

Michael Schwarz

Tepco's Garden oder die Wahrheit in der Malerei

Die Wand ist hoch genug. Auch in der Breite hat das Bild *Tepco's Garden* von Peter Tuma, das bis zur Ausstellung im nächsten Jahr als Leihgabe in unserem Wohnzimmer hängt, genügend Platz. Aber den idealen Abstand zum Bild, den akademische Lehrwerke des 19. Jahrhunderts als ein ›Distanzverhältnis‹ beschreiben, errechnet aus der zweifachen Breite, erreiche ich nicht.¹ Dafür ergeben sich andere Perspektiven, aus denen Ausschnitte, Schrägansichten und Annäherungen interessante Erfahrungen und Einsichten erlauben. Kommt man von links, dominieren die türkisfarbenen Gummistiefel. In Paaren zusammengestellt, marschieren sie von links oben ins Bild, umkreisen die beiden schwarzen Felsbrocken und wenden sich – mit zwei Ausnahmen – zurück. Nach vorn wird *Tepco's Garden* begrenzt von großen schiefergrauen Felsen, rechts dann der Garten. Dieser wird definiert durch einen nahezu blätterlosen Baum, an dem schwere schwarze Früchte hängen. Vieles bleibt rätselhaft, wie die Stangen, die von der unteren Bildmitte nach rechts oben stoßen oder die gelben Latten, die in einer Gegenbewegung zu den Stiefeln durch den Bildraum gleiten. Genauso wie die drei Reisschalen und die aquamarinfarbene, goldene und altrosa Form, die zwischen den benennbaren Gegenständen schweben. Auf der Leinwand verschränken sich formal drei Bereiche, die sich auch inhaltlich benennen lassen: links und oben die ›Invasion der Stiefel‹, unten – mit einer Korrespondenz zu anderen dunklen Stellen im Bildraum – die bedrohlichen Felswächter und oben dann der idyllische Garten. So wie sich drei Ereignisfelder des Bildes erkennen und beschreiben lassen, so lassen sich auch die Dinge in *Tepco's Garden* identifizieren. Denn bevor sie in einer uns ungewohnten Gegenstandsfarbe erscheinen, wurden sie gezeichnet. Die Konturen der Gegenstände begrenzen die Malerei und definieren sie als die Dinge, die wir kennen.² Für die Malerei selbst ergibt sich daraus eine große Freiheit, denn die Bilderzählung wird getragen durch die Zeichnung. Auf diese Erzählung und damit auf die Erkennbarkeit der Gegenstände muss die Farbe später dann keine Rücksicht nehmen. Der Zeichner Peter Tuma wird dann zum Maler, der die gewonnene Freiheit souverän nutzt.

¹ Pierre Louis Bouvier, *Manuel des Jeunes Artistes et Amateurs en Peinture*, Strasbourg 1827, https://archive.org/details/gri_33125001119821/page/n5 (03. 08. 2019), S. 186, Anm. 1 : »L'on s'accorde généralement à dire que la distance où le spectateur doit se placer pour voir un tableau et en bien juger, est de deux fois sa dimension.«

² In Bezug auf das Thema dokumentiert die Zeichnung der Gegenstände bei Peter Tuma immer den ersten, unmittelbaren Entwurf des Bildes. Schon in der Kunstlehre des »Disegno« war die Zeichnung von grundlegender Bedeutung für die Konzeption des Bildes, da sie den Zeichenprozess als Erkenntnisakt verstand und die Einheit von Wahrnehmen, Denken und zeichnerischem Handeln erlaubte. Cf. Wolfgang Kemp, *Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607*, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19. Bd. (1974), S. 219-240, insb. S. 234: »Disegno konnte ja ein Synonym für Erkenntnisvermögen und Denken überhaupt werden.«, https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/interart/veranstaltungen/intern/Texte_Workshop_Barbara_Wittmann/Kemp_disegno.pdf (03. 08. 2019)

Die auffallende Qualität der Malerei erkenne ich, wenn ich mich dem Bild auf Augenhöhe nähere. Die mittlere Schüssel ist direkt vor mir, und ich sehe den ganzen Kosmos der Farbmischungen, die Peter Tuma für sein Spätwerk bereithält. Bei lasierendem Farbauftrag, wie auf einer Palette, aber unendlich differenziert, zeigen sich hier stellvertretend für die Farbbehandlung des gesamten Bildes die malerischen Möglichkeiten des Künstlers. Wie unter einem Brennglas erscheint das Grauschwarz der Felsbrocken, das Altrosa der mittleren Wolke, ein abgeschwächtes Türkis, das ich am Stamm der Japanischen Aukube, aber auch in der genannten Wolkenform wiederfinde, einen zwei-, teilweise dreifarbigem Kontur, wie er auch andere Gegenstände umschließt oder den wolkigen Bildgrund, den die Innenseite der Schüssel zitiert. Nur eine Farbe ist singulär oder von anderen Farben übermalt worden und möglicherweise unter dem Schwarzgrau der Felsen verschwunden: ein dunkles Kornblumenblau an der linken Innenseite der Schüssel. Jetzt wäre es wichtig, auf die empfohlene Distanz der zweifachen Breite, also auf mindestens 5 1/2 m zurück zu treten. Das wäre ein Abstand, der klären könnte, was da überhaupt gemalt wurde, was der Titel *TEPCO's Garden* meint, um dann zu fragen: Worin liegt die Wahrheit dieser Malerei – jenseits der Geschichte?

Selbst wer nicht (mehr) weiß, dass TEPCO – The Tokyo Electric Power Company – ein Energieversorgungsunternehmen und u.a. Eigentümer des Kernkraftwerkes Fukushima Daiichi ist, das am 11. März 2011 von einem durch ein Erdbeben ausgelösten Tsunami stark beschädigt wurde, so dass es zu einem massiven Austritts radioaktiver Strahlung kam, der bis heute anhält, wird sich bei der Berichterstattung über diesen »katastrophalen Unfall« der Stufe 7 der *Bewertungsskala für nukleare Ereignisse* an die fehlenden Gummistiefel erinnern. Sie sind in diesem Bild das zentrale Motiv. »Tagelang hatten die Techniker geschuftet, um wieder Strom in die Kraftwerksruine von Fukushima zu leiten. Und dann steht ein so banales Symbol für ihre Verzweiflung, ihre Hilflosigkeit, ihre Niederlage: Gummistiefel. Am Donnerstag waren die drei Männer ins Kellergeschoss des Turbinengebäudes von Reaktor 3 vorgestoßen, um die Lage dort unten zu prüfen. Dann kehrten sie, gut gerüstet, zurück: mit Werkzeug und in voller Schutzmontur – Helm, Maske, Gummihandschuhen und über der Schutzkleidung noch einen Regenmantel. Nur, dass sie plötzlich durch mehr als knöcheltiefes Wasser würden waten müssen, darauf waren sie nicht vorbereitet.«³ Wenige Wochen vor dem Nuklearunfall hatte die japanische Atomaufsichtsbehörde im Werk Fukushima an 33 Geräten, die zum Teil seit

³ Veronika Hackenbroch, Takako Maruga und Cordula Meyer, *GAU auf Raten*, in: Der Spiegel vom 28. 3. 2011, <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-77745599.html>

Jahren nicht gewartet worden waren, erhebliche Mängel festgestellt. Vor diesem Hintergrund überrascht die unterbliebene Bereitstellung der Gummistiefel nicht. Die Verstrahlung der im radioaktiv verseuchten Wasser stehenden Techniker war hoch, bleibende, vor allem deterministische Schäden, waren die Folge. Unmittelbar nach dem Unfall hat das Unternehmen die Grenzwerte für den Einsatz bei erforderlichen Notfallmaßnahmen von 100 mSv auf 250 mSv angehoben.⁴ Auch dafür stehen die Gummistiefel. Sie sind und bleiben das Symbol für einen ebenso zynischen wie hilflosen Umgang des TEPCO-Konzerns mit den Risiken der so genannten *friedlichen Nutzung* der Kernenergie.⁵

Während sich im Zusammenhang mit dem Reaktorunfall noch viele an die fehlenden Gummistiefel erinnern können, geht das andere zentrale Motiv in *Tepco's Garden*, die Felsbrocken, auf einen Zufallsfund Peter Tumas zurück. Er hat die rustikale Steingartenformation auf einem Kakemono Rollbild gesehen, das im Internet angeboten war. »Die Steine werden fast original übernommen. Während der unbekannte Tuschmaler die Steine aber mit wuchtigen Pinselstrichen setzt, werden sie bei mir leicht an den Kanten modelliert, plastischer gemalt.«⁶ Die Herkunft dieses Motivs ist also unbestritten, gleichwohl lässt sich auch hier eine bedrückende Parallelität zu Fukushima herstellen. Sechs Jahre nach dem Gau zeigen die Videoaufnahmen eines Unterwasserroboter in Reaktor 3 dort lavaähnliche Steine.⁷ Es sind vermutlich die Reste der geschmolzenen Kernbrennstäbe und wären dann Beleg für die gewaltigen Zerstörungen, die die Kernschmelze angerichtet hat. Somit gehören die Steine nicht nur zur Grundausstattung jedes japanischen Gartens (insbesondere der Steingärten), sondern verweisen in diesem Bild durchaus ambivalent auf den Reaktorunfall.

Tepco's Garden ist jetzt vollständig konturiert: Das *Disegno* in seiner ›Einheit von Wahrnehmen, Denken und zeichnerischem Handeln‹⁸ zeigt einen Steingarten, vollgestellt mit Gummistiefeln, kontaminierten Felsbrocken, durch den Bildraum fliegenden Stäben und Latten, drei Reisschüsseln und einen Baum voller seltsamer schwarzer Früchte – zwischen den Gegenständen ein

⁴ Gesellschaft für Anlagen- und Reaktorsicherheit (GRS) gGmbH: Fukushima Daiichi, 11. März 2011, *Unfallablauf. Radiologische Folgen*, 4. Auflage, Köln 2015, S. 53. Siehe auch: https://de.wikipedia.org/wiki/Radiologische_Gef%C3%A4hrdungslage_-_Dosis-Eckwerte »Eckwert 8: Die Grenze für eine *besonders zugelassene Strahlenexposition* liegt bei effektiv 100 mSv. Damit sollen nach Genehmigung ›notwendige spezifischer Arbeitsvorgänge ermöglicht werden. Ausgeführt werden dürfen solche Arbeitsvorgänge nur von Freiwilligen, die als beruflich exponierte Personen arbeitsmedizinischen Vorsorgeuntersuchungen unterliegen.«

⁵ Nur wenige Wochen nach dem Reaktorunfall lud Leiko Ikemura Künstlerinnen und Künstler ein, auf die Katastrophe in Japan zu reagieren und den Konflikt zwischen Natur, Fortschritt, Ökonomie und Mensch zu beleuchten. Die Ausstellung in *KW Institute for Contemporary Art* in Berlin zeigte vom 9. Juni – 17. Juli 2011 Werke, die die aktuelle Situation in Fukushima und Nordjapan reflektierten und unsere Haltung gegenüber der Erde und dem Kreislauf von Erschaffen und Zerstören befragten.

⁶ Peter Tuma in einem Mail an Michael Schwarz vom 5. 9. 2019.

⁷ Durchbruch in Fukushima? Unterwasser-Roboter filmt mutmaßlich geschmolzenen Kernbrennstoff. <https://www.youtube.com/watch?v=gdFdNWz9bN0> (6.9.2019)

⁸ cf. Anm. 2 in diesem Text.

Sandgrund. Doch in seinem eindeutigen Bezug auf den Reaktorunfall von Fukushima (Gummistiefel) handelt es sich hier nicht um das Bild eines Karesan-sui, eines Trockengartens aus Steinen und Sand in der Tradition der Zengärten von Kyōto. Diese dienten ausschließlich der Meditation, also der Versenkung und damit genau gegenteiligen Reaktionen, wie sie die von TEPCO zu verantwortende Katastrophe ausgelöst hat: Wut, Widerstand und die Entscheidung für alternative Energien.

Ich halte fest: Das Bildgeschehen ist gezeichnet, der Kontur markiert die Gegenstände und setzt sie in ein Verhältnis zu einander, aus dem sich eine Bilderzählung ergibt. Aber erklärt sich aus dieser Erzählung schon die Wahrheit des Bildes? Schließlich ist Sehen nicht Wissen.⁹ Wer nach der Wahrheit des gemalten Bildes fragt, muss die Wahrheit der Malerei dieses Bildes sehen. Bezogen auf diesen Wahrheitsanspruch formulierte schon Henri Matisse: » Es gibt eine innere, eingeborene Wahrheit, die in der äußeren Erscheinung eines Objekts enthalten ist und die in seiner Darstellung aus ihr herausprechen muss.«¹⁰ Für den Künstler, der diesen Augenblick der Wahrheit erkennt und dann nicht weiter malt, oder auch für den Betrachter? Und falls auch für diesen, welche Wahrheit sieht er? Ergeben sich für ihn die gleichen oder ganz andere Wahrheiten als die, die der Künstler sieht? In *Tepco's Garden* mit Sicherheit nicht, denn die Bilderzählung lässt nur einen geringen Interpretationsspielraum zu: Der Titel, die Symbolkraft die Gummistiefel und der Steingarten geben einen Inhalt vor, in dem die ›eingeborene Wahrheit‹ zu suchen ist. Für mich wird die Wahrheit der Malerei unwiderruflich von dem das Bild bestimmenden Türkis der marschierenden Gummistiefel getragen. Diese Farbe ›kontaminiert‹ sichtbar das Bild genauso, wie die Strahlung des zerstörten Reaktors alles um Umkreis von Fukushima kontaminiert. In ihrer Formation und mit dieser Farbe tragen sie Aussage und Wirkung des Werkes. Um das zu prüfen, trete ich noch einmal ganz nahe an das Bild und schaue auf die mittleren Reisschale. Auch hier, wie an vielen anderen Stellen der Leinwand, sehe ich Spuren dieses Türkis. Bezogen auf den von TEPCO zu verantwortenden Reaktorunfall finde ich in dieser Farbe die Wahrheit der Malerei.

⁹ Cf. auch Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge (Les mots et les choses)*, 1966), Frankfurt am Main 1978, S. 38: »Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt; und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist.«. Cf. ebenfalls Alice Thaler-Battistini, *Von ontologischen Dualismen des Bildes: Philosophische Ästhetik als Grundlage kunstwissenschaftlicher Hermeneutik*, phil. Diss., Zürich 2014, bes. Kap. 3.2.3: *Wahrheit in der Malerei?* Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich, www.zora.uzh.ch

¹⁰ Zitiert nach: Jack D. Flam (Hrsg.), *Henri Matisse*, Köln 1994, S. 209.