

## Bruno Ritter. Malerei mit Fallstricken

Beat Stutzer

Wenn sich Bruno Ritter mit dem Blick in den Spiegel selbst darstellt, knüpft er an die lange Tradition bedeutender Selbstbildnisse an, die in ungeschönter Konfrontation mit dem eigenen Gegenüber zwischen Resignation und trotziger Selbstbehauptung lavieren. Wir denken dabei – um bloss wenige Beispiele der Moderne zu nennen – etwa an Arnold Böcklins melodramatisches *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (1872), an das *Selbstbildnis mit Skelett* (1896) von Lovis Corinth, an James Ensors *Selbstbildnis mit Masken* (1899) oder an Edvard Munchs *Selbstbildnis mit skelettiertem Arm* (1895). Thematisiert wird bei diesen schonungslosen Selbstbespiegelungen letztlich die latente existenzielle Gefährdung als Mensch und Künstler, der sich auch Bruno Ritter ständig ausgesetzt sieht – auch wenn er abwiegelnd meint, seine Selbstdarstellungen seien in erster Linie Studien, um die mit Licht und Schatten modellierte Körperlichkeit malerisch zu bewältigen oder um sich an ihnen von den Ärgernissen des Alltags abzureagieren. Jedenfalls kommt bei diesen unverhohlenen Selbstbefragungen die momentane Befindlichkeit in der Körpersprache, in der Physiognomie, im Pinselduktus sowie in der Chromatik ebenso unverschleiert zum Ausdruck wie in der Situierung des eigenen Ich im Verhältnis zum Raum, der entweder ins bodenlose Leere stürzt oder den Blick in die Tiefen des Atelier freigibt. Im Dialog mit den Artefakten des eigenen Tuns weist sich der Dargestellte nicht nur als Maler aus, sondern verortet sich mit jenem intimen Ort, an dem die Genese des eigenen Kunstvollens vonstattengeht.

Nach Jahrzehnten intensiver Arbeit ist inzwischen ein immenses künstlerisches Œuvre entstanden, das verschiedene, inhaltlich zu determinierende Werkgruppen umfasst. Diese greifen vielfach ineinander und werden von Bruno Ritter in abgewandelter Form oder neuen Facetten und Abwandlungen immer wieder aufgegriffen, erweitert und vorangetrieben. Die Rezeption des Schaffens von Bruno Ritter auf Grund der zahlreichen Ausstellungen erfolgte zumeist kongruent mit dem Hervorbringen der unterschiedlichen Werkkomplexe. Parallel dazu ist in den kunsthistorischen Beiträgen wiederholt vom «Grenzkünstler» und vom «Pendler» die Rede, um den Künstler, mit dem spezifischen Mentalitätsraum des Bergells und des Val Chiavenna in Verbindung zu bringen, wohin es Bruno Ritter schon früh, 1982, von Schaffhausen und Zürich verschlagen hatte.<sup>1</sup> Im Text *Maloja-Chiavenna-Drift* (1934) hat der Philosoph Ernst Bloch (1885–1977) über dieses Tal gemeint, dass zwar «nicht alle Wege herab von vornherein trüb» stimmen, wo aber die Berge «in unglaublicher Höhe» wachsen und «jeden Blickbezug zum Boden» verlassen. Die Berge nehmen hier «fast jeden Raum zwischen sich und einem Himmel, wohin sie nicht so sehr ragen» zur Hälfte weg und sind «selbst Himmel geworden»: «es ist terminus

humanitatis.<sup>2</sup> Gewiss: der Landschaftsraum, den der Künstler Tag für Tag von Norden nach Süden und wieder zurück durchmisst, wirkt sich auf das künstlerische Tun prägend aus. Aber von ebenso grosser Bedeutung erscheint mir für das Verständnis der Werke von Bruno Ritter das «Grenzgängerische» in der steten und fruchtbaren Auseinandersetzung mit den alten Meistern und der Tradition der Malerei von Matthias Grünewald über Rembrandt, Peter Paul Rubens und Pieter Bruegel bis zu Théodore Géricault<sup>3</sup> und Paul Cézanne, um nur wenige, herausragende Beispiele zu nennen. Ich habe in früheren Beiträgen zu Bruno Ritter expliziert auf diesen Aspekt hingewiesen.<sup>4</sup> So setzt sich Ritter die Messlatte bewusst sehr hoch. Auf Grund dieser Ambition resultiert indes eine höchst virtuose Malerei, die ihren Gegenstand mit adäquatem Pinselduktus, delikatem Spiel von Licht und Schatten, sorgsamer und frappanter Farbgebung sowie meisterhafter Komposition auf die Leinwand bannt. Im Weiteren bringt Bruno Ritter eine Malerei hervor, die bei aller Meisterhaftigkeit nie vordergründig ist, sondern stets hintersinnig und bedeutungsvoll.

Wenn sich Bruno Ritter in Selbstbildnissen ergründet, steht ihm das eigene Ich als Modell immerfort zur Verfügung, genauso aber auch das eigene, übervolle und scheinbar chaotische Atelier, seine unmittelbarste Umgebung, sein Rückzugsort im Erdgeschoss des Balbiani Palastes mitten in Chiavenna, wo er in der Abgeschlossenheit von der Aussenwelt – dietro le mura – seine Kunstwerke hervorbringt. Trotz der zahllosen banalen Gegenstände, die im Atelier herumstehen und angehäuft wurden – Mobiliar, Farbtöpfe, Gläser, Papierberge, Leinwände, Pflanzen, Staffeleien, Rahmen, Zeichnungen an den Wänden etc. –, erweisen sich die Atelierbilder als spektakulär: Malereien, die auf die sich ständig verändernden Lichtsituationen subtil reagieren, die der Stofflichkeit der Dinge Rechnung tragen und vor allem die sich im extrem schmalen Breitformat zum Panoramabild weiten. In der leicht verzerrten Perspektive wird eine umfassende Räumlichkeit evoziert, bei welcher der Blick auf das Naheliegende zum Blick auf die Welt gereicht.

Die Fähigkeit und Strategie Bruno Ritters, sich künstlerisch mühelos zwischen scheinbar unversöhnlichen Polen zu bewegen, zwischen Tradition und Moderne oder zwischen Figuration und Abstraktion, manifestiert sich auf eindrückliche Weise in der Serie grosser Tuschepinselzeichnungen, die so genannte «scholar's rocks» darstellen: Von chinesischen Gelehrten erkorene, solitäre Felsen oder Steine, die der meditativen Betrachtung dienen. Sie zeichnen sich durch eine besondere Ästhetik aus, etwa indem sie überhängend und asymmetrisch erscheinen oder an eine Figur gemahnen, also anthropomorphe Züge aufweisen. Hier setzt Bruno Ritter seine Faszination für die chinesische Kultur, die ihn seit seiner Jugend umtreibt und der er im Rietbergmuseum in Zürich immer wieder frönte, in eigene Arbeiten um – und er siedelt seine Gelehrtensteine ganz selbstverständlich im Bergell an, beziehungsweise er findet sie dort

unverfälscht so vor. Im nuancierten Lavieren der Tusche zwischen Hell und Dunkel, zwischen akkuratem Umriss und *chiaroscuro* zaubert Bruno Ritter atmosphärisch dichte und frappante Formationen auf das Weiss des Blattgrundes – und die Anmutung an chinesische Kunst amalgamiert zwanglos auch mit der Deutschen Romantik und ihrer Naturfrömmigkeit.

Die Landschaften von Bruno Ritter erweisen sich als aufgewühlte, nervöse Ansichten eines Tales, in dem das Dörfchen Piuro mit den Kirchtürmen richtiggehend zu versinken droht.<sup>5</sup> Die Natur erscheint von einer derart apokalyptischen Bedrohlichkeit, dass Oben und Unten, Fels und Himmel, in ihr Gegenteil zu kippen drohen. Heraufbeschworen wird ein schroffer, enger Landstrich, in dem das Dunkel der Schründe von einem unwirklich visionären Licht flackernd erhellt wird. Eröffnet wird der Blick auf eine dräuende, abgründige Bedrohlichkeit, wo sich das Grübeln über das dem Existenzielle unweigerlich einstellt. Im Unterschied dazu offenbaren sich die Ansichten des Bergeller Dorfes Borgonovo zwar etwas anmutiger, wären sie nicht expressiv verzerrt, durch jähe Erschliessung der Tiefenräumlichkeit dynamisiert und von einer anderen inneren Erregung durchpulst. Die Landschaften widerspiegeln zwar auch die individuelle Psyche des Malers, aber ebenso eindringlich die Empfindsamkeit einer ganzen Talbevölkerung.

Der menschliche Körper in aussergewöhnlichen Haltungen und in den abstrusesten Verrenkungen fasziniert Bruno Ritter seit langem und fordert ihn immer wieder zu neuen Bildfindungen, etwa in der Serie Unschlaf oder Schlaflosigkeit. Auf der mühseligen Suche nach linderndem Schlummer erprobt der Körper die seltsamsten Stellungen im Bett, verkrampft sich in bizarrer Haltung, um sich wenig später in die nächste unbequeme Stellung zu wälzen. Ritter hält solche verschrobene Körperstellungen fest, um die inneren Spannungen und die Befindlichkeiten anschaulich zu machen. Diese Auseinandersetzungen mit dem menschlichen Körper in ungewöhnlichen Stellungen und Situationen gemahnt an die Malerei des Barock an, wobei sich Bruno Ritter dem pathetischen Gehabe und der Idealisierung verweigert. Im Gegenteil: Wenn es um den ungeschönten Kampf zwischen den Menschen geht, wird jede Intimsphäre rücksichtslos durchbrochen, und im rüden Übergriff auf den anderen geht es letztlich um Leben und Tod. Das Bestialische und Barbarische des unvermittelten körperlichen Zugriffs zeigt sich in aller Grausamkeit. Es sind groteske Szenen, bei denen – und das macht nicht selten die Spannung bei Ritters Bildern aus – das vordergründig Dargestellte fliessend ins Gegenteilige mutiert, wenn etwa das Ringen doch eher eine intime Tanzbewegung evoziert oder wenn sich die Gewalt mit der unverblühten Erotik verbindet.

Ein anderes wesentliches Thema der Malerei, das bis in die frühe Neuzeit und in den Barock zurückreicht und von Bruno Ritter in zeitgenössischer Weise aufgegriffen wird, ist das Boot mit Ruderern oder Schiffbrüchigen. Die kunterbunte Gruppe sich fremder Menschen sieht sich in der Enge einer Barke der drohenden Gefahr ausgesetzt und gibt sich in der Verzweiflung und

Ausweglosigkeit, dem Trotz und dem Bangen hin, was in der zwar expressiv überzeichneten, aber gleichwohl detailgetreuen Schilderung von Gestik und Mimik der einzelnen Insassen zum Ausdruck kommt. Wenn bei aufkommender Panik die Koordination aus dem Ruder läuft, kommt es im Kampf um das nackte Leben zu Gewalt gegen den Nächsten, auch wenn die ganze Bootsgesellschaft unweigerlich dem Untergang zusteuert. Bruno Ritter entwirft eine zeitgemässe Metapher mit gesellschaftlichem, sozialem und religiösem Hintergrund, wie sie seit dem *Narrenschiff* (nach 1490) von Hieronymus Bosch (Musée du Louvre, Paris) ihre Gültigkeit und Brisanz bewahrt hat.

---

<sup>1</sup> Siehe Paola Pellanda, «Grenzkünstler – Grenzkunst», in: *Bruno Ritter*, Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1992, S. 15f. - Paola Tedeschi-Pellanda, «il pendolare / Der Pendler», in: *Bruno Ritter. Il pendolare*, Ausst.-Kat. Maloja/Chiavenna 2005, unpaginiert.

<sup>2</sup> Zit. nach Andrea Bellasi, «Unter hohem Himmel», in: *Du. Die Zeitschrift der Kultur*, Heft 683: Gottfried Semper im Bergell: die Garbald-Saga, 59, März 1999, S. 2. – Siehe auch Ernst Bloch, *Literarische Aufsätze*, Band 9 der Gesamtausgabe in 16 Bänden, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 558, Frankfurt am Main 1985.

<sup>3</sup> Siehe Paola Tedeschi-Pellanda, «Bruno Ritter: Il naufragio Barocco di un'epoca / Bruno Ritter: Der barocke Schiffbruch einer Epoche», in: *Bruno Ritter. Ein barockes Thema. Dokumentation*, Chiavenna/Maloja 1996, S. 15 – 21 / S. 27–34.

<sup>4</sup> Beat Stutzer, «Bruno Ritter oder: Der Blick hinaufwärts / Bruno Ritter: The View Upwards», in: *Bruno Ritter. stories*, Ausst.-Kat. Galerie mera, Schaffhausen 2014, S. 5–6 / S. 9–10. –

Beat Stutzer, «Bruno Ritter», in: *Kunst. Graubünden und Liechtenstein*, Ausgabe 7, Chur 2014, S. 8–15.

<sup>5</sup> Wir verweisen auf den Bergsturz von Plurs von 1618, auf die grösste Katastrophe der alpinen Geschichte, als sich enorme Felsmassen am Berg Conto lösten und den Ort unter sich begruben. Die reiche Handels- und Kaufmannsstadt am Südrand der Alpen wurde nach ihrem Untergang als «Pompeij der Alpen» bezeichnet. Auf die Macht des Berges, das Risiko des Abstürzens, die Stürzenden zwischen Himmel und Erde und auf die «mit dem Schrecken verbundene Faszination» im Schaffen Ritters hat man ebenfalls schon früh und zu Recht hingewiesen. Siehe Kathleen Olivia Bühler, «Von den Stürzenden zu den Schlafenden. Bruno Ritters schrittweise Anfreundung mit dem Berg», in: *Bruno Ritter*, Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen 1992, S. 6f. – Beat Stutzer (wie Anm. 4).