

Rainer Trösch: Was mich umgibt

Die Bilder von Rainer Trösch entstehen, so scheint es, nicht im Kopf, sondern auf dem Blatt. Das erscheint deswegen so, weil die Farbe (Kreide oder Wasserfarbe) sich manchmal innigst mit dem Bildträger verbindet, sodass die Papierstruktur ein feines Raster bildet, manchmal aber auch alles zudeckt, sozusagen den Eindruck von Löchern oder Hindernissen im Bildraum hervorruft. Es ist schwer vorstellbar, dass eine solche Bildgestaltung aus der Vorstellung aufs Blatt übertragen werden könnte. Denn die dicht aufgetragenen Bildteile erscheinen deswegen als Fragmente, deren Ergänzung nur im Kopf geschieht, die dünn aufgetragenen Bildelemente jedoch sind amorph und wolkig (Abb. 43). Dabei ist dieses sehr spezifische Verhältnis der Bildelemente zueinander häufig so, dass unentscheidbar bleibt, was eindringt oder was aussperrt.

Das Bild und die Bildvorstellung entstehen demnach in einem Prozess, Vorstellung oder Vorahnung, Wahrnehmung und Farbauftrag interagieren miteinander. Die Bilder sind deshalb sehr haptisch und dem Bildträger stets eng verbunden, dieser gerät nie in Vergessenheit. So ist möglicherweise verständlich, was Rainer Trösch meint, wenn er im Gespräch sagt, die Bilder müssten zu ihm kommen, nicht er wolle sie suchen.

Dieses Statement, das von sensibler Bezogenheit auf das Geschehen auf dem Blatt spricht, führt aber — das ist möglicherweise ein Irrweg — ausserdem auch in eine andere Phantasiewelt, die uns in feiner Selbstironie den Künstler als König vor Augen führt, der seine Untertanen, die Bilder, empfängt. Das ist deshalb witzig, weil Tröschs Bilder äusserst bescheiden, ja spartanisch wirken — aber in ihrer konsequenten Unangestrenztheit souverän.

Serien

Manche Bilder trugen längere Zeit eine Nummer, und im Jahr 2015 waren zwei Werkgruppen als *Serie A/Serie B* (jeweils Nummern 1–6) und *Serie C* (Nummern 1–10) bezeichnet. Kürzlich hat sich Trösch entschieden, Serie C in B zu integrieren und dieser Gruppe den Titel *Dasselbe zweimal erscheinend* zu geben. Jedoch wirkt das ganze hier abgebildete Werk aus den Jahren 2010, 2012, 2013, 2015 und 2016 durch sein einheitliches A4-Format geschlossen, in sich aber heterogen und brüchig, was auch für die als Serien ausgezeichneten Werkgruppen gilt. Die aus dem Jahr 2010 ausgewählten Werke sind tachistisch und leuchtend farbig, fast heraldisch. (Abb. 22) Eine einzelne Farbfläche verstellt als Repoussoirmotiv den Blick in die Bildtiefe. Die umgebenden Flächen sind sorgsam so austariert, dass sie keine Raumtiefen bilden (ausser dem zentralen Feld, das überschneidet), sodass (im Beispiel) das graue Hindernis den Blick zu einem leuchtend weissen kleinen Tor wie zu einem Sehnsuchtsmotiv hin leitet. 2015 beschränkte sich Trösch in der damals als *Serie A* (und heute mit dem Titel *Handkehrum*) bezeichneten Werkgruppe (siehe Abb. 43) auf Schwarz-, Grau- und Brauntöne, dies aber auch in der anschliessenden *Serie B* (mit dem Titel *Dasselbe zweimal erscheinend*). Hier ist die Farbe wässrig, es entstehen Flimmereffekte und unübersichtliche Raumtiefen, aus welchen erst allmählich und ansatzweise eine Struktur erkennbar wird (Abb. 32). Dass die Werke eine Serie bilden, wie es die ohnehin nüchterne Betitelung angibt, erschliesst sich deswegen nicht von selbst — allenfalls kann als Regel abgeleitet werden, dass es keine Regel ohne Ausnahme gibt. Oder die Entscheidung, eine Werkgruppe als Serie zu betiteln, entstammt einem Kriterium, das gar nicht werkimmanent ist, z.B. das Datum, der Raum, in dem es entstand, oder eine andere Kondition, die sich aber sehr heterogen ausdrückt. Aus der Verwendung des Begriffs «Serie» schliessen wir in diesem Werk also auf eine Skepsis dem Seriellen gegenüber. Wir werden durch den Einsatz dieser Bezeichnung eher darauf verwiesen, dass Zusammengehöriges keinesfalls homogen ist, sondern immer wieder anders, unberechenbar.

Übersicht

Trösch scheint stehend zu malen. Jedenfalls blickt die Betrachterin öfter auf das Geschehen auf dem Blatt herab, manchmal mit einem kurzen Kontrollblick zum Horizont. Das Ausschnitthafte scheint dabei sehr wichtig zu sein, die Konstellation des Überblicks wird geradezu vermieden. Hätten die Bilder ein Narrativ, so wäre man Figur auf dem Schachbrett (bei den frühen farbigen Arbeiten) oder Geröll im Bachbett (Abb. 39). Der Abstand ist so klein — oder so gross — dass man das Spielfeld überblickt oder das unwegsame Bachbett im Auge hat, konzentriert. Bei einem der dunkelsten Bilder (siehe Abb. 32) denkt man an einen nächtlichen Sternenhimmel, die Aktion wird den Sprenkeln und Schleieren überlassen, die die schwarze Farbe zusammen mit dem Wasser und anderen chemischen Gegebenheiten auf dem Blatt bildet. Obwohl Rainer Trösch in dieser Arbeit wohl am wenigsten steuern oder sogar dazu beitragen konnte und alles andere als ein Hyperrealist ist, erinnert es an Werke der hyperrealistisch arbeitenden Vija Celmins, die stets das Unmögliche, das Unbegrenzte, das Himmelszelt, steinige Böden oder horizontlose Meeresausschnitte auswählt. Nur selten wird die Ansicht gewählt, zum Beispiel auf dem ebenfalls sehr dunklen Blatt, wo zwei Fauteuils in einem nächtlichen Raum ein Eigenleben führen (Abb. 2). Aber auch hier tappt die Betrachterin vorsichtig durchs Bild, mehr erratend, erahmend als erkennend.

Die Konstellation des Überblicks oder der Übersicht wird also durchwegs sorgfältig vermieden zugunsten der Konzentration auf das bildhafte Ereignis. Dass dies eine künstlerische Strategie ist, zeigt sich auch daran, dass, was die Datierungen zu erkennen geben, Rainer Trösch die Ausrichtung der Bilder erst im Nachhinein und oft auch mehrmals wieder verändert. Dieser Umgang bringt es mit sich, dass die Dimensionen undefiniert bleiben. Manche der Werke stellt man sich gerne wandgross vor. Gewiss ist, dass sie stets einen Ausschnitt darstellen aus einem grösseren Ausschnitt von Welt.

Motive

Trösch malt Farbteppiche oder Muster, die auch durch Schablonen entstehen können; nur in Ausnahmefällen erinnert ein Motiv an Gegenständliches, dies meist, wie bei dem erwähnten Bild mit den «Fauteuils» (siehe Abb. 2, wo die schwarzen Flecken an ein Tier mit gesenktem Kopf erinnern können) in einer klar als assoziativ ausgewiesenen Art. Die Muster sind manchmal Kippbilder (Abb. 8). Auf einem Blatt stehen leuchtend helle Balken vor einem satten grünbraunen holzartigen Ton — oder dann sind es die Fragmente eines warmen Parketts, die durch eine unerklärliche weisse Bild- oder Sehstörung hindurchschimmern. Das Braun ist dabei reich variiert und schimmert grünlich, rötlich oder ocker-golden. Raster entstehen manchmal durch das regelmässige Falten des Blattes (Abb. 4). Auf einem besonders sparsamen, aber eindringlichen Bild sammelt sich sehr helle lachsrosa Farbe in den Falten und es entsteht der Eindruck eines gewölbten weichen Kunststoffbelags. Zwei schwarze Senkrechte holen diese sich ins Unbestimmte ausdehnende pastellfarbene Fläche in die Vertikale und damit in ein bildartiges zurück. Die beiden Pinselstriche stellen einen minimalen Eingriff dar, sie sind stockend, tastend und leicht gezogen. Aber ohne sie wirkte das Blatt wie ein Ausschnitt aus einer dieser rosa gestrichenen Ausnüchterungszellen, irgendwie ausweglos. Auf einem Blatt aus dem Jahr 2015 dynamisiert Trösch in genau derselben Weise ein Muster zu einem Ereignis (Abb. 36). Hier verwendet er anscheinend ein gemustertes Blatt mit breiten und schmalen hell- und dunkelgelben Streifen. Mit rotem und schwarzem Filzstift, Waagrechten, zwei Senkrechten und ungenauen Wellenlinien scheucht er das harmlose Muster zu einem unbenennbaren Geschehen auf. Auf einem andern Blatt (Abb. 34) schichtet er einen braungoldenen Farbton in Lasuren oder auch Abklatschen so dicht zu einer Fläche, dass die von unten hineinragenden weiss ausgesparten Flächen wie Instrumente in die sandfarbene Fläche hineinragen. Dieses Blatt war, das zeigt die Datierung links, ein Hochformat. Durch das Drehen ins Breitformat wird es landschaftlicher, während die weissen Flächen im Hochformat objekthafter wirken.

2016 setzt sich das Hochformat durch. Architektonische Elemente fangen an, viel Raum einzunehmen: Stäbe, Treppenstufen, perspektivische Fluchten, Grundrisse. Sie greifen suchend ins weiss belassene Blatt, welches nun luftig und kühl erscheint. Es sieht aus, wie wenn Trösch einen engeren und irgendwie privateren Raum verlassen hätte. Wer, wie ich, mit Rainer Trösch den Arbeitsort teilt, das Toni-Areal, in dem die Zürcher Hochschule der Künste sich niedergelassen hat, meint die kühle Eleganz des Gebäudes in diesen Fragmenten wiederzuerkennen. Kleine, unbestimmte Geräte tauchen auf. Ein Ausschnitt aus einer Seite eines Konferenzblocks, ein schmales Hochformat, ist in unregelmässiger Breite schwarz gerahmt. Die Spuren eines Lochers, schwarze Punkte, zeichnen am linken Rand von unten nach oben eine Kalligrafie unbekannter verstreuter oder klumpender Zeichen. Sie löschen zugleich die Vorgaben (Date, Time, Place) aus (Abb. 51). Auf träumerische, aber subversive Weise wird Bürokratie in Poesie verwandelt. Eine widerständige Poesie, die sich der Negation bedient: ungeschlossen, unausgesprochen, umkehrbar, sich dem einordnenden Zugriff entziehend. Der Ärger entspringt der Zweiteilung in Brotberuf und künstlerisches Schaffen, die Rainer Tröschs berufliches Leben konditioniert. «Geld oder Leben», sagte er einmal im Café Toni grimmig zu mir, als er sich für einen halben Ateliertag mehr entschieden hatte. In dieser aktuellsten Serie kommen keine farblichen Dissonanzen vor.

Was mich umgibt

Das Werk von Rainer Trösch entsteht, das wurde in der mehr oder weniger werkimmanenten Analyse einiger der Arbeiten bis hierhin gezeigt, in weitverzweigten Bezügen. Die zu Serien geordneten Einzelblätter bereichern und relativieren sich über Jahre hinweg. Diese Bezüge entstehen, und Tröschs Arbeitsweise entfaltet sich, in einem Referenzfeld abstrakter und gegenständlicher Künstlerinnen und Künstler, die einerseits dem Zufall, andererseits forschender künstlerischer Praxis durch experimentelles Arbeiten Raum geben. Hierzu gehört Nanne Meyer (geb. 1953), die das

Zeichnen als einen «Prozess zwischen bewusstem Tun, Denken, Sehen, Kontrolle und wiederum auch [dem] Gegenteil, dem Sich-Entziehen, dem Laufenlassen und der Aufmerksamkeit für den Zufall und Fehler, für das, was sich einstellt und was man vielleicht gar nicht wollte» versteht.¹ Oder Cécile Hummel (geb. 1962), die, wie Trösch, zeichnend (und in andern Medien, vor allem der Fotografie) Alltägliches als bedeutungsvoll erfahrbar macht. Der Zeichner Hanns Schimansky (geb. 1949), der seine Blätter oft faltet. Zu dieser inspirierenden Umgebung gehört auch Dieter Roth (1930–1998), den «arme» Materialien inspirierten oder Richard Tuttle (geb. 1941) mit seinen kleinen verdichteten Formaten. Peter Roesch (geb. 1950) malt suchend, tastend, kreisend mit dem Pinsel oder mit Pastellkreide abstrakt auf grosse Formate, Jürgen Partenheimer (geb. 1947) ist ebenso kühn in der Farbwahl, bedient sich aber grossen Formaten, der Druckgrafik und greift mit Gipsobjekten in den Raum aus. Ein Verwandter ist der Belgier Raoul de Keyser (1930–2012), ein Maler, der mit kleinen Formaten grosse Wände bespielt, kantig und sportplatzgrün auftritt und dann wieder betörend weich Wasserfarbe fliessen lässt. Er ordnet seine Bilder zu ebenso fragmentarischen wie disparaten Serien. In dieser Umgebung schafft Tröschs Werk eine Vielfalt von Bezügen, hier atmet es auf. De Keyzers schöne Bildtitel, Partenheimers druckgrafische Blätter oder grosse Formate erscheinen denkbar, angelegt.

Diese — und weitere — Künstlerinnen und Künstler verbindet, dass sie sich auf einer sozusagen existentiellen Gratwanderung befinden. Der Grat liegt, wie Nanne Meyer sagt, zwischen dem «Denken, Sehen, Kontrolle und wiederum auch [dem] Gegenteil, dem Sich-Entziehen, dem Laufenlassen». Keine Routine, kein (vor) gestelltes Bild, kein manieriertes Ungeschick. «Im besten Fall ist es so», schreibt Rainer Trösch in den Notizen zu seinen *Arbeiten auf Papier*, die er mir zu Verfügung stellte, «dass ich eine Zeichnung dann abschliessen kann, wenn ich einen Punkt gefunden habe, der mir ein Aha-Erlebnis vermittelt. [...]. Ich weiss dann intuitiv, dass ich richtig liege und keinen Fehler machen kann.»

Der Punkt, an dem sich das Bild dem Maler eröffnet, ist ein Augenblick der Gewissheit, der Angstfreiheit. Er stellt sich — möglicherweise — beim nächsten Bild wieder ein und ist nicht von Dauer (Abb. 27).

Katrin Luchsinger

Kunsthistorikerin und Dozentin
Zürcher Hochschule der Künste

¹ Dialog. Bildkritik im Gespräch. Wiederholung und Widerstand — Zeichnung als Krisis: Nanne Meyer im Gespräch mit Toni Hildebrandt am 6.9.2011, erschienen in: *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik*, Ausgabe 3, copyright eikones 2012, S.134–158, hier S.139.