

Ein Lächeln ist es denn auch, was über das Antlitz der Mona Lisa geht, aber nur ein ganz leises Lächeln; es sitzt in den Mundwinkeln, und fast unmerklich bloß verschieben sich die Züge wie ein Windhauch, der über das Wasser streift, so geht eine Bewegung über die weichen Flächen dieses Gesichts. Es entsteht ein Spiel von Licht und Schatten, ein flüsterndes Zwiegespräch, dem man nicht müde wird zu lauschen.

Heinrich Wölfflin

## BITTE LÄCHELN! Ein Gespräch mit George Pusenkoff

### Historisches und Biographisches

Ein großer Teil deines Werks besteht aus Bildern über Bilder, Bildern mit Bildern – oder von Bildern. Dabei gibt es ein Motiv, das seit Beginn der 90er Jahre eine besonders zentrale Stellung einnimmt – und dem auch dieses Buch gewidmet ist: Leonardo da Vincis Mona Lisa. Nachdem die Mona Lisa 1963 im Rahmen eines Abkommens zwischen dem amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy und der französischen Regierung für einige Monate in den USA zu sehen war, ging sie 1974 auf eine weitere Reise in die andere Himmelsrichtung, zunächst nach Tokio, dann nach Moskau, wo sie im Puschkin Museum ausgestellt war. Kannst du dich noch an die Umstände erinnern, wie es damals zu dieser außergewöhnlichen Reise kam?

Das war eindeutig eine politische Geste. Russland hatte zu dieser Zeit erstmalig offiziell Bestrebungen signalisiert, die auf mehr Freiheit und Demokratie hindeuteten. In diesem Zusammenhang ist zwischen der russischen Regierung und den Amerikanern ein Vertrag unterzeichnet worden, indem unter anderem vereinbart wurde, von weiteren unterirdischen Atombombentests abzusehen. Die Ausleihe der Mona Lisa war natürlich nicht direkter Teil eines vergleichbaren politischen Abkommens mit den Franzosen – doch bestand sicherlich eine unausgesprochene Verbindung zwischen diesen Ereignissen. In Russland war die Politik immer sehr stark mit der Kultur verbunden.

Die Mona Lisa kam also am 14. Juni in Moskau an, war für 45 Tage im Puschkin Museum ausgestellt und wurde am 29. Juli wieder abgehängt. Jeder Schritt wurde mit einem offiziellen Akt begangen, es gab Reden, es wurde applaudiert. Man wusste, die Presse der ganzen Welt würde darüber berichten, dass das wichtigste Gemälde der westlichen Kunstgeschichte in Moskau ausgestellt wird, ganz selbstverständlich und ohne Risiko. Das war eine Demonstration russischer Normalität. Die Message an den Westen war eindeutig: Wenn wir wollen, können wir eure demokratischen Spielchen auch spielen.

Welche Erinnerung hast du an dieses Ereignis, verbindest du ganz persönlich mit diesem Event?

Ich habe die Mona Lisa natürlich damals besucht. Für mich als jungen russischen Künstler, der nicht so ohne weiteres nach Frankreich reisen konnte, um die Mona Lisa dort zu sehen, war das ein wichtiges Ereignis. Vor dem Puschkin Museum hat sich jeden Tag aufs neue eine riesige Schlange gebildet. Jeder Besucher durfte sich das Bild genau 9 Sekunden lang anschauen. Das Procedere hat mich sehr an den Besuch im Mausoleum von Lenin erinnert, in dem ich als Kind mit meinen Eltern war: Man stand an, wurde von dem Gebäude verschluckt, an dem aufgebahrten Leichnam vorbei geschleust und an einer anderen Stelle des Gebäudes wieder ausgeschieden. Das Ritual war durchaus vergleichbar, nur war die Inszenierung im Puschkin Museum freundlicher. Aber auch hier gab es nur ein einziges Exponat.

### Wie hat die russische Künstlerschaft, und insbesondere die Moskauer Kunstszene auf den Besuch der Mona Lisa reagiert?

Das Ganze hatte tatsächlich mehr von einem Besuch, einem Ereignis, als von einer Ausstellung und ist von einer Gruppe non-konformistischer Künstler zum Anlass genommen worden, um eine unabhängige Ausstellung zu machen, die natürlich verboten wurde. Daraufhin haben die Verantwortlichen ihre Vorhaben so modifiziert, dass es theoretisch keinen Grund mehr gab, ihr Anliegen zu verbieten: Sie wollten ihre Bilder auf einer brach liegenden Wiese, also unter freiem Himmel zeigen. Die zivile Miliz und der KGB rückten daraufhin mit Bulldozern an und man wollte ausgerechnet an diesem Tag, dem 2. September, die Freifläche mit kleinen Setzlingen bepflanzen. Dann begann der Kampf zwischen den Bildern und den Bulldozern – für die russische Kunst ein zentrales Ereignis, das in vielen Büchern dokumentiert ist.

### Gab es eine spezifische Rezeption der Mona Lisa, die sich vielleicht von der in der westeuropäischen Kunst unterscheidet, gerade auch in der russischen Kunst des 20. Jahrhundert?

Das Bild war natürlich bekannt, aber die ganze Geschichte, die sich an das Bild geheftet hatte, insbesondere im 20. Jahrhundert, war völlig unbekannt. Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre begann die sozialistische Transformation des Lebens in Russland und somit setzte auch eine flächendeckende und konsequente Politisierung der Kunst ein. Der Austausch mit dem Westen wurde strikt unterbunden. Die Künstler waren wie in einem Vakuum gefangen und wussten gar nicht, woran sie sich orientieren sollten. Ab diesem Zeitpunkt gab es im Grunde keine zeitgenössische Kunst in Russland mehr.

Zugespielt könnte man sagen, dass in der Folge die Abwesenheit von äußeren Einflüssen die meisten Künstler zu sozialistischen Künstlern gemacht hat – denn eine andere Orientierung, als die der russischen „Realität“ gab es nicht. Es fehlte ihnen schlichtweg an Wissen, um als zeitgenössische Künstler an einem aktuellen, internationalen Diskurs teilnehmen zu können. Die „Soz-Art“ wurde zu der einzigen Non-Konformistischen Alternative. Aber die war auch nur eine Reflexion und Reaktion auf den sozialistischen Realismus. Das ist für mich Pop Art mit einem satirischen Blick auf den sozialistischen Realismus und die soziale Realität in Russland.

### Was ist mit der kleinen Collage von Malewitsch, in der die Mona Lisa vorkommt?

Dass Malewitsch die Mona Lisa als Ikone der Kunst bereits 1914, also noch vor Marcel Duchamp mit seinem ‚L.H.O.O.Q.‘ aufgegriffen und thematisiert hat, war wirklich eine interessante und aufregende Entdeckung. Beide Arbeiten sind ironische Kommentare. Auf der Collage von Malewitsch ist unterhalb der Mona Lisa ein Zeitungsschnipsel angebracht, auf

dem steht: „Wohnung zu vermieten!“ Das heißt im übertragenen Sinn, der Platz der Mona Lisa ist frei geworden, man kann ihn neu besetzen.

Auf einer der Russlandreisen im Rahmen der Aktion „Mona Lisa Goes Russia“ habe ich an einer Straßenlaterne einmal private Wohnungsanzeigen gefunden, mein Bild ‚Single Mona Lisa 1:1‘ daneben gestellt und fotografiert. Das war meine Hommage à Malewitsch.

Wenn auch die russische Avantgarde mit der sozialistischen Transformation des Lebens von der Bildfläche verschwand, woher hast du deine Kenntnisse über Malewitsch erhalten?

Man konnte ihn ja nicht völlig verdrängen. Das Wissen um seine Bilder, seine künstlerische Position, kursierte in Form von Anekdoten und vor der Revolution waren seine Werke ja auch gedruckt und publiziert worden. Und wenn man Kontakt zu einem Museum hatte, zu einem Kurator beispielsweise, dann wurde man, wenn man Glück hatte, vielleicht sogar einmal durch den Hintereingang des Museums in das Depot gelassen.

Im Jahre 1978 gab es im Duisburger Wilhelm Lehmbruck Museum eine Ausstellung mit dem Titel „Mona Lisa im 20. Jahrhundert“, die gezeigt hat, dass die Mona Lisa ein äußerst beliebtes Motiv in den 60er und 70er Jahre gewesen ist, in der bildenden Kunst, der politischen Graphik, der Karikatur und selbst in der Werbung. Interessanterweise war aber in der Ausstellung außer Malewitsch kein anderer russischer Künstler vertreten. Lag das daran, dass die Mona Lisa zu dem Zeitpunkt für die russische Kunst nicht von Interesse war, oder daran, dass man hier im Westen nicht genug über die aktuelle russische Szene wusste?

Die Kunstszene war gespalten in Konformisten und Dissidenten, wobei die letztgenannten natürlich die wesentlich kleinere Gruppe bildeten. Die Mona Lisa war zu diesem Zeitpunkt weder für die einen, noch für die anderen aktuell. Sie war weder Freund noch Feind, sie war einfach da. Sie war ein wichtiges Bild in einem wichtigen Museum und insofern eine unhinterfragte Konstante der Kunstgeschichte für beide Seiten, die aber zu der Zeit keine Rolle spielte – oder eben nur, wenn sie als politisches Event in Moskau ausgestellt wird.

Wenn sie in der Kunst kein Thema war, war sie vielleicht im russischen Alltag, im Bewusstsein der Menschen präsent, gerade in ihrer Eigenschaft als ‚Bild der Bilder‘?

Es gab in dem Sinne, wie es die Ausstellung in Duisburg gezeigt hat, keine populäre Kultur, die nicht traditionalistisch oder vom sozialistischen Realismus geprägt war und auch keine Werbung im westlichen Sinne. Die Propaganda hatte das Feld übernommen und gestalterisch bis in die kleinsten Details des Lebens gewirkt.

Wie stellte sich die westliche Kunstwelt einem russischen Künstler in den 70er Jahren dar, der zwar in einem kulturell unwahrscheinlich reichen Land lebt, aber zu einem großen Teil der westlichen Kunstgeschichte keinen Zugang hatte?

Mitte der 70er Jahre habe ich Physik, Mathematik und Informatik studiert. Bis zur Aufnahme dieses Studiums habe ich mich als einen geborenen Künstler wahrgenommen. Ich habe schon als Kind künstlerisch experimentiert, oder besser: gespielt. Mein erster Lehrer war der Bruder meiner Großmutter, der mit Chagall studiert hatte. Das war sehr wichtig für mich, denn ich bin in einem sehr kleinen Dorf einer dünn besiedelten Gegend Weißrusslands aufgewachsen, in der es weit und breit außer einer Dorfbibliothek keine kulturellen Institutionen und keine Museen gab. Nach der Schule habe ich dann einmal eine staatliche Kunsthochschule besucht, aber schnell gemerkt, dass das nicht das Richtige für mich ist, denn ich wollte keine Unterweisung in sozialistischem Realismus. Ich habe dann eine 180 Grad Wendung vollzogen

und mit einem Informatikstudium begonnen, weil ich mir sicher war, dass ich auch ohne ein entsprechendes Studium immer Künstler sein würde.

Welchen Zugang hattest du als Künstler zu einem naturwissenschaftlichen, technischen Studium?

Ich hatte das Glück an einer der privilegiertesten Ausbildungsstätten Russlands studieren zu können, an einem Institut für elektronische Technologie, das gerade erst eröffnet hatte und die russische Antwort auf das amerikanische Silicon Valley war. Das Institut war hervorragend ausgestattet: Wir hatten herausragende Professoren, dazu die ersten Computer. Dort habe ich sechs Jahre lang studiert und meinen Abschluss gemacht. Ich dachte damals, dass das meine Zukunft sein würde, obwohl ich heimlich mehr gemalt, als ich für die Universität gearbeitet habe. Irgendwann hat mich mein Professor einmal zur Seite genommen und mich mit den Konsequenzen einer wissenschaftlichen Karriere konfrontiert. Mit der Entscheidung für eine solche berufliche Karriere hätte ich unterschrieben, dass ich eine Geheimperson bin und damit auch akzeptiert, dass ich nie ins Ausland reisen können würde. Für andere wäre das dennoch ein Traum gewesen – aber ich wollte Künstler sein und ich wollte reisen.

Hattest du konkrete Vorstellungen, Pläne, oder waren das eher Träume?

Mit dem Umzug in das Moskauer Umland war ich immerhin schon in die Nähe einer kulturellen Infrastruktur gekommen. Aber das reichte mir noch nicht. Ich wollte nach Venedig, ich wollte ins Museum of Modern Art und ins Guggenheim Museum, denn das waren alles Phantome für mich. Du kannst dir nicht vorstellen, wie ich mich gefühlt habe, als ich 1989 zum ersten Mal in einem Museum für zeitgenössische Kunst war. Das war das Museum Ludwig in Köln, auf meiner ersten Reise in den Westen. Damals ahnte ich natürlich noch nicht, dass meine Bilder nur ein paar Jahre später auch dort ausgestellt würden. Nach dem Besuch habe ich im Domcafe gegessen, auf die Kathedrale geschaut und darüber nachgedacht, dass ich gerade in einem Museum für zeitgenössische Kunst war, während die Polizei ganz in Ruhe am Domplatz herum stand und den Punks beim Fußball spielen zusah. Erst in diesem Moment ist mir die ganze Anspannung bewusst geworden, die den russischen Alltag bestimmt hat und in einem Augenblick von mir abgefallen.

Wie es scheint, liegen fast 20 Jahre zwischen deinem ersten Rendez-vous mit der Mona Lisa und ihrem erstem Auftritt in deinem Werk. Wieso hat sie mit einem Gegenbesuch so lange auf sich warten lassen?

1993 war ich eingeladen, in der Tretjakow Galerie in Moskau eine Ausstellung zu machen. Doch die architektonische Situation war schrecklich. Ein 40 Meter langer Kanal, ein Durchgang, mit einer Fensterfront auf der ganzen Länge. Es schien mir unmöglich, dort etwas zu machen. Und dann kam mir die Idee, diese Fenster einfach zuzubauen, den Ausblick mit meinen Arbeiten zu versperren, oder vielmehr, ihn zu ersetzen mit Bildern, deren Bestandteile sich aus erinnerten Bildern und Bildfragmenten zusammensetzen. Ich habe dann eine provisorische Architektur, eine Scheinwand, vor das Fenster installieren lassen, auf die ich Bilder hängen wollte. Der Hängung lag ein molekulares Gitter zu Grunde, so dass der Eindruck eines gleichmäßigen Tapetenmusters entstand. Und als ich dann einen ersten Überblick hatte, fiel mir auf: Hier fehlt ganz eindeutig die Mona Lisa! Auf diesem Wege ist das Bild „...said Duchamp“ entstanden, aus einem lächelnden Frank Sinatra, Marcel Duchamps erstem Statement zum Ready-Made und der Mona Lisa. Das Bild ist also eigentlich für eine ganz bestimmte Stelle an dieser Wand entstanden und zu einem Schlüsselwerk für die gesamte Installation geworden.

## In welchem Kontext steht das Bildzitat in deinem Werk?

Ich arbeite schon sehr lange mit Zitaten und Übernahmen auf unterschiedlichen Ebenen. Mit ganzen Bildern, Bildausschnitten, oder auch mit dem Zitieren von künstlerischen Stilen. Die Leute mögen es, wenn sie etwas sehen, dass sie kennen, wenn ihnen etwas bekannt vorkommt. Das öffnet Türen. Und wenn sie etwas erkannt haben, dann fangen sie an, nach den Unterschieden zu dem zu suchen, was sie da schon kennen.

## Wenn man sich deine künstlerische Entwicklung seitdem ansieht, kann man beobachten, dass das Zitat als Baustein der Bilder abgelöst wird von dem Pixel, aus dem alle deine späteren Bilder aufgebaut sind. Wann hast du den Pixel als Bildpunkt in der Malerei für dich entdeckt?

Mit dem Pixel habe ich einen malerischen Baustein gefunden, dem so etwas wie ein Zeitgeist auf der Ebene des Pinselstrichs, des Malduktus, innewohnt. Die moderne Malerei kann ja nicht mehr einfach und unreflektiert Dinge malen, wie sie „sind“. Zu einem neuen Ausdruck kommt man nur über die Reflexion der Darstellungsmittel, über das „wie“. Ich habe nach einer Zeitgenossenschaft dieser Darstellungsmittel gesucht, die ausdrückt, wie wir heute sehen. In der Pop Art war der Rasterpunkt des Druckbildes typisch für die Malerei der Zeit. Ich möchte, dass man erkennt, aus welcher Zeit ein Bild stammt, dass man einen starken Bezug zum Zeitpunkt der Herstellung spüren kann.

## Eine ähnliche „Zeitgenossenschaft“ könnte man dem Rahmen des Interfaces attestieren, der auf fast allen deinen Bildern zu sehen ist – auch wenn er sie ja strenggenommen gar nicht rahmt. Welche Bedeutung hat das Spiel mit dem bildimmanenten Rahmen für deine Werke?

Der Applikationsrahmen der Software, der Rahmen des Bildbetrachters auf dem Computerbildschirm, ist zu einem Teil des Bildes geworden. So sieht es aus, wenn wir es nicht im Buch, sondern im Internet suchen, finden und abrufen. Selbst wenn ich das Bild von der höchstseriösen Homepage des Louvre aufrufe, bekomme ich diesen Rahmen um das Bild gebaut. Der Rahmen ist also keine Verfremdung, kein Kommentar meinerseits, sondern Teil des Bildes, das wir von dem Bild haben – deshalb male ich ihn auch nicht getrennt von dem Gesicht der Mona Lisa, sondern er entsteht gleichzeitig mit den anderen Teilen und Flächen des Bildes.

## Technisches

### Wann ist der Computer in deinen künstlerischen Alltag eingedrungen und welche Rolle spielt er bei der täglichen Arbeit?

Ich habe schon vor 35 Jahren in meinem beruflichen Alltag an der Universität täglich mit Computern gearbeitet. Das waren damals noch richtige Rechenmaschinen, die nicht einmal Monitore hatten, nur Lochkarten. Die technischen Voraussetzungen auch künstlerisch mit solchen Rechenmaschinen umgehen zu können, haben sich mir erst Ende der 80er Jahre mit dem Personal Computer erschlossen. Erst dann konnte man auch privat, zu Hause oder im Atelier mit einem Computer arbeiten. Ich habe meinen ersten PC 1989 gekauft, für den damals utopischen Preis von 13 000 D-Mark – und da war nur eine 250 Megabyte Festplatte drin! Entsprechend begrenzt waren die Möglichkeiten, denn selbst wenn ich nur ein Bild um 90 Grad drehen wollte, brauchte das gute 20 Minuten Rechenzeit. Zu der Zeit habe ich einige

Modelle und Entwürfe für Installationen am Computer gemacht, die aber keine eigenständigen künstlerischen Arbeiten sein sollten.

Wie trennst du in deiner Arbeit mit dem Computer das technische Werkzeug vom künstlerischen Medium?

Als künstlerisches Medium interessiert mich der Computer im Grunde nur wenig. Und doch gibt es Dinge, die nur der Computer erledigen kann, oder wenigstens viel schneller. Mein Umgang ist also eher ein praktischer und pragmatischer. Das technische Equipment sollte aus meiner Sicht eher unsichtbar bleiben und nur im Hintergrund agieren. Ich möchte kein Medienkünstler sein, weil ich die Begegnung mit dem Material liebe, mit dem Bild oder einer Skulptur. Diese konkrete Materialität der ästhetischen Erfahrung spielt für mich eine große Rolle.

Auch wenn viele deiner Bilder auf den ersten Blick wie Ausdrücke von digitalen Bildern, oder besser: digitalen Daten aussehen, bist du, was deine künstlerische Disziplin angeht, dein Handwerk, Maler. Was bedeutet dir die Tätigkeit des Malens, die Praxis des Malens?

Das ist mir wahnsinnig wichtig. Wenn ich ein paar Tage lang nicht male, werde ich nervös. Und wenn ich einmal keine Zeit zum Malen habe, mache ich mir manchmal wenigstens die Hände mit Farbe schmutzig. Das reicht schon aus, um mich wieder zu beruhigen! Wenn Leute zu mir ins Atelier kommen, fragen sie mich oft, ob sie den Teppichboden kaufen können. Die Spuren der Arbeit scheinen auch auf sie eine besondere Faszination auszuüben und das kann ich sehr gut nachvollziehen. Wenn die Bilder fertig sind, wirken sie zwar sehr sauber, aber der eigentlich Prozess des Malens ist sehr aufwändig und wenn man genau hinsieht, entdeckt man die Spuren des Arbeitsprozesses häufig noch an den Seiten der Keilrahmen.

Kannst du beschreiben wie die Bilder entstehen?

Ich arbeite ein bisschen wie die alten Meister, mit Schablonen, Kartons und Skizzen, sehr systematisch. Fehler sind bei dieser Art der Malerei problematisch, denn man sieht die übermalten Stellen am Ende an der Unebenheit der Flächen durchscheinen. Die Bilder sind aus vielen Schichten aufgebaut, von denen eine nach der anderen auf die Leinwand aufgetragen wird. Das ist eher meditativ denn eruptiv – eher kalkuliert, als ein spontaner Ausbruch künstlerischer Kreativität.

Das erinnert mich an Druckverfahren, bei denen das Bild eher systematisch entsteht als durch die künstlerische Geste.

Mir sind die Parallelen zum Druckprozess nicht so wichtig, wie die zur Skulptur, oder zum Relief. Drucken heißt für mich: eine Abbildung so schnell wie möglich wiederholen, reproduzieren, ökonomisch, mit möglichst wenig Farbe etc. Mein Arbeitsprozess ist da anders und leider ganz und gar nicht ökonomisch. Wenn ich zwanzig Schichten brauche, dann male ich sie eben, eine nach der anderen. Ich formiere mit Hilfe von Masken und Teilausschnitten ein Relief auf der Leinwand und fülle die Leerstellen mit Farbe aus. Dadurch entstehen zwar Schichten, aber es gibt keinen Druck, vor allem nicht im zeitlichen Sinne – manchmal liegen zwischen den einzelnen Schichten mehrere Wochen!

Und welchen ästhetischen Mehrwert erzielt das Werk schließlich dadurch, dass es „doch“ gemalt ist, und eben nicht gedruckt, wie es auf den ersten Blick aussehen mag?

Wenn jemand sieht, dass das Bild gemalt ist, sieht er hoffentlich auch, dass es lebendig ist. Unsere Gesellschaft ist zwar hoch technisiert, doch möchte ich die menschlichen Qualitäten von handwerklichen Fähigkeiten beibehalten und sichtbar machen. Die Tradition der Kunst als Handwerk ist mir wichtig und ich möchte das nicht mit einer ikonoklastischen, scheinbar avantgardistischen Geste beenden. Trotzdem braucht die Kunst natürlich einen Bezug zu der technischen Realität, in der wir leben, von der unsere Wahrnehmung ständig umgeben ist. Denn diese Ebene der Realität macht auch vor der Realität der Kunst nicht halt. Ich möchte in der Malerei Bildlösungen finden, die das Technische und das Handwerkliche vereinen, ich will neue Technologie mit konventionellem Material verbinden, aber kein mechanisches Bild machen.

Würdest du dich als einen Puristen bezeichnen, was die Malerei angeht?

Die Selbstbeschränkung, im Sinne der Konzentration auf eine Tradition ist sehr wichtig für meine Arbeit. Malerei bedeutet Ruhe, Kontemplation. Das Ergebnis, das Bild, ist ein Bild. Ein Bild kann nicht mehr sein, als eben das – und das ist auch gut so! Das rein formale Experiment ist mir zu wenig. Als Bild ist es vielleicht einen Moment lang interessant, aber wenn es nicht gelingt, dafür einen Kontext zu schaffen, erschöpft es sich schnell im Effekt. Ich brauche den historischen Kontext der Malerei, um mich damit auseinander zu setzen. Ich kann die Gesetze der Malerei nicht jeden Tag außer Kraft setzen und für jedes Bild neu erfinden.

Mona Lisa alleine

Welche formale Beziehung pflegt deine Mona Lisa zum Original? Siehst du sie als Persiflage, als Hommage, als Aktualisierung, oder als Radikalisierung, als Zuspitzung des Originals auf seine zentralen Aspekte hin?

Wenn ein alter russischer Ikonenmaler eine Ikone malt, dann malt er nicht das Bild einer Heiligen, sondern die Heilige in Form von Farbe. Es kommt zu einer Identifikation des Gemalten mit dem Gemalten. Mein Bild kann sagen: Ich bin die Mona Lisa. Wenn du mich siehst, siehst du die Mona Lisa, du erinnerst dich an sie. In der Erinnerung der Betrachter, die mein Bild gesehen haben, bleibt, dass sie die Mona Lisa gesehen haben, nicht ein Bild der Mona Lisa, das ich gemalt habe.

Wie die Mona Lisa Leonardos, ist meine Mona Lisa ja auch echt, denn sie gibt nicht vor, seine Mona Lisa zu sein – aber man erkennt doch das gleiche Gesicht, dieselbe Person, die wir Dank Leonardo als Mona Lisa kennen. Es ist ein zeitgenössisches Portrait der Mona Lisa, nicht so sehr der historischen Person, als vielmehr des Bildes.

Wie es in der modernen Porträtmalerei meistens der Fall ist, trennt eine künstlerische Verfremdung die Darstellung von ihrem Bezug, ihrer Referenz.

Die Verfremdung, wie beispielsweise die Reduktion auf drei Farben Gelb, Schwarz und Weiß, war ein malerisches Problem. Was die graphische Verfremdung angeht, habe ich einen Monat lang gezeichnet und Entwürfe gemacht, bis ich den richtigen Grad der Verfremdung gefunden hatte. Das Bild sieht zwar aus, als wären die Verschattungen mit einem Photoshop Filter leicht zu erreichen, aber das ist einer der Punkte, wo die technischen Möglichkeiten nicht die Probleme eines Malers lösen. Mit Photoshop wird die Komposition zu einem toten und leblosen Schema. Ich habe mit Pixelpinseln herum probiert, Verdichtungen von

Pixelmodulen gemacht, sie in unterschiedlichen Größen und als Akzente an unterschiedliche Stellen des Gesichts gesetzt. Ich wollte, dass selbst die Abstraktion noch atmet und vibriert, wie das Original

Auch wenn das Bild also aussieht, wie das ‚Original‘ und man die Mona Lisa sofort erkennt, liegt doch ein langwieriger und aufwendiger Prozess der Abstraktion dazwischen, bei dem bei genauem Hinsehen von der Vorlage nicht viel übrig bleibt. Man überträgt die Idee des Bildes – und auf dieser Ebene stellt sich eine gewisse Ähnlichkeit wieder ein.

Der Blick, der Blickkontakt zwischen Werk und Betrachter, scheint für viele deiner Bilder eine wichtige Rolle zu spielen. Wenn Figuren auf den Bildflächen deiner Werke auftauchen, schauen sie den Betrachter fast immer nahezu provozierend direkt an. Was hat es mit dem Blick auf sich?

Mich interessiert der Kurzschluss zwischen Bild und Betrachter. Das Bild ist wie ein Gesprächspartner, auf den man eingeht. Ich glaube an eine Art Mimikri-Effekt auf Seiten des Betrachters, nach dem er sich selbst im Bild entdeckt und bestimmte Angebote, wie ein Lächeln, aufnimmt. Deshalb antworten die Leute der Mona Lisa auch mit einem Lächeln. Niemand kommt frustriert zurück, wenn er das Bild gesehen hat.

### Mona Lisa Goes Russia

Ende der 1990er Jahre hast du die „Single Mona Lisa“ auf Reisen geschickt. Ist das Bild für diese Aktion entstanden, oder hat sich die Idee zu der Reise aus der Arbeit an dem Bild ergeben?

Die erste Reise war eigentlich nicht als Reise geplant, sondern vielmehr ein Transport. Denn als das Staatliche Russische Museum in St. Petersburg sich entschloss, eine Fassung der Mona Lisa zu kaufen, wollte man diese auch so schnell wie möglich haben. Und da habe ich das Bild mit einem Kleinbus von Moskau nach St. Petersburg gefahren. Auf dieser Fahrt kam mir die Idee anzuhalten und das Bild an unterschiedlichen Orten zu photographieren. Das Ergebnis, die Abzüge, fand ich so interessant, dass sich die spontane Idee zu dem Projekt „Mona Lisa goes Russia“ ausgewachsen hat. Ich bin dann mit einer anderen Fassung, die ich extra für das Projekt gemacht hatte, durch Russland gezogen. Wie viele Reisen ich gemacht habe und wie lange ich insgesamt unterwegs war, weiß ich gar nicht mehr – aber die Serie besteht aus etwa 500 Photos, die an 500 unterschiedlichen Orten gemacht worden sind.

Was ändert sich aus deiner Sicht an der Kunst, oder auch der Kunstrezeption, wenn ein Werk nicht in einem Museum, sondern im öffentlichen Raum gezeigt wird?

Was dieses Projekt angeht, habe ich das Bild ja sowohl in Museen gezeigt, neben Tatlin, Malewitsch und vielen anderen, wie auch unterwegs ausgestellt. Die Museumsbesucher, die das Bild in der ständigen Sammlung mit den etablierten Werken des 19. Jahrhunderts und der russischen Avantgarde gesehen haben, waren erstaunlicherweise nicht weniger irritiert, als viele Passanten auf der Straße. Man kann nicht einmal sagen, wo die Leute „besser“ reagieren. Man würde vielleicht vermuten, dass die Besucher eines Museums vorbereitet sind, weniger irritiert wären und positiver reagierten. Aber das ist keineswegs der Fall.

Hat sich über den Verlauf der letzten Jahre für dich die Straße oder das Museum als der geeignetere, oder wenigstens dein bevorzugter Ausstellungsort erwiesen?

An beiden Orten gilt, dass die Kunst ein ausgemessener, kalkulierter Störfaktor ist und in Russland hat dieses Stören mit Kunst gerade im öffentlichen Raum noch eine besondere Brisanz. Im Museum stört das Bild ganz anders. Es löst ganz andere Reaktionen aus als auf der Strasse. Allerdings steht dieses Stören ja nur ganz am Anfang. Das ist ja nur ein ganz kurzer Moment, in dem die Irritation als Provokation funktioniert. Und dann wird es eigentlich erst interessant, wenn es darum geht, wie diese Irritation sozial aufgefangen wird, wie sie entschärft wird und was daraus entsteht.

Wie verläuft die Ausstellung der Mona Lisa in situ? Stellst du das Bild einfach hin und beobachtest was passiert, oder gibt es eine Art Ritual?

Das ist immer sehr spontan, ein bisschen wie eine Performance, die man in kürzester Zeit planen und sofort realisieren muss. Ich bin dabei Regisseur und Schauspieler in einer Person. Ich sehe einen Ort, von dem ich denke, dass die Mona Lisa dort gut funktioniert. Das Ziel der Aktion ist es ja, ein Photo zu machen und nicht einfach einen schönen oder poetischen Moment zu gestalten. Ich muss die Mona Lisa in die Umgebung einbalancieren, so dass das Photo einerseits harmonisch wirkt, andererseits auch das Überraschende des Moments einfängt. Und meistens ist die Performance dann mit dem Photo auch beendet.

Wie intensiv gestaltet sich der Kontakt zwischen dir und den Passanten während dieses Ereignisses? Wie präsent bist du als Künstler?

Eigentlich bin ich ja am Arbeiten, wenn ich das Bild aufstelle und wirke zunächst wahrscheinlich einfach beschäftigt. Aber es kommt trotzdem immer wieder zu interessanten Begegnungen und manchmal spreche ich auch Passanten an und bitte sie, sie mit dem Bild fotografieren zu dürfen. Sobald Leute involviert sind, dauert das Procedere natürlich länger. Ich habe beispielsweise einmal in der Nähe des Roten Platzes in Moskau an einer Kirche einen orthodoxen Mönch angesprochen. Er wollte natürlich wissen, wozu ich das Photo mache und als ich geantwortet habe: „Für die Kunstgeschichte!“, hat er gelacht und sich einverstanden erklärt. - Allerdings musste ich etwas für die Kirche spenden! Ich habe das Bild dann „gehängt“, aber auf dem Weg zur Kamera ist es umgefallen. Immer wieder! Nach dem dritten Unfall hat der Priester mich dann sehr vertraulich bei Seite genommen und mir gesagt: „Was wollen sie, das ist ein ganz normaler aerodynamischer Effekt der sich hier einstellt. Der Manegenplatz ist sehr heiß und wir stehen hier am Ende der Arkaden im Schatten, da entsteht ein scharfer Wind.“ Und es stellte sich heraus, dass er früher einmal Kampfpilot war und insofern mit der Aerodynamik vertraut.

Siehst du das Bild „Single Mona Lisa 1:1“ als ein einzelnes Werk, oder vielmehr als eine Aktion, vielleicht eine soziale Skulptur im Sinne von Joseph Beuys?

Ja, das kann man so sehen. Das ist zumindest ein ganz zentraler Aspekt von „Mona Lisa Goes Russia“. Allerdings möchte ich, dass die Photos über eine Dokumentation hinausgehen und zu eigenständigen künstlerischen Arbeiten, zu „Bildern“ werden. Das Dokumentarische steckt vor allem in der Photographie als bildgebendem Verfahren. Die Gestaltung des Bildes ist, wie könnte es anders sein, vor allem ein malerisches Problem!

## Mona Lisa Goes Space

Mit der Aktion „Mona Lisa Goes Space“ findet die Russlandreise deiner Mona Lisa einen Höhepunkt, nicht nur, was die konkrete physische Höhe der Hängung angeht, sondern auch,

was den Grad der Spektakularität angeht. Wie kam es zu dieser Reise, die ja fast noch unrealistischer als die Reise des Originals nach Moskau zu sein schien?

Die Idee für das Projekt war mir eines Tages als logische Konsequenz und Fortführung der Reise durch Russland gekommen und ab diesem Moment war ich von ihr besessen – vielleicht gerade auch deshalb, weil sie, wenigstens zu Beginn, schlichtweg unrealisierbar schien. Aber das hat alle meine Kräfte mobilisiert und meinen Einfallsreichtum bei der Durchführung nur angespornt. Von der Renaissance bis heute hat der Mensch mit seinen positiven Kräften, auch mit seinem Glauben an die Realisierbarkeit von Unmöglichem, unglaubliches geleistet. Leider spielt sein Scheitern aber in der alltäglichen Wahrnehmung eine viel zu zentrale Rolle. Die Aktion war also auch ein ganz persönlicher Rachezug gegen den Pessimismus, der nicht zuletzt auf Grund der immer stärker beschnittenen offiziellen Gelder gerade in der Kultur immer weiter um sich greift. Ich wollte eine positive Setzung machen, eine positive Provokation.

Was mich inhaltlich besonders an dem Projekt interessiert hat, war der Bezug von Wissenschaft und Kunst. In der Renaissance waren die beiden Systeme noch verbunden und nicht in der Form ausdifferenziert, wie wir es heute gewohnt sind. Auch daran erinnert das Werk Leonardo da Vincis. Die Raumfahrt als Wissenschaft kann heute keine Kunst mehr sein, aber man kann ihr Wissen nutzen, um damit Kunst zu schaffen und auf diese Weise wieder eine Verbindung zwischen beidem herstellen.

Man stellt sich vor, dass bei der Arbeit in der Raumfahrt andere Belange zählen, als die der ästhetischen Erfahrung. Wie haben die Administration, die Techniker und nicht zuletzt die Astronauten auf das Vorhaben reagiert?

Zuerst habe mich alle für verrückt erklärt. Die Institutionen, die zu überzeugen waren, arbeiten selbst wie ihre Maschinen. Die haben keine Fragen und keine Antworten, die funktionieren einfach. Und so hat man auch zunächst gar nicht verstanden was ich eigentlich wollte, so überrascht waren die Verantwortlichen. Schließlich hat man sich mit mir zu arrangieren versucht, indem man mir theoretisch zwar helfen wollte, aber immer wieder mit neuen „praktischen“ Einwänden kam, die das Projekt angeblich scheitern ließen. – Das ist wirklich eine sehr russische Strategie!

Aus Zufall habe ich dann eine Vertreterin der französischen Behörde für Weltraumforschung kennen gelernt, die mich darauf aufmerksam gemacht hat, dass auch ein italienischer Astronaut mitfliegen sollte. Und so habe ich den italienischen Botschafter in Russland angeschrieben. Der war glücklicherweise sofort fasziniert von der Idee und hat Roberto Vittori sofort, noch während unseres Treffens auf dem Handy angerufen.

Danach liefen dann auch die Räder der russischen Administration schneller. Die Probleme hatten viel weniger mit der praktischen Durchführung des Projekts zu tun, als mit der Überzeugungsarbeit der Verwaltung. Die Leute dazu zu bewegen, etwas zu tun, was sie nicht tun müssen, das ist die eigentliche Kunst!

Wie genau ging die Aktion dann vonstatten, als alles Administrative geklärt war?

Ich bin einige Wochen vorher mit dem Bild zum Abflugort nach Star City gereist. Ich wollte, dass die Mona Lisa ganz ordentlich und pflichtbewusst alle notwendigen Stationen zur Vorbereitung durchläuft, wie ihre menschlichen Kollegen. Dazu gehören Trainingseinheiten, medizinische Untersuchungen, technische Checks, Besprechungen und natürlich auch etwas Privatleben in den Rückzugsräumen der Astronauten. Für die Reise haben wir das Bild dann aus Platzgründen vom Rahmen genommen und eingerollt. Netterweise haben mich die

Astronauten vertreten und die Photos gemacht. Jetzt steht das Bild wieder hier im Atelier und die Mona Lisa schaut zum Fenster raus.

## Mini Mona Lisa

Parallel zu dieser großangelegten Aktion hat das Motiv Mona Lisa einen Schrumpfungsprozess in die Nano Dimension durchlaufen. Was verbirgt sich hinter der Nano Technologie?

Die Nano Technologie ist im Grunde keine eindeutig definierbare Technik, sondern ein Sammelbegriff, der die Arbeit in einer bestimmten physikalischen Dimension beschreibt: Die Arbeit mit Einzelatomen bis zu einer Strukturgröße von bis zu 100 Nanometern. Dabei misst ein Nanometer ein Milliardstel Meter, oder, anders ausgedrückt:  $10^{-9}$  Meter.

Das klingt, als wäre das Projekt zwar auf administrativer Ebene leichter zu realisieren, aber gerade was den künstlerisch-technischen Teil angeht nicht weniger anspruchsvoll gewesen.

Das stimmt. Für dieses Projekt habe ich mit Freunden gearbeitet, die ich noch aus meiner Studienzeit in Zelenograd kannte und die dort geblieben sind, als ich in den Westen gegangen bin. Dort habe ich nach vielen Jahren bei einer Feier einen Freund wiedertreffend, der heute der Leiter des größten Unternehmens für Nano Technologie in Russland ist. An diesem einen Abend haben wir das ganze Projekt bis ins Detail besprochen und geplant. Die menschliche Chemie hat gestimmt, darüber hinaus war ich als Physiker auch Wissenschaftler, dann Freund, dann Künstler und diese Kombination hat vieles erleichtert.

Wie muss man sich ein Kunstwerk in Nano Dimensionen vorstellen?

Sehr klein – fast könnte man sagen: zu klein um ein Kunstwerk zu sein! Das eigentliche Bild der Mona Lisa befindet sich auf einer Metallplatte, die etwa zwei mal zwei Millimeter misst und in einen künstlichen Kristall eingegossen ist. Auf diesem Plättchen befindet sich ein winziger Punkt. Innerhalb dieses Punktes ist ein Bereich definiert, der etwa ein hundertstel so groß ist wie dieser Punkt selbst und darauf befindet sich ein Relief der Mona Lisa. Um dieses Relief zu fertigen, wird die Spitze einer Nadel elektronisch aufgeladen und mit einem computergesteuerten Roboter auf die Fläche geführt, auf der das Bild erscheinen soll. Anschließend wird sie Sauerstoff ausgesetzt und überall da, wo die Nadelspitze das Trägermaterial berührt hat, oxidiert sie. So entsteht ein Relief, das aus Molekülen aufgebaut ist. In der Theorie klingt das gar nicht so kompliziert, praktisch stört bei der Arbeit in diesen Dimensionen allerdings schon die Vibration der Kontinentalverschiebung.

Das kann man sich tatsächlich kaum vorstellen – und gleichzeitig muss man es sich vorstellen, denn sehen kann man es sicherlich nicht.

Das Relief ist sogar so klein, dass nicht einmal das Licht es nicht sichtbar machen kann. Die Nano Technologie arbeitet in Bereichen, in denen die Gegenstände kleiner, oder genauer: kürzer als die Lichtwellen sind. In diesen Dimensionen kann man nur mit Hilfe von Interpretationen sehen. Das Objekt wird also mit einem Computersignal abgetastet, dessen Ergebnisse in ein Bild übersetzt werden, das wir dann auf einem Bildschirm sehen können. Das Objekt selber ist dagegen quasi unsichtbar.

Ein unsichtbares Kunstwerk stellt eine Institution, wie ein Museum natürlich vor eine große Herausforderung. In welchem Kontext ist die Nano Mona Lisa ausgestellt worden?

Das Projekt ist erstmalig auf der Expo 2005 in Aichi, Japan präsentiert worden, wo es die russische Nano Technologie vorgestellt hat. Davon abgesehen ist die Nano Mona Lisa als Dauerausstellung auf der Raumstation ISS, der International Space Station, zu besichtigen. Der russische Raumfahrerkapitain Sergeij Krikalev hat sie mit ins All genommen. Sie befindet sich jetzt in den Gemeinschaftsräumen in einer Art kleinen Altarsituation, neben einem Bild von Yuriy Gagarin und Konstantin Ziolkovsky, neben den Ikonen der Raumfahrt.

Übrigens: wie es der Zufall will, ist die Rakete am 15. April gestartet. Und obwohl sowohl der Start, wie auch mein Projekt minutiös geplant waren, war sich keiner der Beteiligten der historischen Bedeutung dieses Datums bewusst: Es ist der Geburtstag von Leonardo da Vinci!

Mona Lisa – Tour de Force bei der Biennale in Venedig

Im Vergleich zu der Aktion „Mona Lisa Goes Space“ ist der Turm, den du erstmalig in der Tretjakov Galerie in Moskau gezeigt hast, dann auf der Biennale in Venedig, ein bodenständiges und erdverbundenes Mammutprojekt. Anstatt die Mona Lisa dem Blickfeld des Betrachters zu entziehen, umgibst du ihn mit 500 Mal Lächeln in allen Farben des Regenbogens.

Das war tatsächlich das größte Projekt, das ich je gemacht habe. Wie sich „Mona Lisa Goes Space“ aus den vorhergehenden Reisen durch Russland ergeben hat, ist diese Idee inhaltlich und emotional mit ihrem Auftritt im Weltall verbunden. Ich sehe die Installation als eine Art UFO, einen Fremdkörper, der zuerst in Moskau, dann in Venedig und jetzt vor dem Museum Ritter gelandet ist, hier in Waldenbuch auf der grünen Wiese.

Wie kam es zu dem Farbspektrum?

Ich habe darüber nachgedacht, wie man einen künstlerischen Bezug, eine inhaltliche Notwendigkeit, zwischen den 500 Mona Lisas und ihren Farben herstellen kann. Ich wollte nicht einfach ein buntes Muster machen, sondern habe nach einer möglichst grundsätzlichen Verbindung gesucht. Für mich als Wissenschaftler lag die Antwort eigentlich auf der Hand: das Farbspektrum. Die Realisierung war allerdings komplizierter, als ich es mir vorgestellt hatte. Ich dachte, man müsste die einzelnen Farbwerte nur aus dem RAL Fächer auswählen und dann würden sich die fließenden Übergänge automatisch ergeben. Aber mit den Standartwerten erreicht man diesen gleichmäßigen Farbverlauf und den Eindruck, dass sich der Farbkreislauf zu schließen scheint, nicht. Dazu braucht man ein Spektrum von 50 genau strukturierten Tönen und Halbtönen, die ich zusammen mit dem RAL Institut für diese Arbeit entwickelt habe. Dieser Farbkreis ist jetzt patentiert. jede Farbe hat eine eigene Nummer, einen Code, und alle zusammen sind mein kleines Geheimnis!

Setzt du der Mona Lisa mit der Arbeit ein Denkmal – oder geht es dir eher darum, dem Betrachter eine spezifische Erfahrung mit diesem Bild zu ermöglichen?

Ein Denkmal zu schaffen war eigentlich nicht meine Absicht. Und doch ist es de facto wahrscheinlich eines geworden, weil es ein Ort ist, an dem man sich an die Mona Lisa erinnert. Die Funktion des Denkmals ist hier in das Kunstwerk integriert; das Kunstwerk erfüllt hier auch die Funktion eines Denkmals, ist aber umfassender angelegt, ist vieldeutiger.

Welche kunsthistorischen Bezüge interessieren dich an der Form des Rundbaus, der von Außen an einen Turm erinnert, der sein Inneres einschließt – wodurch die Mona Lisa zu einer Märchenfigur würde – und gleichzeitig an das Panorama des 19. Jahrhunderts, indem üblicherweise Landschaften simuliert wurden. Mit dem Panorama ist eher Öffnung des Blickfeldes verbunden.

Bei einem Kunstwerk schließen sich diese beiden Lesarten nicht aus. Aus dem einen Blickwinkel ist es ein Panorama, von einer anderen Warte aus ist es ein Turm. Die Installation spielt damit, sich den Traditionen und den Assoziationen beider architektonischer Formen zu bedienen, aber ihre historischen Funktionen nicht zu erfüllen. Zunächst hatte ich mir eine riesige Wand vorgestellt, aber der Rundbau schien mir anspielungsreicher, vielsagender.

Die Arbeit stellt also einerseits ein Panorama der Mona Lisa durch das komplette Farbspektrum dekliniert dar, und gleichzeitig befindet sich die Bandbreite aller möglichen Mona Lisas, vertreten durch die einzelnen Werte des Farbspektrums in diesem Turm eingeschlossen. Hat deine Beschäftigung mit der Mona Lisa somit ihren Höhepunkt, vielleicht auch ein Ende erreicht?

Leider – andererseits auch zum Glück, sind es ja nicht alle, sondern nur 500! Die Anzahl ergab sich aus dem Umstand, dass die Mona Lisa gerade 500 Jahre alt geworden war, als ich 2002 mit dem Projekt angefangen habe.

Ob die Installation meiner Beschäftigung mit der Mona Lisa ein Ende setzt, kann ich natürlich derzeit noch nicht absehen. Aber ich freue mich, mit dieser Arbeit etwas zeigen zu können, dass mir sehr wichtig ist. Denn die Konsequenz von 500 Mona Lisas im Innenraum, sind 500 schwarze Quadrate von außen! Die Installation ist wie der berühmte Januskopf, der zwei Seiten hat, zwei Gesichter. Und darum geht es mir eigentlich: Die Mona Lisa, das ist ein schwarzes Quadrat mit einem Lächeln.