

Barock!

Julia Rüther – Malerei der Überschreitung

von
Alexander Wiehart

1 Rückbindung

Barock, das ist: in allem den Glanz, das Wertvolle, die Vielfalt und Komplexität sehen zu können. Alles findet sich in einem größeren, kostbaren, unendlich reich strukturierten Kontext eingelassen und aufgehoben, von dem wir immer nur einen winzigen Ausschnitt kennen lernen. Jeder Ausschnitt, mag er auch noch so klein sein und unbedeutend erscheinen, verweist den barocken Blick auf universale Zusammenhänge und bildet eine der zahlreichen möglichen Perspektiven auf das große Ganze, dessen Facetten wir uns durch Detailbetrachtung und Standpunktwechsel nach und nach immer vollkommener erschließen sollen. Ein solcher Blick drängt sich uns heute keineswegs auf. Er muss gegen zahlreiche Hindernisse zustande gebracht werden: gegen die Routine, im Denken über das Kleinteilige nicht hinauszugehen, gegen die Fixierung auf nahe liegende persönliche Belange und gegen das überall herrschende Verbot einer visionären Begeisterung, die uns aus unseren diesseitigen Bequemlichkeiten herausstacheln würde.

Julia Rüthers Malerei übersteigt auf vielfältige Weise solche Hindernisse in Richtung Barock. Dabei nimmt sie gerade vom Alltäglichen ihren Ausgangspunkt, etwa dem Muster einer Tapete oder eines Teppichs. Tapeten kaschieren die Mauern, die uns umgeben, Teppiche die Grundlagen, auf denen wir stehen, und markieren so die festen Grenzen unseres Lebensbereiches.¹ Wenn Julia Rüther ganz nah an Tapeten und Teppiche herankommt, so nah, dass kleine Ausschnitte aus dem Muster das ganze Bild ausfüllen, dann stößt sie eine Bewegung an, die auf die verborgenen Bezirke jenseits dieser harten Begrenzungsflächen unserer kleinen Welt abzielt. Andere Gemälde halten den Blick nach oben gerichtet: Auch in Deckenlampen und Kronleuchtern verdinglicht sich die Überschreitungssehnsucht, für die das gesamte Rüthersche Oeuvre mit nur allem erdenklichen Prunk und Einfallsreichtum an Farben, Formen und Motiven wirbt. Zu verblüffen und durch einen Schock von „Augenlust“ zu überwältigen – diese Ziele des barocken Kunstwillens gilt es zu erreichen; der produktiv unruhige Sog weg vom Banalen soll unwiderstehlich werden. Julia Rüther schafft eine Kunst mit Ausrufezeichen: Barock!

Dem Zug ins Transzendente folgen also auch die anderen Bildmotive: Aus ihrem Zusammenhang isoliert wie die Tapetenmuster treten Kronen bildfüllend hervor. Ihren Status als lebendige politische Symbole haben sie längst eingebüßt; mit ihnen ist schon lange kein feudalistischer oder absolutistischer Herrschaftsanspruch mehr verknüpft.² Die Geschichte hat sie in Museen abgelegt und stellt sie als Platzhalter für das Rückgebundensein an eine höhere

¹ Die enge Verwandtschaft des Teppichs mit der Tapete kommt bereits in der Wortgeschichte zum Ausdruck: „Tapetum“ beziehungsweise „tapeta“ heißt nichts anderes als „Teppich“. Und tatsächlich waren Wandteppiche Vorläufer der Tapete. Die Funktion des Zudeckens ist dem etymologischen Ursprung zu entnehmen: das altgriechische Wort „tapes“ bezeichnet die Decke. Damit ist auch die Beziehung zur oberen Begrenzungsfläche eines Raumes sprachgeschichtlich hergestellt.

² Eines der Bilder zeigt die Papstkrone (Tiara). Auch sie wird mittlerweile nicht mehr getragen; der amtierende Papst Benedikt XVI. hat sie nicht einmal mehr, was früher üblich war, in sein Wappen aufgenommen.

Ordnung zur Verfügung. Vergleichsweise ungebrochen wirkt dagegen alte Symbolik in den Bildern des Brunnens fort.³ Denn seit der Antike fungiert der Brunnen als in Religion, Mythologie und Märchen gut frequentierte Schnittstelle zwischen irdischem und göttlichem Betrieb: So kennt das Alte Testament den Brunnen als Ort der Begegnung Hagars mit dem rettenden Engel und den Apokryphen des Neuen Testaments zufolge war Maria gerade beim Wassers schöpfen, als der Erzengel mit der Verkündigung an sie herantritt. Die griechische Mythologie weiß von Brunnennymphen und im deutschen Märchen gelangt man durch den Sprung in den Brunnen zu Frau Holle. Zudem dienten Brunnen als Orte der kultischen Reinigung, die aufgesucht werden müssen, bevor man mit einer Gottheit in Kontakt tritt, und bildeten als Orakelstätten Quellen höheren Wissens.⁴ Julia Rütter konzentriert sich auf die Darstellung ein und desselben Brunnens, den sie virtuos in allen möglichen Farb-, Verzerrungs- und Auftragsvarianten interpretiert.⁵ Bereits diese motivische Beschränkung hat den Charakter ikonemalerischer Andacht und religiöser Askese. Die untere Beckenzone gestaltet sie dabei meist wie einen massigen Sockel, von dem aus sich der zarte Brunnenstock mit der kleinen Schale nach oben verliert. In einigen Bildern dominiert der Brunnen als feenhafte Impression, in anderen als aggressive Masse, die über das Bildfeld hinaus expandieren will – in jedem Fall geht von ihm eine mit den eigenen Grenzen unzufriedene Unruhe (inquiétude) aus, wie sie Leibniz, der Barockphilosoph par excellence, allen Geschöpfen zugeschrieben hat.⁶

Voller unruhiger Poesie, die sich an der Wirklichkeitsenge stößt, nimmt Julia Rütter auch die Perspektive auf ganze Räume ein: Ein abendlicher Basar mit seinem Angebot an Gebrauchsgegenständen verwandelt sich in einen goldglänzenden Sakralraum: Einzelne Stände werden zu Altären, die Obergeschosse der Häuser zu Emporen und die Überdachungskonstruktion zu himmelstürmenden Spitzbögen, über die der Basar sich für die kosmischen Zusammenhänge, in die er sich einfügt, öffnet. Oder wir finden uns versetzt zwischen die Stapel eines Teppichgeschäfts, die an Sarkophage oder Grabplatten im Inneren einer Kirche erinnern. Entgrenzende Erlösung kündigt das von oben in die todesschwangere Kaufhaushalle eintretende Licht an. Auch sonst ist das Höhere selbst nur in Andeutungen vertreten: Kugeln, alte Symbole des Weltganzen, schweben diaphan durch die Bilder und leuchtend weiße Gebilde – Nebel? Lichtreflexe? – fügen sich zu einer Komposition, die von geisterhaften Wirkungen auf eine überirdische Ursache schließen lassen.

2 Uneinholbarkeit

Vielleicht wird der Drang nach Rückbindung an verheißungsvollere Sphären in den Altardarstellungen am deutlichsten, wo die senkrechten Linien eines Altarensembles wie in einer gekippten Weitwinkelaufnahme nach oben stürzen, aus dem Bild heraus, einem

³ Entsprechendes gilt für die Kelche: Die Gralslegende lässt sich auch in unseren Tagen noch leicht für Bestseller ausbeuten.

⁴ Dass uns bis heute diese Vorstellung vertraut ist, belegt der Kinofilm „Cold Mountain“ aus dem Jahre 2003. Ein Brunnenorakel spielt darin eine nicht ganz unwichtige Rolle.

⁵ Als Vorlage diente übrigens ein Foto vom Schalenbrunnen am Düsseldorfer Corneliusplatz, einem eher gebrauchskünstlerisch-kunsthandwerklichem neubarocken Gebilde von Leo Müsch, das 1882 eingeweiht wurde. Gewissermaßen handelt es sich also auch bei diesem Brunnen um einen alltäglichen Gegenstand, an dem die städtischen Verkehrsströme vorbeiziehen, ohne dass ihm jemand je besondere Aufmerksamkeit schenken würde: einen Ausschnitt aus dem urbanen Zierrat.

⁶ „Die Unruhe ist nicht nur in den unbequemen Leidenschaften wie in Hass, Furcht, Zorn, Neid, Scham, sondern auch in den entgegengesetzten wie der Liebe, der Hoffnung, der Besänftigung, dem Wohlwollen und der Anerkennung. Man kann sagen, dass überall, wo es Verlangen gibt, es Unruhe geben wird; aber das Gegenteil ist nicht immer wahr, weil man oft in Unruhe ist, ohne zu wissen, was einem fehlt, und es daher kein geformtes Verlangen gibt“ (Leibniz: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand, II, 21, §39).

uneingeholten Fluchtpunkt zu. Das, worauf das Bild hinaus will, findet sich also im Bild selbst gar nicht dargestellt; das Bild führt uns in seiner kompositorischen Dynamik lediglich in seine Richtung. Entsprechendes gilt auch für den Verweisungscharakter der Luster, Tapeten und Teppiche: die durch sie geschmückten Wände, Böden und Decken werden nicht durchbrochen; der Blick macht bei den Grenzen halt. Vor allem die prachtvollen Muster scheinen einer undurchdringlichen Verpackung für etwas immens Kostbares aber letztlich ganz Unzugängliches aufgeprägt. Bezeugen die Bilder von Julia Rütter also das Scheitern des Barockprojekts, das Jenseitige von unserer Welt aus zu erreichen oder vielleicht sogar in sie einzuholen? Solche konkreten Ziele verfolgte jedenfalls die Kultur des 17. und der ersten Jahrzehnte des 18. Jhs. – nicht nur in ihren Kunstwerken, sondern etwa auch in ihren wissenschaftlichen Anstrengungen. An erster Stelle zu nennen ist die Philosophie und ihr Versuch, dieses Höhere in einem logisch streng durchkonstruierten Begriffssystem zur Geltung zu bringen: Aus der Konzeption des höchstvollkommenen Seienden, dem Gottesbegriff, sollte alles Übrige ableitbar gemacht werden. Gelungen ist das bisher niemandem und die damals oft mit aller Härte sozial, politisch und juristisch durchgesetzte Verpflichtung auf ein christliches Weltbild besteht nicht mehr. Was den Verzicht auf eine inhaltliche Festlegung des in den Gemälden anvisierten Fluchtpunktes betrifft, überwinden Julia Rütters Bilder also ganz zu Recht die der Barockzeit gesetzten ideologischen Grenzen, wenn sie der „religiösen“⁷ Aussage die klare konfessionelle Kontur verweigern: Die Madonna mit dem Kind wird zum unidentifizierbaren Gold- und Lichtgebilde; mehr kann sie heute ehrlicher Weise auch gar nicht sein. Ebenso verlieren die Gewässergottheiten im Sockel des Brunnens alle identifizierenden Umrisse, oft erscheinen sie ganz ins Formlos-Organische aufgelöst und das Becken wirkt wie aufgesetzt auf einem Haufen Gedärm.

Überhaupt verzichtet Julia Rütter auf jede rein äußerliche Übernahme barocker Elemente und auf schnelle Aha-Wiedererkennungseffekte: Puttenromantik sowie Kokettieren mit gefälligen Erotik- und Lebensfreudemotiven sucht man in ihren Bildern ebenso vergebens wie alles überdeutliche Erzählen und Positionieren. Die Brechungen der Moderne werden nicht zurückgenommen: Deutliche Pinsel- und Tränenspuren machen die Malerei, obwohl in altmeisterlicher Technik ausgeführt, als Produktionsprozess, die Farbe als Material sichtbar. Damit bleibt die vormoderne Verpflichtung der Kunst auf moderne Weise hinterfragt – die Verpflichtung, (irdische und himmlische) Wirklichkeiten, die außerhalb der Malerei bestehen, wirklichkeitsgetreu abzubilden und Sinngebungen dogmatisch zu verkünden.⁸ Von unverbindlicher Postmoderne hebt sich Julia Rütter dadurch ab, dass sie sich nicht scheut, die „großen Erzählungen“, wenn nicht zu ihnen zurückzukehren, so doch anklingen zu lassen. So macht sie uns Mut, mit dem gehaltvollen Erzählen verhalten wieder zu beginnen.

Welche Aufgabe kann eine moderne Barockmalerei dabei erfüllen? Vielleicht lässt sich die Antwort im Rückgang auf die Entstehungszeit des Barock finden: Nach den vorangegangenen Epochen intellektueller Weltkonstruktion bricht an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in allen Bereichen ein starker Realitätsdrang durch.⁹ Nun lässt sich – bei allen historischen Unterschieden – für die Gegenwart eine vergleichbare Konstellation feststellen: Das Ende wirklichkeitsferner Großtheorien und der von ihnen hervorgebrachten (oft genug politischen) Heilslehren ist heute erreicht, das Ende eines unverbindlichen Konstruktivismus, der alle

⁷ „Religio“ wurde und wird wörtlich übersetzt mit „Rückbindung“.

⁸ Diesem modernen Zug folgen auch andere Gegenwartskünstler, die sich konstruktiv mit dem Barock auseinandersetzen, wie etwa Vivienne Westwood, Peter Greenaway, Candida Höfer, Matthew Barney und Bill Viola.

⁹ Caravaggio studiert die Hell-Dunkel-Effekte des Lichts und malt nach Modellen von der Straße, die Wissenschaft, allen voran Galileo Galilei, entdeckt die Beobachtung als Basis ihrer Erkenntnisse und dringt, ausgerüstet mit Skalpell, Fernrohr und Mikroskop, ins Innere des menschlichen Körpers sowie in die bislang unzugänglichen Dimensionen von Mikro- und Makrokosmos vor.

Realität pauschal diffamiert, zeichnet sich ab. Vor simplen Lösungen, einfachen Formeln und griffigen Visualisierungen sind wir mittlerweile gewarnt. Zugleich aber sehen wir uns unter verschärften sozialen und politischen Pressionen, aber auch unter dem Eindruck zahlloser unbewältigter wissenschaftlicher Grundlagenkrisen immer dringender aufgefordert, uns der Wirklichkeit wieder neu zu vergewissern. Und das kann, wie wir endlich gelernt haben, nur in hinreichend komplexen, detailfreudigen Formen gelingen, die uns keine Eindeutigkeiten vormachen, wo gar keine bestehen – Formen, wie sie die so differenzierte und geistreiche Barockkultur hervorgebracht hat. Geläutert von allen simplen Sinn- und Heilsversprechen erweist sie sich vielleicht ja für uns als geeigneter Anknüpfungspunkt, die unüberschaubaren Unsicherheiten und Polyvalenzen zu erkunden, die Begrenztheit unserer kleinen Welt aufzuzeigen und die Aussicht zu eröffnen, Grenzen auf einen höheren, einheitsstiftenden Gesichtspunkt hin zu überschreiten.

3 Überschreitungen

Grenze ist für eine bildende Künstlerin in erster Linie die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Bereits die gesamte Akademieausbildung zielt darauf ab, sich künftig immer deutlich sichtbar auf der „richtigen“ (und ertragreichen) Seite zu bewegen: der Seite der Kunst. Buntheit, Ornament und der Wille, mit seinen Werken zu beeindrucken, führt, so bekommt man es meist beigebracht, gefährlich nahe an den am meisten gefürchteten Grenzabschnitt: in die Nähe von Dekor und Kitsch. Julia Rütter schreckt vor dieser Grenze nicht zurück; sie macht sie souverän zu einem der Hauptthemen ihrer Malerei und legt dabei das gängige Kunstverständnis bloß – ein Kunstverständnis, das sich größtenteils bereits im 18. Jahrhundert und gerade in feindseliger Abgrenzung gegenüber dem Barock entwickelt hat. Mit viel Ironie geht sie dabei ans Werk und kalkuliert die Verwirrung beim Betrachter genau: Tapeten- und Teppichmuster, meist sogar nur Ausschnitte daraus, Kronen, die in Vitrinen immer mehr einstauben, oder eine ästhetisch überholte Brunnenarchitektur, die im städtischen Brausen völlig untergeht – solche visuellen Nebensächlichkeiten, die zudem oft deutlich das Signum der Vergänglichkeit tragen,¹⁰ erhebt sie zu Hauptakteuren technisch äußerst aufwändiger Gemälde. Das provoziert die Frage: Wer oder was verdient es eigentlich, altmeisterlich gemalt zu werden?

Neben Dekor und Kitsch gilt die kunstexterne Realität als ein weiterer Bezirk der Nicht-Kunst. Mit ihr treibt Julia Rütter ein geradezu traditionell barockes Vexierspiel, wenn sie Lichtreflexe in das Bild hineinmalt und so einen bestimmten Lichteinfall und Betrachterstandpunkt dort fixiert: Damit greift sie die rezeptionstheoretische Einsicht auf, dass sich Kunst nur im Betrachter realisieren kann und eine exakte Grenze zwischen Kunst und Welt folglich gar nicht existiert.

Grenze ist für eine Malerin ebenso die Grenze zwischen Malerei und anderen bildnerischen Disziplinen. Und auch diese Grenzen finden sich bei Julia Rütter hinterfragt. Bleiben wir vorerst bei der grafischen Musterproduktion. Für ein dekoratives, seriell gefertigtes Muster wesentlich ist das Merkmal sequentieller Wiederholung. Durch die Wahl des engen Bildausschnittes auf den Gemälden geht dieses Merkmal allerdings ganz verloren. Als Konsequenz werden die dargestellten Gebilde visuell vom kleinen Teil eines Musters zu eigens thematisierten Individuen aufgewertet. Auf einem anderen Bild passiert das Gegenteil:

¹⁰ Auf der Purpurhaube einer Krone markieren die wilden dunklen Pinselstriche den unaufhaltsamen Zerfall des Gewebes. Und unter einer grünen Tapete sind am Rand des Bildes schmale Streifen der nun überklebten Vorgängertapete sichtbar: ein Hinweis auf die vergangene Zeit, als die erste, jetzt verschmähte Tapete noch die Wände verzierte.

Die individuelle Skulptur eines chinesischen Drachen findet sich zum seriellen Tapetenmuster degradiert. Ein weiteres Tapetenbild entwickelt eine besonders starke Spannung zwischen grafischem Motiv und malerischer Technik. Denn das dargestellte Muster müsste eigentlich exakt begrenzte, monochrome Flächen haben. Auf dem Gemälde sehen wir jedoch die Farben ineinander verlaufen und über die Umrisslinien hinaustreten. Bis zum Bildrand hinabgeronnene Tränen destabilisieren die Formen zusätzlich, die folglich alles andere als geometrisch sind. Sie wirken eher wie ein mysteriöses Zellteilungsensemble, dessen Produkte sich gerade aufmachen, ihre je eigenen Wege entlangzudriften: Wir werden Zeugen der Metamorphose eines Musters zu etwas Organischem, das aus allen Konventionen, die für Muster gelten, ausbricht. Das Tapetenhafte verliert sich also sowohl durch Auflösung der grafischen Kontur als auch durch das Aufweichen der für ein solches Muster charakteristischen strengen Ordnung. Damit aber ist die Genrengrenze zwischen Tapete und Gemälde in neuartiger Synthese überwunden. Mit ähnlicher Virtuosität wird der Gegensatz zwischen Plastik und Flächenkunst aufgehoben: In raumillusionistischer Malerei scheint sich ein planes Teppichmuster plötzlich wie ein pokalartiger Körper aus dem Bildgrund heraus in die dritte Dimension auszubreiten. Auch hierzu gibt es ein Gegenstück: Die (im Original übrigens ziemlich farblose) Brunnenarchitektur erscheint auf einigen Bildern als tiefenlose Farbstruktur ganz in die zwei Dimensionen der Leinwand eingeebnet.

Barocke Vexierspiele und die genussvolle Überschreitung von Grenzen finden sich also überall im Werk Julia Rütters. Vor diesem Hintergrund lassen sich die sieben kleinen auf der Spitze einer Krone prangenden Goldkugeln geradezu programmatisch deuten. Sieben steht seit der Antike für die Gesamtheit von Himmel und Erde; die bekrönenden sieben Goldkugeln geben also ein Bild des Kosmos – eines Kosmos, der sich im Gemälde allerdings keineswegs als glatt geordnete Struktur präsentiert. Denn die Kugeln verschieben sich gegeneinander unregelmäßig wie ein leichtes Spiel von Fingerkuppen: Der Kosmos scheint also permanent aus der Façon zu geraten. Entsprechend werden die bisherigen Grenzen zwischen den einzelnen Disziplinen der bildenden Kunst sowie der Kunst gegenüber der Nicht-Kunst im Oeuvre Julia Rütters beständig spielerisch unterlaufen und neu gezogen – nicht in einem aggressiv-revolutionären Akt; die Überschreitung ist vielmehr ein liebevolles, augenzwinkerndes Zusammenführen traditionell voneinander abgeschotteter Bezirke zu einem Experimentierfeld individueller Ordnungsschöpfung.