

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1985)
Heft:	4: Collaboration Meret Oppenheim
Artikel:	Stofflichkeit und Figuration : über Per Kirkebys "PROTOTYPEN" = Materialness and figuration : on Per Kirkeby's "PROTOTYPES"
Autor:	Sprecher, Jacqueline von / Mangold-Vine, Gail
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-679681

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

STOFFLICHKEIT

UND

FIGURATION

Über Per Kirkebys «PROTOTYPEN»

JACQUELINE VON SPRECHER

In einer Auflage von ganz wenigen Exemplaren erschien im Herbst 1983 in Kopenhagen ein Buch von Per Kirkeby. Sein dänischer Titel:

«PROTOTYPER».

Es enthält 18 Originalradierungen, die alle in zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Arbeitsvorgängen entstanden sind, stilistisch und inhaltlich aber zusammengehören: Auf alte Kaltnadelradierungen — zum Teil noch aus den frühen 60er Jahren — hat Kirkeby im Sommer 1983 eine zweite Radierung in Zucker-Aquatinta gelegt. Während die Kaltnadelradierung dünn und dicht ist, wie ein Netz von widerspenstigen Strichen, das sich über das Papier zieht, ist die Aquatinta-Radierung breit und markant in der Linienführung und schwebt als zweite Ebene über dem Gewirr von Strichen.

Bereits dieses Vorgehen offenbart zwei für Kirkeby charakteristische Eigenheiten: einerseits das schichtweise Weiterarbeiten an einer Leinwand, einem Blatt, einer Kupferplatte, ein fortgesetztes Hinzufügen neuer Malschichten, die die vorigen überdecken; andererseits zwei ganz unterschiedliche Arten, die Linie zu handhaben: einmal intuitiv, als eine Anhäufung von Strichen, das andere Mal als gestaltete Form.

JACQUELINE VON SPRECHER studierte Kunstgeschichte in Dänemark. Sie lebt heute in Maienfeld/Schweiz.

Warum aber Prototypen, was meint der Titel? Die neu hinzugefügten Aquatinta-Radierungen beinhalten grosse, einfache formale Motive — ein Baum, ein Torso, ein Stilleben, eine Höhle —, stark stilisierte Formen also, die nicht nur im Buch «Prototyper», sondern auch in zahlreichen anderen Arbeiten der letzten Jahre auftreten. Diese Motive nennt Kirkeby Prototypen, und er meint damit Urbilder unseres visuellen Erlebens, wie sie sich in unserem Inneren, aber auch in der klassischen Kunst niedergeschlagen haben; latente visuelle Grundelemente der Bildwelt. So finden sich die gleichen stilisierten Formen zum Beispiel in Kirkebys Zeichnungsbuch «Kommentarer» (1983 in Kopenhagen erschienen), auf vielen graphischen Blättern und gelegentlich auch auf seinen Ölbildern der Jahre 1982/83. Am deutlichsten aber zeigen sie sich auf einem graphischen Einzelblatt aus dem Jahre 1983, in welchem Kirkeby die Prototypen erstmals nebeneinander setzte und durch sie verbindende Pfeile ihren inneren Zusammenhang deutlich machte. Unerwartet zeigen sich damit Anzeichen eines ikonographischen Vokabulars bei einem Künstler, der sich stets der Bindung an lesbare Bildinhalte entzieht und kein Hehl daraus macht, dass er die Farbe und nicht die Form als eigentlichen Ausdrucksträger seiner Kunst betrachtet. Und doch: Ganz so einfach ist Kirkebys Verhältnis zur Form nicht. Nicht immer stand die Farbe so

MATERIALNESS

AND **FIGURATION**

On Per Kirkeby's «PROTOTYPES»

JACQUELINE VON SPRECHER

In the fall of 1983, in Copenhagen, a book by Per Kirkeby was published in a very small edition. Its Danish title: «PROTOTYPER»

The book contained 18 original etchings, which, although their dates of execution vary widely, are united in style and content. What Kirkeby had done, in the summer of 1983, was to take some old drypoints — a few of them dating from as far back as the early 60s — and print sugar-lift aquatints on them. The drypoints are fine and dense, and cover the paper like unruly netting. The aquatints, by contrast, have broad and sweeping contours which hang like clouds over the nervous lines below.

The prints reveal two of Kirkeby's most striking characteristics: the layering of canvas, paper or copper plate — the result of continued reworking and addition — and two very different ways of handling line, the one intuitive, a kind of piling-on of strokes, the other as organized form. But why «Prototypes»? What does the title mean? If we look at the aquatints printed over the 18 drypoints contained in the book, we see large, simple formal motifs — a tree, a torso, a still-life, a cave. Strongly stylized forms such as these figure not only in «Prototyper» but in countless other works of the last few years. Kirkeby calls such motifs prototypes, and by this he means the prototypical images of our visual experience, the latent foundations of

the pictorial world suppressed by both our inner selves and the premises of classic art. Among other places, we find the same stylized forms in drawings by Kirkeby reproduced in «Kommentarer» (published in Copenhagen in 1983), in many prints, and even occasionally in oils from the years 1982/83. The most marked appearance of the prototypes is in a single-proof print done in 1983, in which, for the first time, Kirkeby juxtaposes the motifs and stresses their inner cohesion by connecting them with arrows.

Thus does the first indication of an iconographic vocabulary manifest itself in the work of an artist who shuns readable pictorial content and makes no secret of the fact that he considers color, not form, his real means of expression. And yet color wasn't always the most important thing; Kirkeby had dealt with form in a multitude of ways, indeed began his painter's life as a Pop artist.

In the early 60s, when Kirkeby committed himself to becoming an artist, two tendencies dominated the international art scene. All young artists were confronted with the extreme expressive possibilities offered either by Pop or by Lyrical Abstraction, and had to choose between lyricism or figuration, materialness or the dictates of formal composition. Kirkeby was mistrustful of abstraction, writing in *Bravura* that «the idea, then, was to avoid 'nature' and 'naturalness' by painting in an abstractly lyrical sort of way to which even constructivist painting had degenerated.» He

JACQUELINE VON SPRECHER studied History of Art in Denmark. She lives in Maienfeld/Switzerland.

stark im Vordergrund, im Gegenteil begann er seine künstlerische Laufbahn als Maler der Popkunst.

Zu Beginn der 60er Jahre, als der junge Kirkeby sich definitiv der Kunst zuwandte, prägten zwei Strömungen die internationale Kunstszene: Popkunst und lyrische Abstraktion. Jeder junge Künstler sah sich mit diesen beiden extremen Ausdrucksmöglichkeiten konfrontiert und musste sich irgendwie dazu verhalten — Lyrismus oder Figuration, Stofflichkeit oder bewusste Gestaltung —, und Kirkeby empfand damals ersterem gegenüber mehr Misstrauen.

«Denn es galt damals einer 'Natur' oder 'Natürlichkeit' auszuweichen, einem abstrakten Lyrismus, zu dem selbst die konstruktive Malerei degeneriert war,» schreibt er über diese Zeit in *BRAVURA* und fährt fort: «Das war jene nervöse Unruhe, die ich fühlte, zu wissen, dass das, was ich machte, mehr stoffliche Natur als Figuration war. Die Angst, so ein lyrisch empfindsamer Künstler zu werden.»

Er entschied sich damals für den «Radikalismus der Figuration», das heißt den grossfigurigen, sachlichen, scharfkantigen Stil der Popkunst und wurde zu einem in Dänemark erfolgreichen Maler der Pop Art. Aber im Laufe der darauf folgenden Jahre zeichnete sich, Schritt für Schritt, eine Veränderung ab: eine Auflösung der grossen, scharfen Formen in kleine, bunte Flecken, die auf Distanz eigentlich schon abstrakt wirken und deren Gesamteindruck nun von der Farbe, nicht mehr von der Form bestimmt wurde. Während der 70er Jahre tritt dann allmählich das Motivische immer mehr zurück, zugunsten einer intuitiven, gefühlsmässigen Wirkung von Farbe und Komposition. Die Kontur wird weicher, die Form grösser, einfacher, unakzentuierter — gestischer Niederschlag des Pinselstrichs eher als formale Aussage. Das Stoffliche gewinnt die Oberhand über die Figuration.

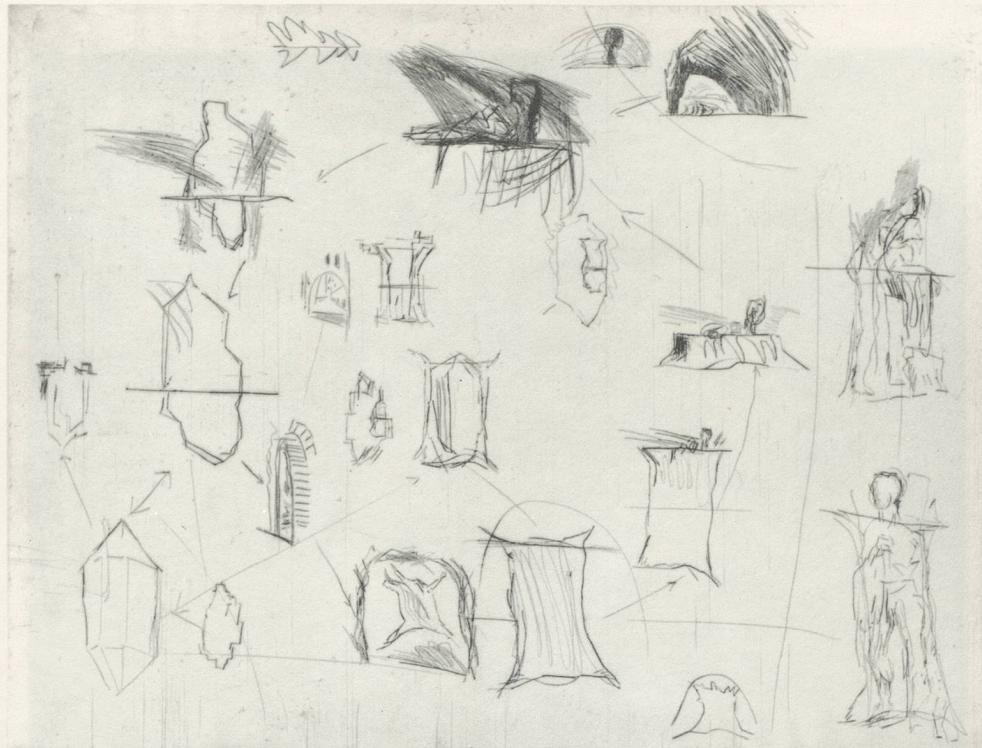
Doch rund zehn Jahre später, zu Beginn der 80er Jahre, hat scheinbar die Figuration (die Form) einmal mehr ihre Ansprüche geltend gemacht. Unerwartet wandte sich Kirkeby von neuem formalen

Problemen zu und entwickelte jene Prototypen, die ja essentielle Verkörperungen von Elementen der Figuration sind. Dieser Prozess vollzog sich nicht in der Malerei, sondern in der Graphik. Dazu schreibt Kirkeby 1984 im Katalog einer Ausstellung in Køge (Dänemark):

«Einer gewissen Tendenz des Ausweichens ins Stoffliche begegneten die harten, repräsentativen Ansprüche der Graphik. Deshalb war ich gezwungen, gewisse latente Strukturen herauszuarbeiten, die, wenn sie das Tageslicht erblicken, Prototypen genannt werden.» Das Ausweichen ins Stoffliche war also nur in der Malerei möglich, während die Graphik zur Auseinandersetzung mit der Form zwingt! Diese von neuem intensivierte Beschäftigung mit der Graphik kann nicht zufällig sein; sie stellt sich dar als notwendige Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Form schlechthin, mit jenem Aspekt von Kunst also, mit dem Kirkeby sich in den letzten Jahren am wenigsten befasst hatte.

Welches aber sind nun genau die Prototypen, was beinhalten sie? Es fallen auf: Prisma, Spiegelungssachse, Höhle oder Portal, Stilleben, menschliche Figur, Baum, Säule, schräggestelltes Weinglas oder rauchende Kerze; Motive also, die aus der Malerei früherer Jahrhunderte bekannt sind. Darunter finden sich Begriffe von deutlich symbolischem, ja archetypischem Gehalt, und dennoch sind sie in Kirkebys Prototypen nicht ihrer Bedeutung wegen vertreten, sondern um ihrer latenten visuellen Struktur willen, die vielleicht ebenso gut durch ein anderes Objekt versinnbildlicht werden könnte: Im Stilleben, im liegenden Akt, im Horizont einer Landschaft verkörpert sich die waagrechte Bildachse, im Baum, in der stehenden Figur oder in der Säule die senkrechte. Die Rundung wird Gestalt in der Höhle oder im Portal, die Diagonale im schrägen Weinglas und in der rauchenden Kerze. Kirkebys Vorgehen erinnert an Cézannes berühmte Reduktion aller Formen der Natur auf ihre elementaren dreidimensionalen Komponenten: Kugel, Kegel und Zylinder.

Und doch besteht ein prinzipieller Unterschied zwischen Cézannes plastischen Körpern und Kirkebys Struktur der Senkrechten, Waagrechten, Diagonalen und Rundung, die ja nicht Form oder



Per Kirkebys Prototypen, nebeneinander gesetzt auf einer Kaltnadelradierung vom Sommer 1983. Man erkennt — links unten — das Prisma, daneben den Baumstamm, umrahmt vom Höhlenmotiv, dann Baumstamm, kombiniert mit Stilleben. Rechts aussen die aufrechtstehende menschliche Figur. Im obersten Abschnitt verschiedene Versionen des Höhlenmotivs, kombiniert mit Landschaftsausblick, mit Stilleben; und schliesslich — dem Prisma sich wieder nähern — kristalline Formen, horizontal durchschnitten durch Spiegelungssachsen.

Per Kirkeby's prototypes, as they appear in a drypoint executed in the summer of 1983. At the lower left, a prism next to a tree trunk framed by a cave, then a tree trunk and still-life combined. At the outer right, a standing human figure. In the upper part of the picture, various versions of the cave motif, a view over a landscape, and a still-life. And finally, in the vicinity of the prism, axially symmetric crystalline forms.

continued: «I felt uncomfortable knowing that what I was doing was more material-oriented than figurative. I was afraid of becoming a lyrically sensitive painter.»

Kirkeby cast his die with «the radicalism of figuration,» and the large-figured, detached, sharp-edged Pop style he adopted made him very successful in Denmark.

Over the course of the next few years, slowly but just as surely, Kirkeby's work changed. The big, sharp forms disintegrated into tiny, brightly-colored dots which looked abstract from a distance; color was the moving spirit here. During the 70s, the thematic gradually lost its importance, and the artist favored intuitive, emotional effects of color and composition. Contours got softer, and forms more generous, simpler, less and less accentuated, in ges-



Per Kirkeby, Stillleben im Baum, Holz- und Linolschnitt, 90 x 70 cm, aus der Mappe Per Kirkeby, 6
Kupferdrucke/Linolschnitte/Holzschnitte, Kopenhagen 1983.

Per Kirkeby, Still-life in Tree, woodcut and linocut, 35 2/5 x 27 1/2 ", from the portfolio «Per Kirkeby, 6 Copper-plate Etchings/Linocuts/Woodcuts» Copenhagen, 1983.



Per Kirkeby, Figur und Baum, Radierung und Holzschnitt, 88 x 66,6 cm, aus der Mappe Per Kirkeby, 6 Kupferdrucke/Linolschnitte/Holzschnitte, Kopenhagen 1983.

Per Kirkeby, Figure and Tree, etching and woodcut, 34 2/3 x 26 1/4 ", from the portfolio «Per Kirkeby, 6 Copper-plate Etchings/Linocuts/Woodcuts», Copenhagen, 1983.

Körper im eigentlichen Sinne, nicht statisch und definitiv, sondern in Bewegung sind. In Kirkebys Auffassung von Struktur findet sich eine deutliche Betonung der Funktion: die laterale Bewegung der Waagrechten, das Tragende der Senkrechten, die Bewegungslinie der Diagonalen, die die Umwelt ausschliessende Gebärde der Höhle. Sie alle sind Bewegungslinien, sind Richtung, sind fliessend.

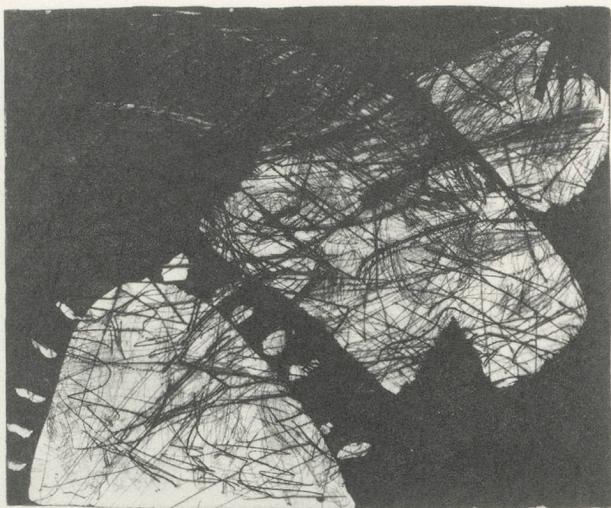
Gerade darin offenbart sich der charakteristischste Zug seines Wesens; die Dinge sollen nicht festgelegt werden, sondern in Bewegung bleiben, es gilt die Offenheit zu bewahren. Auch in seinen Zeichnungen ist alles in Bewegung, ist alles Richtung (so im Zeichnungsband «Kommentar»). Deshalb überlappen sich die Motive so häufig, verwandeln sich, gehen ineinander über. Alles fliesset; Panta rhei.

So wird es auch verständlich, weshalb Kirkeby im erwähnten Text über die Prototypen plötzlich von «einstürzenden Strukturen» spricht. «Sie müssen einstürzen,» erklärt er, «ihr Absolutheitsanspruch ist zu gross.»

Mit andern Worten: Entsprach auch die erneute Auseinandersetzung mit Problemen der Form offenbar einer inneren Notwendigkeit, so musste sich Kirkeby doch irgendwie gegen den Absolutheitsanspruch eines so festlegenden Systems, wie diese Prototypen es sind, absichern. Er konnte es nicht zulassen, dass der Bewegung diesem für seine Kunst so zentralen Element, allzuviel an Bedeutung genommen wurde.

Auch bezüglich der Aussage will Kirkeby Offenheit bewahren. Auch seine Texte — Gedichte, gewisse Essays, «Der Text in Fortsetzung» —, präsentieren sich nicht rational und eindeutig, sondern verschleiert, assoziierend und andeutungshaft. «Das Licht der Zweideutigkeit ist das himmlische,» schreibt Kirkeby in *Bravura*.

Darin eröffnet sich zweifellos die bezeichnende Überzeugung, dass geistige Offenheit und Zurückhaltung in der Aussage der Wahrheit näherkommen als die Einspurigkeit logischen Denkens. «Um die Mehrdeutigkeit des Geistes und der Natur zu wahren und die Fallen des Denkens zu vermeiden.» (*Bravura*)



Ein Blatt aus dem Buch «Prototypen» (Auflage 19 Exemplare, erschienen bei Niels Borch Jensen und Susanne Ottesen, Kopenhagen 1983, mit 18 Graphiken, 38 x 28 cm). Auf alte Kaltnadelradierungen, die wie ein Netz die Kupferplatte überziehen, legte Kirkeby später eine zweite Ätzung in Zuckeraquatinta, welche die stark stilisierten Motive seiner Prototypen hervortreten lässt.

A print from the book «Prototypen» (Edition of 19 copies, published by Niels Borch Jensen and Susanne Ottesen, Copenhagen 1983, with 18 prints, 15 x 11"). Kirkeby printed his strongly stylized prototypes in sugar-lift aquatint over net-like drypoints dating from an earlier period.

Misstrauen gegenüber dem Intellekt, gegenüber «ratio» (Joseph Beuys) und technischer Perfektion ist ein geistiges Leitmotiv unserer Zeit. Als eine seiner Konsequenzen ergibt sich eine neue Offenheit für Material und Stofflichkeit, für die Dingwelt und ihre eigene Aussagekraft also. Sie manifestiert sich in der sogenannten «Öffnung nach Aussen» eines Schwitters, eines Rauschenberg oder Tinguely, aber auch in einem neuen Materialverständnis im Sinne von Dubuffet, von Joseph Beuys und anderen. So sind auch Kirkebys Prototypen, die ja in der Natur und in der Kunst bereits vorhandene, visuelle Strukturen aufgreifen, Elemente der Figuration; aber nicht als Produkt eines bewussten Denkprozesses, sondern vielmehr als Zeichen der Offenheit gegenüber der Stofflichkeit. Kirkeby steht damit in einem direkten Zusammenhang mit jener ganzen Neuformulierung des Wesens der Malerei, die sich gegenwärtig vollzieht.

tural defeat of the brushstroke rather than a formal statement. Materialness had won the upper hand over figuration.

And yet about ten years later, in the early 80s, the demands of figuration (form) made themselves felt again. Unexpectedly, rather than deal with new formal problems, Kirkeby developed those basic embodiments of figurative elements he called his prototypes. The development process completed itself not in his painting, but in the prints. In the catalogue to his exhibit at Køge, Denmark, in 1984, Kirkeby writes: «A certain tendency towards materialness joined hands with the harsh, representative demands of printmaking. I thus had no choice but to work out certain latent structures which, when they reach the light of day, are called prototypes.» In other words, the tendency towards materialness was possible only in the paintings, while the prints forced that tendency into confrontation with form! A new, intensive round of printmaking is not, then, accidental, but simply a necessary bout with the meaning of that aspect of art Kirkeby had devoted the least time to in the immediate past: form.

Exactly what are these prototypes, and what do they mean? Kirkeby makes frequent use of the prism, the axis between a thing and its mirror image, the cave or doorway, still-life, human figure, tree, pedestal, tipped wine glass or smoking candle — all images known in the painting of earlier centuries. Some of these are clearly symbolic, even archetypal, images and yet they figure as prototypes not because of these associations but because of a latent visual structure which could probably just as well have been typified by a different image. The main interest in a still-life, sky-line or reclining nude is that they represent a horizontal pictorial axis, just as standing figures, trees or pedestals represent the vertical one. Roundedness is given form in the hollows of caves and portals, diagonals in the tipped wine glass or smoking candle. Cézanne's reduction of all of nature's forms to three elementary, three-dimensional components — sphere, cone and cylinder — comes to mind, but there is a fundamental difference between the plasticity of Cézanne's forms and Kirkeby's perpendicular, horizontal, diagonal and spherical structures; the latter aren't form or bodies as such because they are not static but in motion. Kirkeby's definition of structure clearly stresses function: the laterality of the horizontal, the supporting role of the vertical, the motion in the diagonals and enclosing protectiveness of the hol-

lows. All represent movement, direction, flow. This is where Kirkeby's voice can be heard most clearly; nothing should ever be pinned down, everything must be in constant motion, a feeling of open-ness must be maintained. The drawings reproduced in «Kommentarer» illustrate this; they are all movement, all direction. Motifs overlap, change, pass by each other. Everything flows. *Panta rhei*.

Once we are aware of the major role movement plays in Kirkeby's art, it becomes apparent why the artist describes his prototypes as «collapsing structures.» «They must collapse,» he explains. «Their claim to the absolute is too great.» In other words: the renewed interest in the formal corresponded to inner need, and Kirkeby had to face two fundamental problems simultaneously. These were the claims to the absolute his system of prototypes — essentially a static, motion-hindering system — brought with it, and the fact that he could not allow the movement so central to his art to lose its importance.

Maintaining a sense of open-ness is, in general, important to Kirkeby, and comes through in his writing as well. His texts — poems, certain essays, «The Continuing Text» — are not rational and obvious but veiled, associative, suggestive. «The light of ambiguity is heavenly light,» Kirkeby writes in *Bravura*.

This thought is doubtlessly at the base of Kirkeby's conviction that spiritual open-ness and a certain reserve of expression come closer to the truth than the single-mindedness of logical thinking. «One must protect the ambiguity of the spirit and of nature and avoid the traps of thought.» (*Bravura*).

A mistrust of intellect, «Ratio» (Joseph Beuys) and technical perfection is a spiritual leitmotiv of our time. One of the consequences is a new receptivity to material and materialness, to the world of things and its own expressive power. A manifestation of this is what has been called the «opening up towards the outside» of a Schwitters, a Rauschenberg or a Tinguely, but also the feel for material of a Dubuffet, Joseph Beuys, and others. Kirkeby's prototypes, which incorporate actual, visual structures in nature and in art, are thus figurative elements. They are not the result of conscious thought process, but rather an indication of the artist's sensitivity to materialness, and they connect Kirkeby directly to every new formulation of Being in present-day painting.

(Translation: Gail Mangold-Vine)