

George Pusenkoff, Ikonograf

David Galloway

Die Tradition der Ikonenmalerei lässt sich auf eine Vielzahl vorchristlicher Quellen, einschließlich symbolischer ägyptischer Darstellungen von Pharaonen und ihren Gottheiten, zurückverfolgen. Aber für die moderne Welt erlangte die Ikone - etymologisch ein „Abbild“ - ihre charakteristische Form erstmals zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert in Osteuropa. Die Macht der Ikone, sowohl das Bildhafte als auch das Material zu transzendieren und dabei in einen direkten emotionalen Diskurs mit dem Betrachter zu treten, ist eine Funktion ihrer Aura. Diese hängt wiederum von einem gemeinsamen Werte- und Glaubenskodex ab. Nicht nur Heiligendarstellungen, sondern auch Fotos von Sport- oder Filmstars können durchaus für diejenigen, die in die verbindenden Rituale eingeweiht sind, eine solche Aura ausstrahlen. Dies gilt auch für einzelne Kunstwerke, die Werte zu verkörpern scheinen, die sowohl über technische Fertigkeit als auch über ästhetische Vollendung hinausgehen. Leonardo da Vincis „Gioconda“ ist der unbestrittene Star dieses ikonografischen Repertoires - das berühmteste, das meistreproduzierte, das meistvermarktete Bild in der Geschichte der Kunst.

Als unerschöpfliches Objekt von Verehrung und Persiflage, chemischer Analyse, historischem Theoretisieren und lyrischem Deklamieren hat die „Mona Lisa“ seit 1506, dem Jahr, in welchem Leonardo das drei Jahre zuvor begonnene Porträt abgeschlossen haben dürfte, die Fantasie

zahlloser Künstler beflügelt. Bereits 1504 sieht man ihren Einfluss auf die Zeichnungen und Gemälde Raphaels (etwa in der berühmten „Dame mit dem Einhorn“), der die unfertige Arbeit sicherlich aus dem Atelier seines Kollegen kannte. Die älteste ausgemachte Fälschung des Porträts stammt aus dem Jahre 1540, und die erste Untersuchung über das geheimnisvolle Lächeln des Modells schrieb Giorgio Vasari 1550. Bis jetzt sind mehr als 50 Kopien aus dem 16. Jahrhundert identifiziert worden. Es spricht somit wenig für die immer wieder gehörte Behauptung, die Popularität des Gemäldes ginge auf seinen Diebstahl aus dem Louvre im Jahre 1911 zurück, der ein großes Medienecho fand.

Dennoch erhöhte die „Entführung“ durch einen italienischen Arbeiter sicherlich den legendären Status des Bildes und trug zu seiner Attraktivität für frühe Modernisten wie Malewitsch und Duchamp bei. An jenem Tag im Jahre 1914, als das Werk wieder im Louvre aufgehängt wurde, stürmten über 100.000 Besucher den Salon Carré, um einen kurzen Blick auf die zurückgekehrte Königin der Herzen zu werfen. In den folgenden Jahrzehnten war „La Gioconda“ in der internationalen Kunstszene ständig präsent, wie Marc Scheps in den nachfolgenden Kommentare zur „Mona Lisa in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ ausführt. Von all den Künstlern, die die Dame mit ihrem rätselhaften Zauber beeindruckte, reagierte niemand mit einem so umfangreichen und komplexen Werk wie George Puskoff. Mona Lisas Antlitz bot ihm eine Matrix, um daraus ganze Environments aufzubauen. Puskoff ist mit einer Schwarz-Gelb-Reprise der italienischen

Schönheit durch sein Geburtsland Russland gereist, hat sie ins All geschickt, in ihrem Namen einen Turm in den Farben des Regenbogens errichtet, ihr Bild in ganz Venedig platziert, vom Hauptbahnhof bis zu den Giardini, und sie sogar in das unsichtbare Mini-Universum der Nanotechnologie übertragen. Im breitesten Sinne hat er dieser alterslosen Ikone mithilfe modernster digitaler Werkzeuge eine Identität für das 21. Jahrhundert maßgeschneidert.

Und sie ist auch nicht die einzige Kunstikone, die Pusenkoffs digitaler Alchemie unterzogen wurde. Er hat sie auch auf Werke von Malewitsch und Mondrian, Van Gogh und Albers, Rothko und Picasso und auf etwa zwanzig weitere Künstler angewandt, die Bilder mit einer unverkennbaren auratischen Kraft schufen, die sie deutlich in einem gemeinsamen Bildvokabular situiert. Darüber hinaus unterzieht George Pusenkoff jedes Bild dem Filter seines einzigartigen Stils, vom Herunterladen aus dem Internet über die digitale Manipulation und die üppige Farbgestaltung. In den meisten Arbeiten bleibt der Taskrahmen des Computers sichtbar. In der Schwarz-Gold-Reprise eines Ausschnitts aus Bruegels „Jäger im Schnee“ sind die Worte „Revert“ und „Cancel“ in Computerschrift in das eigentliche Bild eingefügt.

Wie Warhol vor ihm lenkt also auch Pusenkoff unsere Aufmerksamkeit auf den Prozess, den die fertige Arbeit durchlaufen hat, und suggeriert außerdem eine neue Art der Bildsteuerung, die der Betrachter genießt. Anders als Warhol, der (vielleicht arglos) behauptete, andere würden häufig seine Bilder auswählen, ist Pusenkoff ein

Connaisseur, dessen Auswahl überlegt und sachkundig erfolgt. Sein Werk stellt einen anhaltenden Dialog mit der Kunstgeschichte selbst dar – mittels der ikonischen Bilder, die ihr Fortschreiten kennzeichnen.

Als ein Interviewer Mike Bidlo, den Meister aller „Appropriationisten“, fragte, was ihn motiviere, bestimmte Bilder eher zu wählen als andere, antwortete er: „Die Ikonizität des Bildes.“ Die Präzision von Bidlos malerischen Imitationen – etwa von Picasso, aber auch von Yves Klein und Jackson Pollock – wirft uralte Fragen nach Originalität and Authentizität auf, wie das anhaltende Problem der Rembrandt-Zuschreibungen zeigt. (Später machten selbst Pollock und Warhol bei diesem kunstgeschichtlichen Selbstbedienungsladen mit.) Bidlos ungeheuer akkurate Reprisen weisen außerdem auf ein viel wichtigeres Phänomen hin, das im letzten Jahrhundert auftauchte und in George Pusenkoff einen einfallsreichen Wortführer fand: die Erhebung klassischer und/oder populärer Kunstwerke in den Rang von Ikonen. Dieser Prozess der „Sanktifikation“ so unterschiedlicher Werke wie Édouard Manets „Frühstück im Grünen“ und Barnett Newmans „Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau“ war nur ein Indikator, dass die bildende Kunst dazu beitrug, ein spirituelles Vakuum in der postmodernen Gesellschaft zu füllen. Während des Baubooms, der nach dem Zweiten Weltkrieg folgte und gegen Ende des Jahrhunderts zunehmend an Dynamik gewann, wurde das Museum oftmals als „Kathedrale“ des 20. Jahrhunderts bezeichnet. Während der Besuch der Kirchen im gesamten Westen zurückging, verzeichnete der Museumsbesuch regelmäßig neue Rekorde.

Darüber hinaus belebte die Zunahme der Kunstmessen, Biennalen und internationalen Events, wie etwa der Documenta in Kassel als Trendsetter der Branche, die Tradition der Pilgerschaft neu.

Wie die ersten formelhaften Porträts von Philosophen und Herrschern, Gottheiten und Heiligen erfüllen ikonische Arbeiten eine kultische Funktion, die unmittelbar davon abhängt, dass sie einem breiteren Publikum vertraut sind. So wurden diese Bilder ursprünglich gemäß strengen Kompositionsregeln geschaffen und häufig in Prozessionen getragen oder kopiert, damit man sie in Verwaltungsbüros oder an Andachtsorten aufhängen und ihnen so mehr Öffentlichkeit verschaffen konnte. Ob säkular oder religiös – Ziel dieser Darstellungen war es, Ehrfurcht und Hingabe zu erwecken, aber diese Reaktion war davon abhängig, dass das Sujet zuverlässig erkannt wurde. Laut einigen Heiligenlegenden begleitete ein Maler die Heiligen Drei Könige auf ihrer Reise nach Bethlehem: eine maßgebliche Garantie dafür, dass die stilisierten Porträts von Kaspar, Melchior und Balthasar später tatsächlich „authentisch“ waren. Umgekehrt proportional zu Walter Benjamins Konzept der Aura als Produkt aus Einmaligkeit und Individualität hängt die Aura einer Ikone von ihrer Reproduzierbarkeit ab, während ihre Urheberschaft häufig ungenannt bleibt.

Man könnte sogar sagen, dass gerade Benjamins „Zeitalter der mechanischen Reproduktion“ zahlreiche Kunstwerke in den Rang einer Ikone erhoben hat, indem es sie zum Bestandteil einer gemeinsamen Bildkultur machte. Die weitaus meisten Leute kennen Picassos „Guernica“ aus gedruckten Quellen, und nicht etwa, weil sie nach Madrid

gepilgert wären. Dennoch sind wesentliche Fragen weiter unbeantwortet: Womöglich verbreitet die Reproduktion die auratische Kraft des Originals nicht nur, sondern „borgt“ sie sich (und verstärkt sie vielleicht?) auch. Falls dies tatsächlich der Fall ist, aus welchen – historischen, ästhetischen, anekdotischen – Quellen kommt dann diese Kraft? Warum weisen manche Bilder diese „It“-Qualität auf, andere aber nicht? Warum erscheinen Andy Warhols Porträts von Marilyn Monroe ikonisch, und jene von Elizabeth Taylor besitzen diese Dimension nicht? Liegt es daran, dass wir das Sujet mit Informationen versorgen und mit Pathos aus der Biographie des Stars ausstatten? (Könnten wir vielleicht sogar von einer Hagiografie unserer Tage sprechen?) Oder „borgt“ sich Warhols Siebdruckbild die auratische Kraft selbst von der ursprünglichen fotografischen Quelle aus, die ihrerseits etwas von der fragilen Ausstrahlung einer Frau mit der seltsamen Macht einfängt, die Kamera zu verführen? Und was bedeutet das für den frechen Plagiarismus, für den Sturtevant's „Warhol Diptych“ (1973) oder die Serie Richard Pettibones mit dem Titel „Andy Warhol, Marilyn“ (1973) stehen? Egal wie man Intention und Rezeption eines solchen ästhetischen Recyclings bewertet, Tatsache ist, dass die Aura des „Originals“ (in Warhols Fall sicherlich ein heikles Konzept) unvermindert besteht. Und wo ist das Original, von dem Warhols diverse Studien der Mona Lisa ausgehen? Schließlich ließ der Künstler seine fotomechanischen Siebdrucke von einer Darstellung des Meisterwerks produzieren. Er isolierte die Figur vom Hintergrund und schuf ein neues „Original“. Dieses Original

wurde wieder repliziert und zu Arbeiten kombiniert wie den dreißig Mona Lisas „Thirty Are Better Than One“ und der Vier-Tafel-Komposition, die Richard Pettibone in „Andy Warhol's Mona Lisa“ auf das Genaueste replizierte. In diesem Labyrinth aus Reproduktionen, Anleihen, Imitationen und Kopien von Kopien werden alle Fragen nach „Quelle“ oder „Originalität“ irrelevant. Wir haben es hier mit einem ikonischen Prozess zu tun, der eine ständige Erneuerung erfährt und durch eine Wiederholung nicht beeinträchtigt, sondern aufgewertet wird.

Diese Flexibilität wird nirgends besser demonstriert als in dem anscheinend allgegenwärtigen Bild der „Giaconda.“ Ihr Konterfei baumelt von Schlüsselringen wie ein religiöses Amulett, es ziert Kaffeebecher und verleiht einer schier unerschöpflichen Produktpalette von Gesichtspuder zu Slipeinlagen Verbraucherattraktivität. Und auch bei den Spekulationen über das Modell für das Gemälde ist kein Ende abzusehen. Weist das Lächeln der Schönen auf ein Geheimnis hin, das sie bewahrt? Ist sie schwanger? Verbirgt sie schlechte Zähne? Ist sie in Wirklichkeit ein Junge in Frauenkleidern – vielleicht sogar Leonardos Liebhaber? Ist ihr Gesicht das des Malers selbst? Die neueste Mona-Lisa-Monografie mit dem Titel „Im Herzen der Mona Lisa. Dekodierung eines Meisterwerks“ wurde 2006 veröffentlicht. Darin haben 39 Gelehrte und Wissenschaftler aus drei Ländern, die im Zentrum für Forschung und Restaurierung der Museen Frankreichs arbeiten, die Ergebnisse aufwändiger Analysen der Materialeigenschaften des Gemäldes zusammengestellt und kommentiert. Es dürfte davon auszugehen sein, dass kein Gemälde in der Geschichte

jemals einer so akribischen und innovativen Untersuchung unterzogen wurde. Man fühlt sich an e. e. cummings' Ode an die „süße ungezwungene erde“ erinnert:

..wie oft haben  
die vernarrten

finger  
lüsterner philosophen dich gezwickt  
und  
gestupst

,stieß  
der dreiste daumen  
der wissenschaft  
deine

Schönheit

In Cummings' Vision antwortet die Erde ihren hartnäckigen Fragestellern nur „frühling“.<sup>1</sup> Mona Lisa antwortet ihren Inquisitoren mit ihrem ewigen, geheimnisvollen Lächeln. Das Rätsel ist - kurz gesagt - nicht lösbar.

Mit Einzelwerken, Bilderzyklen, Happenings, Fotografien, Skulpturen und Installationen bringt George Pusenkoff die „Mona Lisa“ zurück in den Kontext der Kunst. Ohne die Würde des Originals anzutasten, unterzieht er das Bild dem unverwechselbaren Filter seiner eigenen Ästhetik. Dieser Prozess beginnt mit dem Herunterladen des Bildes von der Website des Louvre und dem anschließenden Freistellen.

---

<sup>1</sup> Üb.: Lars Vollert

In Bezug auf den tatsächlich gewählten Ausschnitt ist es interessant, Pusenkoff mit Warhol zu vergleichen, der einen rechteckigen, vertikalen Ausschnitt isolierte und damit auf das Gemälde als Ganzes verwies. Der Ausschnitt zeigt Haar und Dekolleté des Modells sowie die horizontale Linie der Landschaft dahinter - ein traditionelles und von den Porträtmalern der Renaissance gern verwendetes Porträtformat. (Es gibt auch eine Warhol-Version, in der die Hände des Modells zu sehen sind, der Künstler bevorzugte jedoch die verkürzte Form.) Das Format Pusenkoffs ist quadratisch. Es isoliert den Kopf des Modells und schneidet ihn oben an der Stirn ab, sodass das Gesicht fast die gesamte Bildebene füllt. Da es keinerlei Hinweis auf Kleidung oder Hintergrund gibt, erfährt das Bild einen Abstraktionsprozess. Es wird somit „zeitlos“, obwohl die Pixelstruktur die Komposition gleichzeitig im Digitalzeitalter verankert. Aufgrund der Einbeziehung eines Computerrahmens geht dieser Prozess noch einen wesentlichen Schritt weiter. Mithilfe dieses Computerrahmens, sagte Pusenkoff einmal, „habe ich sie (die Mona Lisa) in die Landschaft der neuen Computerrealität integriert. Es befand sich jedoch nicht nur die Mona Lisa in diesem Rahmen, sondern es ging auch der Rahmen in die Mona Lisa über. Auf diese Weise wurde die Mona Lisa zu einem Computer-Icon.“

Zwei weitere Punkte sind hier anzumerken. Zum einen war das Rahmen von Leonardos Meisterwerk schon immer Anlass von Diskussionen zwischen Kuratoren und Konservatoren, und andererseits sagt uns diese Kontroverse auch einiges über die Rezeption des Bildes. Wir haben es hier nicht mit einer Ausnahme zu tun: Anscheinend hat jede Epoche versucht, sich

das Bild mit allen möglichen verfügbaren Mitteln „zu eigen“ zu machen. Der erste bekannte Rahmen wurde 1625 beschrieben. Er war relativ einfach und aus geschnitztem Holz. Vermutlich gab es weitere, nicht schriftlich belegte, dem jeweiligen Tagesgeschmack angepasste Varianten, bevor das Bild im Jahre 1809 eine vergoldete Empire-Version und anschließend einen Rahmen im Louis-Philippe-Stil erhielt. Erst 1906 bekam „La Gioconda“ einen authentischen Renaissance-Rahmen, das Geschenk eines adeligen Verehrers. Da das Format nicht stimmte, musste die Pappelholztafel, auf die das Werk gemalt war, seitlich zurechtgesägt werden – ein undenkbarer Eingriff für spätere Konservierungsschulen. Von zentraler Bedeutung war auch eine weitere Entscheidung im Hinblick auf Präsentation und Schutz des Werkes: Es sollte unter einer Glasscheibe platziert werden – was die Welt beinahe einen ihrer wertvollsten Schätze gekostet hätte. Unter den Arbeitern, die im Louvre damit beauftragt waren, Glas über diesem und anderen empfindlicheren Meisterwerken anzubringen, war **Vincenzo Perugia**. Der italienische Arbeiter stahl das Werk 1911 in dem Irrglauben, es wäre illegal aus seinem italienischen Heimatland entwendet worden.

In Bezug auf Pusenkoffs eigenen Computerrahmen, der – anders als die sich wandelnden Moden des Rahmens unter Dekorationsaspekten – buchstäblich in das Bild übergeht, gibt es einen signifikanten Vorläufer in der Entwicklung der traditionellen Ikone. Dieser bestand in der post-ikonoklastischen Technik, den Rahmen ebenso zu bemalen wie das Bild, das er einfasste. (Oft gehörten beide zu einem einzigen Holzstück, dessen Zentrum ausgehöhlt worden war.)

Die Namen der Heiligen und Gottheiten oder der historischen Ereignisse, deren man gedachte, wurden durch eine Vielzahl dekorativer Elemente ergänzt. Der Rahmen war somit nicht mehr neutral, sondern wesentliches Element einer Gesamtkomposition – wie bei Pusenkoffs Refiguration kunsthistorischer Klassiker. Die Technik, die er für das Aufbringen der Farbe in einer Abfolge dichter Schichten entwickelt hat, besitzt ebenfalls Parallelen in jenem uralten Prozess der Schichtung von Kalk, Leinen, dünnen Gesso-Grundierungen, dann Enkaustik oder Tempera und schließlich Blattgold. Pusenkoff spricht im nachfolgenden Interview mit Christoph Schulz über seine eigene, überraschend komplexe Technik. Anders als bei Warhol toleriert Pusenkoffs Verfahren keine *felix culpa* und lässt sich auch nicht durch Assistenten und Freunde durchführen. Dennoch gibt es eine weitere zentrale Affinität zwischen den beiden Künstlern. Wie Warhol ist auch Pusenkoff ein glänzender Kolorist. Seine Kompositionen scheinen buchstäblich farbdurchtränkt, wobei diese Farbe selbst eine taktile Präsenz annimmt. Als der russische Künstler seinen sechs Meter hohen „Mona Lisa Time Tower“ plante, wurde ihm bewusst, dass es keine Farbskala gab, die ihm das gesamte Farbspektrum gewährleisten konnte, das er sich für die Arbeit vorstellte. Er machte sich also daran, seine eigenen Farben zu entwickeln, die er anschließend patentieren ließ.

Der runde „Mona Lisa Time Tower“ besteht aus 500 reflektierenden Paneelen aus Emaille auf Aluminium, die einzelnen Bilder und Farben können sich also in ihren gegenüberliegenden Nachbarn spiegeln. Es entsteht ein außergewöhnliches Kaleidoskop, in dessen Zentrum der

Betrachter steht, der seinerseits oft in den ihn umgebenden Wänden reflektiert wird. Und da der Turm nach oben offen ist, geht auch die Bewegung der Wolken in dieses veränderliche Drama ein. Wie von Zauberhand berührt, strahlt die Mona Lisa eine Vitalität und Präsenz aus, die die Essenz des Originals zu verkörpern scheinen und doch gleichzeitig die bemerkenswerte Gabe ihres zeitgenössischen Interpreten dokumentieren.