

Fritz Ruoff. Volksbank Zuffenhausen (überarbeitete Fassung)

Was ist es nur, das uns immer wieder mit Bildern beschäftigen lässt? Wie kann es wiederholt von neuem gelingen - um es mit Gottfried Boehm zu sagen -,

„... dass ein Stück mit Farbe beschmierter Fläche Zugang zu unerhörten sinnlichen und geistigen Einsichten eröffnen kann?“

Weil Bilder uns etwas zeigen, was ohne Bilder nicht gezeigt werden könnte. Sie zeigen etwas, ohne dass die Sache selbst anwesend ist. Der Kunsthistoriker Lambert Wiesing nimmt aktuell diesen Bezug auf und schreibt:

„Bilder zeigen nicht nur das, was sie zeigen, sondern auch, wie sie zeigen, was sie zeigen.“

(Lambert Wiesing: Phänomene im Bild. München 2000, Seite 15)

Das *wie* etwas gezeigt wird ist ein zentraler Kristallisationspunkt in der Diskussion über das künstlerische Bild. Wiesing führt dabei einen Begriff ein, den ich sehr produktiv für diese Ausstellung halte. Demnach erkundet Kunst

„... die Eignungsmöglichkeiten von Materialien als Imaginationsgrundlage.“

Das Material der Bilder von Fritz Ruoff möchte ich in das Zentrum meiner Überlegungen aus Anlass dieser Ausstellung rücken.

Fritz Ruoff

Der 1906 in Nürtingen geborene Ruoff studierte nach einer Holzbildhauerlehre von 1927 bis 1933 bei Prof. Alfred Lörcher in Stuttgart. Bis zu seinem Tod im Jahre 1986 verbrachte er seine Arbeitsjahre in Nürtingen.

Sein Werk zeichnet sich auf den ersten Blick durch wiederholte Brüche und Neuanfänge aus. Er beginnt als Holzbildhauer und wechselt zu der Bronzeplastik, beschäftigt sich dann mit Problemen der Malerei. Später erprobt er zahlreiche verschiedene malerische Techniken bevor er sich mit der Collage auseinandersetzt. Ungeachtet dieser Bereitschaft zum Neuen wird er während seiner gesamten Schaffenszeit der Zeichnung treu bleiben.

Sein gesamtes Oeuvre umfasst nach heutigem Kenntnisstand mehr als 2.000 Werke. Diese können in markante Gruppen eingeteilt werden – vorrangig die künstlerische Technik und das Material betreffend. Sein Material reicht von Kasein über die Gouache und Tusche bis hin zu Karton, Schnüren, Sackleinen, Sand und Pflanzenblätter.

Diese Gruppen wiederum können sehr klar einzelnen Zeiträumen zugeordnet werden. Und das ist das typische für Ruoff: Er beginnt für einen begrenzten Zeitraum immer wieder von neuem mit den Möglichkeiten des Bildes und des Materials.

Auf den zweiten Blick erkennen wir bei aller Systematisierung des Oeuvres, dass Ruoff ein spezifisches Formenrepertoire kontinuierlich und werkgruppenübergreifend entwickelt und variiert. Dieses Spannungsfeld zwischen dem Wechsel des Materials und der Kontinuität von Grundformen wirft die Frage nach dem Bedeutungsgehalt der Materialien bei Ruoff auf.

In dieser Ausstellung haben wir Arbeiten aus folgenden Werkgruppen ausgestellt.

- Aus der Gruppe der Malerei einige Kaseinbilder im ersten Obergeschoß,
- Collagen, insbesondere Sandpapiercollagen, hier im Erdgeschoss,
- wenige Beispiele der Druckgrafik hier im EG,
- und die Zeichnungen, insbesondere Pastellkreide, im EG und 1.OG.

Auf drei hier ausgestellte Werke möchte ich etwas genauer eingehen.

Kasein

Wir stehen am Anfang der 60er Jahre. In den Werken Ruoffs wird die unregelmäßige, körnige Struktur des Kaseins ein charakteristisches Material.

Mit Kasein wird das Strukturprotein der Milch bezeichnet, das den Hauptbestandteil von Quark und Käse ausmacht. Man verwendet bei der Herstellung von Kaseintempera eine wässrige Kaseinlösung, die mit Ölen emulgiert wird. Dieser

Emulsion werden anschließend Pigmente beigemischt.

Die Kaseintempera ist bei Ruoff sehr pastos und körnig aufgetragen. Als Malgrund setzt er häufig Holzfaserplatten ein, die durch ihre strukturierte Oberfläche den insgesamt sehr rauen, plastisch wirkenden Eindruck, noch unterstreichen.

Ein Teil dieser Werke ist von einem düsteren Grundton geprägt. Gelegentlich lassen sich noch Figurationen, die an überlängte menschliche Figuren erinnern, erkennen, aber die Form löst sich immer mehr in der Umgebung auf. Ruoff transformiert die Umrisse der menschlichen Figur in eigenständige vertikale und horizontale Formen und gruppiert diese zu Gitterstrukturen oder kreuzförmigen Anordnungen. Manchmal tritt die körnige Farbe wie aufgewühlt aus der Bildfläche hervor.

In dieser Zeit versieht Ruoff seine Werke teilweise noch mit Bildtiteln, die einen Deutungsrahmen für die immer abstrakter werdenden Formen eröffnen wie etwa Golgatha (1960) oder Apokalypse (1961), Verbrannte Erde (1959) und Vision (1960).

Von Fritz Ruoff sind wenige Dokumente – im Sinne von Primärquellen – verfügbar, in denen er sich selbst zu seinem Werk äußert. In einem der wenigen erhaltenen Fernsehbeiträge aus dem Archiv des Südwestfunks kommentierte er anlässlich seines siebzigsten Geburtstages im Dezember 1976 eines dieser Bilder (BK 1960/06, Vision), das wir aber leider hier nicht ausstellen können. Er sagte:

„Ich habe da wirklich Zerstörung zeigen wollen ... also eine Landschaft, wie sie in Vietnam behandelt worden ist mit Gift ... oder mit Bomben ... aber einen Hoffnungsschimmer immer mit beibehalten ... unbewusst, nicht bewusst.“

(Fritz Ruoff, Oktober 1971, SWR)



Die Frage der Verwendung des Materials Kasein dürfte für ihn demnach nicht belanglos gewesen sein sondern er hat es bewusst eingesetzt, um seiner Intention Ausdruck zu verleihen. Die Beschaffenheit des Farbauftrages, seine Materialität, wird hier eindeutig im Sinne einer Bedeutungsverstärkung eingesetzt. Das körnige Kasein als Imaginationsanlass für die zerstörte Landschaft.

Noch dem Material Kasein verhaftet nähert sich Ruoff Anfang der 60er Jahre vorsichtig tastend an die geometrische Grundformen Kreis, Quadrat, Dreieck und Raute.

Druckgraphik

Was sich in seinen frühen Collagen und insbesondere den sogenannten Bildreliefs in den Jahren 1965 anbahnt, findet schnell seine Vollendung in den folgenden Druckgraphiken. Die sich hier abzeichnende Klarheit der Formensprache steht in direkter Beziehung zu der Materialität.

Als Beispiel die hier ausgestellte Druckgraphik DS 1966/14 aus dem Jahr 1966: Die symmetrisch

angeordneten Grundformen schaffen durch ihre foliengleiche Überlagerung und scheinbare Transparenz einen nicht eindeutig erklärbaren Bildraum. Die absolute, reine Form ist aufgelöst in der Überlagerung und der Zerteilung.

So wie Ruoff seine Formen nunmehr konstruiert und bis zum äußersten glättet und gerade zieht, nutzt er die spezifischen Materialmöglichkeiten der Druckgraphik. Die grobe Farbkonsistenz und der pastose Auftrag sind ebenso aufgegeben wie der schnelle, breite Pinselstrich, an deren Stelle tritt der flächige, homogene Farbauftrag.

Der Bruch zwischen den Kaseinwerken aus den 50er Jahren und diesen Bildern könnte kaum größer sein. Sämtliche Zufallsmerkmale einer mit freier Hand geschaffenen Farb- und Materialwelt werden ausgelöscht, an ihre Stelle tritt die Gleichmäßigkeit des mechanischen Farbauftrages.

Ruoff variiert auf zwei Ebenen: neben der Bereinigung der Formen tritt die Glättung des Farbmaterials. Nicht ohne dabei an seinem Perfektionismus festzuhalten. Seine Hartnäckigkeit bei der Korrektur der Umsetzung seiner Entwürfe war eine Herausforderung für jeden Drucker.

Bis Mitte der siebziger Jahre wird Ruoff diese, die Geometrie betonende, Bildgruppe innerhalb der Werkgruppe ausbauen.

Sein Umgang mit der Farbe und der Form lässt in einem großen Teil des druckgraphischen Werkes eine Nähe zu der konkreten oder konzeptionellen Kunst erkennen, man denke nur an die spezifischen Merkmale wie Symmetrie,

Dimensionierung, Ordnung und Anordnung und Farbkontrast.

Der Gefahr, dabei in die Strenge und Rationalität der konkreten Kunst abzugleiten, war sich Ruoff damals sehr wohl bewusst. Er notierte 1970 dazu:

„Ich will immer mehr Zufälliges weglassen, es aber nicht bis zur leeren Form kommen lassen.“

(Fritz Ruoff, in: Dunkle Sonnen, Tübingen 1970)

Auch die bloß dekorative Zurschaustellung seiner Werke ohne Tiefe und Verständnis für künstlerischen Ausdruck, das Missbrauchen seiner Werke als bloße Wanddekoration bewegte Ruoff in seinem Inneren. Nicht ohne Grund: Dieser Teil des druckgraphischen Werkes trug seinerzeit entscheidend zur Verbreitung der Bildwelten Ruoffs bei, bewirkte eine Popularisierung seiner Kunst. Ruoff weiter:

„Alles soll ästhetisch sein, aber leere Ästhetik, wie sie jederzeit auch in dekorativer Formgebung zu finden ist, wäre für mich zu wenig.“

(Fritz Ruoff, in: Dunkle Sonnen, Tübingen 1970)

Ruoff selbst sah sich nicht als konkreten Künstler. In einem Interview im Jahre 1972 – auf dem Höhepunkt seines Erfolges im Zusammenhang mit der Druckgraphik – stritt er ab, sich der „absoluten Form“ verpflichtet zu fühlen. Er versuchte eine

eigene Position einzunehmen und formulierte die Zielrichtung seiner Bilder wie folgt:

„Das ist mein größter Wunsch, dass meine Bilder für einige Menschen (...) die Möglichkeit haben, sich davor zu sammeln, zu meditieren.“

(Fritz Ruoff, in: Bildende Künstler – Fritz und Ruoff und Gerlinde Beck, Stuttgart 1971)

Mit der Druckgraphik steht er streng genommen in der Tradition der konkreten Kunst, deren Anspruch Max Bill 1947 eindeutig formulierte:

„das ziel der konkreten kunst ist es, gegenstände für den geistigen gebrauch zu entwickeln, ähnlich wie der mensch sich gegenstände schafft für den materiellen gebrauch.“

Zusammenfassend kann gesagt werden: In den sechziger Jahren wandte sich Ruoff von der Dynamik und Expressivität seiner frühen Kasein- und Gouachemalerei ab. Innerhalb nur weniger Jahre führte sein Weg vom expressiven Bild zum meditativen Bild – damit hatte er die zentralen Bezugspunkte seines gesamten Schaffens abgesteckt.

Sandpapier

Auf dem Höhepunkt der Druckgraphik Anfang der 70er Jahre experimentiert Fritz Ruoff weiter. Nachdem er seine strengen geometrischen Formen innerhalb der Produktionsmöglichkeiten der

druckgraphischen Herstellung weiter entwickelt hat, wird die Materialfrage erneut gestellt.

Die glatten Farbflächen der Druckgraphiken werden aufgebrochen und belebt. Die feine Struktur von Sand – wie man sie auf industriell hergestellten Sandpapieren findet - wird in den Jahren 1973 und 1974 ein dominierendes Merkmal von wenigen Sandpapiercollagen. Nur etwa 30 dieser besonderen Form der Collage können heute eindeutig nachgewiesen werden.

In diesen Jahren modifiziert Ruoff die strengen geometrischen Formen. Ein Werk aus dem Jahr 1973 steht beispielhaft dafür (MCG 1973/09):

Das Hochformat wird in eine helle und eine dunkle Bildhälfte eingeteilt. Oben ruht weit entrückt eine große Kugel vor einem dunklen Hintergrund. Die hellen, flimmernden Ränder lassen sie deutlich vor dem Hintergrund hervortreten.

Im unteren Teil des Bildes wird die symmetrische Grundkonstruktion durch wenige Linien aus dem Gleichgewicht gebracht. Die horizontalen und vertikalen Linien begegnen sich an ihren Endpunkten, diagonale Linien geben dieser Struktur eine räumliche Dimension. Die dunklen Linien scheinen in den sandigen Untergrund eingegraben, die Flächen dazwischen sind mit verschiedenen Farbschichten übermalt und betupft.

Hier oszilliert das Bild zwischen der Perspektive einer weitläufigen Landschaft und dem Bild einer geometrischen Unterteilung der zweidimensionalen Fläche ohne Bezug zu einem Außenbild.



Fritz Ruoff war beiden Bildwelten zugewandt. Den Bezug zu der Landschaft – zu seiner Landschaft um Nürtingen insbesondere dem Säer – hat er selbst auch formuliert. Zahlreiche Formen in seinen Bildern haben ihre Quelle demnach in der physisch realen Landschaft. Aber er hat diese Landschaft nicht abgebildet, er hat sie als Impuls produktiv genutzt für die Entwicklung seiner eigenen Bildwelt.

Einen wesentlichen Einfluss dabei hat wiederum das Material: Er setzt ein Material ein, Sand, das einem Boden, einem Unten, bedeutungsgemäß zugeordnet werden kann. Man könnte meinen, er gibt damit seinen losgelösten, glatten Formen aus der Druckgraphik die Bodenhaftung zurück, ohne den Meditationscharakter aufzugeben.

Hierzu in Ergänzung eine seltene Druckgraphik aus dem Jahr 1975 (DS 1975/94): der Versuch, die Reinheit und Regelmäßigkeit des mechanischen Farbauftrages zu erweitern mit den Möglichkeiten der aufgetragenen Sandstruktur.

Abschluss

Fritz Ruoff hat die Grenzen seiner Möglichkeiten immer wieder neu gezogen. Die Gründe für diese Neuanfänge werden in der Literatur noch sehr eng im Zusammenhang mit den Phasen seiner Krankheiten gesehen. Dies gilt es kritisch zu hinterfragen.

Fest steht, dass durch seine Vielfältigkeit und seine Veränderungsbereitschaft eine klare kunstgeschichtliche Zuordnung zu der einen oder anderen Gruppe lange Zeit schwer fiel. Noch 1971

wurde Ruoff in der Darstellung zeitgenössischer Kunst Zeit als Einzelgänger wahrgenommen.

Juliane Roh notierte in ihrer Übersicht der Deutschen Kunst der 60er Jahre:

„Wie mancher Einzelgänger steht er zwischen den Lagern, (...) die in seinem Falle aber zu Tiefenaussagen geführt hat und nicht zum nivellierenden Kompromiss.“

(Julian Roh: Deutsche Kunst der 60er Jahre. München 1971)

Man kann Ruoff auch nicht dadurch besser fassen, indem man ihn regional verortet und pauschal einer „Süddeutschen Kunst“ zuordnet. Ohne Zweifel bestanden enge und auch prägende Kontakte zu den Künstlern hier im Südwesten, die nach 1945 den Aufbruch wagten. Und auch die Einbindung in ein soziales Umfeld in der hiesigen Region ist nachgewiesen. Aber was hier räumlich als süddeutsch zusammengeführt wird, unterstellt indirekt die Existenz räumlich begründeter Stilmerkmale.

Aber ein regional ausgeprägter Kunststil, ein schwäbischen Akzent in der Malerei, ist nicht erkennbar und lenkt den Blick auf das Kleine anstatt die Bezugslinien zum Großen herauszuarbeiten.

Auch wenn die kunstgeschichtliche Zuordnung auf Anhieb nicht gelingen mag, bleibt doch der Bezugspunkt der Ruoffschen Bildfindungen das umfangreiche Repertoire der im System der Kunst wahrgenommenen Bilder.

Ruoff hat nicht nur Form und Farbe variiert, sondern auch die Materialität bewusst thematisiert. Seine Neuanfänge können als Medienbrüche und Materialwechsel gelesen werden.

So wie an den Bruchstelle der auseinander gebrochenen Teile eines Ganzen uns die innenwohnenden Eigenschaften, die Tiefenschichten, offenbart werden, so gewährt uns Fritz Ruoff an den Bruchstellen seines künstlerischen Werkes immer wieder aufs Neue Einblicke in nicht gesehene Welten, stellt die Frage nach der Imaginationsfähigkeit des Materials und damit nach der Bedeutung der Form.

© Michael Maile, am 23.11.2007