

»But you know, when you have a theoretical and intellectual understanding of something, it's interesting how powerful the emotions can be.«¹
ELAINE STURTEVANT

Ist das »Computerbild eine zweidimensionale additive Mischung aus drei Grundfarben, die sich im Rahmen oder Parergon eines Monitorgehäuses zeigt,«² wie Friedrich Kittler lakonisch für diese Bildgattung feststellt, so setzt Susanne Paesler in ihren jüngeren Arbeiten das technische Medium mit dem analogen der Tafelbildmalerei materiell und konzeptuell in eine aufschlussreiche Verbindung. Digitale Prozesse spielen für die Vorbereitung eines Bildes eine wichtige Rolle, sie sind Mittel des Entwurfs und gewisser Arbeitsschritte. Wesentlicher jedoch als der instrumentelle Einsatz der Technologie ist, dass gemalte Bildlichkeit im Rahmen des Computers gedacht wird. Und das heißt, auch wenn nicht er das Bild am Ende fertigt, es sich also nicht um ein »Technobild« (Vilém Flusser) handelt, sondern um ein traditionell gemaltes, hat der Computer eine andere Funktion als die irgendeines Hilfswerkzeugs: In Susanne Paeslers Malerei der letzten Zeit wird absehbar, auf welche Weise das digitale Bild die Episteme der Malerei verändert hat und noch rückwirkend ihren Apparat und ihre Diskurse in ein anderes Licht taucht. Dass die elektronische Bildproduktion ähnlich massenhafte und spektakuläre Züge aufweist wie die ihrer optischen Vorgänger- und Parallelmedien Fotografie, Fernsehen und Kino, macht aus der Malerei – einmal mehr – einen unter vielen Bildfällen, wiewohl einen, dessen Diskurse sich von denen der anderen Medien ganz sicher nicht deshalb unterscheiden, weil ihm gesellschaftliches und ästhetisches Spektakel fremd wären.

Bedeutsamer als jede Befragung des kulturellen Status von Malerei heute, die längst selbst eine ästhetische und theoretische Tradition hat, erscheint in unserem medialen Kontext das Bindeglied Fotografie. Sie war es, die zuerst eine Differenz zwischen idealistischer und empirischer Wahrheit, mithin zwischen Bildgattungen installierte. Die Signifikanten in der Konstruktion von Wirklichkeit, das Korn oder der Rasterpunkt, mussten zu Gunsten der neuen indexikalischen Wahrheit ausgeblendet werden.³ Kein Wunder also, dass Bildbearbeitungsprogramme Photoshop heißen, um, weit jenseits der einstigen materiellen Foto-Retusche, in Zei-

1 Elaine Sturtevant. Zitiert nach: Dan Cameron, *A Conversation. A Salon History of Appropriation with Leo Castelli and Elaine Sturtevant*, in: *Flash Art*, no. 143, November/December 1988, S. 76–77, hier S. 77.

2 Friedrich Kittler, *Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung*, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main 2002, 1. Band, S. 178–194, hier S. 178.

3 Bemerkenswerterweise wird der Rasterpunkt als diskretes Element der fotografischen Massenreproduktionen mit Roy Lichtenstein in dem Moment zum Thema der Kunst, wo die Entwicklung der Computer kurz vor dem Personal Computer und damit vor einer massenhaften Distribution

ten der diskreten picture elements die ethisch und zivilisatorisch Schwindel erregende Dimension der Umschrift der Daten an jedem beliebigen Pixel mit der angeblichen Wahrheit in der Fotografie zu kaschieren. Vom Auge unbemerkt geht eine solche Umschrift in die Oberfläche ein und bildet den Schein eines realistischen Bildes: Elektronische Bildbearbeitungsprogramme, so Susanne Paesler, setzten »die Fotografie wieder in den Stand der Malerei, Fotografie hat keine verbindliche Referenz mehr zur Realität, sondern sie kann Bilder erzeugen wie die Malerei. Das hat nichts mehr mit Realität zu tun, mit Wahrheit vielleicht. Hier kommt die Fotografie in die Nähe der Malerei, und ich denke, dass das die Position der Malerei wieder verändern wird. Ich denke, dass man das Differenzierungsvermögen, das man in der Malerei entwickeln kann, benötigen wird, um Fotos zu dechiffrieren.«⁴ So gesehen mag analoge nicht nur spezifische, sondern sogar vorbildliche Bildlichkeit sein.

Da es also die Malerei ist, die schon immer etwas vom Schein eines Bildes und vom Umschalten von Farbe auf Objekt, von Fläche auf Tiefenraum und von Abstraktion zu Repräsentation, mit anderen Worten: von der Illusion verstand, kann Susanne Paesler das Bild paradigmatisch, nicht informatisch, am Punkt seiner Fälschbarkeit adressieren. Sie modifiziert damit jenen Kontext, der sie seit 1997 in verschiedenen Werkgruppen beschäftigt hat. Das auffälligste Merkmal der früheren Auseinandersetzung mit dem *fake* war die optische Simulation eines dreidimensionalen Rahmens auf dem planen Bildträger, in der guten alten Sprache der Tafelbildproduktion: der Trompe-l'œil. Ihm saß jede fotografische Reproduktion dieser Gemälde auf. Ob auf dem Bildschirm oder einer Drucksache, die Werke lassen sich kaum anders als von einem materiellen Rahmen umgeben wahrnehmen. Andere *fake*-Operationen der Künstlerin galten der Wiedermalerei eigener Bilder oder dem Effekt, Visualität medienabhängig zu simulieren, ein Bild auf einer texturlosen Maloberfläche so aussehen zu lassen, als sei es auf Fotoleinwand gemalt.⁵ Mit solchen Techniken und Kontexten formulierte Susanne Paesler vor knapp zehn Jahren einen Hyperrealismus auf der Ebene der Parerga der Malerei, nicht also auf der Ebene des so genannten Stils. Dieses dekonstruktive Verfahren überträgt sie heute auch auf Produktionsgesten und Bildformen der Computergrafik und praktiziert damit eine spezifische Form von Mimesis, die die Verkettung von Abbild, Abbild des Abbildes und Trugbild apparativ angeht. Ihr *medialer* Realismus ist jedoch weder zu wechseln mit dem traditionellen Gebrauch des Begriffs Realismus für die Seite der Bildinhalte, noch mit der Begehbarkeitsanmutung virtueller Räume. Als *Malerei* werden hier die Hardware- und die Software-Bedingungen eines aktuellen Kunst-Bildes getestet, eines Tafelbildes, das anders, als das konventionelle Realismuskonzept suggeriert, nicht gegenständlich oder figurativ, sondern, ganz im Gegenteil, in einer Malerei erscheint, deren rechnerische Grundlage ihr ästhetisches Analogon in der Abstraktion findet. Dass die Abstraktion selbst, medienhistorisch betrachtet, für die Kunst der Ausstieg aus der um 1900 wesentlich unproduktiv gewordenen Konkurrenz zwischen Fotografie und Malerei gelten kann, sei nur am Rande bemerkt. Spätestens seit der geometrischen Abstraktion stehen dem ästhetischen Bild Darstellungsmodi zur Verfügung, die zumindest im Rückblick mit dem rechteckigen Schema der das Bild bildenden Elementemenge der Computergrafik überblendet werden können.

Der Vergleich zwischen Tafel- und Computerbildern trifft vornehmlich die Funktion der Farbe, weil die Fälschbarkeit des Bildes in der direkten Zuschreibung eines chromatischen Wertes an jedes einzelne Pixel un-

des neuen optischen Mediums stand; nicht zu vergessen, dass Lichtenstein mit seinen *brushstroke*-Variationen der Jahre 1965/66 neben dem drucktechnisch motivierten Rasterpunkt das diskrete Element des gemalten Bildes anti-expressiv thematisierte.

⁴ Susanne Paesler, *Die größtmögliche Ambivalenz aufbauen*. Hiltrud Ebert, Ingrid Wagner-Kantuser im Gespräch mit Susanne Paesler, in: Bilder über Bilder [Kat.], Hiltrud Ebert und Ingrid Wagner-Kantuser (Hg.), Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Realismusstudio, Berlin 2000, S. 17–23, hier S. 20.

⁵ Vgl. meine Ausführungen zu diesen Operationen: Hanne Loreck, *Kritische Eleganz. Susanne Paesler*, in: *neue bildende kunst*, 3/98 (Juni–Juli 1998), S. 45–49.

abhängig von seinen Nachbarschaften liegt und eine solche Manipulation der Wahrnehmung entgeht. Doch während die Industrie versucht, das bislang reduzierte Farbspektrum der Computergrafik effektiverer Illusion halber zu erweitern und an die physikalisch möglichen Farben anzunähern, überspielt Susanne Paesler das derzeitige Auseinanderfallen von rechnerisch exakter additiver Farbmischung und Subtraktion der numerisch unspezifischen Grundfarben des Farbkreises – Rot, Gelb und Blau – in der Malerei auf das chromatische Feld des Grau. Dort, zwischen Software und einer möglichen Anspielung auf die historische Optik der Fotografie, für die im visuellen Spektakel Glaubwürdigkeit zu reklamieren nicht einfach war, wie gleichermaßen auf die täuschungsärmeren Zeiten eines einstmals lediglich schwarzweißen Computerbildes, entsteht etwas Drittes. Denn nur im Akt des Malens kann das »Unerwartete« passieren,⁶ sich Neues ereignen: Diese Grautöne vibrieren, sie leuchten, sind intensiv und sie färben ihrerseits in jeder Hinsicht ab auf das, was sie umgibt. Vor allem aber verlassen sie ihre Programmierung und gehen neue Nachbarschaften ein: zur Signatur, zur Mode, zum Design, zur Kunst.

Bedeutsam für eine aktuelle Malerei wie die Susanne Paeslers ist vielleicht weniger, dass die elektronische Mimesis intellektuell wie materiell faszinierend und horrend zugleich erscheint. Vielmehr macht sie die immer schon existente kulturelle und gesellschaftliche Kodierung der Bestandteile des Bildes und besonders des Gemäldes am Punkt von Täuschung und Schein insofern krasser deutlich, als sich in den vordigitalen Tafelbildern der Schein künstlerischer Subjektivität emphatischer idealisieren lässt. Zwar sind die ästhetisch-konzeptuellen Konsequenzen aus solch unterschiedlicher Rezeption und kultureller Wertung von Re/Produktionsmodi längst nicht alle visualisiert, doch bleiben sie in jedem Fall trivial, solange sich nicht über ein Bild eine ganz persönliche Komplikation im Genießen eines Motivs, bestimmter Farben, einer Epoche mitteilt. Solche, vielleicht sogar prekäre, Vor-Liebe lässt sich jedoch nie davon trennen, was bereits als Bildpolitik gewisse Figuren und Grammatiken dem Visuellen eingeschrieben und also Implikationen hat, aber dennoch den intellektuellen Abstand, die Distanz schmelzen lässt.

Wir sind von Artefakten höchst unterschiedlicher ästhetischer Valeurs umgeben, ja in welche gekleidet, bevor wir das erste Museum betreten. Diese Erkenntnis ist, wie alle Figuren der Wiederholung, von Nachträglichkeit geprägt. Und Nachträglichkeit impliziert, zumindest Freud zufolge, das schmerzliche Anerkennen dessen, niemals auf ein sicheres, wahres Außen zurückgreifen zu können, sondern nur die begehrenden Aktualisierungen zu haben, von denen sich unter gewissen ideologischen Vorzeichen sagen ließe, sie seien verfälschend. Susanne Paesler erzählt zum Beispiel, ihre Vorstellung von Willi Baumeister sei über ein Vorhangmuster gekommen, nicht »von den originalen Bildern, sondern von der Zweit- und Drittverwertung. Und so ist es mit ganz vielen Sachen. Es vermischt sich. Ich habe erst die Küchengardine gesehen und dann den Baumeister.«⁷ Was wie eine Anekdote klingt, zeigt, wie hinfällig die Idee jeder chronologischen Datenspeicherung im Gedächtnis und die Hoffnung auf historisch korrekte Kausalitäten in der kulturellen Produktion sind und macht deutlich, dass es die Wiederholung ist, die die fragile Wahrheit des Unbewussten garantiert. Solche Verkehrung der Gründe weicht jedoch von jeder heroischen Rezeption von Kunst maßgeblich ab, zumal sie die alltagsästhetischen Ambivalenzen der materiellen Kultur stark macht.

⁶ Vgl. Susanne Paesler: »Manche Sachen präpariere ich auch am Computer, also ich vermische das. Aber ich könnte mir nicht vorstellen, meine Bilder von jemand Anderem malen zu lassen, weil es entscheidende Momente im Vorgang des Malens gibt, wo Unerwartetes passiert.« Zit. nach: wie Anm. 4, S. 18.

⁷ Vgl. Susanne Paesler. Zit. nach: wie Anm. 4, S. 20.

Es ist, als ob man sich noch einmal wie als Kind von den gleichen Formen selbst klebender Musterbögen, anderes gesagt: von der Wiederholung, alles versprache, begeistert von einer gewissen Schlichtheit und zugleich voller Misstrauen ihr gegenüber, erleichtert darüber, nicht selbst gestalten zu müssen, dann aber enttäuscht von ihrer Beschränktheit in mehrerlei Sinn. Hatte man nicht zutiefst gehofft, ja erwartet, dass die Anderen im Gegensatz zu uns selbst die idealen Bausteine liefern würden? Schwankend zwischen Singularität und Stereotyp, so verhält es sich auch mit der Kunst und nicht anders mit der Computergrafik. Die Geschichte der Kunst selbst mag als eine Serie von Ablösungen, eine dis/kontinuierliche Reorganisation von kulturellen Daten durch das Begehren nach Neuem gesehen werden. Derart stellt ihr bis in die Gegenwart und in die Nachbarvisualitäten reichendes Bildmaterial samt seiner Kontexte einen Fundus, eine Art von Werkzeugkiste dar, die durchaus Gemeinsamkeiten mit den Tools des Computers aufweist. Susanne Paeslers langjährige Arbeit an Bildern über Bilder kann in diesem Sinn als Aktualisierung des Virtuellen der vorhandenen Bilder gelten. Ihr Virtuelles wäre dann das, was sich zu anderer Zeit oder anderen Betrachtern nicht im Horizont des Sichtbaren, des Wahrnehmbaren und der Bedeutung zeigte oder was schlichtweg als nebensächlich galt. Technik würde dazu zählen, einstmals vom Inhalt transzendiert, ebenso jene Formeln oder Sets, die eine Struktur transportieren. Dass solche Figuren oftmals einem Klischee zum Verwechseln ähnlich sehen, sagt allerdings nichts über die Anziehung aus, die sie auszuüben vermögen. Im Gegenteil, sie derart zu dis/qualifizieren, spricht von individueller und kultureller Abwehr. Deshalb, und nur deshalb, verkörpern sie die Wiederholung, und sie produzieren sie. »Es ist vielleicht der höchste Gegenstand der Kunst,« schreibt Gilles Deleuze in *Differenz und Wiederholung*, »all diese Wiederholungen mit ihrer wesentlichen und rhythmischen Differenz, ihrer wechselseitigen Verschiebung und Verkleidung, ihrer Divergenz und ihrer Dezentrierung gleichzeitig in Bewegung zu setzen, sie ineinander zu verschränken und sie, von der einen zur anderen, in Illusionen zu hüllen, deren »Effekt« sich von Fall zu Fall ändert.«⁸ Wiederholen heißt dann für visuelle Elemente, undercover und/oder überraschend an einem anderen Ort zu erscheinen.

Formeln, die in Susanne Paeslers jüngste Bilder hineinspielen, sind das so diverse Vokabular der geometrischen und organischen Abstraktion, des Informel, von Abstraktem Expressionismus und Pop Art. Exponiert die Malerin einen einzelnen dynamischen Pinselstrich in grauer Manhattan-Block-Geometrie, wie der Fachjargon die zerhackten Kurven nennt, dann unterbricht diese jede Stetigkeit eines Bildes, die illusionistische des Computerbildes eingeschlossen, und auch den selbstreferentiellen Modus einer Pinselgeste. Es ist, als ob Susanne Paesler einen Widerstand gegen die Eloquenz der Tradition der gestischen Abstraktion mittels der additiven Aufsplitterung, vor allem aber der Komplikation der grauen Farbigkeit einbaute. Der elegante Schwung einer malerischen Geste erscheint in der Fülle der farblich fein nuancierten Pixel entschleunigt, und differentielle Tempi und jene affektiven Intensitäten werden ins Spiel gebracht, die ohne Vor-Lieben nicht denkbar sind. Die molekulare Organisation, zu der auf der analogen Ebene zuallererst der Pinselstrich als in/diskretes Element der Malerei zählt, stellt sich der aufs Ganze zielenden eines »Schlagbildes« (Aby Warburg) entgegen. Hier wird der Begriff von ikonischer Eindringlichkeit konterkariert, der automatisch Wahrheit für sich reklamiert und echt von falsch zu unterscheiden sich anmaßt, den manche Rezeption noch der abgeschmackten neuen Figurativität in der Malerei nur allzu willig von den Lippen abzulesen und als politisch überzubewer-

⁸ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung* (1968), aus dem Französischen von Joseph Vogel, München 1997, 2. Auflage, S. 364.

ten bereit ist. Konzeptuell anders liegt es da, die Pixel für ein molekulares Denken an dem Punkt zu involvieren, wo ihre Menge eine zweidimensionale Matrix bildet. Bedeutsamer als deren operative Relevanz für die Farbmischung hingegen fällt der aus der Bildschirmerspektive gesehene Flächencharakter der Pixel aus, insofern er strukturell abstrakt ist. Im Sinne ihrer Bildtradition hat die Abstraktion neben ihren vielen Verkennungen geradezu mustergültig deutlich gemacht, dass Dreidimensionalität im Bild nichts als eine folgenreiche Illusion ist. Mit den gerasterten Partien in Susanne Paeslers neueren Bildern lassen sich ihre Stoffmuster-Bilder der neunziger Jahre rekontextualisieren, vor allem aber aus der Perspektive historisch-künstlerischer Materialisierungsformen weitere intermediale Verbindungen knüpfen: zu in der aktuellen Kunstpraxis eher marginalen Formen und Techniken wie dem Mosaik oder dem Weben. Beide unterhalten ein in erster Linie nichtfiktives Verhältnis zum Raum und zum Körper – was noch lange nicht heißt, bei diesen Praktiken wäre kein Imaginäres im Spiel. Die Weberei gab darüber hinaus bekanntermaßen mit dem Lochkartenbetrieb von Webstühlen die Urszene des Computers ab – und stiftet, symbolisch rührend verharmlosend, bis heute den Namen weltweiter Informationsvernetzung.

Spricht Susanne Paesler mit Hochachtung und Neugier von Künstlerinnen wie Louise Lawler oder Elaine Sturtevant, so sehe ich das nicht als einfache Anlehnung an das, was als Appropriation vornehmlich für soziokulturelle Kritik und kunstmarktskeptische Analyse innerhalb der Kunst steht und sich im Schein moralischer Korrektheit sonnt.⁹ Ihre Wertschätzung könnte sich vielmehr auf eine nur im Begriff des Begehrens aufgehobene Anökonomie im mimetischen Nachmaltun und der zugespitzten Präzision der Re/Organisation von Vorgefundenem richten. Die Bereicherung des Betrachters und der Kunst liegt genau im Paradox einer maßvollen Verausgabung. Dabei ist es die Differenz, die im Wiederholen wahrnehmbar und dadurch ästhetisch wie affektiv wirksam wird. Wiederholung ist ein Wieder-Holen, ein Noch-einmal-Holen und das heißt auch, ein Von-neuem-Holen. Letzteres ist in einer Art von Umkehr einer autoritären Aktivität ein Zurücknehmen. Jenseits der falschen Suggestion, etwas sei abhanden gekommen, gar weggenommen worden, zielt es zuallererst auf die Unvermeidlichkeit, ja sogar die Notwendigkeit, *sich* zurückzunehmen. Erst die Wiederholung lässt die stichhaltige, schmerzliche Porosität, ja, die Melancholie des Gewohnten (von Mustern, Blumenbouquets oder dem Mond) wie des Gewöhnlichen sichtbar und spürbar werden. Dieses Melancholische werden die Entwürfe eines PC-Zeichenprogramms nicht los und auch nicht – mit einem Blick auf Louise Lawlers Fotografien gesprochen – zwei teure Bilder berühmter Künstler, die über einem privaten Esszimmertisch hängen. Nie wurden die Versprechen der Malerei zu einem bestimmten Zeitpunkt gehalten und ebenso wenig dasjenige, das Künstler und Künstlerinnen der Malerei und mit ihr der Kunstgeschichte gegeben haben. Allein immer wieder, wiederholt, das Kalkül mit der subjektiv idealen Bildfigur anzustellen und diese dafür der Vektorgrafik zu überantworten, offenbart Verletzlichkeit. Solche Angreifbarkeit gilt durchaus dem malenden Subjekt, in erster Linie aber dem Ideen- und Wunschkomplex Bild, der dafür an Intensität gewinnen wird. Denn ein merkwürdiges Schönes schießt über jedes Bildziel hinaus. Ohne diesen Überschuss wäre ein mediales Vergleichen von Bildlichkeit unproduktiv: Er bringt Einsichten auf den Weg, indem er die Ähnlichkeit entstellt und die Identität dezentriert.

Williamstown, MA, Februar 2005



⁹ Auch ich habe dieses Konzept 1998 mit Susanne Paeslers Arbeit in Verbindung gebracht (wie Anm. 5), würde mich heute aber einer notwendig größeren Kompliziertheit zuliebe, von der oben die Rede ist, davon distanzieren, ohne es gänzlich zu verwerfen. Das Problem scheint mir jedoch im Eigenen zu liegen, ob ange- oder enteignet. Diese Denkfigur setzt immer ein Subjekt voraus, das nicht das Subjekt des Unbewussten, sondern das einer fantasmatischen Handlungsfähigkeit ist. Nehmen wir hingegen an, dass das Eigene nur in den Zügen des Anderen überhaupt kenntlich werden kann, wo es aufblitzt, um sich zu verflüchtigen, sind die Besitz- und Wissensstände ohnehin und mit ihnen die Aneignungsidee nicht mehr klar.