

**Josef Wolf**  
**Schichtungen**

ohne Titel, 1998  
75 x 85 x 30 cm  
Weiberner Tuffstein / Grauschiefer





## Tuffstein und Schieferschichtung im Dialog

Im Zentrum der vorliegenden Betrachtung steht vorwiegend Josef Wolfs Werkgruppe der *Schichtungen*, womit allerdings mehr als nur ein einziges Verfahren umschrieben wird, dies zudem vorerst noch unzureichend genau, und bei denen der eigentlich bildhauerische wie auch der kompositorisch-ordnende Eingriff minimal ist. Die meisten von Josef Wolfs Schichtungs-Arbeiten beruhen, auch wenn es Ausnahmen gibt, auf der Kombination zweier verschiedenartiger Komponenten, normalerweise Blöcke des auch sonst von ihm bevorzugten Weiberner Tuffsteins als Träger, sowie darauf geschichtete Lagen von Grau- oder Moselschiefer.<sup>1</sup> Es gibt allerdings auch, selten, die Umkehrung – etwa ein Tuffblock auf einem Schieferhaufen (Abb. S. 60/61) – und sogar die Material-Identität von Träger und Getragenen, also Tuff auf Tuff (Abb. in Kat. JW 2009, S. 3, s. Anm. 1) oder Schiefer auf Schiefer (Abb. S. 49 u. 50/51 u. Kat. JW 2009, S. 71). Andere Schichtungsmaterialien, zum Beispiel Schlacken, sind äußerst selten (Abb. S. 44/45). Damit ist jedoch stets ein dialogisches Verhältnis, eine Beziehung der Teile zueinander impliziert, was für Josef Wolfs Arbeiten allgemein konstitutiv ist.

Am Ende seines Essays von 2006 stellte Stefan Kraus fest, dass das auf Josef Wolf geprägte Wort Steinbildhauer unzeitgemäß und schwer klänge, ließ aber die rhetorische Frage folgen, ob er nicht eher zeitlos und elementar sagen solle.<sup>2</sup> Tatsächlich könnte das Wort in der heutigen Kunstszene fast antiquiert wirken, beinhaltet es nicht auch noch heute gültige Qualitäten. Der Begriff *elementar* dürfte ohne Einschränkung auf Josef Wolfs Werke zutreffen, denn sie verdanken sich ausnahmslos sehr grundsätzlichen, eben elementaren Operationen am Stein, unter denen das „Hauen“ der Materie keineswegs die wichtigste ist, sondern eher eine vorbereitende, den für das Ergebnis eigentlich interessanten Verfahren vorausgehende. Wenn Blöcke überhaupt bearbeitet werden – wobei das Schraffieren der Oberflächen rein technisch gesehen kaum das Basiskönnen eines Steinmetzes übertreffen muss –, dann nicht als außenbestimmte Formaufprägung, sondern meist nur im Sinn einer sehr behutsamen, respektvoll zurückhaltenden, die vorgegebene Grundform kaum verändernde Begradigung.<sup>3</sup> Die eigentliche gestalterische Arbeit des Bildhauers besteht aber nicht hierin, sondern lässt sich auf den Begriff des „Fügens“ bringen, im Sinn des Zueinander- und Einfügens verschiedener Teile, wofür Josef Wolf mehrere Verfahren anwendet. Es lohnt sich immer noch, Kraus' Ausführung zu diesem Stichwort zu lesen<sup>4</sup>:

*Darin liegt wohl der Kern seiner Arbeit: Josef Wolf bringt die erarbeiteten Volumen zueinander. Er fügt sie zu Paaren oder zu Gruppen, die miteinander – nebeneinander, übereinander, ineinander – in Kontakt stehen. Dabei erfahren wir alles, was Skulptur ausmacht aufs Neue: stehen, kippen, stürzen, tragen, lasten, ruhen, stützen und abstützen, aufeinander aufbauen, sich zuneigen, sich verbinden, sich drehen. – Über die Jahre hat sich der tatsächliche Kontakt der einzelnen Steine verringert, sind die Teile einer Skulptur gleichwertiger geworden; z. B. auf die Weise, dass keines nur Standfläche für ein anderes sei. Häufig ist die Berührung nur noch im Nebeneinander der Körper realisiert. Im Fall des Gelingens erreicht Josef Wolf damit eine Spannung der Volumen untereinander, zum umgebenden Raum, bzw. zum Körper des Betrachters. Die Skulptur schafft dann einen Ort und vermittelt, wovon sie ausgelöst und im Entstehen permanent begleitet wurde: die prinzipielle Erkenntnis der Abhängigkeit von Sehen und Bewegung.*

Für die Schichtungs-Arbeiten gilt so ausdrücklich wie ausnahmsweise nicht, „dass kein Teil nur Standfläche für ein anderes sei“, denn bei den meisten Werken trägt der Tuff den Schiefer, doch sonst trifft diese Charakterisierung der Tuff-Arbeiten und das darin enthaltene dialogische Prinzip grundsätzlich auch für die aus zwei verschiedenen Materialien komponierten Schichtungen zu.

Tuffe bestehen überwiegend aus verfestigten vulkanischen Aschen zuzüglich entsprechender Einschlüsse wie Bims, Glas oder Sandstein. Der von Josef Wolf bevorzugte, hellbräunliche bis ockerfarbene, recht homogene Weiberner Tuff aus der Osteifel geht auf vulkanische Aktivitäten des Quartär

zurück, die nur etwa eine halbe Million Jahre zurückliegen und ist damit ein relativ junges Gestein, verglichen mit Tuffen der Hoheifel, die bis zu 40 Millionen Jahre alt sein können. Er ist weich und leicht zu bearbeiten, sodass er als Mauerstein und Wandverkleidung Verwendung finden kann und darüberhinaus als Steinmetz- bzw. Bildhauermaterial dient. Schiefer sind wesentlich ältere, vor bis zu 400 Millionen Jahren im Devon entstandene Gesteine, und zwar metamorphe, oft auch tektonisch deformierte, ursprünglich feinkörnige Tonsedimente. Unter hohem Auflagerungsdruck und hoher Temperatur bildeten sich aus diesen neue Schichtsilikate, die leicht spaltbar sind, wobei ihre Schieferungsebene nichts mehr mit der ursprünglichen sedimentären Schichtung zu tun hat. Trotz heute perfektionierter Methoden des Untertage-Abbaus mit möglichst wenig Verschnitt führt die Gewinnung doch immer noch zu nicht unerheblichen Abraumhalden nicht weiter verwertbarer Bruchstücke verschiedenster Größe.

Damit stehen Josef Wolf zwei extrem gegensätzliche Materialien zur Verfügung, insofern als die Entstehung des Schiefers mit dem Wasser verbunden, seine Farbe eher kühltonig und seine Beschaffenheit schichtförmig, hart und splittrig ist, wogegen die Entstehung des Tuffs mit dem Feuer verbunden, seine Farbe warmtonig und seine Beschaffenheit homogen, weich und porös ist. Dies hat Konsequenzen auf das dialogische Prinzip, dem sich die Werke verdanken.

Die künstlerischen Operationen, die hier vorläufig unter dem Oberbegriff der „Schichtung“ zusammengefasst werden, sind eigentlich und in erster Linie außerkünstlerische, allgemein zivilisatorische Ordnungsverfahren. In der Logistik etwa ist das Schichten bzw. Stapeln eine ökonomische Ordnungsform platzsparender Warenlagerung, und zwar ohne jede formbildende Absicht. Am ehesten dürften Schichtungs- und Stapelverfahren aus der Architektur bekannt sein. Ob unbearbeitete Feldsteine zu einer Trockenmauer zusammengefügt oder mit exakt geformten Ziegeln und Mörtel eine glatte Hauswand errichtet wird, ist dabei unerheblich, doch jedenfalls ist die Voraussetzung ein ordnendes Aufschichten der Steine, oft auch in formbildender, geradezu plastisch formender Absicht. Im Gegensatz zu derart geordneten Formen kann jedoch auch die ungeordnete Häufung oder Anhäufung bzw. ein Haufen infolge zum Beispiel einer Schüttung als chaotische Form der Schichtung verstanden werden. Beispiel hierfür wäre die bergbauliche Abraumhalde – der Ort, an dem Josef Wolf sein Ausgangsmaterial Schiefer findet und auf den auch seine diesbezüglichen Zeichnungen anspielen (Abb. S. 16/17) –, die durch Bewegung, Zufall und spannungsvolle Dynamik geprägt ist, wogegen der Stapel modular verpackter Waren durch Gleichmaß, konstanten Takt und Statik geprägt, also eine systematisch geordnete Schichtung ist. Dies gilt für gestapelte Schuhkartons genauso wie für Baumstämme oder Großraum-Container.

Schichtungen als grundlegende Ordnungsverfahren spielten in der Kunst, besonders in ihren dreidimensionalen Erscheinungsformen, lange Zeit keine Rolle, doch sind sie seit der amerikanischen Minimal und Post-Minimal Art als formbildende Verfahren weithin geläufig geworden, sicher ausgehend von der modular konzipierten und für die Bestrebungen der Minimalisten paradigmatischen *Endlosen Säule* des Rumänen Constantin Brancusi (1876–1957),<sup>5</sup> die als Inkunabel jeder modular strukturierten, vertikalen Reihung gelten kann. Es handelt sich bei solchen künstlerischen Schichtungen im Wesentlichen um a-kompositionelle Ordnungsverfahren, bei denen meist gleichwertige, wenn nicht annähernd identische Elemente in gleichmäßiger Folge vertikal aufeinanderfolgen, was sich in die simple mathematische Reihe (a + a + a + a ...) kleiden lässt. Bekannte Beispiele der Minimal Art sind etwa Carl Andres (\* 1935) Schichtungen aus Bauholzbalken oder Donald Judds (1928–1994) kastenförmige, wandbezogene Reihungen von Metall-Plexiglaskästen zwischen Boden und Decke von Ausstellungsräumen.

In den 1960er und den folgenden Jahren haben zahlreiche namhafte Bildhauer der Minimal und Post-Minimal Art sowie davon inspirierter europäischer Künstler das Gestaltungsprinzip der Schich-

tung in vielfacher Weise und in unterschiedlichen Materialien be- und ausgearbeitet, meist jedoch nicht in Materialkombinationen. Einige wenige Beispiele seien hier zum Abstecken des Arbeits- und Problemfeldes kurz genannt, und zwar nicht in chronologischer Folge, sondern ausgehend von der Gestalt des geschichteten Materials. Alle genannten Bestrebungen können, auch wenn sie nicht unmittelbar der Minimal Art zuzurechnen sind, als minimalistisch und jedenfalls als elementar bezeichnet werden.<sup>6</sup> Hier ist auch der historische Ort für die Kunst Josef Wolfs.

Paradigmatisch zu nennen wäre da etwa James Reineking (\* 1937) erstmals 1973 realisierte, 2001 rekonstruierte Bodenarbeit *Conversion*, ein langes, schmales Blech, das der Länge nach mittig durchgeschnitten wurde bis auf einen Rest in der Breite der beiden Hälften. Auf dem Endstück dieser nun L-förmigen Grundplatte wurden die vom abgelösten Teil zu Quadraten geschnittenen Platten als niedriger Stapel geschichtet, sodass sie nun in Art einer elementaren Umwandlung (Englisch: *conversion*) und sehr rationalen, antithetischen, bildhauerischen Grundproblematisierung mit dem liegenden Bodenblech kontrastieren. So wird beim Stapel auch, anders als beim liegenden Blech, ein Zeitfaktor unmittelbar anschaulich, da sein Gestapelt-sein als Prozess noch in ihm ablesbar bleibt. Auch die seit den frühen 1980er Jahren entstandene Papier- bzw. Kartonschichtungen von Reinhard Lättgen (\* 1958) stehen im Kontext gestapelter Flächen in extrem dünnen Lagen, ein Aufgabengebiet, dem sich intensiv auch Nikolaus (\* 1951) und Andrea Kernbach (\* 1955) sowohl mit Karton als auch mit Steinplatten verschrieben haben. Das seltene Material Glas hat Rolf Nolden (\* 1954) gestapelt, gelegentlich auch Metallplatten. Susanne Specht (\* 1958) schichtete vorgefundene, gleichgroße, flache Steinplatten – Abfälle industrieller Fertigungen – zu turmartigen Gebilden, aber auch eigens erfundene Betonmodule zu mauerartigen Stapeln. Ebenfalls Stapelungen aus regelmäßigen und unregelmäßigen Steinplatten wie auch -blöcken finden sich im Werk von Jochen Kitzbihler (\* 1966). Bei zylinderförmigen Objekten bzw. deren Verdünnung zu Stäben oder Stangen lässt sich an Christos (\* 1935) meterhohe Verbauung der rue Visconti in Paris mit Ölfässern von 1962 denken, bei offenen Schichtungen aus Stein an die filigranen Marmorstab-Stapelungen von Michael Seeling (\* 1958), bei solchen aus Metall an Stapelungen aus Vierkanteisen von Gunter Frenz (\* 1935). Baumstämme wie auch Ziegelsteine benutzte Johannes Pfeiffer (\* 1954) für offene wie geschlossene Stapelformen. Tony Cragg (\* 1949) stapelte in den 1970er Jahren Zufallsobjekte in solide, schichtweise geordnete, kubische Volumina. Auch im Werk von Josef Wolfs künstlerischem Lehrer, Ulrich Rückriem (\* 1938), ist das Prinzip verbreitet anzutreffen, etwa wenn meterhohe Stelen oder auch zurechtgesägte Platten in gleichgroße Teile gebrochen bzw. gespalten und diese wieder aufeinander gesetzt bzw. gelegt werden. Interessante Kombinationen von gestapelten Holzstämmen und Kalkkeinstäben finden sich bei Rudolf Wachter (\* 1923), von tragenden, runden Stahlröhren und vierkantigen Granitstäben im Werk von HAWOLI (\* 1935, eigentlich Hans-Wolfgang Lingemann). Kombinationen sind jedoch die Ausnahme, zumal zweier Gesteinsarten, wie sie Josef Wolf zusammenstellt.

Ist die Schichtung zunächst ein inhaltlich offenes Verfahren, wie meist in der minimalistischen Kunst, so kann dies doch auch mit einem metaphorischen Sinn belegt werden. Zu denken wäre an mehrere von Joseph Beuys (1921–1986) *Fond* genannte Installationen aus Filzstapeln mit abdeckenden Kupferplatten, die im Zusammenhang seiner Theorie der „Wärmeplastik“ als Batterie bzw. als Bild eines energetischen Kraftspeichers verstanden werden können.

Anders als bei den zueinander gefügten Tuffsteinen Josef Wolfs, in deren Gefügt-sein die hinein investierte Zeit aufgehoben scheint, beinhalten seine Schichtungen immer ein deutlich zeitliches Moment. Während den Tuff-Konstellationen eine Art „statischer Dauer“ zu eigen ist, so als stünden sie schon und noch für lange Zeit an ihrem Ort, ist den Schichtungen der Prozess des Geschichtet-worden-seins noch anzusehen. Das Schicht-auf-Schicht-legen ist der ihnen eingeschriebene Verlauf des dialo-



gischen Vorgehens, zudem in Anlehnung an Wachstumsprozesse eigentlich ein plastisch-aufbauendes, kein wirklich skulptural-subtrahierendes Verfahren, wie sonst bei der Steinbearbeitung üblich, und damit für flexible Reaktionen auf die vom Tuffstein gegebene Vorgabe geeignet.

Es geht bei Josef Wolfs Schichtungen immer um eine – kontrastierende oder korrespondierende – Zusammenstellung, die sich kontemplativ gewonnenen, also langsam und durch langes, schauendes Versenken entstandenen, kompositorischen Überlegungen verdankt und genau abgestimmt wird, bis zum Extrem partieller nachträglicher Überarbeitung des tragenden Tuffsteins. Meist bleibt er jedoch nahezu unbearbeitet, aber, wie immer in Josef Wolfs Arbeiten, sorgfältig und in eine durch lange Anschauung gefundene Position gebracht. Diese Ausgangsposition inspiriert und bestimmt dann die Lage und Art der Schieferschichtung, oft in geometrischen Grundformen sorgfältig gestapelt, die den Charakter einer starken Selbstbehauptung gegenüber dem unbearbeitetem Trägerstein haben können, aber auch lockerer, fast amorph geschichtet und damit eher anschmiegsam und flexibel auf den Trägerstein reagierend. Fast könnte man an paarweise Zusammenstellungen entgegengesetzter oder auch konsonanter Charaktere denken, den Menschen nicht unähnlich. Die vorgefundenen Schnittkanten der Schieferstücke liegen außen, wenn die Form geometrisch exakt sein soll. Josef Wolf schneidet seine Steine, auch die Tuffe, nicht, weil dies als ein ihrem Wesen fremder, geradezu gewalttätiger Akt erscheint. Liegen beim Schiefer bereits abbaubedingte Schnittflächen vor, so werden sie einbezogen, aber die eigenen Eingriffe beschränken sich auf das Spalten und Brechen, in Hinsicht auf die schichtweise Lagerung. Diese ist immer eine Antwort auf den vorgefundenen Tuffblock, nie eine vorgedachte, gar vorgezeichnete und dem Material aufoktroierte Eigenform. Josef Wolf fertigt keine Vorzeichnungen an, da sich die Form erst im Dialog von Tuff und Schiefer findet.

Die Schichtungen bedürfen stets eines Trägers – in wenigen Fällen dient ein Block auch zur Anlehnung einer neben ihm platzierten Häufung (Abb. S. 18/19) –, meist ein monolithischer, kaum bearbeiteter oder auch geometrisch begradigter Tuffstein, der auf dem Boden steht oder an der Wand befestigt wird und die Schieferschichtung aufsockelt, ohne bloß dienendes Element im Sinn einer herkömmlichen „Sockelplastik“ zu sein. Die Tuffe sind keine neutralen, lediglich erhöhenden Träger. Vielmehr sind die Formen von Tuffsteinblock und Schieferstapel fein aufeinander abgestimmt, im Sinn einer dialogischen Formfindung, nicht unähnlich der Art wie sie Constantin Brancusi schon früh in seinen Arbeiten virtuos kultiviert hat, indem er den oft plurimateriellen Sockeln seiner Werke eigene, aber feinsinnig auf das aufgesockelte Stück abgestimmte Formqualitäten gab. Die Spannweite an Lösungen lässt alle denkbaren Kombinationsmöglichkeiten zu: Von geometrisch definierten Tuffsteinen mit geometrisch definierten Schieferschichtungen bis hin zu (annähernd) roh belassenen Tuffsteinen mit amorph wirkenden Schieferschichtungen sowie Kreuzungen beider Prinzipien. Eine sehr schlichte Form entsteht etwa, wenn ein grob schraffierter (ungefährer, nicht völlig exakter) Tuffwürfel eine randbündige Schieferschichtung von etwa einem Drittel seiner Höhe trägt (Abb. in Kat. JW 2009, S. 66). Ganz anders wirkt dagegen ein ebenfalls schraffierter Tuffquader mit einem rückspringenden und relativ hohen Schichtungsblock (Abb. in Kat. JW 2009, S. 67). Ebenso reizvoll ist die bündige Ergänzung eines treppenförmigen Tuffblocks durch die negative Treppe aus Schieferschichten (Abb. in Kat. JW 2009, S. 40 u. 69) oder die sandwichartige Einfassung einer Schieferschichtung durch zwei etwa gleichgroße Tuffquader (Abb. S. 72). Im Ausnahmefall ist es Josef Wolf sogar gelungen, an die 20 Schieferscheiben horizontal zwischen zwei Blöcke einzuspannen, die Schwerkraft also sowohl einzusetzen wie auszuhebeln (Abb. S. 32/33). Selbst eine Brücke zwischen zwei leicht gegeneinander versetzt an der Wand befestigten Blöcken mit entsprechenden Auflageflächen für eine auf einer Grundplatte errichtete, annähernd gleichgroße Schichtung ist möglich (Abb. S. 47). Gelegentlich überkragen die Schichtungen den tragenden Block deutlich, wenn die zur Verfügung stehende Auflagefläche es erlaubt

(Abb. S. 29 u. 55). Selten ist eine Schichtung, die den Charakter einer chaotischen Schüttung annimmt (Abb. in Kat. JW 2009, S. 54), ohne dies jedoch wirklich zu sein. Tatsächlich ist sie genauso fest gefügt, wie auch die Standfläche des Tuffblocks, entgegen seiner labilen Position, ihm ausreichende Standfestigkeit ermöglicht. Viele Schichtungen nehmen eine annähernd geometrische Form an – wie die grob begradigten Tuffblöcke –, auch wenn sie auf unbearbeiteten Blöcken stehen, also die geometrische und die natürliche Form dialogisieren lassen. Auch hier gibt die Auflagefläche eine Vorgabe, in die Josef Wolf „hineinhört“ bzw. in kontemplativer Betrachtung ihre Möglichkeiten erspürt und hervorbringt. Dies gilt für große Blöcke (Abb. in Kat. JW 2009, S. 60/61) und kleine Wandstücke gleichermaßen (Abb. S. 21). Ebenso häufig jedoch nötigt der Block Josef Wolf auch eine Schichtung mit unregelmäßigem Grundriss auf, wobei dieser auch noch uneben beschaffen sein und damit zusätzlich die Art und Höhe der Schichtung beeinflussen kann (Abb. S. 53 u. Kat. JW 2009, S. 53). Oft muss diese einem kurvigen Verlauf folgen oder sich soweit an den Rand verschieben, dass sie abzurutschen droht.

Außer den horizontalen Schichtungen gibt es auch wenige Werke, bei denen Schieferplatten senkrecht aufgestellt und entweder von der rückwärtigen Wand oder von einer zentralen Platte beidseitig und eher labil gehalten werden (Abb. 13, 23 u. 36).

Besonders deutlich wird das dialogische Prinzip der Arbeiten auch, wenn die Schieferschichtungen nicht aufgesockelt, sondern in eigens geschlagene Vertiefungen eingelagert werden, und die Position der zu füllenden Vertiefung genau auf das Ganze abgestimmt wird. Grundsätzlich gilt das auch für die Arbeiten, die an der Wand befestigt werden. Zum einen können sie auf der Vorderseite eine schachtartige Vertiefung haben, in der die Schieferplatten horizontal oder auch bisweilen in zunehmender Schräglage gestapelt werden, und zwar sowohl in wenigen Lagen als auch Block und Schacht weit überragend (Abb. S. 22 u. 15). Die andere Möglichkeit ist eine fensterartige, rechteckige Vertiefung auf der Vorderseite des Blocks, in die hinein die Schieferstücke gelegt oder volumenfüllend gestapelt werden, wobei sie die Vorderfront des Steins meist durchstoßen (Abb. S. 3 u. 43). Es dürfte nicht zu hoch gegriffen sein, solche kompositionellen Anlagen mit sorgsam gefassten Edelsteinen zu vergleichen. Ein besonders ausgefallenes Stück (Abb. in Kat. JW 2009, S. 74/75), zudem erheblichen Ausmaßes, besteht aus einem auf dem Boden auflagernden, gut mannshohen, diagonal nach rechts aufsteigenden Tuffblock, der etwa im Verhältnis 2:1 gebrochen ist, aber dessen beide Teile, getrennt wie verbunden durch die gegenläufig nach rechts abfallende Bruchlinie, fest aufeinanderliegen. Hier hat Josef Wolf an einem wohl erfüllten, unterhalb der halben Länge der Bruchlinie gelegenen Punkt einen hochrechteckigen Schacht vertieft und passgenau mit waagerechten Schieferschichten gefüllt. Die Bruchlinie trifft dabei etwa im gleichen Maß oben links wie unten rechts auf diese Vertiefung. Ihre beiden Seiten werden also in gleicher Proportion unterteilt, nur in Umkehrung, links mit dem kürzeren Stück oben, rechts mit dem kürzeren Stück unten. Die Fall-Linie von der linken oberen Ecke entlang der Kante des Schichtungsfeldes bis zum Boden beträgt annähernd die Distanz von der Waagerechten entlang der Unterkante des Feldes bis zur obersten Spitze des Blocks. Die Länge der Bruchkante vom linken Rand des Blocks bis zum linken Rand des Feldes entspricht annähernd der Entfernung der Senkrechten von der rechten oberen Ecke des Feldes bis zur Oberkante des Blocks – weitere Entsprechungen ließen sich nachweisen, wobei allein schon der Umstand, dass sich alle Maßbezüge lediglich annähernd entsprechen, deutlich belegt, dass Josef Wolf sie nicht ermessen, sondern erspürt, die proportionierenden, kompositionellen Entscheidungen also gefühlsmäßig auf der Grundlage der naturgegebenen Maße, nicht entsprechend abstrakter Maßbezüge getroffen hat. Zugleich ist hier eine deutliche Bildhaftigkeit erreicht, wodurch sich diese Arbeiten in den Kontext europäischer, relationaler Kunst einreihen und keine Verwandtschaft zu beispielsweise amerikanischen Werken aufweisen, denen es oft überhaupt nicht auf Bildhaftigkeit, sondern um eine Demonstration plastischer Möglich-

keiten ankommt (s. o. James Reineking, *Conversion*). Ein weiterer Beleg für die Bildhaftigkeit ist der Umstand, dass Josef Wolf nicht nur formale, sondern – für einen Bildhauer selten! – sogar farbliche Abstimmungen vornimmt. Es ist ein Unterschied, ob ein Tuffblock an einer Bruchstelle seine Eigenfarbe zeigt oder eine verwitterte oder gar bemooste Oberfläche (Abb. S. 8/9 u. Kat. JW 2009, S. 53). Gleiches gilt für die Schiefer, deren Farbspanne enorm sein kann, von nahezu homogenem Grau über verschiedenste Grün- und Blautönungen bis hin zu meist bräunlichen Verwitterungen. Zwar folgt Josef Wolf hier sicher nicht einem vordringlichen malerischen Impuls, doch belegt die farbliche Abstimmung im Zuge seines dialogischen Entstehungsprinzips eine außergewöhnlich sensible Reaktion auf die Materialfarbe als nicht unerheblichem Bestandteil der gesamtgestalterischen Entscheidungen.

Die Haltung hinter Josef Wolfs Werken lässt sich als ergebnisoffener, dialogischer Formfindungsprozess bezeichnen. Der Künstler befragt sehend und tastend seine Werkstoffe bzw. -stücke, um hieraus Möglichkeiten des Vorgehens zu gewinnen. Eine konkrete Formabsicht liegt beim Beginn der Arbeit nicht vor, allerdings eine latente. Durch Befragen und Begleiten des Ausgangsmaterials kommt er erst nach und nach zu Ergebnissen. Suchen und Finden bedingt größtmögliche Offenheit hinsichtlich der sich bietenden gestalterischen Möglichkeiten. Jede Art prozessorientierter Genese beinhaltet ein organisches Schaffen in Art einer Metamorphose.<sup>7</sup> Gemeint ist hiermit nicht nur eine Gestaltänderung, sondern ein Organisationsprinzip zur Entdeckung unendlicher Vielfalt auf der Basis einer Grundidee (Schieferschichtungen auf Tuffblöcken bzw. Verwandtes), wobei es zahlreiche „Randunschärfen“ in den aufgefundenen und erarbeiteten Gruppierungen geben kann, die aber auch, wie in Josef Wolfs Fall, die (selbst vom Künstler) ungeahnte Spannweite gestalterischer Lösungen hervorbringen. Innerhalb dieser Vielfalt werden sogar simultan diametrale Gestaltungen möglich – stabile, labile –, also Prinzipien, die bis an ihre Gegensätze geführt werden können, was Josef Wolfs Kunst den Grundsätzen des menschlichen Lebens und seinen mannigfachen, sogar widersprüchlichen Äußerungsformen einschließlich aller möglichen Überraschungen erstaunlich annähert.

Matthias Bleyl

1 Jens Peter Koerver: „Steine fügen“, in: *Josef Wolf*, hrsg. von Steffen Missmahl, o. O. 2009, S. 5–8.

2 Stefan Kraus, in: *Josef Wolf: Steinbildhauer*, Köln 2006 (ohne Seitenangaben). Auch Koervers Katalogbeitrag beginnt mit dem Satz: „Josef Wolf ist Steinbildhauer.“

3 Koerver, 2009.

4 Kraus 2006. Koerver überschreibt seinen Beitrag sogar mit „Steine fügen“.

5 Die monumentale Version der *Colonne sans fin* wurde 1937/38 in Tirgu Jiu aufgestellt, doch dürfte die früheste der verschiedenen Versionen auf 1916 zurückgehen. Vgl. Pontus Holten, Natalia Dumitresco und Alexandre Istrati: *Brancusi*, Stuttgart 1986, S. 314, Nr. 205 und S. 290, Nr. 92.

6 Der Autor bereitet derzeit einen umfangreicheren Überblick über eine solche elementare Bildnerie des Minimalismus vor.

7 Zur Metamorphose in der neueren Kunst grundlegend Christa Lichtenstern: *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Weinheim 1990.



13 ohne Titel, 1999  
52 x 53 x 27 cm  
Weiberner Tuffstein / Grauschiefer



ohne Titel, 1997  
58 x 60 x 20 cm  
Weiberner Tuffstein / Grauschiefer







S. 16/17: ohne Titel, 1994  
220 x 105 cm  
„Stabilo All“ auf Japanpapier

S. 18/19: ohne Titel, 2009  
45 x 235 x 170 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer

ohne Titel, 2000  
45 x 60 x 41 cm  
Weiberner Tuffstein / Grauschiefer





22 ohne Titel, 2009  
44 x 30 x 20 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer



23 ohne Titel, 2009  
30 x 33 x 20 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer



25 ohne Titel, 2005  
36 x 29 x 18,5 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer



27 ohne Titel, 1994  
231,5 x 105 cm  
„Stabilo All“ auf Japanpapier



ohne Titel, 2005  
53 x 45 x 32 cm  
Weiberner Tuffstein / Grauschiefer







32 S. 30/31: ohne Titel, (Detail) 1994  
231,5 x 105 cm  
„Stabilo All“ auf Japanpapier

33 ohne Titel, 1999  
30 x 70 x 17 cm  
Weiberner Tuffstein / Grauschiefer

ohne Titel, 2000  
36 x 27 x 23 cm  
Weiberner Tuffstein / Leinöl / Grauschiefer





36 ohne Titel, 2003  
28 x 60 x 22,5 cm  
Weiberner Tuffstein / Irischer Schiefer



37 ohne Titel, 2005  
23 x 63 x 34 cm  
Weiberner Tuffstein / Buntschiefer

ohne Titel, 2000  
43 x 32 x 32 cm  
Weiberner Tuffstein / Grauschiefer





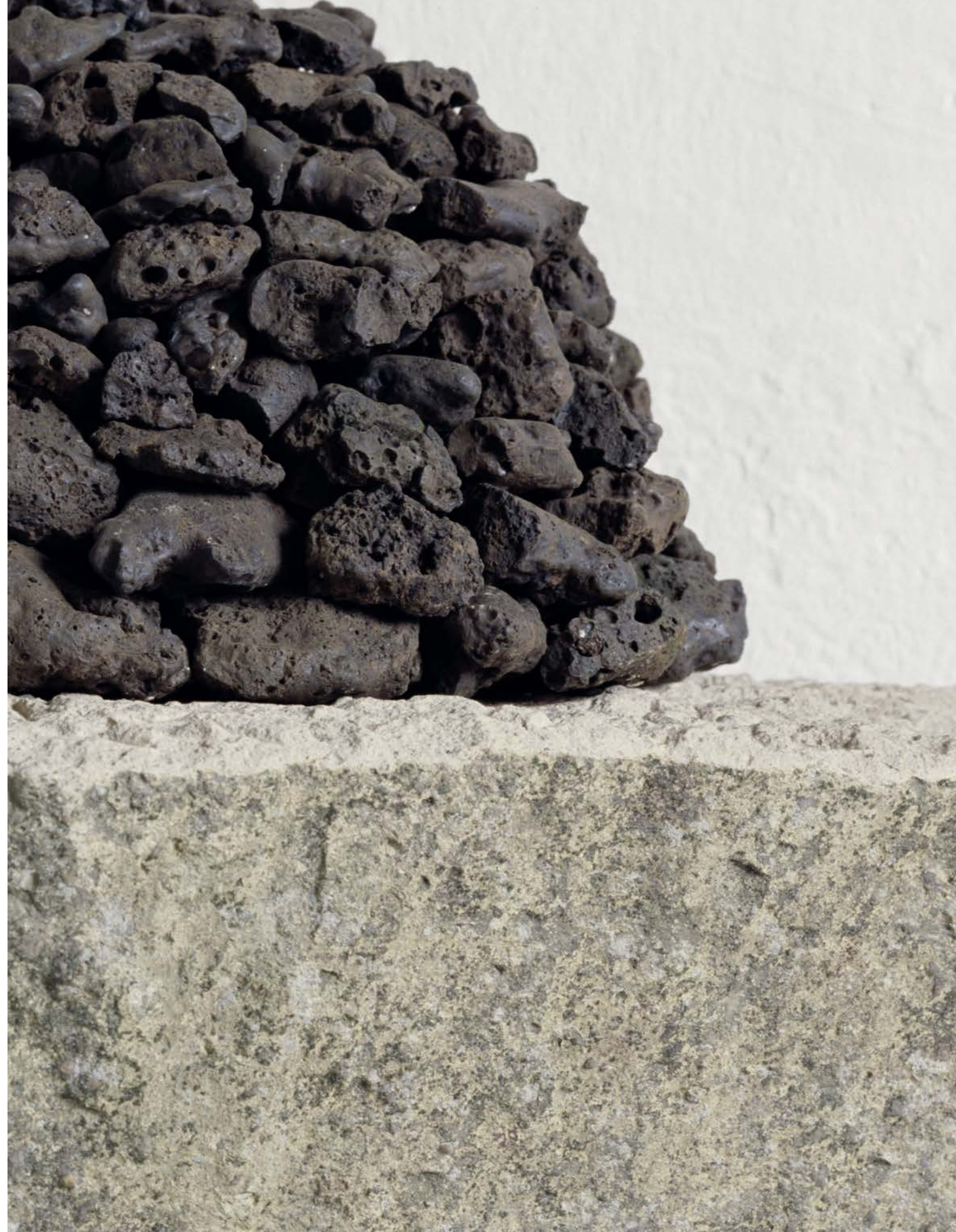
40 ohne Titel, 1999  
40 x 60 x 28 cm  
Weiberner Tuffstein / Grauschiefer



41 ohne Titel, 2008  
32 x 39 x 15 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer



ohne Titel, 2000  
62 x 32 x 23 cm  
Weiberner Tuffstein / Grauschiefer



ohne Titel, 2009  
42 x 60 x 32 cm  
Weiberner Tuffstein / Eisenschlacke



46 ohne Titel, 2007  
45 x 45 x 23 cm  
Weiberner Tuffstein / Grauschiefer



47 ohne Titel, 1998  
40 x 48 x 14 cm  
Irischer Kalkstein / Flechten / Grauschiefer





ohne Titel, 2008  
32 x 31 x 10 cm  
Moselschiefer



ohne Titel, 2006  
19 x 49 x 15 cm  
Moselschiefer / Buntschiefer



53 ohne Titel, 2006  
26 x 36 x 26 cm  
Weiberner Tuffstein / Buntschiefer



55 ohne Titel, 2009  
114 x 90 x 87 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer

ohne Titel, 2009  
71 x 137 x 91 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer



ohne Titel, 2007  
25,5 x 16,5 x 11,5 cm  
Weiberner Tuffstein / Lehm / Leinöl / Moselschiefer





ohne Titel, 2010  
133 x 200 x 200 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer



ohne Titel, 2010  
103 x 125 x 155 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer







S. 65: ohne Titel, 2009  
104 x 33 x 24 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer / Pigment

ohne Titel, 1994  
231,5 x 105 cm  
„Stabilo All“ auf Japanpapier











ohne Titel, 2009  
164 x 80 x 73 cm  
Weiberner Tuffstein / Moselschiefer



ohne Titel, 2004  
25 x 27 x 17 cm  
Weiberer Tuffstein / Rheinschlacke

## Josef Wolf

1954 Geboren in Andernach  
1978–80 Studium an der HBK Hamburg bei Ulrich Rückriem  
Lebt und arbeitet in Köln

### Einzelausstellungen (Auswahl)

1984 Galerie Jöllenbeck, Köln (Förderkoje Art Cologne)  
1985 Galerie Jöllenbeck, Köln  
1989 Centre d'action culturelle Granit Theatre de Belfort, Belfort/Frankreich  
1990 Galerie Jöllenbeck, Köln  
Galerie Hachmeister, Münster  
Galerie Siegert, Basel/Schweiz  
1991 Artothek, Köln  
1992 Galerie Jöllenbeck, Köln  
*Skulpturen in Zweifallshammer*, Kalltal  
1993 Galerie Carol Johnssen, München und Tegernsee  
1996 Galerie Jöllenbeck, Köln  
Galerie Carol Johnssen, München  
1999 Galerie Jöllenbeck, Köln  
Galerie Carol Johnssen, München  
2000 Galerie S 65, Aalst/Belgien (mit Peter Tollens)  
2000/2001 *Volumen: 10 Positionen zeitgenössischer Skulptur*, Diözesanmuseum, Köln  
2001 *KölnSkulptur*, Galerie S 65, Aalst/Belgien (Art Cologne)  
Institut für Kunstpädagogik der  
Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M.  
2002 Galerie Carol Johnssen, München  
2003 Galerie S 65, Aalst/Belgien (mit Michael Toenges)  
2005 Galerie Carol Johnssen, München  
2006 Kunstwerk, Köln  
Galerie Michael Schneider, Bonn  
2007 Galerie in der Nord-LB Hannover  
(mit Degenhard Andrulat)  
2009 Verein für aktuelle Kunst/Ruhrgebiet e.V.,  
Zentrum Altenberg (mit Sam Szembek)  
Galerie Michael Schneider, Bonn (mit Thomas Kemper)  
2010 Galerie Carol Johnssen, München

### Gruppenausstellungen (Auswahl)

1981 *Zeitpunkt Köln-Deutz*  
1984 *Sculpteurs allemands*, Ecole des Beaux-Arts, Nantes/Frankreich  
1984 *Skulpturen heute II*, Galerie Jöllenbeck, Köln  
1985 *Treibhaus III*, Kunstmuseum Düsseldorf  
1987 *Medien Mafia Präsentiert*, Hafen Düsseldorf  
1988 *Auszugsweise*, Galerie Jöllenbeck, Köln  
1992 *Für Karl-Ernst Jöllenbeck*, Galerie Jöllenbeck, Köln  
1994 Galerie TransArt, Köln  
1995 *KölnKunst*, Kunsthalle Köln  
1997 Skulpturenpark Zikkurat, Firmenich  
1998 *Szene Köln '98*, Kunsthalle Koblenz  
1998 Art Brussels, Belgien  
1999 *tweede natuur*, Halle-Zoersel/Belgien  
2000 *Sculptura 2000*, Blauhuis Izegem/Belgien  
2004 *Arbeiten auf Papier*, Galerie S 65, Köln  
2005 *8th Sculpture Biennale*, Beerse/Belgien  
*Sunspots*, Galerie Michael Schneider, Bonn  
*Ortswechsel II*, Galerie Graf und Schelble, Basel/Schweiz  
2007 *Full House*, Galerie Carol Johnssen, München  
*Kunst und Wein*, Galerie Michael Schneider, Bonn  
*Inside-Outside*, Galerie Carol Johnssen, München  
2010 *Vorgebirgspark Skulptur*, Köln  
*15 Jahre Galerie*, Galerie Michael Schneider, Bonn

### Bibliografie (Auswahl)

*Zeitpunkt Köln-Deutz, 13 Kölner Künstler stellen aus*, Köln 1981.

Tibor Meingast: „Wolf und das Gespür für Stein“, in: *Reportagemagazin Mazda*, 19. Jg., 4/98, S. 72.

Angelika Schulz und Harry Peltgen: „Künstlerporträt. Die Form, die herausgespürt wird“, in: dies., *CREATIV, Magazin für Kunst, Malen, Zeichnen*, 5/98, S. 72.

... *im Fenster*, Heft zur Ausstellungsreihe, Diözesanmuseum Köln, Köln 2000.

Jochen Fischer und Alexander Titz: „Architektur und umgebender Raum“, in: *Uni-Report 4, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt a. M.*, Jg. 34, 2001, S. 11.

Jörg Schubert: „Vom Stein“, Herder Edition, Köln 2003.

*Josef Wolf: Steinbildhauer*, Fotografie und Text von Stefan Kraus, Köln 2006.

*Andrulat/Wolf*, hrsg. von der Nord-LB, Hannover 2007.

*Auswahl Eins*, Kunstmuseum des Erzbistum Köln, Auswahlkatalog 1, Kolumba, Köln 2007.

*Josef Wolf*, Texte von Jens Peter Koerver, hrsg. von Steffen Missmahl, o. O. 2009.



ohne Titel, 2010

31 x 27 x 21 cm

Weiberner Tuffstein / Mallorquinischer Kalkstein



*Impressum*

Josef Wolf  
Schichtungen

*Herausgeber*  
Steffen Missmahl

*Gestaltung*  
Missmahl Grafik-Design AGD, Köln

*Verlagslektorat*  
Rieke Marquarding

*Digitalisierung*  
Farbanalyse, Köln

*Gesamtproduktion*  
Hachmannedition | print, Bremen  
www.hachmannprint.de

*Verlag*  
Hachmannedition, Bremen  
www.hachmannedition.de

*Dank*  
für freundliche Unterstützung an  
Galerie Carol Johnssen, München  
Georgios Michaloudis, Köln  
Friedrich Rosenstiel, Köln  
Michael Schneider, Köln

*Fotografie*  
Friedrich Rosenstiel, Farbanalyse (Cover, S. 68 – 71)  
Steffen Missmahl (S. 62), Josef Wolf (S. 4, 54, 74)

© 2010 Josef Wolf, Matthias Bleyl und Hachmannedition

Auflage: 800 Exemplare, davon 21 Exemplare  
als Vorzugsausgabe mit einem beigefügten Unikat

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Angaben sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-939429-86-9