

## Grenzgänge

Zu Malerei und Collagen von Tilman Rösch

Bernd Storz

Der Grat zwischen gegenständlicher und ungegenständlicher Malerei trennt – seit dem Beginn der Abstraktion zu Anfang des 20. Jahrhunderts – zwei künstlerische Sehweisen, und die Spannung zwischen beiden durchzieht seitdem die Entwicklungsgeschichte der Kunst. Mit dem wesentlichen Ergebnis dieser Entwicklung – der Hinwendung der Künstler zu den bildnerischen Mitteln als autonomen Werten – setzt sich Tilman Rösch auf eigenwillige Weise auseinander, indem sich seine Kunst ständig zwischen beiden Bereichen hin- und herbewegt.

Scala Dei: Ein verfallenes Kloster in Katalonien. Auf den pflanzenüberwucherten Dächern tanzen Lichtflocken im Gegenlicht der gleißenden Mittagssonne. Das gleichnamige Acrylbild wurde 1987 vor Ort im Freien begonnen: Die lichtdurchtränkte Mauerkrone im Vordergrund, die bewachsenen Mauern des Hauptschiffs der Klosterkirche und schließlich der Himmel. Später wurde an dem Bild weitergearbeitet, die Anfangssituation immer wieder übermalt, immer weiter vereinfacht, bis es schließlich 1993 eine abschließende Fassung fand.

Dieses Bild sieht exemplarisch für die künstlerische Entwicklung Tilman Röschs. Die Anlehnung an die landschaftliche Gegebenheit ist als Ausgangspunkt noch erkennbar. Der Landschaftsausschnitt wurde im Prozess der Vereinfachung in fünf aufeinander bezogene Flächen zusammengefasst, die farblich kontrastieren und äußerst differenzierte Binnenstrukturen aufweisen. Das kalte Gelb des Himmels und die kühle Dunkelheit stehen gegen die in vorwiegend warme Töne gefasste untere Bildhälfte. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste realisiert das Auge im wesentlichen als Bewegungen der verschiedenen Farbfelder, die einmal in den Bildvordergrund drängen, sich dann wieder zurückziehen. Die Bildräumlichkeit ist vorwiegend aus der Farbe entwickelt. Dazu kommt, dass die Binnenstrukturen selbst durch ihre farbliche Vielschichtigkeit starke räumliche Wirkungen erzielen und zugleich das Atmosphärische der Landschaftssituation bewahren.

Schon in der 1984 während des Studiums an der Freien Kunstschule Stuttgart entstandenen Faltenwurfstudie »Stilleben mit Oberkellner« ging es Tilman Rösch nicht in erster Linie um eine möglichst realitätsnahe Wiedergabe des Gesehenen, auch wenn der erste Blick dies vermuten lässt. Die Arbeit weist auf ein ausgeprägtes Interesse des Malers an grundsätzlichen bildnerischen Überlegungen hin. Auch hier sehen wir eine Gegenlichtsituation, die durch den Gegensatz der dunklen figürlichen Andeutung im Hintergrund zu der hellen, über einen schmalen Esstisch gezogenen Tischdecke gesteigert wird. Der Faltenwurf der Decke gibt nicht die Weichheit des Stoffes wieder, die Darstellung wirkt vielmehr körperhaft und fest. Der Faltenwurf ist streng vereinfacht, senkrecht gegliedert: Eine Konstruktion, die ihre bildnerische Funktion offenbart – als entscheidendes, konstituierendes formales Element im Bildaufbau!

Zehn Jahre später entsteht das Diptychon »Stilleben mit Glasflaschen«, 1993/94. Wir finden die in der Faltenwurfstudie besprochenen Prinzipien wieder. Hier haben aber auch andere, weitergehende bildnerische Überlegungen Eingang in die Arbeit gefunden. Wir sehen im rechten Bildteil eine Glasflasche, die zugleich bereits mit den ungegenständlichen und amorphen Farbfeldern ihrer Umgebung korrespondiert und mit ihnen verwoben ist. Eine zweite Flasche dahinter ist angedeutet, die dritte löst sich ins Nichtgegenständliche auf ... Zum Balanceakt zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion gesellt sich hier die Auflösung des Gegenstands zum Bildgrund. So vollzieht dieser Prozess in einem Bild Aspekte der eingangs skizzierten kunstgeschichtlichen Entwicklung nach ...

Der linke Bildteil repräsentiert ein abstraktes Bild, in dem alle gegenständlichen Bezüge aufgelöst sind. Hier führen die Farb- und Formkonstellationen ein Eigenleben, das durch einen scharfen

Schnitt zwischen einer helleren und einer dunkleren Zone gesteigert wird. Beide Bildteile fügen sich zur Einheit durch ihre Formensprache- Linien und Farbflächen verbinden beide Tafeln in vielfachen farblichen Entsprechungen.

Die Verschränkung unterschiedlicher Bildebenen entwickelt sich von nun an zu einem Prinzip im Werk von Tilman Rösch. Auch in den Figurenbildern bleibt der Gegenstand, das Sujet, als Rest und als Anlass zur Malerei bewahrt. Für Tilman Rösch wird das Wiedererkennen des menschlichen Körpers in der Auseinandersetzung mit den Bildinhalten immer unwichtiger, und der Betrachter geht damit dem Prozess nach, den der Maler vollzogen hat. Die Figur wird bildnerisch umgedeutet und korrespondiert mit anderen ungegenständlichen – Bildelementen.

Bei dem Diptychon »Zwei Akte im Raum«, (1990) wurden die vor dem Modell gemalten Figuren, die in der Realität isoliert vor dem Hintergrund lagen bzw. saßen, noch in einen abstrakten Bildraum eingebaut. Farblich vollständig in diesen integriert, wird die figürliche Form nur noch von den linearen, zeichnerischen Außenkonturen aufrechterhalten. Diese Außenkonturen aber bestehen nicht in streng abgrenzenden Linien, sondern erscheinen aufgelöst in malerische Strukturen.

Drei Jahre später, im 1993 entstandenen »Blauen Akt«, ist die Auflösung der Figur noch weiter fortgeschritten, die figürlichen Bildelemente erscheinen in völliger Gleichberechtigung mit anderen, malerischen Bewegungsspuren. Wenige Linien deuten noch Konturen der Sitzenden an und verbinden sich mit helleren Blauausmischungen und mit dem vorwiegend dunkel gehaltenen Umraum. Die Erscheinungsformen der Linien zeigen sich als malerische Elemente im Bildraum, die sich vielschichtig aus der Grundfarbe Blau heraus aufbauen. Der konkrete Anlass zum Bild, die Figur, ist im Prozess seiner Erarbeitung bedeutungsmäßig in den Hintergrund gerückt. Was das Bild in erster Linie ausmacht, sind die aus einer Farbe – der Farbe Blau – heraus entwickelte Bildräumlichkeit und, nicht zuletzt, die Gegensätze zwischen linear bewegten und wolkig-beruhigten Zonen. Aus derselben Auffassung geprägt ist das Bild »Sitzender«, 1993, in dem die malerische Integration der Figur in den Bildraum durch bewegt herausgearbeitete Hell-Dunkel-Gegensätze gestaltet wird.

Während bei »Zwei Akte im Raum« sich der Bildraum in der Formulierung der Figuren spiegelt, im »Blauen Akt« sich die Figur aufzulösen scheint, wird sie als Bildelement bei »Bildnis Pilar Oliva«, 1991, und in »Drei Frauen am grünen Tisch« von 1988 in einer Auffassung vorgetragen, in der sich die belebte Binnenstruktur deutlich vom farblichen Umfeld unterscheidet. Im Gegensatz zu Konturen als Grenzen zwischen Figur und Raum treffen hier die verschiedenen Farbfelder direkt aufeinander und definieren die Figuren und Gegenstände allein durch ihre farblichen Kontraste. Dabei wird die Figur jedoch nicht auf den Hintergrund gemalt. Die figürliche Form entsteht als Negativform aus dem Vorgegebenen des – deckend gemalten – Hintergrunds. Die Binnenstrukturen der Figur entstehen also – im Prozess des Malens – bevor die Schnitte der Begrenzungen hinzutreten. Da sich impulsiv gesetzte Linien nicht an den Außengrenzen der Figur orientieren müssen, kann sich die zeichnerische Energie spontan entfalten. Dazu kommt die farbliche Verbindung zwischen Figur und Umraum.

Der Rückblick ermöglicht, Veränderungen in Tilman Röschs Figurenmalerei der letzten Jahre zu beschreiben, Diese Bilder haben sich, genau genommen, von der Figur wegentwickelt. Das Thema seiner Malerei hat sich verschoben zu Fragen des Farbverständnisses, der Rhythmisierung der Bildfläche, der Bewegung und der Entwicklung von Bildräumlichkeit aus der Farbe heraus. Um kein Missverständnis aufkommen zu lassen. – Wir haben gesehen, dass das Interesse an den bildnerischen Mitteln von Anfang an da ist. Nun aber rückt der Prozess selbst in den Vordergrund. Die Auseinandersetzung um eine eigene Bildsprache möchte sich verwirklichen. Immer mehr lösen sich die Bilder von ihren konkreten, erlebten oder erinnerten Anlässen.

Das ermöglicht neue Perspektiven. Die »Landschaft mit bewegten Figuren«, 1992, kündigt nicht nur ein neues Thema an – Landschaft-, die Arbeit repräsentiert auch das Maß an künstlerischer Freiheit, die gewonnen, oder besser: erarbeitet wurde. Der Bildtitel selbst bringt es treffend zum

Ausdruck: In einer freien Malerei können Figuren als Landschaft aufgefasst werden, Landschaft kann mit figürlichen Elementen ausgestattet werden. Die gedanklichen und möglicherweise geschauten Anlässe sind nachvollziehbar. Für den Betrachter aber sind sie letztendlich unerheblich. Das Bild definiert sich ausschließlich durch die Bildsprache. Die Kenntnis des Bildtitels erleichtert den Zugang, ist aber keine Voraussetzung zum Verständnis.

Die »Große Parklandschaft«, 1993, steht weitgehend für die Auffassungen, die in den neueren Landschaftsbildern wirken. Es handelt sich fast ausschließlich um Landschaften, die aus der Erinnerung oder aus der Vorstellung gemalt sind. Baum- und Gebüschgruppen gliedern das Bild zu Flächen, die nach und nach vereinfacht und in farbliche und formale Bezüge zueinander in Beziehung gebracht werden. Die kristallinisch gebrochenen Formen, die der Maler hier zur Steigerung der Bilddynamik verwendet, sind ein durchaus beabsichtigter Rückbezug zur Malerei Robert Delaunays. Die rhythmische Beziehung zwischen gegenständlichen Elementen wird durch eine rhythmische Beziehung zwischen abstrakten Formen kristalliner Ausprägung ersetzt. Dabei legt Tilman Rösch großen Wert auf übergreifende Farbverbindungen, die konstruktive Bildteile miteinander verzahnen. Die Auflösung der Komposition in ein dichtes Gewebe flächiger Farbformen, linearer Elemente und raumbildender Farbbeziehungen, in die sich gegenständliche Andeutungen einfügen, setzt sich in den weiteren Landschaftsdarstellungen fort.

Im Triptychon »Aufbruch W, 1992/93, schlagen sich die bisher dargestellten gestalterischen Prinzipien des Landschaftsbildes nieder, ohne dass die Arbeit als Landschaft gemeint ist. Der Ausgangspunkt ist vielmehr die gedankliche Auseinandersetzung mit dem Film »Briefe eines Toten« von Konstantin Lopuschanskij. »Es gibt immer noch eine Hoffnung, solange sich Menschen im Aufbruch befinden.« »Aufbruch« versteht Tilman Rösch im doppelten Sinn des Worts. Einmal ist das Aufbrechen der Erde gemeint – im Film eine Metapher für Zerstörung. Zum andern bedeutet Aufbruch »sich auf den Weg machen«- im Film das Bild für Hoffnung. Die Äußerung des Filmautors, die Tilman Rösch besonders beeindruckt hat, war auch Anlass zu dem Bild »Aufbruch IN, 1992/93, das durch die intensive Leuchtkraft der vielfältigen Rottöne auffällt. Diese wird nicht nur durch die mehrfach aufgetragenen Lasuren, sondern teilweise auch durch die direkt aufs Bild aufgebrachte (unvermischte und unverdünnte) Farbe bewirkt. Nur am Original des Bildes kann ein interessantes Wahrnehmungsphänomen studiert werden-. Die Form ist lasierend gemalt, die Negativform, die sie entstehen lässt, deckend! Die Farbbewegungen, die von unten und von der linken Seite aus sich energetisch über das Bild ausbreiten, werden von den starken, zum Teil balkenartig ausgeführten Formbegrenzungen unterbrochen oder abgeschnitten.

In »Aufbruch 11« gibt es bereits einige collagierte Elemente. Den eigentlichen Übergang zur Collage bildet jedoch die Arbeit »Grüne Komposition« von 1988, in der sich malerische Strukturen mit Collageanteilen vermischen. Collagen entstehen erst seit 1988, angeregt u.a. durch spielerisches Experimentieren mit Papieren, die als Malunterlage dienten.

Collage und Malerei entstehen parallel. An jedem Arbeitstag arbeitet der Künstler in beiden Bereichen. Der Entstehungsprozess der Collagen ist dem der Malerei entgegengesetzt. Die Malerei bewegt sich von ihren Anlässen aus der visuell wahrnehmbaren Welt – Gegenstand, Figur, Landschaft – fort, um sich der Eigenständigkeit der Bildmittel zuzuwenden.

Ausgangspunkt der Collage ist das Bildmaterial selbst, sind gerissene, geschnittene farbige Papierelemente, die kompositorisch in Beziehungen gebracht werden. Am Anfang sieht das leere, weiße Blatt. Aus dem ersten, farbigen Papierfragment entwickelt sich das abstrakte Bild.

Während des Prozesses der Bildfindung stellen sich landschaftliche Assoziationen ein, die gesteigert oder auch abgeschwächt werden und die schließlich auch in offenen, poetischen Bildtiteln ihren Ausdruck finden, die aber den Betrachter nicht zwingend festlegen wollen.

Freilich wirken die während der Arbeit sich einstellenden Assoziationen auf den im Entstehen begriffenen kompositionellen Kontext zurück. Das lässt sich besonders anschaulich nachvollziehen bei »Nacht«, 1992. Während Tilman Rösch sonst eher mit hellen Bildelementen beginnt, hat er hier

zuerst Dunkelheiten gesetzt und vom Dunklen heraus zum Hellen gearbeitet. Die Abrisskanten der einzelnen Papierflecken lassen ihn oft an Wege oder Straßen denken, und häufig erscheinen ihm seine Collagen als ins Bild übersetzte Aufsichten von Stadtlandschaften. Er selbst bezeichnet sie metaphorisch als »Stadtplanbilder«. Zu dem dominierenden Schwarz gesellen sich kontrastierend Weiß und Grau und die drei Grundfarben Blau, Rot und Gelb in Erscheinungsformen, die an Neonröhren denken lassen, die das nächtliche Großstadtbild prägen.

Auch die Collage »Erster Schnee«, 1991/92, hat Tilman Rösch in enger Verbindung mit dem zunächst vorwiegend erprobenden und suchenden – Arbeitsprozess als »Stadt von oben« interpretiert, deren Bildelemente eine Bewegung von hell zu dunkel vollziehen. Wir erkennen, dass die hellen Bildflächen in zahlreichen Schichten mit Dunkelheiten unterlegt sind. Zur Hell-Dunkel-Bewegung, die sich auf der Fläche vollzieht, setzt sich die räumliche Bewegung von dunkel zu hell in eine äußerst feinsinnige Gegenbewegung. Das Ergebnis kann in der Tat an dünne Schichten von Schnee erinnern, unter dem die Farben und Strukturen des Bodens durchscheinen ... Dieses Bild veranschaulicht aber auch die Verbindung von malerischen Bildelementen mit solchen von graphischer Strenge, und diese Verbindung erscheint exemplarisch für den Charakter der Collagen! Auch die Bedeutung der Grautöne lässt sich in dieser Arbeit beispielhaft nachvollziehen: Das Grau schafft nicht nur Verbindungen und Brücken zu den farbigen Bildelementen und trägt damit wesentlich zum Zusammenhalt des Bildganzen bei – es schafft auf größeren Flächen auch Beruhigung und unterstützt zugleich die Geltung farbiger Passagen.

Hochinteressant ist auch, wie Tilman Rösch technische Erkenntnisse in den Dienst von Bildfindung und der Handhabung der Bildmittel stellt. So werden etwa manche Papiere durch das Bestreichen mit Acrylbinder, der sich mit ihnen verbindet, transparent, was die malerischen Eigenschaften der Farben steigert. Der durchscheinende Charakter lässt die Farben leichter wirken, während sie rein optisch dunkler, also schwerer geworden sind ...

Im Folgenden verstärken die durch Schichten und Abrisse bereits gegebenen reliefartigen Vorgaben mit ihren haptischen Anmutungen die Anlage der Collagen zur räumlichen Ausdehnung von der Fläche zum Relief.

In dem Triptychon »Turmbild« von 1992 werden zum ersten Mal übereinandergeliebte Kartons verwendet, deren Plastizität erst durch seitlichen Lichteinfall hervortritt. Ihre Kanten repräsentieren Linien, die das Bildgefüge strukturieren. Doch was durch die Reliefbildung körperhaft auf das Auge zutritt, wird durch das – räumlich tieferliegende – Rot wieder relativiert: In der Wahrnehmung des Auges drängt die Energie der Farbe stärker nach vorn als das, was ihm räumlich wirklich näher ist! So zielen die reliefhaft ausgestatteten Collagen auf die Aufhebung der Illusion der räumlichen Wahrnehmung.

Die Ausdehnung der Collage in den Raum findet schließlich ihre Weiterentwicklung in mit collagierten Elementen bedeckten Gegenständen wie der Kleinskulptur »Marius – Ikarus« von 1993. Damit verlässt die Collage das Terrain des Tafelbildes, dessen Ordnungsvorgaben vor allem hinsichtlich von Senkrechte und Waagrechte wesentlich die Bildstruktur beeinflussten. Der Gegenstand wird zum neuen Bildträger. Seine spezifische Form tritt anstelle des rechteckigen Tafelbildes ...

Das schafft neue, noch unbekannte Freiräume. Wer der künstlerischen Entwicklung von Tilman Rösch bis hierher gefolgt ist, wird die nächsten Jahre mit gesteigertem Interesse begleiten.

Tilman Rösch. Malerei und Collagen, Ausst.-Kat. Crailsheimer Kunstfreunde, Ratssaal der Stadt Crailsheim, 1994, S. 7–12