

Rede zur Eröffnung der Ausstellung

Rudolf A. Scholl – Arbeiten der 70er Jahre
Bilder in Spritztechnik und Sockelobjekte
Sonderausstellung zum 80. Geburtstag

im Brühler Kunstverein am 15.4.2011

Die großen, spektakulären Skulpturen und Malereien von Rudolf A. Scholl behaupten sich in Kirchen, bespielen öffentliche Plätze oder lassen sich, wie der „Solinger Fenstersturz“, an den Mauern eines Museums herab. Ihre Entstehung zieht sich über ein halbes Jahrhundert hin. Sie gehören sichtbar zum festen Bestand öffentlicher Kunst in Köln. Müsste der Künstler seinen 80. Geburtstag daran ausrichten, so würde das Fest eine weite Wanderung.

Deshalb fügt es sich gut, dass Scholl auch andere, kompaktere, intimere Werkgruppen geschaffen hat, die sich fast handlich, zu einem Geburtstag fügen. Zu keiner umfassenden Jubiläumsschau, keiner Retrospektive wie 2004 in Solingen, nein, dieses Oeuvre ist vielfältig und reich genug, um noch Werkgruppen zu verstecken, die bisher kaum im Zusammenhang gezeigt wurden und nur in Auszügen publiziert sind. Durch den Brühler Kunstverein weht so sogar ein Hauch von Premiere, wenn er heute Abend „Bilder und Skulpturen der 70er Jahre in den Mittelpunkt rückt. Die Schichtbilder aus der Spritzpistole und die frühen Variationen über den Sockel sind also vor 30, 40 Jahren entstanden. Sie bilden dennoch ein Ensemble an einem wichtigen Wendepunkt im Werk.

Denn die Anfänge von Scholl liegen, trotz seines Studiums beim klar konturierenden, modellierenden Bruno Goller, im Umkreis eines impulsiv, ballettösen Informel. Dagegen markieren die Bilder in Brühl eine Phase, in der Scholl weniger mit dem Pinsel als mit der Spritzpistole „malt“. Ich gestehe Ihnen offen, dass ich, als ich vor wenigen Tagen, diese Bilder das erste mal sah, ziemlich hilflos davor stand.

Nicht, weil mich ihre offenkundige Systematik nicht beeindruckte, sondern weil ich ihr Zustandekommen nicht begriff.

Weil mein erster Blick nicht vollzog, wie diese perfekten Bögen offenkundig frei Hand, aufgetragen sind. Den Wust meiner Fragen an den Künstler mute ich Ihnen nicht zu - für Scholl muss ich irritierend lang in der Luft gerudert haben. Bis ich erkannte, dass der Entstehungsprozess zweigeteilt war: Stufe 1 - Verglasung. Stufe 2 - die parallelen Kurvaturen, das Bildornament, fast möchte ich sagen, die Koloraturbögen, die sich übereinander immer höher schwingen. Dabei kommt der Verglasung viel mehr als die übliche Schutzfunktion zu: Die obere Kontur der untersten, vordersten, hellsten Fläche ist auf das Glas geklebt. Die zweite, etwas dunklere Ebene, der erste Streifen, ist nach Art einer Glasmalerei, direkt auf die Innenseite des Glases gespritzt. Dann stellt Scholl die Glasabdeckung beiseite.

Für die farbigen Kurvaturen hält er eine Leinwand bereit. Der Rapport der Bögen stammt dann von Kreppklebebändern. Die nach und nach, makellos gerundet, übereinander auf die Leinwand gebracht und jeder Streifen für sich mit der Spritzpistole eingefärbt werden. Wichtig ist, dass die Acrylfarbe feucht durchschlägt, damit die Rückseite sich auf die Leinwand überträgt.

Die haardünnen Fussel des Kreppmaterials zeichnen sich deutlich ab. Es handelt sich also (fast möchte man sagen, passend zur Max Ernst Stadt Brühl) um ein indirektes Verfahren, um einmalige Durchdrucke, eine Art Monotypie. Sobald die Farbe getrocknet ist, zieht der Künstler Kreppband um Kreppband ab. Jetzt erst verbindet er Glas und Farbenspiel. Sobald beide aufeinander treffen, steht das Bild.

Es tut mir Leid, wenn dieser Einstieg etwas kompliziert war, aber er war die Voraussetzung dafür, dass ich verstanden habe, welche, wörtlich hand – werkliche, Sicherheit von Auge und Hand, bis zur Virtuosität, nötig ist, um ohne Zirkel und Vorzeichnung, derart perfekte Bögen auszuführen, d.h. einem Band aus narbigem Krepp abzugewinnen, ohne dass es sich verzieht, Verzerrungen aufwirft, ausbeult oder zerdehnt. Zuletzt bügelt ein Elfenbeinlöffel die Oberfläche glatt.

Danach können ein zweiter, dritter und weitere Blicke das Verfahren vergessen lassen und sich den Bildraum mit seinen Spannungen, seinem organisch-geometrisch quellenden Ornamentalismus, seinem Spiel der Profile zuwenden. Streifen werden zu Schichten, bauen Raum, der von vorne nach hinten, aber auch in verkehrter Richtung zu lesen ist. Formen buchten aus, um wieder einzuschnüren. Raumbewegung rundet sich ins Breite, um dann wieder in einer halsbrecherischen Haarnadelkurve kehrt zu machen und die Umrisse förmlich zusammen zu schieben - das alles getragen von feinen, farbigen Stimmungswerten, die weit ausfahrende Kurven mit sanften Zwischentönen zurückhalten und beruhigen – eine subtile bis kräftige, doch immer gedämpfte Chromatik, Übergänge und Nuancen, deren Transparenz den Aquarellisten Scholl wachruft. Eine lyrische Zartheit, durchaus am Gegenpol zu der ebenso expansiv ausladenden, wie weich geballten Formensprache. Aber diese Farben tragen auch zur klaren Raumstruktur bei, indem die dunkelste Umrandung stets die äußerste Ebene markiert, während der helle Kern den Stufenbau der Streifen abdeckt. Ob wir die Bilder insgesamt als systematische Abwicklung eines wuchernden Formbestandes, als Repetition organischer Wachstumsprozesse oder als Exercitien eines differenzierten Kolorismus wahrnehmen – sie lohnen sowohl einen konsequenten, analytischen Nachvollzug als auch eine einfühlsame Versenkung.

Verwandtes gilt für die Plastik. Jedenfalls setzt Scholl in den 70er Jahren auch hier auf Bänder als Vehikel lebhafter Formbewegung, allerdings aus blankem Edelstahl. Diese Bänder treten an die Stelle von Skulptur oder Objekt, wie sie sich Jahrtausende lang auf ihren Unterbau, über Ihren Sockel erhoben hatten. In den 70er Jahren war Edelstahl ein beliebtes Material für Skulpturen – denken wir an die geknickten Hochglanzrohre von Erich Hauser oder die mit dem Hammer malträtieren Balken und eingedellten Kissen von Ansgar Nierhoff. Scholl wusste, warum er seine Auseinandersetzung mit der Platzierung des Objektes gerade in diesem Jahrzehnt in Edelstahl austrug.

Was den Sockel angeht, so war der schon lange kein Podest hierarchischer Entrückung mehr. Bereits Rodin wollte die „Bürger von Calais“ auf einer dünnen Plinthe ebenerdig zwischen Fußgänger rücken. Spätestens seit den 60er Jahren, seit Anthony Caros Bodenplastiken, wird der Sockel für ein Vierteljahrhundert lang eher die Ausnahme als die Regel. Skulpturen wie Objekte waren auf eine Ebene mit dem Alltag gerückt – ein entscheidender Schritt in jener Auseinandersetzung, die sich unter dem Schlagwort „Kunst und Leben“ durch die Avantgarde seit Beginn des 20. Jh. zieht.

Scholl belässt den Sockel, damit ganz Tradition, als kubischen Block, nimmt ihm aber die Bedeutung als tragender Unterbau und macht ihn zum aktiven Dialogpartner mit der Skulptur. Das Verhältnis zwischen oben und unten löst sich in spielerische Anspannung und rhythmische Dynamik auf.

Das obere Volumen wird durch die besagten Stahlbänder ersetzt. Sie umspannen den Block, überlaufen ihn, steigen getreptet herab, stauen sich, bäumen sich auf, biegen sich zurück, werfen Knicke und Falten auf, fallen steil ab, laufen flach aus. Der Abstieg vom Sockel emanzipiert sich als eigene Formhandlung, als eine besondere Ikonografie. Er wächst sich zu einem Zeremoniell aus, das die Entfernung der Skulptur vom Sockel aufwendig inszeniert, Kapriolen schlägt. Spiegelblanke Bänder springen kaskadenartig über den Rand, biegen sich tänzerisch zurück, rollen sich ab, spreizen sich. Der Sockel selber wird zum Sprungbrett, zur Rampe, zur Herausforderung und zum Widerstand.

Er wird umgriffen, umklammert oder umschmiegt, attackiert, gespalten oder gekippt. Die intakte, auch geteilte Stereometrie der Sockelkästen aus Holz kontrastiert mit dem expandierenden, lebhaft ausgreifenden, immer wieder stockenden und verkantenden, Raum greifenden Ablauf in Edelstahl. Geben wir unseren Assoziationen freie Bahn, so stellen sich leicht Metaphern wie Riff und aufschäumende Brandung, Fels oder Wasserfall ein, allerdings gehärtet und stilisiert.

Seit 1984 ummantelt Scholl seine Sockel mit Blechen aus Blei. An Stelle der Holzkästen nimmt er Basaltquader. Das weichere Material verwandelt die Recherche der Form fast zur Tuchföhlung, die wir förmlich mit den Augen nachbiegen.

Der Gegensatz zu den Bändern aus Stahl könnte nicht entschiedener sein. Danach verläuft die Geschichte des Sockels und seinem Objekt Dramen zwischen Widerstand, Aufstand, Angleichung, bis hin zu Zusammenbruch oder Triumph. Die 1970er Jahre legen so den Grund für eine Werkidee, die der Bildhauer in einem tragfähigen, produktiven Lebensthema weiterentwickelt und abwandelt. Zu seinem 80. Geburtstag kann er immer noch darauf zurückgreifen, mit einer Ausstellung, die nach wie vor Aufmerksamkeit weckt und verdient. Ihre Probleme haben sich auch heute noch nicht überholt. Sie behaupten ihre Fragestellung im rasant sich drehenden Kunstgetriebe – das gibt einen herzlichen Glückwunsch Gewicht und Substanz.

Lieber Rudolf, das macht Lust auf ein weiteres Jahrzehnt!

Prof. Dr. Manfred Schneckenburger, 15.4.2011 im Brühler Kunstverein