

„Auf Umwegen zurück zum Nullpunkt „ Ein Gespräch mit Patrick Rohner

Das Gespräch mit Patrick Rohner fand am 28.5.2015 während des Aufbaus der Ausstellung im Garten des Pavillons statt.

Nadine Wietlisbach: Zu Beginn eines jeden Werkes stehen klassische Kunstwerke aus deinem Postkartenarchiv, als eine historische Konfrontation mit der Malerei, und die Fotografien aus deinen Begehungen in der Berglandschaft. Du sammelst ausschliesslich Landschaftsmotive, welche weit in die Kunstgeschichte zurückreichen. Gibt es Motive aus deinem Archiv, die dir sehr wichtig sind? Die dich schon lange begleiten, die du immer wieder hervornimmst?

Patrick Rohner: Ja, das sind einerseits idyllisch-arkadische Landschaften wie jene von Nicolas Poussin oder naturalistische wie die von Robert Zünd. Die Zünd-Arbeiten beschäftigen mich schon lange, ebenso jene von Gustave Courbet. In letzter Zeit hat sich durch diese Beschäftigung auch ein Bezug zu Romantikern wie Caspar David Friedrich herausgebildet. Das Postkartenarchiv ist auch ein Anreiz; der Unmöglichkeitsanspruch, alle jemals gemalten Landschaften aufzubewahren. Mich interessiert die Frage, wie man Wissen über etwas verarbeitet.

N.W.: Kunst, die Landschaft abbildet und insbesondere die Malerei, gibt Aufschluss über Formen von Verhältnissen des Menschen zu seiner Umwelt. Diese Tradition, die sehr starren Begrifflichkeiten unterlag, musste über die Reproduktion der Naturwahrnehmung aufgebrochen werden, bevor ein subjektiv und individuell geprägtes Verständnis der Landschaft eine Ausformulierung finden konnte. Die Art und Weise, wie du dich in der Natur bewegst, wie du für dich Landschaft erschliesst und wie du diese Erfahrungen später im Atelier fruchtbar machst, bildet Kernpunkte der Auseinandersetzung mit deiner Arbeit. Du hast in einem früheren Gespräch erwähnt,

dass die Umstellung von der analogen zur digitalen Fotografie für dich auf deinen Begehungen – so nennst du deine Exkursionen in der Landschaft – einen Wendepunkt bedeutete.

P.R. Ja, bei der analogen Fotografie ging es eigentlich immer um das Scheitern. Die Fotografie hat mich als Medium im Kontext ästhetischer Qualität nicht interessiert, ich wollte keine schönen Bilder festhalten, sondern es bestand der Anspruch, in der Landschaft eine Bewegung zu und durch die Linse zu beobachten. Die Qualität des Fotos blieb für mich nebensächlich. In der analogen Fotografie war ich gefangen. Die digitale Fotografie hat mir die Möglichkeit eröffnet, die Fotografie zu verlassen; es ging nicht mehr um das Fotografieren, sondern um das Schauen. Es gibt dabei keine Begrenzung, das Fotografieren wird zur Blick-Fotografie, sie wird für mich tatsächlich zur Analogie des Sehens. Manchmal ist dieser Vorgang quälend. Man merkt, dass man erschöpft ist, man wird müde vom Schauen. Es stellt sich die Frage, ob man jetzt zu viel oder zu wenig (Fotografien) macht. Oft ist es so wie beim Zeichnen: Vielleicht habe ich einen aufgebrochenen Wegrand schon tausendmal fotografiert, aber dadurch entsteht ein Gefühl für diesen Ort. Das Festhalten der eigenen Umgebung zwingt zur Denkarbeit, der Ort und das Festhalten bedingen sich gegenseitig.

N.W.: Der französische Philosoph Gaston Bachelard beginnt in seinem Buch «Poetik des Raumes» seine Analyse mit einem Vergleich. Räumliche Erinnerungsbilder werden im menschlichen Inneren als räumlich verdichtete Zeitpunkte abgespeichert: Keller, Speicher, Winkel. Im Geiste nehmen dort unsere Erinnerungen den Charakter von Zufluchtsorten an. Vielleicht lässt sich diese bildhafte Vorstellung psychischer Zustände auch auf die Landschaft übertragen? Wenn du über Landschaft sprichst, gewinne ich den Eindruck, dass es stark um deine Verortung als Mensch in der Welt geht. Du bist in der Schweiz aufgewachsen, hast in Deutschland studiert und hast 1990 wiederum in der Schweiz nach einem geeigneten Lebens- und Arbeitsort gesucht. Fündig geworden bist du im Glarnerland, wo du und deine Partnerin bis heute leben. Wie bist du diesen Weg von der Kunstakademie in Düsseldorf bis ins Glarnerland und zurück in die

Schweiz gegangen?

P.R.: Das Studium in Düsseldorf und die ganze Welt der Kunst haben mich sehr verunsichert, menschlich verunsichert. Jan Dibbets, mein Professor, hat mir damals geraten, mich zurückzuziehen. Er empfahl mir, meine Sache irgendwo abseits von allem zu erarbeiten. Ich habe das anfänglich nicht ernst genommen. Wenn ich in Düsseldorf geblieben wäre, hätte ich wohl das ganze Künstlerleben sehr genossen, aber ich wäre wahrscheinlich kaum in eine künstlerische Praxis hineingewachsen. Der Umzug ins Glarnerland bedeutete ein Zurückgehen: Ich musste zu Bodenhaftung gelangen. Und das hat sehr lange gedauert. Ich arbeite seit 1990 und ich bin nun überzeugt, dass dieses Sich-immer-auf-Neue-Abmühen um die Wirklichkeit sich in meinen Arbeiten manifestiert hat. Ich bezeichne sie immer wieder als Lebewesen und es steckt mein persönliches Schicksal in ihnen. Es ist interessant, dass ich fast 20 Jahre lang nur im Glarnerland fotografiert habe, ausserhalb dieses geografischen Gebietes ist es mir nicht gelungen. Erst in den letzten Jahren konnte ich eine Verdichtung in meiner Arbeit finden, die dieses «Ausserhalb» zulässt. Ich glaube, dass es wichtig ist, verunsichert zu werden. Es ist eine Voraussetzung, um wirklich gute Arbeit zu machen. Dass du auf dich selber zurückgeworfen wirst und an einem Nullpunkt anfängst. Ich weiss, welches meine Orte sind. Ich kenne meinen Keller, ich kenne mein Haus, meine Umgebung.

N.W.: Wenn ich an all die Teile oder die Schichten denke, die am Schluss dieses Massiv, dein Werk, ausmachen, faszinieren mich besonders die Spannungsfelder zwischen Planung und Absicht, Chaos, Fülle und dem Unvorhersehbaren. Ich führe kurz auf, welche Schichten du mir beschrieben hast: das präzise Dokumentieren aller Arbeitsschritte und wie du darüber wieder Erkenntnisse über Handlungsweisen am Bildträger gewinnst. Deine Berichte, die Notationen, die es dir ermöglichen, aus einer objektiveren Perspektive den künstlerischen Prozess zu analysieren und nachzuvollziehen. Das Führen eines Forschungstagebuches, in dem du Einflüsse aus dem Tagesgeschehen und deine Gedankengänge niederschreibst, und wie du zuletzt jeden

Arbeitsschritt fotografisch dokumentiert.
Davon abgesehen, dass du Erkenntnisse
für weitere Arbeiten gewinnst,
erinnert mich deine Arbeitsweise auch
an eine Form des Antritts gegen das Vergessen.
Sind alle begleitenden Dokumentationen,
die deine Erfahrungen im realen
Raum und deine Erfahrungen, die du
während deiner künstlerischen Praxis
machst, als ein Aufbegehren gegen das
Vergessen zu verstehen?

P.R.: Ja, es hängt sicher damit zusammen,
dass ich nicht gerne etwas mache, das
verschwindet. Ich möchte eigentlich
alles, was ich mache, irgendwo unterbringen;
ich muss es irgendwo absetzen
und ansetzen. Wie die Farbmasse. Es
hängt mit meiner Gier nach Wissen
zusammen und mit dem Willen, begreifen
zu wollen. Seit meiner Zeit an der
Akademie ist es mir wichtig, mich mit
der Komplexität unserer Umgebung auseinanderzusetzen.
Heute insbesondere
mit den Möglichkeiten des Künstlers und
nicht mit denen des Wissenschaftlers.
Ich weite den Kreis aus: Ich habe mich
schon früher gegen das Bescheiden-Sein
der Schweiz gestellt, ich habe es nicht
verstanden. Ich habe an das Barocke,
Fantastische, an das Endlose, an das
Übergreifende geglaubt. Diese Zustände
fand ich spannend, sie haben mich heraus-
und überfordert. Das Überfordernde
oder das Universelle sind Konzepte, die
mich beschäftigt haben. Ich wollte alles
begreifen; bewusst einen Schritt von der
Bescheidenheit weg tun und als Künstler
grössenwahnsinnig sein. In Deutschland
habe ich diese Entsprechung gefunden,
denn die Malerei fristete in der Schweiz
eher ein Schattendasein. In Deutschland
waren die Maler präsent: Kippenberger,
Richter, Lüpertz.

N.W.: Du hast in deiner künstlerischen
Praxis Werkzeuge entwickelt: das Begehen
der Landschaft, deine Sammeltätigkeit,
das Spiel zwischen Absicht und Zufall, das Notieren.
Bieten diese Werkzeuge auch eine Form
der Orientierungsmöglichkeit?
Können sie für dich gegen Zustände der Verunsicherung
und der Überforderung wirken?
P: Ja, und gleichzeitig funktionieren
diese Werkzeuge überall, was wiederum
eine grosse Lebensqualität bedeutet. Wenn du
an einen Ort gehst und Werkzeuge mitbringen kannst,

die dir helfen, eine Arbeit zu realisieren, ist das ein Privileg.
Langeweile kann sich dabei auch nicht einstellen,
ebensowenig eine Übersättigung. Mit jeder Begehung
entsteht etwas Neues, etwas kommt dazu.
Es gibt keinen Endpunkt: Man kann immer besser werden.
Wenn ich zum hundertsten Mal ein Buchenblatt zeichne,
ist es trotzdem noch kein Buchenblatt. Es sind 99 und eine Erfahrung.

N.W.: In deinen Bildern, besonders eindrücklich
in den Malereien, schaffst du
es, eine Wirklichkeit zu erzeugen, für
deren Beschreibung es schwierig ist, ein
Vokabular zu entwickeln. Gemälde,
Skulptur, Rauminstallation. Hinzu
kommt, dass deine Arbeiten schwer zu
dokumentieren sind. Die Kraft oder die
Dimension deiner Malerei schafft eine
Atmosphäre, welche sich nicht über das
fotografische Medium einfangen lässt.

P.R.: Ich habe versucht, etwas mit Schichtungen
zu machen, mit Wahrnehmungen.
Etwas entstehen zu lassen, das man
nicht einfach benennen kann. Und wenn
ich Bilder von Gursky sehe, diese computergenerierten
Landschaften, erkenne
ich diesen Moment auch bei ihm – nur
dass das Medium die Fotografie ist. Der
Gebrauch von Material, das in sich keine
Übersetzung hat – Pigment und Leinöl
haben keine Übersetzungen –, ist für
mich die Essenz. Ich arbeite nicht mit
Lehm oder Erde, die als Übersetzung aus
einer Landschaft herausgenommen werden
können. Ich hantiere wie in einem
Labor. Ich hantiere mit Sachen, die ich
einander gegenüberstelle, und dann
beobachte ich, was passiert. Schliesslich
gelingt mir eine Verdichtung über all
diese Erfahrungen, die ich in diesem
ganzen Wahrnehmungskosmos mache.
Ich kann diese Vorgänge nicht wirklich
benennen – sie sind rätselhaft und
arbeitsintensiv –, aber es gibt einige Bilder,
welche ich als gelungen betrachte.
Diese Bilder stellen für mich eine
Informationsüberflutung dar. Gleichzeitig
stelle ich fest, dass ein Bewegungszustand
entstanden ist. Ich würde diesen
weder als fotografisch noch filmisch,
noch als malerisch bezeichnen.

N.W.: Wir können keine Abkürzungen nehmen,
du nicht als Künstler und wir als
Betrachterinnen und Betrachter ebenso
wenig.

P.R.: Nein, man kann überhaupt keine Abkürzungen nehmen. Im Gegenteil. Die Umwege sind oft viel besser als die direkten Wege. Ich habe mein Leben lang Umwege gemacht. Viele.