

## Rasterfahndung

Klaus Jörres probt den Clash zwischen geometrischen Strukturen und anarchischer Sprühfarbe

Klare geometrische Raster, dazu Sprühspuren auf vier großen Leinwänden und einer kleinen, fast monochromen Arbeit treffen in einer auffallenden Präsentation der Galerie Dittrich & Schlechtriem aufeinander. Schon durch die Schaufenster fällt der Blick auf eine flirrende, flimmernde und dennoch akkurate Anordnung weißer Querlinien auf schwarzem Grund. Was man in diesem Moment nicht erkennt: Es verhält sich exakt umgekehrt, die schwarzen Flächen wurden von dem Berliner Künstler Klaus Jörres auf weißen Grund gezogen. Geometrischer Purismus erzeugt größtes opti-

sches Chaos. Der Blick flieht schnell zu den Rändern, wo sich die Linien beruhigen. Dennoch ziehen sie auf einem Bild kaum merkbar den Blick nach links abwärts, während rechts unten als farblicher Kontrast eine Linie in bösem Blutrot um die Aufmerksamkeit konkurriert.

Ganz anders wirkt die benachbarte Leinwand mit jenem scheinbar hellen Hintergrund und schwarzen Längsstreifen. Diese verlaufen in größerem Abstand, das Flimmern ist deshalb ruhiger. Zwei gesprayte Kreislinien – eine hellblau, die andere grün – schweben über der Geometrie: luftig und fröhlich in ih-

rer Farbwirkung über dem Hintergrund. Sie ergänzen auf der Leinwand optimal, was man die analytische Demonstration der Wirkung von strenger mathematischer Präzision und freiem Farbausdruck nennen kann.

Dieses Prinzip der Konfrontation von unmittelbarer Handbewegung und kalkulierter Raster- oder Linienstruktur wird in den beiden anderen Großformaten beibehalten. Mitunter mit stärkerer Gewichtung der Sprühfarbe, die nun deutlicher ihren Bezug zur Street Art erkennen lässt und rauer, agitatorischer wirkt. Zugleich erkennt man Schrift in den Graffiti,

„ACH, ACH, ACH“ ächzt es über das Verhältnis von Zeichen und Bedeutung. Jörres, Jahrgang 1973, war Meisterschüler bei Katharina Sieverding an der Universität der Künste Berlin. Begonnen hat er mit Performances, Videos und Installationen zu Grundfragen der künstlerischen Arbeit. In seinem vielgestaltigen Werk nimmt jetzt die quasi-wissenschaftliche Erforschung der Kontraste von Linien und Farben diese Fragestellungen intelligent wieder auf.

MARKUS BAUER

— Galerie Dittrich & Schlechtriem, Tucholskystr. 38; bis 1. März, Di-Sa 11–18 Uhr

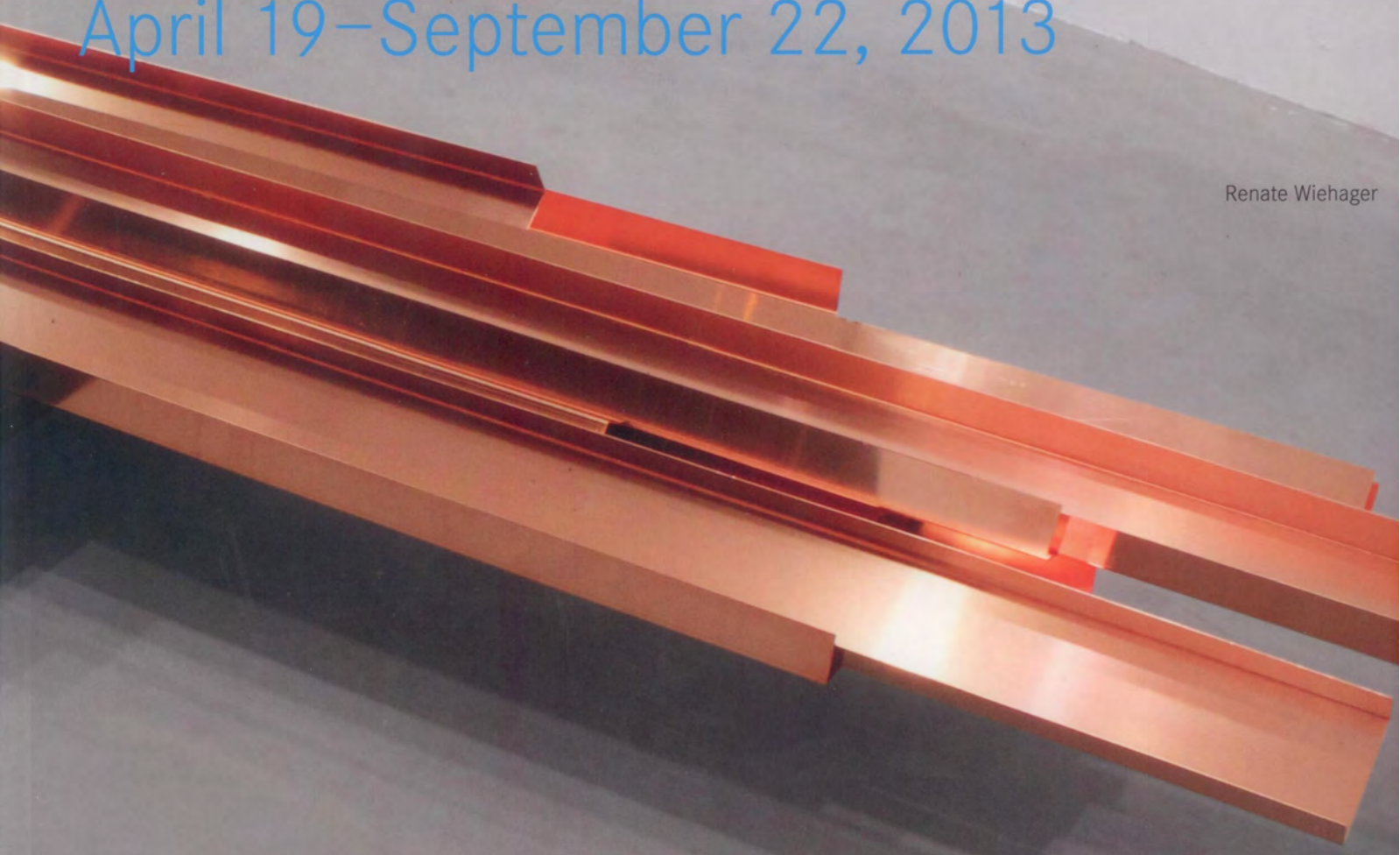
Daimler Art Collection

*CONCEPTUAL TENDENCIES 1960s  
TO TODAY II*

*BODY/SPACE/VOLUME*

April 19–September 22, 2013

Renate Wiehager



Daimler Contemporary  
Haus Huth Alte Potsdamer Strasse 5 10785 Berlin  
T 030 - 259 41 420 F 030 - 259 41 429



SANDBACK, MIYAMOTO, BERKOWSKI, JÖRRES, STACHON

#### Fred Sandback

Um 1968 herum prägte Fred Sandback für sein Werk den Begriff des »Prosaischen Raumes« bzw. des »Pedestrian Space«. Er signalisiert das Verlassen des klassischen Raumes von Bild und Skulptur, den Übergang in den nüchternen, alltäglichen Raum menschlichen Handelns und einer Welt der »Nützlichkeit« (Sandback). Verbunden damit war auch die Utopie, dass die Kunst aus ihrem peripheren Dasein erlöst werden und in der Mitte der Dinge und des Lebens stehen könne. Was in das Verhältnis von Körper, Raum, Malerei und Erfahrung noch hineinspielt, ist ein explizit performatives Moment, sowohl bezogen auf die Entstehung wie auf die Rezeption einiger Werke in der Ausstellung. »Meine Art zu arbeiten scheint der Performance immer näher zu werden«, erklärt Fred Sandback 1975, »nicht im Sinne der Vorführung eines Prozesses, sondern in den Bedingungen, die Voraussetzung sind für die Fertigstellung einer Arbeit. Manche Dinge sind bereits in meinem Atelier fertig und abgeschlossen, andere aber bleiben mehrdeutig, solange sie nicht an einem bestimmten Ort realisiert worden sind.« (Interview 1975, Ausst.Kat. Vaduz 2005, S. 93)

Was Sandback hier für die Seite der Produktion beschreibt, stellt sich bezogen auf die Rezeption so dar, dass der Betrachter offenen räumlichen Konzeptionen gegenübersteht, die auf unterschiedliche Weise erfahren und wahrgenommen werden können. Es gibt also keine eingrenzende Lesart, sondern die Identität des Werkes tritt als etwas in Erscheinung, das von *meiner* Form der Wahrnehmung im Raum und in der Zeit unmittelbar konfiguriert ist. Die Gesamtheit *meiner* Erfahrungen trifft auf die »Gesamtheit von Erfahrungen« des Künstlers. (Vgl. F.S., Ausst.Kat. Vaduz 2005, S. 97)

Ein »prozesshaftes« performatives Moment gab es allerdings in dieser Zeit bei Sandback durchaus, allerdings musste auch dieses in der Vorstellung des Betrachters imaginiert werden. Für eine nur 16 Tage dauernde Ausstellung in der John Weber Galerie New York 1974 hatte Sandback vier verschiedene Konstellationen von 4 x 4 horizontalen Rechtecken entwickelt, die an je zwei Tagen zu sehen waren. Vergleichbar hat Sandback für den Kunstraum München 1975 ein Konzept mit 64 Raumkonstellationen entwickelt, bestehend aus drei variierenden diagonal/horizontal gespannten Fadenskulpturen für die drei Räume des Kunstraumes. Zu jeder der 64 Formationen gab es eine Zeichnung, sechs dieser Konstellationen wurden während der Ausstellungsdauer in einem wöchentlich wechselnden Turnus realisiert.

#### Klaus Jörres

Der Berliner Künstler Klaus Jörres hat seine monochrome bzw. häufig schwarzweiße, strukturelle Malerei in jüngerer Zeit mit performativen Aspekten verbunden, indem er etwa zur Vernissage einer Ausstellung in Berlin mit einer schwarzen Maske neben einem abstrakten, provokativ betexteten Gemälde stand, welches auf die globale Protest-Bewegung reflektierte: Mit seinem Textbild »I am so pissed I did an artwork« überführt er ein Protestschild in den Bereich der Bildenden Kunst, daneben als performatives Element eine schwarze Maske, welche aktuell von der Gruppe Anonymous sowie von Demonstranten der Occupy-Bewegung weltweit benutzt wird.

#### Wolfgang Berkowski

Das Werk des in Rom lebenden deutschen Künstlers Wolfgang Berkowski gründet in intellektuell vielschichtiger Weise in den Parametern der frühen Conceptual Art, verbindet diese aber auf breiter Basis mit Aspekten aus Literatur, Philosophie, Zeichentheorie, Theater und Performance. Die Werkgruppe *Ablaufsteuerung*, 2002, besteht aus gerahmten DIN-A4-Blättern mit winzigen schwarzen Diagrammen, deren Größe die projizierte Größe auf der Netzhaut spiegelt, darauf bezogen stehen in zufälliger Verteilung im Raum schwarze Container, deren weißer Querschnitt im Format DIN A4 diese als mögliche Archive für die Zeichnungen ausweist. Die Serialität und Linearität der grafischen Zeichen signalisiert ein offenes, referenzloses grammatisches System, wie die auf Rollen gesetzten Container vielleicht eine analoge, ortsunspezifische, mobile Literalität andeuten – ganz im Sinne Marshall McLuhans, der »Literalität« als literale Manuskript- und Inschriftenkultur bezeichnete. Schreiben, Schrift und Rechnen bilden die Grundlage von Tradition, Kultur und Bildung.

Dem korrespondiert Berkowskis neue Bild-Text-Werkgruppe (*Titled Daily Paintings*, 2012, die – wie auch *Ablaufsteuerung* – auf die Praxis seiner 1987 begonnenen *Präzisen Zeichnungen* zurückgeht. Mit offenem Ende angelegt entsteht aus der Praxis kontinuierlichen Skizzierens von Einfällen, Beobachtungen, sprachlichen und bildnerischen Notizen, kritischen Analysen öffentlicher und privater Phänomene und Situationen etc. täglich am Computer ein grafisch abstrahiertes »painting«-Element, das, mit einem Textfragment aus einer Tageszeitung gepaart, via Internet publiziert wird. Die textlichen »Readymades« aus der Presse erscheinen im Ausstellungsraum auf Gummimatten am Boden, die den Betrachter zu intellektueller und/oder physischer Nutzung auffordern.

#### Natalia Stachon

Mit der neuen Auffassung von Raum als Empfindungswert, als atmosphärisches Volumen, als bildräumliche Dimension der Offenheit geht eine Verschiebung der Wahrnehmung einher, die nicht mehr die Spezifität des Objekts fokussiert, sondern die spezifische Beziehung der Objekte untereinander, zum Raum und zum Betrachter reflektiert. Es geht nun um Relationen in Zeit und Raum – das Interesse richtet sich, wie Rosalind Krauss im Blick auf die Minimal Art formuliert hat, »auf die Kontrolle der Gesamtsituation (entire situation). Kontrolle ist unerlässlich, wenn die Variablen Objekt, Licht, Raum, Körper richtig ins Spiel kommen sollen.« Der Ort der Kunst wird zur Bühne, welche die Objekte zu Variablen einer temporär strukturierten Situation werden lässt, es sind »Versuchsprotokolle« über die Zeit, über die Beziehung von Körpern im Raum, über Rezeption und Aktion, »an einem bestimmten Ort«. Die Bühne als Motiv und Ort der Kunst konfiguriert sublim die frühen Ausstellungen der amerikanischen Minimalisten im Sinne explizit theatralischer, performativer Protokolle, so etwa bei Robert Morris, dessen kubische Volumen als Schauspieler fungieren: »Der Vorhang geht auf. In der Mitte erhebt sich eine acht Fuß hohe und zwei Fuß breite Säule aus grau bemaltem Sperrholz. Ansonsten ist die Bühne leer. Dreieinhalb Minuten lang geschieht nichts; niemand kommt herein, und niemand geht hinaus. Plötzlich fällt die Säule um. Dreieinhalb Minuten vergehen. Der Vorhang schließt sich wieder.« (Rosalind Krauss, »Passages in Modern Sculpture« (EA 1977), Cambridge und London 1981, S. 201) Die deutsche Minimal-Künstlerin Charlotte Posenenske war ausgebildete Bühnenbildnerin, und,





AUSSTELLUNGSANSICHT / EXHIBITION VIEW DAIMLER CONTEMPORARY, BERLIN: V.L./F.L. FRED SANDBACK, KLAUS JÖRRES, STEFAN RÖMER



AUSSTELLUNGSANSICHT / EXHIBITION VIEW DAIMLER CONTEMPORARY, BERLIN: V.L./F.L. ANNE SCHNEIDER, FRED SANDBACK

## Klaus Jörres

\* 1973 in Düren, D  
lebt/lives in Berlin, D

Konzeptuell entwickelte malerische Reihen und Werkgruppen sowie ein strukturell angelegtes Raster sind seit etwa 2000 die Grundlagen der Malerei von Klaus Jörres. In seinen schwarz-weißen, streng puristischen Ausprägungen erinnern diese Bildraster an das frühe Werk etwa von Bridget Riley, Vasarely oder François Morellet und die Werke der Groupe de Recherche d'Art Visuel in Paris um 1960.

Das illusionäre Moment des visuellen Seheindrucks führt – wie es schon dem Programm der abstrakten Kunstströmungen um 1960 entsprach – das Sehen, die Wahrnehmung gleichsam auf sich selbst zurück, eliminiert Außenbezüge und betont die Interaktivität der rein internen Bildelemente. Diese Umlenkung der Aufmerksamkeit des Betrachters auf bildimmanente Energien wird unterstützt durch die klaren geometrischen Ordnungen – Horizontale, Vertikale, Überlagerung und räumliche Verschiebung beider zueinander. Ohne Vorzeichnungen oder Skizzen entwickelt Jörres seine Bilder am Computer: geometrische Oberflächenstrukturen werden seriell variiert, einfach oder mehrfach übereinander gelegt oder, diagonal versetzt, Teil eines dynamisierten Koordinatensystems. In neueren Werkgruppen setzt Jörres auch expressiv-zufallsgebundene abstrakte Zeichen mit der Spraydose ein.

Klaus Jörres hat in Berlin bei Katharina Sieverding sowie an der Kunstakademie Maastricht studiert, zuvor in Aachen Philosophie, Soziologie und Psychologie. Sein Werk umfasst die Medien Fotografie, Zeichnung, Aktion und Video, die Malerei bildet jedoch den Schwerpunkt seiner Arbeit.

Während Jörres in seiner ersten Einzelausstellung in der Berliner Galerie Kwadrat 2010 drei Variationen seiner strengen schwarz-weißen Rasterbilder zeigte, fokussierte die zweite Schau 2012 das Diptychon *reinweiss*, sowie ein weiteres abstraktes Bild mit zugeordneter Maske. Die beiden Teile von *reinweiss* sind in unterschiedlicher Dichte mit der Normfarbe ›RAL 9010 reinweiss‹ bemalt, die linke Bildhälfte glatt und ohne Textur trägt schwarz den Namen der Farbe, während in die Malschicht der rechten Hälfte das wiederkehrende gitterartige Raster eingeritzt ist.

Die Maske sowie ein Textbild in der Ausstellung von 2012 brachten versteckte gesellschaftskritische Momente ein: ›Hinzu kommen zwei Exponate, anhand derer Jörres die globale Protest-Bewegung reflektiert. Mit seinem Textbild ›I am so pissed I did an artwork‹ überführt er ein Protestschild in den Bereich der Bildenden Kunst. Zudem taucht die bereits auf der Frontseite der Ankündigungskarte abgebildete Maske, welche aktuell von der Gruppe Anonymous sowie von Demonstranten der Occupy-Bewegung weltweit benutzt wird, als performatives Element wieder in der Ausstellung auf. Es handelt sich hierbei um die Guy-Fawkes-Maske, benannt nach einem Revolutionär, der 1605 versuchte, das englische Parlament in die Luft zu sprengen, wobei die Maske hauptsächlich aus ›V wie Vendetta‹, einer Verfilmung des gleichnamigen Comics von Alan Moore und David Lloyd, bekannt ist.‹ (Pressemitteilung, Ausstellung K.J., Galerie Kwade Berlin, 2012)

*Conceptually developed painting series and work groups and a structural grid composition have formed the basis for the paintings of Klaus Jörres since circa 2000. These black-and-white, strictly purist manifestations of grid structures are reminiscent of the early work of artists such as Bridget Riley, Vasarely and François Morellet, and of the artworks of the Groupe de Recherche d'Art Visuel in Paris circa 1960. The illusionist aspect of the visual impression created by these pictures—which is in the spirit of the programme pursued by the abstract art movements of circa 1960—causes sight and perception to, as it were, rebound upon themselves. It eliminates all external references and emphasizes the interactive relationship of the purely internal pictorial elements. This redirection of the viewer's attention to the picture's own immanent energies is supported by the clear geometric. Jörres creates his pictures on computer, without making preliminary drawings or sketches: he creates a series of variant geometric two-dimensional structures, overlaying them once or several times or displacing them diagonally and making them part of a dynamized system of coordinates. In his most recent groups of artwork, Jörres uses a spraycan to add expressive/randomly-associated abstract drawings.*

*Klaus Jörres has studied in Berlin with Katharina Sieverding and at Maastricht Academy of Fine Arts. Prior to that he studied philosophy, sociology and psychology in Aachen. He works in the media of photography, drawing, action art and video art, although his primary emphasis is on painting.*

*Whereas in his first solo exhibition at Berlin's Kwadrat gallery in 2010, Jörres exhibited three variations of his strict black-and-white grid pictures, his second show in 2012 focused on the reinweiss diptych, and on a further abstract picture accompanied by a mask. The two parts of reinweiss are both painted with the standard paint color 'RAL 9010 reinweiss' (pure white), to differing thicknesses. The left side of the picture is smooth and without any texture, with the name of the paint in black, whilst Jörres' recurring lattice-like grid is scratched into the layer of paint on the right-hand side.*

*The mask and a text picture in the 2012 exhibition both incorporated cryptic elements of social critique: "To these are added two exhibits that illustrate Jörres' response to the global protest movement. In his text picture "I am so pissed I did an artwork" he transfers a placard into the realm of the fine arts. Additionally, the mask, which has already been seen on the front of the announcement card, makes an appearance in the exhibition as a performative element. It is the same mask that is currently being displayed worldwide by the Anonymous group and by demonstrators belonging to the Occupy movement. This "Guy Fawkes" mask takes its name from the revolutionary who tried to blow up the English Parliament in 1605, and is best known for its appearance in the film "V for Vendetta", which is based on the comic of the same name by Alan Moore and David Lloyd." (Press release, exhibition at the K.J., Galerie Kwade Berlin, 2012)*

R.W.





Reinweiss [*Pure White*], 2011  
 Industriefarbe, Acryl auf Leinwand  
*Industrial color, acrylic on canvas*  
 2 Teile/*parts*, gesamt/*overall* 200 x 300 cm  
 Courtesy Klaus Jörres



INSTALLATIONSANSICHT / *INSTALLATION VIEW* GALERIE KWADRAT, BERLIN, 2012

# BERLIN.STATUS

---

1

ACEVEDO AGOSTINI ARENDT  
BARBAGEORGOPOULOU BOSCHAN BUHLMANN  
DOUGHERTY DUNCAN  
ELZEL/MÜLLER EMMERICH  
FENG FINLEY FLAD  
GIEHLER GILBERT GRAFF  
HAMBERG HERNÁNDEZ HILDEBRANDT HUCH  
JOHNE JÖRRES  
KOCH KÖPPE KWADE  
LEVIN LLEWELLYN  
MESCHTSCHANOW MOHR MUCHE MÜLLER-WALDECK  
NGUYEN  
PABÓN PILSCHEUR  
RIBBECK ROCHELMEYER  
SÆBJÖRNSSON SAILSTORFER SAKS SCHLESINGER SCHWINN  
SKAUEN SKENSVED  
TAKEMURA TENNIGKEIT TOPOLOVAC TREVISANI TUR  
VESTNER VOGL VOIGT  
ZIERVOGEL

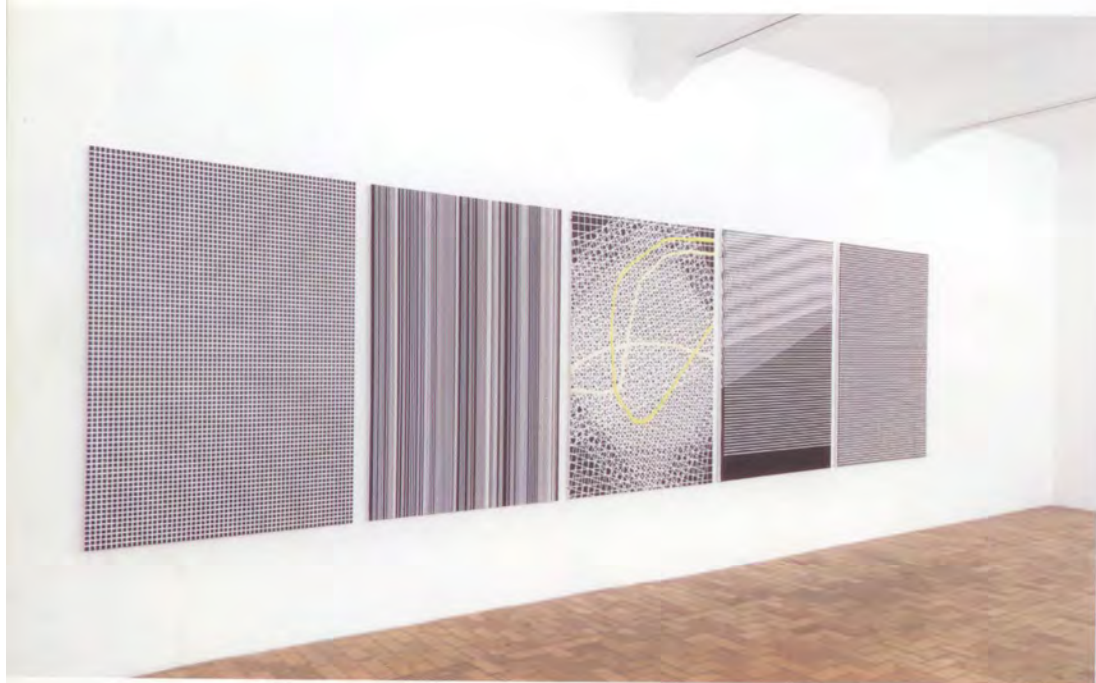


# KLAUS JÖRRES

1973 geboren in Düren  
1994–1996 Studium Philosophie an der RWTH Aachen  
1996–2000 Academie Beeldende Kunsten, Maastricht, Niederlande  
1999–2002 Studium Kunst an der Universität der Künste Berlin  
lebt und arbeitet in Berlin

094 | 095 Klaus Jörres hat schon mit sehr vielen Medien gearbeitet: Fotografie, Zeichnung, Aktion, Video und in den letzten Jahren verstärkt mit Malerei. Seine streng geometrischen, akribischen Gemälde stehen eindeutig in der Tradition der Op Art, sie spielen mit der Reizüberflutung des Auges und mit der optischen Täuschung. Basierend auf den Farben Schwarz und Weiß liefert Jörres geometrische Raster, die sich komplex überlagern und so den irritierenden Flimmereffekt, den schon ein einziges dieser Raster erzeugen würde, potenzieren. Dabei ist die Reduktion der Farbpalette selbst wiederum in der Op Art begründet, Künstler wie Victor Vasarely und Bridget

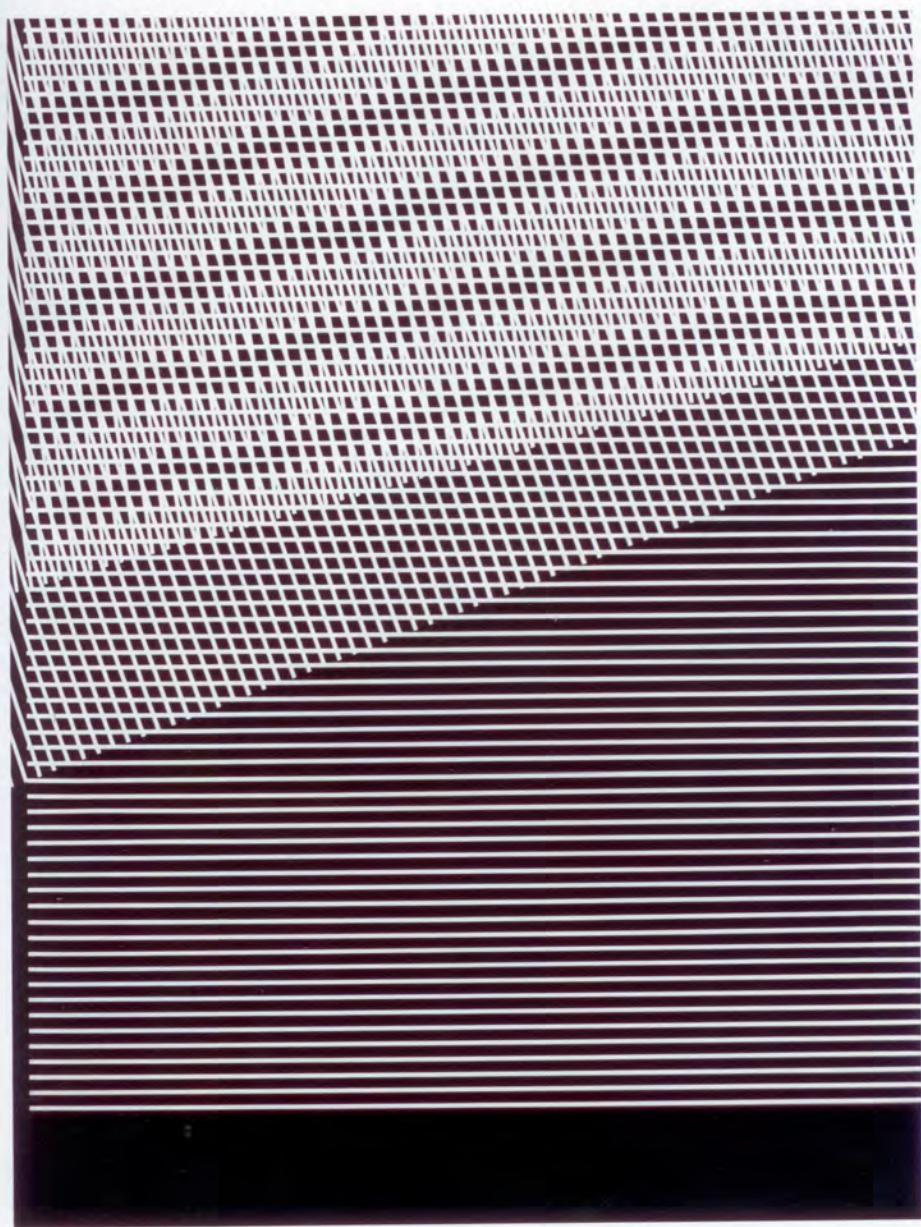
Riley haben bereits in den 1960er Jahren die Grenzen der Malerei in schwarz-weiß ausgelotet, um Wahrnehmung und Erkennen zu thematisieren. Jörres bezieht sich nun auf diese Experimente und geht in manchen Bildern kompositorisch beinahe zurück auf den Nullpunkt, wenn ein schwarzes Bild etwa lediglich eine dünne, gleichmäßig weiße Horizontal- und Vertikal-Lineatur besitzt. In anderen Werken überlagert er dagegen so viele Grundschemata, dass einem mathematische Additionsverfahren in den Sinn kommen. Das Flimmern bekommt so eine Steigerung im Bild, die schließlich in einem furiosen Mit- und Gegeneinander der Linien gipfelt. [S. D.]

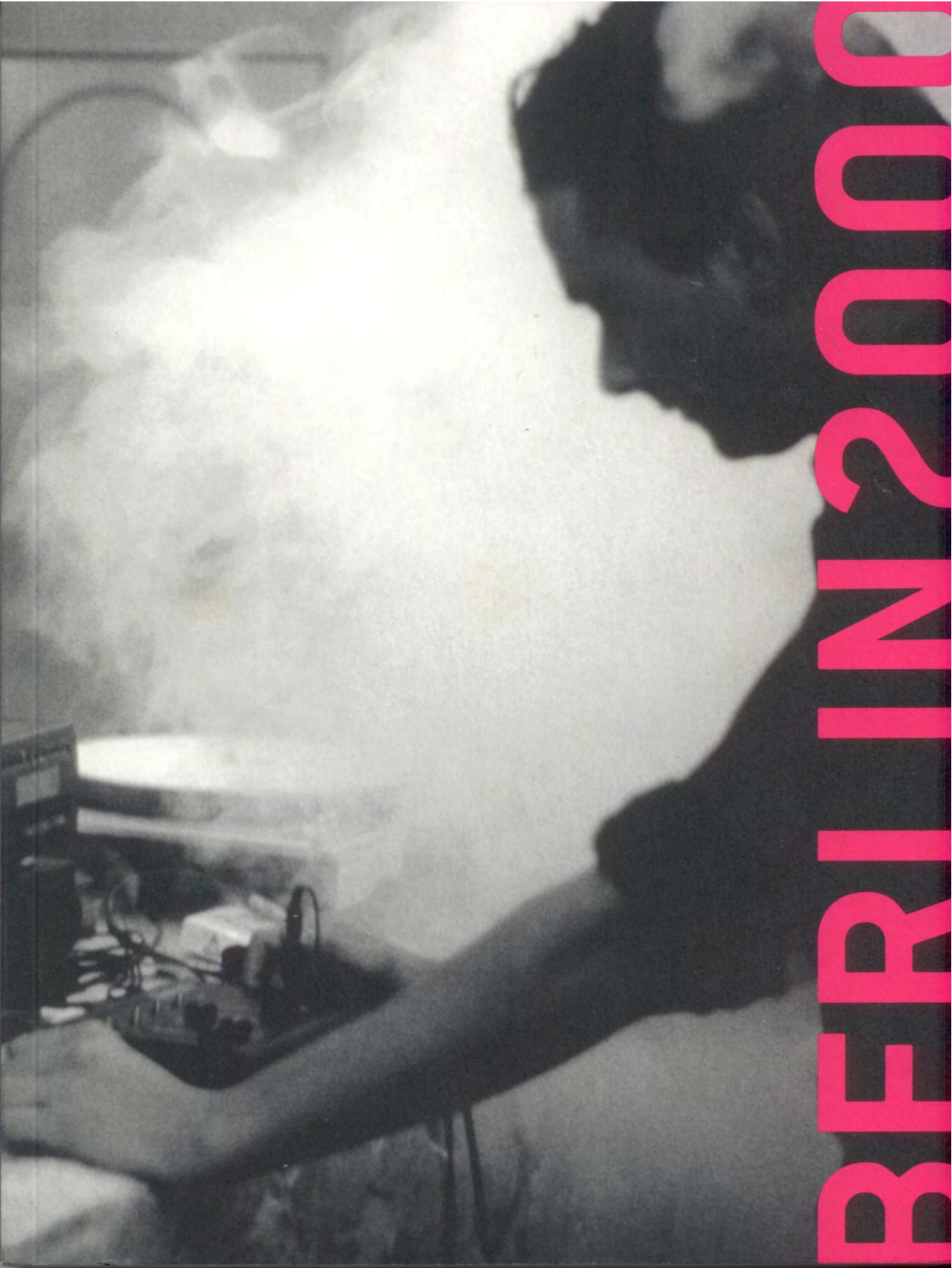


[1]

[1] — **ohne Titel** 2008–2010, Sprühfarbe, Acryl auf Leinwand, 5-teilig, je 200 × 150 cm, Installationsansicht VeneKlasen/Werner, Berlin, 2011 (Foto: VeneKlasen/Werner, Berlin) [2] — **ohne Titel** 2008, Acryl auf Leinwand, 200 × 150 cm







BEFRIENDING 2000



## TYCO NOT TYCO

2000 / 2001

Slot car racetrack, MDF  
180 x 240 x 50 cm / 70 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 94 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 19 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in

Installation view, Koch und Kessler, Berlin, 2002

1973  
born in Düren, Germany

1994–1996  
Philosophy, Psychology, Sociology at  
Rheinisch-Westfälisch Technische  
Hochschule Aachen

1996–1999  
Akademie beeldende Kunsten Maastricht,  
The Netherlands

1999–2002  
Hochschule der Bildenden Künste Berlin,  
class of Katharina Sieverding

has lived and worked in Berlin since 1999

Well, it started in 2001, when Andreas Koch made me offers, trying to convince me to show with his gallery. My exhibit at Baudach's Maschenmode in 2000 had been a raving success, like everything at that place. I was extremely busy: theory, production, exhibition.

Furthermore, the whole set of weekly bars, Kunst und Technik on Chausseestraße, dirt, etc.—one did not have a free mind for such kind of blatant decisions. Money was no object—we all had money to burn. Koch continued to boost his offer, and eventually, even for back then, we were talking about a massive amount of cash for a show. By then I had already been banned from dirt four times.

2000  
Maschenmode  
Banned from dirt four times

2002  
Koch und Kessler





Klaus Jörres

Kaiserringstipendiat 2004

Klaus Jörres

MÖNCHEHAUS MUSEUM FÜR MODERNE KUNST  
VEREIN ZUR FÖRDERUNG MODERNER KUNST E.V. GOSLAR





Peter Lang  
Bildende Kunst, alles umsonst, bildende Kunst

So könnte man einen Refrain aus einer Videoarbeit von Klaus Jörres bilden. Der Künstler liegt, gekleidet in einer leichten Sportuniform, dem Kleidungsmerkmal einer produzierenden Berliner in crowd Kunstszene der späten 90er Jahre, auf einem Tisch und nuschelt in ein Amateurmikrophon Sätze zum Zustand der Betriebsmaschine Kunst. Das ganze dauert etwas mehr als vier Minuten und könnte als nächtlicher Bildschirmschoner des TV, besetzt allabendlich mit neuen Protagonisten auch 15 Minuten und länger dauern. Sieht man den Erfolg der Lückenfüllfigur „Bernd das Brot“, ist auch diese Arbeit von Jörres als künstlerische Content-Vorlage, sozusagen als Format für ausgedünnte Fernseh Nächte vorstellbar. Der Künstler nicht als Superstar für 15 Minuten à la Andy Warhol, sondern als billig gewonnener Bildschirmschoner für die Sendeanstalten. Das Video endet folgerichtig mit: „Bis demnächst, Ihr Klaus Jörres.“



#3, 2003

Klaus Jörres gehört zu einer Generation von Künstlern, die mit reichlich bpm (beats per minute) in einer Überproduktionskrise des Betriebssystems Kunst die Akademie besucht haben. Um diesen Zustand zu bewältigen, bleibt eigentlich nur der Weg ins Ephemere und Ironische. Man erinnert sich an Christian Dietrich Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“. Aber heute ist ein T-Shirt, auf dem BUDA oder NIETCHE, LAQUAN oder SLOTERDEIK zu lesen ist, ein geeigneter Textträger zur Verbreitung künstlerischer Ideen im Volk.



Deleuse+ / Buda, 2003

So begegnet uns mit diesen T-Shirts und ihren Trägern auf den Straßen kein wandelndes Werbeobjekt für die Kunst der Legasthenie oder der Verweis auf eine Druckfehlersammlung. Es ist auch kein merkwürdiger Modelcontest about Philosophers, sondern es ist ein Werk aus der Serie „Deleuse+“ (2003) von Klaus Jörres. Ein Stück für den öffentlichen Raum, das symbolisch seine künst-

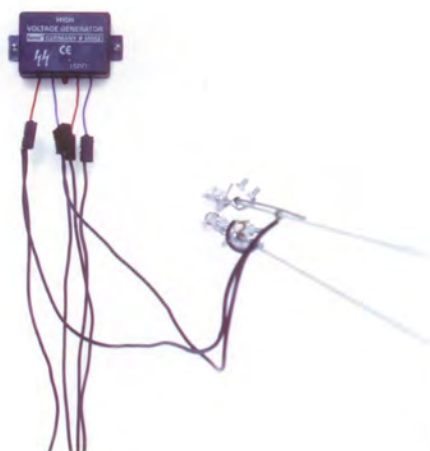
lerische Strategie aufzeigt. Es geht nicht mehr unbedingt zuerst um ein zu schaffendes Werk, das im klassischen Sinn über Galerien und Ausstellungen ausgestellt und vertrieben wird, dem geeigneten Sammler dann gefällig, sonderbar, erwerbenswert zumindest, und letztlich dem Museum dann wiederum als Ergebnis eines längeren Kreislaufes wertvoll erscheint, nun wiederum behütet, geschützt und im Werte steigend ist. Jörres verfolgt mehr eine Strategie, Werke durch Benutzung erlebbarer, begreifbarer zu machen. Das Werk im öffentlichen Kontext zu untersuchen und es dann dabei auch verschleißen zu lassen. Wie zum Beispiel bei seiner Arbeit „Nissan SX200 (2002)“. Ein Billigsportwagen japanischer Provenienz, der in einer unspektakulären Aktion in einer Tiefgarage – man bastelt auch gern im Kollektiv – mit Rallyestreifen versehen wird. So malerisch aufgewertet wird er ein abstrakter Bildträger, der doch wieder ein Billigsportwagen mit bunten Streifen ist. Eine fahrende Skulptur, ein Bild, ein nützliches Objekt im Verkehrsalltag, das sich verliert, ephemere wird.



Nissan SX200, 2002

Es sind Objekte mit industrieller und kulturgeschichtlicher Referenz und Relevanz, die den Pathos des Werkes von vornherein ausschließen, aber nach den Zusammenhängen von Mode und Philosophie fragen. Gibt es intellektuelle Mode und Design, oder ist alles nur Travestie? Das Kunstwerk wird – so in der Strategie von Jörres betrachtet –, mit keiner neuen auratischen Aufladung versehen, sondern einfach als materieller Träger der Gedanken über die Funktion und Rezeption zeitgenössischer Kunst und Philosophie.

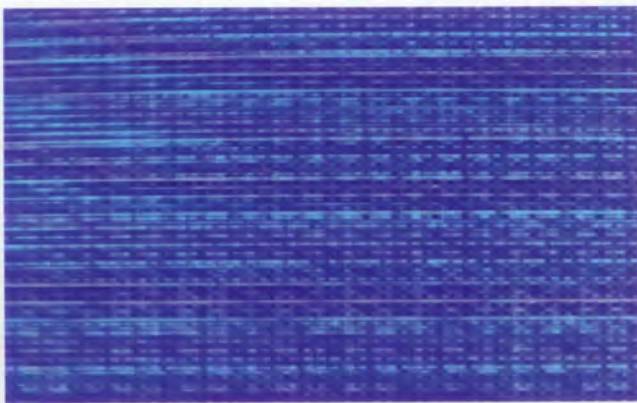
In einer anderen Arbeit beschäftigt sich Klaus Jörres mit der Zugänglichkeit von Kunstwerken, symbolisch mit der möglichen Anteilnahme am Werk. Bei „You're Welcome“ (2002) wird der Betrachter durch eine Vorrichtung, die je nach Sehweise an einen elektrischen Kuhzaun oder an eine lowtech Hochsicherheitsabsperzung erinnern kann, am Zutritt zu einem Raum, der wiederum als Kunstraum definiert ist, gehindert und ausgesperrt.



You are Welcome, 2002  
Detailansicht/Hochspannungsgenerator



Der Betrachter/Besucher wird in eine Erwartungshaltung versetzt und gleichzeitig jeder Illusion beraubt. Der Raum bleibt leer, der Zugang ist mit vier stromführenden Stahlseilen versperrt. Ein Schild warnt: „Achtung Hochspannung. Eltern haften für ihre Kinder!“ Wer als Besucher nicht hören will, wird mit einem Stromschlag von 2000 Watt abgestraft. Es ergibt sich hier ein Vergleich zu alten Theaterexperimenten, die auch auf den Verabredungen des Publikums mit dem als bekannt vorausgesetzten Betrieb des Theaters beruhten. Der Schauspieler stellt auf der Bühne a priori einen Darstellungswert dar und muss folgerichtig etwas als Person bedeuten, egal ob er handelt oder nicht. Macht der Schauspieler bewusstmaßen nichts und foppt somit das Publikum und führt es aufgrund seiner Erwartungshaltung an der Nase herum, ist das Publikum verstimmt und enttäuscht, aber letztlich auf sich selbst sowohl als demokratische Institution als auch als Element der Sinnstiftung durch Kunst verwiesen. Gleiches stellt sich bei Jörres ein, nur dass das Publikum noch mit einem Stromschlag rechnen darf. Die Zeiten sind auch härter geworden und die Lethargie größer, somit müssen die Stimulantia drastischer ausfallen. In seinen Videoarbeiten „BTS 1-3“ (2000-2001) behandelt Klaus Jörres laut Inhaltsangabe das Phänomen der Bild-Ton-Synchronizität.



BTS 1, 2000

Was im Begrifflichen fast wissenschaftlich daherkommt, hat doch mit den Tendenzen wissenschaftlich konnotierter Kunst der 90er Jahre wenig zu tun. Eher ist es eine Simulation und Hinterfragung von Verabredungen im Kunstkontext und eine prinzipielle Nachfrage nach der Stabilität und Korrelation von Bild und Ton in künstlerischen Medien, so diese mit technischen Medien verglichen und/oder ersetzt werden. Zu sehen sind Bildstörungen. Auf den ersten Blick zumindest. Ist man willens, den Gedanken des Künstlers zu folgen, dass hier eine Endlosschleife aus durch Kurzwellen stimulierten, aufgezeichneten und wiederabgespielten Signalen entsteht, kann man auch der Bildstruktur nachsinnen. Zuerst stellt sich aber durch die Blaufärbung der Bildsignale der Gedanke an die blaue Blume der Romantik ein, die durch das graue Rauschen des Sendeschlusses, ein Relikt des Fernsehens der 70er Jahre, überlagert wird. Eine Hochzeit zwischen Radio, Kamera und Fernseher. Testreihen der Bildmöglichkeiten in einem abgesteckten Bereich. Eigentlich ein ständiger Coitus interruptus des werdenden Bildes. Bildschlieren mit apokalyptischen Verdichtungen, so muss das synchrone Rauschen des Universums aussehen, wenn der beam me up Ruf ins Nichts führt. Und dazwischen immer wieder ein bekannter Störton, den man meint, aus der Anfangszeit des Fernsehens zu kennen. Mann hatte dann den Sender verfehlt. Jörres arbeitet hier in einem Grenzbereich der Recherche der Kompatibilität zwischen Bild- und Tonsignalen. Zwei stringente Beispiele sollen Eckpunkte der künstlerischen Arbeiten in diesem Bereich andeuten. Carsten Nicolai geht in seiner Arbeit „Telefunken“ (2000) einen minimalistischen Weg über ähnliche physikalische Ereignisse. Er bezieht sich auf die ursprünglich für das Fernsehen entwickelten Definitionen zwischen Frequenzen und Bildern und erzeugt damit minimalistische, synchrone und sich wiederholende Strukturen. Katarina Löfström wiederum geht in ihren über Tonrandomsysteme gesteuerten Videoprojektionen über eine Synchronizität von Bild und Ton hin zu Ambientzuständen im Bildtonbereich. Klaus Jörres Arbeiten lassen in diesem Verhältnis eher an pulsierende untergegangene Kanäle denken, an immer noch sendende Orbitalstationen. So ähnlich könnte man sich das Kontinuum von Raum und Zeit bildlich vorstellen. In der Arbeit „BTS 3“ nimmt Jörres wieder die Funktion einer Bühne, einer Schaubox auf. Er inszeniert mit minimalen, nicht narrativen Mitteln eigentlich ein

Jugendzimmer und dessen reduzierte Klangkulisse. Orangene Tennisbälle geraten mit zusammengedrehten Gummibällchen ins Bild, es folgen blauer Schaumstoff und weiße Spielzeugautos. Alles sehr wenig und unaufgeregt benutzt, und wenn die Szene fertig ist, kommt der Lappen oder Besen ins Bild und räumt auf. Als eine Elektrogitarre sich ins Bild schiebt, befürchtet man schon Lauteres, vielleicht das Eintreffen der Guitarqueen, aber dann fallen doch nur wenige Dinge auf sie herab. Den Schluss bilden ein weißer Fußball und braune Eier, zerschlagene. Alles ein Nichts der Aufgeregtheit. Aber eigentümlicherweise ist man bemüßigt, an „Der Lauf der Dinge“ (1987) der Schweizer Fischli und Weiss zu denken, der jetzt schon als spirituelle Vorlage für Werbeclips der Automobilindustrie zu dienen scheint. Auf der anderen Seite an die skurrilen Inszenierungen des englischen Duos John Wood & Paul Harrison. In beiden Fällen werden mit minimalsten Mitteln Spannungen aufgebaut, Töne spielen eine große Rolle und es passiert im Kleinsten alles und nichts zugleich. Der Stand der Dinge, der Gang der Welt wird aufgezeigt und das verlangsamt, damit man ihn besser erkennen kann.



BTS 3, 2001



Klaus Jörres ist in den verschiedensten künstlerischen Metiers zu Hause, oder genauer, er vagabundiert durch die Arealen unterschiedlichster künstlerischer Ausdrucksformen. Malerei und Zeichnung, Aktionen, Videoarbeiten und Rauminstallationen sind bislang die Medien, mit denen Jörres die Fluchtpunkte seiner künstlerischen Existenz formuliert. Dabei kreisen seine Werke, so jeweils anders sie in ihrer Anmutung auch erscheinen mögen, scheinbar immer um dieselbe, alte aber zusehends brisanter werdende, zentrale Frage: Wie kann die Ware Kunst wahre Kunst sein in einer Zeit, in der die Ideenwelt der Kultur zunehmend unter dem Blickwinkel ihrer ökonomischen Verwertbarkeit allein betrachtet, vermarktet und konsumiert wird?

In diesen Zusammenhängen, in denen die Haltung des Künstlers zum entscheidenden Kriterium wird, folgt die künstlerische Strategie von Klaus Jörres den Maximen des direkten Angriffs, des Störmanövers und der sinnvollen Kapitulation. Im Kurzschluss seiner künstlerischen Weltbetrachtung mit der Wirklichkeit, im angenommenen Einklang mit den weltumspannenden Mechanismen, die unsere Realität bestimmen, offenbart sich in seinen Werken mit erschütternder Ehrlichkeit und mit geradezu krudem Realitätssinn diesseits und jenseits des schönen Scheins eine Welt, die in fader Münze zahlt.

Seine Mittel sind einfach, die Ergebnisse verblüffend, die aufgerissenen Themen komplex. Mit falsch geschriebenen Namen von Philosophen, die auf T-Shirts gedruckt sind, bringt der Künstler beispielsweise eine Modeszene ins Spiel, die mit ihrem Verdikt der saisonalen Neuerung wie mit ihrer Versprechung „ich bin, was ich trage“ den Masterplan abgibt für die grassierende Merkantilisierung jeder künstlerischen Idee. Wenn ein Bild der Malerei ein ebenso begehrtes Statussymbol ist wie ein Auto, warum sollte Malerei dann nicht ein Auto als Bildträger wählen? Gleich und Gleich gesellt sich schließlich gern. Wo ist der substantielle Unterschied, oder besser: Wie erreicht es der Maler, dass sein Bild der Okkupation widersteht und sich als Kunst, die etwas anderes ist als alles andere, behauptet?

Klaus Jörres gibt auf diesem Feld sein Bestes. Die abstrakten Farblinaturen, die er auf einem vermeintlich sportlichen Automobil der Firma Nissan appliziert hat, sie funktionieren sowohl in der einen wie der anderen Welt, sind Rallyestreifen und sich behauptende Malerei zugleich. Die Warenwelt, verziert mit Kunst, entlarvt den zierenden Charakter einer Kunst, die keine Größe zeigt in der Haltung. Schnell liegt sie in den rasanten Kurven des Zeitgeistes und schnell sind die Karrieren zu Ende. Neu, neuer, am neuesten heißt die – der Waschmittelwerbung entlehnte – Parole des Marktes, der immer neue Bilder und vor allem ständig neue junge Karrieren fordert. Auf der Strecke bleibt die Kunst, die anders ist als alles andere – und Hoffnung gibt allein, dass es sie immer noch gibt, trotz alledem: Kunst, die unter Strom steht, die nicht nur anregt, sondern erregt und Erreger ist.

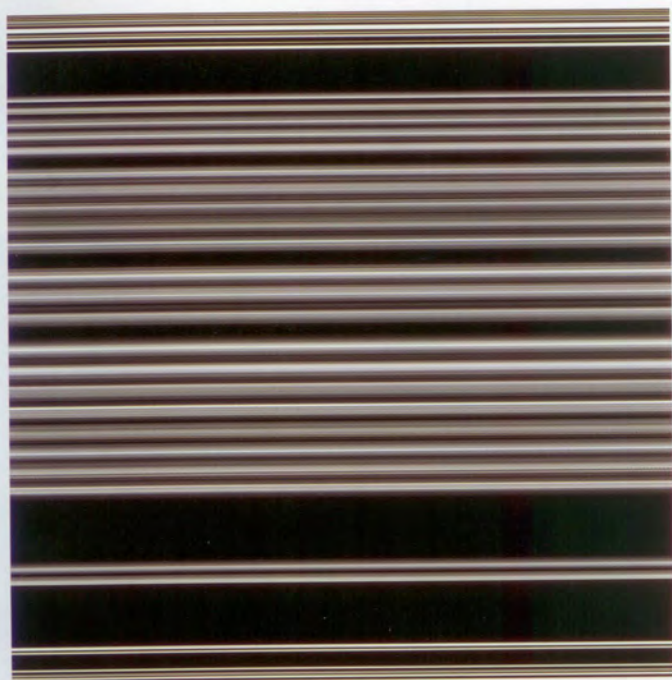
Jörres hat auf vielerlei Weise Versuche unternommen, Bilder herzustellen, die einer von außen kommenden Bedeutungsaufladung widerstehen, die sich außerhalb jeden Kontextes als reine Möglichkeitsform behaupten. Es entstanden im Reigen dieser Experimente Bilder aus schriftartigen Zeichen, die aneinandergesetzt eine Fläche besetzten, ohne den Anschein zu geben, einen entschlüsselbaren Geheimtext zu codieren. Folgerichtig führte die Reihung der schwarzen Zeichen auf weißen Grund zur Ikone des Abstrakten schlechthin, auf das Terrain der vollkommen schwarzen Fläche. Auf diese setzte der Künstler dann wiederum unterschiedlichste Zeichen, Zahlenserien, Liniengebilde oder Portraitphotos, irritierendes, störendes, verstörendes – vor allem – mögliche Sinnstiftungen zerstörendes Material.

In der Parallele entstanden auf der Basis des gestörten Fernsehbildes Videobilder, die im Stakkato elektronischer Geschwindigkeit sich ständig wandelnde, flimmernd changierende Farbwelten entstehen ließen. In Versuchsanordnungen, in denen eine Kamera zum Beispiel mit der Antenne eines Ultrakurzwellenzwischenfrequenz empfangenden Radios gekoppelt wird und dann das gefilmte Bild auf einen Fernseher übertragen und erneut abgefilmt einen Rückkoppelungseffekt entstehen lässt, oder in der direkten Koppelung des Audiosignals mit dem Videoeingang, also der Dekodierung der Tonspur als Bild, entwickelten sich ortlose Farbwelten von ganz unterschiedlicher Atmosphäre, Dichte und Geschwindigkeit.

In der Überblendung dieser Experimente entwickelte der Künstler seine Bildserie „Bluhm“, die als eine Malerei mit anderen Mitteln beschrieben werden muss. Die „Bluhm“-Bilder sind am Computer generiert. Die malerische Aktion kulminiert gewissermaßen im Mausklick.

Die Farbe fließt allein virtuell, ihre Ströme - einem Fluss ohne Ufer gleich - sind unendlich und werden realiter allein durch die Entscheidung des Künstlers begrenzt, den Ausdruck des Bildes als C-Print in einem gängigen Format, das 100 x 100 cm misst, zu realisieren. „Die Bilder dieser Serie spielen“, so der Künstler selbst, „mit den klassischen Grundlagen von Malerei und Photographie: mit Farbe und Licht. Die Farbe transformiert sich in dieser Art der Präsentation als immaterielle, in der Materie des Photopapiers befindliche Fläche mit der Ausdehnung 100 x 100 cm, welche im Gegensatz zur konventionellen Malerei, die wiederum durch die materielle Substanz der Farbe oder anderer Malmittel, die wiederum eine Distanz zum Bild ermöglichen, versucht, diese zu minimieren und somit schlicht die Wirkung gegenüber dem Betrachter zu erhöhen.“ Und in der Tat, die Strahlkraft der Farben, die sich in unterschiedlicher Breite, als Linien, Balken oder Flächen in prägnanter Trennschärfe auf diesen Tafeln entfalten, ist von bestechender Schönheit. Im Kurzschluss mit dem Medium, das die weltumspannende Vernetzung der Bildwelten gewährt, im Kurzschluss mit einem Medium, das die Unendlichkeit der Virtualität verspricht und beschwört, generiert Jörres das Bild der Malerei, das in seinen geglückten Momenten immer eine Möglichkeitsform der Existenz beschreibt, aus einem Computer. Er folgt dabei seinem Credo, das nur der einfache Weg zu einem komplexen Ziel führt. Das Ergebnis sind straight lines in die Welt der Farbe. Und diese Linien sind wie alle Kunst, die anders ist als alles andere, ebenso „einfach“ wie „kompliziert“. Blendendes Nichts, in dem alles ist.

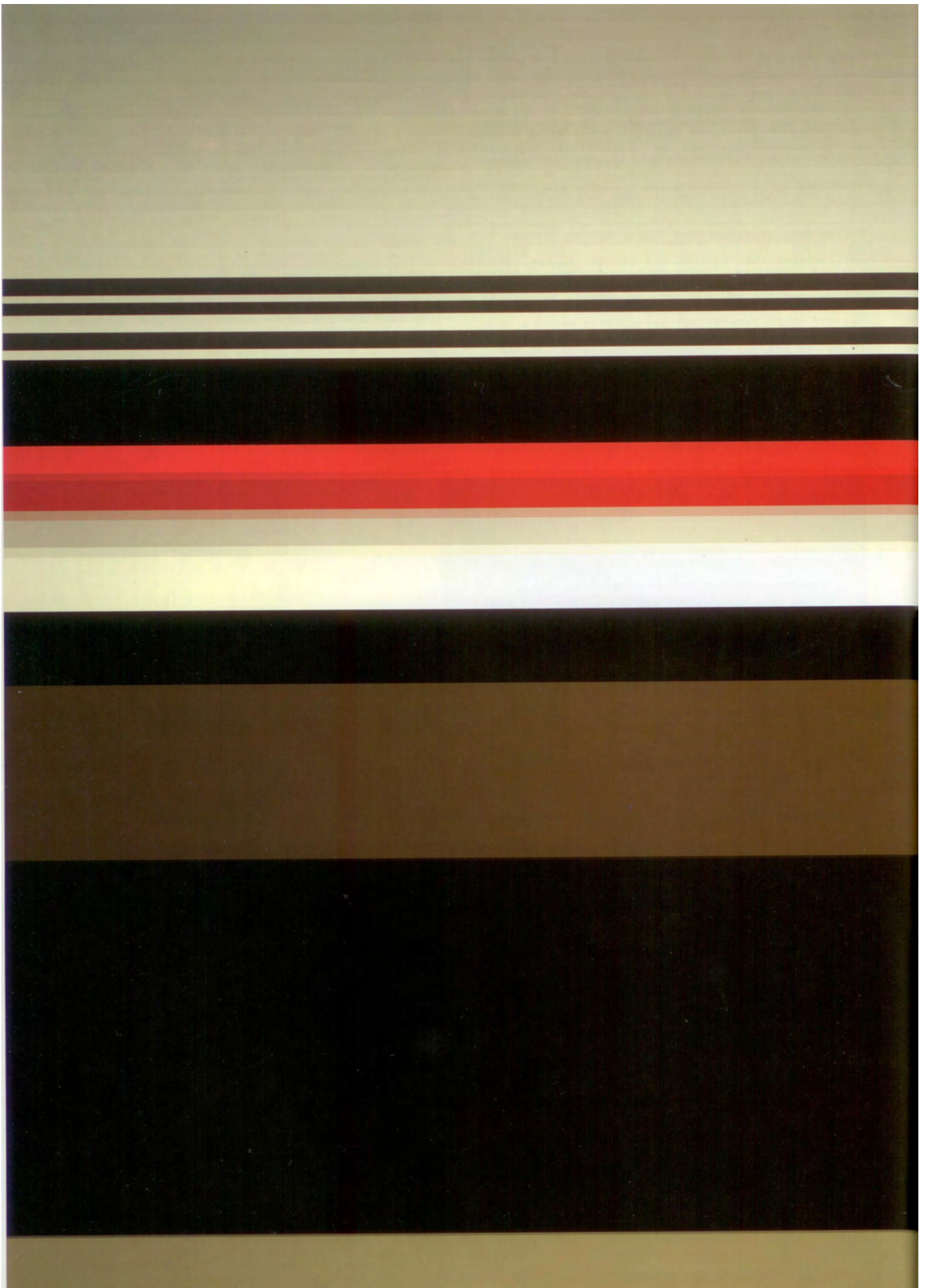
Klaus Jörres erhält das Kaiserringstipendium 2004.




Bluhm o2 2003

Lambda Print auf Alu-Dibond 100 x 100 cm

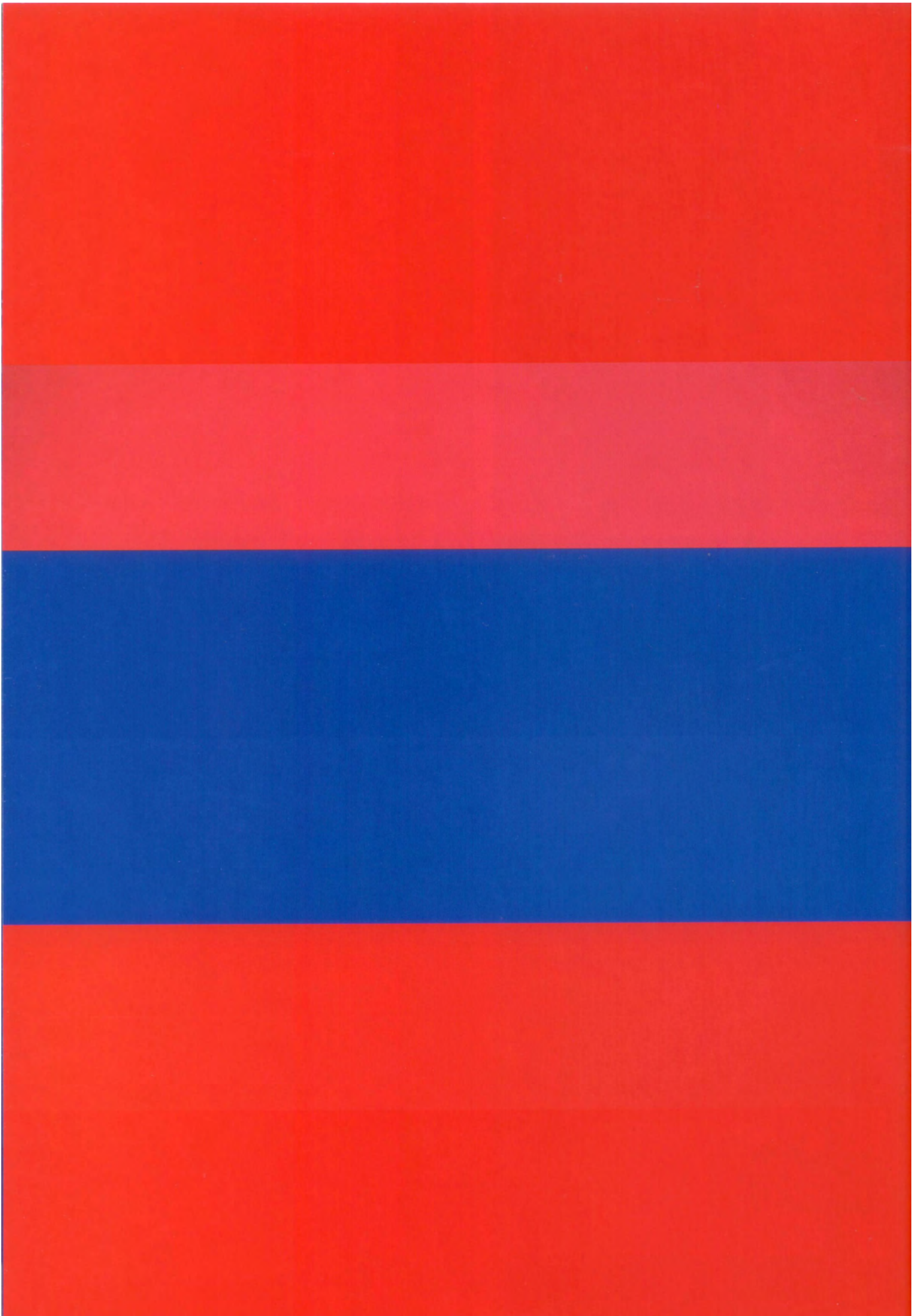


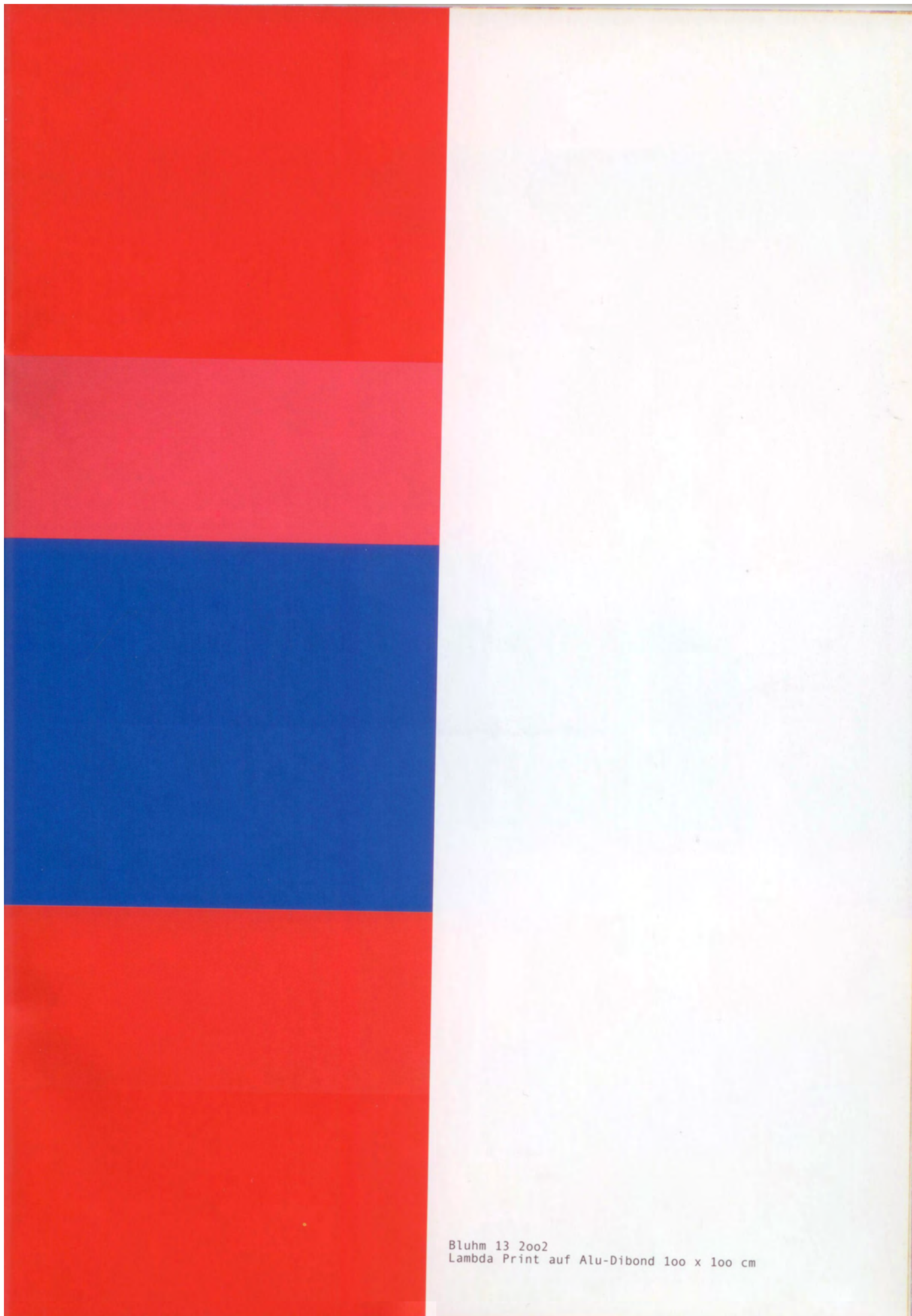




Bluhm o4 2002  
Lambda Print auf Alu-Dibond 100 x 100 cm







Bluhm 13 2002  
Lambda Print auf Alu-Dibond 100 x 100 cm