

# Dr. Beat Stutzer, Chur (Ausschnitt) „Premi Cultural Paradies 2000“ Laudatio anlässlich der fünften Preisverleihung vom 21. Oktober 2000 im Hochalpinen Institut in Ftan

Es ehrt und freut mich, Ihnen nun den neuen Preisträger für das Jahr 2000 mit ein paar knappen Sätzen vorzustellen und zu würdigen. Nach Gaspare O. Melcher, Gregori Bezzola, Not Vital und Jacques Guidon geht der «Premi Cultural Paradies» in diesem Jahr an den 1951 in Cham geborenen und seit 1982 im Valchiavenna arbeitenden Maler, Zeichner und Druckgraphiker Bruno Ritter.

Das grosse, einzelne Bild, das uns zur Beurteilung vor Augen stand und jetzt auch Sie, meine Damen und Herren, zur genaueren Betrachtung einlädt, zeichnet sich in mannigfacher Hinsicht als ein autonomes, in sich geschlossenes und in allen Belangen hervorragendes Stück Malerei aus. Wie könnte es auch anders sein für denjenigen, der die herben Stein- und Schlammgebilde des Chiavennatals als Lebensraum gewählt hat, jene Felsen, die 1618 durch ihren Absturz die Häuser von Piuro ins Erdinnere zurückgedrückt haben; jene Berge, die bei jedem Schnee- oder Regenfall, bei jedem Sommergewitter angstvoll und mit einem stillen Gebet hochblicken lassen. Ritter kommt als Mensch und als Künstler aus dieser Enge: der physischen Enge eines versenkten Tals, das den eigenen Horizont aufhebt, aber auch der geographischen Enge einer sich immer mehr verschliessenden Schweiz und der psychischen Enge einer selbstgewollten, aber nicht minder schmerzlichen Isolation. Es gibt also keinerlei Bruch zwischen dem Motiv des Flosses als minimalem Raum, der keine Ausdehnung, keinen Atem, kein Wachstum und im weiteren Sinne keine Entwicklung erlaubt, und den Ritter so wichtigen Themen des drohenden Berges oder der Badewanne, zwischen deren eiskalten emaillierten Wänden sich die Körper in entsetzlichen Stellungen winden. Dass die scheinbare Selbstverständlichkeit und «Leichtigkeit» des Bildes erst aufgrund eines langwierigen und bestimmt auch schmerzvollen Schaffensprozesses errungen werden konnte, scheint ebenso einsichtig wie das Wissen darum, dass dieses Gemälde - wie jedes andere auch - erst vor dem Hintergrund eines langen, unerbittlich und beharrlich geführten Malerdaseins entstehen konnte.

Es handelt sich (wenigstens vorerst und vordergründig) um nichts anderes als um Malerei als Malerei, um eine Malerei, die aus dem reinen Akt des Malens gewonnen wurde - nehmen und lesen wir das Bild als Bild. Insofern ist es nur folgerichtig, wenn wir von einem erkennbaren Gegenstand gar nicht erst gesprochen und die bemalte Fläche im Sinne der informellen Malerei beurteilt haben. Wenn wir dann bei genauerer Betrachtung oder besser: Im landläufigen Bemühen, stets etwas Greifbares, gegenständlich Bestimmbares ausmachen zu wollen, die Malerei mit ihrem Unten und Oben und mit ihrer augenscheinlichen Tiefenentwicklung beispielsweise

mit Landschaftlichem assoziieren, trifft sich dies durchaus mit den Intentionen des Künstlers. Nur meint das Bild, so wie ich es lese, weit weniger das topographisch Erkennbare als vielmehr den geognostischen Blick auf das Innere, welches sich hinter und unter der Oberfläche verbirgt - insofern eine eigentliche Seelenlandschaft mit allen Höhen und Tiefen existentieller Befindlichkeit.

Bruno Ritter wusste stets und bewusst zwischen Abstraktion, Figuration und Ungegenständlichkeit zu lavieren. Eine derartige Festlegung war für ihn als Vollblutmaler nie von relevanter Bedeutung. Gleichwohl kann man im reicher (Euvre die meisten Werke aufgrund ihrer Ikonographie ganzen Werkgruppen zuordnen, was von der bisherigen Rezeption denn auch wiederholt und explizit von den Autoren der Kataloge von 1992 und 1996, auch getan wurde. Mit der jähen biographischen Zäsur von 1982, als sich Bruno Ritter vorsätzlich aus der Stadt Zürich zurückzog und ins Valchiavenna übersiedelte, wurde unvermittelt das Motiv des Berges übermächtig und prägend: Der Berg unter anderem als Metapher für die Einsamkeit und Verlorenheit, für die Enge und die

Unausweichlichkeit, für verschattete Existenz. Ein anderer Werkkomplex manifestiert das virulente Interesse von Bruno Ritter für metamorphotische Zustände, für die Symbiose von Körper und Landschaft, für Anthropomorphes, wo von Körperlandschaften und von Landschaftskörpern gesprochen werden kann. Eine dritte, jüngere Werkgruppe setzt sich mit dem berühmten und skandalumwitterten Bild Das Floss der Medusa von Theodore Géricault aus dem Jahr 1819 auseinander, das mit seiner vielschichtigen Metaphorik zu einer wahren Inkunabel für den frühen Realismus in Frankreich avancierte. Bruno Ritter aktualisiert den Stoff und transponiert ihn vom fernen Meer in das von Bergen geschlossene Tal. Wir belassen es bei diesen knappen Hinweisen auf nur gerade drei wichtige Werkkomplexe innerhalb eines weit umfassenderen ikonographischen Repertoires.

Was mich bei Bruno Ritters Kunst weit mehr fasziniert als die inhaltlich determinierten Aspekte ist sein virtuoser Umgang mit der Tradition der Malerei und mit jener der Zeichnung: Denn vergessen wir nicht, dass Ritter auch ein begnadeter Zeichner und Radierer ist, welcher in geradezu altmeisterlicher Perfektion mit Stift und Stichel umzugehen weiss. Der Satz: Jedes Bild ist von hundert Malern gemalt, trifft für Bruno Ritter geradezu exemplarisch zu. Er kennt sich in der Geschichte der Malerei bestens aus und macht sich die Leistungen der grossen Meister zu eigen - nicht etwa oberflächlich eklektizistisch oder unreflektiert im postmodernen Sinne, sondern in einer äusserst intensiven, originären und inspirierenden Auseinandersetzung. Mit seinen Interak-

tionen zur Malerei der Nabis, zu jener von Paul Cezanne, Vincent van Gogh, Giovanni Giacometti, Max Beckmann, Varlin und manchen anderen setzte und setzt er sich selber einen enorm hohen Anspruch, hielt unbeirrt den Glauben an die Möglichkeiten der Malerei aufrecht und - das ist das Entscheidende - gelangt, damit zu höchst eigenständigen bildnerischen Resultaten, die in ihrer unbedingten Aktualität zu faszinieren und zu überzeugen wissen.

Bruno Ritter ha sempre saputo destreggiarsi consapevolmente tra astrazione, figurazione e arte non figurativa. Una siffatta distinzione non è mai stata per lui, pittore purosangue, di gran rilevanza. Ciononostante molte delle sue opere della sua ricca "oeuvre" si possono collocare mediante l'iconografia in specifici gruppi di lavori artistici, cosa che è stata fatta nella ricezione compiuta finora e anche ripetutamente ed esplicitamente dagli autori dei cataloghi del 1992 e del 1996. Con la repentina svolta biografica del 1982, quando Bruno Ritter lascia deliberatamente la città di Zurigo per trasferirsi in Valchiavenna, tutto d'un tratto il motivo della montagna diventa pervasivo, influenzandolo profondamente: la montagna anche come metafora per l'isolamento e la solitudine, per l'angustia e l'ineluttabilità, per un'esistenza ombrosa. Un ulteriore filone artistico manifesta l'interesse virulento di Bruno Ritter per gli stati metamorfici, per la simbiosi di corpi e paesaggi, per l'antropomorfismo, dove si può parlare di paesaggi corporali e corpi paesaggistici. Un terzo, recente gruppo di opere si confronta con il celebre quadro di Theodore Géricault La zattera della medusa del 1819, già al centro di scandali, opera che con i suoi molteplici aspetti metaforici fu promossa a vero incunabolo per il primo realismo in Francia. Bruno Ritter ha attualizzato il soggetto trasponendolo dal mare lontano nella valle racchiusa dalle montagne. Ci limitiamo a questi cenni succinti su appena tre filoni artistici, racchiusi in un ben più ampio repertorio iconografico.

Quello che m'affascina nell'arte di Bruno Ritter, molto più degli aspetti determinati dal contenuto, è il suo rapporto virtuoso con la tradizione della pittura e del disegno: poiché non dimentichiamoci che Ritter è anche disegnatore e acquafortista di talento, che sa maneggiare pressoché con magistrale perfezione bulino e punta per incisioni. La frase: ogni quadro è dipinto da cento pittori, si applica a Bruno Ritter in modo pressoché esemplare. Egli è un esperto della storia della pittura e fa suoi i risultati dei grandi maestri - non superficialmente, ecletticamente o senza riflessioni in senso postmoderno, bensì confrontandosi in maniera oltremodo intensa, originale e ispirata. Attraverso la sua interazione con la pittura dei Nabis, con quella di Paul Cezanne, Vincent van Gogh, Giovanni Giacometti, Max Beckmann, Varlin e diversi altri, si è posto e si pone delle esigenze altissime, imperterrito mantiene la sua fede nelle possibilità della pittura e - ciò è l'essenziale - raggiunge così, risultati pittorici del tutto indipendenti che nella loro assoluta attualità sanno essere affascinanti e convincenti.