

Das Hauptkriterium, anhand dessen Pumpler, Gritsch und Frosch für diese Arbeit ausgesucht wurden, bestand darin, dass sich in einzelnen Werken der Künstler Tendenzen abzeichneten, flüssige, handelsübliche Malfarbe in eine haltbare Form zu bringen, ohne sie auf einen flachen Malgrund oder Bildträger aufzustreichen. Eine zusätzliche Einschränkung bei der Auswahl der zeitgenössischen Beispiele bildete das Kriterium, dass Peter Pumpler, Stefan Gritsch und Christian Frosch mit ‚purer‘ Farbe arbeiten, das heisst, sie fügen der gekauften Farbe keine Zusatzstoffe wie Fliessmittel, Trocknungsbeschleuniger oder Strukturpasten bei, die ihre Vorhaben technisch erleichtern würden.¹⁹⁹ Dadurch, dass jeder dieser drei Künstler mit denselben materiellen Voraussetzungen arbeitet, liessen sich ihre Positionen, gerade in ihrer Unterschiedlichkeit, besser vergleichen. Bekanntere Künstlerpositionen wie Herbert Hamak (*1952), Günther Umberg (*1942) oder Rainer Splitt (*1963), welche unter dem Aspekt ‚Farbe als Material‘ wissenschaftlich untereinander verglichen wurden, verwenden individuell entwickelte Bindemittelrezepturen in ihren Werken.²⁰⁰ Dieses Vorgehen wurde in dieser Arbeit bereits am Beispiel von Lynda Benglis abgehandelt. Die Autorin war während der Recherche zu dieser Arbeit bemüht, Künstler aufzuspüren, die sich für eine Realisierung von Objekten aus Farbe interessierten. Es lässt sich nicht ausschliessen, dass es weitere Positionen gibt, die sich ebenfalls für das Thema hätten heranziehen lassen können.

5.1.1 Peter Pumpler

Peter Pumplers Arbeiten thematisieren ganz nüchtern formuliert die Grundelemente der Malerei, das Farbmateriale, den Bildträger (Keilrahmen und Leinwand) und deren Zusammenkommen. Schon seit den Anfängen seiner Malerkarriere verzichtete Pumpler auf den Pinsel als Werkzeug. Die

¹⁹⁹ Stefan Gritsch berichtet 2004 von Versuchen mit Strukturpasten. Dabei handelte es sich jedoch um marginale Ausnahmen im Vergleich zu seinem Gesamtwerk, in welchem Arbeiten aus purer Acrylfarbe dominieren. Vgl. Gritsch 2004, S.32-36.

²⁰⁰ Vgl. Birmele 2012/13.

Ausgangsbasis seiner Werke beruht meistens auf den grossformatigen Acrylfarbhäuten, die der Künstler herstellt, indem er Farblachen auf Plastikfolien ausgiesst, und diese nach erfolgter Trocknung wie eine Matte abzieht. Diese Acrylhäute werden einzeln weiterverarbeitet, in eine Beziehung zur Wand oder zur Leinwand gesetzt. So entstehen Werke aus purer Farbe und ‚Acryl-auf-Leinwand‘-Kombinationen, welche den gängigen Gemäldebegriff, der unter dieser Bezeichnung läuft, umstossen. Auf erfrischende, bunte Weise stellen Pumplers Werke die Frage, was ein Gemälde und was ‚Malerei‘ im Wesentlichen ausmacht. „Ich versuche den Blick auf Malerei zu verändern oder auszuweiten. Von ihrer klassischen Rolle und von dem, was sie zu sein hat. Der Betrachter soll etwas zu sehen bekommen, dass er so noch nie gedacht hat.“²⁰²

Die ambivalente Natur von Pumplers Arbeiten, die sich sowohl an Objektkunst als auch an Malerei anlehnen, und der Versuch, diese durch eine Zuordnung zu einer Kunstgattung aufzulösen, machen so manche Vorannahmen und Erwartungen deutlich, die an ein malerisches Objekt gerichtet werden. Genau diesen impliziten Horizont der Malerei, versucht Peter Pumpler explizit zu machen.²⁰³

5.1.2 Die Malhaut als autonomer Gegenstand

Peter Pumpler durchlief seine Ausbildung 1992 -1998 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe in den Fachrichtungen der freien Malerei und Graphik, mit einem Zwischenjahr 1996 – 1997 als Gaststudent bei John Armleder an der HBK Braunschweig. Trotz der gewählten Fachrichtung hat sich Peter Pumpler nach eigener Aussage „nicht getraut zu malen“ während des Studiums; er beschäftigte sich vorwiegend mit minimalistischer, streng geometrisch gehaltener Druckgrafik und Rauminstallationen.²⁰⁴ An die Malerei tastete sich Pumpler erst 2000 mit den Werken heran, die im Katalog & aus dem Jahr 2000 aufgeführt sind. Die Titel der insgesamt zehn Arbeiten, darunter *Aufguss*, *Auftrag*, *Zugabe*, *Abfahrt* gehen aus der Handlung hervor, die der

²⁰² Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2014.

²⁰³ Vgl. Kat. Berlin 2013, o.p.

²⁰⁴ Kat. Karlsruhe 2000, o.p.

Künstler vollzog, um die Farbmaterie auf die gebrauchsbereiten Leinwände zu aufzubringen. Oder sie beschreiben die Bewegung der Farbe auf dem Träger.²⁰⁵ *Abfahrt* dokumentiert einen Wettlauf der vom oberen Leinwanddrittel herabfließenden Lackfarben in Rehbraun, Schwarz, Gelb und Dunkelblau hin zum unteren Bildrand (Blau legt die längste Strecke zurück), welcher durch das Schrägstellen der Leinwand ausgelöst wurde (Abb.11). Für *Zugabe* goss Pumpler, sobald eine Schicht getrocknet war, wiederholt dieselbe Menge schwarze Lackfarbe auf immer denselben Punkt auf die horizontal liegenden Leinwände (Abb. 12), während in *Abgang* die gleichzeitig nass-in-nass aufgetragenen Farbschichten durch das Kippen der Leinwand zu linken Ecke hin rutschten (Abb. 13). Bei diesen vorsichtigen, ersten Versuchen im Umgang mit den klassischen Malmaterialien Bildträger und Farbe reduzierte Pumpler die malerische Geste aufs Austropfen von Farbe auf eine Leinwand und die Steuerung der Fliessbewegungen des Farbmaterials durch das Positionieren der Bildtafel.²⁰⁶ „Die Verantwortung für das künstlerische Werk wird damit innerhalb gewisser vorher bestimmter Rahmenbedingungen dem Zufall überlassen.“²⁰⁷ Nur die Entscheidung für einen bestimmten Buntton, die Festlegung des Ablaufs der Handlungsschritte und die Auswahl der gültigen Werke innerhalb dieser Versuchsanordnung wurden vom Künstler aktiv bestimmt.²⁰⁸ Wegweisend für den weiteren Verlauf seiner Auseinandersetzung mit der Malerei erfolgte während der Produktion der Arbeit Durchlauf für ein Kunst-am-Bau Projekt 2002. Im zweiten Obergeschoss des tecmath-Gebäudes trug Pumpler mit einem flachen Anstrichpinsel Bahnen aus Lackfarbe parallel zur Decke und im 90-Gradwinkel auf, so dass eine Art Torform angedeutet wurde (Abb. 14). Die dick aufgetragenen quer- und längsbalkenförmigen Farbbahnen liefen in feinen Farbrinnsalen zu Boden. Um diesen zu schützen, hatte Pumpler den Flur mit Malerabdeckfolie zugedeckt und die kritische Stelle, an welcher die Wand auf den Boden trifft, akribisch abgeklebt. Die herunterlaufende Lackfarbe breitete

²⁰⁵ Ein Werk aus der Serie bildet eine Ausnahme in Bezug auf das Format und die verwendeten Materialien. *Druck*, 2000, besteht aus Fugenacryl auf Leinwand, 21 x 21 cm. Vgl. Kat. Karlsruhe 2000, o.p.

²⁰⁶ Kat. Karlsruhe 2000, o.p.

²⁰⁷ Konrad Bitterli, zitiert in: Kat. Karlsruhe 2000, o.p.

²⁰⁸ Vgl. Kat. Karlsruhe 2000, o.p.

sich an der Schwelle zum Boden auf der Abdeckung zu Lachen aus. Beim Aufräumen der Abdeckung stellte Pumpler fest, dass sich die getrockneten Acryllappen relativ unbeschadet von der Folie ablösen liessen und nun als pigmentierte Lappen vor ihm lagen. Dieser Acryllappen war nicht mehr an den Ort, an dem er aufgetrocknete, gebunden und liess sich beliebig an andere Orte transferieren.

Die Wahrnehmung der festgewordenen Acrylhaut als autonomen Gegenstand ist nicht neu oder einzig Pumpplers Erkenntnis. Jeder Künstler, der mit Acrylfarbe zu tun hat, kennt ihre Eigenschaft, zu einer gummiartigen, widerstandsfähigen Haut auszuhärten, welche sich von glatten Oberflächen abklauben lässt. Doch Peter Pumpler führte seinen Fund in den Bereich der klassischen Tafelbildmalerei zurück, die auch seiner bisherigen Erfahrung nach in ihrem materiellen Aufbau von der strengen Hierarchie von „Farbauftrag auf/bzw. ‚über‘ Bildträger“ bestimmt war. $B(\text{paint}) + C(\text{support}) = E(\text{painting})$. Nun, da die Farbe schon vor der Verschmelzung mit einem Trägermaterial zu einer Haut verfestigt war, wie stünde es um diese Hierarchie, um das Verhältnis von Farbe und Leinwand?²⁰⁹ Und wäre es demnach doch möglich, Farbobjekte mit Herstellerfarbe zu erschaffen, und keine „Fremdmaterialien“ zu verwenden, wie Benglis das tat? Dies sind die Fragen, mit welchen sich die im Folgenden vorgestellten Werke von Pumpler auseinandersetzen.

5.1.3 *Folded Brown* – Das gefaltete Monochrom

Folded Brown (ohne Datierung) war die erste Arbeit von Pumpler, die der Künstler aus purem Acryllack herstellte (Abb. 15). Sie besteht aus einer einzigen, zusammenhängenden Farbhaut die der Künstler nach dem Akkordeonprinzip zusammenfaltete. Für die Herstellung der Acrylhaut goss Pumpler die braune Farbe auf eine Plastikfolie in einer Bahn von ca. 2 Metern Länge und etwas über 30 cm Breite aus und liess sie so lange trocknen, bis sich der Farbfilm von der Folie lösen liess. Dann schnitt er die Kanten der Längsseite mit dem Cutter gerade

²⁰⁹ Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin am 3.12.2013.

zu und drapierte die Farbschicht zu einem 30 x 30 cm grossen Farbobjekt. Auf meine Frage, warum er die Farbhaut in eine quadratische Form brachte, antwortete Pumpler, dass es ihm darum ging, auf das eckige Tafelbildformat zu rekurren.

Die braune Farbhaut war bei der Ablösung von der Plastikunterlage noch nicht vollständig durchgetrocknet gewesen. Sie wies daher eine ‚Klebrigkeit‘ bzw. Haftaffinität auf, die mit derjenigen von Klarsichtfolie, wie sie im Haushalt verwendet wird, zu vergleichen ist. Beim Falten verklebten die Berührungspunkte der Farbhaut untereinander, ohne dass der Einsatz von Klebstoff oder einem anderen farbfremden Material nötig gewesen wäre. Wie ein Gemälde präsentierte Pumpler *Folded Brown* an der Wand hängend. Es wurde ohne eine Stützvorrichtung an der Rückseite direkt auf zwei aus der Wand stakende Nägel aufgespiesst.

Ebenfalls aus einer langen, zusammenhängenden Malhaut bestehen die Werke *Little Green* (ohne Datierung) und *Folded Orange* (2010) (Abb. 16 und Abb. 17). Allerdings wurden die Häute nicht drapiert, sondern um sich selbst zu kompakten Farbpaketen gewickelt. Für *Folded Orange* benutzte Pumpler gebrauchsfertigen Acryllack. Dieser bildet eine glatte Oberfläche aus und wirkt daher wie ein glänzender Gegenstand aus hart gewordenem Plastik.

Als Experiment und um die Kosten für die Farbmaterialanschaffung zu reduzieren, benutzte Pumpler für die *Little Green* Farbmaterie, die er selbst aus Pigmenten und einem Binder anmischte. Dies führte zu einer matten Farboberfläche, die das Licht nicht so stark zurückwarf, wie der industrielle Lack, was Pumpler als Einbusse empfand.²¹¹ „Es [*Little green*] wirkt nicht so stark in den Raum hinein. Wenn die Werkoberfläche stumpf ist, dann ist der Eindruck des Gegenstandes nicht so stark.“²¹² Die Aussage macht deutlich, dass Pumpler seine Objekte bewusst in der Schwebelage zwischen plastischem Objekt- und der flächigen Wirkung eines Gemäldes.

²¹¹ Die körnige Struktur der giftgrünen Farbschicht, die im fertigen Werk sichtbar ist, bildete sich aufgrund der zusammenklebenden Pigmentklümpchen im Bindemittel, die sich bei solchen Mengen von Farbe nur durch maschinelles Mischen aufgelöst hätten. Diese Angaben stammen von Peter Pumpler aus dem Interview vom 5.5.2014.

²¹² Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2014.

Wie *Folded Brown* wurden auch *Little Green* und *Folded Orange* an der Wand gezeigt. Mit diesen Werken schien es Pumpler gelungen zu sein, die Vorstellung einer Malerei aus reiner Farbe nicht nur optisch, sondern auch materialtechnisch in die Wirklichkeit umzusetzen. Pumper bestätigte, dass dies seine Bestrebung war, Werke aus purer Farbe herzustellen.²¹³

Bedauerlicherweise war Pumplers Errungenschaft nicht beständig. Die Löcher, die die Nägel in die Farbhaut von *Folded Brown* gebohrt hatten, rissen im Verlauf der Zeit ein. Die aneinander klebenden Schichten verzogen sich durch die Einwirkung der Schwerkraft, verloren an Haftkraft und ‚entfalteten‘ sich. Die Arbeit zerstörte sich selbst. Gottfried Boehms Aussage, die Farbform könne nur dann im Raum existieren und die amorphe Natur ihrer Pigmente stabilisieren, wenn sie sich mit einem festen Träger verbindet, weil die Materialität der Farbe dazu alleine nicht imstande ist, bestätigte sich.²¹⁴

Dafür liefert *Folded Brown* eine mögliche Antwort auf die eingangs gestellte Frage, warum seit der Erfindung von Acrylfarbe keine Kunstwerke, keine Objekte aus purem Farbmateriale aufgetaucht sind: Körper aus reiner Farbe sind herstellbar, wenn sie eine grosse Auflagefläche wie den Boden haben. In diesem kann auf einen Träger, in den die flüssige Farbmaterie einzieht und mit ihm eine feste Verbindung eingeht, verzichtet werden. Möchte man Malhäute aus purer Farbe jedoch wieder in eine Vertikale bringen, ist ihre Adhäsion an eine Trägerfläche, das heisst die gleichmässige Verteilung von Schwerpunkten über eine Fläche, unverzichtbar. Eine Malhaut alleine ist, wenn sie nur punktuell an der Wand fixiert wird gegenüber der Schwerkraft doch zu wenig resistent, zu instabil, um dauerhaft die Form beizubehalten, die sie nach der Trocknung in der Horizontalen eingenommen hatte.

Folded Brown hätte eine längere Lebensdauer gehabt mit dem Boden oder einem Sockel als Unterlage. Doch Pumpler ist es laut eigener Aussage wichtig, seine Werke in einen Bezug zur Wand zu setzen.²¹⁵ Der Wandbezug verlangt vom Betrachter, sich vor das Werk zu stellen, wie zur Ansicht eines Gemäldes, anstatt

²¹³ Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2014.

²¹⁴ Vgl. Kat. Riechen 2002, S.36.

²¹⁵ Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2014.

es wie ein Objekt umgehen zu können. Pumpler indiziert dem Betrachter somit durch den Präsentationsmodus, seine Werke nicht als Plastiken, sondern als Malerei zu lesen.²¹⁶

Aufgrund der Erfahrung mit dem zerstörten *Folded Brown*, befestigte Pumpler eine Holzplatte an die Rückseite von *Folded Orange* und *Little Green* als Träger und Stabilisator, der an die Wand montiert werden konnte, ohne dass die Farbhäute beschädigt wurden. Die Holzplatte bleibt jedoch für den Betrachter verborgen, der Eindruck von einer Malhaut, die zu ihrem eigenen Träger ausgewachsen ist, bleibt erhalten. „Wenn es rein technisch nicht geht, Farbe alleine zu verwenden, muss es eben so aussehen wie ‚nur Farbe‘. Dazu muss ich tricksen.“²¹⁷ Somit gelangte Pumpler wie vor ihm schon Lynda Benglis zur Konklusion, dass sich Farbe als Objekt ab einem gewissen Gewicht und Volumen, nicht aus sich selbst heraus darstellen liess, sondern entweder durch ein Fremdmaterial immitiert oder gestützt werden musste, wenn man es an die Wand bringen wollte.

5.1.4 ‚Acryllack um Leinwand‘, und ‚Leinwand auf Acryl auf Leinwand‘ - Die Rekonstituierung des Gemäldes

Auf die Werke aus purer Farbe und diejenigen, die vorgaben, diesem „Reinheitsgebot“ zu entsprechen, folgte eine Reihe von Arbeiten, die den klassischen Bildträger, Leinwand auf Chassis, wieder einbrachten. Nachdem die Farbhaut innerhalb von Pumplers Oeuvre eine Eigenständigkeit erlangt hatte, die es ihr ermöglichte, eine Bildwerdung abseits des Bildträgers zu vollziehen, untersuchte Pumpler mit den Werken *Pinky* (Abb. 18) und *Blau gebrochen* (Abb. 19), wie sich ein Werk gestalten liesse, wenn sich die Leinwand und die autonome Malhaut einander annäherten. Dabei blieb Pumpler seinem Werkprinzip treu, die Farbe zuerst auf Abdeckfolien austrocknen zu lassen, bevor er sie mit einem anderen Träger in Verbindung brachte.

Pinky besteht aus einer lachsrosa-farbenen Acryllackhaut, die um eine quadratisch

²¹⁶ Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2014.

²¹⁷ Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2014.

aufgezogene Leinwand gelegt und gefaltet wurde, wie Geschenkpapier um ein Präsent. Die Haut weist leichte Verletzungen an der Oberfläche auf und auch die Falten der Plastikfolie, die als Trocknungsunterlage für den Acryllack gebraucht wurde, haben sich darin abgezeichnet. Die Farbhaut passt sich der Grundform des viereckigen Keilrahmens an, so dass sich das Werk optisch unwesentlich von einem konventionellen, monochromen ‚Acryl-auf-Leinwand‘-Bild unterscheidet. Nur wo die Farbhaut über die Ecken zum Bildrücken hin gefaltet wurde, lässt sich eindeutig erkennen, dass die Farbe nicht mit ihrem Träger verschmolzen ist, sondern erst nachträglich darüber gelegt wurde. Wesentlich aggressiver präsentiert Pumpler die Farbmaterie im Werk *Blau gebrochen*. Ein robust wirkendes Band aus dunkelblauem Acryllack scheint sich mit solcher Spannung um den mit Leinwand bespannten Keilrahmen gewickelt zu haben, dass dieser brach. Die tradierte Staffelung beim Gemäldeaufbau, die mit der Farbe als abschliessender Schicht endet, wurde zwar beibehalten, doch wurden die Verhältnisse des Golden-Couple der Kunst, „Farbe auf Leinwand“ von Pumpler neu ausgelegt.

Bemerkenswert an diesen Arbeiten ist auch der Werkentstehungsprozess, mit welchem Pumpler ein grundlegendes Malereiparadigma umkehrt. Dem üblichen Vorgehen würde entsprechen, dass ein Maler eine Leinwand kauft oder selbst herstellt, die im Format dem Sujet entspräche, dass er mit Farbe auf die Bildfläche zu übertragen gedenkt. Erst wenn der Malgrund vorhanden ist, kann mit der Malerei begonnen werden. Bei Pumpler ist es umgekehrt. Die verwendeten mit Leinwand bespannten Rahmen werden erst vom Künstler hergestellt, *nachdem* eine Farblache in ihre feste Form gefunden hat. Erst, wenn eine Farbhaut vorhanden ist, misst Pumpler sie aus, überlegt sich seine weitere Vorgehensweise und baut dementsprechend einen passenden Keilrahmen. Oft fertigt Pumpler die Holzrahmen selbst an, um genau das gewünschte Format zu erhalten, aber auch, weil er den handwerklichen Aspekt des Bauens schätzt.²¹⁸

Die Grösse der Farblachen wird im Vorfeld von der Menge einer Farbsorte

²¹⁸ Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2014.

bestimmt, die der Künstler erwerben konnte. Ihre Ausdehnung lenkt der Künstler, indem er die Folienunterlagen, auf welche er die flüssige Farbe ausgiesst, stellenweise mit Holzplatten unterlegt und erhöht, so dass eine Art Bassin entsteht. Da Pumpler keinen bestimmten Farbhersteller bevorzugt und mit Farbmaterie von unterschiedlicher Qualität arbeitet, ist das Ergebnis nie ganz vorhersehbar; der Farbplatten schrumpft und dunkelt in unterschiedlichem Masse nach, kann bei der Trocknung unterschiedliche Texturen ausbilden, bleibt weich oder wird spröde. Da sich das Farbmaterial in seinem flüssigen Zustand über jede geringste Unebenheit schmiegt wie eine zweite Haut und diese auch in sich abbildet, achtet Pumpler auf die Beschaffenheit der Plastikfolie und des Untergrundes für die Farblachen.²¹⁹ Es lassen sich dementsprechend unterschiedliche Imprimituren auf den getrockneten Farbplatten erkennen, die der Künstler bewusst beeinflusst, von ledrig-hölzern über zerknittert wie ein Papier zu stellenweise verletzt wie bei *Pinky*. Die Faktur der Farboberfläche wird durch den Untergrund gestaltet. Pumplers Vorgehen, die Grösse des Bildträgers von einer vorgefertigten Bildoberfläche abhängig zu machen, ist mit Blick auf die Geschichte der Malerei höchst ungewöhnlich. Die Leinwand fungiert teilweise als Träger der Farbe, dennoch bleiben Farbfilm und Malgrund separate Einheiten. Sie wird mehr als gattungszuweisendes Indiz – Achtung! Malerei – vom Künstler nachgeliefert. Der Leinwandstoff, der nie mit der flüssigen Farbe in Berührung gekommen ist, wird zum blossen Malerei-Zitat.

Auch bildet die Malhaut in Pumplers Werken nicht zwingend die oberste, das Werk abschliessende Schicht, wie bei einem klassischen Gemälde. So kann auch die Rückseite eines mit Leinwand bespannten Holzrahmens zur Gemäldeoberfläche werden, wie das Werk *Anziehung* exemplifiziert (Abb. 20). Hier besteht der mittlere Teil des Bildaufbaus aus Acryllack, welcher die doppelte Funktion innehat, der Anstrich für die hintere Leinwand und gleichzeitig der Träger, der Leim, für die draufgedrückte Tafel zu sein.

²¹⁹ Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2014.

5.1.5 Farbigkeit als Nebenschauplatz

Für seine ersten Werke, seine ersten Schütt- und Kipparbeiten, traf Pumpler bewusste Farbentscheide, welche ihn an Farbgebungen von Interieuren der 1960er und 70er Jahre erinnern und persönlich gefielen.²²⁰ Nachdem jedoch die Ablösung der Farbe von Träger erfolgt war und Pumpler sie zu Häuten und Lachen auf Folien auszugiessen begann, benötigte er grössere Mengen an flüssiger Farbe.²²¹ Um seine Ausgaben für die Produktion möglichst gering zu halten, begann Pumpler daher in Malergeschäften günstige Restposten von ‚falsch‘ angemischten Farbtönen zu erwerben. Folglich wurde sein Einfluss auf die Auswahl an Farbtönen durch das vorhandene Angebot begrenzt.

Der Künstler räumt jedoch ein, dass er in gewisser Weise froh darum sei, bei der Materialbeschaffung keine Farbentscheide treffen zu müssen. „Mit ‚Farbe‘ [im Sinne von Farbigkeit] habe ich ein Problem. Wenn ich aussuchen muss, ist das anstrengend“.²²² Erst von der gegebenen Farbauswahl ausgehend, übt Pumpler schlussendlich die ästhetische Kontrolle über die Buntheit seiner Werke aus. Angesprochen auf die leucht-roten und weissen Flecken auf *Little Green*, die das Stück Grün wie Wiesenblumen sprenkeln und den Verdacht wecken, vom Künstler platziert worden zu sein, erklärte Pumpler, dass die Flecken durch einen Unfall, von Spritzern von einer parallel ausgeführten Arbeit, auf die grüne Haut gelangt waren. Dass die Flecken in der Endversion des Werkes stehen geblieben sind, ist dann aber doch eine persönliche Entscheidung des Künstlers, zu welcher er sich nicht weiter äusserte. Generell lässt sich an Pumplers Portfolioübersicht durchaus eine Vorliebe zu abwechslungs-, und kontrastreicher Buntheit und damit eine Lust an der Farbigkeit erkennen, auch wenn er die Farbentscheidungen in einem ersten Schritt gerne an eine fremde Instanz abgibt.

²²⁰ Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2014.

²²¹ Mit 200ml deckfähiger Anstrichmittel lässt sich etwa 1m² Wandfläche streichen. Lässt man es hingegen eintrocknen, bildet sie ein Körpervolumen von ca. 200 cm³ aus.

²²² Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin, 5.5.2014.

5.1.6 Kunsthistorische Referenzen und die Rolle der Farbe in Pumplers Werken

Die kunstgeschichtlichen Bezüge in den Katalogtexten über Peter Pumpler stellen Parallelen zwischen seinen Arbeitsansätzen und denjenigen der selbstreflexiven Malerei-Bewegungen der frühen 1960er und 1970er sowie zu Positionen der Radikalen Malerei der 1980er Jahre fest. Durch den Vergleich wird jedoch auch ersichtlich, in welchem Punkt sich Pumplers Werke deutlich von diesen Referenzen unterscheiden; es ist sein spezieller Umgang mit Farbe. Deshalb schien es sinnvoll, die Analyse der Rolle der Farbe bei Pumpler in Relation mit den vorgenommenen kunsthistorischen Bezügen zu analysieren.

Konrad Bitterli, der 2000 den Katalogeintrag zu den ersten malerischen Versuchen von Peter Pumpler schrieb, beschreibt die Werkgruppe als radikale Gegenposition zu jenen bildnerischen Haltungen, welche die Malerei in den 1980 und 1990er Jahren als ‚peinture‘ zu re-positionieren versuchten.²²⁴ Mit Malerei als ‚peinture‘ ist jene Art von malerischer Praxis gemeint, die Hubertus Butin als dominiert von subjektzentrierter Autorschaft, obsessiver Werkautonomie und männlicher Dominanz charakterisierte.²²⁵ Pumpler verhielt sich im Werkprozess von Anfang an als Gestalter von technischen Voraussetzungen, unter welchen er das Farbmateriale agieren lässt.²²⁶ Diese Zurücknahme gegenüber der Farbe ist mit dem Verständnis des Künstlers als Medium für die Farbe, wie Helen Frankenthaler es war, verwandt. Technisch ist Pumpler jedoch näher an Lynda Benglis' *floor paintings*, da er die Farbe auf dem Boden ausgiesst und diese sich nicht mit einem Stoffträger verbindet. Allerdings bleibt die Farbe nicht am Ort der Trocknung liegen wie bei Benglis. Mit der Transformation von der flüssigen Masse zur Farbhaut befindet sich Pumpler höchstens bei der Hälfte des Werkentstehungsprozesses. Seine Arbeit an der Farbe geht weiter, nachdem diese ihre Formbarkeit im flüssigen Aggregatzustand hinter sich gelassen hat.

²²⁴ Kat. Karlsruhe 2000, o.p.

²²⁵ Hubertus Butin nennt die Künstler John Bock, Jonathan Meese und Gregor Schneider als beispielhafte Vertreter der Malerei als ‚peinture‘ der 1980er und 1990er Jahre. Vgl. Butin 2002/II, S. 177.

²²⁶ Vgl. Kat. Karlsruhe 2000, o.p.

Leonhard Emmerling schreibt im Begleittext anlässlich Pumplers Einzelausstellung „Watch Paint Dry“ von 2013, in welcher auch das vorangehend besprochene Werk *Folded orange* gezeigt wurde, Pumpler ginge es darum herauszufinden, was passiere, wenn man die Mittel der Malerei gesondert untersucht und selbst zum Gegenstand der Malerei macht.²²⁷

Dieses Unterfangen, sowohl das pragmatische Funktionieren der Malerei als Praxis als auch die Sichtbarkeitsordnungen eines Gemäldes ins Bewusstsein des Betrachters zu rufen, wurde bereits in den 1950er Jahren beispielhaft von Robert Ryman durchexerziert.²²⁸ Er legte die materiellen Schichten eines klassischen Gemäldes, die sich normalerweise gegenseitig überdecken, den Keilrahmen, die Leinwand, die Grundierung und den Farbauftrag, frei, indem sie im vollendeten Werkgefüge nebeneinander sichtbar blieben.²³¹ Der Farbauftrag bildete nach wie vor die letzte, oberste Schicht der Materialstaffelung, aber nicht die einzig verbindliche, sichtbare Oberfläche. Ryman verwendete Pinsel zum Auftragen der von ihm bevorzugten, unbunten Farbe Weiss. Er verstand Weiss nicht als Farbe, sondern als Neutralisierung von Farbe, als Auftrag zur Freilegung der Struktur und Materialität der Trägerstoffe.²³³

Bei Peter Pumpler artikuliert sich die Farbmaterie nicht als Andeutung der malerischen Geste, als Auftrag, sondern als ein vom Konstrukt Gemälde unabhängiger Gegenstand. Dank der Unabhängigkeit der Farbe von einem Trägerstoff hat sie als Haut im trockenen, fassbaren Zustand denselben Stellenwert erlangt wie die anderen materiellen Elemente eines Gemäldes. Dadurch kann Pumpler den hierarchischen Aufbau der Gemäldeschichten, welcher bislang von der Farbe als oberster Schicht bestimmt war, umstellen und die Frage, wie der Gegenstand Gemälde zusammenkommt, neu verhandeln. Im Gegensatz zu Ryman und den Werken, die der „Analytischen Malerei“²³⁶

²²⁷ Leonhard Emmerling 2013, zitiert in: Kat. Berlin 2013, o.p.

²²⁸ Vgl. Meinhardt 1997, SS.160ff.

²³¹ Ebd. 162.

²³³ Ebd. 165.

²³⁶ Die Wurzeln der „Analytische Malerei“ liegen ebenfalls in der selbstreflexiven Malerei der 1960er Jahre. „Analytische Malerei“ ist kein Begriff, der sich als Benennung einer bestimmten Malerei eindeutig durchgesetzt hat. Dennoch eignet er sich zur Beschreibung eines historischen künstlerischen Phänomens. In der Mitte der siebziger Jahre, vor allem zwischen 1972 und 1977, den entscheidenden Jahren der öffentlichen Wahrnehmung und Differenzierung dieser Malerei,

zugeordnet werden, scheint die Buntheit der Farbmaterie für Pumpller kein Störfaktor zu sein, welcher vom intellektuellen Gehalt seiner Arbeiten ablenken würde.²³⁷ Er betont damit mehr, dass die von ihm gezeigten Häute aus dem Malerei-Element „Farbe“ bestehen und nicht etwa aus einem beliebigen Kunststoff. In diesen zwei Punkten, der Ausformung der Farbe als Haut und der Buntheit seiner Werke, unterscheidet sich Pumplers Position von derjenigen von Ryman, wie auch von den Vertretern der Analytischen Malerei.

Dennoch besteht für Pumpller selbst eine geistige Nähe zu den Werken der selbstreflexiven Malerei der 1960er und 1970er Jahre.²³⁸

Die offensive, anti-idealistische Nüchternheit der meisten Künstler, die der Analytischen Malerei zugordnet waren, verschob sich bei vielen späteren, vor allem europäischen VertreterInnen zu einer stärkeren Betonung der Erfahrung oder des Erlebnisses der Farbe.²³⁹ Die „Radikale Malerei“, wie diese Stossrichtung genannt wird, beschäftigte sich intensiv mit der inneren strukturellen Beziehung zwischen Farbmasse und Träger.²⁴⁰ Die bildträgerlose Farbe war jedoch keines ihrer Themen.

Pumplers individuelle Verwendungsweise der Farbe unterscheidet ihn somit von den genannten Referenzen aus der Kunstgeschichte, auch wenn ihn ähnliche Fragen umtreiben. Wie die jüngsten Arbeiten von 2014 auf der Website des Künstlers zeigen, ist sein Bestreben, Werke aus purer Farbe zu produzieren, wieder aufgelebt. Hier aufgeführt ist das Beispiel *Meander*, eine oder mehrere spitzdachförmig zusammengefaltete Acryllackhäute, deren Oberflächen an die

existieren neben dem Terminus „Analytische Malerei“, den Klaus Honeff 1974 vorgeschlagen hatte, die sachlich eng verwandten Begriffe „Fundamentale Malerei“ oder „Geplante Malerei“ [...].“ Johannes Meinhardt, zitiert in: Meinhardt 2002, S.11.

²³⁷ Die damals gezeigten Beiträge der Analytischen Malerei an der Documenta 6 in Kassel 1977 wurden von ihren Kritikern verhöhnt, unfotografierbar, spröde und staubtrocken zu sein, da sie jegliche Bildkomposition vermieden und auf bunte Farbigkeit weitgehend verzichteten. Vgl. Honnef 1987, S.130-132.

²³⁸ Peter Pumpller im Gespräch mit der Autorin am 3.12.2013.

²³⁹ Vgl. Honnef 1987, S.127-133.

²⁴⁰ Josef Marioni, ein bedeutender Vertreter der radikalen Malerei, konzentrierte sich in seiner Malerei auf die kunstvolle Entfaltung von Acrylfarbe, also auf ihre Farbwirkung, während sich jüngere Positionen der radikalen Malerei wie Ingo Meller oder Peter Tollens mit der Manier des Farbauftrages mit dem Pinsel um seine Positionierung der Farbe auf der Gemäldeoberfläche beschäftigten. Vgl. Meinhardt 2002, S.14; Staten 1987, S.177-183; Bleyl 1987, S.159-169.

Strukturen von Gletscherlandschaften denken lassen (Abb. 21).²⁴¹ Angesprochen auf den Topos der Befreiung der Farbe in der Moderne im Bezug auf seine Arbeit, sagte Pumpler: „Die Farbe muss befreit werden!“²⁴² So lässt Pumpler das moderne Credo der befreiten Farbe auf eine Weise wieder aufleben, indem er ihm gerade mit seinen aktuellen Werken, die der Gleichung $B(\text{paint}) = E(\text{painting})$, eine mögliche, materialistische Umsetzung hinzufügt. Doch wichtiger als der Rückbezug auf den modernen Topos scheint mir der aktuelle Beitrag zu sein, den Pumpler zu einer Erweiterung des Konzeptes von Malerei durch seinen Umgang mit ihrem Hauptelement der Farbe leistet.

²⁴¹ Pumpler gibt das Entstehungsdatum seiner Arbeiten nicht in der Bildlegende auf seiner Website an. Die einzig offiziellen Datierungen stammen aus den Angaben aus den Katalogen. Jedoch entspricht die Anordnung der Bilder seiner Werke auf Pumplers Website weitgehend der chronologischen Reihenfolge, in welcher sie entstanden sind. Das oberste Bild links zeigt jeweils die aktuellste Arbeit. Da ich die Website während des letzten Jahres regelmässig besucht habe weiss ich, welche Werke seit 2014 neu dazu gekommen sind. Vgl. Website von Peter Pumpler (13.11.2014).

²⁴² Peter Pumpler im Gespräch mit der Autorin am 13.12.2013.