



Der Eingang zu
Dieter Ruckhaberles
Refugium auf dem
Künstlerhof Frohnau,
14.5.2018

Das Werk von Dieter Ruckhaberle besticht durch eine große Diversität an Motiven, Kompositionen und Farbspiel. In seinem malerischen Schaffen ist die Begeisterung am Experimentieren, an Bildfindung, ob gegenständlich oder abstrakt, visuell spürbar. Bereits am Eingang zu seinem Refugium auf dem von ihm begründeten Künstlerhof Frohnau hing ein hellblau leuchtendes, von kleinen schwarzen und weißen Spuren durchzogenes Bild, umgeben von einem schmalen weißen Rand und begrenzt von einem schwarzen Rahmen. Keine Spur von Figuration, nichts als Farbmalerie, die sich dem Betrachter zur freien Assoziation anbot. Solche Gemälde mit geschachteltem Rot oder Blau, dialogisch gesetztem Farbspiel aus beidem, gibt es zuhauf. Das war für viele befremdend, so auch für den Autor dieser Zeilen, da sie den untersetzten und energischen Mann in erster Linie als Kulturpolitiker und vehementen Kämpfer mit leicht schwäbischem Idiom in unterschiedlichen Zusammenhängen für beste Re- und Produktionsbedingungen für Künstlerinnen und Künstler und eine freie und von der Politik völlig unabhängige Kunst in Erinnerung hatten. Allenfalls ab Ende der 1990er-Jahre begann sich das Image Dieter Ruckhaberles als kulturpolitischer Streiter aufzulösen und ermöglichte für viele eine neue Wahrnehmung seiner Person als leidenschaftlicher Maler. Dass er aber immer schon gemalt hatte und geradezu erst als Maler zum Kulturorganisator geworden war, wissen die meisten Menschen nicht. Denn bereits parallel zu seinem Maleriestudium an der Hochschule der Künste betrieb er in den frühen 1960er-Jahren die eigene *Freie Galerie* in der Kurfürstenstraße in Berlin und begann mit seiner ungestüm kämpferischen Art schnell weitere Kreise zu ziehen. Bald hatte er sich auf der gesellschaftlichen Bühne als kulturpolitischer Aktivist Gehör, Respekt und auch Feinde geschaffen und nahm sukzessiv diverse Ämter wahr, herausragend die Position als Gründungsdirektor der Staatlichen Kunsthalle Berlin. Dieter Ruckhaberles Leidenschaft für die Malerei blieb für viele hinter dem Paravent aus offiziellen Funktionen und Auftritten verborgen.

Vor dem Entree zu seinem Wohnatelier in Berlin also eine deutliche Hommage an die absolute Abstraktion, eine changierende Farbfläche in einem maßgeblichen Blau. Darunter, am Boden lehnte eine sehr kleine querformatige Leinwand mit einem pastos aufgetragenen Farbgemisch, die leicht als surreale Landschaft wahrgenommen werden konnte und vermutlich erst durch die lange Nutzung als Farbpalette zu diesem wilden und abstrakten Bild geronnen war. Den Auftakt zu der Webpage von Dieter Ruckhaberle bildet das Gemälde *Quadro Vermelho (Rotes Bild)*, 1992, Öl auf Holz, 158 cm x 220 cm), eine farbkraftige Komposition aus Rot, Grün, Blau und Schwarz. Es zeigt eine stilisierte und recht abstrakt gehaltene Landschaft mit Haus und Vegetation vor rotem Himmel mit untergehender Sonne. Das Bild springt die Betrachter an, seine strahlende Wärme und Leuchtkraft nehmen ihn gefangen.

Seit der Kooperation mit Institutionen in Brasilien, noch zu Zeiten als Direktor der Kunsthalle in Berlin, hatte Dieter Ruckhaberle eine enge Beziehung zu diesem lateinamerikanischen Land entwickelt und verbrachte später oft das halbe Jahr dort, wo auch zahlreiche Bilder entstanden, die stark geprägt von Licht, Vegetation und Klima der neuen Umgebung sind. Das Land wirkte sich offensichtlich intensivierend auf Farbkontraste und Leuchtkraft im malerischen Prozess aus.

Dieter Ruckhaberles Faszination von dem Medium Malerei war grundsätzlich offen und schier grenzenlos. Die Bilder von Paul Cézanne hatten bereits auf den jungen Künstler in den 1960er-Jahren einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen und ihn zu Reisen in die französischen Museen angespornt.

»Paul Cézanne war für mich der Meister, nicht nur, weil er selber in der Form, wie er da gekämpft hat, sich wirklich abgesetzt hat von allen anderen. [...] Ich hab mich auch mit den theoretischen Schriften

1. Ich danke Nike Ruckhaberle für sehr geduldige Auskünfte und Erläuterungen, ohne die dieser Text ärmer wäre.

von Cézanne beschäftigt, und für mich war das sozusagen derjenige, der am tiefsten mit den Mitteln der Malerei, Zeichnung und so weiter, des Sehens, des Aufnehmens und des Wiedergebens und so weiter versucht hat, in die Kunst einzudringen und mit der Kunst in die Natur und in die Wirklichkeit vorzudringen.«²

Neben Cézanne verehrte er viele andere Künstlerinnen und Künstler. Unter den Bildhauern waren es vor allem Camille Claudel, deren Werk er dem von Rodin vorzog, Jean Ipoustéguy, für dessen Skulptur vor dem ICC er sich stark machte und natürlich Alfred Hrdlicka und Jochen Schmettau. Bei den Malern war das Spektrum nicht minder breit und enthielt neben Arshile Gorky auch Karl Hofer neben zahllosen anderen abstrakten wie auch figurativen Künstlern, darunter auch HAP Grieshaber. Das Entweder–Oder zwischen Abstraktion und Figuration war seine Sache nie. Gorky mit seinen türkisch-armenischen Wurzeln, auf der Flucht vor den Massakern an den Armeniern im US-amerikanischen Exil heimisch und dort zu einem wichtigen Exponenten der *New York School* und des *Abstrakten Expressionismus* geworden, hatte Ruckhaberle wegen seines freien Pendelns zwischen Kubismus und Surrealismus und seinem nichtdestotrotz realistischen Stil in den Zeichnungen und dann wieder mit den freien eher konstruktivistischen Gebilden fasziniert. Andererseits begeisterte Ruckhaberle sich ebenso für die Gemälde von Karl Hofer, der in klarer Sicht und mit deutlicher Positionierung die Auswirkungen der vom deutschen Faschismus geführten Kriege, die Vernichtung und die Zerstörung malte. Hofer hat sich nach 1945 stark für die figurliche Malerei und gegen die ausschließlich als modern gehuldigte Abstraktion ausgesprochen [siehe die heftig geführte Will Grohmann-Debatte] sowie für eine aktive Friedenspolitik – frei von antikommunistischen Scheuklappen – engagiert, und sah sich damit in der westlichen Kulturlandschaft starken Anfeindungen ausgesetzt. Ruckhaberles Interesse an beiden Richtungen in der Kunst äußerte sich also nicht nur in der eigenen Malerei, sondern auch in der Bandbreite der von ihm verehrten Künstler.

»Ich kam als Maler aus Stuttgart, und ich hab gegenständlich, abstrakt, bum, immer kreuz und quer gemalt. Ich hab an gar nichts geglaubt, an Regel sozusagen. Ich wollte nur [...] das, was ich dachte, wollt ich umsetzen, und da gab's viele abstrakte Bilder von mir und gegenständliche. Bis zum heutigen Tag. Und ich hab auch [...] ganz abstrakte Künstler ausgestellt und ganz gegenständliche – nee, das musste auch noch ästhetisch sein, sonst hätte ich das auch furchtbar gefunden.«³

Sein eigenes und bis heute schier unüberschaubares Werk, das er mit seinem Tod 2018 hinterließ, und dessen vertiefende Rezeption sich gegen die überstarke Fama des kämpfenden Kulturpolitikers erst noch durchsetzen muss, kann hier nur bruchstückhaft gewürdigt werden. In dem hinterlassenen Konvolut finden sich Portraits von Freunden und Bekannten, Diptychen, Triptychen, vier- und gar fünfteilige Tableaus. Darunter sind Landschaften, idyllische Stillleben, Akte und es finden sich Bildmotive, die den Menschen in seinem existenziellen Kampf darstellen. Es sind die großen komplexen Themen, wie Macht, Unterdrückung und Auflehnung, Liebe, Eros und Tod und Fragen nach der *conditio humana*. Ähnlich wie das Medium Theater nutzt Ruckhaberle dafür die griechische wie auch die biblische Mythologie oder im Fall der *Messingstadt*, ein Märchen aus *Tausendundeine Nacht*, mit dem er sich auch in einer Installation befasst hat.⁴

Doch manchmal waren die Impulse aktueller Konflikte dermaßen stark, dass sie bei Ruckhaberle unmittelbarer in die Malerei mündeten. Neben Fragen wie Folter unter der spanischen Diktatur in *La Garotte oder Eine Kommission der Bundesregierung besichtigt den spanischen Strafvollzug* (S. 45), entstand 1967/68 ein Gemälde, das sich mit der staatlichen Kontrolle der Künste befasst: *Der Senat und die Musen* (S. 44). In dieser allegorischen Darstellung hat eine männliche Figur in schwarzer Jacke zwei nackte weibliche Körper fest im Griff. In vielen Konflikten hat Ruckhaberle das staatliche Agieren und seine Einflussnahme kritisiert, so auch bei der vom Senat lancierten Gründung der *Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst* als erster bürgerlicher Kunstverein in der westlichen Hälfte der geteilten Stadt Berlin.⁵

2. Vgl. Museum Reini-ckendorf: Dieter Ruckhaberle. *Zeitzeugengespräch. Teil V*, 16. Aug. 2016, S. 11f.

3. Vgl. Museum Reini-ckendorf: Dieter Ruckhaberle. *Zeitzeugengespräch. Teil I*, 9. Dez. 2015, S. 25.

4. http://www.dieter-ruckhaberle.de/pages/messingstadt/m_montage_1.htm [zuletzt abgerufen: 14.1.2019]

5. Städel: *Café Deutschland: Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD: Dieter Ruckhaberle, Berlin*, 24. August 2016 [Gespräch führte Franziska Leut-häußer]: <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraech/dieter-ruckhaberle> [zuletzt abgerufen: 11.1.2019].

Zweifelsohne ist das Triptychon *Vietnam-Zyklus* von 1968/69, das sich im Besitz der Berlinischen Galerie befindet, Ausdruck einer Parteinahme des Malers gegen den Vietnam-Krieg. Die Titel der einzelnen Tafeln lauten von links nach rechts *Ursache des Konflikts* (S. 48), *Der Sieg des Vietcong* und *Napalm* (beide auf S. 49). Auf dem linken Bild sind zwei Figuren im Anzug zu sehen, die sich vor dem blau schraffierten Hintergrund energisch abheben. Im Vordergrund aber deutlich unter den Anzugträgern ist eine Gruppe von Menschen mit gesenkten Köpfen in erdig-braunen Tönen gemalt. Das Bild signalisiert eine deutliche Hierarchie zwischen den westlich gekleideten Figuren und den anderen Personen. Womöglich handelt es sich einerseits um Repräsentanten der US-Politik, die erst geheime Aktionen und dann einen offenen und brachialen Krieg mit chemischen Waffen von Dow Chemicals und Monsanto unter dem Begriff *Agent Orange* sowie mit Napalmbomben gegen ein armes Land führten. Auf diese Weise wurde der kalte zum heißen Krieg mit dem erklärten Ziel, die Ausweitung der kommunistischen Machtzone zu verhindern. Die US-Rüstungsindustrie erzielte große Profite – Ernst Bloch sprach auf einer Protestkundgebung am 3. April 1968 in Stuttgart sogar von einem »Wall-Street-Krieg«⁶. Das Bild der Anzugträger könnte somit auch die Profiteure aus dem militärisch-industriellen Komplex repräsentieren.

Das mittlere Tableau mit dem Titel *Der Sieg des Vietcong* wirkt keinesfalls heroisch, im Gegenteil. In dem gänzlich in erdigen Farben von einem leichten Gelb bis hin zu dunklen Brauntönen gemalten Bild blitzt eine kleine rote Fahne in der Hand einer Figur auf. Die erdigen Farben signalisieren ein zerstörtes Land, auf dem unter der Fahne schwenkenden Figur auch tote Körper angedeutet sind. Ein starker Kontrast zu der Heroik eines sozialistischen Realismus oder einem von den Maoisten auf Demonstrationen skandierten »Sieg im Volkskrieg«. Für Dieter Ruckhaberle steht in diesem Triptychon das menschliche Leid im Vordergrund. Kein Siegeszug, kein Pathos und Feierlichkeit wird dort transportiert. Das Werk offenbart eine deprimierende oder zumindest traurige Stimmung ob der vielen Opfer, den der Sieg für ein unabhängiges Vietnam kosten würde. Auf der dritten Tafel nimmt Ruckhaberle den grausamen Tod vieler Vietnamesen durch Napalmbomben bereits vorweg. Auch hier wird deutlich, wer Täter und wer Opfer ist. Die mit Explosionen entfachten Brände entwickelten durch Napalm als Brandbeschleuniger eine enorme Hitze und breiteten sich rasant aus. Selbst Menschen, die sich retten konnten, litten unter starken Hautverbrennungen und -verätzungen. Unvergessen ist das vor Schmerz und Angst schreiende neunjährige Mädchen Kim Phuc, das 1972 nackt dem Fotografen Nick Út entgegenrannte und zu einer traurigen Ikone des Vietnamkrieges wurde.⁷ Noch nachhaltiger wirkte sich der Einsatz von *Agent Orange* aus, der nicht nur die Natur und die Menschen vergiftete, sondern sich auch als hochgradig krebserregend und erbgutschädigend erwies, aufgrund dessen körperlich deformierte Kinder zur Welt kamen, die bis heute besonderer Unterstützung und Hilfe bedürfen.

Dieter Ruckhaberle reagierte bereits 1961 auf die sich vor allem aufgrund der Truman-Doktrin sukzessive verstärkende Block-Konfrontation und die Gefahr einer atomaren Auseinandersetzung mit dem fünfteiligen großen Tableau *Atombombenzyklus*. Auf beiden Seiten rahmen Paradiesszenen die drei Tafeln des Grauens. Letztere zeigen eine von Ärzten mit Schutzanzügen durchgeführte Geburt eines missgebildeten Kindes. Auf den beiden anderen Tafeln sind die vernichtende Explosion mit der resultierenden Verstrahlung und dann die Beerdigung der Toten zu sehen. Als deutliche Warnung vor den durch Menschen geschaffenen Gefahren sind sie von einer unmissverständlichen Position gegen den Krieg geprägt.⁸

Obwohl oder gerade deshalb, weil die Arbeit punktgenau und höchst aktuell war, hatte der Künstler große Schwierigkeiten, seine Position in der Kalten-Kriegs-Atmosphäre, die sich auch auf den Kulturbetrieb auswirkte, deutlich zu machen: »Über das Bild wurde damals unglaublich scharf diskutiert. Ich konnte die Arbeit zwar einmal zeigen und auch etwas Einfluss auf die Rezeption nehmen, aber das, was ich wollte, richtig zu kommunizieren, war gar nicht möglich. Alles war von den Leuten belegt, die den Kunstbetrieb beherrschten.«⁹

6. Wolfgang Kraushaar: *Die 1968er-Bewegung international. Eine illustrierte Chronik. Bd. III*, S. 130.

7. Gerhard Paul [Hrsg.]: *Das Jahrhundert der Bilder. Bd. II: 1949 bis heute*. Bonn: Sonderausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung, 2008, S. 426 ff.

8. In einem Interview mit der SEW-Zeitung *Die Wahrheit* vom Mai 1963 bekräftigte D.R. dies.

9. Städel, a.a.O.