

bruno **kaufmann**

KUNSTMUSEUM
LIECHTENSTEIN

1
**Ich möchte das, was ich am Bildschirm erlebe,
auch den Betrachter miterleben lassen**

Bruno Kaufmann im Gespräch mit Christiane Meyer-Stoll

45
Verzeichnis der Werke in der Sammlung

**Ich möchte das, was ich am Bildschirm erlebe,
auch den Betrachter miterleben lassen**

Bruno Kaufmann im Gespräch mit Christiane Meyer-Stoll

Christiane Meyer-Stoll Form, Farbe und Struktur sind Grundbausteine deines „malerischen“ Werks. Dafür ist dein Werkzeug nicht der Pinsel, vielmehr sind dies der Computer als auch der Fotoapparat. Es ist somit nicht die unmittelbare malerische Geste, die deine Bildwelten bestimmt und dich interessiert, sondern du baust bewusst einen „technischen Filter“ zur Tätigkeit deiner Hände ein. Wie ist es zum Einsatz des Computers und der Kamera gekommen? Welche Schritte gingen diesem Prozess voraus?

Ich möchte hierzu betonen, dass du begonnen hast mit dem Computer zu arbeiten – in den 1980er-Jahren –, als dieser in keiner Weise die heutige Selbstverständlichkeit innehatte. Es waren die Anfänge des „home computer“.

Bruno Kaufmann Angefangen hat es damit, dass ich meine Handschrift nicht mehr leiden mochte und auch nicht meinen Pinselduktus beim Malen. Ausserdem wollte ich weg von gegenständlicher Malerei. Mir schwebte eine Malerei vor, die nur aus Farbe, Form und Struktur besteht. Vorbilder gab es zahlreich, zum Beispiel die Konstruktive und Konkrete Malerei und in den USA Mark Rothko, Jackson Pollock, Barnett Newman, Ellsworth Kelly.

Aber ich fotografierte auch gerne und so gefiel mir auch die Pop-Art: Roy Lichtenstein und Andy Warhol, besonders seine Siebdrucke. So stand ich verloren zwischen zwei Richtungen, wo ich mich entscheiden sollte.

Ein Ausweg tat sich auf, als ich in einer wissenschaftlichen Buchhandlung ein Buch über Computer und Computerkunst fand. Es gab dort Abbildungen von Computergrafiken von Herbert W. Franke (österreichischer Wissenschaftler, Sachbuchautor und Science-Fiction-Schriftsteller), die mich gerade deshalb sehr interessierten, weil ich darin eine Möglichkeit sah, Bilder gestalten zu können ohne Pinselduktus.

Der andere Impuls kam von Max Bense (deutscher Philosoph, Schriftsteller und Publizist), mit dessen Schriften zur Ästhetik und Semiotik ich mich befasste.

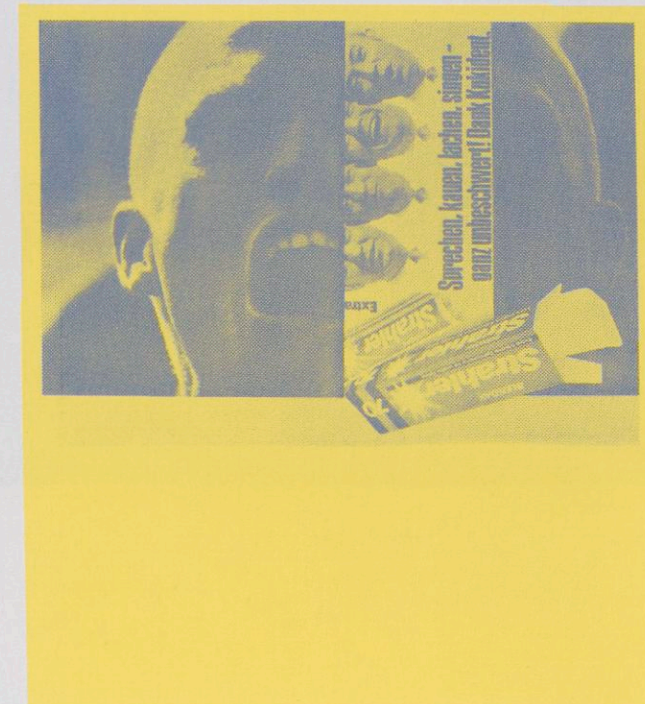
Zu einem Computer hatte ich in meinem Studium keinen Zutritt, da musste ich mich bis gegen die Mitte der 1980er-Jahre gedulden. Damals kaufte ich mir den Commodore C64.

Der Einsatz von „technischen Filtern“, wie du das nennst, das heisst, das Gestalten mit technischen Werkzeugen wie Computer und Fotoapparat und damit der Verzicht auf den malerischen Gestus hat auch mit meiner Überzeugung zu tun, dass es das Denken ist, das die Individualität des Kunstwerks ausmacht und weniger die Handschrift.

Rhythmus, Modulation, Wiederholung und Spiegelung sind wesentliche stilistische Mittel in deinen Werken. Wie beginnst du ein Werk und wann tritt der Moment ein, dass du entscheidest, den Prozess der Bildgenerierung zu beenden?

Deine Frage deutet auf die Bilder hin, die ich mit *Modulationen* (S. 36) bezeichne. Dort fange ich mit einem ganz kleinen Farbquadrat auf einer transparenten Ebene an. Dann verschiebe ich diese Farbe um einen kleinen Prozentsatz in eine andere Farbe und schaffe das nächste Rechteck gemäss der Fibonacci-Zahlen-Reihe. So geht es weiter, bis ich die Zahlenreihe 8 erreicht habe. Das ist der erste grössere Baustein, den ich kopiere und unter den ersten platziere. Dabei bleibt dazwischen eine Reihe frei. Diesen zweiten Baustein verschiebe ich wiederum, um den von Anfang an gesetzten Prozentsatz in eine weitere Farbrichtung und so geht es weiter, bis ich ein Modul von meistens 5 Farbreihen habe. Die Module kann ich drehen und spiegeln, bis ich eine grosse Fläche gefüllt habe. Dann überlege ich, mit welcher Hintergrundfarbe ich die transparent gebliebenen Zwischenzeilen fülle. Das ist meistens Schwarz oder Weiss.

Wenn ich das Ergebnis gut finde, mache ich Variationen, indem ich das ganze Bild zum Beispiel invertiere, also ein Negativ daraus mache. Es folgen dann wiederum Verschiebungen in andere Farbbereiche. Und ganz zuletzt lösche ich die Varianten, welche mir nicht gefallen, oder vielleicht auch alle.



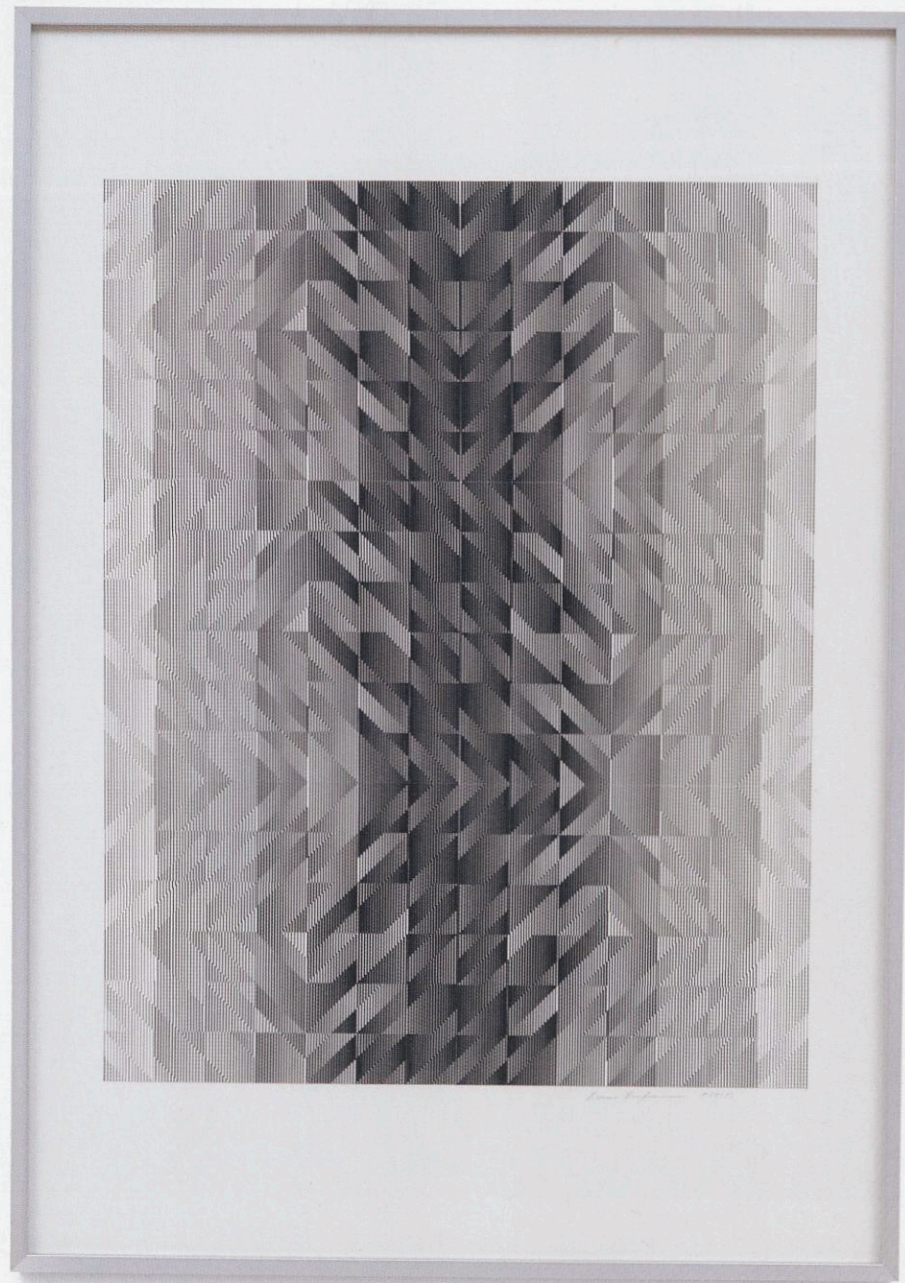
Keep Smiling, 1970



Mädchen I, 1970



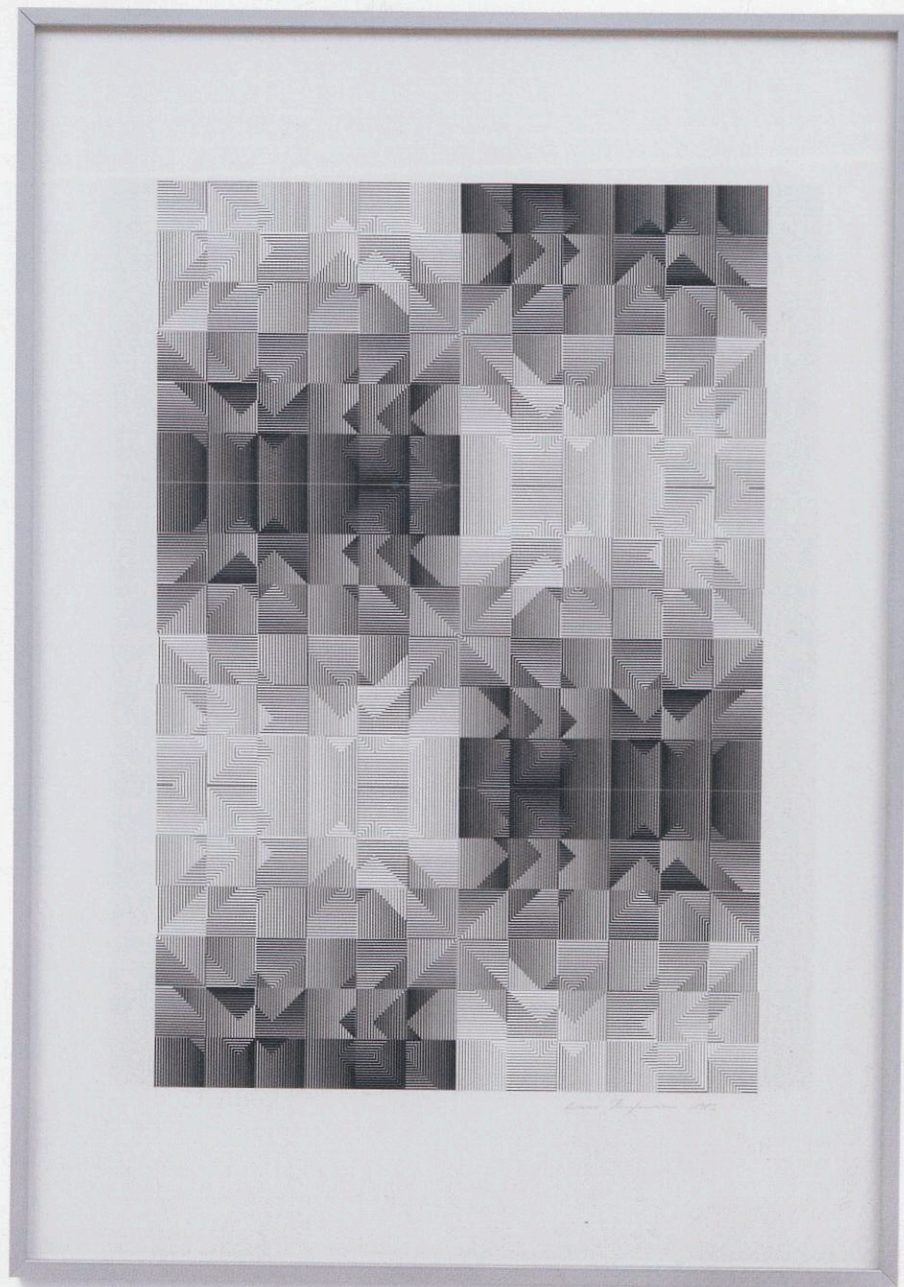
Mädchen II, 1970



Ohne Titel, 1981/1983



Ohne Titel, 1981/1983



Ohne Titel, 1983

Anfang der 1980er-Jahre hast du bereits Werke, zum Beispiel *Ohne Titel* (S. 6–8), geschaffen, die ein ähnliches Verfahren mit Rasterpapieren im „klassischen“ Collageprinzip verfolgen. Sie können als Vorläufer der *Modulationen* betrachtet werden. Wie bist du hier vorgegangen?

Bereits zu Beginn der 1960er-Jahre habe ich Collagen mit Rasterpapieren gemacht. Leider sind sie im Laufe der Jahre zerfallen (schlechter Leim).

Als ich Anfang der 1980er-Jahre in einem Geschäft für Künstlerbedarf die Rasterpapiere wiederentdeckte, habe ich in Erinnerung an die verlorenen Collagen erneut ähnliche, aber grössere produziert. Der Anfang war immer ein kleines Quadrat, das meistens aus zwei verschiedenen kleinen Rastern bestand. Dann schuf ich weitere solche kleinen Bausteine, bis eine quadratische Fläche – ein Modul – vorhanden war. Dieses habe ich mit einer Reprokamera auf Grafikfilm aufgenommen und im Kontaktverfahren dann mehrere seitenrichtige und seitenverkehrte Abzüge auf Fotopapier hergestellt. Diese Module klebte ich schliesslich auf Karton. Um die Bildfläche zu beleben, habe ich die Module gegeneinander gedreht und/oder gespiegelt montiert.

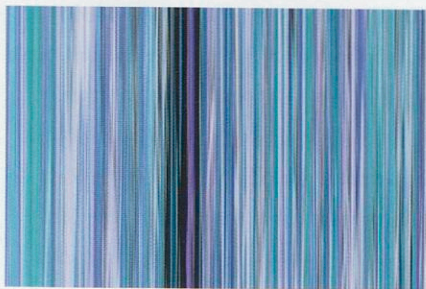
Diese Vorgehensweise wende ich auch aktuell noch in Werken wie zum Beispiel bei den *Modulationen* an – früher von Hand, heute mit dem Computer.

Das heisst, du gibst dir jeweils Regeln und Kriterien für eine Werkgruppe beziehungsweise ein Werk vor? Oder bestimmt der Vorgang selbst die Bildgenerierung?

Bei meinen *Modulationen* bin ich einem Algorithmus gefolgt. Das schrittweise Vorgehen deutet darauf hin. Diesen Algorithmus hatte ich im Kopf, bei den computer-generierten Arbeiten musste ich ihn als Programm schreiben.



DSC0021 Blumenrabatte 03 (invertiert), 2015/2017
Digitaldruck auf Museumspapier, 42 × 59,4 cm, Ed. 10

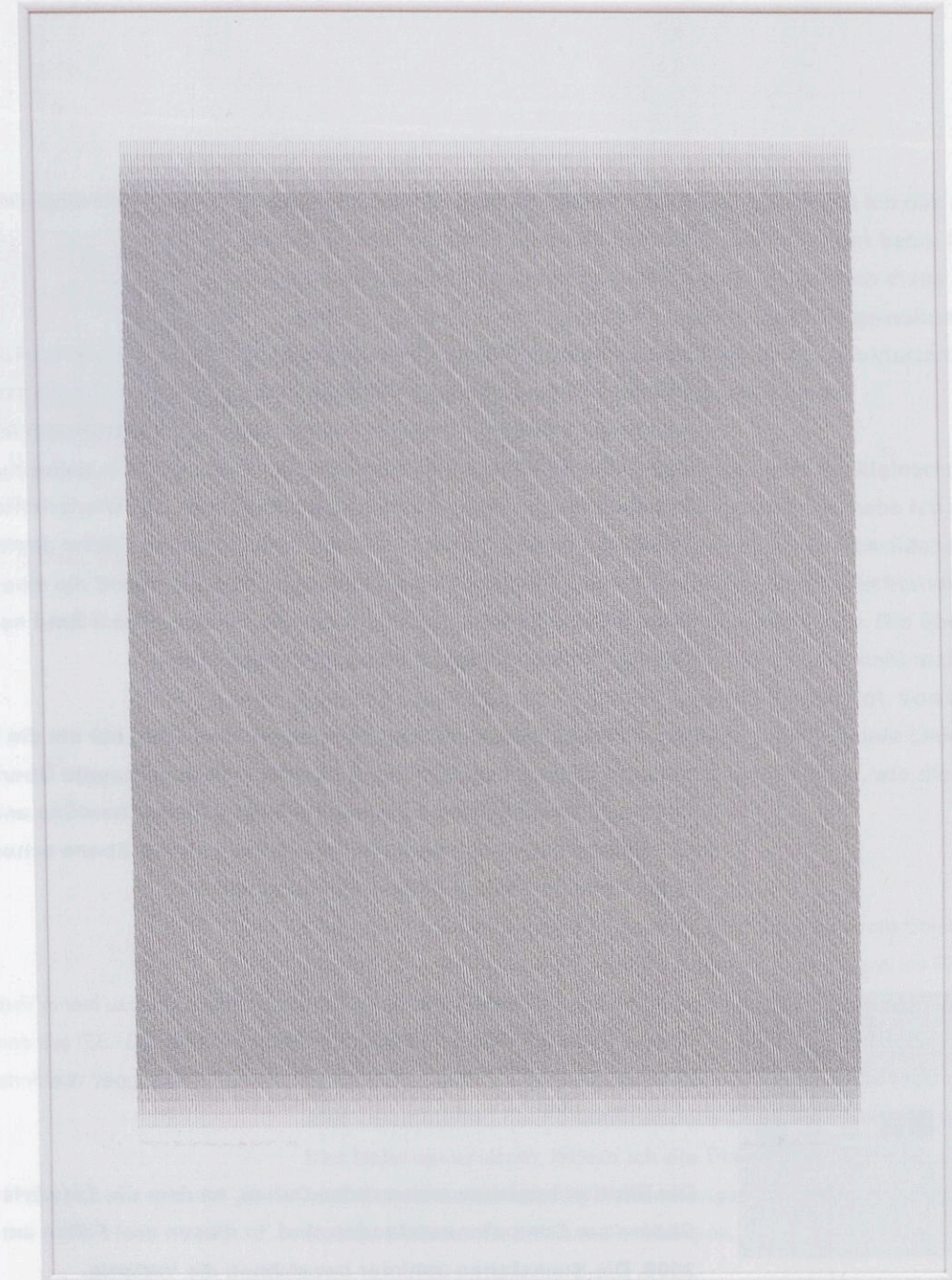


DSC0791 Bäume Peter-Kaiser-Platz (invertiert), 2014/2017
Digitaldruck auf Museumspapier, 42 × 59,4 cm, Ed. 10

Ständig Regeln zu folgen engt ein. Das war bei den *Modulationen* der Fall. Ich merkte, dass das Verschieben von Farben Grenzen hat und fühlte mich in diesen Grenzen gefangen. In solchen Situationen kommt das Bedürfnis auf, diese Fesseln abzustreifen. Getan habe ich das, indem ich zum Beispiel ein Werkzeug gewechselt habe. Um neue Farben und Farbkombinationen zu erhalten, habe ich zum Fotoapparat gegriffen. Daraus sind die *Cologramme* entstanden. Bei dieser Werkgruppe wusste ich nicht von vornherein, was herauskommt. Da hat der Vorgang selbst die Bildgenerierung bestimmt.

Bei den *Cologrammen*, in denen fotografierte Bilder, beispielsweise Landschaften, die Basis deiner Bildfindung sind, liegt ein digitalisiertes Abbild der Realität zugrunde. Den Werken selbst ist dieser Ausgangspunkt nicht mehr zu entnehmen, da im Zoomen in die Mikrowelt der Pixel – ist das korrekt? – eine Überführung in die Abstraktion gelingt. Einzig die Titel, wie etwa *DSC0021 Blumenrabatte 03 (invertiert)* oder *DSC0791 Bäume Peter-Kaiser-Platz (invertiert)*, verweisen auf ihren Ursprung. Die Farben entspringen also einer Landschaftsdarstellung. Wie würdest du den Unterschied der Farbpalette in deinen unterschiedlichen Werkgruppen beschreiben?

Bei den *Modulationen* ist die erste Farbe eine bewusste Setzung. Dann folgt die systematische Veränderung dieser in andere Farbbereiche. Dieser Vorgang hat Grenzen und führt zu immer ähnlichen Farben. Um meine Farbpalette zu erweitern, habe ich nach einer anderen Methode der Farbfindung gesucht und sie in der Fotografie gefunden, indem ich dem Foto einen etwa 1 mm breiten Streifen entnehme und ihn dann über die gesamte Bildfläche ausbreite. Es entstehen so farbige Linien im Bild, die ich noch weiter verändern kann. Bei diesem Vorgehen entstehen Farbkombinationen, die ich mit rationalem Vorgehen nie erreichen könnte. Es geht mir also bei den *Cologrammen* gar nicht darum, das fotografierte Motiv noch zu erkennen. Ich benutze Fotos nur als Mittel zum Zweck. Wenn ich bei sehr verfremdeten Farben im Bildtitel auf das ursprüngliche Fotomotiv hinweise, geschieht das zum Zwecke der Irritation des Betrachters. Wenn das funktioniert, wird er sich länger mit dem Bild beschäftigen.



Ohne Titel, Ein Teil dessen, was der Fall ist, n.d.

Eine andere Werkgruppe betitelst du *Superpositions*. Wie entstehen diese Kompositionen? Was zeichnet diese aus? Zum Beispiel das Werk *160808* (S. 34) aus dem Jahr 2016, welches in dieser Präsentation ausgestellt ist.

„**Superposition**“ heisst Überlagerung. Bei diesem Werk *160808* ging es mir darum, eine neue Bildstruktur zu finden. Dazu habe ich zuerst einen schmalen Streifen mit einem Farbverlauf von Gelb zu Hellgelb erzeugt. Dann den Streifen kopiert und die Farbe ein wenig in Richtung Rot verschoben und an den ersten Streifen angefügt. Das wiederholte ich, bis die Bildfläche gefüllt war. Danach habe ich die ganze Fläche dupliziert, halbtransparent über die untere gelegt und abschliessend die eine Fläche etwa 3 Grad nach links gedreht und die andere etwa 3 Grad nach rechts. Auf die Weise ist diese Bildstruktur entstanden.

Bei anderen *Superpositions* ging es mir aber nicht nur um die Bildstruktur, sondern auch um die Farben. Durch die halbtransparente Überlagerung der obersten Bildebene können interessante Zwischentöne entstehen und das besonders dann, wenn die Farben der unteren Ebene schon leicht in einen anderen Farbbereich verschoben wurden.

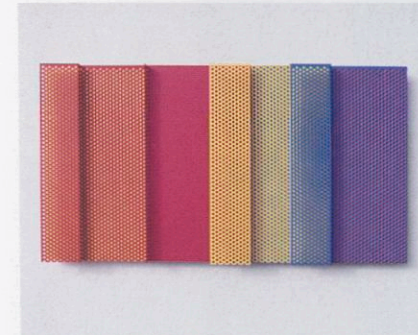


Installationsansicht *Facts*,
Kunstraum Engländerbau, Vaduz, 2010

In deiner Einzelausstellung 2010 im Kunstraum Engländerbau hier in Vaduz waren die drei Werke *090831 B*, *090831 C* und *090831 D* (S. 30–32) aus dem Jahr 2009 zu sehen. Sie gehören ebenso zu einer grösseren Werkgruppe? Wie findest du zu deinen Titeln?

Die Bildtitel beziehen sich auf das Datum, an dem die Entwürfe zu diesen Bildern am Computer entstanden sind. In diesen drei Fällen am 31. August 2009. Die Buchstaben dahinter bezeichnen die Variante.

Varianten besitzen eine gemeinsame Basis, wie hier das Format, die Farbgebung als auch die Materialität. Gerade die Farbsetzung bewirkt eine deutlich andere Ausstrahlung. Kannst du zum Bildkonzept dieser Werkgruppe und ihrer Entstehung etwas sagen?



Explorer II, 1987
Holz, Aluminium, Acryl, 75 x 140 x 12 cm,
Dr. Anton Wille, Balzers

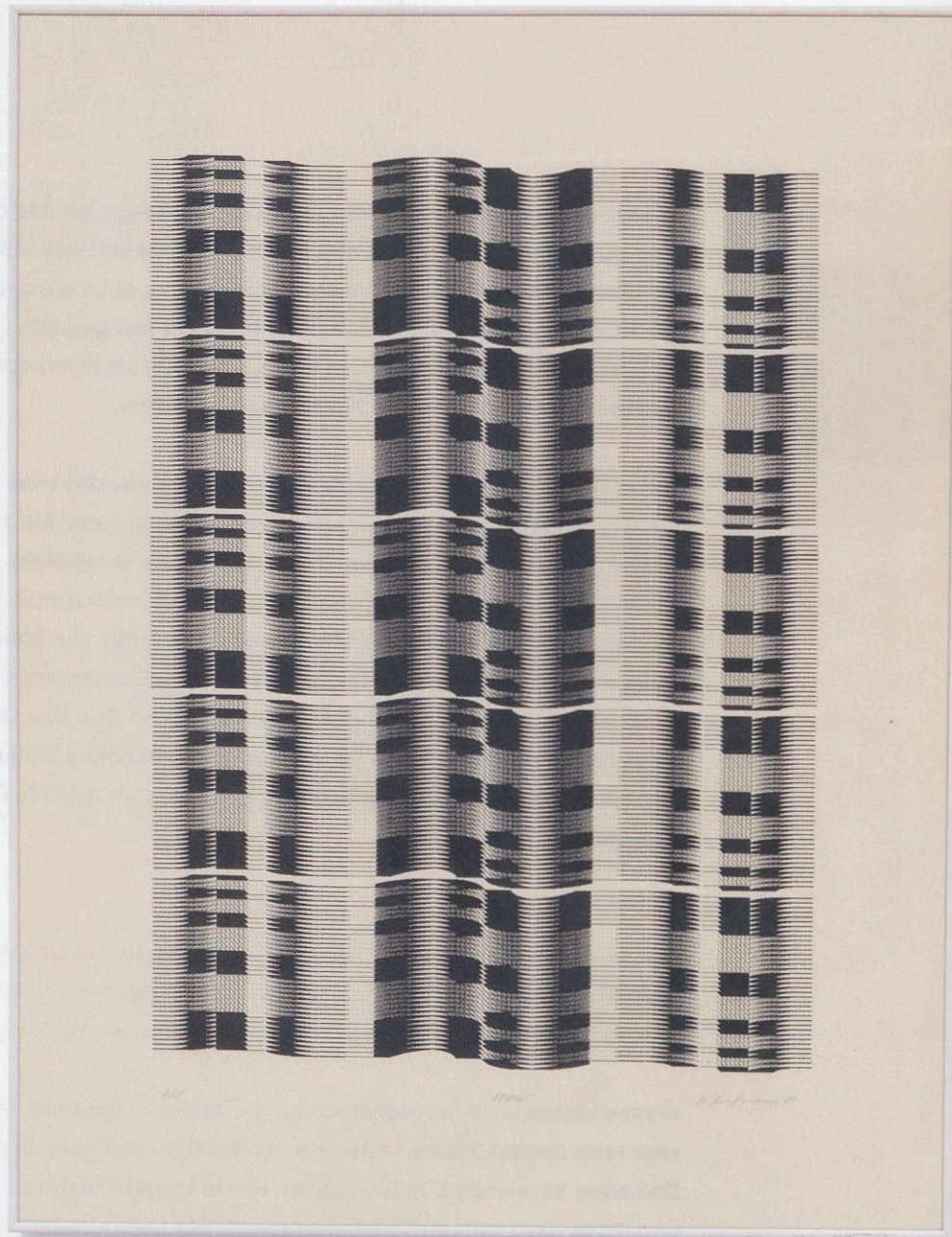
Es gibt eine grosse Anzahl von Arbeiten, bei denen ich das Objekthafte, aber auch den Flächencharakter eines Bildes betont habe. Die Arbeiten aus dieser Serie nenne ich *Assemblagen*, wozu auch diese drei Arbeiten gehören. Die *Assemblagen* können einesteils aus gemalten Teilen und andererseits aus einbezogenen Materialien wie strukturiertem Karton, Lochblechen, Acrylglas und Filzstücken bestehen.

Diese drei sind zum grössten Teil gemalt, aber ein kleinerer Teil besteht aus Filzstücken. Um das Objekthafte zu betonen, habe ich auch die Bildränder bemalt. Dort kann man ablesen, dass die Oberfläche von allen drei Bildern eigentlich aus drei übereinander geschichteten Grundfarbenebenen besteht, entweder Gelb oder Rot oder Blau. Die übereinander liegenden Farbflächen sind leicht verschoben. So sieht man zum Beispiel beim mittleren Bild die zuoberst liegende Fläche Rot. Von Gelb und Blau sind durch die verschobene Überlagerung nur schmale Linien zu sehen. Auf der bemalten Rahmenseite ist jedoch ablesbar, wie die Farbflächen übereinander liegen.

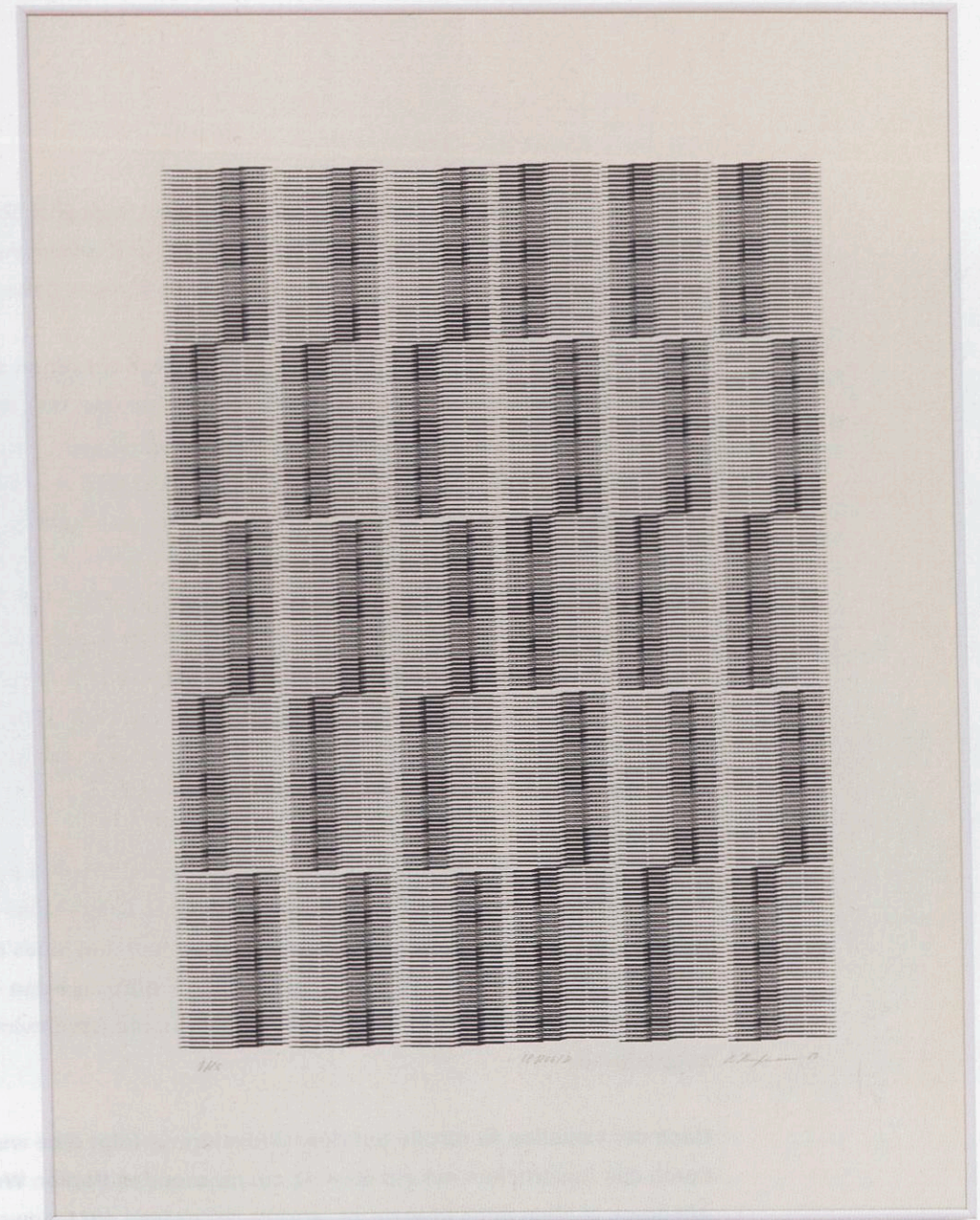
Wiederum einen ganz anderen Charakter weist das kleine rote Objekt mit dem Titel *960730 B Rubinrot* von 1996 (S. 24) auf. Es bricht die Malerei ins Plastische auf. Welcher Prozess und welche Fragestellungen liegen diesem Werk zugrunde?

Dieses kleine Werk ist eigentlich ein Farbkörper. Die Idee dazu war, eine ursprünglich flache Malplatte ins Dreidimensionale zu verwandeln. Das habe ich erreicht, indem ich die Platte in keilförmige Stücke zersägt und diese dann reliefartig zusammengeklebt habe. Durch das kräftige Rot wird dieses Relief zum Farbkörper.

Das Vibrieren in deinen Bildwelten – besonders bei den *Modulationen*, *Superpositions* und *Cologrammen* – erzeugt einen Moment kontinuierlicher Bewegung und bewirkt zugleich eine Räumlichkeit. Wie bewältigst du dies am Bildschirm des Computers während des Schaffensprozesses? – Besitzt dieser doch eine weitaus kleinere Massstäblichkeit als deine Digitaldrucke.



Ohne Titel, 6.12.88, 1989



Ohne Titel, 6.12.88, 1989

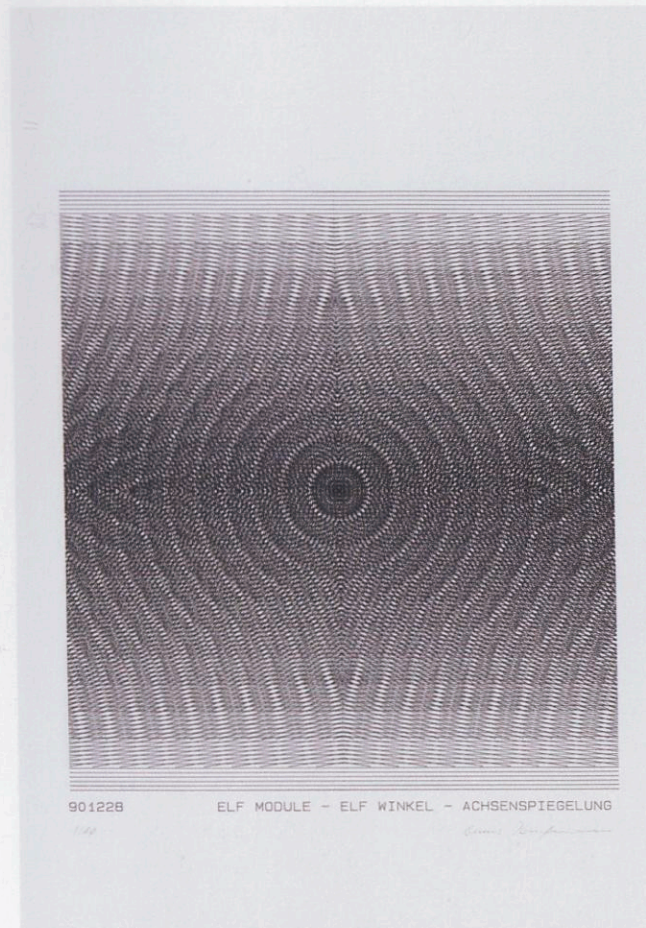
Die tatsächliche Wirkung entfaltet sich für mich vor dem „Original“ im Raum. Da besonders die Bewegungen der Betrachter und deren damit einhergehenden verschiedenen Abstände zum Werk bedeutsam sind für das Erleben deiner Werke.

Dass meine Werke aus grösserem Abstand anders aussehen als aus der Nähe, ist von mir durchaus gewollt. Ich möchte das, was ich am Bildschirm erlebe, auch den Betrachter miterleben lassen. Der Eindruck von Vibration und Geschwindigkeit hängt vom Abstand zum Werk ab. Auf meinem Bildschirm, der etwas grösser als ein A4-Blatt ist, erlebe ich das Vor und Zurück durch Zoomen. Das Bild ist, bei voller Grösse betrachtet, auf dem Bildschirm nur etwa so gross wie eine Postkarte. Da verschmelzen die Farben fast ineinander. Von Vibration ist da nicht mehr viel zu sehen. Das ändert sich aber, wenn ich das Bild stark vergrössere. Dann habe ich zwar nur einen kleinen Ausschnitt vor mir, sehe aber die kleinsten Details. Für mich ist dieser Vorgang auch wichtig für die Bildkontrolle.

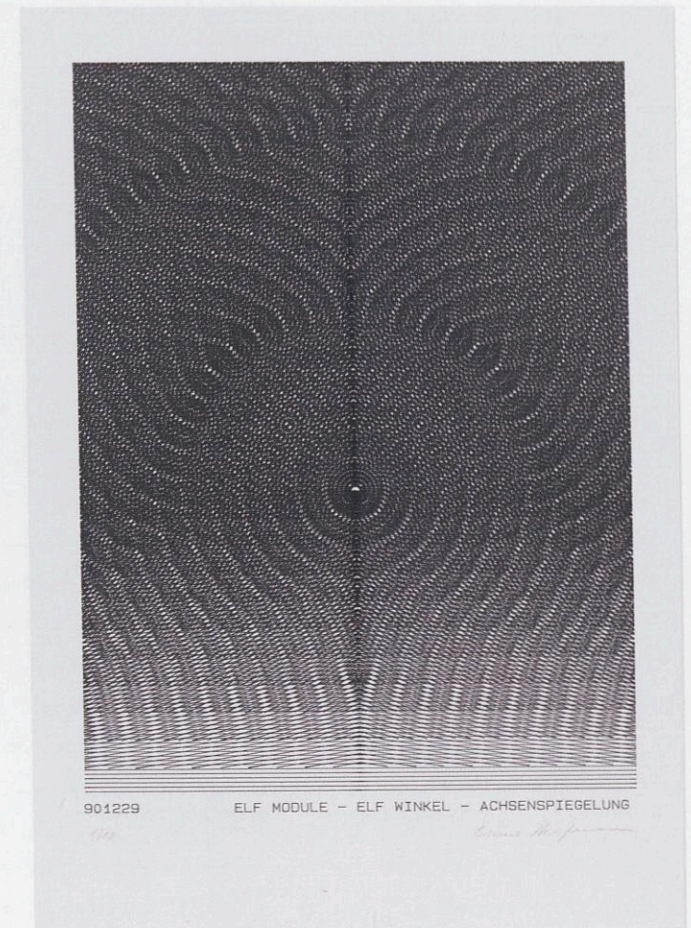
Es gibt nicht nur das Vor und Zurück beim Arbeiten, sondern auch das Verschieben von links nach rechts und umgekehrt. Diese Links-Rechts-Bewegung empfinde ich wie einen zeitlichen Ablauf und muss dabei immer wieder an Musik denken. Verstärkt wird dieser Eindruck, wenn das Bild aus vielen horizontalen parallelen Linien besteht, die Geschwindigkeit suggerieren.

Nach der visuellen Kontrolle auf dem Bildschirm erfolgt eine weitere durch das Ausdrucken auf ein 60 x 42 cm messendes Papier. Wenn dieser Ausdruck in klein mich überzeugt, erfolgt der grosse auf Leinwand in der Originalgrösse von bis zu zwei Metern und mehr. Dann erst ist ein endgültiges Urteil für mich möglich.

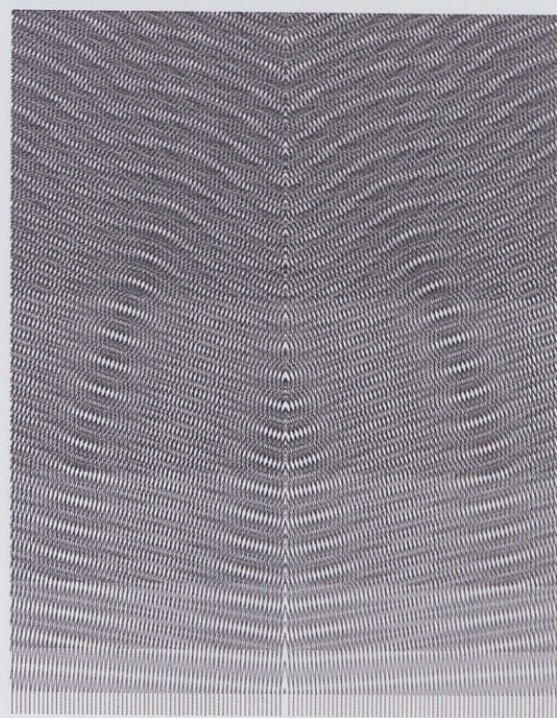
Im Zusammenhang mit der Generierung deiner *Modulationen* erwähntest du zu Anfang die Fibonacci-Zahlenreihe. Diese Zahlenreihe beschreibt nicht nur Wachstumsmuster der Natur, sondern sie steht auch im Zusammenhang mit dem Goldenen Schnitt. Jetzt erwähnst du die Musik mit ihrem zeitlichen Verlauf. Wenn ich deine Bilder betrachte,



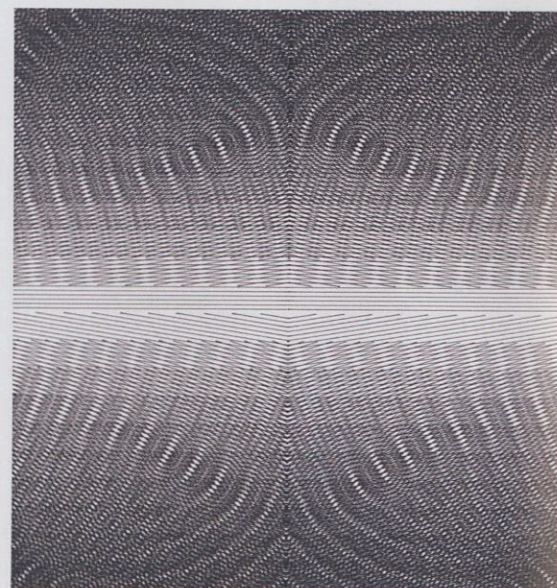
ELF MODULE - ELF WINKEL - ACHSENSPIEGELUNG, 28.12.1990



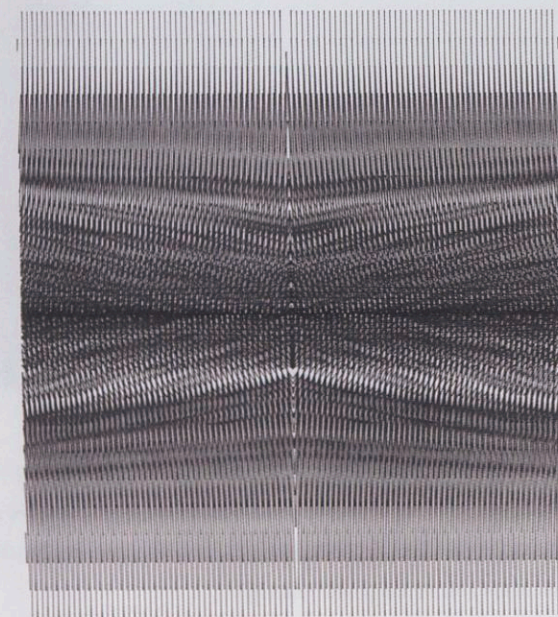
ELF MODULE - ELF WINKEL - ACHSENSPIEGELUNG, 29.12.1990



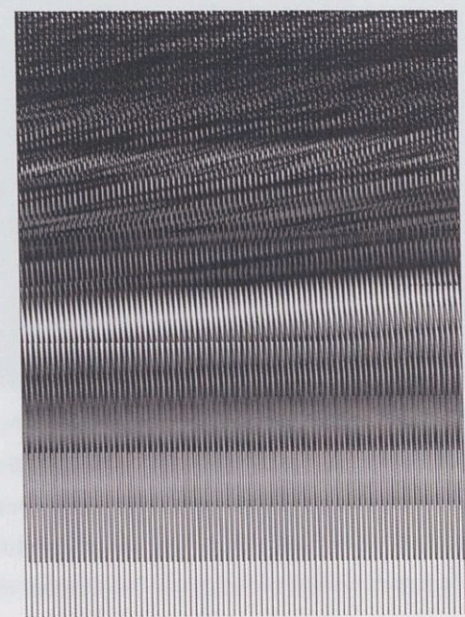
901230 6 MODULE - 6 WINKEL - FIBONACCI-DIFFERENZEN



901231 21 MODULE - 21 WINKEL - ACHSENSPIEGELUNG



910512 22 MODULE - 22 WINKEL - ACHSENSPIEGELUNG



910731 11 MODULE - 11 WINKEL

6 MODULE - 6 WINKEL - FIBONACCI-DIFFERENZEN, 30.12.1990

21 MODULE - 21 WINKEL - ACHSENSPIEGELUNG, 31.12.1990

22 MODULE - 22 WINKEL - ACHSENSPIEGELUNG, 12.5.1991

11 MODULE - 11 WINKEL, 31.7.1991



20181031 Moiré C, 2018
Digitaldruck, Masse variabel

denke ich oftmals an Partituren, an Farbpartituren, die durch ihre tieferliegenden und komplex-zusammengeführten Rhythmen und Strukturen eine Ästhetik bewirken, die wir als leicht und frisch oder als schwerer und dunkler, je nach Komposition, empfinden. Würdest du sagen, deine Bilder besitzen einen „Farb“-Klang?

Ich bin mir sicher, dass meine Bilder einen „Farb“-Klang haben, war aber immer unsicher, ob der Zusammenhang zur Musik vom Betrachter auch so empfunden wird. Aber ich hatte zwei Erlebnisse, die mich sehr gefreut haben. Bei einem Kunstgespräch anlässlich einer Ausstellung von mir hat mich eine junge Ärztin gefragt, ob meine Arbeiten auch etwas mit Musik zu tun haben. Ich war überrascht, dass sie das so empfand und bestätigte diese Frage. Im anschliessenden Gespräch kam heraus, dass sie selbst Klavier spielt und lange vor der Entscheidung stand, ob sie Musik oder Medizin studieren sollte.

Die andere Geschichte in diese Richtung habe ich erlebt, als ich einem Fotografen-Kollegen, der in der Schweiz lebt und meine Kunst überhaupt nicht kannte, die Einladung zu dieser Ausstellung geschickt habe. Er antwortete umgehend, er sei sehr beeindruckt von meinen Werken und müsse dabei immer an die Musik von Pierre Boulez denken. Dass jemand diesen Bezug herstellen würde, hätte ich niemals erwartet. Aber es ist so, dass ich mich mit Boulez wirklich immer wieder beschäftigt habe.



Das ist sehr spannend. Dazu kommen mir gleich zwei Fragen. Zum einen hörst du Musik, während du arbeitest? Zum anderen zu Pierre Boulez, sein Werk zählt zur Neuen Musik, und es ist im Besonderen anfänglich die serielle Musik, die es kennzeichnet. Seine Kompositionstechnik ist aufbauend auf Regeln und Ordnungen, auf Zahlen- und Proportionsreihen, auf Tonhöhen und Tondauer als auch auf stetiger Veränderung. Wann hast du begonnen, dich für seine Musik zu interessieren?

Zuerst zur Frage, ob ich beim Arbeiten an meinen Werken Musik höre. Das ist nicht der Fall, denn ich muss mich auf jeden Gestaltungsschritt sehr konzentrieren. Aber es ist so, dass ich bei der künstlerischen Arbeit immer wieder an Musik denke und meine Arbeit mit Musik vergleiche.

Du hast soeben erwähnt, dass die Musik von Boulez auf Regeln, Ordnungen, Zahlen und Proportionsreihen usw. aufgebaut ist. Das ist auch bei meinen Arbeiten der letzten Jahre der Fall, ganz besonders bei den *Modulationen*. Den Veränderungen von Tonhöhen und Tondauer bei Boulez entsprechen in meinen Werken die systematischen Veränderungen der Farben und die Veränderungen der Farbproportionen durch die Fibonacci-Zahlen.

Auf Boulez aufmerksam wurde ich gegen die Mitte der 1960er-Jahre. Ich war damals begeistert von Bach, Beethoven und Tschaikowsky, aber auch von Jazz. Ich sah dann, sehr wahrscheinlich im Fernsehen, ein Konzert von Boulez. Gefallen hat es mir nicht, aber ich habe mich gefragt, was einen Komponisten wohl dazu bringt, solche Musik zu komponieren. Da ich von Musiktheorie nicht sehr viel verstehe, hat es lange gedauert, bis ich ein gewisses Verständnis für diese Art von Musik entwickeln konnte. Daher habe ich mir solche Musik ab und zu angehört, und das immer wieder, seit man im Internet sehr schnell Zugriff auf solche und ähnliche Musik haben kann. Als ich die ersten *Modulationen* kreiert habe, dachte ich nicht an Boulez, sondern an Bach. Aber dann stiess ich beim Suchen von Musik im Internet wieder auf Boulez und hörte mir seine Musik an. Da konnte ich plötzlich Parallelen zu meinen *Modulationen* entdecken.



Struktur, 1967
Plastikfolie auf Holz, 162 x 126 x 7 cm



Struktur, 1968
Plastikfolie auf Holz, 162 x 126 x 7 cm

In diesem Zusammenhang würde ich gerne mehr zu deinem Verständnis von Flächigkeit und Räumlichkeit erfahren. Es ist ja beeindruckend, wie sich deine Bildwelt in der Fläche entfaltet.

Eine Fläche hat nur zwei Dimensionen – Breite und Höhe. Der Raum hat mit der Tiefe eine Dimension mehr. Wenn man perspektivisch malt, zerstört man die Bildfläche. Es wird mit perspektivischen Mitteln ein Blick durch ein Fenster vorgetäuscht. Auch die Farbe kann zur Raumillusion beitragen. Kräftige Farben erleben wir hauptsächlich im Nahbereich, blasse und bläuliche eher in der Ferne. Mit Hell-Dunkel kann man gemalte Gegenstände modellieren, das heisst, sie plastisch erscheinen lassen. Das wollte ich alles nicht mehr. So habe ich mich in der Malerei mehr der Fläche gewidmet als dem Raum.

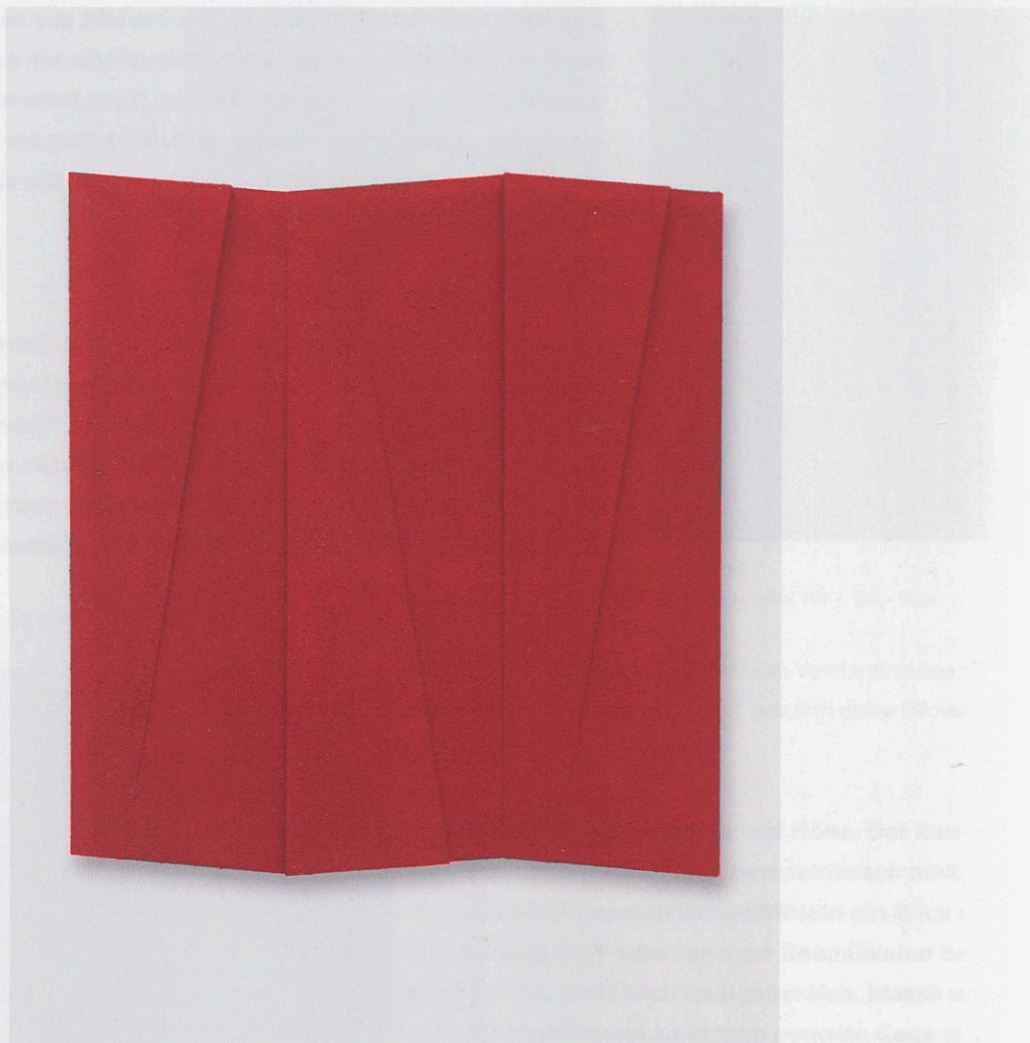
Wenn man sich aber mit der Fläche auseinandersetzt, so hat man ja gleichzeitig auch den Raum im Kopf. So gibt es eine Werkgruppe von mir, die den Raum für sich in Anspruch nimmt, aber nicht den Illusionsraum, sondern den realen Raum. Diese Werkgruppe, die ich mit *Farbe-Raum-Kontinuen* bezeichne, ist in dieser Ausstellung im Kunstmuseum nicht vertreten, im aufliegenden Ordner sind aber Abbildungen davon zu sehen.

Das Ausgangsmaterial dieser Werke besteht aus verschiedenen Arten von Blechen, geschlossene, gelochte, spiegelnde. Ich habe diese nach meinen Angaben biegen und lackieren lassen. Dann habe ich sie nach einem Plan – eine Art Choreografie – aufgestellt. Ich betrachte diese Arbeiten nicht als räumliche Werke im bildhauerischen Sinn. Sie sind für mich Farbe im realen Raum.

An dieser Stelle möchte ich noch mal zurückkehren zu deinem Objekt-Relief 960730 *B Rubinrot* von 1996. Das dynamische Moment erzeugt hier das Relief durch Diagonalen und durch Höhen und Tiefen. Der monochrome Farbauftrag erscheint dadurch an den Kanten der Höhungen dunkler. Licht und Schatten wirken im Bild mit. Markant in deinem Werk ist grundsätzlich eher die Flächigkeit, durch die die Werke sozusagen „autonom“ von den Bedingungen des Orts sind. Eine radikale Flächigkeit.



920225 Farbe-Raum-Continuum, 1992
Aluminium, Chromstahl, Acryllack, Höhe: 200 cm



960730 B Rubinrot, 1996

Die Teile wachsen eigentlich aus der ursprünglichen Fläche heraus. Das sieht man dort, wo benachbarte Teile sich auf gleicher Höhe befinden. Je grösser der Höhenunterschied wird, desto stärker wird der Schatten. Das steigert die Dynamisierung der Diagonalen, da wir beim Betrachten ständig diesen Kanten folgen. Durch das kräftige Rot und die starke Dynamik der Teile kann sich dieses kleine Werk auf der riesigen Fläche behaupten.

Entsteht eine Werkgruppe aus der vorherigen heraus? Oder entstehen deine Werkgruppen parallel zueinander? Und welche Werkgruppe haben wir bisher noch ausgelassen?

Es gibt Werkgruppen, welche aus anderen hervorgegangen sind. Zum Beispiel die Gruppen *Waves*, *Sounds* und *Vibrations* liegen sehr nahe beieinander. Aus der Gruppe *Waves* ist hier in der Ausstellung ein Exemplar vorhanden, aber nicht von *Patterns*, *Color Structures*, *Moirés*, *Events*, *Sounds*, *Vibrations*, *Screens*, um nur ein paar aus den letzten Jahren zu nennen. Aus früheren Jahren wären es die *Wandgruppen*, die *Lochblechreliefs* und die *Farbe-Raum-Kontinuen*. Es gibt aber noch mehrere andere.

Wenn die Ideen zu einer Werkgruppe ausgeschöpft sind, kann es zu Unterbrüchen führen. Dann arbeite ich meistens an Fotografien weiter, bis mir zur Kunst wieder etwas einfällt. Dann entstehen zumeist neue Werkgruppen.

Mich beschäftigt noch die explizite radikale Flächigkeit vieler deiner Werke und deine Bemerkung „Wenn man perspektivisch malt, zerstört man die Bildfläche“. In diesem Zusammenhang scheint mir der Moment der Rückkehr zur Fotografie von Relevanz, denn in der Hinwendung zur Fotografie steckt eine Auseinandersetzung mit der äusseren Realität, gleich einem Gegenpol; oder anders formuliert, eine selbstkritische Überprüfung anhand des Realen. Kannst du nachvollziehen, was ich damit meine?

Die Fotografie hat mich nie ganz losgelassen. Einesteils ist sie wirklich, wie du sagst, ein Gegenpol zu meiner Kunst, aber andererseits kann

ich in meiner Fotografie eine andere Seite von mir zeigen. Meine Fotografie ist aber nie reine Abbildung der Wirklichkeit. Sie verweist durch die Eingriffe, die ich vornehme, vielmehr auf mich selbst, auf mein Inneres. Obwohl sie auch rational betont ist, zeigt sie dennoch mehr von meiner Psyche.

Du vermutest richtig, dass mir die Fotografie zudem zur selbstkritischen Überprüfung des Realen dient. Wenn ich zum Beispiel mit der Bildfläche beschäftigt bin, so denke ich auch an den Raum beziehungsweise an die Raumillusion der Fotografie, welche ich ja in meiner künstlerischen Arbeit möglichst vermeiden will. Wenn ich fotografiere, habe ich ständig mit der Raumillusion zu tun. Dort kann ich sie zulassen, aber es gibt viele Fotos, bei denen ich durch Eingriffe dem Betrachter mitteile, dass das, was er zu sehen glaubt, nur eine Illusion ist. Das ist zum Beispiel bei meinen digitalen Fotocollagen der Fall. Andere Fotos sind durch ihre übertriebene Farbigkeit eher ein abstraktes expressives Bild als eine fotografische Abbildung der Wirklichkeit.

Die Auseinandersetzung mit Fläche und Raum führt aber auch zu gedanklichen Konflikten. Ich erwähne immer die Fläche. Eigentlich meine ich die Oberfläche, die ich bearbeite und deren Charakter ich beibehalten möchte. Eine Fläche als solche gibt es nämlich nicht. Das ist ein abstrakter Begriff. Durch das Fehlen der dritten Dimension fehlt ihr die Materialität. Die Fotografie zeigt zwar Raum. Aber dieser Raum ist ebenfalls keine Realität, sondern eine Illusion auf einer glatten Oberfläche.

Die Auseinandersetzung mit Paul Cézanne ist für deine künstlerische Entwicklung von grosser Bedeutung. Könntest du etwas zu deiner Beziehung zum Werk von Cézanne sagen?

Mein Interesse an Cézanne rührt her von Anton Ender (1898 Blaiach im Allgäu – 1984 Vaduz), der ein Verehrer von ihm war. Aber das Verständnis von Cézannes Werken verdanke ich Walter Hess, bei dem ich während meines Studiums in Berlin Vorlesungen gehört habe.

Nun muss ich ein wenig ausholen, um aufzuzeigen, worin meine Beziehung zu Cézanne besteht. Die Renaissance hat durch die Anwendung perspektivischer Regeln räumlich richtige Abbildungen geschaffen als Illusionsraum auf einer ebenen Bildfläche. Die Moderne (ab etwa 1870) hat die Bildfläche wieder zurückerobert. Begonnen hat das im Impressionismus. Durch den schnellen Farbauftrag mit dem Pinsel wurde die Farbpaste auf der Leinwand relativ dick aufgetragen und dazu kam der Malduktus sowie der Verzicht auf Schwarz. Das führte dazu, dass die Farbe mehr als Material auf einer Oberfläche wahrgenommen und der Illusionsraum zugleich stark reduziert wurde. So konnte die Bildfläche bewusster als bemalte Oberfläche wahrgenommen werden.

Die Impressionisten wollten, dass sich die Farben im Auge des Betrachters mischen. Dagegen hat sich Cézanne gewehrt. Das war ihm zu atmosphärisch. Er wollte etwas Festes, etwas Reales. So schuf er aus dichten Farbabstufungen (Modulationen) eine neue Art von Bildfläche – ein dichtes, zusammenhängendes Farbgefüge. Wie wichtig ihm die Farbe war, sieht man in bestimmten späten Landschaftsbildern, die fast schon ganz abstrakt sind.

Auswirkungen davon waren: Die Kubisten reduzierten den Illusionsraum auf eine reliefartige Fläche. Bei den Konstruktivisten und Konkreten liegen flach gemalte Teile nebeneinander wie Kacheln an der Wand. Beim Abstrakten Expressionismus ist die Farbe mit Ausdruck behaftete Oberfläche. Was ich von Cézanne übernommen habe, ist seine Auffassung der Bildfläche und die Farbmodulationen.

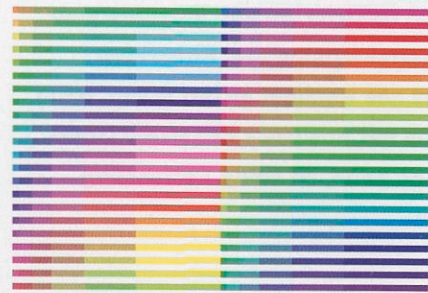
Wenn du von der Auffassung der Bildfläche sprichst, die du von Cézanne gelernt hast, erscheint mir wesentlich anzufügen, dass er eine vollkommen neue Auffassung von Malerei ermöglichte. Sprach er doch davon, dass es nicht um die Reproduktion der Natur gehe, sondern um deren Repräsentation. Auch bei dir geht es nicht um eine Wiedergabe der Natur.

Wie würdest du dein Verhältnis zur Gegenstandslosigkeit charakterisieren?

Gegenständlich zu malen oder zu zeichnen fiel mir nie schwer. Aber ich habe mich mit der Zeit dort sehr eingeengt gefühlt, hauptsächlich in Bezug auf die Farbgebung. Um diese zu befreien, musste ich den Gegenstand los werden. Ich suchte Strukturen und Farben, die nicht auf irgendetwas ausserhalb des Bildes hinweisen, sondern einen Eigenwert haben, also nichts weiter sind als ein Strich oder eine Farbe.

Liegen Wurzeln deines Schaffens in der intensiven Auseinandersetzung mit der Tradition der Malerei, so gibt es weitere Interessensfelder, die deine künstlerische Vorgehensweise beeinflusst haben. Zu Anfang etwa hast du Max Bense erwähnt. Seine Schriften beschäftigen sich mit Wissenschaftstheorie, mit Logik und Fragen der Ästhetik. Er suchte eine Verbindung zwischen naturwissenschaftlichen und geisteswissenschaftlichen Perspektiven. Das erlebe ich auch in deinen Werken. Sie besitzen eine hohe Ästhetik und zugleich ist ihr Charakter von einer „mathematischen“ Logik durchdrungen. Wie würdest du dein Interesse an Ästhetik und Logik charakterisieren?

Ästhetik bezieht sich auf unsere sinnliche Wahrnehmung. Wenn wir Dinge betrachten, so lösen sie bei uns etwas aus. Das kann eine negative Empfindung sein, eine neutrale oder eine positive. Da kommt bald einmal bei gestalteten Objekten die Frage auf, wieso empfinden wir ein Objekt als angenehm oder als unangenehm, und man stellt sich auch die Frage, ob es da einen Zusammenhang mit Massverhältnissen gibt. Das haben schon die Griechen getan und auf sie geht ja der Goldene Schnitt zurück, der als Mass für Ausgewogenheit und Harmonie gilt. Den Goldenen Schnitt wende ich eigentlich nie an, stattdessen aber die Fibonacci-Zahlenreihe. Mich reizt ihre Dynamik. So verwende ich sie, wie ich schon erwähnte, um zu Bildordnungen zu kommen wie zum Beispiel bei den *Modulationen*. Die systematische Zunahme ist wohl das, was auf die Logik hinweist. Alles andere in meinen Arbeiten würde ich nicht als Logik bezeichnen, es sind vielmehr bewusste Setzungen.

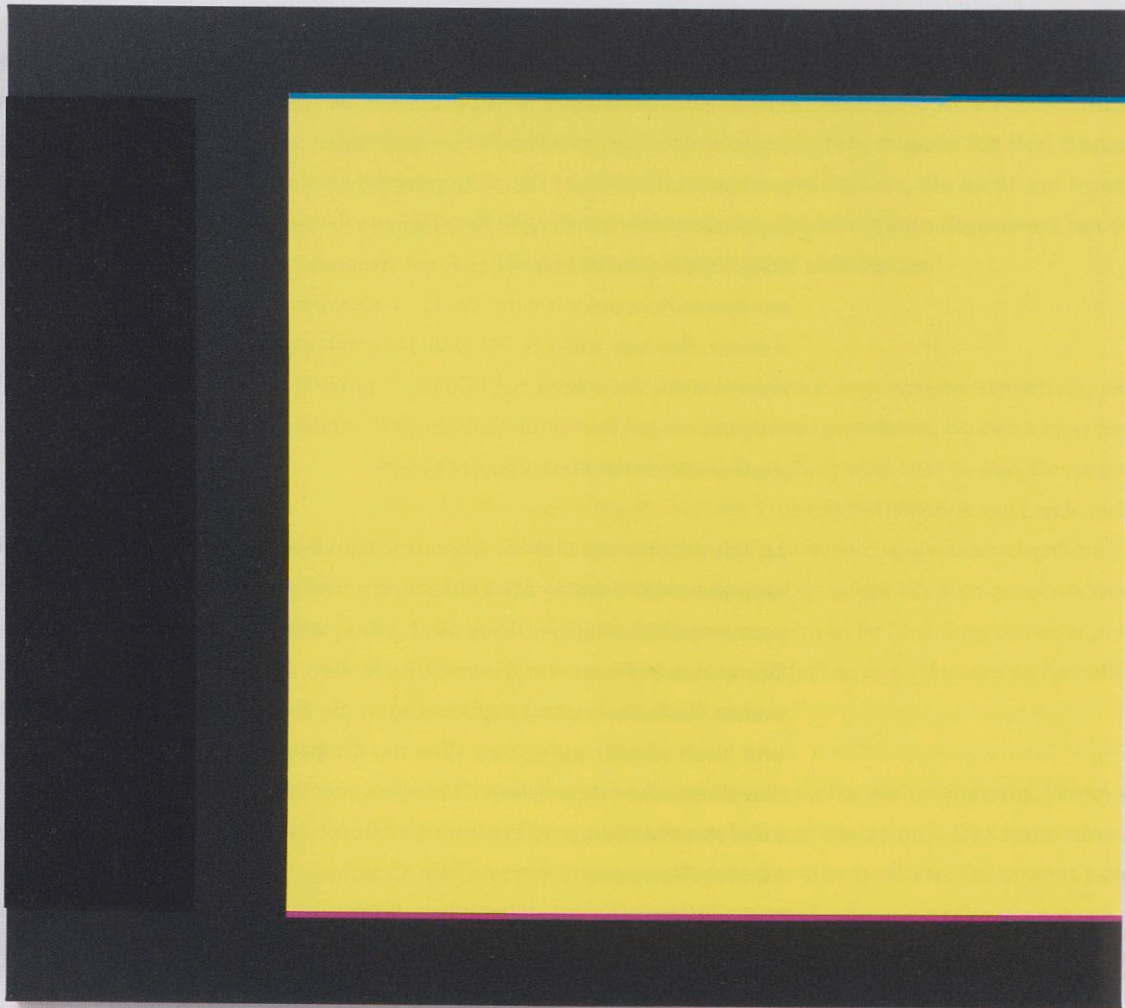


130308 B Farbtonverschiebung um 30 Werte
(invertiert), 2013
Digitaldruck, Masse variabel

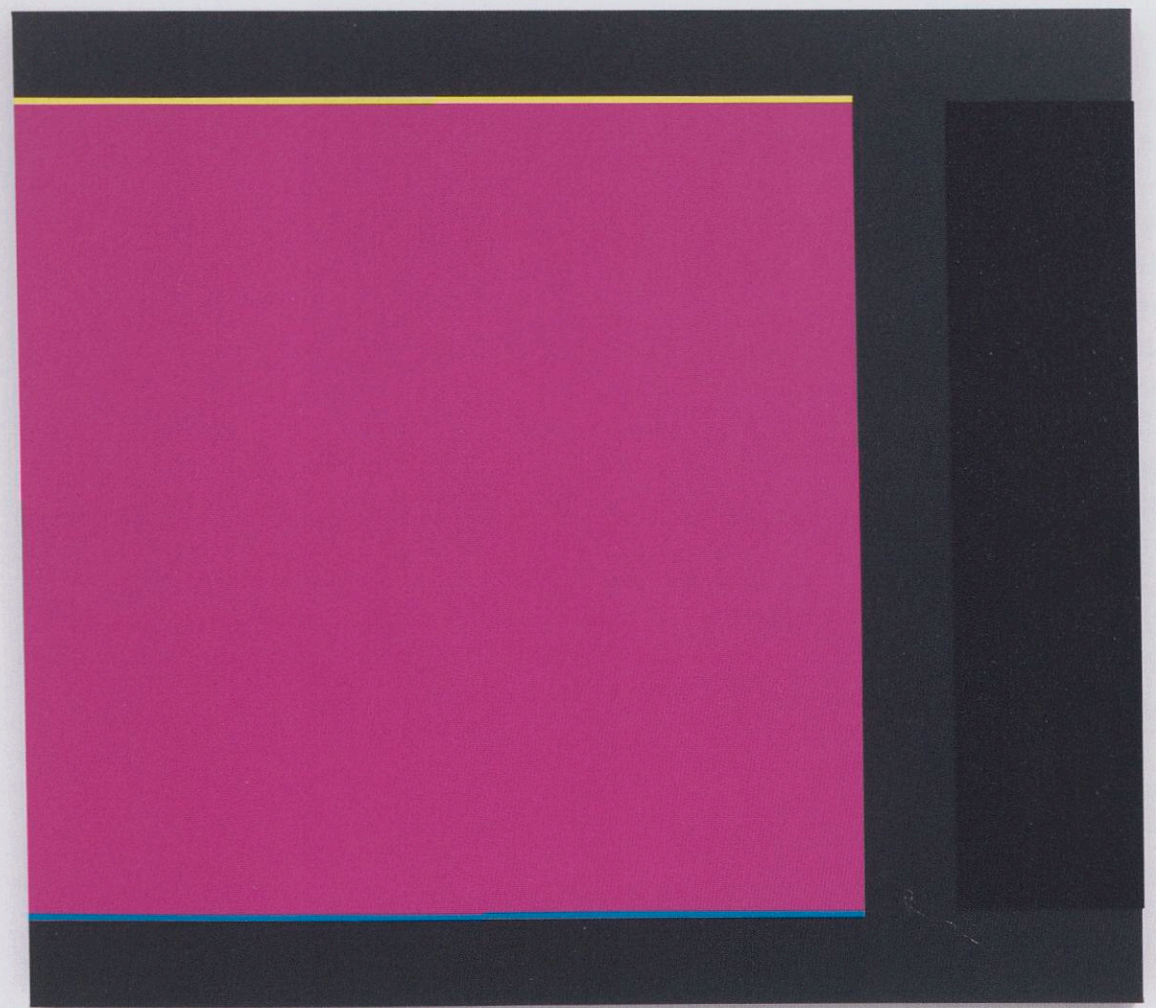
Vielleicht dann noch einmal aus einer anderen Perspektive. In seinem neuesten Buch *Vom Verschwinden der Rituale. Eine Topologie der Gegenwart* schreibt der Philosoph Byung-Chul Han: „Die kopernikanisch-anthropologische Wende, die den Menschen zum autonomen Wissensproduzenten erhoben hat, wird durch die dataistische Wende abgelöst. Der Mensch hat sich nun nach Daten zu richten. Er dankt ab als Wissensproduzent und übergibt seine Souveränität an die Daten“ (S. 98). Max Bense spricht bereits von einer künstlichen Realität, jedoch versteht er „nicht die mathematische Beschreibung der Welt [als] das Entscheidende, sondern die aus ihr gewonnene prinzipielle Konstruktivität der Welt [...]“ (*Einführung in die informationstheoretische Ästhetik*, Reinbek 1969, S. 71). Und das empfinde ich als einen zentralen Schritt in deinem Werk. Du arbeitest mit Daten, überführst sie jedoch in eine konstruierte Welt, die nicht nur auf Rechenschritten basiert, sondern auf ästhetischen, dynamischen, „mathematisch-harmonikalen Prinzipien“.

Ja, ich arbeite mit Daten, wenn ich zum Beispiel die Grösse einer Fläche eingabe oder Farben als Zahlencode und den Abstand zur nächsten Farbe prozentual bestimme. Aber auch alles, was ich intuitiv festlege, hält der Computer in Form von Einsen und Nullen fest. So sind letzten Endes alle meine Gedanken und Empfindungen als Zahlen in einer Datei vorhanden und auch wieder aufrufbar. Was der Computer jedoch nicht kann, er kann das Werk nicht beurteilen. Das kann nur ich selbst. Ich kann ein Werk nach sehr verschiedenen Kriterien überprüfen wie zum Beispiel auf Proportionen, Formen und Farben, auf Ordnung, Harmonie, Innovation und vieles mehr. Alles, was mir nicht passt, kann ich abändern. Insofern bleibe ich Herr über meine Daten, gebe also meine Souveränität nicht ab. Der Computer kann auch nicht beurteilen, ob etwas Kunst ist oder nicht. Da dieser Begriff sehr wandelbar ist und keine Grenzen kennt, wird Kunst nicht berechenbar sein. Was Kunst ist, wird immer der Mensch als Kunstschaffender oder als Kunstbetrachter bestimmen.

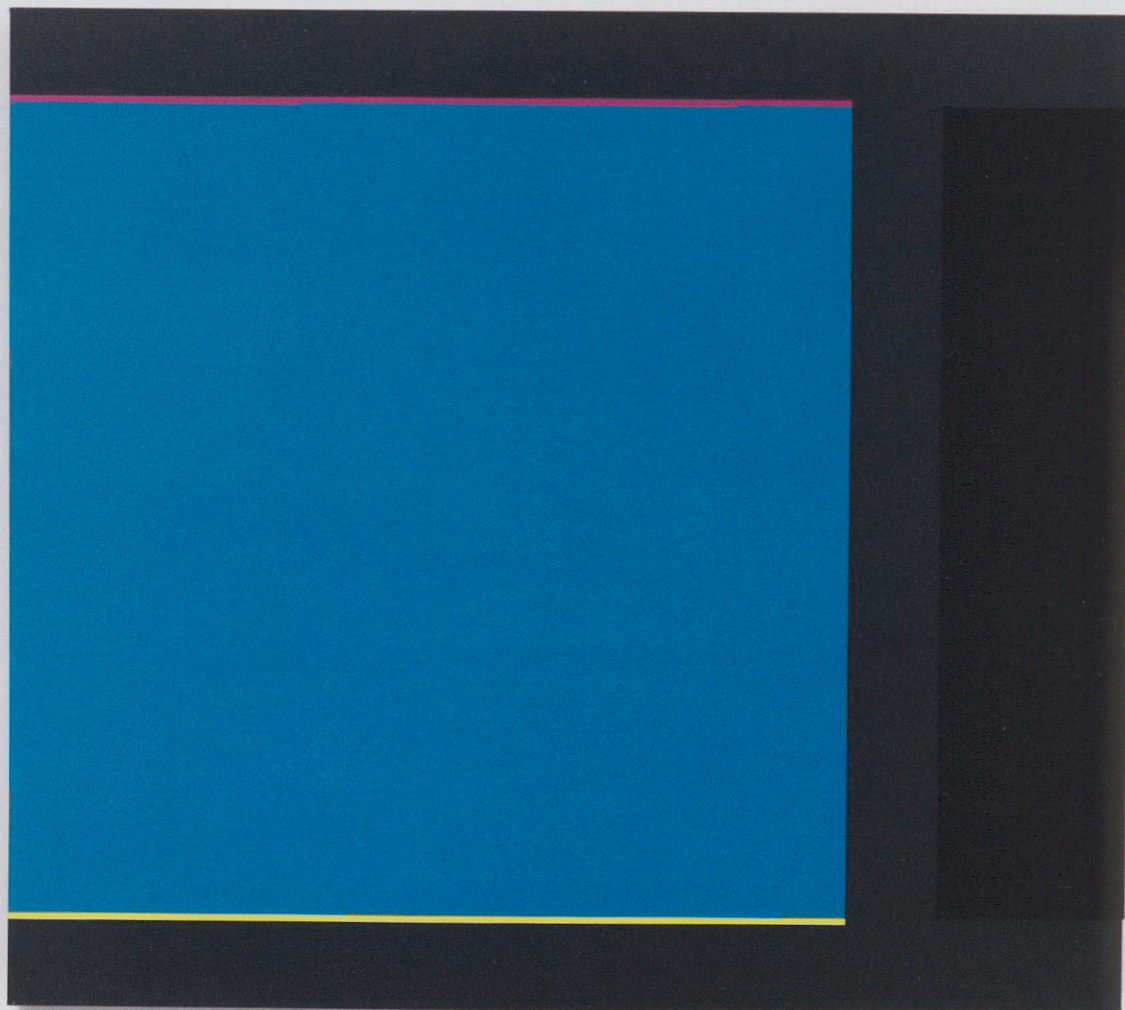
Im Sinne von Max Bense fasse ich meine Werke als Zeichensystem auf, das aufgrund seines Soseins etwas über Formen, Farben, Strukturen mitteilt. So ein Superzeichen sagt darüber hinaus aber auch etwas über mein Denken und Empfinden aus. Diese Informationen können als Zahlencodes



090831 B, 2009



090831 C, 2009



090831 D, 2009

gespeichert und auch wieder aufgerufen werden. Zeichen sind von grundlegender Bedeutung für alle Wissenschaften.

Leider habe ich das Buch von Byung-Chul Han nicht gelesen, aber aus einer Inhaltsangabe weiss ich, dass ihm die Verrohung der Gesellschaft Sorge bereitet, wenn nur noch Daten eine Rolle spielen. Jede Internetseite, die wir besuchen, sammelt Daten. Besonders die Datensammelwut der sozialen Medien ist höchst bedenklich. Diese Daten dienen hauptsächlich kommerziellen Interessen. Ethische Rücksichtnahme ist den Betreibern dieser Seiten im Wege. Das färbt auf die Gesellschaft ab, sie verroht. Das spürt man in Internetkommentaren ganz deutlich. Aus dem Miteinander wird ein Gegeneinander. Meiner Meinung nach müssen Daten dem Menschen dienen. Er muss die Oberhand behalten, sie interpretieren und seine Erkenntnisse zum Wohle der Menschen anwenden.

Es wäre schön, auch etwas zu deinen Anfängen zu erfahren. Wie ist es überhaupt zu deinem Interesse an der Kunst gekommen? Wie begann deine künstlerische Tätigkeit?

Ich war etwa 4 Jahre alt, da habe ich von meinem Grossvater ein paar Buntstifte geschenkt bekommen. Er hatte bemerkt, dass ich gerne zeichnete. Ab und zu war bei meinen Grosseltern auch ein Mann vom Triesenberg zu Besuch, der schaute mir zu, wie ich Autos zeichnete und er zeigte mir dann, wie er das macht. Er zeichnete dreidimensional mittels Parallelperspektive. Das imponierte mir sehr und ahmte das nach.

Als ich etwa 11 oder 12 Jahre alt war, wünschte ich mir zu Weihnachten Ölfarben. In Unkenntnis der Ölmaltechnik malte ich auf eine ungrundierte Leinwand mit einem Aquarellpinsel. Das war äusserst mühsam und ich weinte vor Ärger. Ein verwandter Maler, also ein Anstreicher, der hobby-mässig auch Bilder malte, gab mir dann Tipps und grundierte mir Kartons. Das war die Erlösung.



160808, 2016

Etwa zu selben Zeit schenkte mir meine Tante aus Olten ebenfalls zu Weihnachten ein Lexikon moderner Kunst, in dem ich immer wieder las und die Bilder bewunderte – Impressionisten, Expressionisten, Konkrete Malerei und auch neue US-amerikanische Kunst.

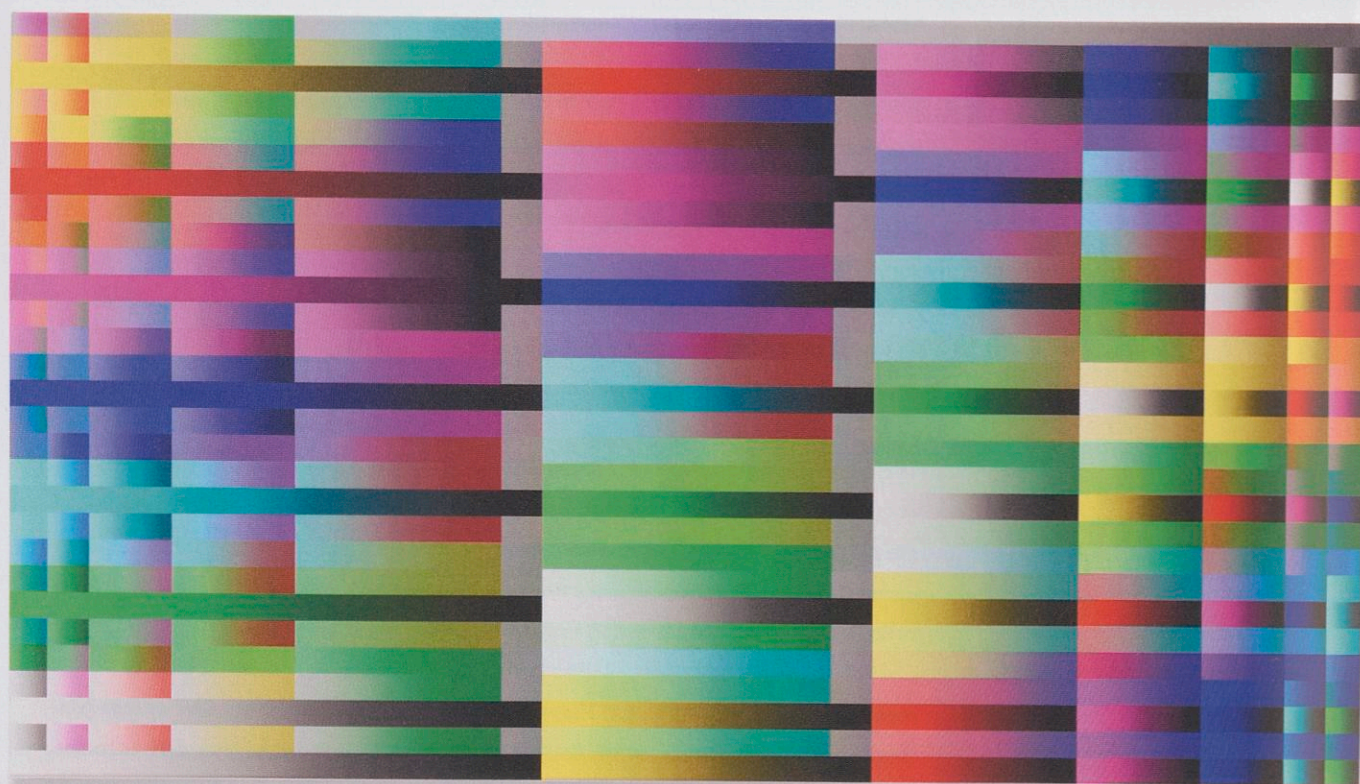
Ein paar Jahre später fiel mir in der Zeitung ein Inserat auf, in dem ein Kunstmaler Malunterricht anbot. Das war Anton Ender. Meine Eltern erlaubten mir, bei ihm Unterricht zu nehmen. Von ihm habe ich in Bezug auf Farbgebung viel gelernt.

Malerei und Kunstpädagogik zu studieren, habe ich mich erst ein paar Monate vor meiner Matura entschlossen.

1964 hast du dann an der Universität Zürich ein Studium der Kunstwissenschaft, Philosophie und Pädagogik begonnen und 1965 bist du bereits nach Berlin gezogen, um dort an der Hochschule der Künste ein Kunst- und Pädagogikstudium zu absolvieren. Wie kam es zu dieser Entscheidung? Und wie war deine Zeit in Berlin für dich in Bezug auf deine künstlerische Entwicklung, aber auch als Lebenserfahrung?

Nach der Matura wollte ich Kunst und Pädagogik studieren. Mir schwebte Berlin vor, befürchtete aber, dass das meinen Eltern nicht gefallen könnte. Daher bewarb ich mich mit einer Mappe voller Arbeiten in München, wurde aber abgelehnt. So schrieb ich mich an der Universität Zürich ein. Durch Vermittlung von Bekannten besuchte ich dann in Zürich Johannes Itten. Ich zeigte ihm Arbeiten von mir, fragte, was er davon hält und teilte ihm mit, was ich gerne studieren möchte. Ich erwähnte aber nicht, dass ich in München abgelehnt worden war. Itten fand mich begabt und riet mir zum Studium an der Hochschule für bildende Künste in Berlin. Dort wurde ich angenommen und war somit dort, wo ich ursprünglich hinwollte.

In Bezug auf meine künstlerische Entwicklung erlebte ich Berlin sehr kontrovers. Erhofft hatte ich, bei einem Professor studieren zu können, der vom Bauhaus herkam. Davon gab es nur einen, das war Prof. Juro Kubicek (1908–1970). Er erlebte noch das Berliner Bauhaus und erteilte



20161207 Gradients 01, 2016

das Fach „Flächen und Ausstellungsgestaltung“. Mein Malprofessor war Johannes Geccelli. Er hatte sich nach dem Krieg einen Namen mit monochromer Malerei gemacht. Als Maler schätzte ich ihn sehr und verdanke ihm künstlerisch viel, aber ich fühlte mich von ihm dennoch nie so ganz verstanden mit dem, was ich wollte. Hingegen konnte ich bei Prof. Kubicek das voll tun. Er war sehr offen und immer interessiert an neuen Arbeiten. Bei ihm entwickelte ich die allerersten konkreten Arbeiten. Das waren Objekte mit Strukturen aus Plastikfolien (S. 22), aber auch kleine Arbeiten mit Rasterpapieren.

Schon ab 1967 hatte ich den Eindruck, in Berlin künstlerisch am falschen Platz zu sein. Ich hatte das Gefühl, in einer Blase zu leben, in der von aussen, aus der Welt, kaum etwas eindringt. Aus Kunstzeitschriften erfuhr ich, was zu der Zeit in Frankreich, England und in den USA passierte. In Berlin kannte ich nur eine einzige Galerie, wo man aktuelle Kunst sehen konnte. Gerne hätte ich das Kunststudium in den USA fortgesetzt, aber ich hätte das niemals finanzieren können.

Noch im selben Jahr wurde es in Berlin politisch heiss und sehr turbulent. Es gab grosse Proteste gegen den Schah-Besuch am 2. Juni, und als am selben Abend Benno Ohnesorg erschossen wurde, explodierte die politische Situation. Von da an musste man sich mit der linken, der ultra-linken und der anarchistischen Bewegung auseinandersetzen, ob man wollte oder nicht. Wer noch malte, wurde von vielen Aktivisten schräg angesehen oder gar beschimpft. Die ideologischen Auseinandersetzungen zwischen den Dutzenden von linksgerichteten Zellen verliefen extrem hart und dogmatisch. Die Bilder aus Vietnam waren schwer zu ertragen. Die ganze Welt schien düster geworden zu sein. Es gab Selbstmorde von Kollegen und Kolleginnen. Diese Zeit hat mich als Person sehr geprägt und auch mein politisches Denken.

1970, am Ende meines Studiums, ging es mir psychisch sehr schlecht. Ich gab die Malerei auf. Als Referendar in der Schule zu arbeiten war nicht möglich. So landete ich eher zufällig als Fotograf bei der Stiftung Warentest. Trotz der weiterhin andauernden politischen Spannungen

(Vietnamkrieg, Linksterrorismus ...) wurde für mich das Leben etwas sonniger. Die Arbeit gefiel mir. Ich lernte ganz andere Menschen kennen und damit auch Berlin von einer ganz anderen Seite. Ich hatte viele Freunde und Bekannte. Als Fotograf wurde ich in Prüfinstitute nach Westdeutschland geschickt, aber auch nach Holland und in die Schweiz. Bei solchen Gelegenheiten besuchte ich auch mal ein Museum, wenn ich gerade Zeit hatte. In Berlin habe ich nebenbei von Galerien Aufträge erhalten, Kunst für Kataloge und Ausstellungen zu fotografieren. Es war immer ein wehmütiges Gefühl dabei, denn gemalt hatte ich etwa fünf Jahre nicht mehr. Langsam wuchs in mir immer mehr der Wunsch, wieder zu zeichnen und zu malen. So fing ich wieder ganz von vorne an – gegenständlich: Porträts und Akte. Je mehr ich wieder kreativ war, desto mehr hatte ich das Gefühl, von Berlin wegziehen zu müssen.

1977 heiratete ich. Wir wollten Kinder haben, aber meine Frau und ich fanden dafür Berlin nicht als den geeigneten Ort. Die Kriminalität war sehr gross. Drogen sowie Prostitution hatten wir fast vor der Haustür. So entschieden wir uns, nach Liechtenstein zu ziehen.

1978 bist du dann nach Liechtenstein zurückgekehrt. Du hast als Künstler weiter geschaffen und deinen Lebensunterhalt als Werbe- und Industriefotograf verdient. 1993 kam es zu einem bedeutenden Schritt, der Gründung der Kunstschule Liechtenstein, deren Gründungsdirektor du bis 2008 warst. Wie kam es dazu?

Schon als Jugendlicher bedauerte ich, dass es in Liechtenstein keine Kunstschule gab. Als ich 1978 von Berlin wieder nach Liechtenstein zurückgekehrt bin, erwachte in mir der Gedanke an eine Kunstschule aufs Neue, schob ihn aber ständig vor mich her. Mir war nicht klar, wie ich dieses Projekt angehen könnte. Es war etwa 1986, als ich mich entschloss, den Gedanken dem damaligen Regierungschef Hans Brunhart vorzutragen. Er zeigte sich dafür sehr offen und sah durchaus eine Möglichkeit, eine Kunstschule zu realisieren. Er meinte, ich müsste einfach eine geistige Trägerschaft finden, die dieses Vorhaben stützt. Da wandte ich mich an Dr. Heinz Meier, den damaligen Präsidenten der Liechtensteinischen

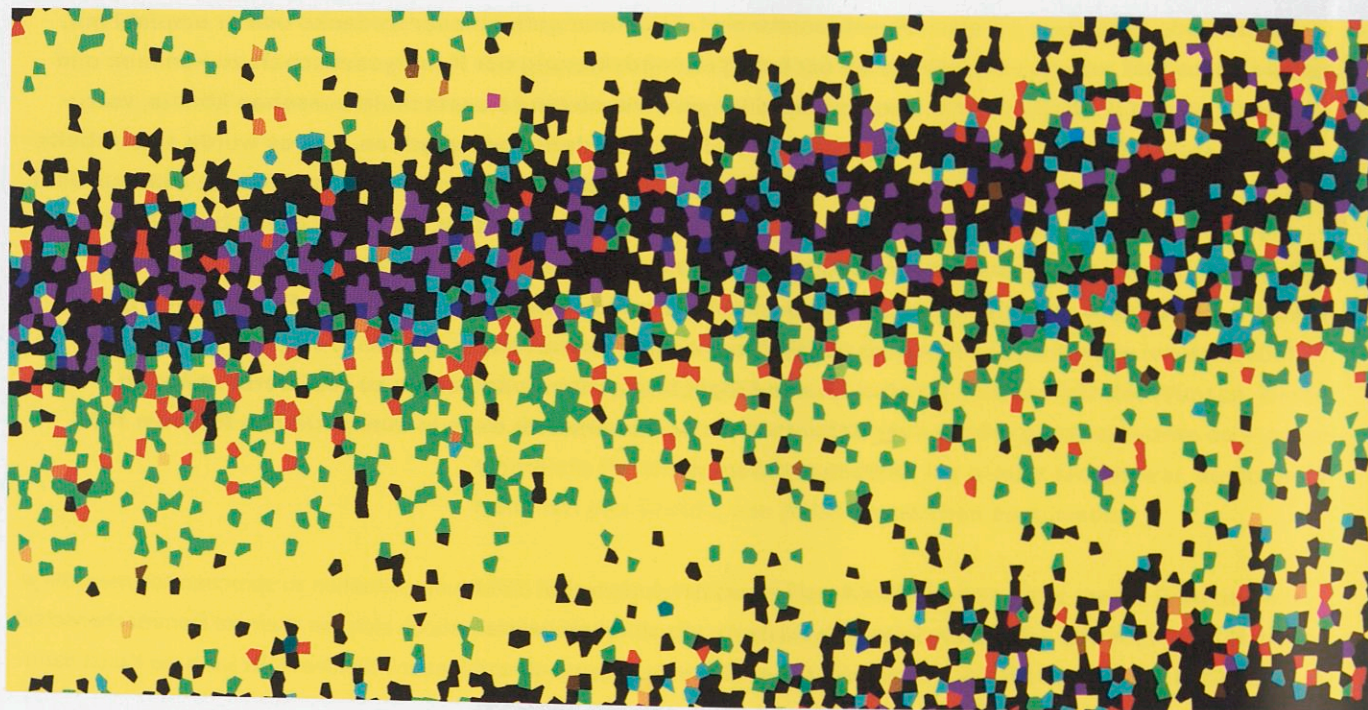
Kunstgesellschaft. Auch ihm gefiel dieser Gedanke und er empfahl mir, an die nächste Vorstandssitzung der Kunstgesellschaft zu kommen und meine Vorstellungen, wie so eine Kunstschule aussehen könnte, vorzutragen. Das tat ich. Meine Ideen kamen gut an, und es wurde eine Arbeitsgruppe gegründet. Ich arbeitete weiter am Konzept. Es kam dann zu einer Vernehmlassung, bei der es darum ging, ob eine Kunstschule überhaupt erwünscht ist oder nicht. Die Abstimmung ging positiv aus, aber die spätere zweite Vernehmlassung, bei der es um die Finanzierung ging, ging negativ aus. Hans Brunhart sagte mir dann, es gebe nun nur noch eine einzige Möglichkeit, eine Kunstschule zu realisieren, nämlich als Schulversuch. So konnten wir dann in einem kleinen Rahmen 1993 in Eschen anfangen.

Zum Abschluss würde ich gerne auf die aktuelle Situation zu sprechen kommen, die ja dazu führt, dass die Kunst hier präsent ist, jedoch sich wie in einem Dornröschenschlaf befindet. Wie erlebst du die momentane Situation? Welche Rolle kann die Kunst darin spielen?

Dass wegen Corona die Museen und speziell das Kunstmuseum Liechtenstein geschlossen wurde, habe ich sehr bedauert. Ich hatte das Gefühl, auf einem Abstellgleis gelandet zu sein. So muss es Künstlern aller Sparten gegangen sein.

Kunst im weitesten Sinne will vor Ort erfahren werden, sei es bildende Kunst, Musik, Theater oder Film. Die Schliessung der Kulturstätten wurde für viele Kunstschaaffende existenzbedrohend. Ich denke da besonders an Musiker und darstellende Künstler, die für Auftritte bezahlt werden. Aber auch Vertreter der bildenden Kunst waren betroffen und ganz besonders die Museen selbst.

Alle Sparten mussten in dieser beklemmenden Situation Wege in die Öffentlichkeit suchen. Das Kunstmuseum Liechtenstein tat dies mit Videos für das Fernsehen und die sozialen Medien sowie mit Audio-Aufnahmen für das Radio. Das kann aber für das Kunsterlebnis vor Ort nur ein kleiner Ersatz sein.



20200815 Voronoi E, 2020*
Digitaldruck, Masse variabel

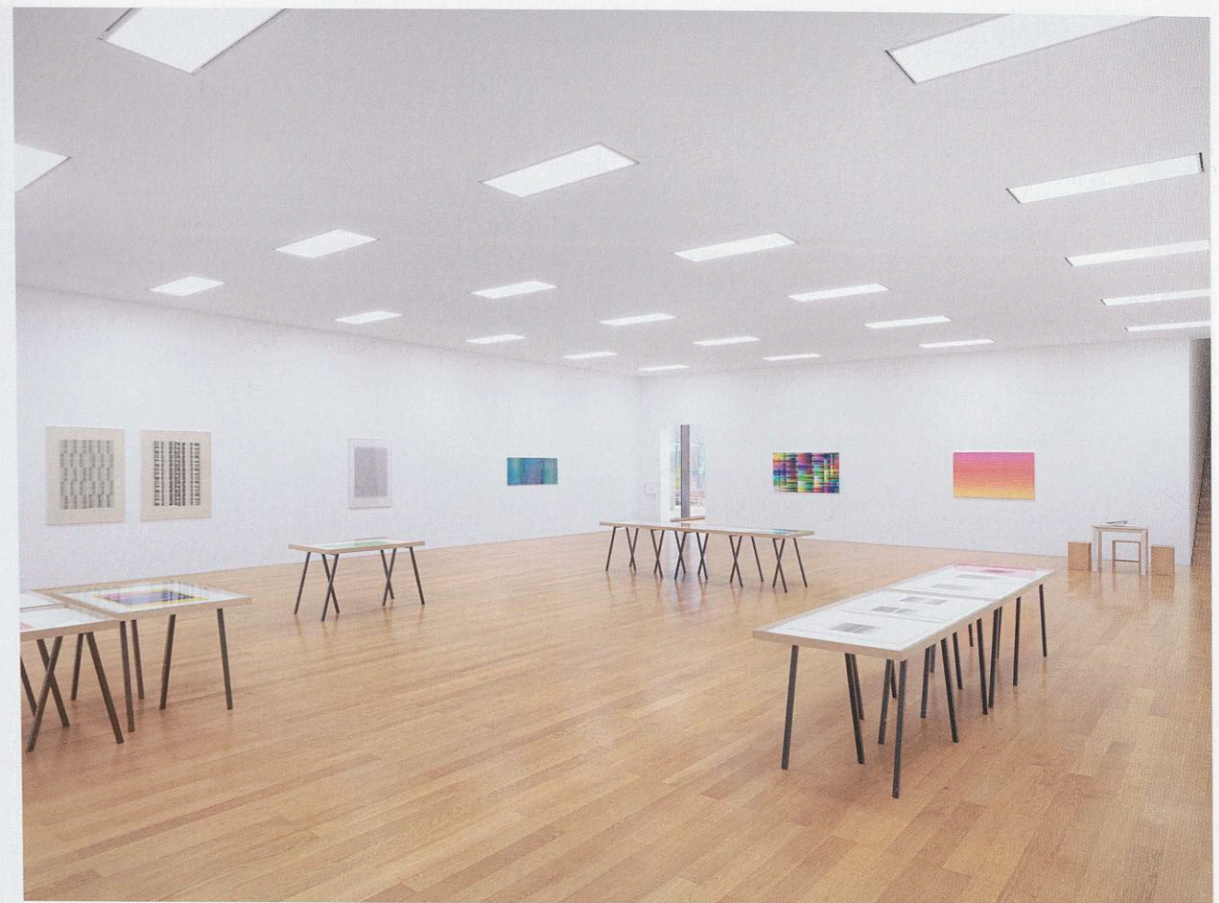
*In dieser neusten Werkgruppe legt Bruno Kaufmann das Voronoi-Diagramm aus der Algorithmischen Geometrie zugrunde. Benannt nach dem russisch-ukrainischen Mathematiker Georgi Feodosjewitsch Voronoi (1868–1908) ist es besonders hilfreich bei der Analyse von Distanzen.

Die Corona-Pandemie hat die prekäre Situation von Kunstschaffenden und Kunstinstituten offengelegt. Sie hat auch die vorhandenen Schwächen der Kulturpolitik offengelegt – Lücken, die es zu schliessen gilt. Es ist zu hoffen, dass das Anliegen aller Arten von Kunstschaffenden und Kulturinstitutionen Gehör findet. Kunst und Kultur sind bedeutend für die Gesellschaft. Sie schaffen Zusammenhalt und Identität und sind auch ein Wirtschaftsfaktor.

Dieses Gespräch fand anlässlich der Sammlungspräsentation *Bildfläche und Bildstruktur* statt, die im Kunstlichtsaal des Kunstmuseum Liechtenstein seit dem 7. März 2020 eingerichtet, jedoch aufgrund der Covid-19 bedingten Schliessung für die Öffentlichkeit nicht zugänglich war. Um den Besuchern die Ausstellung zugänglich zu machen, wurde ein erstes Gespräch am 27. März 2020 per Video geführt, aufgezeichnet und auf die Website gestellt. Ein zweites Gespräch fand im Rahmen von 1FL TV-Aufnahmen am 22. April 2020 statt. Beide Gespräche sind hier zusammengeführt und in einer dritten Etappe per E-Mail von Juli bis September 2020 vertieft worden. Die Sammlungspräsentation war bis zum 13. September 2020 zu sehen.



Installationsansichten Bruno Kaufmann. *Bildfläche und Bildstruktur*,
Kunstmuseum Liechtenstein, 2020



Verzeichnis der Werke in der Sammlung

Keep Smiling, 1970

Serigrafie
82,8 × 60,9 cm
Schenkung der Fürstlichen Regierung, Vaduz
LSK 1972.57

Mädchen I, 1970

Serigrafie
61 × 86 cm
Schenkung der Fürstlichen Regierung, Vaduz
LSK 1972.55

Mädchen II, 1970

Serigrafie
81,2 × 61 cm
Schenkung der Fürstlichen Regierung, Vaduz
LSK 1972.56

Ohne Titel, 1981/1983

Collage mit Fotopapier auf weissem Halbkarton
72 × 56 cm
LSK 1983.27

Ohne Titel, 1981/1983

Collage mit Fotopapier auf weissem Halbkarton
72 × 48 cm
LSK 1983.28

Ohne Titel, 1983

Collage mit Fotopapier auf weissem Halbkarton
72 × 48 cm
LSK 1983.26

Rasterobjekt aus 2 Formprogrammen, 1984

Objekt aus strukturierter Goldschicht auf Glasplatte
14,4 × 20,2 cm
Schenkung der Balzers AG, Balzers
LSK 1984.10
ohne Abbildung

Ohne Titel, Ein Teil dessen, was der Fall ist, n.d.

Computergesteuerter Plotterausdruck
122 × 87,5 cm
Ed. 2/3
LSK 1989.16

Ohne Titel, 6.12.88, 1989

Serigrafie auf weissem, glattem Papier
129 × 98,5 cm
Ed. 1/28
LSK 1989.14

Ohne Titel, 6.12.88, 1989

Serigrafie auf weissem, glattem Papier
129 × 98,5 cm
Ed. 1/23
LSK 1989.15

ELF MODULE – ELF WINKEL –

ACHSENSPIEGELUNG, 28.12.1990

Computergesteuerter Plotterausdruck
42 × 29,8 cm
Ed. 1/10 / aus der Mappe *LINIEN-WINKEL*,
1990–1991
LSK 1992.29.01

ELF MODULE – ELF WINKEL –

ACHSENSPIEGELUNG, 29.12.1990

Computergesteuerter Plotterausdruck
42 × 29,8 cm
Ed. 1/10 / aus der Mappe *LINIEN-WINKEL*,
1990–1991
LSK 1992.29.02

6 MODULE – 6 WINKEL – FIBONACCI- DIFFERENZEN, 30.12.1990

Computergesteuerter Plotterausdruck
42 × 29,8 cm
Ed. 1/10 / aus der Mappe *LINIEN-WINKEL*,
1990–1991
LSK 1992.29.03

21 MODULE – 21 WINKEL –

ACHSENSPIEGELUNG, 31.12.1990

Computergesteuerter Plotterausdruck
42 × 29,8 cm
Ed. 1/10 / aus der Mappe *LINIEN-WINKEL*,
1990–1991
LSK 1992.29.04

22 MODULE – 22 WINKEL –

ACHSENSPIEGELUNG, 12.5.1991

Computergesteuerter Plotterausdruck
42 × 29,8 cm
Ed. 1/10 / aus der Mappe *LINIEN-WINKEL*,
1990–1991
LSK 1992.29.05

11 MODULE – 11 WINKEL, 31.7.1991

Computergesteuerter Plotterausdruck
42 × 29,8 cm
Ed. 1/10 / aus der Mappe *LINIEN-WINKEL*,
1990–1991
LSK 1992.29.06

Bruch 930817, 1993

Farbkreide auf Karton, montiert auf Pavatex-Platte
Platte 130 × 100 cm
LSK 1994.10
ohne Abbildung

960730 B Rubinrot, 1996

Sand und Vinylfarbe auf MDF
52 × 47,8 × 4 cm
Contemporary Art Foundation / Kunstmuseum
Liechtenstein, Vaduz

090831 B, 2009

Acryl, Filz, Malgewebe auf Keilrahmen
160 × 180,5 × 5 cm
KML 2010.40

090831 C, 2009

Acryl, Filz, Malgewebe auf Keilrahmen
160 × 180,5 × 5 cm
Schenkung des Künstlers
KML 2012.22

090831 D, 2009

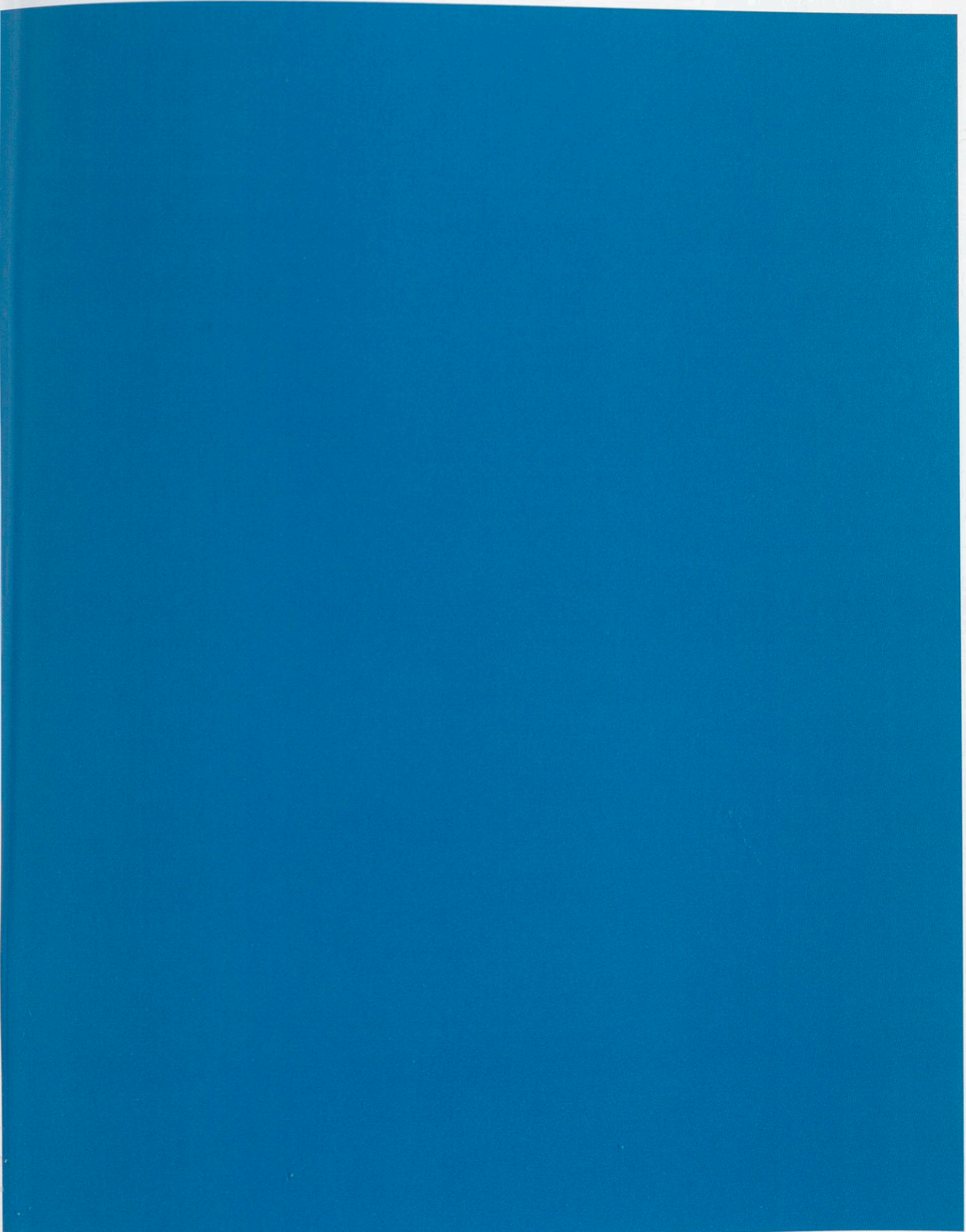
Acryl, Filz, Malgewebe auf Keilrahmen
160 × 180,5 × 5 cm
Schenkung des Künstlers
KML 2012.23

160808, 2016

Digitaldruck auf Leinwand
90 × 146 cm
KML 2018.06

20161207 Gradients 01, 2016

Digitaldruck auf Leinwand
90 × 160 cm
KML 2018.07



Impressum

Herausgeber:
Friedemann Malsch und Christiane Meyer-Stoll
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Konzeption:
Christiane Meyer-Stoll und Denise Rigaud

Redaktion:
Denise Rigaud

Lektorat:
Gila Strobel

Gestaltung:
Sylvia Fröhlich

Druck:
Offizin Scheufele
Druck und Medien GmbH & Co. KG, Stuttgart

Abbildungsnachweis:
Stefan Altenburger Photography, Zürich (3, 4, 5, 6,
7, 8, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 24, 30, 31, 32);
Bruno Kaufmann (10, 12, 13, 20, 22, 23, 28, 40);
Heinz Preute, Vaduz (34, 36)

Unser aufrichtiger Dank geht an Bruno Kaufmann
für seine unterstützende Begleitung.

Kunstmuseum Liechtenstein
mit Hilti Art Foundation
Städtle 32, P.O. Box 370
9490 Vaduz
Liechtenstein
T: +423 235 03 00
F: +423 235 03 29
mail@kunstmuseum.li
www.kunstmuseum.li

Direktor:
Friedemann Malsch

Konservatorin, Mitglied der Direktion:
Christiane Meyer-Stoll

Kaufmännische Leitung, Mitglied der Direktion:
Kerstin Appel

Kuratorische Assistenz:
Henrik Utermöhle

Registarin:
Milena Oehy

Kommunikation und Marketing:
Melanie Büchel, Franziska Hilbe

Museumstechnik und Depot:
Marcel Meier

Kunstvermittlung:
Susanne Kudorfer (Leitung), Klara Frick
Manuela Bischofberger, Olivia Büchel, Beate Frommelt,
Ruth Jochum-Gasser (Freie Mitarbeiterinnen)

Wissenschaftlicher Mitarbeiter:
Robin Hemmer

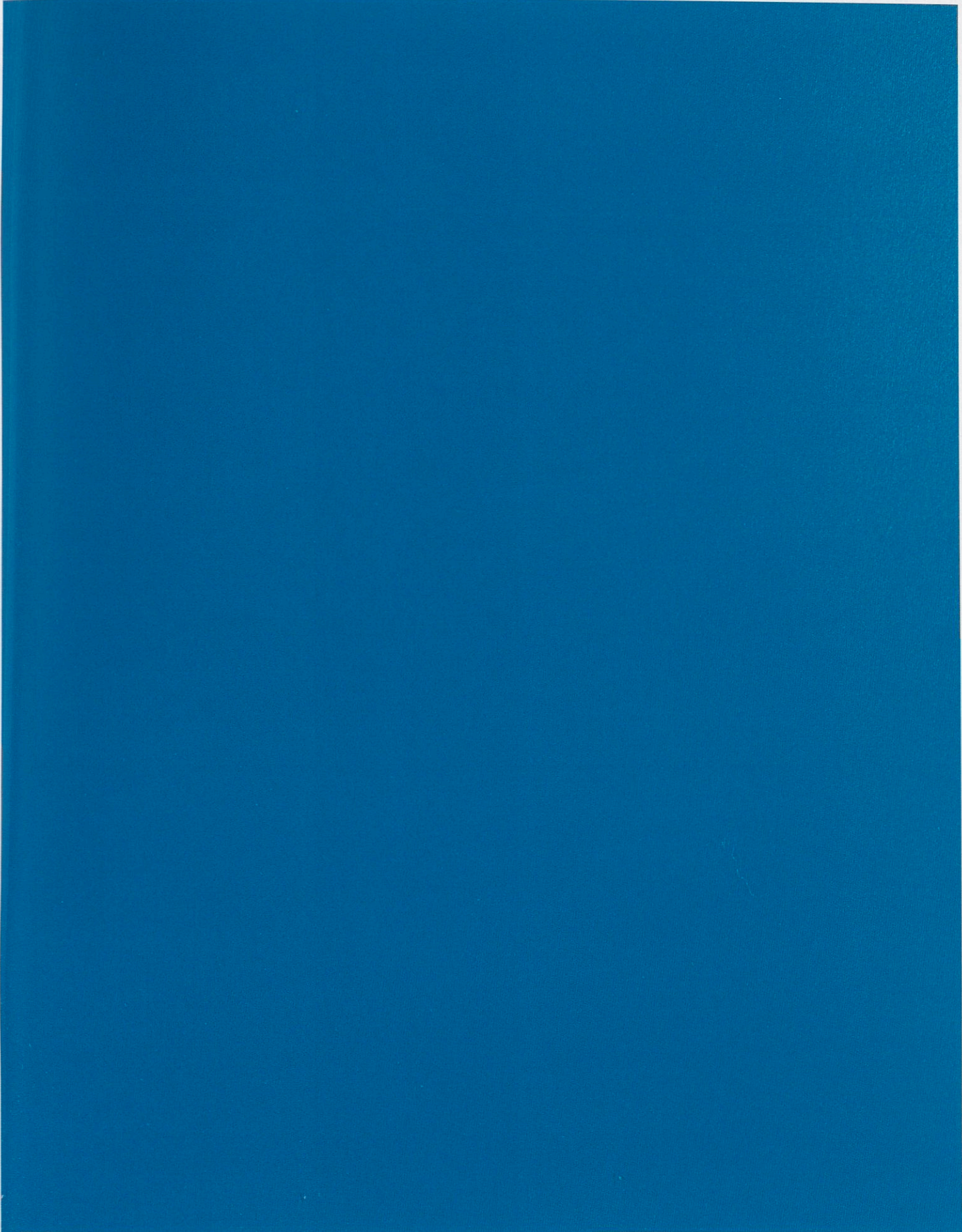
Sekretariat:
Liliane Komminoth Vogt, Angela Prager, Elfi Schädler,
Helga Schoeck

Aufsichtsteam:
Deniz Atay-Wohlwend, Yvonne Bachmann, Jeanine
Daucher, Marie-Luise Falz-Fein, Lars Fischer, Annette
Frommelt, Christine Gärtner, Manuela Hoch, Agripina
Kieber, Pasqualina Lo Russo, Hubert Malin, Ewa
Mathies, Claudia Ming, Heinz Näscher, Lucia Romero
Quintero, Ayako Tamura-Flickner, Wilfried Zilian

© 2020 Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Künstler
und Autoren

© 2020 der abgebildeten Werke von Bruno Kaufmann
bei ProLitteris, Zurich

ISBN 978-3-906790-39-8



Die Sammlung ist der inhaltliche Kern und Motor, aus der sich das Profil des Kunstmuseum Liechtenstein seit seiner Gründung im Jahr 2000 wesentlich speist. Aus ihr heraus entwickelt das Museum seine Aktivitäten der Erforschung und Vermittlung. Rationale Ansätze auf der einen Seite und anthropologische Verfahren auf der anderen sind die Leitlinien, die den roten Faden durch die Sammlung zur Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts spinnen. So treffen künstlerische Konzepte wie etwa jene der abstrakten, der konkreten, minimalistischen und konzeptuellen Kunst auf Vorgehensweisen, wie man sie im Symbolismus, Futurismus und Surrealismus, der Arte Povera sowie der Prozesskunst findet. Besondere Sorgfalt gilt darüber hinaus der Auswahl individueller wegweisender Künstlerpositionen, namentlich seien hier Marcel Duchamp und Joseph Beuys genannt. Innerhalb dieses Leitfadens liegt zudem der Schwerpunkt auf dreidimensionalen Werken: Skulptur, Objekt und Installation.

Diese Publikationsreihe monografischer Hefte widmet sich einzelnen Künstlerinnen und Künstlern und deren in der Sammlung vertretenen Werken. Die Reihe versteht sich als ein kontinuierlich wachsender Sammlungskatalog.

- 08 bruno kaufmann
- 07 pamela rosenkranz
- 06 matt mullican
- 05 anna kolodziejska
- 04 thomas hirschhorn
- 03 latifa echakhch
- 02 françois morellet
- 01 joseph beuys