

Stefanie Stallschus

Wie klingt es, wenn ein Pinsel Farbe auf die Leinwand streicht? Das Geräusch ist um einiges schroffer, schärfer, als es die weichen Borsten vermuten lassen. Im Oktagon der Galerie Stadt Sindelfingen inmitten der Videoinstallation *studio* (2019) zu stehen, bedeutet, Peter Zimmermann an die Orte seiner Produktion zu folgen und diese nicht allein mit den Augen, sondern auch mit den Ohren zu erkunden.



Sieben über den Raum verteilte Tablets vermitteln einen Eindruck davon, wie die neuen Gemälde des Künstlers entstehen. Auf den kleinformatigen Bildschirmen sieht man in verschiedenen Variationen, wie die fotografischen Vorlagen in einem digitalen Bildbearbeitungsprogramm verfremdet werden. Die Ausgangsbilder, bei denen es sich um eigene Fotografien oder gefundene Bilder handeln kann, laufen durch die Anwendung, um Pinselstrich für Pinselstrich das Aussehen impressionistischer Gemälde anzunehmen. Der Sound der Installation dagegen gibt einen anderen Arbeitsschritt wieder. Zu hören sind die Geräusche eines realen Pinsels, wenn die Vorlage zu einem späteren Zeitpunkt per Hand mit Ölfarbe auf die Forexplatte übertragen und dadurch zum greifbaren Bildkörper wird. Die Installation verbindet also unterschiedliche visuelle und akustische Elemente zu einem einzigen Ereignis, synthetisiert die eigentlich nacheinander erfolgenden Arbeitsschritte zu einer heterogenen Simultanität, um auf diese Weise mehrere Aspekte des Studios als Ort der Produktion in Szene zu setzen: zum einen das mobile digitale Fotostudio zur Vorbereitung des Motivs, zum anderen das lokale Atelier für die handwerkliche Ausführung und schließlich den Galerieraum als einen temporären Ort der Präsentation, an dem die Entstehungsbedingungen der Bilder zum Thema werden.



Ein Gemälde wie *bougainville* (2019), das zu den jüngsten Arbeiten in der Ausstellung zählt, fasziniert durch seine nahezu haptische Präsenz. Auf den ersten Blick scheint es sich um ein ungegenständliches Bild in der Tradition der abstrakten Malerei der Moderne zu handeln. Allein die dynamische Ausrichtung der kurzen, klar erkennbaren Pinselstriche verleiht der organischen Form eine flauschige Stofflichkeit, die an Fell, Federn oder auch fließende Korallen denken lässt. Die scheinbar reine Visualität des Bildes öffnet sich somit für gegenständliche Assoziationen, die nicht zufällig sind, sondern in der Logik des Produktionsprozesses liegen. Denn am Anfang steht immer eine fotografische Vorlage, deren Gegenstandsbezug durch den Ausschnitt, die Vergrößerung und die weiteren Bearbeitungen minimiert wird, aber in der Komposition noch schematisch zu erahnen ist, so dass er mit den Pinselbewegungen wieder deutlicher zutage tritt.

Dieses Oszillieren zwischen unterschiedlichen Zuständen von Abstraktion und Wirklichkeitsbezug in den Gemälden ist durchaus typisch für das konzeptuelle Vorgehen Peter Zimmermanns¹. Auf Grund ihrer Qualität zur prozessierenden Thematisierung der eigenen Bildlichkeit können sie mit William J.T. Mitchell auch als Metabilder bezeichnet werden. Allerdings ist die Wahrnehmung als Metabild nach Mitchell abhängig von der Bereitschaft der Betrachter*innen, den eigenen Standpunkt zu relativieren und die Grenze zwischen Innen und Außen des Bildes in Frage zu stellen. Denn die Struktur des Metabildes hat Ähnlichkeit mit einem verschachtelten Bild, das sich als Außen eines anderen Inneren zu erkennen gibt².



Schon früh tauchen diese selbstreflexiven Bilder im Werk von Peter Zimmermann auf, man denke nur an die Serie der gemalten Buchcover und Reiseführer, der beruckten Kartons und gestauchten Schachteln,

die Repräsentations- und Rezeptionsprozesse zwischen kommerziellem Display und autonomen Bild thematisieren³.

Um die Metabilder Peter Zimmermanns als solche wahrnehmen zu können, bedarf es eines Wissens um die Bildproduktion und ihrer medialen Voraussetzungen. Es ist unter anderem die Videoinstallation, die es ermöglicht, in das Innere der Bilder einzutreten und die zugrunde liegenden Prozesse des Reproduzierens, Appropriierens, des Filterns und Kopierens nachzuvollziehen. Die Installation bietet einen stark inszenierten, aber doch programmatisch zugespitzten Zugang zur digitalisierten Bildproduktion. Dabei vermittelt sie eine Ahnung von der strukturellen Komplexität, die eine als zeitgenössisch intendierte Malerei angesichts der Bildpopulationen im Informationszeitalter zu bewältigen hat. Komplexität resultiert hier allerdings weniger aus der digitalen Technik als solcher. Peter Zimmermann benutzt die mobile Anwendung „Paint it“, die den Regeln des Algorithmus folgend das Ausgangsbild in einzelne Farbcluster zerlegt und sie automatisch mit Schwärmen von gerichteten Pinselstrichen füllt, bis die Färbung der landläufigen Vorstellung einem gemalten Bild im Stil des Impressionismus entspricht. Das Bildergebnis ist ebenso schematisch wie die Operation des Algorithmus und demonstriert die doch recht beschränkte Funktionsweise der Software.

Komplex dagegen sind die Relationen von Elementen innerhalb der Bildpopulationen, die Durchdringung des Digitalen mit materieller Alltagskultur, schematisierten Erfahrungen und historischen Versatzstücken, die in den Gemälden Peter Zimmermanns als eigenes Thema aufscheint. Das wird deutlich durch den Funktionszusammenhang der mobilen Anwendung innerhalb der digitalen Bildkultur. Beworben wird sie als ein praktisches Werkzeug, um den eigenen Fotos einen außergewöhnlichen Look zu verleihen, der sie von anderen geteilten Bildern in den sozialen Medien abhebt. Insofern antwortet sie auf die Konkurrenz um Aufmerksamkeit angesichts immer größerer Mengen zirkulierender Bilder. Was aber ist ein außergewöhnlicher Look in der digitalen Sphäre? Es versteht sich von selbst, dass es darauf keine allgemeingültige Antwort gibt, da dies vom jeweiligen Kontext abhängt. Eine zentrale Strategie im digitalen Zeitalter ist jedoch die Wiederentdeckung eines vorgeblich Alten, wie es sich beispielsweise in Steampunk, Retrogaming, Techniknostalgie, DIY, Digital Crafting und vergleichbaren Phänomenen ausdrückt. So aktualisiert auch

die Software zur Bildbearbeitung mit ihren implementierten Filtern eine historische Vergangenheit, indem sie künstlerische Bewegungen und Auffassungen, wie den Impressionismus oder den Modernismus, auf wiedererkennbare „Malstile“ herunterbricht. Beim Impressionismus ist das besonders eigentümlich, weil die impressionistische Visualisierung des Farbauftrags als indexikalische Spur bereits eine bewusste Strategie darstellte, sich von den glatten immateriellen Oberflächen der Fotografie abzusetzen. Solche Bildfilter sind ein anschauliches Beispiel für die verdinglichte Form der Rezeption künstlerischer Traditionen, die eine historische Information in operationalisierte Formen überführen.

Angesichts der digitalen Remix-Kultur als Massenphänomen, die auf einem Überfluss an verfügbaren Bildern, Texten und Tönen basiert, scheint sich das Verhältnis von Altem und Neuem, Vergangenheit und Zukunft grundlegend zu wandeln. Längst wird die Vergangenheit nicht mehr als kleines Anhängsel einer bedeutenden, großen Zukunft betrachtet. Die Vergangenheit erscheint vielmehr als ein unendliches und vielfach multipliziertes Reservoir an Möglichkeiten, in dem die zukünftigen Veränderungen bereits angelegt sind. Aktuelle Theorien sehen in dieser kulturellen Saturierung durch die explosionsartige Vermehrung vorhandener kultureller Artefakte die größte Herausforderung für die Künste – nicht mehr die Neuschöpfung von Formen sei die vordringliche Aufgabe, sondern das kluge Management existierender Bildpopulationen⁴.

Der amerikanische Kunsthistoriker George Kubler war davon überzeugt, dass alle grundlegenden technischen, formalen und inhaltlichen Möglichkeiten der Künste bereits an einem anderen Ort und zu anderer Zeit vollständig umrissen worden seien. In seinem Buch über die Geschichte der Dinge empfiehlt er gegen Ende einen entspannten Umgang mit dieser Erkenntnis und plädiert mit Blick auf die Kunst seiner Zeit für eine sinnvolle Filterung nützlicher historischer Informationen⁵. Es soll allerdings nicht verschwiegen werden, dass Kublers Diagnose bereits im Jahr 1962 publiziert wurde, er also von den heutigen digitalen Bildkulturen nichts wissen konnte. Seine informationstheoretisch fundierte Kunstgeschichte, die unter anderem von Claude Shannon und seiner mathematischen Informationstheorie inspiriert war, ist aus anderen Gründen aufschlussreich. Kubler entwarf eine medientheoretische Kunstgeschichte, die ausgehend von der materiellen überlieferten Kultur

die Konstruktion von Geschichte als einen unab-schließbaren Prozess problematisierte. Ihn interes-sierte nicht so sehr die symbolische Funktion einzel-ner Artefakte, sondern die Bedeutungen, die die Dinge untereinander in ihren Relationen ausbilden.

Nach Kubler macht sich Zeit als solche — über die unmittelbare Erfahrung im Augenblick der Aktu-alität hinaus — nur in Signalen bemerkbar. Die Kenntnis der Vergangenheit beruht auf der Über-mittlung von Signalen, die im Dort und Damals gesendet und im Hier und Jetzt empfangen werden. Kubler exponiert also eine medientheoretische Auffassung von Geschichte und betont mit den aus der Nachrichtentheorie entlehnten Begriffen den vermittelten Charakter jeglicher kulturellen Tradition. Denn die Signalübertragung ist ein voraussetzungs-reicher und in gewisser Weise auch störanfälliger Prozess auf Grund der mehrfachen Umwandlungen auf dem Weg vom Sender zum Empfänger. Über-dies kann der Empfänger einer historischen Bot-schaft zu einem neuen Sender werden, ein Vorgang, den Kubler mit der Funktionsweise einer Relais-station verglichen hat. In dieser Perspektive gleicht Geschichte einem medientechnischen Apparat der Übermittlung und Übersetzung.

Historischer Wandel ist Kubler zufolge nicht das Resultat singulärer Ereignisse, sondern basiert auf vielen Veränderungen und Entdeckungen, die das strukturgebende Muster allmählich modifizieren. Insofern ist der geniale Entwurf nur ein kleines Steinchen im großen Mosaik der Innovation. Wichtiger für die künstlerische Arbeit ist der Ein-stieg in die passende Sequenz, das Wahrnehmen der Optionen im vorgegebenen Set der Reihen und Muster. Kubler beschreibt kulturelle Entwick-lungen als Prozesse differentieller Produktion, die prinzipiell ursprungslos und ergebnisoffen sind. Obwohl er makrohistorische Strukturen in den Blick nimmt, lassen sich Entsprechungen auf der Ebene der individuellen Kunstproduktion und ihren Experimentalanordnungen finden⁶. Bei Peter Zimmermann ist es die Sichtbarmachung der kontinuierlichen Drift in den Bildpopu-lationen und die Unterbrechung des potentiell unendlichen Transformationsprozesses im singulären Werk, in denen die Geschichtlichkeit des Digitalen greifbar wird: „Aktualität ist, wenn der Leuchtturm dunkel ist zwischen den Licht-blitzen: es ist der Augenblick der Stille zwischen dem Ticken einer Uhr: es ist das leere Intervall, das auf ewig durch die Zeit schlüpft: es ist der Bruch zwischen Vergangenheit und Zukunft:

die Nahtstelle des umgebenden Magnetfeldes an den Polen, so unendlich klein und doch existent. Es ist die zwischen dem Zeitlauf liegende Pause, wenn nichts geschieht. Es ist die Leere zwischen den Ereignissen.“⁷

- 1 Hubertus Butin, *Peter Zimmermann. Painting*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, S. 75-78.
- 2 William J. T. Mitchell, *Bildtheorie*, hg. v. Gustav Frank, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, S. 172-233.
- 3 Vgl. *Peter Zimmermann. Temporäre Architektur. Präsentation von Schachteln*, Ausst.-Kat. Zürich: Ringier, 1997.
- 4 David Joselit, *Nach Kunst*, Berlin: August Verlag, 2016. Dass diese ideologiekritische Position Joselits gegenüber dem Neoliberalismus nicht unproblema-tisch ist, wurde mehrfach angemerkt.
- 5 George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, S. 192-195.
- 6 Stefanie Stallschus, “A Theory of Experimentation in Art? Reading Kubler’s History of Art after Rheinberger’s Experimental Systems”, in: Michael Schwab (Hg.), *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*, Leuven: University Press, 2013, S. 15-25.
- 7 Kubler 1982, wie Anm. 5, S. 51.