



R.J.KIRSCH

REANIMATION

edition Sabine Schütz

R.J.KIRSCH

REANIMATION

Claus Richter Verlag

edition Sabine Schütz

Inhalt

Sabine Schütz	Vorwort	5
Peter Loder Meyer	REANIMATION	11
	SCHEMEN	15
Sabine Schütz	<i>Unsafe at any Speed</i>	28
	FOTOGRAMME	35
Cornelia Hummel	PRINTS	37
Wilhelm Bojescul	<i>Phantome</i>	45
	CHIFFREN	49
Christiane van Haaren	<i>Alle technischen Bilder sind Schattenbilder</i>	55
	REQUISITEN	61
Clemens Ottnad	<i>lichtbar</i>	66
Peter Gerlach	STILLS	69
	MONOCHROMES	73
	SOFT IMPACT	81
	ABSTRACTS	95
	KOLLISIONEN	103
	RHYTHMUS DER STATISTIK	115
Jürgen Raap	<i>Rhythmus der Statistik</i>	120
	MONTAGEN	139
büro blau.	BLUEPRINT	140
	<i>Ausstellungsansichten REANIMATION</i>	148
	Biografie / Ausstellungsverzeichnis	150
	Bibliografie	151
	Autoren / Dank / Impressum	152

Vorwort

Sabine Schütz

Der Versuch, die Bedienungsanleitungen aus der Serie HOW TO USE THE WORLD in die Tat umzusetzen, muss kläglich scheitern - ganz im Sinne ihres Urhebers, des Kölner Künstlers Rolf Kirsch, der bereits 1990, noch während seines Studiums der Malerei das Thema ergriff, das ihn während der nachfolgenden Jahre und bis heute immer wieder zentral beschäftigt: die exponentiell fortschreitende, rasante technologische Entwicklung und der zwangsläufig damit einhergehende Hang zum Versagen. Jedoch: „Fortschritt und Katastrophe sind zwei Seiten einer Medaille“ (Hannah Arendt). Und bei aller Technologiekritik seines künstlerischen Anliegens begreift Kirsch die Technik, betriebsbereit oder defekt, immer auch als unerschöpflichen Vorrat an Motiven und Materialien für (seine) Kunst. Von Beginn an interessierte er sich für alle Art technisch (re-)produzierter Bilder nicht nur fotografischen Ursprungs; freilich weniger in ihrer Funktion als Bildvorlage, denn als Auslöser und Ideenfundus einer sich parallel zur abgebildeten Realität entfaltenden, autonomen Bildwelt, die die Grundthematik nach eigenen Regeln umsetzt und aus immer wieder neuen Perspektiven variiert.

Das vorliegende Buch ermöglicht eine eingehende Beschäftigung mit den vielfältigen Aspekten und Erscheinungsformen von Rolf Kirschs Werk; und es vermittelt anschauliche Eindrücke von dessen Präsentationen in Museen und Galerien. Hervorgehoben sei hier die umfangreiche Ausstellung 2022 in den bestens dafür geeigneten Räumlichkeiten des PAN Kunstforums in Emmerich, anlässlich derer Kuratorin Christiane van Haaren ein erhellendes Gespräch mit Kirsch führte.

Gedankt sei an dieser Stelle allen Autorinnen und Autoren für ihre lesenswerten Beiträge zu diesem Band.

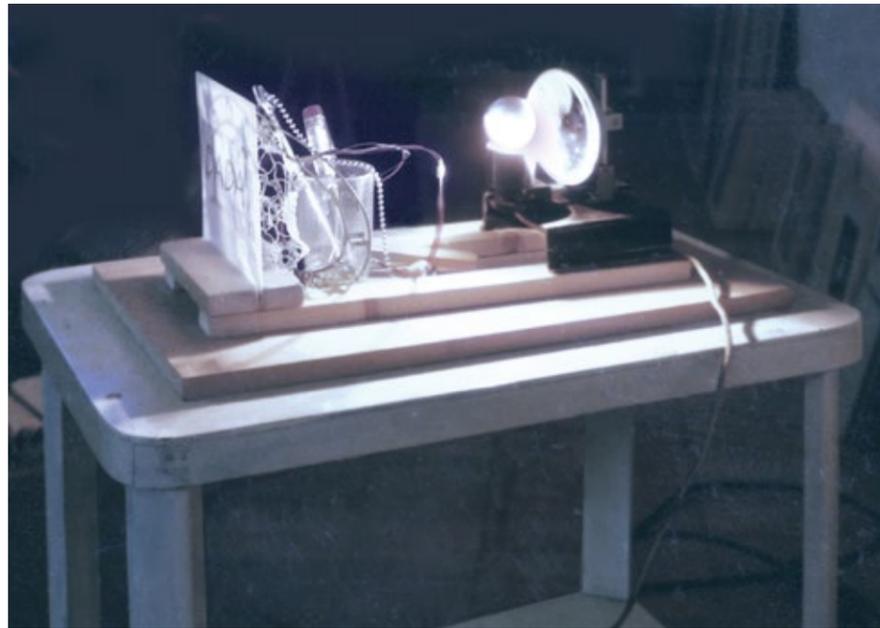
Kirschs ironische Persiflagen technischer Leitfäden, deren Idee er 2010 in den BLUEPRINTS noch einmal aufgriff (vgl. dazu den Text von büro blau.), steht in guter dadaistischer Tradition; von Francis Picabia, Marcel Duchamp oder Max Ernst kennen wir dergleichen absurde „mechanomorphe“ Entwürfe. Der Verwurzelung seiner Kunst in der Tradition der Moderne ist sich Rolf Kirsch sehr bewusst; so hat er sich wiederholt auf die Pioniere des Fotogramms und deren Experimente mit dem Spiel von Licht und Schatten bezogen.

„Alle technischen Bilder sind Schattenbilder“, davon ist der Künstler überzeugt. Namentlich von Laszlo Moholy-Nagy, der mit seinem „Licht-Raum-Modulator“ von 1930 auch als Begründer der kinetischen Kunst gilt, hat er sich seit den 1990er Jahren inspirieren lassen. Kirsch selbst begann, technische Bilder herzustellen, zumeist mithilfe eigenhändig konstruierter Apparaturen. Von den Lichtkästen und den mit analogen Videofilmen erzeugten Stills handeln in diesem Buch die Texte von Clemens Ottnad und Peter Gerlach.

Kirschs Konzepte, zumal seine Auseinandersetzung mit Licht und Schatten, beruhen auf soliden naturwissenschaftlichen Kenntnissen; so führte ihn seine Beschäftigung mit der Theorie farbiger Schatten, wie Goethe sie in der „Farbenlehre“ darlegt, sukzessive zur Entwicklung der kinetischen Licht-Raum-Installationen. Er selbst versteht diese als filmische Variationen des Fotogramms. Die Schatten von im Luftzug spielerisch um sich selbst kreisenden, farbig angestrahlten Objekten entfalten entlang der Wände ihr bunt-bewegtes Eigenleben, abstrakten Filmen gleich, die den Betrachter selbst, seine Bewegungen und Schatten, in das Kunstwerk einbeziehen. Assoziationen an die „Mobiles“ Alexander Calders oder an die selbstgenügsamen – manchmal auch selbstzerstörerischen - Schrottmaschinen Jean Tinguelys sind durchaus willkommen. Sphärische Assemblagen aus obsoleten Überbleibseln der technischen und elektronischen Wegwerfgesellschaft, die sogenannten REQUISITEN, dienen in Kirschs „Raumillusionen“ als Schattengeber. Durch den zähen Heißkleber bis zur Unkenntlichkeit verschmolzen, evozieren sie, trotz der psychedelischen Anmut der tanzenden Bilder, erneut das zentrale Motiv seiner Kunst: die unaufhaltsame, gewissermaßen „entropische“ Tendenz (nicht nur) technischer Gebilde zum Zer/Verfall. Vergleichbar mit den „objets trouvés“ der Nouveau Réalistes, wird dem Elektroschrott neues Leben eingehaucht: „Durch den künstlerischen Akt der Transformation gewinnt das durch die Zertrümmerung verloren gegangene Material in einer Art Recycling Daseinsberechtigung zurück“ (Kirsch) - Kunst als „Reanimation“.

Aus dem Kontinuum der aleatorisch ineinander verlaufenden Schattenkonstellationen greift der Künstler einzelne „Schnappschüsse/Momentaufnahmen“ heraus, um sie, als Stills, in ihrer individuellen Gestalt festzuhalten. Ähnliches gilt für die Scripts, kleine Handzeichnungen, die einzelne Formationen skizzenhaft fixieren, bis sich daraus eine Art technoider Geheimschrift ergibt. Hiervon handelt u.a. der Beitrag von Wilhelm Bojeskul.

Die Auseinandersetzung mit dem technischen Versagen, in Verbindung mit dem Phänomen des „Stillstands“, als angehaltene Bewegung, still gestellte Zeit, führte ab 2002 zu dem bilder- und ideenreichen Gemäldezyklus Rhythmus der Statistik. Diese kleinformatigen, starkfarbigen Darstellungen verunfallter Fahrzeuge aller Art lösten kontroverse Reaktionen bei Kritik und Publikum aus. Der Unfall, als erzwungener Stillstand, das plötzliche Nicht-(mehr)-Funktionieren von Technik, ist aber deren unvermeidbarer, allenfalls statistisch berechenbarer „Ernstfall“; der Beschäftigung damit liegt jeder Zynismus fern. Der von den Futuristen enthusiastisch verehrten „Schönheit der Geschwindigkeit“ (vgl. hierzu den Text von Peter Loder Meyer) setzt das plötzliche und unfreiwillige Unfallereignis ein brutales Ende. Anders als z.B. in der „Desaster“-Serie von Andy Warhol wird bei Kirsch nicht das vom Unfall verursachte menschliche Leid zum Thema. Den Künstler interessieren die durch die Wucht des Aufpralls entstandenen Schäden, die „Verformungen als Ausdruck



Schatten-Versuchsanordnung, 1998, Atelier Sülzburgstraße, Köln

kinetischer Energie“ (Kirsch). Im vorliegenden Buch geht u.a. der Beitrag von Jürgen Raap ausführlich auf diese Werkgruppe ein.

Inspiziert von dem Anliegen, „einzelne Bestandteile solcher Verformungen auf ihre bildnerische Brauchbarkeit hin zu überprüfen“ und in bewusster Hinwendung zu seinem eigentlichen „Metier“, der Malerei, gelangte er in der Folge über die noch landschaftlich eingebundenen Havarie-Szenarien hinaus zu neuen Bilderserien, die stilllebenartig einzelne Details vergrößern und hervorheben. Die Arbeiten der Serie Kollisionen (2008) blasen ausgewählte Partien der deformierten Oberflächen zu überlebensgroßen Formaten auf und „emanzipieren“ sie von ihrem konkreten technischen Kontext. Mit den Werkgruppen der MONOCHROMES, FOLDS und ABSTRACTS schritt er weiter auf dem Weg vom stilisierten Blechschaden zur malerischen Abstraktion. Zugleich scheinen in diesen haptisch anmutenden Verwerfungen und Knautschzonen erneut kunsthistorische Reminiszenzen auf, zumal an den Realismus der Spätgotik, als die Kunst des gemalten Faltenwurfs, die sich ja vor allem der illusionistischen Gestaltung von Licht und Schatten verdankt, zur Messlatte malerischen Könnens avancierte. Für Kirsch war es nur konsequent, im nächsten Schritt die gemalte Illusion in die Realität zu überführen und die Bildfläche durch echte Faltungen zum Relief zu erheben, um dieses dann wiederum dem Wechselspiel von Licht und Schatten auszusetzen.

So generiert in seinem Oeuvre ein bildnerischer Gedanke gleichsam organisch den oder die folgenden, und jede Werkgruppe kann zum Ausgangspunkt für ein neues Projekt werden. Angesichts der medialen und inhaltlichen Bandbreite von Kirschs Werkgruppen und Bildserien erschließt sich ihr innerer Zusammenhang erst nach und nach. Und was manchen Betrachtern vielleicht zunächst als inkohärente Versammlung verschiedenartiger Bildideen erscheinen mag, entpuppt sich in der Gesamtschau als ein konzeptuelles Oeuvre von hoher gedanklicher Stringenz und Kohärenz. Aktuelle medientechnologische ebenso wie naturwissenschaftliche und kunsthistorische Bezüge, vor allem aber die gekonnte und effektvolle künstlerische Umsetzung seiner Ideen machen die Beschäftigung mit Kirschs Kunst zu einem ästhetischen und intellektuellen Gewinn.

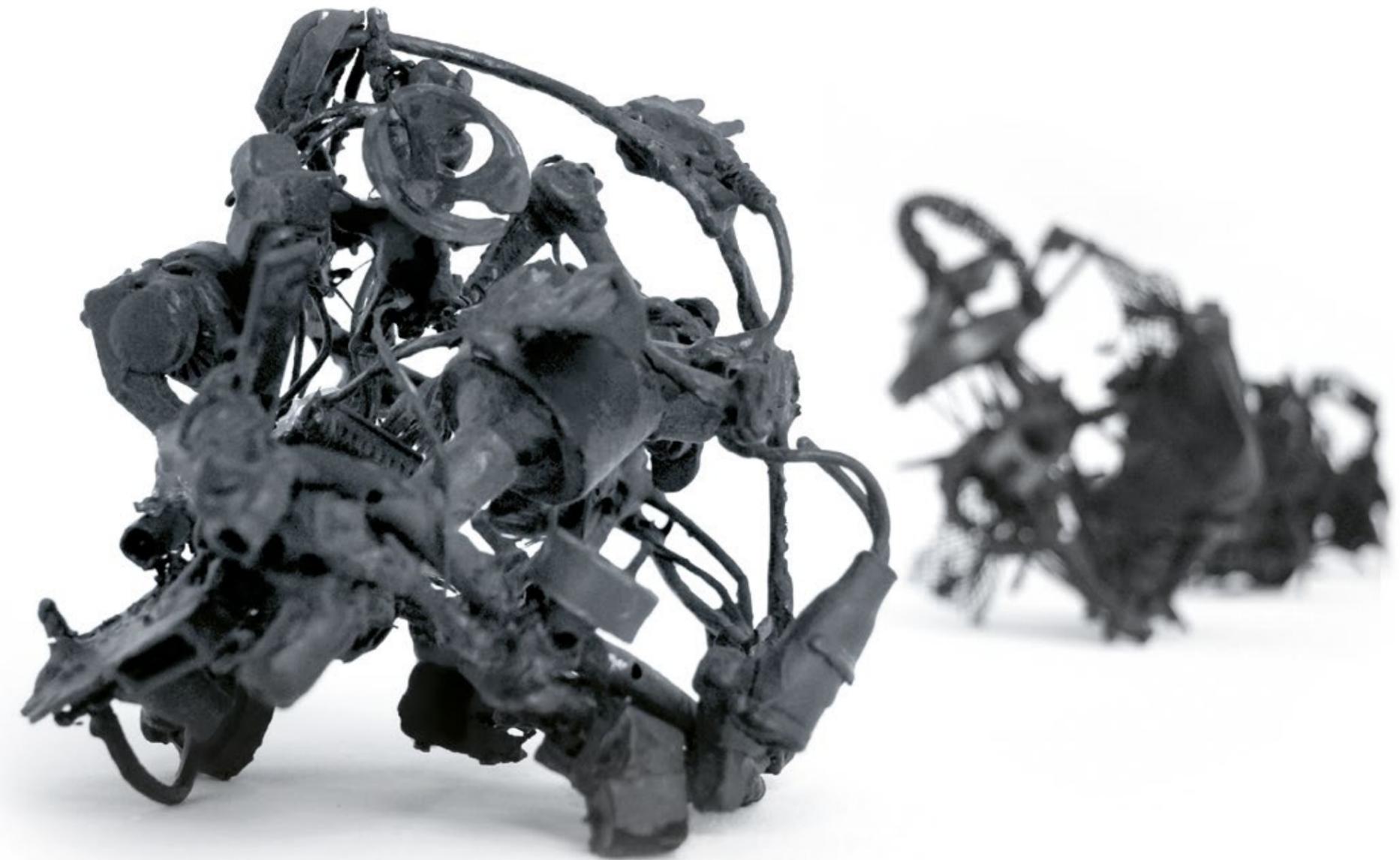
MONOCHROME #14, 2021, Alublech, Lackspray, ca. 30 x 30 cm

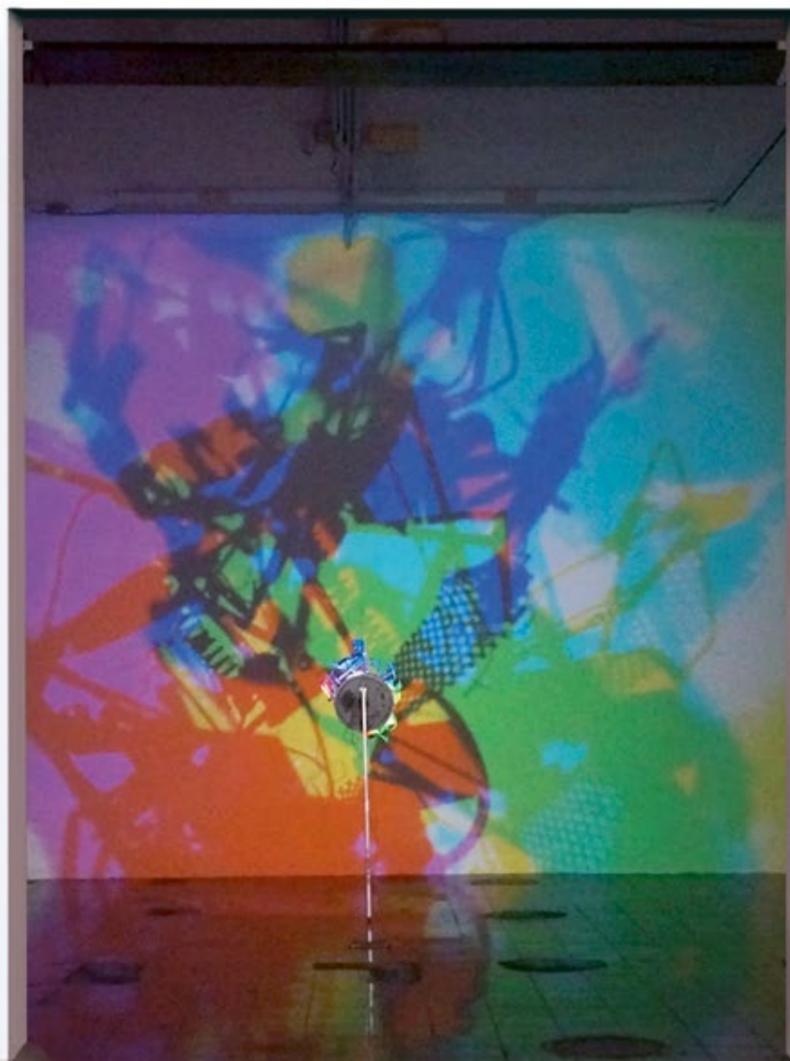




Sockel: REQUISIT #20, 1998, verschiedene Materialien, Heißkleber, ca. 30 x 30 x 30 cm
Wand: CHIFFREN, 2010, Tusche auf Karton, je 60 x 90 cm

im Vordergrund: REQUISIT #12, 2018, verschiedene Materialien, Heißkleber, ca. 30 x 30 x 30 cm





SCHEMEN, im Vordergrund rechts und links Farb-Fotogramme aus der Serie PRINTS, Installation PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022

REANIMATION

Peter Loder Meyer

Schemen aus farbigem Licht und farbigen Schatten, die in steten, einander kompliziert überlagernden, gegenläufigen Bewegungen über die Wandflächen wandern, sich dabei verändern, verformen und verschwinden, während bereits neue Formationen auftauchen – in jedem Moment der Betrachtung einer Projektionsarbeit des Kölner Künstlers Rolf Kirsch ist das Auge damit überfordert, das Geschehen vollständig im Blick zu behalten. Kaum hat man eine Situation erfasst, hat sie sich auch schon verändert. Man steigt nie zweimal in denselben Fluss der Lichtbilder, die auf den Wänden des abgedunkelten Ausstellungsraums oder aber auf kreisrunden, hinterleuchteten Schirmen aus mattiertem Acrylglas in Erscheinung treten. Nichts wiederholt sich, immer neu und immer anders bieten sich die ungreifbaren, formlosen Formen dar. Ihre lautlose Bewegung fasziniert unmittelbar und zeitigt eine schwer zu beschreibende emotionale Wirkung. Man fühlt sich an kindliche Schattenspiele erinnert – wie ja überhaupt die Faszination für Licht- und Schattenbilder tief in der menschlichen Psyche verankert zu sein scheint, da bereits Säuglinge gebannt auf die Projektionen ihrer Kinderlampen schauen. Man darf aber nicht übersehen, dass diese Kunstwerke nicht nur aus der visuellen Wirkung der Licht-Schatten-Formen bestehen. Nullus effectus sine causa – das apparative Setting der Projektionskunstwerke von Rolf Kirsch liegt offen zutage: Man kann die Lichtquellen – fest montierte oder bewegliche farbige Leuchten – und die mitrotierenden, bizarr geformten Objekte, die ihre Schatten werfen, deutlich sehen. So sind alle technischen Gegebenheiten erkennbar, die für die Licht- und Schattenbildung ursächlich sind. Der Zusammenhang von Technik und Bild selbst wird damit thematisch. Weit über ihre visuelle Gelungenheit hinaus sind diese Arbeiten das Ergebnis einer langen, intensiven Beschäftigung des Künstlers mit Grundsatzfragen zum Wesen des Bildes in unserer durch Technik geprägten Welt. Sieht man sie im Gesamtzusammenhang von Kirschs Oeuvre, wie es sich über knapp dreißig Jahre hinweg in immer neuen Anläufen entwickelt hat, so wird nachvollziehbar, dass es sich dabei trotz ihres installativen Charakters, um die – vorläufige – Summe seiner langen Auseinandersetzung mit Malerei und dem Status des gemalten Bildes handelt.

Die Kunst von Rolf Kirsch ist in hohem Maße bildtheoretisch informiert und konzeptuell ausgerichtet. Seine Malerei diente nie der Herausbildung eines

Personalstils, seine wechselnden stilistischen Mittel richten sich vielmehr nach seiner jeweiligen Fragestellung an das künstlerische Bild. Eine erste Station auf dem Weg, der letztlich zur Konzeption der Projektionsarbeiten führte, war die Serie mit dem Titel HOW TO USE THE WORLD aus den 1990er Jahren. Es handelt sich dabei um Bild-Text-Arbeiten in dem anachronistisch wirkenden Medium der Blaupause oder Cyanotypie. Die Bilder-„Geschichten“ sind offenbar Gebrauchsanleitungen für technische Geräte – jedoch bemerkt man beim Betrachten bald, dass sie verwirrend und unlogisch sind. Das ist nicht verwunderlich, da der Künstler sie manipuliert, verschiedene Anleitungen miteinander vermischt und das Ganze so geschickt montiert hat, dass die Bruchstellen nicht auffallen. Man kann diese sabotierten Bedienungsanleitungen als Ironisierung der Erfahrung verstehen, die sicher jeder schon gemacht hat, der Piktogramme in solchen Anleitungen nicht zuordnen und die oft schlecht aus anderen Sprachen übersetzten Handlungsanweisungen nicht nachvollziehen konnte. Aber die Arbeiten gehen weit über diesen humoristischen Aspekt hinaus und zielen auf eine grundsätzliche Technikkritik, die einen wichtigen Stellenwert im Werk von Rolf Kirsch einnimmt. Unsere fundametal technisierte Welt besteht zunehmend aus Objekten und Funktionsabläufen, die unverständlich und schwer darstellbar sind. Die meisten technischen Geräte sind heute *black boxes*, weil sie ein Innenleben aufweisen, das sich allenfalls noch Spezialisten erschließt, und die man benutzt, ohne ihre Funktionsweise zu begreifen. Der Ernstfall der Technik aber ist immer ihr Nichtfunktionieren. Bedienungsanleitungen sind genau dazu da, Geräte, die noch nicht oder nicht mehr funktionieren, in Gang zu setzen. Die Arbeiten der Serie HOW TO USE THE WORLD bringen dies selbstreflexiv auf den Punkt, denn es handelt sich dabei um Bedienungsanleitungen, die nicht funktionieren und daher selbst einer Anleitung bedürfen: Man muss die Idee dahinter kennen (oder intuitiv erfassen), damit sie „funktionieren“ – als konzeptuelle Kunstwerke.

Der Extremfall des Nichtfunktionierens ist der Unfall. In der Serie RHYTHMUS DER STATISTIK befasste sich Kirsch mit immer wieder stattfindenden Ereignissen wie Auto- und Busunfällen, Zugentgleisungen, Schiffshavarien, Flugzeug- und Helikopterabstürzen. In lapidaren kleinformatigen Ölskizzen, die sich an Pressefotos orientieren, hielt er zwischen 2002 und 2013 gut 150 solcher Unfallszenarien fest – übrigens stets unblutig, ohne Opfer oder Rettungskräfte, denn es geht ihm nicht um die menschliche Tragödie, sondern um die

jeder Technologie inhärente Möglichkeit, ja Unvermeidlichkeit des technischen Versagens. Der französische Philosoph und Modernekritiker Paul Virilio hat den Unfall pointiert als das eigentliche Wesen der technischen Innovation beschrieben: „Der Schiffbruch [ist] also die ‚futuristische‘ Erfindung des Schiffs und der Flugzeugabsturz jene des Überschallflugzeugs, genauso wie Tschernobyl jene des Kernkraftwerks ist“. Unfälle sind eine intrinsische Erscheinungsform der Technik, und dies zeigen Kirschs Unfallszenen in nüchterner Abfolge. In dem Virilio-Zitat ist das Wort „futuristisch“ nicht im kunsthistorischen Sinne gemeint – dennoch ist daran zu erinnern, dass der italienische Futurismus diejenige Stilrichtung der Moderne war, die den Konnex von Kunst und Technik als erste thematisierte. Es ist frappierend, dass Federico Tommaso Marinetti seinem „Futuristischen Manifest“ von 1909 eine Einleitung voranstellte, in der er tatsächlich einen Autounfall schildert. Als er mit seinem Wagen nachts zwei Radfahrern ausweicht, landet Marinetti im Abflussgraben einer Fabrik. Nachdem das Unfallauto aus dem Schlamm gezogen ist, heißt es: „Alle glaubten, mein schöner Haifisch wäre tot, aber eine Liebkosung von mir genügte, um ihn wiederzubeleben; schon ist er zu neuem Leben erwacht, schon bewegt er sich wieder auf seinen mächtigen Flossen!“ Die Reanimation des technischen Geräts ist die Voraussetzung für das unmittelbar an diese Schilderung anschließende Manifest und seine Verkündigung der neuen „Schönheit der Geschwindigkeit“. Die Kunst von Rolf Kirsch ist so etwas wie die Gegenthese zum Futurismus. Bewegung und Geschwindigkeit sind futuristische Obsessionen, ihre Steigerung, die Beschleunigung, „ist ein Grundprinzip der modernen Gesellschaft.“ Kirsch legt in RHYTHMUS DER STATISTIK den Fokus stattdessen auf die gerne verdrängte Wahrheit der Technik: die Möglichkeit des Unfalls als abrupten, gewaltsamen Stillstand. Seine Ölskizzen sind Stillleben des havarierten technischen Apparats, nature morte, tote Gegenstände.

In den folgenden Serien zog Kirsch weitere malerische Konsequenzen aus seinen Überlegungen. In den KOLLISIONEN zoomte er sich in großformatigen Ölbildern näher an die zerbeulten, deformierten Unfallfahrzeuge heran. Durch ihren Nahblick, der eine genaue Identifizierung der Materialien, der Formen und ihrer räumlichen Position erschwert, führen diese Arbeiten in die Abstraktion. Folgerichtig zeigten die Serien SOFT IMPACT und ABSTRACTS formatfüllend Motive von Faltungen und Stauchungen eines unbestimmbareren Materials und näherten sich damit dem klassischen kunsthistorischen Thema des Faltenwurfs an. Der nächste, folgerichtige Schritt bestand dann darin, das Sujet der Faltungen aus der Malerei heraus und mit-

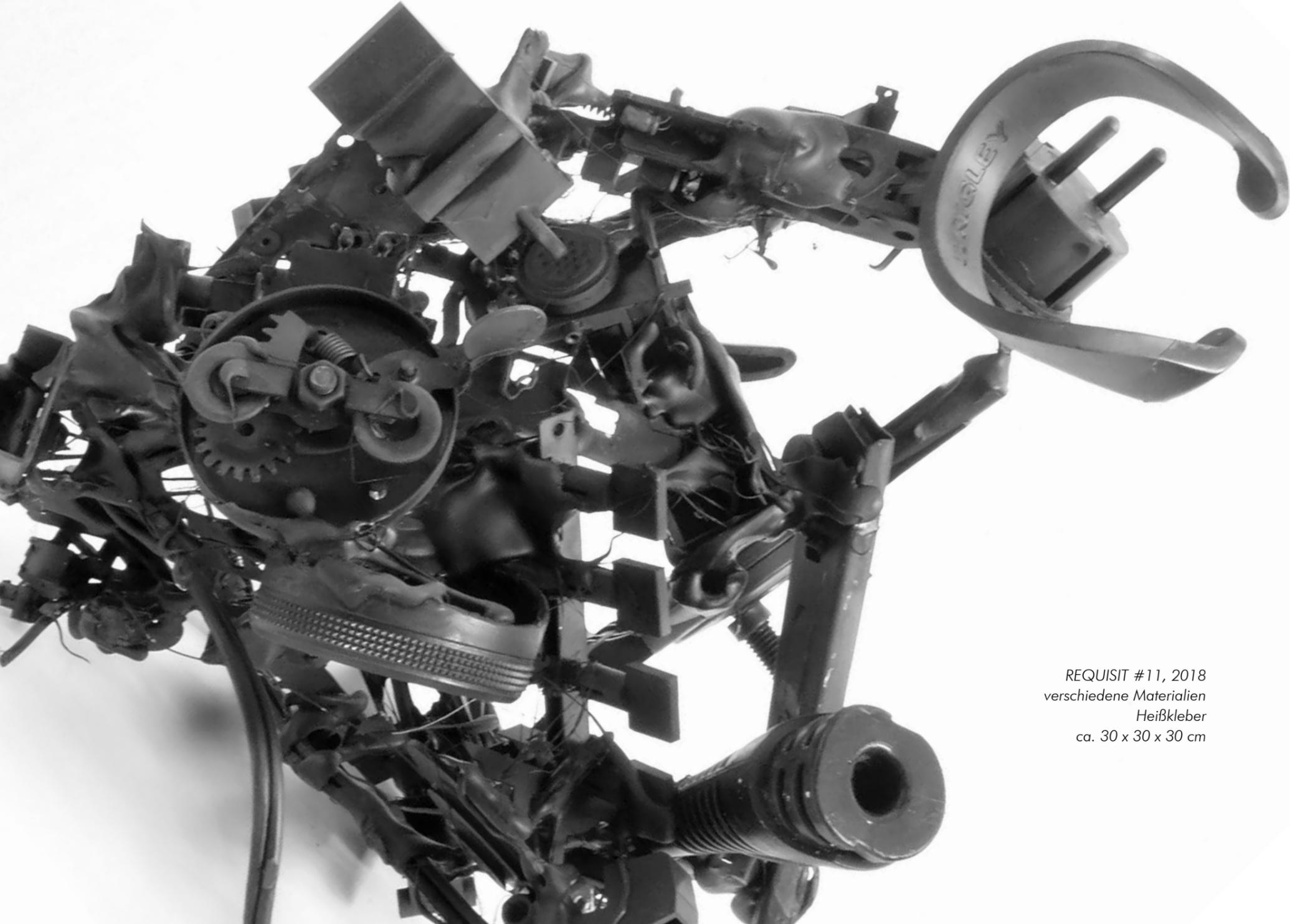
tels zerkrumelter Leinwände oder verformten Dosenblechs als Reliefs der Serie FOLDS in den realen Raum zu bringen. Mit dem Kulturwissenschaftler Aby Warburg, der Details wie flatternde Haare und Gewandfalten auf die in ihnen gespeicherten seelischen Energien hin untersuchte, könnte man hier analog von den Materialverformungen als den „Pathosformeln“ der technischen Moderne sprechen: Spuren der im Aufprall freigesetzten kinetischen Energie.

Mit seinen plastischen REQUISITEN ging Kirsch den umgekehrten Weg: Statt der Verformung einer rechteckigen Ausgangsform bestehen diese skurrilen, annähernd sphärischen Plastiken aus der Zusammenfügung zahlreicher, mit Heißluftkleber zusammengeleimter, kleinteiliger Fundstücke. Es sind, nach der Definition von Claude Lévi-Strauss, „Bricolagen“, gekennzeichnet „durch Verwendung der Überreste von Ereignissen: ‚odds and ends‘, würde das Englische sagen, Abfälle und Bruchstücke“ – in diesem Fall Elektroschrott, Kabel, Stecker, Halterungen, Klemmen, Spiralfedern und vieles mehr, Trümmer und Bruchteile funktionsuntüchtig gewordener technischer Geräte, deren unterschiedliche Farben und Materialien Kirsch durch den Überzug mit Acrylfarbe homogenisiert hat.

Wie lässt sich nun an diesen odds and ends, den toten Trümmern, dem technoiden Plastikmüll, ein künstlerischer Lebensfunke entzünden? Marinetti will sein Unfallauto mittels „Liebkosungen“ wiederbelebt haben und sang daraufhin in rückhaltloser Technikbegeisterung das Loblied der motorisierten Moderne. Rolf Kirsch hat, ein Jahrhundert später, ein ernüchtertes, ein dialektisches Verhältnis zur Technik. Seine Technikkritik ist aber keine Technikfeindschaft, daher erfolgt die Reanimation der REQUISITEN eben mit technischen Mitteln, mit rotierenden LED-Leuchten, die das erzeugen, was elementarer „Stoff“ der Malerei ist: Licht und Farbe. In den Grundfarben des additiven RGB-Farbraums (Rot, Grün und Blau) angestrahlt, werfen die Schrottplastiken farbige Schatten an die Wände und vollführen in diesem Anwendungsfall künstlerischen Recyclings ein Lichtbilderkinofilm von magischer Schönheit.

*ABSTRACT #15, 2014, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm und
ABSTRACT #14, 2014, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm
Ausstellungsaufbau, PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022*





REQUISIT #11, 2018
verschiedene Materialien
Heißkleber
ca. 30 x 30 x 30 cm

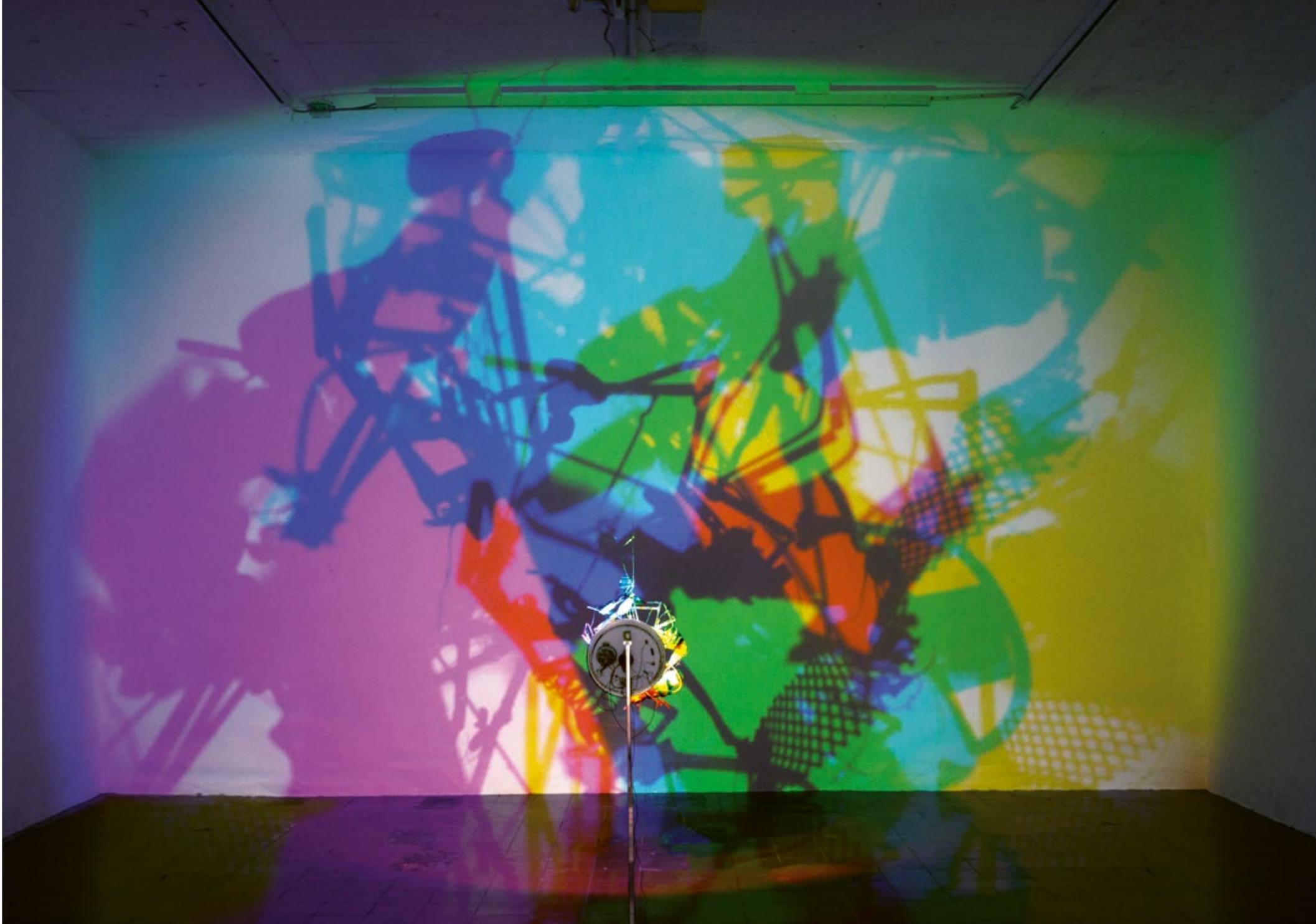
SCHEMEN

*Installation NACHTSCHATTEN, 2019
Galerie CIRCUS EINS, Putbus*

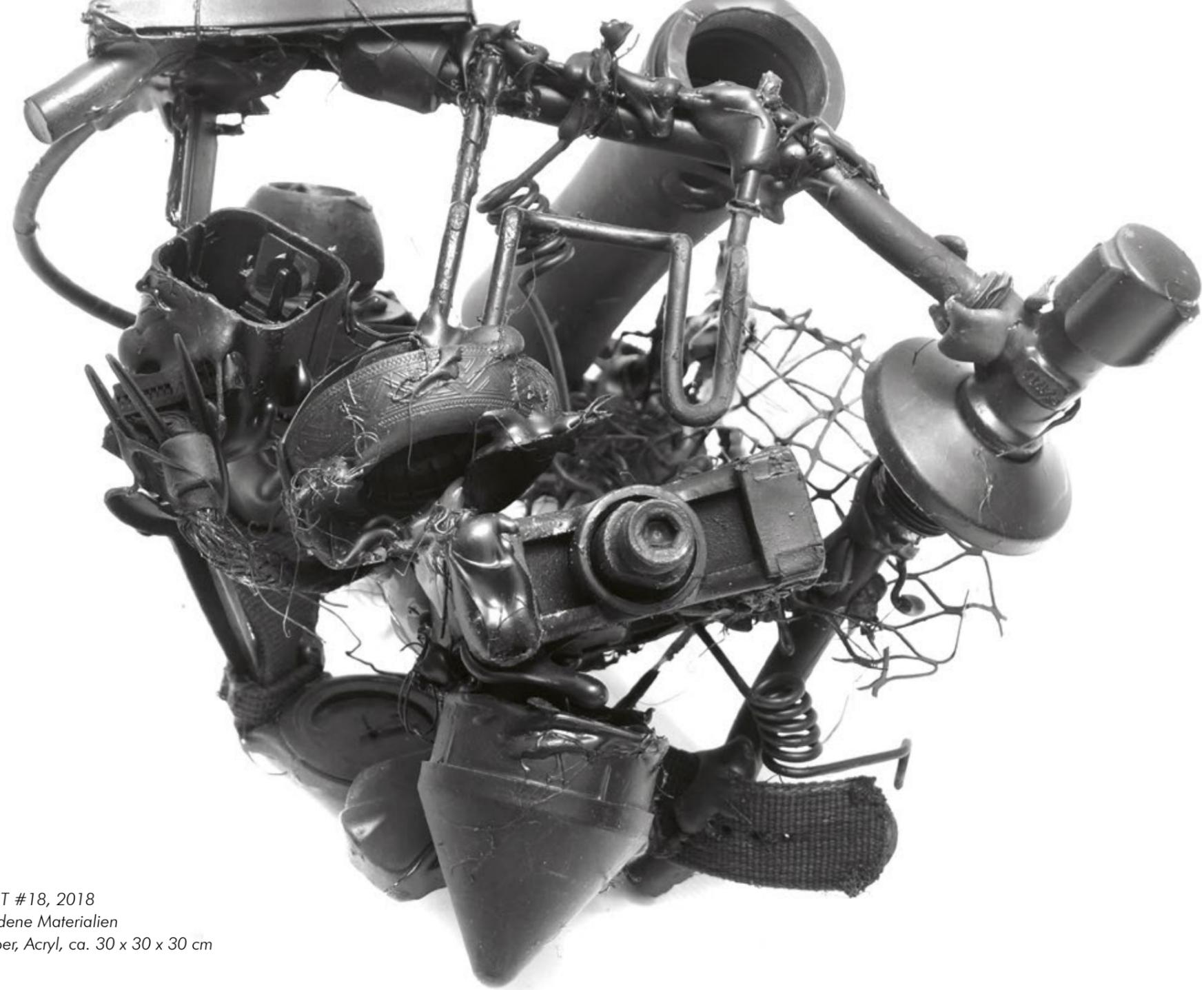




SCHEMEN, 2021
Installation
PETERSBURGER Raum für Kunst, Köln



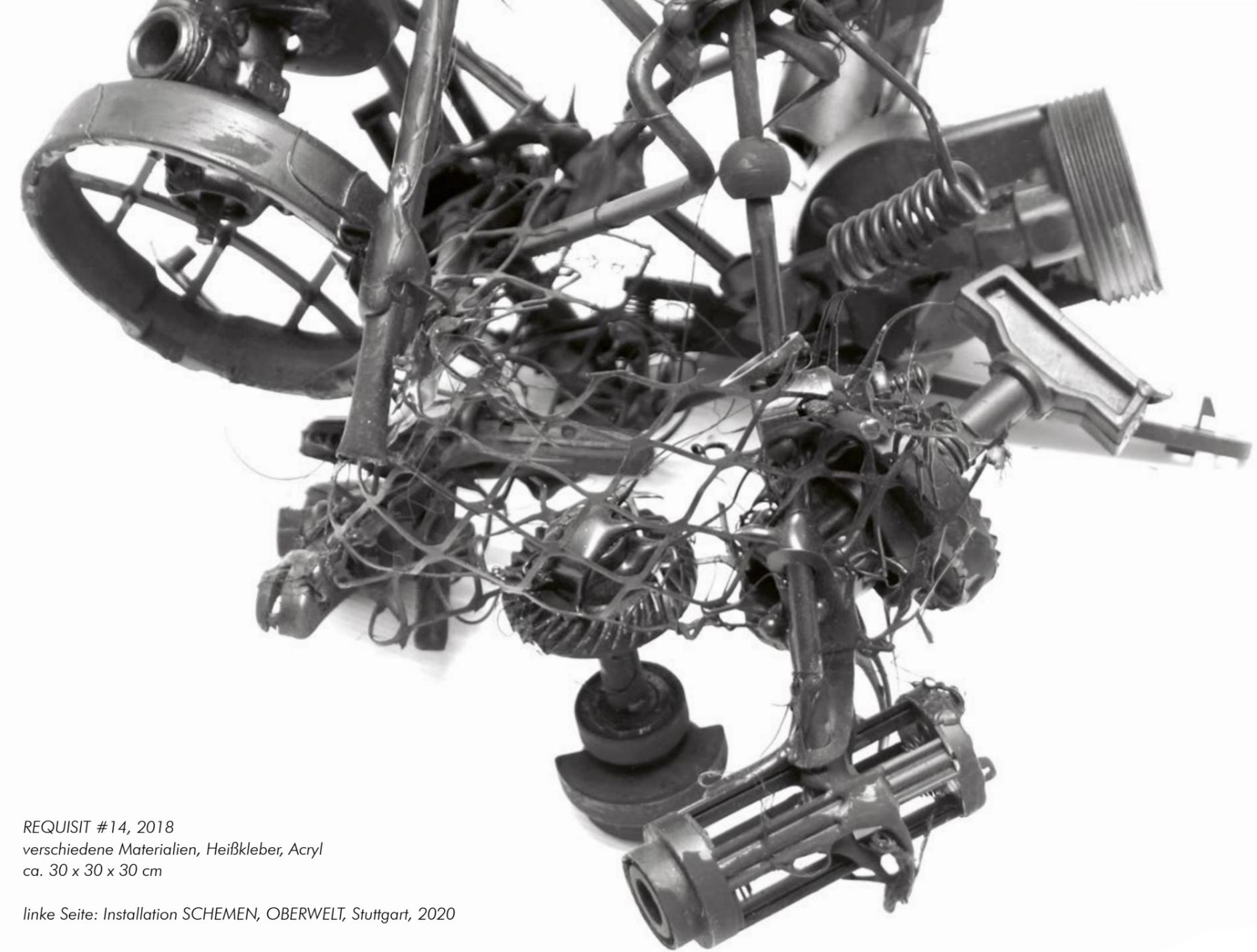
SCHEMEN, 2022
Installation PAN kunstforum niederrhein



REQUISIT #18, 2018
verschiedene Materialien
Heißkleber, Acryl, ca. 30 x 30 x 30 cm

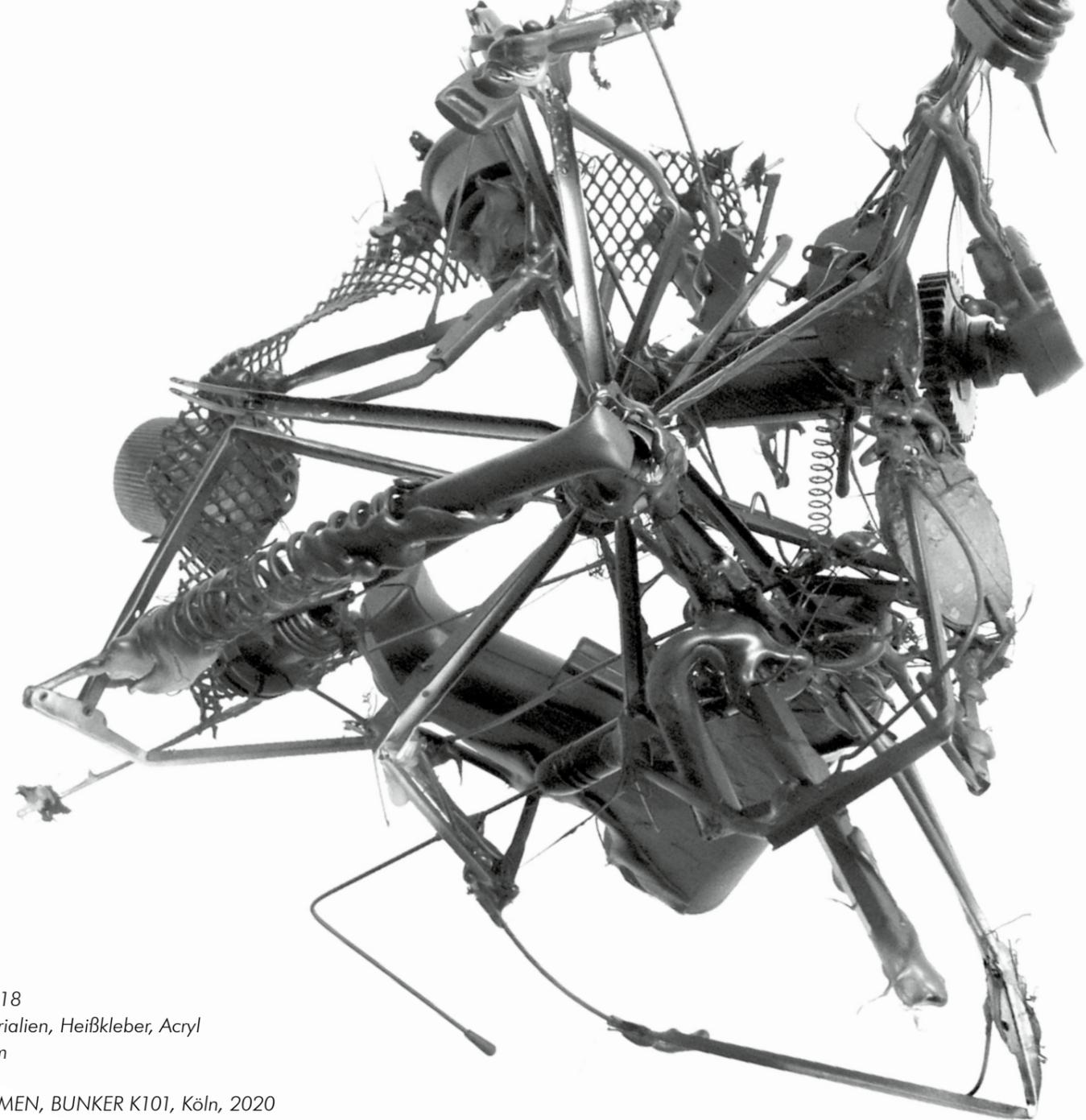


Installation SCHEMEN, BUNKER K101, Köln, 2020



REQUISIT #14, 2018
verschiedene Materialien, Heißkleber, Acryl
ca. 30 x 30 x 30 cm

linke Seite: Installation SCHEMEN, OBERWELT, Stuttgart, 2020



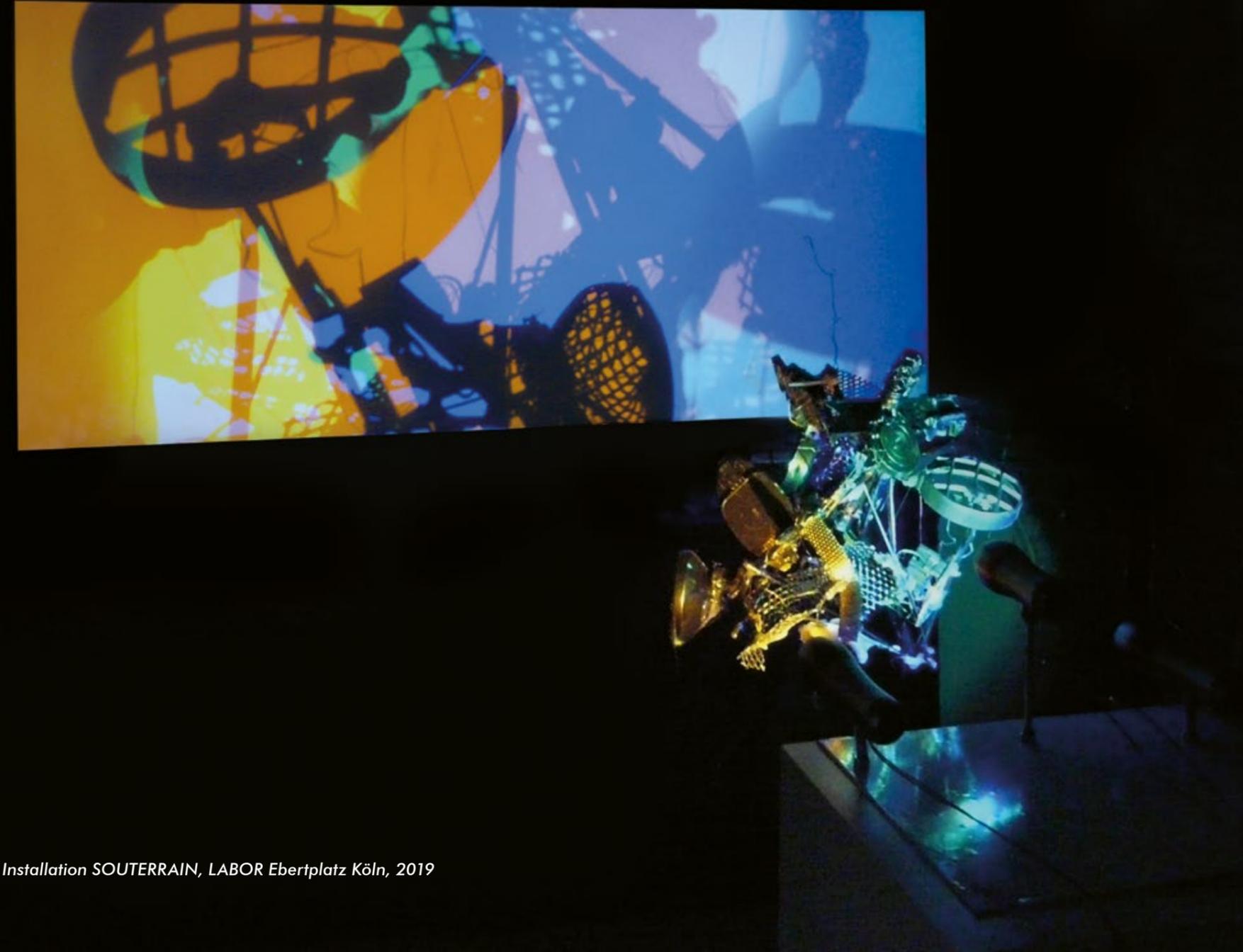
REQUISIT #17, 2018
verschiedene Materialien, Heißkleber, Acryl
ca. 30 x 30 x 30 cm

rechte Seite: SCHEMEN, BUNKER K101, Köln, 2020





Ateliersituation, Köln, 2018



Installation SOUTERRAIN, LABOR Ebertplatz Köln, 2019

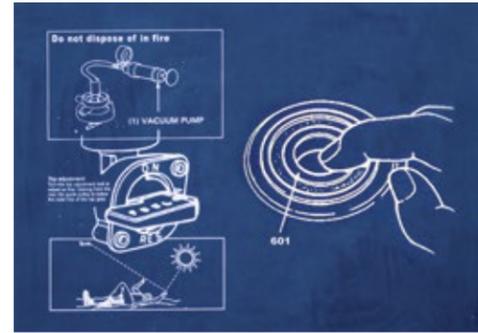
Unsafe at any Speed*

Sabine Schütz

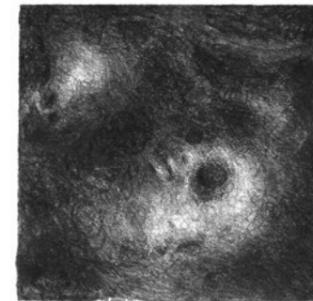
Angesichts der medialen und inhaltlichen Vielfalt der hier im Kunstverein Viernheim versammelten Bilder und Objekte - Malerei, Fotogramme, Blaupausen, Audios - könnte man spontan an eine Gruppenausstellung denken - wenn man nicht von der Einladungskarte eines besseren belehrt würde. Wir haben es mit nur einem Künstler zu tun, dem Kölner Rolf Kirsch. Er gehört ganz offenbar nicht zu jenem nach wie vor verbreiteten Künstlertypus, der sich auf eine Ausdrucksform spezialisiert, um sie, schon allein der Wiedererkennbarkeit wegen, beständig zu variieren und zu wiederholen.

Im Gegenteil – das heterogene Spektrum seiner künstlerischen Mittel und Verfahren entspricht jenem Thema, das seine Kunst von Beginn an bewegt und inspiriert: die stets neu zu definierende Beziehung zwischen den medialen Bildern und der bildenden Kunst, namentlich der Malerei. Das klingt, so formuliert, nicht besonders neu, sondern zählt zu den großen Sujets der postmodernen Kunst schlechthin. Kirsch aber hat eine ganz eigene und neuartige Bildsprache erschaffen für diese „Bilder aus zweiter Hand“, wie er selbst seine Arbeiten charakterisiert. Sie basieren auf medialen Vorlagen aus eher kunstfernen Kontexten, die er sich künstlerisch aneignet, man könnte auch sagen, anverwandelt. Immer bleibt dabei sein Blick, bei aller Faszination an der medialen Bilderwelt, auch distanziert-kritisch, und eine ironische Note ist meistens mit im Spiel. 1990 persiflierte er in der Bildserie BLUEPRINT, aus der hier auch einige Arbeiten zu sehen sind, die skurrile Welt der Bedienungsanleitungen, Schaltpläne und Piktogramme in ihrem oft hilflosen Bemühen um Verständlichkeit und Nutzbarkeit - Titel der Reihe: HOW TO USE THE WORLD. 1998 schuf der werdende Vater den Bilderzyklus BETTIE WÄCHST, der auf pränatalen Ultraschallporträts seiner Tochter beruht. 2005 entstand die Serie FREMDKÖRPER, Schwarz-Weiß-Gemälde nach Röntgenaufnahmen von im Körper operierter Patienten vergessenen Gegenständen.

1988, acht Jahre vor „Google Earth“, reagierte Kirsch bereits, angeregt von Satellitenfotos der Erdoberfläche, auf die beginnende Internetpräsenz des



BLUEPRINT, 2010
Cyanotypie, 30 x 40 cm



BETTIE WÄCHST, 1998
Graphit auf Büttchen, 12 x 12 cm



FREMDKÖRPER, 2005
Öl auf Holz, 25 x 38 cm

Globus mit großformatigen Gemälden, die aus dem endlosen Strom der digitalen Bilder einzelne einfangen und malerisch umsetzen. Kirsch nennt die Reihe STILL LIFE PICTURES, Stilleben, denn die Schnelligkeit und Simultaneität der elektronischen Bilder werden hier bewusst „entschleunigt“ durch langsamere und bedächtigere Medien wie Malerei und Zeichnung. Sogar die Bewegung der Erde selbst wird symbolisch angehalten. DER STILLSTAND heißt eine von Kirsch publizierte Zeitschrift, die sich in Texten und Bildern satirisch-kritisch mit diesem Phänomen der still gestellten Zeit auseinandersetzt, das heute eher skeptisch beäugt wird. Denn obwohl wir uns immer öfter nach Auszeiten vom hektischen Betrieb des Arbeitslebens sehnen und dem Fortschritt gründlich zu misstrauen gelernt haben, trauen die meisten sich selbst keinen Stillstand zu. Das könnte ja mit Rückschritt verwechselt werden. In unserer Mentalität herrscht immer noch das zünftige Sprichwort, dass rostet, wer rastet. Seit 2002 arbeitet Rolf Kirsch an dem malerischen Projekt RHYTHMUS DER STATISTIK, dessen bürokratisch anmutender Titel lakonisch herunterspielt, worum es eigentlich geht – um die extreme, oftmals todbringende Form des Stillstands durch Unfälle und Havarien. Die hier gezeigten Schiffs-, Bahn, Flugzeug- oder Straßenverkehrsunfälle haben sich tatsächlich ereignet. Die Fotovorlagen stammen von Nachrichtendiensten aus dem Internet, genau wie die nüchternen Begleitkommentare, die jedem Unglück sozusagen seine eigene „Biografie“ zuordnen. Rolf Kirsch ergänzt seine Bildreihe bis heute immer wieder um aktuelles Material. Inzwischen besteht die Serie aus an die 150 Bildtafeln. An manche dieser Horrorszenerien, etwa das Zugunglück von Eschede, kann sich der Betrachter vielleicht noch erinnern, gerade wegen ihrer spektakulären Präsenz in den Medien. „Katastrophen als ikonisches Erkenntnismodell“ nennt sich ein Forschungsprojekt an der Berliner Humboldt-Universität, das die Frage stellt, ob es eigentlich die Bilder sind, die die Katastrophen dokumentieren, oder nicht vielmehr umgekehrt die Ereignisse durch ihre bildliche Repräsentanz überhaupt erst als Katastrophen wahrgenommen werden. Mit solchen Fragen sieht man sich auch vor den Katastrophendarstellungen von Kirsch konfrontiert. Mit sicherer malerischer Geste, aus der Distanz betrachtet zugleich beinahe fotorealistisch, setzt er Ausschnitte aus den schockierenden Internet-Fotodateien malerisch in Szene. Von der Wucht



SATELLITENBILD #30, 2005, Öl auf Holz, 50 x 50 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2013, Öl auf Holz
25 x 35 cm

der Kollision demolierte Vehikel verkeilen sich ineinander. Verloren dümpeln Fragmente von Flugzeugen oder ganze Omnibusse auf Meeren und Flüssen, kurz bevor sie darin versinken; mit heftiger Schlagseite kentert der Luxusliner Sea Diamond vor den Klippen einer idyllischen Ägäisinsel. Abgestürzte Flugzeuge liegen mit zerbrochenem Rückgrat am Boden, Eisenbahnwaggons wirken wie von einem unsichtbaren Gulliver achtlos in der Gegend verstreut. Der bunte Lack der Bruchstücke verleiht den Bildern eine geradezu surreale Heiterkeit. Wie Stilleben fügen sich die Fragmente fast harmonisch in die umgebende Landschaft ein.

Kirschs Bilder schildern die Ereignisse nicht aus der Perspektive des Gaffers. Es gibt keine Menschen; weder Tote noch Verletzte, weder Täter noch Sanitäter. Nichts brennt, qualmt oder explodiert. Er fragt auch nicht nach den Ursachen des Scheiterns, seien sie menschlich oder technisch. Seine Malerei konzentriert sich auf den Stillstand nach dem immer unvorhersehbaren – statistisch aber unvermeidlichen – Abbruch funktionaler Abläufe durch plötzliches Versagen. Indem seine Bilder die Trümmer festhalten, stellen sie die alles sinnlos aus der Bahn werfenden Ereignisse malerisch still und bringen sie intensiver zu Bewusstsein als die elektronischen Medien dies können. Im Geiste versuchen wir vielleicht, die hier bewusst ausgesparten Unfallhergänge zu rekonstruieren oder uns die damit verbundenen menschlichen Schicksale vorzustellen. Abrupt aus ihrer gewohnten Betriebsamkeit gerissen, machen uns diese Wracks aber vor allem ratlos und bestürzt. Manche Betrachter haben auf die Unfallserie ungehalten und verärgert reagiert, als seien Unfälle kein angemessenes Motiv für die bildende Kunst. Dem widerspricht die Kunstgeschichte selbst, die schon im Mittelalter das Motiv des Schiffbruchs kannte, das dann im 17. Jahrhundert als barocke Allegorie vom Schiffbruch des Lebens kündigt. Ab ca. 1750 wimmelt es in der europäischen Malerei von Naturkatastrophen wie Erdbeben, Vulkanausbrüchen oder Feuersbrünsten. Über die dramatischen Havariegemälde des Briten William Turner bis zur zerschellten „Hoffnung“ Caspar David Friedrichs reicht diese Symbolgeschichte; die philosophisch-literarischen Aspekte des Schiffbruch-Motivs hat der Philosoph Hans Blumenberg in seiner Schrift „Schiffbruch mit Zuschauer“ spannend analysiert.

Für die Künstler des hoch technisierten 20. Jahrhunderts trat dann mehr und



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2013
Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2013
Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2013
Öl auf Holz, 25 x 35 cm

mehr die Zivilisations- an die Stelle der Naturkatastrophe. Insbesondere der Autounfall – als unvermeidlicher Preis des ungebremsten technischen Fortschritts – wurde zum künstlerischen Sujet. Scheitern und die Gefahr des Unglücks, so der Grundtenor, sind allen technischen Produkten oder Prozessen automatisch immanent. Dies thematisieren in den frühen 1960er Jahren z.B. die Autoschrottskulpturen von John Chamberlain aus dem Kontext des Neuen Realismus. Zwischen Technik-Kritik und Ästhetik changierend, beziehen die Kompressionen und „Blechreliefs“ des Franzosen César gerade aus dem Gegensatz von Destruktion und Abstraktion ihre ästhetische Qualität. Mit den etwa gleichzeitigen „Car Crash“- und „Plane Crash“-Serien machte Pop-Ikone Andy Warhol auf die Abgestumpftheit gegenüber den damals immer häufigeren Unfallmeldungen aufmerksam; bei ihm spielen die Toten und Verletzten die schockierende Hauptrolle. Kurz darauf, 1965, erschien ein bemerkenswertes Buch von Ralph Nader, das die Sicherheitsmängel der amerikanischen Autoproduktion und die Nachlässigkeit im Umgang mit den Gefahren anprangert. Sein Titel „Unsafe at any Speed“ - unsicher bei jeder Geschwindigkeit - impliziert, was auch Kirsch unterschreiben würde: nur der Stillstand garantiert Sicherheit. Nichts anderes hatte wohl auch der Fluxus-Künstler Wolf Vostell im Sinn, als er 1969 ein Auto in Beton eingoss und auf dem Mittelstreifen des Kölner Hohenzollernrings aufstellen ließ: Ruhender Verkehr. All das ist nun mehr als 50 Jahre her. Bis heute ist das Unfall-Thema in der Kunst präsent, etwa bei Roman Signer, der in seiner Installation „Unfall als Skulptur“ selbst einen Unfall inszenierte und abfilmte, oder dem Dänen Nicolai Howalt, der für seine „Car Crash Studies“ Blechschäden fotografiert und als Hochglanzfotografien ästhetisch überhöht.

Auch Rolf Kirsch fokussiert seinen Maler-Blick immer mehr auf einzelne Details, wodurch sich die Bilder sukzessive der Abstraktion annähern. Aus seiner Serie REANIMATION sehen wir hier einige Arbeiten, die den Übergang zu den jüngst entstandenen ABSTRACTS markieren. Rolf Kirsch schrieb dazu: „In der Dekonstruktion des Unfalls werden die Fahrzeuge zu Protagonisten einer realen Abstraktion, die im Malprozess nachvollzogen wird.“ Die Verformungen und Faltungen der demolierten Fahrzeuge verselbständigen sich in den ABSTRACTS nach geradezu klassischem Muster



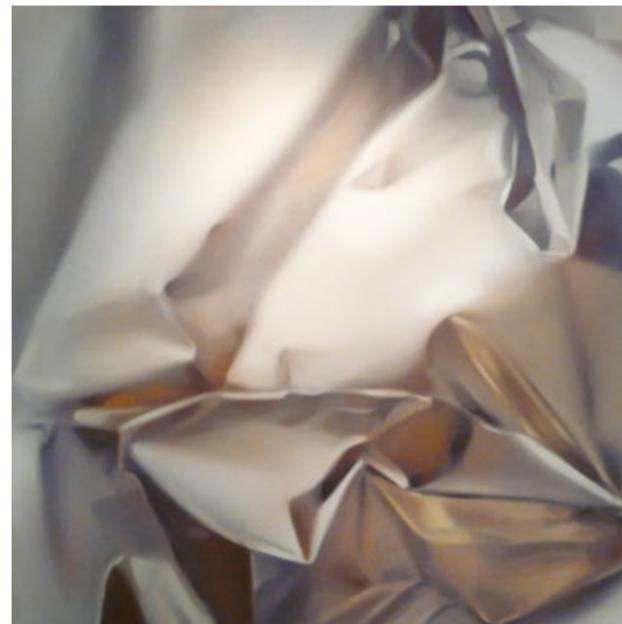
KOLLISION #9, 2009, Öl auf Holz, 130 x 160 cm



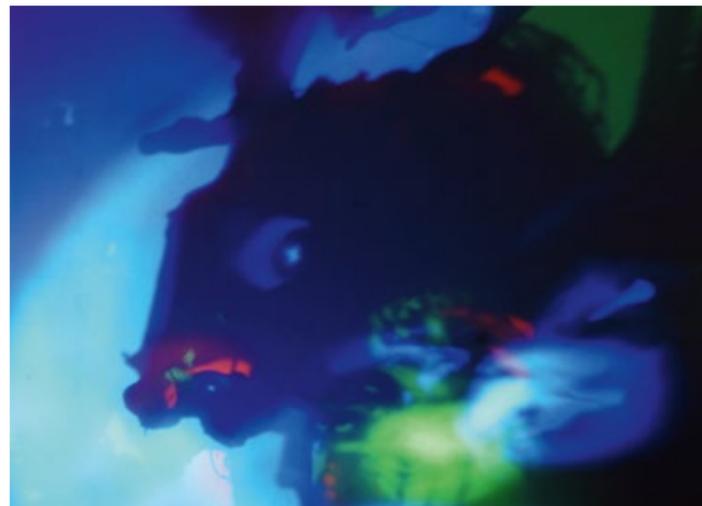
ABSTRACT #21, 2013, Öl auf Leinwand, 130 x 170 cm

zu Paradebeispielen für malerische Virtuosität. Erneut bezieht sich Kirsch, ironisch und ernsthaft zugleich, auf die traditionelle Malerei, die ihre Perfektion ja exemplarisch an der Darstellung von textilen Materialien übte und maß. Samt und Seide, Brokat oder Damast waren die ultimativen Herausforderungen an jeden Maler. Die ungezählten Gewand- und Faltenwurfstudien der Kunstgeschichte, auch und gerade von den größten Meistern, belegen das. Dass Kirschs matt schimmernde, durch Licht und Schatten sanft modulierte Oberflächen auf Blechfragmente von Unfallfahrzeugen zurückgehen, erkennt man nur, wenn man um den Kontext weiß. Aus den realen Katastrophen sind schließlich, durch malerische Verwandlung und Reduzierung, abstrakte ästhetische Farbereignisse geworden.

Formal sind die ABSTRACTS unmittelbar mit der Serie PRINTS verwandt, kleinformatigen Fotogrammen, die in ihrer leuchtenden Farbigkeit und ihrer Dynamik geradezu psychedelisch wirken. Mit PRINTS greift Kirsch das Verfahren des Fotogramms auf, also die kameralose Fotografie, die bereits vor über 150 Jahren von dem Foto-Pionier Fox Talbot entdeckt und in den 1920er Jahren von Künstlern wie Man Ray und insbesondere László Moholy-Nagy für die Kunst nutzbar gemacht wurde. Rolf Kirsch hat das alte Verfahren mittels Farbe und Bewegung neu belebt und seine Möglichkeiten erweitert. Die Arbeit besteht aus diversen Komponenten, die sich in komplexer Weise aufeinander beziehen: Skulptur, Fotografie, Projektion, Video. Wieder bespielt Kirsch hier den Grenzbereich zwischen Elektronik und Malerei, Technizität und Kreativität. Die Kleinplastiken REQUISITEN, die den Ausgangspunkt des Projekts bilden, entstanden bereits 1999; sie bestehen aus Elektronikschrott wie Kabel, Stecker etc., die der Künstler, wie eine Spinne ihr Netz, Schritt für Schritt von innen nach außen zusammengefügt und alles mit der Heißklebepistole zu schwarzen, annähernd sphärischen Gebilden verklebt hat. Ihre filigrane Bauweise lässt sie transparent und leicht erscheinen. Mit diesen Objekten stellt Kirsch Schattenbilder her, indem er sie aus Lichtquellen in den Grundfarben anstrahlt und ihre Konturen auf einen Hintergrund projiziert. Den Arbeiten ging eine intensive Beschäftigung mit dem Phänomen des farbigen Schattens voraus, das schon Goethe fasziniert und ihn zu seiner Farbenlehre inspiriert hatte. Anders als beim klassischen Fotogramm, wo das belichtete Objekt flach auf dem Bildträger liegt, befindet es sich nun im Raum, der in die Bildgestaltung einbe-



SOFT IMPACT #9, 2012
Öl auf Leinwand, 120 x 120 cm



NACHTSCHATTEN #16, 2017, Fotoedition

zogen wird. In Fortführung des Experiments versetzte Kirsch die Lichtspender (LEDs) mithilfe einer eigens dafür konstruierten Apparatur in Bewegung, wodurch sich die ständige Variation des Schattenwurfs erhöht. Aus diesem Prozess wiederum filterte er bestimmte Bilder heraus, sogenannte STILLS. Erneut ist hier ein Stillstand eingetreten, aus der Bewegung des Films herausgelöst und als Einzelbild fixiert.

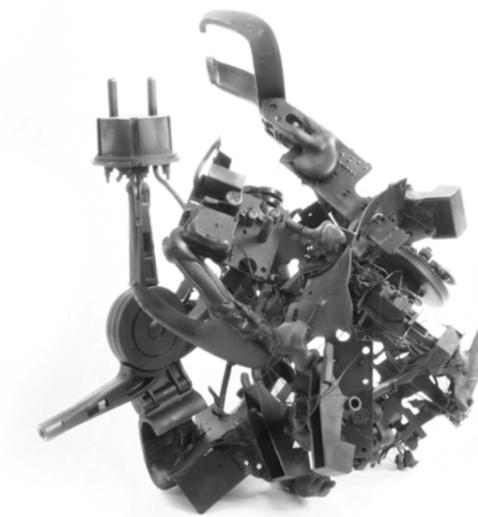
Die Rede von den Schattenbildern, die in seinen Texten immer wieder anklingt, stellt einen Bezug her zu einem der ältesten philosophischen Mythen schlechthin, dem Höhlengleichnis Platons, das dieser vor mehr als 2400 Jahren zusammen mit Sokrates im Dialog „Politeia“ entwickelte. In einer unterirdischen Höhle sind Menschen angekettet und können immer nur auf eine Wand schauen, auf der sich die Schatten von Gegenständen abbilden. In der platonischen Philosophie stehen diese Schattenbilder symbolisch für die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit, wie wir sie sehen – unzulänglich und als bloßer Abklatsch. Würde einer der Gefangenen die Höhle verlassen, dann würde das Tageslicht ihn blenden, und erst nach langer Gewöhnungsphase könnte er die Objekte erkennen, welche für die Schatten verantwortlich sind – ein erster Schritt auf dem Aufstieg zur Erkenntnis dessen, was Platon die Urideen der intelligiblen Welt nennt, die sich nur geistig erfassen lassen. Kirsch greift die Metapher des Schattenbilds auf, um sie dem heutigen Kontext der virtuellen Bilderwelt anzuverwandeln.

Vom realen Ereignis über die virtuellen Bilder zum Stillstand in der Malerei; vom Schrott der Unterhaltungselektronik über Projektion und Videografie zum still gestellten Einzelbild. Angesichts der Rasanz, mit der die digitale Industrie immer neue Bildgebungsverfahren auf den Markt wirft, wird es zu einer wichtigen Aufgabe der Kunst, der entfesselten Technologie Phasen der Reflexion und des Innehaltens entgegenzusetzen.

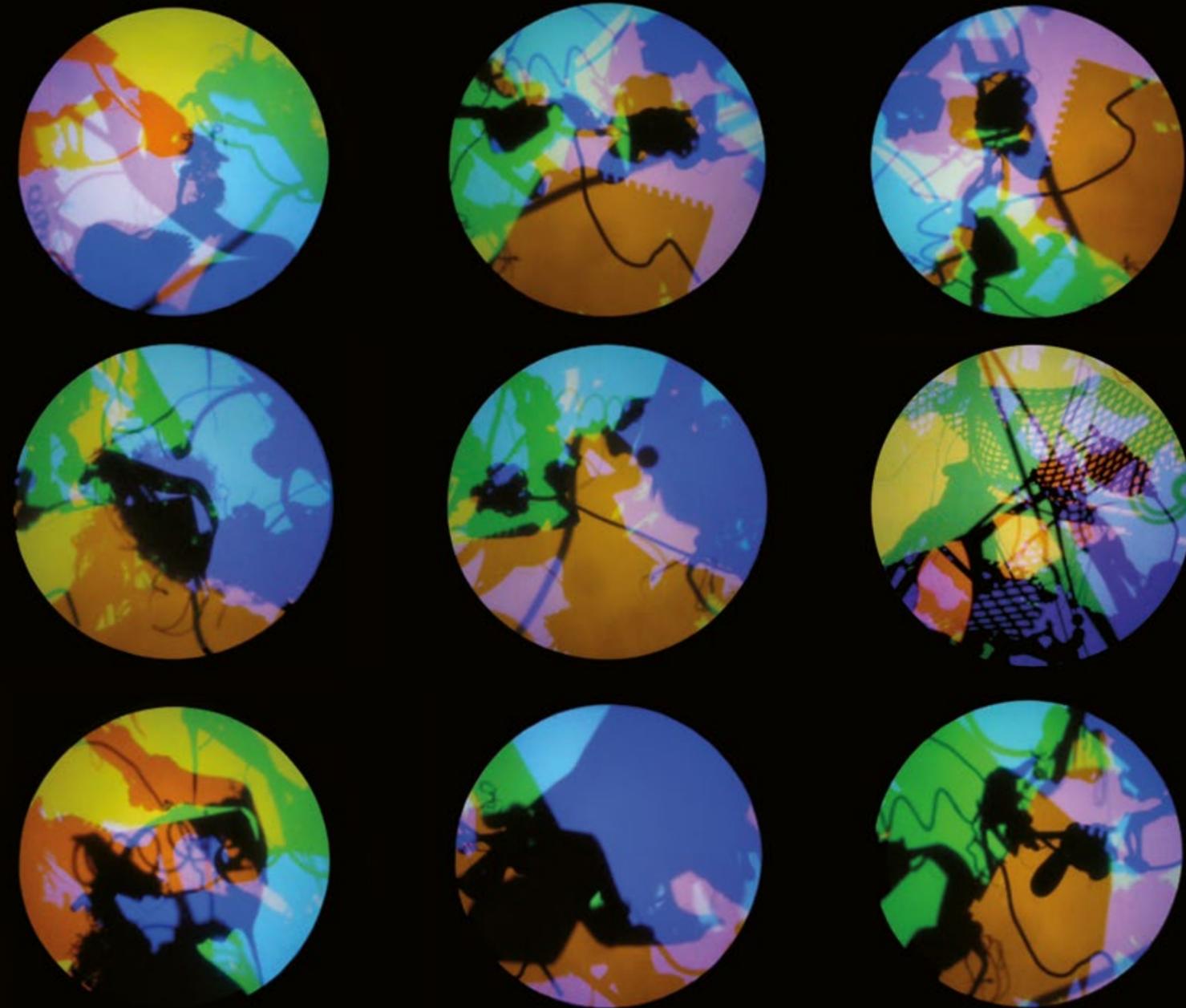
* Rede anlässlich der Ausstellungseröffnung DER MALER IM DUNKEL
Kunstverein Viernheim, 2013



Schattenprojektion im Atelier, Köln, 2020



REQUISIT #14, 2018, verschiedene Materialien
ca. 30 x 30 x 30 cm



ECLIPSE, 2017, verschiedene Ansichten, Schattenprojektion auf Mattscheibe, Ø 100 cm

FOTOGRAMME



PRINTS, 2010, Farb-Fotogramme, Ilfochrome, je 21 x 29 cm

PRINTS

Cornelia Hummel

„Ich beabsichtigte, auf einem Blatt Papier eine ausreichende Menge Silbernitrat zu verteilen und das Papier dann in den Sonnenschein zu legen, nachdem ich einen Gegenstand davor platziert hatte, der einen gut definierten Schatten wirft. Das Licht, das auf dem restlichen Papier wirkte, würde es natürlich schwärzen, während die Teile im Schatten ihre Weiße behalten würden. So erwartete ich, dass eine Art Bild oder Abbildung produziert werden würde, das dem Objekt, von dem es herrührte, bis zu einem bestimmten Grad ähneln würde.“

Some Account of the Art of Photogenic Drawing, William Henry Fox Talbot 1839

Technische, virtuelle Bilder sind Schattenbilder. Sie entstehen durch die Anwendung des Prinzips der Projektion von Licht oder den Eigenschaften des Lichtes verwandter Phänomene. In der Auseinandersetzung um das Verhältnis von Malerei und technischen Bildmedien entwickelt sich für den Kölner Maler R.J. Kirsch die Inszenierung von Schattenbildern zum zentralen Arbeitsprinzip. In der Analogie von malerischer Geste und Schattenwurf gewinnt der Maler einen Schlüssel, um in den technischen Prozess der Bildproduktion einzudringen. Bereits in den neunziger Jahren entsteht hieraus eine Reihe von medialen Rauminstallationen, die in der Realisation von Schattenbildern und -filmen mündet. Aus ca. 30 cm großen Schrottskulpturen entstehen Schattenbildkompositionen, die die meist großformatigen Havariegemälde seiner aktuellen Arbeit vorwegzunehmen scheinen.

Der Raum, die Zeit und das Licht

In den 1920er-Jahren etablierte der Bauhaus-Künstler László Moholy-Nagy, fasziniert vom Licht als künstlerischem Mittel, das Fotogramm als eigenständige Kunstform. Nach 1945 wurde das Fotogramm von „experimentellen“ Fotografen weiterentwickelt. Kirschs Arbeit fügt sich in diese Tradition ein, entzieht

sich aber auch Erwartungen, die üblicherweise mit dem Prinzip des Fotogramms assoziiert werden: Seine Fotogramme sind filmisch angelegt, reflektieren den medialen Arbeitsrahmen, erzeugen durch kontinuierliche Bewegung der beschattenden Objekte einen Film, wobei jedes einzelne Bild sich als Output eines filmischen Prozesses versteht. Sie reagieren auf den Raum, Objekte liegen nicht flach auf dem Papier, sondern befinden sich im Raum vor dem lichtempfindlichen Material. Und sie entstehen in farbigem Licht. Die Physik farbiger Schatten erlaubt es Kirsch, seine Skulpturen in voll farbige Fotogramme zu transformieren. Dabei ist die Arbeitsweise ebenso simpel wie verblüffend. Die vor dem lichtempfindlichen Papier positionierten Objekte werden von punktförmigen Lichtquellen in den drei Grundfarben angestrahlt. Die gleichzeitig daraus resultierenden Schattenbilder überlagern sich, Licht, Halbschatten und Kernschatten erzeugen ein voll farbiges Schattenbild. Über die Realisationen auf Papier hinaus trägt Kirsch seine Schattenbilder auch in die Neuen Medien, erweitert das stehende Schattenbild zum Schattenfilm, wie bereits 1999 zum ersten Mal in der Ausstellung PHANTOM im Museum Albstadt präsentiert.

In diesem Wechsel von filmischem und fotografischem Bild verstehen sich auch seine PRINTS, Filmstills, die in verschiedenen Formaten als Unikate in digitalen Prints präsentiert werden.

Recycling

Wenn Kirsch nun in seinem Ausstellungsprojekt Reanimation diese Skulpturen und seine Lichtarbeiten seinen Havariegemälden gegenüberstellt, so zeigt sich die Auseinandersetzung in gewisser Hinsicht von zweierlei Seiten: Einmal schaut der Betrachter durch das Gewirr seiner Skulpturen in einen farbdurchfluteten Schattenraum, dann wieder geht der Blick auf die Oberflächen von verformten Blechen und Stangen. Beide Male aber gewinnt durch den künstlerischen Akt der Transformation, oder auch „Reanimation“, das durch die Zertrümmerung verloren gegangene Material in einem künstlerischen Recycling seine Daseinsberechtigung zurück.



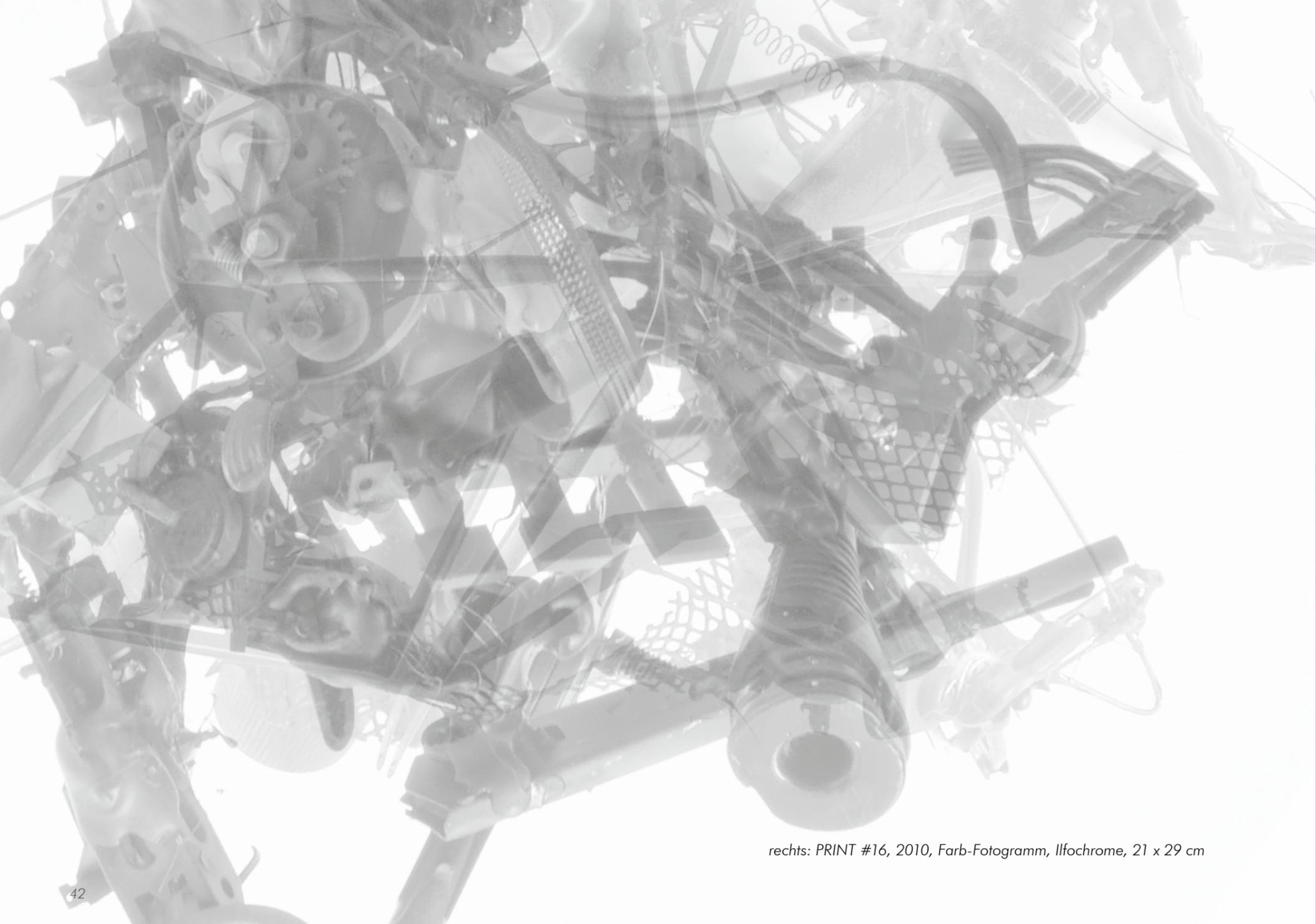
rechts: PRINT #49, 2010, Farb-Fotogramm, Ilfochrome, 21 x 29 cm





rechts: PRINT #65, 2010, Farb-Fotogramm, Ilfochrome, 21 x 29 cm



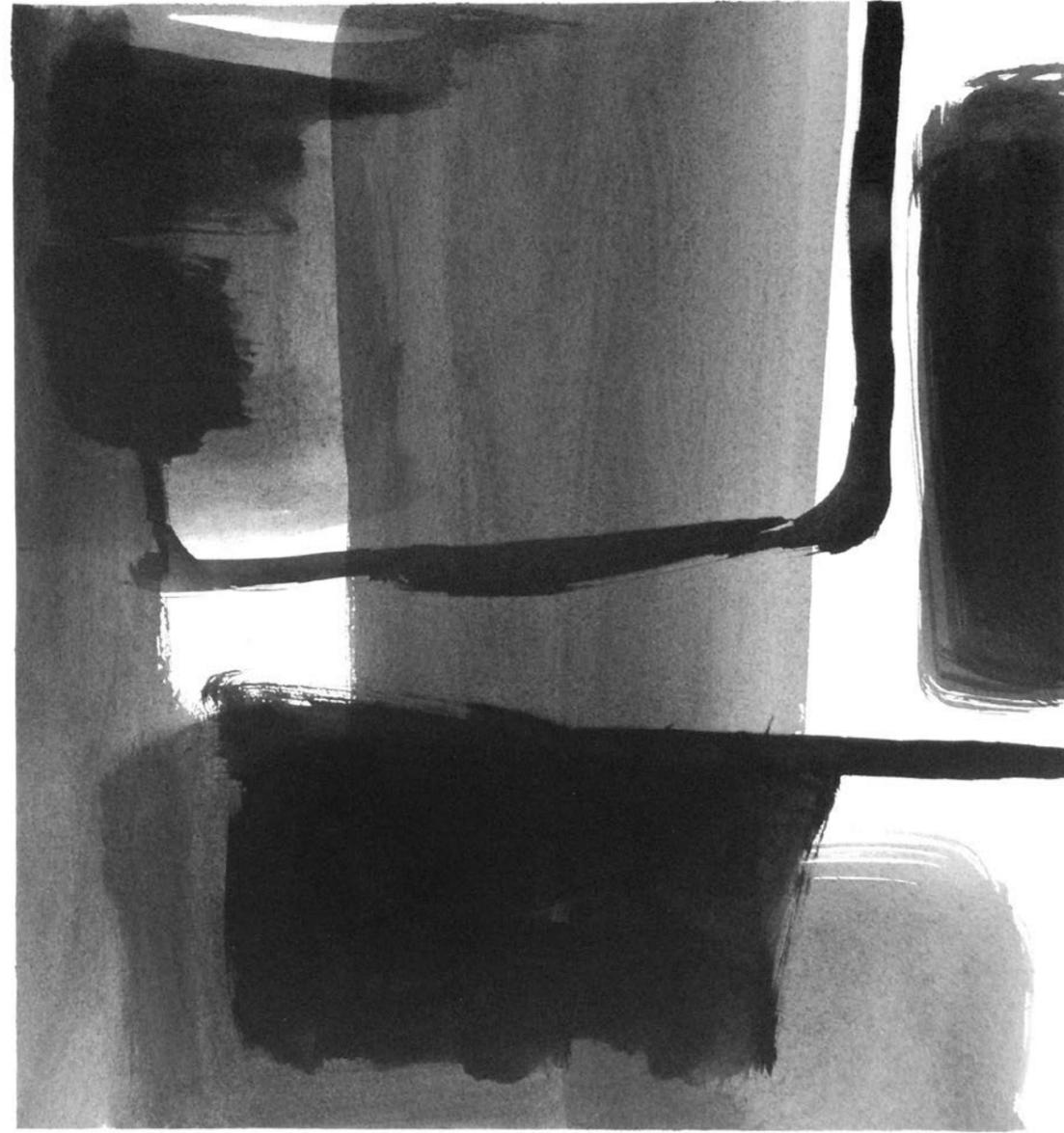


rechts: PRINT #16, 2010, Farb-Fotogramm, Ilfochrome, 21 x 29 cm





TOPOGRAFIE, 1993, Acryl auf Papier, 40 x 50 cm



Phantome

Wilhelm Bojescul

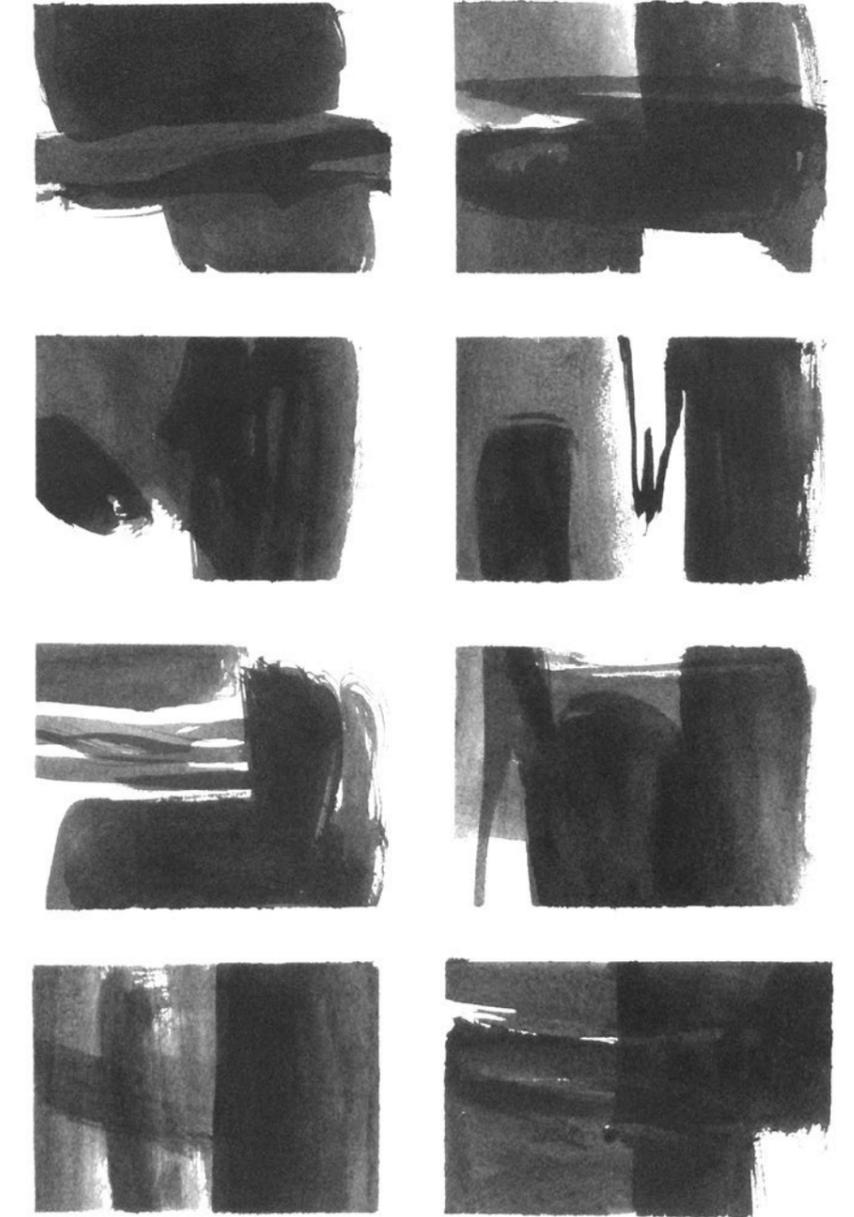
Rolf Kirsch ist ein Künstler, der sich verschiedener Medien bedient, um Bilder zu „malen“. Sein Thema ist das Verhältnis materieller und immaterieller Aspekte des Bildes. Abstrakt in der Form sind bereits die Bilder, die er in den 1980er Jahren gestaltet. Später erarbeitet er dabei ein quasi kalligrafisches Formenvokabular, das zunächst – auf Schwarz-Weiß reduziert – der Zeichnung sehr nahekommt, wie überhaupt seine Arbeit den ständigen Wechsel zwischen Zeichnung und Malerei beinhaltet. Daran anknüpfend entstehen großformatige Aquarelle, die in einer Hell-Dunkel-Skala tonales Arbeiten betonen und den Weg zur später vorherrschenden Rolle der Farbe markieren. Bereits hier klingt die Flüchtigkeit des Augenblicks als Gestaltungselement an, das sich in den späteren Arbeiten konsequent verselbstständigt.

Das Bild als Aktion

Ist schon ein Bild an sich das Ergebnis einer künstlerischen Aktion, so liegt es nahe, dieses aktionistische Moment eingehender zu untersuchen und zu thematisieren. Dabei geht Kirsch von den realen Situationen seines künstlerischen Umfeldes aus. Viele Äußerlichkeiten bestimmen die Entstehung eines Bildes. Die Raum- und Lichtsituation eines Ateliers; die Licht- und Wetterverhältnisse vor der Natur: Kirsch führt bewusst Situationen herbei, in denen Bilder entstehen können, nicht aber müssen. In diesem Kontext wäre eine Vielzahl von Einzelaspekten zu klären, einige davon sollen aufgegriffen werden.

Übergänge

Betrachtet man Kirschs Arbeiten unter dem Aspekt von Licht und Schatten, so ist dies auf die Farbe bezogen ein Hell-Dunkel- bzw. auch ein Warm-Kalt-Kontrast. Diese Kontraste sind bereits in den frühen



TOPOGRAFIE, 1993, Acryl auf Papier, 50 x 40 cm

Bildern und insbesondere in seinem „kalligrafischen“ Formenvokabular intendiert. Der malerische, d. h. farbliche Gesichtspunkt tritt hier durch tonales Arbeiten auf, wobei die grafischen Härten sich zunehmend in einem Sfumato verlieren, die Umrisslinie aufgelöst wird. Diese, vornehmlich in einer braun-schwarzen Skala gehaltenen Aquarelle auf Karton, nehmen in ihrer Anmutung die später folgenden Fotografien vorweg.

Gegenstand und Abstraktion

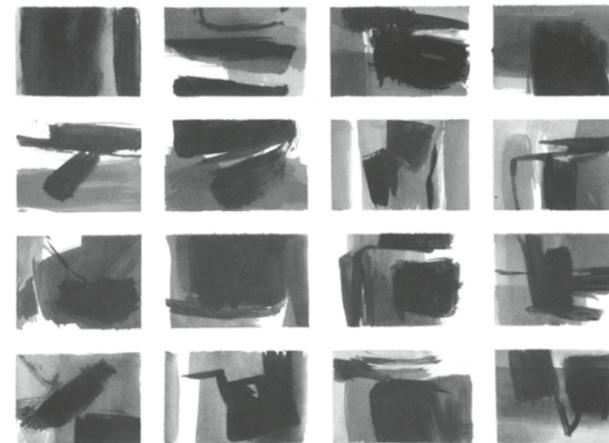
Wenn Kirsch Bildaktionen inszeniert, benutzt er in der Regel reale Gegenstände des alltäglichen Lebens. Als Beispiele hierfür seien Fernsehzimmerantennen, Fahrradspeichen oder Leitern genannt. Diese Gegenstände werden vor einer farbigen Lichtquelle platziert, sodass sie Schatten werfen. Verzerrungen entstehen, die von der eigentlichen Form wenig erkennen lassen. Das Gefühl, dass die Bildmotive irgendwie „gegenständlich“, von etwas abgeleitet sind, ist durch das Wesen des Schattens ständig präsent. Vielleicht ist es müßig, das Verhältnis von Abstraktion und Gegenstand in diesem Zusammenhang erneut zu diskutieren. Kirschs Abstraktion ist hier auf jeden Fall nicht nur Ergebnis subjektiv-künstlerischer Transformationen, sondern eben auch die Folge physikalischer Notwendigkeiten, die uns allen auch im Alltag ständig begegnen. Abstraktion also nicht als das eigentlich Fremde, das zu Begreifende, sondern das Unbekannte entlarvt sich als Banales. Dass Schatten dabei nicht einfach schwarz sind, gilt spätestens seit dem Impressionismus für die Malerei als Selbstverständlichkeit.

Flexibilität

Schon immer war für Kirsch die Flexibilität des Bildes wesentlich. Es galt, den Widerspruch zwischen bildnerischer Statik und aktionistischer Beweglichkeit aufzulösen. Die Lösung lag darin, das einzelne Bild als Bruchteil einer Sequenz zu verstehen und in fortwährend veränderte Kontexte zu bringen. Es entstanden Zusammenhänge in Raum und Zeit. Diese Flüchtigkeit des Augenblicks festzuhalten, die sich im ständigen Wechsel von Licht und Schatten begründet, gelingt ihm mit seinen fotografischen Werken, die keine Malerei nachstel-



TOPOGRAFIE, 1993, Acryl auf Karton, 50 x 50 cm



TOPOGRAFIE, 1993, Acryl auf Papier, 40 x 50 cm

len. Die hierbei eingesetzten fotografischen Mittel dienen in erster Linie zur Dokumentation. Die technisch bedingten Effekte der Fotografie sind nicht gesucht, sie sind Voraussetzungen, die es zu akzeptieren gilt. Geringfügige Farbdifferenzen bei der Entwicklung, minimale Formatveränderungen beim Zuschnitt entziehen sich dem künstlerischen Zugriff und werden belassen. Diese Effekte sind medial bedingt und charakterisieren unter anderem die Materialität der Fotografie.

Ordnung und Chaos

Betrachtet man das Verhältnis von künstlerischer Absicht und Wirkung der Arbeiten, so ist ein dialektisches Spannungsverhältnis zwischen Idee und Realisierung in dem Sinne festzuhalten, dass die vorgedachte künstlerische Wirkung auf einem planvollen Vorgehen beruht. Die einzelnen Arbeiten vermitteln sich aber eher als zufällig, zuweilen als mehrdeutig, sodass Chaos und Ordnung als Gegensätze sich in ihnen vereinen.

Die Arbeit von Kirsch zeichnet sich durch eine Vielzahl von Gegensatzpaaren aus, die das Werk in einen mehrdeutigen Zustand versetzen. Diese Ungewissheit des Bildes verunsichert und kann zugleich zu einer eingehenderen Auseinandersetzung mit einzelnen Gegenständen führen. Diese „Ungewissheit“ ist so gehalten, dass sie sich aufschlüsseln lässt. Es ist durchaus möglich, aus der einen oder anderen Form die „Originalvorlage“ zu erkennen. Wo dies nicht eindeutig der Fall ist, kann dies doch assoziativ geleistet werden. Über ihre Schatten schließen sich die Gegenstände auf. Sie gilt es zu entdecken oder doch zumindest zu erahnen. Zu bestimmen, was dieser Gegenstand seinem Wesen nach wirklich ist, sollte vorrangig der philosophischen Betrachtung vorbehalten bleiben.



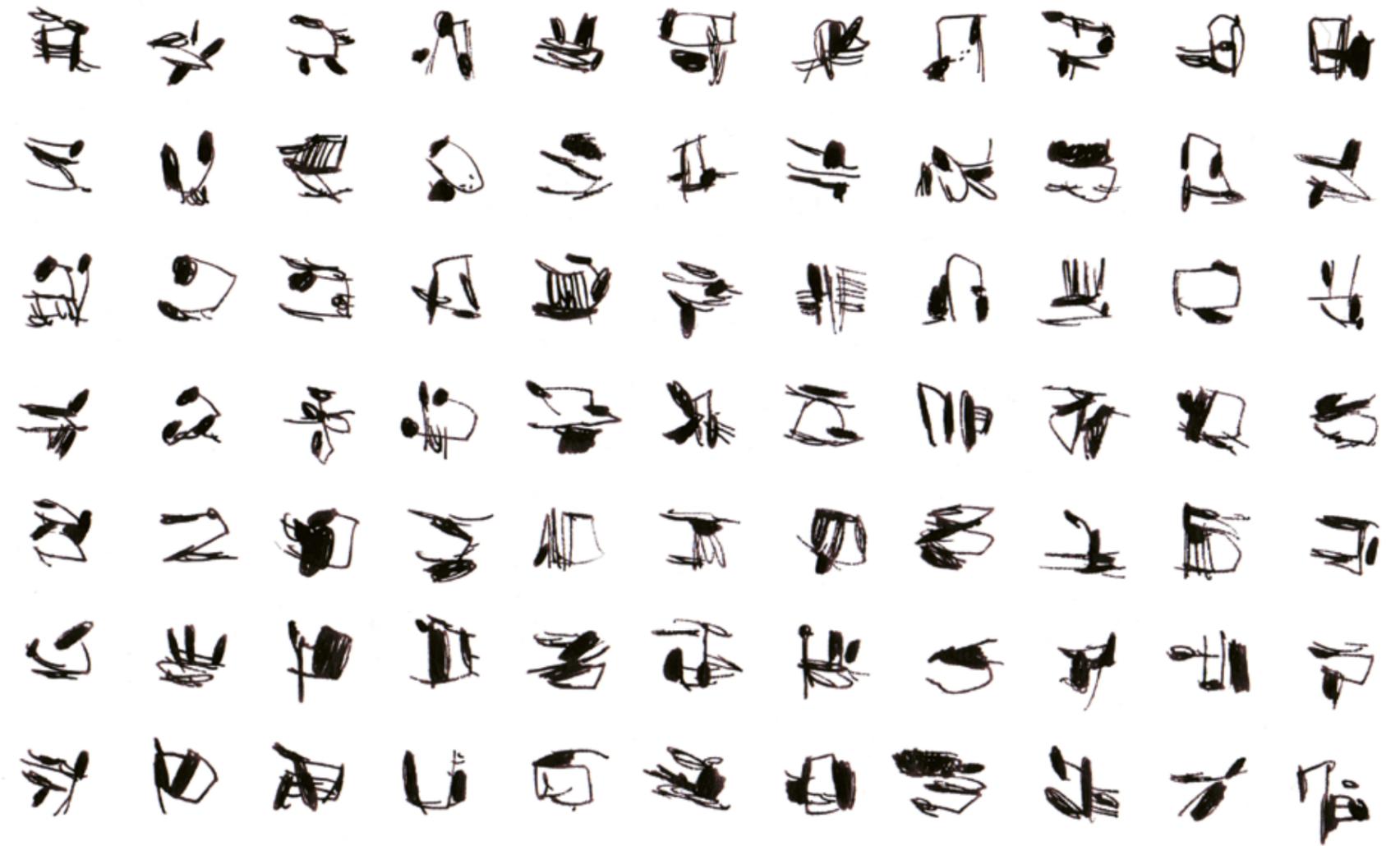
STILL V38, 1999, Schatteninszenierung, Fotografie



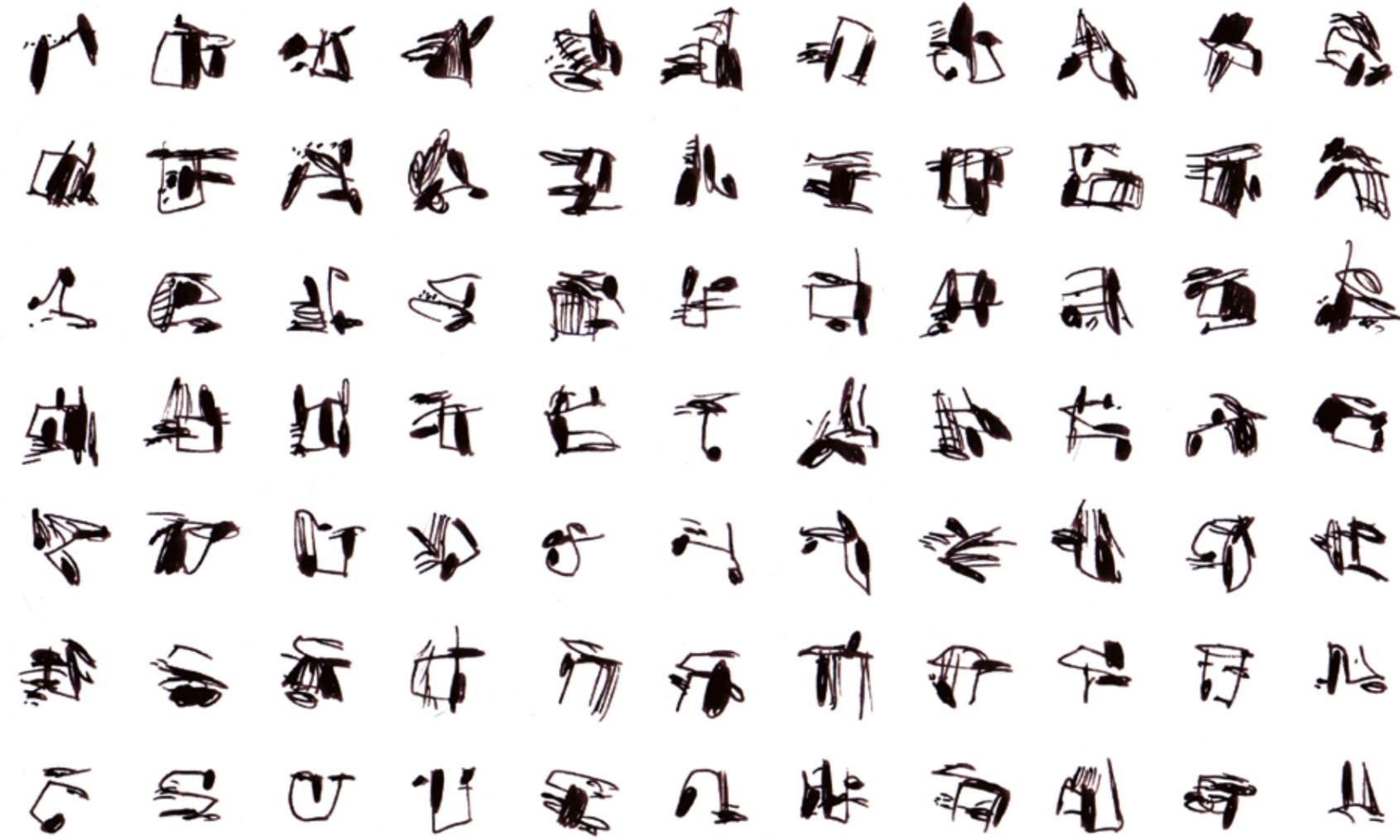
STILL V41, 1999, Schatteninszenierung, Fotografie

Ein zweieinhalb Minuten dauernder Videoclip enthält circa viertausend einzelne Bilder, eine Anzahl, die ein Maler in seinem Leben nur mit Mühe übertreffen könnte. Die technische Produktion von Bildern scheint erdrückend. So wird für mich die Auseinandersetzung mit den elektronischen Bildmedien zu einer künstlerischen Überlebensstrategie. Vor diesem Hintergrund entsteht seit Anfang der 1990er Jahre die konzeptionelle Serie TOPOGRAFIE. Dabei sind Zeichnungen und Aquarelle aus diesem Projekt grundsätzlich als Storyboards zu einem imaginären Film zu verstehen, der vor meinem inneren Auge abläuft.

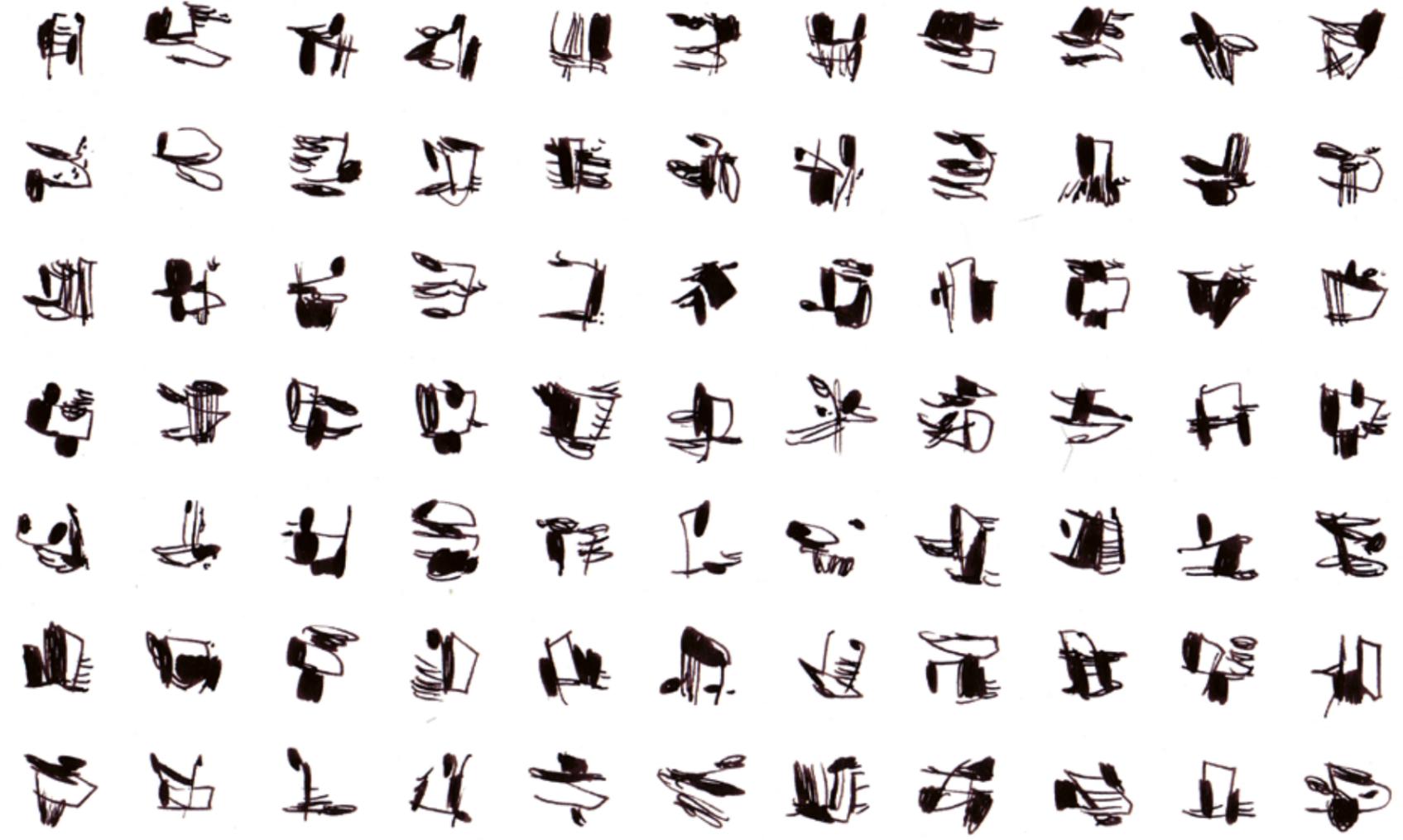
Ausgehend von einfachen Grundformen fächert sich die Bildwelt meiner Malerei in eine Folge von einzelnen „Panels“ auf. Dem Prinzip der binären Multiplikation folgend, entstehen aus zwei dann vier, aus vier acht, aus acht sechzehn solcher einzelnen „Panels“ pro Blatt, bis dieser Vorgang in eine auf den ersten Blick nicht mehr zu bestimmende Zahl von einzelnen Bildzeichen mündet. Zuletzt schrumpft das einzelne Bild also zu einem kompositorischen Kürzel, reihen sich zum Teil mehrere tausend solcher Zeichen zu Tableaus aneinander. rjk



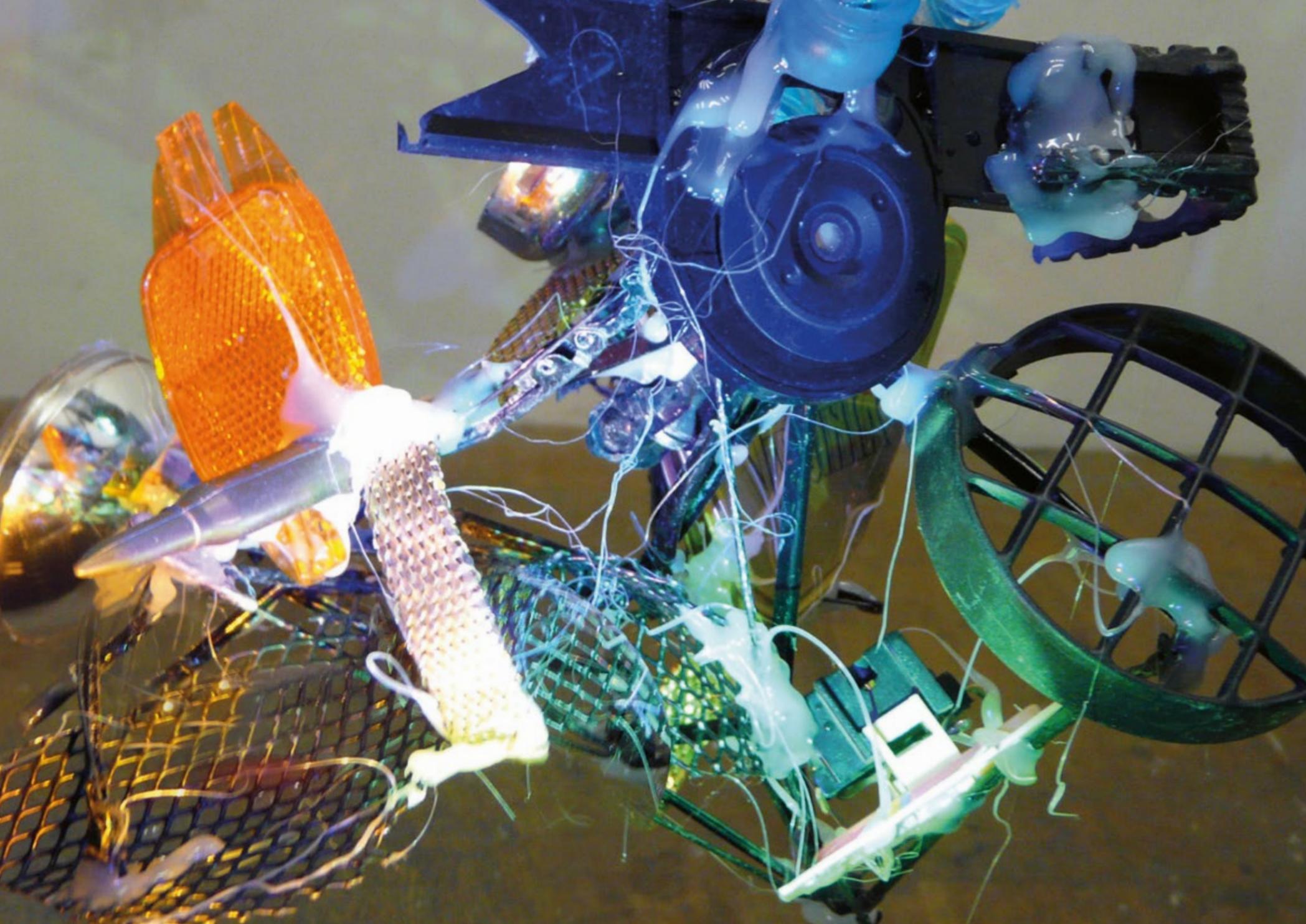
SCRIPT, 2010, Filzstift auf Papier, 20 x 30 cm



SCRIPT, 2010, Filzstift auf Papier, 20 x 30 cm



SCRIPT, 2010, Filzstift auf Papier, 20 x 30 cm



„Alle technischen Bilder sind Schattenbilder“

Christiane van Haaren, künstlerische Leiterin des PAN kunstforum niederrhein, im Gespräch mit R.J. Kirsch, Künstlergespräch, 17.4.2022

Wir befinden uns hier im PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, in Ihrer Ausstellung REANIMATION. Die verschiedenen Werkgruppen, die Sie hier zeigen, sind im Ganzen sehr vielgestaltig. Dabei fällt aber doch auf, dass es sich im Wesentlichen um zwei Gruppen handelt, die sich hier gegenüberstehen: Falten- und Schattenbilder. Wie sind Sie zu diesen Themenkomplexen gekommen?

Der Hintergrund ist eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Technik, eigentlich schon seit meinem Studium. Die Fotografie hatte die Malerei ja schon lange beeinflusst, und die sich zur Zeit meines Studiums gerade entwickelnde elektronische Bildverarbeitung war für mich dann eine große Herausforderung, einmal, weil sie meinen Bildbegriff grundsätzlich infrage stellt, aber auch, weil diese Entwicklung enorme neue Möglichkeiten brachte. Es war eben die technische Entwicklung, die für mich das Malen infrage gestellt hat, und ich suchte nach einem Weg, darauf zu antworten. Insofern war für mich die Beschäftigung mit Technik, technisch bedingten Bildmedien ein erster Ansatz. So entstanden die Schattenprojektionen, weil ich hier eine Art Schnittstelle zwischen Malerei und dem technisch erzeugten Bild sah. Außerdem interessierte mich dann auch immer die Störung von Technik, wenn Technik ausfällt, was passiert, wenn Technik gestört ist, ein Unfall geschieht.

Sie haben Malerei studiert, aber beziehen sich auch ausdrücklich auf die Konzeptkunst?

links: REQUISIT #19, 2018, verschiedene Materialien, Heißkleber im Rohzustand, unbemalt



Lichtquelle, 2020, LEDs, Verkabelung, Bauelemente

Weil ich immer auch über die Malerei hinaus gearbeitet habe. Ich wollte verschiedene Techniken und Arbeitsweisen nutzen, um meine inhaltliche Auseinandersetzung zu verfolgen, also in einem konzeptionellen Rahmen. Mich nur als Maler zu begreifen, wäre mir von daher von Anfang an zu wenig gewesen.

Sie haben ab 2002 diese Unfallserie gestartet, die das Publikum polarisiert hat. Was verbinden Sie damit?

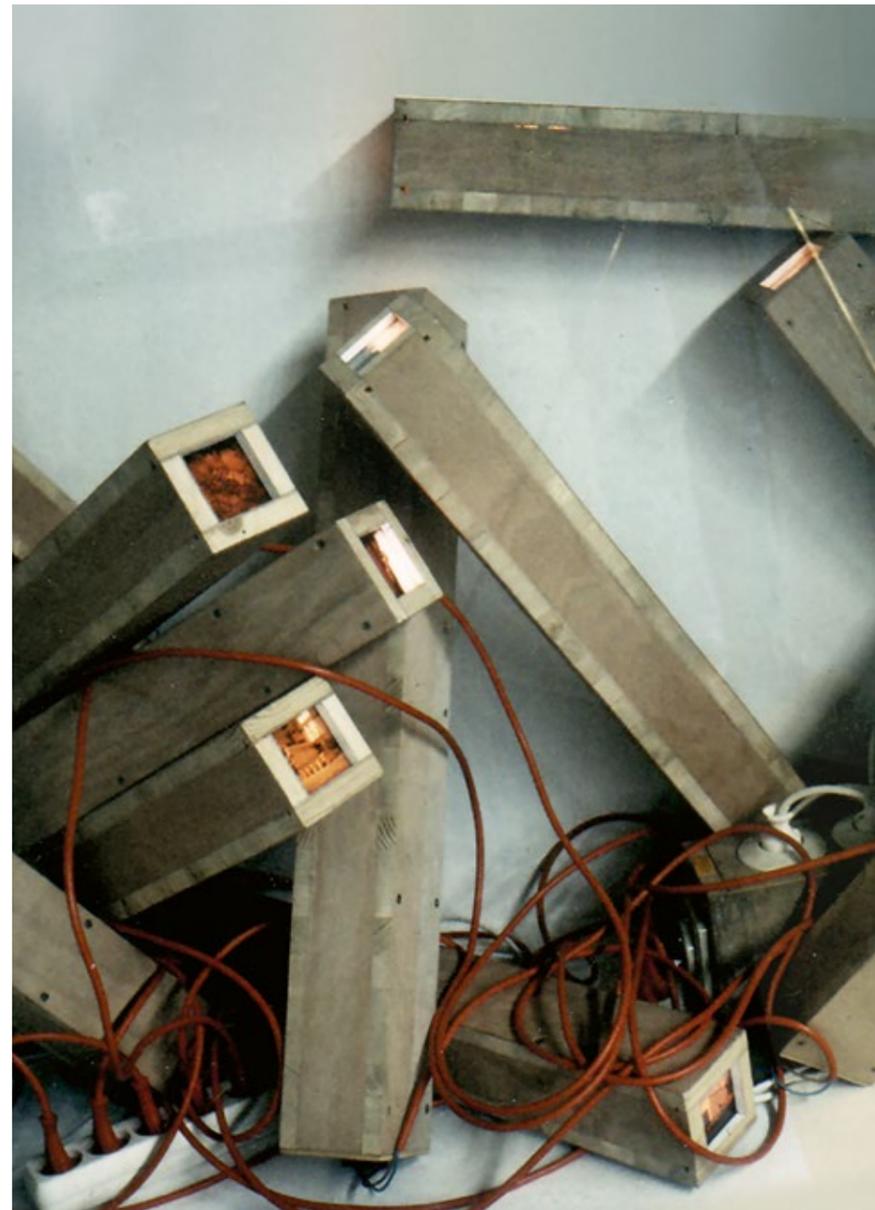
Die Unfälle waren ja ein typisches Beispiel für die Beschäftigung mit dem Moment der Störung, es geht dabei ausschließlich um Verkehrsunfälle, ein Thema, also ein alltägliches Ereignis. Dabei interessierte mich als Maler vor allem die enorme Wucht, mit der die kinetische Energie die Oberflächen verformt. Ich habe die Unfälle immer ohne Betroffene gemalt, also in der Vorbereitung eines Motivs eventuell zu sehende Beteiligte oder Hilfskräfte „herausgenommen“. Es ging mir vor allem um die Verfaltung der Oberflächen.

Woher haben Sie die Motive?

Die Vorlagen für die Unfallszenen habe ich in den Medien recherchiert, im Internet oder in der Presse, z.B. Bilddatenbanken, auf denen man sich ausführlich informieren kann über Unfallereignisse in der ganzen Welt.

Wie stehen Ihre Schattenarbeiten zu Ihrer Malerei?

Die Schattenbilder, wie schon gesagt, sind für mich ein Bindeglied zwischen dem malerischen, also traditionellen Arbeiten und der Produktion von Medienbildern, also immateriellen Bildern, die ich hier mit ganz alltäglichen Gegenständen inszeniert habe. Ich habe mich in meiner Arbeit lange Zeit mit den verschiedenen Techniken medialer Bilderstellung beschäftigt und dabei gesehen, dass alle technischen Bilder zuletzt Schattenbilder sind, die durch Projektion oder ähnliche Methoden sichtbar werden. So sind also die Schatteninszenierungen in gewisser Weise die Fortsetzung meiner malerischen Arbeit in den immateriellen Raum.



SPERRE, Schaufensterinstallation, weltbekannt e.V., ZOB Hamburg, 1990

Was fasziniert Sie so an Schatten?

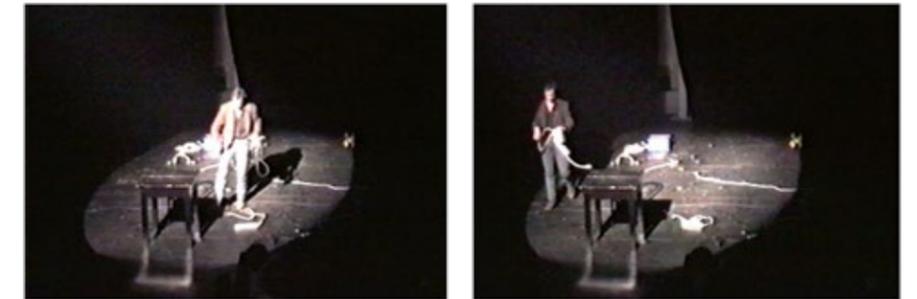
Die Schatten sind für mich dann eben nicht nur dieses Bindeglied zwischen Malerei und Medien. Sie interessieren mich auch aufgrund ihrer Natur, wie sie auftauchen, sich verändern. Vor allem die Beschäftigung mit der Goetheschen Farbenlehre hat mich dabei beeinflusst. Goethe hatte sich in seiner Farbenlehre sehr intensiv auch mit den Schatten auseinandergesetzt. Es gibt da ja sogar eine spezielle Abhandlung: „Von den farbigen Schatten“. Darin legt er dar, dass für ihn alle Farben eigentlich eine Art von Schatten sind. Das hat mich sehr inspiriert. Als ich mit den Schattenarbeiten anfang, habe ich zuerst nur nach dem Hell-Dunkel-Prinzip gearbeitet. Dann kamen aber eben die Farben hinzu, und es entstanden immer komplexere Projektionen, zuletzt diese vollfarbigen Bilder, wie man sie in dem Schemen-Raum sehen kann.

Wie ist das „Lichtgerät“ entstanden, das Sie in der Installation hier verwenden?

Dieses Gerät ist im Grunde eine Halterung für die LEDs, die ich dort verwende. Das ermöglicht so eine einfache Stromversorgung für die Lichtquellen und gibt auch die Möglichkeit, diese langsam rotieren zu lassen, um die Veränderung der Projektion noch reichhaltiger zu machen. Genauso wie ja auch die Skulpturen entstanden sind, um Dinge, die ich anfangs selber einzeln in den Raum gehalten habe, um ihre Schatten an die Wand zu werfen, zu kombinieren und im Raum zu bewegen, ohne diese einzeln halten zu müssen. Was sich auch immer schwieriger gestaltete, je komplexer die Schattenprojektionen wurden.

Was fasziniert Sie an Falten?

Falten sind ja ein ganz altes Thema in der Malerei, immer haben die Maler sich daran geübt und zeigen wollen, wie gut sie ihr Handwerk beherrschen. In der Unfallserie war das natürlich schon ein Aspekt, dass hier ein so traditionelles Motiv auf einmal aktuell gebrochen wird. Da, wo früher Faltenwürfe in Figurenbildern auftauchen, sind diese jetzt das Ergebnis einer Kollision von Fahrzeugen. In der weiteren Entwicklung der Arbeit habe ich mich dann zunehmend von den Ereignissen dieser Unfälle gelöst. Das sind ja im



KURZSCHLUSSHANDLUNG, Performance, Video-Stills, Urania Theater, Köln, 1995

Grunde „Reportagen“, weil das ja alles tatsächlich passiert ist. Ich habe dann aus Versatzstücken des vorhandenen Vorlagenmaterials fingierte Kollisionen entwickelt und zuletzt den Fokus nur noch auf dieses Faltenmoment gerichtet. Dabei sind dann diese großformatigen Gemälde entstanden.

Sie haben Faltenbilder gemalt, in gewisser Weise die Unfälle, Kollisionen und dann die Abstrakten, was geschieht für Sie bei den Alu-Blech-Arbeiten?

Bei den Blechen bin ich eigentlich nur den Schritt in den Raum gegangen, also in das Relief, es sind, wenn man so will, monochrome Bilder, und die Faltung ist als reale Faltung der Oberfläche umgesetzt. Im Grunde sind die großformatigen Faltenbilder ja auch monochrome Bilder, nur dass die Faltungsstruktur sozusagen illusionistisch eingetragen erscheint. Bei den Blechen sind die Falten wirklich vorhanden, könnten mit den Händen, mit dem Tastsinn nachvollzogen werden.

Sie sagen, dass Sie sich intensiv mit dem Verhältnis von Malerei und Neuen Medien beschäftigen. Wo sind denn die Medien, hier in der Ausstellung findet man sie nicht.

Genau, das ist mir wichtig geworden, dass meine Ergebnisse selbst keine medialen Bilder sind, auch wenn sie aus einer Auseinandersetzung um Medien entstanden sind, dass sie in gewisser Weise auf einer anderen Ebene stehen.

Wie haben Sie Ihre Schattenbilder eigentlich entwickelt?

Das war ein Abstraktionsprozess, also ausgehend von einer ungegenständlichen Arbeitsweise, abstrakten Szenarien, in denen ich einen ganz eigenen für mich gefundenen Formenkomplex durchgespielt habe, den ich immer wieder erneut inszeniert habe und dabei die Malerei immer mehr ins Serielle getrieben habe. Am Ende entstanden solche fast schon schriftartigen Kürzel. Diese Zeichnungen waren für mich wie Storyboards. Ich habe damals in den 1990ern eine Zeit im Trickfilm gearbeitet und war von den dortigen Arbeitsmethoden überaus fasziniert. Storyboards, Layouts, Scripte, die Basis des filmischen Arbeitens eben, hat mich dann dazu gebracht, die zeichnerischen Szenarien als Vorlage zu verstehen, um dann mittels dieser Skulpturen, wie sie hier auf den Sockeln zu sehen sind,

Schattenbilder zu inszenieren. Es gibt außer den hier präsentierten Zeichnungen noch eine ganze Reihe weiterer Zeichnungen und Aquarelle, mit denen ich diesen dann filmisch werdenden Bildraum durchquert habe, um ihn für mich abzuklären. Die Requisit-Objekte erinnern mich dabei immer auch an diese „Garbage Patches“, Verklumpungen von Kunststoffteilen, Netzen oder Schnüren, wie sie sich in den Ozeanen in den riesigen Strudeln bilden. Weggeworfenes Material, technische Fragmente infolge eines permanenten Crashes, der sich vor unseren Augen fortlaufend wie in Zeitlupe abspielt.

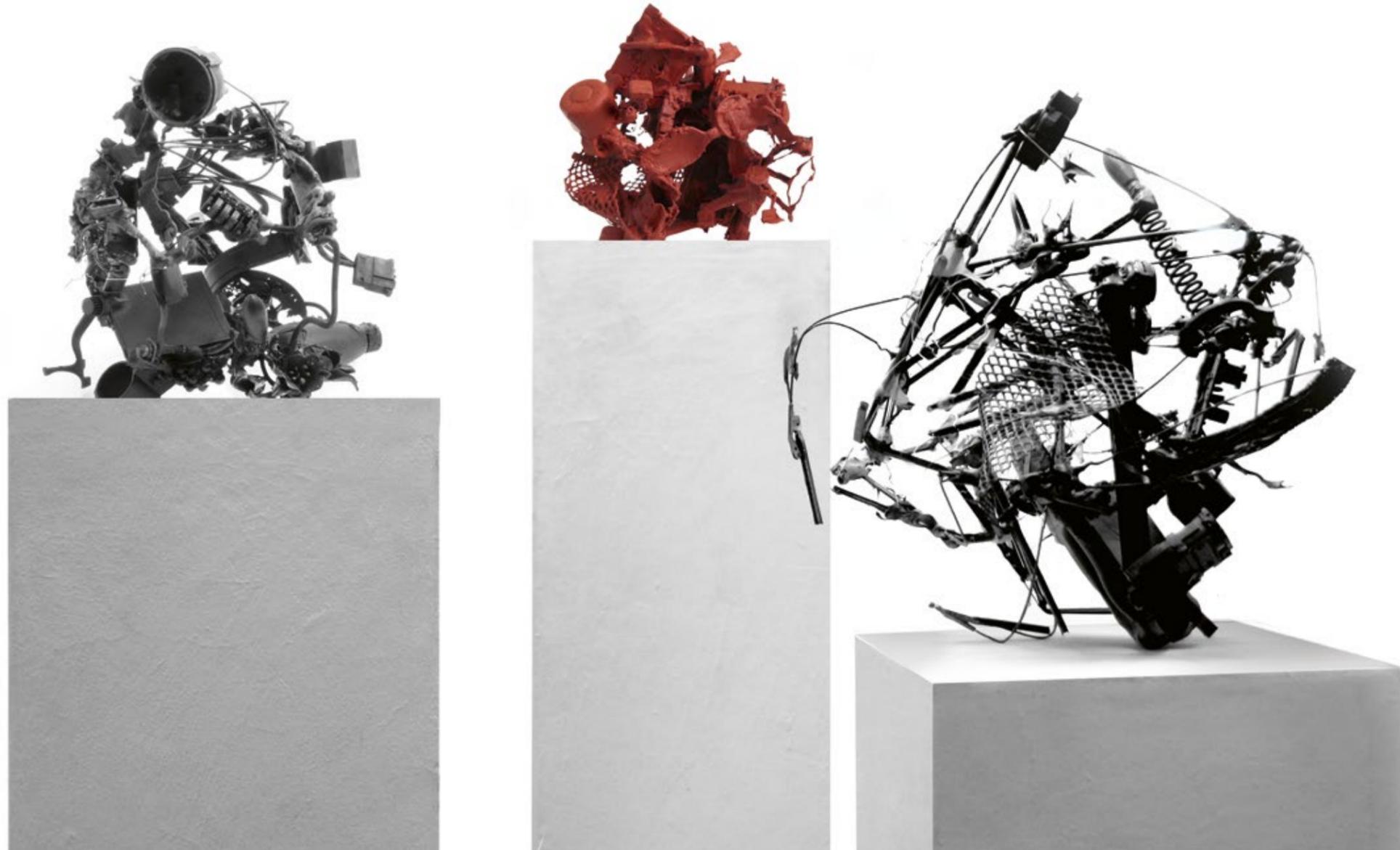
Ihre Auseinandersetzung mit dem Unfallthema geht ja auf tatsächliche Ereignisse zurück. Wie stehen Sie zu den Kriegsbildern, die uns gerade täglich erreichen?

Das ist eine schwierige Frage. Ich habe von Anfang an immer nur Verkehrsunfälle bearbeitet, Kriegsbilder waren in dieser Auseinandersetzung immer ausgeschlossen. Der französische Philosoph Paul Virilio hatte sich ja zur Mitte des letzten Jahrhunderts intensiv mit dem Problem der Geschwindigkeit und dem Wesen des Unfalls befasst. Er sagte ja auch, dass der Unfall prinzipiell ein Teil jedes technischen Geräts ist. Er hat dann in den 1990er Jahren ein Museum des Unfalls gegründet in Paris, und da war zum Beispiel der Terroranschlag auf das World Trade Center als Verkehrsunfall eingestuft, was damals heftigste Reaktionen hervorrief. Ich selbst habe tatsächlich, auch von Virilio beeinflusst, eine Unfallszene in diesem Zwischenbereich gemalt, dieser Flug93 damals bei 9/11, wo also die Fluggäste ein Handgemenge im Cockpit provozierten und infolgedessen das Flugzeug zum Absturz brachten. Auf meinem Bild sieht man da nur den Waldrand mit einer Mulde davor. Also das Unfallthema und Kriegsbilder, das ist manchmal schwer zu trennen. Oder nehmen wir den Absturz von dieser Maschine, die von Barcelona kam, wo sich ein deutscher Pilot im Cockpit einschließt und das Flugzeug zum Absturz bringt. Wäre das ein Verkehrsunfall? Es würde wahrscheinlich statistisch so erfasst, aber es war doch eigentlich eher eine Art Amokflug. Ich habe mich aber zunehmend von dem Realismus der Unfallbilder wieder gelöst, um doch zu meiner malerischen Auseinandersetzung zurückzufinden. Auch, um diesen konkreten Gegenwartsbezug hinter mir zu lassen.



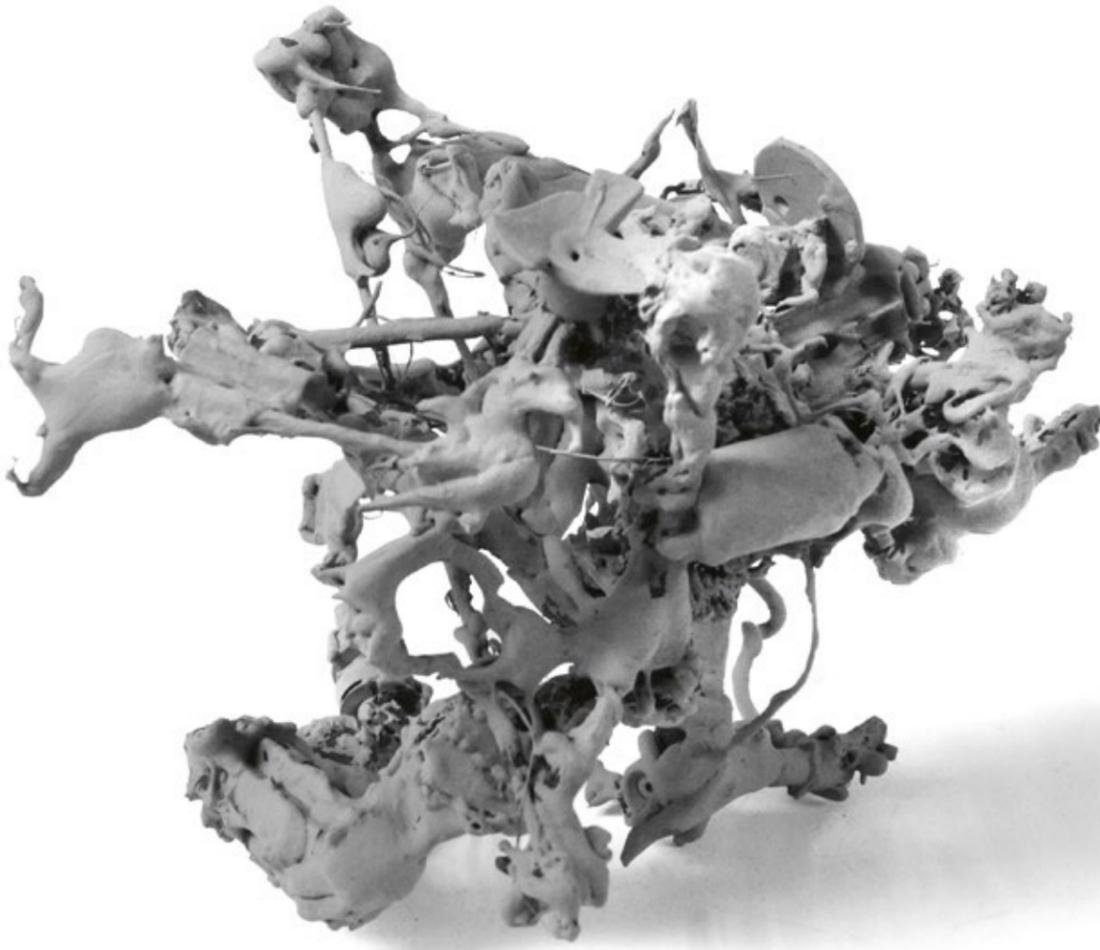
ENTSORGUNG DER NACHT, 1999, Lichtkästen, jeweils 30 x 30 x 5 cm
Goethe-Institut Brüssel in Kooperation mit dem Maison communale d'Evere

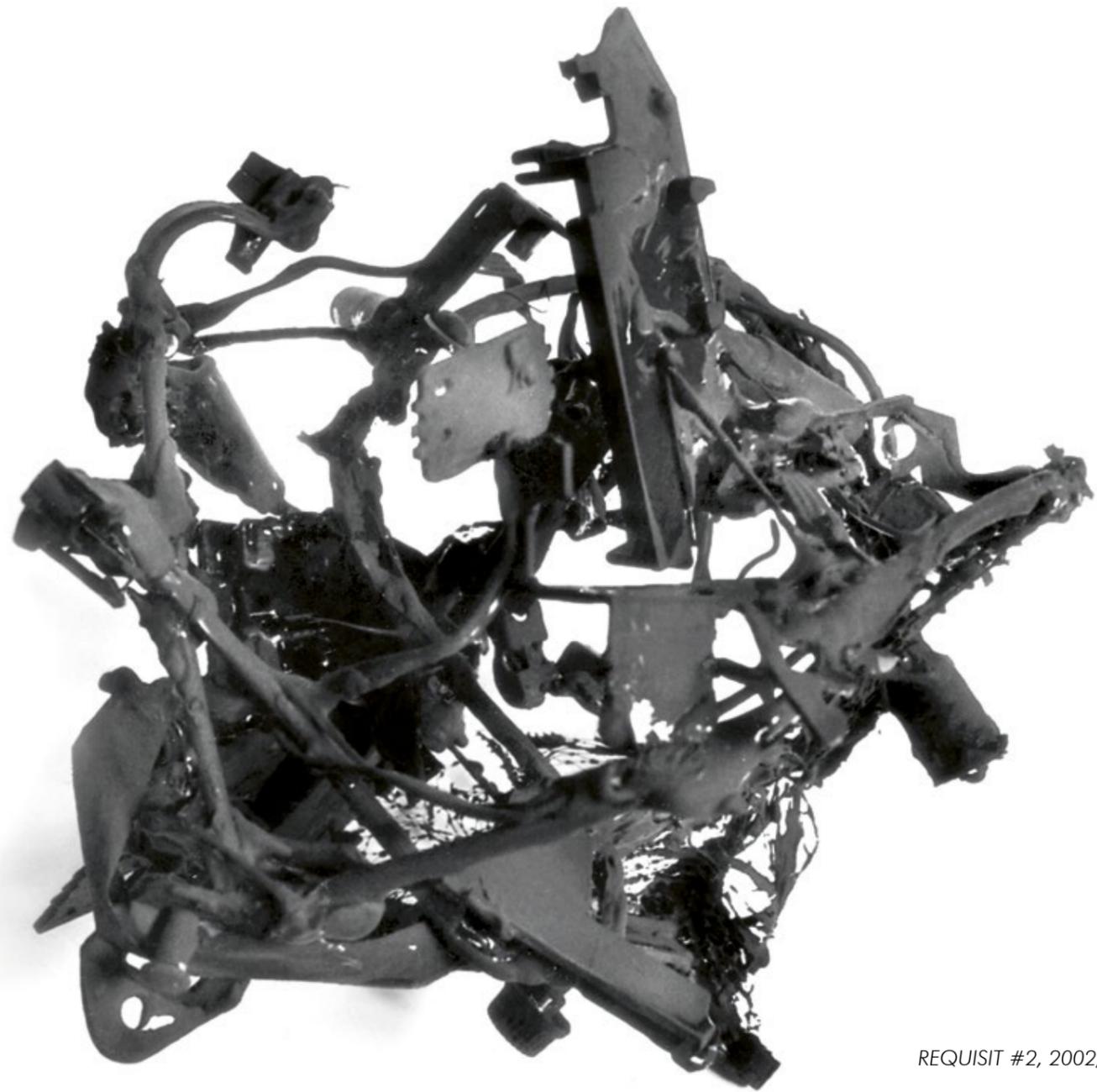
REQUISITEN #13, #16 und #15, 2018/2019, verschiedene Materialien, Heißkleber, Acryl, je ca. 30 x 30 x 30 cm



REQUISITEN

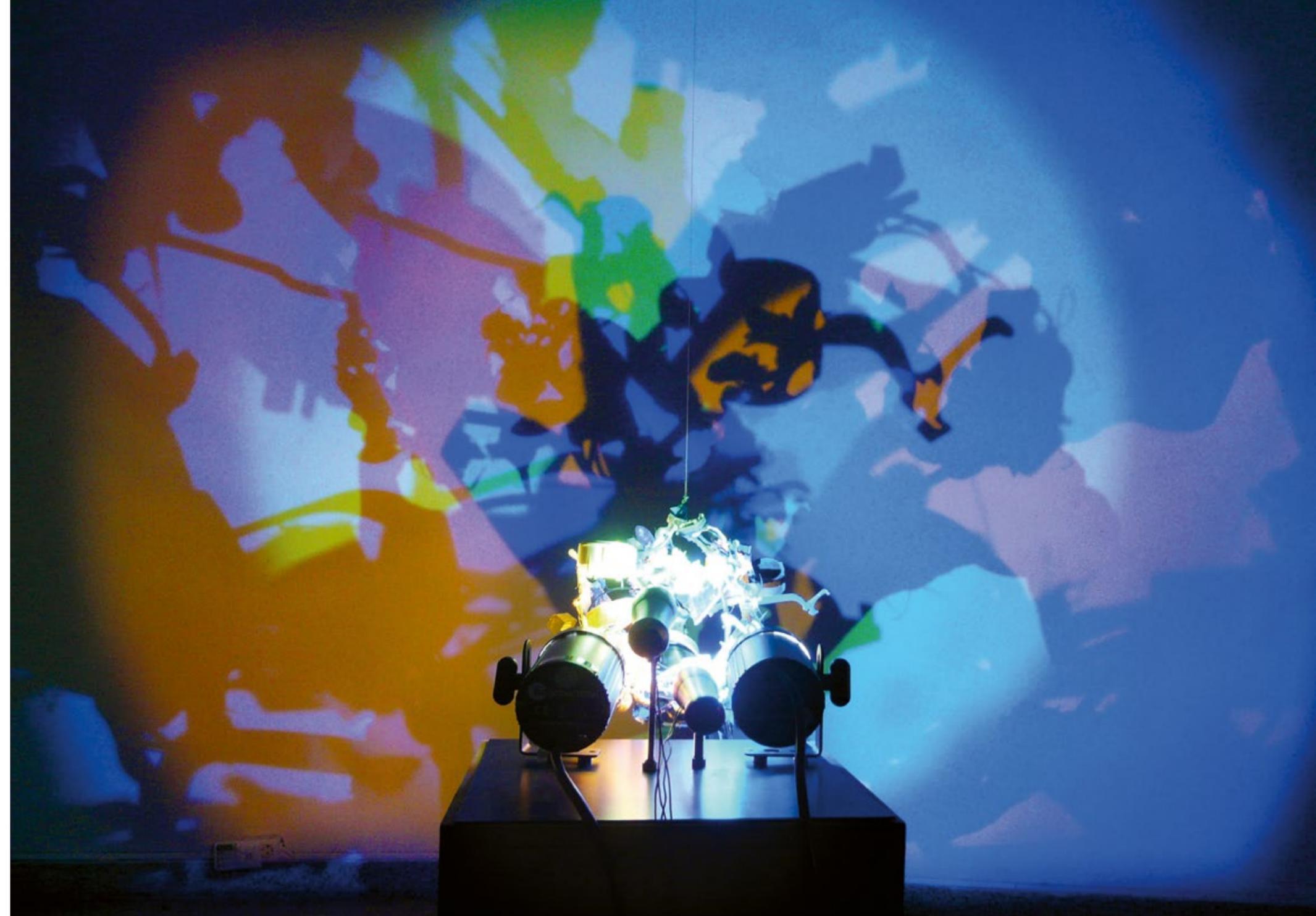
REQUISITEN #7 , #8 und #6, 2014-2018
verschiedene Materialien, Heißkleber, Acryl
je ca. 30 x 30 x 30 cm





REQUISIT #2, 2002, verschiedene Materialien, ca. 30 x 30 x 30 cm

rechts: SCHEMEN, Schatten-Projektion, Galerie CIRCUS EINS, Putbus, 2018



lichtbar

Clemens Otnad

Das Phantom ist unsichtbar. Vorgestellte Bilder umschreiben Wesen, Zustände oder Materie, deren Existenz als bekannt vorausgesetzt wird, die aber nicht zu fassen, schwer zu begreifen sind. Die Imagination nähert sich dem Phantom an. In die Zweidimensionalität des Papiers gebannt ist das Standbild einer Schattenfilmsequenz, eine Postkarte, videostill bezeichnet, in der Ausgangssituation jedoch in mehrerlei Hinsicht still video, stilllife. Vorangegangene Zeichnungssequenzen, serielle Arbeiten, „kalligrafische Dialekte“ zeichnen die Prozesshaftigkeit der Arbeiten Kirschs in Analogie zu Sprachlichkeit und Schrift auf. Zeichnerische Etüden bilden dabei die Vorarbeiten für die Übersetzung des künstlerischen Ausdrucks in eine andere Sprache.

Flache, quadratische Leuchtkästen, die auf dem Boden liegen, zeigen einzelne, nicht bewegte Schattenbilder. Die Montage mehrerer Schattenbilder erzeugt einen Film. Die Physiologie des Schattens untersucht Kirsch sowohl anhand von Leuchtkästen als auch mit den Installationen wie etwa „Entsorgung der Nacht“ von 1998. Und tatsächlich entsorgt das Sichtbarmachen, „Lichtbarmachen“ von Schattenbildern die Nacht. Der Schatten ist die „Nachthelle“. Schattenbilder, die den Schattenfilm erzeugen, werden physisch erfahrbare Licht und weisen auf die Metaphysik des Lichtes hin. Das Sprechwerkzeug ist die Technik, der sprachliche Ausdruck selbst bleibt ein Licht- bzw. Schattendialekt.

Die vom Künstler für PHANTOM erfundenen Bilder entstammen weder der mathematischen Berechnung, der Phantasie noch unbewusstem Tun, sondern stehen im ursächlichen Zusammenhang mit der Alltagswelt. Drei Lichtquellen bestrahlen Objekte, die auf einem rundum beweglichen Mechanismus montiert sind, auf dem gleichzeitig eine Mattscheibe die Schattenbilder einfängt. Eine hinter der Scheibe angebrachte Videokamera zeichnet diese Bilder auf. Hell leuchtende Farbsegmente in Bewegung sind die Schattenseiten alltäglicher Gegenstände. Die Inszenierung der Schattenbilder geht auf die zeichnerischen und malerischen Arbeiten zurück, die als Gedankenplan die Anwendung der Technik erst leiten.

Rechteckformat und Material der von der Decke an dünnen Drähten in der Raummitte hängenden Projektionsplatte weisen noch auf das Wahrnehmungs-



Videoprojektion, Kunstmuseum Albstadt, 1999

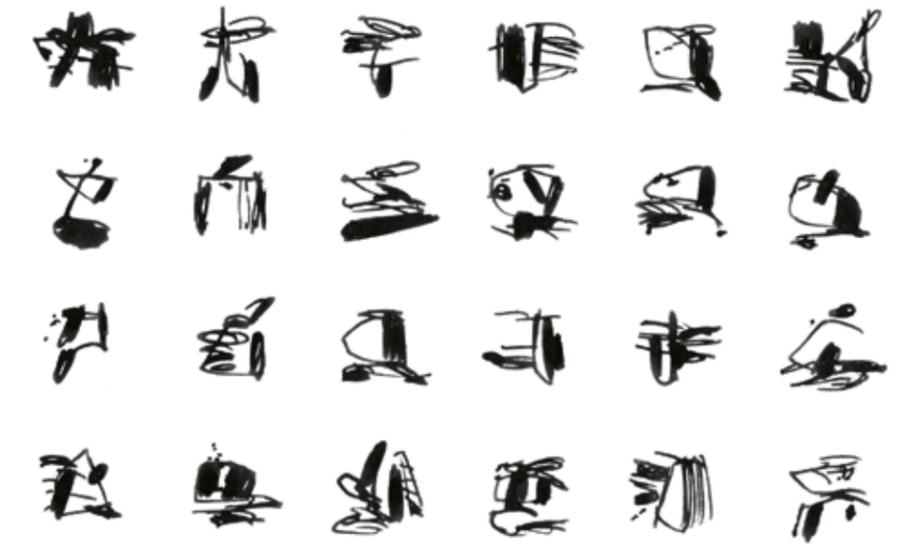


ENTSORGUNG DER NACHT, 1996, Großdia/Lichtkästen, je 100 x 100 x 20 cm
Meta Weber Galerie, Krefeld

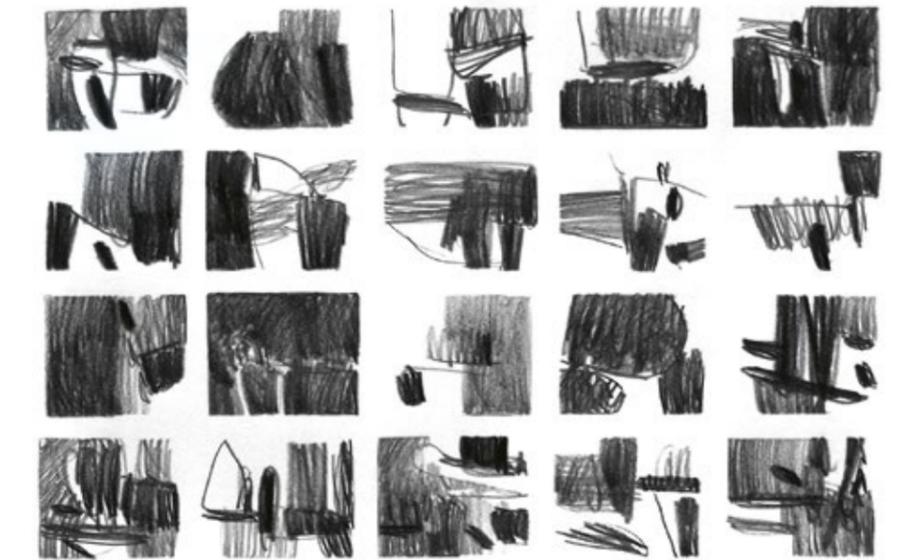
schema des Tafelbildes zurück. Die miteinander verschliffenen Schattenbilder der Videosequenzen erzeugen in ihrer Kontinuität hingegen einen Film. Der Betrachter, der Beobachter betritt den abgedunkelten Raum in einer Ausstellungssituation. Er sieht sich bewegter Lichtmalerei, einer sich bewegenden Illumination gegenüber, die von einer fortlaufenden Videosequenz erzeugt wird. Die Quelle, aus der die Schattenbilder gespeist werden, bleibt im Dunkel zunächst unerkannt. Intensiv leuchtende Farbzellen, Farbimpulse in einem grafischen Geäder verändern sich ständig. Licht- und Bilddurchlässigkeit fordern dazu auf, den Projektionsraum zu begehen und museal eingeprägte Wahrnehmungskonzeptionen und Sehensweisen zu überschreiten. Die zur Passivität anhaltende eindimensionale Medienrezeption kommerzieller Film- und Fernsehbilder wird dabei unterlaufen. Die im Raum vibrierenden, sanft dahingleitenden Bassklänge der Tonspur der DVD-ROM untermalen nicht erzählte Handlung, sondern entwickeln sich als auditive Untertitel selbstständig zum bildhaften Geschehen. Der Eindruck der Langsamkeit steten Fließens wird von diesen Raumklängen noch verstärkt: Formation, Abklingen, Verstummen, Neuformation.

Mit der Transformation nicht gegenständlicher Malerei in Schattenzeichen, Schattenbilder und Schattenfilme soll ein elementarer Code aus vermeintlicher Dunkelheit gefiltert werden. In freier Kombinatorik bilden die ge- und erfundenen Zeichen einen „Grundformenkanon“. Nicht von ungefähr sind Ausdruckssystem und Begrifflichkeit in Parallelität zu linguistischen Modellen angelegt, das Material und das System der Sprache gleichen der Immaterialität von Licht und Schatten.

Die Umsetzung von Malerei und Zeichnung in elektronische Medien, nicht die technikbegeisterte Faszination einer durch Zufallsgeneratoren erzeugten Bilderwelt, ist Ziel und Ergebnis dieses Arbeitsprozesses. Die Physiologie des Lichts steht am Ausgangspunkt dessen, was dem Betrachter in der Videoinstallation PHANTOM in elektronischen Schaltkreisen und Prozessortechnik verwandelt begegnet. Die technische Umsetzung hat aber nichts Eigenliches an sich, sie birgt nicht das Wesen der Bilder. Die DVD-ROM, auf der sich die Bilddaten befinden, nimmt Inhalt und Formgestaltung der ansonsten bearbeiteten Papiere, Leinwand und anderer Bildträger auf, speichert die Licht- und Schattenmalerei, um sie auf der Projektionsfläche wieder preiszugeben.



SCRIPT, um 1990, Tusche auf Papier, 20 x 30 cm [Ausschnitt]

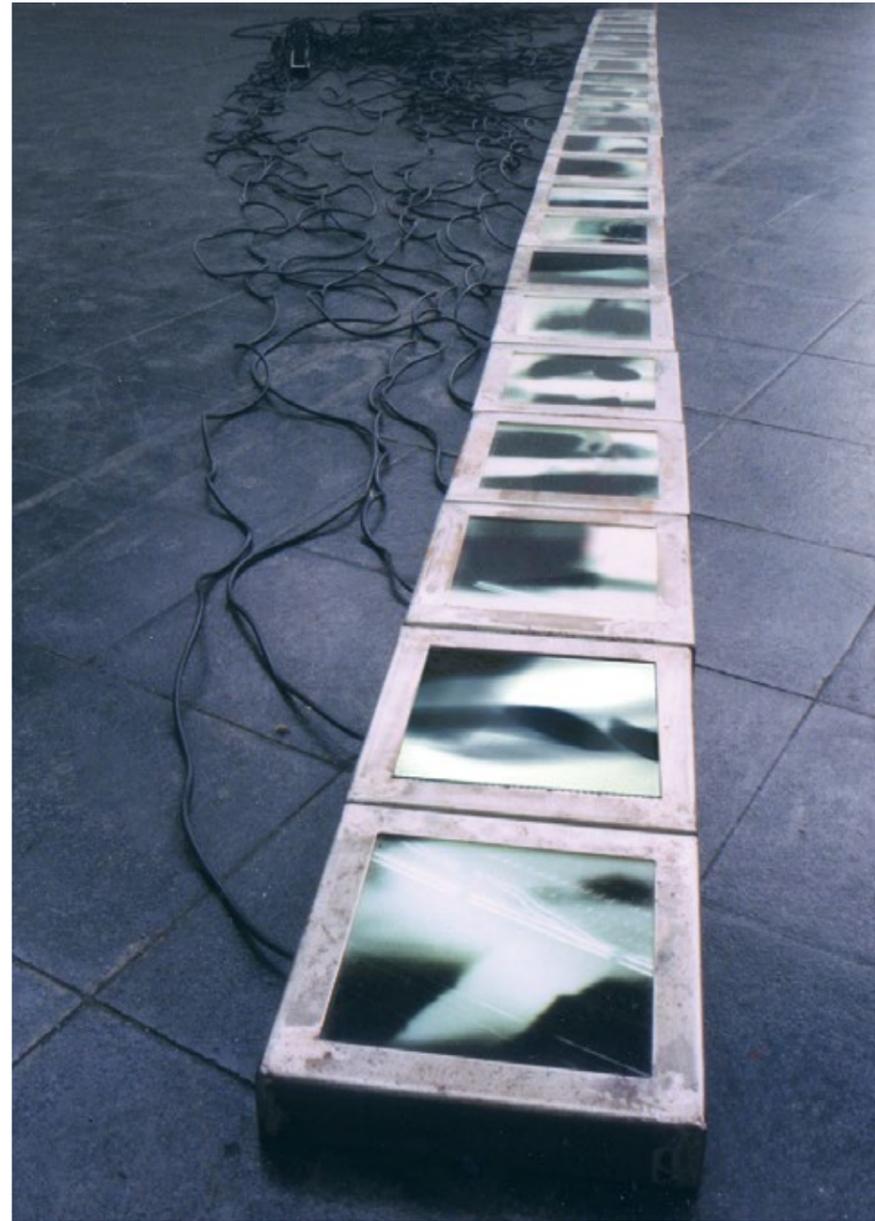


SEQUENZ, um 1991, Graphit auf Bütteln, 80 x 50 cm [Ausschnitt]

Die Projektionsfläche suggeriert im abgedunkelten Raum freies Schweben und lässt die Projektion durch die opake milchglasweiße Acrylscheibe selbst hindurchdringen. Der Beobachter ist somit nicht gezwungen, die sich bewegenden Bilder ausschließlich frontal zu erleben, da sie auf der Projektionsscheibe auf Vorder- und Rückseite erscheinen. Die Projektion findet auf beiden Seiten gleichzeitig statt und ergibt eine spiegelbildliche Umkehrung je nach Standort des Betrachters. Der Augenblick des Betrachters ist jedoch nicht in der Lage, beide Seiten des (selben) Bildes simultan zu erfassen, sodass die nicht geschaute Seite das Phantom des Geschehenen bleibt. Erst die Einbildungskraft erschafft sich in der virtuellen Gleichzeitigkeit des im Nacheinander Wahrgenommenen ein Bild, sie reproduziert zwei Sehmomente zu einem. „Vorn“ und „Hinten“ sind die beiden transPARENTS einer Bildprojektion in Bewegung.



PORTABLE SYSTEMS, 1995, Klebefolie, Plexiglas, Polapulse-Batterie, Diapositiv



ENTSORGUNG DER NACHT, DuMont-Kunsthalle Köln, 1998

STILLS

Peter Gerlach

Stills sind Ausschnitte aus einem elektronischen Film. Definiert ist die Größe durch eine vorbestimmte Auswahl von Pixeln, die ein vorgegebenes Bildformat füllen. Dadurch, dass es sich um einen Ausschnitt handelt, der durch ein zeitliches Limit nach zwei Seiten hin begrenzt ist, gibt es also ein Vorausgehen und ein Nachfolgen.

Das aber verweist zugleich auf einen Grad an Willkürlichkeit bei der Wahl dieses Ausschnittes, den der Betrachter des jeweiligen Stills nicht wahrnehmen kann, sondern nur durch den Titel suggeriert bekommt. Oder gibt es im Still doch Spuren des zeitlich vorausgehenden oder des zeitlich nachfolgenden Teiles? Bei einer Zeichnung, einem Gemälde, ja selbst bei einem Foto stellen wir diese Frage in der Regel nicht, es sei denn, der Künstler hätte uns entsprechende Leseanweisungen in dem jeweiligen Bilde mitgegeben. Die vertrauten Formen solcher Hinweise sind z.B. angeschnittene Figuren, Blickrichtungen dargestellter Figuren oder ähnliche Leseanweisungen. Erst solchermaßen inszenierte Details weisen den Betrachter auf mitbedachte mögliche Fortsetzungen des Bildes über seine Grenzen hinaus hin. Grundsätzlich aber gilt: Jedes Bild ist ein Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhang, den der Betrachter zumeist aus der ihm vertrauten Umgebung kennt und somit in dieser Richtung das Bild unwillkürlich ergänzt. Das gilt, solange im Bild eine einigermaßen vertraute Umwelt wiedergegeben ist oder doch zumindest auf diese verwiesen scheint.

Die einfachste Form eines solchen unwillkürlichen Verweises stellt sich bei fast jedem Ornament ein: Seine Fortsetzung stellt sich als Rapport dar, als Wiederholung der gleichen Form, die um eine Einheit linear nach links, rechts, oben oder unten beliebig erweitert vorgestellt werden kann. Ein solcher Rapport ließe sich in der Videosequenz kaum ausmachen. Denn: Je weniger der Inhalt des Bildes figural bestimmt ist, desto beliebiger scheinen die denkbaren Fortsetzungen über den vorgegebenen Ausschnitt hinaus zu sein. Das kennen wir aus der uns vertrauten Kunst. Kennt man indessen die technische Konstruktion zur Herstellung der analogen Videofilme, die Kirsch benutzte, um seine farbigen STILLS zu erzeugen, dann verliert ein in etwa 0,0375 Se-



ENTSORGUNG DER NACHT, 1994-1999, Lichtkästen, je 30 x 30 x 5 cm, verkabelt

kunden hergestelltes Bild alles, was wir traditionsgemäß – zugegebenermaßen unausgesprochen – mit einem Bild mit Kunstanspruch verbinden: Die Zeit verzehrende Mühsal der handwerklich-technischen Produktion – ganz zu schweigen von der verbrauchten Zeit zur Erlernung der Technik und der mentalen Konzeption von der Bildidee, dem Einfall, bis hin zu dessen kompositorischer Realisierung auf einem Bildträger.

Dass diese Zeitspanne seit dem vorletzten Jahrhundert (seit den Impressionisten etwa) ständig schrumpfte, ist eine bekannte Feststellung. Unter dem Stichwort der Beschleunigung der Produktion sind sowohl die Maltechnik als auch die Materialien dieser Veränderung entgegengekommen. Und wir kennen auch einen schnelleren Verschleiß von ästhetischem Mehrwert der jeweiligen Generation von Produkten der Bilderwelt. Wenn sich ein Maler heute die Frage stellt, was denn elektronische Medien - vom analogen Video bis zu digitalen Bilderfolgen - an Gestaltpotential für ihn bereithalten, dann sieht er sich der Bilderwelt einer Medienproduktion gegenüber, mit ihren in der Fülle gleichwertigen, und damit letztlich auch gleichgültigen Informationen an aktuellen, just-in-time Produkten, die ihrerseits ohne Rekurs auf die bildende Kunst nicht auskommen.

Er hat eine subjektive Entscheidung zu stellen gegen diese Fluktuation zwischen den Modi, den verschiedenen Ebenen an Gebrauchsfähigkeiten, die jeweils durch die Orte ihrer Präsentation sie sich selber zuweisen. Die Entscheidung nämlich, welchen ästhetischen Zustand er aus der Reihe der von ihm erstellten Abfolgen auswählt, stellt eine willkürliche, beliebige, durch nichts weiter zu rechtfertigende Entscheidung dar. Die aber ist wegen ihrer arbiträren Subjektivität der genuine Ausweis für eine künstlerische Entscheidung.

rechte Seite: Installation PHANTOM, Kunstmuseum Albstadt, 1999



*DAS FRÖHLICHE WARTEZIMMER, Galerie Rachel Haferkamp, Köln, 2003
Closed Circuit Video, Performance mit beweglichem Kameraarm*



*MIKROKOSMOS, Artgalerie 7, Martina Kaiser / Meike Knüppe, Köln, 2003
Installation/Video-Performance*





MONOCHROMES

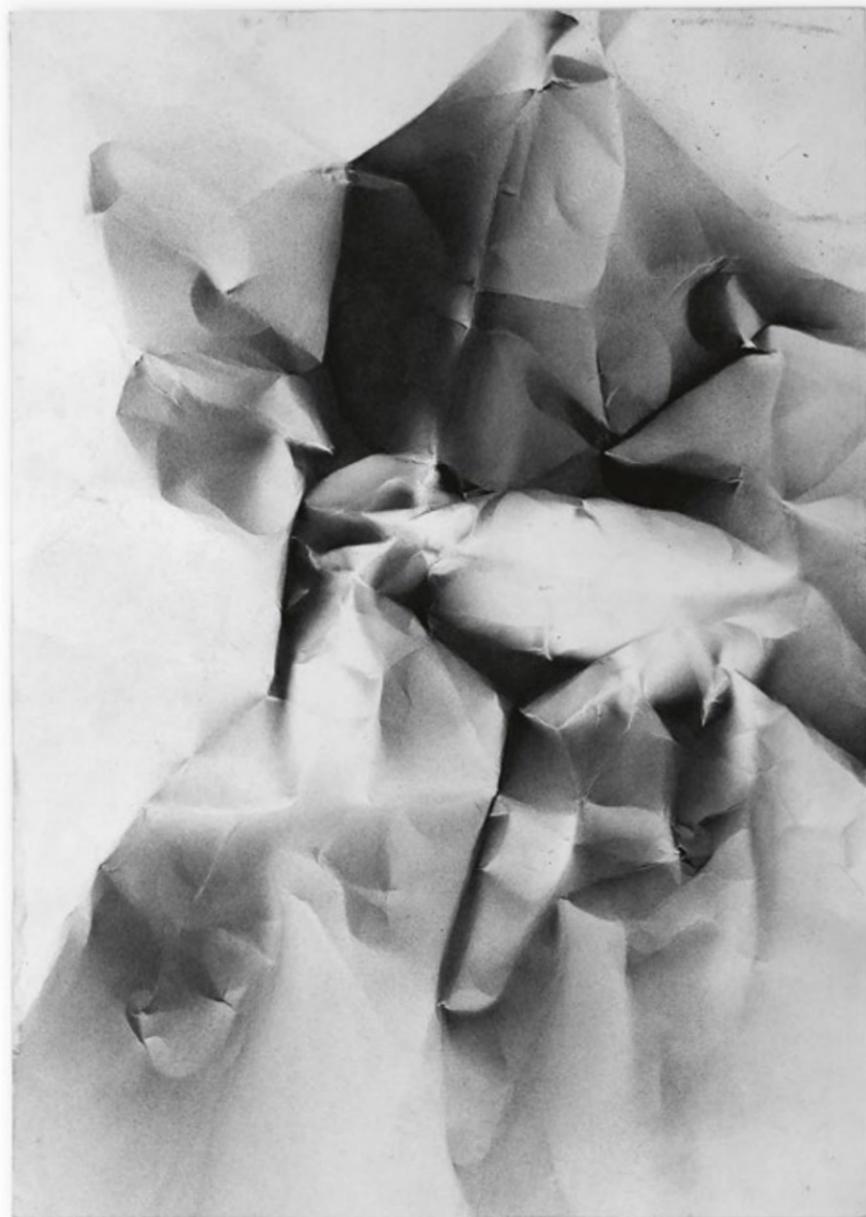


aus der Serie *FOLDS*, 2015
Sprühnebel auf Papier
40 x 30 cm

vorherige Seite:
CRUMBLED ROSES, 2017, Acryl auf Leinwand, 70 x 70 cm



MONOCHROME # 7, 2021
Acryl, Pigment auf Aluminiumblech
60 x 60 cm



aus der Serie *FOLDS*, 2015
Sprühnebel auf Papier
40 x 30 cm



MONOCHROME #13, 2022
Acryl, Pigment auf Eisenblech
30 x 30 cm



aus der Serie FOLDS, 2015, Sprühnebel und Acryl auf Papier, 20 x 30 cm



MONOCHROME # 10, 2021
Acryl auf Aluminiumblech
30 x 30 cm



SOFT IMPACT



oben: SOFT IMPACT #42 und SOFT IMPACT #43, 2017, Öl auf Holz, je Ø 100 cm
rechte Seite: SOFT IMPACT #5, 2014, Öl auf Leinwand, 170 x 130 cm

vorherige Seite: SOFT IMPACT #34, 2017, Öl auf Leinwand, 130 x 170 cm



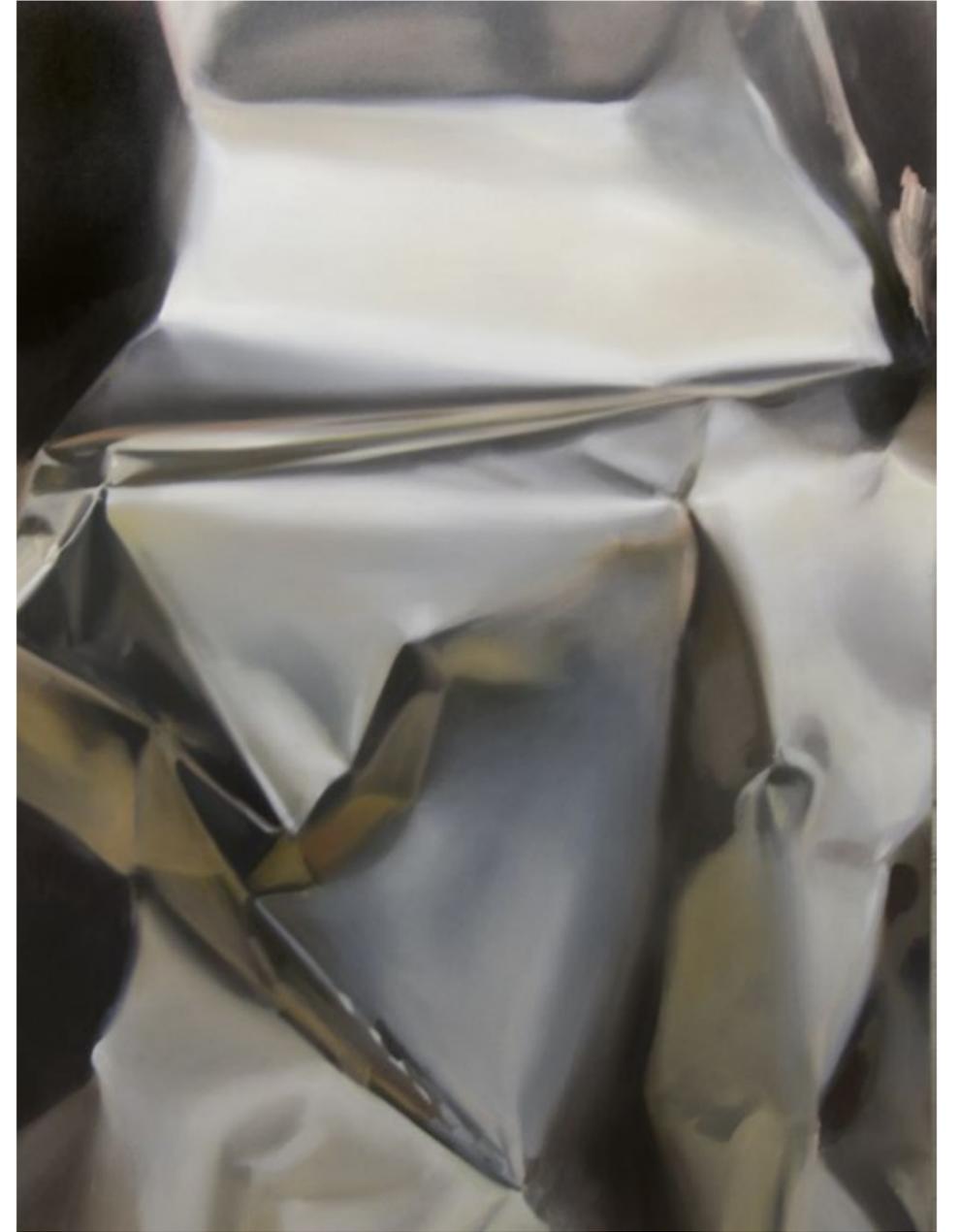


TRIPTYCHON, 2016, Öl auf Holz, je 50 x 50 cm



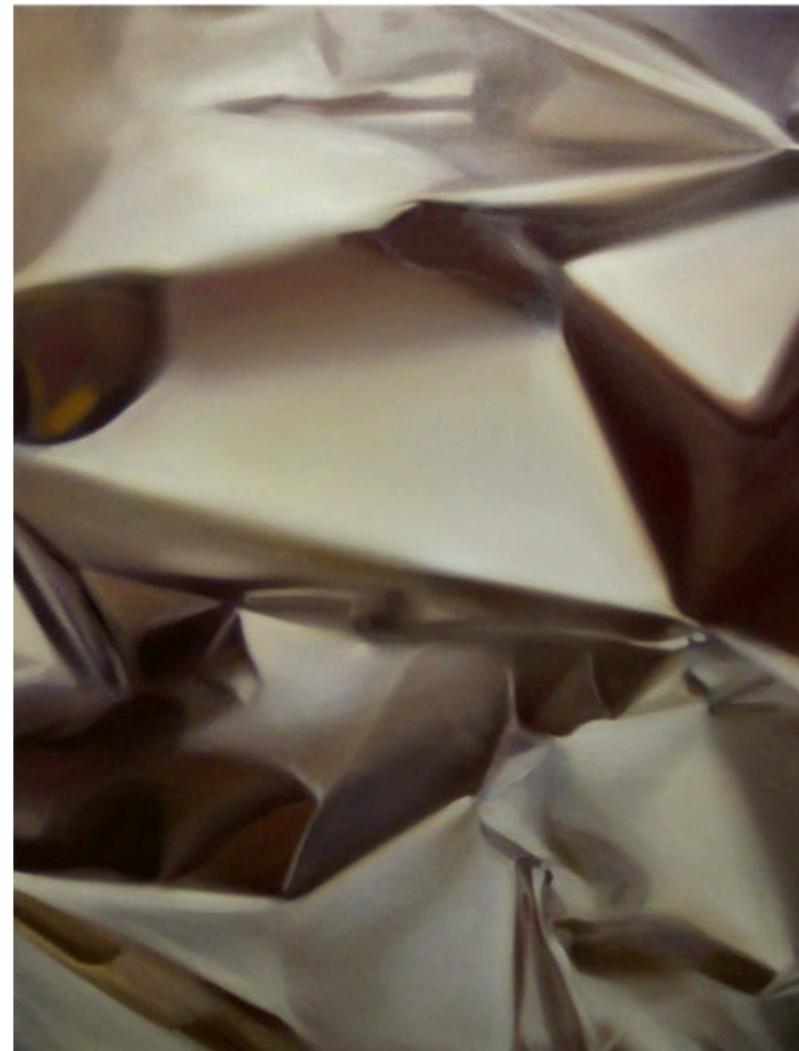
SOFT IMPACT #4, 2016
Öl auf Leinwand
100 x 70 cm

SOFT IMPACT #20, 2016
Öl auf Leinwand
170 x 130 cm





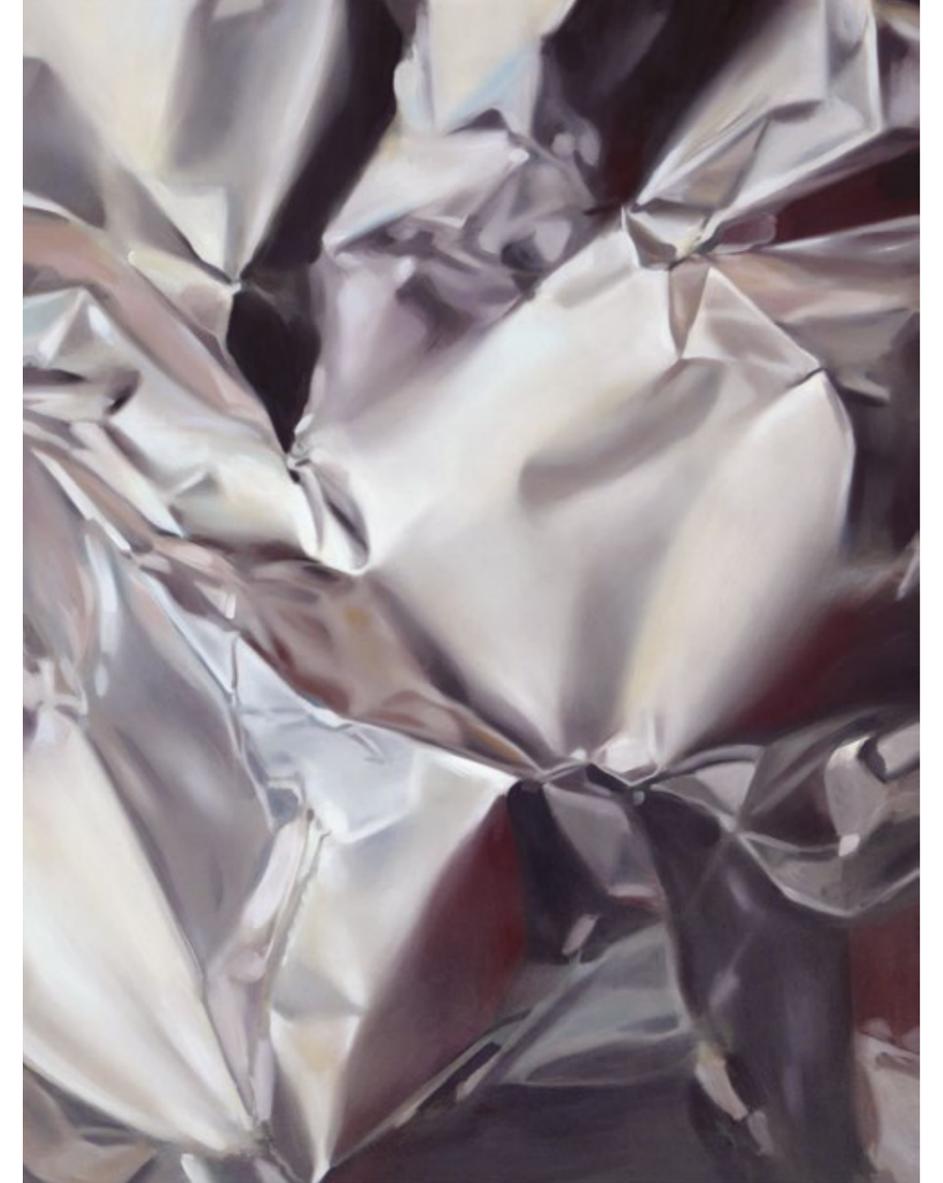
SOFT IMPACT #6, 2016
Öl auf Leinwand
130 x 130 cm



SOFT IMPACT #11 und #10, 2016
Öl auf Leinwand
je 130 x 100 cm



SOFT IMPACT #28, #21 und #3, 2014
Öl auf Leinwand
130 x 170 cm bzw. 170 x 130 cm





SOFT IMPACT #33, 2016
Öl auf Leinwand
160 x 130 cm



SOFT IMPACT #29, 2016
Öl auf Leinwand
130 x 170 cm



oben und rechts: REANIMATION, PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022





ABSTRACTS

Zeigten die Arbeiten aus der Serie RHYTHMUS DER STATISTIK in der Regel einen landschaftlich geprägten Blick auf das Geschehen, geben die neueren Arbeiten aus der Serie ABSTRACTS Verwerfungen und Verfaltungen aus nächster Nähe wieder: Häute und Schalen von technischen Geräten, die in der Verformung Ausdruck kinetischer Energie geworden sind. Bereits in der Serie KOLLISIONEN (2008-2009) lösen sich einzelne Bestandteile solcher Verformungen aus ihrem realen Zusammenhang und werden zu eigenständigen Bildelementen. Insofern stellen die ABSTRACTS (ab 2010) eine Fortsetzung dar und stehen in Analogie zum klassischen Faltenwurf. *rjk*

vorherige Seite: ABSTRACT #19, 2012, Öl auf Leinwand, 130 x 170 cm

ABSTRACT #14, 2014, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm





ABSTRACT #8, 2009, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm



ABSTRACT #11, 2010, Öl auf Leinwand, 130 x 170 cm



ABSTRACT #3, 2009, Öl auf Leinwand, 100 x 130 cm



ABSTRACT #12, 2010, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm



KOLLISIONEN

rechts: KOLLISION #5, 2007, Acryl auf Leinwand, 130 x 170 cm
vorherige Seite: KOLLISION #13, 2008, Acryl auf Leinwand, 130 x 170 cm





KOLLISIONEN #8, #6, #9, #12 und #4 in der Ausstellung REANIMATION, PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022



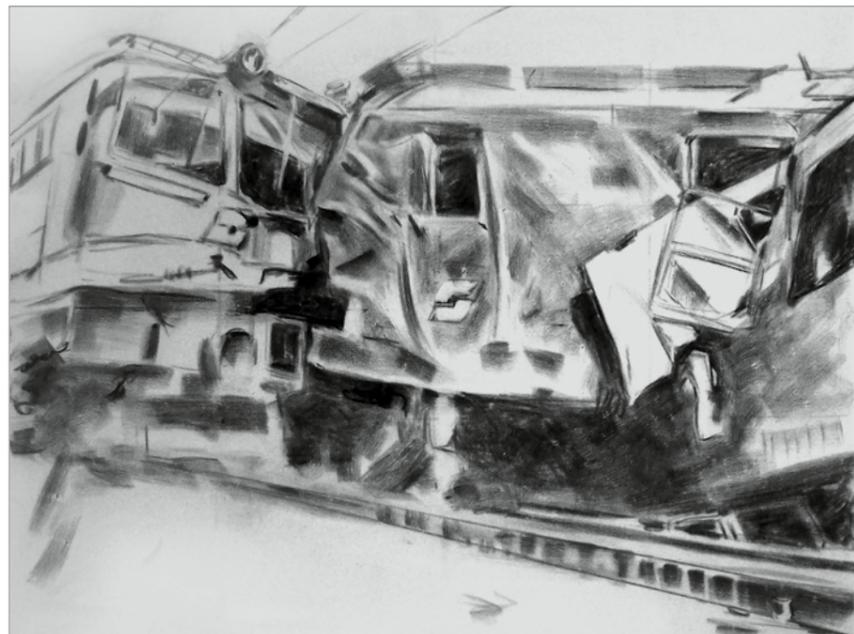
KOLLISION #4, Vorzeichnung, 2005, Kohle auf Leinwand, 130 x 170 cm



KOLLISION #2, Vorzeichnung, 2007, Kohle auf Leinwand, 130 x 170 cm

KOLLISION #3, 2007, Acryl auf Leinwand, 130 x 170 cm





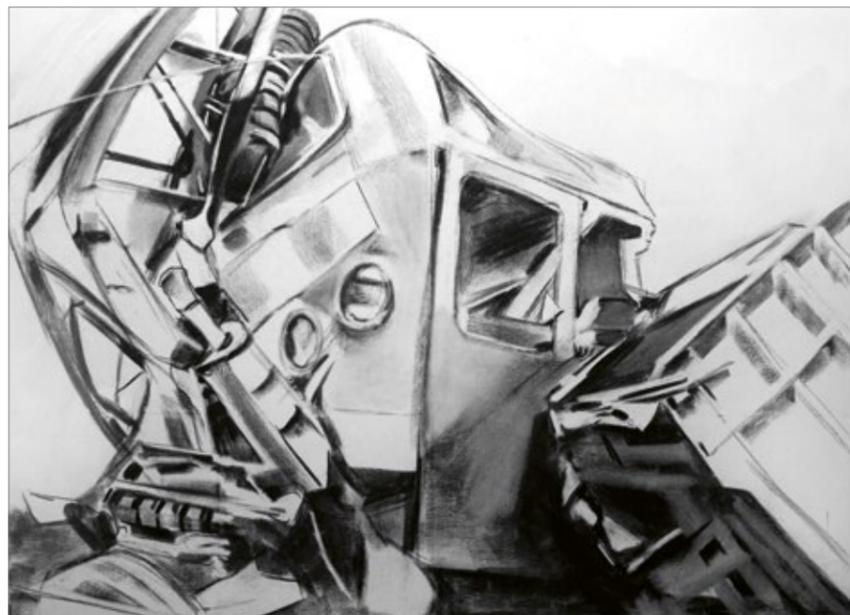
ÖBB, Vorzeichnung, 2007, Kohle auf Leinwand, 130 x 170 cm



KOLLISION #6, Vorzeichnung, 2007, Kohle auf Leinwand, 130 x 170 cm

KOLLISION #7, 2007, Acryl auf Leinwand, 130 x 170 cm





KOLLISION #1, Vorzeichnung, 2007, Kohle auf Leinwand, 130 x 170 cm



TRANSRAPID, 2007, Kohle auf Karton, 120 x 160 cm



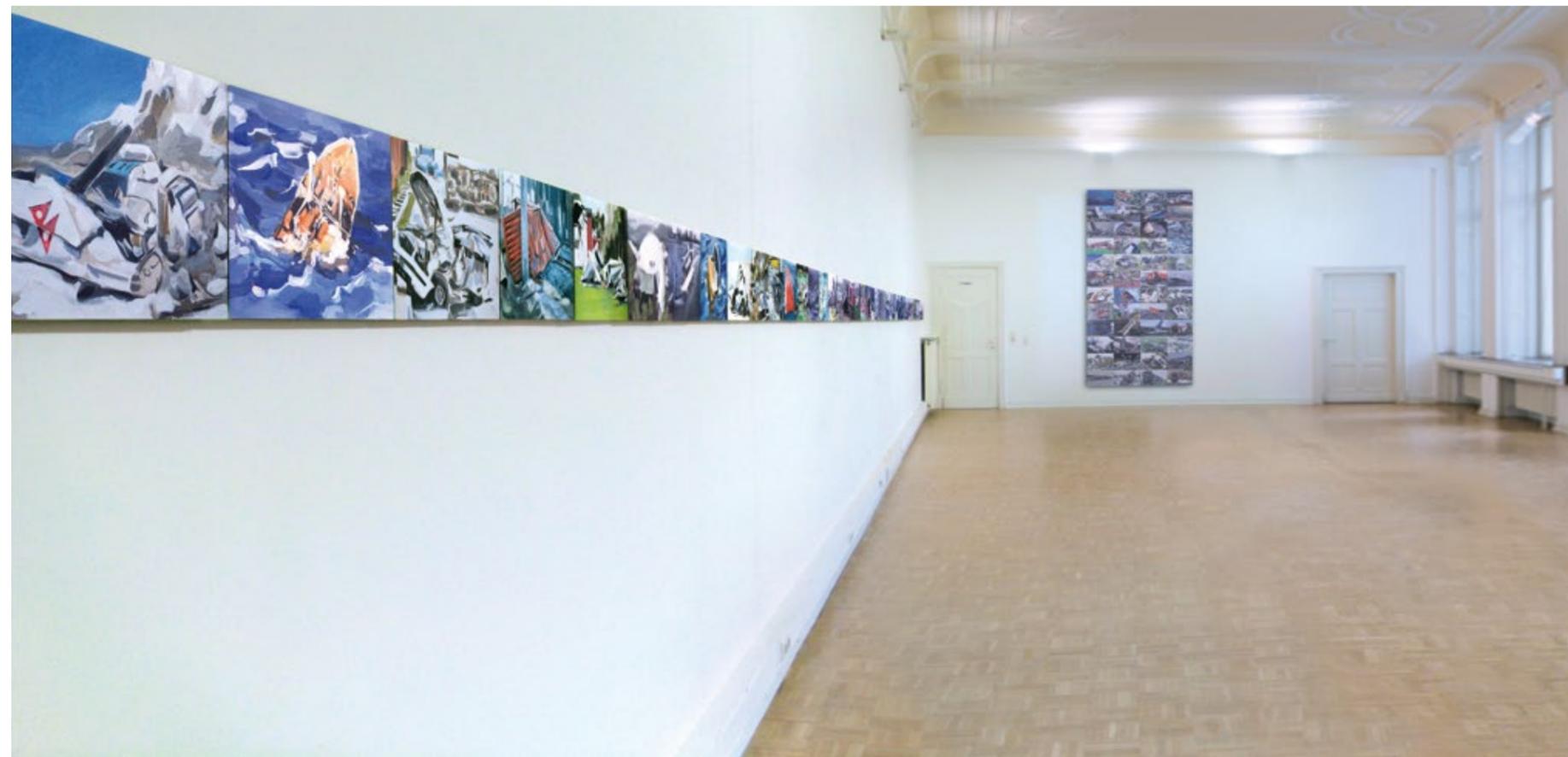
KOLLISION #12, 2008, Acryl auf Leinwand, 130 x 170 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK

RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm





LEERLAUF, Bellevuesaal, Wiesbaden, 2010



RHYTHMUS DER STATISTIK, PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022

RHYTHMUS DER STATISTIK

Jürgen Raap

Seit 2002 arbeitet R.J. Kirsch an seiner Werkserie RHYTHMUS DER STATISTIK. Es sind Bilder von Autounfällen mit zerbeulten Fahrzeugwracks, von Schiffsuntergängen mit großen Dampfern, die langsam im Meer versinken oder sich auf die Seite gelegt haben, von Eisenbahnunglücken mit umgekippten Lokomotiven.

Da türmt sich im Bild verbogenes schrottreifes Blech, und man ahnt, mit welcher immenser Wucht beim Aufprall die zerstörerische Energie auf die Karosserie eingewirkt haben muss. Oder da kentert ein schwerer Öltanker in der unruhig aufgepeitschten dunklen See; schwarz schimmert das auslaufende Öl, das sich auf der Wasseroberfläche bald zu einem großen Teppich ausgebreitet haben wird. Da sind nach einem Zusammenstoß mit einem Werkstattwagen die blechernen Wände eines Transrapid-Zuges auseinandergerissen worden wie ein Stück Pappe. Flugzeuge brechen auseinander wie zerknickte Streichhölzer. Ein entgleister S-Bahn-Zug kracht voll gegen den Stahl eines Oberleitungsmastes, der sich durch diese Kraffteinwirkung verbiegt. So ähnlich sackt auch ein stämmiger Boxer nach einem äußerst schmerzhaften Treffer in die Magengrube urplötzlich zusammen: Kirschs Bilder verraten sehr viel über die physikalischen Vorgänge der Plastizität und Elastizität, wobei sich bei diesen Sujets ganz augenfällig immer wieder der Lehrsatz bewahrheitet, dass sich ein Gegenstand dauerhaft verformt, wenn bei der Einwirkung von Energie die Elastizitätsgrenze seines Materials überschritten wird. Diese malerischen Arbeiten bilden keine simulierten Crashtests ab, welche die Autoindustrie in einer künstlichen Laborsituation mit Dummy-Puppen durchführt und keine gespielten Action-Szenen aus dem Hollywood-Kino, sondern ihre Bildvorlagen sind akribisch recherchiertes Material über tatsächliche Unglücke, die im Jargon des Nachrichtenjournalismus als „Katastrophen“ bezeichnet werden, sobald sie ein bestimmtes Ausmaß erreichen. In der nüchternen Sprache der Versicherungswirtschaft sind das „Schadensfälle“, und die Prämien, die der „Versicherungsnehmer“ zu zahlen hat, richten sich nach der statistischen Häufung von Unfällen, sodass z.B. die Autoversicherer ihre Tarife nach „Regionalklassen“ gestaffelt haben.

Zwar kann jedes einzelne Bild dieser Reihe mit seiner präzise angelegten gegenständlichen Malweise auch als ein autonomes Werk begriffen werden, das man isoliert, für sich betrachten kann, doch letztlich visualisiert in einer Ausstellungssituation die Häufung der Bilder den RHYTHMUS DER STATISTIK mit seiner Häufung von „Schadensereignissen“. Ein solcher Rhythmus bzw. eine rein mathematisch-statistische Aussage verrät jedoch zunächst einmal nichts über die Ursachen, sondern nur über die Folgen des jeweiligen Unglücks. Auch Kirschs Bilder können immer nur darstellen, was passiert und wie es passiert und dann „live“ im dokumentarischen Bild festgehalten wurde, das dem Maler später als Vorlage dient: Es wird von der Fotografie stilistisch in die Malerei überführt. Aber diese Bilder können nicht erläutern, warum ein Zug entgleist, der nicht entgleisen dürfte. Dazu bedarf es dann einer notwendigen Ergänzung durch die erläuternden Zeitungsmeldungen zu den Bildvorlagen, wobei aber auch in solchen Texten in der spröden Nachrichtensprache oder in jener von Polizeiprotokollen über die Unfallursache oft nur recht vage „angenommen“ oder „gemutmaßt“ wird, sie läge bei „menschlichem Versagen“ oder „technischem Versagen“.

In manchen Verkehrsunfällen, über die in den Zeitungen fast täglich berichtet wird, vermischen sich beide Formen des Versagens, wenn etwa ein übermüdeter Busfahrer in einem nicht mehr verkehrstüchtigen Vehikel „die Gewalt über das Fahrzeug verliert“ und dann die eben beschriebenen physikalischen Gewalten ihre Energien freisetzen und damit ihre fürchterliche Eigendynamik bis hin zur Kollision entfalten. Das Schreckliche und Panische an solchen Katastrophen hat mit der äußerst beunruhigenden Einsicht zu tun, dass ab einem gewissen Punkt ihr Verlauf durch menschliches Eingreifen nicht mehr gestoppt oder gesteuert werden kann, aller Schleuderkurse für Autofahrer zum Trotz: Beim Versagen der Bremsen ist der Fahrer den Fliehkräften bzw. dem Wirken des Newtonschen Beharrungsgesetzes völlig hilflos ausgeliefert. Insofern haben Kirschs Bilder auch einen metaphysischen Charakter, transportieren sie eine parabelhafte Botschaft. Denn so sehr der Mensch auch immer wieder versucht hat, die düsteren Mächte des Schicksals zu bannen, indem er sich bemüht, die Natur zu beherrschen und diese Beherrschung immer mehr zu perfektionieren: Auch im heutigen Zeitalter der Hochtechnologie erfährt er doch immer wieder, wie sehr er den Schicksalskräften ausgeliefert ist. Pannen setzt er dabei oft wegen ihrer



MOTO PARK, Installation
Kunstverein Eisenturm Mainz
2015



MOTO PARK, Installation
Kunstverein Eisenturm Mainz
2015



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm

Unvorhersehbarkeit und ihrer Unbeherrschbarkeit mit dem willkürlichen Wirken einer Naturkatastrophe gleich, die im Jargon der Versicherungswirtschaft als „höhere Gewalt“ bezeichnet wird, eben weil sie sich der menschlichen Einflussnahme entzieht. „Höhere Gewalt“: das klingt wie eine magisch-theologische Umschreibung, als ob damit erzürnte Donnergötter und entfesselte Dämonen gemeint seien. „Menschliches Versagen“ – eine solche Formulierung hingegen hat trotz ihrer dramatischen Auswirkungen im konkreten Unglücksfall noch eine humane Dimension; sie lässt an Nietzsches Formulierung vom „Menschlich-Allzumenschlichen“ denken, an dem sich die faustische Tendenz zur Vermessenheit bricht. Der Mensch hat versucht, Maschinen zu konstruieren, die perfekt funktionieren sollen, jedenfalls perfekter als der Mensch selbst es ist. Diese Konstruktionen haben eine Techniqueuphorie und Technikgläubigkeit hervorgebracht, ein grenzenloses Vertrauen in die Funktionstüchtigkeit des Vehikels und des infrastrukturellen Systems. Dessen Kehrseite sind jedoch Wartungsfehler und Materialermüdung, Pannen und zu großes Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten als Chauffeur oder Pilot, oftmals Leichtsinn und Übermut, oder einfach nur widrige Sichtverhältnisse und „überfrierende Nässe“, wie es bei den Verkehrsdurchsagen im Radio heißt. Den Naturkräften die eigenen menschlichen schöpferischen Kräfte zur Seite zu stellen oder diese Naturkräfte gar überlisten zu können, ist neben dem Wunsch, die unwirtliche Lebenswirklichkeit komfortabler zu machen, der Antrieb zu den Ingenieurwissenschaften. Die Baumeister des Mittelalters bauten Kathedralen, die in den Himmel wachsen sollten. Diese Baumonumente waren Sinnbild dafür, dass der Mensch zu Höherem transzendieren und sich der Sphäre Gottes annähern sollte. Die Ingenieure unseres Zeitalters indessen konstruieren Flugzeuge, die Überschallgeschwindigkeit erreichen, und Autos, die 200 km/h schnell und mit Navigationssystemen für Ortsunkundige ausgerüstet sind. Die Gegner eines Tempolimits auf deutschen Autobahnen verweisen gerne darauf, dass laut Unfallstatistik die meisten Unfälle bei weitaus niedrigeren Geschwindigkeiten passieren, und es sind häufig Auffahrunfälle im Stau und im Stoßverkehr, die solche Bilder hervorbringen. Im Alltag der Versicherer dominiert die Regulierung reiner Blechschäden, und heute beträgt dank einer verbesserten Sicherheitstechnik beim Autobau die Zahl der Verkehrstoten im wiedervereinigten Deutschland auch nur etwa ein Viertel jener Zahl, die 1970 allein in Westdeutschland Eingang in die Unfallstatistik fand, nämlich damals 16.000.



Installation Kunstverein Bayreuth / Kunstmuseum Bayreuth, 2014



Kunst und Statistik haben auf den ersten Blick eigentlich nichts miteinander zu tun. Die Kunst erlaubt bekanntlich den völlig subjektiven Entwurf bildnerischer Welten; die Statistik hingegen ist eine Methode der exakten empirischen Erfassung von Sachverhalten. Vor allem Politiker berufen sich gerne auf statistische Belege, wenn sie die Richtigkeit und Wahrfähigkeit ihrer Behauptungen untermauern wollen. Der mathematische Wert in der Statistik wird von ihnen und ihrem Publikum als absolut angenommen, was reichlich kindisch ist, denn je nach Betrachtungsstandpunkt relativiert sich dieser Wert. Genau das visualisiert Kirsch: In der Häufung der Motive relativiert sich nämlich das einzelne Ereignis. Aus der Wahrnehmungsperspektive von Opfern oder Angehörigen, d.h. aus der Sicht des Einzelschicksals, ist die Unfalltragödie ein Ausnahme- und Extremfall im Leben. Allerdings bestätigt dieser Ausnahmefall paradoxerweise die Regel, dass Auto- und Bahnfahren oder Fliegen relativ sicher ist, aber gemessen an der weltweiten Zahl der Unglücke eben nur relativ. Das Volumen von Kirschs Werkreihe deutet auf solch eine Gesamtheit der Ereignisse in globalem Maßstab: Würde man einmal nur einen Monat lang mitzählen, wie häufig die TV-Nachrichten von entgleisten Zügen, abgestürzten Flugzeugen und Massenkarambolagen auf der Autobahn berichten, dann wäre man wahrscheinlich sehr erstaunt, wie durch eine ständige Wiederkehr solche Ereignisse zu unserem Alltag gehören. Doch sofern wir oder unser unmittelbares Umfeld nicht selbst davon betroffen sind, bleibt die Nachricht abstrakt und berührt uns emotional so wenig wie der „Schadensfall“, den ein Sachbearbeiter in der Versicherungsbranche abwickelt.

RHYTHMUS DER STATISTIK, Galerie Jürgen Kalthoff, Essen, 2008



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm



RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm

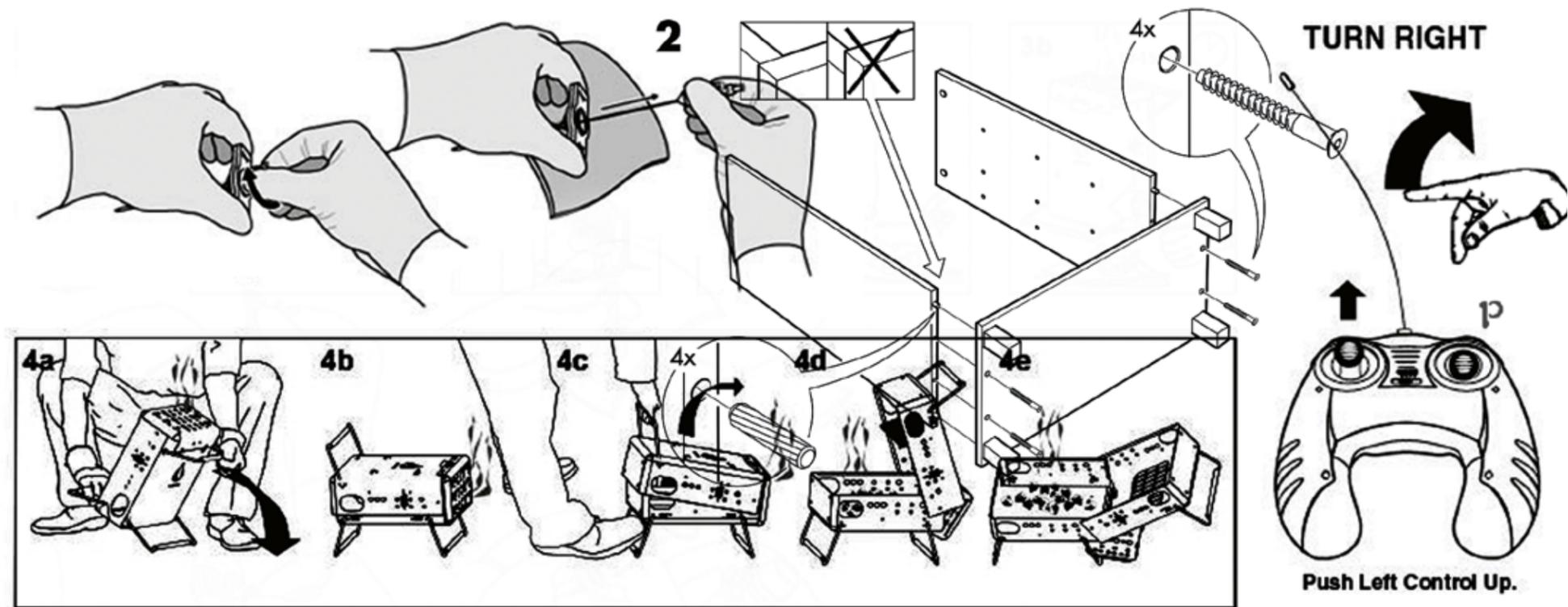
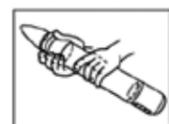


RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002-2013, Öl auf Holz, 25 x 35 cm

RHYTHMUS DER STATISTIK, Installation, Galerie Rachel Haferkamp, Köln, 2006



HOW TO USE THE WORLD



MONTAGEN

BLUEPRINT

büro blau.

Blueprint nennt sich ein Kopierverfahren, das bereits 1839 von dem englischen Naturwissenschaftler John Herschel erfunden wurde. Das auch als Cyanotypie bekannte Verfahren war nach der Daguerreotypie und Kalotypie die dritte Methode zur Herstellung von stabilen fotografischen Bildern. Sie basiert auf der Verwendung von Eisenverbindungen, die dem Endergebnis die charakteristische Blautönung verleihen. Aufgrund seiner prinzipiell einfachen Anwendungsweise hatte sich die Blaupause bis zur Erfindung der Fotokopie relativ schnell zu einem der wichtigsten Reproduktionsverfahren vor allem für Baupläne und Konstruktionszeichnungen entwickelt.

Heutzutage steht der Begriff Blueprint synonym für jedwede Form von technischen Vorlagen, Bauanleitungen und Konzepten, wenngleich das Verfahren als solches zumindest für eine kommerzielle Nutzung in Wissenschaft und Technik längst ausgestorben ist.

Ebensolche Pläne, Handlungsanweisungen und konzeptionellen Skizzen sind es nun, die Rolf Kirsch bereits seit Ende der 1990er Jahre immer wieder aufgegriffen hat, um sie in teils absurden Bildergeschichten nachzuerzählen. Unter dem Titel HOW TO USE THE WORLD persiflieren diese Collagen die oftmals irritierenden Handlungsanweisungen oder Bauanleitungen zu technischen Geräten aller Art: „Zusammenfügungen aus verschiedensten Gebrauchsanweisungen, die hier eine inhaltliche Überdimensionierung zu einem Globalkomplex erfahren, den es zu handhaben gilt wie Dosenöffner: Ethische Verantwortung muss vor der Unübersichtlichkeit kapitulieren.“ schrieb Jürgen Raap im KUNSTFORUM INTERNATIONAL, und in der Tat tragen Kirschs Collagen zur Verunklärung des allgemeinen Überblicks ebenso bei, wie sie hierüber auch einen gewissen Spott zelebrieren.

In der Ausstellung BLUEPRINT in der Berliner Galerie ABEL Neue Kunst, 2006, verbindet Kirsch sein collagierendes Arbeitsprinzip mit dem Medium der Cyanotypie und erzeugt hierbei Blaupausen ganz eigener Art. Diese bilden den Hintergrund für eine Serie von Gemälden, die im zweiten Teil der Ausstellung präsentiert werden: In der Serie



aus der Serie FREMDKÖRPER, Öl auf Holz, 2007

ALTER EGO von 2007/2008 wird die in den BLUEPRINTS bereits entwickelte Auseinandersetzung mit der Montage in die Malerei verlängert. Die aus mehreren physiognomischen Elementen zusammengesetzten Porträtköpfe sind Phantombilder, so wie man sie aus der polizeilichen Arbeit kennt. Doch weisen sie für Kirsch über diesen Bezug deutlich hinaus, thematisieren sie doch die Verfügbarkeit menschlichen Materials als Gestaltungsmasse, die in richtiger Kombinatorik den Menschen ständig neu entstehen lassen kann. In ähnlicher Form entwickelt sich die Serie FREMDKÖRPER aus dem Jahr 2005. Eine Serie kleinformatiger Gemälde zeigt grünlich-schwarze „Leibeshöhlen“, darin schweben pastos eingetragene Formen, weiß und gleißend wie ausgestanzt, ihre Fremdkörperschaft sinnbildlich vor Augen führend. Die an die Dokumentation ärztlicher Kunstfehler erinnernde Bildwelt dieser Arbeiten

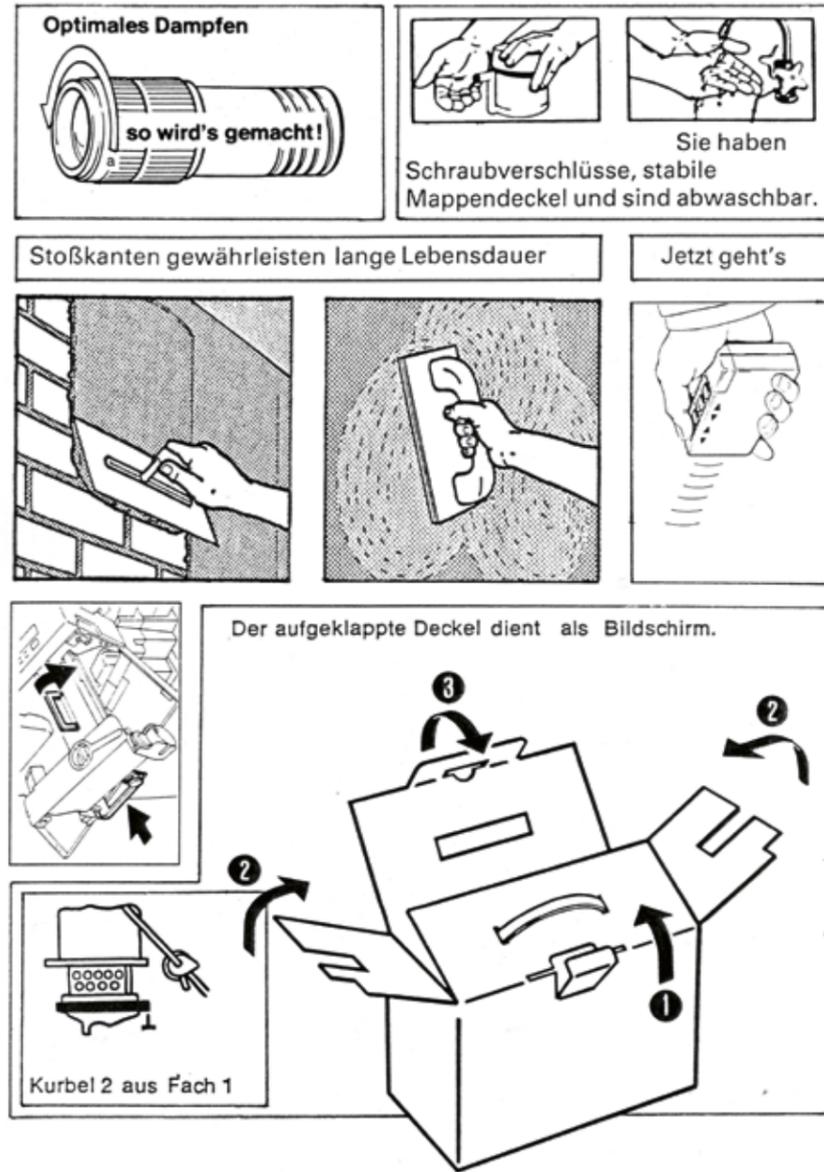
thematisiert die plastische Situation von Schönheitschirurgischen Eingriffen und vollzieht die Implantation parallel zum Malakt. Grundsätzlich nutzt der Maler hier den virtuellen Charakter der Malerei und fingiert in den Gemälden die Positionierung von Implantaten in einer fiktiven Bauchhöhle. FREMDKÖRPER thematisiert die Kultur der körperlichen Veränderung und Optimierung und nimmt die Virtualität der Phantomkopf-Serie bereits vorweg.

Dass die konzeptionelle Gestaltung von Wirklichkeit, also die Generierung von Blaupausen zur Manipulation von Wachstumsprozessen, eine genaue Kenntnis der Welt voraussetzt, ist eine Selbstverständlichkeit. In den Arbeiten aus der Serie SATELLITENBILDER, die die Präsentation in der Galerie ABEL abrunden, steht die Vermessung der Erde im Mittelpunkt. Zwar hat sich die Faszination am Blick auf die Erdoberfläche an den vielfachen visuellen Angeboten bis heute abgearbeitet. Doch erscheint die Serie, die Kirsch bereits seit Ende der 1990er Jahre verfolgt, heute aktueller denn je. Kirschs malerische Arbeit entwickelt sich im Wechselfeld von Malerei und Medien. Während der 1990er Jahre bedeutete dies eine Beschäftigung mit Fotografie und Video. Es entstand eine Vielzahl von Installationen und Performances, in denen er technische Bildmedien auf ihre Materialität hin untersuchte. Schon Ende der 1990er Jahre entwickelte sich dann als Reaktion auf die Erfahrungen innerhalb der Neuen Medien eine neuerliche Annäherung an die Malerei, die in Arbeiten wie RHYTHMUS DER STATISTIK, 2002, kleinformatigen Ölskizzen von Flugzeugabstürzen oder Schiffshavarien, einen vorläufigen Höhepunkt fand. Die Vorlagen zu Kirschs malerischer Auseinandersetzung stammen in der Regel aus konkreten Nutzungskontexten, in denen Bilder innerhalb der Medien zur Information, Recherche oder Dokumentation Verwendung finden. In der künstlerischen Aufarbeitung geht er von der jeweiligen Natur seines vorgefundenen Materials aus und inszeniert die ebenso dokumentarischen wie auch Wirklichkeit schaffenden Qualitäten seiner Malerei. Die in ebendiesen Nutzungskontexten in einem „Dienstleistungsauftrag“ eingebundenen Bildwelten werden durch die künstlerische Durchdringung in die Malerei „zurückgeholt“. Dabei dienen fotografische Montagen weniger als unbedingte Vorlagen, sondern vielmehr als Partituren, nach denen die Gemälde umgesetzt werden.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Kirschs Arbeiten in der Regel einen hohen „Real-Charakter“ aufweisen. Damit gemeint ist der Umstand, dass z.B.



PHANTOM, 2011, Graphit auf Papier, 90 x 60 cm



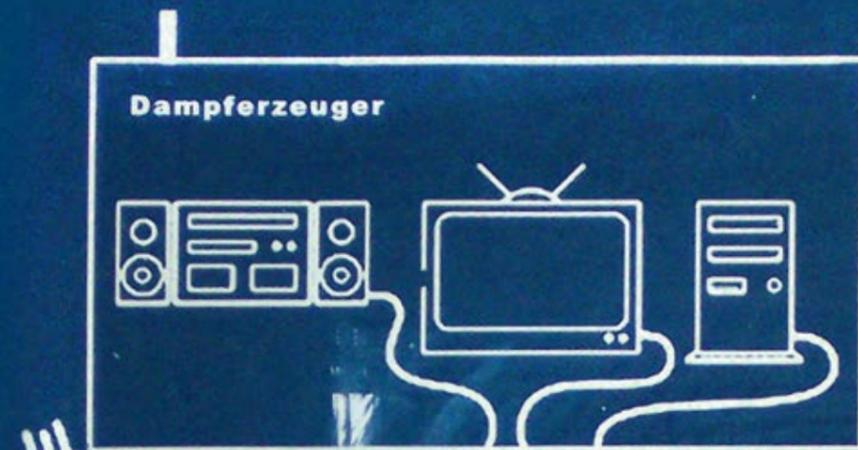
HOW TO USE THE WORLD, Copy-Montage, 1990

die PHANTOM-Porträts keine nachempfundenen Gemälde nach Vorlagen sind, sondern selbst als Phantombilder fungieren können. Ähnlich stellen die Havariegemälde aus der Serie RHYTHMUS DER STATISTIK nicht einfach Malerei nach Pressefotos dar, sondern sind selber Berichterstattung mit entsprechender Hintergrundinformation über Umstände und Unfallhergang. Man könnte die Liste an Beispielen hier fortsetzen bis hin zu den Schattenbildfotografien und Filmarbeiten aus den 1990er Jahren, die ebenfalls keine virtuellen Bildräume, vielmehr Schattendokumentationen von Alltagsgegenständen darstellen. Es zeigt sich hier ein Grundzug in Kirschs bildnerischem Ansatz, der die Thematisierung der Nutzungskontexte von verarbeitetem Bildmaterial reflektiert und in eine adäquate bildnerische Form transformiert. Röntgenbilder, Sonogramme, wissenschaftliches Bildmaterial überhaupt, Pressebilder von gesuchten Personen oder Dokumentationsmaterial von Verkehrsunfällen bilden den Hintergrund für seine malerisch-zeichnerische Auseinandersetzung, in der die Mittel nicht zum Nachillustrieren der thematisierten Bildwelten dienen, sondern sich selber an deren Stelle setzen.

rechts:
Präsentation von Blaupausen im PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022

Seiten 144 -147:
BLUEPRINTS, 2008
Cyanotypie/Blaupause
je 30 x 40 cm





Drehen Sie nun langsam die Kurbel im Uhrzeigersinn.

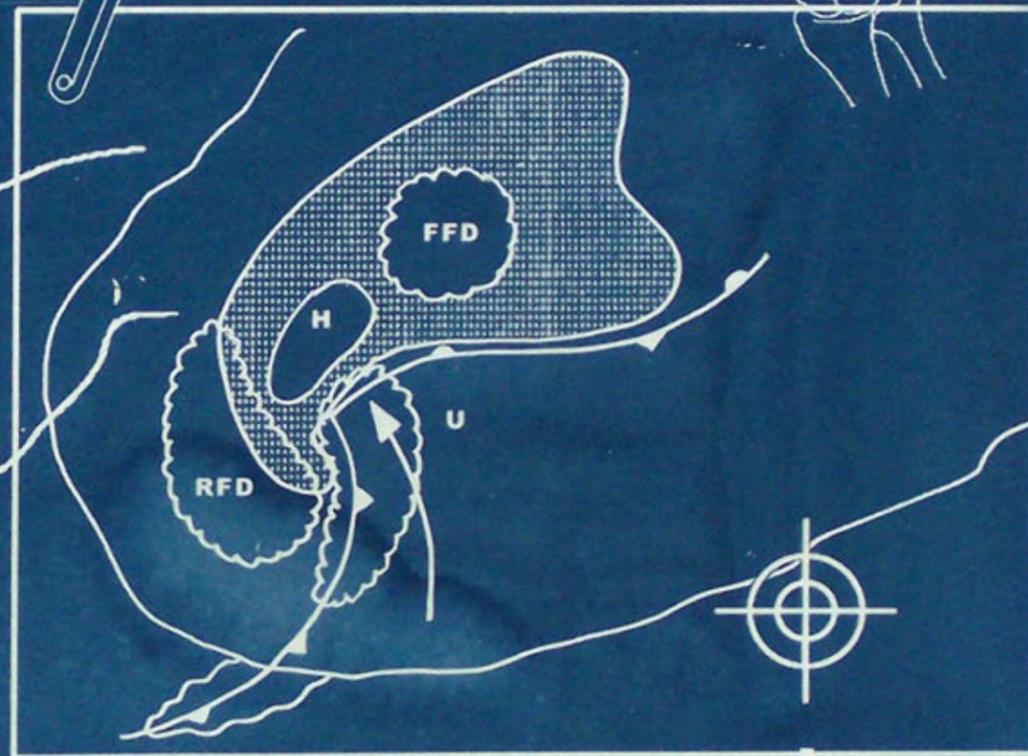
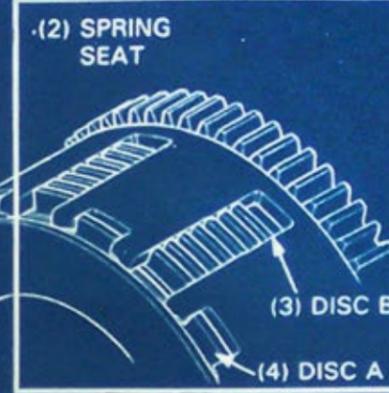
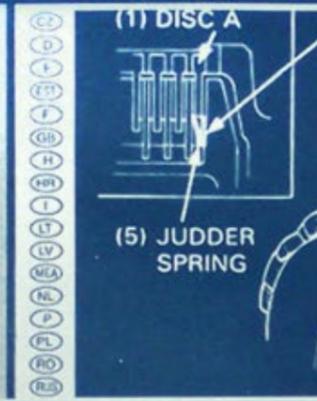


Figure 48



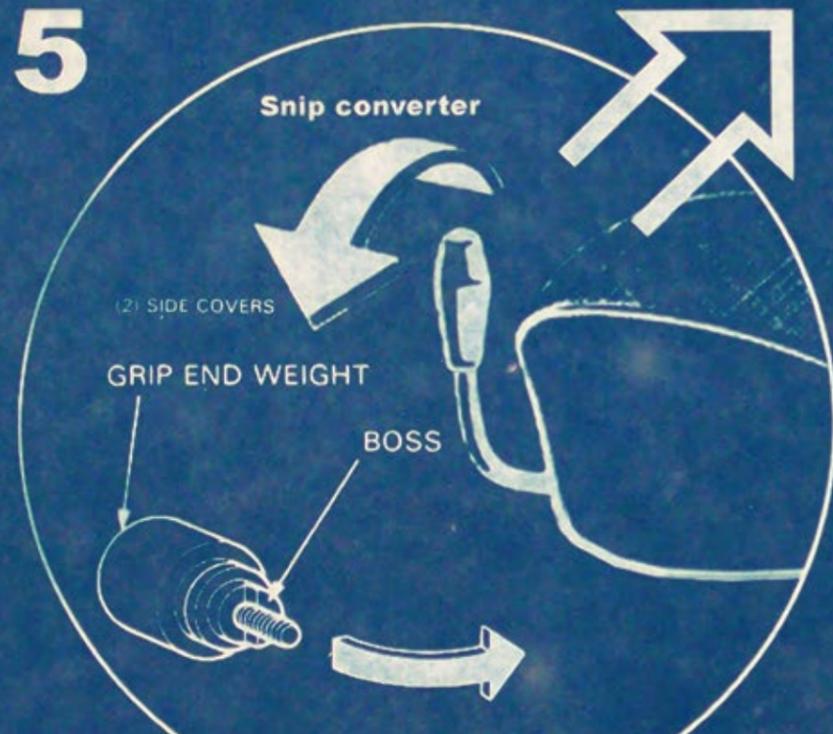
BAG E (Continued)

(1) RETAINER

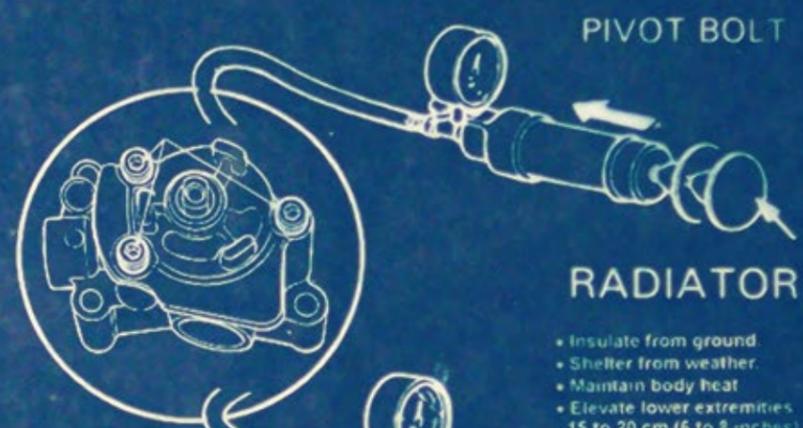
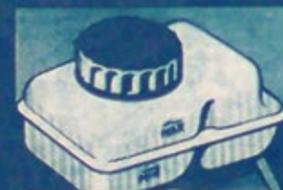
HOOKING HOLE



5

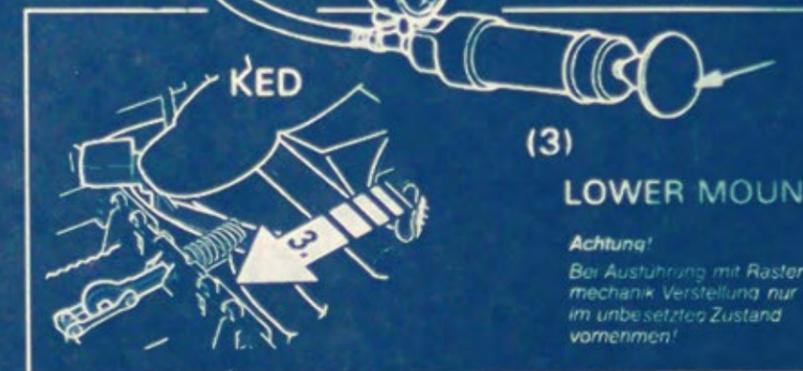


Download a single bziped HTML file.



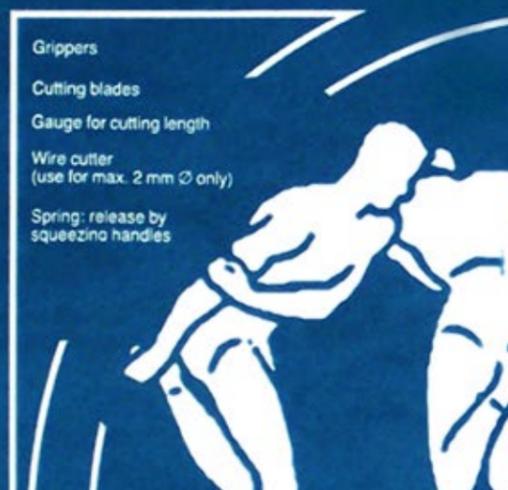
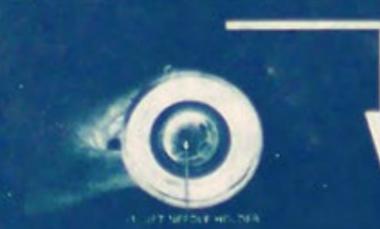
RADIATOR

- Insulate from ground.
- Shelter from weather.
- Maintain body heat
- Elevate lower extremities 15 to 20 cm (6 to 8 inches)



(3) LOWER MOUNT

Achtung!
Bei Ausrüstung mit Rastermechanik Verstellung nur im unbesetzten Zustand vornehmen!

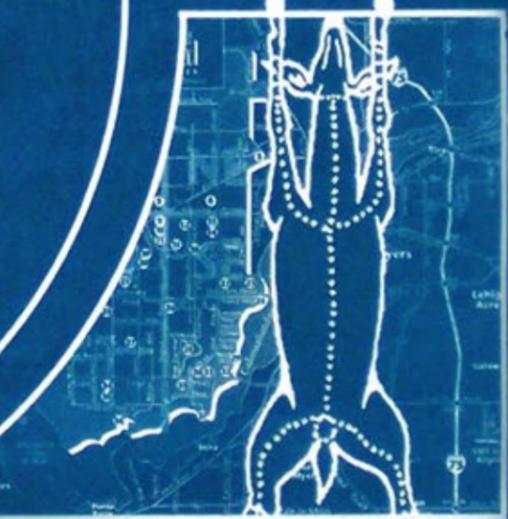
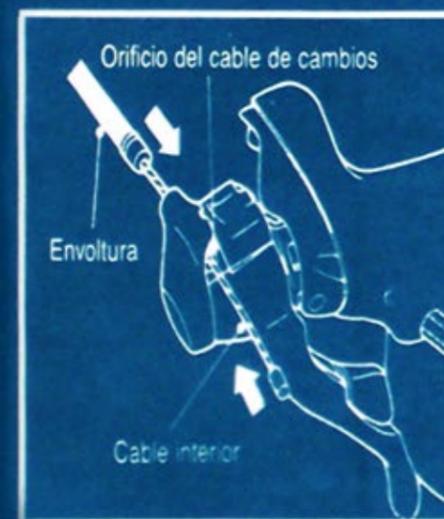


Grippers
Cutting blades
Gauge for cutting length
Wire cutter (use for max. 2 mm Ø only)
Spring: release by squeezing handles



1. BANDEROLE AUFREIßEN

2. PACKUNGSLASCHEN AUSEINANDERZIEHEN



REANIMATION in den Räumen des PAN kunstforum niederrhein, Emmerich, 2022

3.2. - 31.5.2022

Ausstellungsansichten



SOFT IMPACT #5, #29, #20, #2 und #33



REQUISIT #4, ABSTRACT #11 und #21



REQUISIT #10, SOFT IMPACT #28, #21 und #3



RHYTHMUS DER STATISTIK



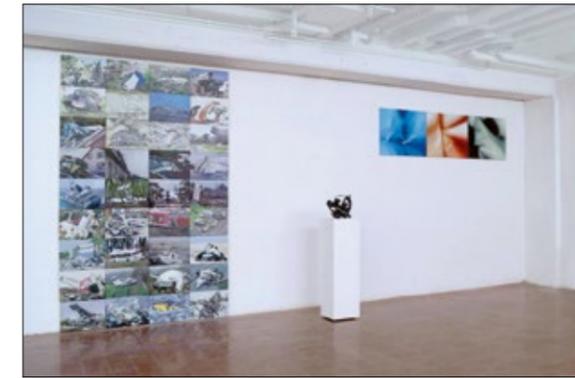
REQUISITEN



RHYTHMUS DER STATISTIK



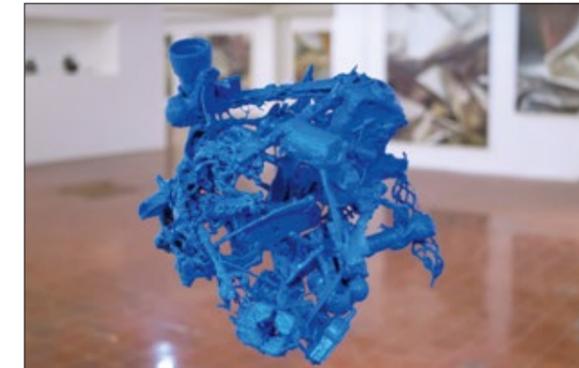
ABSTRACTS #16, #13 und #12



RHYTHMUS DER STATISTIK, REQUISIT, ABSTRACTS



FOLD, ABSTRACT #22



REQUISIT #4



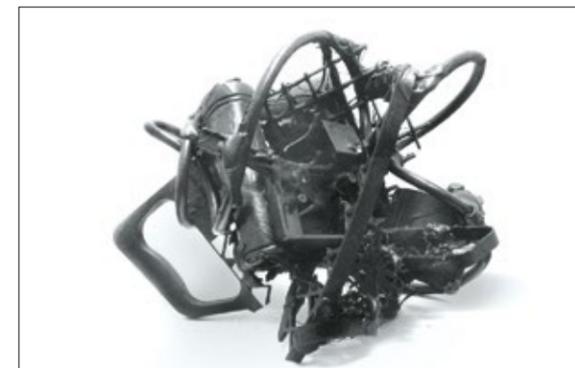
MONOCHROME #10



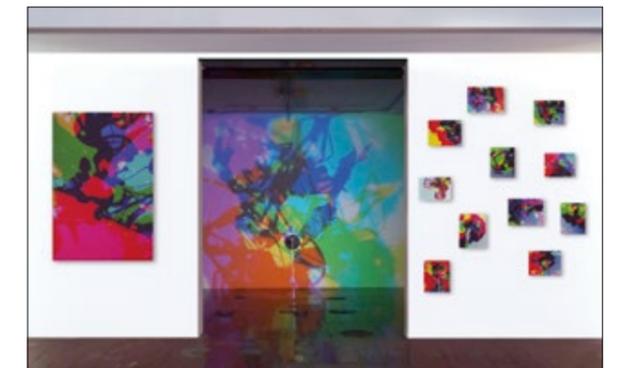
RHYTHMUS DER STATISTIK



BLUEPRINTS



REQUISIT #20



Installation SCHEMEN

R.J. Kirsch



1959 geboren in Kirchen/Sieg

Studium bei Stefan Wewerka,
Daniel Spoerri und Franz Dank
an der FH Köln
(ehemals Kölner Werkschulen)

1991 Abschluss in Malerei
Stillebenklasse Prof. Franz Dank

Einzelausstellungen

- 2022 REANIMATION, PAN kunstforum niederrhein, Emmerich
2021 LICHTBILDER, PETERSBURGER Raum für Kunst, Köln
2020 SCHEMEN, K101, Köln
2018 PHANTOME, Galerie CIRCUS EINS, Putbus
SCHEMEN, PETERSBURGER Raum für Kunst, Köln
2017 GLANZ UND GLORIA, Groupshow, ART Galerie 7, Köln
2015 MOTO PARK, Kunstverein Eisenturm Mainz
2014 PHANTOMS, Meta Weber Galerie, Krefeld
PHANTOMS, Kunstverein Bayreuth
2013 PHANTOMS, RAUMSECHS, Düsseldorf
DER MALER IM DUNKEL, Kunstverein Viernheim, Katalog
2012 ABSTRACTS, ART Galerie 7, Köln
2008 REANIMATION, Galerie Jürgen Kalthoff, Essen
STILL LIFE PIECES, ART Galerie 7, Köln
2006 RHYTHMUS DER STATISTIK, Galerie ABEL Neue Kunst, Berlin
RHYTHMUS DER STATISTIK, Galerie Rachel Haferkamp, Köln
2004 BELL TONE LABORATORY, Pilotprojekt Gropiusstadt, Berlin
1999 Goethe-Institut, Brüssel / Maison communale d'Evere
PHANTOM, Kunstmuseum Albstadt, Katalog, CD

Doppel-Ausstellungen

- 2010 LEERLAUF, Bellevuesaal Wiesbaden, mit Max Scholz
2008 PASSAGEN, Galerie ABEL Neue Kunst, Berlin, mit Bernd Fox
2016 PERIPHERIE, RAUMSECHS, Düsseldorf, mit Eberhard Bitter

Gruppen-Ausstellungen

- 2022 DIE UNWAHRSCHEINLICHEN, Galerie Smend, Köln
mit Rainer Aring und Michael Hooymann
2019 SCHEMEN, Galerie 1, Parallel Event / Istanbul Biennale
SOUTERRAIN, LABOR Ebertplatz, Köln,
mit Bernd Fox und Adi Meier-Grolman
2018 DAS KLEINE FORMAT, RAUMSECHS, Düsseldorf
2017 8+1, Groupshow, Studio Victor Dahmen, Köln
FERIENGÄSTE, Groupshow, LABOR Ebertplatz, Köln
2014 ZAHLEN PUMPEN, Kunstverein für den Rhein-Sieg-Kreis
2013 OISTRALE, intern. Kunstaussstellung Dresden, Katalog
2011 HOT SPOT BERLIN, Georg Kolbe Museum, Berlin, Katalog
2010 /+\=X, serialworks studio, Kapstadt, Südafrika
2007 GROPIUS STORIES, Galerie im Körnerpark, Berlin
2005 CARS AND RACES, Galerie Foert / Garanin, Berlin
2004 MIT DEN FÜSSEN ZUERST, Galerie von der Milwe, Aachen
STATUS QUO, Galerie Murata&friends, Berlin
2003 ZU HAUSE BLEIBEN, Molkerei Werkstatt e.V., Köln
THE MERRY WAITINGROOM, Kulturhauptstadt Graz
2001 Sammlung Stadtparkasse Köln

Messen

- 2015 art KARLSRUHE, ART Galerie 7, Köln
sowie 2011 und 2013
2010 ART.FAIR Köln, ART Galerie 7, Köln
2008 Bridge Art Fair, Miami
2007 FUEL FOR ART, Miami, F.I.T., Berlin
MACO Mexico City, Galerie ABEL Neue Kunst, Berlin
2006 preview Berlin, Galerie ABEL Neue Kunst, Berlin
2005 2.Berliner Kunstsalon, Galerie NEUES PROBLEM, Berlin
Kunst Köln, ART Galerie 7, Köln
2004 ART.FAIR Köln, ART Galerie 7, Köln

Stipendien und Auszeichnungen

- 2021 Corona-Stipendium NRW für das Projekt SCHEMEN
2004 Arbeitsstipendium Haus Schwarzenberg, Berlin
2003 Arbeitsstipendium Pilotprojekt Gropiusstadt, Berlin
2002 nominiert für das Villa Aurora Stipendium
2001 Otzenrath Stipendium, Hausmuseum Otzenrath
2000 Förderstipendium Marli-Hoppe-Ritter-Stiftung
Förderstipendium Kuratorium ZNS
1991 nominiert für das Peter-Mertes-Stipendium

Performances

- 2011 SALZSTRASSE, PAErsche / Künstlerforum Bonn
2004 KLINGELTÖNE FÜR GROPIUSSTADT
Pilotprojekt Gropiusstadt, Berlin
2003 MIKROKOSMOS, ART Galerie 7, Köln
SALZSTRASSE, Galerie Wolfstaedter, Offenbach
2002 DAS FRÖHLICHE WARTEZIMMER,
Galerie Rachel Haferkamp, Köln / Kulturhauptstadt Graz
2001 SALZSTRASSE, Projektraum Rosa Luxemburg, Berlin
1997 WASSERWERK, Performance-Festival Oldenburg
1995 KURZSCHLUSSHANDLUNG, Urania Theater, Köln
1993 DER KÜNSTLER IST ANWESEND, KAOS-Galerie, Köln
1987 H, HOTEL DES SEPT SAISONS, Köln

Sammlungen

Grafische Sammlung Kunstmuseum Albstadt
Sammlung DG Bank
Sammlung Stadtparkasse Köln
Sammlung Dr. Drobny, Nürnberg
Sammlung Autermann, Köln

Kataloge

REANIMATION
Katalog zur Ausstellung
im PAN kunstforum niederrhein, Emmerich
2022

WIR ÜBERSCHREITEN DEN RUBIKON
Ostrale
Internationale Ausstellung, Dresden
2013

PHANTOM
Kunstverein Viernheim
2013

INSTANT MOVIES
exp.edition, Köln
2010

INFRACHROME
exp.edition, Köln
2010

BLUEPRINT
Galerie ABEL Neue Kunst, Berlin
2008

REANIMATION
Galerie Jürgen Kalthoff, Essen
2008

RHYTHMUS DER STATISTIK
Galerie Rachel Haferkamp, Köln
2006

DREI STILLEBEN
Galerie Rachel Haferkamp, Köln
2006
Audio CD

STUDIEN ZUR ELEKTRIZITÄT
Galerie Rachel Haferkamp, Köln
2006

IM KONJUNKTIV DER DINGE
Stilleben
Artgalerie 7, Köln
2005

PHANTOM
Museum Albstadt
1999
Katalog mit CD

LUFT
Themenkatalog / expimat Köln
1998

BETON
Themenkatalog / expimat Köln
1991

DER STILLSTAND
Kunstmagazin, Köln
Produktion und Herausgabe
zusammen mit H.J.Tauchert
1994-2012
insgesamt 17 Ausgaben

4 FENSTER
WELTBEKANNT Hamburg
1990

POLYRHYTHMIA
Malerei, Plastiken
Goethe-Institut Patras
1987

Bibliografie

Stefan Kraus
PASSKREUZE
in: APEX #21
Zeitdokumente zur Kunst
1995, S. 88ff.

büro blau.
Denke langsam, aber gründlich
in: KÖLNER SKIZZEN 1/2002, S. 25

Maurice Hallwachs
Das kollektive Gedächtnis
in: DER ARCHITEKT, Ausgabe 9-10
Nov. 2003
Thema „Heimat“, S. 26ff.

R.J. Kirsch
ZIMMERSERVICE
in: Pilotprojekt Gropiusstadt Berlin
Jahrbuch 2003
hrsg. von Uwe Jonas, S. 46

R.J. Kirsch
KLINGELTÖNE FÜR GROPIUSSTADT
in: Pilotprojekt Gropiusstadt Berlin
Jahrbuch 2004
hrsg. von Uwe Jonas, S. 38

Jürgen Raap
Der Geist der Schwelle. Häuser II
in: KUNSTFORUM INTERNATIONAL
Band 184, 2007, S. 136

Sarah Heppekausen
Störfälle in der Malerei
in: WAZ, 22.1.2008

Ulrike Brandenburg
LEERLAUF
in: Wiesbadener Kurier, 5.9.2010

Emmanuel von Stein
Hier trifft man kein Zeichen zweimal an
in: Kölner Stadtanzeiger
Kultur, 10.8.2012

PAErsche Aktionslabor
„PAErsche Assoziierte“
in: PAErsche zeigt sich...
Katalog, 2013, S.114

Petra Diederichs
Malerei als Chronik der Katastrophen
in: Rheinische Post
6.5.2014

Michael Weiser
Desaströse Stilleben
in: Nordbayerischer Kurier
8.2.2014

Stefanie Büssing
Zwischen Malerei und Medien
in: Ostsee Zeitung, Magazin
11.12.2018

R.J. Kirsch
BLICKPROJEKTIONEN
in: HAUSMUSEUM
OTZENRATH/HOCHNEUKIRCH
Katalog, 2023, S. 208

Radiobeiträge

Jürgen Keimer (Moderation)
BETON
Ausstellungsbesprechung
in: Budengasse, WDR 2
21.4.1991

Theo Schneider
DER MALER IM DUNKEL
Ausstellungsbesprechung
Kunstverein Viernheim
in: SWR 2 Kultur, 4.4.2013

Autoren

Dr. Wilhelm Bojescul

Kunsthistoriker, Kurator und Kritiker
in den 1980er Jahren Direktor des
Kunstvereins Braunschweig
lebt in Nürnberg

büro blau.

PR Texte
Köln

Prof. Dr. Peter Gerlach

Kunsthistoriker
Prof. em. der Fakultät für Architektur
an der RWTH Aachen
lebt in Köln

Christiane van Haaren, M.A.

Künstlerische Leiterin des
PAN kunstforum niederrhein e.V.
Emmerich

Cornelia Hummel, M.A.

freie Autorin
lebt in Köln

Dr. Peter Lodermeyer

Kunsthistoriker, Autor, Kritiker, Kurator
seit 2016 Lehrauftrag für
Kunstgeschichte an der
Bergischen Universität Wuppertal
lebt in Bonn

Clemens Ottnad

Künstler, Kritiker und Kurator
Leiter des Künstlerbunds
Baden-Württemberg e.V.
lebt in Stuttgart

Jürgen Raap

freier Schriftsteller und Kunstkritiker
lebt in Köln

Dr. Sabine Schütz

Kunsthistorikerin, freie Kunstkritikerin
seit den 1980er Jahren Kuratoren-
tätigkeit u.a. am Museum Morsbroich,
Leverkusen
lebt in Duisburg und Malaucène,
Frankreich

Besonderer Dank

Mein Dank gilt, neben den
AutorInnen dieses Buches,
der Herausgeberin Sabine Schütz und
dem Verleger Claus Richter,
besonders den folgenden Personen:

Boris Abel
Wolfgang und Gertrud Autermann
Susanne Burmester
Hubert H. Esser
Clemens Fahnemann
Dietmar Gross
Thorsten Görgens
Christiane van Haaren
Peter Haury
Volker Hilgert
Alekos Hofstetter
Uwe Jonas
Martina Kaiser
Jürgen Kalthoff
Meike Knüppe
Dr. Stefan Kraus
Ulrich Meyer-Husmann
Manabi Murata
Sven Nowak und Julia Giesers
Boris Nieslony
Olaf Pilz
Hanjo Scharfenberg
Reimund Sluyterman
Fritz Stier
Dida Zende

Dieser Katalog erscheint in der

edition Sabine Schütz

<https://sabine-schuetz.de/edition>



Claus Richter Verlag, Köln

<https://richterverlag.de>

mail@richterverlag.de

Alle Rechte vorbehalten

© R.J.Kirsch und die Autoren

ISBN 978-3-947541-34-8

Druck: SAXOPRINT, Dresden

Auflage 500

Titelbild:

NACHTSCHATTEN #45

2017

Schattenprojektion

Fotoedition

Claus Richter Verlag