

## Innige Diversität

### Zu Roman Pfeffers Textbild-Serien

Text: Christian Höller, Redakteur Springerin

Den Anfang macht ein Textbild. Oder besser gesagt: Den Ausgangspunkt weiterer Umarbeitungsschritte bildet eine Texttafel, wobei diese selbst aus einer mehrteiligen Verweiskette hervorgegangen ist. In mehreren Textbild-Serien hat Roman Pfeffer den Übersetzungsprozess auszuloten versucht, der den Weg eines Kunstwerks (meist einer historischen Malerei) zu dessen Diskursivierung und hin zu dessen erneuter Visualisierung kennzeichnet. Bislang liegen vier Serien vor, die bei so kanonisierten Meistern wie Rauschenberg, Warhol oder Buren ansetzen und die Art der Aneignung, die sie in ihren Arbeiten praktizierten, weiterdenken, weiterspinnen, ja in unerschlossene Terrains überführen. Solcherart macht Roman Pfeffer das beliebte „Referenzieren“, das einem Gutteil der gegenwartskünstlerischen Produktion eingeschrieben ist, als komplexen, mehrstufigen Prozess kenntlich, der weit über jedes einsinnige Verständnis von *Appropriation* hinausgeht. Was die Textbild-Serien in ihren unterschiedlichen Ausformungen und (vorläufigen) Endresultaten demonstrieren, ist die Vielzahl innerer Differenzen und medialer Aufspaltungen, die jedem Übernahmeakt eignet – die „innige Diversität“, sprich das mediale Auseinanderdriften und Wiederzusammenkommen, dem Bild und Text ausgesetzt sind.

Dass jeder Aneignung stets auch etwas Zerstörerisches anhaftet, mag aus heutiger Sicht wie ein Gemeinplatz klingen. „Each man kills the things he loves“, hieß es bereits bei Oscar Wilde, und man kann diesem zutiefst modernen Befund vielleicht nur so viel hinzufügen, dass in jedem Destruktionsakt zumeist auch etwas vom Zerstörten weiterwirkt. Dies wusste auch Robert Rauschenberg, als er 1953 Willem de Kooning um eine Zeichnung bat, die er anschließend penibelst auszuradieren versuchte. *Erased de Kooning Drawing*, so der Titel der Arbeit, machte zum einen deutlich, dass Auslöschung nichts anderes als das Nachzeichnen eines bereits vorhandenen Bildes mit einem Radierwerkzeug ist. Zum anderen zeigt Rauschenbergs Arbeit, dass in diesem „sublimen Akt des Vätermordes“ (Benjamin Buchloh) auch eine wichtige Verschiebung am Werk ist: weg von der bloßen Bezugnahme, und sei sie auch noch so destruktiver Natur, hin zu einem verändernden Umgang, ja zur Neu-Fassung einer ohnehin nicht wirklich zu tilgenden Vorlage.

Roman Pfeffer greift über ein halbes Jahrhundert später diesen Paradedfall von zerstörerischer Aneignung auf, um die darin virulente Verschiebung weiterzutreiben. *Rauschenberg's Willem de Kooning* (2008), so der Titel von Pfeffers Referenzarbeit, lässt zunächst das Zustandekommen des historischen Werks auf textlicher Ebene Revue passieren; das Bild besteht ausschließlich aus der englischsprachigen Beschreibung durch die Kunsthistorikerin Manuela Ammer, gedruckt auf Papier und gerahmt in den exakten Maßen des ursprünglichen Blatts. 2010 hat Pfeffer dieses Textbild in einer Weiterbearbeitung bis auf die Worte „eliminate the drawing“ mit dichter Bleistiftschraffur überzeichnet, also erneut „auszuradieren“ versucht. Übrig bleibt die Losung, die Rauschenbergs historischen Akt zuallererst motiviert haben mag. Gleichzeitig zeigt das schwärzende Ausblenden dieser Anweisung („eliminate the drawing“), dass sich der gesamte Prozess dem gewählten Medium nach auch umkehren lässt. Auch zeichnerische, grafische Mittel lassen sich bestens zur Auslöschung des beschreibenden Textes einsetzen. Dabei bringt die zerstörerische „Allegorisierung“ (wörtlich: das Anders-Sagen, Um-Schreiben) wie schon bei Rauschenberg das Zerstörte nicht einfach zum Verschwinden, sondern sie läuft – wie könnte es auch anders sein? – auf immer neue Umformungen hinaus. Eliminieren lässt sich im besten Fall der ursprüngliche geschichtliche Kontext, nicht aber die Verweiskette, die sich von der gegenwärtigen Version aus in die Vergangenheit erstreckt. Weitere drei Bearbeitungen aus dem Jahr 2011 weisen genau in diese Richtung: *Completing the Task* macht exakt das nicht, was es in dem geschwärzten Bild zu lesen übrig lässt, nämlich genau diese Phrase, sprich

die Aufgabe zu vollenden; *Erasure as a Form*, so der Titel des analog gestalteten nächsten Bildes, scheint dies zu akzeptieren, indem es sich als Beispiel eines Genres und nicht als finalen singulären Akt begreift; *Difficult to Erase* schließlich gesteht die Unvollendbarkeit dieses Prozesses trocken und lapidar ein.

Auf einer ähnlichen Verweis- bzw. Transmediationskette beruht auch die Serie *Correction of Monk's Mark Rothko*. Den Ausgangspunkt bildet abermals eine gerahmte Textarbeit, in diesem Fall die Beschreibung einer ohnehin schon komplexen Umformungsstafette. Mark Rothkos Malerei *Red, Ochre, Black on Red* aus dem Jahr 1957 war 2006 von dem britischen Künstler Jonathan Monk herangezogen worden, um sie zunächst von der Künstlergruppe Art & Language textlich beschreiben und anschließend diese Beschreibung von einem Plakatmaler bildnerisch umsetzen zu lassen. Das Ergebnis glich (laut dem beschreibenden Text in Pfeffers *Monk's Mark Rothko* aus dem Jahr 2008) auf verblüffende Weise dem Ausgangsbild – was mit ein Anlass für Pfeffer gewesen sein mag, dieses Werk fortzusetzen bzw., wie es bei ihm heißt, „korrigieren“ zu lassen. Auch hier geht es zunächst um eine Tilgung, da weder das von Monk ausgewählte Rothko-Original noch die daran anknüpfende Rekonstruktion in der Arbeit selbst aufscheinen, also visuell verborgen bleiben. Vielmehr dient Pfeffer der Zwischenschritt, der an der Schnittstelle von Bild und Text angesiedelte Beschreibungsakt von Art & Language, als abstrakte Vorlage für sein eigenes Textbild. Hinzugefügt sei, dass Art & Language in ihrer Deskription nicht vom Original, sondern von dessen Postkarten-Reproduktion ausgingen, was den Grad der Vermitteltheit insgesamt noch steigert. Die Autorschaft von Pfeffers Textbild ist so wie bei *Rauschenberg's Willem de Kooning* delegiert, in diesem Fall an den Kunsthistoriker Gregor Tobeitz. Doch nicht genug damit, wird doch der im Originalformat des Rothko-Gemäldes gerahmte Textblock in der daran anschließenden Serie für weitere visuelle Bearbeitungen freigegeben. Insgesamt zehn *Corrections* sind so entstanden, jeweils indiziert mit dem Namen der bearbeitenden KünstlerInnen.

Mit dieser Art von Korrektur, Pfeffer nennt es eine „Rückführung ins Medium der Malerei“, geht eine erneute Visualisierung einher, wiewohl diese selbst eine auslöschende Wirkung auf den ihr zugrunde liegenden Text hat. So sind es in Pfeffers eigener „Korrektur“ dünne Streifen, die das Textbild mit einem vertikalen Störmuster – streng geometrischen Schlieren in unterschiedlichen Abständen – überziehen. Die Bearbeitung von Karine Fauchard greift die Farben von Rothkos Originalbild – Rot, Ocker, Schwarz – auf, um ellipsenförmige Flächen übereinanderzuschichten, die wiederum von weißen Punkten durchlöchert sind. Philipp Schweiger hat in seiner Version den Text fast zur Gänze zum Verschwinden gebracht, indem er die Farbpigmente, in denen die Beschreibung gedruckt ist, mit einem Lösungsmittel bearbeitet und so eine ausgebleicht wirkende Frottage erzeugt hat. Der Effekt ist der einer übertünchten bzw. verwischten Abstraktion. Mehrere der eingeladenen KünstlerInnen (etwa Rainer Wölzl, Norbert Zuckerstätter und Max Schaffer) haben das Spiel des Ausstreichens von Text bzw. des Ausblockens einzelner Wörter aufgegriffen. Andere, etwa Jacques Carrio, haben die Technik des Überschreibens gewählt, in diesem Fall durch die handschriftlich applizierte französische Übersetzung, was den Text in „zweisprachlicher“ Doppelung verschwimmen lässt. Wendelin Pressl schließlich hat das ursprüngliche Textbild in Luftpolsterfolie verpackt und den Wortlaut „RETURN TO SENDER“ darauf gestempelt – ein Fingerzeig, dass sich der Übernahme- und Weiterbearbeitungsprozess nicht beliebig fortspinnen lässt, wiewohl der Zeitpfeil, welcher der Verweiskette zugrunde liegt, eindeutig in die Vergangenheit weist.

All diese Varianten der „Rückführung“ bzw. „Korrektur“ praktizieren eine Art der Aneignung, die stets auch Auslöschung, Umformung und Neurahmung bzw. eine Mischform dieser drei Prozesse ist. Der destruktive Aspekt der *Corrections* besteht darin, dass sie das Textbild wenn schon nicht zum Verschwinden bringen, so doch mit konzentrierter Visualität *überschreiben*. Das „gemalte Wort“, das nach Tom Wolfe die Malerei der Hochmoderne charakterisiert, wird gleichsam seines Wortanteils zu entledigen versucht, wobei dieser hintergründig (und sei es als Narrativ der Bildentstehung) weiterwirkt. Dementsprechend rückt der Umformungsaspekt stärker in den Mittelpunkt, indem

herausgestrichen wird, dass mit Aneignung und „Transmediation“, sprich der Übertragung in ein anderes Medium, unausweichlich Gewinn- und Verlustanteile einhergehen. Erkennbar wird so eine Dialektik, die, so scheint es, in jedem Appropriationsakt mit am Werk ist: Nicht nur wird das Ausgangsmaterial in einen veränderten Kontext übergeführt, sondern dieser neue Zusammenhang lässt umgekehrt auch die zugrunde liegende Materie in einem anderen, offeneren Licht erscheinen.

Davon kündigt nicht zuletzt die Bearbeitung, die Roman Pfeffer seiner ersten Textbild/Aneignungs-Arbeit angedeihen ließ: *Sturtevant's Four Warhol Flowers* (2007), worin ein Text des Kunsthistorikers Jörg Wolfert das frühe Aufgreifen von Warhols Blumenbildern durch die Appropriationskünstlerin Elaine Sturtevant rekapituliert, wird in *Re-producing (Buren, Sturtevant, Warhol)* (2012) einer pointierten Nachbehandlung unterzogen. Zunächst wurde die ursprüngliche Textarbeit mit Metallfarbe überpinselt, anschließend mit grauen Streifen nach Art von Daniel Buren übermalt. Stellt Burens eigene Praxis einen weiteren Referenzpool in Pfeffers jüngstem Werk (etwa in *Buren's Marquee Fabric*) dar, so wird dessen Streifenprinzip hier einem anderen Zusammenhang übergestülpt. Einzig das Wort „reproducing“, das sich in der geometrischen Mitte des Bildes/Textes *Re-producing (Buren, Sturtevant, Warhol)* befindet, schimmert durch die Streifen durch – es wurde nachträglich hervorgehoben und so von seiner Umgebung „freigestellt“. Fraglich bleibt, worauf dieses „Reproduzieren“ genau anspielt: auf Warhols ursprüngliche Technik, auf Sturtevants Aufgreifen derselben, auf Burens ungefähr zeitgleich entwickelte Streifenbilder oder auf all das zusammen? Jedenfalls zielt „Re-producing“ auf die Ineinssetzung verschiedener kunsthistorischer Modelle, wodurch sowohl ein neuer Gesamtzusammenhang entsteht als auch die aufgegriffenen Referenzen nochmals neu „gerahmt“ werden. Vielleicht ist es gerade dieses gleichzeitige Aufspalten und Wiedervereinigen, das Damals und Heute, Original und Kopie, historische Referenzen und ihr aktuelles Aufgreifen miteinander verbindet und so dem mantrahaften „reproducing“ zugrunde liegt.

Dieses wechselseitige Spiel, das keinen der darin verwickelten Pole unberührt lässt, bringen Roman Pfeffers Aneignungs-, Reproduktions- und Transformationsreihen konzentriert auf den Punkt – ohne dass sie auktorial darüber verfügen oder eine Metaposition dazu einnehmen würden, sondern indem sie den Übernahme- und Umformungsprozess selbst immer weiter auffächern. In inniger Diversität, wie man sagen könnte.