

Ein Grenzgänger

Seit die Künstler Europas und Amerikas im 20. Jahrhundert die akademischen Gattungen Malerei, Zeichnung und Skulptur aufgelöst haben, begegnen wir Grenzgängern, die sich darum Künstler nennen, weil sie nicht Maler, Zeichner oder Bildhauer sind, obwohl sie auch malen, zeichnen und Skulpturen herstellen. Emil Sorge ist ein Grenzgänger. Als er in den späten siebziger Jahren in der Düsseldorfer Akademie studierte, bewegte er sich zwischen den Lehrern, die die Gattungen zu erhalten suchten, und den anderen, die sie in dramatischen Auftritten zerstörten und vervielfältigten. Paul Gauguin floh in seiner Zeit aus solchen Turbulenzen in die Südsee, Sorge kehrte zurück in seine Heimat in der Eifel. Dort arbeitet er bis heute.

Die Professoren der Düsseldorfer Akademie haben in den bewegten Jahren um 1970 nicht nur junge Revolutionäre angeleitet, die traditionelle Kunstpraxis hinter sich zu lassen; unter ihren Schülern sind auch Maler, Zeichner und Bildhauer, die sich als Kinder der europäischen Kunstgeschichte verstanden und dem ikonoklastischen Aufruhr ein störrisches Beharren, einen starken Drang zur Erhaltung von Standards und Werten entgegen gesetzt haben. Ihre Stunde schlug um 1980, als große internationale Ausstellungen auf die Rückeroberung der Kunst durch die Malerei aufmerksam machten. Wir neigen dazu, Emil Sorge in diesem Kreis der Erhaltenden, Konservierenden zu sehen; die Maler, die hier gemeint sind, haben schließlich auch, wenn sie Druckgrafiken herstellten, den Holzschnitt den moderneren Techniken vorgezogen, den Sorge in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt. Aber sie haben ihn zur Herstellung von Druckgrafiken benutzt, Sorge dagegen materialisiert seine Bildvorstellungen in den bearbeiteten Holzplatten selbst.

Seit 1981 stellt er aus, aber er lässt dieses Buch mit Bildern von 1986 beginnen. In seinem Frühwerk betrieb er Material- und Ornamentstudien, wie wir sie weit entfernt bei den Franzosen der Support-Surface-Gruppe und den Amerikanern des Pattern Painting finden. Sie gehörten zu den Revolutionären, die alte handwerkliche Techniken und aus ihnen entwickelte ornamentale Bildsprachen in die Kunst zurückführten. Sorge studierte ihre Arbeiten in Ausstellungen der Neuen Galerie – Sammlung Ludwig in Aachen. 1986 hatte er die Handschrift entwickelt, die sein Oeuvre bestimmen wird. Sie ist wesentlich von der Bearbeitung von Holz, von „Einschnitten“ bestimmt.

Sogar ein Buch wie Hans Günter Golinski's „In Holz geschnitten. Dürer, Gauguin, Penck und die anderen“ von 2001, das der Renaissance des Holzschnitts Rechnung trägt, führt nur einen vor – den Bildhauer Erwin Wortelkamp -, der die bearbeitete Holzplatte ebenso als Kunstwerk betrachtet wie den Abdruck auf Papier, den er mit ihr herstellt. Emil Sorge stellt keine Abdrucke her; ihn interessieren nur die Platten als beschnittene und kolorierte Bildtafeln.

Mit den „Holzschneidern“, die drucken, verbindet ihn die Neigung zur „Brutalisierung“ des gezeichneten oder gemalten Strichs, der archaische Ausdruck; er weiß, dass er in aus Holz geschnittenen Bildern eine urtümliche Ornamentik, fortlaufende Muster aufbauen kann, wie Gauguin sie an den verzierten Häusern und Gebrauchsgegenständen der Tahitianer bewundert hat, eine piktorale Sprache zwischen Symbolen und Spielformen, die eine Bild- oder Objektfläche wie ein Teppich bedecken können.

Weil wir in Holz geschnittene Bilder aus Australien, Afrika und von den Inseln im pazifischen und indischen Ozean in den Völkerkundemuseen kennen gelernt haben, erhalten sich europäische Werke, die auf die gleiche Weise entstehen, einen ethnografischen, exotischen Ausdruck. Um ihm entgegen zu wirken, setzt Sorge seine Kompositionen zuweilen in Ölbilder auf Leinwand um, er „europäisiert“ sie und führt sie in einen Gruppenstil, einen „abstrakten Expressionismus“ zurück, der uns seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts sowohl aus Bildern von Asger Jorn wie aus Holzschnitten von HAP Grieshaber vertraut ist. Dort tritt seine Neigung hervor, sich in einer Tradition zu Hause zu fühlen. Dieser Neigung wirkt er folgerichtig entgegen.

Sein eigentliches Spielfeld ist dort, wo Holzschnitte wie Gemälde und Gemälde wie Holzschnitte oder wie Monotypien von Holzschnitten aussehen. Dort kann der exotische Ausdruck ein großes Format mit eigenartigem Pathos erfüllen – wie in dem „Dschungel“ der Formen des fünf Meter breiten, beschnitzten und bemalten Bildes „Komm in mein Boot“, das von der Büste eines Bärtigen beherrscht ist: er greift mit seinem rechten Arm von links tief in einen Strudel heftiger Bewegungen hinein, der den Kopf eines Mannes nicht freigeben will.

Es versteht sich, dass solche großen Bilder dem Material mühsam abgetrotzt sind, dass die Dauer der Herstellung in ihr Erscheinungsbild einfließt, dass hinter dem Holzschneider immer der Maler steht, der ihm zuflüstert, wie leicht er doch mit dem Pinsel diese Form und jenen

Ausdruck erreichen könnte. Sorge rächt sich an seinem Alter Ego und malt zuweilen mit hellen Temperafarben spontane Improvisationen auf Leinwänden oder nutzt, wie in dem lang gestreckten Querformat „Schlangenberg“, geritzte, schweifende schwarze Linien, um ein Handlungsfeld zu beschreiben, das von schnellen Bewegungen bestimmt ist. Er zeigt es gern: das Medium gibt so viel her, und die Assoziationen, die die Bilder erzeugen, reichen über viele Kulturen bis in die prähistorischen Höhlen Europas zurück.

Eine beschnitzte und bemalte Holzplatte ist mehr noch als ein gemaltes Bild ein Gegenstand. Sie kann eine ebenso behandelte Rückseite haben, im Raum aufgestellt sein, mit anderen Platten verbunden werden. Das „Schlangenboot“ von 1987 besteht aus 6 Platten, die in drei Reihen so tief geschnitzt sind, dass die einzelnen Fisch- und Vogelornamente der umlaufenden Frieze ein prunkvolles filigranes Muster bilden: sechs kostbare Platten und ein feierliches Zeremonialboot zugleich. Der „Brunnen“ („Das Tal meiner Väter“) von 1990 stand in der Krypta der Bergkirche von Kornelimünster wie der gültige Ersatz eines Vorgängers aus dem fernen Mittelalter. Und in dem Objekt „Wir sind ein Teil der Erde“ hat Sorge die Platten so aneinander gefügt, dass sie eine Spirale bilden – ein Symbol, das tief in die Naturgeschichte hineinreicht.

Die Titel der Werke machen zuerst darauf aufmerksam, dass Sorge seine Umgebung bedeutungsvoller in seine Arbeit einzubeziehen begonnen hat, als wir es bei einem Künstler, der visuelle Eindrücke verarbeitet, gewohnt sind. Der Schlangenberg liegt wirklich neben Kornelimünster, und Sorge beschreibt in einem Text eine Kindheitserinnerung, die von einer gewaltigen Angst vor den züngelnden, zischenden Schlangenbergschlangen beherrscht ist. Die hölzernen Boote, die er entwirft, sind Vehikel, die den Landbewohner über Meere in utopische Inselwelten führen: „Helgoland“ nennt er eine Gruppe von Bildern und Skulpturen, die 2005 entstanden ist.

Als ich am Beginn des Textes Gauguin erwähnte, dachte ich an den Spannungsbogen zwischen Heimat und Fremde, Vertrautheit und Exotik, der seine Arbeit zwischen Pont-Aven und Tahiti bestimmt hat und wie bei ihm die Motive der Heimat selbst „exotisch“ geworden sind.

2001 hat Sorge für sich und seine Freunde das übergreifende Konzept einer „Zeitreise“ entworfen: im Oktober stellte er in der Achse der Pfarrkirche von Breinig drei große

skulptierte Holzobjekte auf, die im Dämmerlicht des Raumes festlich von innen leuchteten: einen Turm, den „Pharos“ und ein „Goldtor“ im Schiff und den „Brunnen“ in der Eingangshalle. Sie suchten im Kirchenraum nach einer christlichen Bedeutung, und es fiel der Gemeinde nicht schwer, ihnen einen Sinn zu geben.

Nach dem christlichen Heiligtum fand Sorge das heidnische. Am 21. Dezember, dem Tag der Wintersonnenwende, baute er auf dem Berg des römischen Tempels von Varnenum, dessen Grundmauern ausgegraben wurden und besichtigt werden können, den „Pharos“ auf, eine etwa vier Meter hohe Skulptur aus vier bearbeiteten, skulptierten und durchlöcherten Holzplatten, die hier eine von einem Generator betriebene Lichtquelle von innen so beleuchtete, dass sie in der Nacht über dem weiten Tal von Kornelimünster sichtbar war. Die „Zeichnungen“ der Platten suggerierten vage Erscheinungen der römisch-keltischen Gottheiten Varneno und Sunuxsal, schwebend, zerfließend – kulturelle Erinnerungen, die den historischen Raum, in dem der Künstler sich bewegt, seit der Besiedlung durch die Römer wie ein Spinnennetz belegen.

Im Januar darauf stellte er in den historischen Räumen der Abtei Kornelimünster eine Auswahl großer Bildtafeln und kleiner beschnittener und bemalter Stelen aus: den christlichen und heidnischen Präsentationen folgte die einer sakralisierten Ästhetik.

Als ich im Oktober 2004 in einem Haus am Benediktusplatz in Kornelimünster die Installation „Jugendzimmer“ entdeckte, dachte ich an die von Proust beschriebene *Laterna magica* in Combray, die die Eltern dem Kind auf der Nachttischlampe befestigt hatten, „und wie die ersten Baumeister und Glasmaler der Gotik ersetzte sie nun die massive Mauerfläche durch ungreifbare, irisierende Lichtspiele, übernatürliche und buntfarbige Erscheinungen, die Legenden darstellten wie auf einem schwankenden und nur für einen Augenblick sichtbaren Kirchenfenster.“ (Proust, *Unterwegs zu Swan*). Zum ersten Mal hatte Sorge ein Objekt aus perforierten Platten geschaffen, das nicht nur leuchtete, sondern die ausgeschnittenen Linien als rätselhafte Schrift auf die Decke und Wände eines Zimmers projizierte. Ein Weltraum von Wünschen war entstanden.

2005 gab Sorge ein zweites Beispiel solcher kindlich anmutenden Fantasmagorien, als er die Fenster eines Alkovens im Schloss Burgau bei Düren, der zuweilen standesamtlich für

Trauungen benutzt wird, mit schwarzer Pappe abdunkelte und in die Pappen Zeichen und Worte ritzte, die hell in dem Raum hineinstrahlten

Maler und Zeichner lernen, eine Fläche als Grund zu betrachten, auf dem sie ihr Bild aufbauen. Bis zur Erfindung der Acrylfarbe haben sie die Bildträger grundiert. Mit dem neuen Lösungsmittel konnten sie sie durchtränken, und in der Aufbruchstimmung der sechziger Jahre durchbohrten und durchschlitzten sie sie. Die „Einschnitte“ des Emil Sorge sind nicht von jener Aggressivität getragen, die in manchen elegant erscheinenden „Schnitt“-Bildern von Lucio Fontana noch sichtbar wird, sie „schmerzen“ nicht. In den Holzplatten erscheinen die Bilder wie Tiefenreliefs, oder wir nehmen sie, weil uns Papierabdrucke von Holzschnitten vertraut sind, als Druckplatten wahr. Aber unsere Wahrnehmung darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, dass der, der diese Objekte gestaltet hat, die Bilder, die er verfolgte, nicht auf der Fläche, Schicht um Schicht deckend, entwarf, sondern hinter ihr, unter ihr suchte, dass er in sie hinein grub, sie durchlöcherte und uns an diesem Drama teilnehmen lässt, an dessen Ende eine Art von Matrix stehen bleibt: urtümliche Gestalten, aus schnellen Bewegungen erstarrt, Landschaften in stürmischen Witterungen, Blicke von Vögeln auf fremde Kontinente, ornamentale Arabesken, die sich an den Bildrändern stoßen.

Das verklärende Ende des Dramas bieten die Lichtobjekte und ihre Projektionen in dunklen Räumen. Dort führt der fabulierende Künstler den Besucher mit leichter Hand in ein fiktives Observatorium, in dem er ihm die bildnerischen Synapsen vorführt, die sein Gehirn erfüllen.

Wolfgang Becker

Aachen

Januar 2006