

*So läuft diese Wissenschaft,
die mich alles lehren sollte, schließlich auf eine Hypothese
hinaus,
die Klarheit taucht in einer Metapher unter,
die Ungewissheit stellt sich als ein Kunstwerk heraus.*

Albert Camus

... Ist „Trommeln“ auf der Ebene der körperlichen Aktion zu nächst der geeignete Begriff für die Beschreibung des Mal- und Zeichenvorganges - das Lineament wird im Sinne des Wortes auf den Grund getrommelt - kennzeichnet er bald den Inhalt der Arbeit (vgl. auch die Werkgruppe „Konzept über den Rhythmus“, 1986) und wird zur Metapher für ein künstlerisches Verhalten gegenüber gesellschaftlicher Wirklichkeit: Trommeln als aufklärerischer Akt. Ein naturwissenschaftliches Weltbild als Thema der Kunst - das meint hier nicht bloß die visuelle Organisation der Bildelemente gemäß der naturwissenschaftlichen Erkenntnis, sondern zugleich die Kritik der Wissenschaft, die solche Erkenntnisse ermöglicht. Die Beschreibung hypothetischer Zustände verbindet sich mit der Warnung vor deren Herbeiführung. Dasjenige Projekt, das aufs beeindruckendste diesen Anspruch deutlich macht, ist die Großinstallation „Wahrscheinliche Aussage zu einem Guernica des späten 20. Jahrhunderts“ (1982), in der formale und inhaltliche Maßlosigkeit überzeugend zur Deckung gebracht sind. Die kompromisslose Ausbreitung des Zustandes totaler Entropie, über alle Grenzen von Format, Ausstellbarkeit und Rezipierbarkeit hinweg⁽⁶⁾, ist zu verstehen als unmittelbare Visualisierung dessen, was der Welt droht, wenn sich ein Anlass wie Guernica in naher Zukunft wiederholen sollte. Die vollständige, unaufhebbare Formauslöschung im totalen Maßstab meint eine an die Wissenschaft gerichtete Warnung davor, all das zu realisieren, was durch sie realisierbar geworden ist; ein Appell an eine am Machbaren orientierte Forschung, ihre Erkenntnistätigkeit mit Verantwortung und Bewusstsein für die möglichen irreversiblen Zustände zu verbinden. ...

Harald Kimpel, *Trommeln gegen die Finsternis*, 1987
In: Monika M. Lami-Delago (Hg.) *N. Pümpel, Arbeiten 1977 – 1987*
Landeck, Innsbruck, Wien 1987

(6) Die 24 Teile (je 116,5 x 97 cm) umfassende umfassende Installation konnte bislang nur im Zusammenhang der Ausstellung „Zukunftsräume, Bildwelten und Weltbilder der Science Fiction“, in Kassel 1984, vollständig gezeigt werden. Bei dem Guernica- Projekt verknüpft sich das Problem der Nichtausstellbarkeit mit der für alle Arbeiten Pümpels zutreffenden Nichtabbildbarkeit, die hier noch stärker, als bei vielen anderen Kunstformen wirksam wird. Jede verkleinernde Reproduktion verfälscht die Wirkung der Bilder in unverantwortlicher Weise, während eine im Maßstab 1:1 aus dem Gesamtzusammenhang genommene Detailansicht den Einzellementen gegenüber der willkürlichen Ausschnittfestlegung eine ihnen nicht zukommende Bedeutung zuweist und Absichtlichkeit unterstellt.

„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

Als N. Pümpel 1982 unter dem Titel „Wahrscheinliche Aussage zu einem Guernica des späten 20. Jahrhunderts“ ein unendliches Panorama der Entropie entfaltete, 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 Relieffrahmen 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“. (...)

Harald Kimpel

Die Schwerkraft der Bilder

N. Pümpels kreativer Beitrag zur Theorie der unterlassenen Praxis

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

Einen zunächst vergleichbar scheinenden Weg zur visuellen Annäherung an das Unvorstellbare hat der Österreicher N. Pümpel eingeschlagen.⁶³ Allerdings rekurriert er nicht auf die Produkte traditioneller mechanischer Abbildungsverfahren: Die sind längst als unzulänglich vorausgesetzt. Aber auch seine künstlerische Intention ist gekennzeichnet durch die Suche nach den Resultaten, die die menschlichen Machinationen an der Materie hervorrufen. 1982 entsteht eine Installation, in der sich eine hypothetische Zustandsbeschreibung mit der dringlichen Warnung vor der Herbeiführung solchen Anblicks verbindet: „Wahrscheinliche Aussage zu einem Guernica des späten 20. Jahrhunderts“ stellt und beantwortet zugleich mit dem Anspruch auf relative Wahrheit die Frage, wie es aussähe, wenn sich eine Untat wie diejenige, die 1937 der spanischen Stadt angetan wurde, mit den elaboriertesten Mitteln der Destruktionstechnologie gegen Ende dieses Jahrtausends irgendwo wiederholen würde. Resultat dieser Überlegung ist die trostlose Vision einer „Welt ohne Mensch“ (Günther Anders) im restlosen Unordnungszustand: ein Ausschnitt aus einem gestaltlosen Kosmos, dessen fortschreitender Dekomposition nicht mehr mit den herkömmlichen Strukturierungsmaßnahmen der Kunst Einhalt zu gebieten ist. Gerade die Orientierung am Format des Vorbildes von Pablo Picasso (3,60 x 8m) macht dessen Hinfalligkeit angesichts der gegenwärtigen Möglichkeiten deutlich: Könnte der Spanier noch die zerstörerische Wirkung des Bombardements in einem Repertoire symbolischer Formerfindungen erfassen, käme heute eine expressive Vergegenständlichung des Vorganges nicht mehr in Betracht. Und auch hier zeigt die Fragmentierung der Bildfläche in 24 Einzelformate die Vergeblichkeit formaler Ordnungsbemühungen: Der Versuch, das allfällige Chaos durch die Anwendung formaler Strukturen, durch die Addition der konstruktiven Rasterelemente in den Griff zu nehmen, führt nicht zu einer geschlossenen Gesamtsicht, sondern nur zu immer ausgreifenderem Chaoszustand...

In den daran anschließenden Werkgruppen der folgenden Jahre hat daher N. Pümpel seine künstlerische Position kontinuierlich modifiziert. Nicht mehr das Antizipieren künftiger Weltzustände in Form visueller Wahrscheinlichkeits-Behauptungen, sondern ein symbolisches Bezugssystem zwischen Mensch und Welt rückt ins Zentrum seiner Arbeit. Die Bilder, die als Resultat seines nun ebenso naturwissenschaftlichen wie mythologischen Denkens erarbeitet werden, sind gekennzeichnet von Skepsis gegenüber einer Position, die er heute als zu „realistisch“, gar als positivistisch bewertet. Hatte N. Pümpel - trotz des stets verallgemeinernden Aussagecharakters seiner Strukturen - einen Ansatz zur Bildfindung verfolgt, der die Ergebnisse physikalischer Prozesse als deskriptive Annäherung an die potentielle Katastrophe nutzbar machte, entfernt er sich angesichts der zunehmend bewiesenen Unhaltbarkeit realistischer bzw. positivistischer Weltdeutungsmodelle von illustrativen Verfahren. Heute bekennt er sich zu einer konsequent idealistischen Position, die nichts mehr mit dem (insbesondere auch in der österreichischen Philosophietradition verankerten) Positivismus zu tun zu haben beansprucht. Entstanden 1990, repräsentieren Arbeiten wie „Großes Hiroshima Bild“ und „Hiroshima und Nagasaki Diptychon“ den Prozess der Ablösung des „konzeptionell realistischen“ Zugriffs auf das, was die Welt in ihrem Innersten zusammenhält, durch eine „konzeptionell idealistische“ Kunst. Unter Berufung auf Erkenntnisse von Albert Einstein und anderen sowie unter Heranziehung der Resultate von Quantenphysik und Wahrscheinlichkeitstheorien ist für N. Pümpel in einem Abbildungssystem, das den Zusammenhängen von Welt und Idee, von Materie und Mensch nachzuspüren vermag, allenfalls noch die Abstraktion des mathematischen Symbols aussagefähig: Das Bild, dessen Grundlage Asche ist, wird zum Träger der Formel. Die Frage nach der Bombe bleibt aktuell, beantwortet sich aber nicht mehr durch hypothetische Zustandsbeschreibungen, sondern Rekurrieren auf dasjenige Symbolsystem, dessen Beherrschung Hiroshima und Nagasaki möglich gemacht hat — 283.0289: die Masse jenes Uranatoms, welches zur Auslöschung der Städte führte.

Demonstrativ gefährdet aber ist die in der Formel ausgedrückte Rationalität naturwissenschaftlicher Naturbeherrschung durch die Irrationalität des Umgangs mit ihr: „Vorhänge“ schieben sich von beiden Seiten ins Bild („White Fire Curtain“, 1990) und drohen die Sicht auf die Folgen des Erfindens zu vernebeln; ideologische Schichten legen sich vor die Vernunft und verdunkeln die Einsicht in die Notwendigkeit der pausenlosen Nichtanwendung des theoretischen Wissens von der Bombe.

Unübersehbar schreibt daher N. Pümpel das monströse Datum dem Bild ein: „Mit dem 6. August 1945 [...] hat ein neues Zeitalter begonnen: das Zeitalter, in dem wir in jedem Augenblick jeden Ort, nein unsere Erde als ganze, in ein Hiroshima verwandeln können. Seit diesem Tag sind wir modo negativo allmächtig geworden; aber da wir in jedem Augenblick ausgelöscht werden können, bedeutet das zugleich: Seit diesem

Tage sind wir total ohnmächtig.“⁶⁴ Die Datumsbilder fixieren also den Beginn einer neuen Zeitrechnung: Sie benennen die Schwelle zu einer Ära, die angebrochen ist, als die Differenz zwischen technisch Machbarem und moralisch Vertretbarem zum Verschwinden gebracht wurde, „Der 6. August 1945 war der Tag Null. Dieser Tag, an dem bewiesen wurde, daß die Weltgeschichte vielleicht nicht mehr weitergeht, dass wir jedenfalls fähig sind, den Faden der Weltgeschichte zu durchschneiden, der hat ein neues Zeitalter der Weltgeschichte eingeleitet. Ein neues Zeitalter, auch wenn dessen Wesen darin besteht, vielleicht keinen Bestand zu haben.“⁶⁵ [...]

Harald Kimpel

Die Vertikale Gefahr: Luftkrieg in der Kunst
eine Publikation zum 50. Jahrestag der Zerstörung Kassels
Begleitbuch zur Ausstellung *Die Vertikale Gefahr: Luftkrieg in der Kunst*
in der documenta-Halle Kassel, 24.9. – 31. 10. 1993
Marburg: Jonas Verlag, 1993

63 Vgl. zum folgenden meine Beiträge: Trommeln gegen die Finsternis. Zu N. Pümpels künstlerischer Bewältigung eines Weltbildes, in: N. Pümpel. *Arbeiten 1977 bis 1987*, Landeck 1987; Die Schwerkraft der Bilder. N. Pümpels kreativer Beitrag zur Theorie der unterlassenen Praxis, in: N. Pümpel. 238,0289, Landeck, Wien 1990

64 Günther Anders, *Thesen zum Atomzeitalter*. (1959), in: Ders.: *Endzeit und Zeitende. Gedanken über die atomare Situation*, München 1972. S. 93 - 105. Zit. S. 93.

65 Günther Anders. *Hiroshima ist überall*, in: Bernhard Lassahn (Hrsg.), *Das Günther Anders Lesebuch*. Zürich 1984, S. 178 - 198, Zit. S. 184.