

DIE FREIBURG FRAGE

Peter Zimmermann präsentiert
Schule von Freiburg
im Museum für Neue Kunst

Christine Litz

Mit *Schule von Freiburg* wird der als herausragender Protagonist der konzeptuellen Malerei anerkannte Künstler Peter Zimmermann erstmalig in seiner Heimatstadt vom Museum für Neue Kunst in einer großen Einzelausstellung präsentiert. Seit Mitte der 1980er Jahre lotet Zimmermann die Möglichkeiten der Malerei aus. Besonders bekannt sind seine oft großformatigen Bilder, die durch die Manipulation digitaler Vorlagen – seien es Fotos, Filmstills oder Diagramme – mithilfe von Computerprogrammen und digitalen Filtern und die anschließende, in zahlreichen transparenten Epoxidharzschichten ausgeführte Übertragung auf Leinwand entstehen. Dabei ergeben sich abstrakte Gemälde von beeindruckender Farbigkeit und großer visueller Kraft.

Zimmermann wurde 1956 in Freiburg geboren und ist im Schwarzwald aufgewachsen. Nach dem Abitur verließ er die Region, um an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, u. a. bei K.R.H. Sonderborg, zu studieren. Ende der 1980er Jahre ging er nach Köln (bis heute seine Wahlheimat), zur damaligen Zeit vibrierendes Zentrum der Kunstproduktion und des theoretischen Diskurses um zeitgenössische Kunst, und lehrte dort mitunter an der Kunsthochschule für Medien. Die Künstlerwerdung Zimmermanns hat also nicht in Freiburg und Umgebung stattgefunden. Nun kehrt er als anerkannter Künstler erstmals an den Ort zurück, den er als Jugendlicher verlassen hat. Dies führt zur herausfordernden Begegnung mit dem renommierten Künstler und ist in seinem 60sten Lebensjahr besonderer Anlass zur Reflexion seiner künstlerischen Praxis – auch, wie der Ausstellungstitel nahelegt, im Hinblick auf Fragen nach Identität, Biografie, Heimatempfinden und den Prägungen durch die Region, in der er seine Kindheit und Jugend verbrachte.

Die Ausstellung von Werken Peter Zimmermanns verbindet sich auf mehreren Ebenen sowohl mit dem Selbstverständnis als auch der Sammlungs- und Zukunftsperspektive des Museums für Neue Kunst. Seit Beginn der Sammlungstätigkeit sind die Sammlungsschwerpunkte

auf eine regionale Verortung mit überregionaler Ausstrahlung ausgerichtet.Ⓞ Rein geografisch gesehen, weist das Museum für Neue Kunst in Freiburg im Breisgau eine große Nähe zu den Kunsteinrichtungen der Landeshauptstadt Stuttgart, Karlsruhes, Baden-Badens, Offenburgs und Mannheims sowie zu den Museen und Kunsthallen Strassbourgs, Colmars und Mulhouses auf; ebenso zu den diversen hochkarätigen öffentlichen und privaten Institutionen, die Basel dank des traditionsreichen, starken bürgerschaftlichen Engagements für Kunst sein Eigen nennen kann – von der jährlich dort stattfindenden, weltweit führenden Kunstmesse ganz zu schweigen. Diese räumliche und hinsichtlich der modernen und zeitgenössischen Kunst qualitativ hochrangige Ballung der Kunsteinrichtungen im Dreiländereck stellt das nunmehr seit dreißig Jahren bestehende kommunale Museum für Neue Kunst vor die Herausforderung, die programmatische Ausrichtung seiner Sammlungs- und Ausstellungsaktivitäten im Hinblick auf drei Perspektiven zu schärfen: erstens wie sich die Stadt Freiburg in der Förderung, Identifikation und Wertschätzung der modernen und zeitgenössischen Kunst im Rahmen seiner gesellschaftlichen Rolle und Verantwortung aufzustellen wünscht; zweitens wie das Museum für Neue Kunst innerhalb und in wechselseitiger Befruchtung mit der Kunstlandschaft Baden-Württembergs weiter an Profil gewinnen kann; und drittens – und das ist das Wichtigste – wofür seine Aktivitäten im lokalen, regionalen und internationalen Kontext in zwanzig oder dreißig Jahren stehen sollen.

Das Museum für Neue Kunst agiert dabei in der Auseinandersetzung mit der modernen und zeitgenössischen Kunst in einer Weise, wie es der neudeutsche Begriff „glokal“ treffend beschreibt: das Globale im Lokalen verankernd, darstellend und reflektierend. Es repräsentiert hinsichtlich des Kunstgeschehens Freiburg also nicht nur als Stadt in Südbaden, sondern auch in Baden-Württemberg, in Deutschland, in Europa und schließlich – global – in der Welt. Das Museum für Neue Kunst versteht sich demnach nicht als ein regionales, sondern als ein in der Region verortetes Museum – was mit dem Selbstanspruch einhergeht, Anschlüsse an den nationalen und internationalen Kunstdiskurs herzustellen und somit zugleich lokal und global, ebenso unverwechselbar wie beispielhaft zu sein und zu wirken. Freiburg ist in der Welt, und die Welt ist in Freiburg – eine Konstellation wechselseitiger Bedingungen, die derjenigen einer kommunizierenden Röhre entspricht. Daraus resultiert die hohe Anforderung an das Museum für Neue Kunst, der Produktion und Rezeption von Kunst eine sinnvolle und gelungene Plattform zu bieten und diese in ein relevantes, vielschichtiges sowie stimulierendes Bezugsfeld zu stellen.Ⓜ

① Schwerpunkt der Sammlung sind Werke von Künstlerinnen und Künstlern mit Bezug zu Freiburg und dem Schwarzwald ebenso wie Kunstwerke internationaler Künstlerinnen und Künstler, die sich in ihren Arbeiten mit den spezifischen Bedingungen und Ausgangslagen vor Ort beschäftigen.

② Die Besinnung auf Besonderheiten fasst diese aber weniger als Ausschluss- denn als Differenzkriterien, sofern man den Maßstab „lokal-regional-global“ anlegt. Im Versuch, sich bewusst zu werden, was das lokale, regionale oder internationale Bezugsfeld vom jeweils anderen unterscheidet, spielen Identitäten und kulturelle Besonderheiten eine entscheidende Rolle und werden gerade dann sichtbar und erfahrbar; denn nur in der Bewusstheit des Eigenen lässt sich das Fremde erfahren und annehmen. In solcher „micro-meso-makro“-Perspektive sind die Individuen des 21. Jahrhunderts mal Immigrantin, Landsmännin, Touristin oder Exilatin, sie entstammen nicht einer einzigen Wurzel, sondern wuchern in alle möglichen Richtungen und setzen sich mit den unterschiedlichsten sich ihnen bietenden Oberflächen auseinander und in Verbindung. Der französische Kulturtheoretiker Nicolas Bourriaud bietet dafür den Begriff des Radikanten an. Der aus der Biologie entlehnte Begriff Radikant bezeichnet Pflanzen, die, anstatt ihre Wurzel in die Tiefe zu treiben, sich weit ausgreifend in ihrer oft von heterogenen Erdreihen geprägten Umgebung verwurzeln. Die botanische Familie der Radikanten entwickelt Wurzeln auf den verschiedensten Oberflächen und wächst in die Breite – im Gegensatz zu den Radikalen, deren Entwicklung durch die eine feste Verankerung im Boden bestimmt ist. Radikant steht für Bourriaud für die Dynamik, die sich aus dem notwendigen Bezug zur Umgebung, den Kräften der Ent- bzw. Neuverwurzelung ergeben, und für die Potenziale, die in der Ausbreitung und Netzbildung liegen. Vgl. Nicolas Bourriaud, *Radikant*, Berlin 2009.

③ In der Kunstgeschichte gibt es zahlreiche Beispiele von Schulen, die sehr oft eben nicht mit den Namen von Zentren, sondern mit mittleren bis kleineren, oftmals auch ansonsten kaum bekannten Ortsnamen verbunden sind (vgl. Schule von Barbizon, Schule von Pont-Aven, Schule von Olot). Oftmals wird für solche Zusammenschlüsse von Künstlerinnen die Einordnung als Schule erst im Nachhinein von der Kunstgeschichtsschreibung vorgenommen (siehe u. a. Ulmer Schule, Schule von Siena, New York School). In der globalisierten Welt scheinen Schulen keine Rolle mehr zu spielen. Schlagworte wie das der Neuen Leipziger Schule sind – ähnlich wie das der Young British Artists der 1990er Jahre – eher Labels von und für den Kunstmarkt. Die damit in Verbindung gebrachten Künstlerinnen lehnen die Zurechnung meist ab, und die Kunstwissenschaft meidet diese Begriffe, weil sie als vage und unscharf gelten. In der Wissenschaftsgeschichte gibt es freilich eine Freiburger Schule, allerdings im Fachbereich der Ökonomie. Als solche wird die Forschungs- und Lehrgemeinschaft bezeichnet, die sich in den 1930er Jahren an der Albert-Ludwig-Universität in Freiburg i. B. zusammenschloss und mit ihren „ordoliberalen“ Theorien die Grundlagen zur sogenannten Sozialen Marktwirtschaft legte.



Ehemalige Mädchenbürgerschule, heute Museum für Neue Kunst, Freiburg / Formerly a girls' grammar school, now the Museum für Neue Kunst, Freiburg

Der Einladung an Peter Zimmermann, im Museum für Neue Kunst auszustellen, lag daher keine vordergründige Bezugnahme auf seine Herkunft zugrunde. Auch zielte diese Einladung nicht auf die Erzählung des aus international rezipierten Zusammenhängen in die Geburtsstadt Zurückgekehrten und ebenso wenig auf die damit oft einhergehenden klischeebehafteten Topoi von Heimat und Welt sowie die damit verbundenen Nobilitierungs- und Verbrämungsgesten. Stattdessen geht es bei der Einrichtung der Ausstellung um die Vorstellung, Diskussion und Verortung einer sehr eigenständigen, der Entwicklung voraussetzenden und einzigartigen Position der Malerei im digitalen Zeitalter.

Peter Zimmermann gibt der Ausstellung den selbstbewussten Titel *Schule von Freiburg*. Im Kontext der Kommunikation von und über Kunst spielt der Titel mit Assoziationen zu stilistischen Schulen oder Künstlergemeinschaften und suggeriert somit, dass es sich hierbei nicht nur um einen Einzelnen, sondern um eine ganze Bewegung handeln könnte.③ Er erinnert aber auch an das Vorleben des Museumsgebäudes, das Anfang des 20. Jahrhunderts eine Mädchenbürgerschule war. Der Titel zielt damit auf das Feld des Biografischen, denn Schule sozialisiert, qualifiziert im Hinblick auf spätere Lebensanforderungen, selektiert in Hinsicht auf Leistungsfähigkeit sowie sozialen Status und vermittelt, zumindest dem Anspruch nach, gesellschaftliche Grundwerte. Ineins damit verweist der Titel aber darüber hinaus auch auf all das Unbekannte, Noch-zu-Lernende, Neue.

Letzteres ist ausschlaggebende Motivation für die Zusammenstellung der Ausstellung gewesen. Zimmermann verwandelt die Museumsräume auf radikale Weise zu einem einzigen Werk: Der Boden wird zur Leinwand, der Ausstellungsort zu einem gewaltigen räumlichen Gemälde. Das Epizentrum der Ausstellung liegt entsprechend

dort, wo es zur Konfrontation von zwei unterschiedlichen Werkgruppen kommt: der vor Ort für die Ausstellungsräume eigens angefertigten Epoxy-Bodenarbeit mit den neueren und neuesten Ölgemälden an den Wänden, die erstmals in dieser Konstellation gezeigt werden.

Das Neue der relativ jungen, großteils ebenfalls extra für die Ausstellung gemalten Werkserie von Ölbildern, der In-situ-Produktion eines einzigen zusammenhängenden Epoxygemäldes und der Kombination beider muss im Sinne von „davor so nicht dagewesen“ oder „anders als vorher“ aufgefasst werden, das heißt es entstammt der und weckt zugleich die Motivation, offen und unvoreingenommen zu sein. Im Verhältnis von Epoxy- zu Ölgemälden nimmt „neu“ die Bedeutung von „aufs Neue“ bzw. „noch einmal“ an, ist doch das Herstellungsverfahren dasselbe, insofern digitale Vorlagen mittels digitaler Filter oder Programme manipuliert und die jeweiligen Resultate dann entweder in die eine oder andere Technik übertragen werden. Auch für die Ölgemälde gibt es bestimmte unhintergehbare Parameter: So werden Farben nicht gemischt, jede Farbe wird in einzelnen Pinselstrichen und einem bestimmten Winkel auf die Leinwand aufgetragen. Die Erweiterung der Technik entspringt künstlerischer Notwendigkeit, spricht: der steten, die Perspektiven laufend wechselnden Selbstaussinandersetzung der Malerei im digitalen Zeitalter. Die Ölmalerei stellt andere Ansprüche und Herausforderungen und erweitert den Bedeutungszusammenhang von „neu“ um die Schicht „lernend“ – sie folgt und versinnbildlicht den Mut, ungewohnte Wege einzuschlagen. Alles in allem verbindet sich so das „Neue“ der Ausstellung mit dem „Neuen“ im Namen des Museum für Neue Kunst und trifft damit im Sinn von „aktuell“ und „fortschrittlich“ direkt den Kern des zeitgenössischen Kunstdiskurses.

Insofern ist die *Schule von Freiburg* kein nostalgischer Rückblick auf die eigenen biografischen Wurzeln, sondern ein utopischer Ort, der sich mit dem Willen zum Unerprobten immer wieder aufs Neue im Entstehen befindet.

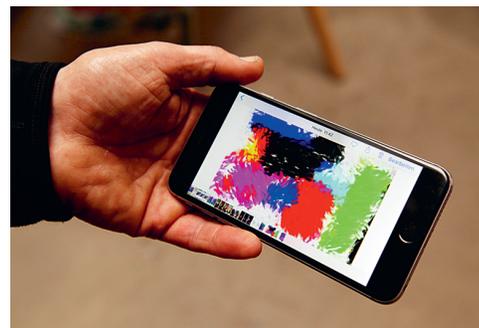
GLAUBWÜRDIGKEITS VERLUST — VERLOCKUNGS GEWINN

Didem Yazıcı

Die erste Website ging vor einem Vierteljahrhundert online, und der erste Internetbrowser, der imstande war, Online-Bilder anzuzeigen, kam 1993 auf den Markt. Im Gefolge dieser lebensverändernden digitalen Revolution, die Phänomene wie Rund-um-die-Uhr-Nachrichten oder den Einsatz ausgeklügelter Überwachungssoftware hervorbrachte, hat der umfassende Gebrauch von Computerprogrammen und Apps auf Smartphones und Tablets auch die Produktion und Verbreitung von Wissen radikal verändert. Gewaltige Mengen an bildlicher und textlicher Information werden zur gleichen Zeit in aller Welt in Umlauf gebracht, konsumiert und überwacht. Die Unmengen an Online-Bildern auf unseren Bildschirmen sind peu à peu weniger glaubwürdig und zugleich verlockender geworden. In der scheinbar grenzenlosen, aus bekannten und unbekanntem Quellen stammenden Menge an Informationen, die in einem breiten Spektrum von Zusammenhängen – z. B. politischen, religiösen, bildungsbezogenen, privaten – auftauchen, kommt zum Ausdruck, wie die Menschen heute denken, fühlen und leben. Ob wir die Sonntagszeitung auf dem Tablet lesen, eine E-Mail schreiben, auf dem Bildschirm einen Film schauen, eine Gedicht-Performance auf YouTube ansehen, ein Treffen über Doodle organisieren, in einem Internetforum an einer Diskussion teilnehmen, auf dem Kindle ein E-Book lesen, uns durch eine virtuelle Ausstellung klicken, beim Lernen Wikipedia benutzen, unseren wissenschaftlichen Aufsatz bei Facebook posten, unsere Online-Bekanntheit heiraten, ein Vorstellungsgespräch über Skype führen, per revolutionäres Twittern als Teil einer sozialen Bewegung Geschichte schreiben oder ob wir zu gesellschaftlichen Veränderungen beitragen, indem wir eine Online-Petition unterzeichnen ... die neuen Technologien sind über ihre Touchscreens und Digitaldisplays inzwischen integraler Bestandteil des täglichen Lebens in all seinen Aspekten und zu jedem Zeitpunkt. Jede nachverfolgbare Aktion, jedes Byte an Information ist in ein komplexes, nichtlineares Netzwerk eingebunden. Dieses vernetzte Ökosystem

reproduziert komplexe Machtverhältnissen und einen digitalen Feudalismus und läuft damit der Idealvorstellung eines demokratischen Internets völlig zuwider.

Macht man sich diese Situation bewusst, wenn man sich mit Peter Zimmermanns Arbeiten auseinandersetzt, gelangt man zu einem tieferen Verständnis seiner Arbeitsweise und seiner künstlerischen Methodik sowie der komplexen Rolle, die einer postdigitalen Ästhetik in der zeitgenössischen Malerei zukommt. Als ein technologisch vorausdenkender Künstler, der sich der Malerei immer wieder von einem theoretischen Standpunkt aus nähert und intensiv damit beschäftigt, was Malerei heutzutage ausmacht, rekurriert Zimmermann auf die Logik des digitalen visuellen Denkens im 21. Jahrhundert: *Hätte ich 100 Jahre früher gelebt, würde ich Landschaften malen, aber in unserer heutigen Zeit weiß man alles, was man über die Welt weiß, entweder vom Fernsehbildschirm oder vom Computerbildschirm. So gelangt die Welt in unser Hirn.* © Diese schnörkellose Begründung, was Gegenstand der Malerei zu sein habe, gewährt Einblicke in Zimmermanns frei flottierenden und zugleich distinkten Ansatz. Was der Künstler hier in eigenen Worten sagt, ist nicht nur Ausdruck gewandelter Formen des Wissenserwerbs durch neue Schnittstellen und Medien, sondern auch von neuen Möglichkeiten, den Zeitgeist in Malerei zu übersetzen. Er teilt die genuin künstlerische Neugierde mit den Malern der Moderne und verknüpft seine eigene Vision



Schnappschuss, 2015
Snapshot, 2015

mit der visuellen Grammatik unserer Zeit. Vor mehr als einem Jahrzehnt, als der Begriff „Post-Internet-Art“ noch gar nicht geprägt war, begann Zimmermann mit damals neu aufkommenden Technologien zu arbeiten, mit deren Hilfe er Bilder bearbeiten und die Komposition und Abstraktion seiner Gemälde bestimmen konnte. Für dieses spezielle Verfahren hat er das Instrumentarium der neuen Medienkunst eingesetzt, ohne jedoch selbst derlei neue Medienkunst zu schaffen. Eher hat er auf seine eigene Art und Weise noch einmal das Medium der Malerei erfunden und dabei eine neue Sichtweise auf die traditionelle

künstlerische Praxis eröffnet. Was die Ausstellung *Schule von Freiburg* betrifft, lädt er uns ein, ein Gemälde nicht nur zu betrachten, sondern vielmehr ein tatsächlicher Teil von ihm zu werden. Auch wenn Zimmermann seit den 1990er Jahren Rauminstallationen, Plakatwände und Boxenserien macht, ist ihm doch die konzeptuelle Malerei seit seinen frühen Jahren an der Akademie besonders am Herzen gelegen. Stellte man sich einen Künstler vor, der mit einem vergleichbaren Ansatz arbeitet wie Zimmermann, dabei aber den Wandel in den Mitteln der Malerei berücksichtigt, dann sähe man sich einer aufkommenden Generation von Künstlern gegenüber, die einer Postinternetästhetik verpflichtete Gemälde produzierten.

Im Laufe der Geschichte der modernen und zeitgenössischen Kunst hat sich das traditionelle Verständnis von Malerei verlagert. Es wurde prozesshafter, skulpturaler und ortsspezifischer. Die künstlerische Arbeit von Peter Zimmermann ist nicht nur ein Beitrag zur konzeptuellen Malerei, sondern auch zur Transformation des Mediums selbst. In der Ausstellung *Schule von Freiburg* verwandelt Zimmermann den Museumsraum auf radikale Weise in ein einziges Werk, indem der Boden zur Leinwand wird und die Ausstellungsräume zu einem Gemälde gewaltigen Ausmaßes. Die großformatige, für die Ausstellung in situ entstandene Bodenarbeit ist mehr als ein Gemälde, sie ist eine begehbare Rauminstallation. Um die Ausstellung in ihrer Gesamtheit zu erleben, ist das Publikum aufgefor-



Vorlagen, 2014 / Templates, 2014

dert, sich nicht nur die Malerei anzuschauen, sondern zu einem leibhaftigen Teil von ihr zu werden. Einfache Handlungen wie Umherlaufen, Sitzen oder Stehen machen die Betrachter zu integralen Momenten der Begegnung mit dem Werk. Das Epizentrum der Ausstellung ist das Aufeinandertreffen zweier Werkformen: der monumentalen Bodenarbeit, die vor Ort in den Museumsräumen entstanden ist, und einer Serie neuerer Ölgemälden an den Wänden, die in der Ausstellung zum ersten Mal in dieser Konstellation zu sehen sind. Die Malereien an den Wänden sind in ihrem kompositorischen Aufbau nach einem ähnlichen Verfahren entstanden, setzen aber eine andere Technik

und anderes Material ein. Ungeachtet der Unterschiede im Material (Ölfarbe bzw. Epoxidharz) wurden die abstrakten Formen der Gemälde so aufgebaut, dass das zugrunde liegende technologische Verfahren auf subtile Weise ablesbar bleibt. In beiden Fällen hat Zimmermann Bildverarbeitungssoftware eingesetzt, um persönliche oder anonyme Bilder aus seinem Bildarchiv zu manipulieren oder spielerisch zu bearbeiten. Diese digitalen Ausgangsbilder hat er entweder im Internet gefunden, oder es handelt sich um eingescanntes oder gedrucktes Material. Am Ende des künstlerischen Verarbeitungsprozesses haben die Bilder neue Konturen angenommen, nachdem sie sich aufgelöst und neue fließende Formen hervorgebracht haben. Das Zustandekommen dieser Kompositionen hat etwas Seltsames, Magisches. Die Abstraktionsmethode ist eine reine Softwarefunktion, doch Abstraktionsgrad und Bildauswahl werden durch sorgsam getroffene Entscheidungen des Künstlers festgelegt; sind Ergebnisse einer mühseligen, doch ungezwungenen Interaktion von Maler und Computer. Das künstlerische Vorgehen ist eng verbunden mit dem Kontext des Werks.

Postet man bei Instagram, einer Smartphone-App zum Fotoverschicken, ein Foto, werden verschiedene Filter zur Auswahl angeboten, jeder mit eigenem Namen und spezifischer Funktion: lo-fi, toaster, 1977, crema, ludwig, perpetua, valencia, x-pro II ... Jeder dieser Filter ist in der Lage, in wenigen Sekunden die Aura des Bildes zu verändern.



Mal entsteht ein futuristischer Effekt, mal kommt ein Bild heraus, das aus den 1950er Jahren zu stammen scheint. Ganz ähnlich wie die Tools und Ästhetik von Instagram funktionieren, arbeitet Zimmermann bei seinem Abstraktionsverfahren mit verschiedenen Bildbearbeitungsprogrammen und Grafikfiltern. Wenn er davon spricht, dass die Leute zunehmend misstrauisch werden und dem nicht mehr zu trauen wagen, was sie sehen, geht es sicherlich darum, dass die Problematik der Manipulation ganz und gar unser Alltagsleben beherrscht. Ungeachtet der Täuschung, besitzen diese hübsch manipulierten glänzenden Formen und Gestalten doch auch eine gewisse Schönheit.

Das Kühne und Zufällige an Zimmermanns leuchtenden Gemälden verleiht ihnen eine unglaublich spielerische und reizvolle Ausstrahlung. Sie wirken impulsiv und instabil, auf sonderbare Weise springen sie einen geradezu an in ihrer optischen Attraktivität. Dieser Hochglanzeffekt wird noch dadurch verstärkt, dass sie symbolisch eine andere vorgängige Gruppe von Bildern repräsentieren. Derselbe Ansatz lässt sich bereits in Zimmermanns frühen Arbeiten wie den Buchumschlagsgemälden, den Textgemälden und den Textskulpturen beobachten. Dort findet sich das gleiche Bestreben, vorhandenes Text- und Bildmaterial in ein neues Format und eine neue visuelle Sprache zu übertragen. Wenn Zimmermann über seine frühen Gemälde spricht, in denen er Buchumschläge von Reiseführern abgemalt hat, bezieht er sich auf Erfahrungen, die gelernt, memoriert – fast könnte man sagen: unter voller Kontrolle gemacht – worden sind. *Nimmt man nur wahr, was man im Reiseführer gelesen hat, oder nimmt man auch andere Dinge wahr, die man zuvor gar nicht sprachlich ausformuliert hat?*[©] In seinen jüngsten Gemälden bleibt das originale, noch nicht manipulierte bzw. formulierte Bild im Gemälde präsent, es ist partiell sichtbar und erinnert an seine eigene Geschichte und seinen eigenen Kontext. Für die Ausstellung *Schule von Freiburg* hat er erstmals mit Aufnahmen eigener Gemälde und Installationen gearbeitet. Dies markiert einen Moment der gesteigerten Selbstreflexivität in seiner künstlerischen Praxis. Eine Vielzahl von Ausstellungen, Gemälden und andersartigen Arbeiten, die seit den 1980er Jahren realisiert worden sind, haben sich zu ihrem eigenen Archiv zusammengefunden und sich ihre eigene Wirklichkeit geschaffen – und stehen nun bereit, re-kontextualisiert und re-realisiert zu werden.

© Peter Zimmermann, CURRENTS,
Teil 1 von 2, produziert vom Columbus
Museum of Art: https://www.youtube.com/watch?v=RX0V7HcpJ_w.

© Ebenda.

BILDER

die nur heute entstehen können

Ein Gespräch zwischen
Till Briegleb und Peter Zimmermann

TB: Peter Zimmermann, Sie installieren im Freiburger Museum für Neue Kunst eine zusammenhängende Bodenarbeit über alle Ausstellungsräume. Im historischen Kontext findet sich Kunst auf dem Boden vor allem als Mosaik und Teppich. Der Boden ist aber auch der Ort der Unterwerfung. Gibt es Bezugspunkte zu diesen Traditionen?

PZ: Ich beschäftige mich seit drei Jahren mit Ölbildern, nachdem ich sehr lange mit Epoxid-Kunstharz gearbeitet habe. In Freiburg werden einige dieser neuen Bilder gezeigt, und ich wollte verdeutlichen, dass diese Arbeiten auf den Erfahrungen der früheren Techniken aufbauen. In diesem Verhältnis könnte der Boden, der mit Epoxid gegossen wird, einen Sockel repräsentieren. Der Fußboden nimmt die Funktion der Vergangenheit ein, auf dem das Aktuelle ruht.

Die Assoziation zum Teppich oder zum Mosaikboden empfinde ich dabei als einen durchaus brauchbaren Zugang. Den Gedanken der Unterwerfung würde ich nicht in Betracht ziehen.

Obwohl der Besucher die Kunst mit Füßen tritt?

Mich interessiert das Betreten der Oberfläche eher aus ästhetischen Gründen. Als ich vor ungefähr acht Jahren die erste Bodenarbeit realisierte, war dies der Versuch, die glänzende Oberfläche der Kunstharzarbeiten zu brechen. Indem Besucher darüber laufen, wird die Oberfläche zerkratzt, zerstört, es entsteht eine Art Patina. Der Turnschuh hinterlässt Streifen, Highheels verursachen Kratzer. Das sind interessante Relikte. Ich denke, dass in Freiburg diese Spuren mit den Pinselstrichen der Ölgemälde korrespondieren. Das könnte eine interessante ästhetische Erfahrung ergeben.

Ihre Epoxidbilder entstehen aus Vorlagen eines digitalen Bildarchivs. Diese bearbeiten und verfremden Sie mit Softwareprogrammen, projizieren das Ergebnis auf eine Leinwand, um es mit Epoxidharz in seine endgültige Form zu gießen. Gehen Sie bei den neuen Ölbildern ähnlich vor?

Der Verfahrensweg ist der gleiche – mit dem Unterschied, dass ich für die Epoxidbilder ein anderes Setting von grafischen Algorithmen verwendet habe. Für die Ölbilder benutze ich eine App für Mobiltelefone. Das Programm übersetzt Fotos in eine impressionistische Strichgrafik. Diese veränderte Vorlage ist das Material für den Prozess des Malens. Allerdings kann ich diese Strichgrafik nicht so ohne Weiteres in die Malerei übersetzen, sondern ich muss eine gestische Entsprechung dafür finden. Die in diesem Prozess entstehenden Schwarmformationen finde ich sehr spannend.

Was geschieht mit dem Bildinhalt durch diese mehrfache Transformation vom Ursprungsmotiv zum fertigen Bild, von der konkret verständlichen Vorlage zum abstrakten Gemälde?

Heute geht man nicht mehr mit der Staffelei in die Natur wie Monet. Wir sehen nicht mehr die Landschaft, von der wir einen Bildausschnitt wiedergeben, sondern wir betrachten Welt überwiegend durch den Rahmen eines Bildschirms. Dieser Bildschirmwahrnehmung unterstellt der Betrachter immer gleich, dass ihr eine Art von Bewertung und Manipulation zugrunde liege. Ich halte als Betrachter diese Bilder nicht für wahr, aber ich habe keine andere Chance, als mich auf diese Bilder zu verlassen. Mit den Transformationsschritten versuche ich sichtbar zu machen, wie Wahrnehmung funktioniert. Und diese Schritte verdichten sich schließlich zum fertigen Bild.

Verstehen Sie diesen Prozess als eine medienkritische Haltung?

Medienkritisch wäre es, wenn man dadurch die Möglichkeit hätte, anders wahrzunehmen. Aber das ist, realistisch betrachtet, nicht der Fall. Diese Art der Wahrnehmung der Welt durch Medien ist inzwischen universell. Dem kann man nicht entkommen.

Gibt es in der Konzeption dieser Ausstellung auch Bezüge zur Stadt und zu Ihrer persönlichen Geschichte mit dem Ort?

Ich habe für die Ölbilder biografisches Material als Ausgangspunkt verwendet sowie Ansichten von Freiburg und dem Schwarzwald. Ich bin zwar in Freiburg geboren, aber in Titisee-Neustadt aufgewachsen.

Ich verwende in der Ausstellung einige ganz naive Schwarzwaldmotive, aber auch Landschaftsaufnahmen, und auch ein Porträt taucht auf, das mit meiner Biografie zu tun hat. Aber dann gibt es auch Vorlagen aus meinem Repertoire, Motive bereits bestehender Epoxidbilder.

Was war das Ursprungsmotiv für die Bodenarbeit?

Ich wählte ein Motiv, das ich schon einmal als Bild verwendet hatte. Dieses Motiv eignet sich für diese Situation, weil es sich zurücknimmt und die Bilder an den Wänden zur Geltung kommen lässt. Ursprünglich suchte ich nach einem Motiv, das mit mir oder meiner Geburtsstadt zu tun hat, das also der Besonderheit des Anlasses gerecht geworden wäre. Das hätte ein Bild sein müssen, welches ich jahrelang im Portemonnaie mit mir herumgetragen hätte, was im Elternhaus an der Wand hing oder etwas Vergleichbares. Aber so etwas fand sich einfach nicht.

Geben Sie den Besuchern mit den Titeln die Möglichkeit, die ursprünglichen Motive zu identifizieren, die sie in ihrer Abstraktion vermutlich nicht entschlüsseln können?

Titel zu finden, ist eine sehr schwierige Aufgabe. Beim Malen höre ich oft Musik, und darüber finde ich manchmal ganz intuitiv einen Titel. Ich versuche generell Begriffe zu finden, die wie ein „Trigger“ funktionieren, also bestimmte Assoziationen hervorrufen.

Aber grundsätzlich verweigern Sie die Wiedererkennbarkeit des Motivs?

Bei den ersten Epoxidarbeiten habe ich das Motiv zum Teil noch mit auftauchen lassen. Das führte zu ständigen Nachfragen nach dem „Original“. Diese Reduktion des Interesses auf die Relation von Werk und Quelle will ich vermeiden. Ich will auch kein Mysterium aus der Quelle machen, aber ich möchte von den Betrachtern nicht darauf festgelegt werden. Wenn ein spannendes Bild mit einer interessanten Struktur aus Pinselstrichen entstanden ist, dann ist der Gegenstand dahinter nicht mehr so wichtig.

Bei den Ölbildern ist der Gestus des Malenden mit den klar erkennbaren Pinselstrichen sehr stark, was besonders auffällt, weil es bei den gegossenen Epoxidbildern überhaupt keine Pinselstruktur gibt. Folgt diese Malbewegung bestimmten Regeln?

Eine Journalistin hat mir kürzlich die gleiche Frage gestellt, weil sie in einem Interview gelesen hat, dass ich „Handschrift“ verweigern würde. Was sich in Bezug auf die Epoxidbilder natürlich nachvollziehen lässt, denn es war anfänglich einer der Gründe, das Material Kunstharz zu verwenden. Tatsächlich dachte ich zu Beginn des Malprozesses mit Öl, dabei ebenso verfahren und durch einen systematisierten Pinselstrich den Duktus unwichtig erscheinen lassen zu können. Aber sobald man die klassischen Mittel der Malerei wie Farbe, Pinsel und Leinwand verwendet, gewinnt die Geste augenblicklich an Bedeutung.

Denn wenn der Farbauftrag zu systematisch erfolgt, wird die Malerei langweilig. Ich finde es wichtig, in der Malerei eine Handschrift zu erkennen. Wie in einer Kalligrafie erkennt man darin jeden Fehler, und sie kann sehr entlarvend sein. Deswegen musste ich mich dazu neu verhalten.

Diese Handschrift ist sehr energetisch, zeigt einen starken Rhythmus und spürbare Bewegung. Ist das eine Befreiung von dem sehr ruhigen Arbeiten mit dem Harz?

Bei den Epoxidarbeiten und auch vorher bei meinen Kontext-Projekten gab es eine Idee, und die übersetzte ich in ein Bild. Doch dieses Verfahren funktioniert im Bereich der Malerei nicht so ohne Weiteres. Dort führt die schlichte Verlängerung einer Idee in ein Bild zu wenig spannenden Ergebnissen. Die Malerei mit Öl ist für mich nicht nur eine Erweiterung meiner künstlerischen Vorstellung, sondern sie bietet mir auch ein vielseitigeres Verfahren der Übersetzung. Malerei ist direkt.

Mich interessiert besonders das Prozesshafte am Malen. Ich kann länger Einfluss auf das Bild nehmen, bin aber auch den Widerständen des Materials direkter ausgeliefert. Um so größer ist das Erfolgserlebnis bei der Überwindung dieser Widerstände. Ich genieße diese Unmittelbarkeit und das Unberechenbare und den Umgang mit dem Material.

In Ihren bisherigen Phasen gibt es diverse sichtbare Einflüsse malerischer Positionen, die als Inspiration oder Bezugssystem dienen. Jackson Pollock und der Abstrakte Expressionismus oder Phasen, wo der Pointillismus oder das Informel wichtig werden. Ist der Wechsel zur Ölmalerei auch ein Versuch, sich in dieser Traditionslinie zu verorten?

Natürlich bin ich mir bewusst, dass man sofort in einer Tradition steht, wenn man Leinwand, Farbe und Pinsel benutzt. Aber ich versuche deutlich zu machen, dass das Ergebnis Bilder sind, die nur heute entstehen können. Das ist oft sehr schwer, denn das Material ist natürlich überfrachtet mit Assoziationen: von den „Wasserlilien“ bis zu expressionistischen Strichformationen. Trotzdem ist es mein Bestreben, eine zeitgemäße Malerei zu finden, die sich nicht nur auf Traditionelles beruft. Diese Frage hat sich bei den Epoxidarbeiten alleine durch die Oberfläche nie gestellt.

Auch ist die Farbigkeit der neuen Bilder weit weniger frontal und leuchtend als die der Epoxidbilder. Ist das eine bewusste Hinwendung zu etwas Zurückhaltenderem?

Man darf die glänzende Oberfläche nicht mit der Leuchtkraft der Farben verwechseln. Ich male nach wie vor auch mit sehr starken und leuchtenden Farben. Im Gegensatz zu den hochglänzenden Epoxidarbeiten ist mir bei den Ölbildern eine malerisch strukturierte Textur wichtig. Man kann darin die vielen subtilen malerischen Manöver erkennen.

Welcher Dialog entsteht zwischen diesen unterschiedlichen Farbkonzeptionen in der Ausstellung, dem leuchtenden Boden und dem Gestus der Ölgemälde?

Die Bilder werden sich in dem Fußboden spiegeln, und schon dadurch werden sich interessante Blicke herstellen. Ich erhoffe mir, dass eine große Form des visuellen Bildes entsteht, wenn man über diesen großen Boden schreitet. Von dem Bild aus, auf dem man steht, betrachtet man dann die anderen Bilder, und das wird, so hoffe ich, etwas beim Betrachter in Gang bringen.

Nach der bewusst herbeigeführten Überwältigung durch die Farbigkeit, die Größe und den Hochglanz der Epoxidgemälde wird sich nun die Betrachtungsweise auf jeden Fall ändern. Welchen neuen Wahrnehmungsprozess erhoffen Sie sich idealerweise.

Wenn in der Konfrontation der beiden unterschiedlichen Formate der gemeinsame Gedankengang nachvollzogen würde, dann wäre ich schon sehr froh – wenn die Besucher erkennen, dass es derselbe Vorgang ist, dieselbe Strategie der Bilderfindung. Das kann dazu führen, dass eine Betrachtung auch der Epoxidbilder gelingt, die sich nicht nur vom Glänzenden, der „shiny“ Oberfläche, verführen lässt, sondern dass dabei auch das Thema der Wahrnehmung und ihrer Funktionsweise im digitalen Zeitalter in den Vordergrund tritt.

Nun wird der Boden am Ende wieder herausgerissen. Dadurch entsteht ein Moment von Vergänglichkeit, der an die Haltung von Street-Art-Künstlern erinnert. Besteht für Sie da ein Zusammenhang?

Eigentlich nicht. Mich hat bei den Fußböden, die ich früher entwickelt habe, immer gestört, dass sie auf Platten lagen, damit man sie wieder ausbauen und transportieren kann. Dadurch zeigten sie eine Verlegekante, und es sah stets ein wenig aus wie eine Ansammlung von Fliesen. Um das zu vermeiden, wollte ich, dass der Raum in Freiburg fugenlos verfüllt ist.

Ist die finale Zerstörung des Freiburger Bodenkunstwerks auch als eine Kritik am primären Warenwert der Kunst zu verstehen?

Nein, das wäre eine zu naive Geste. Es ist doch selbstverständlich, dass meine Bilder als Waren auf dem Kunstmarkt kursieren. Und ich glaube, man kann dieses System nicht dadurch kritisieren, dass man etwas zerstört. Dazu ist der Kunstmarkt viel zu ausdifferenziert. In der Vergangenheit hat man schon viele solcher Gesten gesehen, ohne dass es etwas verändert hätte. Und mindestens ebenso viel ist dazu gesagt worden. Ich glaube nicht, dass man heute damit ein interessantes Statement erzeugen könnte.

Warum wird der Kunstboden nach der Ausstellung dann weggeworfen und nicht zersägt und als Einzelbilder ausgestellt?

Er ist für diese Größe konzipiert, und wenn man die große Fläche in Tafeln unterteilen würde, blieben nur monochrome Bilder übrig. Das empfinde ich nicht als so spannend.

Die Abstraktion hat Anfang des letzten Jahrhunderts die gegenständliche Malerei als Träger des Spirituellen teilweise abgelöst, wenn man an Kandinsky oder Malewitsch, an Mondrian, aber auch an die spät wiederentdeckte Hilma af Klint denkt. Ob mit theoretischer Begründung oder nur als verborgene Intention – das Geistige hat seine Heimat in Farbe und (abstrakter) Form gefunden. Gibt es eine spirituelle Dimension in Ihrer Malerei?

Malen als solches ist ein spiritueller Akt. Das zeigt sich in den Momenten, wo die Frage auftaucht: Wann höre ich auf, wann ist ein Bild fertig? Diese Fragen kann man nur beantworten, wenn man sich einbildet, gerade „auf Empfang“ zu sein – als hätte man gerade etwas eingefangen, das man in seinem momentanen Zustand als etwas Schönes akzeptiert. Man ist dann so etwas wie ein Empfangsgerät, das die Sendung als sichtbares Bild auf die Leinwand transformiert.

Wenn man es rationaler beschreibt, ist es die Balance zwischen Zufall und Entscheidung.

Diese Balance ist das Allerschwierigste in der Kunst. Das gelingt nur durch eine Art Verblendung. Selbstüberschätzung, gepaart mit Dilettantismus. Nur in dieser Form kann ich mir vorstellen, dass man die richtige Mischung hinbekommt. Oft vermisse ich diese Balance und spüre, dass viel zu viel Willentliches in der Arbeit steckt. Oder aber es ist davon zu wenig vorhanden. Genau den Punkt zu treffen, das ist die große Kunst.

Können Sie beschreiben, welcher Begriff von Schönheit sich aus Ihrer Arbeitsweise entwickelt?

Genau wenn diese Balance getroffen wird aus Entscheidung und Zufall, dann kann etwas Schönes entstehen. Wenn sich diese Kräfte in gelungener Weise die Waage halten und darüber hinaus etwas Unerwartetes in das Bild eingeflossen ist, das sich jeglicher Planung entzogen hat, dann geh' ich frohen Mutes nach Hause und sage, es war ein guter Tag.

Hält das immer bis zum nächsten Morgen?

Ein gutes Bild weckt diese Empfindung auch noch nach längerer Zeit. Für mich ist es das entscheidende Kriterium: wenn ich nach Jahren noch auf ein Bild sehe und sagen kann, dass darin das Verhältnis gelungen ist.

In den vergangenen Jahrzehnten haben Sie oft den Stil Ihrer Bilder geändert. Es gibt Serien, wo ein dunkler Punkt dominiert, Bilder, die aus Balken zusammengesetzt sind, oder solche eher aus amorphen Formen. Ist dies als eine Suchbewegung nach der idealen Schönheit zu verstehen?

Mich fasziniert weniger das Ideal als bestimmte Zwischenschritte, bestimmte Formationen. Die Serie mit den schwarzen Punkten in der Mitte mit dem Titel *Porträts* resultiert etwa direkt aus meiner Beschäftigung mit „Second Life“.

... der benutzeranimierten Online-Welt, in der man sich mit einem Avatar eine zweite Biografie erschaffen kann ...

Dort habe ich tatsächlich mit Menschen kommuniziert, die ich nur als virtuelle Figuren kannte. Diese Form der Begegnung hat bei mir eine Menge Fragen aufgeworfen, unter anderem warum mich das überhaupt interessiert. Aus dieser Zeit der intensiven Beschäftigung mit dem Phänomen der virtuellen Kommunikation resultierte der Versuch, diese Typen in „Second Life“ als *Porträts* darzustellen.

Auf solchen Wegen kommen die unterschiedlichen Serien zustande. Die eher runden und amorphen Formen haben sich aus der spielerischen Frage entwickelt, wie weit man Bilder verfremden kann. Es war eine große Freude, die Vorlagen bis auf einen Strich oder ein paar Klumpen zu reduzieren, immer mit dem Wissen, woher dieses Ergebnis kommt. Und die eher pointillistischen Bilder sind Produkte eines Algorithmus, der viele Bilder überlagern kann.

Ein wesentlicher Bestandteil der digitalen Welt ist Schrift. Nach einer längeren Phase am Anfang Ihrer Karriere, in der Sie sich intensiv mit Schrift beschäftigt haben, ist dieses Element vollkommen aus Ihrer Verfremdungsarbeit verschwunden. Warum?

Damals hat mich Text als eine Art Anachronismus beschäftigt. Die Frage, die ich mir stellte, war: Inwiefern sind Bilder Texte, die man dechiffrieren kann? Auf der anderen Seite provozierte das natürlich die Frage, inwieweit Texte auch Bilder sind. Beeinflusst Typografie die Bedeutung eines Textes? Nachdem ich dieses Thema sehr lange behandelt hatte, war es als Problemkomplex für mich erledigt. Aber wenn ich eine neue Art der Verbindung zu ihm finde, dann kehre ich vielleicht zu dem Thema zurück.

Sie haben für die Ausstellung den Titel gewählt Schule von Freiburg, was im Kunstzusammenhang sofort die Assoziation aufkommen lässt, es ginge hier um eine künstlerische Gruppe mit einer gemeinsamen Geisteshaltung. Was bedeutet der Titel für Sie?

Für mich hat der Titel mehrere Aspekte. Das Museum, in dem die Ausstellung stattfindet, war eine ehemalige Schule. Zum anderen bin ich in Freiburg geboren – wenn auch nicht dort zur Schule gegangen –, und meine Jugend, die ich im Schwarzwald verbrachte, hat mich natürlich geprägt. Die Spuren, die diese Zeit hinterlassen hat, sehe ich als eine Art Schule. Ich glaube, man hört bei mir immer noch noch die alemannische Sprachmelodie. Diese Einflüsse trage ich mit mir, obwohl ich seit 40 Jahren nicht mehr dort lebe. Deswegen fand ich das einen passenden Titel. Aber ganz sicher habe ich nicht im Sinn, eine neue Schule der Malerei zu begründen. Im Gegenteil: Ich glaube, jeder, der die Ausstellung sieht, wird verstehen, dass ich diesen „Anspruch“ ironisch unterlaufe.

DR. CHRISTINE LITZ

Seit Juni 2012 Direktorin des Museum für Neue Kunst in Freiburg. Von 2001 bis 2005 war sie am Museum Ludwig Assistentin des Direktors Kasper König und hat gemeinsam mit Peter Allmann die „filmbär“ ins Leben gerufen und die Vermittlungsprogramme „kunst: dialoge“ und „Junge Nacht“ entwickelt. 2005–2007 war sie Projektleiterin der Skulptur.Projekte Münster 07, Ende 2007–September 2009 Referentin für Bildende Kunst am niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur. Von 2009 bis 2012 war sie die Projektleiterin der dOCUMENTA (13) in Kassel.

Since 2012, she has been Director of the Museum für Neue Kunst in Freiburg, Germany, a museum dedicated to modern and contemporary art. From 2001 until 2005, she was assistant to the director Kasper König at Museum Ludwig and developed “filmbär” with Peter Allmann as well as the educational programmes, “art: dialogues” and “young night”. From 2005 until 2007 she was the Project Manager of Sculpture Project Münster 07, from the end of 2007 to September 2009 she was the Visual Arts Consultant at the Ministry for Science and Culture in Lower Saxony. Immediately prior to her appointment in Freiburg, she worked as Project Manager at the dOCUMENTA (13) in Kassel from 2009 to 2012.

TILL BRIEGLEB

Geboren 1962. Lebt und arbeitet in Hamburg. Der Journalist und Schriftsteller Till Briegleb war als Kulturredakteur u.a. für die Hamburger Tageszeitung (taz) und Die Woche tätig und schreibt als freier Autor für diverse Zeitschriften und Zeitungen, u. a. die Süddeutsche Zeitung. 2006 war er Textchef des Kunstmagazins art, für das er bis heute mit seiner Architekturkolumne „Sofort wieder abreißen!“ die Neubauten dieser Welt bespricht. 2009 veröffentlichte er seinen Essayband *Die diskrete Scham*.

Born 1962. Lives and works in Hamburg. The journalist and writer was the culture and features editor for the Hamburg newspaper Die Tageszeitung (taz) and Die Woche, among others, and is now a freelance writer for various magazines and newspapers, including the Süddeutsche Zeitung. He became the editor in chief of the magazine art in 2006 and still discusses modern architecture across the globe in his column “Sofort wieder abreißen!” (Demolish them now!). A volume of his essays titled *Die diskrete Scham* (The discreet pudency) was published in 2009.

DIDEM YAZICI

Geboren 1986. Arbeitet als Kuratorin und in Freiburg ansässige Autorin und ist seit 2015 am Museum für Neue Kunst kuratorisch tätig. 2013 war sie kuratorische Gastwissenschaftlerin im Künstlerhaus Stuttgart sowie Projektassistentin bei der dOCUMENTA (13). Sie erlangte einen MA in Curatorial Studies von der Städelschule und der Goethe Universität, Frankfurt, und hat in Istanbul Kunstgeschichte studiert. Sie nahm an einigen kuratorischen Ausbildungsprogrammen teil, darunter Curatorial Intensive, ausgerichtet von ICI New York 2012, und A-Desk, Barcelona, 2013. Ihre Texte sind in internationalen Zeitschriften wie Extra Extra, Res-Art, Nowiswere und Art Unlimited erschienen.

Didem Yazıcı (1986) is a curator and writer based in Freiburg where she has been working in the curatorial team of Museum für Neue Kunst since 2015. She was the curatorial researcher-in-residence in Künstlerhaus Stuttgart in 2013, prior to that, she worked at dOCUMENTA (13) as a project assistant from 2012 until 2013. She holds an MA in Curatorial Studies from the Städelschule and Goethe University, Frankfurt and studied Art History in Mimar Sinan University, Istanbul. Yazıcı participated in a number of curatorial education programmes, such as the Curatorial Intensive, organized by ICI New York in 2012 and A-Desk, Barcelona in 2013. Her texts have appeared in international periodicals, such as Extra Extra, Res-Art, Nowiswere and Art Unlimited.