

Im Bad der Bilder

Vertikale und Horizontale sind bildprägend. Sie funktionieren als wirksame Stützen des Bildgeschehens. Sie sind gekoppelt an architektonische Grundkomponenten und sie tauchen als aus dem Lot geratene, bewegliche Linienraster auf. Immer stehen sie dabei im Dienst einer Raumerfahrung, die sich in steter Wandelbarkeit befindet, in Transformation und Transition, in Modulation und Modellierung. Thomas Rutherfoord baut seine Bilder gleich Collagen, wobei die flexible Rasterung zum Farbfänger wird. Die Farbe gewinnt die Oberhand, doch könnte sie ihr kraftvolles Auftrumpfen ohne die Basis des in Bewegung geratenen Bildnetzes nicht austragen.

Sehnsucht und Rebellion, Verteidigung und Angriff, Bewahrung und Zerstörung sind Inhalte in Thomas Rutherfoords Malerei, die farb-formal spürbar werden. Unterscheidungen in abstrakt und gegenständlich werden obsolet, was zählt, ist ein Sowohl-als-Auch, eine Balance des Gegensätzlichen. In dieser Hinsicht können die Arbeiten als durch und durch real bezeichnet werden, sie sind wirklich in einer Konfrontation von Erinnerung und Gegenwärtigkeit, von Innerem und Äusserem. Melancholie und Kreativität gehen oft Hand in Hand. «Melancholie ist das Vergnügen, traurig zu sein», formulierte einst Victor Hugo.

Die Kraft der Melancholie, der Schwermütigkeit und sensiblen Nachdenklichkeit, liegt im Hören von Zwischentönen. Sie kann als bewusste Gegenüberstellung von Schönem und Hässlichem, von Ordnung und Unordnung, von Ausgewogenheit und Aufruhr produktiv gemacht werden. Das Ordnungsgefüge gerät ins Wanken, zeigt sich in ornamentalen Schleifbewegungen, die zu Modalitäten der Bildwahrnehmung werden. Beunruhigend schön sind die Arbeiten oftmals anzusehen, da sie Vernichtung und Dekonstruktion nicht ausklammern und die Dinge im Stadium der Formation, das Malerische in einer Art Filternetz halten. Thomas Rutherfoords Bilder berühren die Betrachter und Betrachterinnen auf direktem Weg, um darauf jedoch deren Blicke und Gedanken auf vielen verschlungenen Wegen zu einer fordernd-bereichernden Reflexion zu führen. Der Genuss der hohen Qualität der Arbeiten ist nicht leichtfüßig zu haben: es braucht die Achtsamkeit des Einlassens, die Bereitschaft, sich gerade auch dem Widerständigen zu stellen.

Als Thomas Rutherfoord von Jürg Bischofberger zur Gruppenausstellung «Landschaft in Sicht» in dessen eigenem Kunsthaus Elsau eingeladen worden war, kam es zu einem aufschlussreichen Gespräch. Der leidenschaftliche Sammler besonders vorimpressionistischer französischer Kunst, im Speziellen von Kunst im Umfeld der Schule von Barbizon, erzählte Thomas Rutherfoord vom Kampf dieser Künstlergruppe um den Erhalt des Waldes von Fontainebleau. An vorderster Front stand Théodore Rousseau, auch «Hugo des forêts» genannt (Victor Hugo hatte sich stark für die Erhaltung von Architektur und generell historischer Kulturdenkmäler eingesetzt). Rousseau fand in der kämpferischen George Sand eine geniale Mitstreiterin, die souverän die gemeinsamen Anliegen in Sprache fassen konnte. Nach unsäglichen Abholzungen alter Eichen aus purer Gewinnorientierung gelang es, eine Naturschutzzone zu etablieren. 1861, elf Jahre vor der Erschaffung des berühmten Yellowstone Park 1872 in den USA, war Frankreich mit dem ersten eigentlichen Naturpark zum

Pionier in Sachen Naturschutz geworden – dank den Künstlern. George Sand verfasste im November 1872 ein feuriges, mehrseitiges Plädoyer, das sie in der Zeitung *Le Temps* veröffentlichte. Man spricht gerne vom ersten öko-feministischen Manifest.

Angesteckt, regelrecht begeistert von diesem gelungenen Künstlerengagement, hat Thomas Rutherford in der Folge eine grössere Serie zum nach wie vor aktuellen Thema «Wald» geschaffen. Er entschied sich nach meist in Acryl gemalten Bildern für die Gouache, die er längere Zeit nicht mehr verwendet hatte, wobei ihn weniger die Technik, denn das Wesen der Gouache lockten. Die Gouache pendelt gleichsam zwischen Aquarell und Öl-, beziehungsweise Acrylmalerei. Sie eröffnet ein Spiel feiner Nuancen, kann deckend wie lasierend aufgetragen werden, was eine dynamische Offenheit mit sich bringt. Von besonderer Ausdruckskraft sind der matte Auftrag und die hohe Pigmentierung. Die wasserlösliche Farbe beinhaltet dank ihrer inneren Eigenschaft das Potenzial für Erneuerung, für Wandel und Abwandlung in der Übermalung, verbunden mit einer auflösenden *Ausdünnung*, die zur Bedingung für Veränderung wird.

Eine weiche, scheinbar durch die Verkleinerungsform verniedlichende Schönheit und harte Schärfe treffen in dem berühmten Gedicht «Gefunden» aus dem Jahre 1813 von Johann Wolfgang von Goethe aufeinander, in dem es bereits im Kern um die engagierte Achtung der Natur ging:

*Ich ging im Walde so für mich hin, und nichts zu suchen, das war mein Sinn. Im Schatten sah ich ein Blümchen steh'n, wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön. Ich wollt' es brechen, da sagt' es fein: **Soll ich zum Welken gebrochen sein?** Ich grub's mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich's, am hübschen Haus, Und pflanzt es wieder am stillen Ort; Nun zweigt es immer und blüht so fort.*

Verpflanzung kann mit einem besseren Gedeihen einhergehen. Die Senkrechten und Waagrechten in Thomas Rutherford's Gouache-Bildern lassen an Bäume beziehungsweise Baumstämme und an die Erde, den Boden, denken, wobei sie in immer neu gewonnenem Verwachsensein gegenständliches Erscheinen und abstrakte Gedankengänge verweben. Während unseres Gesprächs im Atelier kam ich für einen Moment auf die «Körpergefühlsbilder» von Maria Lassnig zu sprechen, obwohl ich mir bewusst war, dass keine vordergründige, äusserlich nachvollziehbare Verwandtschaft zwischen ihren und den Bildern von Thomas Rutherford besteht. Allein von einer angestrebten Balance zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion zu sprechen, befriedigte mich nicht, um der eigenwilligen Gestimmtheit in seinen Arbeiten gerecht zu werden. Es gibt den Ausdruck der «**Raum-Architektur-Gefühls-Seelengehäuse-Bilder**» nicht, doch würde ich ihn am liebsten für die hier ausgestellten Arbeiten kreieren.

Die Magie der Melancholie kann die real existierende Zerrissenheit, der wir tagtäglich in unserer Umwelt voller einschneidender Eingriffe ausgesetzt sind, nicht beschönigen, will sie auch nicht, doch sie flüstert ein **stilles Dennoch**. Dem Verlust durch Erinnerung und vor allem auch durch Erinnerung werden gewahr zu werden, ist keine nostalgische Reaktion, sondern vielmehr ein hellwachses Schmerzsignal, eine buchstäbliche Grenzmarkierung. Vom ersten Augenblick an wird man emotional

angezogen und in die teils bühnenbildartig gestaffelten Bildräume hineingezogen. Die Versuche der Orientierung, die Versuche, sich selbst zu verorten, setzen erst danach ein und bleiben im Sinne einer reinen Lokalisierung und Identifizierung weithin bewusst unerfüllt. Wir tauchen vielmehr in einen mental-emotionalen Wahrnehmungsfluss ein, erfahren einen Kulturraum betont physisch, gerade auch in dessen fragilen Eigenschaften. Vor allem die Senkrechten initiieren gestalterische Ordnungsrhythmen, teils in hartes Schwarz getaucht, doch sie erfahren gleichermaßen eine Verbiegung, eine organisch anmutende Verwandlung, die eine Gewichtsverlagerung zwischen den unterschiedlichen wirksamen Kräften in Gang setzt. Transparenz geht mit Durchlässigkeit einher und versetzt die Szenerie in leichte Schwingung. Verschachtelung und Tiefendimension, Enge und Weite, Barriere und Öffnung treten gegeneinander an.

Ein weisser Fleck nimmt dämonische Gesichtszüge an, ein grenzzaunartiges Gebilde könnte dank einer metaphorischen Energie sich in der Fantasie in Fransen eines Teppichs verwandeln, der zur Projektionswand wird, die wiederum einen Ausblick in ein umhüllendes Blau schenkt. Ein schalenförmig umrandetes Blau - ein Krater- oder Bergsee vielleicht – wirkt wie von einer Farbfontäne in thronende Höhen katapultiert. Bäume haben Augen und scheinen mit ihren tentakelartig ausladenden Ästen zu gestikulieren. Sehnen und Verwünschen liegen nahe beieinander in einem Raum sich wandelnder Modalitäten. Das Collagieren wird zum emotionalen Sampling.

Etwas versetzt, teilweise auch zeitgleich, entstand die Serie «Lettenbad», die auf eigenen Erinnerungen basiert, auf Ereignissen, die gut 40 Jahre zurückliegen und an den Besuch der Kunstgewerbeschule Zürich 1980 anknüpfen. Der Obere Letten war als Flussbad noch kein Inn-Ort wie heutzutage. Die Kunstgewerbeschule lag in nächster Nähe, noch nicht verlagert als Hochschule der Künste in eine industrielle Zone. Das Sich-Forttragen-Lassen im Strom der Limmat floss für Thomas Rutherford mit dem Aufgehen in der Vorfriede auf die Kunstgeschichtslektionen bei Dr. Plüss zusammen, gerade weil dieser sehr streng und fordernd und dadurch sein Unterricht bereichernd gewesen war. Kultur und Natur sah Thomas Rutherford in einem aus sich selbst heraus stimmigen Zusammenklang vereint. Das Erleben der im Unterricht projizierten Bilder deckte sich mit der Annäherung an das, wie ein Bild zu erkunden erfahrbar gemacht wurde. Diese Stimmung einzufangen und sie gleichzeitig intim und über das Persönliche hinausgehend erlebbar zu machen, hängt entscheidend von der Farbgebung und der Verteilung der Farben in Flächenfeldern zusammen. Spüren sie, dass es um Sommerbilder geht, die keine Herbstbilder sein sollen? Das Licht reflektiert und die Betrachter und Betrachterinnen werden angezogen, geradezu eingebunden in das immanente Strömen, um sich in der Stimmungschoreografie des Bildes selbst zu spiegeln.

Ist die Serie «Lettenbad» entscheidend von einem erinnerten Glücksgefühl getragen, so gehen die grossen Acrylgemälde oftmals auf einen in der Aktualität real empfundenen Schmerz zurück. Die Setzungen der einzelnen Bildelemente wirken unversöhnlich, vornehmlich auf Grund der hart gezogenen Grenzen. Hingeklotzte Industriebauten, Park- und überdimensionierte Werbeflächen verstellen nicht nur den Blick, sie senden gleichsam Schocksignale aus, erweisen sich als Hindernisse im existentiellen Dasein, als erdrückende Zeichen vorherrschender Machtgefüge. Regelrecht

umzingelt ist ein kleines, altes, verlassen anmutendes Bauernhäuschen, welches aufgrund seiner stimmig in die Natur eingebetteten Lage in absurder Verkehrung selbst als Fremdkörper wahrgenommen wird, nicht am richtigen Platz zu sein scheint. Die Suche nach dem richtigen Mass scheint ausweglos zu sein, die Spannung der Gegensätze verunmöglicht ein versöhnliches Ausbalancieren, der Konflikt bleibt präsent. Doch nie löst die kritisch-existenziell grundierte Malerei als Malerei selbst Ablehnung aus. Diese künstlerische Balance gelingt auf eine bemerkenswerte Weise.

Das vielleicht dunkelste Gemälde der Ausstellung, die «Fischerstube», wirkt weder bedrohlich noch negativ besetzt, trotz des vielen Schwarz und trotz des in die Nacht hereinbrechenden, sich wie im Vorüberziehen befindlichen weissen Lichtstrahls. Schneeflocken tanzen im Licht, diese Kontrahenten des Harten. Den Duft des Holzes des Stabgewölbes in der neu gestalteten «Fischerstube» glaubt man beinahe zu riechen, das äusserst vage sich abzeichnende Gebäude verschmilzt mit dem schwarzen Zürichsee. Wissen muss man diese verborgenen, latent anklingenden Details nicht, das Bild strahlt Freudvolles aus – Friedfertigkeit: leise das rare Moment.

Es ist diese individuelle, emotional-sinnlich, intuitiv und markant angelegte und angetriebene Bildgestaltung bei Thomas Rutherford, die über gleichsam selbstredende Proportionsverhältnisse und Farbdimensionen Dialoge und Reflexionen auslöst. Auch mit seinen erstmals präsentierten Steinen, die er nicht als Skulpturen bezeichnen möchte, ist *Berührung* in mehrfacher Hinsicht zentral. Unweigerlich ist man als Betrachtende versucht, die Gebilde aus Alabaster und Speckstein mit den Händen abzutasten und sie zu streicheln. Mehr als amorph, doch noch nicht in eine gestalterisch fixierte Form gebracht, mit Anklängen an industrielle oder maschinell hergestellte Objekte, an Moduleinheiten, oder auch an Wachsgebilde, die im nächsten Moment anders in Erscheinung treten könnten, tragen diese Steine aus natürlichem Material das Potenzial eines *neuen* Zusammenklangs – Zusammenfindens – in sich. Thomas Rutherford spricht von einem Vorstadium von Gestaltung. Das Hybride wird zu einer Metapher für Zustandsweisen. Thomas Rutherford ist ein konkreter Beobachter und Suchender im Spannungsfeld von Innerem und Äusserem, ein konkreter Künstler im Sinne der konstruktiv-konkreten Kunst ist er bei aller sich zuweilen an der Oberfläche bemerkbar machenden geometrischen Strenge nicht und im Kern auch nie gewesen. Es werden vielmehr Rasterfelder einer Archäologie sinnlich-seismographischer Wahrnehmungen angeboten.