

Loops

Eine Riesenwespe im Cockpit von AH-2668. Nervös tastende Fühler, rhythmisch blinkendes Blaulicht – eine klaustrophobische Szene. Schnitt. Ein Treppenabsatz mit rankenden Topfpflanzen und einer weißen Blechgießkanne. Am Boden AH-2668, ein Spielzeughubschrauber. Unvermittelt hebt er zu einem Spiralfly ab und tanzt mit der Wespe an Bord aus dem Blickfeld.

Kaum mehr als eine Minute dauert Peter Rösels jüngstes Video, eine Kurzgeschichte mit rasanten Sprüngen und bizarren Wendungen. Eben noch Monumentales schrumpft zur Miniatur, was als B-Movie à la „Tarantula“ beginnt, entpuppt sich als leicht verschrobenes Heimvideo über ein Fluginsekt in einem Flugobjekt. Doch kaum hat die Totale die Verhältnisse aufgeklärt, springt der Film in die verzerrende Nahsicht zurück. Als Endlosschleife konzipiert, beginnt die Helikopter-Flugschau alle 75 Sekunden ihre nächste Umdrehung.

Peter Rösel intensiviert den Eindruck des Kreisens und Schwirrens, indem er drei zeitlich versetzte Loops seines Kurzfilms in drei räumlich versetzten Fernsehgeräten zeigt. Die Bilder vom Fliegen stecken in massigen Gehäusen fest, denn als Wirtstiere für sein Wespenvideo hat Rösel drei Dinosaurier der Unterhaltungselektronik gewählt: Fernsehtruhen der 1950er und 60er Jahre, Repräsentanten einer untergegangenen Epoche, in der die Empfangsgeräte noch gemeinschafts- und sinnstiftende Prunkmöbel sein wollten. Entsprechend verbergen sie ihre technischen Eingeweide hinter gediegenen Holzfassaden und tragen klangvolle Gerätenamen wie „Tizian“, „Rembrandt“ oder „Leonardo“: Alte Meister adeln das noch junge Medium, Maler garantieren beste Bildwiedergabe, Berühmtheiten schmücken das bürgerliche Heim.

Längst haben die beschleunigten Innovationszyklen der Elektroindustrie das einstige Erfolgsmöbel ins Abseits katapultiert. Doch Peter Rösel durchkreuzt die Gebote des medialen Fortschritts. Er lässt die ausrangierten Antiquitäten auf beinahe rührende Weise wieder nützlich werden, indem er sie mit neuester Video- und Beamertechnik reanimiert. So ist seine Installation *AH-2668* auch eine nostalgische Verbeugung vor der Kindheit des Fernsehens – und vor drei großen Künstlern.

In seiner überraschenden Kombinatorik ist *AH-2668* das jüngste Beispiel für eine Kunst der Akzentverschiebungen, Schwebezustände und Kollisionen, die Peter Rösel in den 1990er Jahren bekannt gemacht hat. Humorvoll und hintersinnig verknüpft sie Alltagsgeschichten und Menschheitsgeschichte, kreuzt das Naheliegende mit dem Fernen, mischt Banales mit Exotik. Gern sabotieren Rösels Arbeiten gängige Seh- und Denkmuster; vertraute Materialien in befremdlichen Kontexten bescheren dem Betrachter spannungsreiche Begegnungen. Dabei meidet Rösel programmatisch alle Bedeutungsschwere – seinem künstlerischen Gestus entspricht der irrlichternde Flug von *AH-2668*. Das Ideal des In-der-Schwebe-Haltens führt Rösel auch am eigenen Leibe vor:

Videos wie *Martin*, *Diego*, *Caspar* oder *Yves* – die Titel verweisen auf Martin Kippenberger, Diego Velázquez, Caspar David Friedrich und Yves Klein – zeigen, wie mühelos er die Schwerkraft zu überwinden vermag.

Als Künstler ist Peter Rösel Äquilibrist und Augentäuscher, Jongleur und Grenzgänger. Leichtfüßig versetzen seine Arbeiten den Boden der Tatsachen in Schwingung; sie fliegen Loopings gegen die Vorhersehbarkeit des Linearen, drehen Pirouetten gegen die Monotonie der Räder- und Regelwerke, springen im Dreieck gegen die Ideologien des Höher, Schneller, Weiter. So auch in der Animation *I promise...* Der Film zeigt eine Folge von 27 Dollarnoten, die Rösel mit kleinen Buntstiftzeichnungen versehen hat. Die Serie der 2007 und 2008 in Simbabwe ausgegebenen Geldscheine, die der Trickfilm alle vier Sekunden wiederholt, lockt mit betörendem Farbenspiel, ist aber doch nur das schöngefärbte Dokument einer Krise: Mit erschreckender Dynamik stoßen die Wertangaben in hyperinflationäre Trillionen-Höhen vor. Das markante Felsmassiv, das unverändert die Vorderseiten der Geldscheine ziert, behauptet eine längst erodierte Stabilität in Wirtschaft, Gesellschaft und Politik.

Rösel verwandelt diesen Felsen in einen Sprungturm für zwei Figuren. Sie sind so in die Szenerie hineingezeichnet, dass sich in der Animation eine unablässige Folge von Aufstiegs- und Absprungssequenzen ergibt. In ihrer Verbindung von geschmeidiger Kletter- und Sprungtechnik erinnern Rösels Bergbezwinger gleichermaßen an Kunstturner und an jene „traceurs“, die vor einigen Jahren in Frankreich den Extremsport Parkours bekannt machten, einen halsbrecherisch artistischen Hindernislauf, in dem neben Lust am Risiko auch Auflehnung gegen die betonierte Tristesse der Pariser Vorstädte zum Ausdruck kommt.

Ist das Ziel von Parkours der effiziente, alle Hürden überwindende Sprint von A nach B, so biegt Rösels Loop diese Linearität in einen spielerischen Kreislauf ohne Anfang und Ende um. Seine unermüdlichen Spring- und Stehaufmännchen führen einen sicher gestandenen Salto nach dem anderen vor, während die ins Irreale kletternden Ziffern am Horizont von freiem Fall und dramatischer Bruchlandung künden. Daran kann auch die auf jeden Schein gedruckte Bürgschaft nichts ändern, die Rösels Animation *I promise...* ihren Titel gibt: Das Wertversprechen erweist sich als Glaubensformel, als Mantra aus der unberechenbaren Welt der Ökonomie.

Sagenhafte 180.086.861.681.636 Simbabwe-Dollars hat Peter Rösel von dort in den kaum leichter kalkulierbaren Kunstmarkt transferiert. Außer seiner Animation stehen auch die 27 mit Buntstift bearbeiteten Originalgeldscheine zum Verkauf, gereiht und zwischen zwei Glasscheiben montiert. Das wertlose Vermögen hat nun neuen Wert – und seinen Preis.

Dass Peter Rösel die Welt der Scheine als Scheinwelt interessiert, ist kaum verwunderlich, denn schon seit langem nimmt er mit Vorliebe das Unwirkliche in den Blick. So begann er 1999 sein *Fata Morgana Painting Project* mit dem Ziel, Luftspiegelungen mit Pinsel und Öl auf Leinwände zu bannen.

Rösels donquichotteskes Vorhaben, flüchtige Scheingebilde zu verewigen und Täuschungen täuschend echt wiederzugeben, führt an Grenzen – jene unseres Wirklichkeitsverständnisses und jene der malerischen Darstellbarkeit. Schon der Akt des Malens selbst wird zur Grenzerfahrung. Dies lassen zumindest die Fotos vermuten, die Rösel bei der Arbeit in der Wüste Namib zeigen, einem an Luftspiegelungen besonders reichen Landstrich, der zugleich zu den lebensfeindlichsten der Erde zählt. Wie ein unerschrockener Nachfahre der Pleinair-Maler des 19. Jahrhunderts begibt sich Rösel in diese Todeszone und bringt dort die Phantome auf die Leinwand, die sich ihm zeigen.

Tatsächlich sind die Fata Morgana-Gemälde ausdrücklich als Porträts ausgewiesen. Ihre in nüchterner Schablonenschrift auf den seitlichen Rahmenkanten vermerkten Titel sind GPS-Koordinaten, die den Standort des Künstlers beim Malen des jeweiligen Bildes exakt bestimmen. Doch führt diese Präzision in die Irre – sie beweist und erklärt nichts. Letztlich verstrickt sie den Betrachter noch tiefer in die Frage nach der Greifbarkeit des Ungreifbaren, um die Rösels *Fata Morgana Painting Project* kreist.

Das konkrete Ergebnis dieser aufwendigen Recherche ist eine entschieden unspektakuläre Malerei. Rösels Fata Morgana materialisieren sich nur als ein leises, vages Aufscheinen, sie sind lichte Streifen am Horizont, weich geschwungene Bänder oder blasse Flecken in gedämpft modulierten Farben. Scheinbar entleert und monochrom, balancieren Rösels Bilder zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, Landschafts- und Farbfeldmalerei. Dabei bergen die Leinwände in ihrer vermeintlichen Kargheit besondere Fülle. Sie offerieren dem Auge des Betrachters einen Reichtum an Nuancen – und seiner Imagination unendliche Projektionsflächen.

Der Phantomjäger Peter Rösel – in Marokko und im Irak aufgewachsen, nach Studienaufenthalten in New York in Berlin lebend und immer wieder Namibia bereisend – hat Sympathien für die Abenteurer, Forschungsreisenden und Entdecker der Weltgeschichte. Allerdings interessieren ihn nicht die kolonialistisch auftrumpfenden Bezwingler, sondern die gebrochenen Helden, denen sich das Fremde hindernisreich und gefährvoll in den Weg stellt. Von solchen Reisenden, die auszogen, Grenzen zu überwinden, den eigenen Horizont zu erweitern und das Scheitern zu lernen, erzählt die mehrteilige Arbeit *Buddelschiffe*.

Rösel nimmt sich damit die Königsdisziplin der Heimwerker vor, doch bietet er keine stolze Windjammerparade en miniature, keine handwerkliche Meisterschaft, kein technisches Geheimnis. Seine *Buddelschiffe* sind karge Szenarien des Schiffbruchs, in PET-Flaschen arrangiert aus blauen

Müllsackfetzen, Abfallsplittern und kleinen Fundstücken. Der zwischen Drama und Komik changierende Eindruck, den Rösels minimalistisches Recycling mit bemerkenswerter Suggestivkraft hervorbringt, wird auch von Texten vermittelt, die den Untergangsszenen jeweils beigegeben sind. Diese Berichte von oft extremen Widrigkeiten, denen Weltreisende in vergangenen Jahrhunderten ausgesetzt waren, haben selbst buchstäblich Schiffbruch erlitten, denn Rösel hat sie von einem Computerprogramm ins Deutsche übertragen lassen. Ergebnis dieser automatisierten Sprachbearbeitung ist eine holprige, bruchstückhaft-absurde Prosa, die auf befremdliche Weise von Fremdheit erzählt.

Rückt Rösels Kunst Bekanntes oft in ungewohnte Perspektiven, so kann umgekehrt auch Vertrautes im Fremden aufleuchten – wie in den kleinen Aquarellen, die jüngst aus dem *Fata Morgana Painting Project* hervorgegangen sind. Rösel hatte bereits in einigen seiner Gemälde Ansichten von Luftspiegelungen mit Zivilisationsmotiven überblendet, etwa Geländewagen oder großstädtisch gekleideten Passanten, die die Wüstenstreifen wie Straßenzüge durchqueren. Nun fokussieren seine neuen Aquarelle solche Figuren, zoomen sie dicht an den Betrachter heran. Die Bilder zeigen Momentaufnahmen, sehr heutige Porträts von jungen Afrikanern, deren modisch-urbanes Auftreten in Camouflageanzügen, Trainingsjacken, Jeans und bedruckten T-Shirts, mit Baseballkappen, Flipflops, Handys und Plastiktüten uns aus europäischen Innenstädten bestens vertraut ist. Doch rasch entwindet sich das Dargestellte der Eindeutigkeit, wird offen, rätselhaft und fragwürdig. Aus Handlungsabläufen und gesellschaftlichen Zusammenhängen isoliert, aus Raum und Zeit gelöst, verwandeln sich die kraftvollen Figuren in geisterhafte Erscheinungen. Gesten bleiben unentzifferbar, vertraute Hüllen lassen nicht länger auf vertrautes Innenleben schließen. Vor uns treten Individuen auf, die in der Uniform der globalisierten Bekleidungsindustrie ihre Eigenheit bewahren.

Im Spannungsfeld zwischen Uniformierung und Individualität entfalten sich auch Rösels *Pflanzen*, eine Werkgruppe, an der der Künstler seit 1997 arbeitet. Mit Lust und List verwandelt er deutsche Polizeiuniformen in höchst eigenwillige Gewächse – vom filigranen *Löwenzahn* bis zum knorrigen *Moringa*-Baum, von der kompakten *Anthurie* zum raumgreifenden *Seerosenteich*, von der spröden *Yucca* zur üppig wuchernden *Dornenhecke*. Neben tropischem Wildwuchs ist es immer wieder auch kultiviertes Grünzeug, das Rösel aus Uniformen näht; offensichtlich reizt ihn nicht nur das Exotische, sondern auch das bekannte Sortiment der Topf- und Kübelpflanzen, das man als „natürliches Mobiliar“ so zahlreich in Empfangshallen, Büros oder Einkaufszentren findet. Rösels Umwandlung der Uniform durchkreuzt deren normierende Geometrie und wendet sie ins Organische, kehrt Inneres nach außen, gibt Starrem eine unvermutete Rundung. Den Pflanzen ist

anzusehen, mit welchem Enthusiasmus sie aus dem Kleidungskorsett befreit und belebt wurden. Doch zielt Rösels keineswegs auf reibungslose Transformation: Immer wieder durchbricht das Raster der Knöpfe und Nähte die Perfektion der Mimikry und betont das Künstliche im Natürlichen. Rösels *Pflanzen* sind faszinierende Hybridgewächse, sperrig und attraktiv. Gern verleiht der Künstler ihnen erotische Verführungskraft. Dann öffnen sich zwischen fleischigen Uniformblättern glänzende Lacklederblüten, und aus Hosenschlitz-Palmenstämmen brechen pralle Fruchtstände hervor. Die *Dornenhecke*, die Rösel für das Ernst Barlach Haus gestaltet hat, verbindet diese anziehende Wirkung mit besonders rabiater Abstoßung: Schillernde Unterwäscheknospen und -blüten ziehen den Betrachter an, Stacheldrahtgeäst hält ihn auf Distanz.

Auf verwirrende Weise spielen Rösels Uniform-Pflanzen mit unseren Vorstellungen von Natur und Natürlichkeit. Dabei behaupten sie nie Ursprünglichkeit oder Unverfälschtheit, sondern verweisen im Gegenteil darauf, in welchem Maße unser Bild von Natur, Wildnis oder Fremde das Ergebnis kultureller Prägungen ist.

Solche formenden Kräfte beschäftigen Peter Rösel in letzter Zeit besonders. Zwar ist das Arsenal der Zivilisationsphänomene und -etappen, der Kulturleistungen und technischen Entwicklungen in seiner Kunst generell präsent. Doch in einer Reihe neuerer Werke – die der Künstler im Gespräch scherzhaft unter dem Arbeitstitel *Heimatmuseum* zusammenfasst – beschäftigt er sich ausdrücklich (und nicht ohne Ironie) mit den großen und kleinen Errungenschaften der Menschheit. Dabei kann sich seine poetisch-anarchische Kunst gleichermaßen an Faustkeilen und Süßigkeiten, an Glühbirnen und Geldscheinen entzünden – mit demselben Engagement widmet sich Rösel prähistorischen Meilensteinen und persönlichen Schlüsselobjekten. Auch die Kaugummikugeln, deren Reiz der Künstler Anfang der 70er Jahre für sich entdeckte, haben es verdient, in Bronzeguss verewigt zu werden. Appetitlich glasiert und verlockend ausgestreut, legen die 1973 betitelten Kugeln individuelle Erinnerungsfahrten und behaupten sich zugleich als kollektives Erbe.

Dass der Spalt, den Peter Rösel vom Persönlichen ins Gesellschaftliche, vom Alltagsobjekt ins Weltgeschehen öffnet, auch ein Abgrund sein kann, zeigt die Animation *I promise...* Die kürzlich entstandene Installation *Ohne Titel* geht weiter und tiefer. Zwei Berliner Telefonbücher liegen auf zwei Telefonbänkchen. Die Möbelstücke sind identisch, die Telefonbücher nicht. Das eine zählt zu den letzten im Jahr 1941, während des Zweiten Weltkriegs, gedruckten Exemplaren – ein dickleibiger roter Foliant mit Hakenkreuzemblem; das andere gehört zur ersten Auflage nach Kriegsende 1945 – ein dünnes blassgelbes Bändchen. Welcher Horror in dieser Differenz liegt, erschließt sich erst allmählich. Leise und lakonisch spricht Rösels Ensemble über die Verbindung von Bürgerlichkeit und Barbarei.

Mit diesem Werk weist Rösels *Heimatmuseum* in die Dunkelzonen deutscher Vergangenheit; mit der Installation *100 y* in eine hellere Zukunft. Die Lichtplastik ist 2009 als Kommentar zu einer energiepolitischen Entscheidung entstanden, die die Gemüter in Deutschland noch immer erhitzt: die von einer Expertenkommission der Europäischen Union beschlossene Abschaffung der Glühbirne. Bis 2012 stirbt das vertraute Leuchtmittel einen bürokratisch verordneten Tod auf Raten; im Dienste der Energieeffizienz wandert es nach 130-jährigem Gebrauch in jene Abstellkammer der Technikgeschichte, in der bereits Rembrandt, Tizian und Leonardo warten. Doch seit der Allerweltsartikel zum limitierten Auslaufmodell wurde, regt sich Widerstand. Hamsterkäufer schwärmen zur Leuchtmitteljagd aus, man sammelt und hortet.

Beinahe überschattete das Glühbirnenverbot 2009 ein historisches Jubiläum: den 20. Jahrestag des Mauerfalls. Rösel reagierte gleichermaßen auf die deutsch-deutsche Freiheitsfeier und die energetisch korrekte Zwangsmaßnahme und stellte in einem Akt subversiven Sympathisantentums 900 DDR-Glühbirnen der Marke Narva unter künstlerischen Artenschutz. Er transformierte sie in die zweiteilige Plastik *100 y*, die aus einer einzelnen Glühbirne und einem aus neun Originalkartons aufgetürmten „Energiespeicher“ besteht. Die Birnen in diesem Speicher sollen nacheinander zum Einsatz kommen und ihre Abschaffung somit um 900 glimmende Loops überdauern. Für die ersten 800 Leuchtzyklen sind klare Glühbirnen vorgesehen, die letzten 100 werden orange sein.

Leuchtmittel als Zeitmesser: Die Birnen mit ihrer Brenndauer von je 1000 Stunden werden dem EU-Verbot insgesamt 100 Jahre lang trotzen. Dieser Zeitraum erscheint fest umrissen und ist doch unüberschaubar, sein Potenzial an Möglichkeiten und Gefährdungen liegt jenseits unserer Vorstellungskraft. Denkt man an die Stunde, in der *100 y* erlöschen wird, beginnt der Kopf zu schwirren wie ein Helikopter im Wespenflug.

Karsten Müller