

Kunstsammlung KROHNE im Kunstverein Duisburg

KRISTIAN  
DUBBICK

›DAHINTER‹

Mit einem Text von  
Uwe R  th



Tannenwald, 1983

## Kristian Dubbick

### ›Dahinter‹ – Die Unendlichkeit des Raums

Kristian Dubbick behandelt in seinem künstlerischen Werk von Beginn bis heute die Raumperspektive als Ausdrucksphänomen einer grundsätzlichen Weltsicht. Hierbei löst er sich im Laufe seiner Entwicklung mehr und mehr von der zentralperspektivischen Sichtweise einer realistischen Malerei westlicher Tradition und taucht ein in die Verschachtelung der Räume, wie sie dem Menschen und seinen physiologischen wie psychischen ›Sinnen‹ in ihrer Gesamtheit und Umfänglichkeit gegenüberstehen. Wer sich einen ersten Begriff machen möchte von der ausufernden, immer von Neuem erweiterbaren Raumvielfalt, die dem einzelnen Menschen in der sichtbaren wie unsichtbaren, in der äußeren wie der innerlich erlebten Welt gegenübersteht, dem sei das zweibändige Werk *Der Raum: Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft* von Alexander Gosztanyi empfohlen, das allerdings künstlerische Raumbeobachtungen noch nicht einmal berücksichtigt.<sup>1</sup> Der Mensch steht als Subjekt einer schier unendlichen Vielfalt der Raumwahrnehmungen gegenüber, die ihm ›Welt‹ offenbart. Von Beginn an haben bildende Künstler – Maler wie Bildhauer und Architekten gleichermaßen – versucht, die sichtbaren und unsichtbaren Erlebnisräume in künstlerischen Wiedergaben zu erfassen. Dass heute auch ›Zeit‹ beginnt, einen höheren Wert im Bereich der Bildenden Kunst zu erlangen, sei hervorgehoben.<sup>2</sup>

In den Arbeiten Dubbicks finden wir alle diese Aspekte als wesentliche Aussageschichten wieder. Gerhard van der Grinten fasste dies in dem Satz zusammen: »Alles Zeichen ist Sinnbild, verdeutlicht die Welt hinter der Welt, das Wesen hinter den Dingen.«<sup>3</sup> Ist dies auch sehr allgemein gemeint, so öffnet sich die »Welt hinter der Welt« in Dubbicks Kunst für den Betrachter unmittelbar. Im Jahr 2014 hat der Künstler ein Bild mit dem Titel *Dahinter* (Abb. 21) gemalt, das den seit 1983 eingeschlagenen Weg der Raumschichtungen in einfacher, aber überzeugender Weise widerspiegelt: Von vorne nach hinten, von Wasserflächen zu anrollenden Wellenbergen bis hin zur fernen Horizontlinie, wo der Raum des blauen Meeres auf den orange-bräunlichen Himmel stößt, der wiederum ›dahinter‹ in die Tiefe des blauen Firmaments übergeht, schichten sich Räume hintereinander.

Eine Staffelung, die an sich immer so weiter gehen könnte: Die Welt geht ins Unendliche. ›Dahinter‹ sind immer aufs Neue Räume, die ins Unbeschreibbare führen, in das eigentliche Geheimnis der Welt. In diesem Gemälde treffen wir auch in den die Bewegung der Wellen aufnehmenden Doppel-Linierungen auf die »Streifenhorizonte«, die ein in den Jahren 2006 bis 2018 immer wiederkehrendes

Grundthema Dubbicks sind. Sie verweisen auf das Phänomen der vielschichtigen »Räume hinter den Räumen«, auf das »Dahinter«, auf das noch näher eingegangen wird.

»Dahinter«, so ist die Ausstellung benannt.

\*

#### **Bilder von Räumen und dahinter ... (1983–1988)**

Nach seiner Studienzeit von 1978 bis 1980 an der Hochschule der Künste in Berlin begann für Dubbick die eigentliche Zeit seines künstlerischen Reifens in Düsseldorf an der Staatlichen Kunstakademie und in Köln. Er traf auf eine diskussionsfreudige intellektuelle Szene, die sowohl von den Lehrern – hier vor allem durch den provozierenden Joseph Beuys (1921–1986) – als auch von den jungen, neugierigen Studenten geprägt wurde. Schnell fand der angehende Künstler in dem aus Belgrad anreisenden Milovan Destil Marković, den er schon in Berlin kennengelernt hatte, einen gleichaltrigen Partner, mit dem er die sich ihnen auftuenden künstlerischen Probleme eingehend erörtern konnte. Der Serbe Marković, der als konzeptueller Künstler wie auch als freier Maler zwei Seiten der Kunst verinnerlicht hatte – die analytisch-intellektuelle Sphäre ebenso wie die intuitive – war an dieser Stelle für Dubbick der notwendige Katalysator. Besonders die Diskussion um die »umgekehrte Perspektive« und die dazu publizierten Schriften des russisch-orthodoxen Priesters, Philosophen, Natur- und Kunstwissenschaftlers Pavel Florenskij (1882–1937)<sup>4</sup> waren richtungsweisend für den jungen Künstler Kristian Dubbick.

1907 hatte der deutsche Kunsthistoriker und Fachmann für byzantinische Kunst Oskar Wulff (1864–1946) in einer 40-seitigen Untersuchung die »umgekehrte Perspektive« als eines der wichtigen formalen wie inhaltlichen Stilmerkmale orthodoxer Ikonen-kunst herausgestellt und kunsthistorisch eingeordnet.<sup>5</sup> Wulff hatte die »umgekehrte Perspektive« als eine räumliche Gestaltungskraft in der byzantinischen Kunst erkannt, die durch eine senkrechte Staffe-lung – die sogenannte vertikale Projektion – und die hierdurch mög-liche Vergrößerung wichtiger Formen oder Personen im Bild nicht nur raumbildende Möglichkeiten bot, sondern darüber hinaus auch ein »Prinzip der Einfühlung« in die geistige Wertigkeit des Bildes.<sup>6</sup> Florenskij, der Wulff nicht erwähnt, hat als orthodoxer Geistlicher die »umgekehrte Perspektive« aufgenommen und sie zur eigentlichen Erklärung der christlich-orthodoxen spirituellen Idee der Ikone als Fenster zum Urbild geführt: »Bildlich gesprochen ist die Kirche ohne die stoffliche Ikonostase vom Altar durch eine geschlossene Wand getrennt; die Ikonostase aber schlägt Fenster in die Wand und durch ihre Scheiben sehen wir ... was hinter ihnen vorgeht, wir sehen die lebendigen Zeugen Gottes. Ikonen vernichten heißt, die Fenster zu-

zumauern.«<sup>7</sup> In der weiterführenden Diskussion weist Florenskijs Kom-mentator Ulrich Werner darauf hin, dass die jungen Avantgardenkünstler in Russland – von Wassilij Kandinsky über Malewitsch bis Tatlin – durch eine ähnliche spirituelle Auffassung der Ikone als unmittelbarer Blick in einen geistigen Raum zu ihrer neuen Sicht des Bildraums für die moder-ne Kunst gefunden haben.<sup>8</sup>

Hier nun setzten auch die Diskussionen der jungen Künstler in Düsseldorf an. Wie intensiv sich Dubbick (und seine Freunde) mit die-ser Thematik auseinandergesetzt haben, zeigt uns sein Gemälde *Ikonos-tase* von 1987 (Abb. 5). Der Blick des Betrachters fällt in einen zentralper-spektivischen Raum und unmittelbar auf die ihm gegenüberliegende Rückwand, in der unterschiedlich gelagerte, verschwimmende Rechte-cke zu erkennen sind. Im Ölgemälde ist diese Wand mit Blattgold be-legt, sie ist stark strukturiert, ja optisch vibrierend, und die rechteckigen Paneele wirken perspektivisch eingelagert in die Fläche. Im Gegensatz zu den glatt verschlossenen Seitenwänden und dem Boden wirkt die-se Rückwand Licht reflektierend und stellenweise durchbrochen, ohne eine direkte Transparenz zu zeigen: Florenskijs Ikonostase als Raum-schranke, hinter der sich der spirituelle religiöse Raum des Heiligen be-findet, wirkt geheimnisvoll und verlockend.

Ein weiterer Impulsgeber für die Gestaltung der geheimnisvol-len Verschlüsselung eines Raumes hinter dem Raum war für Dubbick Joseph Beuys, damals der heimliche Spiritus Rector der Düsseldorfer Akademie, mit seinen Rauminstallation und Raumtransformationen. Das Ölgemälde *Beuys erklärt Malewitsch* von 1987 (Abb. 3) belegt es: In einem leicht zentralperspektivisch angedeuteten Raum hängt eine qua-dratische Tafel an der Rückwand (eine Schiefertafel wohl, wie Beuys

Bernd Jansen, Joseph Beuys, Luzerner Fettraum, 1969



sie verwendete, um seine Diskussionspunkte festzuhalten), links davon ein Zeigestock (von Beuys zur Erklärung seiner an die Tafel geschriebenen Thesen benutzt) mit einem Schattenwurf, der wie ein Besen wirkt (ein Verweis auf die Beuys-Aktion *Ausfegen*), und daneben ein weißes quadratisches Bild, das Gemälde *Weiß auf Weiß* (1918) von Kasimir Malewitsch (1878–1935) andeutend, während die schwarze Tafel wohl an Malewitschs *Schwarzes Quadrat* (1915) erinnern soll. Die unteren Ecken des Raumes sind mit einem leicht gelblichen Material gefüllt: Fettecken. Alles deutet auf einen Beuysschen Raum hin (Abb. S. 7) in dem zwei Schlüsselwerke von Malewitsch zu sehen sind. Von Beuys ausgewählte Räume waren immer spirituell ganz eigene ›Gefäße‹, wobei die Fettecken die energetische Materie bilden, die den realen Raum in die erwünschte geistige Atmosphäre »transformiert«. Aus diesem Raum in einen ›dahinter‹ liegenden geheimnisvollen Raum aber scheinen das schwarze und das weiße Paneel an der Rückwand zu führen: Wie die Ikonen öffnen sie Fenster in einen unbekannten anderen Raum: Malewitschs Welt des ›Urbeginns‹ einer neuen Kunst! So nimmt Dubbick in diesem Bild den »Ideenfluss« des Beuysschen Denkens in sein Werk mit auf, in dem die »Erklärung« von Malewitschs Kunst den neuen Raum ›dahinter‹ sichtbar macht.

Schon einige Jahre früher beschäftigt sich Dubbick mit dem Problem der Schachtelung von Räumen: In der Arbeit *Tannenwald* aus dem Jahr

Nächtlicher Raum, 1987



Aufstieg – Abstieg, 1989

1983 (Abb. S. 4) wirken die in den Hintergrund aufgehenden, linearen Baumstämme wie angedeutete Grenzlinien der sie umgebenden Räume. Nicht so sehr der Wald oder die Tannen selbst stehen als natürliche Gegenstände im Mittelpunkt der Komposition, sondern die räumlichen Strukturen, die durch die Heterogenität der senkrechten Baumstämme gebildet werden: Die nicht definierbaren Leerräume um und hinter den Stämmen vernetzen sich zum Raum des Waldes, ohne jedoch ihre Einzelwirkung einzubüßen. Wird in diesem Bild das künstlerische Problem ›Raum hinter dem Raum‹ schon ganz allgemein behandelt, so widmen sich die oben beschriebenen Bilder speziell der Frage des fortgesetzten Raumkontinuums, das hinter dem uns direkt zugänglichen Raum ›verborgen‹ scheint und zum eigentlichen Geheimnis des Seins führt.

Während Kristian Dubbick 1986 bis 1988 mit der ›umgekehrten Perspektive‹ und der Beuysschen Raum mystifikation die Möglichkeiten der Überwindung imaginärer Raumgrenzen untersucht, waren parallel dazu Werke entstanden, die aufzeigen, dass auch der totale Durchbruch in die Räume ›dahinter‹ für den Künstler möglich ist. Mit dem leider zur Zeit nicht auffindbaren Gemälde *Malewitschs Brief an Schopenhauer* von 1987 weist er in der Wiedergabe von Malewitschs *Schwarzem Quadrat* von 1915 erneut sein großes Interesse an der spirituellen Seite dieser ›Ikone‹ der modernen Kunst von 1915 nach.<sup>9</sup> Im selben Jahr entsteht das Bild *Rothko erklärt Malewitsch* (Abb. 1): Nun übermalt er in der



Malaktion von Kristian Dubbick und Fujio Akai, Duisburg 1996

typischen Manier von Mark Rothko (1903–1970) das *Schwarze Quadrat* und zeigt auf diese Weise, dass der amerikanische Künstler mit seinen Gemälden Malewitschs Fenster als Durchblick in einen anderen Raum auflöst und sein Bild dieser andere Raum selbst ist. Kristian Dubbick fasst es in die Worte: »Rothko geht einen Schritt weiter und erfindet mit seinen spirituellen Farbkompositionen einen neuen Raum, bricht sozusagen Malewitsch auf.« (Gesprächsnotiz)

Durch diese Erkenntnis ermutigt, beginnt Dubbick seine Suche nach einem eigenständigen künstlerischen Weg zu diesen imaginativen Räumen, die künstlerische Gebiete der Intuition und der Spiritualität ebenso bergen wie das Geheimnisvolle der Kunst an sich. Ihm helfen Vorbilder wie Yves Klein, Julius Bissier, Giorgio Morandi, Robert Motherwell und andere, dem Ziel näher zu kommen.

Zunächst erweitert Dubbick die Zugänge zu den Räumen »dahinter«. In den Gemälden *Raum und Acker* (1987, Abb. 2), *Nächtlicher Raum* (1987, Abb. S. 8) und besonders deutlich in *Renaissance Raum* (1987, Abb. 4) dehnt er seine Suche nach »Räumen hinter den Räumen« auf die Seitenwände des realen Raums aus, insbesondere aber auch auf den Boden. Die Suche führt ihn in den folgenden Jahren bis ca. 1996 in die stilistische Welt der modernen westlichen Kunst: es handelt sich um den Versuch, in einem geometrisch-abstrakten Stil Räume hinter den Räumen ausfindig und künstlerisch wirksam zu machen. Eine Suche nach Möglichkeiten, der ich hier aus Platzgründen nicht nachgehen kann. Die Wiedergabe eines Schlüsselwerks dieser Jahre, das große Diptychon *Aufstieg – Abstieg* von 1989 (Abb. S. 9), mag für diese Zeit einen optischen Beleg geben.

#### Vom Westen zum Osten

##### Weltenräume – Verfestigung (1996–2005)

Die weitere Entwicklung ab 1996 führt das Werk in eine gänzlich neue Richtung, die schließlich in ein ganz eigenwilliges und eigenständiges Œuvre mündet. Der japanische Künstler Fujio Akai (geb. 1945) – ein Künstlerfreund von Dubbicks Vater Kristian Rademacher-Dubbick (1921–2014; selbst Maler und später Unternehmer und Kunstsammler), hatte ihm die Welt der ostasiatischen Kunst in Gesprächen schon früh nahegebracht. 1996 fand auf dem Gelände der väterlichen Firma in Duisburg<sup>10</sup> eine Malaktion statt, bei der Fujio Akai und Kristian Dubbick ein großes Gemälde gemeinsam erarbeiteten, das anschließend in 35 Teile zerlegt wurde, die an ausländische Vertretungen und Geschäftsfreunde der Firma KROHNE als Zeichen der inneren Verbundenheit verteilt wurden. Sowohl die Gespräche mit seinem japanischen Kollegen als auch die Performance von 1996 lösten bei Kristian Dubbick neue Impulse aus. Eines der damals entstandenen Teilstücke des großen Bildes (Abb. S. 12) zeigt die aneinandergrenzenden Aktionsfelder von Dubbick und Akai. Die lockere und duftige, farborientierte Malweise des japanischen Künstlers im rechten Bereich trifft im linken Teil auf die festgefügteten, freien, nicht geometrischen, schweren Formen von Kristian Dubbick. Bei ihnen deutet sich eine stilistische Neuorientierung an, die im Laufe der nächsten Jahre sich überzeugend und eigenständig entfaltet.

Das Aquarell *Im Laufe des Lebens* von 1997 (Abb. 6) veranschaulicht diese Entwicklung. In dem in sechs Sequenzen aufgeteilten Bild erkennt man immer noch die klar abgegrenzten Formen Kristian



Eines der 35 Teilstücke aus dem Bild der Malaktion von Kristian Dubbick und Fujio Akai, Duisburg 1996

Dubbicks, die bei der Performance 1996 so dominant waren. Hier aber verbindet eine linear weiche und organische Linie die Teile, wodurch die sechs abgegrenzten, selbstständigen Quadratflächen an Autonomie verlieren. 2002, in der langen und schmalen Gouache *Created from Water* (*Erschaffen aus Wasser*; Abb. 7), hat sich diese Entwicklung eindeutig fortgesetzt: Die Farben sind leichter und in sich strukturiert, die Formen beginnen sich an ihren Abgrenzungen teilweise aufzulösen; runde, weiche, organische Formen überwiegen und geben der Gesamtkomposition Geschmeidigkeit, Bewegung und damit Leben. Auch eine Staffelung von vorne nach hinten ist aufgenommen, wodurch das Flächige der früheren Kompositionen wieder in tiefenräumliche Schichtungen überführt wird. Die drei auf blauem Grund gemalten Formen erinnern an Urformen des Lebens (Plankton), die braune Form auf der darunterliegenden Ebene zeigt einen Fisch: Das Leben entwickelt sich aus dem Wasser. Die Arbeiten verlieren an Eindeutigkeit, sie werden malerischer, ja kalligraphischer.

In dem 2004 mit Leimfarben geschaffenen Werk *Trompe l'œil* (Abb. 8) ist die Entwicklung zu einem gewissen Endpunkt gekommen, der gleichzeitig den Beginn einer ganz neuen Ausrichtung ankündigt. Auf einem grauen Grund fassen zwei breite braun-rote, gerundete, nicht immer deckende Pinselstriche eine innere Welt zusammen, die in sich zerfließt und, wellenförmig verbunden, Augen unter hellbeigen und schwarzen Augenbrauen mit braunen und blauen Pupillen herausschauen lässt. Sie erinnern jedoch – optisch kippend – gleichzeitig an frei im Raum schwebende Planeten. Die umliegenden olivgrünen und hellgrauen Flächen sind mit heterogenen und unzusammenhängenden Formen farbig strukturiert. Dieses malerisch wirre Bild lässt unseren Blick fallen auf Welten jenseits der Welt, Kontinente scheinen zu mäandern – sie blicken uns an: fremd, erstaunt und aus weiter Ferne. Eine ›Augentäuschung‹ besonderer Art, die stilistisch an japanische Tuschemalerei erinnert, aber auch westliche Merkmale integriert hat. Ein Bild, dessen Eigenart einnimmt, ja, besticht, je länger man sich ihm widmet.

Neben der intensiven künstlerischen und geistigen Auseinandersetzung mit Fujio Akai, dessen bildnerische Sprache sowohl von der Kunst seines Heimatlandes Japan als auch von der seines Lehrers in Düsseldorf, Rupprecht Geiger (1908–2009) geprägt ist, waren zudem die Werke und die Gespräche mit dem Künstlerfreund Stephan Runge, der seit 1990 lange Zeit in Japan lebte, für Kristian Dubbick von großem Wert. Weitere prägende und nachhaltige Einflüsse der ostasiatischen Welt erhielt er in den Jahren zwischen 1996 und 2005 durch direkte Kontakte. 1997 und 1998 besuchte Dubbick China. In Chengde (*Wasserfall*, 1997), wo eine Außenvertretung der väterlichen Firma in einem Joint Venture mit einer chinesischen Firma liiert ist, und in Shanghai (*Die große Welle*, 1998) entstanden zwei monumentale Wandbilder von festkonturierten wogenden Wasserwellen, ein in Ostasien von



Entwurf zum Wandbild *Wasserfall*, 1997

alters her beliebtes Thema und weltberühmt durch *Die große Welle von Kanagawa*, einen Holzschnitt des japanischen Künstlers Katsushika Hokusai (1760–1849). Auch wenn die streng und stark linear ausgeführten Werke noch überwiegend westliche Stilelemente zeigen, wird der Einfluss der ostasiatischen Kunst deutlich.<sup>11</sup>

Es waren diese beiden Besuche in China, die Dubbick auch unmittelbarer und tiefer in die chinesische Religion, Kultur und Kunst eintauchen ließen. Bei Reisen durch das Land war es besonders der Taoismus, der ihn beeindruckte. Das in dieser Weltanschauung vertretene Urprinzip des Kosmos als alles durchdringende, Gegensätze aufhebende Wesensart hat sich zu einem von Dubbick immer mitbedachten Element seiner Kunst entwickelt. Der Besuch eines taoistischen Klosters im landschaftlich atemberaubenden Wuyi-Gebirge in der Provinz Fujian war für ihn ein Schlüsselerlebnis. Die folgenden Veränderungen seines malerischen Stils sind Zeichen dieser Erfahrungen und heben die ursprüngliche Idee der ›Räume hinter den Räumen‹ auf eine neue, andere künstlerische Ebene. Sie ist zum ersten

Mal ganz in dem besprochenen Bild *Trompe l'œil* von 2004 zu finden. Nicht zuletzt spielte auch sicher die große, viel beachtete Ausstellung »Zen und die westliche Kunst« eine große Rolle, die im Jahr 2000 im Kunstmuseum Bochum gezeigt wurde.

Neben den chinesischen Erfahrungen ist es vor allem die japanische Kultur, der Kristian Dubbick sich mehr und mehr widmet, die ihm neue Wege zeigt. Der Einfluss der Freunde, deren Beziehung zu Japan sehr direkt und tiefgründig war, ist schon erwähnt worden. Wahrscheinlich gewann über sie und über die Beschäftigung mit der chinesischen Geisteswelt der Zen-Buddhismus (in China *chan*) für Dubbick an Bedeutung. Schon sein Vater hatte – animiert durch Fujio Akai und einen engen Freund – begonnen, japanische Holzschnitte des 18. und 19. Jahrhunderts für das Unternehmen zu sammeln. Kristian bewunderte und studierte sie: der andere Blick, die besondere Atmosphäre der Drucke und die fremde Denkungsart faszinierten ihn. So lag es nicht fern, sich bald auch mit landschaftlichen Gestaltungen der japanischen Welt zu beschäftigen. Die japanische Gartenkultur mit ihrem zen-buddhistischen Hintergrund sprach ihn ganz intensiv an. Der Entwurf eines solchen Gartens erwuchs kontinuierlich und langsam in ihm.



Japanischer Garten, Duisburg

Steingartens war es, in Duisburg einen Ort der Ruhe und Stille für die in der Firma arbeitenden Menschen zu schaffen: Das ist auf überzeugende Weise gelungen. Nach 2005, also nach der Anlage des Zen-Gartens, begann 2006 eine ganz neue Phase in Dubbicks Kunst: in diesem Jahr reiste er zum ersten Mal nach Japan.<sup>13</sup>

2005 realisierte er ihn, ohne je in Japan gewesen zu sein. Ob er den »Sinn dieser Künste« erlebte, der »in ihrer Ausführung und nicht in ihrer Erfüllung« zu finden ist, denn »ihre wahre Lust liegt in dem, was sich absichtslos im Gang der Handlung ergibt«<sup>12</sup>, sei dahingestellt. Sicher scheint mir, dass Dubbick als Künstler erahnte, wie eine Handlung ohne Absicht zu ihrem künstlerischen Ziel führen kann. Der Künstler wird dann zum eigentlichen Schöpfer, wenn seine Hand »absichtslos« wirkt: Nicht das Bewusstsein darf bindend leiten, sondern der Impuls, die Intention. Ob der westlich sozialisierte, intellektuell geschulte Künstler dazu fähig ist, mag dahingestellt sein. Ziel des

Auf eine wichtige Änderung in der Arbeitsweise des Künstlers muss nun eingegangen werden: Es ist die Umstellung von der klassischen westlichen Ölmalerei auf eine Leimfarbentechnik, die der Farbe eine ganz andere Brillanz und Konsistenz gibt. Schon nach 1990 verzichtete der Künstler konsequent auf die bis dahin sorgfältig ausgeführte weiße Untermauerung seiner Werke. Es folgte ab ca. 1995 die Abwendung von der Ölmalerei selbst. Lässt das Öl als Bindemittel die Farbe dickflüssig und stark deckend werden, so ist die Leimfarbe, die sich der Künstler selbst aus Farbpigmenten und einer dünnen Leimlösung mischt, im Ausdruck variabel, flüssiger und feiner, und sie neigt zur Transparenz. Es kommt nicht von ungefähr, dass diese maltechnische Neuorientierung genau in den Jahren zwischen 1995 und 2000 eintritt, in denen Dubbick sich der östlichen Kunst öffnete. Wichtig werden die Pigmente und das Bindemittel, Farbtextur und Farbfaktur, Farbausdruck und Farbvielfalt. Alles wendet sich in Richtung eines variationsreichen Farbklangs und einer malerischen Leichtigkeit; kräftige Linien und Zeichnung werden zurückgedrängt.

#### Weltenräume

##### Findung: Erde – Wasser – Raum (2006–2008)

Zwei Arbeiten stehen für die neue Ausrichtung: Die Leimfarben-Bilder *Zen-Garten* von 2006 (Abb. 10) und *Sturm kommt auf* (auch *Götterdämmerung*) von 2007 (Abb. 9). Der lange, schmale *Zen-Garten* ist im Nachklang des realisierten Zen-Gartens in Duisburg und den umfangreichen Recherchen zu diesem Thema entstanden, wobei er wohl nach Dubbicks Japanreise 2006 gemalt wurde. Nicht nur das Sujet ist ein rein japanisches, auch die überhöhte Perspektive und die Staffellung der Felsinseln im Meer ist der japanischen Stilistik angepasst. Damit ist der sichere Boden einer neuen Malweise betreten, die ein Konglomerat aus westlicher Bestimmtheit und ostasiatischer Überschau bildet. Ein Jahr später erweitert Dubbick in *Sturm kommt auf* den neu gefundenen, kleinteiligen und abstrahierenden Farbstil, der bei dem *Zen-Garten* nur in der Bepflanzung der Inseln erscheint, zu grandiosen Farb-Form-Durchmischungen des gepeitschten und aufgewühlten Meers. Die *Götterdämmerung* lässt die klassischen Raumschichten von Vorder-, Mittel- und Hintergrund in wilden Kaskaden ineinander verschwimmen. Sie werden durch die ruhige dunkelblaue Wellenform am unteren Rand des Bildes seltsam kontrastiert und beruhigt. Dieser untere Teil weist stilistisch zurück auf Dubbicks frühere Malweise: wie über ein wellig geformtes Fensterbrett schaut der Betrachter hinaus in eine aus den Fugen geratene Welt aus Erde, Wasser und Raum. In dem japanischen Katalog *Evoking Memories of Water* von 2008 findet man einige Aquarelle aus diesen Jahren, die das hier Ausgeführte deutlich bestätigen.

## Weltenräume

### Kosmische Raumverschachtelungen (2008–2013)

#### Chaos als dynamische Kraft der Raumbildung

Die Gemälde zwischen 2008 und 2013 speisen sich aus dem bisher Geschilderten. Es sind meist völlig abstrahierte Farb-Form-Kompositionen, deren ›Raum hinter dem Raum‹ durch dynamische Prozesse so ineinander verkeilt ist, dass ›chaotische‹ Raumschöpfungen entstanden sind. Bilder wie *Eruption* von 2008 (Abb. 12), *Schmelze* (Abb. 11) und *Ohne Titel*. (Abb. 16), beide aus 2009, sind – auch durch ihre Titel – beste Beispiele. Die von 2010 bis 2013 folgenden Gemälde werden ruhiger: Sie zeigen erste, noch sehr heterogene Kontinentbildungen auf abgerundeten Großformen. Das Chaos wirkt wie eine formende Kraft neuer Welten und Räume. Der Blick fällt senkrecht von oben auf den Kampf der sich bildenden Phänomene von Erde, Wasser und Raum: eine ganz ungewöhnliche Perspektive, die durch die Farbatmosphäre aus dunklen Tönen von Schwarz, Dunkelblau, Grau und rötlichem Braun einen bedrohlichen, aber auch klärenden Ausdruck erhält. Im Christlichen scheint sich hier die Schöpfung zu vollziehen, im Zen-Buddhistischen jedoch ist das Chaos eine treibende, aufbauende Kraft. Daisetz Teitaro Suzuki (1870–1966), einer der einflussreichsten und anerkanntesten Vertreter des Zen-Buddhismus im Westen, hat dies in Worte gefasst: »Chaos ist nur ein Name für den Bereich, der sich nicht mit den gewöhnlichen Regeln der Vernunft messen läßt. Die Natur ist in dem Sinne chaotisch, daß sie ein Reservoir unendlicher Möglichkeiten ist.«<sup>14</sup> Dubbicks Gemälde *Fjäril* (schwedisch für Schmetterling) von 2013 (Abb. 17) liefert dafür einen einfühlsamen Kommentar.

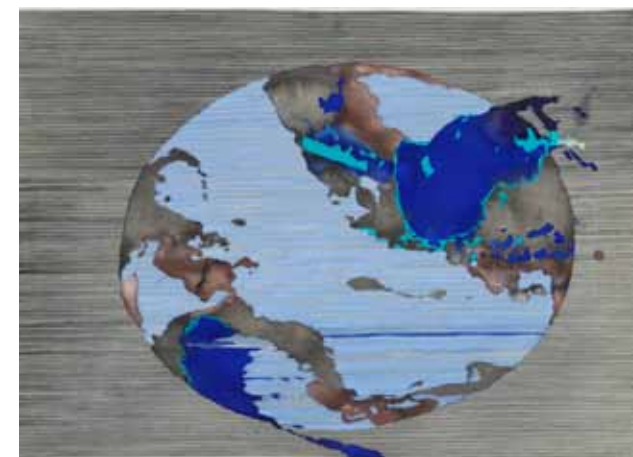
## Weltenräume

### Wasser – Masse – Kosmos – Leere (2013–2019)

Wie sich die Welt insgesamt langsam zusammenfindet, ordnet, Räume bildet, die hintereinander gestaffelt das Geheimnis der Unendlichkeit enthalten, veranschaulichen die nun folgenden Werke bis 2018. *Dancing Waves* (*Tanzende Wellen*) aus 2013 (Abb. 22) und das schon zu Beginn beschriebene Gemälde *Dahinter*, 2014 entstanden (Abb. 21), zeigen diesen Schritt. Die dramatische chaotische Wirrnis und koloristische Bedrohung sind in *Dancing Waves* einer harmonisch gemalten Wellenbewegung aller Formen und der freundlichen Transparenz und Helligkeit der Farbgebung gewichen. Noch wogen die Kontinente und Wasserflächen aphoristisch fließend in verschiedenen Räumen, haben ihren Ort noch nicht auf der Erdkugel gefunden, aber sie sind im Begriff sich zu ordnen, ihren Platz aufzusuchen und der Welt ein Gesicht zu geben. Und doch bleibt eine latente Bedrohung spürbar: Ein harmonischer Weltzustand

kann nicht von Dauer sein. In *Dahinter* scheint der Zustand einer friedlichen Welt erreicht zu sein, das Meer rauscht in immer wiederkehrenden, bewegten Wellen ans Ufer, der Horizont trennt Wasser, Himmel und die unbekannten Räume dahinter. Aber auch hier stört ein Grundphänomen in der Atmosphäre die Harmonie dieser Welt: *Panta rhei* – alles fließt!

Schon das 2017 entstandene Werk *Nova Terra* (Abb. 23) und noch eindeutiger das ganz mit Streifenhorizonten zergliederte Gemälde *Planet* von 2021 zeigen den Zustand der heutigen Welt: Die Gefährdung erneut auseinanderzubrechen, sich im Kosmos, in den Räumen



Planet (Streifenhorizonte), 2021

hinter der Welt, zu verflüchtigen, wird angedeutet, aber noch hält die Welt zusammen; ewig kann dies jedoch nicht so bleiben. Die Leere des Kosmos – die ›Räume hinter den Räumen‹ – jenseits unserer Welt verweist auf Frieden und Bedrohung gleichermaßen, eine Bedrohung, die durch den Lauf der Zeit unausweichlich ist, die sich durch den Menschen jedoch zu beschleunigen scheint.

## Weltenräume

### Streifenhorizonte – Quell/Born

Zwei Themen beherrschen die Werke der »Weltenräume«. Es sind immer wieder auftretende Sujets, die weitere grundsätzliche Gedanken in Dubbicks künstlerischem Werk veranschaulichen. Die »Streifenhorizonte« gliedern die Gemälde in schmale Flächenstreifen hinter und innerhalb der Form-Farb-Strukturen. Die Festigkeit der Formen geht verloren, eine Atmosphäre unruhigen Flackerns erfüllt den Bildraum. Die Streifen zergliedern das Bild, lösen es auf und deuten weitere Räumlichkeiten hinter und häufig auch zwischen dem Dargestell-

ten an. Die ›Räume hinter den Räumen‹, das »Dahinter« zeigt sich. *Lagune* von 2015 (Abb. 27) ist ein gutes Beispiel hierfür. Der *Zen-Garten* von 2006 (Abb. 10) kann als frühestes Streifenhorizont-Bild gelten, das Bild *Planet* von 2021 als bisher letztes (Abb. S. 17).

Das Bildthema »Quell / Born« taucht 2007 in *Shrine of Water* zum ersten Mal auf. Die von unten nach oben hochzügelnden Farb-Form-Strukturen sind von dieser Zeit an ständig auftretende Motive, in immer neu und anders sich darstellenden Gemälden. Es sind wie aus einer unterirdischen Quelle (»Quell«), durch imaginäre Energien getrieben, herausschießende Eruptionen, Gey-siren nicht unähnlich.

Auch hier zeigen sich ›Räume hinter Räumen‹: Aus einem tiefen, nur zu erahnenden unteren Raum schießen die Fontänen nach oben, füllen quirlend und voller Bewegung den sichtbaren Raum, bis sie züngelnd nach oben in einem ebenso geheimen Raum vergehen. Die in sich verlaufenden, heterogenen und wolkigen Binnenformen der Fontäne, gemalt mit zerfließenden dünnen Farben, sind voller Kraft und Leben. Diese Bilder sind durchaus Symbole des Lebendigen: gekommen aus dem Unbekannten, durch Geburt hineingeworfen (»Born«) in das unberechenbare Leben, in seine verwirrenden Unwägbarkeiten und Nuancen, vergeht es schließlich im unvorstellbaren Raum der Ewigkeit.



#### **Der Weg zur Stille Vom Schleier des Pinselstrichs zum Zeichen (2019–2021)**

*Shrine of Water*, 2007

Seit 2019 kommt eine gänzlich andere, anscheinend neue Thematik im Werk des Künstlers auf: Es ist, als sei Dubbick plötzlich ganz der ostasiatischen Kalligraphie verfallen. Er zieht duftige und feingliedrige breite Pinselstriche senkrecht auf durch Kaffee- und Aschewasser grau getränkte Hintergründe. Eine Technik, die er sich früh auf der Düsseldorfer Akademie angeeignet und auch damals schon in seinen Werken benutzt hat.<sup>15</sup> Diese nuancenreichen kalligraphischen Pinselstriche aus Tusche und Leimfarben (Abb. 42–45) sind wie ein weicher Vorhang vor einem grauen, diffusen Raum, einfach und verbergend. Es ist nicht mehr die Rückwand eines Raumes wie bei den frühen Ölbildern, sondern ein ästhetischer Schleier, hinter dem Räume in Stille ruhen.

Im nächsten künstlerischen Schritt verlieren die Leimfarben-Tusche-Schleier ihre optische Präsenz und werden zu Zeichen. Der Kreis steht hier im Mittelpunkt: Schwarze, voll ausgefüllte Kreise werden mit roten oder braunen freien Formen konfrontiert (Abb.

46–49), oder flächig gezogene, kreisförmige schwarze Pinselstriche sind mit hellblauer oder brauner Farbe transparent übermalt (Abb. S. 22, Abb. 52) oder begleiten die runden Formen (Abb. 50, 51). Die variierenden Kreiszeichen erinnern an das *ensō* der japanischen Kalligraphie, das sehr bedeutsam ist und den Zustand des »Geistes im Augenblick des Schaffens« bezeichnet. Als religiöses und philosophisches Symbol des Zen-Buddhismus steht es sowohl für ›Erleuchtung‹ wie auch für das ›Universum‹ und die ›Leere‹.<sup>16</sup> In der Folge reduziert Kristian Dubbick in seinen Arbeiten die Suche nach den ›Räumen hinter Räumen‹, nach ihrer Magie und Spiritualität, auf deren geistige Konzentration in einem symbolischen Zeichen. Nicht mehr die optische Aufsicht auf in sich verschachtelte Raumvernetzungen werden in diesem Werkzyklus wiedergegeben – sie werden vielmehr komprimiert auf das Kürzel eines spirituellen Symbols.

\*

In der Rückschau auf die hier vorgenommenen Beobachtungen, Analysen und Interpretationen erscheint mir das Werk Kristian Dubbicks, wie es seit 1983 gewachsen ist, als große bildnerische Erzählung von einer Entdeckungsreise in die Raumstrukturen des Universums, wie sie nur mit den Mitteln des Künstlers möglich ist. Er beginnt die Reise in den Räumen der realen Welt: den kleinen Raumkompartimenten im *Tannenwald*, um dann in seinem unmittelbaren Lebensraum im Inneren der Häuser die Entdeckung zu machen, dass hinter den Wänden andere, unbekannte, spirituelle Räume existieren. Florinskis ›umgekehrte Perspektive‹ und die ostkirchliche Scheidewand zwischen dem Kirchenraum für den Gläubigen und dem allein dem ›Heiligsten‹ vorbehaltenen Raum hinter der Ikonostase machen ihm klar, dass anders gestimmte Räume außerhalb der realen Welt existieren können. Es beginnt die Suche nach den magischen Räumen, wie er sie schon in den Rauminstallationen von Joseph Beuys erfahren hatte. Dubbick erforscht die Räume hinter den Wänden und Böden, sucht die Welten hinter der Welt. Doch was er dabei entdeckt, befriedigt sein Streben nicht. In der ostasiatischen Kultur findet er ganz neue formale wie inhaltliche Möglichkeiten. Er wird über *chan* (Zen), also das ostasiatische Denken, zum übergeordneten Sein der vernetzten Räume geleitet. Aber auch hier erweist sich die ›umgekehrte Perspektive‹ der Ikonen als hilfreich. Das Zusammenwirken dieser beiden Einflusssphären lässt ihn eine neue Perspektive entwickeln, die die Welt von oben aus einer überhöhten senkrechten Warte aus betrachtet. Oskar Wulff<sup>17</sup> hat in seiner Betrachtung über »Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht« im Hinblick auf den Einfluss der byzantinischen Raumsicht für die Entwicklung der westeuropäischen Kunst schon auf diese Perspektive, die ›Niedersicht‹, hingewiesen und sie am *Allerheiligenbild* Albrecht Dürers von 1511 (heute im Kunsthistorischen

Museum in Wien) festgemacht. Oben, in großer Darstellung, steht die Versammlung der Heiligen in einem für die Menschen entrückten Raum, und darunter, getrennt durch eine Wolkenschicht, in einer schmalen, ganz klein gemalten Landschaft steht Dürer selbst in unserer Welt. Dieses Prinzip, von oben hinuntersehend, ist auch das Perspektivsystem unseres Künstlers: Der Betrachter steht senkrecht über den dargestellten Welten, deren Räume ineinander verschachtelt sind, und schaut auf diese hinab.

Dubbicks ›Niedersicht‹ ist radikaler und übergreifender als die Albrecht Dürers. Der Betrachter bekommt die Möglichkeit, alle Räume aus der Ferne zu sehen und deren Vernetzungen und Verschränkungen nachzuvollziehen. Diese ›Räume hinter den Räumen‹ sind in den Werken optisch verifizierbar. Der Künstler treibt jedoch seine Reise weiter: In den letzten Werkzyklen existieren die Räume nur noch als Zeichen, als Symbole in der geistig-psychischen Vorstellungswelt des Menschen.

Kristian Dubbicks Werk ist eine Erzählung von der Situation des Menschen vor und in der Unendlichkeit des Raumes.

#### Anmerkungen

- 1 Alexander Gosztonyi: Der Raum: Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft. 2 Bde., Orbis Academicus – Band I/14, 2, Freiburg/München 1976.
- 2 Vgl. Lorenz Dittmann: Raum und Zeit als Darstellungsformen bilden der Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und

Zeitbegriffs. In: Boettger, Alfred C. / Pflug, Wolfram (Hrsg.): Stadt und Landschaft – Raum und Zeit. Festschrift für Erich Kühn zur Vollendung seines 65. Lebensjahres, Köln 1969, S.43-55.

3 Kristian Dubbick. Ausstellungskatalog Orangerie Schloss Augustusburg Brühl 4.–30. September 1994, Brühl 1994, S. (6).

4 Pavel Florenskij, Umgekehrte Perspektive (abgeschlossen 1920), deutsche Ausgabe: München 1989

5 Oskar Wulff: Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht – Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. In: Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet. Erstes Beiheft der kunstgeschichtlichen Monographien, Leipzig 1907, S. 1–40.

6 a. a. O. (s. Anm. 5), S. 21.

7 Pavel Florenskij: Die Ikonostase – Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland (abgeschlossen 1922), deutsche Ausgabe: Stuttgart 1990, 2. aktualisierte Auflage, S. 70.

8 Ulrich Werner: Pavel Florenskijs ›Ikonostase‹ im zeitgeschichtlichen Umkreis. In: a. a. O (s. Anm. 7), S. 24–26.

9 An der linken Seite der Dubbickschen Replik des *Schwarzen Quadrats* hängt an einer Kordel ein Schreibstift herab, der das Bild als ›Mitteilung‹ charakterisiert.

10 Es handelt sich um die Firma KROHNE Messtechnik GmbH in Duisburg, eines der international führenden Unternehmen auf dem Gebiet der Prozessmesstechnik. Der Vater Dubbicks hatte im Jahr 1949 die kleine Firma in Familienbesitz auf Bitte seiner Großmutter übernommen und war zu einem erfolgreichen Unternehmer geworden. Schon früh entschloss er sich, die eigene künstlerische Tätigkeit aufzugeben und für Firma und Mitarbeiter eine Kunstsammlung aufzubauen, die nach seinem Tod durch Kristian Dubbick im Namen der Firma weitergeführt wird: s. Kunstsammlung KROHNE, Duisburg/Köln 2010, bes. S. 8–12. Sowie: Kunstsammlung KROHNE, Hrsg. KROHNE Messtechnik GmbH, Duisburg/Bramsche 2019.

11 2011 folgte eine weitere große Aktion in Chengde / China aus Anlass der Feier zum 20-jährigen Bestehen des Joint Ventures. Zusammen mit den Künstlern Koji Ogushi und Hans Christian Rüngeler wurde gemeinsam in dem gleichen Verfahren wie in der Aktion 1996 ein 9 m langes und 1,8 m hohes Gemälde geschaffen, das anschließend in 77 Bildteile zerlegt wurde, die zum großen Teil in China verblieben.

12 Alan W. Watts, Zen-Buddhismus – Tradition und lebendige Gegenwart (rde, Band 139/130), Hamburg 1961, S. 241.

13 2016 nahm Kristian Dubbick die Idee, Landschaft zu gestalten, erneut auf. In der Eifel im Kunstpark Steinborn entwarf er den Plan, eine landschaftliche Situation so umzuwandeln, dass ganz neue gestalterische und atmosphärische Eindrücke entstehen. Mit Werken auch anderer KünstlerInnen reicherte er die von ihm geplante Grundstruktur von Weg, Teich, Rastplatz und natürlichem und gelenktem Bewuchs so an, dass eine bukolische und friedliche Gesamtstimmung entstanden ist, genannt »das Paradies«. Durchaus ist es eine künstlerisch eigenständige Antwort westlicher Prägung auf den Duisburger Zen-Garten.

14 Daisetz Teitaro Suzuki: Über Zen-Buddhismus. In: Erich Fromm, Daisetz Teitaro Suzuki, Richard de Martino: Zen-Buddhismus und Psychoanalyse, München 1963. Hier zitiert nach der Ausgabe Frankfurt 1972 (suhrkamp taschenbuch 37), S. 25.

15 Etwa in dem schon erwähnten Aquarell *Tannenwald* von 1983 (Abb. S. 4).

16 <https://de.wikipedia.org/wiki/Ensō>. Lit.: Seo, Audrey Yoshiko / Looi, John Daido: Zen Circles of Enlightenment, Boston 2007. Kalligraphische Wiedergaben: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ensō?uselang=de>

17 a. a. O. (s. Anm. 5), S. 1–6.



Ohne Titel, 2021

## Kristian Dubbick

### ›Behind‹ – The Endlessness of Space

In his artistic works, Kristian Dubbick has, from the very beginning, addressed the spatial perspective as an expressive phenomenon of a fundamental worldview. In the course of his development he detaches himself more and more from the central perspective of a realistic painting style in the Western tradition and immerses himself into the interweaving of spaces in a manner that confronts individuals and their physiological and psychological 'senses' in their entirety and extensiveness. Those who wish to gain an initial understanding of the overflowing, constantly expandable spatial diversity that confronts the individual in the visible as well as the invisible, in the externally as well as internally experienced world, should read the two-volume work *Der Raum: Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft* by Alexander Gosztonyi, although it does not have artistic spatial considerations in its scope.<sup>1</sup> Man, as the subject, faces this sheer unending diversity of spatial perceptions that the 'world' reveals. From the beginning visual artists – painters, sculptors and architects in equal measure – have tried to capture the visible and invisible spheres of experience in their artistic representations. It should be emphasized that these days even 'time' is beginning to achieve a higher standing in the realm of the visual arts.<sup>2</sup>

In Dubbick's works we find all of these aspects as fundamental layers of expression. Gerhard van der Grinten summarized this in the following sentence: 'Every sign is a symbol, illustrating the world behind the world, the nature behind things.'<sup>3</sup> Even if this is meant very generally, the 'world behind the world' opens up directly to viewers of Dubbick's art. In 2014 the artist painted a picture with the title *Dahinter (Behind)* (fig. 21), which reflects the path of spatial layering the artist has taken since 1983 in a simple, yet convincing manner: from front to back, from flat water to incoming mountains of waves to the distant line of the horizon, where the space of the blue ocean meets that of the orange-brown sky, which in turn morphs into the depths of the blue canopy 'behind' it, spaces layered one behind the other.

It is a gradation that could in theory continue like this forever: the world continues into the infinite. There are always new spaces 'behind', that lead into the indescribable, into the actual secret of the world. In this painting we also encounter the 'striped horizons', which pick up on the double lines from the movement of the waves, and which were a recurring theme for Dubbick between 2006 and 2018. They reference the phenomenon of the multi-layered 'spaces behind spaces', the beyond, which is addressed in more detail.

'Dahinter' ('Behind') is also the name of the exhibition.

### Pictures of Spaces and the Behind... (1983–1988)

After studying at the Hochschule der Künste in Berlin from 1978 to 1980 Dubbick began his actual phase of maturing artistically, which he did in Düsseldorf at the Staatliche Kunstakademie and in Cologne. He encountered an intellectual scene that was keen to debate, one that was shaped by both the teachers – here particularly by the provocative Joseph Beuys (1921–1986) – and by the young, curious students. The artist-to-be quickly found a peer and partner in Milovan Destil Marković, who had arrived from Belgrade and whom he had already met in Berlin – a partner with whom he was able to explore the artistic problems they encountered. Marković, a Serb, who as a conceptual artist as well as an independent artist had internalized two sides of art – the analytical-intellectual sphere as well as the intuitive one – was the catalyst Dubbick needed at this point in time. The discussion around reverse perspective and the writings of the Russian-Orthodox priest, philosopher, scientist and scholar Pavel Florensky (1882–1937) published on the subject<sup>4</sup> were groundbreaking for the young artist Kristian Dubbick.

In 1907 the German art historian and expert in Byzantine art Oskar Wulff (1864–1946) had emphasized reverse perspective as one of the important stylistic characteristics, both formally and with regards to its contents, of orthodox iconic art, classifying it art historically.<sup>5</sup> Wulff had recognized reverse perspective as a spatial formative power in Byzantine art, which, through its vertical layering – vertical projection – and through the potential enlargement of important shapes or people in the picture did not just offer opportunities to create space, but beyond that also a ‘principle of empathy’ into the spiritual significance of the picture.<sup>6</sup> Florensky, who does not mention Wulff, took up reverse perspective as an orthodox cleric and raised it to be the proper explanation of the Christian-orthodox spiritual idea of the icon as a window to the archetype: ‘Pictorially speaking the church without the material iconostasis of the altar is separated from the altar via a closed wall; the iconostasis however smashes windows into the wall and through their panes we see ... what goes on behind them, we see the living witnesses of God. Destroying icons means walling up those windows.’<sup>7</sup> In the subsequent discussion, Florensky’s commentator Ulrich Werner pointed out that the young avant-garde artists in Russia – from Wassily Kandinsky to Kazimir Malevich and Vladimir Tatlin – found their way to their new view of the pictorial space for modern art via a similar spiritual understanding of the icon as a direct view into a spiritual realm.<sup>8</sup>

This is also the starting point of the discussions of the young artists in Düsseldorf. Dubbick’s painting *Ikonostase* from 1987 (fig. 5) demonstrates just how intensively he (and his friends) addressed the subject matter. The gaze of the beholder falls into a space depicted in central perspective and then immediately on to the wall oppo-

site, where differently arranged rectangles, blurring into each other, can be made out. In the oil painting this wall is covered in gold leaf, it is highly structured, it even vibrates visually, and the rectangular panels in their perspective seem to be embedded into the surface. In contrast to the smoothly sealed side walls and the floor this rear wall seems to reflect light and be ruptured in places, without revealing a direct transparency: Florensky’s iconostasis as a spatial barrier, behind which the spiritual religious space of the saint is located, feels mysterious and enticing.

Joseph Beuys was a further catalyst behind the mysterious codification of a space behind the space for Dubbick – at the time he was the secret guiding spirit of the academy in Düsseldorf, along with his spatial installations and spatial transformations. The oil painting *Beuys erklärt Malewitsch* from 1987 (fig. 3) confirms it: in a room where a slight central perspective is hinted at we see a square panel hanging on the rear wall (likely a slate board, the type Beuys used in order to keep track of his discussion points), to the left of it a pointer (used by Beuys to explain the theses written on the board) creating a shadow that looks like a broom (a reference to the Beuys action *Sweeping Up*) and next to it a white square picture, which hints at the painting *White on White* (1918) by Kazimir Malevich (1878–1935), while the black board is likely a reference to Malevich’s *Black Square* (1915). The lower corners of the room are filled with slightly yellowy materials: fat corners. Everything points to a room by Beuys (fig. p. 7), in which two of Malevich’s key works can be seen. Rooms chosen by Beuys were spiritually always entirely distinct ‘containers’, where fat corners form the energetic matter that ‘transforms’ the real space into the desired spiritual atmosphere. However, the black and white panels on the rear wall seem to lead from this room into a mysterious room ‘behind’ it: like the icons they open windows into an unknown, different space – Malevich’s world of the ‘original beginning’ of a new art! In this way Dubbick incorporates the ‘flow of ideas’ of Beuys’s thoughts into his work, by having the ‘explanation’ of Malevich’s art make the new space ‘behind’ it visible.

A few years earlier Dubbick was interested in the problem of the nesting of rooms: in the work *Tannenwald* from 1983 (fig. p. 4) the linear tree trunks rising up in the background seem like hints of boundaries of the rooms that surround them. It is not so much the forest or the firs themselves that stand in the centre of the composition as natural objects; instead it is the spatial structures that are formed by the heterogeneity of the vertical tree trunks: the non-definable empty space around and behind the trunks come together to create the space of the forest, without, however, forfeiting any of their individual impact. If the artistic problem of a ‘space behind a space’ is addressed quite generally in this picture, the pictures described above specifically address the question of the continued spatial continuum that

seems to be 'hidden' behind the space directly accessible to us and that leads to the actual secret of being.

While Kristian Dubbick examined the possibilities of overcoming imaginary spatial boundaries with reverse perspective and Beuys's spatial mystification between the years of 1986 and 1988, he at the same time created works that highlight that the complete breakthrough into the spaces 'behind' is also possible for the artist. In the painting *Malewitschs Brief an Schopenhauer* from 1987, which unfortunately is not currently locatable, by representing Malevich's *Black Square* of 1915 he once again expresses his great interest in the spiritual side of this 'icon' of modern art.<sup>9</sup> *Rothko erklärt Malewitsch* (fig. 1) was created that same year: in this instance he paints over the *Black Square* in the typical style of Mark Rothko (1903–1970), demonstrating in this way that with this picture the American artist cancels Malevich's window as a tool for seeing into a different space and that his picture is itself this other space. Kristian Dubbick put it into words: 'Rothko goes one step further and invents a new space with his spiritual colour compositions; he breaks Malevich up as it were.' (note from a conversation)

Encouraged by this insight, Dubbick begins his search for an independent artistic path to these imaginative spaces, that contain artistic realms of intuition and spirituality as well as the mysterious nature of art itself. He is aided by role models such as Yves Klein, Julius Bissier, Giorgio Morandi, Robert Motherwell and others to get closer to this goal.

At first he expands the access routes to the spaces 'behind'. In the paintings *Raum und Acker* (1987, fig. 2), *Nächtlicher Raum* (1987; fig. p. 8) and particularly clearly in *Renaissance Raum* (1987, fig. 4) he widens his search for 'spaces behind the spaces' to include the side walls of the real room, but especially also to include the floor. In the following years until around 1996 his search takes him into the stylistic world of modern Western art: this was his attempt to find spaces behind the spaces in a geometric-abstract style and to potentiate them artistically. It was a search for opportunities that I cannot explore here as it would make the current essay too long. A representation of one of the key works from this period, the large diptych *Aufstieg – Abstieg* from 1989 (fig. p. 9), may suffice as visual evidence for this time.

#### **From West to East**

##### **World Spaces – Solidification (1996–2005)**

The development from 1996 took his works into a completely new direction, which ultimately led to a wilful and unique oeuvre. The Japanese artist Fujio Akai (b. 1945), an artist friend of Dubbick's father Kristian Rademacher-Dubbick (1921–2014; also a painter and

later a businessperson and art collector) had told him about the world of East Asian art in conversations from a young age. In 1996 an artist performance took place in the grounds of his father's company<sup>10</sup> in Duisburg (fig. pp. 10/11), at which Fujio Akai and Kristian Dubbick worked on a large painting together; it was subsequently broken up into 35 pieces that were distributed to foreign representatives of the company KROHNE as well as business associates as a symbol of inner connectedness. Both the conversations with his Japanese colleague and the performance of 1996 triggered new impulses in Kristian Dubbick. One of the partial pieces of the large painting created at the time (fig. p. 12) depicts the adjoining action fields by Dubbick and Akai. The unconstrained and airy, colour-orientated painting style of the Japanese artist on the right-hand side of the picture meets the set, free, less geometric but more labouring shapes by Kristian Dubbick. This heralds a stylistic reorientation that will convincingly and independently unfold over the course of the following years.

The watercolour *Im Laufe des Lebens* from 1997 (fig. 6) illustrates this development. In the picture, which is subdivided into six sequences, we can still quite clearly see Kristian Dubbick's well-defined forms that were so dominant at the 1996 performance. But here there is a linear, soft and organic line that connects the segments, as a result of which the six delimited, independent squares lose some autonomy. In 2002, in the long and narrow gouache *Created from Water* (fig. 7) this development has unequivocally continued: the colours are lighter and structured in themselves, the forms partially start to dissolve at their boundaries; round, soft, organic forms dominate and give the overall composition a liveness and movement and thereby life. A staggering from front to back is also present, which transforms the two-dimensional nature of the earlier compositions into a layering with depth again. The three shapes painted on a blue background are reminiscent of archetypes of life (plankton), the brown shape on the layer beneath depicts a fish: life develops from the water. His works lose unambiguousness, they become more pictorial, calligraphic even.

This development reached a certain endpoint in 2004 with the work *Trompe l'œil* (fig. 8) painted using distemper – an endpoint that simultaneously heralded the beginning of a whole new direction. On a grey ground two wide brown-red, rounded and not always covering brush strokes summarize an inner world that melts into itself and, undulatingly connected, lets eyes with brown and blue pupils look out beneath light beige and black eyebrows. At the same time – tilting visually – they are reminiscent, however, of planets floating freely in space. The surrounding olive green and light grey areas are colourfully structured with heterogeneous and unconnected shapes. This pictorially confused painting lets our gaze fall on to a world beyond the world, continents seem to meander – they look at us: alien, surprised and from very far away. A 'deceit of the eye' of a special

kind, painted in a way that is stylistically reminiscent of Japanese ink wash painting, while also integrating Western characteristics. It is a picture whose peculiarity is captivating, convincing even, the more time we dedicate to it.

In addition to the intensive artistic and spiritual confrontation with Fujio Akai, whose pictorial language is shaped by both the art of his homeland, Japan, and by that of his teacher in Düsseldorf, Rupprecht Geiger (1908–2009), the works and conversations with his friend, the artist Stephan Runge, who spent a long time living in Japan from 1990 onwards, were of great value to Kristian Dubbick. He obtained further formative and lasting influences from the East Asian world between 1996 and 2005 through direct contacts. In 1997 and 1998 Dubbick visited China. In Chengde (*Wasserfall*, 1997, fig. p. 13), where an external representation of his father's company has a joint venture with a Chinese company, and in Shanghai (*Die große Welle*, 1998) he created two monumental wall paintings featuring firmly contoured, surging waves of water, historically a popular motif in East Asia and made world famous by *The Great Wave of Kanagawa*, a woodblock print by the Japanese artist Katsushika Hokusai (1760–1849). Even though the strictly and strongly linear works still exhibit predominantly Western stylistic elements, the influence of East Asian art is obvious.<sup>11</sup>

It was these two visits to China that caused Dubbick to dive more directly and deeply into Chinese religion, culture and art. During trips through the country it was Daoism in particular that impressed him. The fundamental principle of the universe represented in this world view as an entity that permeates everything and cancels opposites has become an element in Dubbick's work that he always considers. Visiting a Daoist monastery in the scenically breathtaking Wuyi Mountains in the province of Fujian was a key experience for him. The subsequent changes to his painterly style are evidence of this experience and elevate the original idea of the 'spaces behind the spaces' to a new, different artistic level. It can be seen fully for the first time in the picture discussed above, *Trompe l'œil* of 2004. Lastly, the major exhibition 'Zen und die westliche Kunst' (Zen and Western Art), which was held in the Kunstmuseum Bochum in 2000 and which received a lot of attention, will surely also have played a big role.

In addition to his Chinese experiences it has been Japanese culture in particular that Kristian Dubbick has been dedicating more and more time to and which has been showing him new avenues. The influence of friends whose relationship to Japan was very direct and deep has already been mentioned. Zen Buddhism (in China: *chan*) likely grew in significance for Dubbick through them and his occupation with the Chinese spiritual world. His father before him had started collecting Japanese woodblock prints of the 18th

and 19th centuries for his company, inspired by Fujio Akai and a close friend. Kristian admired and studied them: the different perspective, the special atmosphere of the prints and the alien way of thinking all fascinated him. Consequently, it was not much of a leap for him to start confronting landscape design in the Japanese world. Japanese horticulture with its Zen Buddhist background spoke to him intensely. The design of such a garden grew steadily and slowly within him. In 2005 he implemented it, without ever having been to Japan (fig. p. 14). Whether he experienced the 'meaning of these arts', which is to be found 'in their execution, not in their fulfilment', because 'their true pleasure lies in that which transpires unintentionally during the process' is another matter.<sup>12</sup> What seems certain to me is that Dubbick, as an artist, had a sense of how an action without purpose could lead to its artistic goal. The artist becomes the actual creator when his hand acts 'without intention': it is not the consciousness that may provide binding direction; instead, it is the impulse, the intention. Whether an artist who has been socialized and intellectually trained in the Western tradition is capable of this remains to be seen. The goal of the stone garden was to create a place of tranquillity and quietude for the people working at the company in Duisburg. That was convincingly achieved. After the establishment of the Zen garden in 2006 a whole new phase in Dubbick's art began: this was the year that he travelled to Japan for the first time.<sup>13</sup>

We must now address an important change in the artist's method of working: it is the switch from classical Western oil painting to a distemper technique that gives his paints a whole different brilliance and consistency. Even from 1990 onwards the artist firmly rejected underpainting his works with white paint, something he had meticulously done up until that point. From around 1995 onwards then he turned away from oil painting itself. Oil as a binder makes paints viscous and gives them strong coverage, while distemper, which the artist mixes himself from colour pigments and a thin glue solution, is variable in its appearance, more liquid and fine and it displays transparency. It is no accident that this reorientation in terms of painting technique occurred exactly between 1995 and 2000, the years in which Dubbick opened himself up to Eastern art. The pigments and the binder, the texture and structure of the paint, the expression and diversity of colour all became important. Everything turned towards tonal harmony and painterly lightness; strong lines and drawings were pushed into the background.

## World Spaces

### Finding: Earth – Water – Space (2006–2008)

Two works are representative for this new direction: *Zen-Garten* from 2006 (fig. 10) and *Sturm kommt auf* (also *Götterdämmerung*) from 2007 (fig. 9). The long, narrow distemper painting *Zen-Garten* was created during the reverberation of the implemented Zen garden in Duisburg and the extensive research on the subject, although it appears to have been painted after Dubbick's trip to Japan in 2006. It is not just the motif that is purely Japanese; the exaggerated perspective and the staggering of the rocky islands in the sea were also adapted to the Japanese style. And with that the safe ground of a new manner of painting had been accessed, a manner that is a conglomerate of Western certainty and East Asian overview. One year later, in the picture *Sturm kommt auf*, Dubbick expanded the newly discovered, fragmented and abstracting colour style, which in *Zen-Garten* only made an appearance in the plants on the islands, into a grandiose colour-form cascade of the lashing and churning sea. *Götterdämmerung* lets the traditional spatial layers of foreground, middle ground and background blend into each other in wild cascades. They are strangely contrasted and quieted by the calm dark blue wave shape at the lower edge of the picture. This lower section harks back to Dubbick's earlier painting style: the viewer looks out across something akin to a wavy windowsill, out into a world of earth, water and space that has gone to pieces. In the Japanese catalogue *Evoking Memories of Water* from 2008 we can see some watercolours from these years, which clearly confirm the points raised here.

## World Spaces

### Cosmic Spatial Interlacing (2008–2013)

#### Chaos as a Dynamic Force of Space Creation

The paintings created between 2008 and 2013 draw on everything described so far. They are largely completely abstracted colour and shape compositions whose 'space behind the space' is so wedged within itself as a result of dynamic processes that 'chaotic' space creations are the result. Pictures such as *Eruption* from 2008 (fig. 12), *Schmelze* (fig. 11) and *Ohne Titel* (fig. 16), both from 2009, are also excellent examples, including because of their titles. The paintings created between 2010 and 2013 became calmer: they exhibit some initial, still very heterogeneous continent formations on rounded large forms. The chaos feels like a forming power of new worlds and spaces. Our gaze falls vertically from above on to the battle of the forming phenomena of earth, water and space: a quite unusual perspective, which obtains a threatening but also clarifying ex-

pression as a result of the atmosphere created by the colours – dark tones of black, dark blue, grey and reddish brown. From a Christian interpretation this looks like the process of creation; in Zen Buddhism however chaos is a driving, constructive force. Daisetz Teitaro Suzuki (1870–1966), one of the most influential and recognized representatives of Zen Buddhism in the West, put this into words: 'Chaos is just a name for the area that cannot be measured by the usual rules of reason. Nature is chaotic in the sense that it is a reservoir of infinite possibilities.'<sup>14</sup> Dubbick's painting *Fjäril* (Swedish for butterfly) from 2013 (fig. 17) is an insightful commentary on this.

## World Spaces

### Water – Mass – Cosmos – Emptiness (2013–2019)

The following works created up until 2018 now illustrate how the world gradually comes together, ordering itself and creating spaces, which, staggered behind each other, contain the secret to infinity. *Dancing Waves* from 2013 (fig. 22) and the painting *Dahinter*, described in the beginning, from 2014 (fig. 21), depict this step. The dramatic, chaotic confusion and colouristic threat have made way to a harmoniously painted wave movement of all the shapes and to the friendly transparency and lightness in the colours. The continents and bodies of water are still surging, flowing aphoristically in different spaces, having not yet found their place on planet Earth, but they are about to settle, find their place and give the world a face. And yet, a latent threat remains tangible: a harmonious state of the world cannot be permanent. In *Dahinter*, the state of a peaceful world seems to have been achieved; the sea swooshes in ever returning, lively waves to the shore, the horizon separates the water, sky and the unknown spaces behind them. But here too a fundamental phenomenon in the atmosphere disturbs the harmony of this world: panta rhei – everything-flows!

The work *Nova Terra* (fig. 23) from 2017 and even more so the painting *Planet* from 2021 (fig. p. 17), which is entirely structured with striped horizons, portray the state of the world today: the danger of falling apart once again, of dissipating in the cosmos, in the spaces behind the world is hinted at, but here the world is still holding together – however, that cannot always remain the case. The emptiness of the universe – the 'spaces behind the spaces' – beyond our world point equally towards peace and threat, a threat that is inescapable because of the passing of time, and one that seems to be accelerating because of mankind.

### **World Spaces:**

#### **Striped Horizons: Source/Spring**

Two subjects dominate the 'world spaces' works. They are constantly recurring motifs that illustrate further fundamental ideas in Dubbick's artistic output. The 'striped horizons' structure the paintings into narrow two-dimensional strips behind and within the form-colour structures. The solidity of the forms is lost, an atmosphere of restless flickering fills the pictorial space. The stripes structure the picture, break it up and hint at further spaces behind and frequently also between what is depicted. The 'spaces behind the spaces', the 'behind' reveals itself. *Lagune* from 2015 (fig. 27) is a good example of this. The *Zen-Garten* from 2006 (fig. 10) can be viewed as the earliest striped horizon painting, *Planet* from 2021 (fig. p. 17) as the most recent one to date.

The pictorial subject 'source / spring' appears for the first time in 2007 in *Shrine of Water* (fig. p. 18). The colour-form structures that slither their way from the bottom upwards are constantly recurring motifs from this time onwards, in paintings that present themselves in ever new and different ways. They are eruptions shooting out of an underground source ('Quell'), driven by imaginary energies, not dissimilar to a geyser.

Here too we can see 'spaces behind the spaces': the fountains jet upwards from a deep, lower space we can only guess at, exuberantly filling the visible space full of movement, until they elapse in a space equally as mysterious as they slither towards the top. The jet's internal shapes, intertwining, heterogeneous and cloudy in nature and painted with very runny paints, are full of vigour and life. These pictures are certainly symbols of vitality: arriving from the unknown, thrown into the unpredictability of life ('Born'), into its confusing imponderabilities and nuances, then finally passing into the unimaginable space of eternity.

### **The Path to Tranquillity**

#### **From the Veil of the Brushstroke to the Symbol (2019– 2021)**

Since 2019 there has been a completely different and apparently new subject matter that has appeared in the artist's work: it is as if Dubbick has suddenly fully succumbed to East Asian calligraphy. He guides wafting and delicate, broad brushstrokes vertically on backgrounds soaked in grey through water mixed with coffee and ash. It is a technique that he taught himself early on at the academy in Düsseldorf and used in works even back then.<sup>15</sup> These highly nuanced, calligraphic brushstrokes of ink and distemper (figs. 42–45) are like a soft curtain in front of a grey, diffuse room, simple and

concealing. It is no longer the back wall of a room, as was the case in the early oil paintings, but an aesthetic veil behind which spaces rest in tranquillity.

In the next artistic step, the distemper-ink veils lose their visual presence and become symbols. The circle is at the centre here: black circles, fully filled in, are confronted with red or brown free shapes (figs. 46–49); alternatively, broadly painted, circular black brush strokes are transparently painted over with light blue or brown paint (fig. p. 22, fig. 52) or they accompany the round shapes (figs. 50, 51). The varying circle symbols are reminiscent of the *ensō* of Japanese calligraphy, which is very significant and refers to the state of the 'mind in the moment of creation'. As a religious and philosophical symbol of Zen Buddhism it stands for 'enlightenment', the 'universe' and for 'emptiness'.<sup>16</sup> In these works Dubbick hence condenses the search for the 'spaces behind the spaces', for their magic and spirituality to their spiritual concentration in a symbolic sign. This work cycle no longer depicts the visual top view of the nested, interlinked spaces – instead these spaces are compressed into the shorthand of a spiritual symbol.

\*

In looking back at the observations, analyses and interpretations undertaken here, Kristian Dubbick's body of works – its development from 1983 to today – seems to me to be a big pictorial story of a journey of discovery into the spatial structures of the universe, the kind that is only possible with artistic means. He begins the journey in the spaces of the real world: the small spatial compartments in *Tannenwald* in order to then make the discovery in its immediate environment, inside houses, that other, unknown spiritual spaces exist behind the walls. Florinsky's 'reverse perspective' and the partition in the eastern church between the nave open to the faithful and the sanctum behind the iconostasis, a space open only to the religious leader, demonstrate to him that differently tempered spaces outside of the real world can exist. The search for the magical spaces – the kind he already experienced in Joseph Beuys's spatial installations – began. Dubbick explored the spaces behind the walls and floors, searched for the worlds behind the world. But what he discovered there did not satisfy his seeking. In East Asian culture he found entirely new possibilities, both formal and with regards to contents. He was guided via *chan* (Zen), meaning East Asian thinking, to the superordinate being of the interconnected spaces. Here too, however, the 'reverse perspective' of the icon proved to be helpful. The co-operation of these two spheres of influence allowed him to develop a new perspective that views the world from above from an exaggeratedly vertical lookout. In his observation of 'Reverse Perspective and Looking Down', with regard to the influence of the Byzantine spatial perspective on the development

of Western European art Oskar Wulff<sup>17</sup> pointed out this perspective, this 'looking down' and pinned it to Albrech Dürer's *Allerheiligenbild* from 1511 (now in the Kunsthistorisches Museum in Vienna). At the top, shown at a large scale, we see the gathering of saints in a space unavailable to mankind and below them, separated by a layer of clouds, in a narrow landscape painted at a very small scale we see Dürer himself standing in our world. This principle, looking down from above, is also the perspective system of our artist: the observer stands vertically above the worlds depicted, whose spaces are nested within each other, looking down on them.

Dubbick's 'looking down' is more radical and comprehensive than that of Albrecht Dürer. The observer is given the opportunity to view all spaces from a distance and trace their interlinking and entanglements. These 'spaces behind the spaces' are visually verifiable in the works. However, the artist drives his journey further: in the most recent work cycles the spaces only exist as symbols in mankind's spiritual-psychological world of the imagination.

Thus, Kristian Dubbick's body of works is a story about the situation of mankind in front of and in the endlessness of space.

## Footnotes

- 1 Alexander Gosztonyi: Der Raum: Geschichte seiner Probleme in Philosophie und Wissenschaft. 2 vols., Orbis Academicus, Vol. I/14, 2, Freiburg/Munich 1976.
- 2 Cf. Lorenz Dittmann: Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und Zeitbegriffs. In: Boettger, Alfred C. / Pflug, Wolfram (eds.): Stadt und Landschaft – Raum und Zeit. Festschrift für Erich Kühn zur Vollendung seines 65. Lebensjahres, Cologne 1969, pp. 43–55.
- 3 Kristian Dubbick. Exhib. cat. Orangerie Schloss Augustusburg Brühl, 4–30 September 1994, Brühl 1994, p. (6).
- 4 Pavel Florensky, *Reverse Perspective* (completed in 1920), German edition, Munich 1989.
- 5 Oskar Wulff: Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht – Eine Raumanschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. In: Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsow gewidmet. Erstes Beiheft der kunstgeschichtlichen Monographien, Leipzig 1907, pp. 1–40.
- 6 l. c. (see footnote 5), p. 21.
- 7 Pavel Florensky: *Iconostasis* (completed in 1922), German edition: Stuttgart 1990, 2nd updated edition, p. 70.
- 8 Ulrich Werner: Pavel Florenskijs ›Ikonostase‹ im zeitgeschichtlichen Umkreis. In: l. c. (see footnote 7), pp. 24–26.
- 9 On the left side of Dubbick's replica of the *Black Square* a pen hangs from a string, which characterizes the picture as a message.
- 10 The company in question is KROHNE Messtechnik GmbH in Duisburg, one of the internationally leading companies in the field of process instrumentation. In 1949 Dubbick's father took over the small family business at his grandmother's request and had become a successful entrepreneur. He decided early on to give up his own artistic pursuits and to build an art collection for the company and its employees that will be run by Kristian Dubbick after his death in the name of the company; s.: Kunstsammlung KROHNE, Duisburg/Cologne 2010, esp. pp. 8–12, as well as: Kunstsammlung KROHNE, KROHNE Messtechnik GmbH (ed.), Duisburg/Bramsche 2019.
- 11 In 2011 a further major event took place in Chengde (China) on the occasion of the 20th anniversary of the joint venture. Together with the artists Koji Ogushi and Hans Christian Rüngeler he created a 9m long and 1.8m high painting using the same process as for the 1996 performance, which was subsequently broken up into 77 picture pieces that largely remained in China.
- 12 Alan W. Watts, *The Way of Zen*. German edition: Zen-Buddhismus – Tradition und lebendige Gegenwart (rde, vol. 139/130), Hamburg 1961, p. 241.
- 13 In 2016 Kristian Dubbick once again took up the idea of designing landscape. In the Eifel region, in the Kunspark Steinborn, he created a plan to transform a landscape situation such as to create entirely new design and atmospheric impressions. He enriched the fundamental structure of path, pond, picnic area and natural and directed greening with artworks by himself and other artists to create a bucolic and peaceful overall mood, called 'paradise'. It is an artistically independent answer in the Western tradition to the Zen garden in Duisburg.
- 14 Daisetz Teitaro Suzuki: Über Zen-Buddhismus. In: Erich Fromm, Daisetz Teitaro Suzuki, Richard de Martino: *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*, Munich 1963. Frankfurt 1972 (suhrkamp taschenbuch 37), p. 25.
- 15 For example in the watercolour *Tannenwald* from 1983 (fig. p. 4).
- 16 <https://de.wikipedia.org/wiki/Ensō>. Lit.: Seo, Audrey Yoshiko/Loori, John Daido: *Zen Circles of Enlightenment*, Boston 2007. Calligraphic representations: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ens%C5%8D?uselang=en>
- 17 l. c. (see footnote 5), pp. 1–6.

**Bilder von Räumen und dahinter ...  
(1983–1988)**



1 Rothko erklärt Malewitsch, 1987



2 Raum und Acker, 1987



3 Beuys erklärt Malewitsch, 1987

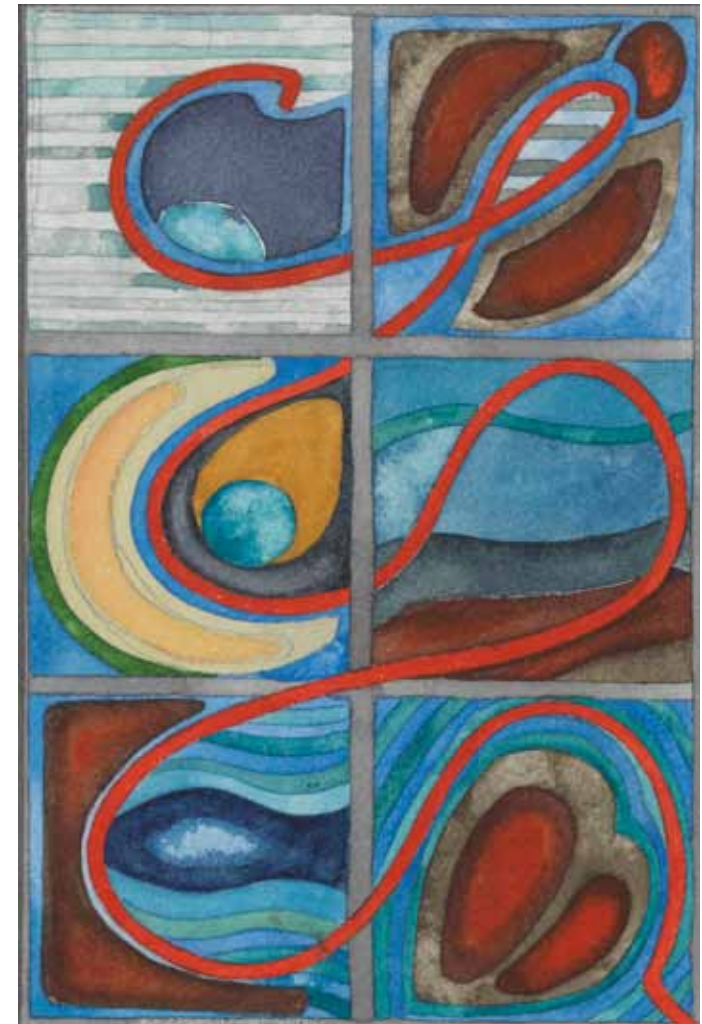


4 Renaissance Raum, 1987



5 Ikonostase, 1987

Vom Westen zum Osten  
Weltenräume – Verfestigung  
(1996–2005)



6 Im Laufe des Lebens, 1997



7 Created from Water, 2002



8 Trompe l'œil, 2004

**Weltenräume**  
**Findung: Erde – Wasser – Raum**  
**(2006–2008)**



9 Sturm kommt auf (Götterdämmerung), 2007



10 Zen-Garten, 2006

**Weltenräume**  
**Kosmische Raumverschachtelungen (2008–2013)**  
**Chaos als dynamische Kraft der Raumbildung**





12 Eruption, 2008



13 Blue Bridge, 2010



14 Skärgård, 2012



15 Stürmisch, 2013



16 Ohne Titel, 2009



17 Fjäril, 2013



18 Sonnenwind, 2017

19 Ohne Titel, 2010

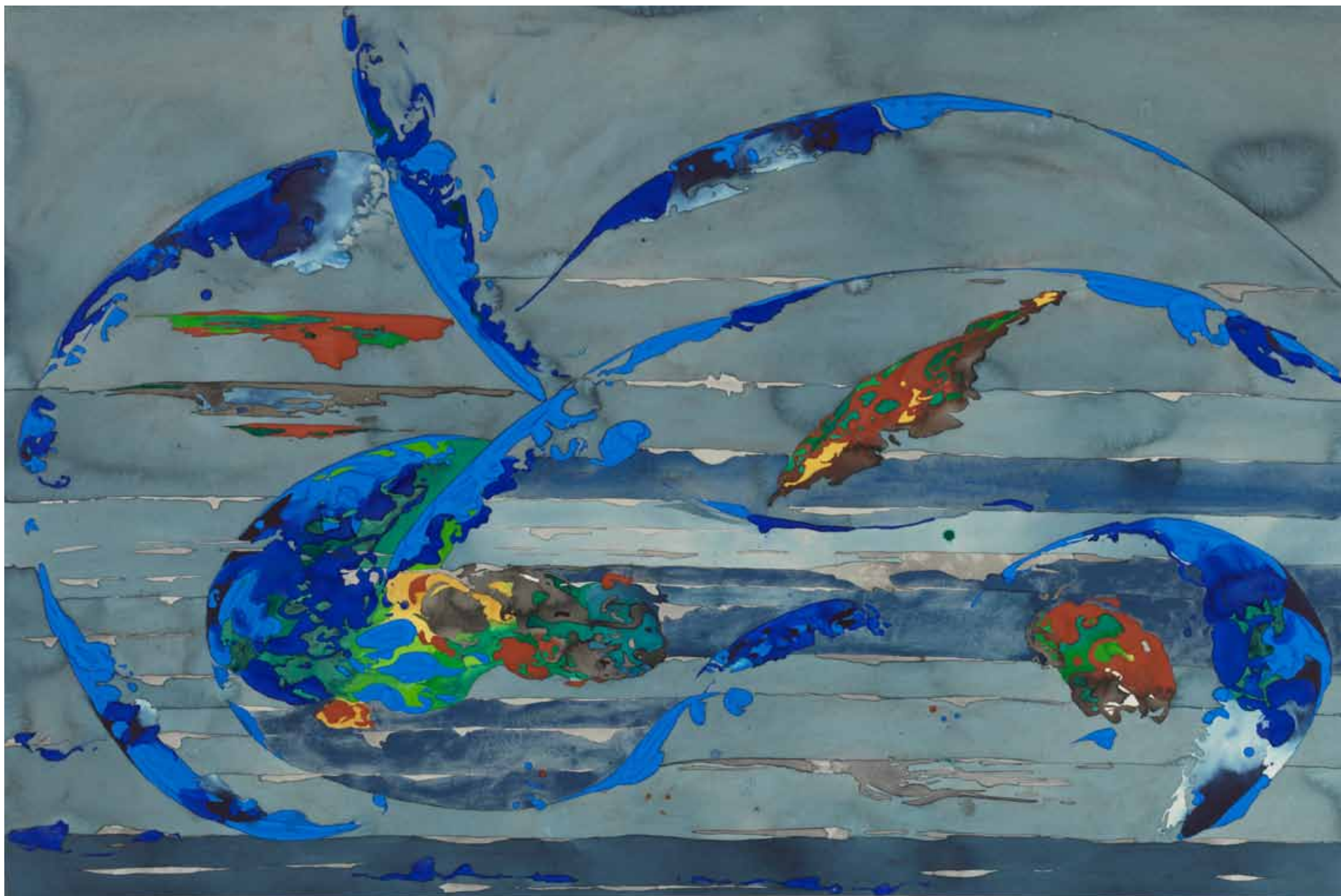


20 Ohne Titel, 2010

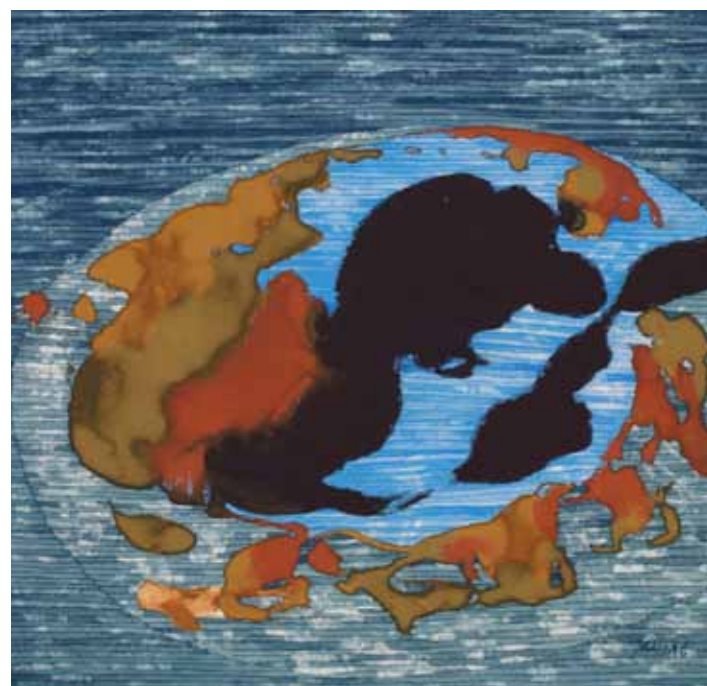
**Weltenräume**  
**Wasser – Masse – Kosmos – Leere**  
**(2013–2019)**



21 Dahinter (Streifenhorizonte),  
2014



22 Dancing Waves, 2013



23 Nova Terra, 2017  
24 Indigo Island, 2016



25 Lichtsog, 2013

Weltenräume  
Streifenhorizonte – Quell/Born



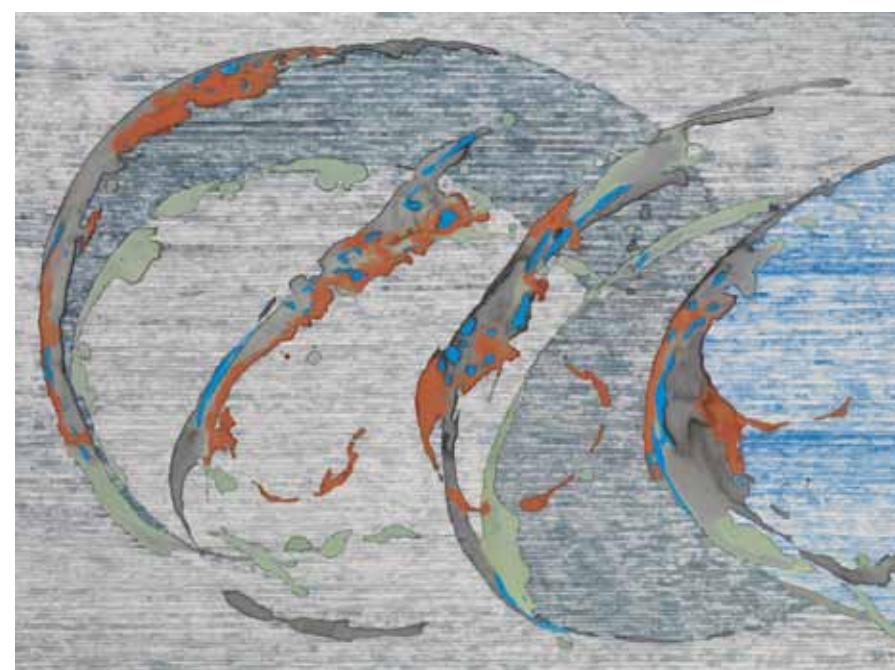
26 Nachmittags (Streifenhorizonte), 2012



27 Lagune (Streifenhorizonte), 2015



28 Schimmer (Streifenhorizonte), 2016



29 Ohne Titel (Streifenhorizonte), 2016



30 Born 2008/2 (Quell), 2008



31 Born (Quell), 2012



32 Born 2012/3 (Quell), 2012



33 Born 2013/3 (Quell), 2013



34 Born 2013/2 (Quell), 2013



35 Born 2013/4 (Quell), 2013



36 Born 2016/5 (Quell), 2016

37 Born 2015 (Quell), 2015





38 Born 2017/8 (Quell), 2017



39 Born 2017/5 (Quell), 2017



40 Born 2018/1 (Quell), 2018

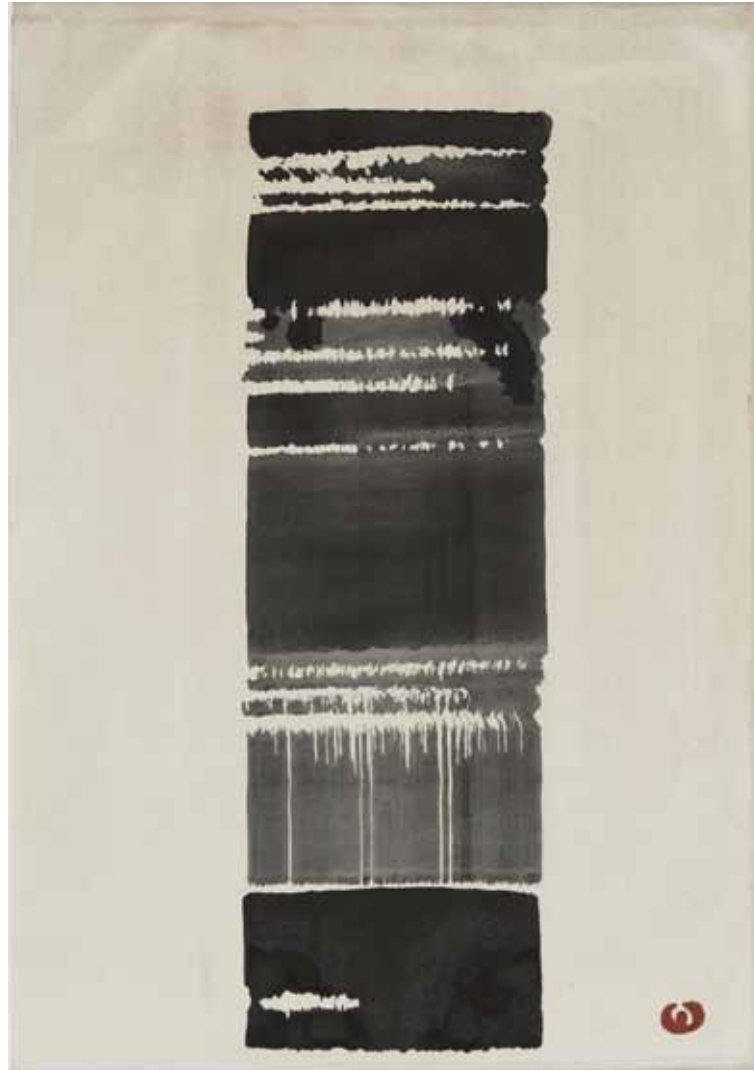


41 Born 2018/2 (Quell), 2018

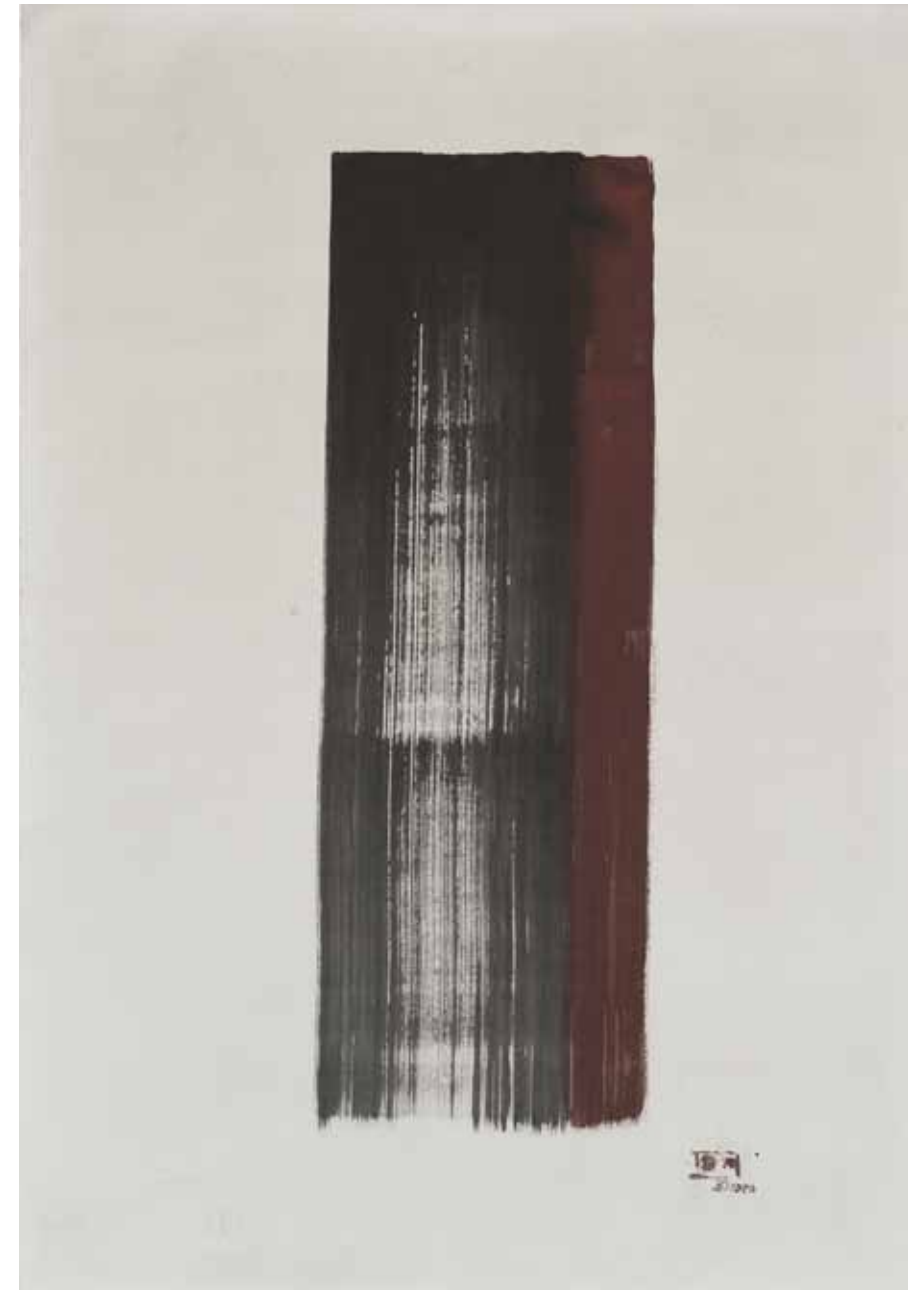
**Der Weg zur Stille**  
**Vom Schleier des Pinselstrichs zum Zeichen**  
**(2019–2021)**



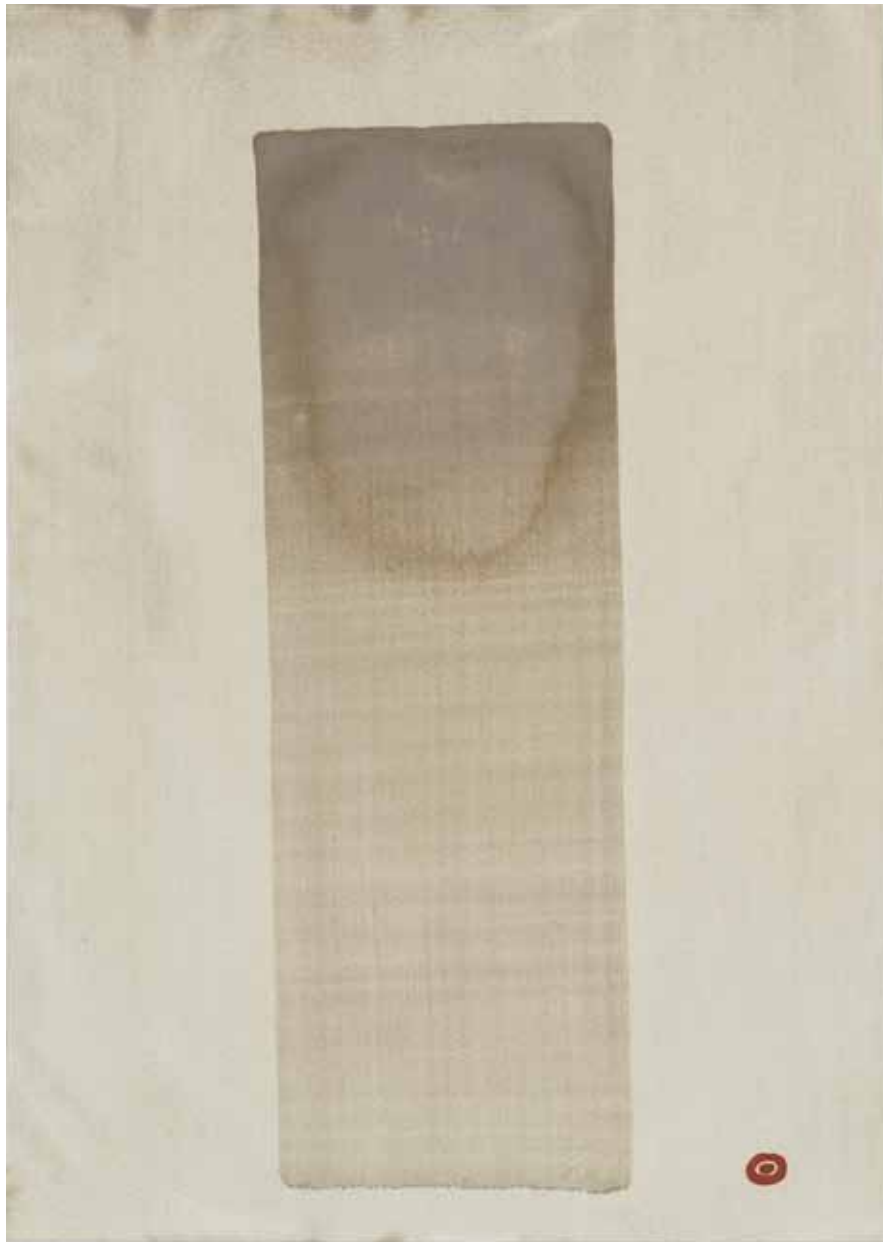
42 Ohne Titel, 2019



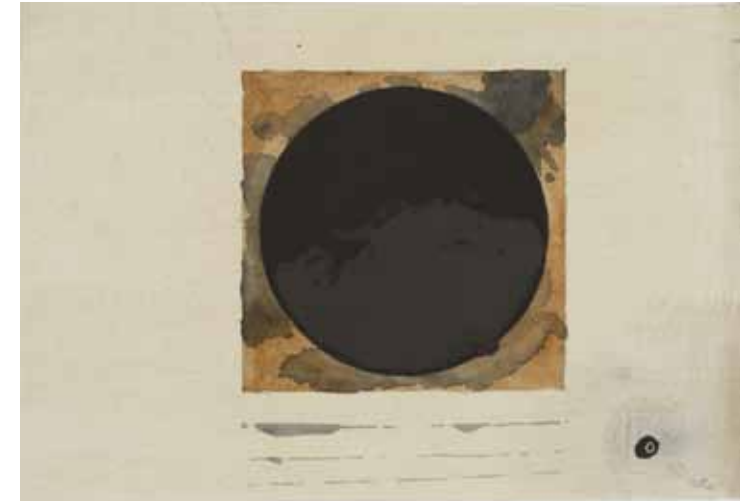
43 Ohne Titel, 2019



44 Ohne Titel, 2020

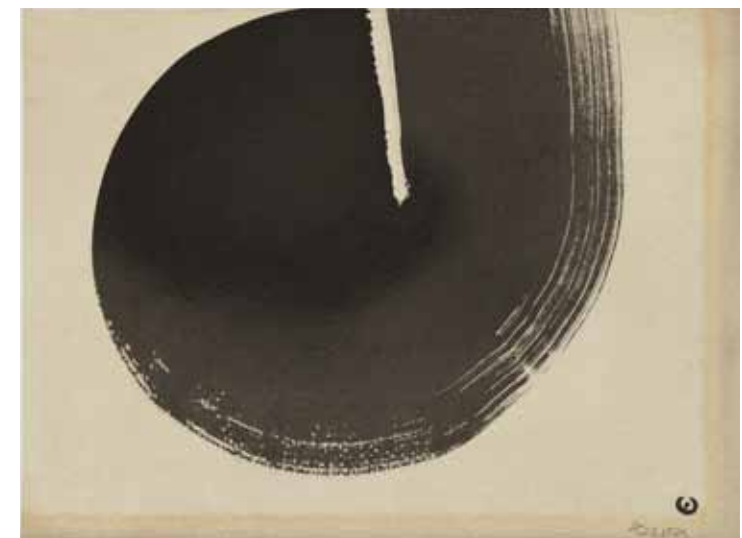


45 Ohne Titel, 2019



46 Ohne Titel, 2020

47 Ohne Titel, 2021





48 Ohne Titel, 2020



49 Infection, 2020



50 Ohne Titel., 2021  
51 Ohne Titel, 2020



52 Ohne Titel, 2021

## Abbildungsverzeichnis

- Seite 4 Tannenwald, 1983, Aquarell auf Aschegrund, 53,5 × 37 cm  
Seite 7 Bernd Jansen, Joseph Beuys, Luzerner Fettraum, 1969, Silbergelatine-Abzug, 50 × 60 cm, Kunstsammlung KROHNE, Duisburg  
Seite 8 Nächtlicher Raum, 1987, Öl auf Leinwand und Holz, 138 × 156 cm  
Seite 9 Aufstieg – Abstieg, 1989, Öl auf Leinwand, 225 × 234 cm  
Seite 10/ 11 Malaktion von Kristian Dubbick und Fujio Akai, Duisburg 1996  
Seite 12 Eines der 35 Teilstücke aus dem Bild der Malaktion, Duisburg 1996, Pigment und Acryl auf Leinwand, 55 × 145 cm  
Seite 13 Entwurf zum Wandbild Wasserfall, 1997, Aquarell, 35 × 45 cm  
Seite 14 Japanischer Garten, Duisburg, (Entwurf 2005, Ansicht 2021)  
Seite 17 Planet (Streifenhorizonte), 2021, Leimfarbe auf Papier, 51 × 72 cm  
Seite 18 Shrine of Water, 2007, Aquarell, 53 × 25,5 cm  
Seite 22 Ohne Titel, 2021, Tusche und Leimfarbe auf Aschegrund, 24 × 25,5 cm

- 1 Rothko erklärt Malewitsch, 1987, Öl auf Leinwand, 85 × 115 cm  
2 Raum und Acker, 1987, Öl auf Leinwand, 105 × 100 cm  
3 Beuys erklärt Malewitsch, 1987, Öl auf Leinwand, 140 × 140 cm  
4 Renaissance Raum, 1987, Öl auf Leinwand, 143 × 158 cm  
5 Ikonostase, 1987, Öl auf Leinwand, 128 × 135 cm  
6 Im Laufe des Lebens, 1997, Aquarell, 28 × 19 cm  
7 Created from Water, 2002, Leimfarbe auf Papier, 53 × 178 cm  
8 Trompe l'œil, 2004, Leimfarbe auf Papier, 41,5 × 80 cm  
9 Sturm kommt auf (Götterdämmerung), 2007, Leimfarbe auf Papier, 54 × 150 cm  
10 Zen-Garten, 2006, Leimfarbe auf Papier, 50 × 155 cm  
11 Schmelze, 2009, Leimfarbe auf Papier, 55 × 42 cm  
12 Eruption, 2008, Leimfarbe auf Papier, 69 × 102 cm  
13 Blue Bridge, 2010, Leimfarbe auf Papier, 76 × 106 cm  
14 Skärgård, 2012, Leimfarbe auf Papier, 51,5 × 87 cm  
15 Stürmisch, 2013, Leimfarbe auf Papier, 102 × 151,5 cm  
16 Ohne Titel, 2009, Leimfarbe auf Papier, 69 × 51,5 cm  
17 Fjäril, 2013, Leimfarbe auf Papier, 89,5 × 132,5 cm  
18 Sonnenwind, 2017, Leimfarbe auf Papier, 17 × 40 cm

19 Ohne Titel, 2010, Leimfarbe auf Papier, 27 × 38 cm  
 20 Ohne Titel, 2010, Leimfarbe auf Papier, 77 × 152 cm  
 21 Dahinter (Streifenhorizonte), 2014, Leimfarbe auf Papier,  
 60,5 × 152 cm  
 22 Dancing Waves, 2013, Leimfarbe auf Papier, 102 × 151,5 cm  
 23 Nova Terra, 2017, Leimfarbe auf Papier, 39 × 50 cm  
 24 Indigo Island, 2016, Leimfarbe auf Papier, 40 × 45 cm  
 25 Lichtsog, 2013, Leimfarbe auf Papier, 152 × 202 cm  
 26 Nachmittags (Streifenhorizonte), 2012, Leimfarbe auf Papier,  
 60 × 95 cm  
 27 Lagune (Streifenhorizonte), 2015, Leimfarbe auf Papier, 57 × 65 cm  
 28 Schimmer (Streifenhorizonte), 2016, Leimfarbe auf Papier,  
 57 × 76 cm  
 29 Ohne Titel (Streifenhorizonte), 2016, Tusche und Leimfarbe  
 auf Papier, 57 × 77 cm  
 30 Born 2008/2 (Quell), 2008, Leimfarbe auf Papier, 45 × 24 cm  
 31 Born (Quell), 2012, Leimfarbe auf Papier, 45 × 30 cm  
 32 Born 2012/3 (Quell), 2012, Tusche und Leimfarbe auf Papier,  
 65 × 46 cm  
 33 Born 2013/3 (Quell), 2013, Leimfarbe auf Papier, 102 × 60 cm  
 34 Born 2013/2 (Quell), 2013, Leimfarbe auf Papier, 47 × 29,5 cm  
 35 Born 2013/4 (Quell), 2013, Leimfarbe auf Papier, 38 × 26 cm  
 36 Born 2016/5 (Quell), 2016, Leimfarbe auf Papier, 52 × 36 cm  
 37 Born 2015 (Quell), 2015, Leimfarbe auf Papier, 230 × 90 cm  
 38 Born 2017/8 (Quell), 2017, Leimfarbe auf Papier, 38 × 28 cm  
 39 Born 2017/5 (Quell), 2017, Leimfarbe auf Papier, 38 × 25 cm  
 40 Born 2018/1 (Quell), 2018, Leimfarbe auf Papier, 72 × 62 cm  
 41 Born 2018/2 (Quell), 2018, Leimfarbe auf Papier, 154 × 103 cm  
 42 Ohne Titel, 2019, Leimfarbe auf Aschegrund, 103 × 72 cm  
 43 Ohne Titel, 2019, Tusche auf Aschegrund, 72 × 51 cm  
 44 Ohne Titel, 2020, Tusche und Leimfarbe auf Aschegrund,  
 102,5 × 71 cm  
 45 Ohne Titel, 2019, Tusche auf Aschegrund, 71,5 × 52 cm  
 46 Ohne Titel, 2021, Tusche und Leimfarbe auf Aschegrund,  
 31,5 × 44,5 cm  
 47 Ohne Titel, 2021, Tusche auf Aschegrund, 23 × 30,5 cm  
 48 Ohne Titel, 2020, Tusche und Leimfarbe auf Aschegrund,  
 52 × 45 cm  
 49 Infection, 2020, Tusche und Leimfarbe auf Aschegrund,  
 51 × 40 cm  
 50 Ohne Titel, 2021, Tusche und Leimfarbe auf Aschegrund,  
 27,5 × 22 cm  
 51 Ohne Titel, 2020, Tusche und Leimfarbe auf Aschegrund,  
 70 × 58 cm  
 52 Ohne Titel, 2021, Tusche und Leimfarbe auf Aschegrund,  
 27,5 × 26 cm

## Kristian Dubbick

\*1956 in Duisburg  
 1978–80 Hochschule der Künste, Berlin  
 1980–86 Kunstakademie Düsseldorf;  
 Meisterschüler bei Prof. Rolf Crummenauer

### Projekte

1996 Japanischer Zen-Garten, KROHNE, Duisburg  
 1997 Wasserfall/Waterfall, Monumentales Wandbild,  
 Chengde (China)  
 1998 Die große Welle/The Big Wave, Monumentales Wandbild,  
 Shanghai (China)

### Ausstellungen

1986 Weidengasse 25, Köln  
 1987 Weidengasse 25, Köln, Raumbilder, zusammen  
 mit Torbjörn Berg  
 1989 Universität Frankfurt, Gästehaus (Katalog)  
 1988 Kunstverein Brühl  
 1990 Construction in Process back in Lodz, The International Artist  
 Museum, Lodz (Polen)  
 1991 Art Forum, Gummersbach (Katalog)  
 1992 Galerie Wolf, Düsseldorf / Art Cologne  
 1993 Private, KW Institute for Contemporary Art, Berlin  
 1994 Orangerie Schloss Augustusburg, Brühl/Kunstverein Brühl  
 Schlösschen Borghees, Emmerich  
 1995 Extra Muros, Köln  
 2002 Extra Muros, Köln, Roses for Daniil Charms  
 2003 Galleri Ekebyhof, Stockholm Area  
 De Winnestraat, Gent (Belgien)  
 2004 Museum Doko, Köln  
 Tiergartenstr 32, Düsseldorf  
 2005 Zen-Garten KROHNE, Duisburg  
 Sick Maihak, Dresden  
 Sick AG, Freiburg  
 2006 Museum Doko, Köln  
 Tsuda Gallery, Kyoto (Japan)  
 2007 Haus H 24, Münster  
 Tsuda Gallery, Kyoto (Japan)  
 Arpeggio, Extra Muros, Köln

2008 Sendai und Tokyo (Japan),  
 Ausstellungen organisiert von Tokiko Oyama  
 2008 Kronberger Kulturkreis, Kronberg / Taunus  
 2009 Schumacher u. Partner, Düsseldorf  
 2011 Malhappening mit Koji Ogushi und H. C. Rüngeler,  
 Chengde (China)  
 2013 Drei Häuser Kunstpfad Eifel  
 2014 Riedel Art Galerie, Düsseldorf  
 2015 Woelckpromenade 6, Berlin, A Rose is a Rose  
 2016 Drei Häuser Kunstpfad Eifel  
 2017 Schlachthaus Galerie, Berlin, A Rose is a Rose  
 2019 Drei Häuser Kunstpfad Eifel

#### *Kuratorische Tätigkeit*

Seit 2008 Betreuung und Fortentwicklung  
 der Kunstsammlung KROHNE, Duisburg

2010 1. Publikation ›Kunstsammlung KROHNE‹  
 2019 2. Publikation ›Kunstsammlung KROHNE‹  
 2013 / 2016 / 2019 Drei Häuser Kunstpfad;  
 Kunstfestival mit Künstlerfreunden in der Vulkaneifel;  
 Idee und Realisation gemeinsam mit Hans C. Rüngeler  
 2016 ›Das Paradies‹, Gestaltung des Kunstparks ›Eifel  
 Skulpturenpark‹, Steinborn  
 2018 Kunstverein Duisburg, ›Für immer Blau‹, Künstler  
 der Sammlung KROHNE, in Zusammenarbeit  
 mit Galerie von Wiese / C. Kleiner, Berlin

*Abbildung auf dem Einband: Infection, 2020 (siehe Abb. 49)*

*Herausgeber* KROHNE Messtechnik GmbH  
 anlässlich der Ausstellung Kristian Dubbick ›Dahinter‹,  
 Kunstverein Duisburg  
 26. September bis 31. Oktober 2021

*Konzept* Dr. Uwe Rüth, Köln, und Kristian Dubbick, Lohmar

*Übersetzung* Josephine Cordero Sapién, Exeter

*Fotos* Maurice Cox Fotografie, Köln,

*Grafische Gestaltung* Winfried Konnertz, Wuppertal

© KROHNE Messtechnik GmbH 2021 und der Autor  
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2021, für Joseph Beuys, Bernd Jansen

*Gesamtherstellung* Fromm+Rasch, Osnabrück  
 Printed in Germany

ISBN 978-3-00-069984-9

KUNST  
 SAMMLUNG **KROHNE**



