

Leonhard Emmerling im Katalog Fata Morgana Painting Project

Die Wahrheit des Scheins

Dass das Gemälde oder die Skulptur der Natur nacheifern solle, ist einer der Topoi der Kunstliteratur seit der griechischen Antike. Und wenn man die vielen Geschichten liest von Hengsten, die gemalte Stuten bespringen wollen, von gemalten Trauben, welche Sperlinge zu picken versuchen, vom Ersrecken Philipps II., der ein von Tizian gefertigtes Porträt seines Vaters Karl V. mit diesem selbst verwechselte, so kann man verstehen, dass sich an solch mimetischer Augentäuscherei Kritik entzündete. Der Kernsatz aller Kritik am Bild stammt von Platon: Die Maler seien Nachahmer des Scheins, die Malerei stünde der Wahrheit fern (Politeia 597) und sei aus diesem Grund aus dem Staat zu verbannen.

Es drängt sich der Gedanke auf, Peter Rösel habe das Verdikt Platons über die lügenhafte Natur der Malerei im Sinn gehabt, als er sich entschloss, in Namibia Luftspiegelungen zu malen und damit die Spirale der Argumente um das Kriterium der Lügenhaftigkeit nicht nur des Mediums, sondern auch seines Gegenstandes weiter zu drehen. Was könnte Platon besser bestätigen als eine Malerei, die nicht nur selbst Augentäuscherei ist, sondern zu ihrem Gegenstand auch noch Phänomene wählt, die sich einer optischen Täuschung verdanken, als habe die Natur sie ersonnen, um auch den letzten Zweifler davon zu überzeugen, dass die uns sichtbare Welt eine der Erscheinungen, aber keine der Wahrheit sei?

Essentieller Bestandteil von Peter Rösels Fata-Morgana-Projekt war, tatsächlich in die Wüste Namibias zu fahren und zu versuchen, en plein air das Motiv festzuhalten. In der Folgezeit entkoppelte sich der Vorgang der Fertigstellung eines Gemäldes von der Arbeit vor dem Motiv, dessen Flüchtigkeit und Abhängigkeit von schnell wechselnden Lichtverhältnissen sein Erfassen schier unmöglich machte. Es erwies sich, dass die Erfahrung des Lichts, der Hitze, der keineswegs romantischen Weite und Trostlosigkeit der Wüste zwar Voraussetzung dafür war, diese Bilder malen zu können, dass die Arbeit vor dem Motiv aber keinesfalls Grundbedingung ihrer Authentizität war.

Eine Gruppe der in Namibia entstandenen Gemälde auf Leinwand zeigt, bei gleichbleibendem Bildformat und beinahe identischer Flächenaufteilung, leere Landschaften, weite, fast eigenschaftslose, sand-

farbene Flächen unter einem fahlen Himmel, Ebenen, in denen Hügel wie Inseln zu schwimmen scheinen oder an deren Horizont Luftspiegelungen perlmuttfarben schimmern. Erscheinen diese Bilder als Beschwörungen der Leere oder als chromatische Untersuchungen, so bricht Peter Rösel in anderen Arbeiten radikal mit diesem Konzept. Nun scheint ein Ralley-Auto in einer Wolke aus Licht und Staub auf den Betrachter zuzurasen; ein Fahrradfahrer durchquert vor dem Hintergrund schimmernder Lichtbänke die Wüste, und, den weißen Monoblock-Stuhl, eine Inkunabel der Globalisierung geschultert, macht sich ein Mann auf den Weg zu einem unbekanntem Ziel.

Immer wieder wird, was als geschichtsfreie und zivilisationsferne, von keinem menschlichen Eingriff verschandelte Natur anzusprechen so verlockend wäre, kombiniert mit Motiven, die unmittelbar als zeitgenössisch verständlich sind: Das Autowrack, der Ralley-Wagen, der einsame Motorrad-Fahrer in seiner Kluft, der sich, möglicherweise nach einem Unfall, vor der biomorph sich aufwerfenden Kulisse einer Hügelkette, zu Fuß auf den Weg zur nächsten Service-Station zu machen scheint.

Sich auf ikonographischer Ebene scheinbar widerstreitende Elemente – Natur auf der einen, Zivilisation/Kultur auf der anderen Seite – auf der formalen Ebene zu Bildern einer paradoxalen Gleichzeitigkeit des Heterogenen zusammenzuführen, ohne die Illusion einer Versöhnung der Gegensätze zu inszenieren, ist bei Peter Rösel konsequent betriebene Strategie, die sich in fast allen seiner seit 1991 entwickelten Arbeiten aufzeigen lässt.

In den „Walen“ (1991/1992), einem Projekt von mehreren hundert Einzelbildern, die zu Blöcken von je zwanzig zusammengefasst wurden, malte Peter Rösel auf das Blech plattgewalzter Getränkedosen je vier Phasen des Sprungs eines Buckelwales.

Der Kontrast könnte kaum schärfer formuliert sein: Das Bild des uralten, mythenbeladenen Meeressäugers, der zum Symbol gefährdeter Natur avanciert war, wurde konfrontiert mit der schreiend bunten Belanglosigkeit der Dose, einem Inbegriff von Zivilisationsmüll, wie er jedem sichtbar am Straßenrand, auf den Liegewiesen, in den Parks sich häuft. Doch die formale Verschränkung beider Elemente machte deutlich, dass diese scheinbare Antinomie keine ist: Die fast schon ehrfürchtige Verehrung der Wale durch die Menschen ist Hervorbringung eben jener Zivilisation, die den Müll produziert. Es ist ein- und dasselbe zivil-

isatorische Geschehen, Tierarten zu Ikonen unseres bedrohten Planeten zu stilisieren und die technische Entwicklung voranzutreiben, die eben jene Bedrohung verursacht. Joachim Ritter hat dieses Phänomen unter dem Begriff der „Entzweiungsstruktur“ gefasst. Wie das Heraustreten aus dem Naturzusammenhang Voraussetzung der technischen Nutzbarmachung von Natur als Ressource war und die Verdinglichung von Natur Voraussetzung ihrer ästhetischen Würdigung als Landschaft, so hat jede Hinwendung zur Natur ihren Verlust als Voraussetzung: „Man kann sich so nicht auf die eine oder auf die andere Seite schlagen.“

Was Ritter als Entzweiungsstruktur benannte, lässt sich in fast allen weiteren Werkgruppen von Peter Rösler finden: In den „Wandbildern“ (1994) brachte er in Innenräumen mit Hilfe einer Bohrmaschine Bilder von Sonnenblumenfeldern an – ein Geflecht von Löchern, das sich zum Bild einer mitteleuropäischen Mittelgebirgslandschaft zusammenfügte. Neben dem Rekurs auf den Impressionismus in Form eines Pointillismus ohne Farbe und dem ironischen Zitat eines auch bei Hobbymalern und auf dem Kunstmarkt äußerst beliebten Sujets ist hier von Belang, dass das Motiv eben keine unberührte heroische Landschaft und kein Palmenstrand mit Sonnenuntergang ist, sondern eine ganz unaufgeregte Kulturlandschaft mit sanften Hügellinien. Das technische Vorgehen aber, das Bohren, verdeutlichte auf fast schon brutale, mit der Sanftheit des Motivs aufs Schärfste kontrastierende Weise, dass der Kultur diese Sehnsucht nach dem Draußen der Natur unauslöschbar eintätowiert ist.

Das Zusammenschießen heterogener Elemente in einem in sich widersprüchlichen Bild findet sich wieder in den aus Polizeiuniformen genähten Topfpflanzen, die seit Mitte der neunziger Jahre entstanden. Die perfekte Mimesis, die diese Artefakte betreiben, wiederholt reziprok die Indienstnahme von Natur als Element der Innendekoration, als Bestandteil zivilisatorischen Treibens in den Gängen unserer Behörden, auf den Fensterbänken von Büros, in den großen Hallen der Einkaufszentren.

Was Peter Rösler durchgängig demonstriert, ist, dass es keine andere als die zivilisatorische Perspektive gibt, weder was die Sicht auf Natur noch die auf Zivilisation angeht. Was als Darstellung unberührter Natur erscheint, ist selbst schon Ergebnis eines zivilisatorischen, des ästhetischen Transformationsprozesses, dem Natur zu Landschaft und nun zum Bild geworden ist. Es ist lediglich eine Frage der graduellen Schärfung, mit welcher diese Aussage getroffen wird.

Kehrt man zurück zu den Fata-Morgana-Bildern, so ist an ihnen bezeichnend, dass sie nicht Titel tragen, die den Namen des Landschaftsausschnitts, den Namen der dargestellten Bodensenke oder Hügelkette enthalten, sondern schlicht die per GPS gewonnenen Daten über den Aufenthaltsort des Künstlers, als er mit der Arbeit an dem Bild begonnen hat. Schon auf dieser Ebene wird somit klargelegt, dass das Bild keine Behauptung darüber enthält, dass, was hier dargestellt ist, so und so sei oder je so gewesen sei; das Bild enthält lediglich eine Behauptung darüber, dass jemand anwesend war, der dies so und so gesehen hat.

In der Geschichte der Landschaftsmalerei variieren bekanntlich die Grade der Adäquanz zwischen Bild und Gegenstand. Peter Rösels Fata-Morgana-Gemälde zeichnen sich nun dadurch aus, dass er auf die Behauptung einer Objektwahrheit verzichtet und stattdessen die Perspektivgebundenheit nicht nur der visuellen Wahrnehmung (was banal wäre), sondern jedes Erkennens als Ausgangspunkt nimmt. Die entscheidende Volte liegt aber darin, den Grund jener labilen Relation zwischen Objekt und Subjekt in das Objekt selbst zu verlagern; nicht nur mag das Erkenntnisvermögen lücken- und fehlerhaft sein, vielmehr mag das Objekt selbst Scheincharakter besitzen. Womit wir wieder bei Platon wären.

Die Einfügung von Gegenständen und Personen, die eindeutig aus einem Gegenwartszusammenhang stammen, dient lediglich dazu, diesen grundlegenden Zweifel an einer Adäquanz zwischen erkennendem Subjekt und zu erkennendem Objekt zu verschärfen. Sie unterminiert jede mögliche Rezeption der Bilder als gegenwartsvergessene Darstellungen eines zivilisationsfreien Naturganzen. Der durch die Einöde stapfende Motorradfahrer ist der Komplize unseres Auges, das seinen Gegenstand gemäß seiner Konditionierung eher projiziert als perzipiert, ihn eher entwirft als wahrnimmt.

Der Paradoxalität in Peter Rösels Strategie entspricht, dass er das Verhältnis zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrzunehmendem Objekt als schon immer vermischtes darstellt, und dass gerade aus dieser Ausgangsposition die Formulierung einer grundsätzlichen und unüberwindlichen Fremdheit zwischen beiden resultiert.

Bill Viola hatte in seiner Arbeit „Chott-el-Djerid“ (1979) Fata Morganen mit extremen, für Video umgerüsteten Tele-Objektiven gefilmt. Viola verstand Fata Morganen als „Halluzinationen der Landschaft“: „Es war so, als befände man sich körperlich im Traum eines anderen“.

Es ist genau diese Hoffnung auf eine Entsprechung zwischen

„landscape“ und „inscape“, der Rösel eine Absage erteilt. Es gibt keine Natur, mit der sich zu verschwistern es lediglich eines erhöhten Maßes an Einfühlung und Sensibilität bedürfte, um eine pantheistische Versöhnung zu zelebrieren. Aus der Entzweiungsstruktur gibt es kein Entrinnen.

Wenn weiter oben von Authentizität des Kunstwerks die Rede war, so wurde damit eine mehr als fragwürdige Kategorie eingeführt, die durch eine lange Tradition des Subjektivistisch-Expressiven kontaminiert und aus diesem Grund mit einem gewissen Recht in Misskredit geraten ist. Authentizität, verstanden als Aufrichtigkeit und Reinheit des Gefühls und seines Ausdrucks, ist keine der Kunst taugliche Kategorie, sofern nicht deutlich wird, was an jenem Gefühl und seinem Ausdruck in der Formulierung als Werk intersubjektiv belangvoll sein soll. Landschaftsmalerei als Setzung des Scheins von nicht-heteronomer Unmittelbarkeit ist anachronistisch und verlogen, da sie nicht nur die Entzweiungsstruktur, sondern auch die generelle Vermitteltheit aller Erfahrung negiert. In viel höherem Maß als Mimesis eines Naturvorbildes ist Kunst Mimesis an die Bilderwelt. Dies wird in Peter Rösels Malerei, von den Wal-Bildern bis hin zu den Fata Morganen, deutlich insofern, als er sich des Kosmos' des durch die Medien vermittelten Bildes immer wieder bedient. Der Wal-Sprung ist keiner, den er selbst beobachtet hätte, sondern vermittelt durch Illustrierte, und jene fremd durch die Wüste sich bewegenden Menschen und sie chromglänzend durchquerenden Fahrzeuge entstammen dem mehr oder minder allen zugänglichen Pool an Bildern, aus dem auszuwählen allerdings zu einer Frage der künstlerischen Entscheidung wird.

Dass reale Landschaftserfahrung und die Erfahrung dessen, dass medial präformierte Bilder diese als gleichwertige komplementieren, sich in Peter Rösels Malerei verschränken, ist dennoch kein Indikator dafür, dass hinter all den Bildern Wahrheit nicht mehr zu finden sei; es ist auch kein Anlass, in Virtualitätsdiskurse zu verfallen. Denn die Wahrheit suggerierenden Sichtbarkeitsmedien unterminieren die Hoffnung auf Authentizität nur in der Perspektive jener, die glauben, es gäbe hinter den Bilderfluten die Wahrheit zu enthüllen; doch sie verbergen sie nicht, sie sind unsere Wahrheit. Und authentisch ist jenes Werk, das diesem Umstand Rechnung trägt, nicht aber jenes, durch welches Unmittelbarkeit von Empfindung und Darstellung behauptet wird. „Unmittelbarkeit des

ästhetischen Verhaltens ist einzig noch eine zum universal Vermittelten.“

Wenn jene Reflektiertheit auf die Heteronomie des Werks und der ihm vorgängigen Erfahrung als „objektiviertes mimetisches Verhalten“ verstanden werden kann, so sind Peter Rösels Gemälde in gleichem Maß Anschauungsmodelle für jenes grundsätzliche, unüberwindliche Fremdsein gegenüber dem, was wir als Natur zu bezeichnen gewohnt sind, wie Formulierungen einer Sehnsucht; dies aber ohne Behauptung der Möglichkeit ihrer Erfüllung und zugleich ohne Resignation.

Leonhard Emmerling

Vgl. Ernst Kris/Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. (Wien 1934), Frankfurt/Main 1980, S. 89 ff.

Joachim Ritter, Landschaft – Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, Heft 54), Münster 1963, S. 7- 56, hier S. 30.

Ebd. S. 32.

Friedrich Kaulbach, Philosophie des Perspektivismus, 1. Teil (Wahrheit und Perspektive bei Kant, Hegel und Nietzsche), Tübingen 1990, Einleitung VIII und IX. Es geht dabei weniger um „Perspektive als symbolische Form“ (vgl. Erwin Panofsky, in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von Hariolf Oberer u. Egon Verheyen, 2. Aufl, Berlin 1974, S. 99 – 168), sondern um eine grundlegende Perspektivgebundenheit im Sinne Nietzsches in: Die Geburt der Tragödie. Versuch einer Selbstkritik. KSA 1, S. 18.

Bill Viola, Katalog zur Ausstellung im Whitney Museum of American Art, New York; Ostfildern-Ruit 1999, S. 27

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1973, S. 325.

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie..., S. 424.