

Peter Zimmermanns (Jg. 1956) künstlerische Position ist stark geprägt von einer theoretischen Verankerung, die den Diskurs der Kunstszene Kölns in den 1980er Jahren unter dem Schlagwort der Institutionskritik beherrscht hat. Mit dem Aufkommen neuer Bildtechnologien, den so genannten neuen Medien, wurden sowohl politische und gesellschaftliche als auch künstlerische Paradigmen in Bezug auf visuelle Systeme verhandelt, verbunden mit der Frage nach dem Status der Malerei.

Mitte der 1980er Jahre nimmt Peter Zimmermann in seiner künstlerischen Produktion Bezug auf die aktuelle Frage nach einer adäquaten Konstruktion und Definition von zeitgenössischer Kunst und deren Rezeptionsformen. In seinen künstlerischen Arbeiten dekonstruiert er traditionelle bildnerische Konzepte, indem er sich auch gegenüber kommerziellen bildnerischen Strategien öffnet. Zimmermann demonstriert die rhetorische Verfasstheit massenmedial erzeugter Bilder, wie sie auf Werbetafeln, in Zeitungen, Zeitschriften, im Fernsehen und im Internet aufscheinen, und dekonstruiert zugleich anerkannte Traditionsleistungen der Kunst. Im Zentrum steht das Wissen um die vielschichtige Bedeutung visueller Strukturen. Indem er dieses Wissen zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeit macht, verweist Peter Zimmermann auf die kulturelle Definitionsmacht visueller Bildpraktiken und setzt sich auch der Frage nach dem eigenen künstlerischen Standort aus.

Making Of

In seinem künstlerischen Schaffen, das einen Zeitraum von etwa zwanzig Jahren umfasst, zeichnen sich zwei reflexive Strategien ab: Die frühen Arbeiten von Mitte der 1980er Jahre bis Anfang der 1990er Jahre basieren vor allem auf dem Konzept des Covers und der Simulation, wohingegen die zahlreichen seit Mitte der 1990er entstandenen so genannten Blob Paintings auf einer Mediatisierung der Bildmotive, auf einem Remix, beruhen. Grundsätzlich steht die Frage nach der Verfasstheit der Bilder im Zentrum.

Mit der Einführung des Pictorial Turn zu Beginn der 1990er Jahre wird die Diskussion vom Linguistic Turn der 1970er Jahre abgelöst. Peter Zimmermanns eigene Positionierung ändert sich ebenfalls in den 1990er Jahren. Er beschreibt eine persönliche und künstlerische Krisensituation Ende der 1980er Jahre, durch die er sich aus der Ideologiedebatte zurückgezogen habe. In seiner Rolle als Künstler sehe er sich nicht länger als ästhetischen Handlanger einer gesellschaftlichen Utopie. Auch in seinem künstlerischen Vorgehen zeichnet sich Mitte der 1990er Jahre eine zunehmende Distanznahme von der Metapher Kultur als Text ab. Die textuellen Zeichen werden durch komplexe visuelle Strukturen auf den Oberflächen der Bilder ersetzt. Auch auf der formalen Ebene erfolgt so etwas wie eine ideologische Abrüstung. Die sinnlichen, abstrakten, hochglänzenden Oberflächen der Bilder Peter Zimmermanns sind aufs Engste mit einer medienorientierten bildnerischen Praxis verknüpft. Im Unterschied zu seinen frühen Arbeiten geht es nicht mehr ausschließlich darum, die Bedeutungszuschreibung

und Funktion von visuellen Strukturen offen zu legen. Stattdessen setzt Peter Zimmermann auf eine bildimmanente Faszinationskraft und auf den Ereignischarakter der Kontingenz.

Die bildnerische Strategie: Das Cover

Die Book Cover Paintings basieren auf dem Konzept, anerkannte kulturelle und wissenschaftliche Publikationen als Repräsentanten eines traditionellen Kulturbegriffs zu dekonstruieren.

Die ersten Exemplare dieser Serie von Buchtiteln entstanden Ende der 1980er Jahre. Es sind die allseits bekannten Wörterbücher und Lexika, Schulbücher, Gourmet- und Reiseführer, Klassiker der Kunst- und Kulturtheorie sowie Monografien abstrakter Maler, die Zimmermann als Sujets seiner Bilder auswählt. Insbesondere sind es die Buchumschläge, die er in das Medium der Malerei überträgt, wie zum Beispiel den aus der Schule bekannten Diercke Weltatlas, den er 1987 überdimensional groß in der Technik der Ölmalerei ins Bild setzt. Das weitgehend realistische, dick mit Ölfarbe gemalte Sujet gewinnt im großformatigen Bild Objektstatus. Signifikant in der malerischen Umsetzung ist die Vermeidung jeglicher subjektiver Form in der malerischen Ausführung; stattdessen erscheint die Abbildung des Druckwerks auf eine bloße anonyme Reproduktion reduziert. Sowohl die Buchstaben als auch die einzelnen Formen der reproduzierten Bildmotive setzt Zimmermann mittels technischer Verfahren ins Bild. Er verwendet Schablonen aus Kunststoff-Folie, von einem Plotter ausgeschnitten, klebt diese auf die grundierte Leinwand und nutzt sie als Negativ- oder Positivformen für den Farbauftrag.

Seit Beginn der 1990er Jahre verwendet Peter Zimmermann in der Malerei fast ausschließlich das Material Epoxidharz, in welches er unterschiedliche Farbpigmente einrührt. Dieses wird auf die Leinwand gegossen und ergibt nach der Aushärtung und der Entfernung der Schablonen das fertige Bild. Durch diese Technik erzeugt Peter Zimmermann die für seine Werke so charakteristischen glänzend glatten Oberflächen, die wie industriell gefertigt wirken, und simuliert überzeugend im Medium der Malerei das Erscheinungsbild der gedruckten Vorlage. Die konkreten Formen erscheinen im Detail nachgebildet, verlieren jedoch an buchstäblicher Bedeutung und transformieren sich im Kontext des Bildes zu abstrakten Zeichen. Stellt man die Frage nach der Lesbarkeit des Bildes, erweist sich die Transformation in das Medium der Malerei als eine Demonstration. Die Verwendung von Schriftzeichen bedeutet eine Versprachlichung des Bildes wie auch eine Verbildlichung von Sprache. Die bloße Abbildung zeigt sich als Sinnentleerung. Die Titel populärwissenschaftlicher Publikationen degenerieren zu Stellvertretern, zu ideologischen „Steigbügelhaltern“ eines imperialistischen kulturellen Selbstverständnisses.

Die Buchtitel, versehen mit großformatigen Reproduktionen der Werke von Jackson Pollock, machen vor allem auf dessen Relevanz innerhalb der kunstwissenschaftlichen Betrachtung aufmerksam. Zimmermann steckt strategisch sowohl den diskursiven als auch den kunsttheoretischen Referenzrahmen ab, dem er als Künstler ebenfalls untersteht. Die Katalogcover verweisen auf die institutionelle und kulturelle Macht von Museen, Galerien und nicht zuletzt auch von wissenschaftlichen Publikationen, in deren gesellschaftlichen und historisch bedingten Räumen die Bewertung von Kunst

vorgenommen wird. Die Kunstkataloge erweisen sich als ein wichtiges Instrument innerhalb dieser machtvollen Prozesse der Festschreibung, als probates Mittel von Bedeutungsproduktion und Wertbildung. Der Status und die Bewertung von Kunst vollziehen sich im Kontext ihrer Rezeption.

Insgesamt hat Zimmermann in elf verschiedenen Exemplaren seine Faszination an diesen Rezeptionsmechanismen am Beispiel des Künstlers Jackson Pollock vorgestellt. Pollock gilt nicht nur als einer der wichtigsten Protagonisten des abstrakten Expressionismus, sondern wird neben Andy Warhol auch zum mythenreichsten Künstler der USA stilisiert. Pollocks Malerei avancierte bereits zu Beginn der 1960er Jahre zur Ikone einer amerikanischen Moderne, deren Status durch die kunstwissenschaftliche Positionierung von Clement Greenberg seinerzeit zementiert wurde. In der von Peter Zimmermann gedoppelten Fassung wird die Katalogvorlage einschließlich der reproduzierten Wiedergabe eines Werkes von Pollock im Detail nachgebildet. Die von Zimmermann vorgenommene Transformation in das Medium der Malerei macht sichtbar, dass der informelle Gestus des All-Over zu einer kulturellen Projektionsvorlage von Moderne avanciert ist, in dem der Mythos des Kreativen dominiert. Zimmermann dekonstruiert den an die Person Pollocks geknüpften Mythos vom genialen Künstler, indem er die Einzigartigkeit dieses informellen Drip Paintings im Detail kopiert. Mittels einer ausgefeilten Reproduktionstechnik wiederholt er akribisch die vielschichtigen All-Over Strukturen in Epoxidharz. Im Rahmen seiner eigenen verdeckten Autorschaft bezieht Zimmermann eine konzeptionelle Position, die den Mythos der Spontaneität und Einzigartigkeit des Originals, der in der Idealisierung des Künstlers Pollock gipfelt, mit dem Mittel der Reproduktion durchbricht.

In den Kartonobjekten und Rauminstallation, die Peter Zimmermann zu Beginn der 1990er Jahre geschaffen hat, werden kommerzielle Systeme im künstlerischen Kontext evident. Die berühmten Brillo-Boxes von Andy Warhol haben nicht nur den Status von Kunst und Kommerz in der Pop-Art thematisiert, sondern insgesamt auch die Sensibilität für das Design von Gebrauchsgegenständen erhöht. In diesem Geflecht produziert Peter Zimmermann Kartons, die in ihrer Erscheinungsform industriellen Vorlagen gleichen. Glaubwürdig simuliert er die Kommunikationsform im alltäglichen Warenhandel. Auf der grafischen und textuellen Ebene suggeriert er die Sprache des Produkts und dessen Vermarktung. Allerdings mit der markanten Einschränkung, dass er zwar die Typologie der kommerziellen Beschriftungen kopiert, aber nicht den Text. Er ersetzt diesen durch Textfragmente, die im Einzelnen keinen Sinn ergeben. Erst in der installativen Anordnung der verschiedenen Kartonobjekte erschließt sich die Bedeutung der kritischen Aussagen. Der intendierte Effekt ist ein sprachkritischer, dem Leser / Betrachter wird vorgeführt, wie dekorativ und manipulativ Design und Sprache im entsprechenden Realitätsfeld funktionieren und instrumentalisiert werden. Die künstlerische Dimension gibt sich in einer Ästhetik der Täuschung zu erkennen, mittels derer die Dekonstruktion vollzogen wird. Das Projekt kann sich nur dann als Kunst deklarieren, wenn die Grenze zur Realität am Ende wieder gezogen wird. Diesem Prinzip folgt Zimmermann, indem er in die Nachbildung von kollektiv genormten Gestaltungselementen Irritationen einfließen lässt, wie zum Beispiel die proportionale Verzerrung in den Kartons, oder Beschriftungen austauscht. Der künstlerische Gehalt besteht in dem Prinzip der Camouflage, in der Vortäuschung von Nicht-Kunst, die unternommene Täuschung ist zugleich die Basis politischer Subversion und Aufklärung.

Der Pictorial Turn – Die Evidenz des Visuellen

1992 veröffentlichte der amerikanische Theoretiker W. J. T. Mitchell den Aufsatz *Pictorial Turn*. Aufgrund des Wissens, dass in unserer Gesellschaft die Vermittlung von Informationen ebenso wie die Ausübung von Macht zunehmend mithilfe visueller Technologie stattfindet, fordert Mitchell eine verstärkte Zusammenarbeit zwischen ideologiekritischen Sozialforschern und Bildwissenschaftlern. Brisant wird Mitchells Argumentation in dem Moment, in dem er in den Kulturwissenschaften die Ablösung des Linguistic Turn in den Kulturwissenschaften durch einen Pictorial Turn fordert. Damit kritisiert Mitchell die Vormachtstellung eines zeichentheoretischen Interpretationsansatzes innerhalb der Kulturwissenschaften, die unter dem Banner des Linguistic Turn seit den 1960er Jahren einzig Modelle aus der Zeichentheorie und Linguistik als kritisch, progressiv und avantgardistisch bewerten. Die grundsätzliche Berechtigung und das kritische Potenzial dieses Ansatzes zweifelt Mitchell nicht an, was er bezweifelt, ist die Frage, ob die Funktion und Wirkung visueller Medien erschöpfend mithilfe zeichentheoretischer Modelle erfasst werden können. Mit der Ausrufung eines Pictorial Turn verbindet Mitchell die Aufforderung zu einer verstärkten Aufmerksamkeit in Bezug auf das Besondere, den Mehrwert des Visuellen, das heißt, auf jene Aspekte, die das Bild vom Text unterscheiden. Diese Aufforderung basiert auf der Erkenntnis, dass die Formen des Betrachtens (das Sehen, der flüchtige Blick, die Praktiken der Beobachtung und visuellen Lust) ebenso tiefgreifende Probleme wie die verschiedenen Formen der Lektüre (das Entziffern, Dekodieren, Interpretieren) darstellen und dass visuelle Erfahrung oder „die visuelle Fähigkeit zu lesen“ (visuelle Kompetenz) nicht zur Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar sein dürften. Mitchell stellt nicht nur erneut die ontologische Frage, was Bilder sind, sondern verweist auf den Umstand, dass eine Umwertung in der Einschätzung der visuellen Medien vollzogen werden müsse. Mitchell wirft zeichentheoretischen Positionen einen ikonoklastischen Zug vor, das heißt, dass hier eine Privilegierung des Textes gegenüber dem Bild vorgenommen würde. Im Themenheft *Visual Culture* der amerikanischen Kunstzeitschrift *October* 77 (1996) wird von der Herausgeberin Rosalind Krauss scharf Position gegen diesen Forderungskatalog des Pictorial Turn bezogen. In ihrem Beitrag *Welcome to the Cultural Revolution* verteidigt sie den semiotischen Ansatz. In entscheidenden Passagen argumentiert sie gegen die Aufwertung populärer visueller Kultur. Ihre ablehnende Haltung begründet Krauss unter Berufung auf Roland Barthes, dessen Theoreme sich als Dogmen des kultur- oder ideologiekritischen Diskurses verfestigt haben. Barthes betrachtet Ende der 1950er Jahre Kultur als ein Netzwerk aus ineinandergreifenden Zeichensystemen. Auf dieser Basis wird es möglich, soziale Codes und alle kulturellen Normen und Stereotypen als Zeichensysteme zu betrachten, die die Bedeutung und den Status einer Sache oder Person regeln. Das Visuelle erscheint als das negative Gegenstück zum Textuellen. Während der Text das Denken von Komplexität und Heterogenität zulässt, erzeugen Bilder durch ihr Evidenzversprechen die Illusion von Eindeutigkeit. Die Kritik des Bildes vollzieht sich in diesem Modell so, dass der semiologische Analytiker die Evidenzlücke aufdeckt, indem er den verdeckten Signifikanten wieder zum Erscheinen bringt. Indem er das Bild als Text liest, enthüllt er den Zeichencharakter, das Codierte und Konstruierte des Bildes, und bricht so seine Macht. Als Bild ist das Bild Lüge. Die Wahrheit des Bildes tritt erst zutage, wenn man es als Text liest.

Die bildnerische Strategie Remix und Sampling

In seinen Arbeiten Mitte der 1990er Jahre konzentriert sich Peter Zimmermann auf eine Mediatisierung des Visuellen und folgt damit der Debatte um die Verschiebung vom Semiotischen hin zum Anschaulichen. Als ein hybrides Spiel mit Realitätsebenen erscheint die von Zimmermann geschilderte Anekdote über seine Werkentwicklung.

Die in den 1990er Jahren mit Epoxidharz, in dem Farbpigmente gelöst sind, gegossenen, geradezu geschichteten Bilder basieren auf einem aufwändigen Herstellungsprozess, dessen Grundidee auf die Arbeit *Remix* zurückgeht, die 1995 in London gezeigt wurde. Das Bildfile einer *Posterwall*-Arbeit wurde auf einer Diskette nach London geschickt, wo die Daten neu „abgemischt“ werden sollten. Beim Öffnen der Datei trat ein Fehler auf. Das deformierte File wurde in der Größe 6 x 2 m ausgedruckt und quasi als automatischer Remix des ursprünglichen Bildes ausgestellt.

Peter Zimmermann nutzt gescannte Ausschnitte aus seinem persönlichen so genannten Bildarchiv, das sich aus eigenen älteren Arbeiten, aber auch aus gesammeltem Bildmaterial aus dem Internet, Fernsehen oder anderen Informationsmedien zusammensetzt. Die jeweilige Vorlage unterzieht er einer weiteren Bearbeitung mit dem Programm Adobe Photoshop. Er nutzt verschiedene Filter – ohne dabei einer strengen Systematik zu folgen –, und die Bilder werden dadurch so weit verfremdet, bis ein (für den Künstler) befriedigendes Resultat erzielt ist. Dass Computerbilder als zweidimensionale Matrix angeschrieben sind, ermöglicht es, sie beliebigen mathematischen Operationen zu unterwerfen – die Filter bei Adobe Photoshop sind nichts anderes als solche Operationen. Zahlreiche bildliche Spezifika der Fotografie oder der Malerei können, sobald sie einmal formalisiert sind, als Filter virtuell nachgebildet werden. Die universelle Maschine Computer hat die Bildpotenziale der ihr vorhergehenden Bildmedien zu großen Teilen aufgesaugt.

Die Rasterbilder aus den Jahren 1999, 2000 und 2001, die sich aus Sekundär- und Primärfarben zusammensetzen, suggerieren das Verfahren des Offsetdrucks. Auf den ersten Blick wirken sie wie stark vergrößerte Ausschnitte. Die farbigen, über die Fläche verteilten und sich teilweise überlagernden Kreise erscheinen wie die Rasterpunkte einer industriellen Reproduktionstechnik. Diese Rasterung, die meist aus regelmäßigen Punkten (Pixel) besteht, ist demnach eine technisch notwendige Vermittlungsinstanz. Die aus dem Bildarchiv ausgewählten Fotovorlagen modifiziert Zimmermann unter Anwendung des Photoshopfilters mit dem Befehl „Farbraster“ so, dass das jeweilige Motiv in ein grobes Raster übertragen wird. Mittels dieser technischen Methode übersetzt Zimmermann die konkrete Vorlage des Bildes in eine abstrakte technische Reprovorlage, aus der er Segmente weiterbearbeitet. So gesehen ist Zimmermanns Wiederaufnahme des Computerbildes durch die Malerei ein Akt, der der Logik des Samplings folgt, die es den Computermedien erlaubt, durch Abtastung und Formalisierung (Digitalisierung) fast alle anderen medialen Formen nachzubilden. Der künstlerische Prozess der Bildfindung im Werk von Peter Zimmermann basiert auf gescannten, also gesampelten, digitalisierten Bildern, die er mit dem so genannten Image Processing bearbeitet. Dieses Image Processing nutzt er, um das gesampelte Datenmaterial zu de-referenzialisieren und in ein abstraktes ästhetisches Ereignis zu transformieren. Zimmermann folgt der für moderne Computersoftware typischen Logik der Selektion, wobei er die Abstraktion von konkreten Zeichen als konsequentes Ergebnis der Technik legitimiert. Er bezieht eine Form von Autorschaft, die in der Konsequenz bei den Book Cover

Paintings einsetzt, die im Hinblick auf die Strategie der Simulation ebenfalls als abstrakte Bilder zu bezeichnen sind.

Im Folgenden modifiziert Peter Zimmermann die rasterartigen Strukturen von Punkten beziehungsweise Kreisen zu organisch wirkenden Formen. Die amorphen, teils nierentischartigen Formen, Hubertus Butin nennt sie Blobs, sind in sehr intensiven Farben in verschiedenen Schichten reliefartig auf die Oberfläche der Leinwand gesetzt und in einem gleichmäßigen All-Over über die Bildfläche verteilt. Die Farbsetzungen erzeugen ein unregelmäßiges, komplexes System, das technoide Strukturen simuliert und in dem keine formalen Gestaltungsprinzipien sichtbar werden. Durch die fließenden, in mehreren Schichten gesetzten Überlagerungen der Farbschichten in Epoxidharz entstehen die hochglänzenden, irisierenden Effekte, die das Auge des Betrachters vergeblich zu konturieren sucht. Zuweilen geben sich die Farbinseln auf der Bildoberfläche in harmonischeren, zuweilen in grelleren Farbkontrasten, mal sind die Strukturen großflächiger, dann wieder eher linearer, mal sind sie dynamisch, mal geordnet.

Die Versammlung des Bildmaterials zeigt unterschiedliche Strukturentypen, die zwischen großflächigen Farbsetzungen und linearen Farbstrukturen hin und her pendeln. Ab 2004 generiert Peter Zimmermann verstärkt geometrische Strukturen, die rasterartig die Bildoberfläche gliedern und wirken, als kämen sie aus dem Designbereich. Innerhalb des Gesamtgefüges der zahlreichen Bilder zeichnet sich eine experimentelle Aufgeschlossenheit ab, die unterschiedliche Bildstrukturen in verschiedensten Erscheinungsformen vorstellt. In den aktuellen Bildern scheint eine formale Gestaltung auf, die tendenziell an traditionelle Bildmuster der Moderne erinnert.

Die bildnerische Strategie Kontingenz

Eigentlich könnte alles auch anders sein lautet der Titel einer umfassenden Publikation, die 1998 von Peter Zimmermann herausgegeben worden ist. Der Künstler betrachtet diesen Band als einen wesentlichen Ausstellungsbeitrag, und zwar nicht nur im Sinne eines Kataloges oder Readers, sondern als konkretes Objekt in der Ausstellung selbst. Indem er auf die Poetik des Zufalls verweist, vermeidet er jegliche Absichtserklärung, definiert seine Werke als das Produkt eines Ereignisses, das die Frage nach der Bedeutung obsolet erscheinen lässt. Die Ästhetik des Zufalls impliziert nicht zuletzt auch die Ablehnung jeglicher individueller oder künstlerischer Entscheidung, die immer auch eine Unterdrückung von Alternativen zur Folge hat. Wer den Zufall sprechen lässt, scheint ohne Schuld.

Unter diesem Aspekt geben sich die Materialität und die Sinnlichkeit der Formen als Elemente des Widerstands gegen eine Bedeutungszuweisung zu erkennen. Die künstlerische Produktion repräsentiert keine sinnstiftende Ordnung, keine Orientierung in der Welt, sondern setzt die Ergebnisse von verschiedenen technischen Verfahren ins Bild. Auf der Ebene der Betrachtung scheint hier der Wechsel der Sinn- zur Präsenzkultur paradigmatisch vollzogen. Die Aufmerksamkeit liegt auf der Phänomenologie des Zufalls, das Modell der Präsenzkultur verzichtet auf Begründung oder Deutung.

Auch diese Entwicklung wird auf der theoretischen Ebene kritisch analysiert.

Im Rahmen dieser Perspektivenverschiebung haben sich kulturelle Phänomene etablieren können, die im Modell der Sinnkultur als trivial, kitschig, dumm und verdummend, also ästhetisch minderwertig angesehen werden. Damit wird eine Auseinander-

setzung darüber eröffnet, wie sich kulturelle Beiträge in diesem Kontext zu definieren vermögen. Präsenzstruktur basiere auf einem sinnlichen Sich-selbst-Verspüren in der Welt. Kunst verliere ihre politische Funktion als höhere Erkenntnisinstanz, die ihr im Modell der Sinnkultur zukommt, erscheint als Ort intensiver Welt- und Selbsterfahrung. Die Ästhetik des Ereignens versteht sich somit als logische Reaktion auf die Erfahrung des philosophischen beziehungsweise kunsttheoretischen Paradigmenwechsels, Kontingenz erscheint als eine Grundkategorie der Moderne. Innerhalb der als Visual Studies oder auch als Visual Culture bezeichneten Studien werden die Öffnung und Erweiterung traditioneller Bildsysteme in Abstimmung auf die gesamte audiovisuelle Produktion favorisiert und die Grenzen der klassischen Bildwissenschaft aufgehoben. Von Seiten der Kritiker werden zahlreiche Zweifel an der neuen bildwissenschaftlichen Formation angemeldet. Das interdisziplinäre Projekt Visual Culture favorisiere einen Begriff des Visuellen, der sich widerstandslos der kapitalistischen Logik füge. Die neue Leitkategorie Bild werde unabhängig von den jeweiligen medialen und materialen Trägern gedacht. Das Bild pendele in den virtuellen Räumen des Austausches von Zeichen und der phantasmatischen Projektion. So werde es haltlos, instrumentell und korrumpierbar. Schließlich bringt die *October*-Redaktion die ideologische Funktion der Visual Culture auf den schlichten Nenner, ein kapitalfreundliches Trainingszentrum zu sein. Der Verlust eines medienspezifischen Bildbegriffs verleite zur Annahme, „dass Visual Studies in ihrer eigenen bescheidenen akademischen Weise dazu beitragen, Subjekte für die nächste Stufe des globalisierten Kapitals zu produzieren.“

Die bildnerische Strategie Handmade

Zimmermanns Bilder repräsentieren eine mediale Verfasstheit. Das Bildkonzept folgt der Logik des Computers und der Technik, wird digital erzeugt, wohingegen sich die Ausführung als handgemacht zu erkennen gibt, und dies in doppelter Hinsicht: In der glänzenden Glätte und den leuchtenden Farben der Oberflächen wird eine Form von Künstlichkeit simuliert, die die Bildmotive wie Prints eines futuristischen Superdruckers erscheinen lässt. Die opulente, sinnliche Materialität der Bildoberfläche macht jedoch spürbar, dass es sich nicht um ein computergeneriertes Produkt handelt. In dem farbintensiven, geschichteten, plastischen Charakter der Bilder tritt eine Eigenschaft zutage, die nicht über digitale Medien erzielt werden kann. Die Technik des Computers dient lediglich als vorbereitendes Instrument, als Hilfsmittel der Malerei. Das fertige Bild ist im Vergleich zur Fotografie, Netz-, Film- und Videokunst keine Medienkunst. Die Produktion erfolgt nicht durch einen Apparat, sondern durch die Hand des Künstlers, der die Farben sukzessive auf die Leinwand aufträgt. Bei der Betonung dieses Umstands geht es hier keineswegs, wie im Beispiel von Jackson Pollock, um eine Fetischisierung des Künstlersubjekts. Der Farbauftrag ist handwerklicher Natur und die Bildstruktur basiert auf der festgelegten Konzeption der schablonisierten Formen. Entscheidend ist vielmehr, dass durch die Übertragung des digitalen, computergenerierten Motivs auf die Leinwand das künstlerische Bild seine genuine malerische Qualität erhält: der objekthafte Charakter des Bildträgers, die reliefartige, geradezu haptische Qualität der Oberfläche aus übereinander gelagerten Farbschichten, der spezifisch starke Glanz des Epoxidharzes, die weitgehende Transparenz der irisierenden Farbschichten wie ihr deutlich sichtbarer sukzessiver Aufbau. Durch die Über-

führung in die Malerei bekommen die Computerbilder also genau das zurück, was alle Bilder bei ihrer Überführung in die Virtualität verlieren – Materialität und das heißt auch die materielle „Kopräsenz“ aller Bildpunkte, die Gemälde und Fotografien von Bildschirmbildern unterscheidet: Dieser Reibungsverlust der elektronischen Speicherung und Digitalisierung wird in dem taktilen Objekt Gemälde sichtbar aufgehoben. Das schöne Bild, das die Rechner nicht zu leisten vermögen, glänzt als Unikat.

Die Trennung von Konzept und Ausführung ist die Voraussetzung für ein konzeptionelles Kunstverständnis, das auf „Objektivierung“ setzt und den Künstler als künstlerisches Subjekt weitgehend anonymisiert. Die Produktion von Subjektivität hört auf ein Instrument sozialer Kontrolle zu sein und wird unmittelbar produktiv, zielt auf die Konstruktion konsumierend-kommunizierender Subjekte, die selbst „aktiv“ sind. Diese Immaterialisierung der Produktion durch das Wechselspiel von Computerisierung und Kulturalisierung schafft im besten Falle neue Subjektivitäten und Kollektivitäten, die in der veränderten Lage die Möglichkeiten einer sozialen Praxis erkennen, die mehr wäre als bloße Affirmation der neoliberalistischen Weltordnung. Die Bilder Zimmermanns repräsentieren im Rahmen ihrer bildnerischen Strategie den vorherrschenden Zeitgeist. Der Computer und die Möglichkeiten der Software-Programme bilden einen gemeinsamen Nenner, der zwischen dem technikbewanderten Publikum und dem Künstler verbindet. Die KonsumentInnen populärer visueller Kultur verfügen über eine grundlegende Kompetenz im Umgang mit Medien. In der heutigen Mediengesellschaft stellt sich die berechtigte Frage, ob es überhaupt noch „naive“ Konsumenten von Bildern gibt. Dass Bilder manipuliert werden, gehört mittlerweile zum Allgemeinwissen. Ein traditioneller an der Malerei orientierter Bildbegriff könnte das Potenzial des Computerbildes nicht angemessen repräsentieren. Die Ablösung von seinen sozialen und technischen Produktionsbedingungen erhöht die Verfügbarkeit und die Formbarkeit des Bildes. Gemeint sind damit nicht nur die digitalisierten Bilder, sondern auch die Bilder der psychischen Ordnung des Imaginären. Mit diesen phantasmatischen Bildern können sich Individuen identifizieren, um selbst zu Bildern zu werden, die unbehindert von der Materialität der Körper zirkulieren können. In den begehbaren Rauminstallation von Peter Zimmermann wird diese Erfahrung unmittelbar. Der Computer und die Möglichkeiten der Software bilden auch die Grundlage für Entwurf und Herstellung der dreidimensionalen Objekte. Virtual Sculpturing erlaubt es, einen virtuellen Körper mit virtuellen Werkzeugen vollkommen frei zu gestalten. In der künstlerischen Simulation wird die Vorstellung eines industriellen Objektes erzeugt. In der konkreten Betrachtung regeneriert dieses im Gegenzug dazu die Impulse der Nervenzellen eines lebendigen Subjektes und erzeugt so eine ästhetische Authentizität. Die Kombination von Handgemachtem und dem Sampling von Versatzstücken kann gesamtulturell auch als spontane, aufgeschlossene Reaktion auf die technischen Innovationsschübe verstanden werden, die immer schneller erfolgen und gesamtgesellschaftlich eine enorme Unsicherheit auslösen. In der künstlerischen Praxis Peter Zimmermanns werden nicht nur die neuen Technologien und deren Auswirkungen auf die Kunstproduktion, sondern auch die neuen Produktionsverhältnisse, die sich daraus ergeben, aufgezeigt und in die gestalterische Arbeit integriert. Zweifelsohne erfolgte innerhalb der Entwicklung der digitalen Technologie und Kommunikationsmittel eine nachhaltige Erschütterung im Verständnis von Kunst und damit in der Rolle des Künstlers. Innerhalb dieses offensichtlich instabil gewordenen Verhältnisses zwischen Technik und Kunst reagiert

Zimmermann mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln: mit gestalterischen Experimenten, die zum einen Manuelles gegen Virtuelles setzen und die makellos glatten Formen digitaler Produktion in eine makellos glatte Malerei transformieren. Sein hybrides Gestaltungskonzept kombiniert selbstverständlich Digitales mit Handwerklichem – ein zukunftsweisender Impuls? Das Unikat zeichnet sich gegen die unpersönliche industrielle Massenproduktion aus, die künstlerische Qualität wird durch die manuelle Bearbeitung erzielt. Die „Handmade-Erfahrung“ erscheint als eine zeitgemäße Form der Selbstvergewisserung angesichts der sich permanent verändernden Verhältnisse, die heute neu und anders interpretiert werden – als Standortbestimmung einer Generation, die selbstverständlich auf digitale Technologien zurückgreifen kann. So handelt es sich bei diesem künstlerischen Verfahren im Kern nicht um eine handwerklich inspirierte Opposition zu digitalen Verfahren. Im Gegenteil: Der Einsatz des rein Handwerklichen resultiert aus einem unverkrampften Verhältnis gegenüber neuen Technologien. Gerade die Vermischung von handwerklicher Technik und industriellem Hightech-Verfahren in der Kunst von Peter Zimmermann verdeutlicht einen freien und souveränen Umgang mit allen technischen wie künstlerischen Mitteln. Und führt nicht zuletzt zu einer neuen hybriden Ästhetik. Was zählt, sind die Inspiration des Künstlers und das Experiment des Augenblicks – spontane Handschrift im Hightech definiert heute Autorschaft in der Kunst. This is All You Need!

Andrea Madesta

Hubertus Butin: Peter Zimmermann. Painting, Ostfildern 2007

Jan Verwoert: Für und Wider das Visuelle, in: Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen. Eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur. Hrsg.: Nina Möntmann, Dorothee Richter, Frankfurt am Main 2004, S. 13–29.

W.T. Mitchell: Bildtheorie, Frankfurt am Main 2008.

Tom Holert: Moral, Programm, Verkennung: Bildung des Subjekts, in: Kat. Peter Zimmermann: Flow, S. 9–77.