

Die grünen Bilder

Dieter Schwarz im Katalog zur Einzelausstellung im Kunstmuseum Winterthur, 1996

Mit dem Jahr 1995 tritt in Thomas Rutherfoords Malerei eine Wende ein. Sie meldet sich vorsichtig an, doch ist sie deshalb nicht weniger bestimmt. Wenn hier von Wende die Rede ist, dann meint dies nicht, dass Rutherfoord von seinen früheren Bildern Abstand nimmt; nein, er sucht gerade eine Synthese seiner Malerfahrung zu formulieren, und dafür dienen ihm bestimmte formale Charakteristiken der vorangegangenen Arbeiten. Der buchstäbliche Bezug des Maiens auf einen örtlichen Eindruck tritt nun zurück, gleichzeitig gewinnt das Nachdenken über die Malerei selber an Bedeutung. Zeigen lässt sich dies an manchen Merkmalen dieser neuen Bilder; besonders auffällig im Umgang des Malers mit der Farbe Grün, die beinahe leitmotivische Funktion übernimmt. Nicht bloss die Dominanz dieser besonderen Farbe ist auffällig, auch die Art und Weise, wie Rutherfoord sich ihrer bedient, schafft Distanz zur Farbigkeit der in den Jahren 1991 bis 1994 entstandenen Bilder. Dass Grün und Braun in reich abgestuften Tönen Rutherfoords Malerei über längere Zeit bestimmten, mag schon damals als eine nicht auf der Hand liegende Entscheidung erschienen sein. Sowohl Grün wie Braun sind nämlich vieldeutige Mischfarben, die die Klarheit und Direktheit der Primärfarben und der von ihnen abgeleiteten Töne unterlaufen. Fanden jedoch zuvor diese Farben ihre Begründung ausserhalb des Bildes, beispielsweise in landschaftlichen Reminiszenzen, die sie beglaubigten, so werden sie jetzt zu Faktoren, die eigenständig das Bildgeschehen in Gang setzen und dessen Ablauf organisieren.

Am prominentesten erscheint die Farbe Grün wohl in ‚Die einfachste Lösung‘ (SEITE 2), wo Rutherfoord die suprematistische Ikone als eine Figur heranzieht, die vor einen angedeuteten Bildraum gestellt ist. Dieser ist wiederum nicht einfach als Gegenstück zur Kreuzform konzipiert, sondern derart, dass er ihrer Dominanz entgegenwirkt und sie ins Bildgeviert einbindet oder sie, wie dies im unteren linken Bildfeld sichtbar wird, sogar unterläuft. An dieser Stelle wird mit einmal augenfällig, dass es Rutherfoord keineswegs darum zu tun ist, bloss ein Arrangement mit hintereinander gestaffelten, einander überlappenden Flächen in der Art eines ironischen Neo-Konstruktivismus aufzustellen. Vielmehr

entwirft er mittels seiner Malerei einen Bildraum, der vieldeutig ist, weil er nicht auf die Abbildung und die Gesetze eines realen Raums reduziert werden kann.. Das Grün tut das Seine zur Sache, indem es neben und sogar gegenüber der formalen Verschachtelung der Bildelemente seine eigene Farblogik entwickelt. So arbeitet Rutherfoord gerade in diesem Bild mit den sprunghaften Effekten, die daraus hervorgehen, dass die intensiv grüne zentrale Fläche sowohl auf die scheinbar dahinterstehende massive graue Fläche wie auf das bildbegrenzende hellgraue Band stösst und dabei Nachbarschaft ebenso wie Kontrast der Töne und Nuancen gegeneinander ausspielt. Unsicherheit entsteht beim Betrachter darüber, wie die einzelnen Flächen räumlich situiert sind, besonders wenn er, um nur ein Beispiel zu geben, ihre gedrängte Abfolge entlang dem unteren Bildrand verfolgt. Doch kann die Farbe Grün auch andere Funktionen einnehmen, wenn sie wie beispielsweise in ‚Meine Ebene‘ (SEITE 35) als Untermalung dem Bild einen Klang gibt, der nur für einen kurzen Moment durchdringt und im Übrigen die Bildelemente trägt und ihre internen Beziehungen zusammenfasst. Diese Elemente sind nämlich öfters scharf voneinander abgegrenzt, im Unterschied zu einer Komposition, die zu vereinen sucht, was für sich genommen auseinanderstrebt. Im Hintergrund steht hier die Erfahrung der Collage, die Rutherfoord in den letzten Jahren machte, als er seine Malerei mit Photokopien durchsetzte, die teils offen sichtbar stehen blieben, teils als rasterartiger Grund in die Malschichten integriert wurden. Wie ein Echo dieser Eingriffe, die Rutherfoord provoziert, um sich davon malend wieder abzusetzen, wirken die schroff aufeinander treffenden, durch ihre Faktur differenzierten Teilflächen der Bilder, die sich ihrer tonalen Harmonie zu entledigen suchen. Faktur bezeichnet die malerische Oberfläche: transparent gemalte gegen pastos gestrichene oder mechanisch gerippte Partien, die ihren Bildzusammenhang stets erneut in Frage stellen -eine Arbeitsweise, wie wir sie in den letzten Jahrzehnten in erster Linie bei Gerhard Richter studieren konnten.

Doch es ist nicht die tiefe Skepsis dieses Malers, die das Zerschneiden jedes malerischen Ansatzes ausprobiert; in den vorliegenden Bildern formuliert

sich ein Vertrauen, die Geschichte des Bildes, im Nebeneinander der Flächen, im Übereinander der Malschichten, zu einem versöhnlichen Abschluss zu bringen. Am schönsten löst Rutherfoord diese Frage vielleicht in «Wald, damals 1965» (SEITE 34) auf, einem Bild, dessen Elemente in langsamer Bewegung befindlich wirken. So öffnet sich das Blickfeld vertikal wie in einer Sequenz von Lamellen, während die breiten dunkelgrünen Bänder in der Horizontale von einem von hinten kommenden Licht aufgelöst scheinen. Ist es wirklich so, oder ist es nur die virtuos gehandhabte Maltechnik, deren Suggestion wir unterliegen? Sicher ist es nicht wirklich so - doch ob der Betrachter der ersten Illusion unterlegen ist oder nicht, er wird einbezogen in das Spiel der Teilungen, Wiederholungen, Spiegelungen, der stumpfen und der transparenten Flächen, deren Verhältnisse sich nie zu Ende deuten lassen. Man wird sich beim Betrachten des Bildes der Zerbrechlichkeit dieser Verhältnisse bewusst, und man nimmt im langsamen Aufnehmen der einzelnen Farbflächen und ihrer Beziehungen zueinander wahr, wie sehr dieses Gleichgewicht ein gebautes ist, ein aus zahlreichen Farblagen geschichtetes, das gerade aufgrund der Malerei und nur darin möglich wird.