

Spurensuche

Gedanken zu Fotografien von Tilman Rösch

Barbara Lipps-Kant

Plakatabrisse, Schattenbilder, Wasserspiegelungen, das Repertoire ist reich und scheinbar unbegrenzt. Die wegweisenden Lichtbilder von Tilman Rösch, die hier in einer kleinen, beredten Auswahl versammelt sind und exemplarisch für die Fülle anderer ebenso eindringlicher Arbeiten stehen, fassen den Fotografen als Künstler, Neben Malerei, Zeichnung und Collage seine bisher wenig bekannte Seite. Um ihn, und nur um ihn, soll es im folgenden gehen. Von seinen in der Fotografie gebannten Visionen soll hier die Rede sein.

Sein Blick auf die Dinge, seine durch das Auge der Kamera doppelt erhellte, gefilterte und zugleich verfremdete Sicht, diese sich in poetischen Metaphern und Brüchen erfüllende Weltsicht und Weltdeutung, steht zur Diskussion. Was sich in Bildern zerrissener Wirklichkeit, in Schattenrissen oder Wasserbildern flüchtig zeigt, ist eine Welt voller Zauber und Verheißung-, eine Beschwörung von Farbe und Licht-, eine Hymne an das Leben.

Das findet sich etwa ausgedrückt in der eingefangenen, nie endenden Bewegung des Wassers, in dem Strömen und Wogen, der sich immer ändernden Oberfläche auch-, oder in den auf Plakatwänden wachsenden anonymen Spuren, die vordergründig von Verletzung, Vergehen und Überdauern künden-, schließlich in den Schatten, den gelängten Bildern oder kryptisch verklausuliert bestehenden Schattenrätseln, den vergänglichen Zeichen von Raum und Zeit.

All diesen Arbeiten haftet der Charakter des Reflektiven, des Widerspiegelnden, mehr oder weniger inne. Den Schatten etwa, im Sinne von Platons Höhlengleichnis verwendet, als dunklen, verheißenden Umrissen einer in Wirklichkeit strahlend von Licht erfüllten Welt. Den Wasserreflexen als Zerrbildern und lyrisch verbrämten Andeutungen. Den Abrissen von Litfasssäulen als im weitesten Sinne verstandene Collagen, in denen bruchstückhaft und willkürlich Informationen aneinandergereiht sind. Immer steht das assoziative Moment der Mitteilungen an prägnanter Stelle.

Zum Alphabet der Kunst in unserem Jahrhundert ist in den fotografischen Arbeiten von Tilman Rösch ein wesentlicher Beitrag geleistet. Sein zum Ausdruck gebrachter Formwille, sein das Geheimnis nicht scheuender Mut, sein Hang zum Rätselhaft-Mythischen, sein klares Bekenntnis schließlich versetzen in Erstaunen.

Naturbild, Weltdeutung, Sinnsuche des Lebens – die Kunst erweist sich als Stimme des einzelnen Menschen, als Beitrag zur immerwährenden großen Frage im Chor der Vielen, die Fragen stellen. Ihr Alphabet ist irritierend vielgestaltig. Entsprechend der verschiedenen Erscheinungsformen bedarf es immer von neuem des passenden Schlüssels, um sie, die Reiche, in vielen Facetten Brillierende, zu entziffern.

Tilman Rösch bedient sich bei seiner »Malerei mit der Kamera«, angeregt durch flüchtige Spiegelungen, innerer Bilder, um das zu formen, was er unter Leben, unter Menschsein versteht.

Seine Definition kennt drei Hauptrichtungen, die etwa zu überschreiben sind: Geschichte, Raum, Zeit. Der Mensch in Geschichte, Raum und Zeit steht denn auch als große Überschrift über den verklausulierten Fotografien dieses Katalogs.

Der vorliegende Text befasst sich einerseits mit dem Phänomen der Collage sowie dem weiträumig angestellter verwandter Reflektion, die in den genannten Arbeiten meisterhaft und zeittypisch verwirklicht sind, und geht andererseits auf einzelne Werke ein. Dabei spielen Besonderheit und spezifische Aussage ebenso eine Rolle, wie das Motiv und der ikonographische Zusammenhang, in dem es sich befindet.

Die Collage erscheint unter den vielen Kunstformen, die das 20. Jahrhundert besonders kennzeichnen, als angemessenes und originelles Ausdrucksmittel. 1910 durch Pablo Picasso, Juan Gris und Georges Braque erstmals entwickelt, steht sie für ein ganz bestimmtes Lebensgefühl, das mit der Zerstörung bzw. Umdeutung herkömmlicher Wertvorstellungen einhergeht und auf das Bruchstückhafte als Symbol setzt. Bis heute dauert ihr ungeheurer Siegeszug ungebrochen an. Immer deutlicher erweist sie sich als das universelle, diese Zeit perfekt charakterisierende Ausdrucksmittel. Als fester Bestandteil von Kompositionen erscheint sie schon früh in der Musik, wird ein wesentliches Stilmittel der Literatur, greift auf Bereiche wie Oper, Theater und Ballett selbstverständlich über und findet im Film, im verfremdenden Filmschnitt, die adäquate Form.

In der Kunst entwickelt die Collage eine reiche Ausdruckssprache. Sie etabliert sich in der Zwei- und Dreidimensionalität, kennt darüber hinaus eine Fülle von Überlagerungen und Zwischenformen. Ihre Bandbreite reicht von der ursprünglich aufgeklebten Version verschiedener, gefundener, das Zufällige unterstreichender Materialien, vornehmlich Papiere, bedruckt und unbedruckt, neu oder gebraucht, Wellpappe, Fotografien, Schnurenden, Stoffe, Holz, Draht und anderem, die – spannungsvoll komponiert – in der Verbindung einen neuen Kontext ergeben, über verschiedene Stadien räumlicher Aussagen – Assemblage, Ready Made, Objet Trouvé – bis hin zu Bilderkästen, zitathaft umgedeuteten gemalten, gezeichneten Collagen und Fotomontagen, denen das Memorieren des Bruchstückhaften zugrunde liegt.

Die Charakterisierung einer Zeit wie der unseren mittels Beschwörung des sinngewanderten Fragments verweist auf die Welt in Stücken, das zerbrochene Paradies.

Wie kommt es, dass ein Künstler, der vorrangig als Maler in Erscheinung tritt, der darüber hinaus zeichnet, kritzelt und Collagen verfertigt und der früher auch druckgraphisch gearbeitet hat, zur Kamera greift? Der in Bildzyklen fotografische Aussagen macht, die seinen anderen Werken an Dichte und Kraft nicht nachstehen? Nur wenige seiner Kollegen sind technisch so vielseitig und versiert. Kaum einer hat tatsächlich auf allen Gebieten etwas zu sagen. Gelegentlich dient die Fotografie der Malerei, wie etwa bei Gerhard Richter. Oder sie ist Vorstudie, Memorandum, Motivsammlung im Hinblick auf spätere Schöpfungen. Und sie kann, wie bei Bernd und Hilla Becher, ausschließlich geübte Kunstform sein.

Doch trifft all dies nicht auf Tilman Rösch zu. Er hat von Anfang an neben den bekannten künstlerischen Techniken auch die Fotografie favorisiert. Angeregt durch seine professionell als Fotografin wirkende Mutter hat er früh mit der eigenen Kamera Bilder festgehalten, selbst entwickelt und abgezogen. So begann er in Licht und Schatten zu denken, in Grautönen zu schwelgen, in Farbe zu bauen. Der richtige Bildausschnitt, die Prägnanz der Formulierung, die kraftvolle Verdichtung und die Wendung ins Poetische werden zu Kennzeichen seiner fotografischen Arbeit. Auch später während des ersten Studiums und der folgenden Tätigkeit in der Industrie, einer Zeit der Doppelexistenz, die der Kunstausbildung nur die Mußestunden und die Nacht beließ, hat er das fotografische Interesse kultiviert. Während des Kunststudiums dann, in Stuttgart und Barcelona, war Fotografie immer eines der gewählten Unterrichtsfächer. Es nimmt daher nicht wunder, dass diese Technik heute im künstlerischen Werk als bedeutende Position fest verankert ist. Und wie in den anderen Bereichen vollzieht sich das Werk auch hier in Schüben, das eine Mal ein Thema besonders herausstellend, das andere Mal in eine neue Richtung weisend.

Der Katalog enthält 30 exemplarische Werke aus den Jahren 1987–1991. Er belegt eine Spurensuche besonderer Art. Der Künstler folgt in erzählerischer Manier den Fährten, denen er täglich begegnet-, den Spuren, die sich ihm an Plakattafeln und Hauswänden offenbaren, die sich ihm in Schattenformen darbieten, die er als flüchtige Spiegelungen im Wasser erlebt. Er protokolliert. Er zeichnet auf. In den Spuren, die als Bild, als in sich geschlossene, stimmige Komposition für sich bestehen, wird immer auch nach dem Urheber, dem Urbild, gefragt. In ausschnittbedingter Verkürzung von Informationen gelingt ihm der Entwurf zu einer verhüllten, in Fragmenten und Zeichen sprechenden Weltsicht.

Entrücktheit und poetische Verklammerung sind Kennzeichen der Fotografien. Farbige Feinfühligkeit zeichnet sie überdies aus.

Plakatabrisse und Wandschichten stellen mit dreizehn Abbildungen hier das größte Kontingent. Diese Zahl weist nicht auf die größere Menge der so einzuordnenden Werke hin. Entscheidend war bei der Auswahl der Abbildungen vielmehr der von Fall zu Fall variierende Grad von Verdichtung. Er schlug sich zugunsten der Plakatabrisse nieder. Die Arbeiten zählen zur vielgestaltigen Gruppe der Collagen. Im eigentlichen Sinne sind es, wie der Titel besagt, Abrisse, Découpages sowie Überklebungen und Übermalungen von fremder Hand. Im fotografischen Ausschnitt definiert und zum Kunstwerk erklärt, vollzieht sich die Botschaft im Zusammentreffen verschiedener Schichten und Realitätsebenen. Sprechend die Fragmente ursprünglicher Bilder, die Stempel, die Wortfetzen, die Rissstellen und scharfen Kanten des Papiers, die lasierenden Farblagen auch oder die bizarren Bruchstellen des Furniers.

Welten prallen zusammen in dem »Fragonard« genannten Blatt. Venedig 1988. Fragonard-Detail, Stempelaufdruck und flammende Abrissstruktur bilden die Komposition. Schriftzeichen und Farbflecke auf weißem Grund, in einem schmalen Streifen rechtsseits verlaufend ergänzen sie. Kontraste sind beschworen. Warm steht gegen Kalt, Weich gegen Hart. Eine vergangene Zeit, das achtzehnte Jahrhundert, begegnet der Realität von heute. Lächelnd besteht Fragonards Frauenköpfchen die gestellte Prüfung. Es ist, als neige sich die Sympathie des Betrachters dem Bilde zu. Und dennoch muss festgehalten werden: auch die gerissenen Zeichen haben ihren großen unübersehbaren Reiz. Der Kampf der Zeitalter wird zum Thema.

Ganz anders der Plakatabriss aus Tivisa von 1990. In spannungsvollem Einklang die Komposition aus Schriftbild und farbigen Schichten. Kühn und kaum zurückführbar auf etwaige Ausgangsmotive ein schräg verlaufendes orange-rotes Band-, darunter, halb verdeckt, der fragmentarische Schriftzug »a signatu«, durch einen schwarzen Schwung mit Rot verbunden. Auf den ersten Blick wie Kalligraphie anmutend. In der rechten oberen Ecke ein weitgehend gelöstes Plakatrelikt, leicht aufgebogen, Schattenzonen werfend. Mit Macht tritt es ins Bild. Leuchtend das Rot der schräg verlaufenden Banderole. Gut abgestuft dazu das Schwarz, das aus dem Dunkel tritt und Rot in großer Geste bricht und in der zeichenhaften Schrift erneut zum Tragen kommt. Das Ganze als große, prägende Form auf hellem gebrochenem Gelb, Weißgelb und durch Ocker gestütztem Gelb.

Fast scheint es, als läge in dieser Komposition eine chiffrierte, kryptische Mitteilung vor, ein Aufruf zur Erhebung, ein Zeichen des Fanals, Hilfeschrei oder Aufbegehren. Im explosiven Zusammentreffen von Farbe und Schrift steckt magisches Handeln und Beschwörung. Doch ruht die Komposition in sich. Nichts ist preisgegeben, nichts bedarf einer Erklärung. In ihrer Schönheit ist sie sich selbst genug.

Zwei Gesichter überlagern sich in einem Plakatabriss 1989 aus Reus. Der Blick der legendären Pasionaria, der mutigen Kämpferin im spanischen Bürgerkrieg, der siegreichen Patriotin, steht im Abriss gegen Nase und Mund einer jüngeren Frau. Die Pasionaria hat der Darstellung ihren Titel gegeben. Das Plakat mit der als Heidin Gefeierten, in der Manier alter, vergilbter Fotografien in hellen Braun-, Grau- und Grüntönen gedruckt, ist in zwei Fetzen erhalten. Eine rechte größere Partie zeigt den Kopf oder vielmehr eine fragmentarische Ansicht mit Auge, Nase, Stirn und Haaren. Deutlich zeichnen sich Rissstellen als perforierte, variierende Flächen ab. Sie werden als Brüche erfahren, als schmerzhaft Überleitungen in eine gewandelte Welt. Darunter, in Teilen nur sichtbar, in größerem Maßstab ein Antlitz, wie schutzlos preisgegeben, mit lächelndem Mund. Ein Gleichnis von Jugend und Alter, spielt die Darstellung in metaphorischer Sprache auf Zeit und Geschichte an.

Wie Bewusstseins Ebenen drängen sich Plakatschichten und Überlagerungen ans Licht. Ein gelber Stern, ein rosa Streifen, ein schmales weißes Band, daneben Rot, Grün und tiefes Blau künden von Menschen und ihren Schicksalen wie von unbekanntem Lauten in der Nacht.

Im Übermaß wird angesichts einer anderen Darstellung die Vergänglichkeit alles Irdischen deutlich. »Geplatze Plakatsäule«, 1988, zeigt eine große Bruchstelle. In vielen übereinander

geklebten Schichten fast synchron geborsten, Perforationen wie Verletzungen tragend, tut sich die große offene Wunde auf wie ein Schlund. Ist hier die immerwährende offene Frage nach dem Sinn des Lebens, das große Thema der Kunst, erneut formuliert? Hat Tilman Rösch im Zufälligen einer Beobachtung gar die Antwort gefunden?

Ob sie laut sind, schreiend oder verhalten, ob sie Malerei assoziieren oder im Graphischen verharren, Plakatabrisse und verwandte Blätter faszinieren. Sie lassen nicht los. Weit davon entfernt, nur ästhetisch zu beeindrucken, ist ihnen in Überlagerung und Abriss eine besondere, auf Brüche setzende Sprache eigen, die unsere schnelllebige Zeit immer aufs neue registriert, brandmarkt und bannt.

Ganz anders dagegen die Darstellungen mit flüchtigen Schatten. Ebenso gefunden und das Zufällige betonend wie die Plakatabrisse, geht dieser Motivkreis eine Synthese zwischen tatsächlich vorhandenem Bild und Schattenvision ein. Das Gefühl, Teil einer Geschichte zu sein, wird beim Betrachten übermächtig. Indem der Künstler etwa von einer schwarzen Fensteröffnung inmitten einer ockergelben Wand erzählt, lässt er im Schattenriss das Geländer einer Treppe erstehen. Die Einladung, hinaufzusteigen und das Dunkel zu erhellen, ergeht unmissverständlich. In gleicher Weise einladend, d.h. zu assoziativem Fortdenken stimulierend, etwa die »American Coffee« genannte Komposition aus Miami Beach 1991, der Schatten von Civitella d'Agliano 1988 oder jenes andere, ebenfalls in Miami Beach 1991 entstandene Schattenbild.

Dient dem Künstler das Motiv also ausschließlich als erweiterte Bildinformation? Gelingt ihm auf diese Weise die Fortführung der Geschichte auf einer zweiten Ebene? Und liegt hierin das reflektive Moment? Die Antwort lautet: Ja und nein. Denn er geht in seinen Äußerungen noch weiter, strebt etwa die Malerei mit Schatten an der wendet sich ihm als autonomen Gestaltungsmittel zu. Da ist etwa die Meditation eines Mandelbaumes in seinem Schattenbild zu nennen, bei der es nicht um Bild und Gegenbild geht. Der Schatten ist Motiv. In ihm liegt die Botschaft. Ein Gegenüber gibt es nicht. Im Dialog von Schattenbild und dürrem Gras vollzieht sich die Beschreibung der bizarren Gestalt, einer visionären Erscheinung. Was sich als ephemeres Phantom ausnimmt, erfüllt mit seiner Poesie die ganze Komposition.

In den zuletzt genannten Fotografien ist der Blickwinkel ein anderer. Denn der Künstler deutet ausschließlich aus der Form der Schatten die Welt. Hier, so scheint es, ist Tilman Rösch weiter gegangen, als in allen anderen Schattenbildern. Er selbst wird zum Spiegel. Eine verhaltene, entrückte Art der Formulierung!

Die dritte Gruppe der Darstellungen umfasst Spiegelungen von Booten und Schiffen, flüchtige Erscheinungen auf der bewegten Oberfläche des Wassers, erzeugt durch das Licht. Das Phänomen der Spiegelung, dieses faszinierende, immer neue, immer andere Moment verfremdeter Realität, beschäftigt Tilman Rösch seit langem. 1981/82 entstand ein vielbeachteter Zyklus über New York, der mehrfach ausgestellt war. Der Künstler entwarf das Bild der Millionenstadt im Spiegel der Hochhausfassaden. Die Reflektion über ein Gebäude, eine Straße, eine ganze Stadt tritt anstelle der wirklichen Situation. Welch kolossaler Akt der Verfremdung, weiche subtile Umdeutung auch, liegt in einem solchen Vorgehen, das neu ist und legitim, wie all die anderen Spielarten der Kunst. Es zählt das künstlerische Ergebnis.

Im Indirekten das Urbild suchend, schreitet der Künstler in seinen Erkundungen fort. So werden auch Wasserspiegelungen Mittler von Realität. Besonders begeisternd die Reihe von Bootsreflektionen, die 1989 entstanden sind! Ein gelber Bug, eine verschwommene Zahl, das verschlungene Alphabet der Leinen und Aufbauten, ein Ausschnitt von einer Bootsseite mit rot aufgemalter Zahl 2759 sowie das verzerrte, ins Rätselhafte gewendete Spiegelbild der Ziffern, die groß ins Bild gesetzte Reflektion einer Barke, Schiffsfragmente mit ihren ausufernden Gegenbildern oder Taue, wie zum Stilleben gefügt, über der schwankenden Fläche der See – immer wieder Boote, diese Orte des Traums und der Sehnsucht.

Tilman Rösch meint mit seinen Metaphern von Booten seltsame, bunte Wesen, die vor Anker liegen, sich spiegeln und im zerfallenden Kleid ihrer Farbschichten Raum, Zeit und Geschichte bergen. Die fremdartige Pracht erscheint im Spiegel des Wassers aufgelöst, wie chiffriert von Gezeiten und Wind. Zwar sind in der Fotografie, dem festgehaltenen kurzen einmaligen Moment, die gespiegelten Formen weicher gezeichnet, die Brüche weniger hart – aber es gibt sie, die Staccati, die zusammenhängenden Wellen, die Fragmente, die Splitter. Weder, wie schon zuvor, handelt es sich also um eine durch Brüche verfremdete Reflektion. Als Darstellungstypus sind Spiegelungen wie auch Schattenbilder im Umkreis der Collage anzusiedeln. Ihre Aussagekraft liegt in der Umschreibung, die immer andere Formen beschwört und Realität vielschichtig fasst. Ihre poetische Dichte aber ist in der Verbindung von gedanklicher Vorgabe und künstlerischer Ausführung zu suchen.

Wenn Gaston Bachelard, der französische Literaturhistoriker und Philosoph, in seiner Poetik des Raumes von den Schutzräumen der Seele schreibt, die er im dichterischen Bild ermittelt – eine erstaunliche Untersuchung, deren Lektüre in Begeisterung versetzt – dann stellen sich ihm Häuser, Türme und Hütten und andere Orte als ursprüngliche Schutzzonen dar. Und während er fortfährt, über Zufluchtsorte der Seele nachzusinnen, gelangt er zum Raum der Innerlichkeit, diesem vor der Welt verborgenen Ort. Hier entstehen die inneren Bilder, die den Menschen bestimmen und leiten. Den fotografischen Blättern von Tilman Rösch, die Ausdruck einer sensiblen Künstlerpersönlichkeit sind, liegen innere Bilder und Vorstellungen zugrunde. Indem er sich mit gespiegelten, in Bruchstücken unerklärlichen, schattenhaften Welten befasst, indem er seinen Gedanken reflektiert und mehrfach gebrochen Ausdruck verleiht, legt er Zeugnis ab, Seine Vision birgt Tiefe und Schönheit. Ihr eignen Dichte, Kraft und ursprüngliche Originalität. Sie beantwortet mit der von Fall zu Fall wieder geleisteten Spurensuche die Frage nach dem Sinn des Lebens unter dem Zeichen von Vergänglichkeit mit einer Hommage an die Schöpfung.

Die Weit der Erscheinungen, Gleichnisse und Rätsel, die sich in Plakatabriss, Schattenbild und Spiegelung zeigt, ist Sprache, ist Ausdrucksmittel der Kunst unserer Zeit.

Tilman Rösch. Fotografie, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Wangen im Allgäu, 1996, S. 5–12