



R A U M

M A L E

L u t z K i r c h n e r

R A U M

M A L E

L u t z K i r c h n e r

Text: Angela Makowski

### Bildnachweis:

Fernando Vagas S. 6, 7, 12, 16, 17, 18, 20

Christiane Götz S. 8

Tino Rakut S. 9

Norbert Städele S. 10,

Wladimir Olenburg S. 14, 30, 32

Lutz Kirchner S. 15, 26

Frank Hellwig S. 22, 28, 29

Bernd Paulitschke S. 24

Werner Maschmann S. 25

Volker Schönhals S. 27

Druck: Grunewald GmbH, Kassel

ISBN: 978-3-9804024-8-4

Lutz Kirchner, Kassel 2013

kirchner.lutz@gmx.de

### Danke:

Kulturamt Kassel

Löer Keramik, Kassel

Sandgrube Dieter Fasshold, Lohfelden

All seinen Objekten, Installationen und Interventionen liegen intensive Recherchen des Dreidimensionalen zugrunde. Die aus diesem situativen Befragen resultierenden künstlerischen Projekte reflektieren die Möglichkeiten des Raumes und die Möglichkeiten des kreativen Umgangs mit diesem. Indem Lutz Kirchner die formalen und materiellen Eigenschaften einer gegebenen Situation auslotet, macht er sie zugleich atmosphärisch fassbar. In seiner Arbeit geht es also stets um das Kommentieren von Proportionen, Relationen und Assoziationen, die in den jeweiligen Bedingungsrahmen eingeschrieben sind. Die dort realisierten ästhetischen Manifestationen wirken daher nie isoliert, sondern sind in jedem Fall eingebunden in ein komplexes semantisches Beziehungsgeflecht. Jede Werkentstehung ist folglich gekennzeichnet durch einen oftmals langwierigen Prozess der Konzeptfindung, in dem sich die Analyse der Kontextvoraussetzungen mit der Suche nach einer adäquaten Materialisierung der künstlerischen Fragestellung verbindet.

Einbezogen in dieses Netz ästhetischer Wirkungsfaktoren ist darüber hinaus immer auch das Publikum. Erst durch dessen konkrete Positionierung im bzw. gegenüber dem Werk gewinnt das künstlerische Verfahren seinen spezifischen Sinn; erst in Relation zu den aktiv beteiligten Benutzern komplettiert sich das Konzept. Durch diese integrierende Arbeitsweise strukturieren also deren Resultate den jeweiligen physikalischen Raum, verweisen aber zugleich über diesen hinaus auf eine sozial definierte Dimension: auf einen künstlerisch bewältigten geistigen Raum.

Lutz Kirchners Realisationen geben sich gelegentlich unauffällig; ihnen eignet eine hintergründige Unauffälligkeit. Diese konstituiert sich unter anderem sowohl aus der Positionierung der Maßnahmen als auch durch die Alltagsnähe der verwendeten Materialien. Herausfordernd diskret, ist ihre Tiefgründigkeit durch geduldige Annäherung erfahrbar.

Mit solch subtilen Strategien des ästhetischen Alltagskommentars eignen sich Lutz Kirchners Kunst-Konzepte zur Überprüfung objektiver Sachverhalte, zum Hinterfragen von Behauptungen und zum überraschenden Verrücken scheinbar unverrückbarer Gegebenheiten.

Sie stiften Irritation, wo Sicherheit herrscht, sie bieten Orientierung, wo Zweifel aufkommen, auch zeigen sie Reaktionen auf Fragen, die erst angesichts der Antworten verblüffend evident werden.

Lutz Kirchners künstlerische Setzungen lassen durchblicken, dass der Raum der formalen Arrangements in Wahrheit ein sozial definierter ist. Mit diesem kontinuierlichen Bekenntnis zu einer konsequent auf die Menschen bezogenen künstlerischen Verantwortung öffnet sich sein Werk – seine „RAUMMALE“ – zu einer gesellschaftlichen Sphäre, die es unter wechselnden Aspekten und in wechselnden Anteilen in allen Projekten der Jahre 2003 bis 2013 zu entdecken gilt.

## Patterns that connect



„Patterns“ sind für Lutz Kirchner Form gewordene Zwischenräume menschlichen Kontakts. An diesen Interaktionssituationen interessieren den Künstler weniger die Situationen selbst als vielmehr die energetisch aufgeladenen zwischenmenschlichen Ereignisflächen. Er lenkt seine Blicke, und die seines Publikums, auf jene merkwürdigen und gewöhnlich kaum zur Kenntnis genommenen Formen und Konturverläufe, durch die persönliche Handlungs- und Gefühlräume definiert werden.

Zunächst rein ornamental, unzusammenhängend und ohne Sinn, erschließt sich jedoch nach und nach die Fläche als ein von Körpern allseits begrenztes Areal; der zwischenmenschliche Abgrund schließt sich zu einer signifikanten Binnenform und verbindet unversehens die oppositionellen Formen. Zwischen Individuen, auf Distanz und zugleich verbunden, baut sich ein in der Alltagswahrnehmung zu meist übersehenes Formgebilde auf, das es für Lutz Kirchner herauszuarbeiten gilt: Schnittmuster möglicher sozialer Relationen, Blaupausen für reale Beziehungsgeflechte, Modellsituationen des Getrennt- und doch Zusammenseins.

Dass diese offenen Leerzonen zwar formal leer, aber keineswegs bedeutungslos zu sehen sind und sich einer individuellen Füllung anbieten, signalisiert der Künstler mittels Farbe und Material. Da ist zum einen das Blau, universell einsetzbar – vom Hintergrund der Gebotsschilder bis zum Hintergrund des Firmaments der göttlichen Schöpfung –, dessen tatsächliche Bedeutung sich erst im jeweiligen Einsatzgebiet erschließt. Und da ist zum anderen das Acrylglas, glatt, neutral und ebenfalls zum vielfältigen Gebrauch geeignet.

Und so universell wie seine formalen Mittel, so universell konzipiert Lutz Kirchner den Impuls seiner „Patterns that connect“, der im öffentlichen Raum weitere Verbreitung erfahren möge: Ein Projekt gemeinschaftlichen Lebens, eine architektonische Erinnerung an Feudalherrschaft und ein kulturelles Bildungsprojekt in prekärem Milieu wurden bislang Träger und Teile des prinzipiell unendlichen Netzwerks. Denn das zunächst verschlossen scheinende, dann deutlich hervortretende Zeichensystem der Patterns als Muster humanen Miteinanders, gebildet durch konkrete Personenarrangements am Boden, weist über das visuelle Ursprungsereignis hinaus und beansprucht, überall und jederzeit nach den Verhältnissen zu fragen. Es stellt Fragen nach dem eigenen Umgang mit den Anderen, nach der eigenen Lebensplanung und der eines Gegenübers. Allerdings drängen sich die materiellen Muster, philosophischen Reflexionen und sozialen Anfragen nicht auf, sondern die blau getönten Glasformen müssen individuell aufgespürt und in ihrer jeweiligen Bedeutung entschlüsselt werden – oben, dazwischen, um die Ecke...

## Zwischen Spuren



Emanzipation im Verhältnis Sockel zu Gesockeltem: Im 20. Jahrhundert entwickelte sich der Unterbau oftmals von seiner unterstützenden Funktion zur Hauptsache. Die Trennelemente zwischen künstlerischer und alltäglicher Realität tendierten selbst zu künstlerischen Objekten.

Lutz Kirchners Stelen-Installation verkörpert diesen Konflikt durch die Doppelfunktion ihrer Teile: Einerseits wirken die drei Objekte mit ihrer Verteilung im Freiraum als kubisches Skulpturenensemble in einem spannungsvoll bemessenen räumlichen Arrangement; sie vermitteln zwischen umzäuntem Privatgelände und öffentlicher Fläche. Andererseits wird die Aufgabe der Stelen als Podeste unabweisbar angesichts der unzweideutigen Spuren auf ihren Oberseiten. Eingetiefte Fußabdrücke zeigen an: Hier hat jeweils eine Person gestanden und eine herausgehobene Position innegehabt. Wer aber war sie, wo ist sie momentan, wurde sie entfernt oder vertrieben? Was geblieben ist, sind versteinerte Eindrücke als Zeugnisse einer vorherigen Anwesenheit: vielleicht die Leere nach dem Sturz der Idole, während die von ihren zugehörigen Kunstobjekten verlassenen Postamente als Kunstobjekte weiterbestehen: Die Denkmäler wechseln, doch die Basis überdauert.

Mehrdeutigkeit herrscht bei dieser skulpturalen Dreiergruppe also nicht allein hinsichtlich ihres grundsätzlichen medialen Status; auch als Sockel aufgefaßt, sind mehrere Betrachtungsansätze möglich. Liegt mit dieser Versteinerung ein erdgeschichtliches Fundstück vor, eine paläontologische Fährte: die – womöglich letzte – Spur des Menschen in einer menschenleeren Welt, Beweis für die frühere Anwesenheit von etwas aktuell Abwesendem? Oder kann diese Abwesenheit als Zeichen der Hoffnung gelesen werden – wie z.B. im religiös-christlichen Zusammenhang das leere Grab? Die Sichtweisen schwanken also zwischen definitiver, hoffnungsloser Verlassenheit und einer Lösung und Erlösung von der Erdgebundenheit mit der implizierten Möglichkeit einer Wiederkehr.

Auf dem bronzenen Taufbecken (Eckhard von Worms, 1279) im Würzburger Kiliansdom findet sich unter den acht Relief-Szenen aus dem Leben Jesu eine Himmelfahrtsdarstellung, die letztere Deutung

auf verblüffende Weise unterstützt. Flankiert von Aposteln erhebt sich die Figur Christi (von welcher gerade noch die Beine zu sehen sind) von einem Podest; zurück bleiben die Spuren von seinen Erdentagen: die Fußabdrücke auf einem Sockel, der dem von Lutz Kirchner frappant ähnelt. Wer hingegen andere Kulturen bevorzugt, dem zeigt im Jerusalemer Felsendom jeder Fremdenführer gern jene Stelle, an der Mohammeds Stute Barak einen Hufabdruck hinterlassen hat, als sie sich nach kräftigem Auftritt mit dem Propheten in den Himmel schwang.

## sandy



Der Künstler füllt eine Hohlform mit feinem Sand, wässert und trocknet diesen so lange, bis ein Kubus seine Form von selbst zu halten vermag. Doch im Augenblick der Fertigstellung beginnt bereits der umgekehrte Prozess, in dem das künstlich herbeigeführte Gebilde, der Erosion durch seine Umgebungsbedingungen ausgesetzt, sich letztlich in seinen Ursprungszustand rückverwandelt.

Mit diesem Konzept – umsetzbar in wechselnden Kontext- Situationen – erarbeitet sich Lutz Kirchner Gegenstände zum geistigen wie zum taktilen Gebrauch. An unterschiedlichen Orten realisiert, entfaltet das gänzlich bedeutungsfreie Objekt unterschiedliche Wirkung; je nach Standort ist das zunächst unmetaphorische Gebilde in der Lage, wechselnde Bedeutungen anzunehmen.

Wie in einigen anderen Arbeiten Lutz Kirchners liegt auch hier zunächst ein dreidimensionaler Gegenstand mit minimalistischen Formeigenschaften vor. Der stille Block ruht in sich selbst, repräsentiert nur sich allein, wird aber von seiner Umgebung umgehend adaptiert, kommentiert und mit spezifischen Sinndimensionen aufgeladen. Im Stadtraum sind es andere als in einem Ausstellungsraum oder einem Kirchenraum. Potentielles Meditationsobjekt oder geometrische Formübung, Kaaba oder Sandkastenerinnerung: Der Sandkubus im White Cube ist ein anderer als derselbe unter freiem Himmel.

Etwas an sich Formlosem von dubioser Konsistenz trotz der Künstler eine Form ab, zwingt ihm unter Druck Präzision in Gestalt und Maß auf, wie sie mit ihrem Verweis auf das metrische System exakter und rationaler nicht gedacht werden können. Amorphes wird gebändigt, Labiles zur Stabilität genötigt, ein gewöhnlicher Naturstoff naturwidrig in Kunstform gebracht – und damit der Entropie ausgeliefert: den Umwelteinflüssen, die pausenlos die Gestalt benagen und ihre Unversehrtheit allseits bedrohen.

Aber nicht nur die physikalischen Kräfte machen den sandigen Würfel zum Symbol der Gefährdung und des Ausgesetztseins. Auch die sozialen Rahmenbedingungen zeitigen ihre Folgen, wenn man mit dem Fremdkörper handgreiflich umgeht. Grund dazu gibt es, denn immerhin ist Sand in dieser Region nichts Besonderes, gar Auffälliges, eher Kinderkram, Spielmaterial, Urlaubsbeschäftigung. Die kantige Gestalt aber entspricht nicht den Erwartungen an ein Sandgebilde; die scharfkantige Ausführung scheint über den gewöhnlichen Aggregatzustand von Sand hinauszudeuten. Deshalb verwundern eingeritzte Namen, Symbole oder andere Test- und Kratzspuren nicht. Eine eigentümliche Spannung zwischen Material und Form verlockt dazu, dem Würfel nahe zu treten, ihn zu berühren und so den natürlichen Zerfallsvorgang dieses Nolimetangere zu beschleunigen.

Im Widerstreit der Kräfte zwischen Formentstehung und -auflösung erweist sich Lutz Kirchners prozessuale Skulptur als Vergegenständlichung von Zeit: Die unhaltbare Form des Würfels zerrinnt auf dieselbe Weise, wie der Sand in einem Stundenglas die ablaufende Zeit verrinnen lässt. Sand + Zeit: ein zeitgemäßes Vanitas-Objekt.

## König



Wenn die Besucher ihre Visite abgebrochen haben, bleibt der machtlose Mächtige einsam im Zwilicht seines erstorbenen Herrschaftsreichs zurück.

Bücken muss sich das Publikum, um jene Zelle zu betreten, in deren Enge ein architektonisches Gebilde beklemmende Präsenz entfaltet: Bauwerk in einem Bauwerk, füllt eine kubische Skulptur aus grobem Verputz, wie ein Wachturm mit überhöhten Ecken, Abstraktion einer Krone, eine monumentale Insignie von Herrschaft, mit ihren Spitzen gegen die Decke strebend, die Kammer des Offiziantenhauses. Thronsaal und Gefängnis zugleich ist dieses Environment der Macht im Dunstkreis eines spätbarocken Lustschlosses. Konsequenterweise, dass eine Annäherung an diesen Herrschaftsraum nur in gebeugter Haltung möglich ist. Kunstwahrnehmung findet statt als die erzwungene Huldigung eines zementierten Herrschaftssymbols, das Triumph und Hilflosigkeit zugleich vermittelt: noch einmal ein Raum beanspruchendes, Raum füllendes, aber letztlich wirkungsloses Auftreten der Macht, das ringsum an seine Grenzen stößt. Diesem Regenten bleibt nur Passivität; eingeschlossen in der Nähe eines Schlosses thront er als lebloses Beton-Monument seiner selbst, eingezwängt in sein System, eingeengt von den Rahmenumständen, die seinen Aktionsradius minimieren.

Lutz Kirchner formuliert hier ein skeptisches Abbild von Herrschaft und Machtausübung: Feudalismus zwischen Anspruch und Begrenztheit, zwischen Unterdrückung und Unterdrücktsein: Bildnis des Monarchen im Zeitalter seiner Überflüssigkeit. Letzte Zuflucht findet der Abgedankte in der Abstellkammer der Geschichte, wo über den im Mörtel des Elfenbeinturms mumifizierten Pharao die Zeiten hinwegwehen, bedroht vom Vergessen, während das Refugium zum Tresor, der Palast zum Mausoleum, die Audienz zum Leichenbegängnis wird.

Spürbar ist die Abhängigkeit des Herrschers von den Beherrschten. Sein Volk kann ihm nun ungestraft nahetreten, ihn in Frage stellen. Doch er, stumm in der Lautlosigkeit seiner Klausur, bleibt die Antwort schuldig. Der König eine Schachfigur – eine Figur von großer strategischer Bedeutung, aber extrem geringem Spielraum: Sie macht sich wichtig, während in Wahrheit mit ihr gespielt wird.

Der alte König in seinem Exil: Verlassen wird er – so sieht es aus – diesen Kerker niemals mehr – zumindest nicht intakt.

elf



Steht der Ausstellungsraum im Südflügel des Kasseler Kulturbahnhofs noch immer unter dem Einfluss der 13. documenta? Die Stirnwand im Obergeschoss-Saal, die als rohe Betonfläche den Raum nach hinten abschließt, scheint umgefallen, komplett und in einem Stück. Ist diese Situation vielleicht ein weiteres Belegstück zu „Zerstörung und Wiederaufbau“, dem Überthema der Weltkunstausstellung 2012?

Doch in Wahrheit steht die Wand noch. Wie ein Schlag Schatten legt sich vor ihr auf den Boden eine dunkle Fläche von identischen Abmessungen. Dieser Schatten aber hat Substanz, er weist ein Volumen auf, wie eine Verdoppelung der Wand, die nun auf zwei unterschiedlichen Ebenen vorliegt.

Mit dieser ortsspezifischen Arbeit – entstanden für die Ausstellung HORIZONTAL im Dezember 2012 – hat Lutz Kircher eine Installation mit Orientierungsfunktion entwickelt. Denn bezugnehmend auf die Benennung „Südflügel“ macht er sichtbar, dass diese Bezeichnung nur bedingt zutreffend ist. Die Größe des Fehlers wird ablesbar an der Lage der beiden Flächen zueinander, also an der Abweichung der vertikalen Wand von ihrem horizontalen Pendant. Denn von einem gemeinsamen Berührungspunkt ausgehend, verbreitert sich in spitzem Winkel eine Kluft, an der nachvollziehbar wird, in welchem Maß der Südflügel seinen Namen Lügen straft. (Wer einen Beweis benötigt, kann an einem kleinen Kompass in der Mitte des Objekts die Kunstbehauptung sachlich überprüfen.)

Lutz Kirchners richtungsweisendes Werk rückt also die gegebenen Verhältnisse imaginär gerade. Mit seiner Richtigstellung hat er den Südflügelraum gesüdet, ihn also in eine exakte geografische Relation gesetzt, in ein System topografischer Bezüge eingebunden: Kunst als Kompass. Doch mit diesem Korrekturvorgang verweist die Installation zugleich auf all jene Architekturen, die ihren Bedeutungsanspruch wesentlich auch aus ihrer religiös motivierten geografischen Orientierung ableiten. Auf diese Weise verbinden sich in der Bodenarbeit rational-sachliche und metaphysisch-spirituelle Aspekte. Mit diesem gestaffelten Bezugsrahmen entpuppt sich die Installation als eine, deren Reichweite über den Ort ihrer Realisierung hinausweist. An einem konkreten Punkt ansetzend, expandiert das Werk schrittweise zu immer weiter gefassten Horizonten. Es setzt sich – urbi et orbi – in Relation zum Kulturbahnhofgelände, zur Stadt Kassel, letztlich zum Erdball, zur Welt.

Patterns that connect

Zwischen Spuren

sandy

König

elf

**Patterns that connect, 2003**  
Wandinstallation  
Acrylglas  
Villa Locumuna, Gemeinsam Leben eG, Kassel



**Patterns that connect, 2005**  
Wandinstallation  
Acrylglas  
Lustwiese Schloß Friedrichstein,  
Skulpturenweg Bad Wildungen





**Patterns that connect, 2006**  
Wandinstallation  
Acrylglas  
Kulturzentrum Schlachthof, Kassel



**Zwischen Spuren, 2007**  
Anröchter Dolomit, 3-teilig  
150 x 30 x 30 cm  
100 x 50 x 50 cm  
50 x 70 x 70 cm  
Tagespflege Lossetal, Kaufungen



Zwischen Spuren (Detail)



**sandy**  
Sand, Wasser  
100 x 100 x 100 cm

**2013**  
„achtmal alte brüderkirche“  
Brüderkirche Kassel





2010 „Bindung–Verbindung“. Internationales Bildhauersymposium 2010, Schwerte



2009 „Was geht uns Louis Spöhr an? Variationen zu L.S.“, BBK Kassel, Kulturbahnhof Kassel



2011 „ortung VII. Im Zeichen des Goldes“, Schwabacher Kunsttage, Seminarsgarten Schwabach



2013 „Hessiale 2013“, BBK Hessen, Kunststation Kleinsassen

**König, 2012**  
Rauminstallation  
Rigips, Zementputz  
295 x 125 x 125 cm  
„ZwischenRaumMacht“, BBK Kassel  
Offiziantenhaus Schloß Wilhelmsthal





**elf, 2012**  
Rauminstallation  
Zementputz, Pigment  
8,5 x 1100 x 300 cm  
„Horizontal“, 387 Quadratmeter  
Kulturnahnhof Kassel





### **Lutz Kirchner**

1971 geboren in Langen (Hessen)

1978 - 1991 Schule und Abitur in Heidelberg

1993 - 1995 Ausbildung zum Steinmetz- und Steinbildhauergesellen in Duderstadt

1996 - 1998 Kunststudium an der Gerrit RietveldAcademy, Amsterdam

1998 - 2003 Studium Freie Kunst an der Kunsthochschule Kassel (Meisterschüler bei Dorothee von Windheim)

Seit 2003 freischaffender Künstler in Kassel

Seit 2009 Vorstandsmitglied des BBK Kassel

Bis 2008 Ausstellungen u.a. in Kassel, Bonn, Oberhausen, Schwerte

### **Ausstellungsbeteiligungen ab 2008 (Auswahl)**

„Hessiale 2013“, BBK Hessen, Kunststation Kleinsassen, 2013 („sandy“)

„achtmal alte brüderkirche“, Alte Brüderkirche Kassel, 2013 („sandy“)

„Horizontal“, 387 Quadratmeter, Kulturbahnhof Kassel, 2012 („elf“)

„ZwischenRaumMacht“, BBK Kassel, Offiziantenhaus Schloss Wilhelmsthal, 2012 („König“)

„ortung VII: Schwabacher Kunsttage. Im Zeichen des Goldes“, Seminarsgarten Schwabach, 2011 („sandy“)

DA-Kunsthause Kloster Gravenhorst, 2011 (Sandsockel)

„Bindung–Verbindung“. Internationales Bildhauersymposium, Schwerte, 2010 („sandy“)

„Was geht uns Louis Spohr an? Variationen zu L.S.“, BBK Kassel, Kulturbahnhof Kassel, 2009 („sandy“)

„Zeiträume. 60 Jahre BBK Kassel“, Stadtmuseum Kassel, 2008 („Patterns that connect“, Dokumentation)

### **Arbeiten im öffentlichen Raum:**

2008 „Ohne Titel“, Bodenmosaik, Sösepark, Osterode am Harz

2007 „Zwischen Spuren“, 3-teilige Steinskulptur, Tagespflege Lossetal, Kaufungen

2006 „Patterns that connect“, Fassadeninstallation, Kulturzentrum Schlachthof, Kassel

2005 „Patterns that connect“, Fassadeninstallation, Skulpturenweg Bad Wildungen

2003 „Patterns that connect“, Fassadeninstallation, Villa Locomuna, Gemeinsam Leben eG, Kassel

### **Literatur (Auswahl):**

Björn Gauges: Auf Sand gebaut. In: Fuldaer Zeitung, 6.7.2013

Georg Pepl: Sandy in Topform. In: Hessisch-Niedersächsische Allgemeine, 11.6.2013

Karin Thielecke: Kunst ist gut, wenn sie springt. In: (k)KulturMagazin, Sept.2009. S. 34-35

Juliane Sattler: Louis geht uns alle an. In: Hessisch-Niedersächsische Allgemeine, 12.9.2009

Kunst im öffentlichen Raum: Kassel 1992-2005. Herausgegeben v. Magistrat der Stadt Kassel, Kulturamt. Marburg 2007, S. 114-116

Anne-Kathrin Auel: Menschliches Netzwerk. In: Hessisch-Niedersächsische Allgemeine, 22.11.2003

