für die Malerei, in: *Konvention*, Katalog zur 5. Ausstellung zur Förderung junger Künstler aus der Bundesrepublik Deutschland, April–Juni 1997, Gästehaus Petersberg, Königswinter und in der Städtischen Galerie Eichenmüllerhaus, Lemgo

Konvention ist Farbe auf Leinwand, in: *Konvention*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, 1997, MM1 Akademie Riddagshausen

Wir sind die ersten Maler einer nachmodernen Generation, in: *Konvention*, Katalog zur gleichnamigen Ausstel-lung, 11. Mai – 27. Mai 1996, *Kunsthalle* Braunschweig

Türen 95, Katalog zur Ausstellung »20 Jahre figurativ-gegenständliche Malerei in Bielefeld«, 1995, FH Galerie, Bielefeld-Herford

JÜRK JENATSCH, *Uta Reinhardt, Linien und Boten*, catalogue accompanying the exhibition of the same name, 24 June – 4 August 2012, Hegau Bodensee Galerie, Singen

Conversation between Oliver Gröne, Uta Reinhardt and Alfred Gunzenhauser, in: *Delikatessen*, catalogue accompanying the exhibition of the same name, 20 April – 17 June 2012, Stadtgalerie Altötting

LUDGER SCHWARTE, *‘Harte Farben – Reine Sicht’*, in: *Uta Reinhardt*, catalogue accompanying the exhibition ‘Neuland in Stereo’, 9 September – 11 November 2011, Galerie Gunzenhauser, Munich

BERND LINDEMANN, ‘Uta Reinhardt. Raum – Licht – Stille’, in: *Kunst Forum*, http://www.kunst-kultur-forum.de/blog/uta-reinhardt-munchen/, 13.5.2009

‘Hier und dort. Bilder von Uta Reinhardt’, in: *KUNST Magazin*, 09/2007

Catalogue accompanying the exhibition ‘Freimann-FröttmaningFußball’, 28 May – 30 September 2006, Mohr-Villa, Munich

ERNST JÜNGER, ‘Auszug aus Sizilianischer Brief an den Mann im Mond’, in: *Uta Reinhardt – Dinge, Sachen, Gegenstände*, catalogue accompanying the exhibition of the same name, 28 September – 15 October 2000, Galerie Konvention, Berlin

ELFI KREIS, ‘Nachmodern – Berlin: Gruppe Konvention’, in: *Kunstzeitung*, September 2000

ILKA MERKERT, ‘Die Malerei ist tot – es lebe die Malerei’, in: *Art Info Berlin*, April 2000

ILONA LENERT, ‘Die neuen Medici’, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.3.2000

‘Sehnsucht nach Schönheit’, in: *TIP Berlin*, no. 9, 2000

MATHEOS PONTICOS, ‘Das Ganze im Detail aufleuchten zu lassen’, in: *Uta Reinhardt – Gemälde*, catalogue accompanying the exhibition ‘Gemälde’, 10 – 23 October 1999, Galerie BS15, Braunschweig

‘Der konventionelle Maler hat kein Telefon, er malt hinter verschlossener Tür’, in: *Konvention*, catalogue accompanying the exhibition of the same name, 2 February – 1 April 1999, BAG Cologne

‘Wir sind malende Zeitgenossen, die an das Überzeitliche glauben und zeitunabhängige Ordnung malen’, in: *Konvention*, catalogue accompanying the exhibition of the same name, 17 May – 7 June 1998, Pelikan-Viertel, Hannover

‘Wir tun nichts für die Welt, alles für die Malerei’, in: *Konvention*, catalogue accompanying the fifth exhibition for the advancement of young artists from the Federal Republic of Germany, April – June 1997, in the Gästehaus Petersberg, Königswinter and in the Städtische Galerie Eichenmüllerhaus, Lemgo

‘Konvention ist Farbe auf Leinwand’, in: *Konvention*, catalogue accompanying the exhibition of the same name, 1997, MM1 Akademie Riddagshausen

‘Wir sind die ersten Maler einer nachmodernen Generation’, in: *Konvention*, catalogue accompanying the exhibition of the same name, 11 May – 27 May 1996, *Kunsthalle* Braunschweig

Türen 95, catalogue accompanying the exhibition ‘20 Years of Figurative-Representational Painting in Bielefeld’, 1995, FH Galerie, Bielefeld-Herford

*Dieses Buch widme ich Anna Maria Treskatsch.
Es ist auch für Dich, J.G.*

Großer Dank den Mitarbeitern des Hirmer Verlags, insbesondere Jutta Allekotte, Rainer Arnold und Thomas Zuhr, sowie Erich Achter, Johanna Barthel, Sabine und Hans Bockting, Nicole Gnesa, Isolde Jovine, Michael Kremer, Peter Kohlhaas, Ludger Schwarte und Max Strasser.

*I dedicate this book to Anna Maria Treskatsch.
It is also for you, J.G.*

With grateful thanks to the staff at Hirmer Verlag, especially Jutta Allekotte, Rainer Arnold and Thomas Zuhr, as well as Erich Achter, Johanna Barthel, Sabine and Hans Bockting, Nicole Gnesa, Isolde Jovine, Michael Kremer, Peter Kohlhaas, Ludger Schwarte and Max Strasser.

Uta Reinhardt

Impressum / Imprint

Erschienen im / Published by
Hirmer Verlag GmbH
Nymphenburger Straße 84
80636 München / Munich
Germany

Herausgeber / Editor
Nicole Gnesa

Autoren / Authors
Peter Kohlhaas, Zürich / Zurich
Ludger Schwarte, Berlin

Projektmanagement / Project management
Jutta Allekotte
Rainer Arnold

Übersetzung / Translation
Jane Michael, München / Munich

Deutsches Lektorat und Korrektorat / German copy editing and proofreading
Stefanie Adam, München / Munich

Englisches Lektorat / English copy editing
Chris Murray, Chester

Gestaltung und Satz / Layout and typesetting
Bockting Ontwerpers, Amsterdam

Photographie / Photography
Werke von / Works of Uta Reinhardt:
Michael Kremer, München / Munich
Abb. S. / fig. p. 1: Sabine Bockting, Amsterdam
Abb. S. / fig. p. 160: Hermann Albert, Berlin

Lithographie / Lithography
Reproline Mediateam, Unterföhring

Druck und Bindung / Printing and binding
Passavia Druckservice, Passau

Schriften / Typefaces
TEFF Lexicon, DTL Prokyon condensed

Papier / Paper
Luxo Art Samt New

Printed in Germany

Mit freundlicher Unterstützung der /
With the kind support of
Galerie Nicole Gnesa, München / Munich
www.nicolegnesa.de

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://www.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://www.dnb.de>.

© 2013 Hirmer Verlag GmbH, München, Uta Reinhardt, Nicole Gnesa, die Autoren / the authors
© Für die Werke von / for the works of Uta Reinhardt: VG Bildkunst, Bonn 2013

Photonachweis / Photo Credits
© Sabine Bockting, Amsterdam (Abb. S. / fig. p. 1)
© Galerie Nicole Gnesa, München / Munich (für die Photographien der Werke von / for the photographs of the works by Uta Reinhardt)
© Uta Reinhardt, München (Abb. S. / fig. p. 160)

ISBN 978 3 7774 2082 0

Es erscheint eine limitierte Sammler-Edition à 20 Exemplare mit je einer nummerierten und von der Künstlerin signierten Serigrafie (Siebdruck: Max Strasser, Not Just, München). Bitte wenden Sie sich für weitere Informationen an den Verlag.

There will be a limited collector's edition of 20 copies each containing a numbered silkscreen print (screen printing: Max Strasser, Not Just, Munich), signed by the artist. For further information, please contact Hirmer Verlag.

ISBN 978 3 7774 2167 4
Sammler Edition / Collector's edition

www.hirmerverlag.de
www.hirmerpublishers.com

Cover: Rehbock / Roebuck, 2013
(Ausschnitt / Detail)

Seite / page 22/23: Zwei Flaschen / Two Bottles, 1998
(Ausschnitt / Detail)

Seite / page 40/41: Am Hang / On a Slope, 2012
(Ausschnitt / Detail)

Seite / page 80/81: Im Nebel / In the Mist, 2013
(Ausschnitt / Detail)

Seite / page 98/99: Nachtwache / Night Watch, 2011
(Ausschnitt / Detail)

