

**SABETH BUCHMANN**

*ABSTRAKTE CHARAKTERE?*

*Referenz und Formalismus in den Arbeiten von Florian Pumhösl*

Was in der traditionellen Kunstgeschichte als Errungenschaft der europäischen Moderne gilt, nämlich die weltweite Verbreitung abstrakter Formsprachen, wurde – vor allem unter dem Eindruck von Dekolonisierungs- und Minderheitenbewegungen der Nachkriegszeit – ab den sechziger Jahren zum Gegenstand des kritischen Diskurses. Das historische, von den Avantgarden im Sinne der Emanzipation vorangetriebene Projekt der Abstraktion habe, so die Argumentation, aufgrund seiner bewussten oder uneingestanden Komplizenschaften mit der Fortschrittsideologie kapitalistischer Herrschaftsformen seine Legitimation verloren. In Gegenbewegung hierzu wurden vom „High Modernism“ verbannte Ausdrucksformen der Figuration und Narration sukzessive von post- und neoavantgardistischen Strömungen wieder aufgegriffen. Diese sowohl von Künstler/innen und Historiker/innen seither verfolgte Auseinandersetzung mit der Moderne und den mit ihr assoziierten Spielarten des abstrakten Formalismus schlug sich bekanntlich auch in den kuratorischen Programmen der letzten zwei documenta nieder: Auf der documenta 11 mit dem Anspruch, den Formenkanon der Moderne als eine heterogene Konstellation lokaler und globaler Phänomene zu begreifen und somit die alleinige Urheberschaft Westeuropas zu relativieren. Hingegen unternahm die documenta 12 eine rehabilitierende, zwischen progressiv-emanzipativen und reaktionär-gewaltförmigen Strömungen unterscheidende Revision des Modernismus und suchte den damit gemeinten Epochenbegriff für die von den Kurator/innen vermuteten Korrespondenzen mit vormodernen und außereuropäischen Formsprachen zu öffnen. Beide Ausstellungen streiften inhaltlich jedoch nur das, was seit geraumer Zeit präzise umrissener Gegenstand modernekritischer künstlerischer Projekte ist, nämlich orts-, kontext- und institutionsspezifische Untersuchungen der Ungereimtheiten, Spannungen und Brüche abstrakter Formsprachen zwischen modernistischem Autonomieanspruch und ihrer systematischen Industrialisierung und Popularisierung, vor allem durch eine globalisierte Museums-, Ausstellungs- und Medienkultur. Im Unterschied zu Künstler/innen, die im Rahmen ihrer Auseinandersetzung mit den historischen, kulturellen, sozialen und gesellschaftsideologischen Prämissen formaler Abstraktion die hiermit assoziierten Ästhetiken mittels inhaltlich codierter Referenzen (als Zeichen, als textliche Information oder Dokumentation) in ihre Arbeit einführten, ließ der Fokus auf die ästhetische Form, wie er auf

der d12 durch das Motto einer „Migration der Form“ gegeben war, diese Brechung zuweilen unkenntlich werden. Gleichwohl lässt sich in den vergangenen Jahren eine stärker werdende Affinität zu abstrakten Formsprachen erkennen, die sich nicht so ohne Weiteres auf „Inhalte“ oder „Diskurse“ herunterbrechen lässt und die sich augenscheinlich (post-)modernen Ästhetiken der Figuration und Narration ebenso widersetzt wie spezifischen Rhetoriken der Referenz. Aus einer solchen Perspektivierung betrachtet drängt sich die These auf, dass die kritische Debatte um Modernismus und Formalismus der vergangenen vierzig Jahre zur wieder größer gewordenen und sicherlich nicht marktunabhängigen Anziehungskraft „abstrakter Kunst“ beigetragen hat. Das heißt jedoch nicht, dass ihre zeitgenössischen Versionen sich auf jene unitär-universalistische Programmatik und Erscheinungsweise reduzieren ließen, derer ihre historischen Vorläufer verdächtig sind. Wenn von einem Einheitsprinzip die Rede sein kann, dann nur in einem Sinne, wie ihn zeitgenössische Markt- und Ausstellungslogiken suggerieren – nicht aber in dem Sinn, dass sich der Formalismus erster, d.h. selbstreferenzieller Ordnung mit einem Formalismus zweiter, d.h. referenzieller Ordnung ohne Weiteres gleichsetzen ließe.

Aufgrund des sich seit einiger Zeit ausdifferenzierenden Lagers des sogenannten (Neo-) Formalismus, dem so unterschiedliche Künstler/innen wie Tomma Abts, Sergej Jensen, Wade Guyton, Michael Krebber, Florian Pumhösl, Anselm Reyle oder Katja Strunz zugeordnet werden, scheint es unnötig, dessen Antithese gegen die Vorstellung einer inhärenten „Politizität“ von Kunst auf das leicht überschaubare Feld der üblichen Verdächtigen zu projizieren: Auf Issue- und Kontextkunst einerseits und – in deren negativer Verkehrung – auf unpolitischen Formalismus andererseits. Denn der kleinste Nenner, der die Formalist/innen zusammenschweißt, scheint eine (je nach Ausstellungskontext spezifisch vermessene) Distanz gegenüber kanonischen Kunst&Politik-Formeln zu sein, die indes auch von denen in Anspruch genommen wird, die mit ihren Arbeiten ein „inhaltliches“ Anliegen verbunden wissen wollen: Denn welche/r Künstler/in (und welche/r Kritiker/in) wollte sich allen Ernstes den Vorwurf eines formblinden Kunstbegriffs einheimsen? Wie der gegenwärtigste, wenn auch im Vergleich mit der 2004/05 im Kunstverein in Hamburg gezeigten Ausstellung „Formalismus. Moderne Kunst, heute“ weniger zugespitzte Versuch der documenta 12, (Neo-)Formalismus selbst als ein kunst- und gesellschaftskritisches Projekt zu apostrophieren, gezeigt hat, überschneiden die sich unter diesem Label gefassten Positionen eben auch mit politisch konnotierten Ästhetiken, definieren sich auch diese doch selten ohne eine begründungslose Beziehung zu einem (vermeintlich) unkritischen Formalismus.

Florian Pumhösl gehört zu einer Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre unter dem Einfluss von Kontextkunst und Institutionskritik entstandenen verstreuten Gruppierung von Künstler/innen, die sich, wie Fareed Armaly, Julie Ault / Martin Beck, Stan Douglas, Renée Green, Dorit Margreiter, Christian Philipp Müller, Mathias Poledna, Fred Wilson etc. in Abgrenzung zu einem transhistorischen und entpolitisierten Formbegriff der Postmoderne den blinden Flecken des Modernismus und seinen Erbschaften zugewandt hat. Insofern deren Anliegen, wie eingangs angedeutet, eine historische wie ästhetische Analyse der für den Hegemonieanspruch der europäischen Moderne konstitutiven Wechselbeziehungen zwischen universalistischen und marginalisierten respektive „kolonisierten“ Formsprachen war und zum Teil nach wie vor ist, ist es sicherlich nicht übertrieben zu behaupten, dass Pumhösl zu den Künstler/innen zählt, die einen entscheidenden Einfluss auf die inhaltliche Ausrichtung der documenta 12 hatten. Seine langjährige Aufmerksamkeit für die Geschichte abstrakter, vor allem geometrischer Formsprachen, deren „Universalismus“ eine Folie seines künstlerischen Projekts bildet, wird auch an seiner zweiten Einzelausstellung „OA 1979-3-5-036“ erkennbar, die Ende letzten Jahres in der Galerie Daniel Buchholz gezeigt wurde und die man als eine Art Spin-Off seines documenta 12-Beitrags „Modernologie (dreieckiges Atelier)“ bezeichnen könnte. Wie in seinen früheren Werken und Ausstellungen haben die Bezüge auf nicht westliche Modernen hierbei die Funktion, die Vorstellung von europäischer und US-amerikanischer „Moderne“ als einer soziogeografisch und kulturell kohärenten Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte aufzubrechen. Insofern beide Ausstellungen in später dargestellter Form den Ort ihrer Präsentation berücksichtigen, tritt – sichtbar vor allem in „Modernologie“ – die Spannung zwischen Universalismuskritik und der zeitgenössischen Globalisierung solcher Kritik durch ein ubiquitäres „kritisches“ Ausstellungs- und Diskurswesen zu Tage. Demgegenüber gaben sich der d12-Beitrag und auch die Ausstellung bei Buchholz gegenüber „Criticality“-Beweisen weitgehend zurückhaltend. Das in beiden Fällen äußerst kondensierte Formenvokabular, das auch Pumhösls aktuellste Ausstellung in der Londoner Lisson Gallery auszeichnet, scheint seine Zuordnung zum Lager der (Neo-)Formalist/innen insofern zu rechtfertigen, als hierin eine im Vergleich mit seinen früheren, oftmals installativen Werkformen explizite Reduktion auf formal-abstrakte Bildhaftigkeit auffiel. Damit wird thematisch, was das eben doch nicht gänzlich spannungsbereinigte Verhältnis von formreflektierten Referentialist/innen und referenzversierten Formalist/innen ausmacht: Nämlich die Frage nach der (Politik der) Sichtbarkeit der Differenzen zwischen formal-abstrakter Ästhetik als historisch-politisches Objekt einerseits und als selbstreferenzielles Mittel der Darstellung andererseits. In „Modernologie“ – ein Titel, der

ein gleichlautendes Werk des japanischen Architekten Kon Wajiro zitiert – war es genau diese Spannung zwischen einem (modernen) Formalismus erster, selbstreferenzieller und einem (postmodernen) Formalismus zweiter, referenzieller Ordnung, der der Thematik des grafisch inszenierten Bilderzyklus auf methodischer Ebene abzulesen war: Bewusste und unbewusste Korrespondenzen zwischen japanischen, russischen und deutschen Avantgarden der zwanziger und dreißiger Jahre in eine an seine historischen Referenzen angelehnte Formsprache übertragend, schien „Modernologie“ weniger auf eine dezidiert politische Lesbarkeit historischer Referenzen angelegt als vielmehr auf eine ästhetisch stringente Aktualisierung der hierin begründeten Präsentationsform. Und genau diese rief die Frage nach den Unterscheidungsmerkmalen hinsichtlich jener postmodernen Revisionen der geometrischen Abstraktion auf, die – wie Gerhard Merz in den achtziger Jahren – Lyotards kantianisches Credo des „ästhetisch Sublimen“ auf ihre „Modernismen“ übertrugen: Auf Mondrian, Malewitsch, Rodtschenko, Rothko und Newman. Der Unterschied ist zweifelsohne gewaltig und liegt – auf den ersten Blick – vor allem in der Verweigerung von monumentaler Form und visueller Opulenz, etwa durch Verweigerung einer Reauratisierung von Raum und Farbe. So gehören zu Pumhösls bevorzugten Techniken Fotogramme ebenso wie „Kunsthartzlack hinter Glas“, mithin Formsprachen, die eine dezidiert grafische Darstellungsqualität auszeichnet. Im Kontext der documenta 12 als Inbegriff der zeitgenössischen Kunstaussstellung schlechthin, die, wie erwähnt, mit der eigenen künstlerischen Programmatik argumentierte, sah Pumhösls Entscheidung, einige wenige kleinformatige, in schwarz, weiß und grau gehaltene Glasbilder in einer räumlichen Installation zu zeigen, die laut ausgehängtem Begleittext auf das 1926 entworfene „dreieckige Atelier“ des Künstlers und Gestalters Murayama Tomoyoshi und die 1914 in Tokio gezeigte Sturm-Ausstellung verwies, nicht nach „großem Auftritt“ aus. Ich wunderte mich offen gestanden darüber, dass Pumhösl nur so „wenig“ zeigte und, wie ich im Gespräch erfuhr, ging es anderen Besucher/innen, die seine Arbeit mit Interesse verfolgen, ähnlich. Zudem fiel auf, dass Pumhösls Beitrag nicht die Erwartungen erfüllte (oder vielleicht nicht zu erfüllen suchte), die die documenta 12 mit ihren Motti „Ist die Moderne unsere Antike?“ und „Migration der Form“ geschürt hatte. Ob intendiert oder nicht unterschied sich „Modernologie“ in dieser Hinsicht etwa von jenen vereindeutigenden Lesarten, die wie James Colemans „Retake with Evidence“ auf geradezu programmatische Weise Referenz mit historischer Evidenz gleichsetzen. Von den solcherart im hohen Kunstton entleerten Melodien eines neoklassischen Formalismus unterschied sich Pumhösls Arbeit schon alleine dadurch, dass in seiner Arbeit die technisch-mediale Methodik des Referenzierens nicht nur nicht

ausgeblendet, sondern zum Gegenstand seiner Motivwahl wurde. Behauptungen historischer Evidenz als Resultat eines notwendigerweise verzerrenden, weil interpretierenden künstlerischen Übersetzungsprozesses kennzeichnend, vollzog „Modernologie“ – neben dem vermutlich gegen einschlägige Geschichtsschreibungen gerichteten Anspruch, (avantgardistischen) Funktionalismus und (modernistische) Ästhetik aufeinander zu beziehen – eine Engführung von „funktionalen“ und „autonomen“ Objektsprachen. So war die an avantgardistische Druckgrafik und Atelierarchitektur angelehnte Ausstellungsgestaltung formal ebenso weitgehend reduziert, dass man sie in einem emphatischen Sinn weder als funktional noch als autonom bezeichnen konnte. Genau das war in „OA 1979-3-5-036“ sichtbar anders, denn auf den Galeriewänden stach der sich zweifelsohne seines Sammlerwerts bewusste Doppelcharakter der nun in wiederholter Auflage produzierten Glasbilder als funktionale und autonome Objekte umso deutlicher hervor. Mit dem ihnen inhärenten Verweis auf das avantgardistische Unterfangen, Malerei und Skulptur in ihrer Rolle als hegemoniale Gattungen durch dynamischere – so durch fotografie- und filmbasierte – Medien den Rang abzulaufen, schienen sie zudem dazu angetan, der mangelnder Medienreflexivität und ästhetischer Reizlosigkeit verdächtigen Konzeptkunst ein distinktes Medienformat entgegenzusetzen. Die historische Lektion des „medienreferenziellen Funktionalismus“, den Modus der Präsentation zum Gegenstand einer sich wechselseitig bedingenden Übersetzung von Objekt und räumlicher Umgebung zu machen, war hierzu entsprechend auch in „Modernologie“ spürbar, in augenscheinlicher Distanz gegenüber einem Inhalt heischenden Referenzialismus einerseits und einem kontextentleerten Formalismus andererseits. Doch obgleich Pumhösl von der kuratorischen Verfügung der documenta 12-Leitung abwich und einen Text mit Werkinformation aushängen ließ, eröffnete sich (mir) die Fülle der formalen Bezüge und Differenzen innerhalb des angeeigneten Materials und seiner Neudeutung nicht in dem Maße, in dem sie sich nun in einer nachträglichen Besprechung erarbeiten und behaupten lässt. Das liegt, wie bereits angedeutet, daran, dass „Modernologie“ auf das verzichtete, was frühere Arbeiten Pumhösls auszeichnete: Eine dezidiert „thematische“ Rückführung der zitierten ästhetischen Objektsprache auf ihre Gebundenheit an spezifische historische Momente und Funktionen. Was an lesbarem „Inhalt“ herausfällt, scheint sich jedoch auf methodischer Ebene herzustellen: Denn im weiten Feld der zeitgenössischen Formsprache von Modernekritik ist Pumhösl einer der wenigen Künstler/innen, der dieses Genre stets mit politisch reflektierter Technologiekritik verbindet – hierfür stehen nicht nur Ausstellungen wie „Humanistische und ökologische Republik“ (Secession, Wien, 2000), seine 2003 gezeigte Ausstellung im Kölnischen Kunstverein und

„Animated Map“ in der Kunsthalle St. Gallen, sondern auch seine Herausgeberschaft der in Wien erscheinenden Publikationsserie „montage“, beispielhaft für seine zeitweiligen Tätigkeiten als Grafikdesigner und Historiker. In der Reihe publizierten bisher er selbst und andere Künstler/innen zu Themen, die wie Design, Architektur und moderne Medienkultur die Wechselbeziehungen zwischen (Avantgarde-) Kunst-Methodiken und Industrietechnologie beleuchten.

Wie die Rezeption von Pumhösls Arbeit durch Kunstkritik und Ausstellungseinladungen zeigt, scheinen ihm die Schubladen des diskurslastigen und daher schwer verkäuflichen Künstlers weitgehend erspart geblieben zu sein. Das mag, wenn man den Katalog der Hamburger „Formalismus“-Ausstellung als exemplarisch zugrunde legen kann, an kontextbedingten, d.h. unter anderem durch gemeinsame Vertretungen in Galerien entstehende Nachbarschaften mit jenen Künstler/innen liegen, die sicherlich nicht über ein politisches Formalismus-Projekt vermarktet werden, doch von diesem dank wohlwollender Kurator/innen und Katalogautor/innen profitieren können. Vor diesem Hintergrund scheint es sich bei Pumhösls aktuellen Ausstellungen um einen sehr genau überlegten Umgang mit den hier nur skizzierten Positionierungen innerhalb des gegenwärtigen Ausstellungs-, Markt- und Diskursgeschehens zu handeln – ein Umgang, der die keineswegs über jeden Zweifel erhabenen Begehrlichkeiten von „Criticality“ ebenso mitreflektiert wie jene eines auf vermittelbare, verlässliche Qualitätsnachweise pochenden Kunstmarkts. So könnte man es als eine doppelsinnige Entscheidung ansehen, das gemessen am Markterfolg handelsüblicher Formate gescheiterte Projekt der (Post-)Avantgarden im Rahmen einer Großausstellung wie der documenta wieder aufzurufen, die allen kuratorischen Selbstaussagen zum Trotz keine prinzipielle Alternative zum Kunstmarkt darstellte. Die Übersetzung zwischen hegemonialen und lokalen Praktiken der historischen Avantgarden, die das selbst erklärte Anliegen von „Modernologie“ war, ließe sich demnach – zugespitzt formuliert – auf die strukturell spannungsgeladene künstlerische (Selbst-)Verpflichtung auf kritischen Diskurs einerseits und auf formatierte Marktinteressen andererseits ausweiten.

So stellten die Fragen, die sich mir angesichts des Selbstverständnisses von „Modernologie“ aufgedrängt hatten, eine wesentliche Voraussetzung auch für meine Wahrnehmung von „OA 1979-3-5-036“ dar. Denn diese Ausstellung bestand ebenfalls aus einer neuen Serie von Glasbildern – somit einem dezidiert medienreflexiven Format, das bereits in Pumhösls erster Einzelausstellung bei Buchholz sowie bei Krobath Wimmer in Wien und in der Kunsthalle St. Gallen zu sehen war und das die Methode der Übersetzung von funktionellen Formsprachen in die Gegenwart seiner ästhetischen (Re-)Produktion und Rezeption auch durch die

Titelgebung thematisierte. Wie aus dem Presstext hervorging, tragen die einzelnen Bilder „Titel aus dem Druck- und Buchwesen, wie etwa ‚Plakat‘, ‚Seite‘, ‚Aushang‘ oder ‚Tabloid‘.“ Weiterhin war zu erfahren, dass „die abgebildeten geometrischen Formen [...] Reduktionen kompositorischer, strukturierender und den Text interpretierender Elemente des modernen Layouts (sind), hier zumeist von Textseiten und Pamphleten der Typografie der japanischen Avantgarde der 20er und 30er Jahre entnommen, deren Flächen allerdings vom Text und die abstrahierten strukturierenden Zeichen damit von ihrer kompositorischen/ betonenden Funktion befreit sind. Man kann sich diese Bilder als Medien vorstellen, deren visuelle Sprache Schrift und Funktionalität ausklammert.“

Ich zitierte die Ausstellungsinformation auch deswegen zu ausführlich, weil hierin eine Zuspitzung dessen liegt, was auch schon in „Modernologie“ zur Sprache kam. Denn insofern die Glasbilder von der (post-)avantgardistischen Ambition zeugen, klassische kompositorische Regeln durch Eintritt des Bildes in die Dimension des Raums zu unterminieren, scheint die hier noch weitergetriebene formale Reduktion vielmehr den Modus des Bildlichen in den Vordergrund zu stellen. Insofern in „OA 1979-3-5-036“ die Glasbilder mit einigem Abstand auf den Galeriewänden präsentiert wurden, wurde das Verhältnis von Einzelbild und Serienproduktion ebenso thematisch wie der Verzicht auf die Gestaltung eines die Beziehung von Objekt und Umgebung konstituierenden architektonischen Settings. So ging mit der Betonung der Bildlichkeit eine Betonung der Galerie als showroom einher. Der in Kombination mit den Glasbildern gezeigte 16mm-Film „OA 1979-3-5-036“ wendete diese Bedingung insofern gegen sich selbst, als er der dem klassischen Format der Kunstware entsprechenden Präsentation des gerahmten statischen Bildes die entrahmte Zeitform des „abstrakten“ Films entgegensetzte, auf dessen Technik Pumphösl schon in früheren Arbeiten zurückgegriffen hatte. Dieser Rückgriff implizierte, eingedenk der nicht nur formalen, sondern auch werbeästhetischen Implikationen des abstrakten Avantgarde-Films, kein nichtkommerzielles Gegenmodell, insofern der Projektionsstrahl direkt auf die Galeriewand in deren Funktion als einem der wohl wertintensivsten architektonischen Elemente traf: Man schaute also, während man die projizierten Formen betrachtete, immer auch auf die qua medialer Funktionalität ins Licht gesetzte Wand. Die sich in metrisch-rhythmischen Montageabfolgen transformierenden, ornamenthaft-grafischen Weiß-auf-Schwarz-Zeichnungen, die, wie der für die Besucher/innen ausgelegte Presstext informierte, auf das im späten 17. Jahrhundert erschienene japanische Buch „Gozen Hiinagata“ („Dress Patterns for noble Ladies“) von Take Hiratsugi referierten – ein im Holzschnitt gedruckter Musterkatalog für die Motivgestaltung von Kimonos –, erschienen in Kombination mit den

Glasbildern wie kryptifizierte Kürzel geometrischer Formsprachen. Hierin eine Referenz auf Motive traditioneller japanischer Frauenbekleidung zu erkennen, wäre ohne Information nicht denkbar gewesen. Das heißt, dass die Wahrnehmung der sozialen Referenzialität abstrakter Ornamentik, wie sie hier evoziert wurde, offenbar nicht unabdingbar auf eine Dechiffrierung seitens der Besucher/innen spekulierte, auch wenn man sich dies bei konzentrierter Betrachtung zumindest ansatzweise hätte einreden können. So klärte der Presstext darüber auf, dass die dargestellten Formen in „Gozen Hiinagata“ nur als Umrisslinien vorgegeben sind und dass es sich hierbei um abstrahierte florale, topografische und militärische Motive handelt. Die Information, dass diese Schematisierungen „dazu vorgesehen (waren), vom Käufer einfach wiedergegeben zu werden“, ließ sich in einem metaphorischen Sinn auch auf die Ausstellung beziehen – nämlich dahingehend, dass ästhetische Anschauung hier als ein strukturell merkantil und (massen-)kulturell definiertes Verhältnis von Form und Betrachter/in markiert wurde – ein Verhältnis, das, bedenkt man den historischen Kontext des Musterbuchs, auf eine Epoche zurückverweist, in dem die aufklärerische Philosophie das Subjekt und mit ihm die ästhetische Wahrnehmung entdeckte, was sich schließlich in den im Geist der Aufklärung geschaffenen bürgerlichen Museen niederschlagen sollte. Insofern vermag der Umstand, dass der Titel „OA 1979-3-5-036“ die Ordnungszahl des im British Museum archivierten Exemplars zitiert, als ein Hinweis auf den von musealen Sammlungen repräsentierten Besitz kultureller Differenz verstanden werden – hier eines Musterbuchs für historische japanische Mode. Mit anderen Worten werden auf formal höchst abstrakter Ebene signifikante Aspekte der europäischen Aufklärung mit einem Zeugnis einer vergangenen, von der europäischen Moderne exotisierten (Medien-)Kultur verbunden – ein Moment, das die Frage nach dem kulturellen Code der Form zugleich als eine Frage ihrer ästhetischen Bewertung exponiert. Somit scheint der Anspruch auf ein sich über Kontextwissen erhebendes Kunsturteil – mithin der Anspruch, eine „unverständliche“ Formsprache lesen zu können, sobald sie im Modus der Kunst auftritt – als obsolet. Doch damit ist die Frage nicht vom Tisch, ob sich in einer solchen Argumentation auch ein „nobler“ Grund für „kryptische“ Formalismen finden lässt – eine Frage, die in direkter Weise auf den Kern des (Neo-)Formalismus führt. Denn Pumhösls (kinematografische) Übersetzung der historischen Motive in nongeometrische Linien-, Zacken-, Viertelkreis- und Gittermuster entspricht jener vom Neoformalismus geforderten Reduktion visueller Informationen – ein Unterfangen, das in Abgrenzung zum Anspruch des (Neo)-Realismus auf lesbare Wirklichkeitsbezüge die Konstruktion, mithin die Eigenleistung des Betrachters/der Betrachterin, privilegiert. In diesem Sinne erinnert Pumhösls Formsprache an die phänomenologische Gestalttheorie, der



zufolge Menschen grundsätzlich dazu neigen, in Formen „Inhalte“ zu erkennen, die ihrem eigenen soziokulturellen Wahrnehmungshorizont entsprechen. Das heißt aber auch, dass ästhetische Distanz zur Welt demzufolge das individuell-psychische wie kollektiv-kulturelle Moment der Mimesis nicht aufzuheben vermag. Pumphösl scheint genau auf diese sich in der (inter-)medialen Übersetzung zeigende Form der Differenzialität hinzuweisen, wenn er im Handout darüber informiert, dass die der Vorlage entnommenen und reproduzierten Formen um 90 Grad gedreht wurden. Die ebenso manuelle wie apparative Mechanik, die auf diese Weise thematisch wird und den möglichen Eindruck von Sophisticatedness unterläuft, lässt den Prozess der formalen Abstraktion als einen zwangsläufig mimetischen Prozess medienimmanenter Bedeutungsproduktion in Erscheinung treten: Auf der einen Seite das Medium des Holzschnitts, das den massenkulturellen Medien des 19. Jahrhunderts, der Lithografie und der Fotografie, vorausging und das von damaligen europäischen Künstler/innen in ihrer Affinität für die grafische, Flächen betonende Bildsprache japanischer Kunst „appropriert“ wurde, auf der anderen Seite der 16mm-Film, der offenbar in Anlehnung an die Buchvorlage in vier Kapitel unterteilt war. Insofern man aus dieser Prämisse ableiten kann, dass hier die strukturalistisch-formalistische Doppelfigur des Sehens und Lesens von Formen nahe gelegt wurde, öffnete die um 90 Grad gedrehte Form noch eine weitere Möglichkeit differenzieller Formrezeption: Denn konträr zu der traditionell von links nach rechts weisenden Ordnung der Bilderhängung verlief der Film in einer der japanischen Schriftkultur anverwandten vertikalen Richtung, also von oben nach unten. Diese Gegenbewegung gegen die Beschränkung des Filmbildes auf die viereckige Form erinnert an die Montagetechniken der russischen Avantgarden, hierbei vor allem an jene Sergej Eisensteins, der, wie die Filmwissenschaftler Thomas Elsässer und Malte Hagener schreiben, das Format des bewegten Bildes mittels dynamischer „Diagonalen“ und „Parallelen“ zu durchbrechen suchte. In diesem Zusammenhang referierte Eisenstein auf die von ihm so genannte „japanische Methode“, die im Gegensatz zur Renaissance-Perspektive „aus dem Ganzen (einer Landschaft oder Szene) einen Ausschnitt wählt, mittels dessen sich die Kamera die Welt quasi erobert.“ „Eisenstein“, so die Autoren weiter, „bezeichnet diese Auswahl des Bildkaders als ‚Herausmeißeln eines Wirklichkeitsausschnitts mit den Mitteln des Objektivs‘ – eine Formulierung, die dem marxistischen Revolutionspathos stärker verpflichtet scheint als den Hokkaido-Malern, insofern die Wirklichkeit als modellierbares Ausgangsmaterial konzeptualisiert wird, das nach Belieben umzuformen ist.“

Diese Problematik eines „linken“ Kolonialismus, wie er sich in den europäischen Avantgarden niederschlug, scheint Pumphösl in seiner Verbindung von japanischem

Holzschnitt und avantgardistisch aufgeladenem 16mm-Film „kritisch“ zu zitieren, wenn er nicht „die“ (gegenständliche) Wirklichkeit zur Vorlage nimmt, sondern ein Musterbuch, das, wie der Künstler mir erklärte, um Käufer/innen mit dem Versprechen warb, dass es alles, was unter der Sonne existiere, wiederzugeben in der Lage sei. Der Eindruck einer beliebigen Beziehung von Referenz und Form, der sich mir in Pumhösls Ausstellung offen gestanden zuerst einstellte, ist eingedenk der Kritik von Elsässer und Hagener offenbar nicht nur ein Phänomen „postmodernen Formalismus“, sondern ebenso eines des „avantgardistischen Funktionalismus“. Pumhösl, so mein revidiertes Urteil, setzt sein Material dieser Problematik gezielt aus, um genau hierin eine weder über politische Kritik noch über ästhetischen Geschmack erhabene Montage von Referenzen zu bewerkstelligen, die – wie im Fall des japanischen Holzschnitts und des russischen Avantgardefilms – unzeitgenössische Medien durch ein „Fremdwerden“ der Form in einen Diskurs über die Historizität und Politizität ästhetischer Wahrnehmung übersetzt. Dass sich die Mehrdeutigkeit eines solchen Rezeptionsangebots womöglich bei erster Anschauung nicht erschließt, erweist sich demnach entgegen weitverbreiteter Ressentiments gegen die Methoden des Referenzialismus nicht als Kennzeichen einer kommentar- oder diskursbedürftigen modernen Kunst. Sie ist, gemäß Pumhösls Projekt, in den wechselseitigen kulturellen und medialen Übersetzungen von Form/Abstraktion und Funktion/Referenz zu suchen. Die Methodik, mit der in „OA 1979-3-5-036“ die grafisch abstrahierten Motive des Musterkatalogs gemäß standardisierter Montageprinzipien übersetzt werden, setzt dabei die dem (avantgardistischen) Medium inhärente Tendenz hin zur (Selbst-)Aufhebung als ein dem Anspruch des Formalismus verwandtes Moment frei, eine eigene, lebendige Realität zu schaffen, emanzipiert von jener schlechten Wirklichkeit, zu deren (Produktions-)Bedingungen sie entstand. Auch in dieser Hinsicht scheint Pumhösls Entscheidung, den Film auf die Galeriewand zu projizieren, einen mit historischer Bedeutung aufgeladenen Begriff der Rezeption nicht als ein von der Warenform der Kunst abstrahiertes Verhältnis von Kunst und Betrachter/in zu inszenieren. Es ist kein Screen, der hier im Sinne seiner Wortbedeutung eine hinter ihm liegende, materielle Wahrheit durch deren Verdecken entlarvt oder wie auf der documenta 12 durch paraventhafte Stellwände in ein Davor und Dahinter unterteilte.

Die dargestellten Implikationen des 16mm-Films lassen sich auf die Glasbilder insofern rückbeziehen, als hierin die in Film und Filmprojektion thematischen Aspekte – Form/Gestalt, grafische Fläche/Raum, Zeit/Bewegungsbild – von einer künstlerischen Strömung zeugen, die wie Eisenstein daran ging, die Tradition der Zentralperspektive durch ein sich durchdringendes Geflecht von Fläche, Raum und Zeit zu verwerfen. Unter dem Eindruck des

durch den ersten Weltkrieg und die russische Revolution ins Wanken geratenen Glaubens an die Ideale der bürgerlichen Kultur trieben Künstler/innen des Bauhauses jene auf die Erschaffung einer progressiven Massenkultur angelegte Industrialisierung der ästhetischen Sprache voran, in der die kolonialistischen Expansionen der Avantgarden des 19. Jahrhunderts nachklingen – eine Massenkultur, die mit Medien wie Büchern und Plakaten, Film und Fotografie dezidiert auch auf (klein-)bürgerliche Konsument/innen als einer neuen, am gesellschaftlichen Leben teilhabenden Schicht zielte. Das heißt, dass ebenso wie das japanische Musterbuch auch Bauhauskünstler/innen wie etwa Annie Albers, auf deren Arbeiten sich Pumhösl schon mehrfach bezogen hat, nicht nur einer ungebrochen eurozentrischen und modernistischen, sondern auch einer ungebrochen patrilinearen und bourgeoisen Tradition wie einem heroisierenden Revolutionspathos widersprechen.

Was man also Pumhösls Methodik uneingeschränkt zugutehalten kann, ist ihr Potenzial zu einer historisch elaborierten Verschränkung von Form- und Mediendiskurs. Bleibt angesichts solcher Rezeptions- und Deutungsmöglichkeiten die eingangs gestellte Frage, wie die fortschreitende Tendenz zur Reduktion der Form und zur Abstraktion der Referenzen marktstrategisch zu bewerten ist. Sie könnte als ein entschiedenes Understatement gegenüber einem von politisch reflektierten Künstler/innen wie ihm erwarteten Statement verstanden werden. Doch scheint der somit unterstellte Positionswechsel Pumhösls angesichts von Christian Kravagnas Besprechung seiner vor acht Jahren mit großer Aufmerksamkeit wahrgenommen Ausstellung in der Secession keineswegs zwingend. Der Kunstkritiker gab damals schon zu bedenken, dass „man [...] der Ausstellung vorhalten (könnte), dass die von ihr hergestellten ästhetischen, historischen und gesellschaftlichen Bezüge hinter der Objektebene allzu schwer lesbar (würden). Dies hieße aber“, so Kravagna weiter, „zu übersehen, dass es Pumhösl wesentlich um die Frage geht, wie sich Ideen und Konzepte räumlich und medial manifestieren, eine Frage, der seine Arbeiten in mimetischen Techniken (nachgingen).“ Der von mir im Zusammenhang mit Pumhösls Zuordnung zu den (Neo-)Formalist/innen gegebene Hinweis, dass er zunächst einer Gruppierung von Künstler/innen angehörte, die an einer „kritischen Rekonstruktion von Modernisierungsprozessen“ arbeite, stammt aus einem zwei Jahre zuvor ebenfalls von Kravagna 2000 verfassten Text. Was Pumhösls neuere Arbeiten indes zu Recht deutlich machen, ist, dass der Anspruch auf eine historisch-kritische Rekonstruktion seinerseits in hohem Grade projektiv ist, sprich: eine Frage der Konstruktion und unvermeidlich ideologisch aufgeladener Methodik. Insofern scheint der formale Reduktionismus, der seine neueren Arbeiten kennzeichnet, äußerst gut überlegt, auch wenn eben nicht zwingend lesbar. Wären da nicht Bildtitel und

Ausstellungsinformationen, die einer/einem auf die Sprünge helfen, könnte man glauben, dass Hermetik und Kryptik hier als Nebenwiderspruch eines bekämpften Hauptwiderspruchs – die Abstraktion der Referenz von der Form der Methode – billigend in Kauf genommen würde. Doch eben diese Hermetik und Kryptik ist ihrerseits Bestandteil eines Versuchs, die Spannungen zwischen Formalismus und Funktionalismus durch die unvermeidliche Logik des Mimetischen hindurchzulotsen – eine Logik, der manche Versuche der Modernismuskritik im uneingestandenem Wissen um ihre eigene projektive Aktivität verhaftet zu bleiben scheinen. Florian Pumhösl weiß offenbar um dieses Dilemma, wenn er in einem Gespräch mit Juliane Rebentisch, das in Auszügen im Katalog der Hamburger „Formalismus“-Ausstellung wiederabdruckt ist, erklärt: „Ich frage mich, ob ich überhaupt etwas erzeugen kann, das einen abstrakten Charakter hat.“

So ließe sich abschließend sagen, dass Pumhösls Abstraktionsbegriff im deutlichen Unterschied zu postmoderner Erhabenheitsrhetorik der achtziger Jahre nicht auf eine angenommene Essenz der Kunst zielt, sondern auf das, was eine solche aufspaltet und in immer wieder neue Bezüge stellt: In „OA 1979-3-5-036“ etwa durch die formale Analogie von Musterkatalogen und Filmmontage, die auf den ersten Blick nicht zusammenzupassen scheinen. Doch gerade weil deren Verbindung als eine arbiträre erscheint, tritt hierin eine „Methodenkritik“ in eigener Sache zutage, in dem Sinne, dass die hier meines Erachtens zitierte „japanische Methode“ selbst zum Gegenstand der medialen Darstellungs- und Präsentationsform wird. Das Verhältnis von abstrakter Form und Referenz bleibt damit, wie auch in seinen früheren Arbeiten, ein gespaltenes, auch oder gerade weil es den Anschein macht, dass diese Spaltung in den neueren Arbeiten ihr Außen stärker zu einer Frage der (ästhetischen) Immanenz macht.

Sabeth Buchmann

#### Anmerkungen

1 Florian Pumhösl, „OA 1979-3-5-036“, Galerie Daniel Buchholz, Köln, 30.11.2007-19.1.2008

2 Florian Pumhösl, Lisson Gallery, London, 6.2.-15.3.2008.

3 Die Bedeutung, die die Frage der Methodik in Pumhösls Arbeit einnimmt, lässt sich beispielhaft an seiner Publikation „Animated Map“, erschienen im Rahmen seiner gleichnamigen Ausstellung in Neue Kunst Halle St. Gallen (2005), ablesen.

4 Siehe Tanja Widmann, „Glanz auf der Nase. Über Florian Pumhösl in der Galerie Keobath Wimmer, Wien“, in: Texte zur Kunst, Jg. 16, Heft 61, März 2006, S. 184-187.

5 Thomas Elsässer/Malte Hagener, Filmtheorie zur Einführung, Dresden 2007, S. 35.

6 Vgl. ebd., S. 53.

7 Christian Kravagna, „Historische Praxis“, in: Springerin. Hefte zur Gegenwartskunst, Nr. 3, 2000, S. 44 f.

8 Christian Kravagna, „Die Moderne sehen“, in: Christian Meyer/Mathias Poledna (Hg.), Sharawadgi, Ausstellungskatalog Felsenvilla Baden Baden, Köln 1999, S. 240-265, hier S. 246.

9 Zitiert nach dem Gespräch mit Florian Pumhösl, in: „Formalismus. Moderne Kunst, heute“, Ausstellungskatalog Kunstverein Hamburg, Ostfildern-Ruit 2004, S. 143-149, hier: S. 143 (Auszug aus „Vielleicht eine Phase der Neuorientierung... Ein Gespräch zwischen Florian Pumhösl und Juliane Rebentisch, in: „Florian Pumhösl, Wachstum und Entwicklung“, Ausstellungskatalog Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2004, S. 19-30).