

Axel Rohlf

Axel Rohlf (geboren 1971 in Bremen) ist Maler der konkreten Kunst, Autor der konkreten und visuellen Poesie sowie Editor für andere Vertreter der konkreten Kunst. Er hat Architektur, Immobilienwirtschaft, Germanistik und Kunstpädagogik in Berlin, Detmold und Bremen studiert. Derzeit wohnt und arbeitet er in Bremen.

Biografie

1991 beginnt er das Studium der Architektur an der TU Berlin, wo er auch Malerikurse bei Prof. Matthias Koeppel belegt. 1997 erhält er das Diplom in Architektur und ist fortan tätig als Architekt und konkreter Künstler in Hamburg, Düsseldorf, Detmold und Bremen. 2002 organisiert er die Ausstellung Lajos Vajda – Endre Bálint (zwei ungarische Künstler mit Bezug zum Holocaust) in der Mü-Terem Galéria, Budapest. 2004 erhält er ein Stipendium als artist in residence des espace de l'art concret in Mouans-Sartoux (Côte d'Azur) mit abschließender Atelieraussstellung. Im selben Jahr beginnt er, Kunst-Editionen für andere Künstler (Vera Molnar, Hans-Jörg Glattfelder, Eugen Gomringer, Attila Kovács) zu schaffen. 2005 hat er seine erste Einzelausstellung im ikkp (institut für konstruktive kunst und konkrete poesie, Prof. Gomringer) in Rehau. Es folgen zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland. Sein künstlerisches Ziel ist die Konstruktion von ineinander verschränkten Figuren im Rahmen einer Ästhetik der Simultaneität, Absenz und Nicht-Identität. Letztere Prinzipien lassen sich auch in seiner visuellen und konkreten Poesie ausmachen.

Literatur über Axel Rohlf

- Aurélie Nemours: „*Architecte peintre est-ce permis*“. Gedicht zum Werk Axel Rohlf. März 2003
- „*werkbericht*“. Werke 1997-2004, Vorworte: Aurélie Nemours und Eugen Gomringer. Bremen, 2004.
- Katalog zur Gruppenausstellung „*30 Positionen*“. Museum Modern Art (Hünfeld) 2004.
- CD-Dokumentation der Gruppenausstellung „*50 Quadrat + Kompakt Konstruktiv Konkret*“ im Rahmen des 14. Gmundener Symposions 2004 (Prof. Linschinger).
- Katalog zur Gruppenausstellung Europäische konkrete und konstruktive Kunst im Uno-Gebäude Wien „*MOTIVA*“. Wien, 2005.
- Eugen Gomringer: „*Beispiele eines Sammlerkonzepts*“. Aufsatz im Heft zum 12. Kolloquium des Forums Konkrete Kunst Erfurt. Erfurt 2005.
- „*Fugitive Interaktion von Form. Die Doppelmäander-Serie von Axel Rohlf*.“ Vorwort: Eugen Gomringer. Bremen, 2006.
- „*Ausgerechnet... Mathematik und Konkrete Kunst*“. Katalog zur Gruppenausstellung im Museum im Kulturspeicher, Würzburg. Würzburg, 2007.
- „*Black and White*“. Katalog zur Gruppenausstellung im Vasarely-Museum Budapest. Budapest, 2007.
- „*6 x 6 = 36. 6 Zahlenreihen in 6 (De-)Figurationen*“. Vorworte: Prof. Dietmar Guderian und Prof. Frider Nake.
- „*doppelknotenbilder*.“ Vorworte: Prof. Eugen Gomringer, Hans-Jörg Glattfelder, Prof. Attila Kovács, Prof. Dietmar Guderian. Bremen, 2009.

Literatur von Axel Rohlf

- „*what you see is what you get. visuelle und konkrete Poesie*“. Vorwort Eugen Gomringer. Bremen, 2006.
- „*schemenata. Künstlerische Strategien einer Konterkarierung von NS-Visualisierungen*.“ Bremen, 2008.
- „*through. visuelle und konkrete Poesie*“. Bremen, 2008.
- Veröffentlichung vom Textbild „*er-sie-es*“ in der Anthologie „*Leidenschaften*“ der Edition Splitter. Wien, 2006.
- Veröffentlichung von „*Pedanten und Chaoten*“ in der gleichnamigen Anthologie der Edition Splitter, Wien, 2008.
- „*Die Rolle der Kunst in meinem Dasein*“. Aufsatz im Heft zum 12. Kolloquium des Forums Konkrete Kunst Erfurt. Erfurt 2005.
- Interview mit Vera Molnar. In : *Vera Molnar*. Open Structures Art Society. Budapest, 2007.

Werke in öffentlichen Sammlungen:

Museum für konkrete Kunst (Ingolstadt), Sammlung Prof. Eugen Gomringer (ikkp Rehau), Museum im Kulturspeicher (Würzburg), Mondriaanhuis (Amersfoort, Niederlande), Mobile MADi Museum (Budapest, Ungarn), Szépművészeti Múzeum Budapest.

Weitere Ausstellungen

- 2003 -Gruppenausstellung „Europa konkret“, Sammlung Prof. Blum-Kwiatkowski, Universitätssammlungen Kunst + Technik, Dresden.
- 2004 -Gruppenausstellung „50 Quadrat + Kompakt Konstruktiv Konkret“ im Rahmen des 14. Gmundener Symposions (Prof. Linschinger).
- 2005 -Gruppenausstellung „Am Anfang war das Quadrat“, Art Studio 1, Deinst.
- Einzelausstellung im Institut Français de Brême, Bremen.
- Gruppenausstellung „Sammlerkonzepte“, Forum Konkrete Kunst, Erfurt.
- 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.
- Dez.-März 2007: Gruppenausstellung Galerie Emilia Suci, Ettlingen.
- 2007 -Art Zürich (Galerie La Ligne).
- Ausstellung zum 1. Kunstpreis der Messmer Foundation.
- Einzelausstellung im ikkp (institut für konstruktive kunst und konkrete poesie, Prof. Gomringer), Rehau (Mai).
- Heidrichs Kunsthandlung, Berlin, Gruppenausstellung.
- Gruppenausstellung in der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn (Okt. - Nov.).

rohlfs_architekt@hotmail.com

www.axel-rohlfs.de

Bremen, Januar 2009.

Zu meinen Doppelknotenbildern. Axel Rohlf.

Die Reihe der 21 Knotenbilder ergibt sich aus sieben unterschiedlichen Knotentypen (siehe Übersicht über die Knotentypen in Form von Schemata) und drei in diesen 'zur Anwendung' kommenden Zahlenreihen.

Diese Zahlenreihen sind stark konträr:

- die Reihe der **Natürlichen Zahlen** lässt die Breite des Knotenverlaufs proportional anwachsen, um sie nach einem Maximum - ebenso proportional- wieder auf den Ursprung (1) zurückzuführen, so dass es einen Zirkelschluss gibt;
- die Reihe der **Intervallschachtelung**, d.h. vom Minimum zum Maximum zum zweitkleinsten Minimum zum zweitgrößten Maximum usw. (1, 8, 2, 7...), weist ein Einpendeln auf einen mittleren Wert auf, also ein 'Intervallschachteln' zur Mitte hin, wo die „Ausschläge des Pendelns“ immer kleiner werden; auch hier wird nach Erreichen dieser Mitte wieder der Weg zurück angetreten (...7, 2, 8, 1);
- die letzte Reihe hat gar keinen geregelten Verlauf, sondern einen des **Zufalls/Random**.

Bei diesen (7 Knotentypen mal 3 Zahlenreihen =>) 21 Knotenbildern können drei ineinander gehende Hauptmerkmalsfelder ausgemacht werden:

1) Partielle „visuelle Identität“ im Sinne Rainer Jochims:

„Der anfangs besprochenen metanoetischen Bewusstseinsstruktur, der Teilung der Realität in Subjekt und Objekt, die überwunden werden muss, entspricht in der Malerei die Teilung der Realität in Figur und Grund. Schon Cézanne hat eine intensive Durchdringung von Figur und Grund erreicht. Hier bei Mondrian wird der Grund selbst thematisiert und im weißen Mittelfeld dynamisch formuliert. Freilich immer noch als Grund, zu dem sich die gelben Linien immer noch in einem sehr reduzierten Sinn als Figur verhalten. Auch darin zeigt sich Mondrians' Stellung genau auf der Grenze zwischen der alten Konzeption der Identifikation und der neuen der Identität.“ (Rainer Jochims: Visuelle Identität. Frankfurt 1975, S. 50).

Figur und Grund (und auch die schnell entstehenden Illusionen von „Lichtkanten“ in weiß und „Schattenkanten“ in schwarz im Doppelknoten) werden in Richtung einer visuellen Identität von Figur – Grund hin verwischt:

- das Grau der Überlagerung von weißem und schwarzem Teilknoten des Doppelknotens ist das Grau des Grundes, die Doppelknoten 'versinken' gleichsam im Grund
- die wechselseitige Formung und Abhängigkeit der zwei Knotenformen in weiß und schwarz lässt sie einander wechselseitig Figur bzw. Grund sein.

2) eine Relieftiefe im Hildebrandschen Sinne:

Haptische Bewegungsvorstellungen des Sehastastvorgangs an den Knotenverläufen werden geeinigt zu der optischen 'Tiefenvorstellung' des Graus hin, das sowohl Grund der Doppelknotenfigur als auch Überlagerungsfarbton der beiden Einzelknoten in schwarz und weiß ist; es kommt zu einer Fluktuation der Wahrnehmung zwischen der Haptik des Sehastastens und reiner Optik des Tiefenschauens und auch umgekehrt. Das Erkennen schwankt zwischen 'Relieftiefe' im Sinne Adolph von Hildebrands und bewegter Doppelfigur auf grauem Grund. Die Gestalt ist somit der Wahrnehmung unfest und offen.

Die Doppelknotenbilder sind gegenüber den mehr linear ausgerichteten Interaktionen zweier Mäander oder Zickzacklinien meiner anderen Werke rein flächige 'Polyphonien' zweier gegenläufiger 'Stimmen', zweier Knotenverläufe. Das flechtartig Gleichförmige des Innenfelds eines Doppelknotens mag mitunter nicht sofortigen Aufschluss über die Konstruktionsweise des Knotens liefern; daher kommt dem Rand die Rolle des eigentlichen Informationsträgers zu. Es kommt zu einem Gegensatz zwischen bedeutungsvollem Rand und oft geradezu homogen erscheinendem Inneren. Durch die drei Zahlenreihen werden die grauen Überlagerungsflächen der beiden Knotenverläufe größer oder kleiner, mitunter scheint die Figur des Doppelknotens daher ausgedünnt, fast 'durchsichtig' zu sein.

3) Wie in allen meinen Arbeiten ist die Form 'osmotisch' offen:

die Breite des einen Abschnitts des einen Knotens bestimmt die Länge des gekreuzten Abschnitts des anderen zweiten Knotens -und auch umgekehrt. Form/ Figur wird also auch hier im Doppelknoten verdoppelt und daher simultan mit einem Pendant und fast visuell identisch (s.O.): die eine Teilfigur ist Grund der anderen und umgekehrt. Der Grund um den gesamten Doppelknoten herum ist wiederum das Grau seiner internen Überlagerungsflächen. Es handelt sich also um eine doppelte Entkräftung des Figur-Grund-Kontrastes:

vom Doppelknoten zum grauen Grund um ihn herum und innerhalb des Doppelknotens selber. Daher könnte durch Betrachten dieser Doppelknotenbilder herkömmliche Gestaltwahrnehmung aufgeweitet werden, zumindest wird eine Versinnbildlichung dieser anderen Wahrnehmung angeboten.

Die Wahrnehmung der Doppelknotenbilder ist nicht konstant: das Auge fügt die schwarzen Einzelfelder zum schwarzen Mäander zusammen, jedoch verliert das Auge aufgrund der Komplexität des Mäanders häufig den Anschluss und wechselt über in die Spur des weißen Mäanders und umgekehrt. Die Gestaltwahrnehmung ist mit den Mäandergebilden z.T. überfordert und kann den Zirkelschluss nicht immer vollbringen. Auch fluktuiert die Wahrnehmung nicht nur zwischen Einzelfeldern und zugehörigem Mäander sowie zwischen weißem und schwarzem Mäander sondern auch zwischen Figur und Grund des gesamten Doppelknotens, da der graue Grund in die Figur integriert ist. Die Spannung zwischen den Antagonismen ist auf einen Höhepunkt hin gesteigert. Eine Dialektik entfaltet sich prozesshaft.

T.W. Adorno schreibt zur Prozesshaftigkeit des Kunstwerkes:

„Was irgend am Artefakt die Einheit seines Sinnes heißen mag, ist nicht statisch sondern prozessual, Austrag der Antagonismen, die ein jegliches Werk notwendig in sich hat. Analyse reicht darum erst dann ans Kunstwerk heran, wenn sie die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual begreift, nicht durch Zerlegung es auf vermeintliche Urelemente reduziert. Dass Kunstwerke kein Sein, sondern ein Werden seien, ist technologisch fassbar. (...) Kunstwerke synthetisieren unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen prozessual, weil noch ihre Einheit Moment ist, und nicht die Zauberformel fürs Ganze.“ (T.W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt am Main 1973, S. 262f.)

„Prozess ist das Kunstwerk wesentlich im Verhältnis von Ganzem und Teilen. Weder auf das eine noch auf das andere Moment abzuziehen, ist dies Verhältnis seinerseits ein Werden. Was irgend am Kunstwerk Totalität heißen darf, ist nicht das all seine Teile integrierende Gefüge. Es bleibt auch in seiner Objektivierung ein Vermöge der in ihm wirksamen Tendenzen erst sich Herstellendes. Umgekehrt sind die Teile nicht, als was sie durch Analyse fast unvermeidlich verkannt werden, Gegebenheiten: eher Kraftzentren, die zum Ganzen treiben, freilich, aus Not, von jenem auch präformiert sind. Der Strudel dieser Dialektik verschlingt schließlich den Begriff des Sinnes.“ (ebd., S. 266)

„Einheit wird nicht zuletzt davon motiviert, dass die Einzelmomente durch ihre Richtungstendenz ihr entfliehen.“ (ebd., S.287).

Ein „Antagonismus“ in den Knotenbildern ist zum einen der des Graus des Grundes des Doppelknotens, das sich aber im Doppelknoten selbst wieder findet, zu letzterem; zum anderen der des Binnenverhältnisses der zwei Teilknoten des Doppelknotens zueinander, die einander wechselseitig formen/ enthalten, die einander Figur bzw. Grund sind. D.h. die Antagonismen bedeuten eine Reziprozität, bei der das Eine immer auch das Andere –hier recht anschaulich durch das Grau bzw. das Einanderformen vorgeführt- enthält. Visuelle Identität im Sinne Jochims' ist nicht völlig angestrebt (das wäre eine Auflösung von Figur-Grund-Antagonismus in Chromatischer Malerei), aber doch partiell im Grau der Binnen-Überlagerungsflächen vorgeführt. D.h. der Figur-Grund-Antagonismus ist so überhaupt erst sichtbar gemacht, was er ohne den zeitweise eintretenden Eindruck des 'Versinkens' des Doppelknotens in den Grau-Grund nicht wäre. Zudem ist der Figur-Grund-Antagonismus gedoppelt vorhanden: Teilknoten zu Teilknoten und Gesamtknoten zu Grau-Grund. Dadurch, dass weiße an schwarzen Flächen anlagern, entsteht auch der Eindruck einer Reliefhaftigkeit (s.O.): Pseudolicht- und Pseudoschattenkanten erscheinen, um gleich wieder in eine andere Wahrnehmungsform, z.B. die des geschlossenen Mäanders, überzuwechseln. Da die Teilknoten einander wechselseitig „enthalten“, also Figur und Grund innerhalb des Doppelknotens wechselseitig austauschbar sind, kann man auch hier von **„Partieller Visueller Identität“** sprechen, ohne dass jedoch das Prinzip Figur-Grund aufgehoben ist in Chromatischer Malerei. Partielle Visuelle Identität in den hier vorgestellten Doppelknotenbildern dient also der Zuspitzung der Antagonismen im Sinne Adornos.

Peter Weibel arbeitete eine Reihe von Prinzipien einer **„Ästhetik der Absenz“** heraus, die auch in der Werkgruppe der 21 Knotenbilder z.T. zu finden sind:

„Der überhitzte, semiotisch beschleunigte virtuelle (Leer)Raum der telematischen Zivilisation erzeugt neue Wahrnehmungsformen der Techno-Zeit, auf denen die Prinzipien einer Ästhetik der Absenz fußen: Simulation, Simultaneität, Similitudinität, Selbstsimilitudinität, Selbstorganisation, Systemdynamik, Dekonstruktion, Swarm, Scrawl, Double, Syntopie, Synchronie, Synthese, Polytopie, Polychronie, Konstruktion, Kontext-Steuerung, Beobachterzentriertheit (Endophysik), Komplexität,

Molekulardimensionalität (Nanotechnologie), Telepräsenz, Virtualität, Variabilität, Viabilität.“

(Weibel: Ära der Absenz. In: Ulrike Lehmann/ Peter Weibel: Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. München/ Berlin 1994, S.18).

Im vorliegenden Werk kann man folgende dieser Prinzipien auffinden:

- „*Simultaneität*“ zweier Teilknoten ineinander sowie Figur und Grund ineinander
- „*Similiarität*“ : immer dasselbe Konstruktionsprinzip sowie zwei ähnliche Teilknoten
- „*Selbstsimiliarität*“: kleine Windungen in großen Windungen
- „*Selbstorganisation*“: durch den Systemcharakter hat der Autor keinen subjektiven Einfluss auf das Endprodukt, die Idee kopiert sich in sich weiter
- „*Systemdynamik*“: „Fließgleichgewicht“ zweier Teilknoten
- „*Double*“: der eine Teilknoten als „*Double*“ des anderen
- „*Synchronie*“: wollte man einem Mäanderfluss einen Zeitstrom (des Sich-Auswachsens bzw. des Betrachtens, was nahezu Dasselbe ist) zuweisen, so wären in einem Doppelknoten zwei Zeitströme synchronisiert
- „*Konstruktion*“: alles hat Systemcharakter im Sinne des Manifests konkreter Kunst von 1930: nichts kann hinzugefügt oder fortgenommen werden
- „*Komplexität*“: die Komplexität ergibt sich aus konstruierter Simultaneität
- „*Variabilität*“: zum Ausdruck gebracht im seriellen Prinzip der jeweils vier -größer werdenden- Doppelknoten.

Die Reihe der hier vorgestellten Doppelknotenbilder stellt also nicht einfach neue Gestalten der Gestaltwahrnehmung zur Verfügung, sondern in sich gedoppelte, zur Absenz tendierende.

Ziel war Geometrie als offenes System im Sinne der Systemtheorie zu entwickeln und vorzutragen, ohne auf die Kantsche Systemdefinition (‘*nichts hinzufügbare, nichts fortnehmbar*’) zu verzichten.

Die Geschlossenheit vieler der Werke der *minimal art* in sich bedurfte einer Kontextualisierung mit Landschaft oder Ausstellungsraum, um nicht monolithisch und hermetisch zu wirken, als reine Setzung und Geste. Hier nun bei den Doppelknotenbildern ist das Werk in sich selbst offen, interaktiv und doch systematisch:

Im Doppelknoten wird die Länge des einen Teilabschnitts durch die Breite des je anderen Teilabschnitts des anderen Teilknotens bestimmt. Man kann auch von ‘Selbstorganisation’ sprechen, von ‘Fließgleichgewicht’ im veranschaulichten Sinne, auch von ‘Selbstähnlichkeit’ der sich durch Prinzip der Wiederholung auswachsenden Vierersequenzen, von ‘Dialektik’ und ‘*Andersheit*’ im Sinne Adornos sogar. Die grauen Flächen der „Überlagerungen“ von weißen und schwarzen Teilknoten mögen dabei fast wie eine durch Ausgleich entstehende Auslöschung beider dialektischen Knotenbewegungen erscheinen, das Gesamte als etwas, das partiell seine Absenz mitenthält: das Gleichwerden mit dem grauen Grund.

Nicht von Ungefähr kommt die Analogie von eigentlich auf Ästhetik (Wahrnehmung) bezogenen Gebilden mit morphogenetischen Prozessen: ‘*was*’ und ‘*wie*’ der Wahrnehmung werden eins, Lebenswelt und Kunstwelt auf allgemeinsten Ideen-Ebene parallel geführt.



ikkp – kunsthaus rehau – kirchgasse 4 – 95111 rehau

institut für konstruktive kunst
und konkrete poesie

archiv eugen gomringer

08.06.08 / ng

Neue Entwicklungen der Konkreten Kunst durch Axel Rohlfis

Im bald 10jährigen Programm unseres Instituts für Konstruktive Kunst und Konkrete Poesie mit Galerie ist Axel Rohlfis einer der wenigen Künstler, denen wir eine zweite Präsentation eingeräumt haben. Der 1971 geborene Architekt, Künstler und Dichter vereinigt in seiner Person mehrseitige Interessen und Kreativität, was ihm im Rahmen der Konstruktiv-Konkreten Kunst in den letzten Jahren eine besondere Aufmerksamkeit hat zuteil werden lassen. Was seine Arbeiten vor allem auszeichnet, ist die logische und mathematische Präzision, welche seinen Konzeptionen zugrunde gelegt ist. Es ist selbstverständlich, dass er in seinen Realisierungen – Bilder und Gedichtbücher kommen in diesem Zusammenhang in Betracht – die programmatischen Vorgaben mit großer Exaktheit umsetzt. Die Publikationen, mit denen Rohlfis die Malerei begleitet, sind eigenständig erarbeitete Publikationen, denen jedes Klischee fremd ist. Man wird an eine Publikation des Altmeisters *Friedrich Vordemberge-Gildewart* aus Osnabrück erinnert, dem Kreis der Avantgarde von Hannover zugehörig und mit *Max Bill* befreundet. „Millimeter und Geraden“. Es ist dieser Geist der disziplinierten Gestaltung, der Axel Rohlfis motiviert und in ihm die positivistische Haltung der Pioniere einer neuen Umweltgestaltung wieder aufleben lässt. Es ist ein lebhaftes, inspiriertes Herangehen an die Aufgaben, die sich künstlerischer Erkenntnisarbeit stellen. Es handelt sich aber nicht um ein Fortsetzen der frühen Jahre. Rohlfis lebt bewusst im aktuellen kommunikativen und informativen Bezugsfeld und die zur Anwendung gelangende Terminologie ist auf dem jüngsten Stand.

Axel Rohlfis' Hauptanliegen in der künstlerischen Gestaltung bezeichnet er als Simultaneismus, wozu sich zwei parallele dialektisch ergänzende Aktionen eignen. Das hat für den Betrachter den Vorteil, dass Einblick gewährt wird in Entwicklungsvorgänge von Formen. Die Gestaltung paralleler Systeme (Doppelmäander u.a.) durch Interaktion von Formen ist ähnlich ohne Beispiel und darf als Erfindung von Axel Rohlfis gewertet werden. Kennzeichnend für einige Entwicklungsvorgänge in den jüngsten Bildern ist auch deren regulär-irreguläre Kontur, das heißt die Begrenzung der zur Form gewordenen Prozesse ist nicht durch eine quadratische Tafel gegeben, sondern wird direkt zur Kontur. Das ist so anschaulich wie konsequent. Darüber hinaus verarbeitet Rohlfis gleichzeitig, was durch *Arte Madi* von Argentinien und in letzter Zeit durch *Madi* in Ungarn bekannt geworden ist. Übrigens haben auch *Rupprecht Geiger* und der Amerikaner Frank Stella einst Bilder als „shaped canvases“ bedient. Axel Rohlfis greift damit Ideenmaterial aus dem Fundus auf und erweitert es in neuen Zusammenhängen. In seinen Gedichtbüchern werden Sprachspiele der verschiedensten Techniken versammelt und nicht wenig darf als zum Besten der Konkreten Poesie zählend bewertet werden.

Axel Rohlfis' künstlerisches Gestalten über Fachgrenzen hinweg und seine theoretischen Interessen befähigen ihn zweifellos auch, in der Lehre tätig zu werden, wozu er bereits Erfahrungen sammeln konnte. Es dürfte dem Bereich der konstruktiven Gestaltung durch den Zuzug einer frischen Kraft neue Zukunftsperspektiven sichern, was in der gegenwärtigen Situation sogar dringend geboten ist.

kunsthaus rehau
kirchgasse 4
d- 95111 rehau

telefon: 09283 – 899485
telefax: 09283 – 899487
e-mail: info@kunsthaus-rehau.de

prof. eugen gomringer / dr. nortrud gomringer / stefan gomringer

Evidenz.

An den Blättern Axel Rohlf's zum Thema des Mäanders lassen sich einige Beobachtungen anstellen, die auszuführen hier verlockend erscheint. Die Drucke vor sich auf den Tisch legend, macht man zunächst eine erste Inspektion, man verfolgt die schwarz-weissen Konstellationen in ihren sich abwechselnden Wiederholungen und lässt den Klang des Weiss-Schwarz-Grau auf sich einwirken. Das alles bleibt recht allgemein, wenig bestimmt und gehört mehr in den Bereich der Anmutung. Dennoch sagen wir in solchen Fällen, etwa nach einer Ausstellungsvernissage, dass wir die Blätter "gesehen" haben.

Aber was haben wir bei einer solchen Betrachtungsweise "eigentlich" gesehen"? In einer Art Selbstversuch bin ich dieser Frage nachgegangen. Dabei wollte ich alles Vorwissen soweit als möglich ausklammern und mich nur auf das verlassen, was mir meine Augen zuführen, in der Haltung wie man etwa sagt, dass einem etwas "auffällt" oder "ins Auge sticht".

Im Falle dieser Arbeiten von Rohlf's sind es zuerst einmal kleinteilige Binnenbeziehungen innerhalb der einzelnen Konstellationen: gerade Linien, welche, die bausteinhafte Gliederung überspringend, einen grösseren Zusammenhang herzustellen scheinen, des weiteren relativ kompakte Blöcke aus schwarzen oder weissen Elementen und schliesslich gibt sich die Schwebung, die durch den Einbezug des grauen Grunds entsteht, sehr attraktiv für das Auge. Gleichzeitig mit diesen ersten unmittelbaren, unreflektierten Daten kann aber auch die Tatsache nicht unbeachtet bleiben, dass auf jedem Blatt immer vier verschieden grosse Konstellationen vorkommen. Im Unterschied zu den erstgenannten Eindrücken, deren Erklärung eher zur Gestaltpsychologie gehört, fordert diese letztere Beobachtung eine bewusste Analyse, ein waches, benennendes und schlussfolgerndes Bewusstsein. Damit ist die zu Beginn gestellte Frage beantwortet.

Um abzuklären, ob eine konstruktive Gesetzmässigkeit vorliegt, kann man nun entweder auf die beigelegten schematischen Erklärungen Axel Rohlf's zurückgreifen und diese Blatt für Blatt verifizieren, oder die Sache selbst in ihrer Gegebenheit aus eigener Betrachtung zu durchdringen versuchen. Ich gebe dieser Wahl den Vorzug, denn mir scheint, dass das ästhetische Vergnügen gerade im schrittweisen Aufdecken der strukturellen Ordnung besteht. Man spürt dabei sofort, dass sich die Bewusstseinshaltung verändert, sich aktiviert, Fragen formuliert, Vermutungen anstellt, Bestätigungen ordnet. Die kleinste, jeweils links angeordnete Figur ist offensichtlich am geeignetsten für eine erste strukturelle Erkundung. Der Bewusstseinsstrahl kann dabei zuerst der schwarzen Bahn folgen und stellt fest, dass sie in sich selbst geschlossen ist, immer an den gewählten Ausgangspunkt zurückkehrt. Die korrespondierende weisse Figur ist deckungsgleich, symmetrisch und nahtlos mit der schwarzen Figur verklammert. Wo sich die schwarzen und die weissen Flächen überlagern erscheint das Grau des Grundes: damit bleibt unentscheidbar, welche Figur die andere überlagert und es entsteht eine komplexe, nur im Sehen auf der Fläche existierende Figur, die mit dem Grund verwoben ist. Von diesen Feststellungen ausgehend, kann man nun auch die komplizierteren Figuren mit dem Auge ordnen und es stellt sich heraus, dass überall die selben konstruktiven Regeln Anwendung finden.

Wie weit jeder die "nicht assistierte" Auskundschaftung dieser Strukturen in ihrer Entsprechung mit Zahlenfolgen, Netzsystemen usw. vorantreiben will, bleibt dem einzelnen Betrachter überlassen. Bemerkenswert ist die Beobachtung, dass jede einmal erkannte Ordnung bei erneuter Betrachtung schwer rückgängig zu machen ist. Es ist dies eine Form von Evidenz, in der man den Nachweis erkennen kann, dass in diesen Werken eine Idee "erscheint", die nur in dieser Form erarbeitet und erkannt werden kann. Dies ist das herausragende Kennzeichen von Werken der konkreten Kunst.

Hans Jörg Glattfelder August 2008

Interview mit Attila Kovács am 12.08.2008 in Budapest zu den Knotenbildern.

AR: Wir haben uns ja jetzt schon eine halbe Stunde dem Gegenstand meiner Knotenbilder angenähert und ich möchte jetzt das Interview beginnen mit der Übersicht über die Knotenkonstruktionen. Du hattest gesagt, dass man sofort sieht, dass es sich um ein additives Prinzip der Bildherstellung handelt. Du unterscheidest ja in deinen Theorie-Werken (z.B. im Katalog der Kunsthalle Budapest 1995) zwischen „*Teilung*“ als „*Renaissance-Prinzip*“ und „*Addition*“ als „*transklassischem Prinzip*“. Auf dieser Ebene stehen die Knotenbilder hier deinem Werk also durchaus nahe?

AK: Bezüglich dieses Prinzips: ja. Es gibt entweder das oder das andere.

AR: Wenn wir nun auf das Bild „*Netz - Natürliche Zahlen*“ schauen, dann sehen wir ja, dass zwei Netze simultan ineinander verwoben sind und du hast gesagt, dass der eigentliche innovatorische Gehalt dieser Knotenbilder im Feld der konkreten Kunst eben in dieser veranschaulichten Simultaneität bestehe.

AK: Ja. Du gehst eigentlich von zwei Quadraten aus, die miteinander verwoben immer komplexere Konstellationen zeigen. Du konstruierst in den zwei Verläufen symmetrisch immer ein und dasselbe mit weiß und schwarz, damit man beides klar unterscheiden kann.

AR: Aber es ist ja eine Simultaneität dadurch, dass sie komplementär bzw. reziprok sind. Wie würdest du diese Simultaneität näher kennzeichnen? Erkennst Du in einem Moment diese Simultaneität?

AK: Es ist eine solche Konstellation, weil es ein Ineinanderverwobensein **und** eine Regelmäßigkeit ist. Ineinander verwoben und regelhafte – und nichts anderes. Das ist sehr wichtig: Es treten keine Begleitfaktoren hinzu. Würde das der Fall sein, so gelänge es in den Bereich ornamentaler Geometrie oder es würde so kompliziert, dass man es in der Wahrnehmung nicht rückführen kann auf diese Konstruktionsfolgen. Hier in den Knotenbildern kann man die Einzelschritte sehr gut wahrnehmen.

AR: Kennst Du solche Formen der Simultaneität in der konkreten Kunst noch bei anderen?

AK: Ich nicht. Ich würde es als Deine Leistung bezeichnen.

AR: Und was löst dieses dann in Deiner Wahrnehmung aus?

AK: Freude. Ich kann nichts weniger ausstehen als die Simplizität. Ich freue mich, wenn ich komplex denken kann. Menschlich freue ich mich, wenn ich komplex wahrnehmen kann. Für Simplexe interessiere ich mich nicht.

AR: Du hast aber auch festgestellt, dass sich schon Künstler vor mir mit dem Prinzip der unendlichen Linie beschäftigt haben. Wacław Szpakowski (1883-1973) war als einer der ersten ab 1900 auf diesem Feld tätig und dann später in den 1930er Jahren Josef Albers.

Wie würdest du meine Knotenbilder im Verhältnis zu Szpakowskis' und zu Albers' Werken bewerten?

AK: Diese beiden Künstler haben immer **offene Linien** produziert, deine Knotenbilder sind **abgeschlossene** Linien.

AR: Also zirkular. Gibt es noch bei anderen Künstlern zirkuläre Systeme?

AK: Mir fallen spontan keine ein.

AR: Also das wäre auch eine Neuerung.

AK: Ja, eigentlich ja.

Alle stehen für die Offenheit. Sie sprechen mit Eco vom „*offenen Kunstwerk*“ als einer Qualität der Kunst des 20. Jahrhunderts, obwohl es immer „*offene Kunstwerke*“ gab und offenes Denken gab, weil: abgeschlossenes Denken, Denken mit dem Ergebnis von endgültigen Denkmomenten, ist eigentlich dumm.

Eine bestimmte Qualität ist abgeschlossen, eine gute Form ist immer abgeschlossen, nicht offen. Eine wirklich gute Qualität ist in sich abgeschlossen als Produkt. Dann arbeiten wir an der nächsten Qualität. Die wird wieder abgeschlossen als Produkt. Nicht Produktionsprozesse sind abgeschlossen, die sind immer offen für neue Produkte, aber das Produkt selbst ist irgendwann abgeschlossen. Es wird fertig, und eben durch seine gute singuläre Qualität komplett, nicht offen für weitere Gestaltungs-Prozesse. Eine Zeile aus einem Goethe Gedicht oder das ganze Gedicht wird in seiner Qualität nicht zu steigern sein, eine Form aus einem Dürer Bild steht nicht mehr offen für weitere Form-Prozesse – diese Resultate sind also endgültig, beendet und abgeschlossen.

AR: Wir haben Simultaneität und Zirkularität als wesentliche Bestandteile der Knotenbilder bezeichnet. Könnte man nicht aber auch von einer „*osmotischen Offenheit*“ des weißen Knotenverlaufs zum schwarzen sprechen?

AK: Nein, das ist nur eine psychische Neigung. Es gibt eine Lebendigkeit für meine Wahrnehmung, aber sonst ist es abgeschlossen.

AR: Also siehst du es nicht so, dass das Auge fluktuiert zwischen weißen und schwarzen Knotenverlauf?

AK: Doch, es wechselt hin und her. Das Auge folgt nicht ausschließlich dem einen oder dem anderen. Mein Auge wird geführt über mehrere Schritte und dann wechsele ich, warum auch immer, zu dem anderen Knotenverlauf. Das geht abwechselnd so weiter, irrational, ohne einen rationalen Grund.

AR: Das heißt: Die Offenheit des Knotenbildes entsteht für dich im Wahrnehmungsprozess selber, dadurch dass das Auge zwischen dem weißen und dem schwarzen Knotenverlauf hin- und herwechselt.

AK: Dadurch, dass das komplex ist und größer wird; wenn ich anfangs, dauert es lange, um zum Ende zu kommen. Nicht etwa wie bei einem Kreis: da kann ich innerhalb einer halben Sekunde zum Ausgangspunkt zurückkehren. Und dann

wiederholen, wiederholen. Eine Schleife dauert schon lange. Je komplexer das Gebilde wird, desto länger dauert in der realen Zeit die Wahrnehmung dessen.

AR: Das heißt, es gibt für Dich eine Abtastbewegung des Sehens, ...

AK: ...ja, natürlich...

AR: ...was zu dieser Irrationalität, zu dieser Offenheit führt.

AK: Nicht wirklich Irrationalität: Es führt mich vom Denken zur Wahrnehmungsebene, weil das für mein Auge interessant ist. Dann denke ich dabei nicht. Es ist nicht notwendig zu denken, weil die Formen wie das Leben sinnlich wahrnehmbar sind.

AR: Ein drittes Element neben der Simultaneität und der Zirkularität, ist, dass die Überlagerungsflächen vom weißen und vom schwarzen Knotenverlauf in demselben grau gehalten sind wie der gesamte Grund des Bildes.
Was passiert denn da für dich in der Wahrnehmung? Ich habe es „Versinken“ genannt, aber wie siehst Du es?

AK: Das wird als zwei Zugehörigkeiten aufgefasst. Mein Auge denkt darüber überhaupt nicht nach, ob es Teil der Figur oder Teil des Hintergrundes ist, weil die Figur so elementar, determinant da ist, dass es gar nicht auffällt.

AR: Wenn ich ein wenig schiele, dann erscheint es mir, als ob die weißen und schwarzen Formen „versinken“.

AK: Ich rate, nicht zu schielen!

AR: Dann hast Du noch davon gesprochen, dass sich Symmetrien aufbauen. Aber eigentlich ist es doch vor allem eine Punktsymmetrie – oder nicht?

AK: Es gibt mehrere Symmetriefälle, die dort bestimmt analytisch erfassbar sein könnten. Aber mein Auge ahnt es nur und es ist zufrieden damit. Es hat nicht die Veranlassung, auf eine rationale Ebene zu springen oder es wirklich rational zu erfassen, weil es das Bild gerne sieht. Und wenn ich etwas gerne sehe, dann bin ich damit zufrieden. Denken fängt immer dann an, wenn ich sinnlich nicht befriedigt bin. Man fragt sich: „Warum bin ich nicht befriedigt?“
Mein Auge muss mir normalerweise Zuversicht über die Welt vermitteln.

AR: Und hier bei den Knotenbildern erfolgt eine sinnliche Befriedigung?

AK: Ja, natürlich.

AR: Aber es ist doch mehr als die alltägliche Gestaltwahrnehmung, weil es hier ja diese Simultaneität gibt.

AK: Die Komplexität.

AR: Und diese Komplexität ist das „ästhetische Plus“ des Knotenbildes gegenüber der normalen Alltagswahrnehmung?

AK: Nein, es ist parallel dazu. Eine Form ist unglaublich komplex. Alles ist sehr komplex.

AR: Aber nicht simultan.

AK: Doch, simultan. Weil ich sehe, dass es zusammengesetzt ist. Es ist nicht monostrukturell, sondern es ist simultan von ganz verschiedenen Qualitäten gleichzeitig. Und dazu parallel ist es in einer anderen Dimension Menge, Zusammenfassung von Untermengen, komplett und komplex, also nicht simpel. Es gibt eine untere Grenze, worunter ich persönlich nicht befriedigt bin, auch wenn das gut ist. Es ist zu einfach. Zwar qualitativ richtig, aber mir zu wenig. Ich erwarte eine gewisse Komplexität. Wenn ich das nicht spüre, sage ich: „Das ist *minimalisiert*!“

AR: Und dann noch das Thema Proportion und Reziprozität.
Wir haben ja hier eine reziproke Formung zweier Netze und die führen zu bestimmten Proportionen. Du hast aber schon gesagt, dass es für dich, um in deinen Termini zu sprechen, sich hier nur um eine „Artikulation“ handelt – also nicht: ein Netz gleich Artikulation und Bezugssystem.

AK: Nein, auf keinen Fall.

Wie ein Sonett, das auch eine komplexe literarische Artikulation ist. Die Reihenfolge ist aber eine andere.

Wir müssen erst eine Sprache formulieren, bestehend aus einer Grammatik und ein Wortschatz, um in dieser etwas artikulieren zu können. Wir brauchen aber in einer zuerst leeren Sprache nichts zu artikulieren. Die Artikulation ist nur eine Möglichkeit. Wie in der Verbalität, in der Literatur auch. Wir bilden die deutsche, lateinische oder irgendeine Sprache, und bleiben stumm oder entscheiden wir uns in diesen Sprachen für das Sprechen, also für die Artikulation.

AR: Was für eine Rolle spielen für dich diese Umproportionalisierungen. Man kann ja die gleichen Knotensysteme in unterschiedliche Zahlen- und damit Breitenverläufe bringen und dann ergeben sich unterschiedliche Proportionen. Was passiert für dich dabei, wenn Du das eine Knotensystem realisiert siehst in Natürlicher Zahlenreihe, Intervallschachtelung und Random?

AK: Es kann schulhaft, mit gleichmässigen Quadraten proportioniert sein oder z.B. französisch kariert sein oder noch mehr verändert sein. Das ist der Unterschied. Das Quadrat wird dadurch entweder belassen wie es ist oder verzerrt. Die Änderungen der Proportionen nennen wir auch Transformationen. Durch die Transformationen können natürlich auch andere Qualitäten der Formen entstehen. Der Unterschied besteht dann auch noch in einer anderen, veränderten Expressivität, weil es gefühlsmäßig nicht dasselbe ist, nur rational. Unterschiedliche Expressivität, identische Rationalität.

AR: Nehmen wir dieses Gebilde „Helix-Intervallschachtelung“, wo sehr viel grau innerhalb der Doppelstruktur ist. Das sieht doch ein wenig so aus, als ob die Figur fadenscheinig wird, als ob die Figur transparent wird auf den Grund hin.

AK: Es hat diese Tendenz, aber noch ist es das nicht.

Dietmar Guderian
Knoten Konkret

Schon frühere Arbeiten Axel Rohlf's zeichneten sich durch in ihnen vorhandene Dualitäten aus: Zyklen und Antizyklen; Gleichzeitiges An- und Abschwollen von Bewegung und Gegenbewegung; hohe Dynamik der beiden Entwicklungen bei gleichzeitigem sich gegenseitig Verschatten.

Die nun vorliegende Serie zeigt neue Ansätze des Künstlers. Vor allem auf diese richtet sich hier das Augenmerk.

Künstlerische Vorgaben:

Durch allgemeine Vorgaben zu dieser Serie legt der Künstler das spätere Erscheinungsbild des einzelnen Werkes bereits soweit fest, dass ihm im eigentlichen Entstehungsprozess fast keine weiteren eigenen Gestaltungsmöglichkeiten bleiben.

Der Vorrat an geometrischen Grundformen wird erweitert: Das gleichseitige Dreieck und mit dem Kreis sogar ein nicht geradliniges Element treten neben die von früheren Serien in Horizontal-Vertikal-Netzen bekannten Rechtecke. In der Mathematik sind Rechteck, Dreieck und Kreis topologisch - und damit auch im Hinblick auf Knotenbildungen - „äquivalent“. Die Erweiterung des Formenvorrates auf drei Formen war daher vom wissenschaftlichen Standpunkt aus nicht notwendig: Der Künstler wählte also die drei Formen unter künstlerischen Gesichtspunkten aus.

Eine Kurve heißt doppeltpunktfrei, wenn beim Durchlaufen jeder Kurvenpunkt nur einmal vorkommt und somit z.B. die Kreuzung zweier Linien nicht aus einem einzigen Punkt besteht sondern aus zwei auf verschiedenen Linienabschnitten übereinanderliegenden Punkten. In der Mathematik ist ein Knoten eine doppeltpunktfreie geschlossene Kurve im dreidimensionalen Raum. Dabei gelten zwei Knoten als gleich, wenn sie durch eine stetige Verformung (hier bei einem unelastischen Faden nur durch Verbiegen) ineinander überführt werden können. Bildet man einen Knoten auf eine Ebene ab, so entsteht eine geschlossene Kurve, die endlich viele Überkreuzungen hat. Dabei spielt es eine Rolle, welches Kurvenstück oben bzw. unten liegt.

Eine Linie (ein Faden) hat mindestens einen Knoten, wenn sie - ohne sie zu zerschneiden - in einer Ebene nicht in eine kreuzungsfreie Linie überführt werden kann. Der Künstler fand durch eigenen Recherchen genau sieben

verschiedene Knotentypen und gab ihnen jeweils Namen. Rohlf's nimmt seine Knotensammlung als abstrakte Vorgabe für seine Serie und schafft sich so eine erste notwendige mathematische Grundvoraussetzung, die das Entstehen von Konkreter Kunst erst ermöglicht, indem sie subjektive künstlerische Entscheidungen während des weiteren Malprozesses ausschließt.

Axel Rohlf's begnügt sich nicht mit der künstlerischen Ausgestaltung je eines Beispiels für jeden Knotentyp. Er schlägt Knoten des gleichen Typs mehrfach in eine Knotenlinie. Die Anzahl der Knoten in einer Knotenlinie überlässt er dabei nicht seinem persönlichen Empfinden: Er schlägt jeden Knoten 1,2,3 bis 4 – mal in eine Knotenlinie. Jede Knotenlinie tritt zweifach - einmal weiß und einmal schwarz – auf. Der Künstler verschränkt jedes dieser Linienpaare zu einer eigenständigen Figur und stellt dann alle vier zueinander gehörenden Figuren in einem gemeinsamen Bild dar.

Eine Besonderheit, die der Künstler schon bei früheren Gelegenheiten in sein Werk einbrachte, findet sich auch in dieser neuen Serie: Die auftretenden Linienteile unterscheiden sich in Länge und Breite. Diese Abmessungen legt der Künstler nicht von Fall zu Fall nach seinen subjektiven eigenen Erwägungen fest; sie werden bestimmt durch die Zahlen dreier vom Künstler ausgewählter Zahlenfolgen:

- 1 die Folge der natürlichen Zahlen 1,2,3,4,5,...,
- 2 eine – vom Künstler „Intervallschachtelung“ genannte – Variation der ersten acht natürlichen Zahlen 1 8 2 7 3 6 4 5 5 4 6 3 7 2 8 1
- 3 eine Zufallszahlenfolge .

Die stark variierenden Längen und Breiten der Kurvenstücke rufen Effekte hervor, wie sie von Aurélie Nemours' „rythme du millimètre“- Serie überliefert sind: Ein Wegestück kann als Fläche oder als Linie wirken.

Wie schon in seinen früheren Serien fällt auch hier ein ausgeprägter Hang zur optischen Strukturierung der Bilder auf, der sich allerdings hier anders als in früheren Serien äußert, in denen die formale Achsen- oder Punktsymmetrie wesentlich Gestaltungsmerkmale bereitstellte. Diesmal arbeitet Rohlf's mit sozusagen „genormten“ Winkeln: Die mit Schach-, Wellen-, Netz-, Helix- und Progressionsreihungsknoten gestalteten Figuren werden parallel zu den Hauptdiagonalen des Quadrates (um 45° mit und gegen den Uhrzeigersinn) angeordnet. Bei Dreiecksknoten richtet sich in jedem Dreieck der entstandenen Figur eine Dreiecksseite senkrecht auf.

Bei der Farbwahl beschränkt Axel Rohlf's sich auf das Minimum: Um die jeweils zwei Knotenlinien einer Figur voneinander und vom Untergrund abzugrenzen, braucht er drei Farben. Er wählt die drei „Nichtfarben“ Weiß, Grau, Schwarz. Jede dieser drei Farben sieht er als eigenständige Farben – er betrachtet nicht wie z.B. Uwe Kubiak Schwarz als die Negation von Weiß und umgekehrt. Dadurch bleibt Weiß auf Weiß als Weiß erhalten und Schwarz auf Schwarz als Schwarz. Dort, wo sich weiße und schwarze Linie kreuzen bzw. überlagern, ersetzt Grau die beiden Grundfarben. Die Wahl von Grau als dritter Farbe hat weitreichende Folgen für die Werke:

- Sowohl die weißen als auch die schwarzen Knotenlinien lassen sich gedanklich leicht durch die graue Fläche hindurch fortsetzen; die graue Farbe unterstützt den Zusammenhalt der einzelnen (im mathematischen Sinne „geschlossenen“) Knotenlinie. So entsteht, obwohl keine einzige Linie ungestört bleibt, dennoch der Eindruck durchgehend zusammenhängender Linien.
- Das Grau ist zugleich die Farbe des Bilduntergrundes. So erlaubt sie den einzelnen Figuren, sich jeweils als Ganzes vor grauem Hintergrund zu präsentieren.
- Einzig bei der Platzierung der jeweils vier Figuren in einem Bild erlaubt sich der Künstler künstlerische Variationen. Zwar läuft die Figurenfolge immer (von links nach rechts) in der gleichen Aneinanderreihung 1,2,3,4 ab und die Positionierung alterniert stets in der gleichen Weise (Figur 1 – tief, 2 – hoch, 3 – tief, 4 – hoch). Doch bei der endgültigen Platzierung ändern sich sowohl die genauen Höhen (z.B. der Figurenmittelpunkte) als auch die Abstände zwischen den jeweils vier Figuren von Bild zu Bild – ein Ansatz von Referenz des Künstlers vor einer ihm von Fall zu Fall, von Bild zu Bild harmonisch erscheinenden Bildaufteilung?

Auffallend ist bei Axel Rohlf's neuerlicher Arbeit wiederum die Sparsamkeit der Mittel, die streng minimalistische Vorgehensweise: Wieder zieht Axel Rohlf's sich zur Visualisierung seiner künstlerisch-philosophischen Ansätze auf ein Mindestmaß an Farben, Winkeln, Formen und Zahlen zurück:

- Auf die Farben Weiß, Grau und Schwarz,
- auf die Waagerechte, Senkrechte und die zwei Winkelhalbierenden des Quadrates,
- auf die Anfänge altbekannter Zahlenfolgen.

Trotz des Einsatzes ausschließlich allgemein bekannter, elementarer und in hohem Maße objektiv einsetzbarer Elemente – objektiv, weil allgemein bekannt und genutzt und nicht aus subjektiver Vorliebe des Künstlers auserwählt – gelingen dem Künstler interessante neuartige konkrete Kunstwerke: Jedes Bild ist wie bei den Klassikern der Konkreten Kunst bereits vor dem ersten „Pinselfrich“ (abgesehen von den mit Zufallszahlen entstandenen Bildern und

der begrenzten Freiheit beim Platzieren der Figuren) bis in alle Details – auch für den Betrachter nachvollziehbar – durchdacht und liegt bereits vorab in allen Einzelheiten fest – „Konkrete Kunstwerke“.

Die neue Serie von Axel Rohlf's prägen wichtige Besonderheiten:

- Es gibt für die beiden Knotenlinien kein vorn oder hinten: Der Künstler verhindert durch die Wahl der neutralen Farbe Grau im Kreuzungsbereich beider Linien das Festlegen einer oben und einer unten liegenden Linie. Für den Betrachter entsteht zugleich eine Ambivalenz: Er kann sich jede der beiden Linien als über der anderen verlaufend vorstellen.
- Darüber hinaus beobachtet der Betrachter eine von Kippbildern aus der Katastrophentheorie her bekannte Erscheinung: Fixiert er sich auf eine der beiden Linien, so wird er dieser geradezu autosuggestiv folgen, ohne sich von der zweiten ablenken zu lassen. Rohlf's Knotenbilder überlassen dem Betrachter damit große Freiheitsgrade hinsichtlich des Erfassens und der Identifikation der jeweiligen Figur.
- Obwohl die „Doppellinien-Knotenbilder“ zwei real dargestellte Linien in einer grauen Fläche zeigen, gibt es keinen eindeutig identifizierbaren Hintergrund. Das in die Knotenbilder hineingewobene Grau verhindert die klare optische Trennung von der gleichfarbigen Umgebung und damit auch das Festlegen eines Hintergrundes durch den Betrachter, obwohl er ihn im Unterbewusstsein wahrnimmt.

Neben der Schöpfung neuer, sich quasi selbst produzierender konkreter Bilder zeichnet sich Rohlf's neue Arbeit besonders durch diese wahrnehmungspsychologisch – philosophischen Aspekte aus und hebt sie von vielen „nur“ konstruktiven Kunstwerken wesentlich ab.