

Nichts ist so alt wie die Zeitung von gestern.

Die Zeitschriftenbilder, die Max Otto Kraus für seine Werkgruppe *KRAUS-Zeitstreifen* verwendet, sind jeweils mindestens zwei Jahre alt.

Was soll das? Ein künstlerischer Reflex des aktuellsten Zeitgeschehens kann nicht gemeint sein. Vielmehr eröffnet das Ausstellungsprojekt verschiedene historische Rückblicke (und damit auch Ausblicke), die wir uns kurz im einzelnen ansehen wollen.

Eine erste Annäherung an die Bildwerke auf der Ebene formaler Beschreibung lässt ornamentale Farbstreifen erkennen, die auf einheitlichen Bildträgern präsentiert werden. Bei näherem Hinsehen entpuppen sich die Streifen als zusammengesetzt aus einer Vielzahl kleiner Bildschnipsel, die offenbar aus Illustrierten ausgeschnitten und in Reihe geklebt wurden. Als Bilduntergrund dienen die Rückseiten eines mit dem Namenszug *KRAUS* bedruckten Briefpapiers.

Das künstlerische Verfahren des *Papier collé* oder Klebebildes kennen wir zunächst aus den Kombinations-techniken des frühen *Kubismus* um 1910. Pablo Picasso oder Georges Bracque verwendeten Tapetenreste oder Textilfragmente, um „*die Farbe gänzlich von der Form zu trennen und beide Elemente gesondert in Erscheinung treten zu lassen*“¹. Auf dieser Betrachtungsebene erschließen sich uns die Arbeiten von Max Otto Kraus als Etüde technischer Werkkomponenten oder schlicht als Wandschmuck.

Die Kunstgeschichte hält jedoch einen weiteren Bezugspunkt bereit, der den Ansprüchen des Künstlers sicherlich eher gerecht wird: Um 1920 nämlich versammelten sich – vorläufig im gar nicht weit entfernten Zürich, später in Berlin – einige Kunstschaffende, um gemeinsam die Schrecken der Materialschlachten des Ersten Weltkrieges zu verarbeiten. Im sogenannten *Dadaismus* erkoren sie das Absurde und Groteske als ästhetische Gegenfigur zu dem unnennbaren Grauen, das sie selbst erlebt hatten. *Collage* und *Montage* erschienen als geeignetste künstlerische Strategien der Daseinsbewältigung in einer zersplitterten und aus den Fugen geratenen Welt.

Und wie den Arbeiten der Dadaisten ist auch der Werkgruppe *Zeitstreifen* ein martialisches Ereignis vorausgegangen: konzipiert waren die Zeitstreifen ursprünglich als „visuelles Kriegstagebuch“ des letzten Irakkonfliktes, zu dem der amerikanische Präsident George Bush Jr. wie zu einem Kreuzzug gegen heidnische Barbaren aufgerufen hatte. Und ebenfalls wie bei den Dadaisten weitete sich die Arbeit an diesem Projekt zu einer allgemeineren Kritik an den Zuständen der gegenwärtigen Welt aus, die – so Kraus – immer noch von Imperialismus, Kolonialismus und Rassismus geprägt sei.

¹ Karin Thomas, DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 1985, S. 42

Zugleich reflektierten die historischen Bildtechniken von Collage und Montage die „Industrialisierung des Sehens“² im beginnenden Zeitalter der Massenmedien. Damals wie heute entlarvt das Recycling den Missbrauch der Fotografie durch die Journalismusindustrie; denn dieser scheint es weniger darum zu gehen, durch Bilder zu informieren, als vielmehr sensationsträchtige Reize zu produzieren. Hausmann, Schwitters oder Grosz hatten durch das Vorhalten eines grotesken Zerrspiegels die Wahrnehmungsmechanismen ihrer Zeit bedenken lassen; inzwischen haben sich die Bedingungen heutiger Wahrnehmung und Weltaneignung allerdings etwas verschoben. Realität wird als Sammelsurium weltweit zusammengetragener Einzeleindrücke erfahren; jüngere Generationen sind überdies durch die Rezeption von Videoclips auf immer kürzere Zeiteinheiten pro Bildsignal trainiert; die dabei entstehende Bilderflut wird allenthalben als *Information Overload* bejammert; tatsächlich aber entsteht Information erst gar nicht. Zumindest dann nicht, wenn man unter dem Terminus *Information* die Möglichkeit versteht, auf das Wahrgenommene auch angemessen reagieren und sich dazu in ein Verhältnis setzen zu können.

So führen die journalistischen Gepflogenheiten der meisten sogenannten Nachrichtenmagazine selbst dazu, den Informationsbegriff ad absurdum zu führen.

Die überforderten Bildspeicher unserer Gehirne können natürlicherweise aus der Fülle des Gesehenen kein imaginäres Museum, kein visuelles Gedächtnis mehr zusammenstellen; die Sinnesreize lassen sich allenfalls auf der assoziativen Ebene eines Memoryspiels absキャンnen.

Darüberhinaus haben digitale Manipulationstechniken den Realitätsgehalt von Bildern längst in Frage gestellt – allerdings ohne Nachhaltigkeit, denn immer noch ist man geneigt, zu glauben, was man sieht – und wenn es in der Zeitung steht, muß es ja stimmen.

Kraus selbst räumt ein, dass die von ihm getroffenen ästhetischen Entscheidungen, also die Anordnungen der Bildfragmente zu subjektiven, oft zufälligen Bildfolgen führen, die mit den „ursprünglichen Informationen“ (Zitat) *nichts aber auch gar nichts gemeinsam* haben.

So verweist er die ausgewählten und ausgeschnittenen Originale in den Bereich der Bedeutungslosigkeit. Außerdem wird auch die Gefahr offensichtlich, der wir beim Bilderkonsum unterliegen – denn wie lässt sich, bitte, das Bild eines Folteropfers, z.B. eines irakischen Gefangenen, etwa von dem Bild einer Person unterscheiden, die – wie in Pasolinis *120 Tagen von Sodom* das Folteropfer *spielt*.

Von solchen Uneindeutigkeiten ist es kein weiter Weg mehr zur schieren Gestaltanalogie, wenn z.B. der nackte Körper eines KZ-Häftlings als visuelle Reprise einer Stripperin montiert wird.

Derartige und ähnliche Assoziationsmuster bilden jedoch als Mnemotechnik eine der wichtigsten Grundlagen unserer Gedächtnisleistungen. Ein kollektives Gedächtnis ganzer Nationen aber, muß, wenn es lügende Bilder erinnert, die Geschichte notwendigerweise selbst zum Schwindel werden lassen.

Die *Zeitstreifen* stellen nicht zuletzt eine Arbeit dar über das Denken in geschichtlichen Dimensionen und über Geschichte selbst, sofern man darunter das Auf- und Fortschreiben von Zeitspuren versteht.

Geschichte als Erinnerungsarbeit verknüpft in der oral history wie in der Mentalitätsgeschichte politisches Ereignis mit privatem Schicksal. Im Falle Kraus wird familiäre Vergangenheit durch den künstlerischen

² Vgl. Hanne Bergius, Das Groteske der Realitätskritik. Dix, Grosz, Höch, Heratfield. In: Deutsches Institut für Fürerstudien an der Universität Tübingen (HG.): Funkkoelg Koderne Kunst, weinheim und Basel 1990, Studienbegleitbrief 8, S. 19ff.

Umgang mit persönlichen Fundstücken aufgearbeitet: als Bildträger der Zeitstreifen dienen die Rückseiten von Briefpapierbögen aus dem Besitz von Kraus Senior, der sich der Familie bis zu seinem Tod vor allem durch Erzählungen aus dem Zweiten Weltkrieg eingepägt hatte. Der zurückbleibende Sohn, hier leibhaftig und in Werken anwesend, entwickelt im gleichförmigen und kontemplativen Montieren von Wirklichkeitsschnipseln ein Klebmantra, eine ebenso individuelle wie überpersönlich wirkende Bewältigungslitanei. Hierin ähnelt sein Schaffen der Arbeit von Archivaren.

Dabei wird die kleinste historische Einheit, der *Augenblick*, buchstäblich als kurzer Blick in die Zeitung bewahrt und fassbar.

Geschichte erscheint als Geschichtetes, die Bildstreifen wirken wie Sedimentablagerungen, wie Querschnitte durch die Schichten der Zeit.

Im Nebeneinander der Schnipsel rekonstruieren wir die vermeintliche Gerichtetheit des Zeitpfeils; der Zeitpfeil nichts anderes ist als der Versuch, das Nacheinander von Erlebtem in räumlicher Dimension anschaulich zu machen. Denn Zeit ist kein Geschenk der Natur; die Vorstellung, Zeit verlaufe kontinuierlich und in messbaren perspektivischen Abschnitten ist vor allem eine Leistung der Philosophie und kultureller Konventionen.

Diese historische Großtat, ein so abstraktes Phänomen wie Zeit nicht nur zu erfinden, sondern durch Skalen und ähnliches auch zu verbildlichen, können wir in den Zeitstreifen von Max Otto Kraus nachempfinden. Darin erweist sich der ausgebildete Fotograf, also der Licht-Schreiber, auch als Chronograph, als Schreiber der Zeit.

Anna Zika, Konstanz, den 18.06.2005