



R.J.KIRSCH

STUDIEN ZUR ELEKTRIZITÄT

R.J.KIRSCH

Titel:

ten letter words
Projektionen, Holz, Verkabelung
10 x 30 x 30 x 30 cm, 2005

STUDIEN ZUR ELEKTRIZITÄT

Ich erinnere mich noch genau wie erstaunt ich war, als ich zum erstenmal eine elektrische Leitung aus dem Hosenbein meines Vaters hängen sah. Praktisch veranlagt wie er war und als gestandenes Mitglied des Deutschen Erfinderverbandes, trug er ein Heizkissen in der Hose, um seinen schmerzenden Ischiasnerv zu therapieren. Immerhin musste er seine Aufenthaltsorte nach der jeweiligen Lage von Steckdosen ausrichten. Lange bevor der Netzwerkgedanke unsere Welt veränderte, war er also Teil eines Systems geworden, indem er, zumindest solange sein Ischias ihn plagte, auf einen nahen und kompatiblen Terminal angewiesen war. Wenn Information die Veränderung von physischen und psychischen Zuständen unter der Einwirkung von energetischen Feldern bedeutet, dann war mein Vater vor der Erfindung des Internets bereits online gegangen.

Slendertone oder der angeschlossene Mensch, R.J.Kirsch, 2002





Schattenkreuze

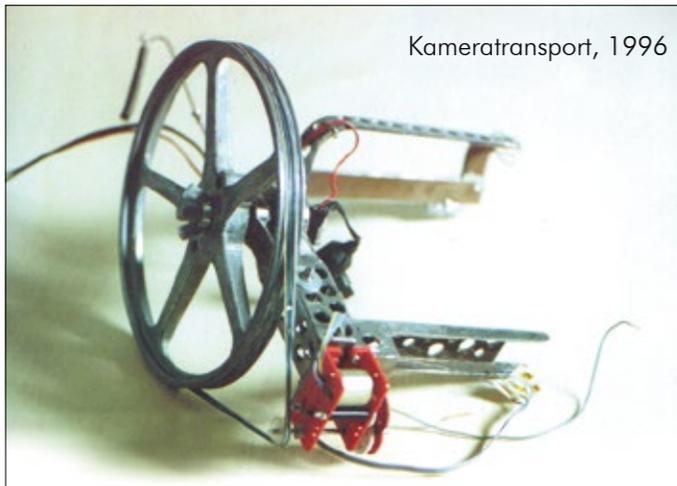
Wenn Künstler explizit mit Elektrizität arbeiten, bedeutet dies in der Regel (die Kinetik einmal ausgenommen) ein Arbeiten mit Licht, mit elektrischen Licht. Der Grund liegt zum großen Teil in der Unsichtbarkeit elektrischer Ströme. Da die bildende Kunst ihrem Wesen nach eine visuelle Disziplin ist, stellt die Sichtbarmachung der Phänomene einen Grundauftrag dar. Vor diesem Hintergrund entwickelte R.J.Kirsch eine Arbeitsweise, aus dem Umgang mit farbigem Licht und daraus resultierender Schatten technische Bildmedien für seine Malerei zu erschließen. An die Stelle eines Gemäldes tritt ein flüchtiges, farbiges Schattenbild.

Bereits am Beginn seiner Arbeiten mit Licht steht dabei die Auseinandersetzung mit Goethe, der in seiner „Optik“ den Schatten als Urgrund aller Farberscheinung entdeckt. In der weiteren Entwicklung ähneln Kirschs Aufbauten dann auch häufig physikalischen Versuchen, die als Vorlage für seine bildnerische Arbeit dienen. Das berühmte Schattenkreuz-Experiment liefert das Konzept für seine foto- und videografische Arbeit der letzten Jahre. Zum Beweis der geradlinigen Ausbreitung von Elektronen hängt in diesem Versuchsklassiker der Teilchenphysik ein Malteserkreuz als Anode in der Mitte eines luftleeren Glaskolbens. Während des Versuchs werden Elektronen von einer Kathode abgeschossen und treffen auf eine gegenüberliegende

luminiszenzschicht. Der Schatten des Kreuzes bildet sich auf dieser Schicht im Elektronenhagel scharf ab und liefert den Beweis für die Annahme.

Die Auseinandersetzung mit Abläufen und Momenten derartiger Versuchsanordnungen nimmt Bezug auf die nahe Verwandtschaft aller technischen Bildmedien mit physikalischen Grundphänomenen. Wären Radio- und TV-Apparate nicht in modisch gestalteten Gehäusen untergebracht, würden wir einem permanenten Physikunterricht beiwohnen. Moderne Medientechnik ist Quantenmechanik, Festkörperphysik und Wellentheorie, verwendet zum Unterhaltungs- und Informationszweck, mit allen dazugehörigen gesellschaftlichen und gesundheitlichen Implikationen. Eine Auseinandersetzung mit den neuen Medien, gerade aus dem Blickwinkel der Malerei setzt daher selbstverständlich an der substantiellen Seite dieser Technik an, stößt vornehmlich im „Betriebsraum“ von Sendern und Empfängern.

Kirsch nutzt das Prinzip des Schattenkreuzversuches für seine Bildfindung. Er ersetzt das Kreuz durch Fundstücke, vornehmlich Elektronikschrott und verklebt diese zu ca. 30 cm durchmessenden Skulpturen, die auf den ersten Blick an ausgebrannte Metallskelette erinnern. Statt eines Elektronenstrahl verwendet



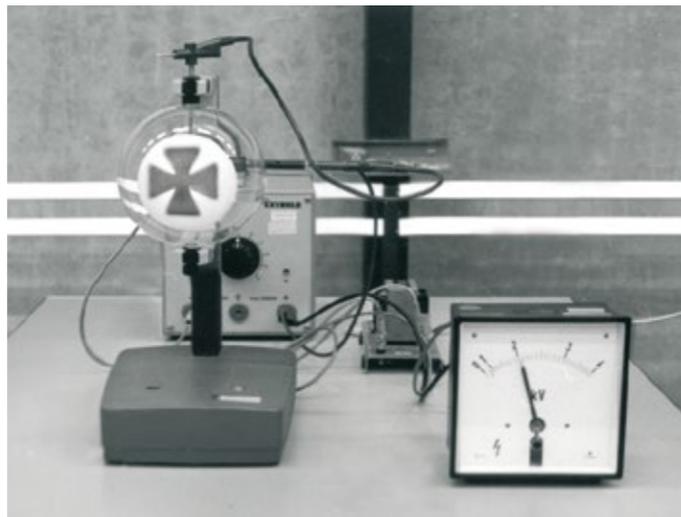
Kameratransport, 1996

Licht einer blauen, grünen und roten Sonne durch einen Raum aus Streben, Strängen, vegetativen Formen oder an Ruinen erinnernde Gebilde.

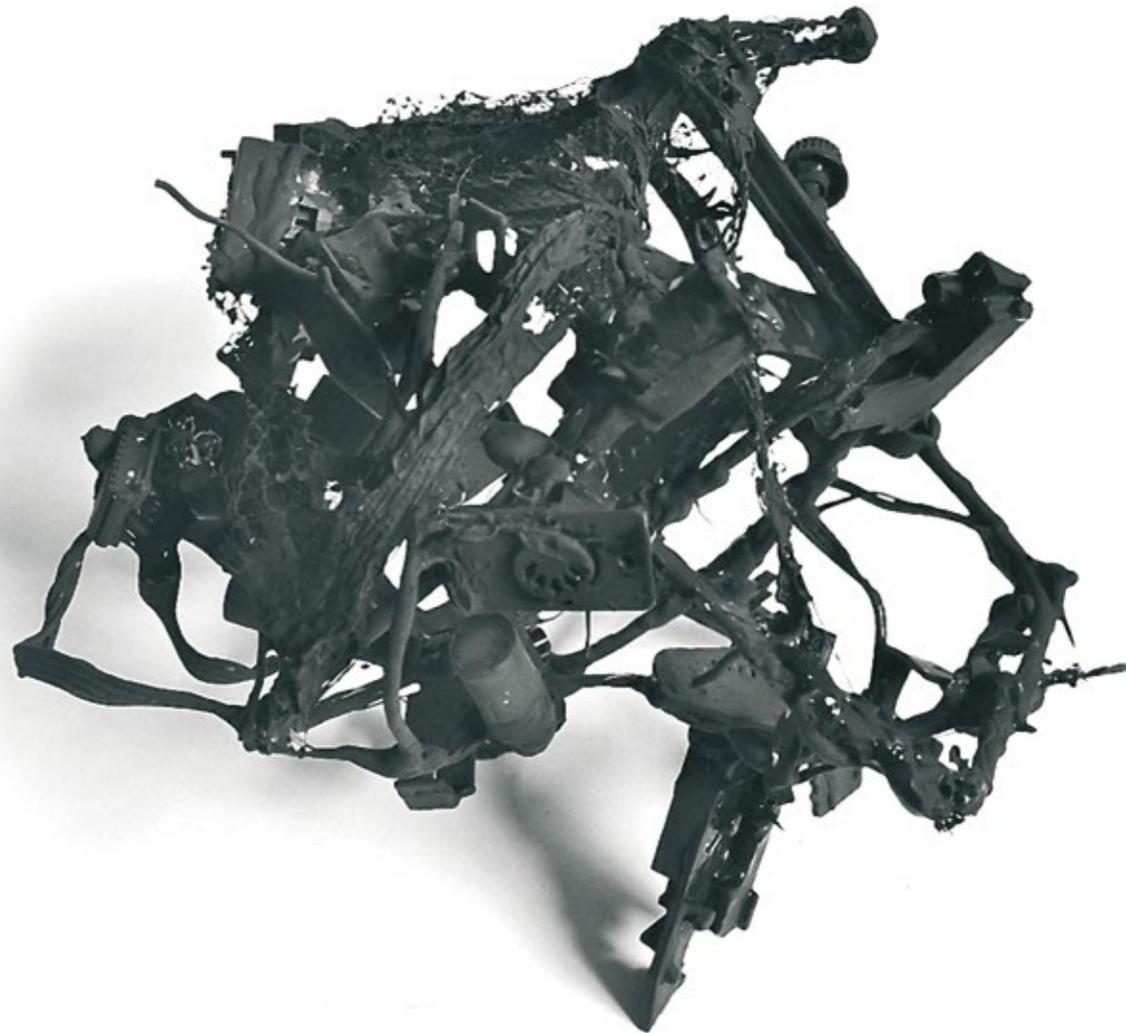
Kirschs Skulpturen, deren Material zum großen Teil aus den Trümmern der Unterhaltungselektronik stammt, führen mit ihrem Schattentheater zu einer grotesken Selbstabbildung moderner

er sichtbares Licht und ähnlich einer Farbbildröhre für jede Grundfarbe eine separate Quelle. Das Ergebnis sind dreidimensionale, farbige Schattenfilme, deren Anmutung in vorangegangenen Zeichnungen, fiktiven Storyboards, erarbeitet wurden. Die Formensprache dieser Storyboards, aus dem Kontext einer klassisch geprägten, abstrakten Malerei hergeleitet, erhält durch die Umsetzung in den Schattenwurf seiner Objekte eine Übersetzung in das elektronische Bildmedium.

In filmischen Panoramen fliegt der Betrachter im wechselnden



Schattenkreuzexperiment, Versuchsanordnung



Requisit # 5



PHANTOM, Museum Albstadt, 1999

Phantom, 1999

lichtbar

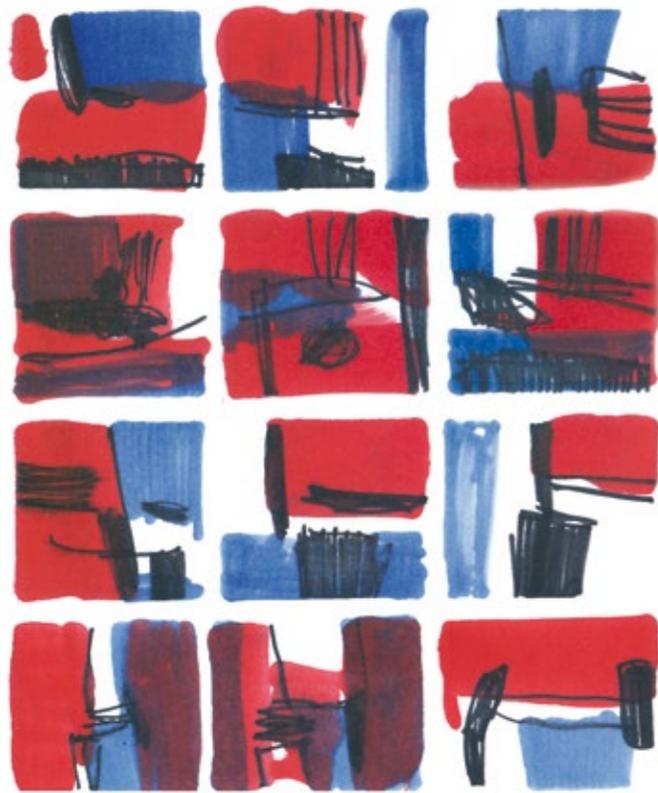
Das Phantom ist unsichtbar. Vorgestellte Bilder umschreiben Wesen, Zustände oder Materie, deren Existenz als bekannt vorausgesetzt wird, die aber nicht zu fassen, schwer zu begreifen sind. Die Imagination nähert sich dem Phantom an. In die Zwei-dimensionalität des Papiers gebannt ist das Standbild einer Schattenfilmsequenz, eine Postkarte, videostill bezeichnet, in der Ausgangssituation jedoch in mehrerlei Hinsicht still video, stilllife.

Vorrangegangene Zeichnungssequenzen, serielle Arbeiten, „kalligraphische Dialekte“ zeichnen die Prozesshaftigkeit der Arbeiten Kirschs in Analogie zu Sprachlichkeit und Schrift auf. Zeichnerische „Etuden“ bilden dabei die Vorarbeiten für die Übersetzung des künstlerischen Ausdruck in eine andere Sprache.

Flache, quadratische Leuchtkästen, die auf dem Boden legen zeigen einzelne, nicht bewegte Schattenbilder. Die Montage mehrerer Schattenbilder erzeugt den 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 erfahrbares Licht und weisen auf die Meta-

physik 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. Helleuchtende Farbsegmente in Bewegung sind die Schattenseiten alltäglicher Gegenstände. Die Inszenierung der Schattenbilder geht auf die zeichnerisch 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 Wahrnehmungsschema 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



Etuden, Filzstift auf Papier, 1992-1994

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 Eigentliches an sich, sie birgt nicht das Wesen der Bilder. Die DVD-ROM, auf der sich die Bilddaten befinden, nimmt Inhalt und Formgestaltung der ansonst bearbeitenden Papiere, Leinwand und anderer Bildträger auf, speichert die Licht- und Schattenmalerei, um sie auf der Projektionsfläche wieder preiszugeben.

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, so dass die nicht geschauten Seite das Phantom des Geschehenen bleibt. Erst die Einbildungskraft erschafft sich in der virtuellen Gleichzeitigkeit des im Nacheinander Wahrgenommenen ein Bild, sie reproduziert



Kalligraphischer Dialekt, Filzstift auf Papier, 1991-1994

unerkannt. Intensiv leuchtende Farbzellen, Farbimpulse in einem graphischen 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 selbständig zum bildhaften Geschehen. Der Eindruck der Langsamkeit steten Fließens wird von diesen Raumklängen noch verstärkt: Formation, Abklingen, Verstummen, Neuformation.

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

Clemens Ottvad, MA, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Museum Albstadt, Text zum Katalog der Ausstellung im Museum Albstadt



„Es handelt sich um die Installation eines Kastens, der im Turmraum der Agneskirche Köln von der Decke abgehängt wird, um in einem Abstand von 35 cm zum Boden ein Passkreuz auf den Kirchenboden zu projizieren. Auf dem Boden befindet sich eine Markierung, ebenfalls in Form eines Passkreuzes. Durch seine Konstruktion, wie auch aufgrund physikalischer Grundbedingungen wird der Kasten in eine Pendelschwingung geraten, die dazu führt, dass die durchaus angestrebte Kongruenz als Idealposition von Projektion und Bodenmarkierung nicht zustande kommen wird, stattdessen eine permanente Bewegung um diese Ideal.“

aus dem Installationskonzept

PASSKREUZE, Projektion am Boden



PASSKREUZE, Agnes-Kirche Köln, 1994

Stilleben

Die Physik des Altertums als Disziplin philosophischer Welterklärung hatte zu den Naturphänomenen einen Zugang jenseits moderner Forschungs- und Messmethoden. Plato z.B. ging davon aus, dass das Sichtbare die Folge eines Sehstrahls sei, den der Betrachter auf die Welt richtet. Der im ersten Moment absurd anmutende Ansatz erscheint angesichts neuester Technologie allerdings nicht mehr so abwegig: Im Begriff des Scanning, das Grundlage aller digitalen Erfassungstechnologien bildet, bekommt der platonische Sehstrahl eine aktuelle Variante. Zeile für Zeile werden mit Lasern Oberflächen abgetastet und machen die Welt für die digitale Verarbeitung sichtbar. Ein Scanning ganz anderer Art, und damit ebenfalls die Fortführung des Begriffs des platonischen Sehstrahls verfolgt Kirsch in seinem Projekt „Stilleben“.

In minutiös ausgeführten Bildbeschreibungen gibt er mittels Sprache Fotografien wieder. Hierbei geht er nach eigenem Bekunden ähnlich vor wie bei der Anfertigung einer Zeichnung. Einem Blickweg folgend, tastet er die Szenerie eines Stillebens gegen den Uhrzeigersinn kreisförmig ab.

Das Ergebnis ist ein Text, der anstelle eines Bildes steht. In einem weiteren Schritt werden diese Texte gesprochen wiedergegeben und über parabolische Schüsseln zu Gehör gebracht. Nach dem

Prinzip der „wispering gallery“ wird eine Schallquelle derartig gebündelt, dass hauptsächlich in Kopfhöhe des Hörers der gesprochene Text erklingt. Die insgesamt drei in einem Abstand von ca. 7-8 m voneinander entfernt hängenden Audio-präsentation können auf diesem Weg klar voneinander getrennt, ungestört von den jeweils anderen wahrgenommen werden. Dennoch bleibt im gesamten Raum ein permanentes Flüstern hörbar. Der Betrachter, der nun zum Hörer geworden ist, lässt das Bild in seiner eigenen Imagination wiederaufleben.



Michael Schories spricht „Stilleben I-III, in einer Produktion der Galerie Rachel Haferkamp, Köln

DER METALLSTANGE DIEN... DIE WEISSE LACKIERUNG DIESER VORRICHTUNG IST STARK VERWITTERT. DIE VORDERKANTE DES FENSTERRAHMENS, DER KNAPP DARÜBER LIEGT, EBENSODIE PARALLEL VERLAUFENDE EISENSTANGE, REFLEKTIEREN DAS ROT DER SCHACHTEL, SODASS IHRE FARBE AM RECHTEN BILDRAND IN ORANGE UMSCHLÄGT. ÜBER DER VORDERKANTE DES FENSTERRAHMENS FOLGT ZU IHR, IN EINEM WINKEL VON UNGEFÄHR HUNDERT GRAD STEHEND, DIE TIEFE DES FENSTERRAHMENS, DESSEN LACKIERUNG ENTLANG DER FENSTERSCHWELBE TEILWEISE ABGEPLATZT IST. DAHINTER BEFINDET SICH DIE FENSTERSCHWELBE MIT EINER REFLEXION DER FENSTERBANK IN DER LINKEN OBEREN ECKE DES BILDES. DANEBEN ERKENNT MAN DAS GRÜNE EINE BAUMES UNSCHARF DURCH DAS FENSTER HINDURCH. ALLE GEGENSTÄNDE WERFEN IHRE SCHATTEN WIE SIE DEM SONNENSTAND AN EINEM MITTAG IM APRIL 1994 ENTSPRECHEN, UM VIERZEHN UHR MITTELEUROPÄISCHER ZEIT AN DER OSTSEITE EINES HAUSES IN KÖLN.

METER LIEGT. DIE ÄUSSERE WAND DER MARGARINEDOSE TRÄGT FEINIGE AUFSCHRIFTEN. ES HANDELT SICH DABEI UM DAS VERZEICHNIS DER INHALTSSTOFFE, ÜBERSCHRIBEN MIT DER BEZEICHNUNG SONNENBLUMENMARGARINE UND DIE GEWICHTSANGABE. LINKS DANEBEN BEFINDET SICH EIN BARCODE, WEITER LINKS EIN, NUR DAS OBERE DRITTEL DER DOSENWAND AUSFÜLLENDES, WEITERES LOGO, DANN, SICH VERLIEREND EINE AUFWENDIGERE GRAFISCHE GESTALTUNG, HAUPTSÄCHLICH IN ROT UND BLAU. DIE MARGARINEDOSE IST ETWA ZUR HALFTE GELEHRT, DIE MARGARINE EINGERMASSEN SORGFÄLTIG ENTNOMMEN, SO DASS WENIGES ÜBER DIE ENTNAHME ZU ERKENNEN SIND. NUR IM LINKEN BEREICH, DIREKT OBERHALB DES VORDEREN OBEREN RANDES IST EINE TIEFE FÜRCH FÜRCH VERMUTLICH EINES MESSERS ZU ERKENNEN, IN DEREN SCHATTEN DIE HELLELBE BIS WEISSE FARBE DER MARGARINE IN SATTES GELB WECHSELT. DIREKT NEBEN DER MARGARINEDOSE, SOZUSAGEN ANGELEHNT, STEHT EIN EIERBECHER MIT EINEM EI. DIE AXHSE DURCH DEN MITTELPUNKT SEINES DURCHMESSERS UND DURCH DEN MITTELPUNKT DES DURCHMESSERS DER MARGARINEDOSE VERLÄUFT PARALLEL ZU DERENIGEN, DIE SICH ÜBER DEN MITTELPUNKT VON TASSE UND TELLER KONSTRUIEREN LÄSST. DER EIERBECHER STEHT SO DICHT AN DER MARGARINEDOSE, DASS SEINE STANDFLÄCHE DEN TISCH NUR AN EINEM PUNKT BERTÜHRT. DIE LÄNGSACHSE VON EI UND EIERBECHER IST ALSO PARALLEL ZUR NEIGUNG, DIE DIE KONISCHE VERJÜNGUNG DER MARGARINEDOSE NACH UNTEN AUSMACHT. DER EIERBECHER GEHÖRT EBENFALLS ZUM SERVICE, ERKENNBAR AN DER SCHWARZEN LINIE AUF DEM OBEREN LEICHT AUSGEKRAGTEN GRAT. SEIN DURCHMESSER BETRÄGT UNGEFÄHR FÜNF ZENTIMETER, SEINE HÖHE ETWA SECHS ZENTIMETER. DAS EI IST WEISS UND DER GRÖSSE NACH HÖCHSTENS DER HANDELSKLASSE B ZUZUORDNEN. IN DER VERLÄNGERUNG DER AXHSE TELLER, UNTER TASSE/TASSE SIEHT MAN DEN DECKEL DER MARGARINEDOSE MIT SEINER UNTERSEITE NACH OBEN AUF DEM TISCH LIEGEN. DER HINTERE SCHEITELPUNKT DES, DURCH PERSPEKTIVISCHE VERKÜRZUNG DEM BETRACHTER ELLIPTISCH ERSCHEINENDEN DECKELS, LIEGT GENAU AUF HÖHE DER TISCHKANTE, DIE IHRERSEITS MIT DEM OBEREN BILDRAND IM SCHNITTPUNKT EINEN WINKEL VON CIRCA FÜNF GRAD BILDET. DER GOLDENE RAND DES DECKELS IST KNAPP EINEN ZENTIMETER HOCH UND MIT EINER HALBEN ZENTIMETER BREITEN MULDENARTIGEN EINPRÄGUNG VERSEHEN. SEINE FORM KORRESPONDIERT MIT DEM PROFIL DES MARGARINEDOSENRANDES. RECHTS WIRD EIN SEGMENT VON ETWA FÜNFUNDSECHZIG BIS SIEBZIG PROZENT DES DECKELS VON EINER BRÖTCHENTÜTE VERDECKT, DIE VON DER RECHTEN BILDKANTE IN EINEM WINKEL VON FÜNFUNDVIERZIG GRAD CIRCA FÜNFZEHN BIS ZWANZIG ZENTIMETER IN DIE SITUATION RAGT. SIE IST LEICHT GEKNÜLLT, TRÄGT IN DER UNTEREN HALFTE AUF DEM KOPF STEHEND ADRESSE UND NAMEN EINER BÄCKEREI UND DARÜBER EINE STILISIERTE GRAFISCHE DARSTELLUNG DER SEVERINSTORBURG IN KÖLN, MIT DEM HINWEIS: SEIT 1797. DER AUFDRUCK IST BRAUN, DER HINTERGRUND DER GRAFIK SOWIE EIN UNTERHALB DER SEVERINSTORBURG DIREKT AM BILDRAND ZU EINEM WEITGEHEND VERDECKTEN EMBLEM GEHÖRENDE BUCHSTABE SIND ROT. HINTER DER TÜTE BEFINDET SICH EIN SALZSTREUER, DESSEN ROT-ORANGENE KAPPE MIT MINDESTENS FÜNF BIS SECHS STREULÖCHERN AUSGESTATTET, IM UNTEREN VORDEREN BEREICH VON DER TÜTE VERDECKT WIRD. DIE KAPPE ERSCHEINT IN DEN

Sozialsurrogat, 2004



Sozialsurrogat
im Rahmen der Ausstellung: „Die asoziale Plastik“
Infrarotwärmelampe, Hocker
Kunstwerk Köln, 2004

Objekte



Handy, 2003

Handapparate

Das Projekt „Portable Systems“ setzt an bei dem Prinzip der absoluten Verfügbarkeit von Bildern. Im Sinne eines optimalen Informationsaustausch stellt dieses Prinzip alle weiteren Funktionen eines Bildes in den Hintergrund. Derartig auf die technischen Bedingungen des optimierten Transfers reduziert, ist ein Bild nur dann von Bedeutung, wenn es schnell übermittelt werden kann, wenig Speicherplatz braucht und in der Darstellung extrem hell ist, um seine Einprägbarkeit zu erhöhen. Analog zur optimalen Vernetzung aller Terminals im virtuellen Raum neigt die Präsentation des Bildes im öffentlichen Realraum zur größtmöglichen Zahl an Teilnehmern einer Vorführung, um die eingesetzte Großtechnologie rentabel zu nutzen. Grundsatz ist hierbei, das Bild größer, heller und echter zu zeigen. Die Teilnehmer solcher Veranstaltungen verlieren über diese Entwicklung den Bezug zur unmittelbaren sozialen Dimension des Bildes und sind angeschlossen an eine Maschinerie, die alle Blicke bündelt.

Portable Systems setzt den stillen Moment dagegen, in dem durch eine Handreichung ein Bild präsentiert wird: Etwa 6x6 cm große Sichtkästen mit Batteriebetrieb, bestückt mit thematisch orientierten Diaserien im Mittelformat, in einem Metallgehäuse,



Portable Systems, Handapparat, 1989

mit Daumendruck zu bedienen. Das Prinzip der Verfügbarkeit von Bildern wird zwar aufgegriffen, indem die Handleuchtkästen jederzeit und überall griffbereit sind. Doch der Austauschbarkeit des Bildes, seines Unterwegsseins im technischen Prozess wird ein klar definierter Ort in einer überschaubaren, persönlich verursachten Situation gegenübergestellt.

aus dem Konzept „Portable Systems“, 1988

Wildes Fleisch

Wer weiß schon so genau, dass der GAU von Tschernobyl durch einen zu Testzwecken künstlich herbeigeführten Stromausfall ausgelöst wurde. Und wer denkt bei der militärischen Verwendung der Kernkraft daran, dass die eigentlich akute Flächenwirkung weit über die unmittelbare Explosion hinausgeht. Der elektromagnetische Puls (EMP), ein extrem starkes elektrisches Feld legt in einem weit größeren Umkreis als Druck- und Hitze wellen reichen, alles elektrische Leben lahm.

Elektrischer Strom ist zur Selbstverständlichkeit geworden. So lange er zur Verfügung steht, gibt es in der Regel keinen Anlass über ihn nachzudenken. Bei einem Kurzschluss folgen auch im Alltagsleben schnell erhebliche Komplikationen. Was bei so einem totalen Stromausfall geschieht, ließ sich auf eindrucksvolle Weise beim großen New Yorker Stromausfall von 1965 studieren. Neun Monate später erlebte die Stadt einen Babyboom. In seiner aktuellen Arbeit „Studien zur Elektrizität“, die der Kölner R.J.Kirsch im Rahmen der Ausstellung „Wildes Fleisch“ im März 2002 in der Galerie Rachel Haferkamp zeigt, geht es um das Verhältnis von Strom und Fleisch, das seit der Entdeckung der Elektrizität ein enges, sozusagen „kurzgeschlossenes“ ist. Es handelt sich dabei um einen Zyklus von Zeichnungen und Objekten, die die Phänomenologie elektrischer Anwendungen

vom galvanischen Frosch bis in die Neuzeit umkreist. Vom Vater, der in den 60er Jahren als Uhrmacher Patente auf ein damals einzigartig genaues, elektronisch gesteuertes Uhrwerk hielt, war er früh mit der Verwendung von Elektrizität in allen Lebenslagen konfrontiert worden. Dass er als Kind ausgiebig in der väterlichen Werkstatt gespielt haben muss, sieht man seinem Atelier sofort an. Als Maler und Absolvent der Stilllebenklasse von Franz Dank an den Kölner Werkschulen galt sein Interesse schon früh der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten Neuer Medien. Wie eine „elektrische Malerei“ aussehen könnte, führte er dann in seinem Projekt „Phantom“ unlängst vor. Kleine Skulpturen, deren Schattenwurf in farbigem Licht Filme erzeugen, stellen die Keimzelle dieser Videoarbeiten dar.

Mit seinen „Studien zur Elektrizität“ kehrt Kirsch an den Beginn seiner künstlerischen Auseinandersetzung zurück, innerhalb der er seit Mitte der 80er Jahre die Möglichkeiten erforscht, wie malerisches Arbeiten auch im Zeitalter apparativer und digitaler Technik noch möglich ist. Vor allem die Phänomenologie des Elektrischen spielt hierbei eine entscheidende Rolle.

Die Auseinandersetzung mit Elektrizität als eine Voraussetzung unserer Zivilisation, stellt die Arbeit Kirschs in einen Zusammenhang mit den Grundbedingungen unserer Kultur und versucht gerade im Spiel mit deren Formen die Autonomie des Künstlers zu behaupten.



Displays, 1988

Stören

Auf einem Holzbrettchen ist ein LCD-Display von ungefähr 5 x 3 cm Kantenlänge mit zwei Stahlklemmen befestigt. Ein Transformator dient als Stromversorgung, feine Litzendrähte klemmen an den für den Einbau vorgesehenen Anschlüssen und regen das Display an, eine der inneren Strukturen zwar gemäße, dennoch vollkommen absurde Zeichenkombination zu erzeugen.

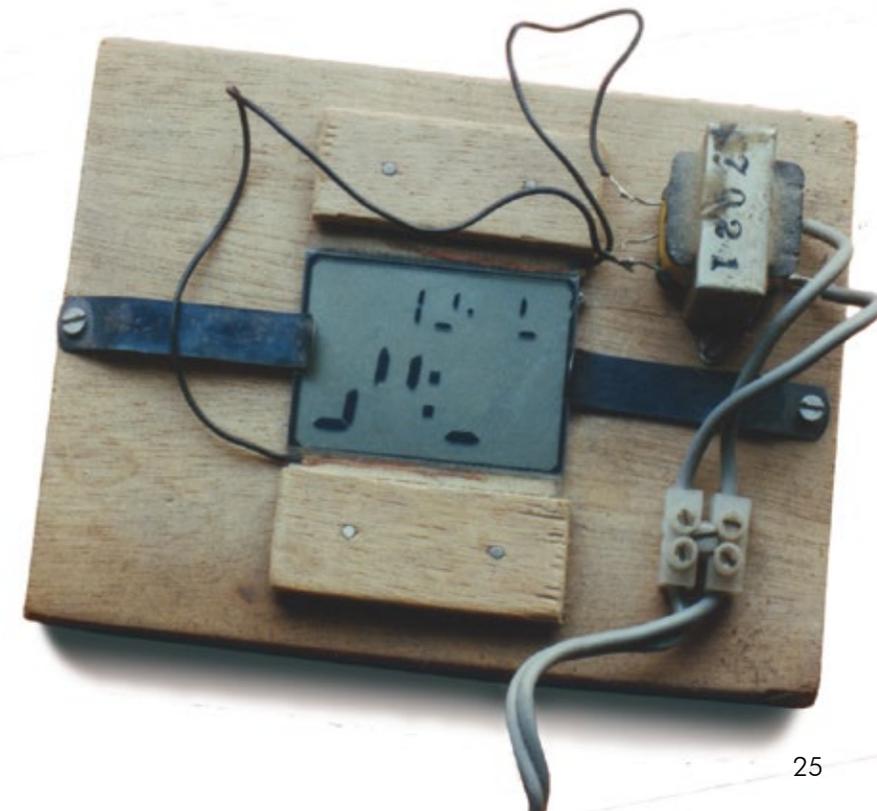
Die an rudimentäre jüdische Schriftzeichen erinnernde „Zeichnung“ ist das Werk dieser Anordnung ebenso wie des verfremdenden Eingriff des Künstlers. Solche und ähnliche Konstellationen waren der Beginn einer Reihe von Untersuchungen anfang der 90er Jahre, zu ergründen, ob und wie es möglich ist, unter Verwendung apparativer Technik zu zeichnen und zu malen.

Konfrontiert mit der rapiden Entwicklung der Bildtechnologien stellte sich für Kirsch schon früh die Frage, ob die Malerei als Ausdrucksmittel ernsthaft fortzuführen sei, nicht in oppositioneller

„Eine kleine Zeichnung am Ausgang des Jahrtausends“

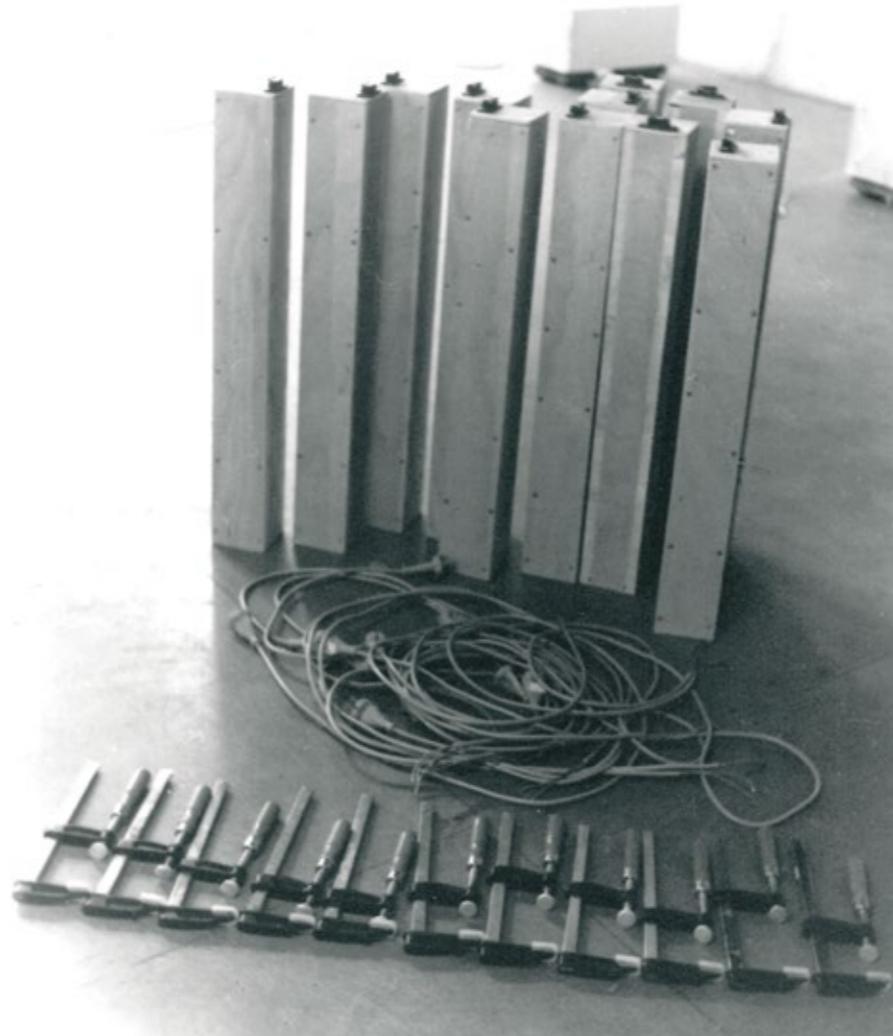
Holz, Trafo, LCD, Verkabelung

1989



Weise oder als stilles Refugium im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit, aber auch nicht unter der Dominanz technischer Funktionen innerhalb apparativer Prozesse.

Die Störung, die Unterwanderung technischer Abläufe und Programme war deshalb von Anfang an eine maßgebliche Strategie um die künstlerische Position, die Autonomie des Künstler zu behaupten. Das Interesse galt aber auch dem Versuch, in der Verschmelzung von Medien und malerischem Ansatz die Imagination gleichwertig neben der apparativen Abbildungstechnik zu entfalten. In der Arbeit „Eine kleine Zeichnung am Ausgang des Jahrtausends“ wird ein LCD-Display zum Malgrund, eine Option, wie sie in der Gebrauchsanweisung nicht vorgesehen war.



www.dadalisator.com, Web-Performance, 2001

Der Künstler ist anwesend, Telefonperformance, KAOS-Galerie, 1994



Bett verbrachte, wird der vollständig angeschlossene Mensch, der im Endstadium nicht mehr fähig ist, sein Bett zu verlassen. In dieser Grauzone von Ruhe und Aktivität kann die Grenze zwischen Arbeit und Entspannung nicht wirklich erlebt werden. Derartig „medialisiert“ regelt er seine Bedürfnisbefriedigung einfach über das Internet oder lässt seine Homepage von interessierten Mitmenschen finden.

Unter dem Titel „Dadalisator“ stellte Kirsch unlängst eine website ins Netz, über die in fünf verschiedenen Sets Variationen einer Sprachperformance abrufbar sind. Synchron dazu sehen wir den Künstler mit seinen Mundbewegungen, hören seine Stimme ohne sein aktuelles persönliches Zutun. Lediglich die Mausektion des Besuchers veranlasst die Wiedergabe verschiedenster Laut, Silben-oder Singgeräusche und der dazu gehörenden Mimik.

Während in den früheren Arbeiten immer noch die Bedienung des Telefons, des Faxgerätes oder auch die Rückbesinnung auf die getane Arbeit erforderlich war, gelingt es Kirsch in der Arbeit „Dadalisator“ sich als Akteur selber abzuschaffen. Zudem ist er mit seiner Performance zu jeder Zeit weltweit abrufbar. Und im Idealfall könnte die Performance ihren Schöpfer überleben.



„Auch Künstler machen Feierabend“, 1990
zusammen mit Bernhard Peters

Privatleben

1994 installierte Kirsch in der Kaos-Galerie anlässlich der Gruppenschau „Der Künstler ist anwesend“ ein Telefon auf einem Sockel unter Angabe seiner Telefonnummer. Das Publi-

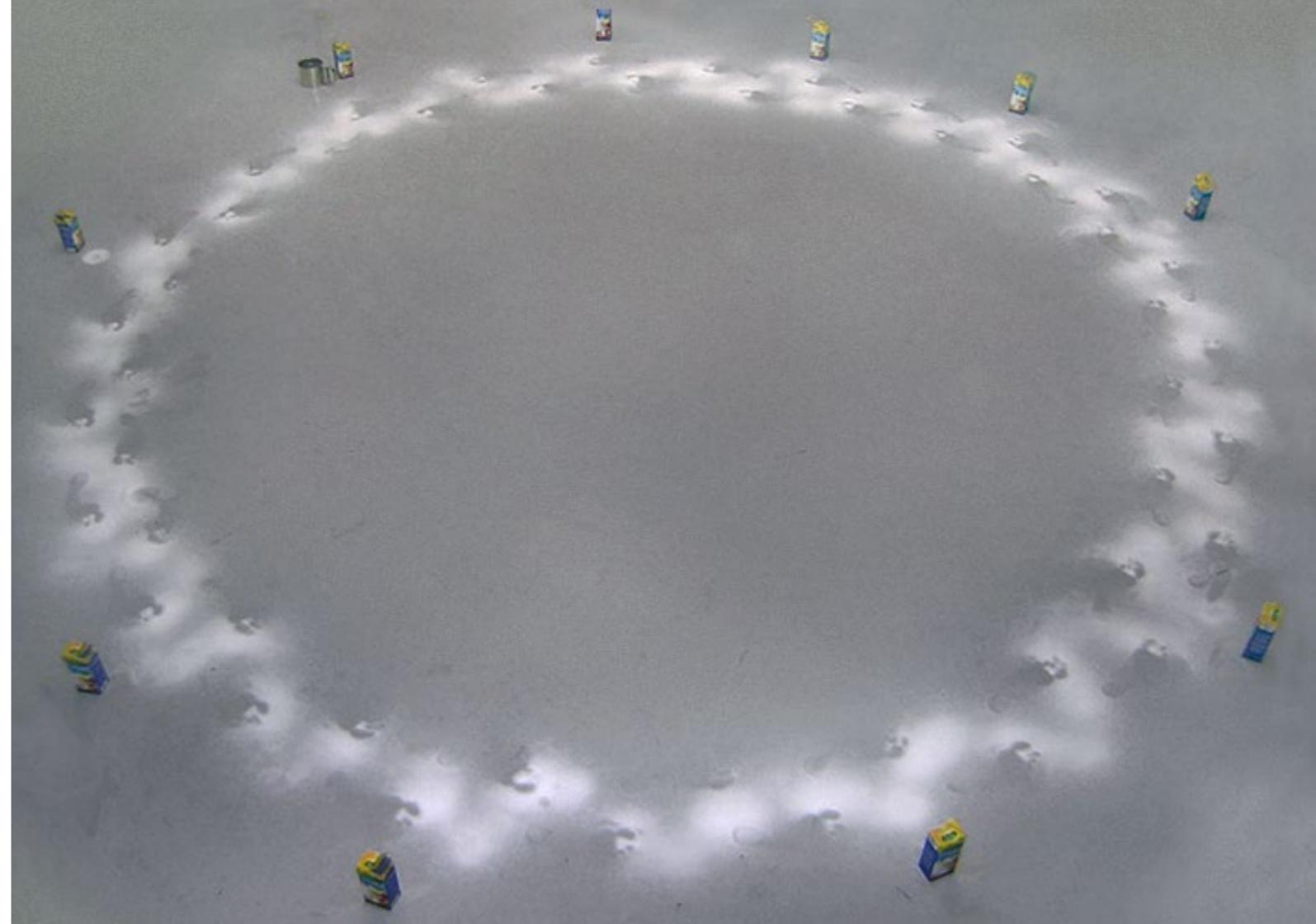
kum war aufgefordert sich unter dieser Nummer zu melden, während der Künstler die eigene Performance bequem zu Hause verbrachte. Bereits in frühen Fotoarbeiten wie „Kunstmachen vom Bett aus“ oder „Auch Künstler machen Feierabend“ stand das Spannungsfeld von Arbeit und Freizeit im Mittelpunkt. „Kunstmachen vom Bett aus“ deklinierte die verschiedenen Spielformen künstlerischer Betätigung in einzelnen Szenen durch, wobei vor allem den Kommunikationsmedien eine entscheidende Rolle zukam. Aus dem Rückzug des armen Poeten, der aufgrund seiner Erfolglosigkeit den Rest seines Lebens im „Kunstmachen vom Bett aus“, Fotoroman, 1990

Salzstraße, 2001

Auf dem Boden sind entsprechend der Markierungen eines Ziffernblatts zwölf Pakete Salz im Kreis verteilt. In der Mitte des Kreises steht ein Streusieb. Der Akteur betritt die Szene, nimmt das Sieb auf und beginnt bei 24 Uhr gegen den Uhr-zeigersinn die Pakete abzuschreiten, zu öffnen und das Salz mit dem Sieb über die Füße zu streuen. Es entsteht eine kreisrunde Salzspur, in der die Füße als Schattenform den Boden erkennen lassen. Die Aktion ist beendet, wenn das letzte Paket erreicht ist.

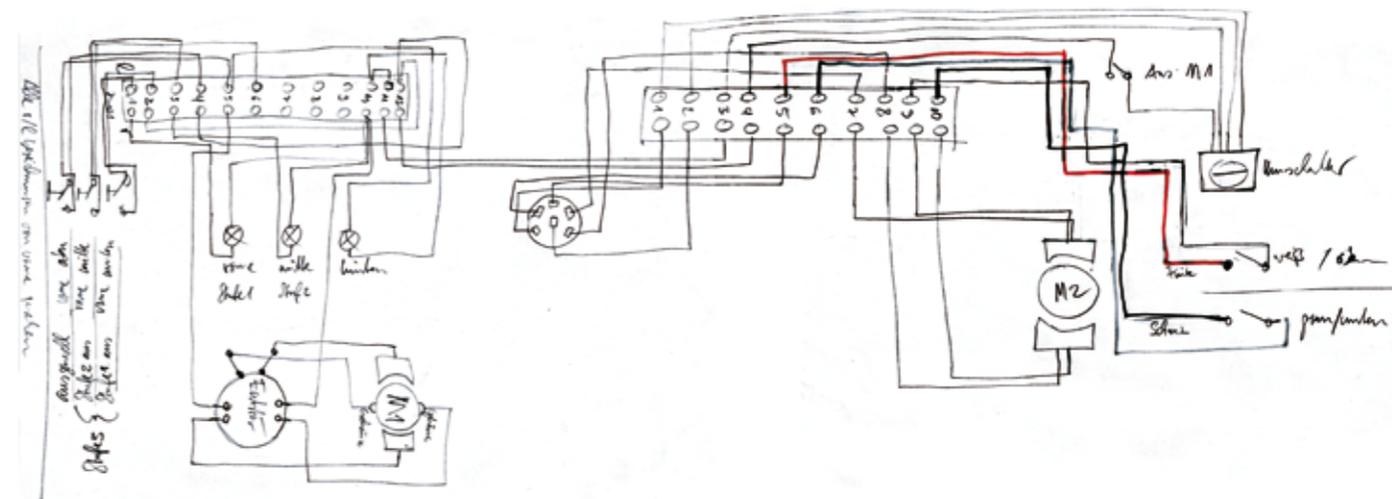
In der Performance „Salzstraße“ geht Kirsch über die rein ästhetische, malerische Qualität des Schattenbildes hinaus. Die im Salz abgebildete Form der Füße gibt die Bewegung des Künstlers im Raum wieder, zeichnet den Weg nach, der in einem symbolischen Akt entgegen dem Uhrzeigersinn einen Tag im rückwärts gerichteten Zeitablauf aufrollt. In die Vergangenheit gerichtet ist dann auch der Bezug, der schon über den Titel der Performance im Raum steht. Bis in die Zeiten der industriellen Salzgewinnung gehörten die Salzstraßen zu den wichtigsten Handelswegen. Salz war ein elementares Lebensmittel. Es ermöglichte vor allem lange Zeit die einzige Technik der Fleischkonservierung und machte die Entdeckungsfahrten des 15. Jahrhunderts erst möglich. Salz verweist darüberhinaus als Begriff auf die chemischen Zusammenhänge, die die materielle Basis der Fotografie bestimmen. Die Belichtung, die immer auch eine Beschattung bedeutet, stellt hierbei den ersten und

eigentlichen Schritt in einer Kette von physikalisch-chemischen Vorgängen dar. In dem Kirsch seine Füße als Streuschatten im Salz abformt, verbindet er die Abbildfunktion mit ihrer substanzialen Ebene. Erst in Zeiten der elektronischen Bilderzeugung rückt diese Verbindung mehr und mehr aus dem Blickfeld. Diesen Zusammenhang zu thematisieren und zum Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung zu machen, ist nicht nur das Ziel am Ende der Salzstraße, sondern auch das Grundmotiv seiner bildnerischen Arbeit. Schattenwurf als bilderzeugendes Prinzip gilt hierbei als das eigentliche Urmoment seiner Arbeit und verankert seine Bildwelt bei aller Aktualität ihrer technischen Umsetzung mit den Anfängen des Lichtbildes.





Kameraarbeit zu „PHANTOM“



Motorensteuerung, Bleistift, Farbstift auf Papier, 70 x 25 cm, 2001



Landschaft mit Armaturenbrett, Braunkohletagebau Garzweiler, Filzstift auf Glas, 30 x 40cm

Kohle verstromen

Otzenrath ist ein kleiner Ort in der Nähe von Köln. Wahrscheinlich gäbe es keinen besonderen Grund etwas über Otzenrath zu berichten, würde das Dorf nicht ungefähr 10 km vom Braunkohletagebau Garzweiler entfernt liegen. Und wäre der politische Widerstand gegen die Pläne des Unternehmens Rheinbraun bis heute erfolgreicher gewesen, würde Otzenrath in eine sichere Zukunft blicken. So aber gleicht der Ort und die Umgebung heute schon einem Geisterdorf. Die wenigen Einwohner die hier noch leben, werden, wenn sie klug sind, mit entsprechenden Abfindungen das Gelände ebenfalls bald verlassen. Alle Häuser müssen weichen, denn der Bagger frisst sich immer weiter. Bis 2006 wird Otzenrath erreicht sein, Garzweiler II reicht darüber hinaus bis Holzweiler (ca. 2035). Von außen betrachtet reagiert darauf man vielleicht mit Achselzucken. Hat man die Entwicklung mit Betroffenen erlebt, geht es einem etwas näher.

Als Rolf Kirsch das Haus von Inge Broska in Otzenrath zum ersten Mal betrat, war von dem drohenden Schicksal kaum etwas zu spüren. Zu weit weg schien die Planung, zu möglich auch ihr Scheitern durch den Widerstand der Bürger. Heute ist das Ende zum Greifen nah. Die ersten Häuser in der Nachbarschaft fallen

durch die Abrissbirne. Im Laufe der Jahre hat Inge Broska aus dem von den Eltern geerbten Haus ein Hausmuseum gemacht, um etwas von ihrer Geschichte, der des Ortes und des Hauses zu bewahren. Im Rahmen dieses Heimatmuseums rief sie bereits vor Jahren ihr „Otzenrathstipendium“ aus, das Künstlerinnen und Künstlern im bescheidenen Rahmen die Möglichkeit geben soll, sich mit der Situation vor Ort auseinanderzusetzen. Im November 2001 trat Kirsch sein Stipendium an und zeichnete. Was dabei entsteht gleicht einer Katalogisierung des Hauses und seiner Umgebung. Nicht streng wissenschaftlich, sondern mit dem Blick des Malers. Die Technik der er sich dazu bedient stammt aus dem Instrumentarium alter Meister. Ein auf einem Stativ fixierter Rahmen hält eine ca. 30x40 cm große Glasplatte, durch die Kirsch in den Bildausschnitt blickt. Mit einem Permanentstift zeichnet er den Blick auf der Glasscheibe nach, was bleibt ist die Spur seiner Betrachtung als Linienzeichnung, auf dem Glasträger frei im Raum schwebend. An einer Wand präsentiert drängt sich sofort die Assoziation des Flüchtigen und des Verschwindens auf, ein Eindruck der angesichts der drohenden Zerstörung treffender nicht sein kann. Wie eine Erinnerung scheint sich die Zeichnung auf ihrem Glas zu entmaterialisieren. Dabei bewegt sich die Arbeit an der Grenzlinie zwischen Fotografie und Malerei entlang. Wurden z.B. in der Arbeit

„Phantom“ die Schattenseiten der Dinge inszeniert und der Reiz farbiger Schattenbilder ausgelotet, so zeigen sich hier dem dokumentarischen Anspruch dieses Zeichenzyklus gemäß ihre Vorderseiten. Dem Fotografieren verwandt erscheint dabei der Umgang mit Glasplatten. In der Frühzeit der Fotografie wurde die Belichtung bekanntlich auf lichtempfindlich beschichteten Platten vollzogen. Kirsch ersetzt nun den gesamten mechanisch, apparativen Prozess durch seine Zeichnung, statt der Linse dient sein Auge, statt dem Silber der Stift, statt der Belichtung sein Strich. Was entsteht, ist eine minutiöse Zeichnung des Gesehenen. Verzerrungen, Ungenauigkeiten, Abweichungen vom Vorbild werden im Gesamtgefüge aufgefangen, wobei als Besonderheit noch anzumerken bleibt, dass es sich eben nicht um eine projizierte Zentralperspektive handelt, wie sie üblicher Weise Zeichnungen innewohnt. Der Zeichner konstruiert den Raum nicht, der Raum bildet sich ab, über das Auge durch die Hand auf das Glas.

Wenn in absehbarer Zeit das Haus Broska zum Abriss geräumt ist, sollen ihm Rahmen einiger letzter Ausstellungen die Gläser in den Räumen präsentiert werden, in denen sie vormals entstanden sind.

Flur, Haus Inge Broska, Filzstift auf Glas, 30 x 40 cm

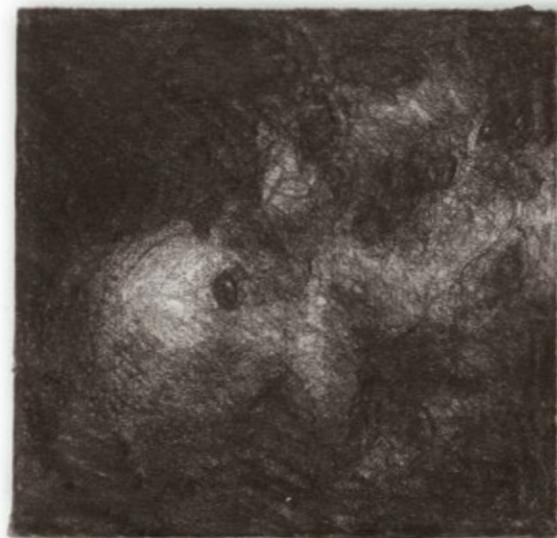


Braunkohletagebau, Filzstift auf Glas, 30 x 40 cm

Sonogramme

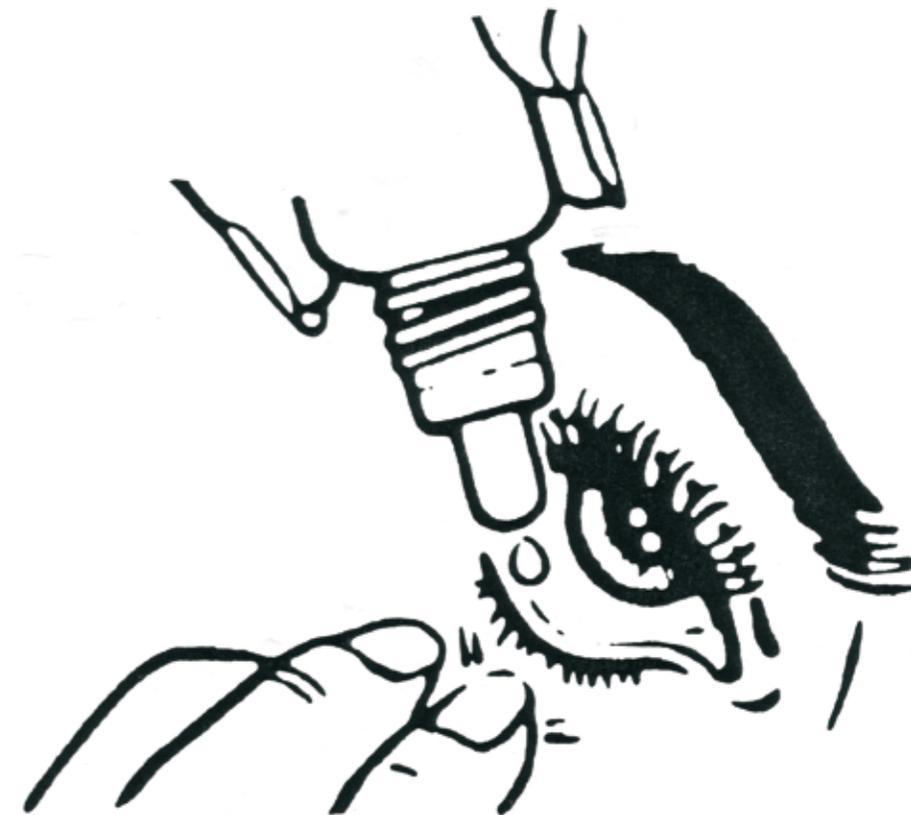
Unter dem Titel „Bettie wächst“ entstanden 1998 elf Graphitzeichnungen. Ausgangspunkt für diese Serie waren die zu medizinischen Zwecken erstellten Sonografien der Tochter Elisabeth. Der Zyklus reicht von Beginn der Schwangerschaft bis zur Reife. Neben der Auseinandersetzung mit dem neuen Familienmitglied war es vor allem die phänomenologische Nähe von akustischen Reflektionsbildern und Schattenbildern, die Kirsch zu dieser Serie veranlasste. Bekanntlich entstehen Sonografien durch die Aufzeichnung von Schallreflektionen unter Zuordnung von Helligkeitswerten. In der vom Künstler behaupteten Verwandtschaft beschreiben nun Schatten- und Reflektionsbilder einen magischen Raum, in dem die Zentralperspektive ihre Vormachtstellung verloren hat. Sie erweisen sich als das eigentliche Äquivalent malerischer Imagination innerhalb technischer, apparativer Bildmedien. Im Verzicht auf zentralperspektivische Darstellung stehen Schattenbilder somit Klangereignissen näher als dem klassischen Bild.

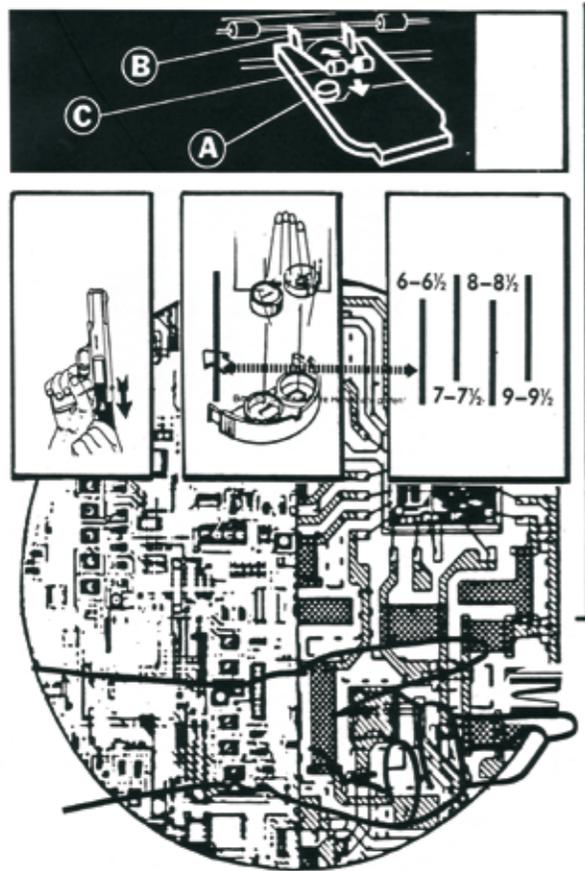
Die Arbeit „Bettie wächst“ zeigt die ersten Monate im Leben der Tochter als eine Folge von Schemen, die zur Konkretisierung drängen. Das sonografische Verfahren als Grundlage für den Zyklus dient dabei nicht allein als technischer Kniff zur



„Bettie wächst“, 11 x 20 x 20 cm, Graphit auf Bütten, 1997

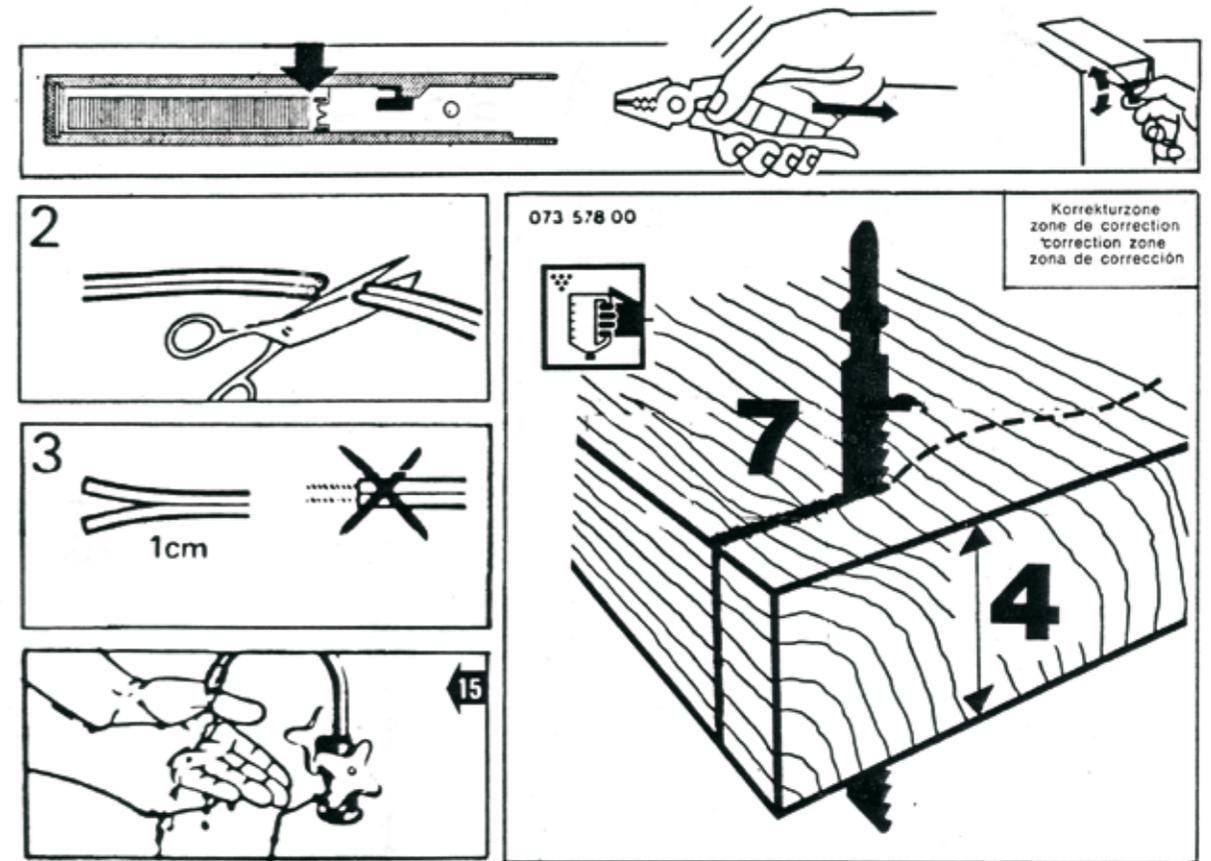
Sichtbarmachung des Fötus, sondern führt zu einer adäquaten Darstellungsweise der vorbewussten Existenz im Mutterleib jenseits kognitiver und rationaler Wahrnehmungsmuster.

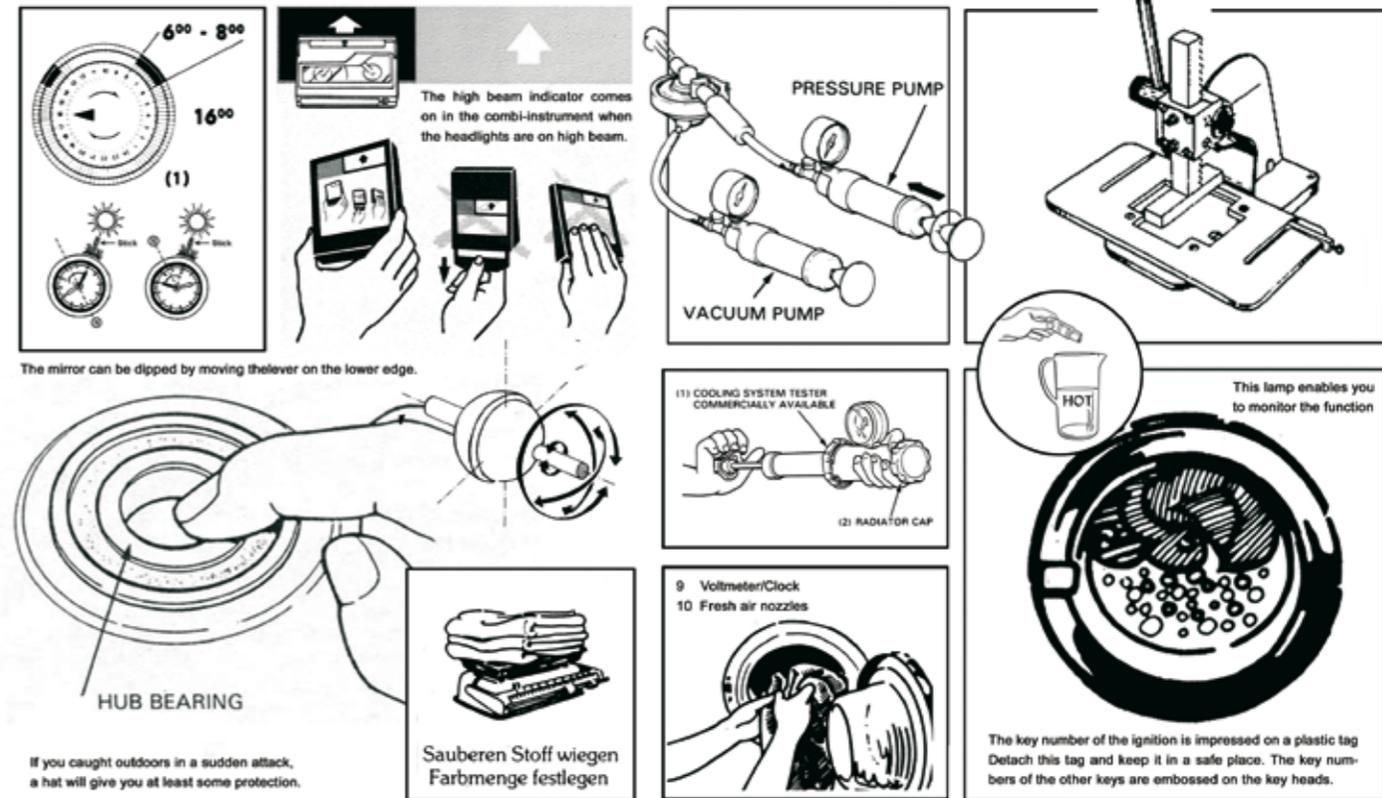
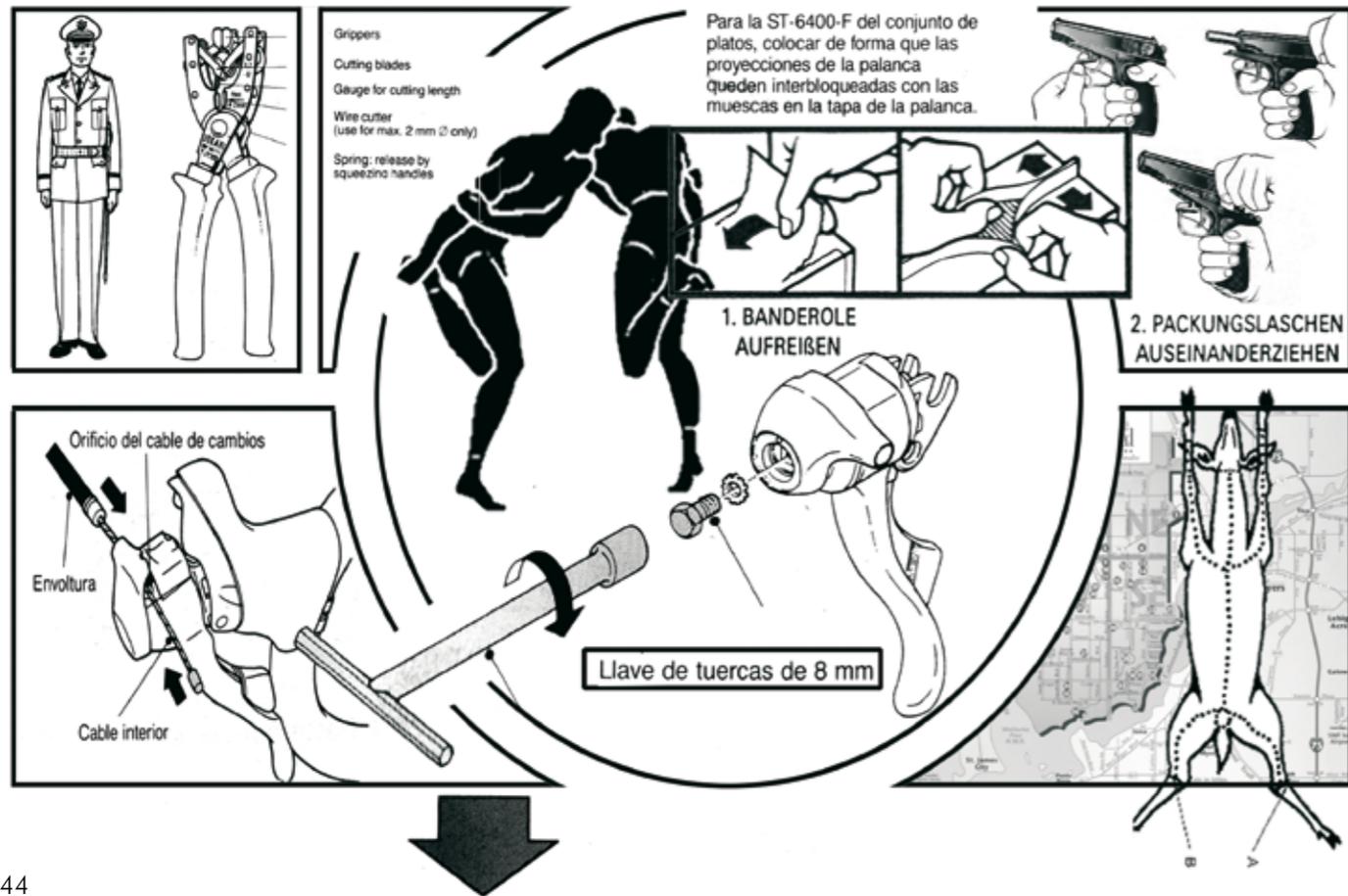




Zusammenfügungen aus verschiedensten Gebrauchsanweisungen, die hier eine inhaltliche Überdimensionierung zu einem Globalkomplex erfahren, den es zu handhaben gilt wie Dosenöffner: Ethische Verantwortung muss vor der Unübersichtlichkeit kapitulieren.

Jürgen Raap





R.J. Kirsch

1959 geb. in Kirchen/Sieg, Studium der Malerei, Stillebenklasse
Prof. Franz Dank, Kölner Werkschulen

- 2007 Rhythmus der Statistik, Allianz Global Corporate and Specialty AG, München
- 2007 Im Konjunktiv der Dinge, Kunstraum Weyertal, Köln
- 2006 preview 2006, Abel Neue Kunst, Berlin
- 2006 Rhythmus der Statistik, Abel Neue Kunst, Berlin
- 2006 Rhythmus der Statistik, Galerie Rachel Haferkamp, Köln
- 2005 2. Berliner Kunstsalon, Galerie Neues Problem, Berlin
- 2005 cars and races, Frederik Foert Galerie, Berlin
- 2005 Kunst Köln
- 2004 art fair international, Köln
- 2004 Mit den Füßen zuerst, Galerie v.d. Milwe, Aachen
- 2004 Temporary Bell Tone Laboratory, Pilotprojekt Gropiusstadt, Berlin
- 2004 Red, Art Galerie 7, Köln
- 2004 Status Quo, Galerie Murata&friends, Berlin
- 2003 Zu Hause bleiben, Moltkerei-Werkstatt, Köln
- 2003 Mikrokosmos, Art Galerie 7, Köln
- 2003 The Merry Waitingroom, opening event, Kulturhauptstadt Graz
- 2002 nominiert für das Villa Aurora Stipendium
- 2001 Sammlung SK Cologne
- 1999 PHANTOM, Goethe-Institut, Brüssel/Evere, Belgien
- 1999 PHANTOM, Museum Albstadt
- 1997 Meta Weber Galerie, Krefeld
- 1995 Sammlung DG-Bank, Frankfurt
- 1994 Agnes-Kirche, Köln, in Zusammenarbeit mit Bernhard Peters
- 1988 satellite pictures, Goethe-Institut Patras, GR

Studien zur Elektrizität

Text und Layout Büro blau.
Auflage 500

© 2007 *exp.edition* und Autoren

Diese Broschüre erscheint als Ergänzung zum Katalogbuch

„Rhythmus der Statistik“
exp.edition 2007
ISBN 3-00-022724-0

exp.edition
Sülzburgstr. 120
50937 Köln
www.exp-edition.de
exp.edition@netcologne.de

Entsorgung der Nacht
Galerie Meta Weber, Krefeld
1997



exp.edition