

Reiner Ruthenbeck

Reiner Ruthenbeck zählt zu der Künstlergeneration, die in den 1960er Jahren dazu ansetzte, die bestehenden Formen der Skulptur in Frage zu stellen und neue Arbeitsweisen zu entwickeln. Es ist die Generation der *Arte povera* in Italien und des Postminimalismus in den USA. Was Ruthenbeck darin auszeichnet, ist die Eigenwilligkeit seines Werks, die Tatsache, dass er nicht zu den Nachahmern, sondern zu den Erfindern einer Formensprache zählt. Dies hängt auch damit zusammen, dass Ruthenbecks Weg sich klar von denjenigen seiner Zeitgenossen in anderen Ländern unterscheidet: Die *Arte povera* basierte auf den radikalen Setzungen von Lucio Fontana und Piero Manzoni und zielte auf die metaphorische Wirkung einer Geste, für die das Material nur Hilfsmittel war. Die amerikanischen Künstler dagegen sahen sich in der Nachfolge des abstrakten Expressionismus, also einer malerischen Schule, und sie interessierten sich für die Prozesse, die sie aus dem Umgang mit Materialien ableiteten. Explizit trug die folgenreiche Ausstellung im Whitney Museum von 1969, in der ihre Arbeiten sichtbar wurden, den Titel Anti-Illusion: Procedures/Materials. Ruthenbecks Werk hat dagegen einen anderen Hintergrund: Er war gelernter Fotograf und unternahm in den 1950er Jahren zahlreiche Reisen nach Paris, wo er mit dem Surrealismus in Berührung kam. Nach eigener Aussage war er vom surrealistischen Umgang mit Dingen „damals sehr fasziniert“¹. Dabei ging es nicht um die Wiedergabe von Träumen und Phantasien, es war im Gegenteil die Konfrontation mit einer zuvor übersehenen Realität, der paradoxerweise an der Oberfläche liegenden Tiefe, die er im Surrealismus fand. Man brauchte in die Welt nicht einzugreifen; es genügte, sie unbefangen zu betrachten. Dass dafür die Kamera das geeignete Instrument war, hatte die surrealistische Fotografie bereits demonstriert. Ruthenbecks Blick durch das Objektiv sucht nicht das Bizarre, er gilt den gewöhnlichen Dingen des Alltags – Wäschepakete in einem Fenster, ein sich im Wind bauschender Vorhang, Kabel auf dem Boden –, die, von ihrer Funktion befreit, ihr eigenes Leben entfalten. Dieses Leben blüht in der Stille, und was Ruthenbeck später zu seinen skulpturalen Werken notierte, gilt bereits dafür: „Während meiner bildhauerischen Arbeit wurde es mir allmählich bewusst, daß mich die Stille, die manche Dinge umgibt, besonders interessiert. Diese Stille kann von unterschiedlichem Charakter sein: dunkel, schwer, lastend – hell, schwebend – spannungsgeladen oder entspannt, manchmal voll geheimer Bedeutung, magisch, suggestiv und auch leer, tot: Totenstille.“² Die Magie der Stille geht von Ruthenbecks ersten Objekten aus, in denen er Dinge leicht verändert und sie unschuldig präsentiert, als sei nichts geschehen: Da ist der Reisekoffer mit grossen kreisrunden Löchern, der Durchblick gewährt, aber seinen Dienst versagt; da ist der aus Blech geschweisste Backstein, der durch Gewicht und glatte Oberfläche befremdet; da ist die Leiter, die auf den ersten Blick vollkommen wirkt, bis man bemerkt, dass die Sprossen viel zu nah aufeinander folgen, so dass man sie kaum besteigen kann. Begegnet man hier dem Fremden im Vertrauten, so wirken die bauchigen, auf einem knapp bemessenen Podest stehenden Glasflaschen, die einander umzustossen drohen, beunruhigender. Ebenso geht es mit dem Tisch, dessen eines Bein auf einer grossen gelben Kugel ruht, so dass er auf nur zwei Beinen stehend

buchstäblich aus dem normalen Leben gekippt ist und in dieser prekären Situation verbleibt.

Nicht von ungefähr zogen den späteren Bildhauer Ruthenbeck die sinnlichen Eigenschaften der Materialien an, aus denen sich wie von selbst bildhafte plastische Werke ergaben. Dabei sind diese Materialien durchwegs bescheiden: Bevorzugt arbeitete Ruthenbeck mit schwarz gestrichenen Holzlatten, mit weissem, schwarzem und purpurrotem Baumwollstoff und mit schwarz lackierten Metallplatten. Wie einfach und zugleich raffiniert er mit diesen Materialien umzugehen wusste, zeigt sich an den drei Arbeiten mit Latten: Die Latten können zu einer Pyramide gestellt werden, so dass sie einander zu halten scheinen; die an einem Ende zu Paaren verschraubten Latten können gespreizt hintereinander vor der Wand aufgestellt werden, oder die Latten können miteinander verbunden als Zickzackreihe eine Wand längsweise besetzen. Von Fall zu Fall ändern sich Erscheinung, Anmutung, die Ausstrahlung von Dichte, Gewicht und Schwärze ebenso wie die Assoziationen, die sich bildhaft damit verbinden, das Heimliche dessen, was die Latten verbergen, das Unheimliche der überlebensgrossen Reihe der Doppellatten.

An diesem noch immer vom Surrealismus durchwirkten Unheimlichen haben auch die beiden Arbeiten teil, in denen purpurrote Stoffbahnen auf Metallgerüsten ausgebreitet sind: Im Lamellenkasten verläuft der Stoff über Stahlstäbe, die auf einen oben offenen Stahlkubus gelegt sind. Starrer Stahl und weicher Stoff berühren einander; das auf den Stabkanten sichtbar werdende Rot versinkt dazwischen wieder im Dunkel. In Möbel IV sind Stoffstreifen über die obere Kante eines Metallgerüsts gelegt; sie bilden eine bewegte, sanft wirkende Oberfläche und verdecken das Innere des Gestells, das geheimnisvoll unzugänglich bleibt. Ebenso wie die Latten treten diese Objekte aufgrund ihres Formats in unmittelbaren körperlichen Kontakt mit dem Betrachter, der darin die Vertrautheit von Möbeln sucht. Zugleich bleiben die Arbeiten spröde, denn sie entsagen dem Erzählerischen und lassen die formalen Aspekte in den Vordergrund treten.

Ruthenbeck sprach dabei von konzeptueller Skulptur, da die Werke auf eine Idee zurückgehen, die sich auf verschiedene Weise manifestiert. Eine solche Idee ist die Gegensätzlichkeit der Eigenschaften von Materialien, die Polaritäten, die Ruthenbeck in den Skulpturen ohne Umschweife und durch den Verzicht auf jede Art der Ablenkung auf den Punkt brachte. Bei Ruthenbeck gibt es kein Schwelgen in den Materialien, kein romantisches Verhältnis dazu, wie in den Assemblagen und Materialbildern der 1960er Jahre. Indem er in den Skulpturen die Materialien in Gegensatzpaaren anordnete – schwarz/weiss, blau/rot, hart/weich, offen/verborgen und so weiter –, nahm Ruthenbeck ihnen ihr Eigengewicht, ihre isolierte Bedeutung. Sie existierten nunmehr in Bezug aufeinander, ihre Eigenschaften hoben sich in der Polarität gegenseitig auf, und darin erreichten sie in Ruthenbecks Vision eine das Materielle negierende Abstraktion: "Jeder Schritt darüber hinaus führt aus dem Darstellbaren heraus. Ohne Polarität gäbe es nur reines, unmanifestes Sein. Dieses kann man als Künstler vielleicht erahnen lassen, indem man die Polaritäten so ins Gleichgewicht bringt, dass ein Gefühl von Einheit entsteht, von Ganzheit, von Ruhe und Balance im Bewusstsein."³

Noch unscheinbarer als Holz und Stoff ist die Schlacke, die Ruthenbeck für seine vielleicht ungewöhnlichsten Arbeiten, die Aschehaufen von Ende der 1960er Jahre, verwendete. Die grobkörnige Schlacke wird zu einem kegelförmigen Haufen aufgeschüttet. In einen Haufen sind sechs Vierkantrohre aus Stahl sternförmig eingelegt, im Doppel-Aschehaufen verlaufen dünne Stahlstäbe durch die beiden Kegel, durchdringen und verbinden sie. Im Unterschied zu den amerikanischen Künstlern, die in ihrer Arbeit dem prozessualen Aspekt, also der unvorhersehbaren Verformung des Materials, den Vorrang gaben, zielte Ruthenbeck auf die finale Form, "die Linie im Raum, die die Kegelform durchdringt. Die Herstellung der Arbeit interessiert mich nicht."⁴ In der Tat schuf er mit den Aschehaufen eine Situation von subtiler Spannung zwischen den von der Schwerkraft geformten Haufen und den horizontalen Querungen, zwischen den feinen, beweglichen Körnern und dem geformten, ruhenden Stahl. Ruthenbeck setzte diese Gedanken fort in den beiden Papierhaufen – einem schwarzen und einem weissen –, für die quadratische Blätter zusammengeknüllt und aufgehäuft werden. Auf einfachste Weise stellte Ruthenbeck damit ein Volumen in den Raum, das fragil bleibt und dessen einfache, sich aus dem Aufhäufen ergebende Form von den unregelmässig geformten, sich beim leisesten Hauch bewegenden Blättern konterkariert wird.

Während seines Kunststudiums zu Beginn der 1960er Jahre hatte Ruthenbeck seine Fotoarbeit fortgesetzt und Reportagen von den Aktionen gemacht, die in Düsseldorf Aufsehen erregten – den ZERO-Manifestationen, den Fluxus-Konzerten, den Aktionen von Joseph Beuys. Ruthenbecks Arbeit zeichnet sich indes dadurch aus, dass sie sich von Aktionen absetzt, dass Handlung darin zum Bild erstarrt. Diese Qualität beobachtete Beuys, der in einem Gespräch über Palermo sich an Ruthenbeck erinnerte und überraschende Parallelen zwischen den Werken der Künstler zog, die beide in seiner Klasse studiert hatten. Ruthenbeck war "auch einer, der still war und sich an Aktionen nicht beteiligt hat, der seine Sache so zu einem Objekt mit Bild gemacht hat – Skulptur. Das war ja in genau derselben Zeit; das ist ja parallel zu Palermo. Die waren ja nur in zwei verschiedenen Räumen. Der eine war dort, der andere war da."⁵

Ruthenbecks plastische Formen sind dem Material nicht aufgezwungen, sie ergeben sich wie von selbst. Der Titel von Weisses spitzes Banddreieck mit Metallstab beschreibt ohne Umschweife, was Ruthenbeck für die Arbeit verwendete und was es zu sehen gibt. Seine Entscheidungen sind auf ein Minimum beschränkt, nämlich auf die Festsetzung der Länge des Stoffbandes und die Länge des Metallstabs; wird dieser in das auf der Wand fixierte Band gelegt, so entsteht die langgezogene dreieckige Form durch das Gewicht des Metalls. Das rechtwinklig zur Wand hängende Band erhält Plastizität, und durch seine Ausdehnung teilt und bestimmt es die Wand. Ähnlich funktioniert Rotes Bandquadrat mit Metallstab, denn auch hier ist die strenge quadratische Form fragil, abhängig von dem weichen, durch das Metallgewicht auf der Wand gespannten Stoffband. Die rote Farbe des Bandes tritt erst hervor, wenn man zur Seite tritt und die plastische, leicht vor der Wand stehende Form gänzlich erfasst. Die durch das Material erzeugte Spannung bestimmt auch die Erscheinung von Weisses Tuch mit Kreuzverspannung, hängend und Hängende Membrane/Quadrat. Im ersten Werk ist die kreuzweise Verspannung der Stofffläche durch zwei Metallstäbe nach vorn gekehrt, während der Stoff im Zentrum punktuell an der Wand befestigt ist.

Während die untere Hälfte der Fläche an die Wand gepresst wird, wird die obere Hälfte von der Schwerkraft von der Wand weggezogen. Im zweiten Werk lehnt die rote Stofffläche, die von nicht sichtbaren Metallstäben zum Quadrat gespannt und am Mittelpunkt ihrer Rückseite an der Wand hängt, nach vorn. Der Stoff ist durch die Aufhängung zur sensiblen Membran geworden, und trotz der Gleichmässigkeit der roten Fläche nimmt man die auf sie einwirkenden Kräfte unmittelbar wahr. Ebenso präzise sind die Eingriffe in den Raum, die Ruthenbeck mit schwarz lackierten Metallplatten vornahm. Während die mannshohe Stahlplatte durch die eine abgewinkelte Ecke aus ihrer ruhenden Position vor der Wand gerückt ist, hebt sich die Eckenraute von den rechtwinklig zueinander stehenden Wänden dadurch ab, dass sie einen Winkel von 70 Grad besitzt. Vor Plattenbogen stehend nimmt man zunächst nicht wahr, dass die Platte rechts wenige Zentimeter von der Wand abgedreht ist; erst von der Seite her wird dies sichtbar und das Quadrat wird zu einer verzerrten Form. In diesen drei Werken erzeugt Ruthenbeck mittels leichter Verschiebungen Momente der Irritation. Was zunächst deckungsgleich mit den Gegebenheiten des Raums erscheint, löst sich kaum spürbar davon ab. Und umgekehrt ist es, als ob der Raum die angenommene Regelmässigkeit verliere, wenn sich zwischen Wand und Objekt unvermittelt ein Zwischenraum auftut. An diesen Werken zeigt sich, dass Ruthenbeck nicht nur die formbewusste Strenge pflegte, sondern einen feinen Humor besass. Deutlich gab er diesen für einmal in seinem "Schlaraffenland-Manifest" preis, das er 1984 anlässlich einer Ausstellung in Hamburg plakatierte und in dem er ironisch seine Vorstellung eines Paradieses formulierte. Im Scherzen lag Wahrheit; was Ruthenbeck mit seiner Skulptur anstrebte, fasste er hier in wenige Worte: "Nicht Völle, sondern Fülle!"⁶

Dieter Schwarz

¹ Christoph Brockhaus/Ulrike Grohs, "Interview mit Reiner Ruthenbeck, 17. September 2008, Ratingen", in: Reiner Ruthenbeck: Werkverzeichnis der Installationen, Objekte und Konzeptarbeiten [Ausst.-Kat.]. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, S. 35.

² Reiner Ruthenbeck, in: Rolf-Gunter Dienst, Deutsche Kunst: eine neue Generation. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1970, o.S.

³ Christoph Brockhaus/Ulrike Grohs, "Interview mit Reiner Ruthenbeck, 17. September 2008, Ratingen", wie Anm. 1, S. 20.

⁴ Christoph Brockhaus/Ulrike Grohs, "Interview mit Reiner Ruthenbeck, 17. September 2008, Ratingen", wie Anm. 1, S. 39.

⁵ "Über Blinky Palermo: Gespräch zwischen Laszlo Glozer und Joseph Beuys", in: Palermo: Werke 1963–1977 [Ausst.-Kat.]. München: Schirmer/Mosel, 1984, S. 104.

⁶ Reiner Ruthenbeck, "Schlaraffenland-Manifest", in: Reiner Ruthenbeck: Werkverzeichnis der Installationen, Objekte und Konzeptarbeiten, wie Anm. 1, S. 19.