

Denkstücke.

Zum plastischen Schaffen von Ingo Ronkholz

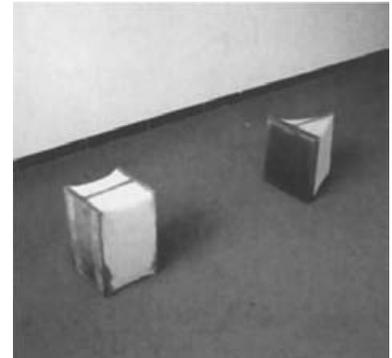
Was in dieser Höhle vor allem fühlbar ist, ist das sich bewegende Leben. Ein Gefühl geisterhaften Tanzes ergreift uns vor diesen Werken, in welchen die Schönheit fiebriger Bewegung entströmt, und was sich uns aufdrängt ist die freie Verbindung von Wesen und Umwelt, mit welcher der Mensch Eins wird, indem er ihre Reichtümer entdeckt. Dieser rauschhafte Tanz war immer mächtig genug, um die Kunst über die Aufgaben untergeordneter Art zu erheben, die ihr Religion oder Magie vorgeschrieben haben.

Georges Bataille¹

Nichts scheint auf den ersten Blick eine Verbindung der klaren skulpturalen Formensprache in den zeichnerischen und plastischen Arbeiten von Ingo Ronkholz mit den im Eingangszitat von Georges Bataille so enthusiastisch beschriebenen prähistorischen Bildern in der Höhle von Lascaux zu legitimieren. Vokabular, Grammatik und Syntax dieser Werke sind eindeutig zeitgenössisch, gleichgültig, ob man sie als Verweise auf industrielle Produktion oder als ungegenständlich-konkrete Formen lesen will. Die Motivation, die der passionierte Höhlengänger Ronkholz aus der Begegnung mit Zeugnissen der Frühzeit unserer Menschheit bezieht und die er auch in der Art Brut verspürt, resultiert nicht in der Adaption formaler Prinzipien oder gar motivischer Inspiration. Vielmehr interessieren ihn überzeitlich gültige grundsätzliche Beziehungen, Vorstellungen oder Haltungen, die „Versinnlichung eines Geistigen“², die den künstlerisch tätigen Höhlenmenschen der Frühzeit ebenso charakterisieren wie den ungeschulten, nicht selten obsessiv tätigen Traumbastler der Art Brut. Die hier zu verspürende Direktheit und Sinnlichkeit im Umgang mit dem Material und das Verlangen, den Betrachter aus seiner Alltagswahrnehmung wegzulocken, hin zu einer das Geheimnis respektierenden Begegnung mit dem Kunstwerk, wären allerdings künstlerische Eigenschaften, die als Konstanten im gesamten plastischen Schaffen von Ronkholz nachzuweisen sind. In einem Schaffen, das sich seit mehr als zwei Jahrzehnten in einer bemerkenswerten Konsequenz und Kontinuität entfaltet, einem fortgesetzten Forschungsprojekt vergleichbar, das in immer neuen, aber doch innerlich miteinander verknüpften Versuchsanordnungen das Phänomen von Raum und Raumwahrnehmung untersucht.

Bereits in den ersten, zu Beginn der achtziger Jahre entstandenen plastischen Arbeiten zeigt sich das Überschreiten von Gattungsgrenzen als ein künstlerisches

Prinzip, welches das gesamte Werk bis heute kennzeichnet. Malerei, Plastik, aber auch zeichnerische Prinzipien durchdringen sich in den rostigen T-Eisen-Fundstücken mit Nesselbespannung oder Wattefüllung. Raum, Innen und Außen, Farbe, Material und Oberfläche werden anschaulich zum Thema. Hervorgegangen aus Versuchen, mit Eisenoxyd zu zeichnen, radikalisieren die Plastiken die künstlerisch als konkret zu benennende Position: Als reine Farbe schlägt sich das im provozierten Rostungsprozess entstandene Eisenoxyd auf der textilen Oberfläche nieder, durchdringt den Stoff, schafft und definiert zugleich Räumlichkeit und Materialität. Der Künstler initiiert Prozesse; Zufall und bewusste Steuerung halten sich dabei sensibel die Waage. Im Verhüllen und Aufdecken Material und Raum gleichermaßen direkt zur Sprache kommen zu lassen, den Dingen ohne Distanz, unmittelbar zu begegnen, ist Ronkholz' vorrangiges Anliegen. Farbe, Oberfläche und Materialität verschmelzen unauflöslich miteinander, ohne die Prozesshaftigkeit ihrer Entstehung und die künstlerische Überformung und Metamorphose des zugrunde liegende Industrieprodukts zu verleugnen. Das Unabgeschlossene, Nicht-Perfekte und nicht rational Gesteuerte stellen die scheinbare Perfektion des Genormten, technisch Gefertigten in Frage - gerade in der vom Betrachter nicht einlösbaren Ambivalenz der plastischen Objekte liegt deren sinnlich vermitteltes Denkangebot, für das Ingo Ronkholz wenig später den Begriff ‚Werkstück‘ prägen wird. Mitte der achtziger Jahre vereinheitlicht der Bildhauer sein Formenvokabular. Die in dieser Werkphase entstehenden Plastiken und Zeichnungen sprechen eine eindeutige skulpturale Sprache, spätestens hier gelingt eine definitive Abkehr von Fragestellungen, die auch aus der Malerei heraus entwickelt sein könnten. Stelenartige, monumental wirkende Körper, keilförmige Abschnitte, Teile eines nicht mehr vorhandenen Ganzen - Anklänge an technische Fertigung und Zweckbestimmung werden nahegelegt, um gleich widerrufen zu werden. Ronkholz fertigt seine plastischen Arbeiten aus gepressten Rostpartikeln, was ihnen eine eigenartige materielle Präsenz verleiht: Die Eisenoxyd-Oberfläche der Werke läßt erahnen, dass ihre ‚Farbe‘ aus dem Inneren hervor wächst, dass Farbe und Material völlig kongruent sind. Assoziationen an vom Menschen produzierte Artefakte oder an bearbeitete Präparate aus der Natur werden wach, jedoch sogleich mit einem anschaulichen Zweifel belegt, denn ihre Künstlichkeit und ihr Gefertigtsein sind evident. Konkretion und Abstraktion werden in Balance gehalten - weder das Naturvorbild, noch die reine und konkrete Form erzielen ein eindeutiges Übergewicht, sondern sie vermitteln dem Betrachter das Gefühl assoziativer Offenheit. Die Aktivierung des Betrachters, der gefordert ist, das Sehangebot weiter zu denken, ohne dessen geistige Anstrengung das Werk unvollständig bliebe, erhält in den Arbeiten Mitte der achtziger Jahre für Ingo Ronkholz eine immer bedeutsamere Funktion. Die Festlegung auf den innovativ-subjektiven Herstellungsprozess seiner Eisenoxydarbeiten und die materialbedingten Grenzen dieser Technik lassen ihn allerdings schon bald nach anderen bildnerischen Verfahren suchen, die zuerst der Grauguss, später dann der Bronzeguss ihm bieten.



1981



1984



1987

1986/87 entstehen neben den Eisenoxyd-Arbeiten die ersten Eisenguß-Plastiken, die 1991 unter dem Titel „Werkstücke / Pièces brutes“³ publiziert werden und die für geraume Zeit die öffentliche Wahrnehmung des Bildhauers Ronkholz bestimmen. Die im Graugussverfahren nach verllorener Form hergestellten „Werkstücke“ legen Assoziationen an Relikte industrieller Produktion nahe, ihre rohe Materialität und die auf den ersten Blick technisch-funktionalen Formen erinnern an verrostete Maschinenteile oder überdimensionierte Werkzeuge. In dialogischen Strukturen, wie aufeinander bezogene Teile eines verloren gegangenen Ganzen, irritieren diese wie Werkstücke oder Präparate auf Tischen präsentierten Objekte allerdings beim näheren Hinsehen. Gerhard Finckh beschreibt dieses Stören der Wahrnehmungssicherheit beim Betrachter als einen Prozess, der zur Reflexion über das Sehen überhaupt führen soll: „Die auf den ersten Blick wie in einem Räderwerk aufeinander bezogenen ‘Teile’ stellen sich als einander gegensätzlich heraus. Dabei sind die Abweichungen von einer schlichten Positiv-Negativ-Struktur, die das polare Zusammenfügen erlauben würde, relativ gering. Aber diese kleine Differenz wirkt irritierend auf den Betrachter und zieht ihn in einen spannungsreichen Konflikt: Plötzlich und unvorbereitet findet er sich aufgefordert, Stellung zu beziehen gegenüber den Objekten, im einzelnen ihre formalen Qualitäten zu würdigen und dabei ihr merkwürdiges Zusammenklingen nicht aus dem Auge zu verlieren.“⁴ Gerade durch die Beiläufigkeit ihrer Präsentation, welche die gegossenen oder aus Eisenoxydteilen gepressten Arbeiten wie Forschungsobjekte erscheinen lassen, wächst ihnen eine sinnliche Präsenz und Kraft der Anschauung zu. Das im technischen Sinne Nicht-Funktionieren, das Nicht-Zusammen-Passen der Teile verwandelt, die Plastiken in Werkzeuge zum geistigen Gebrauch. Das Interesse des Bildhauers gilt dabei vorrangig dem In-Gang-Setzen von Denkprozessen, von geistiger Auseinandersetzung, wozu die Skulpturen als Anlass, als „Werkzeug“⁵ dienen sollen, und nicht dem Schaffen „erhabener“ künstlerischer Objekte. Dieser gewissermaßen interaktive Ansatz kennzeichnet auch eine vierteilige Außenskulptur aus dem Jahre 1987, die an verschiedenen Orten platziert wurde und die heute in Krefeld aufgestellt ist. Drei zu einer Seite hin offene geometrische Formen und ein geschlossenes keilförmiges Element liegen wie monumentales Spielzeug („Förmchen“) ohne begreifbare Ordnung verstreut beieinander.



1987

„Dieses ‚Geworfensein‘ der Teile, und ihre nur scheinbar chaotische Anordnung laden den Betrachter ein, sich ihr zu nähern, sie zu umwandern, um sich einen Überblick über die Skulptur in ihrer Gesamtheit verschaffen zu können. Dabei werden die ihr inwohnenden Ambivalenzen erfahrbar; je nach Standpunkt erscheinen die Elemente wie abgeschlossene Volumen, schwer, statisch und unverrückbar, oder aber, nimmt man sie von ihrer offenen Seite her wahr, eher leicht, dynamisch und umkehrbar.“⁶



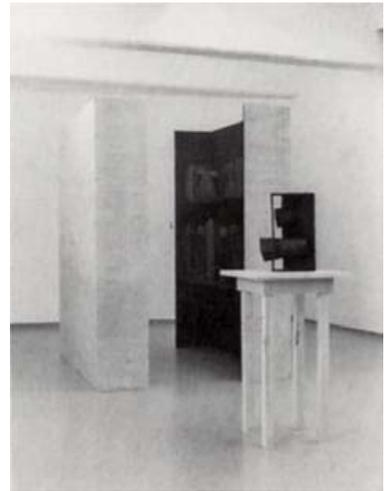
1987

Ingo Ronkholz stellt mit seinen Skulpturen sinnliche erfahrbare Denkmodelle zur Verfügung, mit denen beim Betrachter Reflexion über Wahrnehmungsprozesse ausgelöst werden soll. Die perzeptiven Sicherheiten werden gestört, um den Be-

trachter in einen kommunikativen Prozess einzubinden, der tendenziell auf eine Auflösung des starren Gegensatzes von Kunst-Produzent und Kunst-Rezipient abzielt. Die 1994/95 entstandene Installation „Blackbox“ führt diese Strategie der Betrachter-Aktivierung konsequent weiter. Zwei innen geschwärmte Regalwände sind so zueinander gestellt, dass sie einen begehbaren Raum bilden, vor den ein leerer Tisch platziert ist. Die Regale beherbergen zwanzig schwarze Skulpturmodelle mittleren Formats aus Karton und Wachs. Der Betrachter ist eingeladen, die Modelle einzeln aus den Regalen zu nehmen und auf dem bereitstehenden Tisch eingehend zu untersuchen. Nur das aktive Handeln erschließt ihm die Gesamtheit einer für den Bildhauer wichtigen Arbeitsphase und vermittelt ihm die für diese Phase immer wichtiger werdenden Ein- und Durchblicke in die Innenräume der Skulpturen. Die „Blackbox“ ist Archiv und Labor zugleich: „In den Titel fließen verschiedene Assoziationen ein; so der Gedanke an jenes Gerät, das sämtliche Informationen über Bewegungen und Funktionen eines Flugzeuges sowie die Kommunikation der Piloten aufzeichnet, oder an jenen Begriff der Blackbox, wie er in der Fotografie oder der Kybernetik verwendet wird.“⁴⁷

Die Modelle der „Blackbox“ dokumentieren das wachsende Interesse des Bildhauers, das Innere der Skulpturen zu thematisieren. Diese von Beginn an in den plastischen Arbeiten angelegte Öffnung des Innenraums, der sich dem Blick des Betrachters beim Umschreiten der Arbeit enthüllt und wieder verbirgt, läßt sich in der vom Künstler intendierten Komplexität mit Eisenoxyd und selbst im Eisenguß nicht mehr anfertigen. Seit der Mitte der neunziger Jahre ist Ingo Ronkholz zum Bronzeuß übergegangen, mit dem sehr dünnwandige und trotzdem stabile Gebilde herstellbar sind. Die seither entstandenen Boden- und Wandskulpturen zeichnen sich durch eine fast kontemplative Ruhe und Statik der Gesamtkomposition aus, die durch fensterartige Einschnitte und Öffnungen ins Innere dynamisiert werden. Licht und Schatten und eine fast malerische Oberfläche der dunkel und in einigen Fällen weiß patinierten Bronze, lenken den Blick immer wieder in das niemals vollständig einsehbare Innere der Skulptur. Ein irritierendes Spiel von Verbergen und Aufdecken, eine geheimnisvolle Selbstbezogenheit der räumlichen Struktur, fordert die Mobilität des Betrachters heraus, soll zum Entdecken anregen.

Die neuen Arbeiten bringen Kontemplation und dynamisches Sehen in eine ausgeglichene Balance. Die Aktivierung und Mobilisierung des Betrachters vollzieht sich nunmehr zurückhaltend, durch fast unmerkliche Eingriffe provoziert, die Ingo Ronkholz mit Begriffen der Systemtheorie beschreibt: „Aus Buckminsters Theorien lächelt mich immer wieder der Begriff des partiellen Vakuums an. Im Grunde funktioniert meine Arbeit nach diesem Prinzip: Das Prinzip taucht für mich an den Stellen auf, wo ein nicht einsehbarer Bereich einer Skulptur eine ‚Lenkfunktion‘ ausübt. Damit meine ich zum Einen den tatsächlichen Ortswechsel, der notwendig ist, das Gesamte zu entdecken, aber auch die Veränderung in Wahrnehmung und Denken. Erst wenn der Betrachter realisiert, dass die Skulptur sich nur in seinem Inneren entfalten kann, ist das Ziel meiner Arbeit erreicht.“⁴⁸



1993



1993

Ingo Ronkholz lässt in seinen Wand- und Bodenskulpturen auf zurückhaltende und dadurch umso wirksamere Weise die imaginäre Präsenz des Nicht-Sichtbaren, letztlich Geistigen, sinnlich erfahrbar werden. Seine Arbeiten erschließen sich dem aktiven Betrachter als virtuelle, teilweise verschlossene geistige Bewegungsräume. Umwandert, aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, lassen sie immer nur partielle Einblicke zu, doch ihre Totalität ist als Potenzial spürbar. Die Prozesshaftigkeit und dialogische Struktur der frühen Arbeiten der achtziger Jahre hat sich nunmehr ins Innere der plastischen Werke zurückgezogen, doch die zeitüberdauernde noble Materialität hat nichts am Anspruch des Bildhauers Ronkholz geändert, Werkzeuge zum geistigen Gebrauch zur Verfügung zu stellen: Denkstücke.

Sepp Hiekisch-Picard

1 Georges Bataille: Lascaux oder die Geburt der Kunst. Genf 1983, S. 130

2 Bataille a.a.O., S. 5

3 Katalogtitel der Ausstellung des Saarland Museums, Saarbrücken, und Faux Mouvement, Metz, 1991

4 Gerhard Finckh, Offenheit als Prinzip. Versuch über gestörte Polaritäten im Werk des Bildhauers Ingo Ronkholz. In: Ausstellungskatalog Ingo Ronkholz. Skulptur / Zeichnung, Rastatt 1994, S. 7

5 Vgl. Ingo Ronkholz, Skulptur ist ein Werkzeug, das benutzt sein will. In: JUNI-Magazin für Kultur und Politik, Nr. 2 /87, Mönchengladbach

6 Marion Koenen, Der Mensch und das Ding. Das Ding und der Mensch, Krefeld 1990

7 Ingo Ronkholz, Gedanken zur „Blackbox“. In: Ausstellungskatalog Ingo Ronkholz. Drei Werkgruppen 1991 - 1995, Bergisch Gladbach / Iserlohn 1996, S. 61f

8 Ingo Ronkholz, Notizen (unveröffentlicht)