

Hans Christian Rüngeler Bild „Im Lauf der Zeit“

Rede zur Einweihung im Gemeindesaal der Kath. Kirchengemeinde St. Katharina Willich

Meine sehr verehrten Damen und Herren!

Seit nunmehr über 46 Jahren verfolge ich das Werk von Hans Christian Rüngeler, und die alte Redewendung „auf Schritt und Tritt“ ist hier ganz sicher angebracht. Aus unserer gemeinsamen Studienzeit in Mainz sind mir Erinnerungen geblieben, die mir helfen werden, Ihnen das heute hier einzuweihende Gemälde näher zu bringen.

Damals, am Anfang der 80er Jahre, befand sich der in Hamburg lebende Zeichner Horst Janssen auf dem Höhepunkt seines Ruhmes. Neben seinen Lieblingsthemen, erotischen Figurenkonstellationen und Stillleben, widmete er sich intensiv dem Thema der Paraphrase. Er nahm sich Motive aus den Werken verstorbener Künstlerkollegen heraus und zeichnete sie in seinem Stil neu. Zudem kommentierte er seine Kunst sehr gerne mit eigenen Texten. In einem seiner Traktate postulierte er, dass dem Künstler, ob er es wolle oder nicht, immer die ganze Kunstgeschichte im Nacken säße. Das war etwas, was wir sehr gut verstanden. Ich stellte mir vor, auf unserer linken Schulter säßen vielleicht Dürer, Grünewald und Cranach, auf der rechten Seite Feininger, Klee und Mondrian, hinter dem linken Ohr van Gogh, ihm gegenüber Markus Lüpertz und oben im damals noch nicht schütterten Haar Joseph Beuys. Das war schon ein erheblicher Ballast. Jeder Strich, den man sich traute, konnte von dort kommentiert werden – so empfanden wir das. Junge Künstler müssen immer durch dieses Stimmengewirr hindurch und es ist, neben dem Erlangen handwerklicher Fähigkeiten, ihre Aufgabe, das Gewirre der Meinungen für sich zu sortieren und zu gewichten, anders geht es nicht. Dabei haben uns beiden das begleitende Studium der Kunstgeschichte bei Professor Hans-Jürgen Imiela in Mainz entscheidende Impulse gegeben.

Deutschland hat im vergangenen Jahr mit Caspar David Friedrich einen seiner bedeutendsten Künstler ausgiebig geehrt. Imiela verdanken wir die schon sehr früh vermittelte Wertschätzung und ein inhaltliches Verständnis, dass erst jetzt, über vierzig Jahre später zu so etwas wie kulturellem Allgemeinwissen geworden ist. Für mich als Protestant ist Friedrich alleine schon deshalb wichtig, weil er der einzige Künstler ist, der große Malerei aus lutherischem Geist geschaffen hat. Wieviel reicher war da der Hintergrund meines Freundes, ist doch die Geschichte der katholischen Kirche voll von ästhetischen Höchstleistungen durch alle Epochen hindurch. In einem der Zentren der katholischen Orthodoxie, im tiefschwarzen Paderborn, durchlief Rüngeler alle üblichen schulischen und kirchlichen Prozesse auf dem Weg zum Erwachsenensein. Dabei hatte sich jene ihn auszeichnende Offenheit, die das Gute übernimmt, auf das Hinterfragen aber nicht verzichtet und die verlässliche Gelassenheit seines westfälischen Charakters wie selbstverständlich gebildet.

Von Imiela haben wir jenes kunsthistorische Ereignis vermittelt bekommen, dass sich 1808 in Dresden zutrug und dass als „Ramdohr-Streit“ in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Dabei ging es um ein Landschaftsgemälde. Dieses war in einem goldenen Rahmen gefasst, der die Form eines spitzbogigen gotischen Fensters hatte. Darauf zu sehen war ein steiler felsiger Berggipfel, der nur von einigen Fichten gesäumt war. Auf dem Gipfel ragte ein hölzernes Kreuz in den Himmel. Es drehte sich vom Betrachter weg, sodass der Körper des Gekreuzigten nur aus einer schrägen Seitensicht zu erkennen war. Das Kreuz wandte sich der Landschaft zu, die sich uneinsehbar im Hintergrund befinden musste. Dort schoben sich zum Himmel hin auseinanderstrebende Sonnenstrahlen in die nahezu undurchdringliche Wolkendecke. Die aufgehende Sonne selbst aber blieb in der Tiefe hinter dem Felsen verborgen. Das war ein emblematisches Bild, ein Bild wie ein Hoheitszeichen, ein Siegeskreuz des Protestantismus. Und es war ein Altarbild, eines, wie man es noch nie gesehen hatte. Dementsprechend führte es Friedrich nach der Fertigstellung auch vor. Er verdunkelte sein ohnehin lichtarmes Atelier vollständig, räumte alles weg, was an kargem Mobiliar noch störte – vielleicht auch seinen geliebten Spucknapf - stellte den Altar auf einen Tisch, der mit einem schwarzen Stoff bezogen war und zündete Kerzen an. Dann durfte das Publikum das Bild, das als „Tetschener Altar“ in die Kunstgeschichte eingegangen ist, bestaunen. Viele taten das, darunter auch Heinrich von Kleist und ein abgehalfterter Politiker, der nun als Kunstschriftsteller reüssieren wollte: Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr. Er sah seine große Stunde gekommen. Seine hochgestochene und wortreich gedrechselte Kritik gipfelte in dem Satz: „In der Tat, es ist eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf die Altäre kriechen will“. In den kulturbeflissenen deutschsprachigen Gazetten trat er damit ein regelrechtes Donnerwetter von Rede und Gegenrede los und lenkte natürlich die Aufmerksamkeit sowohl auf das Bild als auch auf seinen Schöpfer. Aber was war der Kern des Streits? Bis zum Jahre 1808 war es undenkbar, ein Altargemälde ohne Personal, ohne Heilige, Henkersknechte, Apostel, römische Soldaten, Trauernde oder Jünger darzustellen. Und hier: Felsen, Bäume, Himmel, also Natur, dazu ein letztlich kleines Kreuz, also ein bisschen was von Menschenhand, aber nicht viel, für Ramdohr viel zu viel Natur und zu wenig Mensch. Und bis auf den heutigen Tag ist es ja selten geblieben, dass großräumige Landschaftsdarstellungen Altäre zieren.

Warum spreche ich immer von einem Altar, wenn Hans Christian Rüngelers raumgreifendes Gemälde doch nicht in der Kirche, sondern im katholischen Gemeindesaal hängt? Weil es ein ebensolcher sein könnte. Das ergibt sich aus der Gesamtgestalt, die in ihrem symmetrischen Aufbau nicht weniger emblematisch ist als das Bild Friedrichs, und aus der jahrzehntelangen Beschäftigung des Künstlers mit diesem Sujet. In der breit ausladenden Mehrteiligkeit des Werkes wird die Möglichkeit des Öffnens, des Schließens oder Vertauschens der Leinwände zumindest angedeutet. Im Zentrum der Komposition, in der senkrechten Lichtachse, die die intensivsten blauen Felder verbindet, ragt entfernt ein Kirchturm auf. Das ist strengste Bildordnung und natürlich auch eine Botschaft. Ich sehe einige Kunstfreunden im Publikum, die die bezaubernden Klappaltäre Rüngelers kennen oder sogar besitzen. Diese wunderbaren Holzkisten mit ihren ausklappbaren Armen und

überraschender Variationen sind Artefakte, Kunstwerke in einem ganz ursprünglichen Sinn und vergeistigte Materie. Verzichtet das Willicher Bild auch auf die Ansichtsvariationen eines Klappaltars, so mangelt es ihm doch nicht an der Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen. Hinzu kommt, dass es sich einer zeitlichen Einordnung verweigert. Sicherlich kennen alle den Moment, wenn zum Beispiel in einem Fernsehfilm Autos auftauchen und wir mit großer Sicherheit das Alter des Streifens durch sie eingrenzen können. Gibt es in Rüngelers Bild auch nur das winzigste Detail, das es dem Betrachter ermöglichte, es zeitlich einzuordnen? Nein, kein Auto, kein Strommast, kein Windrad, kein Hochhaus, keine Fabrik, nichts dergleichen gibt Hilfestellung. Es ist eben kein Bild über etwas Zeitgebundenes, sondern über etwas Grundsätzliches, mehr noch: Überzeitliches.

Ein nächster Aspekt, der erwähnt werden muss, ist der zyklische Gedanke. In Friedrichs Werk gibt es mehrere Tageszeitenzyklen, insbesondere aber auch einen in Sepiafarbe aquarellierten Jahreszeitenzyklus. Hier verknüpfte Friedrich sowohl Tageszeiten als auch Jahreszeiten mit den Phasen menschlichen Lebens und gelangte vom Schöpfungsmorgen in sieben Stationen bis hin zu der Felsengrotte, in der menschliche Skelette ruhen, also zum Ende allen irdischen Seins.

Ein weiterer Aspekt aus Friedrichs Werk, den ich noch ansprechen muss, ist das Synthetische seiner Bilder, das aus einzelnen Teilen Zusammengesetzte. Es gibt zahlreiche Darstellungen von Friedrich, bei denen er aus seinem Skizzenbuch landschaftliche Details in Kompositionen einfügt, die von anderen Orten stammen. So finden sich Bäume aus Rügen, Felsen aus Thüringen oder Bergsilhouetten aus den Alpen plötzlich in einer Komposition wieder.

In Rüngelers großem Panorama führen drei Aspekte tief in die Kunstgeschichte und in die Zeit der Romantik: Die zu einem Quasi-Altar geronnene Landschaftsdarstellung, das Zyklische und das sogenannte Komposit-Bild als eine Zusammenfügung von Elementen unterschiedlicher Herkunft. Nehmen wir den letzten Punkt. Vor etwa vierzig Jahren waren es die Alleen des Niederrheins, die Hans Christian Rüngeler intensiv beschäftigten. Nun führt eine solche linkerhand in das Querformat hinein und saugt den Blick in die Tiefe. Ihre dichte Blätterdecke ist aber kein typisches Element des Niederrheins. Dessen Alleen sind luftiger. Hier erkenne ich das dichte Laubdach der Wälder von Rüngelers zweiter Heimat, der Vulkaneifel zwischen Daun und Gerolstein. Dann dieses tiefe Blau am Horizont und über den Wolken: Das ist kein Blau unserer Gefilde - es mag aus Andalusien stammen, wohin er immer wieder reist. In seinen spanischen Motiven wirkt das intensive Blau erfrischend und mediterran, hier aber, am Niederrhein, hat es etwas geradezu Überirdisches.

Während Friedrich die Stationen seines Sepia-Zyklus auf sieben einzelne Blätter verteilte, nutzt Rüngeler die gesamte Breite eines einzelnen Gemäldes, um die zyklische Idee auf seine Weise umzusetzen. Mit der Allee linkerhand führt er den Betrachter hinein in eine morgendliche Lichtstimmung. Die Bäume sind blau, der Himmel zeigt ein wenig Rosa. Zur Bildmitte hin, die gleichzeitig die Tages- und die Lebensmitte meint, wirken die Farben neutral und ausgefiltert, um dann in den warmen Klang späten und letzten Lichts

hinüberzugleiten. Am rechten Bildrand, dort, wo der Tag endet, wird der Wald wieder dicht und steigt das Gelände geradezu gegen die Logik der zentralperspektivisch-flach angelegten Komposition auf einmal steil an. Am oberen Rand der Steigung, zwischen den eng stehenden und tiefdunklen Stämmen, liegen abgestorbene Stämme quer im Weg. Um sie herum funkeln Parzellen von Blattgold. Wir wissen, dass in der mittelalterlichen Kunst und ergo in der katholischen Materialsymbolik Gold für die Ewigkeit und das Reich Gottes steht. So ist das hier auch zu verstehen. Das Bild ist von links nach rechts zu lesen und beschreibt Anfang, Blüte und Ende des Lebensweges mit den Mitteln einer symbolhaft aufgeladenen Naturdarstellung. Sowohl Anfang als auch Ende vollziehen sich unter dem bergenden Schutz eines dichten Blätterdachs. Dazwischen befindet sich ein weites flaches Feld unter freiem Himmel. Es ist das Feld, das der vitale Mensch bestellen sollte, und die flankierenden Baumgruppen fungieren wie die raumgreifend ausspannenden Arme einer mittelalterlichen Schutzmantelmadonna.

Hans Christian Rüngelers Kunst hält eine sehr präzise Balance zwischen historisch tradierten Bildformen und den Errungenschaften des 20. Jahrhunderts, insbesondere den Bildstrategien der klassischen Moderne. Die lange Tradition der Tafelmalerei ist das stabile Fundament, das es ihm ermöglicht, für die Gegenwart Kunst zu schaffen, der es an Modernität nicht mangelt. Dafür sorgt seine strenge und an konstruktivistischen Strategien orientierte Kompositionsweise. Kubistische Geometrisierung gliedert den Raum. Die dünnschichtige Ölfarbe aber lässt dem hölzernen Malgrund eine verlebendige Mitsprache. Hier herrscht keine stilistische Dogmatik, es ist eine Welt des fruchtbaren Kompromisses. Die Kunst des Zitats, der Variation, der Übertreibung oder Vereinfachung ist Rüngelers autonomer Weg aus der Tradition in die Jetztzeit. Diese Gratwanderung zu meistern ist eine seltene Gabe. Daher ist es nachvollziehbar, dass die katholische Kirchengemeinde St. Katharina der Stadt Willich den Auftrag zu diesem Bild erteilte. Man wusste, dass hier jemand über die Mittel verfügt, die Aufgabe zu lösen. Hans Christian Rüngelers Gemälde ist keines, das sich in hermetischer Selbstgefälligkeit auf die absolute Freiheit der Kunst kapriziert. Aber es ist auch kein Werk, das sich im Historismus verliert oder gar in die ideologische Enge innerkirchlicher Diskussion einmischt. Es atmet die naturlyrische Weite, die ich an vielen Abenden verspüre, wenn ich, von Düsseldorf kommend, an der Osterather Kreuzung auf die Landstraße nach Willich abbiege und die untergehende Sonne die noch ferne Silhouette des Städtchens verzaubert, in der mittig der spitze Turm von St. Katharinas das Ensemble niedriger Bauten dominiert. Manchmal, wenn das Firmament glüht, denke ich, dass das nur Albrecht Altdorfer gemalt haben kann. An einem anderen, einem ruhigeren Tag denke ich an Caspar David Friedrich. Sind Kondensstreifen zu sehen, dann wäre unser gemeinsamer Freund und Kollege Bernd Schwering der beste Interpret des Himmels gewesen, und an anderen Tagen kann ich nicht anders als mir sicher zu sein, dass Hans Christian Rüngeler selbst am Werk war. In diesem Sinne birgt das Bild bei all seiner abstrahierenden flächigen Organisation auch eine realitätsnahe Grundstimmung, denn so stilisiert das Gemälde auch wirkt, es gibt Tage, da holt die Wirklichkeit das Kunstwerk ein.

Gute Kunst, gute Malerei ist durch Farbe und Form materialisierte Philosophie, das ist meine Überzeugung. Virtuosität alleine ist dagegen auch etwas, aber nicht so viel wert. Man kann Rüngelers Gemälde problemlos als farbschöne Landschaftsmalerei genießen, aber - und ich benutze dieses Wort eigentlich selten und ungerne - es ist auch ein irgendwie politisches Bild in Zeiten, in denen alles an die Ränder zu streben scheint und die gesellschaftliche Mitte zu diffundieren droht, denn es berichtet von der Schönheit einer wohlsortierten Welt, einer Welt des Respekts der Geborgenheit. Diese Ordnung, diese Harmonie muss gewollt sein und immer wieder gesucht werden. Der Renaissance-Philosoph Michel de Montaigne hat es so formuliert. " Ich liebe die ausgeglichenen, mittleren Naturen. Maßlosigkeit selbst im Guten wäre mir fast zuwider, jedenfalls aber verschlägt sie mir die Sprache."

Dieses Bild hier hat Maß und Mitte, Tiefe, Herz, Weite und Größe!

Kai Hackemann, Februar 2025