

## Roland Fuhrmann

Katalog zur Ausstellung VALUTA im Museum Goch, 13.8.-15.10.2006

Herausgeber: Museum Goch, 2006

in Zusammenarbeit mit der Spielhaus Morrison Galerie, Berlin

KEHRER Verlag für Kunst, Kultur und Fotografie Heidelberg

ISBN 3-939583-15-4

ISBN 978-3-939583-15-8

Susanne Altmann:

### Zwischen „Philosophical toys“ und mentalen Nachbildern –

Roland Fuhrmann und die Kontinuität bildgebender Medien

Nachbilder, jene Gaukeleien der Netzhaut, sind real existierende optische, physiologische Phänomene. Selten allerdings werden sie bewusst registriert werden. Sie gehören jedoch untrennbar zur visuellen Wahrnehmungsleistung – und prägen unser sinnliches Erleben über das tatsächlich sichtbare Angebot hinaus. Das Nachbild ereignet sich gleichsam im Zwischenraum von Bild und Bild. Die Existenz von Nachbildern und vor allem deren systematische Untersuchung haben die visuelle Kultur der Moderne entscheidend beeinflusst.<sup>1</sup> Das 19. Jahrhundert war das Labor, wo – in einer turbulenten Grauzone zwischen Spiel und Experiment – die entsprechenden Pioniertaten stattfanden. 1827 setzte Charles Wheatstone sein Kaleidophon, das bereits optische Reize mit akustischen sowie physikalischen Vorgängen koppelte. Das Thaumatrope oder „Wunderscheibe“ genannt und um 1825 von John Paris entwickelt, war eine Art „Spielzeug, das auf dem Prinzip der Nachbildwirkung (Persistenz) beruht.

Durch rotierende Bewegung verschmelzen die Bilder der Vorder- und Rückseite.“<sup>2</sup> Und schließlich erfand 1832 der belgische Physiker Joseph Plateau (1801-1883) das so genannte Phénakistiskop, das genau mit jenem Effekt der Nachbilder operierte und erste bewegte Bildsequenzen produzierte.

All das waren „Spielzeuge, die wissenschaftliche Ereignisse demonstrierten und Anlaß zu philosophischen Fragen gaben“<sup>3</sup> : so genannte „philosophical toys“. Dieses Grundanliegen, nämlich die Verbindung des spielerischen Aspektes mit einem welterklärenden Gestus lässt fast ungebrochen auf zahlreiche Arbeiten von Roland Fuhrmann beziehen.

<sup>1</sup> Ich beziehe mich hier auf die Theorien von Jonathan Cray. Vgl. Jonathan Cray, *Techniques of the Observer*, in: ders., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge/London 1992, S.97 ff.

<sup>2</sup> <http://www.wernernekes.de>, Auf seiner Webseite veröffentlicht der Sammler und Filmmacher Werner Nekes seine Kollektion früher bildgebender Apparaturen sowie ein umfangreiches Glossar zu präkinematografischen Entwicklungen.

<sup>3</sup> Joseph Wachelder, „Nachbilder, Natur und Wahrnehmung: Die frühen optischen Untersuchungen von Joseph Plateau“ in: Gabriele Dürbeck et al. (Hrsg.), „Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800“, Dresden 2001, S.S.255

### Between „philosophical toys“ and mental afterimages – Roland Fuhrmann and the continuity of image-making media

Afterimages, those tricks of the retina, are real-existing, physiological, optical phenomena. But it is rare for them to be registered consciously. In spite of this, they are an inseparable part of visual perception – and they shape our sensory experience beyond that which is actually visible. The afterimage takes place, one might say, in the space between one image and the next. The existence of afterimages, and especially their systematic study, has had a crucial impact on the visual culture of modernity.<sup>1</sup> The nineteenth century was the laboratory where – in a turbulent grey area between play and experiment – the pioneering work in the field was done. In 1827, Charles Wheatstone introduced his kaleidophone, which was already capable of coupling optical stimuli with acoustic and physical processes. The thaumatrope or “magic disc”, developed around 1825 by John Ayrton Paris, was a kind of “toy based on the principle of the afterimage effect (persistence of vision). Rotary motion causes the pictures on the front and back to merge.”<sup>2</sup> And finally, in 1832, the Belgian physicist Joseph Plateau (1801-1883) invented the “phenakistiscope” which exploited the afterimage effect to produce the first moving-image sequences.

All these devices were “toys that demonstrated events in science and raised philosophical questions”<sup>3</sup> – so-called “philosophical toys”. This basic quality – a ludic aspect combined with a demonstrative gesture – is present in many works by Roland Fuhrmann.

<sup>1</sup> I refer here to the theories of Jonathan Cray. See Jonathan Cray, “Techniques of the Observer”, in: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge/London 1992, p. 97 ff.

<sup>2</sup> <http://www.wernernekes.de>, On his website, the collector and filmmaker Werner Nekes presents his collection of early image-making apparatuses and an extensive glossary on pre-cinematographic developments.

<sup>3</sup> Joseph Wachelder, “Nachbilder, Natur und Wahrnehmung: Die frühen optischen Untersuchungen von Joseph Plateau” in: Gabriele Dürbeck et al. (eds.), *Wahrnehmung der Natur. Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden 2001, p. 255

Seine Gestaltungen zitieren oder simulieren gern historische Erfindungen und evozieren damit frühwissenschaftliche Experimente, nun gefüllt mit zeitgenössischen Inhalten.<sup>4</sup>

Roland Fuhrmann rührt damit an anthropologische Konstanten von Spieltrieb und Wissbegier. Wenn sich auch, wie u.a. Horst Bredekamp festgestellt hat, die vorwissenschaftliche Einheit beider Tendenzen in einem ehemals techne-nahen Kunstbegriff bereits im 18. Jahrhundert auflöste, ist diese „Spaltung nicht nur als Gewinn an Autonomie, sondern auch als Verlust“ empfunden worden – „von seiten der Kunst als Verzicht auf Verantwortlichkeit und ‚Leben‘, von seiten der Technik als Preisgabe von Freiheit und Spiel.“<sup>5</sup>

In diesem angenommenen Sehnsuchtsvakuum funktionieren nun die mechanischen Allegorien von Roland Fuhrmann. Der Künstler als hintersinniger Bastler kultiviert bewusst anachronistische Züge, selbst wenn er jüngste technologische Errungenschaften verdeckt mit einbezieht. Fuhrmanns Apparate rühren generell auch an dem menschlichen Trieb, hinter die Geheimnisse von Motorik zu kommen, die im kindlichen Stadium noch live zu beobachten sind – etwa in der gnadenlos neugierigen Zerlegung einer Laufpuppe. Nun feiert ja die wissenschaftliche koordinierte Konstruktion von Bewegung derzeit mit der Entwicklung von u.a. digital gesteuerten Körperprothesen höchste medizinische Erfolge, ist aber als Impuls schließlich immer noch mit dem Bau von menschengestaltigen Schreib- oder Schachautomaten im 18. Jahrhundert zu vergleichen.

Als Künstler und im Sinne seines Anliegens kann es sich Roland Fuhrmann natürlich leisten, technologisch avancierte Lösungen schlicht zu ignorieren und um Jahrhunderte zurückzuspringen, sowohl mit kinetischen Objekten wie auch seinen kinästhetischen Inszenierungen. Für letztere stehen besonders die Bildfolgen „Prayer Wheel“ (Gebetsmühle, 2004) wie „Fahneneid“ (2005). Beide beruhen auf Frühformen des bewegten Bildes- hier wirkte das genannte Phénakistiskop als Inspiration.

<sup>4</sup> Einen derartige Strategie der Kontinuität beschreibt Bazon Brock in seiner Würdigung für Werner Nekes als gewinnbringend, wenn auch an dieser Stelle nicht explizit auf die genannte Apparate bezogen. Diese nehmen jedoch konsequenterweise eine Mittlerposition ein – zumal es um die einschlägige Sammlung Nekes geht.: „Aber Bildgebungsverfahren der neuen Medien erschlossen die Besonderheit, die spezifische Leistung der ‚alten‘ Medien: Foto / Film eröffneten den Zugang zu den genuinen Leistungen von Tafelbildmalerei, Bilderzählung im Historien- oder Ereignisbild, im Stilleben, im Deckenfresko. Dem entspricht McLuhan's Diktum, daß die Inhalte neuer Medien aus der Erörterung der spezifischen Leistungen der alten Medien erwachsen.“ In: Bazon Brock, Werner Nekes stiftet Mediengeschichte - Zur Korrektur des heutigen Medienwahns, [www.wernernekkes.de/retro\\_haupt.htm](http://www.wernernekkes.de/retro_haupt.htm)

<sup>5</sup> Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993, S.96

His designs often quote or simulate historical inventions, thus evoking early scientific experiments, but now filled with contemporary content.<sup>4</sup>

In this way, Roland Fuhrmann touches on anthropological constants related to the play instinct and the thirst for knowledge. Although, as writers including Horst Bredekamp have observed, the pre-scientific unity of these two tendencies in a techne-related notion of art was beginning to break down as early as the eighteenth century, this “split [was experienced] not only as an increase in autonomy, but also as a loss” – “from art's side, it was a loss of responsibility and ‘life’, from the perspective of science it was a renunciation of freedom and play.”<sup>5</sup>

It is within the resulting vacuum that Roland Fuhrmann's mechanical allegories operate. As a subtle tinkerer, the artist deliberately cultivates anachronistic traits, even when working with state-of-the-art technology. In general terms, Fuhrmann's apparatuses also touch on the human urge to know the secrets of motor functions – an urge that can be observed firsthand in a child's mercilessly inquisitive dismantling of a walking doll. At present, with projects including digitally controlled prostheses, scientifically coordinated construction of movement is achieving great things in medicine, but ultimately, in terms of the impulse driving it, this research is still comparable with the construction of humanoid writing and chess-playing automata in the eighteenth century.

As an artist, and in terms of what he is aiming to achieve, Roland Fuhrmann can of course afford to simply ignore advanced technological solutions and jump back centuries into the past, both with his kinetic objects and with his kinaesthetic installations. Prominent examples of the latter include the image sequences Prayer Wheel (2004) and Fahneneid (Oath of Allegiance, 2005). Both are based on early forms of moving image, chiefly inspired by the above-mentioned phenakistiscope.

<sup>4</sup> In his appreciation of Werner Nekes, Bazon Brock describes such a strategy of continuity as beneficial, although not with direct reference to the apparatuses in question. But it is clear that they play a mediatory role – especially considered the content of Neke's collection: “But the imaging techniques of new media opened up the specific strengths and achievements of the ‘old’ media: photography/film gave access to the genuine strengths of easel painting, pictorial narrative in history or paintings, in still life, in the fresco. This is born out by McLuhan's dictum that the content of new media grow out of the exploration of the specific strengths of the old media.” In: Bazon Brock, “Werner Nekes stiftet Mediengeschichte - Zur Korrektur des heutigen Medienwahns”, [www.wernernekkes.de/retro\\_haupt.htm](http://www.wernernekkes.de/retro_haupt.htm)

<sup>5</sup> Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993, p. 96

Im Übrigen sind derlei aktive Rückgriffe auf frühe bildgebende Verfahren keine Novität im Schaffen von Roland Fuhrmann, beschäftigt er sich doch bereits viele Jahre mit Stereofotografie<sup>6</sup>. Die mit diesem Medium erzeugte ästhetische Distanz zu den aufgenommenen aktuellen Motiven führt zu einer seltsamen nostalgischen Spannung – in etwa vergleichbar mit dem Blick eines Anthropologen auf eine fremde, anziehende Kultur, die in Fuhrmanns Falle unsere Gegenwart bedeutet. Doch zurück zum Phénakistiskop.

Schließlich hat dieses Instrument im 19. Jahrhundert fundamentale Veränderungen der Wahrnehmung (und ihrer Manipulation) mit herbeigeführt: die Moderne nach der Camera Obscura – physiologische Vorgänge des Subjekts wurden plötzlich mit in visuelle Reizmomente einkalkuliert. Das Subjekt wurde zum bewussten Mitproduzent des Eindrucks, denn retinale Nachbilder ergänzten die Lücken zwischen dem grafischen Bildmaterial auf einer rotierenden Scheibe zu einem filmischen Eindruck.

Auf diese Ergänzungsleistung, auf diese Position des Betrachters bauen Roland Fuhrmanns Arbeiten vielfach auf – auch im Sinne geistiger Komplettierungen, die über optische Spielereien hinausgehen und eine allegorische Leistung beinhalten. Sie spielen sich parallel zu bzw. zwischen den mechanischen Eindrücken ab – im Falle des „Prayer Wheel“ oder „Fahneneid“ genauso wie in dem der sechs ineinander greifenden Förderbänder von „Valuta“ (2006). Hier läuft der absurde –auf keinerlei Gegenwert bezogene– Münzfluss von „100 kg Weltgeld“ als ebenso simpler wie einprägsamer Kreislauf am Betrachter vorüber und hinterlässt ein deutliches mentales Nachbild und kann damit durchaus an die frühen Meister des mechanischen bewegten Bildes wie Monsieur Plateau erinnern, wenn die auch von rein optischen Phänomenen und deren Dauer, gestaffelt nach Farbwirkungen, umgetrieben waren. Roland Fuhrmann seinerseits verlängert die Spanne unserer Aufmerksamkeit: seine Nachbilder wirken noch, wenn der Strom schon längst abgeschaltet wurde.

Das „Schnelle Museum“ von 2004 benutzt die Nachbildwirkung direkt – Reproduktionen berühmter Gemälde drehen sich so rasch, dass die Trägheit des Auges eine Identifikation verbietet und höchstens das Farbklima des betreffenden Bildes in Form konzentrischer Kreise erspürt werden kann. Wenn sich dann für einen Sekundenbruchteil – ausgelöst durch einen unerwarteten Lichtblitz – das Motiv doch enthüllt, dann handelt es sich (wir ahnen es) keinesfalls um den direkten optischen Eindruck, sondern um ein Nachbild. Die Scheibe hatte sich weitergedreht, noch bevor unser Hirn den Reiz überhaupt verarbeiten konnte.

And such active references to early image-making techniques are nothing new in Roland Fuhrmann's work, thanks to his long-standing interest in stereophotography.<sup>6</sup> The aesthetic distance achieved by using this medium to capture modern motifs creates a peculiar, nostalgic tension – comparable in essence with an anthropologist's view of an intriguing foreign culture, which in Fuhrmann's case means the present. But let us return to the phenakistiscope.

In the nineteenth century, this instrument helped bring about fundamental changes in perception (and its manipulation): an updating of the camera obscura, suddenly allowing physiological processes within the viewing subject to be factored into visual stimuli. The viewer became a conscious co-producer of the final work, as retinal afterimages filled in the gaps in the graphic image material on a rotating disc to generate a filmic impression.

Roland Fuhrmann's works are often based on this completing function, also in an intellectual sense that goes beyond optical tricks to include an allegorical dimension. They unfold alongside or in between the mechanical impressions – both in the case of Prayer Wheel and Fahneneid, and in the six interlocking conveyor belts of Valuta (2006). In this latter work, the absurdity of “100 kg of world money” – absurd because it lacks a basis in contemporary reality – flows past the viewer as a simple and memorable cycle, leaving behind a clear mental afterimage. In this sense, it can certainly be said to recall the early masters of the mechanical moving image like Monsieur Plateau, even if they were more interested in purely optical phenomena and their duration, graded by the effects of colour. For his part, Roland Fuhrmann extends our attention span: his afterimages continue to work long after the power has been switched off.

His Schnelles Museum (Fast Museum, 2004) makes direct use of the afterimage effect: reproductions of famous paintings spin so fast that the slowness of the human eye makes identification impossible, allowing only a hint of the picture's colour scheme arrayed in concentric circles. When the motif is revealed for a split second – by an unexpected flash of light – what the viewer sees (as one might expect) is not a direct optical impression, but an afterimage. The disc has started spinning again long before the viewer's brain has been able to process the incoming information.

<sup>6</sup> Auch das Betrachtungsgerät Stereoskop wurde im 19. Jahrhundert entwickelt und zwar 1849 von David Brewster – im unmittelbaren Umfeld von Daguerreotypie und Fotografie.

<sup>6</sup> The viewing device known as the stereoscope is also a nineteenth-century development, invented in 1849 by David Brewster in the context of daguerreotypes and photography.

Am „Schnellen Museum“ – als leichtfüßigem, ironischen Kommentar zur Erfolgseuphorie um das Berliner Gastspiel des Museums of Modern Art – lassen sich übrigens recht gut Parallelen zwischen Roland Fuhrmanns Strategien und denen von Via Lewandowsky ablesen. Dessen prägnante Effektskulpturen – ob mechanisch aufgepeppt oder nicht – benennt der drei Jahre jüngere und ebenfalls aus Dresden gebürtige Roland Fuhrmann gerne als Inspirationen.

Unübersehbar in den meisten bislang genannten Arbeiten ist die Schlüsselrolle der zyklischen Wiederholung und damit die der Rotation. Ihre über die mechanische hinausreichende sinnbildliche Qualität wird zu einem entscheidenden (Dreh)Moment in den Arbeiten von Roland Fuhrmann, eindrucksvoll und schließlich auch meditativ verbildlicht in dem komisch-sinnlosen Szenario von „Stausi 1, Simulator für Verkehrsstau“ (2004). Die scheinbar endlose Wiederkehr des Gleichen erhebt in Fuhrmanns Interpretation metaphorische und metaphysische Ansprüche und bleibt damit ganz auf der Linie – pardon: im Loop mit den frühen „philosophical toys“ und deren unermüdlicher serieller Bildproduktion.

Die einst damit verbundenen Wiegenlieder der Animation; die Sehnsucht, Bilder in Bewegung zu versetzen, diskutiert ausführlich Jonathan Crary in seinem Aufsatz „The Techniques of the Observer“<sup>7</sup> im Bezug auf frühe (manuelle) Mechaniken. Diese Bildapparate des 19. Jahrhunderts traten die legitime Nachfolge jener Automaten und Kunstuhren an, die in der vormusealen Wunderkammer den Besucher das Staunen lehrten – in einer Verschmelzung von Spiel und Wissenschaft. Die Kunstuhr der Renaissance per se – ob die astronomische des Straßburger Münsters (1574) oder die Dresdner Kugellaufuhr (1602) – bildet den Höhepunkt der der damals so populären funktional-ästhetischen Synthese. Diese Uhren setzten kosmologische oder historische Zusammenhänge in Szene und waren Gleichnisse für die universellen Interessen der Renaissance.

Wenig überraschend, haben es Roland Fuhrmann daher die komplexen Mechaniken von Uhrwerken, die Idee des Zeitmessers schon lange angetan und auch hier verharret er mit der Materialisation der Kunstwerke nicht auf der Stufe einer bloßen Technikfaszination, sondern erkennt und verwendet die Symbolfunktion dieser Maschinen, die zum Zeitpunkt ihrer Erfindung das Verrinnen der Zeit eben nicht nur maßen, sondern auch auf einem eschatologischen Niveau versinnbildlichten. Die Sanduhr Fuhrmanns beispielsweise trägt die-sen Aspekt bereits im Titel: „Memento (Mo)tori“ (2003) wie auch in ihrer materialisierten Metaphorik. Das Stundenglas, das ja eigentlich die Endlichkeit menschlicher Lebenszeit symbolisiert, wird hier durch eine Laserautomatik erbarungslos am Laufen gehalten: Anti Aging und Timothy Leary in der Kühltruhe lassen grüßen.

<sup>7</sup> Jonathan Crary, dto., S.102 ff.

Fast Museum – a quick-footed ironic commentary on the euphoria surrounding MoMA's visit to Berlin – is also a good illustration of the parallels between Roland Fuhrmann's strategies and those of Via Lewandowsky. The effects of the latter's sculptures – whether mechanically enhanced or not – are often cited as a source of inspiration by fellow Dresdener Roland Fuhrmann, three years Lewandowsky's junior.

A conspicuous feature of most of the works discussed here is the key role played by cyclical repetition and thus rotation. Its symbolic quality above and beyond the mechanical becomes a decisive moment in Roland Fuhrmann's oeuvre, strikingly and meditatively visualized in the comic-nonsensical scenario of Stausi 1. Simulator für Verkehrsstau (Traffic Jam Simulator, 2004). In Fuhrmann's interpretation, the seemingly endless return of the same makes metaphorical and metaphysical claims, quite in keeping with the early "philosophical toys" and their tireless serial image production.

These stories from the infancy of animation, the desire to set images in motion, are discussed at length by Jonathan Crary in his essay "The Techniques of the Observer"<sup>1</sup> with reference to early (manual) mechanisms. The image-making devices of the nineteenth century were the legitimate heirs to the automata and clocks that amazed visitors to pre-museum cabinets of curiosities – with a combination of play and science. The art of Renaissance clock-making – be it the astronomical clock at Strasbourg Cathedral (1574) or the rolling ball clock in Dresden (1602) – was the high point of the functional-aesthetic synthesis that was so popular at the time. These clocks presented cosmological or historical issues and were allegories on the universal themes of the age.

It is no surprise, then, that Roland Fuhrmann has long been smitten with the complex mechanics of clocks, with the idea of measuring time. Here too, in the resulting works of art, he goes beyond mere technophilia, identifying and using the symbolic function of these machines which, at the time of their invention, not only measured the passing of time but also symbolized it on an eschatological level. Fuhrmann's hourglass, for example, carries this aspect in its title – Memento (Mo)tori (2003) – as well as in the metaphor it materializes. The sand, actually meant to symbolize the finiteness of human life, is mercilessly kept in motion by a laser-controlled automatic mechanism, sparking associations with anti-aging and cryonics.

<sup>7</sup> Jonathan Crary, op. cit., p.102 ff.

Ein weiteres Uhrobjekt, das den Verständnis-wandel des Begriffs Zeit thematisiert, ist die (sogar auf dem Patentamt als Gebrauchsmuster registrierte) „Wochenenduhr“ von 2005, mit sehr offensichtlichem Gegenwartsbezug. „Dank der Wochenenduhr“ so der Künstler selbst „wird am Wochenende nicht mehr durchgearbeitet. Freiberufler und Manager finden zu ausgeglichener Lebensweise mit Familienleben und Sozialkontakten zurück. Das Kunstglasrohr bleibt die Woche über dunkel. Nur Freitagabend bis Sonntagnacht leuchtet das Wochenende mit Funkuhrgenauigkeit in Karibik-Blau.“

In dieser bonmothaften Kürze leuchtet gleichzeitig Roland Fuhrmanns Fähigkeit auf, sich dem bemühten Tiefgang gesellschaftskritischer künstlerischer Kommentare auch bisweilen ganz zu verweigern und sich anstelle von zusätzlichen Deutungsebenen auf ein humorvolles Aufblitzen zu verlassen.

Eine Haltung, die der Idee des „philosophical toy“ durchaus treu bleibt und der des retinalen wie auch mentalen Nachbilds sowieso.

Susanne Altmann  
(Oktober 2006)

Another clock project focusing on the theme of changing notions of time is the Wochenenduhr (Weekend Clock, 2005, patent pending!) with its obvious reference to the present. “Thanks to the Weekend Clock”, says the artist, “people will no longer carry on working right through the weekend. Freelancers and managers will rediscover a balanced lifestyle with their families and with social contacts. During the week, the acrylic glass tube stays dark. From Friday evening until Sunday night, the weekend glows with radio-synchronized precision in Caribbean blue.”

This anecdotal brevity is also proof of Roland Fuhrmann's ability to occasionally eschew the laboured profundity of artistic critiques of society, relying instead not on additional levels of interpretation but on flashes of humour. An approach that remains true to the idea of the “philosophical toy” – and to the retinal and mental afterimage.

Susanne Altmann  
(October 2006)

Translation: Nicholas Grindell