

Jean-Christophe Ammann, Frankfurt am Main 1996

**Vom Hottentottenpopo
zum Löwenzahn.**

Zu Peter Rösels neuen Arbeiten

„Blumen und Bonbons machen mir Zahnschmerzen“
Francis Picabia

„Es kommt vor, daß ein Porträt versucht, seinem Modell zu ähneln. Aber, sagte Magritte, man kann sich wünschen, daß dies Modell versucht, seinem Porträt zu ähneln“

„Alles hat damit angefangen, daß ich begann, Pflanzen zu beobachten“, sagt Peter Rösel, „plötzlich sah ich überall Pflanzen.“ Pflanzen, das können Blumen, aber auch Zier- oder Topfpflanzen sein: in Schaufenstern, Wohnungen, Büroräumen, auf Absätzen in Treppenhäusern, da wo Licht einfällt. - Zimmerpflanzen werden wie Bilder behandelt. Sie werden im Raum oder an den Wänden positioniert. Nicht als Versatzstücke, denn sie sind ja Leben. Die Bilder in Form von ‚lebendigen Farben‘, die Zimmerlinde in ihrer Forderung nach Betreuung.

Die geschärfte Wahrnehmung für Pflanzliches schließt ebenso den Ort ein, wo dieses sich entfaltet. Gemeint sind Örtlichkeiten. Das kann auch draußen sein, in der Stadt, am Stadtrand oder an der 26. Straße West in New York, wo nur künstliche Pflanzen angeboten werden und einen Straßenzug weiter, wo nur natürliche zu erwerben sind.

Das Reisen kennt Peter Rösel seit seiner Kindheit. Er kennt die fernen Länder, die andere als Bildungsausweis in ihrer Biographie angeben, als etwas Selbstverständliches. Manchmal gleicht er dem Reisenden des 19. Jahrhunderts, Zeichenbuch und Kamera in der Tasche. Er hält in wenigen Strichen das Gesehene fest, macht vielleicht noch ein Erinnerungsfoto, kauft Postkarten, erwirbt Bücher, um Anhaltspunkte zu gewinnen. „Dschungelpflanzen“, sagt Peter Rösel, „sind unglaublich resistent. Sie gedeihen auch im Büro. Ein Löwenzahn dagegen

geht ein."

Von was ist überhaupt die Rede?

Peter Rösel baut, näht Pflanzen aus bundesdeutschen Polizeiuniformen: grüne Jacke, beige Hose, das Plastikweiß der Mütze. Hinzu kommen Futterstoffe und Unterwäsche und bei Topfpflanzen ein Kunststoffbehälter, der wie gebrannter Ton aussieht. Die Pflanzen sehen so echt aus, daß das Betasten durch die Betrachter einem Reflex gleicht.

Der Ausstellungsraum spielt in der Pflanzenthematik Rösels eine wichtige Rolle, denn der ideale Ausstellungsraum, den weiland Panza di Biumo als einen ‚white cube with a beautiful skylight‘ beschrieb, ist letztlich nur selten anzutreffen. Die Räume sind so vielfältig, daß der Künstler sie entweder ignorieren muß oder sich darauf einläßt. Das letztere trifft auf Peter Rösel zu. Die Pflanzen in ihrer schier unendlichen Vielfalt sind ‚gesprächige Partner. Im ehrwürdigen Goethe-Institut in Nancy hat er 1997 den Philodendron *Monstera deliciosa* auf Treppenstufen, in einem lichtdurchfluteten Balkonzimmer und in einem holzgetäfelten Gemach mit anderen Topfpflanzen zusammen so aufgestellt, als wäre gar keine Ausstellung zu sehen. Und im nüchternen Raum für Kunst und Kommunikation in München, im selben Jahr, hat er verschieden große Topfpflanzen nach dem Gesetz von Ordnung und Unordnung locker im Raum verteilt, in der Art, wie man eben Kunst zeigt. Für den Seerosenteich in der Galerie von Andreas Schlüter in Hamburg 1997 war der Raum nicht weniger ausschlaggebend: ein Raum mit drei Türen, einem Fenster und einem graublauen Linoleumboden. Man konnte das Werk umschreiten, durch welche Tür auch immer man den Raum betrat. Die breitgefächerten grünen Blätter schienen auf dem Boden zu schwimmen und die vier weißen, feisten Rosen mit lanzettförmigen Blütenblättern sahen aus, als ob sie dem graublauen Linoleum entwachsen wären. - Im Gespräch kamen wir auf das Malerische der Arbeit zu sprechen, auf den gestischen Duktus. Etwa so, wie Jackson Pollock seine Farbbahnen direkt aus der Büchse auf die auf dem Boden liegende Leinwand schleuderte.

Peter Rösel arbeitet grenzüberschreitend. Im Frühjahr 1998 war er für sechs Wochen in Namibia. Dort an der Skelettküste

kann man täglich Fata Morganen beobachten, die dann entstehen, wenn zwei unterschiedlich warme Luftschichten aufeinandertreffen. Mit Farbe und Leinwand ausgerüstet, fern jeglicher Zivilisation, malte er die Lichtspiegelungen vor Ort. „Es wird ein langer und schwieriger Weg sein, um diese Bilder zu malen“, meint Peter Rösel, „und ich werde noch einige Male hinreisen müssen.“

Weshalb Pflanzen, weshalb Fata Morgana?

Peter Rösel mag Uniformen nicht. Vor allem nicht diese dumpfe bundesdeutsche Polizeiuniform, die weit entfernt ist vom Schneid einer herausgeputzten Militäruniform. Und er liebt Pflanzen, deren Wesen, die alles tun, um zu überleben, die locken, verführen, auf eine raffinierte Art zärtlich und sinnlich sind, die auch wülstig, klaffend und vulgär sein können. Sie verkörpern die Sehnsucht, wahrgenommen zu werden. Sie öffnen sich dem Licht, der Feuchtigkeit und jenen Insekten, die sich von ihrem Nektar nähren und diesen weitergeben.

Das Bemerkenswerteste an den Werken von Peter Rösel ist, daß sie aus der Kombination von Anziehung und Abstoßung entstehen, so, als wäre er die Prinzessin, die den ekligen Froschkönig küßt und durch diesen alle Überwindung kostenden Akt, den ersehnten Prinzen zum Leben erweckt. So, als wäre er Joseph Conrad, der die Arbeit verabscheute, aber das, was die Arbeit in sich barg, liebte, weil dieses Tun ihn zu sich selbst führte. Ich kenne keinen anderen Künstler, der diese Konfrontation - Faszination/Obsession und Idiosynkrasie - derart stringent auf den Punkt gebracht hat.

Die Fata Morgana ist nicht weniger ein Bild der Sehnsucht, Sehnsucht nach Überleben und Erfüllung. Der 1966 geborene Peter Rösel spricht von einer Sehnsucht, die allen Menschen eigen ist, die durch ständig stimulierte Derivate überflutet sein mag, die jedoch dem Künstler eigen ist, weil er diese Sehnsucht, in sich tragend, nie erfüllen kann. Peter Rösel spricht von seinem ‚ironischen Scheitern‘. Er weiß, daß er ein Don Quichotte ist, der statt der Windmühlen die Topfpflanzen ins Visier nimmt, der dem widrigen Material in immer neuen Anläufen die Schönheit einer natureigenen Erotik abverlangt. In Namibia hat er gezielt nach einer bestimmten Pflanze

gesucht und diese auch ausfindig gemacht. Sie wird über 2000 Jahre alt, eine bestimmte Bodenpflanze, die den Namen *Welwitschia mirabilis* trägt. „Sie sieht ziemlich vulgär aus“, sagt Peter Rösel, „wie ein wüstes, offenes Geschlecht. Ich werde sie für eine Ausstellung in Mannheim konstruieren.“ Vielleicht näht und konstruiert er auch eine mit Hottentottenpopo benannte Pflanze, die er ebenfalls in Namibia angetroffen hat. Sie besteht aus zwei runden Blattformen, aus deren Mitte sich eine Blüte entfaltet. Die Pflanze paßt sich jeweils farblich den Steinen und Felsen, zwischen denen sie wächst, an.

Ich komme, im Gespräch, nochmals auf die Abbildungen zurück und frage, inwiefern diese ihm, dem Künstler, als Vorlage dienen. „Die Pflanzen“, so Peter Rösel, „sind immer erkennbar und somit definierbar. Jedoch verhält sich die Natur nicht nach Büchern und Abbildungen. Je nach Bedingungen ändern Pflanzen ihr Aussehen, ihre Größe und Ausmaße. Ich porträtiere Pflanzen, bringe durch den Widerstand des mir unsympathischen Materials eine Physiognomie hinein, die sehr viel mit mir selbst zu tun hat, mit meiner Ambivalenz von Faszination und Ablehnung.“

Der kunsthistorische Blick würde die Werke von Peter Rösel ins Kapitel der ‚Metamorphosen des Dinges‘ eingliedern, so die Ausstellung, die beispielsweise Werner Haftmann 1971 in der Nationalgalerie Berlin organisierte.

Oh ja, man könnte ihn als Exponenten einer ganzen Entwicklung sehen: von Max Ernst über Magritte, Picasso, Jasper Johns, Rauschenberg, Yves Klein usw. Das mag gar nicht falsch sein, wenn man die jeweiligen Beweggründe herauskristallisiert. Jedoch scheint mir wichtig zu sein, daß es Peter Rösel nicht darum geht, Materialien umzuwandeln und in einer andern Form wiedererkennbar zu präsentieren. Eine solche Transformationsästhetik wird seinem Anliegen in keiner Weise gerecht. Es geht um die ausgesprochen individuelle, subjektive Sicht, die eigenen idiosynkratischen Antipoden unter einen Hut zu bekommen. Hier erst wird sein Vorgehen virulent. Es gehört zur erklärten Künstlerproblematik, daß der Künstler am Widerstand des Materials wächst. Aber dieser Widerstand ist im Falle von Peter Rösel materiell nicht neutral: Er integriert

die Abneigung (materialbedingt) in die Zuneigung (die erotische Faszination der Blüten), er läßt sie sichtbar in der Faszination aufgehen, etwa so, wie Brecht den Ironiebegriff versteht:

„Ein Schauspieler, der eine Figur in ihrer Entwicklung durch mehrere Jahre oder gar Jahrzehnte bis zu ihrem Tod darzustellen hat, wird eine erschütternde Wirkung nur dann erzielen, wenn bei dem Anblick der Greisenhaftigkeit das Jugendbild noch deutlich in Erinnerung ist. Mit anderen Worten: Das Bild des allmählichen Verfalls eines Menschen macht dem Zuschauer größeren Eindruck, wenn dieser weiß, was zerstört wurde.“

Jedoch geht Rösel einen Schritt weiter. Auf das Beispiel von Brecht bezogen, würde das heißen: der Schauspieler hat eine Abneigung gegen den körperlichen, altersbedingten Zerfall. Den Greis zu spielen, ist ihm körperlich zuwider, aber erst durch diesen Umstand gelingt es ihm, der Rolle in allen Belangen gerecht zu werden.

Wenn also Künstler im Widerstand des Materials wachsen, spätestens seit Picasso malen, Skulpturen schaffen, der Druckgraphik ihre letzten Geheimnisse zu entlocken scheinen, lagert Peter Rösel den Konflikt in seine eigene psychische Dimension: Dort läßt er den Widerstand produktiv werden, dort überwindet er den ‚inneren Schweinehund‘, dort entwickelt er ein kreatives Konzept, das aus meiner Sicht zukunftsweisend ist, denn wenn heute alles möglich ist, alles getan werden kann, stellt sich dem freigesetzten Künstlerindividuum gleichsam von selbst die Frage, was denn nicht möglich sei, was denn nicht getan werden könne. Dies geschieht nun eben nicht im Sinne einer Behauptung oder im Suchen einer ‚Lücke‘, sondern im Erkunden des eigenen emotionalen Verständnisses. Die Verlagerung des Widerstandes nach innen entspricht einer Logik, deren Herausforderung nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Denn so wie ich Peter Rösel kenne, wird er sich nicht zum Pflanzenkünstler ‚hochstilisieren‘. Er wird, wie ein Forscher handelnd, neue Konfliktbereiche in seiner Seenlandschaft auskundschaften. So hat er es auch in seinen frühen, auf Getränkedosen gemalten Landschaften getan.”^o

Das idiosynkratische Dispositiv hat Paul Valéry wie folgt beschrieben:

„Das wahre Portrait von jemandem bestünde darin, den Ort derjenigen Dinge zu umreißen, die ihm angenehm und wünschenswert sind, genauso wie den Ort dessen, was ihn abstößt. Alles definiert über seine besondere Sensibilität. Das heißt durch eine Tabelle seiner potentiellen Antworten auf die Fragen; die ihm entweder seine ‚Welt‘ oder sein Organismus stellt.“

‚Welt‘ meint den Reflektionszusammenhang, ‚Organismus‘ den Körper. Im idiosynkratischen Verhalten gibt es, folgen wir Valéry, nur das Entweder-Oder. Die erstaunliche Leistung von Peter Rösler ist die gewissermaßen unausweichliche synergetische Koppelung von zufälligen Erfahrungsmomenten, so daß man sagen könnte: Würde es die bundesweite deutsche Polizeiuniform nicht geben, wären auch die Pflanzen- ‚Skulpturen‘ nicht entstanden.

Vielleicht ist dies überhaupt der Dreh- und Angelpunkt in der Produktion von Gegenwartskunst, daß die Sichtbarmachung intimer Emotionalität als kommunikative Form von ausschlaggebender Bedeutung ist. Das kommunikative Moment meint die inhaltsvermittelnde Form. Jene Form, welche die Idee und deren Versinnlichung kongruent und transparent werden läßt. Oder anders ausgedrückt: Peter Rösler hat den Nagel auf den Kopf getroffen.

1 Francis Picabia, *Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann*, Hamburg 1981, 5.49.

René Magritte, *Sämtliche Schriften*, hg. von André Blavier, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1985, 5.583.

Bertold Brecht, *Werke*, hg. von Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller, Berlin/Weimar/Frankfurt a. M. 1991, Bd. 24, S. 398.

Siehe Jean-Christophe Ammann, *Bewegung im Kopf*, Regensburg 1993, S. 258-262.

Paul Valéry, *Cahiers/Hefte*, hg. von Hartmut Köhler und Jürgen Schmidt-Radefeld, Frankfurt a. M. 1990, Bd. 4, 5.516.

