

Copy-Copy? Ein Dialog

Das konzeptionelle Ausstellungsprojekt *Copy-Copy? Ein Dialog* ist entstanden aus einer Zusammenarbeit des Künstlers und kuratorischen Initiators diverser künstlerischer Projekte, Sergej Vutuc, mit dem Kunsthistoriker und Kurator Bernhard Stumpfhaus. Die Raumcollage aus Fotokopien, Skateboardkratzern und Texten an der Wand setzt weniger einen quantitativen Kunstbegriff voraus als einen qualitativen. Es geht nicht so sehr um messbare Originale, in ihrer Materialität oder technischen Herstellung beschreibbar, ökonomisch wägbare. Die Gesamtarbeit hat keinen Preis, allenfalls Materialkosten für Fotokopien, Stifte, Wandfarbe und Gips. Vielmehr geht es hier um Spekulationen über semantische Aspekte der Kunst in ihrer historischen Dimension sowie um die Auslotung der ästhetischen Grenzen von Kunst: Wo hört das Vorstellungsbild auf, wo beginnt das Reich dessen, was man als Wirklichkeit zu nennen gewohnt ist?

Copy-Copy? Ein Dialog. Den Ausgang dieser Arbeit liefern die fotografischen Arbeiten Vutucs, die nicht nur in den Serien *Format Perspective* (2011) und *Something in between* (2010/11) realisiert sind, sondern auch von Vutuc in Ausstellungen zu fluxusartigen Performances umgestaltet und transformiert werden. Die dem Projekt *Copy-Copy?* zugrundeliegende Idee war es, dass der Kunsthistoriker mit Motiven aus der Kunstgeschichte auf die Fotografien des Gegenwartskünstlers reagiert. Vutuc fertigte Fotokopien von seinen Arbeiten an, sowie Stumpfhaus von Grafiken, Malereien aus der Kunstgeschichte, jedoch nicht von Lichtbildwerken; Letzteres hätte beim Publikum für Verwirrungen gesorgt bei der Identifikation der Fotografien von Vutuc. Die hiermit verbundene Frage nach dem Autor eines Bildes stellen wir an anderer Stelle. Die Fotokopien wurden bis auf eine Ausnahme in Reihe nebeneinander gehängt, wobei die Leserichtung der Bilderfolge von links nach rechts nur eine Möglichkeit der Zuordnung der Kopien stellt. Genauso kann es sein, Bezüglichkeiten auch rückwärts im Gang der Bilder oder quer, diagonal durch den Raum, zu setzen. Die Zeitlichkeit des Lesens einer Bilderfolge, ähnlich dem Lesen eines Comics, wurde damit außer Kraft gesetzt. Eher ist die vorliegende Bild-Installation vergleichbar der Montage mittelalterlicher Glasfenster, in welchen ebenfalls durch formale Bezüge, durch unterschiedliche Verweise von Gestaltungs- und Symbolanalogien die Linearität einer Geschichte durchbrochen, u.U. sogar aufgehoben wird. Doch anders als in dieser theologisch motivierten Hierarchisierung der Glasmalereien von oben nach unten stehen in *Copy-Copy?* die Bilder in einem horizontalen Bezug der Gleichwertigkeit, einer Gleichwertigkeit, die auch durch die DIN-Formate und den gleichförmig schlichten Charakter der s/w-Fotokopien ihren Ausdruck findet.

Ein Dialog ist keine Stichomythie, kein Streitgespräch, Vers für Vers. Ein Dialog ist unregelmäßige Rede, hat wechselnde Intensitäten, längere Erklärungsphasen, kürzere Fragen. So ist auch die Hängung in *Copy-Copy?* nicht gleichmäßig verteilt. Es herrscht in der Gesamtarbeit der Ausstellungscollage ein Überhang der Arbeiten des zeitgenössischen Künstlers Vutuc. Jener Überhang ist auch dadurch gegeben, dass gelegentliches Zerknüllen der Papiere, Schriftkommentare an der Wand, Skateboardschrammen auf einem Treppengewölbe nicht direkt mit Kopien kunsthistorischer Werke sekundiert werden können. Diese Übersprunghandlungen,

welche die Bildträger als Objekte des täglichen Lebens, den Galerieraum wie einen Imaginationsraum behandelt, könnten allenfalls als kunsttheoretischer Diskurs oder mit kunsthistorisch fundierten Re-Makes bereits ausgeführter *Performances* (à la Joseph Beuys beispielsweise) beantwortet werden.

Nicht allein der Aspekt der durch den Kunsthistoriker vermittelten Rückbezüglichkeit – Vutuc schreibt in der Ausstellung: „Ich firs[t] or last now past is future back“ – verleiht dem Projekt den Eindruck einer verhalten melancholischen Nostalgie. Sie wird auch durch das reduzierte von den s/w-Kopien dominierte Kolorit, es gibt nur einen pinkfarbenen geschriebenen Satz als Verweis, dass keine weitere Farben in der Ausstellung zu finden sind, ebenso evoziert wie durch den Gebrauch des heute, im digitalen Zeitalter, anachronistischen Mediums der Fotokopie. Spätestens seit den 1970er Jahren verwenden Künstler wie Jochen Gerz oder Hanne Darboven, Konzeptprojekte wie *Art and Language* (Documenta 5, 1972) oder aktuell Georg Mühleck mit seinen digitalen Verfremdungen von Fotokopien dieses Medium. Berücksichtigt man die Versiertheit Vutucs im Umgang mit digitalen Medien, den Techniken identischer Kopien elektronischer Fotografien im Rechner und ihre Distribution im Internet, so wird der nostalgische Aspekt dieser seit den 1950er Jahren kommerziell eingesetzten Technik der sog. Elektrofotografie, kurz Fotokopie, deutlich.

Es ist die Frage, ob nicht der häufige Einsatz von Fotokopien in der Szene der *Streetart*, der auch Vutuc gelegentlich zugehört, als sogenannte Zines (kleine Kunst-Hefte mit geringer Auflage), als Pochoirs (zugeschnittene Sprühfolien), als gestaltete, überall aufklebbare Handzettel und kostengünstiges Informationsmaterial nicht generell einen nostalgischen Zug trägt. Immerhin zählt die künstlerische Nutzung durch technischen Fortschritt überholter und damit zur ästhetischen Verwandlung frei gewordener Medien seit den Tagen des Surrealismus – erinnert sei an Max Ernsts Collagenroman *Une semaine de bonté* von 1933 – zur akzeptierten Praxis.

Jenem Rückgriff auf veraltete Medien für aktuelle künstlerische Interessen entspricht übrigens die Inbesitznahme von abgelegten Industriegebäuden oder Läden als Behausung neu einzurichtender Ausstellungs- oder Projekträume. Diese Verwandlung ihrem ehemaligen Nutzen nicht mehr entsprechender Gebäude oder Medien bildet die Schnittstelle zwischen Geschichte – etwa als Produktionsorte – und zukünftiger Entwicklung – etwa die Verwendung jener Gebäude für Immobilienspekulationen durch deren Umwidmung zu Lofts und kostspielig ausgebauten Luxusanwesen. Mithin ist der angesprochene nostalgische Rückgriff also durchaus politisch zu verstehen, weil er auf gesellschaftliche Veränderungen verweist, ja ein beschleunigender Teil von ihnen ist.

Das im Text eben praktizierte Verfahren, aus der Kunstgeschichte bekannte Beispiele heranzuziehen, um aktuelle künstlerische Vorgehensweisen zu befragen und in schon erschlossene Bedeutungshorizonte einzugliedern, dient weniger dem Argument, dass Künstler Altes nur kopieren, um sie als wiederkehrende Miniaturen akzeptierter Ikonen der Kultur herabzuwürdigen, die Wiederkehr des Immergleichen zu predigen. Vielmehr dient eine solche Einordnung dem Zweck, aktuelle künstlerische Zeugnisse als solche prononciert sichtbar zu machen und durch die Zuordnung zu bestimmten Kunstbewegungen und -techniken einem weiteren Bedeutungshorizont, hier aus der Geschichte, perspektivisch zuzuordnen. Dieses Verfahren funktioniert doppelsinnig. Der zunächst dominante Sinn, die bewusste Motivation, ist die Erschließung der Aktualität aus der Geschichte. Wo sind die Quellgebiete gegenwärtiger Kunstäußerungen, welche Diskurse, welche Auseinandersetzungen und technische Errungenschaften sind vorzusetzen, dass etwas heute als Kunst funktioniert? Ein solches Fragen meint nicht unbedingt ein Todschlagen der Gegenwart durch ihre Eingemeindung in die Geschichte. Vielmehr ist es auch eine Bereicherung aktueller Kunstäußerungen durch die Fülle bewährten Sinns, Sedimente jener Verwerfungen, die die Kunst bereits erfolgreich oder scheiternd durchleben

musste. Natürlich profitiert der aktuelle Künstler sowohl gesellschaftlich wie ökonomisch von solchen Vergleichen, transportieren sie doch implizit die Assoziation, dass jener den bekannten Meistern der Vergangenheit auch vergleichbar *bedeutend* sei – eine im aktuellen Kunstgeschehen eher veraltete Praxis, da mittlerweile Künstler weniger kunsthistorisch vergesellschaftet werden als eher mit aktuellen Jugend- oder Modebewegungen. Beispielgebend ist heute die Ethnologie weniger die Geschichtsschreibung. Dieser Wechsel ist durchaus zu sehen vor dem Horizont gängiger Marktstrategien. Einerseits ist Kunst als Dekor eines bestimmten *Life-Styles* besser zu verkaufen, andererseits lässt sich bei generellem Gedächtnisverlust eine tatsächliche Wiederholung umstandsloser als Novität proklamieren. Allerdings droht hier die Kompetenz einer relativen Selbsteinschätzung verloren zu gehen, welche gegenwärtige Kunst in der Lage ist zu realisieren: Wie weit unterscheiden wir uns von unseren Vorgängern? Was haben wir erreicht, was verloren? Von hier aus kann auch der kunsthistorisch angeleitete Dialog der Ausstellungscollage *Copy-Copy?* als ein politisch gefärbtes Verfahren im Rahmen der oben ausgeführten Gedanken zur Nostalgie gewertet werden.

Neben dieser zunächst dominanten Richtung vom Gestern zum Heute stellt sich ein weiterer, subtiler Gegensinn ein. Ein solcher Vergleich verändert nämlich auch die Werke der Vergangenheit und verleiht ihnen bisher nicht oder nur wenig beachtete Bedeutung. Der gegenwärtige Künstler motiviert neues Fragen, erschließt seinerseits neue Gültigkeiten für die fernen Epochen damals, denen er zugeordnet wird; rückt die Vergangenheit in die Nähe und aktualisiert deren Bedeutung für die Gegenwart. Beide Richtungen, der deutende Vergleich aus der Vergangenheit wie ihre perspektivische Neusicht, kommen im vorliegenden Projekt zur Geltung. Vutuc ist ein Künstler des urbanen Umfelds. Er richtet seine Projekte in ehemaligen Industriegebieten ein, gehört zur internationalen Skater-Szene, fotografiert jene Straßen, in denen er sich aufhält. Das urbane Setting wird von Vutuc weniger auf seine architektonischen Gegebenheiten hin befragt, vielmehr als Bedingung für menschliche Kommunikation oder deren Unterlassung sichtbar gemacht. Man kann Vutucs Fotografien verstehen als psychogeografische Bestandaufnahmen neuralgischer Punkte einer Stadt. Dieser Aspekt seines künstlerischen Schaffens wird in der Ausstellung begleitet mit Vorstellungen von der utopischen Stadt, wie man sie etwa von Piero della Francesca her kennt; eine Konfrontation, die sowohl die Architektur einer solchen Utopie wie die darin stattfindende Kommunikation als Vergleichs- wie Differenzpunkte liefert. Max Klinger, Georges Seurat geben die Folie, vor der menschlicher Austausch und Arbeit in der Stadt betrachtet werden. Vor allem der Vergleich mit Georges Seurat bietet in verschiedener Hinsicht erhellende Einsichten, nicht nur, was die gegenständlichen Motive von Menschen in urbanem Kontext angeht, sondern auch in Hinsicht auf die in Conté-Kreide ausgeführten Strichtechniken des französischen Neo-Impressionisten und Symbolisten Seurat. Sie lenken den Blick auf Vutucs Erfahrungen, das Skateboard als Zeicheninstrument in der Galerie, auf der Straße zu nutzen. Ähnliches leisten die Grafiken so verschiedener Künstler wie Rembrandt van Rijn und Victor Hugo. Beide, der Niederländer, vor allem aber der Franzose, fokussieren die Aufmerksamkeit auf die Vorliebe des Fotografen, durch bestimmte Verfahren bei der analogen Entwicklung der Lichtbilder im chemischen Bad die Gegebenheiten der Bildgenese auf eine Weise sichtbar zu machen, dass die Fotografie eher einer phantastisch-gespenstischen Bilderscheinung gleichkommt als einer dokumentarischen Bestandaufnahme, als welche das Lichtbild ja gemeinhin genommen wird.

Nicht nur der bestätigende oder in gewissen Hinsichten vertiefende Vergleich findet in der Ausstellungscollage *Copy-Copy?* Anwendung; auch der widersprechende. Zwei dem italienischen Futurismus und dem russischen Konstruktivismus zuzuordnende Werke zeigen, was in den Arbeiten Vutuc nicht oder kaum zu bemerken ist, die gleichförmige oder im Sprung abrupte Bewegung des Skaters. Immerhin kennt Vutuc als Skateboardfahrer die Effekte einer

dahingleitenden durch Geschwindigkeit ihrer fest gefügten monumentalen Ansichtigkeit be-
raubten Architekturkulissen, die zu Bändern und Rollen verformten Gebäude. Diese, in den
Geschwindigkeitsbildern wahrzunehmenden Effekte der frühen Avantgardemaler sind bei Vu-
tuc fotografischem Blick auf Skater oder sonstigem Stadtverkehr nur sehr vermittelt und von
Ferne spürbar.

Die Auswahl der kunstgeschichtlichen Bilder ist keine gemeinsame Arbeit. Vielmehr stellt
jene der Kunstgeschichtler zur Verfügung nach seinen Vorstellungen und Wahrnehmungen zu
den fotografischen Arbeiten des Gegenwartskünstlers Vutuc. Wie sehr hier ein zusätzlicher,
die Intensionen und Aufmerksamkeiten des Fotografen nicht völlig ausschöpfender Bild-Kom-
mentar zur Geltung kommt, zeigt ein kurzes Gespräch über Rückenansichten von Vutuc und
einer Rückenakt-Skizze von Georges Seurat. Der Vergleichspunkt in dieser Zusammenstel-
lung war neben der Formkongruenz der Rückenlinie vor allem der Ausdruck einer verweiger-
ten Kommunikation durch das Abwenden der Vorderfront, von Gesicht und Händen, durch das
Verdecken des Bildhintergrundes durch den blockhaften Rücken. Vutuc sagt zu dieser Bildrei-
he: Ihn interessiere auch, wie die Fixierung auf den dominanten Rücken von den sonst im Bild
zu beobachtenden Gegenständen ablenke und sie leicht übersehen ließe. Diese Bemerkung
zeigt folgenreich die Konsequenzen eines vergleichend orientierten Bilddiskurses auf: Das,
was durch Komparatistik in den Vordergrund gerückt wird – hier die kommunikationsver-
weigernde Abwendung –, ist gleichzeitig auch das, was Gefahr läuft, den Blick ausschließlich
zu fokussieren. Zudem belegt dieser Kommentar, was eine solche Ausstellungskonzeption nur
leise anzudeuten in der Lage ist, die dialogische Auseinandersetzung der beiden Teilnehmer
jenseits der Bilder.

Copy-Copy? Ein Dialog – Der Titel selbst bedarf abschließend noch einiger erklärender Worte.
Zum einen ist der Verweis darin enthalten, dass die Ausstellung nur Kopien zeigt; sogar die
s/w-Fotografien des gegenwärtigen Künstlers Sergej Vutuc sind allein in Fotokopie anwesend.
Original sind – einer Signatur vergleichbar – die geschriebenen Statements von Vutuc an den
Ausstellungswänden. Teils reflektieren sie den Anlass der Ausstellung, teils erklären sie die
Bildvergleiche.

Wir gewärtigen in der Ausstellungscollage *Copy-Copy?* neben den genannten, kunsthistorisch
angeleiteten Bildvergleichen auch einen Dialog zwischen fotomechanisch erstellten Kopien
und handschriftlichen ‚Originalen‘. Abgesehen davon, dass diese ‚Schrift an der Wand‘ die
Gesamtinszenierung von *Copy-Copy?* zu einem Originalkunstwerk erklärt, bedeutet sie auch
als Unterschrift die Zuweisung von Verantwortlichkeit: ‚Wir haben nicht nur kopiert. Wir
übernehmen die Urheberschaft dieser Veranstaltung und damit die Verantwortung‘. In dieser
Konfrontation von ‚Original‘ und ‚Kopie‘ wird ein changierendes Bündel im Verhältnis von
Original und Kopie angesprochen: Kunsthistorisch mag es so sein, dass ein aktueller Künstler
bewusst oder unbewusst Vorbilder aus der Geschichte kopiert, auch mag es sein, dass Werke
der Gegenwartskunst umgekehrt diejenigen der Vergangenheit als Vorbilder erst konstituieren.
Zudem mag es sein, dass wir unsere Beziehungen zu Bildern im Wesentlichen aus der Kennt-
nisnahme von deren Kopien im Netz, in Katalogen, in Zeitungen oder sonstwo konstituieren,
weniger in der überwältigenden Begegnung mit einem physisch gegebenen Original als eher
kognitiv aus dessen Derivat. Ihre Zusammensetzung, die Struktur der Kommentierung von
Kopien mit anderen Kopien, der Bezug also, den wir diesen kopierten und erinnerten Bildern
zuweisen und die erläuternde Bedeutung, die wir ihnen geben, das erscheint hier als original.
Nicht die Bilder, nicht die Techniken, nicht die einzelnen Motive sind verlässlich ‚Originale‘
sondern die Weise, wie wir mit ihnen umgehen. Für den modernen Künstler stellt sich offenbar
weniger die Frage, was er wie neu in Szene setzt, es stellt sich nicht allein die Frage danach, ob
seine Motive und Techniken bisher ungeschaut und zeitgemäß sind – im Zweifelsfall lassen sich

immer Vorläufer finden als Voraussetzung dafür, dass diese Neuigkeiten überhaupt ins Bild gesetzt und verstanden werden können –, sondern er hat zusätzlich zu gewärtigen, wie er mit seinen bewussten wie unbewussten Vorbildern umgeht, welche Komposition – Zusammensetzung – er ihnen verleiht und mit welcher Struktur er seine Arbeiten als Kopien im unendlichen Bilderstrom unserer Zeit situiert. Von hier aus zeigt sich, dass der Kurator einer Ausstellung den Künstler in seiner Stellung als Produzent von Originalen bedroht. Denn, wenn in diesem Verständnis jeder, der Bilder in einem originären Zusammenhang deutend strukturiert, einen künstlerischen Akt vollzieht, wo ist da der prinzipielle Unterschied zwischen Ausstellendem und Ausgestelltem, zwischen historisch angeleiteter Vergleichung und künstlerischer Collage im Rückgriff auf schon Dargestelltes ?

Dr. Bernhard Stumpfhaus, Heilbronn, 11.05.2012
www.stumpfhaus.de