

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Band: - (1997)
Heft: -: Patrick Rohner

Artikel: Patrick Rohner
Autor: Rohner, Patrick / Schindler, Annette
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-555508>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Patrick Rohner

Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture

Cahiers d'artistes 1997



Patrick Rohner

Pro Helvetia
Fondation suisse pour la culture

Cahiers d'artistes 1997



Über das Werk Patrick Rohners zu schreiben heisst, sich auf eine ähnliche Gratwanderung zu begeben wie der Künstler selbst: eine Gratwanderung zwischen einer scheinbar konventionellen Form und dem Wissen um die relative Untauglichkeit dieses Mittels. Zwischen «Ölfarbe auf Leinwand» und der Suche nach einem Wesentlichen beim Künstler, zwischen sprachlicher Werkexegese und dem Versuch, der Komplexität dieses Werkes gerecht zu werden, bei mir. Ob dieses Wesentliche für unerreichbar gehalten wird oder ob seine Existenz in der Welt überhaupt bezweifelt wird – es bleibt ein Ding der Unmöglichkeit. Solche Diskontinuitäten sind es, so möchte ich behaupten, welche gleichermaßen Patrick Rohners Werke wie meine Reflexion über sie prägen.

Wenn ich im Folgenden zunächst den technischen Aspekten der Werke nachspüre, um anschliessend zu dem vorzustossen, was sich nicht über die Klärung der Technik erschliessen lässt, ist damit eine bekannte Problematik verbunden: Eine Trennung von Form und Inhalt, zwischen dem Werk und seiner/meiner Rezeption, kann nur unter Vernachlässigung des Kitts vollzogen werden, der die beiden Pole zusammenbindet und daraus überhaupt erst ein sinnvolles Ganzes herstellt. Gerade bei diesen Werken scheint mir eine Engführung von Form und Inhalt – und meiner Meinung nach auch von Werk und Rezeption – vorzuliegen, die jenseits aller derzeit modischen Stilmittel von einer Notwendigkeit geprägt ist. Form und Inhalt werden hier zu einer Kongruenz gebracht, oder, anders ausgedrückt – zu einer Überlappung, die nicht zu verwechseln ist mit einer Identität der beiden Elemente. Die Kongruenz stellt – so möchte ich behaupten – für diese Werke eine Selbstverständlichkeit dar und in diesem Sinne eher ihre Voraussetzung als ein Bestandteil ihrer Rezeption.

Technik

Seit 1991 sind Patrick Rohners Werke in der Öffentlichkeit präsent, etwa in den Ausstellungen der Preisträgerinnen und Preisträger des eidgenössischen Wettbewerbs für freie Kunst. Im Rahmen dieser zuweilen üppig bunten multi-medien-, multi-techniken-, multi-form-, multi-inhalt-Ausstellungen mögen viele den Eindruck bekommen haben, dass sich im Werk von Patrick Rohner über die Jahre kaum etwas geändert habe. Was sich in seinem Werk veränderte (und auch das, was konstant blieb), bedient eine Wahrnehmung, die an der Instantwirkung schreierischer Reklameschilder geeicht ist, schlechterdings nicht. Die Wahrnehmung dieses Werkes verläuft gewissermassen in die entgegengesetzte Richtung – sie ist unabdingbar an Nähe, Ruhe und Zeit gebunden.

Aus dieser «Gegenwarts-inversen» Optik verleitet uns die Reflexion über die Technik in Patrick Rohners Werken, Entwicklungslinien über die Jahre hinweg zu ziehen. Wenn ich etwa nur die Veränderung der Struktur der Malerei, der Behandlung der Farbmasse und ihrer Organisation auf der Bildfläche, nicht also ihre Farbigkeit in Betracht ziehe, ergibt sich mir ungefähr folgendes Bild: Die Werke aus den frühen 90er Jahren zeigen sehr dynamische Farbstrukturen. Die Pinsel- und Spachtelstriche, die Bewegungen des Bildes scheinen sich dann zunehmend zu disziplinieren, sich auf die Horizontale einzuengen. Das Auftragen der Farbe beginnt eine Art subversive Eigendynamik zu entwickeln: Das Aufsetzen des Pinsels oder Spachtels wird nicht mehr in das Auslaufen des vorhergehenden Strichs eingemischt, die Überleitungen werden jetzt hart, abrupt.

Vorangehende Doppelseite /
preceding double-page:
Ausstellung / exhibition *uphill*,
Galerie Mark Müller, Zürich 1996

Dasselbe mit der Bewegung, die das Gegenstück zum Auftragen bildet – dem Abspachteln: In einem gewissen Rhythmus wird die aufgetragene Farbe wieder mit dem Spachtel entfernt. Zusammen mit dem Staccato des Auftrags wird damit eine Art Zersetzung dessen, was als klassische Malerei hätte wahrgenommen werden können, präzise gesteuert. «Mauerbilder» entstehen, die jedoch ebensowenig wie die vorhergehenden dynamischen oder horizontal geschichteten Bilder die Absicht haben, irgendeine äussere Erscheinung abzubilden. Zugleich entstehen aus der abgspachtelten Farbe Objekte, die auf ihre Weise das Sedimentieren der Farbmaterie aufzeigen.

Fliess- und Tropfstrukturen, mit Schraubzwingen zusammengepresste, farbbeschichtete Platten ergeben weitere Varianten einer gesteuerten Eigendynamik der Materie Farbe. Solche «dialogische» Situationen, bei denen die Farbmaterie innerhalb eines oder zwischen zwei Bildträgern bearbeitet wird, weiten sich zunehmend zu Verflechtungen aus: Farbschichten über mehrere Stufen von Bildträger zu Bildträger transportiert, die Techniken vermischen und überlagern sich. Die komplexer werdenden Kreisläufe erzeugen immer dichtere Strukturen, immer höhere Grade der Verunklarung.

Eine solche Entwicklungslinie – vom Dynamischen zum Horizontalen, vom horizontal Fliessenden zum Rhythmisierten, vom Auftragen zum Hin und Her zwischen Auftragen und Abspachteln, von da aus zu Objekten, Pressbildern, Kreisläufen etc. – kann den Anschein erwecken, eine Stringenz zu haben – wenn auch keine, die dem allgemeinen Trend entspricht.

Die Beschreibung dieser Entwicklungslinie ist aber eine nachträgliche Konstruktion: Entwicklung kann im Moment, da sie sich ereignet, nichts anderes sein als eine Suche, die aus andauerndem Verwerfen von Möglichkeiten, aus einem ständigen Vorwärts und Zurück, ja aus der Gleichzeitigkeit der beiden Bewegungen besteht. Wenn das Ziel bekannt wäre, wäre es ja unnötig, Zwischenschritte zu vollziehen. Erst im Rückblick kann wahrnehmbar werden, welche Richtung die Entwicklung hatte, erst der Rückblick ermöglicht uns also dieses Konstrukt.

Sprache und Diskontinuität

Die Suche leitet nun über zum zweiten Teil meines Textes: meiner Suche nach der Sprache, die diesen Bildern adäquat ist. Mein ambivalentes Gefühl gegenüber der vorgetragenen technischen Schilderung bezieht sich nicht nur auf die Frage der Legitimität der nachträglichen Konstruktion einer Entwicklungslinie. Die künstlerischen Techniken bieten oft eine in der Rede über Kunst höchst willkommene Handfestigkeit: Während die meisten Aussagen, die wir über Kunst machen können, ziemlich abstrakt, ziemlich vergeistigt und nicht selten auch allzu beliebig sind, sind die Aussagen über die Technik dankbar konkret. Auch im Fall des Werks von Patrick Rohner erscheinen diese konkreten Aussagen im ersten Moment ausgesprochen hilfreich. Es wird jedoch bald klar, dass sie nur einen Aspekt der Werke erschliessen, gewissermassen deren Oberfläche, und in bezug auf die Tiefendimension kaum weiterhelfen. Ich möchte sogar weitergehen und behaupten, dass die eigentliche Beunruhigung, die diese Bilder – zumindest mir – stiften, erst an dem Punkt beginnt, wo die Aussage der technischen Daten sich erschöpft und deutlich wird, dass sie kaum wesentliche Antworten zu geben vermag.

Hier beginnt jedoch zugleich die Zone dessen, was sprachlich sehr viel schwieriger zu erschliessen ist. Die Sprache scheint stets etwas zu bezeichnen, Code für etwas zu sein. Je konkreter dieses «Etwas» ist, desto nachvollziehbarer ist der «Bedeutungszusammenhang» – so bezeichnet «Buch» einen Gegenstand wie den, den Sie jetzt in der Hand halten, während der «Gedanke», den ich zu formulieren versuche, schwieriger zu fassen ist. In Frage steht für mich, inwiefern auch Bilder etwas bezeichnen, ein Bedeuten von etwas ausserhalb von ihnen Liegendes leisten. In bezug auf die Werke Patrick Rohners bin ich der Meinung, dass keine Unterscheidung gemacht werden kann zwischen dem, was codiert wird, und dem Code, der dafür steht. Wohl steht so etwas wie ein Gedanke hinter den Bildern – ich werde auf diesen zurückkommen –, das Bild steht aber nicht dafür, bedeutet diesen nicht. Vielleicht ist es angebracht, auch hier von einer Überlappung zu sprechen, einem Überlappen von Code und Codiertem, von Bedeutetem und Bedeutendem.

Ich will nun aber trotzdem auf der Suche nach dem, was ich vielleicht leichtsinnig den «Gedanken hinter dem Bild» nannte, insistieren: Ich möchte dabei zurückgreifen auf ein derzeit heftig umkämpftes Paradigma: das des Vor-Sprachlichen, des Vor-Diskursiven. Gemäss den psychoanalytischen Theorien und dem französischen Poststrukturalismus wird damit – summarisch gesagt – jener Ort der menschlichen Psyche bezeichnet, der ausserhalb der Zugänglichkeit durch die Sprache steht und deshalb – etwa bei Lacan¹ – als das Reale bezeichnet wird, im Gegensatz zum Symbolischen, etwa der Sprache. Dieses Reale ist dem Zugriff unserer Ratio entzogen und besitzt doch eine ständige Präsenz. Eine Präsenz, die sich mehr als Ahnung denn als Gewissheit manifestiert, als Ahnung, dass dieses «Ausserhalb» existiert und unserem Bewusstsein zugrunde liegt.

Eine Radikalisierung des Konzepts der Unerreichbarkeit einer Wahrheit, einer Realität oder eines Ursprünglichen führt die neue feministische Kritik, die etwa von Judith Butler² vertreten wird, ins Feld. Diese hält fest, dass sich das «Eine» nur durch Abgrenzung gegenüber einem «Anderen» manifestieren kann, dass infolgedessen dieses Vor-Diskursive ein notwendiger Bestandteil der Konstruktion des Sprachlichen ist und deshalb keinen Anspruch auf Ursprünglichkeit erheben kann.

Was bei aller Unvereinbarkeit dieser Positionen für mich nun das Entscheidende ist und das, worauf ich meine These in bezug auf die Werke von Patrick Rohner gründen möchte, ist, dass diese Theorien ebenso wie unsere Zeit, unsere Gegenwart etwas Spezifisches spürbar werden lassen: eine Erfahrung der Diskontinuität, eine Erfahrung des Verlustes von Abgrenzungen und Klarheiten zugunsten von Verschiebungen und Überlappungen. Eine Erfahrung der Unvereinbarkeit zwischen unseren Ansprüchen auf Wahrheit, auf Universalität einerseits und der Beschränktheit unserer Wahrnehmungsfähigkeit, der Unentrinnbarkeit der Schranken unseres Bewusstseins andererseits.

Wenn Patrick Rohner äussert, er suche nach Analogien zu geologischen Erkenntnissen in der Malerei, wenn er darüber spricht, wie die Geologie nichts anderes tun könne, als Rechenschaft abzulegen über für uns unabänderliche Tatbestände, wenn er, auf der Suche nach für die Kunst, für die Malerei relevanten Tatbeständen, sich zu immer neuen Annäherungen mit immer

Der Text basiert auf einer Vernissagerede der Autorin zur Ausstellung Patrick Rohner in der Galerie Mark Müller, Zürich.

1 Siehe in verschiedenen Texten von Jaques Lacan, etwa *Vom Blick als Objekt klein a*, in: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Das Seminar Buch XI, Quadriga Verlag 1987, S. 73 – 129.

2 Siehe in verschiedenen Texten von Judith Butler, etwa *Das Unbehagen der Geschlechter*, Edition Suhrkamp Bd. 1722, Frankfurt/M. 1991; *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin Verlag, Berlin 1995.

neuen Werken, die nie eine vollendete, abschliessbare Gültigkeit erreichen, gezwungen sieht, sehe ich darin eine Parallele zu den vorher geschilderten philosophischen Haltungen. Meine Behauptung würde davon ausgehen, dass hinter Patrick Rohners Werken eine Ahnung, eine Suche nach etwas Wahrem steht ebenso wie das Wissen darum, dass dieses niemals zu erreichen ist. Das ist es, was die Bilder für meine Wahrnehmung herausfordernd, aber auch zutiefst beunruhigend macht.

Annette Schindler

Writing about Patrick Rohner's work means engaging in a balancing act similar to the artist's own: between seemingly conventional form and the awareness of its comparative inadequacy as a medium, between "oil paint on canvas" and the artist's search for significance, between linguistic exegesis and the attempt to do justice to the complexity of the work. Whether significant meaning is regarded as unattainable or whether its existence in the world is doubted altogether – it remains an impossibility. Such discontinuities typify and shape Patrick Rohner's work as much as they do my approach to them.

The problematic nature of the following is evident: if I begin by discussing the technical aspects and go on to consider what there is in these pictures that cannot be informed by the modalities of technique, then I separate form and content, work and response, which means neglecting the glue that holds the two poles together and actually creates the meaningful whole. I would say Patrick Rohner's works display a strong interdependence of form and content – and of work and response to it – born of a necessity neglecting today's fashionable stylistic means. Form and content are matched, or made to overlap, but that is not the same as positing the identity of the two elements. The match – I would venture to maintain – is a self-evident part of these works, and in that sense it is more a condition for than a part of their interpretation.

Technique

Patrick Rohner's works have enjoyed public exposure since 1991, for instance, in exhibitions showcasing prizewinners of the Federal Competition for Free Art. In the context of these sometimes exuberantly colourful multimedia, multitechnique, multiform, multithematic shows, many people may have gained the impression that little in Rohner's work has changed over the years. But the fact is, what has changed (and, likewise, what has remained the same) eludes perceptions benchmarked by the instant effect of garish advertising billboards. Access to Rohner's works presupposes an almost contrary approach – one ineluctably linked with proximity, quiet and time.

From this "present-day-inverse" angle, our reflection on Rohner's technique prompts us to consider lines of development in terms of years. For instance, if I consider the structural changes in his work, the treatment of paint matter and its organisation on the picture plane, but not the colours themselves, something like the following picture emerges: the works from the early 1990s display very dynamic paint structures. Gradually the brush- and palette knife-strokes – movement in the pictures – seem to become increasingly disciplined and to converge towards the horizontal. The application of paint begins to develop a subversive momentum of its own: when the brush or palette knife touches the surface, it no longer merges with what preceded; now transitions are hard, abrupt. The same holds true for the counter-process, scraping off: the paint that has been applied is removed again with the palette knife according to a certain rhythm. Coupled with the staccato of the application, what might have been perceived as classical painting is subjected to a sort of precisely controlled decomposition. The "wall pictures" created have as little intention of representing some sort of outward phenomenon as did the previous dynamic or horizontally layered pictures. At the same time, the scraped-off paint forms objects that, in their way, demonstrate the sedimentation of the material. Paint-layered sheets, flow structures and dripped structures are pressed in a vice to yield further variants of the controlled momentum of paint matter. Such "dia-

logic" situations, in which paint is processed on one or between two pictures surfaces, steadily expand into convergences: as layers of paint are transported from surface to surface in several phases, techniques mingle and overlay each other. The ever more complex cycles produce ever denser structures, ever higher degrees of "obfuscation".

This sort of developmental line – from the dynamic to the horizontal, from horizontal flow to pulsating rhythm, from application per se to a back and forth of application and scraping away, from there to the objects, pressed pictures, cycles, etc. – can arouse the impression of stringency, though not such as would conform to the general trend. The description of this line of development is, however, a construction after the fact: while it is occurring, development can be no more than a quest marked by the continual rejection of the possibilities, a constant forward and back, and even the simultaneity of the two movements. Were the goal known, there would be no reason for the intermediate steps. Only in retrospect does the direction of development become perceptible; consequently, only in retrospect can this construct be created.

Language and discontinuity

The word "quest" takes me to the second part of my text: the quest for language appropriate to these pictures. My ambivalent feelings towards the technical account I have just given do not derive solely from the question of the legitimacy of a post-factum construction of a line of development. Artistic techniques frequently offer a welcome tangibility to discussions of art: while most statements we can make about art are fairly abstract, fairly intellectualised and all too often far too arbitrary, statements about technique are thankfully concrete. In the case of Patrick Rohner, these concrete statements seem extremely helpful at first glance. But it soon becomes clear that they highlight only one aspect of the work, to some degree merely scratching the surface and contributing little in terms of depth. I would go even further and maintain that the – at least for me – unsettling quality of these pictures only starts at the point where statements about technical data end and it becomes clear that they are barely capable of offering significant answers.

But this is also the beginning of territory that is far more difficult to access through language. Language always seems to signify something, seems to be a kind of code for something. The more concrete that "something" is, the easier it is to understand the context of meaning – thus "book" signifies an object similar to the one you are holding in your hand, while the "idea" I am attempting to formulate is more difficult to grasp. The issue for me is in how far images, too, signify something, in other words, to what extent they constitute a coded version of something outside themselves. With respect to Patrick Rohner's work, no distinction can be made between the encoded and the code. While there is something like an idea behind the paintings – which I will come back to – the picture does not stand for it or signify it. Perhaps "the overlapp" would be an apt term here: an overlapping of the code and the encoded, the signifier and the signified.

And yet I would like to continue my quest for what I have – perhaps rashly – termed "the idea behind the paintings". To do this, let me fall back on a paradigm that is hotly contested at the moment: the paradigm of the pre-verbal or pre-discursive. According to psychoanalytic and French post-structuralist

theories, it refers – to put it very summarily – to that part of the human psyche that is unamenable to language and is therefore termed – by Lacan, for instance – “the Real”, in contrast to “the Symbolic”, i.e. language. The Real cannot be grasped via reason, and yet it is a continuous presence – a presence that manifests itself more as a suspicion than a certainty, as a suspicion that something “outside” exists and underlies our consciousness.

A radicalised version of the concept of the unattainability of truth, reality or the primordial is advanced by new feminist criticism, as represented for example by Judith Butler. It contends that the “One” can only manifest itself by delimiting itself from the “Other”, and that, in consequence, the pre-discursive is a necessary component of the construction of linguistic utterance and can therefore lay no claim to a primordial quality.

Despite the irreconcilability of these positions, the decisive point for me – and the notion upon which I would like to base my thesis concerning Patrick Rohner’s works – is that, like the present age itself, these theories convey something very specific: a sense of discontinuity, a sense of the loss of clear demarcations in favour of shifting boundaries and overlapping. A sense of the irreconcilability of our claims to truth and universality, on the one hand, and the limitations of our perceptual abilities, the inescapability of the limits of our consciousness, on the other.

When Patrick Rohner comments that what he is searching for in painting is analogies to geology, when he talks about the way geology can do nothing but account for unalterable facts, when, in his quest for facts relevant to art, to painting, he finds himself constrained to find ever new approaches with ever new works, which can never achieve absolute, conclusive validity, then I see a parallel to the philosophical position I alluded to above. My hypothesis would go out from the idea that behind Patrick Rohner’s works lies an intimation of and quest for the true, and likewise the knowledge of its unattainability. That is the quality that challenges my perception – and renders his pictures so profoundly unsettling.

Annette Schindler

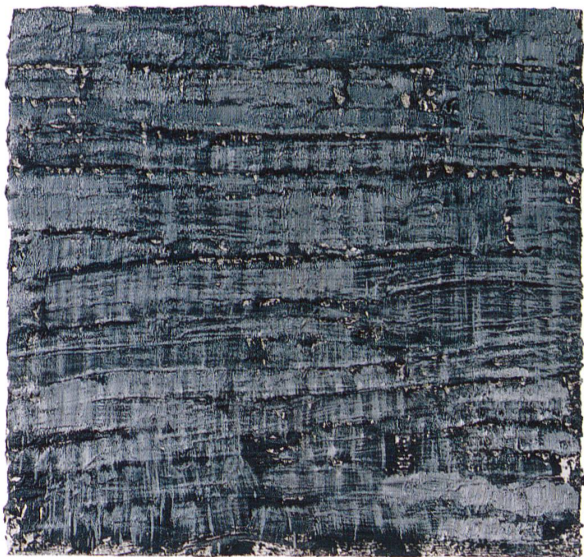
Translated from the German by Eileen Walliser-Schwarzbart

This text is based on a talk given at the opening of an exhibition of Patrick Rohner’s works at the Galerie Mark Müller in Zurich.

Nr. 22/1994, 205×220 cm
Öl auf Hartfaserplatte
Privatsammlung, Zürich



Nr. 29/1995, 89,5×95 cm
Öl auf Hartfaserplatte
Privatsammlung, Bremgarten



Nr. 18/1995, 95×100cm
Öl auf Hartfaserplatte





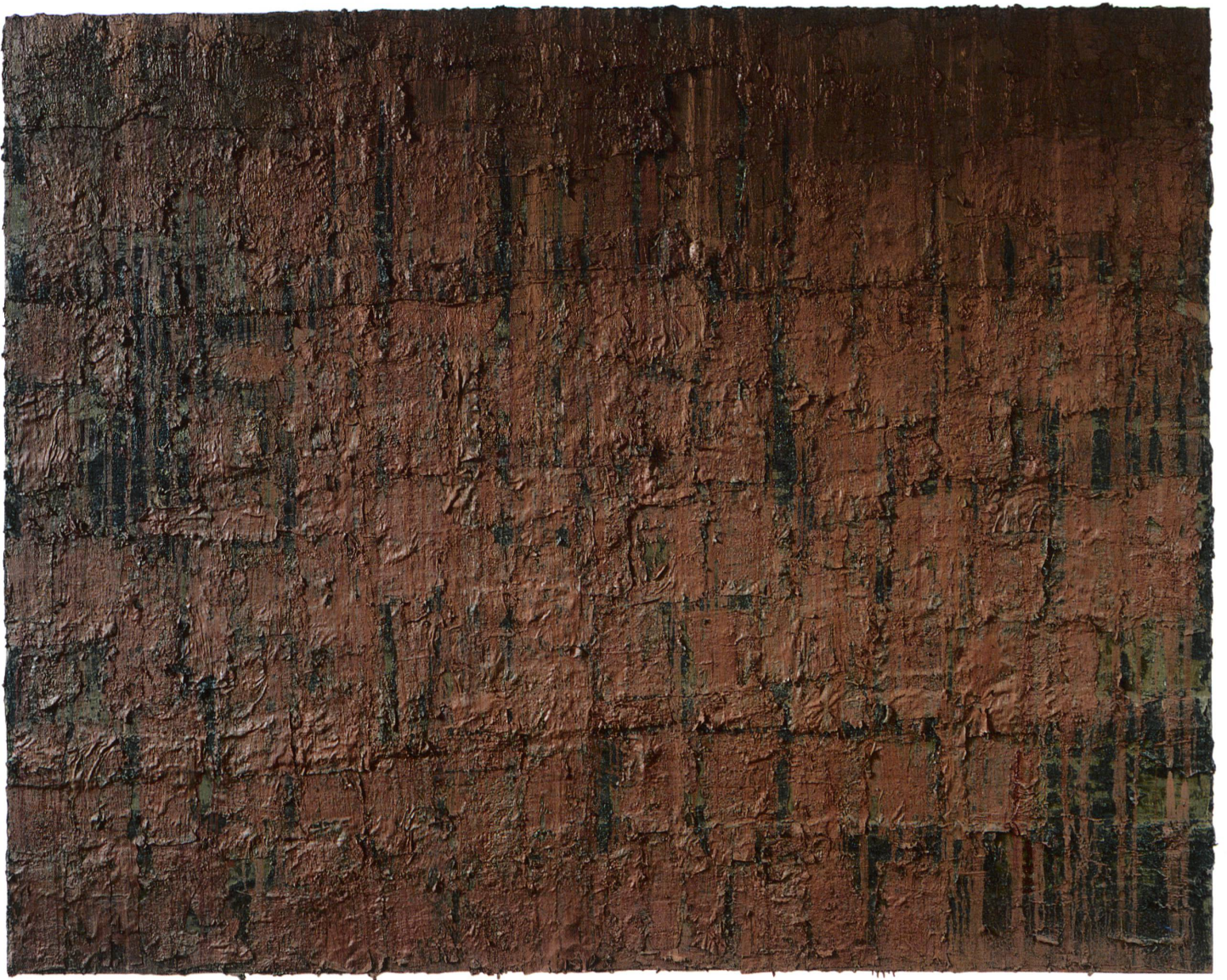
Farbkörper Nr. 5/1995, 7×88×8 cm
Ölfarbe

Farbkörper 1996, 8×45×15 cm
Ölfarbe



Nr. 35 B/1995, 53×58 cm
Öl auf Hartfaserplatte



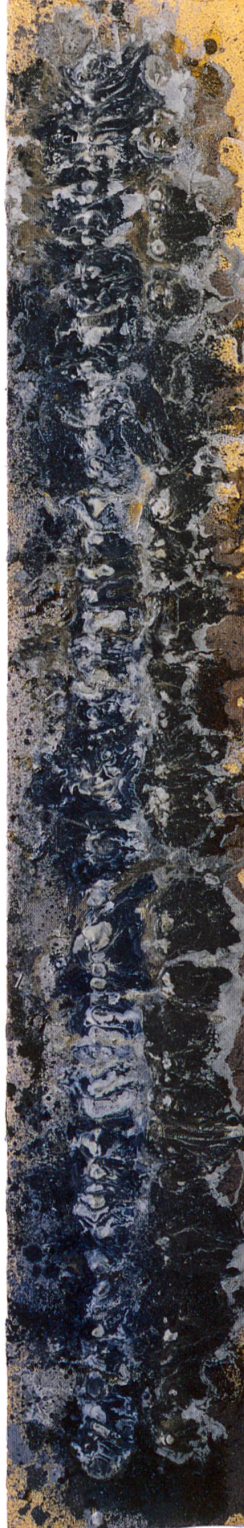




Nr. 47/1996, 131×205 cm
Öl auf Hartfaserplatte

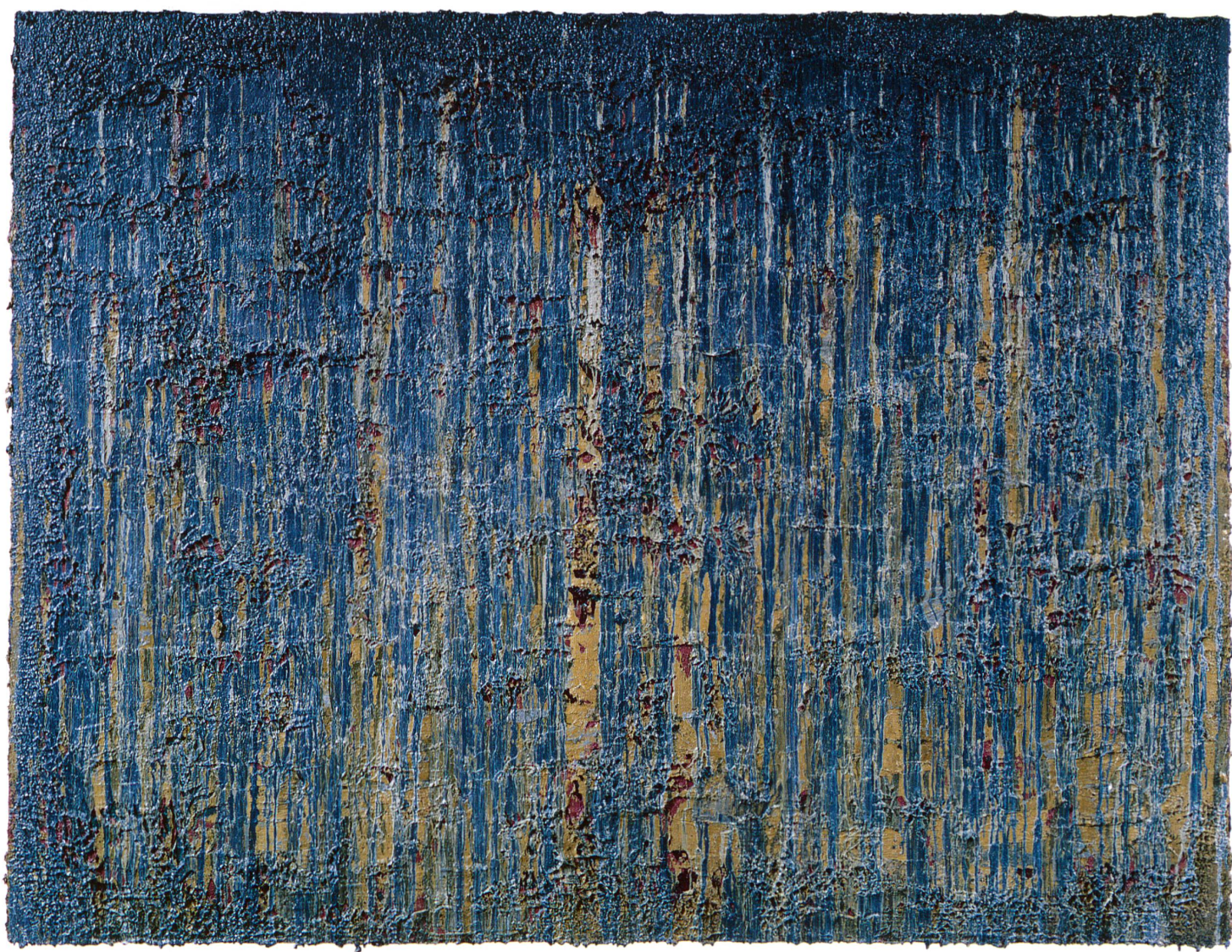


von links nach rechts
Nr. 72/1996, 223×36 cm
Nr. 73/1997, 223×36 cm
Nr. 57/1996, 205 x 34,6 cm
Öl auf Hartfaserplatte



Nr. 54/1996, 53×58 cm
Öl auf Hartfaserplatte
Privatsammlung, Zürich





Farbkörper 1997, 15×30×12 cm
Ölfarbe

Nr. 86/1997, 52×58 cm
Öl auf Hartfaserplatte



Farbkörper 1997, 12,5×25×15 cm
Ölfarbe





«Wo bin ich nicht, dachte er, ...
und wo tritt das Ereignis nicht in das Gegebene?»
Gottfried Benn, *Die Insel*, 1916

Verbrannter Diesel sticht mir in die Nase. Ich schaue dem Sportwagen nach.
Von hier, dieser Anhöhe aus, blicke ich auf die schmalen Serpentina des Klausenpasses. Ich verfolge die Bewegungen der farbigen, immer wieder im Sonnenlicht aufblitzenden Punkte, die nur allmählich Kontur annehmen und endlich als dick bereifte und nummerierte Wagen laut knatternd an mir vorüberjagen.
Ich sitze im Gras. Die ausgetrockneten Halme piksen mich in die Schenkel, die meine kurze Hose nicht bedeckt. Das rote T-Shirt, das vorne mit einem Sportwagen und dem Datum des Klausenrennens bedruckt ist, reichte mir ein Streckenwärter, mein altes trage ich darunter. Ich schwitze; ich stehe auf und setze mich unter eine Fichte. Mir wird übel. Mein Haar ist sehr warm, mein der Sonne zugewandter rechter Arm rot. Im Geruch des Grases und der Blüten nun ein Hauch von heissem Gummi, ich sehe lange Reifenspuren in der Kurve unter mir. Ein Überholmanöver, der schwarze BMW greift an, der gelbe Morris lässt ihn vorbei, bleibt aber in seinem Windschatten. So, dicht an dicht, fahren sie vorbei. Ich winke.
Die Berge ringsum nehmen das starke mittägliche Sonnenlicht an, das starre Grau des Felses jetzt ein reglos daliegenes Ocker, durchwirkt mit dunklem Grün. Die Wälder sonnendurchflutet, als ob es die Aufgabe der Bäume wäre, die Lichtungen zusammenzuhalten.
Die Nummer acht, ein offener blauer Opel. Ich winke wieder. Der Fahrer beachtet mich nicht. Vielleicht hat er mich nicht gesehen. Er beschleunigt den Wagen, rast dahin, bremst vor der nächsten Kurve, schaltet einen Gang tiefer, ist weg. Bestimmt schwitzt auch er – in seiner Lederjacke und unter der geschlossenen Lederkappe. Ob er überhaupt Luft bekommt? Der Fahrtwind wird sie ihm wohl eher nehmen.
Im Sportwagen spürt er jede Erschütterung, auch das wabernde Rütteln am Lenkrad, verursacht durch die Spurrillen im Asphalt. Das unaufhörliche Zittern der Karosserie, das ohrenbetäubende Rattern und Brummen des Motors, der eigene Körper, dessen Gewicht beim Beschleunigen kaum auszuhalten ist. Die Füße auf den Pedalen, die Hände am Lenkrad und die Hüfte im Ledersitz zu halten, erfordert viel Geschick und noch mehr Kraft. Der Fahrer konzentriert sich auf die Strecke, auf die anderen Wagen. Seine Knie schlagen gegeneinander.

Ich fahre als Jugendlicher auf dem Mofa die Serpentina hoch. Mein Haar flattert im Gegenwind. Die schwarzen Griffe der Lenkstange nehmen nun, von der Sonne aufgeweicht, jede Bewegung meiner Handflächen an, sind nachgiebig wie der breite Sattel, auf dem ich mich oft und oft aufrichte. Manchmal trete ich in die Pedale, um den surrenden Motor ein wenig zu entlasten. Noch habe ich, von Linthal kommend, den Urnerboden nicht erreicht. Von da aus geht es zum Klausenpass hinüber, dann nur noch abwärts, bis nach Altdorf im Urnerischen, wo ich hin will. Ausser Atem lege ich mich schon hier ins Gras, entledige mich der leichten Jacke. Ich schaue mich um, mein Puls normalisiert sich. Die Farben des Gesteins, ich sehe sie nicht deutlich genug. Ich muss wohl näher heran. Ich schliesse das Mofa mit der dicken Kette ab. Ich möchte mir alles anschauen.

Dem Chaos eine Linie, Begrenzung. Wörterdiemichsagendiemichdenkenzusammenschreibenzusammenmalenimmerwiederaufneuedieunterscheidungsuchenvondemästhetischenpseudowissenschaftlichenphysikgeopsychologiestreichereidieunterscheidungseröffnetdieliniezumchaosdasmattechaosentropieentropieentropieentropie.

Zu Hause zeige ich stolz mein neues rotes T-Shirt. Der Falz auf ihm ist immer noch zu sehen. Meinem Vater gefällt der Aufdruck, meine Mutter prüft die Qualität des Stoffs. Nicht jeder Neunjährige besitzt ein so schönes T-Shirt.

Immer wieder fahre ich mit neunzehn von Linthal nach Altdorf, besuche da Freunde. Wir gehen in Wirtshäuser. In der Nacht kehre ich mit dem Mofa zurück. Das Gestein schimmert im Mondlicht. Die Lampe des Mofas richte ich so ein, dass das Licht möglichst weit reicht.

Wasser, Verläufe über Felswände, Umsetzen dieser physikalischen Eigenschaft zu wenig verinnerlicht. Kunstharzacrlyfarben unanwendbar, mit Wasser verdünnen, Träger Gips/Jute zu wenig widerstandsfähig. Zement? Hartfaserplatte. Pavatex.

Ich betrachte die Landschaft und woraus sie besteht. Ich male die Natur, male nach der Natur.

Wasser einfärben mit aufgefundenen Gesteinverfallsmaterialien. Begriff Wirklichkeit, schieben, stossen. Klausenpass rotviolettes Schiefergestein.

Es geht hinunter. Ich bremsen vor der Kurve. Mein Gewicht wird schnell grösser, ich kann es kaum aushalten. Die Lenkstange für Augenblicke an meiner Hüfte, die Knie an der Gabel. Es zieht mich nach vorne, der Druck, der mich auf dem Sattel hält, nimmt ab.

Erosion/Abtragung, Sedimentation/Ablagerung, Transport/Verfrachtung, Rutschung, zähflüssig, dünnflüssig, Rutschablagerung (Schuttkegel), Druck.

Das Tal ist ein paar Kilometer lang und schmal. Es wird gebildet aus Dreitausendern. Lege ich den Kopf in den Nacken, sehe ich den Himmel. Schau ich geradeaus, blicke ich auf Felswände; auch in meinem Atelier. Mit einem Spachtel trage ich Erdfarbe auf die Hartfaserplatten auf. Ich trage getrocknete Erdfarbe ab, übertrage die Fetzen auf weitere Flächen. Ich presse ein frisch bemaltes Bild aufs andere, zerre sie später wieder auseinander. Ich zerschneide die Farbschichten und befestige sie auf einem anderen Bild. Es entstehen so mehrere Dutzend Bilder. Ich beobachte sie. Falten, Wurzelwerk, Kalkablagerungen. Gestein, Formationen.

Korrelation der beiden Handlungen bestimmt die Richtigkeit des Geschehenen.

Ich schaue mir einen Felsen auf 1400 Meter Höhe an. Später fahre ich mit dem Wagen zum Kantonshauptort, kaufe ein, hole den Nachschub Hartfaserplatten beim Postamt ab. Ich grüdiere am Abend die Platten, leime sie anschliessend auf die Rahmen.

Neue Gedanken. Flüssigkeit, Strömung, Lachen (Wasser), stark amorphe Nässe.

Die Motorsportbrille verhindert, dass ich meine Augen reiben kann. Ich schwitze, und die getönten Gläser beschlagen. Ich schiebe die Brille mit dem Ärmel auf die Stirn, wo sie nun aber drückt. Ich kneife die Augen zusammen, vom Gas gehen will ich nicht. Die folgende Kurve fahre

ich im offenen Sportwagen falsch an und bremse kurz davor stark ab. Ein weiterer Zeitverlust, doch ich liege gut im Rennen. Der Engländer vor mir ist immer gleich weit entfernt, hinter mir liefern sich die beiden Italiener ein Gefecht, das sie nicht gerade schneller macht.

Die Umgebung nehme ich nicht wahr. Einzig der Wagen und die Strasse sind mir bewusst. Ich folge jeder ihrer Bewegungen, mein Körper funktioniert ohne mich, mein Gehirn arbeitet allein. Ich falle in mich zusammen, gebe Gas. Ich bin bloss noch ein einziger Punkt, der die Strecke hochrast, ich implodiere, bin ganz bei mir, nehme die nächste Kurve, fahre in den Tunnel hinein, alles wird schwarz.

Ein Vielfaches an Kraft ist möglich, die Möglichkeit des Malens. Gefahr: wenn ich mir über mögliche Fehlerquellen Gedanken mache.

Ich schaue fern. Die Kindersendung, die ich mag. Der Fernseher wird schlagartig schwarz, implodiert mit einem dumpfen Knall, sein Schirm zeigt nun zwei lange gerade Risse von der Mitte weg in Richtung der abgerundeten Ecken. Der Gestank nach angesengtem Kunststoff erfüllt den Raum. Ich gehe zum Fernseher und ziehe den Netzstecker; meine Mutter schreit mich noch an, dies seinzulassen. Es ist nichts passiert. Mein Vater kommt gerade nach Hause.

Das Trocknen der Farbe ist ein willkürliches Eingreifen. Der Prozess läuft ungestört ab. Denke daran, präziser zu werden.

Das Tunnelende nähert sich schnell. Licht, und ich schliesse für einen Moment die Augen. Die Sonne steht an ihrem höchsten Punkt. Ich gebe Gas, schalte, gebe Gas.

Nur so komme ich weiter.

Die Schichten aus Farbe, sie brauchen nicht unbedingt die vertikale Fläche. Ich schneide sie von den Bildern, lege sie auf den Boden. Sedimente. Die Strukturen, welche den Rahmen erfordern, bleiben am Rahmen; jene, die auf den Boden gelegt werden müssen, lege ich auf den Boden. Ich betrachte alles.

Folgerichtige Entscheidungen kann ich auch durchbrechen. Fahrt ins Tierfehd. Kleine Blicke die Wände hoch. Erkenne, dass das, was innen scheint, etwas mit Sedimentationen zu tun hat.

Die Reste am Spachtel streiche ich an einem Lappen ab, an einem Stück Stoff, am roten T-Shirt mit dem ausgewaschenen Aufdruck. Der Spachtel ist nun wieder zu gebrauchen, ich lege ihn in den Eimer zu den anderen. Ich grundiere die neuen Hartfaserplatten. Ich stelle die meterlangen Farbsedimente in die breiten Regale des Ateliers. Ich tippe auf meiner alten Schreibmaschine ein paar Sätze fürs Werktagbuch.

Ich gehe auf dem Kiesweg den Fluss entlang. Ich atme die klare Luft. Später hinterlassen meine Profilsohlen tiefe, breite Spuren im Morast, von dem ich ein wenig aufnehme und zwischen meinen Fingern zerreibe. Dies ist alles, was zu tun ist.

Alles, was zu tun ist.

Die kursiv gesetzten Passagen im Text entstammen den Werk- und Tagebüchern des Künstlers Patrick Rohner.

Perikles Monioudis

"Where am I not, he thought... and where is there an event that does not step into a given?"
Gottfried Benn, *Die Insel* [The Island], 1916

Diesel fumes sting my nose. I watch the sports car speed away.

From here, from this elevation, I can look down and see the narrow bends of the Klausen Pass. I follow the movements of the colourful dots that flash in the sunlight and gradually take concrete shape, finally rumble past, thick-tired cars with numbers.

I sit down in the grass. Dried-out blades of grass prick my thighs where my shorts do not cover them. The red T-shirt with a sports car and the date of the Klausen Race printed on it was handed to me by a track official, I'm wearing my old one underneath. I'm sweating; I get up and sit down under a fir. Slight nausea sweeps over me. My hair is very warm, my right arm, the one towards the sun, is red. Now a whiff of burnt rubber mingles with the smell of the grass and flowers, I see long tyre marks in the bend below me. An overtaking manoeuvre, the black BMW is attacking, the yellow Morris lets it by, but stays in its slipstream. And so they drive past me, bumper to bumper. I wave. The mountains all round me are soaked in the tints of the strong midday sun, the relentless grey of the rock now an impassive ochre shot through with dark green. The woods are flooded with sunlight, as if the trees were there to hold the clearings together. Number eight, an open-topped blue Opel. I wave again. The driver pays no attention. Maybe he didn't see me. He accelerates, speeds by, brakes before the next bend, shifts into a lower gear, and off he is. He must be sweating too, in his leather jacket and closed leather cap. Is he getting enough air? The headwind is more likely to be sucking it away. He feels every vibration, including the wobbling and shaking of the steering wheel produced by the ruts in the road. The constant quivering of the bodywork, the ear-splitting rattle and growl of the engine, his own weight growing almost unbearably heavy as he accelerates. Keeping his feet on the pedals, hands on the wheel and hips in the leather seat requires plenty of skill and even more strength. The driver concentrates on the road, on the other cars. His knees bump.

As a teenager I take my moped up the bends. My hair flies in the headwind. Softened by the sun, the black grips of the handlebars surrender to every movement of my palms, are as yielding as the broad saddle I straighten up on again and again. Sometimes I use the pedal drive to take pressure off the whirling engine. I started out in Linthal and still haven't reached Urnerboden. From there it's downhill all the way, to Altdorf in Canton Uri, where I'm headed. Out of breath, I already lie down in the grass here and strip off my lightweight jacket. I look round, my pulse slowing down to a normal rate. I can't see the colours of the rock distinctly enough. I probably need to get closer. I lock the moped with a heavy chain. I want to have a look at everything.

A line for chaos, limitation. Wordsthat saymethat thinkmetobewrittentogether-paintedtogetherseekingnewdistinctionsagainandagainoftheaestheticpseudo-scientificphysicogeopsychologicaldaubingthatopensupdistinctionsthelineto-chaosdullchaosentropyentropyentropy.

At home I proudly show off my new red T-shirt. It still has the original creases.

My father likes the design on it, my mother inspects the quality of the material. Not every nine-year-old has such a fine T-shirt.

At nineteen I often ride from Linthal to Altdorf. I visit friends. We go on pub crawls. At night I come home on my moped. The rocks shimmer in the moonlight. I adjust the headlamp so it casts its light as far ahead as possible.

Water, running over rock faces. Transmuting a physical quality is too little internalized. Acrylic paints won't work, diluted with water, plaster/jute not durable enough. Cement? Hardboard. Particle board.

I survey the landscape and what it comprises. I paint nature. I paint according to nature.

Dyeing water with eroding rock debris. The concept of reality, pushing, shoving. Klausen Pass reddish-violet slate.

The road goes downhill. I brake before the bend. My weight rapidly increases, I can hardly stand it. For a moment the handlebars against my hips, my knees against the fork. I'm pulled forward, the pressure that keeps me in the saddle diminishes.

Erosion/removal, sedimentation/deposit. Transport/displacement, sliding, viscous, liquid, deposits from slides (scree), pressure.

The valley is a few kilometres long and quite narrow. On either side, three-thousand metre mountains. When I tilt my head back I see the sky. When I look straight ahead, I see the rock faces; even in my studio. Elsewhere I use a palette knife to apply paint I make out of earth. I remove dry paint and transport it to another surface. I press one picture onto the other and later tear them apart again. I cut up layers of paint and apply the scraps to another picture. Several dozen pictures are made that way. I study them. Creases, roots, lime deposits, rocks, formations.

Correlation of the two actions determines the rightness of what has happened.

Today I examined a rock at 1400 metres altitude. Another beautiful day. Later I take the car to the cantonal capital, do some shopping, pick up a consignment of hardboard from the post office. I prime the boards, then glue them onto the frames.

New thoughts. Liquid, flowing, puddles, highly amorphous moisture.

The goggles prevent me from rubbing my eyes. I perspire, sweat steams up the tinted lenses. I push the glasses up on my forehead with my sleeve, where they pinch. I scrunch up my eyes, don't want to slow down. I approach the next bend the wrong way in the sports car and have to brake hard. More time lost, but I'm in a fairly good position. The Englishman in front of me is still the same distance away, behind me the two Italians are jockeying for position, which is not making them any faster.

I don't notice my surroundings. The cars and the road are all I'm conscious of. I follow their every impulse, my body works without me, my brain works on its own. I collapse into myself, step on the gas. I am merely a single point racing

up the course, I implode, am totally aware, take the next bend, drive into the tunnel, everything goes black.

Much more power is possible, the possibility of painting. Danger: if I start thinking about possible sources of error.

I watch television. A children's programme I like. Abruptly the set goes black, implodes with a dull bang, now the screen shows two long, straight cracks from the centre towards the rounded corners. The stench of scorched plastic fills the room. I go over to the set and pull out the plug; my mother screams to leave it alone. Nothing happened. Father is just coming home.

The drying of paint is an arbitrary intervention. The process progresses undisturbed. Remember to become more precise.

The end of the tunnel is approaching fast. Light, and I shut my eyes for a moment. The sun is at its highest point. I step on the gas, shift gears, step on the gas.

For me that is the only way to go on.

The layers of paint, they do not absolutely need a vertical surface. I cut strips from the pictures and lay them on the floor. Sediments. The structures that demand frames remain on the frames; the ones that have to be laid on the floor are laid on the floor. I look at everything.

I need not heed logical decisions. A drive into the Tierfehd. Short glances at the rock faces. Recognize that what seems to be inside has to do with sedimentation.

I wipe the residue from the palette knife with a piece of cloth, the red T-shirt with the washed-out design. Now the palette knife is usable again, I put it in the pail with the others. I prime a new piece of hardboard. I put the metre-long sediments of paint on the wide shelves in the studio. I type a few sentences for my work journal on my old typewriter.

I walk home on the gravel path along the river. I breathe the clear air. Later my thick-soled shoes leave deep, wide prints in the mud, I pick up a little of it and rub it between my fingers. That is all there is to do.

All there is to do.

Perikles Monioudis

Translated from the German by Eileen Walliser-Schwarzbart

The passages in italics are from the work journals and diaries of the artist Patrick Rohner.

Biographie

1959 geboren in Rothenthurm SZ

1980 – 1982 Primarlehrer

1983 – 1985 Schule für Gestaltung Luzern

1986 – 1990 Studium an der staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf

1989 Meisterschüler bei Prof. Jan Dibbets

lebt und arbeitet seit 1991 in Rüti GL

Einzelausstellungen

- 1992 Glarus, Kunsthaus Glarus
1996 Zürich, Galerie Mark Müller

Gruppenausstellungen

- 1991 Solothurn, Kunsthaus Solothurn, «Stipendiaten des eidg. Kunststipendiums 1991»
1992 St. Gallen, Kunsthaus St. Gallen, «Stipendiaten des eidg. Kunststipendiums 1992»
Luzern, Kunsthaus, «Jahresausstellung der Innerschweizer Künstler»
1993 Dresden, Ernemann-Neubau, «Stipendiaten des eidg. Kunststipendiums 1992»
Biel, Center PasquArt, «Stipendiaten des eidg. Kunststipendiums 1993»
1994 Zürich, Galerie Mark Müller, «Malerei» mit: Stefan Gritsch, Katharina Grosse, Marcia Hafif, Joseph Marioni, Jean Pfaff, Duane Zaloudek
1997 Aarau, Kunsthaus Aarau, «Voglio vedere le mie montagne/ Die Schwerkraft der Berge»
Krems, Kunsthalle Krems, «Die Schwerkraft der Berge»
Schiedam NL, Stedelijk Museum, «radicaal – beeld» mit Ben Akkerman, Thomas Emde, Stefan Gritsch, Herbert Hamak, Twan Jansen, John MC Cracken, Alice Schorbach, Mitja Tusek

Preise/Stipendien

- 1991 Eidgenössisches Stipendium, Basel, Solothurn
1992 Eidgenössisches Stipendium, Aarau, St. Gallen, Dresden
1993 Eidgenössisches Stipendium, St. Gallen, Biel

Umschlag / Cover: Nr. 25 / 1996 (Ausschnitt / detail)
Fotografien / Photographs: Heinrich Helfenstein, Zürich
Übersetzung / Translation: Eileen Walliser-Schwarzbart, Riehen
Redaktion / Editing: Hans Jürgen Balmes, Winterthur
Korrektur / Proof-reading: Marianne Sievert, Zürich
Gestaltung / Layout: Atelier Lars Müller, Baden; Patrick Rohner, Glarus
Lithos: Ast & Jakob AG, Köniz
Druck / Printing: Stämpfli AG Grafisches Unternehmen, Bern

PR ● HELVETIA
■ □

Collection Cahiers d'Artistes
Erstpublikationen junger Künstlerinnen und Künstler aus der Schweiz.
Herausgegeben von PRO HELVETIA Schweizer Kulturstiftung
© 1997, Pro Helvetia und die Autoren

Collection Cahiers d'Artistes
Premières publications d'artistes de Suisse.
Edité par la Fondation suisse pour la culture PRO HELVETIA
© 1997, Pro Helvetia et les auteurs

Collection Cahiers d'Artistes
First publications of Swiss artists.
Edited by Arts Council of Switzerland PRO HELVETIA
© 1997, Pro Helvetia and the authors

Lars Müller Publishers
5401 Baden, Switzerland
ISBN 3-907044-72-X



