

• „Der Maler ist immer verantwortungslos, er muss einfach das tun, was ihm eingegeben wird.“<sup>1</sup>

## Die Kunst des Weiterschreibens

Text von Cosima Rainer

Woher kommt ein Kunstwerk „wirklich“? Wer macht es „eigentlich“? Bei der Beantwortung solcher Fragen war und ist besonders die Vorstellung vom Künstler als getriebenem Genie, dem „von oben“ die Bildideen eingegeben werden und dessen Werke im quasi heiligen Rausch entstehen, ein beliebtes Motiv. Auf besonders virtuose Weise karikierte dies bereits 1969 Sigmar Polke in seinem Bild *Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen*. Doch auch nach diesem Bild verschwanden die entsprechenden Fragen nicht. Statt in Richtung des Göttlichen wanderte der suchende Blick jedoch immer öfter hin zur inhärenten Logik und zu den Strukturen der Kunst.

Auch Roman Pfeffers Kunstwerke kreisen immer wieder um die Fragen und Mythen künstlerischer Produktion. Statt an das Bild vom getriebenen Malergenius hält sich Pfeffer lieber an die realen Dinge, die im Kunstkontext praktische oder spezifische Bedeutung haben. Das können Dinge aus dem alltäglichen künstlerischen Arbeitszusammenhang sein wie Maßbänder, Schleifpapier, Wasserwaage, Spanplatten, Sockel, aber auch allgemeinere Materialien wie Sprache oder Geld. Ebenso bezieht er sich immer wieder auf spezifische Werke von anderen KünstlerInnen, die im Zusammenhang mit dem Begriff der Appropriationskunst<sup>2</sup> stehen wie Rauschenbergs *Erased de Kooning Drawing* oder Werke von Elaine Sturtevant, Jonathan Monk oder Gavin Turk sowie auf Werke mit kunsthistorischer Relevanz wie beispielsweise das Genre des Landschaftsbildes. Dieses pragmatische und theoretische Ausgangsmaterial entwendet Pfeffer aus seinem ursprünglichen Zusammenhang und übersetzt es auf konzeptuell minimalistische Weise in jeweils neue Formen, um dessen Wertigkeit und Bedeutung zu hinterfragen sowie spielerische und poetische Assoziationen freizusetzen. Die Arbeit *Auf dem Weg zur Weltkultur* (2007) beinhaltet beispielsweise alle Schwarzwerte der Sonderausgabe des Brockhausbandes über Kunst und Kultur auf komprimierter Fläche – in Form eines schwarzen rechteckigen Bildes. Das bildungsbürgerliche „Wissen über Kunst“ wird hier rein visuell als Schwarzwert sichtbar gemacht. Auf umgekehrte Weise ging Pfeffer bei seiner Arbeit *Alphabet* (2006) vor, bei der er eine Systematik festlegte, nach der sich jeder Buchstabe in eine formale Form übersetzen lässt – ein buchstäbliches „Formenvokabular“ also. Für die Arbeit *One Million Euros* wiederum übersetzte Pfeffer die dafür nötigen 500-Euro-Scheine in ihre formalen Bestandteile, d. h. in Papier und in die prozentual anteilige Druckerfarbe. Was sich daraus ergibt, ist ein kleiner rechteckiger Stapel aus weißem Papier mit einer roten Farbschicht an der Oberfläche. Obwohl das nüchterne Objekt als „Schaubild“ formal alle Substanz des Titels beinhaltet, hat es nichts mehr mit dem zu tun,

---

<sup>1</sup> Das Zitat stammt von Georg Baselitz, aus: „Die Sammlung Essl. Eine Beschreibung von Rudi Fuchs“, *Sammlung Essl, the first view*, (Dumont, Köln, 1999), S. 93.

<sup>2</sup> Siehe dazu den Text von Christian Höller in diesem Katalog.

was ein entsprechender Stapel aus echten 500-Euro-Scheinen gesellschaftlich bedeuten würde. Im Kunstkontext gemahnt es vielmehr an das mittlerweile auratisierte Formenvokabular der historischen Minimal Art. Der Stapel von One Million Euros wird so zu einem schillernden Minimal-Objekt, das wie bei einem Potlatsch die Ökonomieverhältnisse einerseits zerstört, andererseits aber auch bestätigt. Die Arbeit knüpft damit vor allem an den ökonomischen Status von Kunst an, deren Wert – ähnlich wie bei Aktien – durch zahlreiche „irrationale“ Faktoren wie soziale Vernetzung, Formtrends, Szenezugehörigkeit, Kritiker, Institutionen, Kuratoren, Sammler, Galerien, Messen etc. beeinflusst wird. Auch auf dieses personale Netzwerk reflektiert Pfeffer mitunter explizit, indem er immer wieder ProtagonistInnen des lokalen Kunstsystems in verschiedenen Arbeiten mit einbezieht. Ein Beispiel dafür ist seine Intervention im Geymüllerschloss 2006, bei der er dort hängende Landschaftsgemälde und Familiendarstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts durch Beschreibungen derselben ersetzte, die er bei sieben KunsthistorikerInnen in Auftrag gab. Neben der intendierten Verwirrung der Autorenschaft destabilisierten die kühlen Textbilder das barocke Interieur des Speisesaals auch ästhetisch und ließen unterschiedliche Welten und Kunstbegriffe aufeinanderprallen. In ganz ähnlicher Weise hat er aber auch KunsthistorikerInnen über Werke zeitgenössischer Künstler wie Robert Rauschenberg oder Jonathan Monk schreiben lassen, deren Texte er in Bildform brachte und anschließend ästhetisch weiterbearbeitete. Solche experimentellen Übersetzungen von Bild in Text und umgekehrt sowie die Überprüfung des Verhältnisses von Primärinformation (Kunstwerk) und Sekundärinformation (Vermittlung, Beschreibung) tauchen in den Arbeiten von Roman Pfeffer immer wieder auf. Er knüpft damit an Überlegungen an, die bereits seit der Conceptual Art der 1960er-Jahre für das Denken über Kunst bedeutsam geworden sind. Mit der Conceptual Art wurde die Verhandlung der kulturellen Bedeutungen von Bild, Sprache und Repräsentation sowie der Akt der Planung selbst zum Gegenstand künstlerischer Produktion. In der Materialität des sprachlichen Zeichens sah man damals eine Alternative zur naturalisierenden und mythisierenden Funktionsweise von Bildern.<sup>3</sup> Die Fähigkeit der Sprache, Gegenstände zu erschaffen, ohne sie widerzuspiegeln, war dabei ein wichtiger Ausgangspunkt für zahlreiche KünstlerInnen und stand im Zusammenhang mit dem in der semiologischen Theorie postulierten „linguistic turn“, nach dem visuelle Erfahrung durch das Modell der Textualität lesbar wird. In dieser Tradition steht auch Roman Pfeffer mit seinen Übersetzungen und Korrekturen von Bild und Text. Manchmal eröffnen sich mit ihnen auch ganz unintendierte Referenzlinien wie beispielsweise in der Videoarbeit *Waiting* von 2012. Darin sieht man den Künstler in einem feinen Anzug mit Krawatte, wie er zwei Wassergläser in den ausgestreckten Armen hält und versucht, Wasser, das ständig von oben aus unsichtbarer Quelle nach unten fließt, aufzufangen. Auch wenn alles fließt, wirkt das Künstlerbild seltsam starr in der Position des Wartens auf den schöpferischen Akt. Der kreative „Quell“ wird im Überfluss von „oben“ eingegeben und schließlich notbedingt verschüttet. Die Arbeit wirkt wie ein ironisches Schaubild des eingangs erwähnten Mythos vom Künstler als Medium höherer Mächte. Der Künstler steckt paralysiert in einem größeren Zusammenhang, der über ihn kommt. Die Arbeit erinnert auch an Bruce Naumans *Selfportrait as Fountain* (1966), die den Künstler zeigt, wie er mit aufgehaltene Armen einen Wasserstrahl aus dem Mund spuckt. Nauman bezog sich dabei wiederum auf Marcel

---

<sup>3</sup> Vgl. Sabeth Buchmann, *Denken gegen das Denken, Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol Le Witt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, (b\_books Verlag Berlin Reihe Polypen, 2007), S. 81.

Duchamps Ready-made Fountain (1917), einem gefundenen Pissoir aus industrieller Produktion, mit dem er die Klischees von künstlerischer Schaffenskraft und Originalität sowohl verabschiedete als auch auf einer anderen Ebene neu aufgeladen hat.

Im Gegensatz zur lange Zeit wirkmächtigen teleologischen Geschichtsinterpretation des US-amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg, nach der die steigende Selbstreflexivität der Malerei ihre selbstverhüllte Essenz freilegen würde, legt Pfeffer eher die Abgründe eines solchen essenziellen Formalismus frei.<sup>4</sup> Statt einer sogenannten „Essenz“ begegnet man bei ihm einer Vielzahl an kommentierenden Umordnungen und karikierenden Ausweichmanövern. Die einstige Fiktion einer linearen Entwicklung konterkariert er mit der Strategie ausfransender Kreisbewegungen. Sie entspricht weit eher der These des Philosophen Arthur C. Danto, dem zufolge jedes Kunstwerk auf Fragen „antwortet“, die von anderen Werken aufgeworfen wurden, und seinerseits wiederum Fragen aufwirft – allein bereits dadurch, dass es in einen bereits vorhandenen Kontext von Kunst gestellt wird.<sup>5</sup> In genau diesem Reigen nimmt Roman Pfeffer seinen Platz ein.

---

<sup>4</sup> Siehe dazu die Videoarbeit *Ohne Titel*, 2006, S. 32/33.

<sup>5</sup> Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main, 1984.