

Harald Kimpel

## **Die Schwerkraft der Bilder**

### **N. Pümpels kreativer Beitrag zur Theorie der unterlassenen Praxis**

in: Katalog N. Pümpel 238,0289 Landeck, Wien 1990

„Und was für ein Thema sonst solle man angehen,  
sagte er, wenn nicht ein Thema, vor welchem sich die  
ganze Welt fürchtet.“

Thomas Bernhard: Am Ortler

#### I.

Als N. Pümpel 1982 unter dem Titel „Wahrscheinliche Aussage zu einem Guernica des späten 20. Jahrhunderts“ ein unendliches Panorama der Entropie entfaltet, war für seine weitere künstlerische Arbeit ein End- und Ausgangspunkt zugleich gegeben. So total hatte der Künstler mit seiner radikalen Aussage über die möglichen Folgen von Praxis gewordener Theorie das Sichtbare beseitigt, so grundlegend bei der Gestaltung der Gestaltlosigkeit jede Form vernichtet, dass nach Abbildung des unwiderruflichen Chaoszustands nichts Abbildbares mehr übriggeblieben war. Das Gerüst der Materie selbst war hier geborsten, um ein für allemal in universale Unordnung aufgegangen zu sein. Zu einem biographisch frühen Zeitpunkt also hatte der Künstler mit seinen Ansichten des Nichts sich in eine Extremposition gesetzt, vor deren Exponiertheit jede Form einer konstruktiven Weiterarbeit zutiefst in Frage gestellt sein musste.

Hatte sich z. B. Robert Morris, als er sich während der 80er Jahre des Themas der atomaren Dekomposition annahm, damit begnügt, in den Reliefrahmen zu seinen Katastrophenbildern die Erscheinungsform der realen Objektwelt zu fragmentieren und den erstarrten Mahlstrom der fossilen Natur- und Kulturpartikel zu stratifizieren, um sich damit die Voraussetzungen für die Anwendung gegenständlicher Abbildungsverfahren zu erhalten, hatte dagegen N. Pümpel sich dieses Werkzeug konsequent zerbrochen. Indem er die zu Ende gedachte Katastrophe ausmalte, hatte er bewusst sich aller Bildgegenstände und mimetischer Methoden entledigt und den Rückweg zu traditionellen Formen des Wirklichkeitsbezugs verstellte. Nachdem so die konventionellen Positionen ästhetischer Weltaneignung spurlos im Wärmetod der Kunstmittel aufgelöst worden waren, konnte allein ein elementares Zeichensystem von äußerster Reduziertheit praktikabel bleiben: Echos der Auslöschung, Chiffren des Nichts.

#### II.

Zugleich aber markierte die inhaltliche Bezugnahme auf Pablo Picasso sowie auf die konkrete Topographie von Vergangenheit und die ortlose Ubiquität von künftigem Katastrophengeschehen einen künstlerischen Aufbruch, mit dem neue Dimensionen erschlossen werden konnten: nach Durchquerung der Zonen des Zerfalls wurde jenseits des entropischen Ozeans der Blick frei auf dessen physikalische Grundprinzipien. Vorfindbar wurden Themen allgemeiner Natur: „Universelle Naturkonstanten“.

So ist die Arbeit N. Pümpels seit 1989 geprägt von einer Werkreihe meist großformatiger Gemälde, die naturwissenschaftliche Basissachverhalte ansprechen und das Eingebundensein jeglichen physikalischen Geschehens in ein Gefüge unüberwindlicher Gesetzmäßigkeiten

thematisieren: „Lichtgeschwindigkeit“, „Planck'sches Wirkungsquantum“, „Gravitationskonstante“ - Determinanten des kosmischen Ereignishaushalts - werden zu Bildinhalten: Malerei als Vergegenständlichungsform naturwissenschaftlicher Erkenntnis - physikalisches Grundwissen als künstlerischer Formanlaß.

Der gleichbleibende Hintergrund, vor dem sich die Naturgesetze erfüllen und die Unanschaulichkeit elementarer Prozesse Form gewinnt, ist Asche: Symbol und Folge thermodynamischer Geschehensabläufe, Weltbrandresultat und Gegenpol zum Leben, Zielzustand, auf den hin alles sich bewegt. Und der Künstler handhabt dies Zerfallsprodukt mit Konsequenz: der Stoff der Entropie wird von ihm selbst gewonnen; auch durch Verbrennung eigener - verworfener - Bilder: die Kunst erzeugt ihr eigenes Material Im Vorgang ihrer Selbstauflösung.

Auch nehmen die weltbewegenden Inhalte Einfluß auf die äußere Struktur ihrer Abbildung: die Themen erzwingen vielfach den Bildtypus des Triptychons - so in der Werkreihe der Schwerkraft-Bilder, wo sich jeweils zwischen zwei flankierenden Massebrocken ein Gravitationsereignis konkretisiert. Irgend etwas geht vor zwischen den Polen eines Wirkungsfeldes, wenn - eingespannt in ein System aufeinander reagierender Massen - eine unsichtbare Kraft Spuren hinterläßt; irgend etwas macht sich frei von der Asche und macht sich ihr doch gleich: zwischen  $M_1$  und  $M_2$  wird Unbegreifliches Ereignis, manifestiert sich ein Schwerkraftgeschehen, das seinerseits zur Asche drängt.

### III.

Bei Bildwerdung der Naturkonstanten kommen der Malerei Buchstaben und Ziffern unter: die gemalte Formel wird zum Verbindungselement zwischen den Verfahren naturwissenschaftlicher Theoriebildung und künstlerischer Visualisierungspraxis. Im Bild macht der schreibende Maler Naturgesetze lesbar und notiert auf der Leinwand - der Tafel in der Sehschule der Kunst - was zu lernen es gilt:  $E = mc^2$ !

Mit dieser Werkentwicklung von der Textur zum Text aktiviert N. Pümpel noch intensiver als bei vorangegangenen Arbeitsphasen das Spannungsfeld zwischen Anschauung und Abstraktion, zwischen naturwissenschaftlichem Bildverlust und künstlerischem Bildbedarf. Und dort, wo sich die Subjektivität des visuellen Mitteleinsatzes, die eine individuelle Ausdeutung verlangt, verbindet mit der Objektivität der dargestellten Sachverhalte, die sich gleichgültig gegenüber einer subjektiven Interpretation verhält, geraten bei der Verknüpfung von ästhetischer und wissenschaftlicher Information mit der Einbringung des Formelapparates ins Bild antagonistische Zeichensysteme aneinander: die mimetischen Sprachformen der Kunst, welche historische Phasen der Allgemeinverbindlichkeit hinter sich haben, längst aber nur noch mehrdeutig eingesetzt und rezipiert werden können, mit der lexikalischen Symbolisierung der Physik, über die zwar eindeutige Kommunikation möglich wird, noch nie jedoch der Anspruch auf Allgemeinverständlichkeit verbunden werden konnte.

Indem N. Pümpel seine naturwissenschaftlichen Graffiti ins Bild buchstabiert, artikuliert er sich in einem Mitteilungssystem, das Roland Barthes als das des Mythos bezeichnet hat — eine Kommunikationsform, in der sich das Verhältnis von Bezeichnetem und Bezeichnendem auf ein „sekundäres semiologisches System“ assoziativ erweitert: der moderne Mythos „nimmt eine mathematische Formel ( $E = mc^2$ ) und macht aus diesem nicht auswechselbaren Sinn das reine Bedeutende der Mathematizität“. (R Barthes: Mythen des Alltags. 1964). In der Rhetorik von N. Pümpels Schrift-Bildern, die sich eben dieses Mythos der Mathematizität bedient, wird das Megathema der universellen Naturkonstanten und die Anonymität der in ihnen wirkenden Kräfte auf doppelte Weise zum Ausdruck gebracht: von der Formel symbolisch benannt, von den Spuren in der Asche hypothetisch visualisiert.

### IV.

1989/90 mündet diese Konzeption in die jüngste Bildserie, die N. Pümpel „Vorhänge“ nennt. Wieder schließt der durchgängige Hintergrund aus Asche die Manifestation seiner Bildinhalte von der dinglichen Wirklichkeit ab. Nun aber sind die zuvor anonymen Schauplätze lokalisiert,

die hypothetischen Ereignisse re-individualisiert, Mittel, Ort, Konsequenzen des physikalischen Geschehens im Bild beim Namen genannt – „HIROSHIMA“: historischer Bezugspunkt des Bildes, „ATOM 238,029“: die Masse jenes Uranatoms, welches zur Auslöschung der Stadt führte, „9. 8. 1945“: Datum des Bombenabwurfs. Die in den Bildtiteln angesprochenen Vorhänge fallen als schwarze Übermalungen: bedrohliche Farbmassen, die seitlich sich ins Bild schieben, die gemalte Erkenntnis bedrängend das Fachwissen auslöschend. Mit dieser Negationsgeste, die von den Rändern her ins Bildfeld eingreift und die Klarheit der Formel verschleiert, thematisiert N. Pümpel „die prinzipielle Unmöglichkeit ganzheitlicher Erkenntnis“: Absagen an die Illusion einer verantwortungsbewußten Wissensverwaltung. Denn seit den antiken Bemühungen um Welterkenntnis wird jede gewonnene Information beschränkt von der Unendlichkeit des Noch-Nicht-Wissens - aber auch von der auf dringlichen Präsenz obskurantistischer Kräfte: noch vor das elaborierteste Wissen zieht sich der Vorhang schwärzester Ignoranz, stets zeigen „Schleier-Philosophen und Welt-Verdunkler“ (Nietzsche) ihre Macht gegenüber den Grundlagen aufklärerischen Weltverständnisses: die Chance des Begreifens erlischt im Lichtblitz der Bombe. Konsequenterweise sind daher Vorhänge in N. Pümpels neuesten Bildern (Reminiszenzen an Barnett Newmans „White Fire IV“, 1968) weiß.

Heute also werden die Möglichkeiten einer von Verantwortung geprägten Grundlagenforschung weniger gefährdet durch inquisitorische Interventionen, als vielmehr durch die Nutzungsansprüche der politischen Macht. Hiroshima und Nagasaki sind Wirklichkeit geworden durch Kenntnis, als „Scientific Disasters“ belegen sie das Versagen des Vorstellungsvermögens. Die bedrohliche Beschränktheit heute liegt in der Unmöglichkeit, im Handeln zugleich dessen Folgen mitdenken zu können. Ein Erkenntnisschritt, der die Macht der schwarzweißen Vorhänge in Grenzen hält, kann daher nur in die Nichtanwendung des Wissens münden: in Verzicht auf die von der beherrschten Theorie nahegelegte unbeherrschbare Praxis. Wenn Wissen Macht ist, darf die einzige Form ihrer Ausübung die Verweigerung ihrer Anwendung sein.

## V.

So einsam die kunsttheoretische Position eines Warnsignals wie „Guernica“ zu Beginn der 80er Jahre zu sein schien, so schlagartig sieht sich der Mahner in der Wüste der allseitigen Wissensentropie mit seinen jüngsten Arbeitsschritten zu aktuellen Strategien des Kunstgeschehens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Beziehung gesetzt - freilich nicht ohne entscheidende inhaltliche Differenzierungen: formale Ähnlichkeiten erweisen sich als trügerisch. Ist z. B. der „zip“ in zahlreichen Bildern Barnett Newmans, der als senkrechter Streifen die Leinwand in Spannungsflächen gliedert und die Farbmassen proportioniert, zu sehen als metaphysische Größe („a channel of spiritual tension, introduced on the canvas with infinite care for its placement, as if in response to some supernatural instruction“, Harold Rosenberg), findet sich der Einsatz formal vergleichbarer Gliederungssysteme bei N. Pümpel unmittelbar bildinhaltlich begründet und mit semantischem Gehalt belegt: in Bildern wie „Atomos“ (1989) dient die zentrale Bildaufteilung durch ein zip ähnliches Element der Vergegenständlichung des (in griechischen Buchstaben eingeschriebenen) Nuklearthemas: Teilung des Unteilbaren; während On Kawara mit seinen „Date Pictures“ vom individuellen Überleben Zeugnis ablegt, dokumentieren N. Pümpels gemalte Daten das kollektive Gegenteil; und auch der Verweis auf die neueren Arbeiten von Julian Schnabel bedarf der Differenzierung: wenn dieser mit seinen verbalen Versatzstücken - z. B. in den auf William Gaddis' gleichnamigen Roman rekurrierenden „Recognitions“ Bildern - die abendländische Kulturgeschichte als assoziativen Großkomplex zu diffundieren und in Ihren historischen Exponenten beschwörend herbeizuzitieren sucht, treten dagegen N. Pümpels gemalte Verbalisierungen stets als exakte Benennungen seiner wissenschaftlichen Bildinhalte auf: eindeutige topographische, chronologische, physikalische Notationen.

## VI.

Seitdem N. Pümpel gegen Ende der 70er Jahre damit begann, naturwissenschaftliche Phänomene wie Lichtgeschwindigkeit, Technologien wie Laser und die Mehrdimensionalität raumzeitlicher Ereignisse zusammen mit den Bedingungen ihrer zweidimensionalen Abbildung

als Gegenstände seiner künstlerischen Auseinandersetzung visuell zu erörtern, schien sich seine Arbeit als Abfolge mehrerer klar von einander getrennter, von unterschiedlichen Themenansätzen und Inhaltskonzeptionen gekennzeichneter Schritte entwickelt zu haben. Von heute aus aber lassen sich Querverbindungen entdecken, nun zeichnen thematische Brücken sich ab, über denen seine Werkphasen als Varianten einer durchgehenden Grundposition miteinander in Beziehung stehen. Wenn auch auf verschiedenen Ebenen, so umkreisen die konzeptionellen Variationen doch denselben Aussagekomplex von ethisch-moralischer Fundiertheit: die Permanenz der Entropie - die naturwissenschaftliche Erkenntnis und das Dilemma ihrer vordergründigen Unanschaulichkeit - die menscheitsrelevanten Folgen der Wissensanwendung und die Gleichgültigkeit der kosmischen Zusammenhänge. So steht z. B. ein Projekt wie die „Hammerschlag“-Serie von 1978, in dem es um die Relativierung des Begriffs der Gleichzeitigkeit geht, in direktem Bezug zu Aspekten der späteren universellen Naturkonstanten; die dort formelhaft thematisierte Lichtgeschwindigkeit findet sich bereits vorformuliert im konzeptionellen Projekt der „Lichtlinie“ (1979), in dem das Verhalten eines Lichtstrahls, in den Kosmos ausgesandt, in seiner impulsiven Wirkung im vierdimensionalen Raumzeitkontinuum hypothetisch durchgespielt und als Visualisierungsvorschlag fixiert wird; die früh entwickelte Bildform der entropischen Strukturen konkretisiert sich 1989 in den Ereignismanifestationen zum Planck'schen Wirkungsquantum, während in den „Vorhängen“ die zuvor unspezifischen kosmischen Ereignisräume nun mit expliziten Lokalisierungen und zeitlichen Eingrenzungen dingfest gemacht werden.

In der Arbeitsbiographie N. Pümpels führt der Weg von Guernica nach Hiroshima also über das naturwissenschaftliche Grundwissen. Die Kenntnis der Naturgesetze schafft die Bedrohung, das Gesetz des Handelns siegt über die Zweifel, das Gesetz der Schwerkraft besorgt das Fallen der Bombe...

## VII.

„Wir sind in unserer Wissenschaft an die Grenzen des Erkennbaren gestoßen“. läßt Friedrich Dürrenmatt seinen Verweigerungshelden, den Physiker Möbius, erklären. „Wir wissen einige genau erfaßbare Gesetze, einige Grundbeziehungen zwischen unbegreiflichen Erscheinungen, das ist alles, der gewaltige Rest bleibt Geheimnis, dem Verstande unzugänglich. Wir haben das Ende unseres Weges erreicht. Aber die Menschheit ist noch nicht so weit. Wir haben uns vorgekämpft, nun folgt uns niemand nach, wir sind ins Leere gestoßen. Unsere Wissenschaft ist schrecklich geworden, unsere Erkenntnis tödlich. Es gibt für uns Physiker nur noch die Kapitulation vor der Wirklichkeit. Sie ist uns nicht gewachsen. Wir müssen unser Wissen zurücknehmen...“ (F. Dürrenmatt: Die Physiker. Zürich 1962). N. Pümpel hat biographische Konsequenzen gezogen und praktische Vorschläge für eine solche Zurücknahme des Wissens vorgelegt: als ehemaliger Physikstudent, der von Anfang an auf die technische Umsetzung der Formeln verzichtet, um stattdessen ästhetische Praxis zu betreiben. Denn während Dürrenmatts Physiker vor den Anforderungen der Politik hinter die Maske der Unzurechnungsfähigkeit flüchten, um so ihrem Tun Wirkungslosigkeit aufzuerlegen, versucht der Künstler seine Wirkung als Mahner durch Verbreitung von Bildern zu vervielfachen. Er vertritt damit das Ethos eines Wissenschaftlers, der erkannt hat, daß die gegenwärtige Beschränktheit des Wissens primär in der Beschränktheit des Vorstellungsvermögens hinsichtlich der Effekte der Wissensanwendung liegt — „Der Mensch ist kleiner als er selbst“ hat Günther Anders diese Tatsache, „daß wir im Vergleich mit dem, was wir wissen und her stellen können, zu wenig vorstellen und zu wenig fühlen können“, genannt und daraus u. a. die kategorische Forderung nach Verzicht auf das „Mit-Tun“ abgeleitet: eine Forderung nach Verweigerung an die Macht, die auch bereits Heinar Kipphardt seinen Verhörhelden, den Atomphysiker J. Robert Oppenheimer, offensiv verteidigen (und ihn damit prompt zu einem staatlichen Sicherheitsrisiko werden) ließ: „Wenn ich denke, daß es uns eine geläufige Tatsache geworden ist, daß auch die Grundlagenforschung in der Kernphysik heute die höchste Geheimnisstufe hat, daß unsere Laboratorien von den militärischen Instanzen bezahlt und wie Kriegsobjekte bewacht werden, wenn ich denke, was im gleichen Fall aus Galileis Ideen oder den Entdeckungen Newtons geworden wäre, dann frage ich mich, ob wir den Geist der Wissenschaft nicht wirklich verraten haben, als wir unsere Forschungsarbeiten den Militärs

überließe, ohne an die Folgen zu denken.“ (H. Kipphardt: In der Sache J. Robert Oppenheimer. Frankfurt/M. 1964).

Vor diesem Horizont wäre die Kunst diejenige Praxisform, welche die Anwendung der naturwissenschaftlichen Grundlagenerkenntnis vermeidet und den Verrat an die Machtpolitik verweigert. Die Arena, in der die Praxis der Kunst gegen die der Physik antritt, ist nunmehr das Bild: Schlachtfeld Leinwand. Hier ist diejenige Tätigkeit, die sich gegen das Ernstmachen mit der naturwissenschaftlichen Erkenntnis sperrt und einen praktikablen Beitrag zur Theorie der unterlassenen Praxis, zur Strategie der Verhinderung des tödlichen Ernstfalls (Bazon Brock) bereitstellt. Kunst als Form der Zurücknahme physikalischen Wissens (im Sinne Dürrenmatts): das Ersetzen der destruktiven Methoden der Wissenschaft durch das Konstruktive der Kunst. Der Verzicht auf apparative Anwendung der Erkenntnisse ermöglicht Ihre Verwendung als Gegenstände der Kunst: das Bild explodiert nicht.

#### VIII.

Und das ist die Schwerkraft der Bilder: daß sie in einer Zeit, in der verbreitete Abrüstungseuphorie und militärischer Imageverlust ein Problemvakuum zu schaffen beginnen, das Bewußtsein der Permanenz der Gefährdung durch das faktisch irreversible Wissen wachhalten. Im Spannungsbogen zwischen der subjektiven Künstleräußerung und der Objektivität der Bedrohung demonstriert die Kunst N. Pümpels als kreative Methode zur Bewältigung der Gegenwart ihre kritische Gravitation. Zwischen den Desastern der Vergangenheit und der Zukunft der Menschheit werden in Bildern Warnungen manifest, bei deren Abfassung sich N. Pümpel mit anderen Künstlern im Bunde weiß: Warnungen und Zweifel, wie sie u. a. auch von Jenny Holzers Lichtbotschaften ausstrahlen: „PROTECT ME FROM WHAT I WANT“.