

## Sternwarte für Fortschreitende

Hartwig Bischof

Ein feiner Punkteregen, unter eine Schneeschicht zuwachsende Riesenfenster, zu Pinselansätzen ausgebleichte Landschaftsmalereirelikte, von fernöstlicher Meditation getragenes Actionpainting, Neopointillismus unter den Vorzeichen der digitalen Revolution – an schnellen Assoziationen beim Betreten eines mit den Arbeiten von Rudolfine Rossmann ausgezeichneten Raumes mangelt es nicht. Mit größtem Genuss möchte man sich ihnen hingeben, den Assoziationen. Natürlich auch den Bildern, würden die Assoziationen diesen nicht unausweichlich Unrecht tun: Die Bilder leiten mich als Betrachter zwar, doch wohin ich ihnen folgen möchte und wohin nicht, das entscheide ich, wobei nicht auszuschließen ist, dass ich sie nicht dann und wann einfach unter den Arm klemme und mit ihnen in eine Richtung spaziere, welche die Bilder gar nicht intendieren.

Nüchtern betrachtet sind die großformatigen Arbeiten Rossmanns einfach mit in unterschiedlicher Intensität und ebenso unterschiedlicher Dichte gesetzte Ansammlungen von Punkten. Die späten Analysen aus Malerköpfen, von Wassily Kandinsky oder Paul Klee etwa, haben den Punkt zum Weltenei der bildenden Kunst stilisiert. Freilich war die Vorarbeit der Pointillisten um Georges Seurat die entscheidende Einflugschneise für modernes naturwissenschaftliches Denken in den Raum der Malerei, ohne dass dabei immer klar wäre, wie das Verhältnis der an sich begrüßenswerten Zusammenführung zu bestimmen ist. Denn sowohl die Kunst als auch die Wissenschaft bringen in diese Liaison ihre Stärken und ihre Schwächen ein, bei Nichtbeachtung des Beipackzettels können aufgrund dieser Mixtur unerwünschte Nebenwirkungen auftreten. Blöd, wenn der Beipackzettel fehlt.

Das Weltenei, der Punkt, sei also in diesem textlichen Versuch einer Zusammenführung die Drehscheibe, mit der man sich durch das Universum Rudolfine Rossmanns manövrieren kann. Aber wohin fliegen wir damit? Zum Punkteregen einer Wiederholungstäterin, die nicht anders kann als punkten, zur flauschig zuwachsenden Schneedecke mit garantiert mitgeliefertem Kälteschock oder zum nur mehr museal wertbaren Kunstwerkrelikt einer längst abgeschlossenen Epoche, oder reiben sich doch ständig nach ordnender Wiederholung verlangende Rasterungen an der Wildheit lässig hingespritzter Farbspuren? Die Anfangsfreude über die Gesprächigkeit der Arbeiten versinkt im Fragewulst des nachfolgenden Genusses.

Der 4. März 1840 war ein geschichtsträchtiger Tag: In der „Gesellschaft der Ärzte“ in Wien trafen einander der Arzt Joseph Berres, der ein nach den damals neuesten Erkenntnissen hergestelltes Pflanzenpräparat mitbrachte, der Optiker Simon Plößl, der sein neu adaptiertes Mikroskop dabei hatte, der Physiker Carl Schuh, der mit seinem verbesserten Gaslicht für brillante Helligkeit sorgte, und schließlich der Chemiker Andreas von Ettinghausen, der den nun möglichen Ausblick –

oder doch Einblick – auf eine aus Paris mitgebrachte Daguerreotypieplatte bannte. Zu sehen ist der Querschnitt durch den Stängel einer Clematis – sofern man die Beschriftung liest. Denn eigentlich entfaltet sich aus dem feinen Punkteregen in der Mitte ein Muster aus gerade wieder zerrinnenden Schneeflocken. Ein Jahr später streckten die Brüder Joseph und Johann Natterer den Mikroskopblick in die Länge, indem sie von einer erhöhten Position aus die Fronleichnamsprozession am Wiener Josephsplatz daguerreotypierten. Auch hier zerlaufen die vorbeiziehenden Menschen und Pferde zu einer Fleckigkeit, die bloß durch die dahinterliegenden Hausmauern wieder in eine gewohnte Ansicht gerahmt wird. Beide Aufnahmen, in jener Technik ausgeführt, die in dieser ungekünstelten Verwendungsweise beansprucht, dem Gegenstand in der Präsentation am „nächsten“ zu kommen, unterwandern mit diesen einfachen Kunstgriffen des ganz nahen oder eher weiter entfernten Standpunktes die eingeschliffenen Sehgewohnheiten. Allerdings hatten die Brüder Natterer ihren Aufnahmeplatz noch nicht weit genug von der Erde in die Höhe schnellen lassen, als dass die konkreten Gegenstände und Personen völlig in Strukturen auslaufen würden.

Dies leistete dann László Moholy-Nagy mit den Aufnahmen seines Buchs „Von Material zu Architektur“, das 1929 erschien. Der erhöhte Blick auf eine Straßenkreuzung in New York wird nur mehr von den noch immer zu großen Automobilen in der ersten Wirklichkeit zurückgehalten, die Aufnahme eines Roggenfeldes erhebt sich endgültig zu einem Punkteflimmern, eingesperrt in die Geometrie der Anlage der Felder. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Kasimir Malewitsch, ebenfalls in einer Publikation, „Die gegenstandslose Welt“, diesen Schauplatz in schwindelnder Höhe gewählt, um mit den übrig gebliebenen Strukturen einer Kulturlandschaft seine suprematistische Revolution zu untermauern. Bei den Nummern 32 und 33 der durchnummerierten Abfolge der Illustrationen zieht sich der Betrachterstandpunkt plötzlich wieder in die gewohnte Alltäglichkeit zurück und schaut nun von „unten“ nach sehr weit „oben“. Die „inspirierende Umgebung“ oder „Realität“, wie Malewitsch diese Aufnahmen nennt, zeigt – Punkte. Vielleicht nicht ganz, denn diese Punkte werden von einem Geschwader Flugzeuge erzeugt. Trotzdem bleiben sie mehr oder minder Punkte. Es könnte aber genauso gut ein Punkteregen sein ...

Dieser Umweg über die Fotografie hat zunächst mit der Kunst Rudolfine Rossmanns nichts, überhaupt nichts zu tun. Aber er hat etwas mit unseren Sehgewohnheiten und damit mit unseren Interpretationsgewohnheiten zu tun – und damit etwas mit ihrer Kunst. Die Beispiele aus der Fotografie haben gezeigt, wie einflussreich der eigentlich banale Hinweis auf Nähe und Abstand in unseren Wahrnehmungsprozess hineinwirkt. Gerade das Einfache, das unbedacht für selbstverständlich Hingenommene kann uns den Boden

unter den Füßen wegziehen oder uns zu ungeahnten Höhen aufsteigen lassen. Zumindest dies lässt sich unmittelbar in diesen Punktereigenbildern aus Landschaftsmalereirelikten einer späten Actionpainting-Periode unter digitalen Vorzeichen erspähen.

Die Arbeiten Rossmanns zeigen nie einen Gegenstand, sie können daher für sich beanspruchen, „höchste Kunst“ im Sinne von Malewitschs Suprematie genannt zu werden. Sie stehen aber nicht in der Tradition dieses russischen Quermlers aus der Blütezeit der klassischen Moderne. Das Fehlen des Gegenstandes führt die Betrachter hinaus aus der Verführung, ein erkanntes Ding auf dem Bild mit einer Bezeichnung, mit einem Begriff einzufangen. Die Arbeiten überbieten die Begriffszwinger, indem sie sich zur Zeichnung aufschwingen und nicht in einer bloßen Bezeichnung verharren. Die Betrachter haben es mit Entzugsbildern zu tun, die sich dem schnellen Schubladensinn mit einer Punkt für Punkt auf die Leinwand gesetzten Beharrlichkeit verweigern. Insofern ergibt es keinen unmittelbaren Sinn, daran einen Text anzuhängen. Sie werden sich auch dieser Anhänglichkeit entziehen, hinausflutschen und zerstieben.

Trotz aller Absage an eine verführerische Symbiose zwischen Begriff und Bild entgehen auch die Arbeiten Rossmanns nicht den Funktionsweisen unserer Wahrnehmungsarbeit. Will meinen, dass wir in jeder Struktur, in jedem Fleck auf einer weißen Wand, um an das Beispiel von Leonardos Rat an seine Schüler zu erinnern, der Versuchung nicht standhalten können, diese unbezeichnenbaren Schlieren an Gestalten in unserer Erinnerung anzupassen. Erst wenn wir dann darüber zu reden beginnen – und sei es nur mit uns selbst –, werden diese nun gestalteten Schlieren mit dementsprechenden Begriffen versehen. Der springende Punkt in diesem Prozess liegt in der Reihenfolge unserer Verarbeitung des Gesehenen, der Fertigstellung des Kunstwerks durch die Betrachter. Indem Rudolfine Rossmann sich dieses eigentümliche Wechselspiel sehr präzise zunutze macht, führt sie einerseits die Betrachter in jene hehren Höhen, in denen die „reine Malerei“ zu Hause ist, andererseits öffnet sie wieder den Raum für die waghalsigsten Assoziationen. Eine Malerei in Ungegenständlichkeit um der Ungegenständlichkeit willen würde ihre Berechtigung, für Kunst gehalten zu werden, ebenso einbüßen wie ein bloßes Abmalen der Natur. Wie wir uns beim Betrachten eines Rasenstückes in ungekannten Formenvarianten und unendlich nuancierten Farbabstufungen verlieren können, so lassen uns die Bilder Rossmanns in die unendlichen Weiten des planetenbehangenen Kosmos über uns fortschreiten.

Im Wechselspiel zwischen Draufsicht, Nahsicht und Fernsicht entpuppen sich die großflächigen Punktereigen als Sternwarten für Fortschreitende. Der Stern als Punkt am Firmament dient in seiner Körperlichkeit als Orientierungspunkt, uneinholbar zwar, und dennoch unmittelbar hier und jetzt wegweisend. In dieser Absicht bannt ihn Rudolfine Rossmann auf die Leinwand oder das Papier. Die Tüpfelchen, ganz schön schwächlich im Vergleich zu den mächtigen Objekten auf vielen Malereien anderer Kunstschaffender, diese Tüpfelchen geleiten unsere Augen mit selbstverständlicher Sicherheit über die riesigen, dem All verwandten Formate. Wie sich Sterne, die wir in einer Sternwarte beobachten können, zu Himmelsfiguren zusammenrotten, formieren sich die Tüpfelchen zu wandernden, sich überlappenden und ausgefranst Ballungszentren. Dort treffen wir auf den Großen oder Kleinen Wagen, hier vielleicht auf das trabende und das galoppierende Ross. Und dann und wann taucht ein Meteorit auf, der den Wahrnehmungsprozess zwingt, einen neuen Anlauf zu nehmen.

In der Interpretation des Punktes als Weltenei würden die kleinformatigen Stricharbeiten Rossmanns eine unendlich verdichtete Aneinanderreihung ihrer feinen Tüpfelchen bedeuten. Dies lässt allerdings nur der analytische Weg vermuten. Tatsächlich sind diese Linien eine permanente Einübung in Überwindungskunst. Überwindung, um aus dem feinen Startpunkt in eine Linienform hinüberzuwechseln, welche die anfängliche Bedächtigkeit in eine freudig vorgetragene Gestik verwandelt; und Überwindung zu einer hart gesetzten Raumaufteilung, ein wagnisreiches Stück Arbeit angesichts der beinahe verschwindend kleinen Ausdehnung dieser winzigen Papieruniversen. So wiederholt sich in diesem Format- und Technikwechsel nochmals der Sprung zwischen Nahsicht und Fernsicht wie im Rhythmus von Diastole und Systole. Wozu in die Ferne schweifen, scheinen die Arbeiten Rossmanns unter dem sternklaren Firmament zu fragen, wenn die Orientierungsmarken der Malerei so nahe sind. Was für ein Angebot, Punkt für Punkt vorgetragen.

Für denjenigen allerdings, der im analytischen Text die Leitlinien der malerischen Zusammenballungen zu bezeichnen versucht, weicht der Punkt einmal mehr aus. Denn treibt man die Analyse des Punktes mit den angemessenen mathematischen Methoden bis zum Ende weiter, bleibt er als ein idealtypisches Nichts im Bewusstsein. Wenn es den Punkt nicht gibt, kann man auch nichts auf den Punkt bringen. Das lehrt der Text. In der Malerei, ja in der Malerei hingegen erklärt jedes Tüpfelchen die Welt aufs Neue.