

# Papier – Eisen – Glas. Geometrie, Form und Struktur

## Alwin Dorok - Wulf Kirschner - Reinhard Roy

Zur Ausstellung in der Galerie *KunstRaum Bernusstraße*, Frankfurt M.

Hans Zitko

Die vorliegende Ausstellung konfrontiert in ihrem Titel zwei aus jeweils drei Worten oder Begriffen bestehende Komplexe: *Papier – Eisen – Glas* auf der einen Seite, *Geometrie, Form und Struktur* auf der anderen Seite. Erinnert wird damit an eine alte, bis in die griechische Antike zurückreichende Tradition des Nachdenkens über Natur beziehungsweise über das Seiende. Aristoteles sprach von *Hyle* und *Morphé*. Gemeint ist mit diesen aristotelischen Begriffen die Unterscheidung von *Stoff* (Hyle), das heißt hier *ungeformter, gleichsam roher Materie*, und *Gestalt* (Morphé), die den Stoff in eine höhere Ordnung überführt. Über lange Zeit lieferte diese Unterscheidung auch den bestimmenden Rahmen für das Nachdenken über die Eigenart von Werken der Kunst: Diejenigen Individuen, die sich in diesem Feld bewähren wollten, hatten einem Stück gewählter Materie eine Gestalt zu geben, das Ungeformte zu bearbeiten und auf diese Weise die Natur in die Sphäre des Geistes emporzuheben. Neben dem verarbeiteten Stoff war die Dimension der *Form* stets ein mehr oder minder gewichtiger, in jedem Fall jedoch unverzichtbarer Faktor, denn von der Fähigkeit, Formen zu bilden, hing das Können der Produzentinnen und Produzenten ab; wer über diese Fähigkeit nicht verfügte, brachte in den Augen der Zeitgenossen zwangsläufig nur mangelhafte Werke hervor. Dilettanten hatten unter diesen Bedingungen kaum eine Chance, sich durchzusetzen.

Es ist kein Geheimnis, dass einflussreiche Gruppen in der gegenwärtigen Kunstwelt der Kategorie der *Form* und allem, was mit dieser Kategorie an Problemen im Werk und in seiner Rezeption verknüpft ist, nicht selten mit Gleichgültigkeit oder gar Ablehnung begegnen; nicht wenige Künstler glauben, auf die alte Tugend der so genannten *Formbeherrschung* verzichten zu können. Alwin Dorok, Wulf Kirschner und Reinhard Roy beziehen nicht nur mit dem Titel der Ausstellung Position in dieser Sachfrage: Materialien wie Papier, Eisen und Glas wurden unterschiedlichen Formungsprozessen unterzogen, für die oft, wenn auch nicht durchgehend geometrische Strukturen und Motive bestimmend waren. Wer die Objekte verstehen will, sollte ein Interesse an entsprechenden Phänomenen mitbringen oder mit Blick auf die Exponate neu entwickeln. Auf den ersten Blick lassen viele der hier gezeigten Arbeiten an Bekanntes aus dem Kontext des *Konstruktivismus*, der *geometrischen Abstraktion* und der *konkreten Kunst* denken, Genres, die sich im Gegenstandslosen bewegen und dabei Stoff und vor allem Form ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Bei genauerer Betrachtung entziehen sich dieselben jedoch auf unterschiedliche Weise den eingespielten Konventionen dieses Genres und den mit ihnen in der Regel einhergehenden Erwartungen. Eine ungebrochene Neuaufgabe der *Geometrischen Abstraktion* und der *konkreten Kunst* sucht man in dieser

Ausstellung vergebens; die Künstler lassen sich zwar inspirieren, schlagen dabei aber eigene Wege ein.

Wie weit der Absetzungsprozess hier gehen kann lässt sich an einer Arbeit von **Alwin Dorok** studieren, die sich aus zwei im Raum über Eck gehängten Flächen zusammensetzt. Die größere der Flächen mit quadratischem Umriss bildet ein auf die Seite gekipptes „U“, die kleinere Fläche, ein volles Quadrat, erweckt den Eindruck, aus der größeren herausgeschnitten worden zu sein, bevor sie in ihre Position gebracht wurde. Diesem Eindruck steht die Tatsache entgegen, dass beide Tafeln gänzlich unterschiedliche Materialeigenschaften zu besitzen scheinen. Die größere Tafel, die ebenso wie die kleinere eine bestimmte Dicke besitzt, besteht dem ersten Eindruck zufolge aus gerostetem Eisen und scheint über ein entsprechendes Gewicht zu verfügen; die kleinere dagegen zeigt eine gänzlich glatte, dunkelgraue, irisierende, ebenfalls metallisch anmutende Oberfläche, die jedoch nicht an das Material Eisen denken lässt. Befragt man Alwin Dorok zu dieser raumbezogenen Arbeit, so bekommt man folgende Erläuterung: Beide in einem bestimmten Abstand zur Wand präsentierten Tafeln bestehen in Wahrheit aus hochwertigem Pressholz (MDF). Die größere wurde mit einer Mischung von Eisenspänen, Leim und Acrylbinder unter dem Einsatz von Spachtel und Pinsel beschichtet; die kleinere Tafel trägt ebenfalls eine Bemalung, in diesem Fall bestehend aus Bindemitteln und dem Mineral Eisenglimmer. Was also zunächst als Beispiel einer künstlerischen Strategie auftritt, die das metallische Material rein und ungeschminkt präsentiert – man denke etwa an die Stahlplastiken von Richard Serra – gibt sich schließlich als Produkt eines Täuschungsverfahrens zu erkennen. Lediglich die oxydierten Eisenspäne und das Mineral Eisenglimmer sind echt, der Rest ist reines Illusionstheater. Eine deutliche Distanzierung gegenüber den Ideen einer *materialgerechten* Kunst ist unübersehbar.

Alwin Dorok hat diese ästhetische Strategie auch in anderen Arbeiten eingesetzt. So in jenem ebenfalls gezeigten Wandobjekt, das aus zwei übereinandergesetzten, unterschiedlich bemalten quadratischen Holztafeln besteht, auf denen wiederum kleinere, nach rechts kippende quadratische Holztafeln befestigt sind: Die obere dieser kleineren Tafeln ist wie gehabt mit gerosteten Eisenspänen beschichtet, die untere zeigt dagegen einen flächendeckenden, hell-gelben Farbton, der sich von dem dunklen Anthrazit des Eisenglimmers der hinter ihr liegenden Tafel abhebt. Ihre Rückseite ist wie bei anderen Objekten auch mit rotem Magenta bemalt, was entsprechende Reflexlichter auf der Wandfläche zurücklässt. In dieser Arbeit, in der ebenfalls das Verfahren der Theatralisierung hervortritt, wird deutlich, wie sich die Sprache der konkreten Kunst gegenüber älteren Bildwelten und ihren anders gerichteten Ausdrucksformen öffnet. Die auf eine hell-gelbe Tafel montierte, mit Eisenspänen beschichtete Fläche lässt an einen dunklen Wolkenhimmel denken. Die braunen Texturen erinnern an atmosphärische Phänomene, wie man sie in der älteren Malerei allenthalben findet. Eine der sich aufdrängenden Assoziationen gibt in besonderer Weise zu denken: Man glaubt zuweilen, einen Ausschnitt aus einer Höllendarstellung von Hieronymus Bosch vor sich zu haben. Dass die beiden im Vordergrund befindlichen Tafeln überdies nach rechts gekippt sind, ruft die Vorstellung einer stürzenden Bewegung wach, die sich mit den evozierten Vorstellungen vom Inferno zu einer bedrohlichen Gemengelage verbindet.

Über vergleichsweise stabile Strukturen verfügt dagegen eine Serie von handgeschöpften, auf Holzplatten aufgezogenen und bemalten Papierflächen im Hochformat. Zunächst wurden mit Bindemitteln versehene Eisenspäne auf den gesamten Bildkörper aufgetragen. Im Folgenden erhielt dann jeweils die eine, durch die Diagonale begrenzte Hälfte der Fläche einen Anstrich mit unterschiedlichen, speziell für Metalle entwickelten Farben, wie etwa Mennige, das Prozesse der Oxydation, das heißt des Verrostens unterbinden soll. Alwin Dorok rührt mit diesen Arbeiten an das Problem der Zeit in Form von Phänomen des Verfalls und der Auflösung. Dem versucht er, mit malerischen Interventionen zu begegnen, die ungeachtet ihrer bewegten, pastosen Texturen dennoch paradoxerweise den Zustand eines gewissen Stillstandes sinnfällig machen. Die Spuren des bewegten Pinsels kommen auch in einer Gruppe von quadratischen Flächen zum Einsatz, die monochrom mit schwarzer Farbe bemalt wurden. Bei genauerer Hinsicht lässt sich allerdings feststellen, dass die Bildkörper einfache geometrische Gliederungen zeigen. Der Grund liegt in unterschiedlichen Spielarten des Farbauftrags, die vor allem bei bestimmten Beleuchtungsverhältnissen und Positionierungen des Betrachters hervortreten. Bewegt man sich, so ist man ungeachtet der Einfarbigkeit mit fein differenzierten, im Licht changierenden Strukturen konfrontiert. Man denkt bei diesen Arbeiten an die schwarzen Gemälde von Ad Reinhardt. Ähnlich wie dort glaubt man hier eine Affinität zu Formen einer mystischen Versenkung erkennen zu können. Hier wie dort geht es um die Wahrnehmung von feinsten, an der Grenze des Sichtbaren liegenden Unterschieden. Ergänzt wird die Reihe der Exponate von Alwin Dorok durch eine Auswahl von gerahmten Papp- beziehungsweise Papierarbeiten. Unter Mitwirkung unterschiedlich geschnittener Passepartouts erzeugt der Künstler spannungsreiche Arrangements von Verdeckungs- und Entbergungsverhältnissen, die selbst die hinter den Rahmen liegenden Wandflächen in die Kompositionen einbeziehen.

Einen anderen Zugang zu den Problemen von *Stoff* und *Form* zeigen die Arbeiten von **Wulf Kirschner**. Obwohl er sich von Zeit zu Zeit auch im Medium der Malerei und der Zeichnung äußert, gilt sein primäres Interesse der Verarbeitung von Eisen, Stahl - genauer *Schiffbaustahl* - vereinzelt auch Aluminium. Die Affinität des Bildhauers zu diesem Material ist, wie er selbst einräumt, dem Umstand zu verdanken, dass sein Vater als Schiffbauingenieur in einer deutschen Werft tätig war. Früh lernt Wulf Kirschner das Verfahren des Elektroschweißens, einer anspruchsvollen, nicht leicht zu handhabenden Technik, die ihn über die Jahre bis heute fasziniert, man könnte auch sagen nicht mehr losgelassen hat. Operiert wird hier mit elektrischem Strom, der eine große Hitze erzeugt, die einen im Schweißgerät befestigten Metallstab, eine so genannte Elektrode, sowie das zu verarbeitende Metall zum Schmelzen bringt, so dass sich diese Komponenten innerlich verbinden können. Wo Stahlteile auf diese Weise aneinandergefügt werden, bildet sich eine Naht, das heißt eine wulstartige Spur, die das wieder erstarrte Metall hinterlässt. Diese Naht ist für den Künstler von höchstem ästhetischen Interesse. Bilden derartige Nähte im Schiffbau die Verbindungsstellen von Bauteilen, aus denen sich letztlich das gesamte Schiff zusammensetzt, so interessiert sich Wulf Kirschner vor allem für die Naht als solche, die er ihrer Funktion beraubt und gleichsam rein und unvermischt zur Anschauung bringt

Auf Stahlplatten unterschiedlicher Größe hinterlässt er mit dem Brenner und der verwendeten Elektrode Spuren des geschmolzenen Metalls, vielfach einfache, mehr oder minder gerade Linien, aber auch anders geartete Grapheme. Bemerkenswert ist dabei nicht zuletzt, dass der Künstler dieses Prozedere und dessen Ergebnisse im Kontext der *konkreten Kunst* verortet. Es handelt sich um einen gesteuerten, in der Zeit ablaufenden Materialprozess, der reliefartige Texturen auf den Flächen hinterlässt. Dieser Prozess kann sich über eine längere Dauer erstrecken. Ist etwa eine am Rand einer Platte begonnene Linie am anderen Ende der Platte angekommen, dann setzt der Künstler neu an, um die nächste Linie zu ziehen, und so immer weiter, bis die gesamte Tafel schließlich gleichmäßig mit den metallenen Bewegungsspuren überzogen ist. Jede Tafel wird, wie der Künstler erklärt, in einem Zuge, das heißt ohne Unterbrechung hergestellt, denn nur so gewinnen die Strukturen das gewünschte Maß ästhetischer Einheit. Was auf diese Weise entsteht, sind homogen strukturierte Flächengefüge, die oft an Buchseiten erinnern. Hier sei an lebensgeschichtliche Daten des Künstlers erinnert: Wulf Kirschner hat neben Bildhauerei auch Philosophie studiert und in diesem Fach den Magister erworben. Bücher gehören also zu jenen Medien, mit denen er früh zu tun hatte. Doch in seinen Metallreliefs geht es nicht um verbale Botschaften und sinnhafte Gehalte, die entschlüsselt werden könnten. Die Stellung der Arbeiten zur Sphäre der sprachlichen Kommunikation wird deutlich, wenn man noch einmal einen Blick auf ihren Entstehungsprozess wirft.

Setzt der Künstler mit dem Brenner zur Herstellung einer Platte an, so gerät er aufgrund der disziplinierten, monotonen Arbeitsakte in eine seelische Verfassung, die er als *Wegträumen* bezeichnet. *Wegträumen*, was heißt das in diesem Zusammenhang? Man kann hier an entsprechende Berichte über Praktiken ritueller oder meditativer Versenkung erinnern, die mit Zuständen der Hypnose oder Trance einhergehen. Der Prozess der Wiederholung von Handlungs- oder Sprechakten – und dies gilt auch für die Repetition der metallenen Zeilen bei Wulf Kirschner – verändert das Bewusstsein; bestimmten religiösen Vorstellungen zufolge eröffnet er den Zugang zu höheren Formen der Erkenntnis; man denke an die Verwendung von so genannten *Mantren* im Hinduismus. Der Künstler bewegt sich mit seinen Arbeiten an einer Grenze, an der die ästhetische Wahrnehmung in anders beschaffene Formen der Erfahrung übergeht. In immer neuen Anläufen lotet er diese Grenze mit den einmal erarbeiteten Mitteln aus. Dies verleiht seinem Werk ein hohes Maß an Homogenität und Geschlossenheit, was Varianten und Abwandlungen im formgebenden Prozedere keineswegs ausschließt. So finden sich neben den bereits genannten, an der Linie orientierten Strukturen auch solche, die dem *Informel* nahestehen und eine gewisse improvisatorische Freiheit zeigen sowie solche, die Reihen von schräg gestellten Linien darbieten. Die wechselnde Verwendung unterschiedlicher Elektroden verleiht den Texturen überdies eine unterschiedliche Farbigkeit. Schließlich verzichtet der Künstler keinesfalls auf den Einsatz des Schweißbrenners zum Zweck der Zusammenfügung von Metalltafeln zu komplexen plastischen Gebilden. Einen nicht unerheblichen Teil seines Werks bilden Objekte, die mit Spuren geschmolzenen Metalls überzogen sind. Wulf Kirschner selbst spricht von so genannten *Johnson-Körpern*, die weder als platonische, noch als archimedische, noch als prismatische Körper zu betrachten seien.

Eine gewisse Verwandtschaft mit den regelmäßigen Texturen der Metallflächen Kirschners besitzen Werke von **Reinhard Roy**. Seit nun 40 Jahren, wie Reinhard Roy bemerkt, greift er stets erneut, mit nicht erlahmendem Interesse auf das Motiv des *Rasters* zurück. Im Feld der alten Druckgraphik, später dann im so genannten Offset-Druck als Mittel zur Reproduktion von Bildern eingesetzt, ist das Raster schließlich im Feld der *konkreten Kunst* des 20. Jahrhunderts als eigenständiges ästhetisches Motiv entdeckt worden. Man denke etwa an entsprechende Beispiele aus dem Bereich der sog. *Op Art*, die sich in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts etablierte. Was ist ein, beziehungsweise was sind *Raster*? Bei allen Unterschieden zwischen den Spielarten handelt es sich stets um gleichförmige, auf den Prinzipien methodischer Teilung und der stetigen Wiederholung basierende Strukturen. Auch hier regiert die Logik der nun allerdings vielfach rein mechanischen, jeden subjektiven Gestus ausschließenden Repetition. Kurz gesagt, Raster sind monoton, der Informationsgehalt ihrer Ordnung ist äußerst gering, ihre Botschaften beschränken sich, so könnte man sagen, auf eine Serie von bloßen, visuellen Tautologien. In welcher Weise nun eignet sich Reinhardt Roy dieses zweifellos sperrige Medium an und was verleitet ihn, immer wieder auf dieses Medium zurückzukommen? Beginnen wir bei der Herstellung der gezeigten Arbeiten. Der Künstler arbeitet mit *Schablonen*; er nutzt dabei zunächst perforierte, das heißt mit Durchbrüchen versehene Bleche, die als Deckenverkleidung von Innenräumen Verwendung finden. Inzwischen lässt er derartige Schablonen eigens von metallverarbeitenden Betrieben anfertigen, weil er so die Formen, Größen und Abstände der Durchbrüche selbst bestimmen kann. Die Schablonen werden auf einem vorbereiteten Bildträger platziert und mit einer Spritzpistole mit flüssiger Farbe übersprüht. An der Stelle eines jeden Loches resultiert eine entsprechende Farbspur auf dem Bildträger; bei den vorliegenden Arbeiten sind dies kleine Kreise. Roy nutzt auch die Möglichkeit, eine einzige Schablone für eine Arbeit zwei Mal einzusetzen. Beim zweiten Arbeitsgang wird das Blech geringfügig verschoben, so dass auf dem Bildträger jeweils zwei partiell sich überschneidende Kreisformen entstehen; das Raster bekommt auf diese Weise eine räumliche Tiefe. Schließlich bedient sich der Künstler der Möglichkeit, die Farbe in unterschiedlicher Verdichtung und Intensität entsprechend eines selbst gewählten Ordnungsschemas auf der Schablone zu verteilen. Auf dem Bildträger entstehen dabei zugleich Muster zweiten Grades, die sich auf der primären Ebene der flächendeckend sich verteilenden Kreise erheben. Man könnte in diesem Fall auch von Metarastern sprechen. Man hat es hier durchweg mit rational planbaren und höchst kalkulierten Produktionsschritten zu tun.

Die ästhetische Wirkung der stets gerahmten Rasterflächen sticht jedoch von ihren an geometrischen Prinzipien ausgerichteten Strukturen deutlich ab. Während auf der Ebene der materiellen Entitäten ein strikter Determinismus regiert, zeigen die wahrgenommenen Muster eine offene, kaum stillzustellende Fluktuation, in der das Moment der Unbestimmtheit hervortritt. Reinhard Roy sieht sich mit seinen Arbeiten in einer Nähe zur Romantik, er begreift seine gerasterten Flächen als Meditationsbilder. Man fühlt sich hier an einen Text der US-Amerikanischen Kunstwissenschaftlerin Rosalind Krauss erinnert, die die These vertrat, dass mit dem *Raster* in der Kunst der Moderne ein unübersehbarer Hang zur Religion und Metaphysik in eine säkularisierte ästhetische Sprache zurückkehren würde. Reinhard Roy denkt hier unter anderem an die Malerin Agnes Martin, in deren späteren Werken das Raster eine beherrschende Rolle spielt. Wir sind hier bei Motiven angelangt, auf die wir bereits mit Blick auf die Arbeiten von Wulf Kirschner gestoßen

sind: Repetitive Strukturen besitzen eine Affinität zum rituellen Handeln und zur Ordnung des Sakralen.

Die Affinität Reinhard Roys zum Geist der *Romantik* wird vor allem in jenem Schiffsbeziehungweise Bootsmodell manifest, das er auf einem eisernen Sockel präsentiert. Der unregelmäßig geformte Korpus besteht aus Pappe, Papier und Klebeband, von seiner Außenseite mit einer Mischung aus Acryl- und Rostfarbe bemalt. Der Innenraum zeigt dagegen eine mehr oder minder durchscheinende, leuchtend-blaue Bemalung. Man glaubt, in ein Gewässer von unbestimmter Tiefe oder auch in den erhabenen nächtlichen Himmel zu schauen. Obwohl der schützende Raum des Schiffes seinen Nutzer von den Abgründen des Wassers abschirmen soll, öffnet sich in diesem Raum hier ein Bild der Bodenlosigkeit, wir können auch sagen des *Unendlichen*. Dass das Unendliche zu den zentralen Motiven der Romantik gehörte, ist bekannt. Welche Macht der Künstler diesem Motiv in seinem Werk einräumt, lässt sich an der ironischen Geste ablesen, dass er sein Schiff mit einem metallenen Geländer versieht. Ein solches Geländer soll die Passagiere üblicherweise vor dem gefährlichen Sturz ins Wasser bewahren; bei Reinhard Roy hält es ihn im Inneren des Fahrzeugs fest, auf dass er umso sicherer in die dort sich öffnende Tiefe eintauchen möge; dort fehlt jedes Geländer und es mangelt an jeder Ordnung. Schließlich umfasst die Gruppe der Exponate des Künstlers auch eine Reihe von teils farbigen Glasarbeiten. Hier folgt er eher organischen Formvorstellungen, offenbar weil sich auf diese Weise am ehesten das Verhalten des durch Hitze verflüssigten Materials einfangen lässt. Wir sind hier jedenfalls weit von der kristallinen Natur der Raster entfernt.

Frankfurt am Main  
Im November 2024