

1998

Der Beizug von Analogien aus der Geologie, die Verbindungen zu Transformationen der Landschaft, wie sie vielfach zur Interpretation der Gemälde von Partrick Rohner herangezogen worden sind, treffen sicherlich richtige biographische Momente, etwa wenn Annette Schindler „visuelle, sinnliche, naturwissenschaftliche Methoden der Erkenntnisgewinnung“ ortet, „die Rohner für seine Malerei nutzbar macht“<sup>1</sup>. Für die zeitgenössische Malerei entscheidend indessen ist der autonome Prozess der Bildfindung, der es dem Künstler erlaubt, einen quasi finalen Punkt zu erreichen, wenn die Bildtafel das Atelier verlässt. Ein Werkprozess wird immer in Analogien deutbar sein – ob es sich nun um Bernard Frize's vom Farbeimer auf die Leinwand übertragene oberflächliche Farbhäute handelt oder um Patrick Rohners Farbtranslokationen von Bild zu Bild. Die Malerei leitet ihre Bedeutung jedenfalls nicht aus einer wie auch immer gearteten Analogie zu Landschaftsstrukturen oder naturwissenschaftlichen Erkenntnisprozessen ab, sondern aus der konstitutiven Methode überlagerter oder transferierter Farbschichtungen.

Wird für die Genese von Patrick Rohners Werken gerne ein Vokabular aus der Geologie benutzt, wendet sich die Sprache des Betrachters beim näheren Hinsehen vollständig der belebten Natur zu. Der Vorgang ist verständlich, da ja kein Abzubildendes die Schranke setzt, jenseits welcher die Informationsgenauigkeit der Malerei als eine durch das Medium bedingte erkennbar würde. Die Farbe beschreibt nur mehr sich selbst. Die Dicke der Farbmaterie entwickelt ihre eigenen taktilen Reize, und die Farbwand bedeckt – zumindest in der Höhe – das gesamte Blickfeld des Betrachters, der mehr und mehr in das Entstehen mit einbezogen wird: in das Ereignis Malerei, das sich selbst konstituiert, wenn die autonom werdenden Malereistücke auf dem neuen Träger ihre Spuren hinterlassen und damit Malschicht Malerei malt. Natürlich bleibt sie vom Künstler ins Werk gesetzt, und es geschieht nichts, was er nicht zulassen würde. Die unmittelbare Nähe zum Geschehen und die doch unendliche Ferne einer tatsächlichen Einsicht lassen der erwähnten Assoziation mit Naturprozessen eine letzte Berechtigung, insofern die Annahme, dass Naturgesetze letztlich das Bild ins Werk setzten, noch nicht widerlegt ist.

Mit Pigmentpulver und Leinöl entstehen nicht nur die Gemälde, sondern auch die verwendeten Farben im Atelier von Patrick Rohner. Nicht von ungefähr, denn die Farbmaterie, die zentimeterdick auf den Pressspanplatten aufgebracht wird, ist mehr als das Mittel. Es ist die Substanz im Konkreten wie Inhaltlichen, die sich über Quadratmeter ausbreitet und sich Schicht um Schicht ablagert. Nach dem Willen des Künstlers formiert sich die Anlage des Werkes, das seine zweite Komponente direkt aus den physischen Eigenschaf-

ten der Farbmaterie ableitet. Tiefend, rutschend, verschiebend reissen Farbschichten Darunterliegendes auf oder überlagern Partien, die an anderer Stelle glatt und unverletzt die oberste Membran des Gemäldes ausmachen. Wo auch immer die Lektüre des Bildes einsetzt: Das Auge findet keinen Halt, es sei denn, es gleitet bis zum Rand. Von links nach rechts, von oben nach unten – den Konventionen westlicher Schrift folgend – wird man die Bilder von Patrick Rohner betrachten, sobald man die Fernwirkung des Gesamten registriert hat und neugierig nähertritt, um die Substanz zu erkunden, die da ein erdiges landschaftliches Bild abgegeben hat. Aus der Distanz sind es die durchgehenden geometrischen Strukturen, die auffallen, und die Verletzungen dieser Ordnung. Geometrisch insofern, als man augenblicklich versucht ist, die verschobenen Raster und gegenläufigen Züge als Transformationen eines ursprünglich Geordneten zurückzuverfolgen. So liest man Patrick Rohners Malerei intuitiv prozesshaft: Niemand würde dieser fast lebenden Substanz ein Beginnen oder Enden zuschreiben. Veränderung ist das Thema der Bildtafeln, und dies auf die linearste aller denkbaren Möglichkeiten, nämlich verbunden mit der Substanz, aus der sie entstehen – und das macht sie einzigartig.<sup>2</sup>

2004

Das Wesentliche in der Malerei ereignet sich in den Extrempositionen. Im stetigen Fluss der medialen Bilder müssen die Resultate dieses archaischen Mediums heute dort brisant werden, wo die Frage nach seinen spezifischen Möglichkeiten am schärfsten gestellt wird. Patrick Rohners Malerei ist diese kompromisslose Fragestellung. Erdschwer, ja, bleiern, verweigert sie dem Medium das Leichte und Bunte, das Locker-Behände und Ironische. Patrick Rohner sichtet und sichtet, vielleicht gegenläufig zu einer analytischen Aufdeckung der Psychoanalyse, und schafft eine physische Realität von Bild von Serra'scher Gewichtung. Die Physis des Bildes gehört als Phänomen zur Malereigeschichte der unmittelbaren Nachkriegszeit, die über keine Bilder mehr verfügen konnte und wollte. Hatten die Greuel des Zweiten Weltkrieges jedes humanistische Ideal verschüttet, so waren die Zeichen und Spuren im unbunten Materialbild die Möglichkeit, eine authentische Sprache des Bildes neu zu erfinden. Die Zeichen und Chiffren zeitgenössischer Kunst haben ihre erdigen Quellen bei Brassäi und Dubuffet, bei Tàpies und Schumacher. Die bildliche Erinnerung der Greuel wurde ganz der Fotografie und dem Film überlassen, welche einzig die signifikanten Formen des Authentischen zu beanspruchen vermochten. Bacon, Freud und natürlich Warhol holten das figurative Abbild zurück in die kollektive Erinnerung der Kunst. Aber erst bei Luc Tuymans wird mit den Leerstellen und Überbelichtungen seiner nach Fotografien gemalten Bilder im rasenden Spiel auf der Klaviatur der Erinnerungsbilder unser Bildgedächtnis fundamental erschüttert.

Polkes bissig ironische Alchemie und Richters Vermalung des Bildes ins neutrale Grau sind – bildlich gesprochen – die Startposition, als Patrick Rohner an der Düsseldorfer Akademie 1986 sein Studium beginnt. Dass einer, der aus der Schweiz kommt, zuerst einmal etwas mit den Bergen zu tun haben müsste, hat Tradition. Albrecht Schnyder hat sich in konzeptuellen Bildserien im Postkartenformat dem Thema genähert, und Helmut Federles Bergzeichnungen zu Beginn der siebziger Jahre suchen bereits nach jener klimatischen Gestimmtheit, die sein malerisches Gesamtwerk prägen wird.

Wir haben noch nicht einmal begonnen, Rohners Akademiezeit für uns zu entdecken: Erhellende Erkenntnisse über die Funktion des Bildes sind ihr bereits eigen. Wenn es also – nach Tuymans – nur konstruierte Erinnerungsbilder gibt, so ist der Schritt zum konzeptuell und physisch identischen Abbild nur konsequent. Im Analogen könnte die Aussage liegen. Dass die physische Realität des Bildes als Konstruktion autonom ist, unverwechselbar, ist der Medienflut falscher Bilder präzise genug entgegengesetzt. In der Austauschbarkeit des elektronisch vermittelten Bildes hinterlässt das Zappen an der Fernbedienung am Ende des Abends ein Klima, allerdings ein unkontrollierbares. Der Inhalt der spezifischen Bildbotschaften wird irrelevant. Das Programm-Ambiente wechselt archaisch gesteuert im Rhythmus der Wochentage und Jahreszeiten und türmt sich Schicht über Schicht. Auf diesem Hintergrund werden Patrick Rohners Überlagerungen zu einer Augenweide, die unser Bildgedächtnis autonomer macht und Erkenntnis wahrscheinlicher werden lässt.

1 Annette Schindler in: Sammlungskatalog, Kunsthaus Glarus, 1992

2 Als Grundlage der Sedimentation ist dieser erste Textteil ein komprimierter Ausschnitt aus dem Artikel: Nr. 121/1998, Zur Wahrnehmung eines Bildes von Patrick Rohner, in: Patrick Rohner, Kunstmuseum St.Gallen, Kunsthaus Glarus, 1998, S. 10/11.