

Ulrich Heimann

Taktile Virtualität

George Pusenkov

George Pusenkov, in der UdSSR geboren, in Moskau in den siebziger Jahren zum Informatiker und zum Künstler ausgebildet und seit 1990 in Köln und Moskau lebend, ist davon überzeugt, dass die Auseinandersetzung mit der Allgegenwart digitaler Bildwelten für einen zeitgenössischen Künstler ebenso unausweichlich ist, wie es für die Maler vor etwa 450 Jahren obligatorisch war, die Erfindung der Zentralperspektive zur Kenntnis zu nehmen. Er sieht das Digitale dabei als ein nachgeordnetes Surrogat des Analogen, eine primitive Reduktion der unfassbaren Komplexität des Lebens, die uns gleichwohl tiefgreifend beeinflusst, also auf das „Analoge“ zurückwirkt. Bei seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Mythos des Digitalen thematisiert George Pusenkov in seiner Malerei das Pixel, gleichsam das Atom der digitalen Bilder, zu denen die quadratischen Bildpunkte vom Rechner konfiguriert werden. Je höher die Anzahl der Pixel, desto unsichtbarer sind sie bekanntlich, d. h. desto besser die Auflösung der Bilder. Pusenkov thematisiert das Pixel, indem er in seiner Malerei Farbflächen oder Linienführungen, die nicht vertikal oder horizontal verlaufen, pixelartig umreißt. Was eine gute Grafikkarte und ein schneller Rechner vergessen lassen, wenn das Bild auf dem Bildschirm erscheint, das möchte Pusenkov als Maler ins Bewußsein heben, nämlich das Pixel und damit den medialen Charakter, die „Gemachtheit“ auch der scheinbar so unstofflichen virtuellen Bildwelten. In Pusenkovs Bildern bekommen die gemalten „Pixel“ daher ausdrücklich eine solche nicht virtuelle, sondern stoffliche, ausgeprägt taktile Präsenz.

George Pusenkov hat noch andere Artikulationsformen für die Phänomene der digitalen Bildwelten erfunden. So finden wir auf seinen Leinwänden immer wieder Anspielungen auf die Funktionsweise des Bildschirms, etwa in Form schmaler monochromer Streifen, die das ganze Bild überziehen. Oder er bemalt rahmenartig die Ränder seiner Bilder mit den für die Betriebssysteme von Apple oder Microsoft typischen „Taskleisten“.

„Erased Paintings“

Besonders aufschlussreich für Pusenkovs Malerei erscheinen diejenigen Arbeiten, die in einen Diskurs mit Kunstwerken treten, welche ihrerseits Kunst thematisieren.

Zwei solcher Arbeiten haben im Jahr 2002 in Deutschland Aufsehen erregt: „Erased Rauschenberg“, das zur Zeit im Bremer Museum Weserburg im Rahmen der von Peter Friese kuratierten Ausstellung „Kunst nach Kunst“ zu sehen ist, und „Erased Malewitsch“, gemalt und ausgestellt anlässlich des Gastspiels der Moskauer Tretjakow-Galerie im Felix-Nussbaum-Haus Osnabrück mit Werken der russischen Avantgarde, darunter das berühmte „Schwarze Quadrat“ von Kasimir Malewitsch.

Mit dem 270 x 230 x 8 cm großen „Erased Rauschenberg“ von 1997 spielt Pusenkov auf eine berühmte Künstleranekdote an: Robert Rauschenberg schenkt im Herbst 1953 bei dem von ihm durchaus bewunderten Willem de Kooning an und bittet ihn um eine Zeichnung von ihm, die er auszuradiieren und als sein eigenes Werk auszustellen gedenke. De Kooning, der damals als einer der wichtigsten Künstler seiner Zeit galt, schenkt Rauschenberg eine Zeichnung aus Bleistift, Pastellen und Tinte, die dieser fast einen Monat lang versucht auszuradiieren. Jedoch noch heute sieht man blasse Spuren von de Koonings Arbeit. Eine Bilddatei von Rauschenbergs „Erased de Kooning drawing“ hat nun Pusenkov seinerseits mit einem digitalen „Radiergummi“ am Bildschirm ausradiert. Allerdings hat er, um seine Radierspuren sichtbar zu machen, in die an sich helle Fläche des „Erased de Kooning drawing“ mit Hilfe seines Bildbearbeitungsprogramms eine Kontrastfarbe gelegt und das Ergebnis in Schwarz und Weiß malerisch umgesetzt, natürlich wieder mit seiner auf die Pixelstruktur anspielenden Malweise.

Wie bezieht sich nun Pusenkovs Geste auf Rauschenbergs Geste, die sich wiederum auf die gestische Kunst de Koonings bezieht?

Man darf nicht vergessen, dass auch de Koonings Werkprozess durch Auslöschungen und Abschabungen, nicht nur durch heftig-gestische Setzungen charakterisiert war. Dennoch – bei aller Hochachtung Rauschenbergs vor de Kooning und anderen „Abstrakte Expressionisten“ – ist das Ausradiieren der Arbeit eines führenden Vertreters einer Richtung, die die künstlerische Handschrift als heroisches Medium der Offenbarung heiligsprach, eine das „Action painting“ ironisierende Geste. Andererseits muss man zugeben, dass das Ausradiieren zugleich unvermeidlich auch ein Nachvollziehen, also beinahe eine Art Hommage ist.

Rauschenberg artikuliert mit dieser, sagen wir: skeptischen Geste seine Distanzierung vom Mythos des Pinselstrichs als Spur des Absoluten. Aus der Sicht des Abstrakten Expressionismus banale, ja vulgäre Methoden und Produkte der Bilderzeugung sollten, auch das will Rauschenberg mit der Geste des Radiierens mitteilen, zumindest neben den herkömmlichen, sakrosankten Verfahren akzeptiert, womöglich ihnen vorgezogen werden. Das Ausradiieren bietet sich an, weil es passend zur Aussage der Geste keine „Handschrift“ ist und eben keine sichtbare Spur hinterlässt.

Pusenkovff macht einerseits mit Rauschenbergs „Erased de Kooning drawing“, was dieser mit de Koonings Zeichnung gemacht hatte: er löscht sie partiell aus (im Unterschied zu Rauschenberg *absichtlich*, nicht unabsichtlich partiell) und stellt sie damit scheinbar unter Verdikt. Anders als Rauschenberg hinterlässt Pusenkovff dabei „Radier“spuren. Damit stellt er sich jedoch nicht - obwohl die Arbeit aus der Distanz sehr „informell“ wirkt! - gegen Rauschenberg auf die Seite de Koonings, etwa um den Pinselstrich im Sinne des Abstrakten Expressionismus zu rehabilitieren. Schließlich sind diese Spuren ja zunächst Artikulationen einer Maschine, was Pusenkovff durch die pixelartige Darbietung jener Konturen verdeutlicht, die den unausradierten Rest von Rauschenbergs „Erased de Kooning drawing“ umschließen.

Genau hier jedoch geht Pusenkovffs über Rauschenbergs Bild hinaus. Denn Pusenkovffs Malerei hält ja durch ihre haptische, „analog“ erzeugte Faktur gegenwärtig, was sie zugleich kritisch relativiert: das im digitalen Zeitalter scheinbar so obsolet gewordene Malen mit Farbe und Pinsel. War der gestische Pinselduktus im Action painting ein Dogma, eine unbedingte Setzung, so war Rauschenbergs Geste des Ausradierens - geplant war ja das *restlose* Ausradiieren – letztlich eine reine ikonoklastische Negation, gemildert lediglich dadurch, dass er de Koonings Erlaubnis hatte. Pusenkovffs „Erased Rauschenberg“ relativiert nicht nur seine beiden Vorgänger in ihrem Charakter als reine Position und reine Negation, sondern auch sich selbst, schon indem es sich in eine Reihe mit den beiden Werken stellt und dadurch jedem Versuch, in der Kunst Tabula rasa zu machen, eine Absage erteilt. In dieser Hinsicht kommt George Pusenkovff die Virtualität der digitalen Prozesse entgegen: Die in der Geschichte der Kunst nicht eben seltene reale Vernichtung von Kunstwerken als Kunst, und sei es nur durch wirkliches Ausradiieren, hält er für Akte der Barbarei. Allein darin ist das von Pusenkovff als künstlerische Geste erfundene digitale Ausradiieren immer eine respektvolle Negation.

Im März 2002 ereignete sich ein überaus seltener Deutschlandbesuch, der George Pusenkovff noch stärker fesseln musste als andere Kunstliebhaber: Das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück zeigte, wie oben bereits erwähnt, eines der originalen „Schwarzen Quadrate“ Malewitschs, genauer: die zweite Version aus dem Jahr 1929. Pusenkovff gewann die Museumsdirektorin, Frau Dr. Jänner, für das Projekt einer „Ausstellung in der Ausstellung“: Im Saal, in dem das „Schwarze Quadrat“ Malewitschs hing, ihm direkt gegenüber, stellte Pusenkovff sein zu diesem Anlass gemaltes, 330 x 330 x 8 cm großes Bild „Erased Malewitsch“ aus. So kam es dazu, dass diese beiden Bilder in einen stummen Dialog treten konnten.

Unabhängig von der wirklichen Entstehungsgeschichte des „Schwarzen Quadrats“: in seinen Schriften erklärte Malewitsch es zu einem Fanal. „Schöpfung“, so Malewitsch schon 1915, „gibt es nur dort, wo eine Form im Bild erscheint, die sich an nichts Vorgegebenes in der Natur hält“. Und diesen Gedanken will Malewitsch mit äußerster Konsequenz und Radikalität erstmals zwischen 1913 und 1915 im „Schwarzen Quadrat“ umgesetzt haben, dem Wendepunkt, hinter dem nach modernistischer kunstgeschichtlicher Interpretation das Abendrot der Kunst leuchtet.

George Pusenkovff hat eine digitale Abbildung von Malewitschs epochalem „Schwarzen Quadrat“ auf dem Bildschirm seines Apple-Computers mit dem digitalen Radiergummi partiell ausradiert. Mit Hilfe dieser digitalen Bilddatei und einer computergesteuerten Schneidemaschine wurde das partiell ausradierte „Schwarze Quadrat“ auf Folie übertragen, die Folie auf Leinwand montiert und die ausgeschnittenen und von der Leinwand entfernten Inseln, umrahmt von den Taskleisten des Computers, in mehreren Schichten mit Pinsel und schwarzer Farbe gemalt.

Wie bei wirklichen Gesprächen, so ging es auch bei diesem stummen Dialog zwischen Malewitsch und Pusenkovff zu: Zwischen den Gesprächspartnern werden Höflichkeiten, ja Herzlichkeiten ausgetauscht, aber es gibt auch Reibereien oder sogar Streit.

Das Ausradiieren als kritischer Akt knüpft zugleich an eine Geste an, die es im „Schwarzen Quadrat“ selbst gibt: Die erste Fassung des schwarzen Quadrats war bereits Resultat einer Auslöschung, nämlich einer Übermalung. Röntgenaufnahmen beweisen, was man schon mit bloßem Auge ahnt: unter dem ersten „Schwarzen Quadrat“ befindet sich ein anderes, älteres, nunmehr getilgtes Werk Malewitschs. Darüber hinaus verstand Malewitsch auch auf kunsthistorischer Ebene sein „Schwarzes Quadrat“ als einen Akt der Negation, des Ausradierens, nämlich als definitives Ende einer Kunst (einschließlich seiner eigenen Malerei bis dato), die sich in der Wiedergabe von Erscheinungen oder als Reduktion von Augeneindrücken erschöpft. Die Menschheit werde „aus dem Schlaf der Vorstellungen und Vermutungen“ aufwachen, so Malewitsch, und sich mit Hilfe seiner suprematistischen Kunst beglückt in der Welt der Gegenstandslosigkeit wiederfinden. „Die Welt als Vorstellung, als Vernunft, als Wille wird vergehen wie Nebel“. An ihrer Stelle werde er, Malewitsch, die „Welt der suprematistischen Gegenstandslosigkeit als Manifestation des befreiten Nichts“ errichten. Ein suprematistisches Bild wäre somit ein symbolisch vorweggenommenes Nirwana und das „Schwarze Quadrat“ seine erste, bahnbrechende Verheißung.

Hier – darauf hat Beat Wyss aufmerksam gemacht – ergreift Malewitsch Partei für eine Philosophie der Verneinung des Lebens, wie sie Schopenhauer am Ende seines Hauptwerks „Die Welt als Wille und Vorstellung“ formuliert, wo es in bemerkenswerter Parallelität der Formulierungen heißt: „Kein Wille: keine Vorstellung, keine Welt. (...) Denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, (ist) diese so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen – Nichts.“

Mit der Thematisierung des Pixel in Gestalt der nachgeahmten Pixelstruktur, in der Pusenkoff auf der Leinwand mit Pinsel und Farbe seinen digital ausradierten Malewitsch wiedergibt, spielt Pusenkoff natürlich auch auf das „Schwarze Quadrat“ an. Das Pixel und das „Schwarze Quadrat“ teilen in der Tat – neben ihrer gemeinsamen Form – die Eigenschaft einer tatsächlichen oder zugesprochenen schwerelosen, immateriellen Weltlosigkeit. Aber indem Pusenkoff die Pixel mit Farbe, Pinsel und auf Leinwand malt, gibt er ihnen in einer ironischen Volte jene Stofflichkeit zurück, die Malewitsch den Elementen seiner suprematistischen Malerei möglichst austreiben wollte. Für die von Malewitsch beanspruchte und für alle Künstler postulierte Rolle des weltlosen Asketen, der die durch seine Kunst erlöste Menschheit ins „befreite Nichts“ führt, wäre George Pusenkoff denkbar ungeeignet. Bemerkenswert ist sein Humor, das hohle Pathos eines „Nichts“ zu demonstrieren, das man ausradieren kann. Nietzsche mit seinem Ja zum Leben ist Pusenkoff in dieser Hinsicht sympathischer als Schopenhauer.

Die Entscheidungsschlacht zwischen dem Nichts und dem Leben, die der suprematistische Malewitsch seit seinem „Schwarzen Quadrat“ auf der Seite des Nichts meinte austragen zu müssen, führt George Pusenkoff heute als geistreiche, nicht selten humorvolle Auseinandersetzung zwischen „digital“ und „analog“ weiter.

Man muss sich doch fragen : Warum radiert Pusenkoff so gern aus, wo er sich doch nicht zur Partei der großen Verneiner zählt, sondern zu den Bejahern des Lebens, des Menschen und seiner Körperlichkeit und Sinnlichkeit, zu den Bejahern des Jetzt trotz all seiner Komplikationen, seiner schrecklichen Irrtümer und seiner drohenden Katastrophen?

Ich möchte ein paar Antworten auf diese Frage vorschlagen:

Zunächst einmal radiert Pusenkoff niemals ganz aus. Niemals, das gebietet sein oben bereits gewürdigter Respekt vor der Kunst, negiert er total. Auch hier unterscheidet er sich von Malewitsch, von dessen genialem, epochalem, aber auch erfundamentalistischem „Schwarzen Quadrat“ Pusenkoff so viel sichtbar lässt, dass man es ohne weiteres wiedererkennt. Er lässt es gelten, aber er hat Vorbehalte.

Und auch in der Art, wie er den digitalen Radiergummi führt, liegt ebensoviel Hochachtung wie Kritik: „Erased Malewitsch“ wirkt eben nicht wie ein Akt forschen, achtlosen Ikonoklasmus, sondern stellenweise sogar selbst wie ein späteres suprematistisches Bild Malewitschs mit seinen in Weiß schwebenden Balken, Trapezen und Rechtecken.

Darüber hinaus sind die Radierspuren sichtlich nicht nur Tilgungen, nicht nur Negationen, sondern zugleich Positionen, Setzungen, sichtbare Gesten. Das gilt auch für die rein technologische Seite des digitalen Radierens: Anders als beim „analogen“ Radieren mit einem realen Radiergummi wird nichts in einen Zustand ante quem zurückversetzt, sondern es werden weiße Pixel an die Stelle der schwarzen positioniert. Es ist nach dem digitalen Radieren Etwas da und nicht Nichts.

Auch im Ausradieren des „Schwarzen Quadrats“ zeigt sich also der Jasager Pusenkoff. Das Pixel-Quadrat, ob weiß oder schwarz, steht bei ihm, anders als Malewitschs „Schwarzes Quadrat“, nicht für die Absage an die Vielfalt des Lebens und der Natur, für die unio mystica mit dem Nichts. Im Gegenteil: Das Pixel kann ebenso als das „Schwarze Quadrat“ Malewitschs wie als vergrößerter Bildpunkt aus dem Lächeln der Mona Lisa oder aus dem Knie von Elvis in Erscheinung treten.

Pusenkovs „Ja“ zur grenzenlosen Vielfalt der digitalen Bilderwelten, das er mit der nachgeahmten Pixelstruktur in seinen Bildern artikuliert, ist jedoch nie ein unkritisches „Ja“. Es ist das sich zwar zur Verantwortung der Zeitgenossenschaft bekennende, aber kritische „Ja“ des „analog“ strukturierten und denkenden, „analog“ wählenden, zu schöpferischen geistigen und künstlerischen Leistungen fähigen, Sinn stiftenden und ergründenden Menschen, der zu sein wir alle aufgerufen sind.

„Digital Field Paintings“

In der Galerie Bernhard Knaus in Mannheim sind zur Zeit George Pusenkoffs jüngste Arbeiten in einer Auswahl zu sehen. Es sind mit 230 x 230 x 8 cm oder 230 x 185 x 8 cm oder, wenn sie rund sind, mit einem Durchmesser von 150 cm wiederum großformatige Bilder, die der Künstler „Digital Field Paintings“ nennt, in Anlehnung an das „Color Field Painting“, also die amerikanische Farbfeldmalerei etwa Clyfford Stills, Barnett Newmans oder Mark Rothkos, einer, wenn nicht der „Hausgott“ Pusenkoffs.

Was das Sujet dieser Bilder ist, welche „Geschichte“ sie erzählen, ist recht schnell referiert: Es liegen ihnen mit Hilfe des Scanner erzeugte Bilddateien von einem karierten Blatt Papier zugrunde, wie man es in einem Schulheft findet. Am Rechner bzw. am Bildschirm wird mit den entsprechenden tools das Karoraster extrem vergrößert und leicht gekippt. Daraus resultiert zunächst, dass nur noch vier ganze und einige angeschnittene „Rechenkästchen“ das Bildfeld füllen. Weiterhin folgt aus der Vergrößerung, dass die Linien des Karos nahezu flächenhafte Dimensionen annehmen, und aus dem Kippen des Musters um vielleicht 20°, dass die Pixel aufheulen. Denn die Pixel verharren selbstverständlich in ihrem Zustand als senkrecht und waagrecht begrenzte Bildpunkte, und gekippt treten die Rechenkästchenlinien somit bei entsprechender Vergrößerung als treppenförmig begrenzte schräge Balken in Erscheinung.

Diese Bilddateien werden als analoge Malerei realisiert. Dadurch soll deutlich werden, was der Künstler und der Informatiker Pusenkov nicht müde wird, immer wieder zu betonen: Nur die Prozesse sind digital. Sobald die Resultate Prozessor und Bildschirm verlassen, sind sie analog. Analoge Malerei: das heißt Malen in vielen Schichten, zum Teil unter Vermengung der Farbe mit Sand, um subtilste haptische Texturvarianten oder koloristische Nuancen zu erzielen. Dabei malt Pusenkov die Balken schwarz und die Flächen, die sie begrenzen, in leuchtenden Farben: in monochromem Blau; oder als farbige Zweiklänge aus Blau und Rot, aus Rot und Grün, aus Magentarot und Grün, aus Cyanblau und Gelbgrün, aus Orange und Grün. Diese Farbflächen treten reliefhaft vor die schwarzen, „gepixelten“ Balken und demonstrieren auch dadurch, was diesen Bildern über die Intelligenz des Konzepts hinaus ihre Präsenz verleiht: nämlich die Vorrangigkeit der Farbe.

Es ist dennoch überaus interessant, noch einen Moment beim Sujet der Bilder zu verweilen. Die alltägliche Funktion der Rechenkästchen ist die, eine normative Vorgabe zu machen. Was auch immer in die Kästchen eingetragen wird, soll sich an diesen Vorgaben orientieren. In gleicher, zumindest ähnlicher Größe sollen Zahlen übersichtlich in Reihen und Spalten angeordnet werden. A priori, vor jedem konkreten Inhalt, präfiguriert das Karomuster dessen Erscheinungsform.

Die Pixelstruktur ist gleichfalls ein solches Apriori. Digitalisierung von Bildern heißt nach dem gegenwärtigen Stand der Technologie vor allem anderen ihre Zurichtung zu einer Konfiguration von rechtwinkligen Bildpunkten. Indem George Pusenkov die digitalisierten, stark vergrößerten Rechenkästchen leicht kippt, also indem er das Apriori des Karomusters relativiert, bringt er die beiden Systeme in Konflikt miteinander. Diese Reibung zwischen senkrecht-waagrecht orientierten Bildpunkten und schräg gekipptem Karomuster exponiert nun vor allem das Pixel und bringt seine absolute Unabdingbarkeit im digitalen Bild, sein Naturell als jeder Bilderscheinung vorhergehende, also a priori gesetzte Ordnungsnorm in's Bewusstsein. In der Kunstwissenschaft spricht man solchen vorgeschalteten normativen Ordnungssystemen die Eigenschaft der „Providenz“ zu, also die Beanspruchung absoluter Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit. Im Anspruch der Pixelstruktur auf Providenz, wie Pusenkov ihn in seinen „Digital Field Paintings“ sichtbar macht, enthüllt sich dem reflektierenden Betrachter der präventive Mythos der digitalen Bildwelten überhaupt. Fast ein wenig peinlich-komisch, wie eine unabsichtliche Entblößung, wirken die durch die Schrägstellung der Rechenkästchen und die starke Vergrößerung sichtbar gemachten getreppten Ränder der Balken zwischen den Farbfeldern.

Zugleich jedoch begünstigen diese Anspielungen auf die präventive „Providenz“ der Pixel das Fluten der Farbe. Die Farbe nämlich, das sei an dieser Stelle wiederholt, ist die wahre und nicht nur präventive Beherrscherin der „Digital Field Paintings“ von George Pusenkov. Die getreppten Grenzen zwischen Schwarz und Blau, Schwarz und Rot, Schwarz und Zyanblau absorbieren, so wie visuelle Wahrnehmung nun einmal funktioniert, viel Aufmerksamkeit und damit eine hohe Verweildauer des Blicks. Das wiederum ist die wichtigste Voraussetzung für das Aufblühen heller Nachbilder der getreppten schwarzen Balken, die, wenn der Blick auf ein angrenzendes Farbfeld wandert, dieses vorübergehend über die eigene Leuchtkraft hinaus erglühen lässt. Ähnliches gilt, wenn man z. B. ein blaues Farbfeld mit dem Blick fixiert: Auge und Gehirn produzieren ein optisches Nachbild in der Gegenfarbe, also in Orange, welches beim Blick z. B. auf das angrenzende Farbfeld dessen Rot überflutet. Dabei scheinen die Farbfelder sich abwechselnd auszudehnen und wieder zusammenzuziehen. Diese Interaktion der Farben, ihr Pulsieren und Strömen ist nun – im Gegensatz zur Providenz der Pixelstruktur – etwas völlig Kontingentes, Unvorhersagbares, Unkalkulierbares, eben „Analoges“. Und gerade darin sind Pusenkovs „Digital Field Paintings“ „antizyklische Kunst“ im Sinne eines kürzlich von der Frankfurter Allgemeinen Zeitung abgedruckten Essays von Jean-Christophe Amann, in dem es heißt:

„Deshalb plädiere ich für eine antizyklische Kunst. (...) Als antizyklisch arbeitend bezeichne ich jene Künstler, die sich aus den Bedingungen und der Vereinnahmung einer medialisierten Wahrnehmung den realen Raum anthropologisch und phänomenologisch wieder aneignen. (...) Deshalb sind wir aufgefordert, einen Weg zu finden, der verhindert, dass die grenzüberschreitende Medialisierung uns die eigenen Bilder raubt.“