

Martin Pesch
Frankfurt am Main, 2000

Die Suche nach dem Nichtvorhergesehenen
Die Arbeiten von Peter Rösel

Es stürmt ziemlich kräftig und ein Gewitter grummelt sehr vernehmlich, Regen prasselt ohne Unterlass herab. Dunkle Wolken türmen sich über der Landschaft, ab und zu stürzt ein Blitz die gespenstisch-bedrohliche Szenerie in ein grelles Licht. Hoffentlich hat jedes Lebewesen jetzt einen sicheren und wasserdichten Unterstand, denn ein Ende des Unwetters scheint vorerst nicht in Sicht. Derartige Bilder vor dem inneren Auge und solcherlei Assoziationen werden geweckt von den Geräuschen, die auf einer Schallplatte zu hören sind, die Peter Rösel aufgenommen hat. Die Platte enthält nur ein Stück, "Soundscape", das 18 Minuten lang ist; die B-Seite der Platte ist leer, ohne Rillen.

Beim Hören von "Soundscape" wird man immer mehr gewahr, dass die sich zuerst einstellenden Eindrücke, es handele sich dabei um eine Audiodokumentation eines schweren Unwetters, eine falsche Fährte legen. Zu technisch klingen die Sounds und insbesondere das, was man für Regenprasseln hält, wird immer deutlicher als das statische Knistern erkannt, das jedes Abspielen einer Vinylplatte begleitet. Und in den letzten Minuten von "Soundscape" schwant einem, dass das Stück auf einer zu langsam abgespielten anderen Schallplatte beruht, denn die leiernden Klangbögen werden jedem charakteristisch vorkommen, der eine Platte mit aufliegendem Tonarm schon mal mit der Hand bewegt hat. Ganz am Ende, in den letzten Sekunden der langen, spannenden wie enervierenden achtzehn Minuten von Rösels Stück, wird, sozusagen mit einem Mal, klar, welche Platte der Künstler aus Ausgangsmaterial für "Soundscape" benutzt hat. Nachdem er sie immer schneller mit der Hand vorwärts gedreht hat, betätigt er ganz am Ende den Startknopf des Plattenspielers und man hört ganz deutlich Elvis Presley mit seinem Song "Jailhouse Rock". Sofort nach dieser Erkenntnis ist "Soundscape" zuende; die Abtastnadel wandert durch die Auslaufrille, der Tonarm schwenkt zurück, es herrscht Stille; leises Rauschen der Anlage.

In den Zeiten von Sampling und Harddisc-Recording und der potenziell unendlich großen Speicherkapazitäten auch von Audioquellen mutet Rösels Arbeitsweise an "Soundscape" altertümlich an. Das Benutzen einer Fremdresource durch das manuelle Drehen des Plattentellers kann allerdings nicht dem Impetus geschuldet sein, sich auf das verwendete Stück, also Presleys "Jailhouse Rock", mit bestimmter Absicht zu beziehen. Es war wohl eher Zufall, dass gerade diese Platte zur Hand war. Wichtiger dabei ist das Moment der Handarbeit, das manuelle Eingreifen in einen standardisierten technischen Prozess, nämlich das Abspielen von Vinylschallplatten in den

dafür vorgesehenen Geschwindigkeiten von 45 bzw. 33 Umdrehungen pro Minuten. Diese, entgegen die konventionelle Verwendung gerichtete Handhabung von vorgefundenem Material zieht sich durch das bisherige Werk Rösels.

Aber noch ein anderer für seine Arbeit generell wichtiger Aspekt zeigt sich an "Soundscape". Durch das langsame Drehen, die Dehnung des Zweieinhalb-Minuten-Stücks auf achtzehn Minuten, wird das Original in einer Weise minutiös abgelauscht. Rösel hört praktisch durch die mittels des technischen Standards gebildete Oberfläche hindurch und dokumentiert sein Hören gleichzeitig durch die Aufnahme. Er macht so Geräusche hörbar, die nicht für das Ohr bestimmt sind, die normalerweise im Material, im Tonträger verborgen bleiben. In gewisser Weise ist dies eine radikalisierte Form dessen, was Douglas Gordon mit seiner 24-Stunden-Fassung von Hitchcocks "Psycho" getan hat. Hat man sein Vorgehen mit einer Psychoanalyse des inhaltlich von ihr geprägten Originals in Verbindung gebracht, so könnte man Rösels Lauschangriff auf "Jailhouse Rock" mit einer Offenlegung des transzendentalen Schemas vergleichen, mit der Hörbarmachung der Bedingungen der Möglichkeit des Hörens dieses Liedes. Dass es gerade dieser Song ist, erweist sich in dieser Hinsicht dann doch als gelungener Coup. Denn Rösels manueller Antrieb befreit "Jailhouse Rock" aus dem Gefängnis der Tonkonserve.

Dinge kaputt machen und aus den Trümmern das Nichtvorhergesehene entstehen lassen - das ist ein Grundmerkmal der Arbeit von Peter Rösel. Er wurde bekannt durch seine Dosenarbeiten, von denen eine ganze Gruppe vom Frankfurter Museum für Moderne Kunst erworben wurde. Dabei schnitt er Bierdosen längs auf, bog sie zu flachen Blechen und befestigte diese auf ihrer Größe entprechende Holzpflocke. Auf das Blech, das selbst mit dem Logo der jeweiligen Biermarke bedruckt ist, malte er kleine Ölgemälde: ein Seestück mit einem auftauchenden Wal ("Wale", 1992/93) und Landschaften, mit denen Rösel teils biografisch verbunden ist ("Landschaften", 1992/93).

Seine "Wandbilder" (1994) sind gegenüber diesen kleinteiligen Arbeiten riesig proportioniert. In Hotelzimmern und Privaträumen brachte er mit einer Bohrmaschine in einer oder mehreren Wänden Lochmuster an, die ein Sonnenblumenfeld ergaben, das manchmal bis zum Horizont reicht oder an eine Hügelkette grenzt. Beide Werkgruppen beruhen auf dem anfangs genannten Strukturelement. Aber auch in der Wahl der Sujets sind sie sich nah. Ein die Wasseroberfläche durchstoßender Wal, ein Sonnenblumenfeld: das sind Klischees von natürlicher Idylle, die in Werbung und TV-Features immer wieder verwendet werden und in denen unangenehme Dinge wie Umweltzerstörung oder Artensterben ausgeblendet sind. Kunstgeschichtlich betrachtet tragen derartige Motive zudem ein schweres Päckchen Tradition mit sich herum, das in der heutigen Verwendung, ob gewollt oder nicht, immer mit thematisiert wird.

In diesem Sinn sind Rösels ab 1995 entstandene Arbeiten gar nicht so anders. Wieder wird ein Grundmaterial einer eigentlichen Funktion enthoben (und in dieser Hinsicht: zerstört) und neu zusammen gesetzt; und

wieder geht es um die Darstellung von Natur. Der grundlegende Unterschied besteht darin, dass die zuerst 1996 bei Andreas Schlüter unter dem Titel "Seam Ripper II" gezeigten Arbeiten dreidimensional, raumgreifend und maßstabsgetreu sind (die Ziffer II im Titel bezieht sich auf den Umstand, daß einige Arbeiten schon bei TZ Art & Co. in New York gezeigt wurden).

Die Skulptur "Seam Ripper" (1996) zeigt keine schöne, aber jedem mit TV-Sendungen über das rauhe Leben in freier Wildbahn sozialisierten Fernsehzuschauer vertraute Szene. Aber auch die Fans von Bruce Nauman werden sich sofort an dessen Tierskulpturen aus den späten achtziger Jahren erinnern. Auf einem Baum, der aus der Wand ragt und sich mehrfach gabelt, sitzt ein Leopard, der gerade eine von ihm gerissene Antilope verzehrt. Die Stahlkonstruktion, die dem Baum-Nachbau stützt, ist bezogen mit dem Stoff der Uniformhosen, die von deutschen Polizisten getragen werden. Rösel hat die Nähte aufgetrennt, um den Stoff eng um das Metall zu spannen, doch folgt er dem Hosenmaterial immer an den Verästelungen: dort hat er den Schritt der Hose eingesetzt. Der Leopard ist aus dem Stoff von Sicherheitswesten genäht, die Antilope aus silberfarbenem, zu Krokodilimitat verarbeiteten Lurexmaterial. Das Ganze ist eine Genreszene im Materialmix.

Rösel setzt die unterschiedlichen Stoffe sehr bewusst ein. Die natürlichen Machtverhältnisse zwischen Leopard und Antilope werden nachföhlbar. Die Raubkatze leuchtet in den schrillen Farben der orange-weißen Streifen. Zudem ist die Nachbildung gefüllt mit groben Styroporflocken, die ein unangenehmes Geräusch machen, wenn man die Figur berührt. Die Antilope dagegen ist mit Watte gefüllt. In die Künstlichkeit, die die ganze Szene einfaßt, baut Rösel optische wie taktile Signale ein, die den Images der natürlichen Eigenschaften entsprechen (Leopard: aggressiv, rau; Antilope: weich, verletzlich).

Auf dem Boden von zwei Galerieräumen liegen sechs "Löwen" (1995/96). Große Tiere, schlafend, zwei von ihnen kuscheln sich in einer Raumecke aneinander. Fünf der Löwen sind aus dem gelben Stoff von Windjacken, eine aus dem von Feuerwehrjacken genäht. Gefüllt sind sie mit dem Kunststoffmaterial, daß in den siebziger Jahren für Sitzsäcke benutzt wurde. Und Peter Rösel hat auch nichts dagegen, wenn die Löwen-Skulpturen als bequeme Möbel benutzt werden.

In einem kleineren Raum der Galerie, dessen drei Eingänge mit je einem Seil geperrt sind, hat Rösel bei dieser Ausstellung ein nettes Interieur installiert, das er zwei Jahre später im Frankfurter MMK noch einmal in einer größeren Version eingerichtet hat. Aus dem Stoff von Polizeiuniformen hat er Seerosen genäht und sie auf dem Boden drappiert. Der wird so zum "Seerosenteich".

Bei allen beschriebenen Arbeiten ist auffallend, dass sie sehr professionel und im Detail genau gefertigt sind. Bei den Löwen zum Beispiel sind Tatzen und Augen gut erkennbar. Nach einiger Zeit Recherche hat Peter Rösel gemerkt, dass er sich die dafür notwendigen handwerklichen Fertigkeiten selbst aneignen muss. Eine eventuell dafür geeignete Werkstatt

wäre nicht zu bezahlen. So hat er in New York mit Kostümbildnern und Theaterhandwerkern Kontakt aufgenommen und sich so immer tiefer in die Materie involviert. Dazu gehört auch die Materialbeschaffung. Denn beim ersten Versuch war klar, dass es nicht so einfach ist, an die Textilien heranzukommen, die z.B. für Polizeiuniformen benutzt werden. Mit Hilfe des Galeristen Andreas Schlüter kam Rösel aber an gebrauchte Uniformen heran und konnte den weißen Stoff, der normalerweise für Polizeimützen verwendet und aus dem Rösel die Blüten der Seerosen genäht hat, direkt vom Werk beziehen. Selbstverständlich erst nachdem die Einhaltung bestimmter Richtlinien per Unterschrift garantiert wurde.

In der Folge fertigt Rösel zahlreiche Pflanzen aus Polizeiuniformen, meist wählt er dabei exotische, in unseren Breiten kaum bekannte Gewächse als Vorlage. Er inszeniert sie als exklusive Gartenanlage, wie in seiner Ausstellung "No! Shorts. No! Hats. No! Sneakers." im Mannheimer Kunstverein (1998) und als raumausfüllende Phantasie-Natur wie in der Galerie Art Attitude, Nancy (1997). Am liebsten ist ihm aber eine Situation, in der seine Kunst-Pflanzen in einem vorgegebenen Raum fast verschwinden, auf den ersten Blick als die übliche Staffage wahrgenommen werden. Dies gelang ihm beispielsweise 1997 im Goethe-Institut, Nancy. Seine "Monstera deliciosa" und "Ficus elastica decora" fallen vor den holzgetäfelten Wänden als Kunst nicht auf und offenbaren erst auf den zweiten, dritten Blick ihre Künstlichkeit. Rösel inszeniert derart Schnitte in die Realität, durch die plötzlich eine Gegenwelt erscheint.

Dies ist auch das Grundmotiv zweier Arbeitsserien, mit denen Rösel derzeit beschäftigt ist. Seit 1998 hält er sich immer wieder in Namibia auf und beobachtet Fata Morgana, um sie zu malen. Er fährt dabei mit Staffelei und Leinwand in die Wüste und wartet dort auf diese klimatisch einfach zu erklärenden, aber mit viel Legenden beladenen Erscheinungen. Andere, ebenso legendäre Erscheinungen, denen Rösel's Suche gilt, sind nicht so einfach, schon gar nicht klimatisch zu erklären: Zwerge, Wichte und Kobolde. Rösel sucht für seine zeichnerische Umsetzung dieser Gestalten Zeugen, die sie gesehen zu haben glauben. Nach ihren Beschreibungen fertigt der Künstler dann "Phantomzeichnungen" an. Interessant dabei ist, dass Rösel's Bilder die Wesen so wiedergeben, wie sie in der einschlägigen Fantasy-Literatur schon immer dargestellt werden. Der Blick auf das Andere der Realität ist durch das Klischee, das wir uns von ihm gemacht haben, geprägt; die Grenze zwischen Welt und Gegenwelt, zwischen Realem und Irrealem mithin durchlässiger als man gemeinhin denkt. Rösel betreibt den Transit dazwischen.

Text von MARTIN PESCH