

Dong-Yeon Kim Blicke werden Form

Eines der Schlüsselwerke im Oeuvre von Dong-Yeon Kim ist ein eher unscheinbares Täfelchen, das wie ein wissenschaftliches Schauobjekt hochkant gestellt ist. Auf die Tafel sind drei Holzklötzchen montiert, die – wie bei einem Spiel-Baukasten – einfache, stilisierte Bauernhäuschen darstellen. Die Modelle sind verbunden durch eine skizzenhafte Bleistiftzeichnung, die einen Flusslauf wiederzugeben scheint. Das Wasser windet sich in ausladenden Kurven durch das Dörfchen, bildet Sammelbecken und führt mit seinen Seitenarmen als Wegen zu den Häusern. Die Zeichnung lässt verschiedene Assoziationen zu: das Wasserader- und Wegenetz wirkt organisch, erinnert an einen Röntgenblick in das Versorgungssystem des menschlichen Körpers, an Lebens- und Energielinien. Der Strom beginnt bei einem großen ausgeschachteten Brunnen. Die anderen auf der Platte verteilten, acht kreisrunden Löcher sind sozusagen Probebohrungen, verweisen auf die vorangegangene vergebliche Suche nach Wasser. Der Hauptbrunnen der Ansiedlung führt weit in die Tiefe und bildet dabei jenes konisch zulaufende Rohr, das kamin- oder tunnelartiger Brunnenschacht, „Standbein“ und Griff des Täfelchens zugleich ist.

Häuschen, Wassersuche und Flusslauf versinnbildlichen für den Künstler Joun-Ju, das Dörfchen bei Seoul im Süden Koreas, in dem Dong-Yeon Kim aufgewachsen ist. Das Objekt ist so auch eine Art künstlerischer Visitenkarte: es verweist auf autobiographische Spuren, stellt komprimiert Lebens- und Kunstprogramm vor. Es repräsentiert die Eckpfeiler Kims künstlerischer Arbeit, die zwischen Zeichnung und Skulptur angesiedelt ist. Die kleine Arbeit stellt die Architektur in den Mittelpunkt, die für Kim ein Spiegel seines Schaffens und seiner Befindlichkeit ist, und sie zeigt schließlich das Motiv der Hohlräume, das Kim in seinem Oeuvre immer wieder aufgreift. Loch, Tunnel oder Gefäß versinnbildlichen bei Kim eine permanente Suche, ein stetiges Durchdringen von Material und ist zugleich eine Huldigung an die „Leere“. Schließlich zeigt das Täfelchen auch die metamorphotische Kraft der Kunst, unterschiedliche Elemente zu verbinden: Wasser wird zum Blutkreislauf, ein Brunnenschacht zur Lunge, gleichzeitig zum Guckloch, Kamin oder geheimnisvollen Tunnel.

Kims Werk entfaltet sich nicht in einer Abfolge einzelner Etappen, sondern in Kreisläufen. Von Beginn an scheint bereits alles vorgeplant zu sein, was später immer wieder variiert und ausgearbeitet wird. Dies ist um so erstaunlicher, als der Künstler Dong-Yeon Kim sich den Einflüssen zweier vollkommen unterschiedlicher Kulturkreise aussetzt. Seine Ausbildung als Maler und Zeichner absolvierte er an der Kyung-Hee Universität in Südkorea. Dort standen das Erlernen traditioneller Techniken, der Kaligraphie und des Kopieren berühmter Meister im Vordergrund.

Die ersten eigenständigen Zeichnungen Kims zeigen eine filigrane Linienstruktur, die an Verästelungen einer Pflanze oder Wurzel erinnern, an Arteriensysteme, Flussläufe oder Handlinien. Die Auseinandersetzung mit dem organisch Gewachsenen, die Konstruktion von Wegesystemen und die Abbildung von Energielinien – Elemente, die das Oeuvre fortan charakterisieren sollten - sind hier bereits ablesbar.

Nachhaltig geprägt wurde Kim durch die koreanische Tradition des „Sehando“, eine Verbindung aus Dichtung, Zeichnung und Malerei des koreanischen Symbolisten Chusa Kim Jeong-Hee (1786-1856) und seinen eindrucksvollen emblematischen Zeichnungen, die seine Stimmung etwa durch ein schlichtes Bauernhaus mit verschneiten Pinien wiedergab. Schon während seiner Studienzeit in Korea war Kim auch von den Konzepten des Bauhaus fasziniert. Das in den zwanziger Jahren begründete Programm einer Vereinigung von Kunst, Handwerk und Technik unter dem Primat der Architektur umfasste unter anderem bekanntermaßen das Konzept, die gestalterischen Fähigkeiten an allen möglichen Materialien zu erproben. Diesen Gedanken griff Dong-Yeon Kim auf, als er sich später experimentierfreudig immer wieder neuen Materialien zuwandte und seine Formen in Glas, Ton, Holz, Aluminium, Stahl erarbeitete. Die Begeisterung für die Entwicklung des Bauhauses führte den Künstler schließlich nach Deutschland.

Als Kim 1988 nach Düsseldorf zog, studierte er an der Kunstakademie konsequenterweise Kunst und Architektur. Das Thema Architektur war fortan mit seinem künstlerischen Werk untrennbar verbunden. Im Fach Bildende Kunst wurde er Meisterschüler von A.R.Penck. Pencks Zeichensystematik mit stilisierten Strichmännchen, die auf das „ich“ im „System“ anspielten, kam Kims Verständnis kalligraphischer Ausdrucksmöglichkeiten vollkommen entgegen. Zudem ließ Penck als Lehrer seinen Schülern alle erdenklichen künstlerischen Freiheiten und Kim widmete nach einer dreijährigen Orientierungsphase vor allem der Objektkunst. Seine ersten räumlichen Arbeiten entstanden 1990, waren sackartige, schlaffe Hüllen aus Drahtgeflecht und Stoff, kombiniert mit Zylinderformen aus Papier und Spachtelmasse. Amorphe, weiche Figuren wurden mit geometrische, pfeilerähnliche Gebilde kontrastiert. Einen ähnlichen Dualismus erprobte der Künstler auch in seinen Zeichnungen - hier treffen horizontal lineare Schraffuren auf vertikal-bauschige Umrisse.

Sein am Bauhaus-Gedanken geschultes Interesse an der vollkommenen Durchdringung von organischen und geometrischen Formen, vielleicht auch die Idee einer Hommage an traditionsreiche asiatische Motive inspirierten Kim zu einer Werkreihe zum Thema Pflanzenfragment. Zunächst schuf er zwischen 1990 und 1992 eine Serie von Kegeln, Tüten, Röhren und Ringen, die durch schuppige Segmentierung wie schematisierte Samenkapseln und Stengel wirken und gleichzeitig an aufeinandergestülpte Zahnräder einer Maschine denken lassen. Mathematische Grundelemente, naturwissenschaftliche Modelle organischen Lebens und technische Versatzstücke verschmolzen zu einer Einheit. Nicht die vergängliche Blütenpracht, sondern funktionale Mechanismen von Natur, Wissenschaft, Architektur, Technik und letztlich auch von Kunst interessierten Kim.

Etwas später erweiterte der Künstler den Zyklus durch Objekte aus grobem Leinen. Er schnitt den Stoff in schmale lange Streifen und nähte diese, versehen mit breiten, nach außen gestülpten Kanten, zu einem Schlauch zusammen, der wie ein getrockneter, faseriger Stiel wirkt. Den Schlauch füllte Kim mit weißen Pigmenten und schnitt ihn schließlich in Segmente. Dabei entstanden dickere und dünnere Scheiben mit einem Rand aus fransigen Konkavformen. Das künstlerische Grundvokabular der beiden Werkabschnitte war identisch; die Betrachtung der Natur als Zusammenspiel von Gegensätzen war nun noch deutlicher herausgearbeitet. Das bereits den Röhren und Trichtern inhärente Spiel von Licht und Schatten wurde durch die Farben - graues Leinen und weißes Pigment - pointiert. Auch der Dualismus von rauer, spröder Schale und zartem, reinweißem Kern wirkt augenfälliger als in den früheren Arbeiten, ebenso die Kombination von perfekter Geometrie und natürlicher Abweichung.

Zu einem besonders spannenden Motiv in Kims Oeuvre entwickeln sich im Folgenden die konisch zulaufenden Rohren und Trichter. Sie entfalten ein facetten- und assoziationsreiches Spektrum, tauchen im Werk beispielsweise als Tunnel oder Schornstein wieder auf. Zugleich fungieren sie auch als Lichtröhren, die den Blick kanalisieren und den Fokus auf gezielte Ausschnitte lenken. Damit schuf Kim ein emblematisches „Superzeichen“, das selbstreferentiell die künstlerische Idee vom selektierenden, suchenden Sehen widerspiegelt und auch den Blick selbst als dreidimensionales Objekt materialisiert. Der stetig variierbare Kegel verweist somit selbstreflexiv auf das Sehen, auf funktionale technisch-architektonische Elemente und auf organisch-lebendige Ursprünge. Kunst, Architektur und Natur verschmilzen und setzten bei Kim den ursprünglichen Bauhausgedanken eigenwillig und zeitgemäß um.

Kims gesamtes Frühwerk ist inhaltlich der Frage nach dem „ich“ und formal der Auseinandersetzung mit Hohlformen gewidmet. 1992 schuf er eine Reihe von Abgüssen seines Kopfes in Ton oder Glas. In dieser Reihe sind drei Glasköpfe mit einer Ballonflasche verkabelt, andere Arbeiten zeigen Tonköpfe, die vor einer Art Wandspiegel ihr verzerrtes Spiegelbild betrachten. Durch die angeschlossenen, leuchtenden Glühbirnen thematisieren die Köpfe wortwörtlich das erleuchtende, energiegewinnende Sehen als Selbsterkenntnis. Risse und Fugen werden dabei sichtbar. Die Selbstbefragung wird zur Zerreißprobe der eigenen Kräfte.

In Anschluß, 1993-94, entwirft Kim kopfgroße Gefäße aus Bronze, die eine breite Öffnung haben und auf dem Boden vertretet – wie herab gefallene Pflanzenkapseln – präsentiert werden. Hauptthema dieser Arbeit ist der Hohlraum, den Kim, kunsthistorisch gesehen, neu ausdeutet: Während die 1947 und 1948 veröffentlichten Manifeste zum „conetto spaziale“, Lucio Fontana nach einer Reihe von Leinwandschlitzungen Anfang der sechziger zu großen, kugelförmigen Bronzeobjekten führte, die lediglich eingeritzt, eingekerbt oder eingedellt waren, ging es Kim nicht um eine Art Verletzung der Oberfläche, sondern um den Hohlkörper als eigenständige Form. Diese Grundidee lässt ihn sich mit Henry Moore verbinden, zugleich aber auch mit dem für asiatische Ästhetik selbstverständlichen Umgang mit der Leere. Zur gleichen Zeit schuf Kim armlange, sich verjüngende Tunnelelemente, die entfernt an Schnecken oder Gehäuse von Schalentieren erinnern. Die Durchbohrungen der Keramik-, Holz-, Stein- und Bronzeblöcke lassen nun keine organischen Assoziationen zu; fungieren als Freiraum oder Luftröhre und als geometrische Schemata von Wegen, die ins Dunkle, Ungewisse führen.

Nach dem Abschluss als Meisterschüler nimmt Dong-Yeon Kim 1994 eine Tätigkeit als Dozent an der Kyung-Hee Universität in Seoul auf. Ein Stipendium des Samsung Verlags ermöglicht ihm 1995 die Rückkehr nach Düsseldorf, wo er auch heute mit seiner Frau Bae Ji-Hyun und seinen beiden Kindern lebt. Mitte der neunziger Jahre entstehen erste Skulpturen aus stilisierten architektonischen Versatzstücken – etwa aus Dachpfannen, die im Stil traditioneller koreanischer Architektur aneinandergereiht sind. Ihre Kombination aus Konkav- und Rundformen lässt zumindest einen westlichen Betrachter an die asiatische Harmonielehre denken. Andere dachartige Objekte Kims scheinen schwerelos über dem Boden zu schweben. Diese Neben dem flächigen Körper gehört hier das körperlose Spannungsfeld gegenüber dem Boden unmittelbar zum Werk. Ganz im Sinne einer fernöstlichen Ästhetik ist wiederum das Unsichtbare Bestandteil der Plastik. 2004

baut Kim eine pagodenähnliche Form aus drei übereinander getürmten, sich verjüngenden, weit auskragenden Dachebenen. Auf der Seite liegend erscheint die – an beiden Seiten gewölbte, hohle – Grundform wie der Umriss eines Bootes. Bei der Ausstellung „Körper und Raum“ in Kaarst ließ Kim den Betrachter das Objekt und seine in strahlende gelb leuchtende Innenseite durch ein langes Fernrohr entdecken, ließ ihn Ausschnitte eines Ausschnittes sehen.

Nach seiner Auseinandersetzung mit einzelnen Elementen der täglichen Umgebung – wie Pflanzen, Gefäßen und Dächern – wandte Dong-Yeon Kim sich ganzen Hausensembles zu. Aus Pappelholz, Stoff, Farbe und Gießharz konstruierte er kleine Häuschen. Durch überlappende Stoffetzen und Einschnitte in Dächer, Wände und Böden wirken diese Modelle „zerlumpt“ und halb zerfallen. Der Eindruck der stetigen Wandelbarkeit der Elemente, so dass feste und starre Formen weich und amorph erscheinen, wird durch ein Fundament aus scheinbar flüssigem Gießharz verstärkt. Die kreisrunden Ausschnitte lassen vage an die radikale „Anarchitecture“ von Gordon Matta-Clark denken. Auch wenn Gordon Matta-Clark in den siebziger Jahren atemberaubende Formate und ganze Fabrikhallen zerschnitt, so geht es auch Dong-Yeon Kim nicht um einen zerstörerischen Eingriff, sondern um neue Einblicke und das Öffnen neuer unerwarteter Perspektiven.

In anderen Werken türmt Kim ineinander verschachtelte Häuser wie Zellanhäufungen auf, die jeglichen Bezug zur Schwerkraft verloren haben. Eine weitere Serie von Häusern, die zu Straßenzügen oder Rundlingsdörfern zusammengedrängt und durch ausladende Schlaufen aus weiß bemaltem Pappelholz miteinander verbunden sind. Diese Schlingen symbolisieren die gewohnten Pfade der Bewohner. Auch die individuellen Wege ergeben letztlich ein überschaubares Muster, in dem sich die Grundprinzipien der Natur spiegeln, denn das Dorf wirkt nun von weitem wie ein Blütenstand mit ausladenden schlaufenartigen Blütenblättern. Frei schwebend in den Raum installiert, wirkt die Gesamtformation wie eine Wolke und die Stadtanlage wird zum „Luftschloss“.

Die Faszination am gelenkten Blick lässt Kim erneut das Tunnelmotiv aufnehmen. Unter dem Titel „The holy city“ entstehen polygonale Aluminiumskulpturen, deren Umriss ein stereotyp vereinfachtes Haus bildet, das zu langgestreckten, einander kreuzenden Häuserzeilen bis hin zu ganzen Labyrinthen wächst. Der wandernde Blick stößt dabei ständig an Wände, Ecken und Kanten und muss seine Richtung immer wieder wechseln.. Auch, wenn das Grundmuster gradlinig ist, so wird es durch schräge oder versetzte Wände ständig neuen, unerwarteten Situationen ausgesetzt, ohne dabei ahnen zu können, wohin der Weg führt. Anlässlich der Korea-Busan-Biennale von 2005 setzte Kim diese Grundidee in ein begehbare Tunnelhaus um.

Arbeiten, die 2004 entstehen, zeigen Gerüstbauten aus rohem unbemalten Pappelholz, die an großstädtische Hoch-, Reihen- und Parkhäuser erinnern. Ihr klares Gerüst wird optisch unterbrochen durch abgerissene Fetzen aus unbehandelter Leinwand. Aus der Distanz betrachtet, erscheinen die Häuser fragil und heruntergekommen. Doch der erste Eindruck bleibt sprichwörtlich oberflächlich. Von nahem gesehen ist die Konstruktion als stabil und klar. Der erste Eindruck einer Mitleid erregenden, „verletzten“ Architektur, die eine sentimentale Haltung des Betrachters einfordert, steht im krassen Kontrast zur nüchtern, seriellen Bauform.

Den Reigen der Großstadt-Architektur führt Kim durch eine Reihe von Skulpturen fort, die Industrie-Schornsteine und Elektromasten darstellen. Die etwa 2,50 m hohen Metallkonstruktionen beherrschen überlebensgroß und majestätisch die Ausstellungsräume. Sie sind aus einer Vielzahl von Stahlstäben mit L-profil zusammengeschaubt, eine Technik, wie sie auch bei Metallbaukästen für Kinder und Heranwachsende verwendet wird. Kims Strommast bedeutet eine Hommage an die Ingenieur-Architektur, etwa an den Eiffelturm, und an die Konstruktivisten, etwa an El Lissitzky. Zugleich fungiert er ein Symbol mächtiger Energieströme, die die Lebensgrundlage des Menschen garantiert und stellt ein „Doppelzeichen“ dar, bei dem Ingenieurkunst und pagodenähnliche Form vereint sind. Wieder gelingt es Kim, mit Gegenständen des Alltags eine Schnittmenge zwischen Bauhaus und asiatischer Kultur zu veranschaulichen.

Seine Schornsteine, die die Motivkette formaler Äquivalente von Stengel, Tunnel und Fernrohr fortsetzen, baut Kim aus kleingeschnittenen Ziegeln und Zement auf. Oberhalb des Schlunds erscheint jeweils eine kompakte weiße Rauchwolke. Qualmende Kamine hatte Kim schon seit längerem in Zeichnungen und kleineren Ölgemälden dargestellt, um amorphe Formen zu untersuchen. Die ersten „Rauchzeichen“ zeigen deutlich eine kalligraphische Handschrift. Sie bestehen aus vertikalen, langen, dünnen, geschwungenen Linien. Die Linienzüge werden zunehmend breiter und erhalten dabei – ähnlich wie in den ersten

Zeichnungen der späten achtziger Jahre – eine figürliche Form und werden nach und nach zu rundlichen, weiblichen Formen, die an Venusfiguren erinnern. Ihrer klassischen Bezeichnung als „Schaumgebohrener“ entsprechend, entsteht die Göttin aus amorphem Material. Ihre Form bildet einen Gegensatz zu den schlanken Kamine aus rauem, grauem Material. Das Spiel mit den Gegensätzen erhält nun eine eindeutig geschlechtliche Konnotation, die an psychologische Traktate, etwa von C.G.Jung und surrealistische Gemälde, etwa von Max Ernst und Salvador Dalí, erinnert. Bei einer anderen Reihe von Schornsteinen trägt der Rauch Engelsgesichter und Flügelfragmente in den Himmel und schließt so an die klassische christliche Ikonographie an. Weitere kleinere Objekte greifen den Dualismus von Kreis und Rechteck durch die integrierte Kombination von Schornstein-Kegel und Fabrikhallen-Kubus auf. Im Vergleich mit der wie asiatische Dachkonstruktionen anmutende Objektkunst Kims aus den frühen Neunzigern, lässt das Spiel mit den gegensätzlichen Formen nun nicht mehr an asiatische Ästhetik denken, sondern an die programmatische Verwendung geometrischer Grundformen im Bauhaus. Neben dieser stilgeschichtlichen Rückblende verweisen die Kamine auch auf sozialgeschichtliche Aspekte: als relativ kleine „Schlote“ verkörpern sie die immer seltener werdende Handwerksbetriebe, die vor allem durch Bauhaus-Architekten gefördert und gewürdigt wurden.

Technik, Architektur, Natur und Mensch sind in der heutigen westlichen Vorstellungswelt voneinander getrennt. Aus der künstlerischen Rückbesinnung auf das Bauhaus und durch gezielte Verweise auf die überlieferte asiatische Gedankenwelt - schöpft Dong-Yeon Kim neue inspirierende Kräfte und rezeugt in seinem Werk die vielzitierte Einheit der Gegensätze.

Dr. Annette Lagler