

PATHFINDER VOM WELTATLAS ZUR HANDY-APP

Was bedeutet es, wenn Peter Zimmermann die Visualität einer digitalen Anwendung in ein analoges Bild überführt? Was bedeutet das für unser Verständnis eines Bildes? Was bedeutet das für unsere Auffassung davon, was ein Kunstwerk ist? Und was bedeutet das für unser Nachdenken über das, was wir für die Wirklichkeit halten?

Bei der Entwicklung seiner jüngsten Arbeiten setzt Peter Zimmermann eine App ein, die zur Verfremdung eigener Digitalfotos oder aus dem Netz gefischter Bilder in impressionistischer Manier genutzt werden kann. Die Anwendung der formalen Kriterien dieses künstlerischen Stils, der insbesondere die modulierende Wirkung von Licht aktivierte, auf digitale Bilder kommt einer Paradoxie gleich, handelt es sich bei diesen Bildern im Grundsatz ohnehin um gepixeltes farbiges Licht. Deren Präzision, Schärfe und Detailgenauigkeit sind inzwischen aber derart fortgeschritten, dass sie ein natürliches Sehen und dessen relationale wie proportionale Grenzen bei Weitem hinter sich zu lassen vermögen. Insofern ist die Anwendung eines solchen Instruments zu Erzeugung abstrakter, bisher nicht gesehener Bilder durchaus konsequent. Zeit seines künstlerischen Schaffens erschließt sich Peter Zimmermann seine Themen aus der Auseinandersetzung mit gebräuchlichen Vermittlungs- und Anschauungsformen von Welt. Die Bindung an ein Motiv hat er dabei nie aufgegeben. Von dessen Wiedererkennbarkeit im Sinne einer Identifikation mit einem außerhalb des Bildes existierenden und aus der Alltagserfahrung bekannten Gegenstands hat er sich allerdings alsbald verabschiedet, um seine Bilderfindungen anhand anderer visueller Referenzen zu entwickeln. Dabei ist die Beschäftigung mit digital generierten Bildern, die als private Praxis wie als professionalisierte Produkte allgegenwärtig sind in unserer Lebenswelt, ein zentrales künstlerisches Movens für Peter Zimmermann. Sie dient ihm zur Entwicklung von Bildmotiven, die ihm als eminent erscheinen und in ein analoges und damit in seiner physischen Existenz einmaliges Artefakt umgesetzt werden.

In den jüngsten Werken exekutiert er dies in Ölmalerei, die er durch die Art des Pinselauftrags zu einem haptisch wirksamen Objekt macht. Dessen Physis ist dabei ebenso von Bedeutung wie seine visuelle Erscheinungsweise. Dem*der Betrachter*in bietet sich eine tonal modulierte Farbgestaltung, deren Bildlichkeit abstrakt erscheint, gleichzeitig aber eine eigene bildliche Wesenhaftigkeit offenbart. Den in einzelnen, zuletzt auch

Farbtest / Colour test



dimensional variierenden Farbaufträgen parataktisch wie ineinander verschlungen gesetzten Konstellationen wohnt eine Dynamik inne, von der das Bild lediglich einen eingefrorenen Moment wiederzugeben scheint. Insofern ergibt sich dessen Wirkung durchaus aus einer klassischen Lesehaltung dem Bild gegenüber, einer Betrachtungsweise, die die Wiedererkennbarkeit eines extern Gegebenen voraussetzt. Der Künstler paraphrasiert hier die Vereinigung eines Impulses, der beim Konsum von Bildern jeglicher Art quasi als Automatismus einsetzt, die Erkennbarkeit, mit dem Interesse für ein malerisches Objekt, dessen autonome Existenz und inhaltliche Hermetik unbestreitbar ist.

Der umfassend verbreitete Konsum von Bildern, bei dem, wie der Filmemacher Edgar Reitz jüngst beobachtete, zwischen natürlichem Sehen und medial vermitteltem Sehen nicht (mehr) unterschieden wird,¹ ist für Peter Zimmermann interessant, um neue Seherlebnisse und damit auch differente Wahrnehmungserfahrungen im Verhältnis zur Welt zu ermöglichen. Die jüngsten Ölgemälde werden im Atelier farbanalytisch genau vorbereitet, indem Musterkarten mit spezifischen Farbbezeichnungen gefertigt und zur Entwicklung des graduellen Farbverlaufs beziehungsweise der kontrastierenden Farbbegegnung herangezogen werden (Abb. S. 25). Ihre Anlage ist ein Gewoge von Tiefe und Fläche, eine Dichte aus Pinselspuren von variierender Dimension und deren farbigen Kanten (S. 89, 91, 103). Ihre Leuchtkraft und materielle Präsenz macht sich die Härte des Trägermaterials Hartfaserplatte zunutze. Bei den unmittelbar vorangegangenen Werken, die in Ölmalerei auf Leinwand ausgeführt sind, stellt das textile Trägermaterial, auf dem die farbigen Bereiche aus hellen Farbmodulationen hervorgehen, ebenso wie die dimensionale Vereinheitlichung der einzelnen Pinselbahnen einen organischeren Eindruck her, von dem man sich allerdings nicht täuschen lassen sollte. Denn auch ihre motivischen Vorbilder sind am Computerbildschirm generiert. Ein Titel wie *screenshot* (S. 92–93) legt das nahe, bei dem vermeintlich probenhalber angelegte harmonische wie kontrastierende Farbkonstellationen gleichberechtigt nebeneinanderstehen und so zur Bildwürdigkeit gelangt sind.

Peter Zimmermann kehrt mit dem Einsatz von Ölmalerei zu den Anfängen seiner künstlerischen Entwicklung zurück. Die ersten Werke sind ebenfalls in Öl auf Leinwand ausgeführt. Dies entsprach jedoch keineswegs dem Folgen einer künstlerischen Konvention, wie man eventuell annehmen

könnte, sondern war in den Motiven begründet, die er sich Mitte der 1980er Jahre für seine künstlerische Praxis wählte. Es handelt sich um Buchcover, deren damals noch handwerkliche Gemacht-

[1] Edgar Reitz, *Augen auf*, in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 188, 16. August 2019, S. 5.



null raster, 1999

stand by, 2000



heit mit Prägung des Titels in einen Leineneinband sich in der künstlerischen Paraphrase wiederfindet. Was die Werke in eine eklatante Differenz zu ihren motivischen Vorbildern brachte, war die dimensionale Verschiebung, die mit der Übertragung des Motivs in ein Gemälde stattfand. Ein Schlüsselwerk dieser Schaffensphase, der drei Meter hohe *Diercke Weltatlas* (S. 7, 9), legt davon eindrucksvoll Zeugnis ab.

Peter Zimmermann begann mit dem künstlerischen Arbeiten in einer Zeit, zu der die Malerei als künstlerisches Thema wie als Medium wieder zunehmend an Relevanz gewann und in den kunsttheoretischen Diskurs zurückkehrte. Doch während Repräsentanten der sogenannten Neuen Wilden oder des sich bewusst in die Tradition der gleichnamigen New Yorker Ausstellung von 1978 stellende *Bad Painting* von Martin Kippenberger oder Albert Oehlen über den Akt des willentlich herbeigeführten ästhetischen Störmoments die Behauptung künstlerischer Individualität und den malerischen Gestus ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückten, schuf Peter Zimmermann, basierend auf der Auswahl grafisch interessanter Buchtitel, Ölgemälde, die deren Cover zeigen. Umgesetzt wurde diese motivische Adaption in einer frontalen Ansicht, die die Grenzen des Motivs mit den Kanten des Gemäldes in eins setzt.

Anstatt auf die Ausbildung einer gestischen Handschrift zu zielen, reduzierte der Künstler seinen gestalterischen Impuls vermeintlich auf die Adaption der visuellen Gegebenheit des Motivs. Er schuf damit einen unverkennbaren Stil und formulierte ein Credo für sein künstlerisches Schaffen. Indem er die visuelle Erscheinung des massenhaft verbreiteten Informations- und Kommunikationsmediums Buch in den Status eines jeweiligen Unikats überführte, gab er einen wichtigen Kommentar ab zu der sich vehement beschleunigenden Informations- und Konsumgesellschaft, die innerhalb des Kunstbetriebs in der Folge von Pop Art und Konzeptkunst die Bedeutung des Originals zunehmend marginalisierte. Dabei schöpfte Peter Zimmermann aus den Erfahrungen seines unmittelbaren Lebensumfelds. Wie wohl die meisten seiner Generationengenoss*innen (und auch die nachfolgende Schüler*innengeneration noch) erschloss er sich die Welt über einen klassischen *Diercke Weltatlas*, und auch um 1990 stellte ein Reiseführer von New York City (S. 64, 65) für die meisten noch eine Verheißung dar.

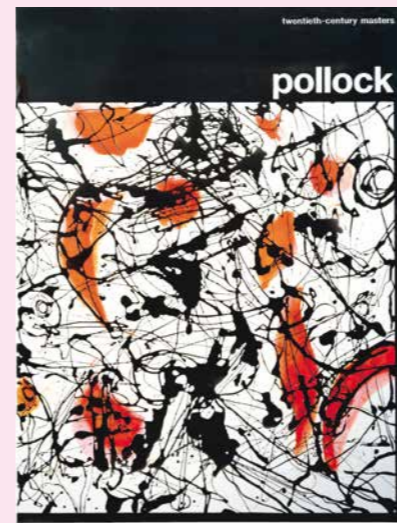
Dass ein Interesse für die grafisch anspruchsvolle Lösung der Buchcovergestaltung dabei durchaus ein Kriterium der Motivauswahl war, und nicht allein der assoziierte Inhalt, wird durch die Adaption von Titeln wie *Der Precis* oder *Rationelle Fertigungsvorbereitung* deutlich. Technisch wechselte Peter Zimmermann allerdings bald von der Anwendung klassischer Ölmalerei

auf das Malen mit Epoxidharzen, die, zähflüssig aufgetragen und in Form und Position gebracht, zu einem präzisen Motiv erstarren. Nach Aussage des Künstlers war hierbei zunächst der Aspekt der reflektierenden Oberfläche, die sich seinerzeit auch bei der Cellophanierung von Buchumschlägen fand, ausschlaggebend. Doch ebenso wichtig wird der künstlerisch attraktive Reliefcharakter gewesen sein, der sich aus dem Aneinandergrenzen der verschiedenfarbigen Epoxidharzschichten auf der Leinwand ergeben. Sie machen das zuvor noch bemalte Trägermaterial der Leinwand zu einem integralen Bestandteil des Wandobjekts Bild. Gut nachzuvollziehen ist diese wesentliche Differenz in der Bildauffassung im Vergleich zwischen einem der Polyglott-Reiseführer-Bilder im seriellen Format 80 x 48 Zentimeter (S. 62, 63), von denen es eine Vielzahl zunächst deutscher, dann europäischer und schließlich weltweiter Destinationen gibt, analog zum Reihencharakter der seinerzeitigen Veröffentlichung, und dem größer formatierten Polyglott-Reiseführer-Bild *Südschwarzwald* (S. 61), mit dem der Künstler seinem Herkunftsort eine Reverenz erweist und gleichzeitig das Bildobjekt durch den allseitigen Auftrag einer farblich identischen Epoxidharzschicht versiegelt, es in gewisser Weise auratisiert. Insofern wird es vermutlich kein Zufall sein, dass Peter Zimmermann als einziges Motiv aus der legendär von Willy Fleckhaus gestalteten „edition suhrkamp“ Walter Benjamins Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (S. 16) ausgewählt hat, einer zentralen Schrift bei der Formulierung dessen, was das Wesen eines Kunstwerks ausmacht.² Dies ist umso bemerkenswerter, als dass der serielle Aspekt von Buchreihen für den jungen Künstler durchaus von kreativem Belang gewesen zu sein scheint, wie die umfassende Werkgruppe der Polyglott-Reiseführer belegt.

Parallel zur Diversifikation der künstlerischen Techniken, die Peter Zimmermann anwendet, entfernt er sich zunehmend von der Identifikation des Bildmotivs mit einer wiedererkennbaren Vorlage und erschließt sich neue schöpferische Möglichkeiten. Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ist 1996 bereits eines der letzten Beispiele dieser Art, und in der Tat entzieht sich die grafisch streng gestaltete Vorlage durch eine verschleiende künstlerische Umsetzung in Epoxidharz (nebenbei bemerkt waren die Bände der „edition suhrkamp“ nie cellophaniert) dem Eindruck präziser Nachahmung, während amorphe Motive, wie sie



Der Precis, 1987



Pollock, Frank 1, 1998

sich beispielsweise in der Reihe der Veröffentlichungen zu Jackson Pollock von 1998/1999 ankündigen, eine freie malerische Entfaltung ermöglichen, aber auch erfordern. Eine Herausforderung, der sich Peter Zimmermann in den Folgejahren begierig stellt.³

Die grafischen Qualitäten der zur Vorlage gewählten Bildmotive bleiben dabei ausschlaggebend für den experimentellen Umgang mit seinem Material, sowohl in ästhetischer wie auch in technischer Hinsicht. Dabei ist es nicht weit von einem Motiv wie den *special effects* (S. 59, 61) – ein sprechender Bildtitel für die unorthodoxe Herangehensweise von Peter Zimmermann an seine Themen. Und gleichzeitig eine Reverenz an ein mit der Verbreitung des PC zu Ende gehendes Zeitalter analoger grafischer Gestaltung – zu den verfließenden, hochglänzenden und reflektierenden Bildoberflächen, die mit Verpixelung, Verzerrung und Unschärfefeffekten die Wiedererkennbarkeit eines Motiv erfolgreich verhindern und gleichzeitig den Schlüsselreiz des Wiedererkennens, des Identifizierens mit etwas jemals bereits Gesehenem triggern. Aus dieser Position heraus erweitern sich dann bald auch die bislang in einem Bildrechteck eingehegten Inhalte in den Bewegungsumraum von Künstler und Betrachter*innen hinein, und zwar durch vollflächige und in situ installierte Wand- und Bodenarbeiten. (Letztere nehmen die Betrachter*innen insofern noch umfassender in sich auf als die großformatigen Gemälde, als dass sie in der Regel begehbar sind.) In dieser Expansionsfolge stehen auch die wiederholt in situativen Kontexten auftauchenden Sticker-Arbeiten. Hierbei setzt Peter Zimmermann ein identisches Bildmotiv, das er zuvor digital generiert hat, in potenziell unendlicher Zahl zu Wandfeldern zusammen, die einerseits den fortlaufenden Reihencharakter des Motivs nicht verbergen, in ihrer Gesamtschau dann andererseits aber den Eindruck einer Bildspur, eines dynamischen Abdrucks auf der Wandfläche hinterlassen: ein Rallye-Streifen für den gebauten Raum als Tuning seiner dimensionalen Eigenschaften (S. 47–49).

Hierzu passt der Einsatz der Airbrush-Technik, den Peter Zimmermann irgendwann in seine Malerei mit farbigen Epoxidharzen integrierte. Die visuelle Gesamtschau potenziert sich dadurch zu einem räumlich wirkenden, wenn auch motivisch völlig abstrakten Bild. Ähnlich wie bei den späten Bildern Piet Mondrians, einer Referenzfigur für Peter Zimmermann,

[2] Benjamin konstatiert den Verlust der Aura von Kunstwerken und den Wandel ihrer gesellschaftlichen Funktion und folgert daraus die abnehmende Relevanz herkömmlicher Kunstwerke für die moderne Gesellschaft

gegenüber der Entwicklung und Verbreitung der reproduktiven Medien Fotografie und (Ton-)Film. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin 2010, 6. Aufl. 2019.

[3] Interessant ist hier die Referenz auf einen Pionier des Abstract Expressionism. Pollock erkundete die malerischen Möglichkeiten seines Materials in Hinblick auf die Autonomisierung der Malerei. Während Peter Zimmermann die

Erkenntnisse, die sich hieraus für den malerischen Prozess ergeben, für sein eigenes Werk auswertet, impliziert er gleichzeitig die Bedeutung eines zugrundeliegenden Motivs für seine Bilder.

wie zwei Buchcover-Motive aus dem Jahr 1995 belegen, erzeugt das tatsächliche Übereinanderlegen von Malschichten – bei Peter Zimmermann sind es farbige Bahnen, überlagert von transluzenten Epoxidharzen – eine räumliche Illusion, die als legitimer Bildeffekt nicht nur akzeptiert, sondern bewusst herbeigeführt und aktiviert wird.

Damit eröffnet sich Peter Zimmermann nochmals eine ganz neue Dimension künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten. Denn inzwischen ist der Computer-Bildschirm und neuerdings auch die Smartphone-Oberfläche als Membran zwischen einer längst als real angesehenen virtuellen Welt und der analogen Wirklichkeit künstlerischen Schaffens ebenso Impuls wie Instrument wie auch Thema für Peter Zimmermann. Die physische Ungreifbarkeit digitaler Bilder provoziert seinen Drang, einen potenziell gleichwertigen Effekt in einem auratischen Objekt zu manifestieren. Ein monumentales Bild wie *monitore* (S. 10–11) belegt die Faszination und das magische Potenzial, das jenseits dieser Membran verortet wird. Im Ruhemodus schwarz und undurchdringlich, öffnet sich bei Aktivierung des Bildschirms ein Blick in eine Welt, die responsiv ist und die die Kategorien von Bildlichkeit neu sortiert. Die Überlagerung der dunklen, hermetisch glatten und reflektierenden Epoxidharzschichten und ihre suggestiven Übergänge zu Bereichen hell grundierter Leinwand und Zonen gesprayter Farbverläufe werden zu einem Bildkomplex, der erneut die Körperlichkeit seines Daseins betont, in seinen Dimensionen überwältigend ist und gleichzeitig seine visuelle Wirkmacht bis an die Grenzen der Objekthaftigkeit heranführt, im materiellen wie im inhaltlichen Sinn.

Bei Bildern wie *monitore* von 2007, aber auch denen der Porträt-Serie aus 2010 (S. 78–81) oder *magazin* (S. 68–69) und *phone* (S. 12–13) aus den jüngsten Werkgruppen lässt sich ikonologisch nicht zwischen definiertem Bildkörper, visueller Wirkung und inhaltlicher Bedeutung unterscheiden. Diese produktive Grenzerfahrung, die die Festlegung eines Formats und das Komponieren definierter Form- und Farbverläufe und -verhältnisse darauf bedeutet, findet sich durchgängig in den jüngsten Werkreihen Peter Zimmermanns. Die neusten Bilder aus Epoxidharzschichtungen auf Leinwand nutzen die markante Silhouette von Smartphones (S. 83–85, 100–101). Sie zeigen diese Form mehrheitlich im Anschnitt und stufen sie durch Überlagerung der einzelnen Schichten (sowohl faktisch als auch) in der monochrom gehaltenen Farbigeit graduell ab. Die unterschiedliche Dichte und Konstellation der Überlagerungen ebenso wie die Relation zwischen transluzenter und opaker Oberflächenwirkung dynamisiert das Bildgeschehen. Hier besteht eine bemerkenswerte Analogie zwischen den aktuellen Epoxidharzbildern und den Gemälden, die Pinselführungen paraphrasieren, die ebenfalls als wogende Oberfläche erscheinen und wie



Piet Mondrian, 1995

die Momentaufnahme eines Bewegungsablaufs wirken. Während bei den Pinselbahnen jedoch die Parataxe das maßgebliche Prinzip der Gestaltung ist, ist es bei den iPhone-Silhouetten die Überlagerung durchscheinender Farbschichten, die aufgrund ihrer farblichen Intensität jeweils mehr oder weniger Körperhaftigkeit suggeriert und damit eine relationale Tiefenraumentwicklung bewirkt. Dieses Prinzip wurde bereits in der Porträt-Serie aus 2010 durchgespielt, allerdings in Kombination mit gespraytem Farbauftrag. Dunkle Epoxidharzschichten sind so übereinandergelagert, dass an den Kanten eine Farbdeutung Bestandteil des Harzkörpers zu sein scheint und man so zu einer differenten Wahrnehmung seiner Wesenhaftigkeit gelangt. Auch *magazin* macht sich dieses Prinzip zu Eigen und zwar in luzider Farbigeit, die dadurch eine andere atmosphärische Wirkung erzielt und anknüpft an frühere abstrakte Arbeiten.

Die bildgebende Fragestellung nach dem Verhältnis zwischen Objekt-rändern und Motivdisposition ist ein durchgängiges Merkmal und von zentraler Bedeutung im Werk von Peter Zimmermann. Schon die Buchcover-Gemälde aus den 1980er und 1990er Jahren identifizierten die Grenzen des Motivs mit den Kanten des Objekts. Bei seiner sich daraus sukzessive ergebenden bildnerischen Untersuchung, was abstrakte Malerei heute sein kann, potenziert sich diese Fragestellung dann natürlich zu einer elementaren und kann auch in der Konfrontation zwischen Objektgrenze und Motivkonstellation münden, wie es beispielhaft bei den Fußböden der Fall ist, die sich in ihrer Ausdehnung an die baulichen Gegebenheiten zu halten haben, formal aber ein gegenläufig angelegtes Motiv offenbaren.⁴

Aktuell scheint der Künstler diese Varietäten nochmals ganz grundsätzlich ausloten zu wollen. Als postmoderner Künstler, der konzeptuell wie verfahrenstechnisch keine Vorbehalte gegen künstlerisch unerforschtes Terrain hat, gleichzeitig aber auf der Originalität des Unikats besteht,⁵ macht er sich die Verfügbarkeit und leichte Handhabbarkeit farbiger Transparentfolien zunutze, um im kleinen Format der künstlerischen Studie die Möglichkeiten durchzuspielen, die sich für die Definition des Bildraums hieraus ergeben.

[4] In aller Konsequenz hat Peter Zimmermann dies bei seiner Ausstellung *Schule von Freiburg* praktiziert, bei der ein vollflächig eingebrachter Boden sämtliche Ausstellungsräume komplett einnahm und ein motivisches Kontinuum deren bauliche Gegebenheiten ignorierte.

[5] Zum Begriff des Originals vgl. auch Benjamin 2010 (wie Anm. 2), S. 13ff.

Auf einem einheitlich formatierten weißen Bildfeld legt Peter Zimmermann innerhalb eines einheitlichen weißen Rands farbige Konstellationen an, deren Form sich anhand unterschiedlicher Parameter zueinander verhalten. Es gibt monochrome Konglomerate aus iPhone-Silhouetten, die in ihrer unterschiedlichen Dichtigkeit mit den jüngsten Epoxidharzbildern korrelieren. Es gibt Farb- und Formkomplexe, die autonom und hermetisch auf dem weißen Bildfeld schweben. Es gibt Überlagerungen und daraus entstehende Farbfindungen, die den definierten Bildraum vollflächig einnehmen und eine eindeutige binnenräumliche Zuordnung unterlaufen. Und es gibt solche, die unter Einbezug des Weiß des Bildfeldes eine Relation mit diesem eingehen und so räumliche Strukturen evozieren (S. 1, 2, 4–6).

Ein offener Möglichkeitsraum für den Sucher Peter Zimmermann, der sich über das ausgeprägte Interesse für Farbe definiert und deren Oberflächenwirkung erschließt und der so die unterschiedlichen, auch parallel entstehenden Werkgruppen miteinander verbindet. Ähnlich dem Resonanzraum, der einst der *Diercke Weltatlas* war und seither der Computer-Bildschirm und die Smartphone-Oberfläche sind, kristallisieren sich aus den kleinformatischen Folienarbeiten potenzielle Werkansätze heraus. Dass diese dann in einer jeweils eigenen Werktradition stehen, das Abstrakte als das neue Konkrete ausweisen und als körperhaftes Objekt insofern durchaus an Aura gewinnen, als dass sie die Dualität ihres Gemachtseins und ihrer Wirkmacht nicht verschleiern, sondern ausstellen und zum Thema machen, ist eine integrale Eigenschaft von Peter Zimmermanns künstlerischen Setzungen, die persönliche Erfahrung und persönliches Sehen, sowohl auf Produzentenseite als auch auf Betrachter*innenseite, einfordert, ermöglicht und bedingt.