

## Vom Behaustsein und Bedrohtsein

Zu den neuen Arbeiten Werner Pokornys

von Peter Anselm Riedl

### I

Man dürfe durchaus mit jeder seiner Arbeiten spontan etwas Vertrautes verbinden, hat Werner Pokorny einmal sinngemäß im Gespräch bemerkt; die vom Wiedererkennen verursachte Genugtuung würde ohnedies rasch einem Unsicherheitsgefühl weichen, aus dem heraus sich erst der Zugang zum Kern der Sache gewinnen lasse. Das eingängige Zeichen würde, so darf man – charakteristische Werke des Künstlers im Blick – folgern, im Akt des Betrachtens gleichsam zur vieldeutigen Chiffre mutieren, deren Entschlüsselung erst zum Verstehen des eigentlich Gemeinten verhilft. Einfachheit wäre die Maske einer Komplexität, welche Einfachheit als Eingangsbedingung duldet oder sogar braucht, als Erkenntnisziel aber einer ganz anderen Erfahrungsdimension zugehört.

Nun, einfache Dinge finden sich bei Pokorny immer wieder: Haus-, Schalen-, Rippen-, Mandorla- und Balkenformen, dazu Kuben, Quader, Kegel, Kugeln, Zylinder und Ringe. Und sie finden sich, soweit sie nicht bereits stereometrische Basisgebilde sind, in elementarer Ausprägung, nämlich verknüpft auf den für die Begründung ihrer jeweiligen Identität wichtigen Formenbestand. Ein Haus – das kann ein geschlossener Block sein, der aus einem Quader und einem Dreieckprisma besteht; ein offenes Gehäuse, das sich aus zwei seitlichen Wandplatten und einem sattelförmigen Plattenpaar addiert; eine Ädikula mit vier Eckstützen; oder aber ein Rahmen mit drei orthogonal verbundenen Schenkeln und einem gewinkelten Oberteil; schließlich eine einfache Platte oder auch eine Durchbrechung mit dem Umriß eines schlichten Dreieckgiebelhauses. Entsprechend kann eine Schale die Gestalt eines rundlichen Nußgehäuses, einer länglichen Kokonhälfte oder eines gestreckten Bootes haben. Für Abwandlungen bleibt also innerhalb bestimmter Grenzen Raum, ohne daß damit der Bezug zu dem jeweiligen, begrifflich klar faßbaren Idealmodell an Deutlichkeit verlöre.

Die einfachen Dinge gehen indessen Bündnisse ein, die, will man sie nicht als reine Formerfindungen verstehen, nach einer Erklärung verlangen. Da gibt es etwa, um einige Holzbildwerke aus den letzten Jahren anzuführen, die aus zwei gegenseitig miteinander verwachsenen Häusern bestehende Arbeit „Haus/Haus“, die sich aus einem kopfstehenden Haus und drei Paaren seitlich wegstrebender Rippenstümpfe zusammensetzende Skulptur „Haus/Rippen“, die vertikale Variante dieser Arbeit „Haus/Rippen, aufrecht“, mehrere Fassungen der Kombination eines oder zweier Häuser mit durchbrochenen Rechteckplatten, die Skulptur „Schale zwischen Stangen“, das Ensemble „Haus und Schale, durchbrochen“ oder die wuchtige Trias „Kugel mit zwei durchbrochenen Formen“; und, um mit Beispielen aus dem Bereich der Stahlplastik fortzufahren, das „Haus im Ring“ mit dem schweren Binnenkörper, der seinen voluminösen Gürtel zum Kippen bringt und in gleichem Zuge am Fallen hindert, das sechs Meter weit ausladende, bipolar angelegte Objekt „2 Häuser und Rippen“, die von einem gekreuzten Trägerpaar steil aufgestellten „2 Häuser zwischen Stangen“, endlich die „2 Skulpturen für Offenburg“, deren hoch aufschießende und selbst hausförmig auswinkelnde Bögen jeweils von einem auf einen Hausquerschnitt anspielenden Rahmen getragen beziehungsweise gestützt werden.

Es gibt keinen Zweifel, daß sich die Gestalt dieser und vieler anderer Arbeiten – deren Titel sich zumeist mit der Nennung simpler Sachverhalte bescheiden – wesentlich der Freude an der Formfindung verdankt. Warum sollten immer neue

Chancen der Verknüpfung, Verschränkung und Abwandlung der Teile gesucht werden, wenn nicht aus der Lust zur Ausfaltung und Differenzierung des selbstdefinierten Vokabulars? Daß die Erkundung potentieller Vielfalt das Basismaterial in Zusammenhänge bringen muß, die seiner eigenen Elementarverfassung widersprechen, ist unumgänglich. Schon die reziproke Vereinigung zweier Häuser ergibt ein Gefüge, das der Einzelkomponente sozusagen die Unschuld des unvoreingenommen lesbaren Zeichens nimmt. Noch mehr gilt das für Konstellationen mit unterschiedlichen und auf verwickeltere Weise verbundenen Bestandteilen – und Pokornys Phantasie ist in dieser Hinsicht schier unerschöpflich. Unter Zurückstellung der Bedeutungsfrage sei an einigen wenigen Arbeiten zunächst der Radius formaler Möglichkeiten vergegenwärtigt.

Schon das Basiselement kann durch Streckung, Stauchung oder Verzerrung eine Komplizierung erfahren, die allerdings in der Regel Folge der Einwirkung anderer Komponenten ist. In den verschiedenen Spielarten der Durchdringung eines oder zweier Häuser mit einer durchbrochenen Form antwortet der Hausblock auf den Eingriff der geschlitzten Platte jeweils mit einer mehr oder weniger starken Distorsion. Bei der großformatigen Stahlarbeit „Haus, drehend“ von 1990 biegt ein raumgreifender, spiralig verwundener Bogen die Hauswände machtvoll auseinander. Umgekehrt werden drei massige Rippen dem stählernen „Haus am Boden“ von 1991 so zur Last, daß das Haus in den Boden einsinkt. Bei der „Skulptur für Bühl“ von 1992 setzen die zerrenden und drückenden Kräfte dreier Rippenpaare einem kopfstehenden Haus zu, ohne es wirklich aus seiner Grundform zwingen zu können.

Eine andere Komplikationsvariante des Grundtyps *Haus* stellen die „9 Pfeiler“ betitelte Stahlplastik und die gleichnamige Holzskulptur von 1994 dar: Die Masse des kopfstehenden Hauses ist durch tiefe Einschnitte in neun Viereckprismen zerlegt, die in leichter Schräge aufwärtsstreben. Vier Eckpfeiler sind es nur, die beim 1993 entstandenen monumentalen Stahlobjekt „Haus oben/unten“ vom Gebäudekorpus übriggeblieben sind, aber diese gestreckten Stützen sind die Bindeglieder zwischen einem mit dem First auf dem Boden aufsitzenden Dach und dessen um etwa neunzig Grad verdrehten Pendant in der Höhe. Das Formmotiv der Torsion ist zur Konkurrenz für das Sachmotiv des Hauses geworden, und es setzt nicht in Erstaunen, daß solche Abstraktion in anderen Arbeiten noch erheblich weiter getrieben ist. Zu nennen sind da einige Holzskulpturen, bei denen die Wandschenkel gegenständiger Hausformen so verschmolzen und übereinandergelagert sind, daß sich ein endloser Ablauf ergibt, wie bei „Endlos, aufrecht“ von 1991 und „Endlos, liegend, II“ von 1992. „Endlos, IV“ von 1992 ist nach einem anderen Prinzip gestaltet, nämlich dem der mäandrischen Verkettung gegenständiger Hauskürzel innerhalb zweier Ringe. Und in „auf – ab, Kreis, II“ von 1993 ist dieser Gedanke zu einer kronreifartigen Fügung reduziert.

Hier oder in Arbeiten wie „Schale mit Rippen, IV“ von 1989, einem gemuldeten Hochoval mit rhythmischer Perforation, gelangt Abstraktion zu ornamentaler Schlüssigkeit. In anderen Formulierungen gibt sie sich offener und zuweilen auch sperriger. So ist in Stahlplastiken wie „Haus/Ring/durchbrochene Form, II“ von 1993 oder „Knoten, II“ von 1994 das Haus nur noch Glied in spannungsvollen Konfigurationen – ähnlich wie es die Hausreminiszenzen in den Holzskulpturen „Haus und Ringe“, „3 x Haus mit Röhre“ oder „Haus/Ring/Röhre“ von 1994 oder die Kugel in „Kugel mit 2 durchbrochenen Formen“ von 1993 sind. Formfragen, die einen inhaltlichen Anlaß allenfalls ahnen lassen, werden denn auch in zahlreichen neuen Werken thematisiert. Auffallend häufig geht es um das Problem der Durchbrechung stereometrischer Körper: In „Außen–innen, innen–außen“ von 1993 ist ein Viereckprisma zum Hohlkörper mit geschlitzten Wandungen geworden, in „Durchbrochen 93/4“ haben ein zur

Mitte hin kurvig aufgetriebener Block, in „Konus, durchbrochen“ von 1993 ein Spitzkegelstumpf eine vergleichbare Behandlung erfahren. Mehrere der in letzter Zeit geschaffenen Skulpturen besitzen mandorlaartige Umrisse und Höhlungen.

Die eigentümliche Energie, die von allen Arbeiten ausgeht, ist Resultat eines bildnerischen Zugriffs, der sowohl die im Figurativen verankerten als auch die mimetisch schweigsameren Elemente als Gegenstände sinnlich-unmittelbarer Aneignung und Ausdeutung begreift. Dies ist schon deshalb erläuterungsbedürftig, weil Pokorny seine Arbeit auf zwei denkbar gegensätzliche Weisen bewältigt.

## II

Die ältere Bildhauertradition kennt zwei Hauptverfahren der Produktion, die eine terminologische Unterscheidung von *Skulptur* und *Plastik* nahelegen. Das subtraktive oder skulpturale Verfahren ist das des Holz- oder Steinbildhauers, der durch Materialabtragung das Werk aus einer festen Masse „herausholt“. Das additive Verfahren ist das des Modelleurs, der durch Antragung und Formung plastischen, also fügsamen, Materials wie Ton oder Gips das Werk gewissermaßen aus dem Nichts entstehen läßt. Bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert gab es zu diesen beiden Methoden – die selbstverständlich von ein und derselben Person beherrscht werden konnten und in sehr vielen Fällen auch beherrscht wurden – kaum Alternativen. Das änderte sich jäh, als die Kunst ihren angestammten Dienst der Wirklichkeitsnachahmung aufkündigte und freiere Modalitäten der Gestaltung entwickelte. Mit der Öffnung in Richtung Abstraktion und Konstruktion wurden Materialien und Herstellungsweisen interessant, die bis dahin nicht als kunstwürdig anerkannt waren oder erst neu zur Verfügung standen. Der vom Kubismus eingeleitete Diversifizierungsprozeß dauert bis heute an und hat seit der Entgrenzung des Kunstbegriffs in den sechziger Jahren eher noch an Dynamik gewonnen.

Pokorny wendet zwei Methoden an, deren eine in der Überlieferung wurzelt, die aber so, wie sie von ihm praktiziert wird, ganz und gar aktuell ist; die zweite hat eine kurze und gleichwohl schon facettenreiche Tradition. Als Skulptieren kann man die erste nur in sehr allgemeinem Sinne bezeichnen, denn Pokornys Instrument ist weder der Meißel noch der Beitel, sondern die motorisch betriebene Kettensäge. Diese erlaubt rasches Trennen und Abtragen des Materials wie kaum ein anderes freihändig einsetzbares Holzbearbeitungswerkzeug und ist, wenn mit genügend langem Schwert ausgestattet, sehr geeignet für Tiefschnitte. Da die umlaufenden Zähne der Kettensäge das Holz mehr reißen als schneiden, lassen sich saubere Trennflächen kaum erzielen. An denen ist dem Künstler aber auch nicht gelegen. Er bekennt sich vielmehr zu den Eigenarten des Instruments, nutzt die Möglichkeiten der direkten und schnellen Einwirkung auf das Material und akzeptiert die von den stählernen Zähnen ins Holz eingegrabenen Spuren. Was sich improvisiert und roh geben mag, ist in Wahrheit gewollt und auf seine Weise vollendet. Wie früher ein Bildschnitzer sein Material und sein Werkzeug intim zu kennen hatte, muß auch der mit der Kettensäge arbeitende Künstler über die Qualitäten seiner Hölzer so genau Bescheid wissen wie über die Vorzüge und Tücken seiner Maschine. Pokorny wählt die Stämme, aus denen er seine Skulpturen gewinnt, mit Bedacht; Struktur, Härte, Farbe und Alterungsverhalten sind ihm wichtig, und schon im natürlichen Wuchsverlauf sucht er Hinweise auf die zu generierende Form.

Die Kettensäge handhabt der Künstler mit einer Sicherheit, die man, wäre das dem Erscheinungsbild der Werke nicht so wenig angemessen, Virtuosität nennen könnte. Man studiere nur einmal die Unterschneidungen, Durchdringungen und Höhlungen, um den Schwierigkeitsgrad der Werkzeugführung ermessen zu

können! Und man lenke den Blick auf Werke anderer mit der Kettensäge arbeitender Künstler wie Rudolf Wachter oder Karl Manfred Rennertz, um einzusehen, daß es auch im maschinellen Bereich so etwas wie einen individuellen Duktus gibt! Pokornys Holzskulpturen mögen sich zum nicht geringen Teil gestalterischer Bewußtheit und Geläufigkeit verdanken: Ihr Signum bleibt doch stets der Charakter des Ursprünglichen und Unmittelbaren.

Das läßt sich so von den Metallarbeiten des Künstlers gewiß nicht behaupten. Ein anderer Wesenszug macht sich in ihnen geltend: ein Zug zum ingenieurmäßig kalkulierten und Perfekten. Mit einem historischen Gattungsbegriff – in diesem Falle dem der Plastik – sind auch sie wieder nur sehr bedingt in Verbindung zu bringen. Denn die bei ihnen begegnende Materialverformung ist strenggenommen technisch-konstruktiver Art und mithin der im zweiten und dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts vom Konstruktivismus begründeten Tradition zuzuordnen. Werke wie „Haus und Linien, I“ oder „Knoten, I“ von 1994 sind sichtlich das Ergebnis exakter Planung und nicht minder exakter Ausführung. Da es sich um Hohlkörper handelt, mußten Formen unter dem Aspekt ihrer räumlichen Umsetzbarkeit ersonnen, Bleche zugeschnitten, gebogen, abgekantet und verschweißt werden. Daß die Vorarbeit am Reißbrett dabei eine geringere Rolle gespielt hat als die Serie der Anpassungen und Korrekturen während des eigentlichen Herstellungsvorganges, leuchtet angesichts der verwickelten Formverläufe leicht ein. In der Tat hilft, wenn es etwa um die Verwirklichung verwundener Bögen oder sich gleitend verändernder Profile geht, nur die Benutzung von Schablonen weiter, die ihrerseits von bereits fertigen Werkteilen abgeleitet sind.

Pokorny ist ein Meister der Konstruktion, und zwar sowohl in konzeptioneller als auch in handwerklicher Hinsicht. Wie er über ein wahres Arsenal von Kettensägen gebietet, verfügt er über alle zur konstruktiven Metallbearbeitung nötigen Geräte, das heißt über Trenn-, Biege-, Abkant-, Schweiß- und Schleifapparate modernster Bauart. Er ist unnachsichtig mit sich selbst, wenn es eine Kurve zu glätten, eine Kante zu schärfen oder eine Oberfläche zu homogenisieren gilt. Metallobjekte aus seiner Hand sind technische Präzisionsstücke, deren ästhetischer Reiz nicht zuletzt aus solcher Perfektion resultiert. Es gibt nicht einmal ein Formatlimit für die Eigenhändigkeit. Selbst die großdimensionierten Werke werden im eigenen Atelier gefertigt und höchstens sekundäre Arbeitsgänge einem spezialisierten Industriebetrieb überlassen. Auch die monumentalen Metallplastiken tragen also das Gütesiegel Pokornys.

Hat man Werner Pokorny folglich als dichotome Persönlichkeit aufzufassen: als rational abwägenden Meister der Metallkonstruktionen auf der einen Seite und als intuitiv zupackenden Meister der Holzarbeiten auf der anderen? Die Wahrheit ist subtiler, als eine derartige Zweigliederung – aus der ja immer der Argwohn herausklingt, ein Künstler habe nicht zu seiner eigentlichen Bestimmung gefunden – suggerieren mag. Zunächst ist zu bemerken, daß es einige Metallobjekte gibt, die von der Faktur her den Holzarbeiten nahestehen. Die Formen sind, wie sich an „Haus und Rippen“ und „Raute und Rippen“ von 1989 beobachten läßt, mit dem Brenner aus dicken Stahlplatten herausgeschnitten und in ungeschliffenem Zustand kalt gebogen beziehungsweise miteinander punktverschweißt. Die furchigen Trennflächen erinnern durchaus an das unruhige Bild eines Kettensägeschnittes. Vergleicht man „Raute und Rippen“ mit der 1991 entstandenen Monumentalfassung „Raute und Rippen, II“ in der Aachener Sammlung Peter Ludwig, so wird man einerseits die Differenz zwischen Spontanem und Elaboriertem erkennen und andererseits wahrnehmen, daß bei aller Unterschiedlichkeit der Tonart die Formen hier wie dort energievoll zum Sprechen kommen.

Nicht nur dann, wenn man die Massivstahlarbeiten als Bindeglied zwischen den Stahlkonstruktionen und den Holzskulpturen begreift, wird der innere Zusammenhang der Werkgruppen klar: Gestiftet wird er letztlich durch die Intensität der plastischen Aussage. Wichtig ist allerdings, daß es auch in den improvisiert anmutenden dreidimensionalen Werken, ähnlich wie in Pokornys flüchtig hingeworfenen Pinselzeichnungen, einen festen Gestaltkern gibt, der zugleich ein wesentlicher Ausdrucksträger ist. Im übrigen braucht man nicht Constantin Brancusi als Kronzeugen aufzurufen, um einem Künstler mit gutem Gewissen die Nutzung mehrerer Mitteilungsweisen zuzugestehen. Impulsivität und Rationalität überzeugen dort am meisten, wo sie komplementäre Eigenschaften eines Individuums sind.

### III

Von den einfachen Dingen aus eröffnen sich, wie man sieht, bei Pokorny weite Horizonte. Doch was hat es mit den Häusern, Schalen, Rippen, Mandorlen und dergleichen auf sich, wenn man sie nicht als Formelemente nimmt, sondern als Chiffren mit spezifischer Bedeutung?

Haus und Schale haben die Fähigkeit gemeinsam, Schutzbedürftiges zu bergen; wie die Schale die Frucht umschließt, gewährt das Haus dem Menschen Sicherheit. Rippen haben eine ähnliche Funktion, machen sie doch die Brust zum Gehäuse für lebenswichtige Organe. Wenn Pokorny ein „Haus zwischen Schalen“ – so der Titel einer Holzskulptur von 1989 – oder Kombinationen von Häusern und Rippen ersinnt, steigert er tautologisch, aber bildnerisch packend, die Vorstellung des Bergens. Und wenn er 1988 ein „Haus am Boden“ erfindet, auf dem zwei massige Pfeiler lasten, 1990 „2 Häuser zwischen Stangen“ in hoher Schwebelähigkeit ausharren läßt, 1990 ein „Haus, drehend“ in den Fängen eines auskuvenden Spiralsegments zeigt oder 1994 in „Haus und Ringe“ ein durch Einschnürung deformiertes Gebäude vorführt, dann kündigt er unverhohlen von Angst und Bedrohung. Aus der mehrfach wiederkehrenden Formel zweier gegenständiger Häuser meint man die Nachricht vom wahllosen Schicksals herauszulesen, das ein Gebäude aufrecht stehen, das andere fallen läßt. Die in Häuser eindringenden Formen stabilisieren die Gebäudemassen nicht, sondern werden ihnen, trotz ihrer Entlastung durch breite Schlitze, zu Kontergewichten. Die Schale bedarf, um als Rettungsvehikel zu taugen, offensichtlich der Unterstützung durch Balken – so „Schale zwischen Stangen“ von 1990.

Was hier als Interpretationsmeinung ausgesprochen wird, ist in den Werken schon deshalb nicht so plakativ gegenwärtig, weil die Inhalte stets in einen Formkontext eingelagert sind, der als solcher die Aufmerksamkeit beansprucht. Außerdem gibt es eigentümliche Ambivalenzen. So stehen die Rippen häufig zum Haus in kritischer Beziehung, wie in dem „Haus/Rippen“ betitelten Teil des großen Dreierensembles von 1991 vor dem Bundesgesundheitsamt in Berlin und dem „Haus am Boden“ aus demselben Jahr vor dem Staatstheater in Karlsruhe. Mit den ornamentalisierenden Fügungen der neunziger Jahre, wie „Endlos, aufrecht“, „Endlos, liegend“ und „auf – ab, Kreis, II“, wird man ohnehin keine allzu großen Bedeutungserwartungen verknüpfen (was nicht heißt, daß sie dem ikonographischen Fundus Pokornys fernstünden).

Nach einem erläuternden Wort verlangt aber das so häufig wiederkehrende Motiv der Durchbrechung. Es hat gewiß mit der besonderen Verlockung zu tun, einen Block mit der Kettensäge zügig auszuschachten und zu perforieren. Dieser handwerklich-technische Grund reicht indes nicht aus, um Pokornys Vorliebe für Durchbrechungen zu erklären. Vielmehr scheint der Künstler auch vom Doppelbedürfnis angetrieben, Massen transparent zu machen und in gleichem Zuge

in Gehäuse zu verwandeln. Die fünf Meter hohe Stele „Stamm/Häuser“ aus dem Jahre 1987 vor dem Arbeitsamt in Bremen läßt mit ihren hausförmigen Querkanälen ebenso auf eine solche Absicht schließen wie die zahlreichen ausgehöhlten, geschlitzten und durchfensterten Häuser und mehrere der vergleichbar behandelten abstrakten Gebilde. Gerade die letzteren erfahren durch die Perforationen einen bemerkenswerten Sinnzuwachs, sind sie doch schutzverheißende Refugien und mit Beengung drohende Käfige in einem – oder, wenn man es anders auslegt, bergende Objekte, die a priori Orte der Freiheitsbeschränkung sind.

Auch zum Motiv der Mandorla, wie man ihm in „Durchbrochene Form, I“, „Durchbrochene Form, III“, „Form, liegend, I“ und „Form, hängend, III“ von 1995 in unterschiedlichen Ausprägungen begegnet, ist ein Wort zu sagen. Die spitzovale Form ist semantisch ganz besonders beladen: Aufrecht mandelförmig ist im Mittelalter der Christus und Maria vorbehaltene Heiligenschein; ein stehendes Spitzoval ist das Zeichen für das weibliche Geschlechtsorgan, ein liegendes die Abkürzung für das menschliche Auge, aber auch für Fisch und Boot. Pokorny präsentiert das Spitzoval als bedeutungsoffene, gleichsam archetypische Urform, die durch Aushöhlung und bei zwei der erwähnten Beispiele zudem durch januskopftartige Vervielfachung zu geradezu magischer Erscheinung kommt.

Es gibt keinen Zweifel: Pokornys Formenwelt – und ich meine damit sowohl die Abstraktionen vertrauter Objekte als auch Formeigenschaften wie die Durchbrechungen und Durchdringungen – übermittelt existentielle Botschaften. Deren Tenor ist ernst und zuweilen geheimnisvoll, gefärbt durch die Sehnsucht nach Geborgensein und durch die Angst, Behausung zu verlieren. Fast programmatisch sprechen solche Gedanken aus dem 1989 gestalteten Holzensemble „Turm/Haus – Haus“ im Innenhof der Mensa der Universität Karlsruhe: Als gelte es, eine drohende Sintflut um jeden Preis abzuwehren, stemmt ein steiles Turmgerüst ein zusätzlich von zwei Balken unterfangenes Haus in schwindelnde Höhe; was der Grund für eine derartige Vorkehrung, was aber auch der Preis für sie sein kann, führt ein zweites, dachüber zu Boden gestürztes Haus vor Augen. Zuversicht steht gegen Vergeblichkeit, und es ist nicht ausgemacht, ob der Hoffnungschiffre *Turmhaus* Dauer beschieden ist.

Es wäre nun freilich verfehlt, Pokorny als einen Künstler hinzustellen, dem es vordringlich um die Aussendung von Nachrichten über Daseinsprobleme geht. Pokorny ist vielmehr ein eminent sinnlicher Gestalter, der alle Inhalte so in Form zu verwandeln versteht, daß man sich ihnen nur über das Formerlebnis anzunähern vermag. Die Holzarbeiten mögen denen aus Metall die größere Unmittelbarkeit voraushaben: Auch der Formgestus der Stahl Objekte ist von solcher Kraft und zuweilen Kühnheit, daß man schwerlich die mit der Kettensäge geschnittenen Arbeiten gegen die auf dem Konstruktionswege gewonnenen ausspielen kann. Konstruiertes wirkt niemals kühl, was keineswegs nur am Rostanflug der Cortenstahloberflächen liegt, sondern am Spannungspotential der Werke. Und um auf Einfachheit zurückzukommen – bei Pokorny ist sie die Essenz, in der die Komplexität der Formen und des Daseins dialektisch aufgehoben ist.