

ANDREAS PESCHKA
KONTINENTALDRIFT

Wann er die erste Zeichnung von »Kontinentaldrift« angefertigt hat, habe er nicht notiert. Es müßte um 1989 gewesen sein, erinnert sich Andreas Peschka in einem Gespräch über die Arbeit am 1.7.1996. Er nahm damals ein DIN A4-großes Blatt Pergamentpapier, legte es in einem Atlas auf die Karte der Mittelmeer-Region und fuhr mit einem Normzeichenstift die Kontur des Mittelmeeres nach: Spanien, Frankreich, Italien, Jugoslawien, Albanien, Griechenland, Türkei, Syrien, Libanon, Israel, Ägypten, Libyen, Tunesien, Algerien, Marokko. Die Zeichnung machte das Blatt zu einem Querformat, und das Motiv machte oben gleichzeitig zu Norden, unten zu Süden, rechts zu Osten und links zu Westen. Der Verlauf der wiedererkennbaren Küstenlinie erscheint in der Zeichnung durch die Isolierung von anderen kartographischen Angaben wie die Kräuselung oder Stauchung eines durch die Luft geworfenen, dünnen Seils im Moment der Berührung mit der Erde. Und bleibt man noch einen Augenblick in der Bildsprache dieser Metapher zur Beschreibung der Arbeit, so wären die beiden Enden dieses Seils, die man gerade noch in den Händen gehalten hatte, die am linken Blattrand auslaufenden Küstenlinien, die Portugal und Marokko mit dem Atlantik bilden, und die Meerenge von Gibraltar wäre der prekäre Punkt, an dem Berührung oder nicht Berührung der Linien über das Offene oder Geschlossene der Form entscheiden würden. Zu einem späteren Zeitpunkt legt Andreas Peschka ein zweites Blatt Pergamentpapier von demselben Format über das erste und fährt mit dem Stift die durchscheinende Kontur der vorangegangenen Zeichnung nach. Nachdem er fertig ist, läßt er beide Blätter übereinander und legt sie zur Seite. Wieder einige Zeit später nimmt er das obere Blatt vom Stapel, legt ein weiteres darauf, zeichnet die durchscheinende Kontur mit dem Federstift nach und legt dann die Blätter

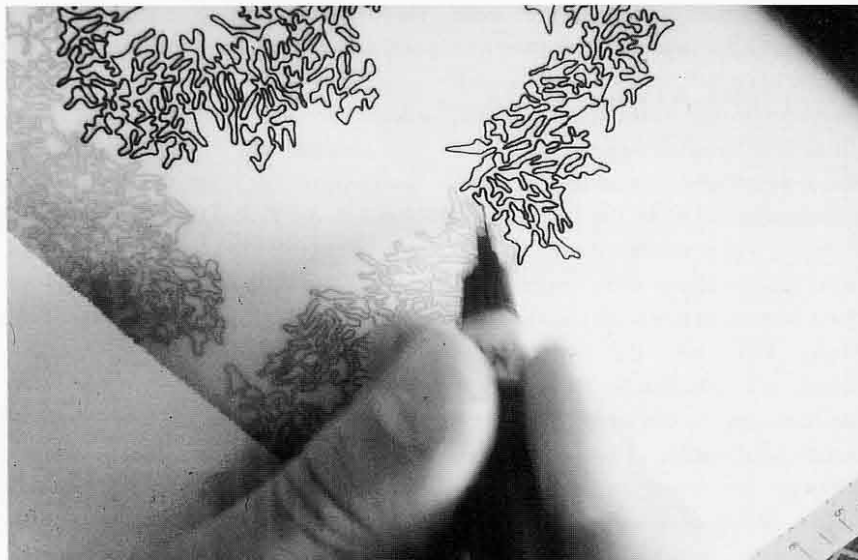
3 und 2 auf das erste. Auf diese Art und Weise sind bis heute 169 Blätter entstanden, wie man an der Numerierung unten rechts auf den Bögen ablesen kann. In seinem gegenwärtigen Präsentationszustand ist das Werk ein aus dünnen, lose übereinanderliegenden Pergamentbögen bestehender Block von 2 cm Dicke mit einem Gewicht von 775 Gramm. Aus der Zeichnung, die sich in filigranen schwarzen Linien in minutiösen Kurven, Windungen, Ausbuchtungen und Einzügen über das zuoberst liegende Blatt zieht, ist die zugrundeliegende Kopie der Mittelmeerkontur schon längst nicht mehr zu erkennen. Die aus der Landkarte entnommene Trennungslinie zwischen Land und Meer scheint sich verwandelt zu haben. Die Form ist eine Kunstform geworden, die in ihrer Vieldeutigkeit die denotative Ebene weit übersteigt und assoziativ vorstellungsstiftend wirkt. Die Linie ist jetzt zu einem Bild geworden, das die sprachliche Beschreibung nicht mehr erreichen, bestenfalls nur noch punktuell berühren kann: wie die Fasern eines Blattes, wie mikrobische Flechten, wie das Flimmern vor den Augen, das zu eng beieinanderliegende Linien auslösen. Während der bisher ca. sieben Jahre andauernden Entstehungszeit des Werkes hat Peschka dreimal die Zeit, die er für eine Zeichnung benötigte, gemessen und rechts oben auf dem jeweiligen Blatt vermerkt: 56, B - 16 Min. (9.55 - 10.11h), 155 - 63 Min., 169 - 81 Min. (20.37 - 21.50). Auf diesem bisher letzten Blatt steht auch zum erstenmal ein Datum: »17.10.1994«.

Die Betonung in dem vorangegangenen Satz liegt auf »bisher«. Den Gedanken einer »letzten Zeichnung« gibt es im Zusammenhang mit den »Handkopien« - wie Peschka diese Methode der manuellen Vervielfältigung nennt - nicht. Handkopien ist ein Work-in-Progress-Verfahren, das Peschka Anfang der 80er Jahre

parallel zu den Versalzungsanlagen und Pattern aufgrund seines künstlerischen Interesses an der Untersuchung von Systemstrukturen und chemischen, formalen oder kommunikativen Austauschprozessen entwickelt hat. Neben »Kontinentaldrift« entsteht als weitere eigenständige Handkopie »2 Kreise« (seit 1982), ferner ein Motiv als Teil der Installation »Meditation für ein Volk der Ebene« (1981) und die Handkopie einer waagerechten Linie als »Die Arbeit des Kartographen« (seit 1988) neben den Objektgruppen »Die Wachen des Astronomen« und »Die Erinnerung des Kosmologen« in der Installation »Der 10. Planet - Oder die Erfindung der Fassade«.

Bereits der Begriff »Handkopie« weist auf die paradoxe und vielschichtige Bedeutungsspanne des Verfahrens hin: Die Hand als das Instrument und Symbol für das Subjektive der künstlerischen Äußerung schlechthin wird hier konterkariert mit der Kopie - dem Prinzip, in dem sich eine der grundsätzlichen Fragen der Kunstgeschichte nach der Möglichkeit und Sinnhaftigkeit einer identischen Wiederholung konzentriert. Die Freihändigkeit der Zeichnung wird hier bewußt konfrontiert mit einem Regelsystem. Neben den materiellen Bedingungen - transparentes Papier und Normzeichenstift - gilt für »Kontinentaldrift«: Jede Kopie soll in einem Strich ausgeführt werden; eine zeitliche Abfolge, nach der die Zeichnungen entstehen, soll nicht festgelegt werden. Mit zunehmenden Windungen der Linie kam die Regel hinzu, daß sich die Linien nicht berühren sollen. Grundsätzlich ist die Arbeit nicht personell gebunden, d.h. es muß nicht die Hand des Künstlers sein, die die Kopie anfertigt. Es kann eine Hand sein. Bisher hat Peschka diesen Werkgedanken noch nicht umgesetzt. Greift man die Überlegung des Künstlers auf und nimmt (vielleicht doch nur in der Vorstellung) seine

Position ein, um die 170. Kopie von »Kontinentaldrift« zu zeichnen, werden die werkkonstituierenden Aspekte deutlich: die visuelle Aufmerksamkeit, die erforderlich ist, um die durch das opake Pergamentpapier durchscheinende Linie beim Nachzeichnen nicht aus den Augen zu verlieren; die zunehmende Verlangsamung der Geschwindigkeit beim Zeichnen durch die immer enger werdenden Windungen der Linie; die Reaktion der Impulse, die die Dichte der zu wiederholenden Zeichnung in der zeichnenden Hand auslösen; dem Hin-und-Her-Gerissen-Sein zwischen dem Bemühen um die



genaue Wiederholung und dem Unvermögen, die gestellte Aufgabe erfüllen zu können, da psycho-physische wie von außen wirkende Umwelteinflüsse beständig, wenn auch nur minimale Abweichungen von der Vorgabe provozieren; der Versuch, einen physischen Zustand herzustellen, der die Kopie eben doch ermöglichte, eventuell indem man sich in den zeichnenden Punkt der Feder des Normzeichenstiftes denkt, um so im Eintauchen in die Linie die in den Zwischenräumen der Distanz aufkommenden Störfaktoren zu eliminieren und die Linie aus sich heraus nachfahren zu können.

Daß dieses »Eintauchen in die Linie« – das Herstellen einer Identität von zeichnendem Gerät und Gezeichnetem – nur punktuell oder über kurze Strecken möglich ist, als andauernder Zustand jedoch zum Scheitern verurteilt scheint, beweist jeder erneute Versuch einer Handkopie durch ihre Abweichungen im Vergleich zur vorangegangenen. Durch die Entwicklung des Verfahrens und seiner Bedingungen ist Peschka weniger über das Vergebliche der Bemühungen erschrocken als vielmehr an den Abweichungen als konstruktives Element interessiert. Die oben beschriebenen Parameter des

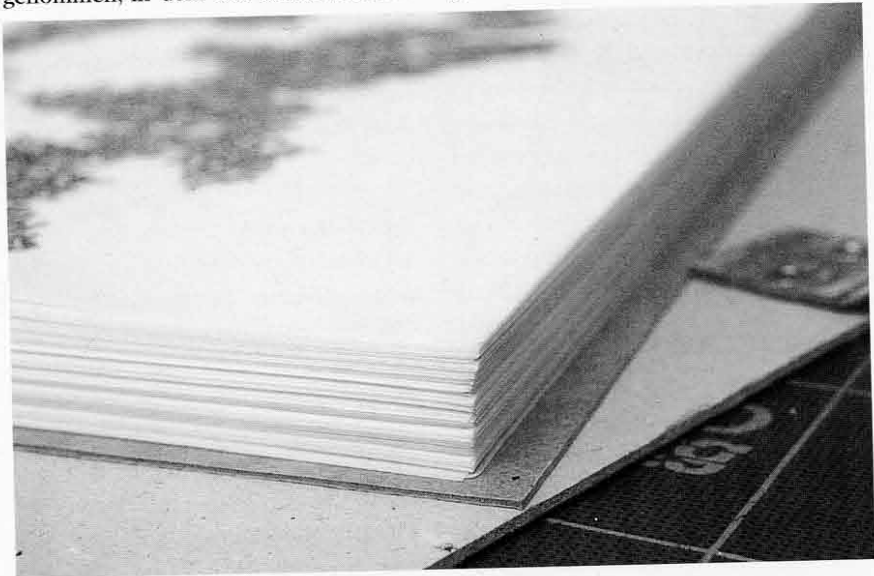
Verfahrens schaffen die Voraussetzungen für den beabsichtigten Formbildungsprozeß auf formalen wie inhaltlichen Ebenen des Werkes. Im Hinblick auf die lineare Federzeichnung auf der Fläche eines Blattes Papier erzielt Peschka so eine quantitative Ausdehnung der Linie und die Verwandlung der mimetischen Kontur in ein flächiges Ornament. Indem die Linie alle Impulse in jedem Augenblick des Zeichnens aufnimmt, beansprucht sie mit jeder weiteren Handkopie immer mehr von der zuvor einheitlich weißen Fläche des Papiers für sich. Das ursprüngliche Verhältnis von Schwarz und Weiß kehrt sich um. Aus

den derzeit vorliegenden Handkopien ist die Tendenz zu erkennen, daß die schwarze Spur der gezeichneten Linie das Blatt komplett überziehen kann. Sinnbildlich wird damit die Eindeutigkeit der Linie als Markierung der Grenze zwischen den zwei Lebensbereichen auf der Erde, Land und Meer, wie sie in der ersten Kopie von der kartographischen Vorlage enthalten ist, zunehmend getilgt. An die Stelle tritt die seismographische Aufzeichnung der zeichnenden Hand selbst im Prozeß der Wiederholung der Linie. Die gezeichnete Linie verliert dadurch auch ihren Status als Trennungslinie unterschiedlicher Formbereiche und wird statt dessen materialisierter Ausdruck der Wirkung von Zeit und Raum im jeweiligen Moment künstlerischer Produktivität. Für den Künstler wird im fortschreitenden Kopierprozeß die in der Zeichnung imaginierte Reise entlang der Küstenlinie des Mittelmeeres zu einem Weg durch ein selbstgeschaffenes Labyrinth. Als der Zeichnende bewegt er sich schon längst nicht mehr zwischen Wasser und Land, sondern auf dem schmalen Pfad seiner eigenen gezeichneten Spur. Die Form, die er versucht zu wiederholen, ist mittlerweile eine unbekannte, so daß er Momente der Unsicherheit nicht mehr durch Kenntnis oder Vorwissen überbrücken kann, sondern direkt an die vorangegangene Kopie gebunden bleibt. Mit der zunehmenden Komplexität und Autonomie der kopierten Form intensiviert sich die punktuelle Verbindung zwischen Vorlage und neuer Kopie. Aus diesem Bezug zwischen den einzelnen Blättern entsteht gleichzeitig zu der sich in der Fläche ausdehnenden Federzeichnung ein an Höhe zunehmendes dreidimensionales Objekt. Die quantitative, materielle Ausdehnung vollzieht sich in dem Verfahren der Handkopien also gleichzeitig in der Waagerechten und der Senkrechten. Dadurch, daß Peschka die Blätter nach Fertigstellung einer Handkopie

schlicht übereinanderlegt, evoziert er den Eindruck von Schichtungen, von Ablagerungen – von Bezugssystemen, in denen sich durch das kontinuierliche Überlagern, wenn auch nur einer jeweils hauchdünnen Schicht, eine feste Materieeinheit kondensiert. Unter dem Druck der nachfolgenden Lagen verschwindet in diesem geschichteten Block aus transparenten Bögen das Bild des Mittelmeeres, der Zeitpunkt der ersten Schicht, versinken die sporadischen Zeitangaben über die Entstehungsdauer einzelner Zeichnungen, kann die Angabe des Entstehungsdatums auf der heute letzten Kopie zu einer vergrabenen, überraschend auftauchenden Zeitangabe aus dem kalendarischen System der westlichen Kulturgesellschaft werden. Vorangegangenes wird der Erinnerung und der Recherche übergeben und damit dem Zeitzeugen, der in jenem Moment zugegen war oder dem quasi archäologisch vorgehenden Rezipienten, der die einzelnen Blätter umblättert, die Funde vermerkt und die rekonstruktive Frage formuliert. Er (oder sie) wird entdecken, daß die Blätter aufgrund der vom Künstler gewählten Papierqualität die Zeichnung auch auf der Rückseite zeigen; daß das Umblättern dadurch den Gedanken der Zusammengehörigkeit der Blätter als Kopien immer wieder visuell stimuliert; daß die umgeblätterten Bögen Paare zu bilden scheinen und daß man bald aufhört nur in eine Richtung zu blättern, und statt dessen die einzelnen Pergamentseiten vor und zurück wendet, weil die Zeichnung auf der Oberfläche des Blattes durch die Transparenz des Papiers zu einer Intarsie zu werden scheint – einer in den glasigen Block eingelegten Form, die sich von der jüngsten bis zu ältesten Schicht erstreckt. Als Schichtung loser Blätter verschiebt sich das Werk zwischen Künstler und Rezipient, verbindet in sich den konstruktiven mit dem rekonstruktiven Prozeß. Denn während

der Rezipient blättert und fragt, fertigt der Künstler schon wieder die nächste Schicht. Das Werk versinnbildlicht die paradoxe Situation, daß eben gerade durch die Wieder-Holung des Vorangegangenen, das Vorangegangene nicht bewahrt werden kann, sondern statt dessen immer weiter entschwindet, während sich dabei das Neue, Andere bildet. Wie im vorangegangenen beschrieben, hat der zeichnende Künstler aufgrund der mittlerweile entwickelten Komplexität der zu kopierenden Zeichnung längst einen Zustand der »Gegenwärtigkeit« angenommen, in dem das Kunstwerk aus

führung vor, nach der die Kontinente der Erde bis vor 190.000.000 Jahren eine zusammenhängende Schicht bildeten, dann auseinanderbrachen und sich – wie die aktuelle Forschung berechnet hat – mit einer Durchschnittsgeschwindigkeit von 2 cm pro Jahr in die aktuelle Position bewegt haben. Wegner nannte diesen Urkontinent Pangäa. Seine Theorie erhielt Ende der 60er Jahre vor allem durch die Ergebnisse der Meeresbodenforschung und durch neue Erkenntnisse über die paläogeologische Entwicklung des Magnetfeldes erneut große Beachtung und gilt heute als entscheidende Voraus-



dem direkten Bezug zur unmittelbar vorangegangenen Kopie entsteht, durch die Verbindung zur eigenen (Kunst-)Spur, durch das schlichte, wiederholte Machen – d.h. das Wiederholen der Linie – und nicht in Referenz auf die erste Kopie.

Warum das Motiv des »Mittelmeeres«?
Warum der Titel »Kontinentaldrift«?

Der Titel »Kontinentaldrift« bezieht sich auf die um 1915 von dem deutschen Geologen und Grönland-Forscher Alfred Wegner (1880-1930) formulierte Theorie mit selbigen Namen. Wegner legte damit erstmals eine wissenschaftliche Beweis-

setzung für das aktualisierte Modell der Erdoberflächenstruktur, der Plattentektonik. Nach diesem Modell setzt sich die Erdoberfläche aus 10 großen und mehreren kleinen Platten zusammen, die sich im wesentlichen in drei Richtungen – konvergierend, divergierend, aneinander vorbeigleitend – bewegen. Auf diesen Platten befinden sich sowohl die Ozeane als auch die Kontinente. Für den vorliegenden künstlerischen Bezug stark vereinfacht ausgedrückt bedeutet das, daß eine bewegliche, zerbrochene Gesteinsschicht unterhalb der vom Menschen besiedelten Lebensräume beständig auf die Position dieser Lebensräume einwirkt.

Im Mittelmeer – geographisch und historisch die Wiege der abendländischen Kultur – verlaufen in Ost-West-Richtung die Ränder der eurasischen und der afrikanischen Platten. Darüberhinaus ist es ein Gebiet mit einer verhältnismäßig hohen Anzahl von Mikroplatten, die sich zudem stark abweichend von den drei Hauptbewegungsarten verhalten. Durch die wissenschaftlichen Berechnungen stellt sich das Problem, ob und wann sich die Meerenge von Gibraltar durch die Bewegungen der Platten schließen könnte. Träte dieser Fall ein, würde damit die Wasserzufuhr vom Atlantik gestoppt werden, und es bestünde die Gefahr, daß das Mittelmeer austrocknet und sich in eine Salzwüste verwandelt, da die Wassermengen der einmündenden Flüsse die Verdunstungsmenge nicht kompensieren könnten. Daß diese Überlegungen nicht einfach als ein Szenario einer computerisierten Wissenschaft beiseite geschoben werden können, bedingen zusätzliche Forschungsergebnisse, wie z.B. die Untersuchungen der Meeresbodenablagerungen, die aufzeigen, daß eine Versalzung des Mittelmeeres bereits einmal stattgefunden hat.

In Andreas Peschkas poetischer Kunstwelt bildet die Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Theorien einen wesentlichen Bezugspunkt. Seine Werke entstehen in der Kluft zwischen dem Weltmodell der aktuellen Forschung und der alltäglichen Lebenssituation des Menschen. Sie versuchen mit künstlerischen Mitteln sichtbar zu machen, was sich der Wahrnehmung sonst entzöge. Die Beschäftigung mit paläogeologischen Modellen wie Kontinentaldrift/Plattentektonik ist Anlaß für ästhetische Fragen nach dem Verhältnis von Stillstand und Bewegung, nach dem philosophischen Begriff von Zeit am Ende des 20. Jahrhunderts und der Position des Menschlichen in den Verortungssystemen, Bohrungen und

Satelliteninformationen, die unsere Gegenwart bestimmen. Peschkas künstlerisches Interesse an diesen Phänomenen ist gleichermaßen bestimmt von der Faszination an gedanklichen Modellen wie von einem Gespür für die Diskrepanz, die sich zwischen wissenschaftlich begründeten Aussagen über vergangene oder zukünftige Entwicklungen in Zeitspannen von mehreren Millionen von Jahren und der gelebten Zeit eines Menschen auftut. Im zeitlichen Bezugsrahmen paläogeologischer Bewegungsabläufe sind die Bewegungen eines Menschenlebens so wie die minimalste Abweichung der Linie einer Handkopie im Vergleich zur vorangegangenen – die das Gebilde letztendlich formt, im Moment ihrer Erscheinung aber nahezu unsichtbar ist.

Die Geschichte der Kartographie ist (u.a. auch) Ausdruck dafür, daß der Mensch aufgrund seiner Bewegungsfreudigkeit Orientierungshilfen auf dem ihm unbekanntem Terrain benötigt. Landkarten spiegeln die Entdeckung und die gleichzeitige Vermessung des Planeten, wobei letzteres aus Expeditionen in das Unbekannte erst die beliebig oft wiederholbaren Reisen machte. Indem Peschka den Atlas öffnete und das Pergament auf die vermessene Wiedergabe der Mittelmeer-Region legte und mit dem Normzeichenstift in seiner Hand die Kontur nachfuhr, entwarf er die erste Schicht einer Reise, die zu einer andauernden Expedition in das eigene, private, unbekannte Selbst wurde. In einer Welt, deren Oberfläche erforscht und in der Erfassung als bekannt definiert wird, holt sich der Künstler mit jeder Linie der Handkopien das Geheimnis zurück.

Sabine Dylla

Anmerkung:

Die Bibliographie über Kontinentaldrift und Plattentektonik ist umfangreich. Zur Vertiefung der hier extrem verkürzt dargestellten Zusammenhänge ist das Sonderheft »Ozeane und Kontinente – ihre Herkunft, ihre Geschichte und Struktur«, Spektrum-der-Wissenschaft-Verlags-gesellschaft, Heidelberg, 5. Auflage 1987, zu empfehlen.

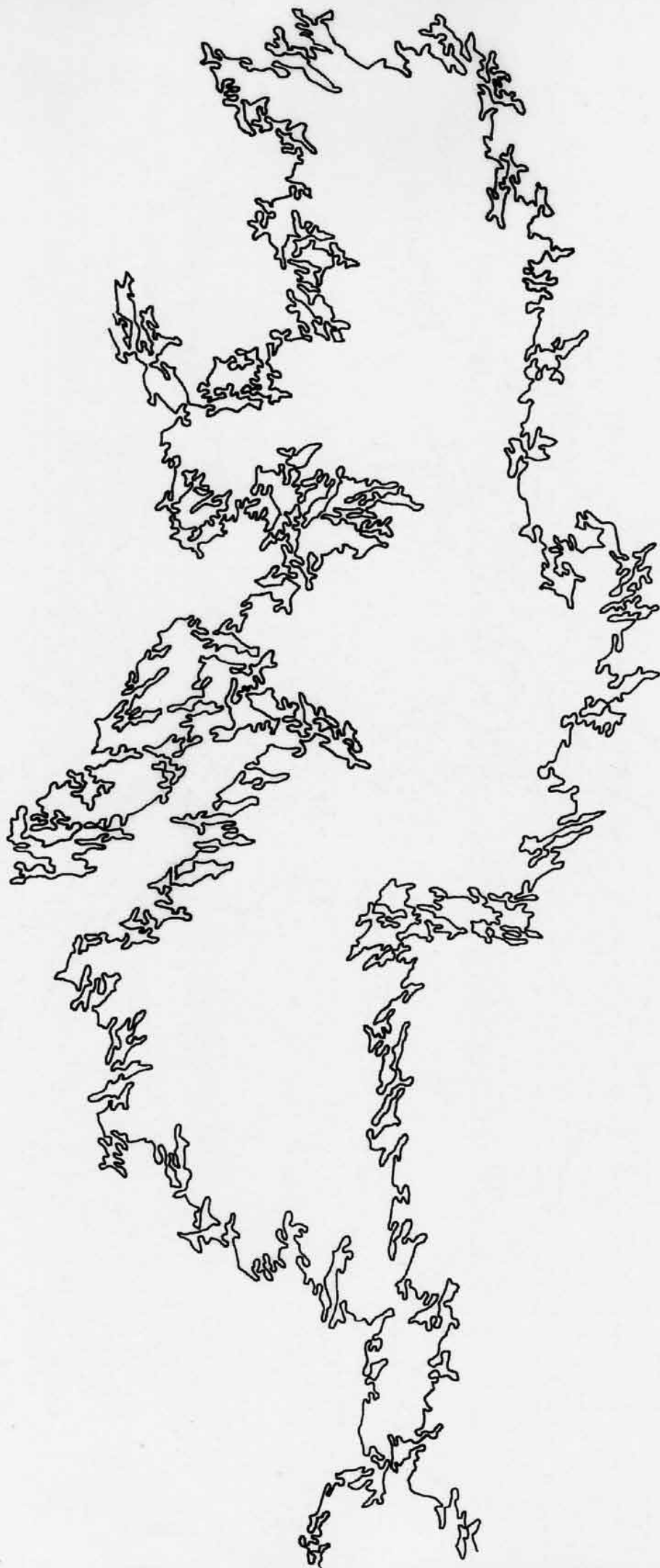
Die nachfolgend abgedruckten Zeichnungen entstammen der Zeichnungsreihe »Kontinentaldrift – Mittelmeer« (Handkopien), ca. 1989 begonnen, bisher 169 Blätter, Tusche auf Transparentpapier, DIN A4.

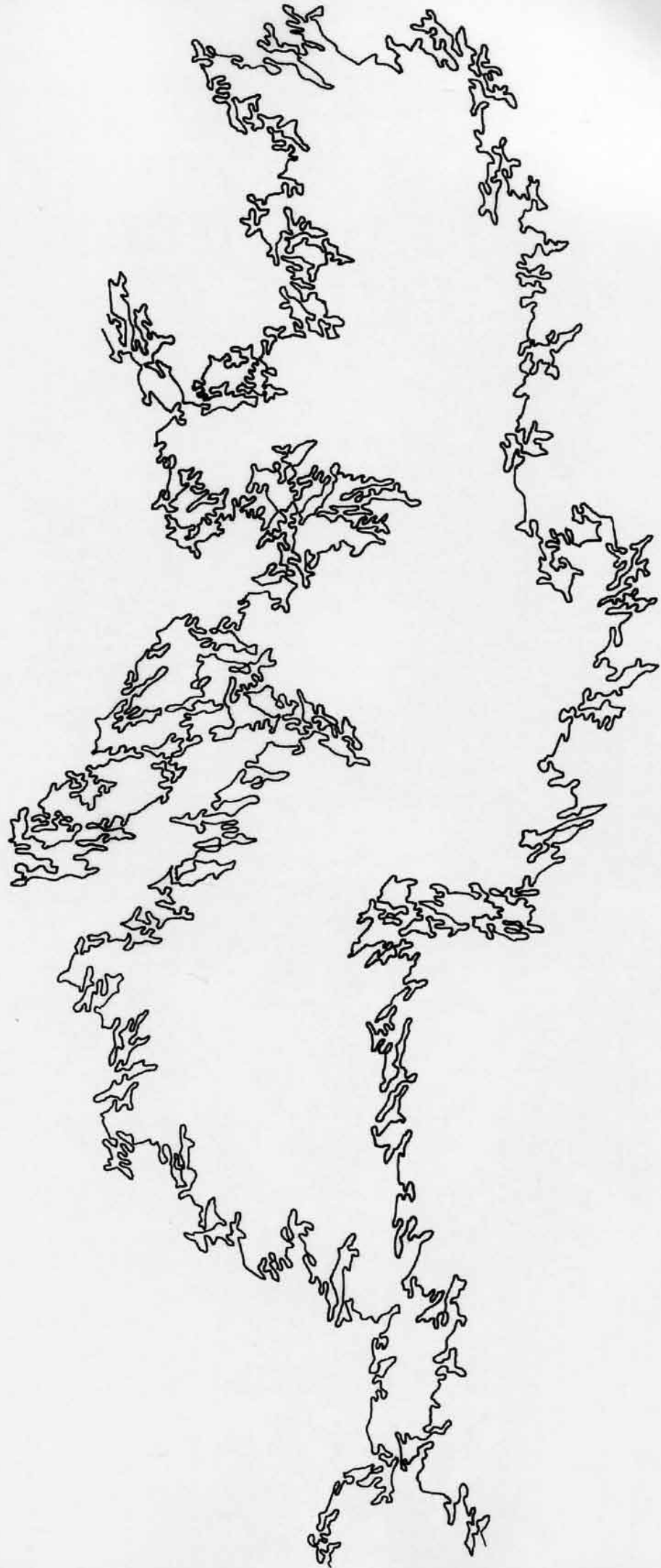
Abgebildet auf den Folgeseiten sind die Nummern 3, 4, 5, 93, 94, 167 und 168.

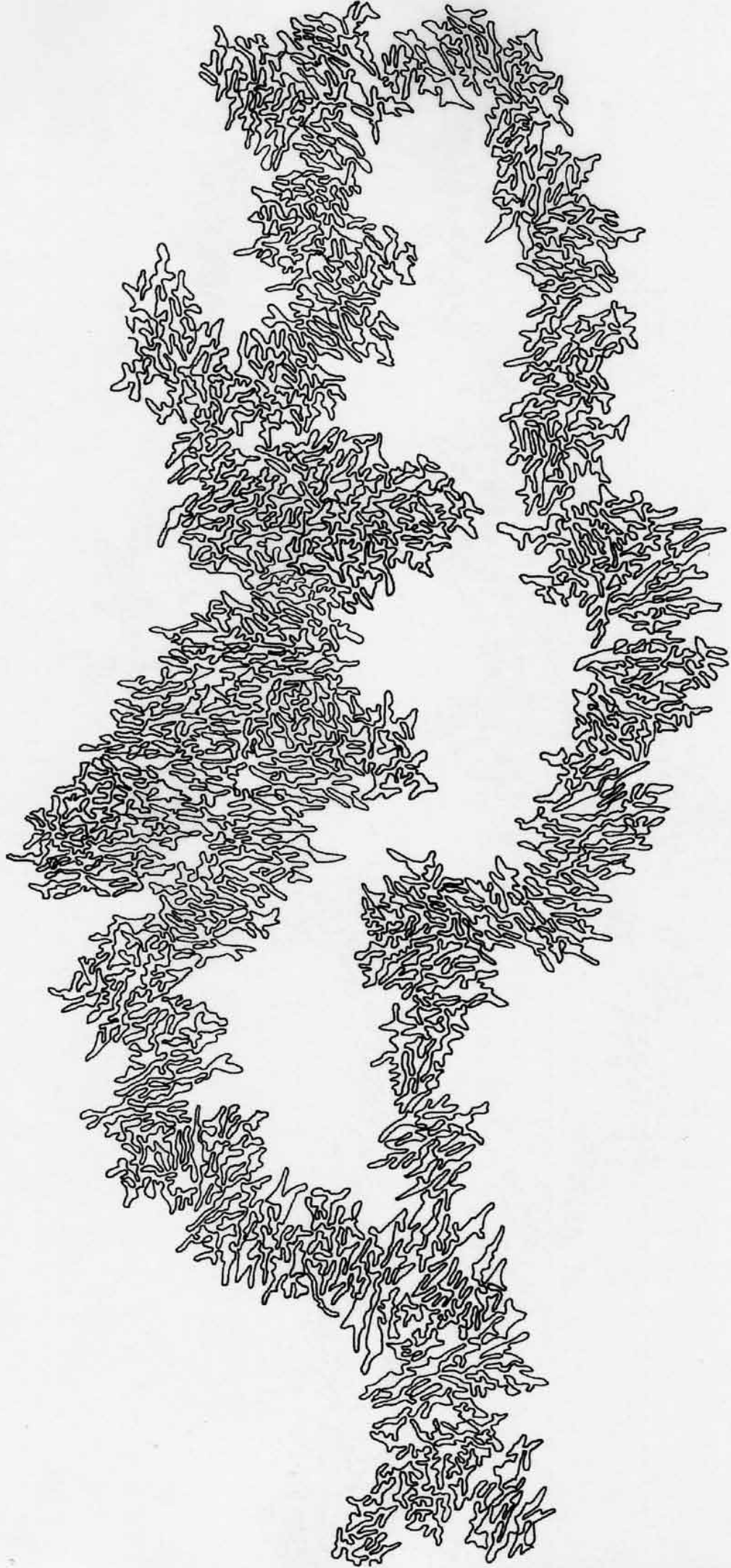


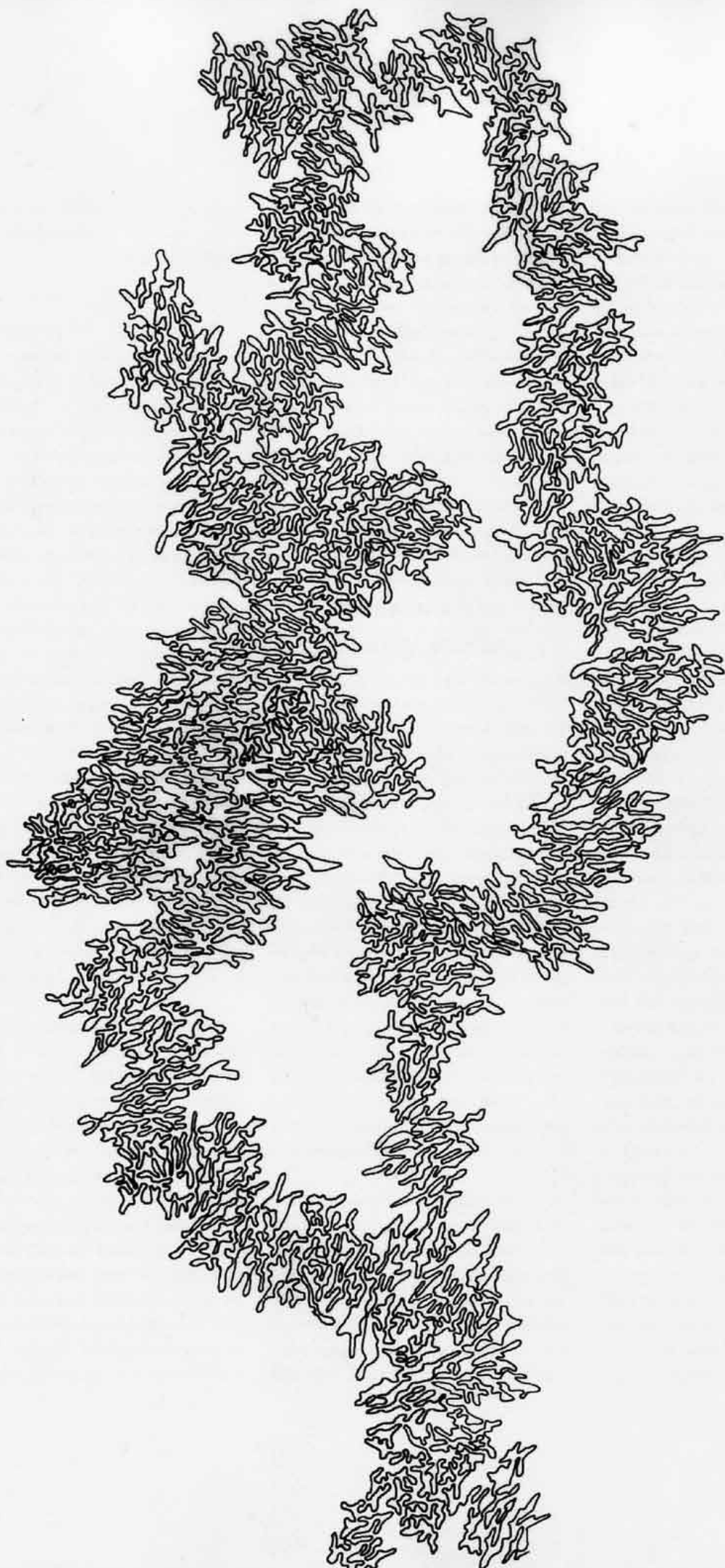












IMPRESSUM

Jahrbuch '96

© Verlag für moderne Kunst Nürnberg
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-928342-64-9

Herausgeber

Institut für moderne Kunst Nürnberg e.V.
Königstraße 51/II, 90402 Nürnberg

Redaktion

Heinz Neidel, Manfred Rothenberger (verantwortlich),
Evelyn Rauch, Dr. Annegret Winter, Andrea Wittmann

Gestaltung

Ioni Laibarös

Übersetzung

Nora Matocza (Craig Wood: »Schätze aus der Abfalltonne«)
Alice von Richthofen (François Morellet: »Neonzeichnungen«)

Fotos

Michel von Grondel
Emil Grubenmann
Ioni Laibarös
Kurt Paulus
Axel Schneider
Aleksandra Signer
Bruno Weiß

Gesamtherstellung

Vier-Türme-Verlag, Benedict Press, 97359 Münsterschwarzach Abtei

Abonnement

Einzelnummer DM 25,- (incl. Porto/Versand)

Titelbild

François Morellet: Chemnitzer Buerger-Eyd, 1994, Blaue Argonröhren (Ausschnitt)