

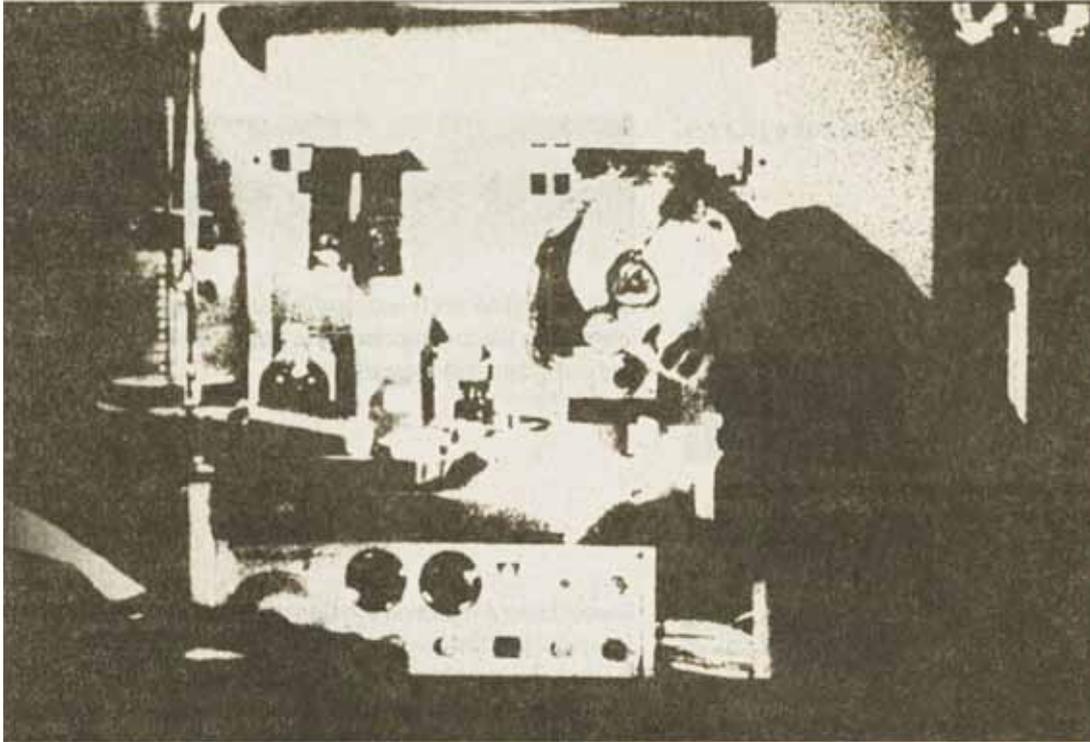
## Projizierte Bilder

Zum Werk von James Coleman

Kurt Schwitters-Preis, Sprengel-Museum, Hannover, 6.10.2002

1973 zeigte James Coleman im Studio Marconi in Mailand sein "Slide Piece". In einem verdunkelten Raum wurde wandfüllend ein Lichtbild projiziert; es zeigte eine Strassenszene – Autos im Vordergrund, vereinzelte Bäumen auf einem kahlen Stadtboden, eine Tankstelle, dahinter eine Häuserzeile. Keine Menschen belebten die unspektakuläre Szene, die in irgendeiner europäischen Stadt hätte aufgenommen sein können. Mit der Projektion des Bildes begann eine neutrale Stimme aus dem Lautsprecher mit der Beschreibung der Darstellung. Dann wurde es für einen Moment dunkel, bis das nächste Lichtbild erschien. Es war identisch mit dem vorhergehenden, und erneut hörte man eine, nun anders lautende Beschreibung. Dies setzte sich bei wechselndem Text, aber gleichbleibendem Bild fort, bis die Sequenz der Beschreibungen wieder von vorn begann. Wann immer man den Raum betrat, geriet man in dieselbe Situation, denn es wurde nicht eine Erzählung präsentiert, sondern ein Zyklus ohne Anfang und Ende.

Die Beschreibungen begannen bei Einzelheiten des Bildes, setzten diese in Beziehung zueinander und schlugen formale oder narrative Zusammenhänge vor, ohne zu einer gültigen Auflösung zu gelangen. Was erst wie ein literarisches Exerzitium erschien, ging über die Frage, wie sich ein Bild sprachlich erschliessen liesse, hinaus. Eine solche Reflexion hätte als ihre beiden Pole Bild und Sprache, doch Coleman interessierte sich für die dritte Position, die durch die Galerieinstallation ins Spiel gebracht wurde, diejenige des Betrachters. Unwillkürlich versucht dieser beim Betreten des Raums das photographische Bild zu lesen, und er vergewissert sich in diesem Wahrnehmungsvorgang implizit seiner selbst. Registriert er in einem zweiten Moment die sprachliche Beschreibung durch einen unsichtbaren Dritten, so überlagert diese die eigene Wahrnehmung, und es wird mit der Vielzahl der Beschreibungen schwieriger, eine eigene Erfahrung gegenüber den akkumulierten Deutungen zu bewahren. Empfindet der Betrachter den Verlust der eigenen unmittelbaren Wahrnehmung des Bildes, gerät er in Konflikt mit den gesprochenen Kommentaren, denn das Bewusstsein seiner selbst, Wahrnehmung und Wissen, beruhen nicht mehr auf



James Coleman: Film-Still aus «Untitled (Philippe Vacher)», 1990.  
(Bild Sprengel-Museum Hannover)

dem Bild der Welt, sondern auf jenem unsichtbaren Dritten, den man zugleich anhört und ablehnt. Eindrücke und Verstehen des Betrachters bleiben nicht für sich, sie bewegen sich im Dreieck Bild, eigene Wahrnehmung und Kommentar.

Die ausführliche Beschreibung macht anschaulich, dass James Colemans Arbeit bei den physischen und zeitlichen Bedingungen der Wahrnehmung ansetzte, um im Lauf der Jahre daraus komplexe Metaphern zu entwickeln. "Slide Piece" mag wie ein behaviouristisches Experiment anmuten, und darin ähnelt es auf den ersten Blick den Film- und Videoarbeiten, die der amerikanische Künstler Dan Graham etwa zur selben Zeit am Nova Scotia College in Halifax ausführte. Doch da gerät der Vergleich bereits an seine Grenzen, denn während Graham tatsächlich auf einer positivistischen Tradition aufbaute und empirische Verfahren einsetzte, hatte Coleman seine Wurzeln in den darstellenden Künsten, in erster Linie im Theater, in einer poetischen Tradition also, die nicht experimentell verfährt, sondern spekulativ ein Bild inszeniert. Dies bedeutet auch, dass bei Graham und in der amerikanischen Kunst der Epoche überschaubare Versuchsanordnungen eingerichtet wurden, mittels welcher Fragen der intersubjektiven Wahrnehmung modellhaft überprüft werden sollten. Bei Coleman dagegen wird keine Instanz ausserhalb des Werks eingeführt. Es gibt für ihn nichts, was Sprache und Bild überschreiten könnte, denn alles was wir schauend, sprechend und denkend tun, bewegt sich innerhalb des Mediums – ob wir von der vermeintlich unmittelbaren Wahrnehmung ausgehen oder ob wir den Rahmen ausdehnen bis zu den kulturellen Konnotationen, die Figuren, Kostümen und Gegenständen zukommen. Indem Coleman den Betrachter darauf zurückführt, dass er schauend und reflektierend, sinnlich und intellektuell, dieser Voraussetzung unterworfen ist, verleiht er dem Kunstwerk eine unerhörte symbolische Bedeutung. Dieses allein bringt unsere Bedingtheit zur Anschauung, und damit beruft sich Coleman auf eine Kunstausbildung, die statt formalistischer Autonomie die radikale Selbstbesinnung eines Mallarmé, Yeats, Joyce und Beckett aufsucht.

Literarische Vorbilder also. Coleman hatte in seiner Ausbildung, die ihn nach Mailand an die Brera führte, 1970 mit der Malerei abgeschlossen und sich danach vornehmlich mit Theater und Film beschäftigt. Während in den sechziger Jahren Malerei und Skulptur auf elementare Erfahrungen reduziert, in ihrer Funktionsweise analysiert und neu konfiguriert wurden, interessierte sich

Coleman für die performativen Aspekte der bildlichen Darstellung. Steigern Theater und Film die Ueberzeugungskraft der Bilder gegenüber der Malerei, indem sie Sprache und Musik zu einer überwältigenden Darstellung vereinigen, so geben sie dem Künstler zugleich die Möglichkeit in die Hand, die Inkongruenz der Mittel schmerzhaft spüren zu lassen. Denn treten Bild und Sprache gemeinsam auf wie im beschriebenen "Slide Piece", so will man sie als zusammengehörig begreifen. Dies ist nicht nur eine Konvention, es ist die intensive Suggestion, die vom Aufleuchten des Lichtbildes auf der Wand und der nicht ortbaren Autorität der Stimme ausgeht. Indem das projizierte Bild wiederholt wird, erfährt die Erwartung des Betrachters eine gewisse Frustration, die Bild, Sprache und die eigene Präsenz dissoziiert. Wiederholung provoziert die Erfahrung der Zeit, denn eine Abfolge von immer neuen Bildern vermittelt die Empfindung, dass die Zeit stillstehe. Das unmittelbare Begreifen eines Bildes, der scheinbar zeitlose Moment der Uebereinstimmung von Gegenstand und Benennung erweist sich als Täuschung, und die Verschiebung des Begreifens in eine zeitliche Abfolge setzt laut Coleman das Erleben frei: "Kausale Beziehungen sind mit der Zeitwahrnehmung verknüpft. Die Wahrnehmung von Ereignissen, die verlängerter Dauer und Wiederholung unterworfen ist, ruft neue psychologische Assoziationen hervor."<sup>1</sup>

Für seine Arbeit hat Coleman zu Beginn der siebziger Jahre das Medium der Projektion von Lichtbildern gewählt. Um diese Zeit trifft man die Dia-Projektion in Ausstellungen verschiedentlich an – etwa bei Robert Barry und Marcel Broodthaers. Mit der Projektion von Bildern wurde die Präsentation von Photographien als Objekte vermieden, während die mechanischen Geräusche des Projektors und die Dunkelheit zwischen den Bildern deren provisorische, ungreifbare Realität regelmässig in Erinnerung riefen. Projizierte Bilder unterscheiden sich von Theater, Film und Video, denn ob nacheinander oder übereinander projiziert, bleiben sie statisch und verweigern die Illusion von Bewegung. Dies ist umso bemerkenswerter, als Coleman in den achtziger Jahren aufwendig produzierte Szenen schuf, die in Dekor und Kostümierung der Darsteller Spielfilmsets glichen, andererseits die Komposition von Figuren für Gemälde evozierten. Doch dieses Uebermass von illusionistischer Vorbereitung scheint bei der Aufführung nie richtig in Gang zu kommen; mittels einander überlagernder Projektionen führt Coleman Szenen vor, die sich in merklichen Schritten verändern; das einzelne Bild ist also nicht der Sequenz untergeordnet,

1 James Coleman. Milano: Studio Marconi, 1975, o.S.

in der die Differenzen der Bilder sich aufgrund der Geschwindigkeit der Filmprojektion verwischen. Gerade auf die Differenzen zwischen jedem einzelnen Bild legt Coleman Wert, wie er 1977 notierte: "Wenn wir an einen Gegenstand denken, denken wir an seine Geschichte ... einen zeitlichen Ablauf in Stufen. Diese Stufen verbinden sich nicht immer so leicht miteinander, wir benötigen eine Art Beziehung dazwischen. Mich interessiert an dieser Frage, welcher Art diese Beziehungen sind und wie die Zeit sie beeinflusst."<sup>2</sup>

Eine zweite Differenz entsteht durch den im Off gesprochenen Text, den man erst den Akteuren zuzuordnen versucht. Man wird dabei scheitern, denn weder entspricht der Charakter der Stimme den Darstellern noch die Tonlage, der Ausdruck oder das Gesagte. "I.N.I.T.I.A.L.S." buchstabiert eine Kinderstimme im gleichnamigen Werk, das an der jüngsten Documenta gezeigt wurde. Zum Buchstabieren gehören die Laute, die das Sprechen begleiten, ein Seufzer, ein Ansetzen zum Sprechen – das, was noch undefiniert ist und doch schon zur Sprache gehört. Dieses Ansetzen zum Sprechen, das auf die Buchstaben und die Laute der Sprache zurückverweist, ist strukturell verwandt mit den vereinzelt, projizierten Bildern, die ihren Zusammenhang erst nachträglich gewinnen. Das Zusammensetzen der Wörter aus Buchstaben entspricht der Erscheinung der Figuren, die man imaginär zu einer Handlung zusammensetzen versucht ist. Sie erscheinen zu zweit oder in Gruppen, so angeordnet, dass Beziehungen untereinander insinuiert werden, und zugleich ist der Raum, in dem sie sich bewegen, wie eine Bühne zum Betrachter offen; es wird eine Szene und nicht eine reale Handlung präsentiert. Dies unterstützen Schminke und Kostümierung, die oft thematisiert werden: in der Probesituation von Musikern in "Lapsus Exposure", im Schminken eines Schauspielers in "I.N.I.T.I.A.L.S." oder in der Inszenierung einer Darbietung von Kindern in "Photograph".

Es mag nun wie ein Widerspruch erscheinen, dass Coleman auch eigentliche Filmarbeiten realisierte. Doch bereits der kurze, als Endlosschleife projizierte Film "Pump" aus dem Jahre 1972 thematisiert die Bedeutung des Einzelbildes. Zu sehen ist ein Blecheimer, der zu Beginn des Films leer ist; Wasser läuft aus einem Hahn in den Eimer, bis er randvoll ist, die Wasserfläche beruhigt sich, liegt still, und der volle Eimer sieht beinahe aus wie der leere. Das erste und das letzte Bild unterscheiden sich darin, dass der Betrachter weiss, was dazwischen abgelaufen ist, und allein dies erlaubt ihm, das einzelne Bild zu deuten. Der simple

<sup>2</sup> James Coleman, "Interview", Domus, Nr. 570 (1977), S. 52.

Film veranschaulicht die Veränderung der Wahrnehmung in der Zeit: was sich uns unmittelbar zeigt, erhält Bedeutung erst, wenn wir nach einem zeitlichen Ablauf darauf zurückkommen; unser Erleben verläuft nicht linear, sondern in Form einer Schleife. In Colemans Worten: "In meiner Arbeit geht es nicht um wahre oder falsche Realitäten, es geht um das Bewusstsein, dass Realitäten sich verschieben."<sup>3</sup>

Auch bei "Untitled (Philippe Vacher)" von 1990 handelt es sich um einen Film. Obwohl er nur wenige Sekunden dauert, besitzt er alle Eigenschaften, die einem konventionellen Kinofilm zukommen: er ist im Format 35 mm gedreht, was ihm höchste Präsenz verleiht, die Ausstattung ist sorgfältig ausgewählt, und es spielt darin ein professioneller Schauspieler, der sich im französischen Kino auf Arztrollen spezialisiert hatte. Die wenigen Filmsekunden sind durch Wiederholung der Kader auf siebzehneinhalb Minuten Dauer gedehnt, was bedeutet, dass man statt eines Ablaufs eine Folge statischer Bilder sieht – ein entscheidender Paradigmenwechsel. Durch die zeitliche Verzögerung der projizierten Bilder wird ihre machtvolle Illusion gebrochen und als konstruierte erkannt.

Von einer unbewegten Kamera aufgenommen, sieht man einen Arzt, der mit dem Oberkörper vornüber auf einen Wagen mit medizinischen Geräten fällt. Dabei wirft er verschiedene Behälter um; besonders deutlich ist eine grosse rote Flasche sichtbar, nach der er vergeblich zu greifen scheint. Er richtet sich wieder auf, dreht dabei das Gesicht zur Kamera und blickt sie und damit vermeintlich den Betrachter an, bevor sich sein Blick auf einen nicht sichtbaren Gegenstand heftet. Die bruske Bewegung, ein eigentlicher Unfall, wird auf diese Weise aufgehalten und als unerträglich lange erfahren. Unerträglichkeit bedeutet aber, dass die bloss informative Funktion der Filmbilder aufgehoben wird, dass die materielle Dauer in eine psychologische übertragen wird und kongruent ist mit der Beschäftigung des Betrachters mit dem Werk. Während der Projektion geht noch eine zweite Bewegung vor sich, die das Filmmaterial betrifft: dieses verliert langsam seine Farbigkeit, wirkt zunehmend ausgewaschen, bis schliesslich das letzte Bild auf graphisch wirkende, schwarz-weiße Kontraste reduziert ist. Aus der naturalistischen Darstellung des Anfangs wird ein symbolisches Bild, das sich umso mehr einprägt, als der Blick des Darstellers die Szene beherrscht. Ist zu Beginn der Betrachter mit seinem Blick allein, der in der Verzögerung des Filmgeschehens wie ein Instrument das Bild erforscht, so scheint es gegen den

3 Richard Kearney, "Interview with James Coleman", *The Crane Bag*, Bd. 6, Nr. 2 (1982), S. 128.

Schluss, als ob der Darsteller bestätige, dass er gesehen wurde, indem er den Blick zurückgibt. Sich sehend zu glauben und gesehen zu werden, zu begreifen, dass der eigene Blick im Umweg über den anderen zurückkommt, ist eine ähnlich verstörende Erfahrung wie der Verlust der eigenen Wahrnehmung in der Stimme des andern. Dabei wird der Betrachter nie das sehen können, was der Darsteller zu sehen scheint. Die kurze Szene endet in einem Rätsel, das nicht aufgelöst wird, denn der Betrachter kann sich der einmal begonnenen Bewegung des Blicks nicht entziehen und bleibt darin befangen, bis er am Ende des Films die dunkle Projektionsfläche als übriggebliebenen Körper wahrnimmt. Erneut erfährt er die Unmöglichkeit, sich ausserhalb der Beziehung zwischen dem Bild, einem Handelnden und sich selber zu positionieren. Dies mag andeuten, welche poetische Gewalt von diesem Werk ausgeht, das eine Metapher erfindet und nicht ein Wissen appliziert.

Manche der von Coleman eingeführten Verfahren sind inzwischen von anderen Künstlern aufgenommen worden. Daran lässt sich ablesen, wie sein Werk, noch bevor es in das allgemeine Kunstbewusstsein trat, seine Wirkung entfaltet hatte. Und dies, obwohl er die Hürden hoch gelegt hatte, indem Reproduktionen von Bildern und Texten untersagt waren, da allein die Präsenz der Arbeiten in eigens dafür eingerichteten Räumen zählen sollte. Gerade jetzt, da die mechanischen Bilder der neuen Medien in der Kunst so selbstverständlich akzeptiert werden, ist es unumgänglich, ein Werk zur Kenntnis zu nehmen, das den Bezug auf das komponierte malerische Bild nie gekappt hat und das zugleich unser Verhältnis zum Bild als nicht abschliessbaren Prozess analysiert. Man schaue sich also, bevor man sich blindlings den neuen Medien anvertraut, die störrischen projizierten Bilder von James Coleman an, die uns innehalten lassen und uns dazu zwingen, uns selbst nicht zu vergessen.

Dieter Schwarz