

Reinhard Ermen

„Man malt, um überleben zu können.“

Zur Arbeit von Rütjer Rühle

„Solche Bilder habe ich noch nie gesehen!“ Der Autor, der in seinen Texten zwar als unsichtbarer Organisator regiert, aber in der ersten Person nicht vorzukommen pflegt, stolpert nolens volens ins ICH, denn Rütjer Rühle zwingt den Wahrnehmenden, eine andere Haltung einzunehmen. Erstmals bin ich seiner Malerei 1987 in einer Kölner Galerie begegnet. Das Staunen war von Anfang an da, gemischt mit einer guten Portion Ratlosigkeit, die sich in die Formulierung eines seltsamen Eindrucks hineintastete: Rühle komme mir vor wie einer, der fernab und einsam in einem tiefen Wald schaffe und dementsprechende Bilder hervorbringe, wie einer, der Holzfäller und Heiliger zugleich sei. Zu sehen waren seinerzeit abstrakte Großformate, deren farbschwerer Impetus mit einer fast schon ornamental zu nennenden Opposition übereingekommen war. Eine Ursache dieser produktiven Irritation war die Tatsache, dass Rühle seine Bilder auch unter Zuhilfenahme einfacher Druckformen bzw. archetypischer ‚Stempel‘ erstellte, die im offenen Material eigensinnige Spuren hinterließen. Ich selbst hatte in den 80ern das Sehen bei der ‚Radikalen Malerei‘ gelernt, war auch im Umfeld der Debatten um die Alleinherrschaft der Farbe einigermaßen formulierungssicher geworden, doch diese sanften Ungetüme von Rühle waren von der hochkonzentrierten Innenschau eines Frederic M. Thursz, der in der gleichen Ausstellung gezeigt wurde und um dessentwillen ich das „Resümee 1“ bei Kings-Ernst überhaupt aufgesucht hatte, meilenweit entfernt. Friedemann Malsch hat die schöne Verunsicherung seinerzeit fürs Kunstforum (Band 89) kurz und bündig ausformuliert: „Die Bilder von Rütjer Rühle sind ein Abenteuer für den Betrachter. Hier entsteht Kunst außerhalb jeder tagesaktuellen Kunstdebatte.“

Trotz einer zunehmenden Vertrautheit mit seiner Arbeit, der ich seitdem gefolgt bin, blieb ein notwendiger Rest der alten Verunsicherung, denn diese Malerei verweigert sich zusehends dem common sense; aus dem, was man den ‚Markt‘ nennt, ist Rühle mittlerweile herausgetreten. Seine Position verschwindet zusehends aus der Öffentlichkeit und radikalisiert sich im so gewonenen Freiraum. Die Wahrnehmung dieser Arbeit ist eigentlich nur noch durch Atelierbesuche möglich, und das heißt in diesem Falle: Nach Paris fahren, in die (östliche) banlieue proche, etwa 10 Minuten mit der Metro vom Chatelet, nach Vincennes. Seit 1975 arbeitet Rühle (*1939 Danzig) fest in Paris, seit 1987 ist er auch offiziell Franzose. Ich fahre zu

Rühle, reibe mich an seiner Aufrichtigkeit und vergesse regelmäßig alle anderen Sensationen von Paris. Das Sehen intensiviert sich unter diesen Bedingungen, die Auseinandersetzung wächst mit der Nähe. Im Umfeld der kleinbürgerlichen Vorstadtatmosphäre von Vincennes tut sich plötzlich eine andere Welt auf. Wer Rühle aufsucht, wird blitzartig feststellen, wie standardisiert, rationalisiert und praktisch Künstlerateliers im Normalfall organisiert sind. Das viel strapazierte Wort ‚Authentizität‘ drängt sich geradezu auf, und wer da gewesen ist, kehrt mit existentiellen Erfahrungen zurück, denn hier kann man sich nicht vorbeimogeln. Es herrscht Platznot, überall werden Arbeiten, Werkzeuge und Farben gelagert, der Eingangsbereich droht zuzuwachsen. Mit Mühe versucht Rühle den hellen, durchaus groß bemessenen Hauptarbeitsraum einer ehemaligen Autowerkstatt frei zu halten; auch hier wird es zusehends enger.

An den Wänden ringsum stehen die Riesenformate von „Zeitgehöft“, die seit einiger Zeit aufgehängt sind, um die Arbeit an anderen, großen Bildern zu ermöglichen. „Zeitgehöft“ bezieht sich auf die Welt des Paul Celan, speziell den letzten, nachgelassenen Gedichtband. Rühle ist einer, der Anstöße empfängt, ein Leser, einer, der mit offenen Augen die Wunder und Katastrophen der Welt mitlebt; Beethoven, Bruckner, Kafka, Alban Berg oder Georg Büchner, ein alter Meister, ein Naturerlebnis, die plötzliche Nähe zum Himmel können auslösende und treibende Momente sein. Der enigmatische Dichter Celan wurde zum Motor mehrerer, farbschwerer Monumentalszenarien. Ich glaube, Rütger Rühle greift zuerst immer nach dem Ganzen und stellt sich mir damit in den Weg! Texte wie die Celans werden für Rühle Zellen, die sich teilen und bis zur Unkenntlichkeit wuchern. Die Schwermut modelliert die Farbe und wird von ihr transzendiert. Rühle spricht mittlerweile nur noch von „Gehöft“ (1995 – 2002), weil Celan in den Bildarchitekturen schon fast zur Gänze aufgegangen ist. Die Anlage besteht aus vier Tafeln, die, abgesehen von einer, wiederum aus mehreren Elementen zusammengesetzt sind, zehn Meter lang, vier Meter hoch und mehr. Die vier Flächen bilden einen Raum, der sich den Dimensionen des Ateliers verdankt, abstrakt in jener, oben bereits angedeutetem Übereinkunft von materialem Impetus und ornamentaler, besser: organischer Vernetzung. Schnee, Eisblumenkristalle über Resten von Wärme, erstarrte Landschaften sind der Farbe im übertragenen Sinne vielleicht eingeschrieben, es knirscht ganz leise im Gebälk; die Kategorie der ‚stillen Bilder‘ will nicht passen. Trotz der monumentalen Formate und der starken emotionalen Einbindung geht die Übersicht zu keinem Augenblick verloren, der Künstler behält die Oberhand. Solche Projekte werden normalerweise nur als Auftragarbeiten in Angriff genommen.

„Gehöft“ und andere Arbeiten mussten indessen ohne einen Auftrag gemacht werden, denn „man malt, um überleben zu können.“

Rütjer Rühle ist keinesfalls ein Mann der ausschließlich großen Bilder, doch in ihnen explodieren seine Anliegen, seine weitgesteckten Ansprüche auf das GANZE werden wahr und signalisieren ansatzweise schon durch ihre quantitative Fülle Kompromisslosigkeit. Kleiner geht es auch, aber nicht immer! Zwar hat sich seine Celan-Auseinandersetzung zwischen 1997 und 2002 auch in ‚Büchern‘ ausformuliert, aber das sind keine handlichen Objekte, sondern sperrige Folianten, Alben mit dicken, starren wie brüchigen Seiten, die vor lauter Farben nur schwer zu bewegen sind. Eine empfindsame, lichte Zeichnung, die sich diskret und still auf der gegenüberliegenden Buchseite neben einem Gedicht niederlässt, ein Buch, das man schnell wieder zuklappt und zurückstellt, wäre die pflegeleichtere Alternative. Die Texte in Rühles trotziger Schönschrift haben es nicht leicht, immer wieder drohen sie im Material zu versinken, sie muten an wie müde gewordene Menetekel, die man gerade für einen Augenblick freigelegt oder in einem günstigen Augenblick überrascht hat. Die Bücher verraten womöglich, was den Maler ausmacht, denn: Seine Bücher sind Bilder und seine Bilder sind im übertragenen Sinne Bücher! Er baut Behälter, die ihre Anliegen kenntlich ummanteln bzw. speichern und abstrahlen. Noch unmittelbarer, vielleicht sogar in einem guten, naiven Sinne tut er das in seinen Bildkästen. Mit einem (schiefen) Seitenblick auf Joseph Beuys würde man von „Plastischen Bildern“ sprechen; beschrieben sind damit offene Kästen gelegentlich auch zweckentfremdete, altersschwache, Möbel, gefüllt und entleert mit Werg und Objekten, die sich als Protagonisten einer malerischen Attitüde in ihren Höhlen ducken, - besprenkelt und bekleckert mit Farbe, oft hinter saitenartigen Verspannungen. Man denkt an wackelige Musikinstrumente, die Töne versacken im Dumpfen. Ein Hauch von Art Brut liegt über ihnen, was auch meint, dass diese seltsamen Kästen und ihre Spielarten am wenigsten zum Abziehbild eines Gegenwartskünstlers passen. Sie verweisen vielmehr auf eine wichtige Station von Rütjer Rühle, ja sie sind in gewisser Weise Überlebende einer eigentlich abgelegten Strategie. Anfang der 70er Jahre malte er in einem expressiv-aufklärerischen Gestus realistische Motive, die in ihren Bildkästen mit dicken Kunststoffrohren gleichsam vergittert waren. Form und Inhalt, Rhythmus und Text wurden sortiert, Raum war angedacht.

Seit „Gehöft“ bilden die Gemälde selbst immer häufiger konkrete Bildräume bzw. verräumlichte Zyklen. Diese Gevierte, Rühle spricht in einem metaphorischen Sinne lieber von

„Resonanzräumen“, diese raumgreifenden Arbeiten erscheinen mir im Augenblick das Bemerkenswerteste an Rühles Arbeit. Die Großformate formieren sich zu einfachen Architekturen, wenn man so will, zu überdimensionalen Kartenhäusern. Archetyp dieser neuen Dreidimensionalität ist „Gehöft“, das inzwischen sozusagen die Atelierwände ersetzt. Ein zweiter Raum wuchs in den Raum, als kleineres und letztendlich riesiges Gebilde (nämlich vier Großformate von je 350 x 308 cm), die „Mühle“, ein weiterer (ferner) Nachklang zu Celan. Vergegenwärtigt man sich die wuchernden Assoziationsketten Rühles etwa zur „Mühle“, wird einem schon mal ein wenig bange um die „Mahlerei [eben Mühle] und Malerei am Rande unserer Zeit“. Doch im Zentrum, umgeben allein von den vier großen Formaten, bin ich mit der Kunst letztlich allein, die gedankenschweren Sorgen des Künstlers haben sich in Malerei verwandelt, vier kontrastierende und miteinander kommunizierende Gemälde umgeben mich, ich bin IM BILD und vergesse mich in der Anschauung der gemalten Farbe. Das Erlebnis ist vergleichbar mit dem dichten Herantreten an ein Großformat von Barnett Newman. Diese Arbeit mag davon unendlich weit entfernt sein, ganz abgesehen davon, dass der Umgang mit dem Material nicht verschiedener sein könnte, doch die Aura des unvergleichlichen Augenblicks hat durchaus dieses Kaliber.

„The sublime is now“, Rütger Rühle wehrt sich gegen die Proklamierung des ‚Sublimen‘ in diesem Zusammenhang und die damit drohende Eingemeindung in eine alte Proklamation der jüngeren Kunstgeschichte, er will vielmehr das ‚Erhabene‘ in einem mehr kosmischen Sinne verstanden wissen, er ist so gesehen mehr Magier als Maler. Bei Rühle brodeln aufgewühlte Allover mit weitläufigen Kontrasten, die alle von innen zu leuchten scheinen. Es gibt atemberaubend schöne Stellen, wie in der Musik, und doch wird das große Ganze dadurch nicht entwertet. Die Räumlichkeit der Malerei selbst erscheint wie in der Nachbarschaft zum Urknall, seriös, überwältigend und ohne Kitsch. Rühles Arbeit kennt keine relationalen Hierarchien und scheint doch gelegentlich von einem diagonalen Ordnungsprinzip gehalten zu sein, das den Farbfluss dynamisiert, sich dem Nachspüren aber sofort entzieht. Dass das Übermaß treibender Kräfte, die Literatur, die Zeit, die Katastrophen, die Träume und Eingebungen beim Betreten der „Mühle“ zu Gunsten der Wahrnehmung von Malerei an sich verstummt, mag im konkreten Fall auch daran liegen, dass alle Wegzeichen zuvor abgelegt wurden. Das Bildobjekt, das durch die schmalen Durchlässe an den Ecken betreten werden kann, ist außen fast ein Tafelwerk, eine Transportkiste (im wörtlichen Sinne ein ‚Behälter‘), beklebt mit Zetteln und Texten, mit

Hinweisen und Erinnerungen, mit Inschriften und Formeln. Als wolle er Rechenschaft ablegen, pflastert er die Außenwände mit einer kollektiven Signatur der leitenden Umstände. So konkret hat Rühle das anschließend nicht mehr gemacht, doch grundsätzlich gilt für seine gesamte Arbeit: Die Fülle der Anlässe, die in den Bildern selbst noch arbeiten, mag riesig sein, im unmittelbaren Gegenüber zählt nur die Malerei; doch ich spüre, dass diese Arbeit geerdet ist!

Inzwischen ist im Geviert des Ateliers ein weiterer Bildraum entstanden. „Cavatina“ spielt mit einem zweideutigen Titel. Eine Höhle ist gemeint, aber auch eine Arie, ein Musikstück, warum nicht der fünfte Satz aus Beethovens opus 130: Adagio molto espressivo. Hauptfarbe Blau, Licht und Dunkelheit kommen überein. Und noch ein Raum ist fast fertig, „Amgheid“ (sprich: ‚Amrid‘, das werden 9 Tafeln zu je 480 x 270 cm), inspiriert zuerst durch einen Berg (eben „Amgheid“, ein Wort aus der Berbersprache) im hohen Atlas, eine ansteigende Steinwüste unter dem endlosen Himmel. Dafür wird im Augenblick das Atelier komplett neu organisiert. Das einfache Geviert mit den rechten Winkeln schien eine Weile nicht mehr zu funktionieren. Sechs hochformatige Tafeln bildeten zeitweilig ein Sechseck, einen Endlostriptychen, in dem sich sozusagen die Kontraste kreisend die Hand reichten, unterwegs zur aufgehobenen Dualität von Tag und Nacht: „advaita“, also „Nicht-Dualität“; Rütjer Rühle greift zur Charakterisierung des angestrebten Idealzustandes nach einer Vokabel aus dem Hinduistischen. Inzwischen sind neun Tafeln projiziert, die wieder in den rechtwinkligen Raum aufgefaltet wurden, wobei drei an der Kopfwand den „Frontalraum“ und drei sich jeweils gegenüberhängende Tafeln den „Zentralraum“, das ehemalige Hexagon bilden sollen. Die neunte Tafel (violett, grün, weiß) ist zur Zeit der Textformulierung noch in Arbeit. Das Erhabene tendiert partiell ins Sakrale, der Raum wird zur Halle.

Schlüssel zur Wahrhaftigkeit dieser Arbeit ist ihre Wirklichkeit im sinnerfüllten Material, das mit seiner faktischen Präsenz den Pulsschlag der Betrachter erhöht und sich gleichzeitig im Augenschein auflöst. Von dieser Dialektik aus Konkretion und Erscheinung lebt jede Art von Malerei, der Angelpunkt muss immer wieder neu fokussiert werden. „Mir geht es aber um die Transparenz, gerade um das Durchsichtige, trotz der starken Präsenz der Materie“, sagt Rütjer Rühle in einem schweifenden Ateliergespräch: „Die Malerei muss für mich tatsächlich atmen können und nicht schwer sein, sondern die schweren Dinge müssen leicht sein können, der Stein muss fliegen dürfen!“ Beim intensiven Hinsehen wird bald bemerkt, dass Rühle nicht mit dem

Pinsel arbeitet. Vielleicht rührt daher die Leichtigkeit im Schweren. Die Entdeckung, dass er sein Material in die Hand nehmen muss, markiert den großen Paradigmenwechsel in seiner Arbeit, alles Vorrangegangene wird hier neu gebündelt. Ab 1978 setzt sich die unkonventionelle Arbeitsweise durch. Werkzeug sind die eigenen Hände, zuerst als einfache Abdrücke, die Stempel mit Baumscheiben und Archetypen folgen. Im „Gehöft“ tauchen sie noch so eben im malerischen Gefüge auf, nämlich in Gestalt eines gabelkreuzartigen Zeichens, einer „Togunaform“, die einige Zeit seine Bilder strukturierte, - auf diese vielfach besetzte Konstruktion (afrikanischen Ursprungs, wir sind bei den Dogon) hat er mittlerweile gänzlich verzichtet. Marcelin Pleynet, hat in diesem Zusammenhang Rühles erste „Handerfahrung“ beschworen, „diese Unmittelbarkeit“ schreibt er 1985, „ist nicht Malerei, sondern nur ein Bezug zu ihr, nur ein Kampf der Subjektivität, die in der schnellen Aufeinanderfolge eines Vorgangs, im Abdruck, die Gestalt ihrer Spur findet.“ Figürliches hat er damit (fast) ganz hinter sich gelassen, der Abdruck war Gegenstand genug. Der Maler arbeitet jetzt unmittelbar mit dem Material, er erobert sich ein Stück kindlicher Ur-Erfahrung zurück und wirft gleichzeitig ein Stück alter zentraleuropäischer Kultiviertheit ab, den Pinsel etwa, der das Material auf seine Weise kolonialisiert.

Verbunden mit diesem Umgang ist ein Materialeigensinn, der in die klassischen Ölfarben Sand mischt, in letzter Zeit immer wieder Haare, Palmenbast oder die weit ausschwingenden Agavenblätter, deren Kurven dem Bild Richtungen und Grate geben. Im Süden, in Nordafrika, in Marokko sucht und findet man so etwas. Bezeichnenderweise werden die Oberflächen seiner Bilder immer wie Urlandschaften in Kraternähe beschrieben, als sei Rühle einer, der im übertragenen Sinne mit Erde und Feuer malt, so wollte mir das 1999 jedenfalls im Kunstforum (Bd. 146) erscheinen. Ähnlich und doch mit einer anderen Blickrichtung sah es Marie Luise Syring 1985: „Wie ein Körper trägt die Farbe Spuren, Abdrücke und Narben.“ Als Rühle noch mit den schweren Stempeln arbeitete, ergaben sich abrissartige Strukturen, die manchmal wie Verwundungen wirkten. Jetzt zieht die Farbe Fäden, ballt sich in Haufen oder Brocken, sie bildet in gewisser Weise ein anarchisches, vielgestaltiges Netz. Das Relief hat sich längst von der Tafelfläche emanzipiert, es scheint aus sich heraus zu wuchern, wirft sich in Höhlen und Hügeln auf und bleibt doch im Rahmen eines Bildes. Rühle modelliert auf den liegenden Leinwänden seine Farbe „wie ein Bauer, der im Acker steht“. Immer wieder steigt er auf eine Leiter, um die Arbeit aus der Distanz zu sehen. Der Begriff des Actionpainting kommt mir in den Sinn, trotz des

riesigen Unterschiedes, zum Beispiel zu Pollock, doch die existentielle Nähe, der ungefilterte (abstrakte) Ausdruckswille sucht nach Verbündeten in der Kunstgeschichte, und trotz der haptischen Nähe zum Material bleibt festzuhalten, dass die Farbe offen und frei auf den Leinwänden liegt, dass die Steine fliegen ...

Ein Unbequemer hat sich an die Arbeit gemacht, er will sich nicht ducken und kann auch nicht schweigen. Die Loslösung von den Fesseln des Betriebs hat den Eigensinn des Rütjer Rühle befördert. Die große Öffentlichkeit macht augenblicklich einen Bogen um den Unangepassten. Die mühsam errungene Position in der französischen Gegenwartskunst, die bei uns freilich schwer zu vermitteln war, droht dabei zu verwischen; im Zweifelsfalle ist Rühle heute einer, den die Franzosen als ‚Deutschen‘ sehen und die Deutschen als ‚Franzosen‘. Gleichzeitig macht sich die Erkenntnis breit, wie wichtig gerade der Handel für die Vermittlungsprozesse ist. Die Museen lassen sich die Künstler meistens durch Galeristen oder ichstarke Sammler anreichern. Der Markt und die Museen haben anscheinend andere Sorgen, als die sperrigen Botschaften dieses Meisters. Was durch die augenblicklich ausgefallene Instanz fehlt, ist die Kontrolle dieser Arbeit durch den ‚White Cube‘. Im Atelier, unter dem warmen Atem des Künstlers, in der Wunderkammer der zuwachsenden Werkstatt, in improvisierten Installationen auf Betonziegeln bei fehlendem Abstand produziert die Arbeit eine eigene Aura, der man sich so schwer entziehen kann. Im Falle der „Mühle“, also einem der späten, großen Hauptwerke, konnte indessen die Probe gemacht werden. Das Kunstmuseum Liechtenstein (amtierender Gründungsdirektor ist Friedemann Malsch) erwarb die Arbeit und präsentierte sie in den hellen Hallen einer anspruchsvollen Umgebung. An unsichtbaren Fäden befestigt schwebten die schweren Tafeln von der Decke herab. Das kantige Objekt sah aus wie ein Behälter, der weit gereist und glücklich angekommen war. Die Prüfung in der weißen Zelle wurde 2004 („Durchleuchtet. Dialog mit der Sammlung“) souverän genommen. Die „Mühle“ hat sich dort, unter der Überschrift „Innere, geistige und existentielle Räume“, als Gegenüber zum klinisch weißen Überlebenszylinder von Absalon (Cellule no. 9. 1992) eindrucksvoll behauptet. Ich habe so einen ergreifenden Dialog zweier konträrer wie wahlverwandter Positionen selten erlebt.