

Formen im No-Form-System

Gefaltet oder gerissen sind die Papiere, mit denen der Betrachter der Serie *No-Form-System* konfrontiert wird. Die Faltungsbrüche sind an einigen Stellen scharf und präzise, an anderen lassen sie die Faktur des Zerstörungsprozesses sichtbar werden, der in dieser Vergrößerung eine unheimliche Präsenz gewinnt. Genau kann der Blick den Riss- oder Faltungskanten folgen und die porösen Fasern erkennen. Die Streifensegmente aus unterschiedlich farbigen Papieren dynamisieren in einer Kombination mit deren jeweiliger Struktur die Fläche, in einzelnen Motiven tauchen dabei typo- oder piktographische Splitter auf. Bei diesen verlangsamt sich der Blick von selbst und ist versucht, die einzelnen Fragmente zu entziffern, vergeblich. Ihr Informationsgehalt bleibt verschlüsselt, die semantischen Anspielungen sind kryptisch und laufen ins Leere. Im Vergleich dazu beschleunigt sich der Blick bei den Arbeiten, die lediglich aus farbigen Elementen bestehen. Er gleitet über die glatten Flächen und wird einzig von der Struktur gelenkt: Indem sich die Falten zuspitzen, geben sie dem Blick eine eindeutige, meist vertikale Richtung vor. Oder aber die Papiere sind zentrisch angeordnet, laufen wie in einem Strudel zusammen und absorbieren so den Blick. Ob schweifend oder entziffernd, in jedem Fall bestimmen die Eigenschaften des Materials die Dynamik des Blicks. Auch wenn es beschriftet oder bebildert ist, wird das Papier hier primär in Bezug auf die formale Qualität des Materials eingesetzt. Das Verhältnis von *No-Form-System* zur gestalteten Form soll im Folgenden, besonders mit Blick auf das Papier als verwendetes Material, untersucht werden. Auf einer weiteren Ebene soll der Vorgang des Scannens, also des Transfers von analogem Material in die zweidimensionale Ebene des Bildes, genauer betrachtet werden. Doch zunächst zum Verhältnis von Gestaltung und Form.

Betrachtet man die sorgfältig gefalteten Papiere, die in ihrer Anordnung auf der Fläche eine jeweils unterschiedlich dynamisierte Struktur bilden, dann erscheint es zunächst paradox, von einem System ohne Form, einem „Nicht-Form-System“ zu sprechen. Denn die Papierarbeiten weisen im Gegenteil alle Aspekte von absichtsvoll nach ästhetischen Gesetzmäßigkeiten gestalteten Formen auf. Zum einen sind die Falten der Papiere zumeist proportional, also in gleichem Abstand zueinander geknickt, so dass sie innerhalb eines Ausschnitts in einem ähnlichen Verhältnis zueinander stehen. Zum anderen weist die Anordnung auf der Fläche, welche den Formsplittern eine eindeutige Position zuweist, Aspekte absichtsvoll gestalteter Flächen auf. In vertikaler oder horizontaler Ausrichtung sitzen die Papiere partiell wie Dachziegel auf der Fläche, mal sind sie zentrisch, mal bewusst ex-zentrisch positioniert. Der sich aus Struktur und Farbe ergebende Rhythmus ist polyphon und dennoch zumeist ausbalanciert und

stabil. Bei all den gestalteten Anteilen, welche die einzelnen Formen besonders betonen, muss man deshalb von dem Entstehungsprozess aus denken, um darin ein *No-Form-System* zu erkennen. Versteht man die *No-Form* nämlich als eine Form, die nicht vorgängig (a priori) zu ihren Eigenschaften entsteht, dann löst sich dieser anfängliche Widerspruch auf. Das *No-Form-System* richtet sich nicht gegen Form an sich, sondern gegen Formen, die nicht aus den materialimmanenten Eigenschaften entstehen. Schneiden, Reißen und Falten sind allesamt Charakteristika des Papiers, die Peter K. Koch im *No-Form-System* einsetzt und damit das Material in seiner Flüchtigkeit, Flexibilität, Brüchigkeit und in seinem Volumen inszeniert. An dieser Stelle kann man an Robert Morris denken, dessen Konzept der *Anti-Form* sich mit der *No-Form* in mindestens einem Punkt trifft: Es geht nicht um die Negation von Form, auch wenn die Begriffe dies zu suggerieren scheinen, sondern um die Befreiung der Form aus dem allzu gesteuerten Gestaltungswillen. Die Form soll sich vielmehr aus den Eigenschaften des Materials möglichst von selbst ergeben.

Wenn die Formfindung von den Charakteristika des Materials gesteuert werden soll, dann geht es in erster Linie darum, diese zu erkunden. Peter K. Koch arrangiert die Papiere, die er gefaltet oder gerissen hat, mehr oder weniger absichtsvoll auf der Glasplatte eines Scanners. Der ausschließlich subjektive Gestaltungswille wird mit dieser eher objektiven und in Ansätzen 'wissenschaftlichen' Vorgehensweise obsolet. Erklärtes Ziel ist ein Werk, das gleichermaßen von den Materialien und deren Eigenschaften sowie vom Künstler selbst gesteuert wird. Mit der Relativierung des expressiven Selbstausdruck wird das Subjekt nicht nur als alleiniger Auslöser und Verursacher des Werkes in Teilen vom Material und dessen Eigendynamik abgelöst, es soll darüber hinaus dekonstruiert und bisweilen sogar eliminiert werden. Dieses Phänomen der absoluten Dekonstruktion des genialisch schaffenden Künstlers beschäftigt uns in Teilen bis heute und spielt auch für die Arbeiten von Peter K. Koch in Anteilen eine Rolle. Zwischen der amerikanischen Farbfeldmalerei, Pop Art und (Post-) Minimal und deren Wurzeln in den Lehren von Josef Albers spannt sich ein Feld auf, in dem sich die Arbeiten der Serie *No-Form-System* verorten lassen. Was diese Kunstströmungen zunächst verbindet, ist eine Präferenz der puren Form, die auf nichts weiter als auf sich selbst verweist, also selbstreferenziell ist. Dabei spielt es gar keine Rolle, ob diese absolute Haltung von Abstraktion im zwei- oder dreidimensionalen Bereich zu immer reineren und mechanischeren Formen führt. Wenn sich die Form nur auf sich selbst bezieht und befreit ist von allen semantischen und subjektiven Verweisen, dann rücken sinnlich-haptische Eigenschaften von Materialien oder der Rhythmus von Form und Farbe in den Vordergrund, auch der Bezug zum Raum wird neben Licht und Betrachterposition relevant.

Sieht man in diesem Zusammenhang einzelne Bilder der Serie *No-Form-System* an, so lassen

sich die gleichmäßigen Faltungen der unterschiedlich bedruckten Papiere, sowie deren Positionierung auf der Fläche als formales Element nennen. Durch die Faltung gewinnt das an sich Zweidimensionale Volumen und bekommt eine räumliche Präsenz. Die in der ursprünglichen Größe der Scanvorlage vermutlich kaum sichtbaren Knicke und Risskanten, das Zerklüftete und Flüchtige, tritt in der finalen Vergrößerung klar hervor. Tatsächlich sind die einzelnen Formationen der Papiere nur von kurzer Dauer und nur für einen Scan bestimmt. Wenn die lichtempfindlichen Sensoren die einzelnen Papiere im Prozess des Scannens abtasten, um sie zu digitalisieren und ein scharfes Bild zu erzeugen, dann verursacht jede Irritation eine minimale Abweichung, einen Schatten, eine Unschärfe. Bei dem empfindlichen Vorgang wäre es nahezu unmöglich, das Arrangement in allen Anteilen identisch zu wiederholen, auch ist der Ausschnitt schon durch die Größe der Glasplatte determiniert. Vergleichbar mit dem Vorgang des Fotokopierens ist die Lichtempfindlichkeit nur begrenzt justierbar. Durch diese technische Limitierung unterscheidet sich der Scan auch von der fotografischen Aufnahme mit einer Digitalkamera, bei der Schärfe, Lichtintensität und Ausschnitt des Motivs frei variierbar sind. Nachdem die Papiere von den Sensoren des Scanners abgetastet wurden, fallen sie wieder auseinander und werden entsorgt. Gleichsam flüchtig wie der Prozess ist auch das Material an sich.

Das Papier der Printmedien wurde von vielen Künstlern als künstlerisches Material verwendet. Bereits im frühen 20. Jahrhundert setzten Picasso und Braque die vielfältigen Texturen von Papier als gestalterische Elemente ein. Wenig später entwarfen die Dadaisten ein eigenes Bildvokabular, indem sie Zeitungsausschnitte und Papierschnipsel in Collagen aufeinanderprallen und einander affizieren ließen. Schließlich plünderten die De-Collagisten in den 1960er Jahren ganze Plakatwände, um diese in Form riesiger Abreißbilder wieder neu miteinander zu kombinieren. Diesem künstlerischen Einsatz von Papier im Bild ging die Zerstörung sowohl des Materials als auch des kontextuellen Zusammenhangs voraus. Als Ergebnis der Zerstückelung entstand im Sinne einer De-Komposition – als ruppiges Aufeinandertreffen unzusammenhängender Teile – wieder etwas Neues, es ergaben sich neue formale Strukturen und unerwartete semantische Kombinationen. Die Serie *No-Form-System* steht in dieser Tradition des zerstörerischen Umgangs mit Papier, in dem sich durch Destruktion neue Form entwickelt. Aber Peter K. Koch geht noch einen Schritt weiter, denn er setzt das Papier nicht in seiner buchstäblichen Form ein, sondern als Bild. Indem er die Papiere der Printmedien für den Augenblick des Scannens arrangiert, verleiht er ihrer Flüchtigkeit eine dauerhafte Präsenz; denn nur das auf diese Weise entstandene Bild ist von Dauer. Um das Verhältnis von buchstäblicher Form (Papier) und Bild (Scan) in seiner Einmaligkeit zu fundieren,

bietet sich ein Blick auf Michael Fried (Kritiker der Minimal Art) und seine Differenzierung zwischen *literal shape* und *depicted shape* an.

Als charakteristisch für die Buchstäblichkeit einer Form definierte Michael Fried das wechselseitige Verhältnis von Farbe, Form und Rhythmus als abstraktem Vokabular. Dem inneren kompositorischen Gefüge, demnach sich die einzelnen Teile im harmonischen Verhältnis befinden — der internen Relationalität — wird Einheitlichkeit, Systematik und Struktur und nicht selten Symmetrie (als Anti-Komposition) entgegen gehalten. Die Serie *No-Form-System* führt das Prinzip der *literal shape* vor Augen: Die Verdichtung der gefalteten Papiere bildet eine Struktur, die je nach Werk das gesamte Gefüge zwar dynamisiert, ohne es jedoch zu komponieren. Als Gegenspieler zur *literal shape* führte Fried die *depicted shape* als dargestellte Form illusionistischer Präsenz ein. Doch deren Verhältnis ist nicht so dialektisch, wie es zunächst den Anschein hat, was ja auch die Arbeiten von Peter K. Koch zeigen. Der Prozess verläuft im *No-Form-System* von der Fläche zum Volumen zurück zu einer Fläche, mit der sich das final dargestellte Volumen als Illusion entpuppt. Auf diese Weise wird das zuvor Buchstäbliche in den Modus des ‚Als-Ob‘ überführt. Papiergröße, Faltungsbrüche, spröde Papierkanten und opake Flächen werden zum Bild ihrer selbst und denotieren nur Eigenschaften, ohne diese selbst zu besitzen. Wenn aber das zuvor Buchstäbliche durch einen Scan zum Bild werden kann, dann verliert es seine Buchstäblichkeit nicht zwingend, denn beim Scannen wird eine größtmögliche Deckung mit dem Gescannten produziert. Der Vorgang verläuft rein mechanisch und basiert auf einem kausalen Zusammenhang von Vorbild und Abbild. Dieser Prozess folgt einem Logarithmus, das heißt einer nahezu vollständig berechenbaren Funktion. Maß, Farbe und Dimension stimmen abgesehen von den kaum sichtbaren Streuverlusten im digitalen Scanprozess mit der Vorlage überein und weitere, konnotative Anteile, die zu einer graduellen Abweichung von dem Vorbild führen könnten, kommen nicht hinzu. Die abgebildeten Formen verweisen auf nichts weiter als auf ihre Vorlage und sind damit gleichermaßen denotativ wie illusionistisch, *literal* und *depicted shape* spielen ineinander, so dass sich die Form als Illusion und mit der Illusion im Gegenzug die Form buchstäblich konstituiert und vice versa. „Nicht dass diese Buchstäblichkeit hier als etwas erfahren würde, das in irgendeiner Form mit der illusionistischen Präsenz des Bildes im Widerstreit stünde; im Gegenteil, das eine konstituiert irgendwie das andere. Ob man sich nun der Fläche des Bildes widmet oder der durch sie erzeugten Illusion, einer Unterscheidung zwischen den beiden lässt sich nicht treffen: vom einen gefesselt zu werden, heißt, vom anderen gebannt zu werden, hingerissen zu werden.“^[1]

[1] Michael Fried: „Shape as Form: Frank Stella’s New Paintings“, in: *Artforum*, Vol. 3, 1966, S.

18-27; dt., "Shape als Form: Frank Stellas neue Bilder", in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews*, hg. von Charles Harrison/Paul Wood, Ostfildern 1998, S. 952–955, hier: S. 953.