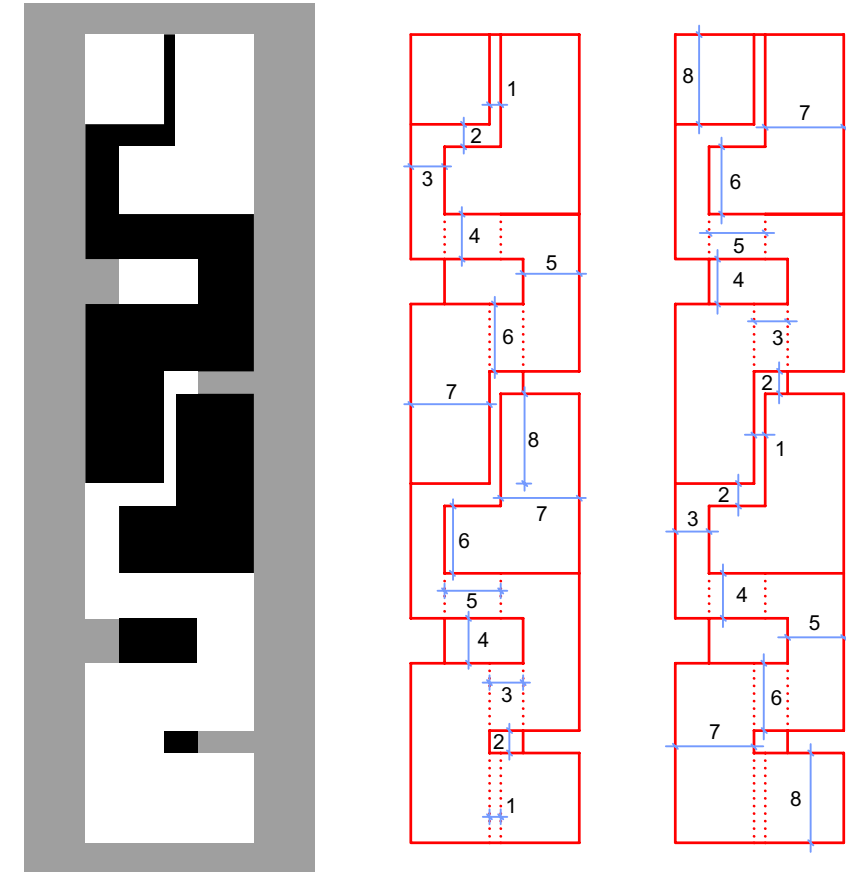


Fugitive Interaktion von Form
Die Doppelmäander-Serie von Axel Rohlf
Vorwort Prof. Eugen Gomringer

Konstruktionsweise der Doppelmäander

Zahlenfolge 1, 2, 3, 4, ...

sichtbare Mäanderteile bis
an den Rand geführt



Zur Doppelmäanderkontrapunkt-Serie von Axel Rohlfis präsentiert als fugitive Interaktion von Form. Prof. Eugen Gomringer (2006).

Mit den jüngsten seriellen Arbeiten des 35 jährigen Künstlers wird eine authentische Tradition der konstruktiven Gestaltung vor das heutige Auge gebracht. Auch einem Kunstbeobachter, dem konstruktiv-geometrische Kunst schon seit den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts eventuell die Frage auferlegte, ob sie noch eine Chance hätte, dürfte diese vor der präsentierten logisch entwickelten Vielfalt der „fugitiven Interaktion von Form“ als absurd erscheinen. Nicht nur, dass die Frage nach dem Überleben konstruktiv-geometrischer Kunst grundsätzlich ein Missverständnis ist, weil diese Kunst eine fundamentale Erfahrung ist, sie hat sich auch in ihrem richtigen Verständnis immer wieder erneuert und jenseits von Manierismen entwickelt. Nicht zu übersehen ist allerdings, dass wegen der Zuwendung eines Teils der Kunstöffentlichkeit zu ephemeren blow ups und floating forms die scharfe analytische Beobachtung konstruktiver Entwicklungen mit ihren charakteristischen Differenzierungen gelitten hat, wenn sie nicht abhanden gekommen ist. Dass der konstruktiv-geometrischen Kunst ein unerschöpflicher Vorrat an Problemstellungen zur Verfügung steht, macht, wie gesagt, die Arbeit von Axel Rohlfis sinnfällig.

Im Gegensatz jedoch zu ikonisierenden Überblendungen wissenschaftlicher Erkenntnisse in Makro- und Mikrostrukturen, die zur Erweiterung der konstruktiven Kunst beitragen, sind neue Strukturen der konstruktiv-geometrischen Kunst in jedem Schritt nachvollziehbar und- im Fall von Axel Rohlfis – durch das Abwägen von Information und Redundanz (Redundanzreduktion) Darstellungen eines intelligenten Spiels von Notwendigkeit und Intuition. Mit diesem Entwicklungsstand ist auch der Schritt von der großartigen und einflussreichen Theoriebildung eines Richard Paul Lohse zu einer aktualisierten, authentischen und konstruktiven Kunstpraxis unternommen. Von einer Erstarrung im Akademismus orthodoxer konkreter Kunst kann also keine Rede sein. Schon die Wahl des Mäanders als Ausgangsfigur ist unerwartet. Es ist eine Figur der Ornamentik, der Fortsetzung, des Unaufhörlichen, die weder innerlich noch äußerlich an Module und kombinatorische Prinzipien in einem Bildfeld denken lässt. Rohlfis sieht den Mäander auch nicht als Gestalt. Vielmehr bieten sich die Leerstellen in den „Windungen“ zu einer Kontrapunktfigur an. Es entstehen Doppelmäander und damit durch die unmittelbare Spiegelung – eines der Grundprinzipien von Axel Rohlfis – die Simultaneität. Auch lässt sich der Mäander in seiner Mehrgliedrigkeit als Zahlenfolge verstehen. In neun unterschiedlichen Zahlenfolgen, alle dem mathematischen Repertoire entnommen, wird die „Flucht“ der interaktiven Formen demonstriert. Vielleicht zur Zeit die bekannteste, weil auch von anderen konstruktiven Künstlern beharrlich angewendet, ist die Fibonacci-Zahlenfolge. Sie ersetzt das modulare Prinzip der Gestaltung früherer Phasen der konstruktiv-geometrischen Kunst.

Was so im Werk von Axel Rohlfis an Bildfolgen entstanden ist, ist ein ganzes Kompendium der Konstruktion eigener Realität. Der Rahmen ist geöffnet, weit geöffnet, doch nicht gesprengt. Die Wahrnehmung der entstandenen unerwarteten Realität ist sicherlich noch vielfältiger geworden, ist aber authentische konstruktive Tradition.

Fugitive Interaktion von Form – Die Serie der Doppelmäander in meinem Werk.

(Axel Rohlf)

1.0 Die Konstruktion der Doppelmäander

1.1 Der Begriff Doppelmäander

Alle Mäander folgen in ihrer Breitenentwicklung einer jeweiligen Zahlenreihe (siehe Tabelle am Ende).

Zwei Mäander sind ineinanderkonstruiert zu einem Doppelmäander: der eine Mäander formt den anderen und der andere den einen, so dass das folgende Goethe-Zitat angebracht scheint:

„Das Eine im Anderen und das Andere im Einen“.

Je nach Stufe in der Zahlenreihe kann man zwischen Stufe 1 (nur die erste Zahl der Zahlenreihe), Stufe 2 (die beiden ersten Zahlen der Zahlenreihe) usw. unterscheiden.

Jedes Bild basiert also auf Zwangsläufigkeit (ist das Programm erst einmal gewählt); nichts ist zufällig, nichts kann weggelassen oder hinzugefügt werden: es handelt sich um ein System im Kantschen Sinne.

1.2 Die zwei Unterserien der Gesamtserie: „dm lang“ und „dmk“

Die **Gesamtserie der Doppelmäander** umfasst zwei Unterserien:

In der **ersten** Unterserie der sogenannten **dm lang - Bilder (Doppelmäanderlangbilder)** wird für jede Stufe von 1 bis 8 der jeweilige Doppelmäander entwickelt; es entsteht so eine Art filmischer Sequenz, in der sich das Thema zu einer (Doppel-)Gestalt entfaltet. In dieser kann die Konstruktion der Doppelmäander am besten nachvollzogen werden.

In der **zweiten** Unterserie der **dmk- Bilder (Doppelmäander-Kontrapunkt)** wird für die Stufen 6, 8, 10 jeweils ein Triptychon (dmk 1 bis dmk 7), ggf. auch ein „Quatrychon“ (dmk 8 und 9) gebildet. Es gibt **9 dm lang – Bilder**, jeweils für die neun erwähnten Zahlenreihen ein langes Bild. Es gibt **27 dmk – Bilder**, für jede der neun Zahlenreihen jeweils für die drei Stufen 6, 8 und 10 ein Bild ($9 \times 3 = 27$). Insgesamt umfasst die Gesamtserie der Doppelmäander **also 36 Bilder**.

1.3 Der Begriff des „Tripeltriptychon“ und des „Tripelquatrychon“ in der Unterserie der dmk-Bilder

Da die Stufen 6, 8 und 10 innerhalb einer Zahlenreihe insgesamt drei Stufen sind und für jede dieser Stufen ein Triptychon/Quatrychon in der dmk-Serie gebildet wird, kann man diese drei aufeinander bezogenen Stufenbilder zusammen einen „*Tripeltriptychon*“ bzw. einen „*Tripelquatrychon*“ nennen. Drei dmk-Bilder zusammen bilden also eine Tripelserie, man kann also die 27 dmk-Bilder zusammenfassen zu 9 Tripelserien ($27 : 3 = 9$).

In einem **Triptychon** werden aus einem mittigen Ausgangsdoppelmäander **zwei** Seitenteilbilder gebildet, daher also drei Teilbilder und der Begriff Triptychon. Die zwei Seitenteilbilder nehmen wie beim klassischen Triptychon Bezug auf die Mitte, da sie durch Redundanzreduktion aus dem mittigen Doppelmäander gebildet werden.

In einem **Quatrychon** werden aus einem Ausgangsdoppelmäander **drei** Folgebilder durch Redundanzreduktion gebildet.

1.4 Der Begriff der Redundanzreduktion

Eine Gestalt weist Redundanzen, also Mehrfachabsicherungen einer Information auf.

So ist der menschliche Körper symmetrisch, d.h. man könnte z.B. in einem Abbild die linke Hälfte des Körpers weglassen, ohne dass die Information „menschlicher Körper“ verloren ginge.

In einem Satz könnten Buchstaben oder auch Wörter wegfallen; ein Leser könnte dennoch den Inhalt rekonstruieren.

In der Doppel-Gestalt der Doppel-Mäander sind natürlich enorm viele Redundanzen: eine Zahlenfolge ist zweimal da, zudem vor- und rückläufig.

In der dmk-Serie weist also jeder Mäander entweder eine Entwicklung von Stufe (1) bis (6 / 8 / 10) bis zurück zu (1) auf oder umgekehrt von (6 / 8 / 10) zu (1) bis zurück zu (6 / 8 / 10).

Jede Fläche innerhalb eines Mäanders wird in ihrer Breitendimension von der jeweiligen Zahl der Zahlenfolge (vor- oder rückwärts orientierte Zahlenfolge) dieses Mäanders bestimmt, in der anderen Dimension jedoch von dem jeweils anderen Mäander und seiner jeweiligen Zahl aus seiner Zahlenfolge (rück- oder vorwärts orientierte Zahlenfolge).

Redundanzreduktion heißt, dass diese Redundanzen der Doppel-Gestalt des Doppelmäanders teilweise ausgesondert werden; es entsteht eine Art „Spur“ der Ausgangsgestalt. Diese „Spur“ nenne ich auch „Abwesenheitsform“.

Diese „Spuren“ oder auch Anschauungsformen für Abwesenheit der Ausgangsdoppelmäander befinden sich in den Seitentafeln (dmk 1 bis dmk 7), in einer Sequenz (dmk 8) oder um die Ausgangsgestalt herum (dmk 9) zu einem „Entwicklungskreis“ geschlossen.

Ich habe eine Ästhetik der Abwesenheit verfasst, die am Ende des Textteils abgedruckt ist. Kurz umrissen geht es in dieser Ästhetik darum, dass die alltagshafte, vereinfachende Gestaltwahrnehmung aus den Spuren in den Bildern die Ausgangsgestalt herausliest, worauf die *Idee* unabhängig von einer individuellen Manifestation der Idee (=Gestalt) *deutlich* und die *Gestaltwahrnehmung* als konstitutives Element der Wahrnehmung *sichtbar* werden.

1.5 Die Programme der Doppelmäander – die Gestaltungsmatrix

Die Programme der Doppelmäander-Bilder werden vor der computergestützten Konstruktion und vor der darauffolgenden Ausführung als Gemälde verfasst. Die textlichen Fassungen dieser Programme befinden sich im Abbildungsverzeichnis.

Es ergeben sich folgende **Wahlmöglichkeiten** (=Gestaltungsmatrix) für die Konstruktion eines Doppelmäanders sowie eines dmk-Triptychons bzw. dmk-Quatrychons:

1.5.1 die Wahl der **Zahlenfolge (siehe Zahlentabelle !)**

1.5.2 die Wahl der **Lagerung** der beiden Mäander ineinander:

- dmk 1: der eine Mäander immer innerhalb des anderen geführt,
ab der Mitte dann Rollenwechsel
- dmk 2: der schwarze Mäander nur an der rechten Seite entlanggeführt, der weiße nur an der linken
- dmk 3: wie 1, aber anderer Rollenwechsel
- dmk 4: ein Mäander mal rechts oder links entlanggeführt
- dmk 5: ein Mäander nur in der Mitte
- dmk 6: beide Mäander bis an beide Seiten geführt
- dmk 7: beide Mäander bis an eine Mittelachse geführt
- dmk 8: ein Mäander nur mittig und auf kleinste Breite reduziert
- dmk 9: Random-hafte Verteilung der Mäander an den Seiten und an einer Mittelachse

1.5.3 die Wahl der Gestaltung der **Überlagerungsflächen** beider Mäander

- dm 1 lang bis dm 3 lang: Überlagerungsflächen aus schwarzem und weißem Mäander sind grau („transparent“), grau wie die Grundfarbe
- dmk 1: zuerst der schwarze Mäander über dem weißen, ab der Mitte dann umgekehrt
- dmk 2: wie dmk 1
- dmk 3: wie dmk 1
- dmk 4: mal der eine über dem anderen, mal der andere über dem einen, im Wechsel
- dmk 5: die Überlagerungsflächen sind Leerstellen (weiß wie der Grund)
- dmk 6: die Überlagerungsflächen sind in einem Zwischenton der beiden Mäanderfarbtöne gehalten („transparent“).
- dmk 7: es gibt keine Überlagerungsflächen, sondern mittelbare Interaktion entlang einer Mittelachse, es bilden sich jedoch Doppelfreiflächen entlang der Achse
- dmk 8: ein mittlerer Mäander ist in grau auf dem schwarzen Mäander gelagert; der letztere geht bis an die Seiten; durch den weißen Grund erscheint der

- graue durchgehende Mäander fast wie eine Überlagerungsfläche aus schwarzem Mäander und weißem Grund.
- dmk 9: die Überlagerungsflächen sind in dem Mittelfarbtönen grau (zwischen den Mäanderfarbtönen schwarz und weiß)
- 1.5.4 die Wahl der Absentierungsart / Art der Redundanzreduktion** aus der Ausgangsgestalt des Doppelmäanders
- dmk 1: links Zwischenmenge aus beiden Mäandern, rechts Gesamtfläche in grau mit schwarzen Flächen der Überlagerung beider Mäander
 - dmk 2: der jeweils andere Mäander überdeckt den einen komplett und versinkt in einem zu ihm gleichfarbenen Grund
 - dmk 3: nur vertikale Teilflächen des jeweiligen Mäanders werden „zitiert“
 - dmk 4: ähnlich zu dmk 1, aber Zwischenmenge mit grauen Überlagerungsflächen und schwarze Gesamtfläche mit grauer Zwischenmenge
 - dmk 5: nur horizontale Teilflächen des jeweiligen Mäanders werden „zitiert“
 - dmk 6: nur die Breitenmaßlinien des jeweiligen Mäanders werden „zitiert“
 - dmk 7: oben werden nur die horizontalen Flanken des Doppelmäanders „zitiert“, unten nur die Freiflächen entlang der Mittelachse
 - dmk 8: der Ausgangsdoppelmäander wird in drei Schritten um jeweils 25% der Flächen reduziert
 - dmk 9: der Ausgangsmäander wird in einem ersten Schritt um 33,3% der Teilflächen reduziert, dann in einem zweiten Schritt um weitere 33,3%, dann werden die ersten 33,3% wieder hinzugefügt, dann die zweiten 33,3% (=wieder 100%)

1.6 Zahlenreihe und Proportion

Jede Zahlenreihe hat spezifische Verhältnisse von Zahl zu vorangegangener Zahl. So ist das Verhältnis innerhalb der Fibonacci-Zahlenreihe im Verlauf immer annähernd mit dem Faktor 1,6 zu beschreiben (goldener Schnitt). In anderen Zahlenreihen wechselt der Faktor von Zahl zu Zahl, so sinkt er innerhalb der natürlichen Zahlenreihe von zwei (Verhältnis von 1 zu 2) auf z.B. 1,1 (Verhältnis von 9 zu 10). Hierbei handelt es sich also um innerhalb der Zahlenreihe veränderliche Proportionen.

1.7 Proportionale und über- wie unterproportionale Entwicklung: das Verhältnis vom kleinsten zum größten Element

Der Anstieg von 1, 2, 3 bis zu 10 ist proportional. Der Anstieg der Fibonacci-Zahlenreihe ist jedoch überproportional von 1 bis 55 (statt 10 für Stufe 10). Die Zahlenfolge (Wurzel aus x) hat jedoch nur 3,16 für Stufe 10 und ist also unterproportional.

Das Verhältnis von kleinstem zu größtem Wert ist wichtig für die „Kleinteiligkeit“ des Werkes. In der Quadratzahlenfolge ist der maximale Wert das Hundertfache des kleinsten Wertes, so dass der „**Dimensionsrahmen**“ des Bildes viel weiter gestreckt ist. Dadurch erhält die letzte Teilfläche immer stärker linienartigen Charakter, so dass ein Spannungsverhältnis von „Linien“ zu Flächen entsteht.

1.8 Simultaneismus als Abschwächung des Gestaltcharakters und als Spurenhaftigkeit

In einem Doppelmäander sind zwei Mäander *gleichzeitig* -durch den Flusscharakter des Mäanders könnte man von Zeit sprechen- in einer (Doppel-)Gestalt da.

Es handelt sich also um einen „Simultaneismus“, oder eine Art Konvergenzerscheinung.

Der Simultaneismus ist eine Hapterscheinung der modernen Kunst; so gibt es im Kubismus das Nebeneinander verschiedener Ansichten eines Gegenstandes oder das Ineinander verschiedener Standbilder eines Bewegungsablaufes. In der Plastik eines Archipenkos greifen positive Masse und (Leer-)Raum ineinander. In den Wortspielen Duchamps greifen Haupt- und Nebenbedeutungen ineinander, seine Ready-Mades sind umkontextualisierte Alltagsgegenstände, die zwei Sphären (Museum und Alltagswelt) anzugehören scheinen. Diese Form der „Entwendung“ (R. Vaneigham) führt stets zu Doppelsphärität. Textbilder sind Bild *und* Text. Überhaupt ist die Art der modernen Kunstproduktion ein Herauslösen von Gegenständen aus unterschiedlichen wahrnehmungsbezogenen Kontexten und ihre Re-Kombination: eine schimmelnde Wurstscheibe als Sonne in einer „Landschaft“ Diter Roths oder ein Morsezeichen-Gedicht von Timm Ullrichs usw.. Interaktion von Farbe (Josef Albers) ist Relationalisierung von ehemals festen „Farbgestalten“, Interaktion von Form von ehemals festen „Formgestalten“ (hier: Mäander). Der Sinn des Simultaneismus liegt in der Auflösung von Wahrnehmungsgewohnheiten, namentlich ihrer typologischen und typologisierenden Wahrnehmungsgestalten, wobei der Begriff „Gestalt“ allgemein eine Kategoriebildung bezeichnet, also eine Kontextbildung oder eine Umrissbildung oder eine sonstige Grenzziehung.

Im vorliegenden Katalog gibt es Simultaneismus in Form der Doppelmäander, die somit quasi zeichenhafte Anschauungsformen des Simultaneismus werden:

Ein Mäander ist in dem anderen und umgekehrt, beide formen einander. Dieses Flechtzopfartige verweist auf sehr alte Ornamentik (z.B. auf awarisch-onogurische Doppelfriesen) und auf das, was Gottfried Semper als den Ursprung der Kunst im Textilien bezeichnet hat.

Der Simultaneismus führt zu einer Abschwächung des (sonst von Isolation geprägten) Gestaltcharakters. Gerade die Operation „*a ist nicht b*“ führt ja erst dazu, dass der Mensch sich orientieren kann. Hier jedoch ist „*a in b und umgekehrt*“. Es handelt sich beim Simultaneismus um eine Art „**Entgrenzung**“ der Wahrnehmung und somit durchaus um einen existentiellen und exemplarischen Akt.

2.0 Musik, Semiotik und konkrete Kunst

Bereits der Titel dmk (=Doppelmäander – Kontrapunkt) deutet eine Parallele zu der Kompositionstechnik der **Fuge** an, daher der Titel „Fugitive Interaktion von Form“:

Die Zahlen (der Zahlenfolgen der beiden Mäander eines Doppelmäanders) sind kontrapunktisch, also gegeneinander gesetzt, es gibt eine Art „Polyphonie“, die sich unter anderem darin äußert, dass mal der eine und mal der andere Mäander über dem zweiten Mäander gelegen ist. Der eine Mäander „zählt“ vor-, der andere rückwärts in der Zahlenfolge; letzteres nennt man auch „Krebstgang“ in der Kunst der Fuge. Jede Teilfläche entspricht in ihrer Breite der jeweiligen Zahl der Zahlenfolge, in der anderen Dimension wird sie von dem anderen Mäander gebildet.

Der musikalische Charakter spiegelt sich auch im Linearen des Mäanders an sich wieder, sowie in der Wellenform.

Andere „Analogformen“ zur Musik finden sich in den Werken Henrik Neugeborens (Umsetzung eines Werkes von J.S. Bach in eine Skulptur, 20er Jahre) sowie in den Werken Camille Graesers der 40er Jahre.

Die Doppelmäander reichen in den Bereich der **Semiotik** hinein:

- 1) sie haben etwas Gestisches, etwas kontinuierlich Bewegtes; sie weisen Ähnlichkeit zu den Roll-Tuschezeichnungen Japans auf (v.a. die dm lang-Bilder); daher haben sie einen indexikalischen Teilcharakter
- 2) sie haben etwas Ikonisches, da sie analog zur Musik bzw. zur Zahlenfolge eine kontinuierliche Wellenform aufweisen (ohne Abbild zu sein)
- 3) sie werden symbolisch gedeutet werden als Anschauungsform für Interaktion, Interferenz o.ä., da die Mäanderform in der kulturell überlieferten Sprach-Konvention stets mit Bedeutungen konnotiert ist.

Durch diese „Dreifaltigkeit“ ergibt sich wieder ein Simultaneismus.

Nach der Tabelle der Zahlenreihen folgen sieben Diptychen (**Quadratspiral-Serie**), die die ersten sieben Zahlenreihen zu Anschauungsformen von Proportion und Interaktion ausformen.

Am Ende des Kataloges befinden sich zwei Doppelspiralenbilder, die andeuten sollen, dass sich das **Prinzip der Interaktion von Form auch in Doppelspiralen** verwirklichen lässt. Die Doppelspiralen sind bei diesen zwei Bildern geordnet nach der Zahl der jeweiligen Stufe, eingeordnet in das magische Quadrat Dürers (4 auf 4 Felder, aus seiner Radierung „Melancholia“) bzw. in das magische Quadrat Lo-Shu aus dem japanischen Kulturraum (3 auf 3 Felder).

Idee und Werk. Die Ästhetik der Abwesenheit.

Meine Werke sind von ihrer äußeren Gestalt her sehr unterschiedlich; jedoch basieren alle auf einer Ästhetik der Abwesenheit.

Ausgehend von der Schopenhauerschen Ästhetik der Anschauungsformen für Wahrnehmung ist die ideelle Basis meiner Malerei eine Ästhetik der **Anschauungsformen für konterkarierte Gestaltwahrnehmung**. Mein werkbericht zeigt, dass diverse Anschauungsformen der Abwesenheit von Gestalt aus ein und derselben Idee der Konterkarierung von Gestaltwahrnehmung entspringen können. Es geht mir nicht darum, unzählige „stilistisch“ homogene Werke als Varianten einer bloßen Form zu produzieren. **Gestaltwahrnehmung** ist die Zusammenfassung von Sinnesreizen zu Informationen, zu abgegrenzten Figuren, Kategorien, eben: Gestalten. Ohne die Gestaltwahrnehmung kann man die Fülle der auf einen einströmenden Sinnesreize nicht zu nutzbaren Einheiten umformen. Jedoch sollte nie die Summe aller Gestalten der Gestaltwahrnehmung mit der Realität verwechselt werden, das Denken sollte sich stets als Konstruktion von Realität begreifen und sich seiner Unzulänglichkeit bewusst sein. Dadurch kann die Realität als Undurchdringlichkeit zumindest erahnt werden.

Konterkarieren der Gestaltwahrnehmung meint: **Absentieren** von Gestalten der Gestaltwahrnehmung, also das Auflösen, das Reduzieren der plastisch-präsenten Gestalten hin zu Restspuren derselben, in der die Gestalten nur noch erahnt werden können, in der diese also „abwesend“, absentiert sind. Diese Reduktion von Gestalten ist nur möglich durch die **Redundanz** innerhalb einer Gestalt: z.B. kann die zweite Hälfte eines symmetrischen Körpers weggelassen werden, so dass doch der Informationsgehalt für die Wahrnehmung rekonstruierbar wäre – aufgrund eines Fundus von erinnerten Gestalten. **Auflösung absoluter Zustände im Werk (Präsenz) durch Aussonderung von Redundanzen in der Gestalt** ist Absentierung.

Dadurch, dass Gestalten absentiert werden, werden sie erst als Schemata der Wahrnehmung bewusst gemacht:

Wenn unsere Wahrnehmung aus Restspuren von Gestalt diese Gestalt rekonstruiert, so ist klar zur Anschauung gebracht, dass die Wahrnehmung Realität konstruiert; die Spur von Gestalt ist nicht die Gestalt, trotzdem erscheint die Gestalt in der Wahrnehmung. Also wurde verdeutlicht: Unser Bezug zur Realität ist die **Konstruktion der Realität in der Wahrnehmung** durch Gestalten und nicht die Realität selber: wenn Gestalt nur bruchstückhaft-absentiert im Kunstwerk dargestellt ist, aber in der Wahrnehmung rekonstruiert-präsent ist, scheint die undurchdringliche Seinsfülle (**Kontingenz**) hinter dem als Netz, als Konstruktion der Wahrnehmung entlarvten Gestaltprinzip hervor. Der Eindruck des Sich-Entziehens der Realität ist dabei gewissermaßen dialektisch: der Gegenstand des Interesses (Teleologie), also die Gestalt, die zur Spur gehört, ist nicht da, wird anvisiert und entzieht sich gleichzeitig, da sie nicht präsent ist. Sie ist gewissermaßen als **eidōs**, als Idee, als Gattungsbegriff da, als rein Geistiges ohne plastische Präsenz. Gleichzeitig aber divergieren gedachte Gestalt und gesehene Spur: die Wahrnehmung nimmt sich selber als das die Wirkungsrealität konstituierende tätige Prinzip wahr. Die Realität entzieht sich auf doppelte Weise: erstens bleibt nur das rein Geistige, die Konstruktion von Realität im Kopf, die nun als Konstruktion erkannt wird; zweitens ist die anvisierte Gestalt nicht da. Es gibt keine das Haptische ansprechende plastische GEGENwart mehr, keinen GEGENdruck; die von der Spur angeregte, erinnerte Vorstellung vom Gegenstand ist von Bewegungsvorstellungen, Nutzungsvorstellungen „bereinigt“. Es liegt ein gegenwartsloses also entrücktes, memorisiertes Schema vor, das zumeist einen überwiegend optischen Charakter hat (vgl. **Optische und Haptische Vorstellungen** in „Das Problem der Form“ von Adolf von Hildebrandt). Dieses Schema entbehrt Plastizität, also feste greifbare Oberflächenbegrenzungen, so dass der Gegenstand durchsichtig wird auf die Realität als undurchdringliche Kontingenz:

Die Spur löst ein Erinnern von Gestalt aus, die als konstruierte Unzulänglichkeit vor der Spur schwebend durchsichtig wird auf die in die Kontingenz verwobene Idee (eidos) des Gegenstandes ohne –plastische und individuelle- Gestalt und Greifbarkeit. Alle Wahrnehmungsschemata lösen sich auf, da sie als solche erkannt werden.

Absentieren von Gestalt ist ein Versuch des Zurück-zu-den-Dingen durch den immer scheiternden Versuch, den Schematismus der Gestaltwahrnehmung zu überwinden.

Scheitern muß er, da Wahrnehmung ohne Gestalt nicht möglich ist.

Gestaltwahrnehmung und Dekonstruktion

Da sich weder dimensionsbezogen zum immer kleineren noch zum größeren Wahrnehmungszusammenhang („Gestalt“) von Reizen irgendwelche Grenzen der Relevanz aufzeigen lassen, ist weder für Gestalt noch für ihre Dekonstruktion im Allgemeinen durch Abwesenheitsform eine endgültige, abschließende Ebene wählbar, so dass letztlich Gestalt nicht als reines Wahrnehmungskonstrukt gebrandmarkt aus einem phänomenologisch-deduktiven Ansatz entfernt werden dürfte; nur ist das zwanghaft Funktionale (man könnte sagen „Zu-Handene“) das zu Hinterfragende. Dieses Hinterfragen erfolgt durch Absentierung von Gestalt, ein Entrücken ins Nicht-Mehr-Haptische, Präsente.

Die Gestalt wird durch Absentieren in den Raum von Möglichkeit „verschoben“. Im Zusammenhang des „Zu-Handenen“ ist sie von nur beschränkter Möglichkeit. Die absolute Möglichkeit in der Abwesenheitsform ist ein Spannungsfeld zwischen Herkunft bis Entwicklungspotential in räumlicher Unfixiertheit, zumeist ohne Maßstabsbezug, dieses alles in einer Vernetzung mit der Umgebung. Nur so ist Deduktion (also eine Überwindung des permanenten auf Sich-Selbst-Reflektierens des Betrachters) möglich.

Denken muß sich als Ästhetik, als das Herausformen von (Nur-)Anschauungsformen für etwas letztlich Unanschaulich-Ungreifbares-Unwahrnehmbares begreifen, um Denken zu bleiben. Es kann und darf keinen Wahrheitsanspruch vertreten.

Das Absentieren von Gestalten ist ein Verweisen auf die Unzulänglichkeit der Gestaltwahrnehmung also unserer Konstruktion von Wirklichkeit, auf die Undurchdringlichkeit der Realität, auch der Realität des konkreten Kunstwerks; **Empiriokritizismus, Nominalismus, Strukturalismus, philosophischer Konstruktivismus, Phänomenologie** markieren die Eckpunkte des Denkens, aus dem diese künstlerische Position hervorgeht.

Konkrete Kunst und Abwesenheit

Die konkrete Kunst hat den Anspruch, nicht auf einen Gegenstand außerhalb des Kunstwerkes zu referieren, sondern nur sich selbst, also „konkret“ zu sein.

Die Absicht des „Zurück-zu-den-Dingen“ zeigt die Parallelen zwischen der Entwicklung der Phänomenologie in der Philosophie und der konkreten Kunst nach dem ersten Weltkrieg auf. Man war der Überliterarisierung, der Typologisierung müde geworden, sie hatte sich als Konvention zwischen Realität und Wahrnehmung gestellt. Ein Zurück zu den Dingen, **Deduktion** wurde gefordert; in der konkreten Kunst setzte sich die Tendenz zur Auseinandersetzung mit Farbe, Fläche, Proportion, Konstruktion als Gegenstände der Wahrnehmung und somit mit der Wahrnehmung selbst,

fort. Jedoch ist schon jedes Aneinandergrenzen von Farbflächen mit „Interaktion“ (vgl. „The interaction of colour“, Josef Albers), im weitesten Sinne also mit einem illusionistischen, farbraumhaften Wechselwirken verbunden. Helle und große Formen neben anderen wirken nah usf..

Jedes Bild ist zudem eine Festlegung auf eine bestimmte Größe, obwohl die Konstruktion, die Idee des Werkes in jeder Größe denkbar sein muß, wenn sie sich nicht auf den menschlichen Körper als Bezugsgröße beziehen will und somit wieder Interaktion schaffen würde. Selbst das Bild „**Schwarzes Quadrat**“ (Malewitsch, 1915) ist dem Betrachter eine Gestalt, ermöglicht also einen Rückbezug zur gegenständlichen Welt, wie sie unsere Gestaltwahrnehmung sich baut. Die „Körper“ der Ölbilder treten in Interaktion mit dem Betrachter. Das Bild „Schwarzes Quadrat“ wäre in zig anderen als in der tatsächlich gemalten Größe denkbar, zudem wird niemals reines Weiß und reines Schwarz erreicht (vgl. mein Bild „Relativierung des schwarzen Quadrates“). Der weiße Rand ist willkürlich gewählt. Das Quadrat ordnet sich dem vertikal-horizontalen Orientierungssystem des Menschen ein. Das Ölbild von Malewitsch ist letztlich ein physisches **Abbild** der Idee DES Schwarzen Quadrates. **Gestalt wie Abbild** sind mittelbar, vermittelt, nicht konkret, nicht die Idee, das eidos des Quadrates selbst. Malewitsch spricht jedoch immer von DEM Quadrat („Das grundlegende suprematistische Element – Das Quadrat“, Bauhausbuch 11, 1927), auch „Das schwarze Quadrat...“ in „Suprematismus. 34 Zeichnungen“, Lithografieheft, Witebsk 1920), also dem eidos des Quadrates im Allgemeinen. Er scheint diesen Widerspruch bemerkt zu haben, denn er malte 3 Jahre nach dem schwarzen Quadrat das gleichformatige Bild „Suprematistische Komposition: weiss auf weiss“ (1918), in dem ein weißliches Quadrat auf weißlichen Grund ohne sichtbaren Bezug zum Bildrand, schräg angeordnet ist. Hier ist die Quadratform in eine Spurenhaftigkeit gerückt, die Form hat keinen Bezug zum vertikal-horizontalen Ordnungssystem der Wahrnehmung mehr. Es ist eine absentierende Quadratform. Dieses Bild gehört in eine Reihe von Bildern in denen sich Form und Grund farblich annähern, ja ineinander auflösen (vgl. „Suprematismus (Konstruktion in *Auflösung*)“, 1918).

Erst durch eine Absentierung von Gestalt, durch Abwesenheit also wird konkrete Kunst, hier DAS Quadrat, erst möglich.

Eine Kunst völlig ohne Gestalt ist wohl nicht möglich, jedoch die Konterkarierung von Gestalt durch ihre Absentierung, durch ihr Nur-Noch-In-Spuren-Vorhandensein.

Alltagshafte, also über Gestalten vermittelte Anschauung und Abbildcharakter fallen in der Rezeption des Ölbildes „Schwarzes Quadrat“ zusammen und nicht wie eigentlich für die konkrete Kunst zu fordern: empiriokritizistische Anschauung und konkretes Dasein des Kunstwerks.

Konkrete Kunst ist nicht realisierbar, da immer Illusionistisches bleibt; jedoch könnte man Kunstwerke als „konkret“ bezeichnen, wenn die Absicht des Künstlers erkennbar wird, „Konkretes“, also nur sehr wenig mit Illusionistischem belastete Kunst zu machen.

Geometrische Formen sind stets Gestalten, wenn sie in einer bestimmten Abmessung, einer bestimmten Farbe, einer bestimmten Fixierung mit dem Umgebungsraum **dargestellt** werden. Sie haben dann immer auch haptische Qualität, sogar funktionale als Orientierungspunkt. Um zum „reinen“ eidos zurückzukehren, wird die Abwesenheitsform in die konkrete Kunst eingeführt, diese wird zur Kunst der konkreten Idee, also Idee mit reduzierter haptischer Individualität, die immer noch durch das materielle Werk, durch den nach wie vor vorhandenen Darstellungscharakter hervorgerufen wird.

Wenn nach dem Mathematiker Neumann **Information** (man könnte sagen Gestalt im weitesten Sinne) die **Nichtung** von „überflüssigen“ Daten durch das beGREIFENde Denken ist (abertausende Reize strömen auf unseren Sinnesapparat ein, wenige davon gelangen durch die Filterung ins Bewusstsein) so ist Erahnung der Seinsfülle, der undurchdringlichen Kontingenz nur durch **Nichtung dieser Nichtung des begreifenden Denkens**, das auf der Gestaltwahrnehmung basiert, möglich, also Abwesenheit (vergleiche: „**Negative Dialektik**“ Adornos). Vielleicht auch im Rausch (dionysisches Prinzip). Information ist immer mittelbar, durch das begreifende Denken vermittelt, nie das unmittelbar Gegebene.

Gegenüber der Umwelt erscheint konkrete Kunst als Ort der **Ausdünnung** von Sinnesreizen, als relative „Stille“ und „Leere“, als Absentierung der Seinsfülle, die einen tagtäglich umgibt. Die Elemente, in der sich Realität vermittelt (Formen, Farben etc.) sind in -verglichen zur Umwelt- einfache Bezüge zueinander gesetzt. Schon allein dadurch ist in konkreter Kunst Spurenhaftigkeit von Realität gegeben, die auf die Realität verweist. Durch feine Unterschiede wird Wahrnehmungssensibilität gefördert.

Der künstlerische Konstruktivismus ist eine Metapher, ja Anschauungsform für den philosophischen Konstruktivismus, der unser „Weltbild“, unseren Realitätsbegriff als Konstruktion entlarvt, der die Sprache nominalistisch in Frage stellt. Die strukturelle Malerei eine für den philosophischen Strukturalismus; beide stellen einen Versuch der Loslösung von Gestaltwahrnehmung dar.

Auch ist der **goldene Schnitt** als nur annäherungsweise erreichbares **Idealverhältnis** zweier Strecken zueinander eine Metapher für Nichterreichbarkeit von Idealtypen, also Wahrnehmungsschemata.

Neben der Absentierung von Gestalt im Kunstwerk ist auch eine **Absentierung des Künstlers** selbst aus dem Kunstwerk gegeben: das konkrete Kunstwerk enthält -theoretisch- keine individuelle Handschrift des Künstlers, keinen Subjektivismus mehr, jedoch bleibt der Künstler immer hinter dem Werk erahnbar, abwesend.

Mit dem Ausbleiben von Subjektivismus einher geht das Prinzip der **Notwendigkeit (Kantscher Systembegriff)**: nichts ist zufällig, willkürlich, nichts kann entfernt oder hinzugefügt werden, da alles zusammen ein System bildet. Da aber wie gesagt auf der Ebene der Kommunikation, die die Kunst ja ist, Redundanzen aus der Gestalt ausmerzbar sind, ohne die Grundinformation der Gestalt inkommunizierbar zu machen, ist die Form der Abwesenheit der Gestalt ein System auf der Ebene der Kommunikation, aus dem nichts mehr entfernt werden kann, hinzugefügt nur bis zu dem Grad, wo die Ursprungsgestalt wieder plastische Präsenz gewinnt, was nicht gewollt ist.

Der Begriff der **Anschauungsform** ist direkt ableitbar aus Paragraph 4 des Manifestes der konkreten Malerei aus 1930: „La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement.“ Unanschauliche Illustrationen mathematischer Formeln sind visuell nicht mehr kontrollierbar, sind keine Anschauungsform.

Als eigentlicher Gegenstand der Kunst ist die Herausbildung von Anschauungsformen für Wahrnehmung ausgemacht. Anschauungsform für selbstkritische Wahrnehmung, die immer Gestaltwahrnehmung bleibt, also konterkarierte Gestaltwahrnehmung, ist die der Abwesenheitsform, der „**Spur**“, wodurch Gestaltwahrnehmung erst als Konstruktion von Realität erkennbar wird. Die Ästhetik der Abwesenheit richtet sich gegen die hermetische Banalität des Typologismus der Gestaltwahrnehmung, gegen das heutige Primat des Plastisch-Präsenten, der Begriff der Notwendigkeit aus dem Kantschen Systembegriff gegen die Banalität aus Beliebigkeit und Willkür.

Kurzbiografie Axel Rohlfs

- 1971 geboren in Bremen.
- 1991 Beginn des Studiums der Architektur in Berlin, Malerei bei Prof. Koepfel.
- 1997 Diplom in Architektur, tätig als Architekt und konkreter Künstler in Hamburg, Düsseldorf und Bremen.
- 2002 Organisation der Ausstellung „Lajos Vajda – Endre Bálint“ (zwei ungarische „Holocaust-Künstler“, mit Katalog) in der Mü-Terem Galéria, Budapest
- 2003 Teilnahme an der Gruppenausstellung „Europa konkret“, Sammlung Prof. Blum-Kwiatkowski, Universitätssammlungen Kunst + Technik, Dresden.
- 2004 -Gruppenausstellung „30 Positionen“, Museum Modern Art, Hünfeld.
-Stipendium des Museums für konkrete Kunst „espace de l’art concret“, Sammlung Sybil Albers – Gottfried Honegger, in Mouans-Sartoux / Côte d’Azur, abschließend Atelierausstellung.
-Gruppenausstellung „50 Quadrat + Kompakt Konstruktiv Konkret“ im Rahmen des 14. Gmundener Symposions (Prof. Linschinger).
-Beginn der Tätigkeit als Herausgeber von Kunst-Editionen (mit Prof. Véra Molnar, Paris, H.J. Glattfelder, Paris, Prof. E. Gomringer, Rehau)
- 2005 -Einzelausstellung im ikkp (institut für konstruktive kunst und konkrete poesie, Prof. Gomringer), Rehau (07. Januar – 18. Februar 2005).
-Teilnahme am Großprojekt „Offenes Buch“ (Konkrete und Visuelle Poesie im städtischen Raum), Hünfeld.
-Gruppenausstellung „Am Anfang war das Quadrat“, Art Studio 1, Deinste.
-Gruppenausstellung Europäische konkrete und konstruktive Kunst im Uno-Gebäude Wien („MOTIVA“).
-Einzelausstellung im Institut Francais de brème, Bremen.
-Gruppenausstellung „Sammlerkonzepte“, Forum Konkrete Kunst, Erfurt
-Veröffentlichung vom Textbild „er-sie-es“ in der Anthologie „Leidenschafften“ der Edition Splitter, Wien
- 2006 -März-April Einzelausstellung in der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn
-Mai-Juni Gruppenausstellung Mobile MADI Museum, Moscow Museum of Contemporary Art
-Juli-Sept. Ausstellung in der Galerie La Ligne, Zürich, Schweiz

Werke in Sammlungen: Museum für konkrete Kunst (Ingolstadt), Sammlung Prof. Eugen Gomringer (Rehau), Mondriaanhuis (Amersfoort, Niederlande), Mobile MADI Museum (Budapest, Ungarn)

ADRESSE HOF SÜRSTEDT D-27243 HARPSTEDT DEUTSCHLAND
E-MAIL: rohlfs_architekt@hotmail.com FAX 0049 - 4244-2246

www.axel-rohlfs.de

ABBILDUNGSVERZEICHNIS.

dm 1 lang, Fibonacci

Sequenz zu dmk 1
schwarz-grau-weiß
179,7cm x 32,0cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2006

Programm:

wie dmk 1, aber mit grauen Überlagerungsflächen
und Darstellung der Sequenz Stufen 1 bis 8

dmk 1 – Fibonacci, Stufen 6, 8, 10

Tripeltriptychon Doppelmäander-Kontrapunkt
schwarz-grau-weiß
3 mal 96cm x 96cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2004-5

Programm:

Zwei Mäander mit der Breitenentwicklung
1, 1, 2, 3, 5... sind übereinandergelagert,
beeinflussen sich gegenseitig in der Form
und bilden so einen Doppelmäander (Mitte),
dieser wird in den beiden Randfeldern ab-
sentierte:
-links wird in einer Synthese aus beiden
Mäandern mal der eine, mal der andere
in der Breitenfolge „zitiert“
-rechts wird die Silhouette des Doppelmä-
anders grau angelegt, die Bereiche, in denen
sich die beiden Mäander überlagern, werden
schwarz dargestellt;
Absentierung durch Überlagerung (Doppelmä-
ander, Mitte) sowie Absentierung durch Re-
duktion von Redundanzen:
links Synthese aus Wechselfolge, rechts Silhouette

dm 2 lang, Bernoulli

Sequenz zu dmk 2
schwarz-grau-weiß
185,8cm x 32,0cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2006

Programm:

Wie dmk 2, aber mit grauen Überlagerungsflächen
und Darstellung der Sequenz Stufen 1 bis 8

dmk 2- Bernoulli, Stufen 6, 8, 10

Tripeltriptychon Doppelmäander-Kontrapunkt
schwarz-grau-weiß
3 mal 96cm x 96cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2004-5

Programm:

Zwei Mäander mit der Breitenentwicklung
1, 3, 6, 10...sind übereinandergelagert,
beeinflussen sich gegenseitig in der Form
und bilden so einen Doppelmäander (Mitte),
dieser wird in den beiden Randfeldern ab-
sentierte:
der jeweilige Mäander versinkt in den gleich-
farbigen Grund;
Absentierung durch Überlagerung (Doppelmä-
ander, Mitte) sowie Absentierung durch Re-
duktion von Redundanzen

dm 3 lang, 1, 2, 3, 4...

Sequenz zu dmk 3
schwarz-grau-weiß
222,6cm x 32,0cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2006

Programm:

Wie dmk 3, aber mit grauen Überlagerungsflächen
und Darstellung der Sequenz Stufen 1 bis 8

dmk 3- (1, 2, 3, 4...), Stufen 6, 8, 10

Tripeltriptychon Doppelmäander-Kontrapunkt
schwarz-grau-weiß
3 mal 96cm x 96cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2004-5

Programm:

Zwei Mäander mit der Breitenentwicklung
1, 2, 3, 4... sind übereinandergelagert,
beeinflussen sich gegenseitig in der Form
und bilden so einen Doppelmäander (Mitte),
dieser wird in den beiden Randfeldern ab-
sentierte:
nur vertikale Flächen werden zitiert;
Absentierung durch Überlagerung (Doppelmä-
ander, Mitte) sowie Absentierung durch Re-
duktion von Redundanzen

dm 4 lang, Primzahlen

Sequenz zu dmk 4
schwarz-grau-weiß
214,6cm x 32,0cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2006

Programm:

Wie dmk 4, aber mit alternierend wechselnden
Anfangspunkten der Mäander und Darstellung
der Stufen 1 bis 8

dmk 4, Primzahlen, Stufen 6, 8, 10

Tripeltriptychon Doppelmäander-Kontrapunkt
schwarz-grau-weiß
3 mal 96cm x 96cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2005

Programm:

Zwei Mäander mit einer Breitenentwicklung
der Primzahlen sind übereinandergelagert,
beeinflussen sich gegenseitig in der Form
und bilden so einen Doppelmäander (Mitte),
dieser wird in den beiden Randfeldern ab-
sentierte:
-links wird innerhalb der Silhouette eine
Zwischenmenge aus beiden
Mäandern gezeichnet
-rechts wird in der Zwischenmenge
Überlagerung grau angelegt;
Absentierung durch Überlagerung (Doppelmä-
ander, Mitte) sowie Absentierung durch Re-
duktion von Redundanzen:
links Silhouette, rechts Zwischenmenge

dm 5 lang, Wurzel aus 2 hoch n

Sequenz zu dmk 5

grau-weiß

151,3cm x 32,0cm

Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen

2006

Programm:

Wie dmk 5, aber mit alternierend wechselnden
Anfangspunkten der Mäander und Darstellung
der Stufen 1 bis 8

dmk 5, Wurzel aus 2 hoch n, Stufen 6, 8, 10

Tripeltriptychon Doppelmäander-Kontrapunkt

schwarz-grau-weiß

3 mal 96cm x 96cm

Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen

2005

Programm:

Zwei Mäander mit einer Breitenentwicklung
Wurzel 2 hoch n sind übereinandergelagert,
beeinflussen sich gegenseitig in der Form
und bilden so einen Doppelmäander (Mitte),
dieser wird in den beiden Randfeldern ab-
sentierte:
nur horizontale Flächen werden dargestellt
Absentierung durch Überlagerung (Doppelmä-
ander, Mitte) sowie Absentierung durch Re-
duktion von Redundanzen

dm 6 lang, Quadratzahlen

Sequenz zu dmk 6

grau-weiß

167,1cm x 32,0cm

Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen

2006

Programm:

Wie dmk 6, aber mit drei unterschiedlichen sich
abwechselnden Anfangspunkten der Mäander
innerhalb der Stufen 1 bis 8

dmk 6, Quadratzahlen, Stufen 6, 8, 10

Tripeltriptychon Doppelmäander-ontrapunkt

schwarz-grau-weiß

3 mal 96cm x 96cm

Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen

2005

Programm:

Zwei Mäander mit einer Breitenentwicklung
Quadratzahlen sind übereinandergelagert,
beeinflussen sich gegenseitig in der Form
und bilden so einen Doppelmäander (Mitte),
dieser wird in den beiden Randfeldern ab-
sentierte:
nur Breitenmaßlinien werden gezeichnet
Absentierung durch Überlagerung (Doppelmä-
ander, Mitte) sowie Absentierung durch Re-
duktion von Redundanzen

dm 7 lang, Wurzel x

Sequenz zu dmk 7
schwarz-grau-weiß
214,5cm x 32,0cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2006

Programm:

Wie dmk 7,
Darstellung der Sequenz Stufen 1 bis 8

dmk 7, Wurzel x, Stufen 6, 8, 10

Tripeltriptychon Doppelmäander-Kontrapunkt
schwarz-grau-weiß
3 mal 96cm x 96cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2006

Programm:

Zwei Mäander mit einer Breitenentwicklung
Wurzel X sind übereinandergelagert,
beeinflussen sich gegenseitig in der Form
und bilden so einen Doppelmäander (Mitte),
dieser wird in den beiden Randfeldern ab-
sentierte:
nur äußerste Flanken und Mittelachse werden
gezeichnet sowie die Leerflächen in der Mitte
Absentierung durch Überlagerung (Doppelmä-
ander, Mitte) sowie Absentierung durch Re-
duktion von Redundanzen

dm 8 lang, Intervallschachtelung

Sequenz zu dmk 8
schwarz-grau-weiß
185,0cm x 32,0cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2006

Programm:

Wie dmk 8, aber mit alternierend wechselnden
Anfangspunkten der Mäander und Darstellung
der Stufen 1 bis 8

dmk 8, Intervallschachtelung, Stufen 6, 8, 10

Tripelquatrychon Doppelmäander-ntrapunkt
schwarz-grau-weiß
3 mal 96cm x 96cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2006

Programm:

Zwei Mäander mit einer Breitenentwicklung
1, 6, 2, 5, 3, 4 o.ä. sind übereinandergelagert,
beeinflussen sich gegenseitig in der Form
und bilden so einen Doppelmäander (Mitte),
dieser wird zum Rand hin ab-
sentierte:
in 3 Stufen werden jeweils 25% der horizontalen
vertikalen Flächen gelöscht
Absentierung durch Überlagerung (Doppelmä-
ander, Mitte) sowie Absentierung durch Re-
duktion von Redundanzen

dm 9 lang, Random

Sequenz zu dmk 9
schwarz-grau-weiß
189,0cm x 32,0cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2006

Programm:

Wie dmk 9,
Darstellung der Sequenz Stufen 1 bis 8

dmk 9, Random, Stufen 6, 8, 10

Tripelquattrychon Doppelmäander-Kontrapunkt
schwarz-grau-weiß
3 mal 96cm x 96cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2006

Programm:

Zwei Mäander mit einer Breitenentwicklung
Random sind übereinandergelagert,
beeinflussen sich gegenseitig in der Form
und bilden so einen Doppelmäander (Mitte),
dieser wird um den Mittelpunkt herum ab-
sentierte:
**in einem ersten Schritt werden 33,3% der
Flächen entnommen, dann weitere 33,3%,
dann werden die ersten 33,3% wieder hinzu-
gefügt, dann die zweiten 33,3% (=100% wieder)**
Absentierung durch Überlagerung (Doppelmä-
ander, Mitte) sowie Absentierung durch Re-
duktion von Redundanzen

ds (Doppelspiralen) – dürer

schwarz-grau-weiß
96cm x 96cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2004-5

Programm:

Spiralen der Breitenentwick-
lung 1, 2, 3, 4... werden mit
ebensolchen aber gegenläufig
sich entwickelnden Spiralen
gekoppelt;
Ordnung nach dem magischen
Quadrat von Dürer
Absentierung durch Überlagerung
zweier Spiralen und Serienprinzip

ds (Doppelspiralen) – lo-shu

Doppelspirale – Lo-shu
Orange-dunkeltürkis-schwarz
100cm x 100cm
Acryl auf Nessel, aufgespannt
auf Funierplattenrahmen
2003

Programm:

Spiralen der Breitenentwick-
lung 1, 1, 2, 3, 5... werden mit
ebensolchen aber gegenläufig
sich entwickelnden Spirale
gekoppelt, bis Stufe 34;
Ordnung nach dem Lo-shu
Absentierung durch Überlagerung
zweier Spiralen und Serienprinzip

QS 1
(Quadratspiralbild Fibonacci)
Grautöne
50cm x 50cm
Acryl auf Nessel auf Keilrahmen
2006

Programm:
Quadrate der Abmessung 1/1, 2/2, 3/3, 5/5 usw.
(Fibonacci) sind ineinander positioniert, und zwar
das kleinere immer in der nächstfolgenden Ecke
des folgenden größeren Quadrates.

Absentierung durch Interaktion von Farben und
damit Formen: Die Quadrate sind in ihrer Ab-
messung durch Anschein von Überlagerung nicht
genau abgrenzbar.

QS 2
(Quadratspiralbild Bernoulli)
Grautöne
50cm x 50cm
Acryl auf Nessel auf Keilrahmen
2006

Programm:
Quadrate der Abmessung 1/1, 3/3, 6/6 usw.
(Bernoulli) sind ineinander positioniert, und zwar
das kleinere immer in der nächstfolgenden Ecke
des folgenden größeren Quadrates.

Absentierung durch Interaktion von Farben und
damit Formen: Die Quadrate sind in ihrer Ab-
messung durch Anschein von Überlagerung nicht
genau abgrenzbar.

QS 3
(Quadratspiralbild Natürliche Zahlen)
Grautöne
50cm x 50cm
Acryl auf Nessel auf Keilrahmen
2006

Programm:
Quadrate der Abmessung 1/1, 2/2, 3/3, 4/4 usw.
(Natürliche Zahlen) sind ineinander positioniert,
und zwar das kleinere immer in der nächstfolgen-
den Ecke des folgenden größeren Quadrates.

Absentierung durch Interaktion von Farben und
damit Formen: Die Quadrate sind in ihrer Ab-
messung durch Anschein von Überlagerung nicht
genau abgrenzbar.

QS 4
(Quadratspiralbild Primzahlen)
Grautöne
50cm x 50cm
Acryl auf Nessel auf Keilrahmen
2006

Programm:
Quadrate der Abmessung 2/2, 3/3, 5/5 usw.
(Primzahlen) sind ineinander positioniert, und ar
das kleinere immer in der nächstfolgenden Ecke
des folgenden größeren Quadrates.

Absentierung durch Interaktion von Farben und
damit Formen: Die Quadrate sind in ihrer Ab-
messung durch Anschein von Überlagerung icht
genau abgrenzbar.

QS 5**(Quadratspiralbild Wurzel 2 hoch n)**

Grautöne

50cm x 50cm

Acryl auf Nessel auf Keilrahmen

2006

Programm:

Quadrate der Abmessung Wurzel 2 hoch n sind ineinander positioniert, und zwar das kleinere immer in der nächstfolgenden Ecke des folgenden größeren Quadrates.

Absentierung durch Interaktion von Farben und damit Formen: Die Quadrate sind in ihrer Abmessung durch Anschein von Überlagerung nicht genau abgrenzbar.

QS 6**(Quadratspiralbild Quadratzahlen)**

Grautöne

50cm x 50cm

Acryl auf Nessel auf Keilrahmen

2006

Programm:

Quadrate der Abmessung 1/1, 4/4, 9/9 usw. (Quadratzahlen) sind ineinander positioniert, und zwar das kleinere immer in der nächstfolgenden Ecke des folgenden größeren Quadrates.

Absentierung durch Interaktion von Farben und damit Formen: Die Quadrate sind in ihrer Abmessung durch Anschein von Überlagerung nicht genau abgrenzbar.

QS 7**(Quadratspiralbild Wurzel aus x)**

Grautöne

50cm x 50cm

Acryl auf Nessel auf Keilrahmen

2006

Programm:

Quadrate der Abmessung Wurzel aus x sind ineinander positioniert, und zwar das kleinere immer in der nächstfolgenden Ecke des folgenden größeren Quadrates.

Absentierung durch Interaktion von Farben und damit Formen: Die Quadrate sind in ihrer Abmessung durch Anschein von Überlagerung nicht genau abgrenzbar.

