

~~6.43 T.L.T.~~

Freie Hochschule für Emotionstechnik **FHE**

Dieter Rübsaamen

Werkgruppen 1957 – 2017

Besiedlung der Abwesenheit – Diagramme der Imagination

*- sprech-
ein Teil des Ganzen*

D. Rübsaamen 2012

Titelbild:

Diagramme der Imagination

2012

Teil eines Ganzen

Mischtechnik: EEG-Gehirnstromaufzeichnungen, Röntgenfilmausschnitt (CERN), Folie auf Leinwand

50 x 70 cm

Werkverzeichnis (WV) 3287

Dieter Rübsaamen

Werkgruppen 1957–2017

Besiedlung der Abwesenheit – Diagramme der Imagination

Freie Hochschule für Emotionstechnik (FHE)

Ausstellung im PTI Bonn mit dem CJD Bonn

Vorwort

Die Broschüre erscheint 2017 aus gegebenem Anlass und in Verbindung mit einer vom Pädagogischen-Theologischen Institut (PTI) ausgerichteten Ausstellung. Das Institut sieht sich unter anderem auch als Schnittstelle zwischen Religion, Philosophie und Gesellschaft. In der Einladung zur Ausstellung, in der auch das Werk des Künstlers umschrieben wird, ist ausgeführt:

„Anlässlich seines 80. Geburtstages und zu Ehren seines über 60 Jahre umfassenden Lebenswerkes zeigen wir ausgewählte Bilder aus verschiedenen Zyklen. Diese stehen stellvertretend für seine lebenslange Untersuchung des prekären Orts menschlichen Seins.

In thematischen Werkgruppen untersucht Dieter Rübsaamen die Vielschichtigkeit komplexer Systeme. Mit den Philosophen Ludwig Wittgenstein und Friedrich Nietzsche verweist er auf die Grenzen der Erkenntnis und der Sprache und interpretiert die Erfahrung des Ungewissen als eine Konstante der menschlichen Existenz.

Dieter Rübsaamen arbeitet interdisziplinär und nimmt auch Bezug auf Erkenntnisse der Teilchenphysik, der Hirnforschung und der Literatur. Dem Künstler geht es um die Bildmacht der Sprache und die Sprachkraft der Bilder.“

Von verschiedener Seite wurde der Künstler gebeten, authentische Aussagen, insbesondere zu seiner künstlerischen Vorgehensweise, seinen Techniken und Prägungen niederzulegen. Dieter Rübsaamen hat daraufhin unter ausdrücklicher Einbeziehung der Broschüre „Jenseits des Schweigens“ (www.dieter-ruebsaamen.de) die nachfolgenden ergänzenden Hinweise gegeben. Diese werden vom Künstler an einen „Ort der Reflexion“ der FHE angesiedelt. Die Broschüre ist gleichzeitig eine Neuauflage des vergriffenen Katalogs dieser virtuellen Freien Hochschule für Emotionstechnik.

Ein ausdrücklicher Dank gilt Heinrich Schlüter und insbesondere Frau Margret Huyskens für ihre stete hilfsbereite Assistenz, insbesondere beim Zustandekommen dieser Broschüre.

Sylvia Reischert
Juli 2017

Anlass

Das Jahr 2017 gibt besonderen Anlass, mit authentischen Einlassungen an einen Ort zurückzukehren, der Diagramme der Imagination entstehen ließ, wie sie im Titelbild aufscheinen. „...*Ein Spiel zwischen ‚Scherz, ... Ironie und tieferer Bedeutung‘ (Christian Dietrich Grabbe) ... Ein Ort, an dem die Fläche des Sehens besetzt und zum Raum formuliert wird, ein Ort der Reflexionen ‚über das Leben und seine Vorstellungen‘ ... und das Beziehungsgeflecht von ... Gegebenem und vom Erworbenen bei der Wahrnehmung“.* (Dieter Ronte, Katalogbeitrag, Die Berechnung des Ortlosen, 2013, Seite 8)

Dieser Ort mit seinen Denk-Räumen liegt in der Kochstraße in Berlin. Hier ist nach der deutschen Übersetzung des Romans von Aldous Huxley „Brave new World“ die Freie Hochschule für Emotionstechnik (FHE) im Springer Verlagshaus angesiedelt. Für sie wurde 1983/84 vom Künstler – zunächst zusammen mit seinem leider allzu früh verstorbenen Freund Thomas Ungar – ein Programm entwickelt, das im Anhang aufgeführt ist.

Häufig werden die Werke von Dieter Rübsaamen auch als Erzeugnisse oder Produkte der FHE gekennzeichnet.

Aldous Huxley war für Dieter Rübsaamen grundlegend für das von ihm formulierte Programm einer virtuellen Hochschule und die Einbeziehung eines von ihm umfunktionierten Geräts, in dem „innere Regungen“ auf akustische Signale übertragen werden. Mit diesem Gerät werden unsichtbare, aber wirkungsmächtige Prozesse erfahrbar gemacht (zu Einzelheiten vgl. hierzu auch die Broschüre ‚Jenseits des Schweigens‘, Seite 14, www.dieter-ruebsaamen.de).

Zur Intention der FHE gehört es, im technologischen Zeitalter mit künstlerischen Praktiken und zeitgemäßen Mitteln bei der Wahrnehmung die unbewusst wirkenden Mechanismen und Kräfte, auch der Emotionen auf die so genannten rationalen Entscheidungen, aufzuzeigen. In der sich bereits abzeichnenden „schönen neuen Welt“ eröffnet Big Data neue Horizonte, agieren Algorithmen, ermöglichen selbstlernende Softwaresysteme vorausschauende Analysen, die das Selbstbild des Wahrnehmenden bestimmen und das klassische Subjekt-Objekt-Paradigma ins Wanken bringen. Zu den „Produkten“ der FHE, die 1984 in Bonn ausgestellt wurden, gehört der Emotionale Urmeter und ein Kopf-Bild mit aktivem Gehirn – sichtbar gemacht mittels der damals ersten gebräuchlichen bildgebenden Verfahren.

Unter Bezug auf die FHE und das vielschichtige künstlerische Konzept von Dieter Rübsaamen hat Gerhard Charles Rump anlässlich einer Ausstellung bei der CeBIT 1990 unter dem Titel „Dem Unsichtbaren lauschen“ ausgeführt:



„Dieter Rübsaamen nennt seine Werke Erzeugnisse der ‚Freien Hochschule für Emotionstechnik‘ (FHE) 1983/1984 – ein gedankliches (Gegen)Konzept, das auf Aldous Huxley zurückgeht. Im Sinne einer (letztlich auch ironisch gemeinten) Verhaltensnormierung durch Steuerung von Emotionen mit dem Ziel des „gesellschaftlichen Wohls“ befasst sich die FHE mit „der Erfahrbarkeit unsichtbarer Prozesse“ und der „Visualisierung von Begriffen“. Es geht also auch um das Verhältnis von Wort und Bild, und damit ist ein Bezug zu Ludwig Wittgenstein unausweichlich.

Wittgenstein war der Auffassung, dass es mit und durch Sprache keine wahre Erkenntnis geben kann. Hier setzt Dieter Rübsaamen bildlich an. Er gibt in seinen Bildern gewohnte Seh- und Auffassungsweisen verändert wieder, um so ihre Begrenztheit aufzuzeigen. Aber nicht nur das. Er gibt auch Hinweise für neue Formen der Annäherung. Jedes Bild erscheint so als ein Phönix der Erkenntnis, der aus der Asche der Informationstechnik aufsteigt.“ (Ausstellungsflyer CeBIT 1990)

Damit hat Gerhard Charles Rump eine Vorlage gegeben für aktuelle ergänzende Hinweise, auch im Sinne einer Evaluierung der 1984 einsetzenden „Forschungen“.

- Was ist – unter Einbeziehung der unterschiedlichsten künstlerischen Praktiken – die zeitgemäße Bedeutung und Bestimmung des Bildes?
- Was wird wie und wodurch wahrgenommen, was „zeigt sich“ bzw. was „erscheint“?
- Wie lassen sich unsichtbare Prozesse erfahrbar machen?

Auch unter ausdrücklicher Einbeziehung der o.a. Broschüre „Jenseits des Schweigens“ werden nachfolgend ergänzende Hinweise gegeben:

- zu den Prägungen sowie
- zur Intention und Vorgehensweise
- sowie zu den künstlerischen Praktiken, insbesondere zu den Techniken einzelner Werkgruppen.

Zur Vita

Der 1937 in Wiesbaden geborene und in Maxsain im Westerwald aufgewachsene Künstler hat sich von frühester Kindheit an in verschiedenen Welten bewegt.

Dieter Rübsaamen ist seit 1957 künstlerisch tätig. Er arbeitet interdisziplinär, seine künstlerischen Praktiken sind vielfältig. Sie beziehen sich auf Bilder, Graphiken, Skulpturen, Fotos, Polaroids, Installationen und Videos (Auf dem Weg zum Urknall, mit Musik von Haydn, ‚Die Schöpfung‘, unterlegt).

Seit 1962 hat er seine Werke in über 100 Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt. Sein Werkverzeichnis umfasst ca. 3500 Werke.

1990 erhielt er das Kunststipendium der Stadt Bonn; er ist Träger der August Macke-Medaille, 2008.

Dieter Rübsaamen lebt und arbeitet seit 1967 in Bonn. Der Künstler war in erster Ehe mit Barbara Rübsaamen, einer anerkannten Porzellanmalerin, verheiratet; sie starb 1995. Seit 2006 ist Dieter Rübsaamen verheiratet mit der Koreanerin Hun-Hi, einer praktizierenden Musikliebhaberin (Gesang, Gitarre, Mandoline).

Ergänzende Angaben zur Biografie

Dieter Rübsaamen erhielt seine künstlerischen Prägungen in einem protestantischen Pfarrhaus. Der Vater, auch malend, brachte ihm von Jugend an das künstlerische Rüstzeug bei, und lebte ihm heitere Ernsthaftigkeit und das Streben nach Erkenntnisgewinn vor. Die Mutter, Klavier und Orgel spielend, war die Frohnatur in der Familie. Sie förderte seine Affinität zur Musik. Das Elternhaus, weltoffen, war durchlebt von Herzlichkeit, Begeisterungsfähigkeit, Empathie und Aufgeschlossenheit gegenüber Fremden.

Der Künstler war bemüht, das im Elternhaus Vorgelebte in aller Bescheidenheit und Demut umzusetzen. Er folgte einem Lebensweg zwischen zwei Welten: der eines Künstlers und der eines Juristen, der sein juristisches Studium und seine Dissertation im Wesentlichen mit seinen Bildern finanziert hat.

Im Rahmen des Deutsch-Französischen Vertrags von 1963 erhielt Dieter Rübsaamen ein Stipendium als Rechtsreferendar, abgeleistet bei einem Fachanwalt für Scheidungsrecht (Avoué) in Paris (1963/1964).

Dieter Rübsaamen spielt bis heute, seit über 40 Jahren, Tennis; in Bewegung zu sein, beobachtend, assoziativ und intuitiv agierend, begeistern ihn. (Über die Vorzüge der Bewegung im Freien (vgl. Abb. S.55).

D.R. war über 30 Jahre als Verwaltungsjurist und Gutachter in der Kultusverwaltung (Sekretariat der Kultusministerkonferenz) in leitender Stellung tätig – ab 1967 zunächst im Kunstreferat, später als Leiter der Abteilung Internationale Angelegenheiten. Durch seine über 30-jährige Tätigkeit in der KMK lernte er eine Vielzahl von Kulturpolitikern kennen.

Die aktive Zeit in der Kulturpolitischen Gesellschaft – beginnend 1992 mit einer Ausstellung in Loccum – endete mit einer wissenschaftlichen Abhandlung über „Verfassungsrechtliche Aspekte des Kulturföderalismus“ (veröffentlicht im Jahrbuch für Kulturpolitik 2001, S. 158 – 183), ergänzend zu einer früheren verfassungsrechtlichen Darlegung „Möglichkeiten und Grenzen supranationaler europäischer Kultur- und Bildungspolitik“ (veröffentlicht in Bildung und Wissenschaft, Sonderdruck 31. Jg. 3/1978, S. 238 – 301, Klett-Cotta-Verlag).

Dreißig Leitz-Ordner gesammelter juristischer Gutachten und Stellungnahmen wurden im Jahr 2000 von Dieter Rübsaamen zum „Gesamtkunstwerk der besonderen ART“ erklärt. Sie befinden sich zum Teil im Zentrum für Zeitgeschichte von Bildung und Wissenschaft der Universität Hannover bei Prof. Dr. Manfred Heinemann. (Vgl. auch Abbildung)

Sein künstlerisches Vorgehen wurde besonders geprägt durch Werk und Haltung zweier Persönlichkeiten: Samuel Beckett und Ludwig Wittgenstein; ferner durch die Beschäftigung speziell mit Heinrich von Kleists Werk „Über das Marionettentheater“ und, bezogen auf die Bedeutungsoffenheit von Kunstwerken, neben George Berkley vor allem von Nelson Goodman.

„D.R. hat sich schon früh mit Nelson Goodman auseinandergesetzt, für den die Erkenntnisse der Kunst so legitim sind, wie die der Wissenschaft, die keineswegs objektiver und damit „realer“ sind. Wissenschaftler und Künstler gleichen sich darin, dass sie Welten erzeugen. Erkennen ist Schaffen.“

(Evelyn Weiss, Katalogbeitrag 1988 – unter Hinweis auf „Weisen der Welterzeugung“)

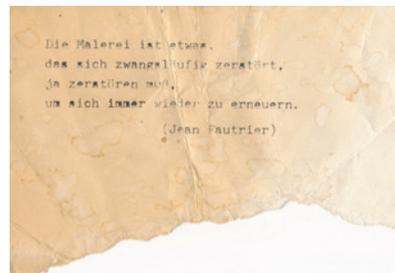


Die künstlerischen Werke von Dieter Rübsaamen wurden aus unterschiedlichen Stimmungen und konkreten Impulsen heraus geschaffen, aus Arbeits- und Experimentierfreude, jedoch nie aus einer belastenden Grundhaltung.

Trotz vielfältiger Prägungen, vor allem auch interessengeleiteter interdisziplinärer Art, sind die Arbeiten letzten Endes bestimmt durch ein schnelles intuitives, assoziatives Vorgehen. Alles entwickelt sich ganz zwanglos im Prozess des Malens. „Mein Malen ist ein Denken mit den Augen“, dieses Zitat von Cézanne beschreibt treffend diese Herangehensweise.

Unter Einbeziehung des auf der ‚inspirierten Festplatte‘ interdisziplinär Gespeicherten und der Verinnerlichung des Diktums Nietzsches von der „Unschuld des Werdens“ sowie des entsprechenden Postulats von Kleist erfolgt der Malakt – immer stehend – höchst spontan ohne Vorskizzen oder nachträgliche Korrekturen und meist unter rhythmischer musikalischer Begleitung von Jazzmusik in all ihren Ausformungen. Klassische Musik hört er stets zu Hause. Späteres Aufgreifen früherer Werke erfolgt unter dem Aspekt aktueller Einschreibungen und Kontextverschiebungen u.a. unter Hinzufügung zeitgemäßer Assoziationsträger (vgl. Abb. S. 27).

Am Waschbecken im Atelier heftet seit 1982 ein vergilbter, mit Schreibmaschine geschriebener Satz von Jean Fautrier, der für den Künstler eine Leitlinie darstellt:
„Die Malerei ist etwas, das sich zwangsläufig zerstört, ja zerstören muss, um sich immer wieder zu erneuern.“



Hierzu führt Dieter Ronte aus:

„Rübsaamen bezieht sich in seinen Werken gerne auf die schöpferische Kraft der Zerstörung (Joseph Schumpeter). Immanuel Kant setzt dem Antrieb der Wissbegierde, also der Neugier, keine andere Grenze als die Zerstörung der Vernunft selbst. Doch gerade diese Autonomie der Vernunft interessiert Rübsaamen nicht – im Gegenteil,



Nirgendwo zwischen A und Z
 esse = percipi, Hommage an George Berkeley:
 Sein ist wahrnehmen und wahrgenommen werden, 1987
 Mischtechnik, Farbkopie auf Kopie, bearbeitet mit Graphitstift
 35 x 23 cm, WV 691



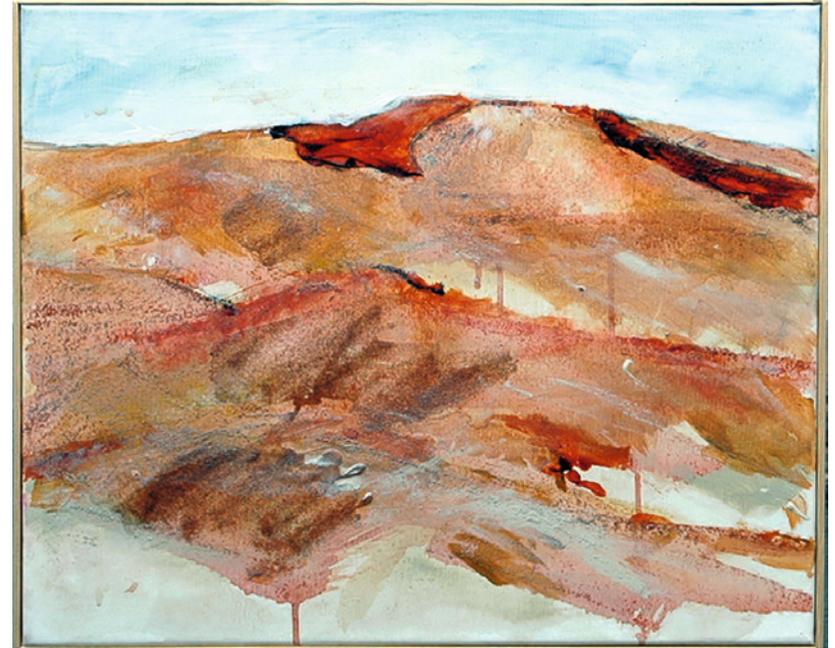
Objekt 1 aus der Serie
 „Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen“ (Camus)
 mehrteilige Serie, versteinertes Holz, Muschelkalk (Nordsee), Schleifspuren, 1975
 Acryl, unterschiedliche Maße

er versucht durch Verbildlichung des Irrationalen eine seh- und erfahrbare Möglichkeit der Vernunft zu zeigen.“ (Dieter Ronte, Katalogbeitrag a.a.O., Seite 9)

Dieser Ansatz findet sich insbesondere in den Skulpturen materialisiert, so in den versteinerten Holzskulpturen-Objekten mit ‚blutigen Schleifspuren‘.

Prägend waren auch die Auswirkungen der weltweiten Reisen in über 35 Länder, besonders die Reisen nach Asien (Asienzyklus), nach Indien (Rajasthan, Indienzyklus), die Reisen mit der Transsibirischen Eisenbahn (u.a. auf den Spuren des Konzeptkünstlers Jochen Gerz 1977), ferner speziell der Aufenthalt in der Mongolei (Dr. Mansching Ur-Serie) und internationale Freundschaften, z.B. in Israel, Frankreich, Italien, Mexiko und Korea.

Namibia Dünenlandschaft Nr. 1 – fließend
aus der Werkgruppe „emergente Systeme“ – Interaktion, 2004
Acryl auf Leinwand mit Original-Dünensand
39 x 40 cm
WV 2506



Ebenso haben die Begegnungen mit Literaten, z.B. mit Gerd Jonke und Felicitas Hoppe, mit Kunsthistorikern und Philosophen, z.B. mit Professor Werner Post, die über dreißigjährige Teilnahme an dessen philosophischen Colloquien und der Austausch mit Kulturpolitikern Einfluss auf sein Wirken genommen.

Dieter Rübsaamen wurde seit den 90er Jahren vertreten durch die Galerie Apicella, Köln, und Meißner, Hamburg, danach bis 2006 durch die Galerie Barbara Cramer, Bonn, (Galerie für zeitgenössische Kunst).

Namibia Dünenlandschaft Nr. 2 – fließend
aus der Werkgruppe „emergente Systeme“ – Interaktion, 2004
Acryl auf Leinwand mit Original-Dünensand
39 x 40 cm
WV 2507



Die Auswirkungen der Persönlichkeit auf das künstlerische Wirken wurden wiederholt dargestellt. Hierzu wird auf weitere biografische Anmerkungen im **Katalog D.R. Werkgruppen 1957 – 2007** a.a.O., S. 12 sowie auf die „Auszüge zu Katalogbeiträgen“ in der Broschüre **„Jenseits des Schweigens“**, Seiten 25/26 verwiesen.

Im Katalogbeitrag zur Ausstellung: Berechnung des Ortlosen, 2013, schreibt Dieter Ronte, Direktor a.D. des Kunstmuseums Bonn:

„Jeder Betrachter der Werke von Dieter Rübsaamen verspürt unmittelbar, dass hier ein Künstler weit ab von den üblichen Pfaden der Ästhetik eines Marktes agiert. Schönheitslichkeiten, Oberflächlichkeiten, designartiges Finish, neckische Verspieltheit oder enge stilistische Bindungen als Alleinstellungsmerkmal sind nicht zu erkennen. Stattdessen fängt der Künstler den Betrachter ein, um eine mehr existentielle Arbeit gemeinsam mit ihm zu beginnen. Rübsaamen ist nie marktästhetisch durch eine Kunstakademie degeneriert worden. Als Künstler ist er Autodidakt. Er ist Volljurist von Beruf (wie z.B.: auch Wassily Kandinsky, Henri Matisse oder Pierre Bonnard) mit großer Erfahrung im öffentlichen Dienst, besonders in den Bereichen Kultur und Bildung.“ (Dieter Ronte, Die Berechnung des Ortlosen oder von der bildnerischen Neugier, a.a.O., Seite 6)

Zur Charakterisierung der Vorgehensweise von Dieter Rübsaamen vier ergänzende Aussagen:

„... Die Bilder sind ausdrucksstarke Zeugnisse Ihres malerischen Temperaments“ ... (Prof. Dr. Jean-Christophe Ammann, ehemaliger Direktor des Museums für Moderne Kunst, MMK, Frankfurt, in einer Korrespondenz mit dem Künstler, 28.2.2006)

„Neugier gehört zum Künstlerdasein, aber so umtriebiger und energiegeladener bis zur Rastlosigkeit wie Dieter Rübsaamen sind nur wenige.“ (Gudrun von Schönebeck, General-Anzeiger Bonn, 29./30.6.2013)

„Die Welt ist nicht einfach und eindeutig; wie wir sie uns aneignen, ist ein komplizierter Prozess. Dieter Rübsaamens Kunst entsteht aus der Lust am Umfang mit dem Material und sie bereitet auch sinnliches Vergnügen, aber sie verleugnet nie die Komplexität der Welt“. (Volker Adolphs, Katalogbeitrag, a.a.O. S. 9)

„Was Dieter Rübsaamen sagt, malt oder zeichnet ist von immenser Kraft, und man wird den Eindruck nicht los, als überrolle ihn die Vielfalt der Welt und der Ideen, die eben diese Vielfalt in ihm auslöst. ...“

Im Prinzip enthält jedes einzelne Werk, alle wichtigen Elemente, die für den spezifischen Ausdruck des Künstlers charakteristisch sind. ... Kunst versteht er aus seiner weltoffenen Schaffensfreude heraus als eine zweite Schöpfung und formuliert mit ihr die Forderung, die erste Schöpfung zu durchdringen und zu erfahren. ...

Eine Aufgabe der Kunst ist es, das Unendliche erlebbar zu machen und, wichtiger noch, hinter unserer Welt zahllose Alternativen aufzuzeigen. Dieter Rübsaamens Parallelwelten erleichtern, erheitern, stimmen uns ernsthaft und wecken Neugier auf jene Dimension, in der sich der Künstler virtuos bewegt, Leichtigkeit erzeugt – differenziert und weise zugleich.“

(Barbara M. Thiemann; Peter und Irene Ludwig-Stiftung, Aachen, im Katalog: Dieter Rübsaamen, Werkgruppen 1957 – 2007, Seite 7)

Die Werke des Künstlers wurden in über 100 Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt. Eine Auswahl hiervon ist in seinen verschiedenen Katalogen und in der vorgenannten Broschüre aufgeführt. Darüber hinaus hat Dieter Rübsaamen an einer Vielzahl (schätzungsweise über 50 zum Teil nur regionalen) von Ausstellungen teilgenommen, so z.B. Paris (1963), Angoulême (1992), Kortrijk (2015), Rheinbach und Berlin (50 Jahre BKA), an jährlich regelmäßig stattfindenden Ausstellungen des Bundesverbandes Bildender Künstler (BBK), beginnend mit Ausstellungen in Göttingen und den so genannten Schwarz-Weiß-Ausstellungen in Bonn, im Evangelischen Stift, Koblenz (2016) und in einer Dauerausstellung der Palliativstation MediClin der Janker-Klinik Bonn.

Ein vorläufiger Werkverzeichnis-Entwurf der rund 3500 Werke wurde vor ca. zwanzig Jahren zuerst vom Künstler und André Müller begonnen, der zunächst für das Werkverzeichnis einige Bildbesitzer anscrieb und – vorwiegend im Bonner Raum – aufsuchte. Ab 2010 wurde das Projekt vom Künstler zusammen mit Margret Huyskens fortgesetzt. Bereits vor dieser Zeit hat Dr. Heinrich Schlüter mit dem Künstler begonnen, einen Großteil des Bildmaterials fotografisch festzuhalten.

Hinweise zu Skulpturen und Objekten (1973 – 2012) vgl. die **Beilage** zur Broschüre **„Jenseits des Schweigens“** a.a.O.

Hinweise zu den künstlerischen Vorgehensweisen und Praktiken sowie zu den einzelnen Techniken der Werkgruppen

Ansatz

Die Broschüre bietet Gelegenheit zu authentischen Hinweisen des Künstlers. Bereits im Jahr 1982 hat er sich wie folgt zu seinen Arbeiten geäußert (Auszug):

Ansatz: Bewusstmachung existentieller Phänomene der Gegenwart. ...

Problemstellung: Verhältnis zwischen Wort- und Bildsprache, zwischen Denken, Wahrnehmen, Vorstellen, Deuten, Benennen, Mitteilen, Aneignen, Verhalten.

Möglichkeiten der Bildsprache: Auch das außerhalb der Benennungen und Wortfindungen Dargestellte kann unmittelbar wirken; es kann Sehhilfen geben für das, was wir über uns und die Welt, in der wir leben, denken ...

(Auszug aus Katalog: Bonner Künstler aktuell, Städtisches Kunstmuseum Bonn, 1982, Seite 51)

Ergänzend hierzu: Im Vorfeld der Ausstellung „Versuchsanordnung im präparierten Gelände“ im Kunstverein Soest 2003 hat der Künstler in einem Interview mit Johannes Stahl zur Intention seines künstlerischen Ansatzes Stellung bezogen und ausgeführt: Die im einzelnen Werk materialisierte „Methode wird zum Inhalt“. In dem Interview verweist der Künstler auf seinen Versuch, interdisziplinär und unter Einbeziehung neuester wissenschaftlicher Erkenntnisse – auch zur Verschiebung der klassischen Subjekt-Objekt-Beziehungen bei so genannten emergenten Problemen – sowie unter ausdrücklichem Hinweis auf erkenntnistheoretische Ansätze aus dem Tractatus und dem späten Wittgenstein universell geltende Antworten auf die Frage zu geben, was, wie und wodurch (www) wahrgenommen und somit auch eingesetzt werden kann. Hierbei wird auch berücksichtigt, was die Wissenschaft bei der Untersuchung von Beobachtungsvorgängen festgestellt hat; inzwischen ist davon auszugehen, dass vorhersagbare Zusammenhänge zwischen einer Erscheinung und deren Wahrnehmung bestehen.

(Johannes Stahl, Versuchsanordnungen, a.a.O., S. 7). Vergleiche hierzu im Einzelnen auch Seite 12.

Generelle Hinweise zur künstlerischen Vorgehensweise, werkgruppenübergreifend

Insbesondere seit den frühen 80er Jahren wird das künstlerische prozesshafte Vorgehen von den Faktoren geleitet: Bild – als begrenzter Ausschnitt, „Offenheit und Bewegung“, und zwar in zweierlei Hinsicht: konkret und im übertragenen Sinne.

Der entsprechend vorpräparierte offen gestaltete mehrschichtige Kartongrund, den der Künstler bei vielen seiner Werke als Grundlage benutzt, zeigt „einen einheitlichen Farbraum, eine Mischung aus neutralem Grau und lebendigem Grün, in dem sich das Bildgeschehen, die Welt ereignet“ (Volker Adolphs, Katalogbeitrag, Bilder jenseits des Schweigens a.a.O., Seite 7). Der so strukturierte Malgrund, umgeben von frei gelassener weißer Fläche, die zum Bild gehört, wird für den Künstler dann entbehrlich, wenn er in seiner Versuchsanordnung nicht mehr benötigt wird. Dann kann er die „Leiter“ wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist (Ziffer 6.54 Tractatus logico-philosophicus (T.L.P.)) Die ausgesparte Linie und die den Malgrund umgebenden leeren Flächen schaffen in ihrer Offenheit Projektionsfläche und lassen Freiraum auch für räumliche Vorstellungen und Besiedlungen in die Abwesenheit. „Das Auge folgt der Linie über die faktische Bildgrenze hinaus, auch dies ist eines der Mittel des Künstlers, das Bild als zufälligen Ausschnitt des Kontinuums der Wirklichkeit erkennbar zu machen“ (Volker Adolphs a.a.O., Seite 8).

Die Werke – ohne Rücksicht auf Gegenständlichkeit oder Ungegenständlichkeit - werden zudem fast durchgehend, ob auf Karton oder Leinwand oder Acrylglas, durch Überlagerungen palimpsesthaft mehrschichtig realisiert; seit 1960 durch übereinanderliegende Schichtungen (Pastell-Moltofillbrei), bei Ölbildern durch Rakeleinsatz, später u.a. durch besonders präparierte Kartons, beschichtete Wachsdruckmatrizen, durch Röntgenfilme, durch Folien oder chemisch präparierte Fotohalbleiter (vgl. Seite 41 f.).

Der Künstler, interdisziplinär ausgerichtet, verwendet unter Einbeziehung neuer wissenschaftlicher Verfahren und Erkenntnisse häufig Assoziationsträger, „anthropomorphe“, menschlich gestaltete Elemente (Dr. Dirk Stemmler, ehemaliger Direktor des Kunstmuseums Bonn), so z.B. EEGs und Fotohalbleiter. „Die Assoziationsträger verweisen unmittelbar auf die Existenz des Menschen, der hier in seinen zivilisatorischen Restformen vorhanden ist. In Rübsaamens Bildern werden sie zu Elementen eines gestalterischen Prozesses, der gerade das durchscheinende Offene der Materialien betont. Rübsaamen

spricht selbst vom Palimpsesthaften seiner Kunst, d.h. der stetigen, ständigen Über-schreibung, Überlagerung, Mehrdeutigkeit, die die Existenz einer einzigen Wahrheit nicht anerkennt“ (Volker Adolphs a.a.O., Seite 8).

Gegenstand des künstlerischen Auslotens ist die Analyse der Erscheinungsformen des Bildes, der Funktions- und Wirkungsweise der Bild- und Sprachkraft, deren Möglichkeiten, aber vor allem auch deren Grenzen. Einbezogen wird der Betrachter, in dem die Bilder – nach dessen Rezeption – erst wirksam werden. Der Betrachter ist beteiligt, sei es durch Verfahren der Bewusstmachung (z.B. durch akustische Empfindungswahrnehmung, vgl. hierzu auch Dr. Walter Schmitz, Kunstmagazin ART, Nr. 10/2009, Seite 10) oder reflexiv durch Spiegelung seiner Person im Werk (vgl. S.29).

Hinweise zu ersten konzeptionellen Ansätzen

Maßgebend für die konzeptionelle Vorgehensweise ist insbesondere die Beschäftigung mit den künstlerischen Konzeptionen von René Magritte und Teilen des Werkes von Ludwig Wittgenstein. Auf der Suche nach einer möglichen Begründung der „Ungewissheits-Gewissheit“ (D.R.) und deren Übertragung auf mögliche andere Sachverhalte spürt der Künstler u.a. auch der erkenntnistheoretischen Frage nach, ob und wenn ja welche Verbindung zwischen dem späten Wittgenstein, wie sie in seiner Sprachspieltheorie zum Ausdruck kommt und zu einzelnen abbildungsbezogenen Bestimmungen aus dem Tractatus logico-philosophicus besteht. Die Visualisierung und das Ausloten dieser vom Künstler bejahten Brückenverbindung sind ihm ein wesentliches Anliegen. (Vgl. hierzu auch im Einzelnen Kapitel (9) Sprachspiel-Serie)

Spezielle Hinweise zu den weiterentwickelten konzeptuellen Ansätzen und zur künstlerischen Vorgehensweise

Der Künstler konnte sich bei seinen Erkundungen im Großforschungszentrum CERN vor Ort und aufgrund der von dort stammenden Röntgenfilm-Materialien davon überzeugen, dass emergente Phänomene zu einer Verschiebung der klassischen Subjekt-Objekt-Beziehungen führen.

„Von Emergenzen spricht man im Hinblick auf etwas, dessen Eintreten plausibel erscheint, ohne dass es vorhersehbar gewesen wäre. Emergente Phänomene entziehen sich der Kontrolle durch das Subjekt, weil sie nicht in Gesetzen von Kausalität erfasst werden können. Dies hat Auswirkungen auf die Beobachtung, auf die Wahrnehmung, führt in die Bereiche des Makro- und Mikrokosmos, ist wesentlich für die Quantenphysik und die Gehirnforschung, aber auch für die Wirkungsweise von Kunst (D.R.)“ (Johannes Stahl, Auszug aus dem Katalogbeitrag ‚Versuchsanordnungen‘ a.a.O., 2003.)

Diese CERNe Erkundungen erfolgten speziell vor dem Hintergrund der Erkenntnisse der Quantenphysik – einer Physik, der ‚Beziehungen und Möglichkeiten‘. Hier kann Bewegung als Welle beobachtet werden oder als Teilchen über seinen Ort aufgrund der hinterlassenen Spuren. Der Beobachtet ist nicht derjenige, der die ‚objektive Wirklichkeit‘ erkennt. Dem Künstler wurde vergegenwärtigt, dass die Realität der beobachteten Phänomene nicht nur vom Beobachter sondern auch von den eingesetzten Verfahren, Messinstrumenten und Messmethoden abhängt. (Vgl. hierzu auch die o.a. Broschüre, Seite 12.)

In den Arbeiten tauchen häufig die Chiffren **2.1**, **5.634**, **6.43**, **7 T.L.P.** und **7.1** (ohne T.L.P.) auf. Die Ziffern stammen aus dem o.a. Tractatus. Sie stellen für sich genommen eine Art System im Sinne von ‚Emergenzschriften‘ dar: Was wird wie, wodurch wahrgenommen? In der Reihe von ‚Versuchsanordnungen im präparierten Gelände‘ handelt es sich um Versuche, universalisierend subjektive Erfahrungen visuell umzusetzen.

„Sie (die Zeichen) beziehen sich auf ganz bestimmte Zitate und philosophische Definitionen Wittgensteins. Sie stehen natürlich nicht in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Bildgeschehen, sie sind in keiner Weise illustrativ oder inhaltlich gemeint. Es soll damit eher ein bestimmtes Spannungsfeld geschaffen werden, in dem philosophische Zusammenhänge aufleuchten, aber nie eindeutig bestimmend sind.“

Rübsaamen schafft ein geistig-visuelles Areal für die Vorstellungen des Betrachters, für seine Reaktionen und Empfindungen, die selber Bestandteil dieser Arbeit werden; Bilder werden Vehikel, um eigene Erfahrungen und Erlebnisse kanalisieren zu können ...“

Evelyn Weiss, ehemalige stellvertretende Direktorin des Museum Ludwig, Köln, Auszug aus Katalogbeitrag: Dieter Rübsaamen – Anschauungsfelder a.a.O., Seite 6

Ein erster Emergenzschritt manifestiert sich in der Ziffer **2.1 T.L.P.**

„Wir machen uns Bilder der Tatsachen“.

Für sein künstlerisches Vorgehen impliziert diese Ziffer den Vorstellungswillen und das inspirierte Denken.

„Der Künstler Dieter Rübsaamen zeigt anlässlich einer bundesweiten Ausstellung über freie Berufe 1984/85 in seinen Denk-Bildern zum Thema „Arzt und Patient“ die Spannung zwischen Begriff und Vorstellung. Er forscht nach der Bildsprache der Vorstellung, die unser Handeln vorbewußt beeinflusst, und hebt so, wie die Psychoanalyse, verdrängte Inhalte ins Bewusstsein (vgl. Abb. S.33).“

(Martin Schuster, Kunsttherapie, „Die heilende Kraft des Gestaltens“, S. 147 f., DuMont Buchverlag Köln, 1988)

In diesem Kontext ist für den Künstler, speziell für die Werkgruppe Literatur, die Ziffer **4.03 T.L.P.** von Bedeutung „Der Satz sagt nur insoweit etwas aus, als er ein Bild ist“.

Ein weiterer Schritt ist die Ziffer **5.634 T.L.P.**

„Das hängt damit zusammen, dass kein Teil unserer Erfahrung auch a priori ist. Alles was wir sehen, könnte auch anders sein.“

Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori.“

Diese Ziffer ist der Ansatz für seine Ungewissheits-Gewissheit – wider die Eindeutigkeits-erwartung.

Vor dem Hintergrund der immer komplexer werdenden technisierten Welt, der alternativen Aussagen über Fakten (auch im Sinne von 5.634 T.L.P.), steht die Unterscheidung von Erkenntnis und Erkenntnisgegenstand im Sinne von Subjekt-Objekt-Konstellationen auf dem Prüfstand. Die Epistemologie der Moderne war bestimmt von der Unterscheidung von Erkenntnis und Erkenntnisgegenstand im Sinne von Subjekt-Objekt-Verhältnissen. Nicht nur die Quantenphysik, sondern auch die neuen Technologien führen zu veränderten Wahrnehmungsmethoden mit weitreichenden Konsequenzen. An Stelle von Objekterkennung treten andere Formen der Erkenntnis (Wissenschaftler sprechen hier z.B. bei neuen Informationsformen von so genannten „Mustererkennungen“). Es bedarf der Neubestimmung der Subjekt-Objekt-Beziehungen. Durch neue Technologien, Methoden und Verfahren, sowie durch bisher nicht gekannte Informationsformen des

Binären Systems verschiebt sich in Teilbereichen von Kunst und Wissenschaft der bisher erkenntnistheoretische Ansatz von der Vorherrschaft des Beobachters als Subjekt. Das Objekt wird mitbestimmend.

Im Grunde begegnen sich unter dieser Ziffer des T.L.P. **Kunst und Wissenschaft**. Die Wissenschaft vermag auch keine Strategien der Eindeutigkeit herzustellen. „Was Wissenschaft ausmacht, sind nicht alternativlose Fakten, sondern alternative Aussagen über jene Fakten, die Wissenschaft stets nur durch die Brille ihrer Theorien, Methoden und Verfahren sehen kann. Selbst der radikalste erkenntnistheoretische Realismus braucht Methoden“. (Armin Nassehi, Professor der Soziologie, Auszug aus der Rede auf der Jahresversammlung der Deutschen Hochschul-Rektorenkonferenz, abgedruckt in der FAZ vom 28.06.2017, Seite N4.)

Der nächste Schritt verweist auf die Ziffer **6.43 T.L.P.**

„... Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen“ ...

Diese Aussage – beispielhaft auf das Glück ausgerichtet – bezieht sich auf das Wie, wie etwas wahrgenommen wird.

Mit dem Hinweis auf diese Ziffer verweist der Künstler darauf, dass die Reaktionen von Menschen auf Kunstwerke individuell verschieden sind. Die Bewertung, wie etwas wahrgenommen wird, erfolgt zumeist auf der Grundlage biografischer Erfahrungen, von persönlichen Erkenntnissen und Befindlichkeiten sowie kulturell vermitteltem Wissen.

So führt eine globale Betrachtungsweise, ein „Dialog der Kulturen“, wie er zunehmend geführt wird, nicht nur zu anderen Denk- und Wahrnehmungsmöglichkeiten und einer Perspektiverweiterung, sondern auch zu Versuchen, unsere abendländische Kultur aus fremder Perspektive zu sehen. So stellt z.B. der Philosoph und Sinologe François Jullien, dessen Werke den Künstler schon früh geprägt haben, unserer abendländischen Malerei und ihrer Suche nach der Objektivität die chinesische Bildkonzeption gegenüber. Diese orientiert sich nicht an einer Form „mit klaren und scharfen Konturen, sondern versucht, der Bewegung habhaft zu werden, dank deren Dinge ständig und unmerklich von einem Zustand in den nächsten übergehen“. (Vgl. hierzu u.a. François Jullien, „Das große Bild hat keine Form – Oder vom Nicht-Objekt durch Malerei. Essays über Desontologisierung, Wilhelm Fink Verlag, 2005.)

F. Julliens Sichtweise hat den Künstler seit seiner Ausstellungsbeteiligung im Nationalmuseum in Seoul 1983 und den Reisen nach Asien, Südamerika und Afrika inspiriert.

Es folgt der Schlusssatz aus dem Tractatus:

„Wovon man nicht sprechen kann darüber muss man schweigen“ (Ziffer 7 T.L.P.)

Hier setzt Dieter Rübsaamen mit seinen Werken an. Jenseits der Sprache, wo das Schweigen beginnt, denkt er weiter – in Bildern, die aber mehr umfassen als wir denken können.

Zuweilen sind daher diese Arbeiten mit der **Ziffer 7.1** gekennzeichnet, bewusst ohne T.L.P.

Für das künstlerische Vorgehen von Dieter Rübsaamen stellen die o.a. T.L.P.-Ziffern Schritte auf dem Weg zu „emergenten Phänomenen“ dar, Phänomene, die etwas „erscheinen“ lassen oder die sich „zeigen“. (Vgl. hierzu: Jenseits des Schweigens, a.a.O., Seite 12).

Im Tractatus wird Sagbares mit Unsagbarem, das nur „erscheinen“ oder „gezeigt“ werden kann, verbunden. Schon in den sprach-logischen Überlegungen hat Wittgenstein darauf hingewiesen, dass es etwas gibt, das sich einer „sinnvollen Abbildung und einer sachbezogenen Erfahrung“ von Tatsachen entzieht.

„Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische“ (6.522 T.L.P.) Wittgenstein verweist – über Ziffer 7 T.L.P. hinausgehend – auf andere Erfahrungen, die sich nicht darauf beziehen, was in der Welt der Fall ist („Die Welt ist alles was der Fall ist“, Ziffer 1 T.L.P.), sondern auf etwas, das ‚außerhalb der Welt‘, wie sie tatsächlich ist, angesiedelt ist (vgl. hierzu auch Manfred Geier, Wittgenstein und Heidegger, Die letzten Philosophen, Rowolt-Verlag 2017, Seite 104 ff).



7.1, ohne Titel
1991
Mischtechnik u.a. mit Abformung von
Bronzegussteilen, Skulpturenelementen
70 x 100 cm, WV 34



Das Gewicht des Lautlosen,
aus der Werkgruppe
„Häuser des Lebens, Häuser des Todes“
Architekturplan und Fotos von ägyptischen
Sarkophag-Bildern 1990,
Mischtechnik, 120x 86 cm
WV 640

Übertragen auf die eingangs vom Künstler gestellte Ausgangsfrage nach den Grenzen künstlerischer Darstellungen bedeutet dies: Es wird etwas geschaffen, materialisiert, das in seiner Abwesenheit anwesend, gegenwärtig ist, das sich zeigt, das erscheint, indem es sich gleichzeitig einer Festlegung entzieht.

Ausgehend von der die Vorstellung prägenden Sprach- und Bildkraft sind die Werke der Offenheit ausgesetzt, auf die sich der Betrachter sinnlich oder erkenntnisorientiert einlassen kann (2.1 T.L.P., 4.03 T.L.P., 7.1).

Da emergente Phänomene primär in Prozessen stattfinden, lassen sich Spuren ihrer Existenz durch bildnerische Vorgehensweisen, durch Verkörperung bzw. durch Materialisierung visualisieren.

Vgl. z.B. das nachfolgende Werk aus der CERN-Serie. Hier erscheinen lediglich Spuren von Materie-Bewegungen.

Auch im Kontext der o.a. **Ziffer 4.03 T.L.P.** geht es Dieter Rübsaamen um die **Bildmacht jenseits der Sprache** und die Wirkungskraft der Bilder.

„Aus der Perspektive Rübsaamens ist die Kunst untrennbar mit dem Denken, der Vorstellung und der Sprache verknüpft. Eine Einschätzung, die er mit Joseph Beuys teilt, aber auch mit René Magritte, in gewisser Weise auch mit Cy Twombly und anderen zeitgenössischen Künstlern (Mein Weg, so Beuys, ging durch die Sprache, so sonderbar es ist, er ging nicht von der so genannten bildnerischen Begabung aus.) Dieter Rübsaamens Weg ging über die Sprache, wie er selbst sagt: ‚Im Sprechen lernen wir, Begriffe zu bilden, die das Fühlen und das Wollen in die Form bringen. Zuerst ist eine innere Form im Denken und Erkennen zu schaffen, dann folgt die materielle Prägung. Mich interessiert vor allem auch die Thematik ‚jenseits der Sprache‘, die Grenze von Sprache und Denken und Erkenntnismöglichkeiten darüber hinaus – Bereiche, bei denen Empfindungen,

Gefühle, Gedanken, Unbewusstes und Bewusstes ineinander greifen‘ (D.R.)“.
(Katalogbeitrag Barbara M. Tiemann, 2007, Dieter Rübsaamen, Werkgruppen 1957 – 2007, Seite 5 mit weiteren Quellenangaben.)

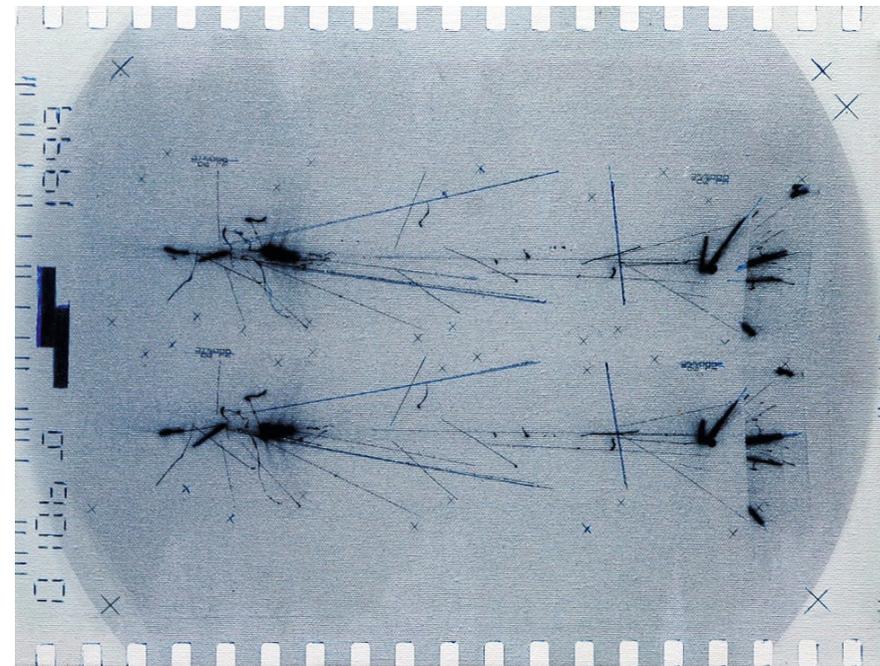
Bei der zeitgemäßen Bestimmung und Bedeutung des Bildes bedarf es angesichts veränderter Methoden und Einwirkungsmöglichkeiten auf Empfindungen, auf Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorgänge neuer ergänzender ‚Betrachtungsweisen‘, mit Konsequenzen auch für die Kunstvermittlung.

Die Einbeziehung neuer Technologien, eine bewussterer interdisziplinäre Vorgehensweise, die globale Denk- und Wahrnehmungsräume anderer Kontinente einbezieht, sowie eine stärkere Einbindung des Betrachters können zu ergänzenden, veränderten Formen der Kunsterfahrung

führen. Insbesondere der interdisziplinäre Ansatz, der das Phänomen der Erfahrbarkeit der an sich unsichtbaren Prozesse mit künstlerischen Mitteln – bis hin zu Röntgen-Laser-Bildern – materialisiert, kann die Wirkungsweise von Kunst auf den Einzelnen, aber auch auf die Gesellschaft, mit veränderten Mitteln sichtbar und erspürbar machen, nicht zuletzt auch durch **Diagramme der Imagination** (vgl. Abb. auf der Titelseite dieser Broschüre).

Unter Hinweis auf eine Vielzahl unterschiedlicher Verwendungsweisen und Wirklichkeitsbegriffe der zeitgenössischen **Fotografie** wird in einer Flyer-Veröffentlichung des Kunstmuseums Bonn von 2014 hervorgehoben: „Auf andere Weise medienreflexiv nutzen auch Michael Wesley und Dieter Rübsaamen die Fotografie“, Ausstellung: Enttöhlung und Verzauberung 2014. Abbildung der Fotoarbeiten vgl. die vorgenannte Broschüre, Seite 16. u. hier S. 66.

Elementarteilchenschauer
Nr. 12005
Röntgenfilmausschnitt
(CERN) auf Leinwand
30 x 40 cm, WV 2353



Spezielle Hinweise zum Komplex „Erscheinungswelten- Emotionen“

Zu dem **Emotionalen Urmeter**, ein vom Künstler umgewidmetes ein Meter langes Protokoll durchgeführter Hirnstrommessungen, gehört das so genannte **Kopf-Bild**. Zu Beginn der 80er Jahre erwarb der Künstler eine Art Feedback-Gerät und widmete es um in ein Produkt der FHE. Es dient der realen Erfahrbarkeit unsichtbarer Prozesse. Ausgelöst durch akustische Signale während der Wahrnehmung vernimmt die angeschnallte Person akustisch die Empfindungsschwankungen.

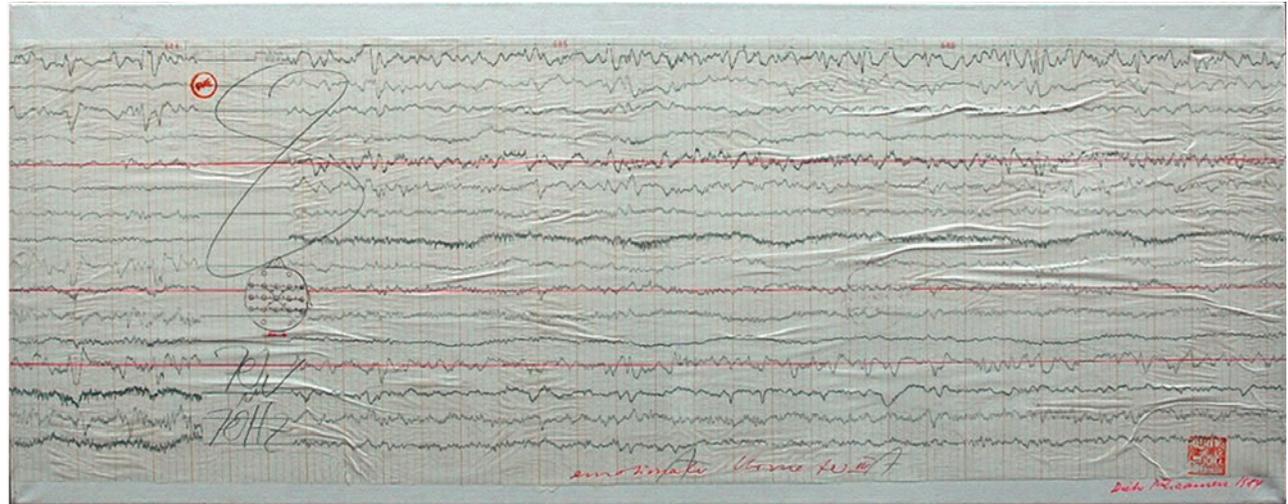
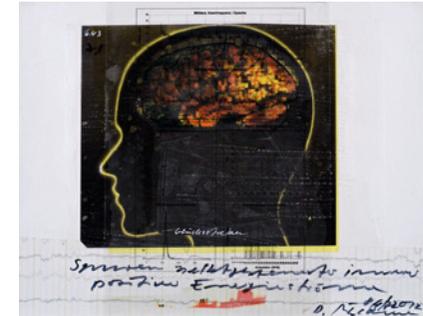
Die Urmeter-Arbeiten enthalten jeweils zwei oder drei gleich gerichtete vom Künstler manipulierte Hirnströme in Rotfärbung. Nach der auf Ironie basierenden Konzeption der FHE ist die – wenn möglich – zentrale Steuerung deshalb von Vorteil, weil sich eine Meinungsvielfalt destabilisierend für eine Gesellschaft auswirken könnte.

Vor dem Hintergrund der immer wirkungsmächtigeren Informationstechniken führt der Einsatz schnellster Informationsverbreitungsverfahren zu einer Meinungsvorherrschaft und öffnet so auch die angestrebte Manipulationsmöglichkeit. Ein weiteres Element einer „tieferen Bedeutung“ der FHE.

Unter Einsatz besonderer Techniken geht es neben der Visualisierung äußerlich nicht sichtbarer Wirkungsmechanismen auch um Darstellungsmöglichkeiten unsichtbar ablaufender Manipulationsvorgänge.

Durch die neuen Technologien werden Einwirkungen auf die autonomen Erkenntnisse und Entscheidungen sowie die Beeinflussung von Vorstellungen möglich. Diese Thematik war 1984 Gegenstand der Installation „Produkte der FHE“ (1. Bonner Kunstwoche).

Spuren selbstbestimmter innerer positiver
Energieströme, Glücksstreben
1984/2012
Mischtechnik mit bildgebendem Verfahren
30 x 40 cm, WV 3264



Urmeter III
gleichgerichtete Gehirnströme
1984
100 x 35 cm, WV 2346

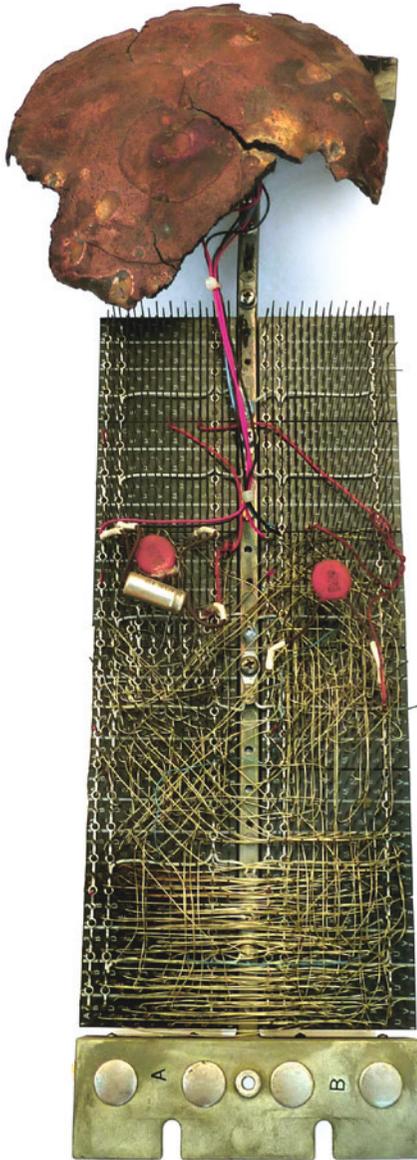


Empfindungsakustikgerät mit Schallmesser
1983
WV 2379

Die Thematik manipulierter gesteuerter Emotionen – bezogen auf aktuelle politische Vorgänge – war 1984 in diesem Ausmaß noch nicht absehbar.

Anders als bei Huxley oder auch bei Houellebecq (‘Elementarteilchen’), die durch Einfluss von Drogen bzw. Genmanipulation einen anderen „positiven“ Zustand, etwa des Glücks, erreichen wollten, erfolgt im Sinne des Programms der FHE, die Versetzung in einen „positiven Zustand“ durch Selbstregulierung (vgl. o.a. Bild, Werkverzeichnis 3264).

Die außergewöhnliche Kraft der menschlichen Vorstellung und Gedanken, visualisiert in „Diagrammen der Imagination“, wird insbesondere seit Beginn der 90er Jahre auch in der medizinischen Wissenschaft eingesetzt. So wird der Neuronenfluss von Vorstellungen und Gedanken mitgeprägt. Die Erkenntnisse werden u.a. im Zusammenhang mit Computerchipimplantierungen insbesondere zur Aktivierung geschädigter Organe bzw. Körperteile eingesetzt. Die positive Wirkungskraft, die von der Vorstellung ausgeht (vgl. 2.1 T.L.P.) gibt der FHE eine weitere „tiefere Bedeutung“.



Objekt
Verkabelter Torso mit Hirnschale
1983
WV 3030



Teilansicht der Installation
1984
WV 3049

Anmerkungen zur Klassifizierung der Werke , zur Vorgehensweise und zu den Techniken einzelner Werkgruppen

Zu Versuchen einer Klassifizierung der Werke

Zur Klassifizierung der Bilder führte Professor Dr. Lützeler bereits 1977 aus: „Ein Gemälde, ein Kunstwerk, eine Formel, eine Warntafel? Von allem etwas. Aber die Klassifizierung ist nicht ausschlaggebend, sondern viel wichtiger ist, dass wir einmal darüber nachdenken, welche Wirklichkeit uns umgibt“. (Pressemitteilung von Professor Dr. Lützeler, anlässlich der Vorstellung der Bilder von Dieter Rübsaamen am Dies Academicus der Universität Bonn im Sommer 1977 und zur Ausstellung „Wir heute“, bei der seine Arbeiten auf Lützelers Initiative hin erstmals in Bonn in größerem Zusammenhang vorgestellt wurden).

Auszug aus der Pressenotiz

„Die Wirklichkeit, in der wir leben, ist uns verborgen durch viele Begrenzungen: Wir haben eine jeweils beschränkte persönliche Reichweite; wir urteilen aus unserem Beruf und aus unserer gesellschaftlichen Lage heraus; wir bringen Vorentscheidungen mit: Überzeugungen, Weltanschauungen, Ideologien. Das erschwert die Erfassung der Wirklichkeit.

Der Vortrag versucht, einen Einstieg in unsere Realität von drei verschiedenen Punkten her, die eine Ausstellung von Werken von Dieter Rübsaamen veranschaulicht. Wer sind wir denn eigentlich heute? Der Vortrag möchte eine Besinnung und eine Auseinandersetzung in der Ausstellung selber vor den Objekten einleiten.“

Pressemitteilung
Universität Bonn, 1977

Zwanzig Jahre später führt Dr. Annelie Pohlen, Direktorin des Bonner Kunstvereins, in einem Katalogbeitrag zu der Ausstellung von D.R. im Studio des Bonner Kunstvereins aus:

„... Rübsaamens über Jahrzehnte entwickeltes Werk wurzelt auf nachgerade obsessive Weise im unüberschaubaren Geflecht der sich fortschreitend spezialisierenden Wissenschaften ... Dabei spielen die Sprache als Kommunikationsmittel und die Energieströme im Körper aus Ausdruck von Leben für den Künstler eine entscheidende Rolle. So spannt sich ein Bogen von der spezialisierten Kodifizierung in den Geisteswissenschaften – von den Mythen bis zu den Technologien einer globalen Kommunikation – zu den Natur- und Humanwissenschaften, in denen der Mensch als Durchleuchtungs-

und Projektionskörper fungiert für eine Wissenschaft, die nach totaler Erfassung strebt und zugleich die individuelle Wahrnehmung aus den Angeln hebt. ...“

Annelie Pohlen
Katalogbeitrag, Bon Direct, Bonner Kunstverein 1997

Den Ansatz von Professor Lützeler aus dem Jahre 1977 aufgreifend, führt Inga Schubert-Hartmann, Vorsitzende des Kunstvereins Soest 2003 aus:

„... Seine Kunst „erkennt“ die Welt so wie sie ist in ihrer verworrenen Rätselhaftigkeit, in ihrer stetigen ausgrenzenden Suche nach Wahrheit, in ihrer fragilen Verletzlichkeit, in ihrer mehrdimensionalen Perspektivität, in ihren Chiffren und Zeichen. Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein, umreißt der Philosoph Ludwig Wittgenstein diese Unerklärbarkeit der Welt. Kunst wird zum facettenreichen Spiegel. Diesen Blick auf die Möglichkeiten dieser Welt, eröffnet uns Dieter Rübsaamen anschaulich und farbeindrücklich mit seinen künstlerischen Arbeiten, in denen die verschiedensten Materialien in einem gestalterischen Prozess zusammenfinden, der eben die Vielschichtigkeit von Wahrheit zulässt oder sie offenlegt. Sprache in ihrer zentralen Funktion als Vermittlerin und Zerstörerin menschlicher Beziehungen tritt in Verbindung zum Bild, formiert sich neu, vermittelt Erkenntnisse und schafft Befremdungen, wird hinweisend oder intuitiv poetisch. Dieter Rübsaamen schafft tiefgreifende, unvergleichbare Eindrücke. Er ermöglicht Lebens(ein)sichten, verführt zum Sehen und stimuliert Lebensenergien.“

Katalogbeitrag, Versuchsanordnungen im präparierten Gelände,
a.a.O., Seite 3

Dieter Rübsaamens Werke verschließen sich formal einer eindeutigen Klassifizierung und kunsthistorischen Zuordnung, insbesondere aufgrund der unterschiedlichsten eigens entwickelten Techniken und inhaltlich wegen der weit gespannten quasi rhizomhaft verwobenen Themenvielfalt. Hierauf weisen alle Kunstkritiker hin, die sich mit dem Werk des Künstlers befasst haben (u.a. Volker Adolphs, Anneliese Euler, Anneliese Pohlen, Lothar Romain, Dieter Ronte, G. Charles Rump, Brigitte Schad, Gudrun von Schönebeck, Steffan Schmidt-Wulffen, Johannes Stahl, Barbara M. Thiemann, Evelyn Weiss, weitere Angaben vgl. die o.a. Broschüre).

Der Künstler beschäftigt sich – werkgruppenübergreifend – mit Zeichensystemen als interdisziplinärem Ausdruck von Kunst, Naturwissenschaft und Philosophie. Häufig

werden Bedingungen und Zusammenhänge kultureller Leistungen reflektiert.

Die Arbeiten der 60er und insbesondere der 70er Jahre sind charakterisiert durch gestische Bewegungen. Das Gemalte und das Gezeichnete erscheinen in ihrer Dynamik als selbständige Elemente der Bewegung. Diese Zeichen können nicht „gelesen“ werden, weil sie nicht Zeichen für etwas im semantischen Sinne sind.

Die ersten Arbeiten sind angesiedelt im Zwischenbereich von Abbildung und Abstraktion; sie stehen für die simultane Einheit von Erleben und Aktion.

Orte des Geschehens werden durch abstrakt-informelle Malstrukturen suggeriert. Im Katalog von 1988 weist Lothar Romain darauf hin, dass die Arbeiten der 70er und 80er Jahre Elemente der Fortführung der informellen Malerei enthalten. Die Werke wurzeln zum Teil im Dadaismus, im abstrakten Expressionismus, in der Konzeptart und im Minimalismus.

Etwa seit 1975 sind die Werke – auch unter Einbeziehung besonderer Techniken – gekennzeichnet von einem thematischen Dreiklang: Er umfasst das Verhältnis von Realität und ihrer Wahrnehmung, der Bildmacht der Sprache und der Sprachkraft der Bilder sowie der Versinnbildlichung und Erfahrbarkeit unsichtbarer Prozesse.

Bereits bei den meisten seiner frühen Arbeiten dominiert ein Stilpluralismus, der nach Ansicht der oben angeführten Kunsthistoriker kaum zu fassen ist. Seine Bilder und Collagen sowie Assemblagen gleichen dem Werk eines Alchemisten.

Schon früh glich seine Arbeitsstätte einem chemischen Laboratorium. Mit verschiedenen Lacken, Kunstharz (Schelllack), Moltofillbrei und geriebener Pastellkreide wurde experimentiert. In den 60er Jahren gab Dieter Ruebsaamen seiner jüngeren Schwester Christa so genanntes „Stinkgeld“, dafür, dass sie den Gestank der Malmittel in ihrem Zimmer aushalten musste. Später entstanden die Werke zum Teil durch Plastifizieren und Lösen von Zellulose durch speziellen Kunststoff, der auf Bitten des Künstlers von seinem Schwager, einem Chemiker, beschafft wurde. Für die Serie „Vernetzungen“ wurden spezielle Netze eingesetzt.

Später erfolgten z.B. Holzschnittabreibungen. Über Holzschnitte wurden eingefärbte und vom Drucker vorpräparierte farbige Kartons gelegt; der Untergrund wurde im Frottage-Verfahren abgerieben.

Eine Änderung des künstlerischen Vorgehens – etwa seit der Mitte der 80er Jahre – führte auch zu einer Erweiterung der technischen Mittel. Eingesetzt werden:

Elemente aus der Computertechnik, histologische Schnitte, Adremaplatten, Foto- und Collagetechniken, ferner werden Materialien aus der Verwaltungstechnik und dem Kommunikationsbereich verwendet, hinzukommen erloschene Batterien, Objektträger, Ultraschallaufnahmen, Blei (in diversen Oxidationsstadien), Hologramme, Indikatorgramme, EEG-Aufzeichnungen, Schlafprotokolle, DNA-Analysen, ferner Druckmatrizen, Fotohalbleiter, Architekturpläne, Folien sowie (hellblaue) Röntgenplatten und Röntgenfilmrollen von Elementarteilchenvorgängen von CERN.



Sacré Coeur, Mischtechnik mit Pastellmasse und Moltofill
1963,
50x60cm, WV 450

(1.) Spezielle Hinweise zu den Techniken
der ersten Werkgruppen in Fortführung der informellen Malerei

Die abgebildete Arbeit – Öl auf Leinwand – bei der
ersten Ausstellung 1962 ausgestellt – wurde mit einer
Rakel bearbeitet.

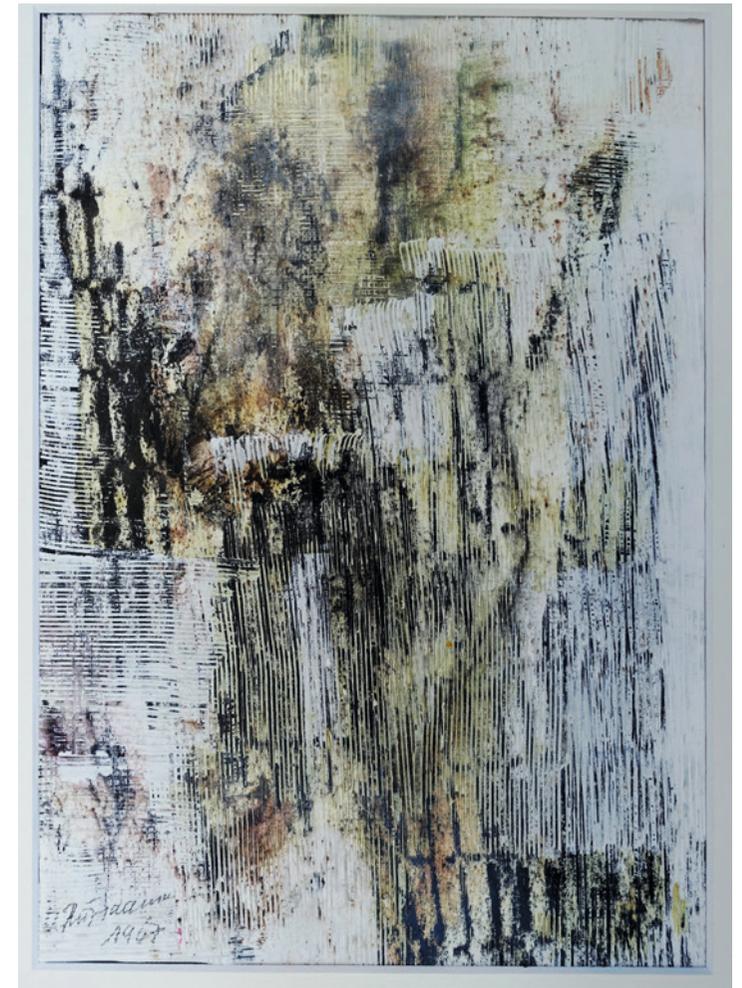
Farbkomposition 1961/62
Öl auf Leinwand
50 x 35 cm, WV 3498





Stilleben
1962
Pastellmasse auf Holz auf aquarelliertem Untergrund
37 x 30 cm, WV 1868

Das abgebildete Werk entstand auf einer Holzplatte, auf die ein vorher aquarelliertes Bild befestigt wurde. Mit geriebener Pastellkreide (mittels einer Muskatreibe) wurde ein Moltofillbrei aufgestrichen. Durch eine Rakel sowie einer Spachtel und einem Kamm wurden Strukturen geschaffen, die einen stoffähnlichen Charakter tragen. Teile der Fläche wurden mit einem Schelllack überzogen. Die „bescheidenen Mittel“ sind besonders in der frühen Zeit dem dörflich-ländlichen Umfeld, das kein Malfachgeschäft in der näheren Umgebung kannte, geschuldet.



o.T.,
1967
Mischtechnik Moltofill
und Pastellkreide
29 x 19 cm, WV 593



o. T.
1966, Mischtechnik
10 x 19 cm
WZ 597



o. T.
1967, Mischtechnik
13 x 29 cm
WZ 610



o. T.
1967, Mischtechnik:
Pastellmasse und Moltlofill
27 x 31 cm, WZ 595

Das abgebildete Werk zählt zu den typischen Arbeiten der 60er und Beginn der 70er Jahre. Geriebene Pastellmasse wurde im oben umschriebenen Verfahren über einem Aquarell ausgestrichen und mit Schellack versiegelt.



Landschaft
1962
20 x 34 cm, WV 1848

Die nachfolgende Arbeit entstand 50 Jahre später. Der Duktus ist der gleiche. Konzeption und Technik erfahren eine Modifizierung in Richtung „Malerei – Text“, vgl. hierzu auch Kapitel (10) Beispiele für die Malerei-Text-Serien.



Nachgesandt – fernöstlich
Mischtechnik auf Leinwand, versiegelter Original-Jutesack; Chili
2011
100 x 70 cm
WV 3224

(2) Hinweise zu den Werkgruppen „Zeichen – Chiffren – Grenzbereiche“ (Brigitte Schad) und zu den Wort-Bild-Zyklen

Vorpräparierte Kartons – Spezialradiertechnik

Die Arbeit zeigt eine wellenförmige Bleistiftzeichnung im Format 50 x 60 cm, die auf den eingangs beschriebenen vorher präparierten, weiß-grau-grünen Karton im Druckverfahren übertragen wurde. Der Bogen und das Verfahren wurden vom Künstler zusammen mit dem erfahrenen Drucker G. Kirschbaum, Bonn, entwickelt. Eine der Eigenschaften des farblich vorbereiteten Kartons ist die Möglichkeit der Bearbeitung; sei es durch Weiterentwicklung der durch Zeichnung im Druckverfahren entstandenen Fläche oder als Untergrund für Verfahren mit Ölpastell bzw. mit Acrylfarbe (Wort/Bild-Zyklen). Im vorliegenden Fall entstand das Bild – Monotypie aus einer 60er Druckauflage – durch das Entfernen des Farbauftrags. Es handelt sich um eine vom Künstler entwickelte Radiertechnik, mit der die Farbfläche mit einem Radiergummi oder einer elektrischen Radiermaschine bearbeitet wird. Der helle Untergrund des farblich beschichteten Kartons kommt durch dieses Verfahren wieder zum Vorschein, er emergiert und gibt dem Bild Form und Inhalt.

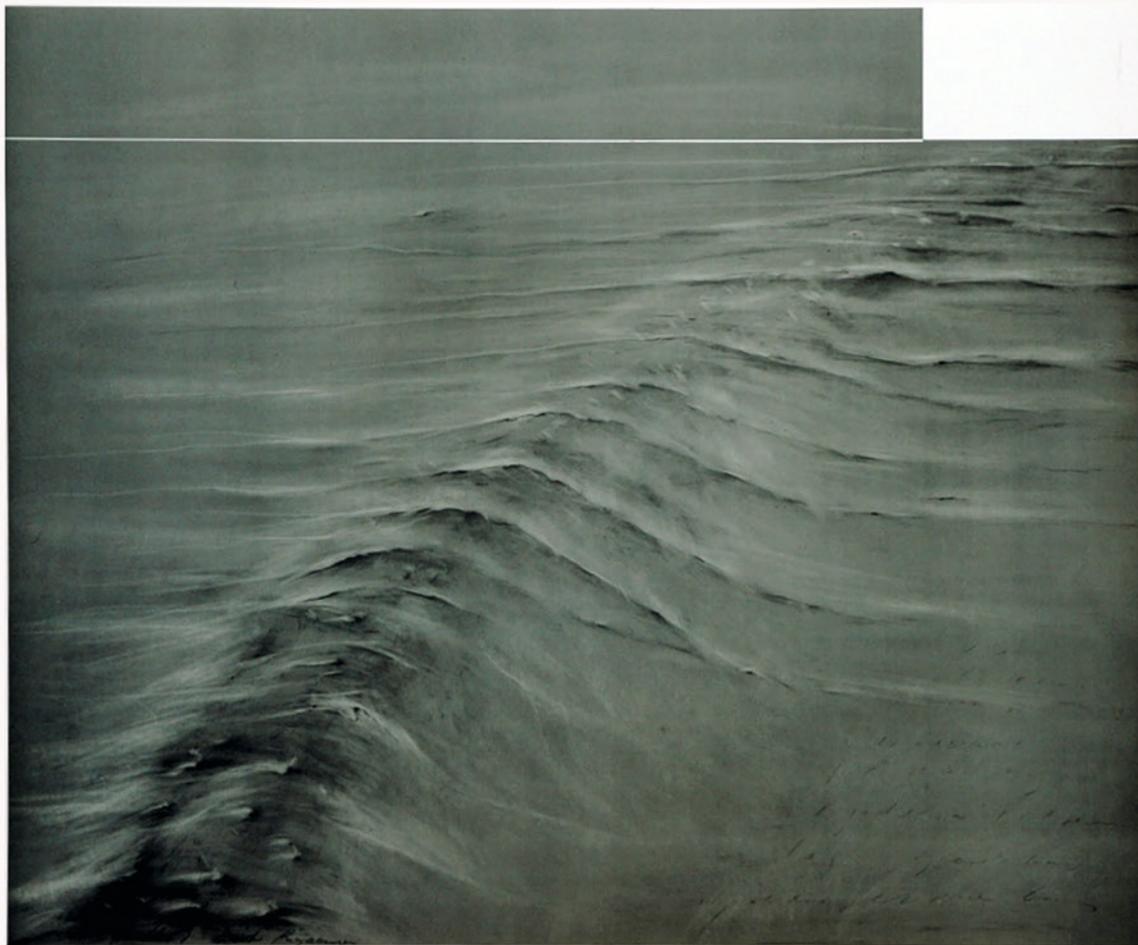
Ähnlich wie das vorherige Werk entstand auch die nachfolgende Arbeit.

Ozeanische Gefühle (Horizontserie)

1981

Monotypie

50 x 60 cm, WV 2365

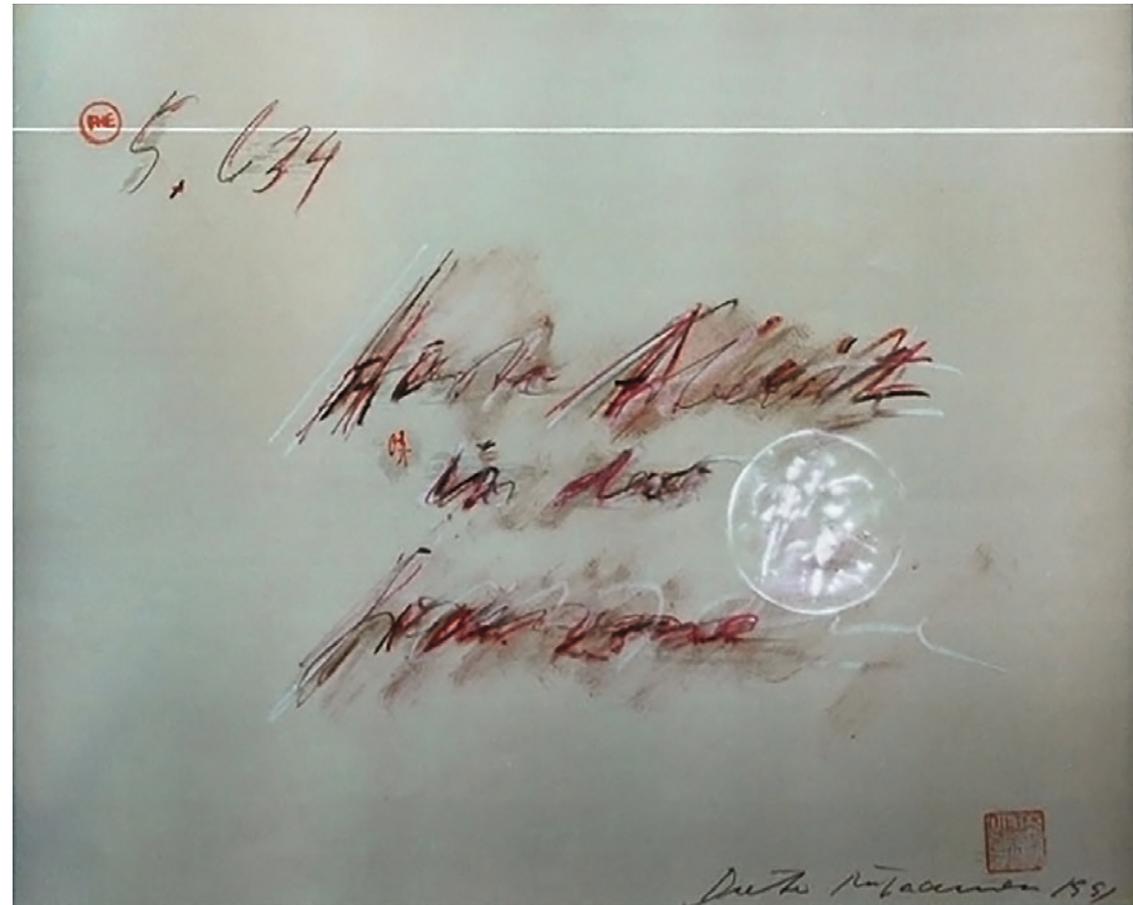




Hilfskonstruktion
1981
Mischtechnik – Spezialradierung
auf präpariertem Karton mit
Handschuh und Mullbinde
50 x 60 cm
WV 518

Modifizierung dieser Vorgehensweise

Diese Arbeit steht für eine Vielzahl von Werken, die unter dem Aspekt aktueller Einschreibungen, Kontextverschiebungen, durch Hinzufügung bestimmter aktueller Ereignisse oder durch zeitgemäße Assoziationsträger geringfügig verändert wurden, und zwar immer auf der Basis der ansonsten unveränderten Vorlage. Das abgebildete Werk steht im Zusammenhang mit einer Grafikreihe (40er Auflage), die im oben beschriebenen Verfahren geschaffen wurde. Nach dem dictum ‚das Gleiche nochmals anders‘ (Samuel Beckett), das den Künstler oft inspiriert hat, veränderte er die Monotypie aus dem Jahre 1991. In den grauen Karton, in einer „Grauzone“, sind die Wörter „Harte Arbeit in der Grauzone“ eingeschrieben. Die Arbeit bezog sich inhaltlich auf den oft harten Dienst von D.R.. Seine Behörde, die KMK, wurde zuweilen als „politische Grauzone“ bezeichnet. Das ursprüngliche künstlerische Sprachspiel – bezogen auf die beiden Grauzonen – erfährt durch die späte erfolgte Modifizierung eine Erweiterung. Die Arbeit wurde durch den Abrieb der im Jahr 2008 erhaltenen August Macke-Medaille im Wege der Kontextverschiebung verändert. Zu dem Abrieb kommt die Einschreibung eines aktuellen Bildtitels hinzu, der eine „Wertberichtigung“ nach oben hoffnungsvoll erwarten ließ.



Geringe Wertberichtigung II, Harte Arbeit in der Grauzone

1991/2008

50 x 70 cm, WV 2937

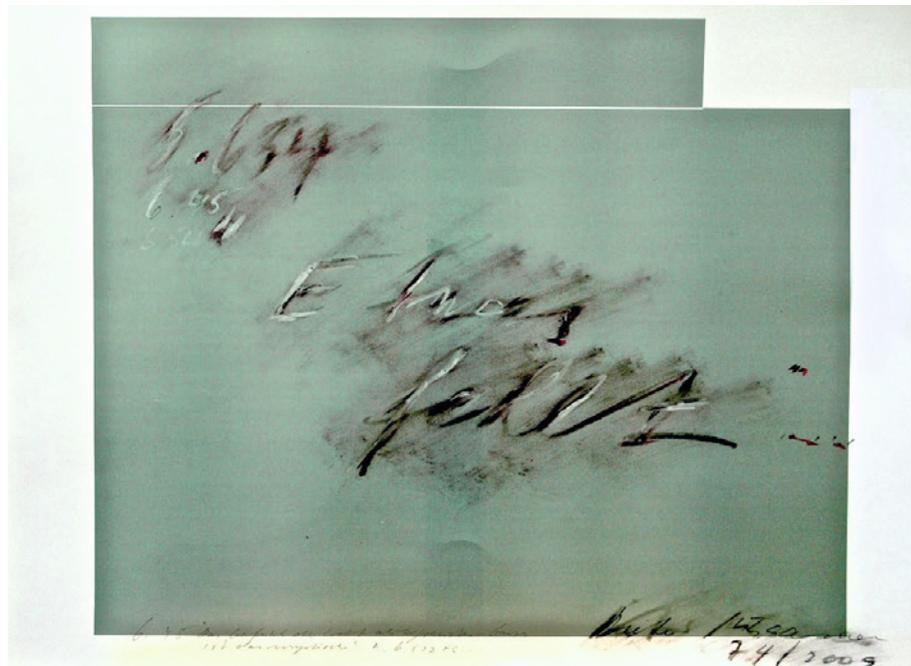
Beispiele weiterer technischer Modifizierungen

Mit einem Spezialradiergummi legte der Künstler aus dem vorgefertigten Karton den weißen Untergrund frei und ritzte mit dieser Technik des Entfernens Wörter in den Karton. Danach zog er mit rot-schwarz-farbenem Ölpastell die Ziffern der Sätze 5.634 und 6.45 T.L.P. sowie die Wörter „etwas fehlt“ nach. Im Anschluss daran verwischte er den Farbauftrag großflächig.

Das Werk nimmt Bezug zu dem Tractatus von Wittgenstein und steht am Beginn einer Serie, in die später in anderen Werken der Aufsatztitel von Jürgen Habermas einbezogen wird: Ein Bewusstsein von dem, was fehlt. Vgl. hierzu auch die Erläuterung als PDF Datei unter www.dieter-ruebsaamen.de und S. 29.

Die farbliche Variation des abgebildeten Werkes wurde in einem besonderen Verfahren in die Wort-Bild-Skulptur (3 x 2,6 m) im Eingangsbereich des Erweiterungsbaus der Pauluskirche in Bonn-Friesdorf eingelassen. Dem farblichen Bild in der Mitte der Skulptur liegen – ähnlich wie in dem Werk 6.45 T.L.P. von 1969 (Werkverzeichnis 458) – Schriftzüge in Ölpastell zugrunde, die mehrschichtig mit Acryl übermalt wurden.

Auch dieses serienübergreifende Wort-Bild-Verfahren entspricht der „Maxime eines Malerei-Textes“. (Prof. Dr. Stephan Berg, Intendant des Kunstmuseums Bonn, in einer Korrespondenz mit dem Künstler, Dezember 2010, zur Charakterisierung des Werks von Dieter Rübsaamen).



Etwas fehlt
1974/2009
50 x 70 cm
WV 2345



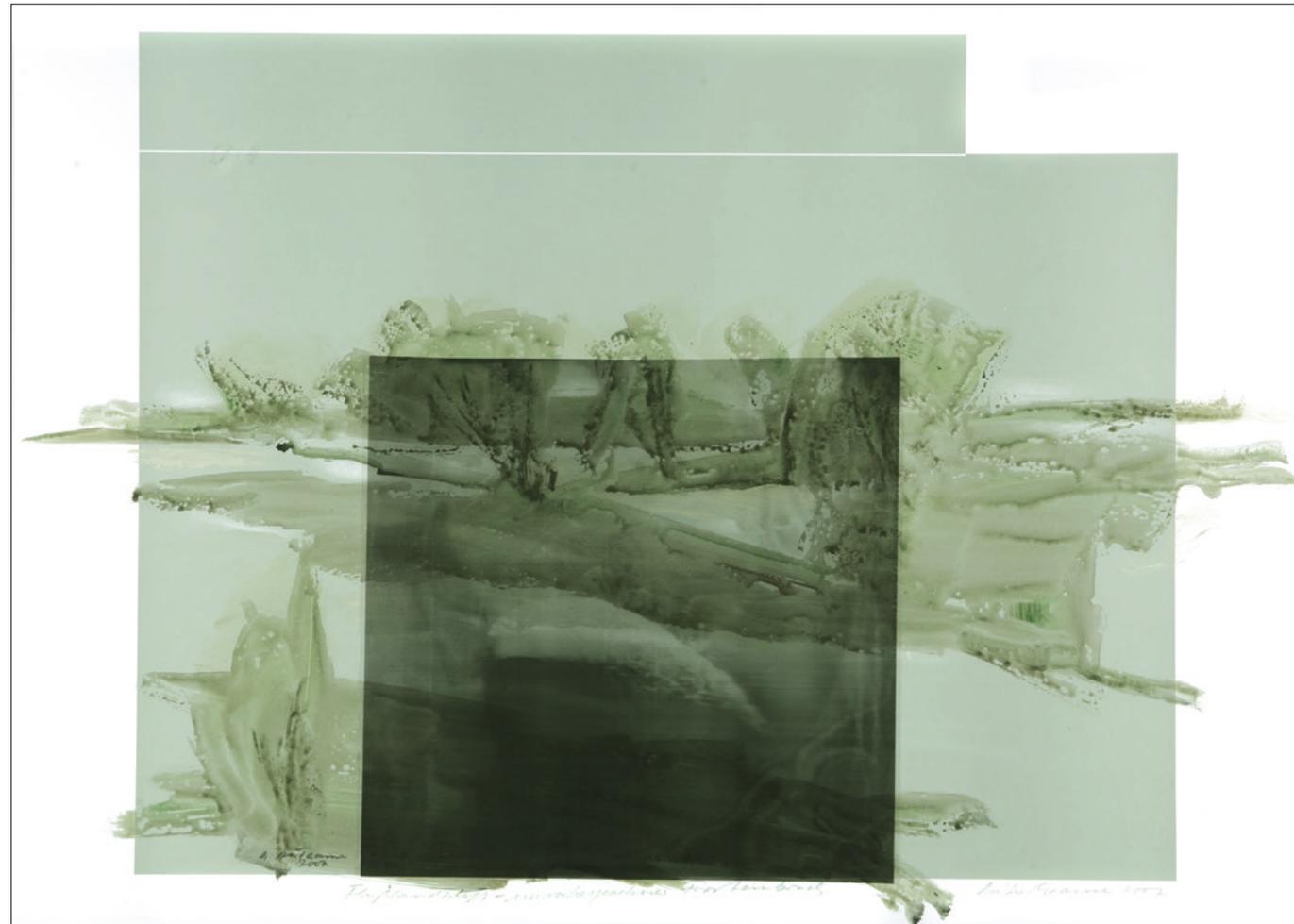
Kein Innen ohne Außen, durchsichtige
Lichtspiegelskulptur
2014
Ev. Pauluskirche, Bonn Friesdorf
120 x 70 cm
WV 3505



6.45 T.L.P.
Vom Bewußtein, dass etwas fehlt,
Wort-Bildskulptur
2014
Ev. Pauluskirche, Bonn Friesdorf
300 x 260 x 30 cm, WV 3371

Weiteres Beispiel einer Technik auf der Basis eines präparierten Kartons

Auf dem im oben angegebenen Verfahren präparierten Karton ist in Acrylfarben eine Flusslandschaft gemalt. Darüber wurde an einer Stelle eine im Rorschach-Verfahren ausgesuchte kleinere Röntgenplatte mittels einer speziellen Emulsion befestigt. Die Röntgenplatte enthält eine ‚frostfarbene‘ helle Stelle, die eine Assoziation zum Bildtitel aufkommen lässt.



Flusslandschaft –
unvorhergesehener Frosteinbruch
2007
50 x 70 cm, WV 2766



Yad Vashem IV
1977
Ölpastell auf Karton, eingebrannt, 30 x 21 cm
WV 326



Yad Vashem
1977
Ölpastell auf Karton, eingebrannt, 30 x 21 cm
WV 324

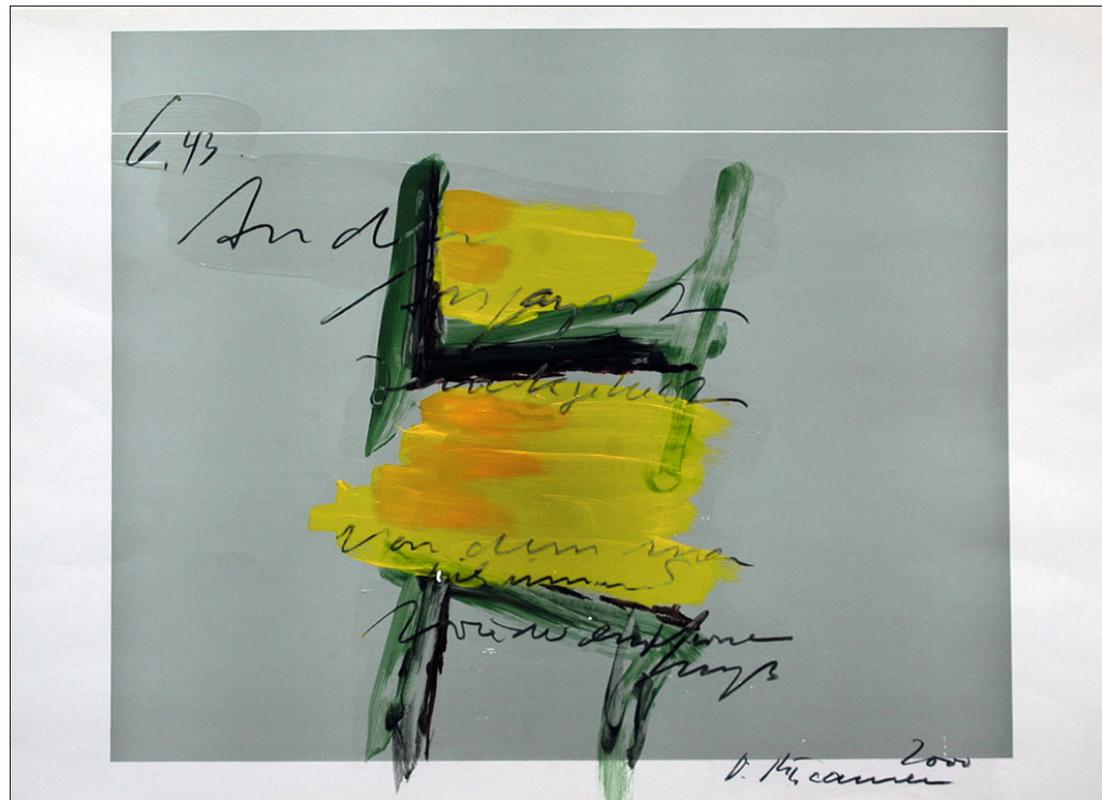
Auf den graufarbenen Malkarton brachte Rübsaamen mit Ölpastell flächenhaft Farbfelder auf. Einige Bildstellen zeichnete er anschließend mit rotfarbenem Pastell akzentuierend nach. Das Papier wurde danach angesengt, so dass die Brandflecke sichtbar wurden. Rübsaamen reiste in den 80er Jahren und späte noch einmal nach Israel zu seinen Freunden. Er besuchte dort auch die Gedenkstätte Yad Vashem. Die Werkserie ist nach seinem dortigen Aufenthalt entstanden und verweist auf ein unvorstellbares Leid. Der Zyklus enthält vier Brandfleck-Variationen.

Die Umkehrung dieses Gedankens: Das keimende Leben, das den Tod bereits in sich trägt, beschäftigt Rübsaamen jedoch in stärkerem Maße. Relikte menschlicher Existenz, deformiert, verfremdet, isoliert, werden in den Arbeiten sichtbar, auch Hinweise auf den Tod, in den jedes Leben einmündet, oder anders gesagt: Das Ende im Anfang (Samuel Beckett).“
 Brigitte Schad, Katalogbeitrag Zeichen – Chiffren – Grenzbereiche, Seiten 1 und 2, 1982

„Eine Israelreise beispielsweise, die mit dem Besuch der Gedenkstätten der jüdischen Opfer des Dritten Reiches verbunden war, veranlasste ihn, das Menetekelhafte dieser Gedenkstätte, das durch Leid ‚Gebranntmarktsein‘ des jüdischen Volkes in Bildern umzusetzen: Er sengte das Papier an, gestaltete die dunklen Brandflecke künstlerisch aus, nahm die ganze unheilswan-gere, drohende Atmosphäre in die Bilderreihe mit hinein und ließ sie so wiederum zum ‚Zeichen‘ werden.

Brandflecke hier als mahnende Chiffre für jüdisches Schicksal, in einem anderen, späteren Bild (‚Kahlschlag‘) aber auch als Chiffre für verödete, kahlgeschlagene Natur, deren Teil der Mensch ist, dem man seinerseits ‚kahlschlägt‘, indem man ihn de-naturiert, auf Nummern reduziert.

Die Chiffren selbst sind also bei Rübsaamen ebenfalls mehrdeutig; bewusst in Grenzbereichen angesiedelt. So sind in die beschriebenen Brandstellen in anderen Arbeiten auch manchmal Keimlinge eingelegt, als Zeichen der Hoffnung vermutlich.



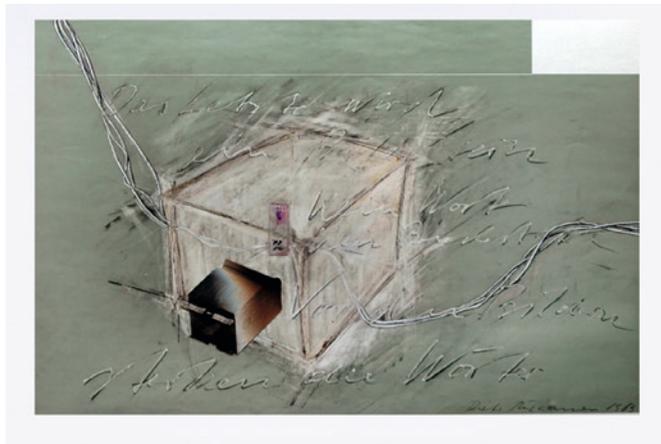
Unweit von Jodhpur IV
 An den Ausgangort zurückgekehrt ...
 2000, Acryl auf Karton, 50 x 70 cm
 WV 2486

Noch zu den Wort-Bild-Zyklen

In diese Kategorie gehören auch die Werke, die sich aus der Begegnung mit der Literatur ableiten. (Vgl. hierzu im Einzelnen auch die o.a. Broschüre, Seite 18 und Barbara M. Tie-mann, Katalogbeitrag D.R. 1957 – 2007, Seite 6 a.a.O.)

Die Arbeiten sind an keine spezielle Technik gebunden. Sie enthalten häufig jedoch palim-
sesthafte ‚antropomorphe‘ Elemente (s.o.).

Teils auf, teils unter einer im Rorschachverfahren ausgesuchten hellblauen Röntgenplat-
te mit unterschiedlichen Farbnuancen sind malerische figürliche Elemente angebracht.
Im Bild „erschöpft“ kauert eine in sich gekehrte Person am hinteren Rand „der Szene“.
Im Werk „Aufstieg beflügelt“ findet der nächtliche Aufstieg über einen Hügel vor azuren-
en Farbfeldern statt.



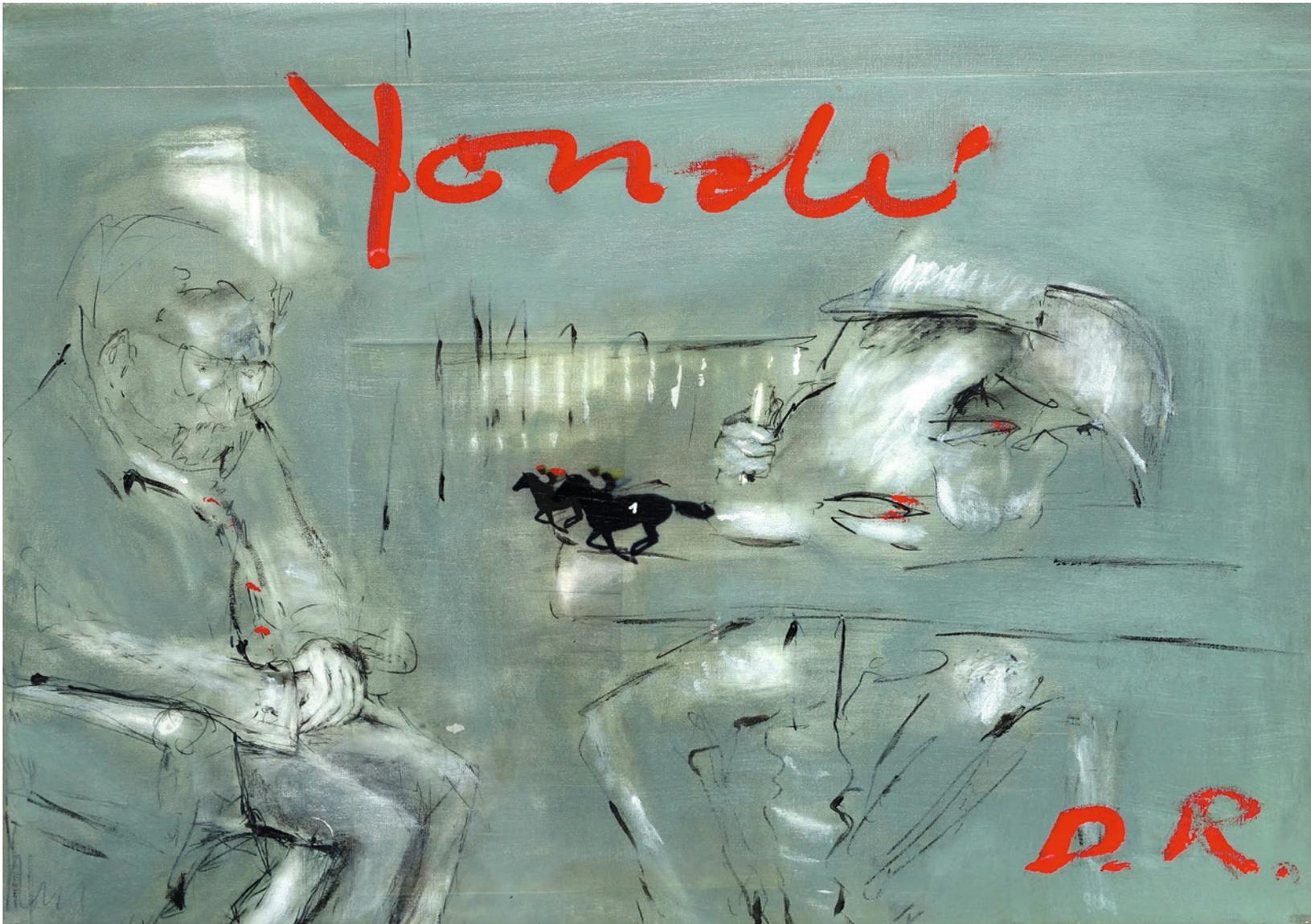
Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort,
vor den Bildern sterben die Wörter,
Mischtechnik mit Objektträger
1983
65 x 85 cm, WV 952

2.1 T.L.P. erschöpft
aus der 7-teiligen Werkgruppe
azurene Einsamkeit (1881)
2005
17 x 31 cm, WV 2678



6.42 T.L.P. Aufstieg beflügelt, Mischtechnik auf Karton und Röntgenplatte aus der
7-teiligen Werkgruppe azurene Einsamkeit; in Sils-Maria dachte Nietzsche kosmisch
Mischtechnik auf Karton und Röntgenplatte
2005, 14 x 27 cm, WV 2678





zwei Zustände – Zuversicht
Begegnung zwischen Tolstoi und Tschechow 1903 auf der Krim
Mischtechnik auf Leinwand
2014
50 x 70 cm
WV 2883

(3) Anschauungsfelder-Serie „Jenseits der Sprache“, Hinweise zu den Druckmatrizen-Techniken

Das Werk ist Teil einer über 200 Arbeiten umfassenden Serie „Anschauungsfelder“. Werkgrundlage ist eine von einem Druckstock hergestellte feste, papierähnliche wachartige Druckmatrize, auf der sich seitenverkehrt mehrfache Druckvorgänge von Schriftsätzen, Schreiben, Protokollen etc. – zuweilen noch entzifferbar – befinden. In diese – abhängig vom Druckvorgang – unterschiedlich gefärbten dunklen Matrizen wurden mit einem harten, spitzen Stift, Worte, Sätze oder Zeichnungen eingeritzt. Der helle Untergrund, ähnlich wie bei den vorpräparierten Farbkartons, taucht so wieder auf. Die Arbeiten sind mit seinem deutsch-koreanischen Namensstempel versehen, den sich der Künstler anlässlich seiner Ausstellungsbeteiligung im Nationalmuseum in Seoul 1983 hat anfertigen lassen.

Zur Vorgehensweise der o.a. Serie führt Steffan Schmidt-Wulffen in einem Katalog-Beitrag folgendes aus:

„Anschauungsfelder nennt Dieter Rübsaamen die Serie seiner letzten Arbeiten vieldeutig. Aber sie sind nicht nur zum Anschauen da, sondern Aktionsfeld für innere Anschauungen, Projektionsfläche der eigenen Vorstellungskraft. Sprache ist auf diesen ausgedienten Matrizen nur als unentzifferbarer Hintergrund enthalten, ein Rauschen, aus dem die Bilder hervorpreschen. Es macht das Gefühl der ‚Sprachlosigkeit‘ erfahrbar: Die Empfindung, eine Sprache wahrzunehmen, deren Bedeutung unbestimmt ist, macht empfänglich für das den Bildern eigene Verstehen. Es fordert die Entscheidung des Betrachters – wo man zu ahnen meint, wissen zu wollen. Den ‚Anschauungsfeldern‘ kann Bedeutung nicht abgelesen werden, sie fordern heraus, Inhalte auf die angebotenen Strukturen zu projizieren. Die Bedeutung wird als Produktion erfahrbar.“
(Ausstellungskatalog ‚Die Spitze des Eisbergs‘, Bonn, 1985)

Versunken in die Nacht
1987
34 x 23 cm, WV 839



Des Weiteren schreibt hierzu ergänzend Johannes Stahl:

„Die zu ihren Dienstzeiten unbeachtet gebliebene Bildform der Matrizen, Platinen und Stempelkissen weckt Rübsaamen zu einer unverhofften Wirksamkeit. Die interessenslose Informiertheit dieser Objekte wird mit einem Male beredt und mischt sich ein in die Diskussion um menschliche Bedingungen.“

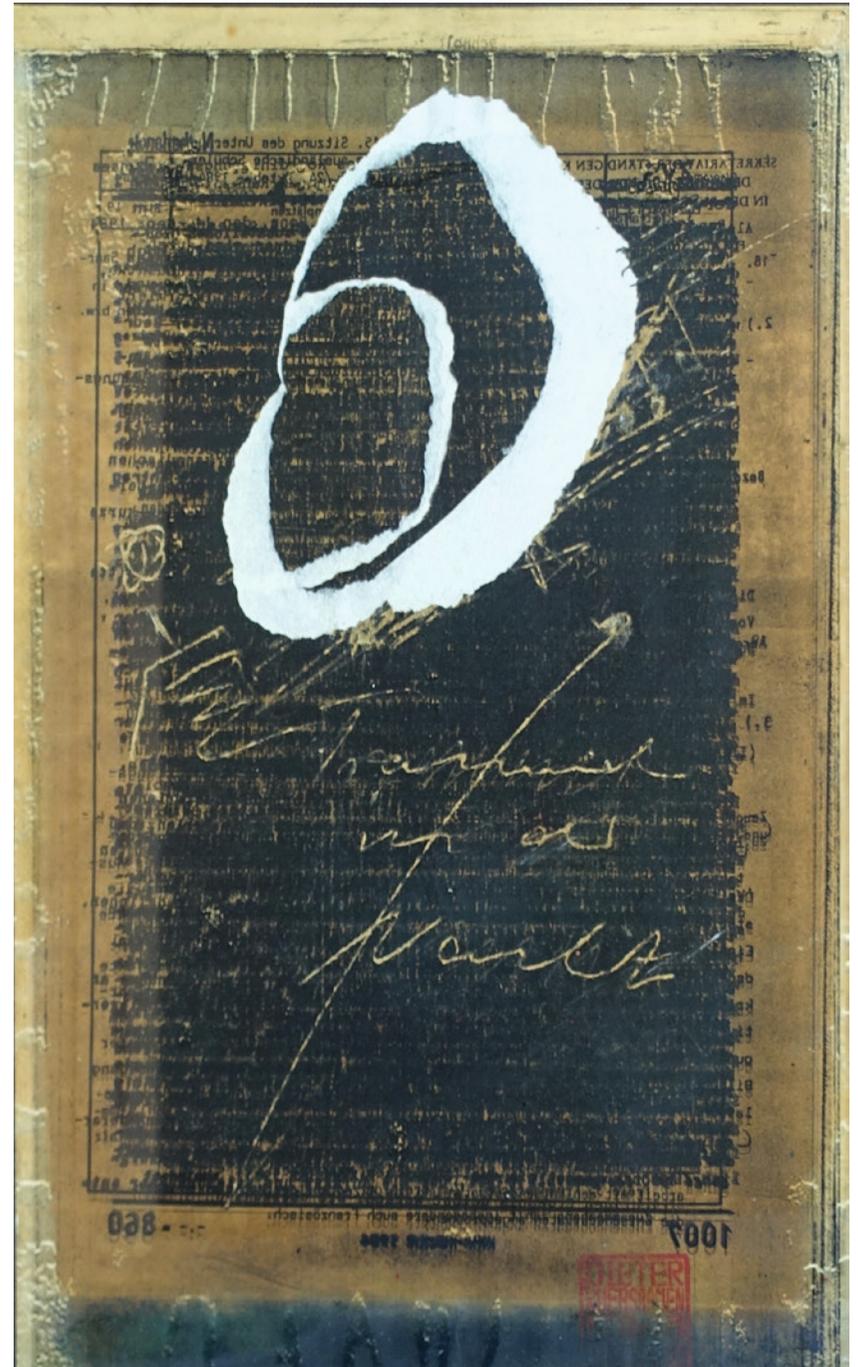
(Johannes Stahl, Katalogbeitrag BILDER ÜBER SETZEN, 2003, Seite 9)

Thematisch bezieht sich die umfangreiche Serie auf die Auseinandersetzung mit den Werken von Samuel Beckett und Franz Kafka. Die Arbeiten wurden inspiriert durch Tagebüchereintragen oder durch Prosawerke, häufig durch erste Sätze, die in die Druckmatrizen eingeritzt wurden. Das abgebildete Werk: „Versunken in die Nacht“, auf dem ein auf einer Tischplatte versunkener Kopf – von Dunkelheit umgeben – angedeutet wird, geht zurück auf ein Werk von Franz Kafka.

Die gleiche Vorgehensweise zeigt sich auch im folgenden Werk: „Trommler in der Nacht“, das ebenfalls auf ein Werk von Kafka zurückgeht.

Hier wurden aus der ersten bedruckten Schicht der wachsartigen Druckmatrize kleine Teile durch Ausrisse abgelöst. Der helle Untergrund erscheint auf, Trommelwirbel ähnlich.

Trommler in der Nacht
1987
WV 845

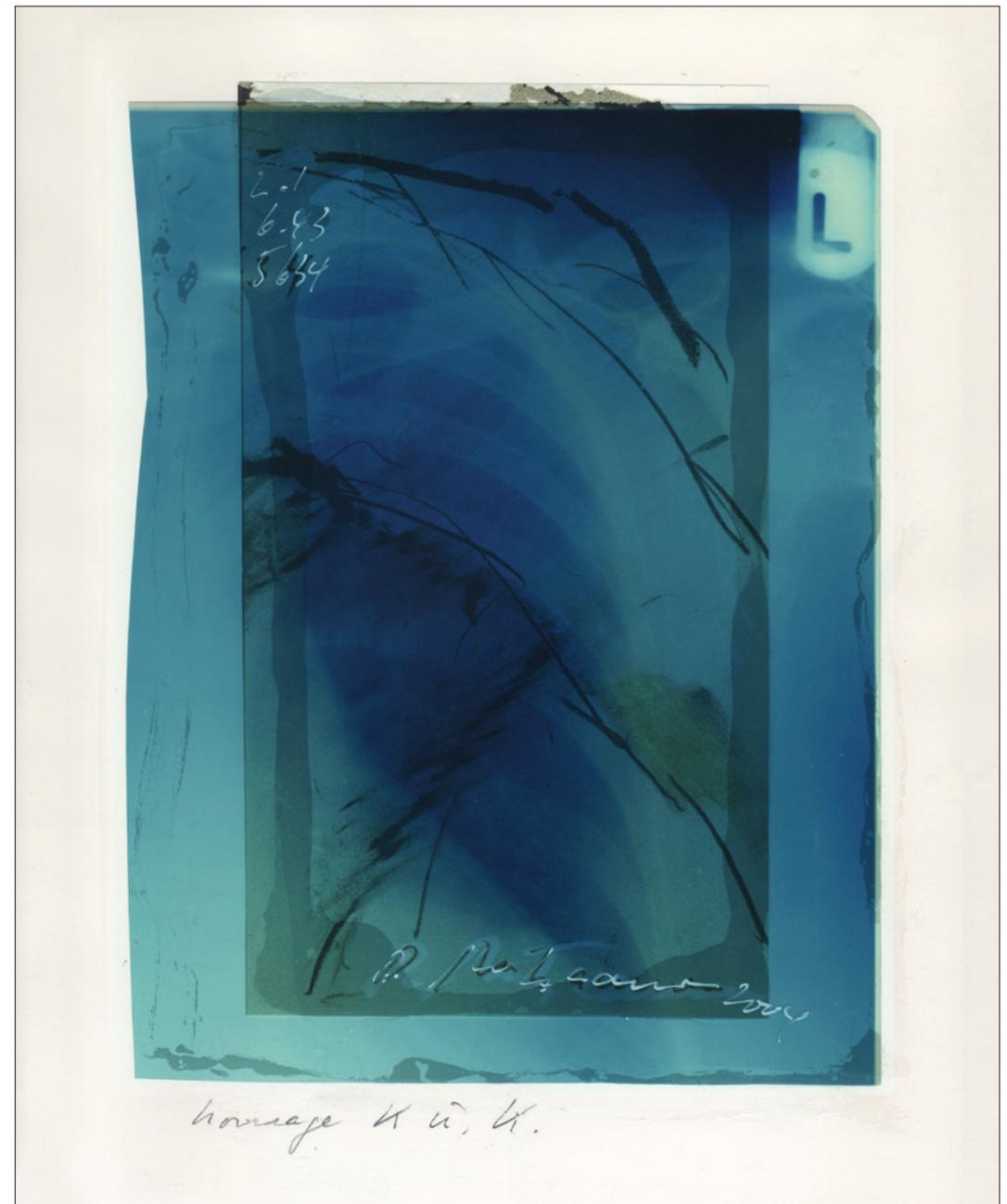


(4) „Versinnbildlichung und Erfahrbarkeit unsichtbarer Prozesse“, Hinweise zur Verwendung der Röntgen-platten-Technik der Serie

Das Werk geht zurück auf einen Ausschnitt des Bildes „5.634 T.L.P. – Spuren im Schweigen II“, 1989, Ölpastell und Acryl auf Karton mit eingebrannter Fläche. Es diente als Cover des Katalogs: Dieter Rübsaamen – Bilder jenseits des Schweigens mit einem Beitrag von Volker Adolphs, 2002. Nach dem Rorschach-Prinzip wurde die Arbeit mit dem Ausschnitt einer blauen Röntgenplatte versehen und im Foto-Druckverfahren auf eine Leinwand übertragen. Über der Fläche wurde eine Folie angebracht, die mit Ziffern aus dem Tractatus und der Unterschrift des Künstlers versehen wurde. Die Gesamtfläche wurde mit einer Emulsion versiegelt. Das Werk stellt – wie ins Bild eingeschrieben – eine Hommage an zwei Künstler, Kandinsky und Kafka, dar, von denen der eine zunächst als Volljurist eine Professur inne hatte und der andere während seines ‚zweiten Lebens‘ als Jurist in einer Versicherung tätig war. Visualisiert werden – auch unter Einbeziehung abstrakter Farbflächen und ganz konkreter Zeichen – die typische Farbenwelt von Kandinskys Werken und die hellsichtigen konkreten und dennoch kaum ausdeutbaren Spuren Kafkas.

Ähnlich wie im vorherigen Werk wird bei den nachfolgenden Arbeiten ein vorher als geeignet angesehener Röntgenbildausschnitt ausgesucht.

Hommage an K. u. K.
2004
34 x 23 cm, WV 2714





6.43 T.L.P
Yonder, Stets gute Fahrt
2009, Mischtechnik mit
Röntgenplatte
40 x 29 cm
WV 2329



2.014 T.L.P
Kampf auf engstem Raum
2005, Mischtechnik mit
Röntgenplatte
35 x 42 cm
WV 2633

Das Auswahlverfahren für die Röntgenplatte ist vergleichbar mit einem Assoziationsvorstellungstest nach dem Rorschach-Verfahren. Wie bei allen Arbeiten mit überlagerten transparenten Röntgenplatten kommt es nicht auf die konkrete medizinische Röntgendarstellung an. Ausgehend vom eigentlichen Effekt des Röntgenverfahrens geht es bei dem Malakt um beabsichtigte Licht- und Dunkeleffekte ohne Rücksicht auf die konkrete medizinisch beabsichtigte Röntgendarstellung. Die Grundlage des Werks ist, wie aus der angefügten Briefmarkenversion ersichtlich, das Bild von August Macke: Frau vor Hutladen. Der Röntgenplattenausschnitt wurde so eingesetzt, dass der mittlere linke Teil das Gesicht einer älteren, goyaähnlichen verhärmten alten Frau mit spitzer Nase, eingefallenen Wangen und markantem Kinn erahnen lässt. Mit einem schwarzen Folienschreiber wurde auf der Röntgenplatte auf der rechten Seite die Frau vor dem Hutladen angedeutet. Die alte Frau schaut mit ‚neidischem Blick‘ auf die auf der Röntgenplatte gemalte jüngere, kontemplativ schauende moderne Dame mit Hut und Kragen.



Der Neid, Frau vor Hutladen (Modegeschäft, August Macke)
1990
30 x 40 cm, WV 339

Modifizierung dieser Vorgehensweise

In dem abgebildeten Werk wurde die wachsartige Druckmatrize von einem Freund, Manfred Grimm, mit Rotlicht angestrahlt. Die Arbeit wurde fotografiert und nach dem beschriebenen Prinzip teilweise mit einer Röntgenplatte überlagert. Durch die Bestrahlung der Druckmatrize mittels eines medizinischen Rotlichtgeräts wird die ansonsten kaum erkennbare Schrift wieder fast deutlich lesbar gemacht. Das Dargestellte wird hinter der Röntgenplatte quasi durch einen Röntgenblick ‚deutlich‘. Hier wird die Methode zum Inhalt: ‚hellsichtige Befunde‘, (Titel einer ähnlichen Arbeit).

In der Finsternis wird alles deutlich
Palimpsest II
1990
30 x 40 cm, WV 883



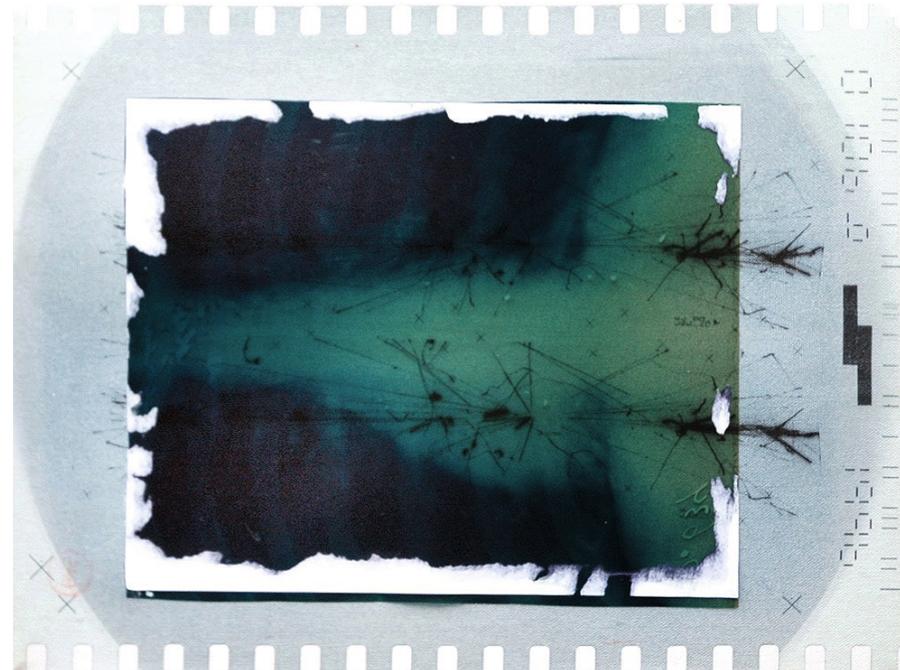
(5) „Versinnbildlichung und Erfahrbarkeit unsichtbarer Prozesse“, Hinweise zur Technik unter Zugrundelegung von Ausschnitten von Originalröntgenfilmen aus CERN – serienübergreifend –

Die Serie wird bestimmt durch den Einsatz von Originalröntgenfilmen aus der Großforschungsanlage in der Nähe von Genf. Für die CERN-Serie hat der Künstler zwei deregulierte Originalblechboxen mit vier Originalröntgenfilmspulen aus der Forschungsanlage CERN in Genf verwendet.

Die Filme enthalten Spuren von Elementarteilchenbewegungen. Die in der Forschungsanlage ablaufenden Prozesse – mit bloßem Auge nicht sichtbar – werden mittels Detektoren und Rechenanlagen wahrnehmbar gemacht. Sequenzen aus den Röntgenfilmen wurden vom Künstler ausgeschnitten. Die Filmausschnitte wurden vergrößert und im Fotodruckverfahren auf Leinwand übertragen. Die Fläche wurde danach entweder von einer medizinischen hellblauen Röntgenplatte oder von einer Folie transparent abgedeckt. Die Leinwand sowie die Röntgenplatte bzw. die Folie wurden sodann mit Acryl oder durch Einschreibungen der Chiffren aus dem T.L.P. nochmals bearbeitet. Abschließend wurde die Fläche mit einer Spezialemulsion fixiert.

Gekoppelt mit entsprechenden Titeln, z.B. „auf dem Weg zum Urknall“, werden somit Spuren von nicht sichtbaren, aber trotzdem stattgefundenen ‚elementaren‘ Materiebewegungen und Prozessen visualisiert. Das künstlerische materialisierte Verfahren verweist nicht nur auf den real stattgefundenen Prozess. Es kreierte zudem durch das vom Künstler ‚gestaltete‘ Werk im einbezogenen Betrachter Vorstellungen von ‚mitgestalteter‘ Welt, so z.B. im angedeuteten Moment des eigentlichen Urknalls: von der Auflösung von Raum- und Zeitvorstellungen („Raumzeit“, vgl. hierzu die vorgenannte Broschüre Seite 16 f).

Elementarteilchenschauer Nr. II
1992/2007
30 x 40 cm, WV 2347



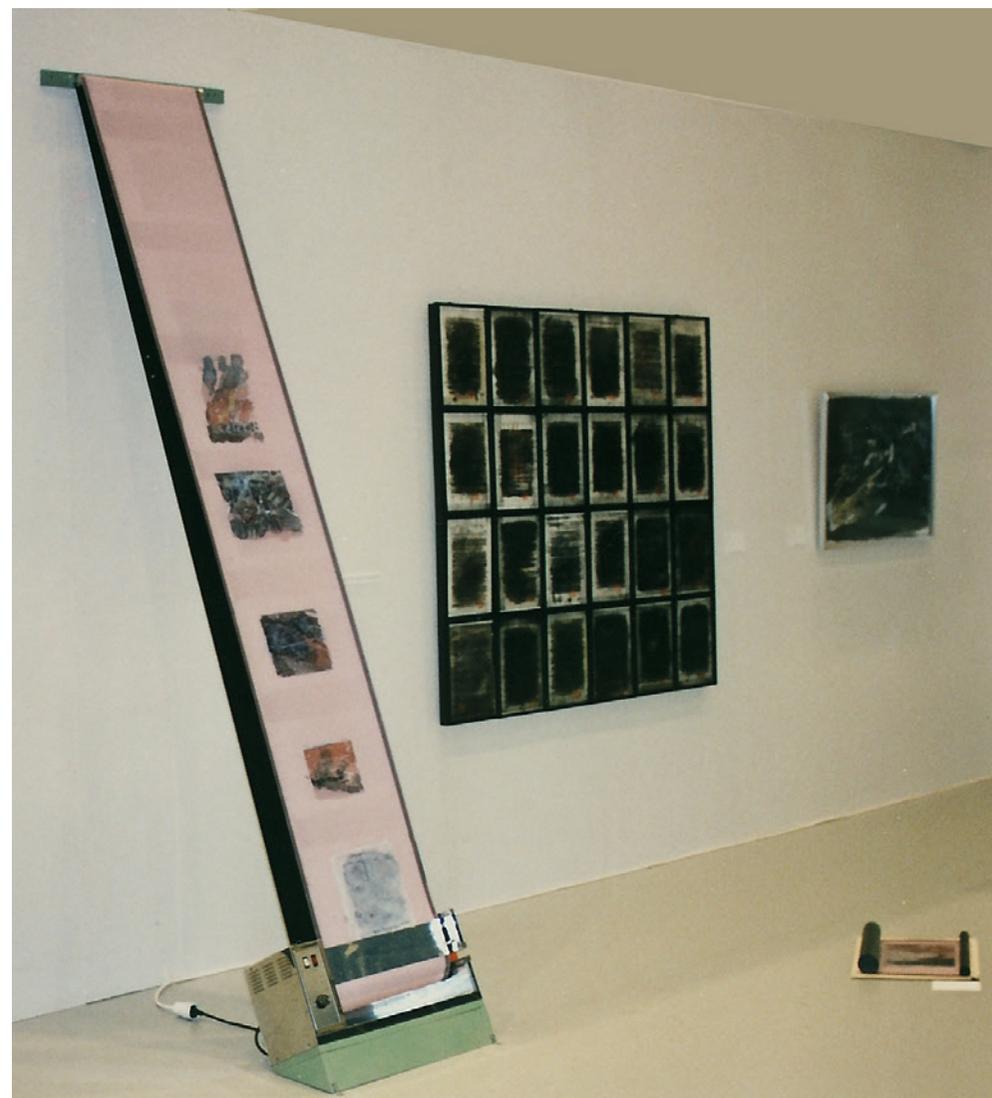
(6) Hinweise zur Technik auf der Grundlage von so genannten Monokontrastbändern (Fotohalbleiter) – serienübergreifend –

Der Künstler benutzte für dieses Werk ein Monokontrastband (Fotohalbleiter) für Großkopierer der Firma OCÉ. Acht Meter dieses Endlosfilms – von den OCÉ-Angestellten beim Auswechseln gebrauchter Filme dem Künstler im Sekretariat der KMK ausgehändigt – wurden zu einem Band verbunden. An der Decke oder an der Wand wurde eine Rolle angebracht; angetrieben wurde der Apparat von einem Elektromotor aus einem Grill. Der Apparat wurde von seinem Freund, Manfred Grimm, gebaut. Das abgebildete Gerät wurde 1990 von ihm bei der Art Cologne im Betonboden der Kojen der Galerie Apicella und an der Wand befestigt (siehe obige Abbildung – daneben Arbeiten der Anschauungsfelder aus der Serie „Jenseits der Sprache“).

Die Fotohalbleiter sind, ähnlich wie die vorpräparierten Kartons und die Druckmatrizen, beschichtet und geben die Grundierung frei, wenn die erste Schicht bearbeitet wird. Auf den Monokontrastbändern wurden Tausende von Kopien gefertigt, ‚vervielfältigte Sachverhalte‘. Je nach Kopienzahl erscheinen die Farbfelder in den Bändern (DIN A 3-Format) heller oder dunkler. Die Kopien haben somit ‚farbige‘ Spuren hinterlassen, zuweilen lassen sich Wortfetzen erahnen (ähnlich bei einer anderen Serie, der so genannten aquarellierten Gummidruck-Werke; diese Gummidrucktücher aus der o.a. Druckerei, meist tiefblau oder dunkelgrün, lassen ebenfalls noch Worte oder Sätze erkennen).

Die Fotohalbleiter-Serie wurde zumeist mit farbigen Ausschnitten aus Illustrierten im Umdruckverfahren bebildert. Die Druckfarbe der Zeitschriftenbilder wurde mit einem Lösungsmittel, zumeist mit Terpentin, aufgeweicht und auf die Fotohalbleiter aufgetragen. Häufig wurden auch die Halbleiter im so genannten Frottageverfahren mit PC-Platinen-Elementen bearbeitet. Die Farbfelder wurden zum Schluss mit einer eigens hergestellten Emulsion fixiert.

Das Werk zeigt beispielhaft einen Ausschnitt aus der Vielzahl der Fotohalbleiter-Bänder. Die Arbeit ist als Skulptur geschaffen. Der farbliche Teil entstammt ebenfalls einem Illustrierten-Ausschnitt, der mittels einer Chemikalie aufgeweicht und im Umdruckverfahren auf den Fotohalbleiter aufgetragen wurde. Der Text Ziffer 6.431 T.L.P. wurde mit einem Stift in die obere Schicht eingeschrieben. Der dunkle Untergrund lässt den Text aufscheinen, er ‚zeigt‘ sich.



Nicht nur die Dinge laufen über sich selbst hinaus und entledigen sich ihres Inhalts,
Spuren vervielfältigter Sachverhalte II

1990
Installation ART Cologne, WV 856

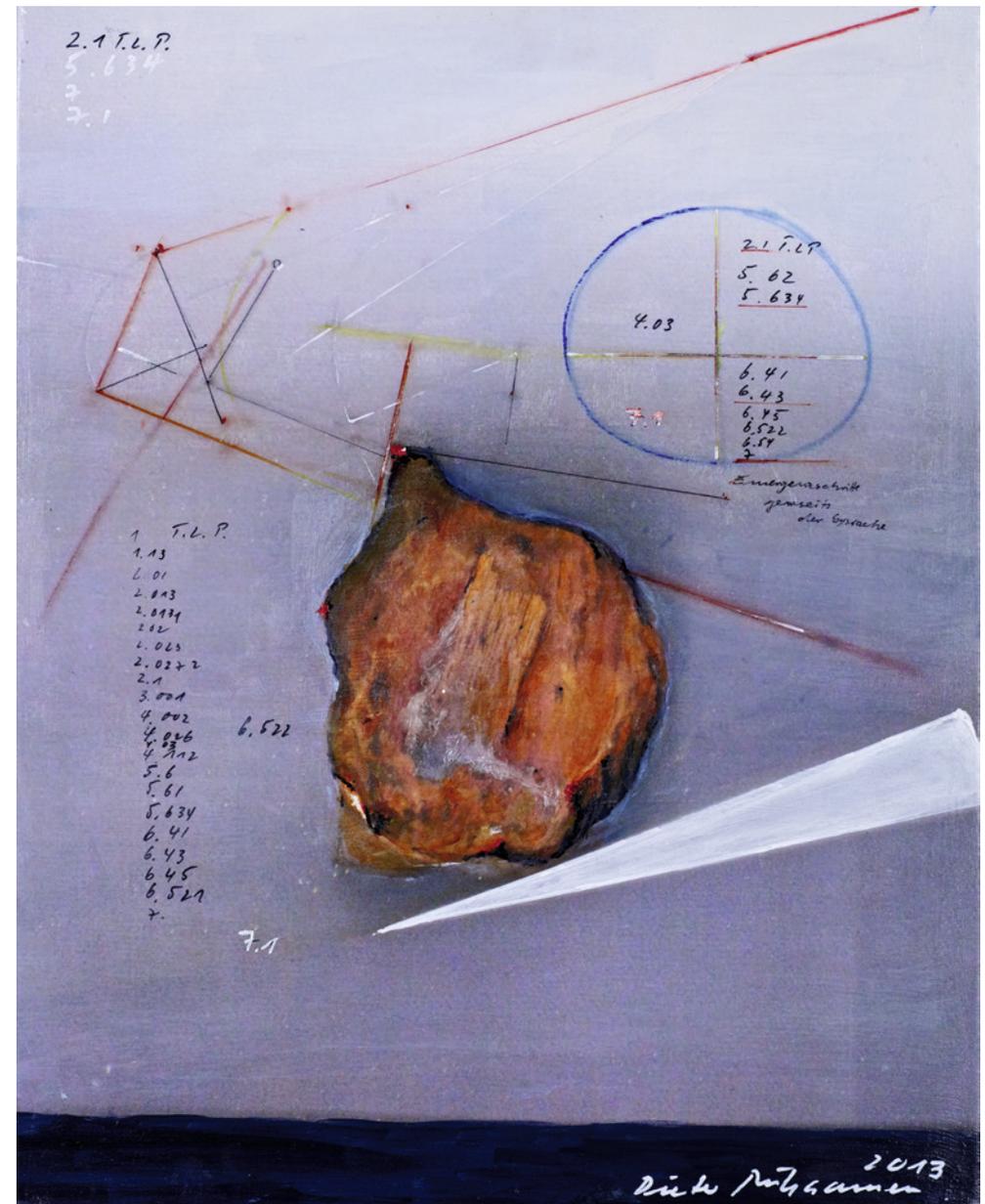
(7) Serie: „Die Berechnung des Ortlosen“, Technik unter Einbeziehung von: Wort, Bild, skulpturalem Gegenstand, Foto sowie realen und fiktiven Berechnungen des Volumens

„Die Berechnung des Ortlosen“ verweist auf den Titel einer Ausstellung 2013. Die Werke und Skulpturen der gleichnamigen Serie sind orientiert an der eingangs dargelegten Konzeption der FHE und „verortet“ im Skulpturenpark der Hochschule. Die Arbeiten sind teils ironiebehaftet; so verweisen sie auf den sich immer weiter ausbreitenden Quantifizierungswahn. Visualisiert wird dies durch entsprechende Einschreibungen auf die Werke. Andererseits enthalten die Arbeiten aber auch eine ‚tiefere Bedeutung‘. Zur Technik gehören: die Einbeziehung des Bildtitels, die Ziffern und die Zahlen, die Collageelemente sowie die realen Gegenstände, die am Bild fixiert sind. Bei der Realitätsbestimmung von Gegenständen (z.B. der Bestimmung einer versteinerten Holzskulptur) spielt in der Konzeptkunst u.a. das Wort, das Foto das (Ab)Bild eine besondere Rolle.

Der Zyklus visualisiert innerhalb der Konzeptkunst einen neuen und erweiterten Ansatz. Den bisherigen Realitätsbestimmungen werden reale und auch fiktive exakte Berechnungen des **Volumens** des Gegenstands (etwa einer Skulptur) hinzugefügt. Die von einem amerikanischen Freund und Ingenieur mit unzähligen Berechnungen versehenen kleinen Modelle eines Roboters sowie Stücke versteinerten Holzes aus der Nordsee wurden vom Künstler zu Skulpturen der FHE erklärt. Sämtliche einleitend umschriebenen Elemente, die für eine „Realitätsbestimmung“ notwendig sind, werden in einem Einzelwerk visualisiert. Diese zusätzlichen Elemente einer Berechnung, Elemente einer Quantifizierung des Gegenstands, sind gleichsam auch Diagramme der Imagination.

Speziell zu dem o.a. Bild 3472 WV:

Das Foto von einer Originalskulptur aus versteinertem Holz, das vom Künstler aus der Nordsee geborgen wurde, sowie die realen und fiktiven Berechnungen dieses Gegenstandes wurden im Fotodruck auf die Leinwand übertragen und nochmals bearbeitet. Das spitze weiße Dreieck in Acryl verweist auf die hell gekennzeichnete Ziffer 7.1.. Es ist ein Verweis auf etwas, das jenseits des verbal Ausdrückbaren liegt.



Berechnung des Ortlosen

2013

50 x 40 cm, WV 3472



2.1 T.L.P., Besuch eines Schmetterlings
 Die Vermessung des Skulpturenparks der FHE in Berlin,
 Kochstraße – ehemaliges Springer Verlagshaus
 Rauminstallation
 2013
 Mischtechnik auf Leinwand
 40 x 50 cm, WV 3340

Speziell zu dem o.a. Bild 3340 WV:

Ähnlich wie im oben beschriebenen Werk wurde diesmal eine Folie mit der Fotografie einer Skulptur in das Bild integriert. Der fliegende Schmetterling steht – verbunden mit den übrigen Elementen – für die Raumvorstellung des Skulpturenparks.

Aus der Serie:
Die Berechnung des Ortlosen



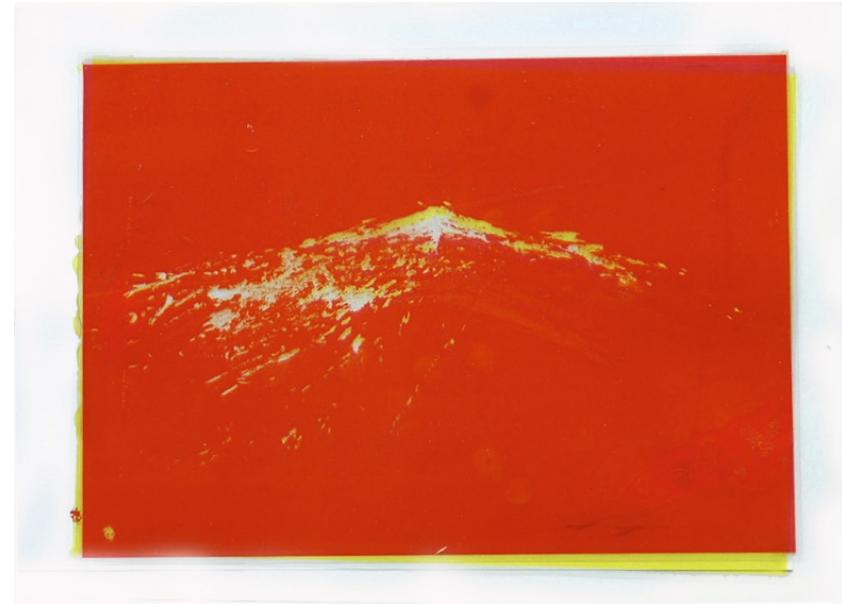
(8) Technik unter Einsatz von Folien und Folienübertragungen auf Leinwand – serienübergreifend –

Die Mont Ventoux-Serie umfasst drei völlig unterschiedliche Werkgruppen. Ein Zyklus, bestehend aus vier Arbeiten von 1982 (Werkverzeichnis 155, 217, 251 und 291) wurde inspiriert durch die Erfahrbarkeit des windigen Gipfels bei der Begehung 1977. Diese Arbeiten enthalten Collage- und Assemblage-Elemente und Fundstücke vom Gipfel des Mont Ventoux (übersetzt: ‚windiger Berg‘) und sind der geschilderten Bild-Sprachspiel-Serie zuzurechnen (vgl. Kapitel (9)). Zeitlich später erfolgten, in Kenntnis der Bedeutung Petrarcas, die über 30 Folien-Werke und die Leinwandvariationen.

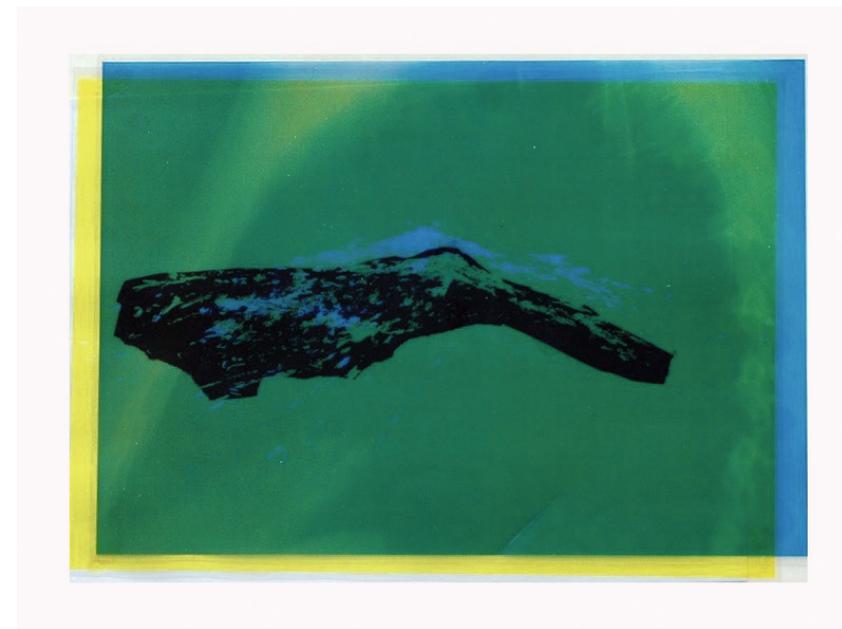
In den Jahren 2010/2011 folgen ca. 20 Folien-Arbeiten auf der Basis einer entsprechenden Gipfelabbildung (Werkverzeichnis Nr. 2382 bis 2390 und 2394 ff bis 2403) mit Folien auf Karton (so genannte Foliografien). Bei dieser Serie werden farbige Folien mit Gipfelmotiv übereinandergelegt.

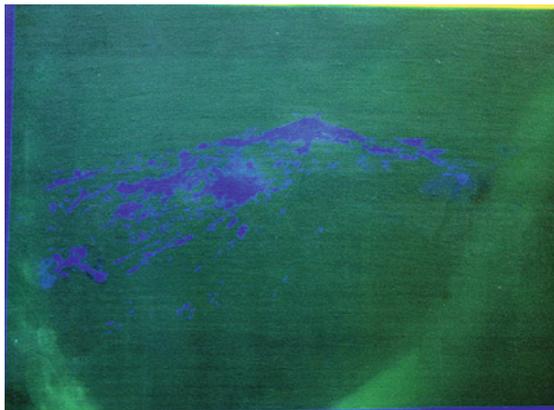
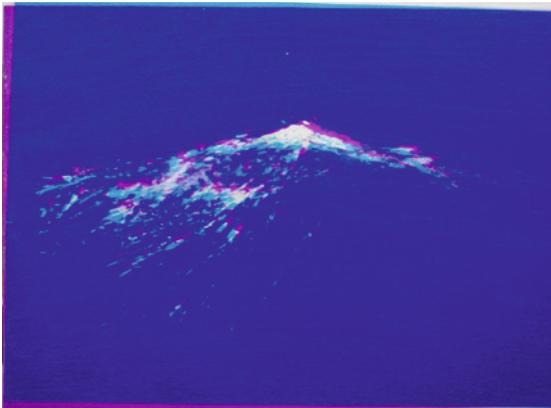
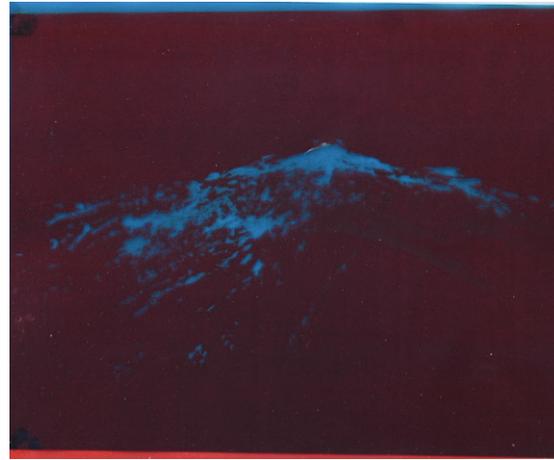
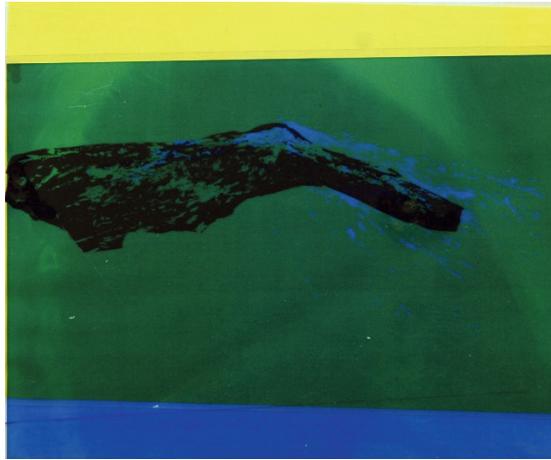
Daran schließen sich eine Arbeit auf Karton und ca. 15 Arbeiten an, bei denen das o.a. Gipfelmotiv häufig in einer Folienversion fototechnisch zunächst auf Leinwand übertragen und danach bearbeitet wurde. Diese Arbeiten wurden abschließend mit einer Spezialemulsion versiegelt.

Aus der mehrteiligen
Petrarca-Mont Ventoux-Serie
Mischtechniken mit Folien auf
Karton bzw. auf Leinwand
1982 bis 2011
20 x 30 cm, WV 2388



Mont Ventoux-Serie
Mischtechniken mit Folien auf Karton 1982
20 x 30 cm, WV 2397

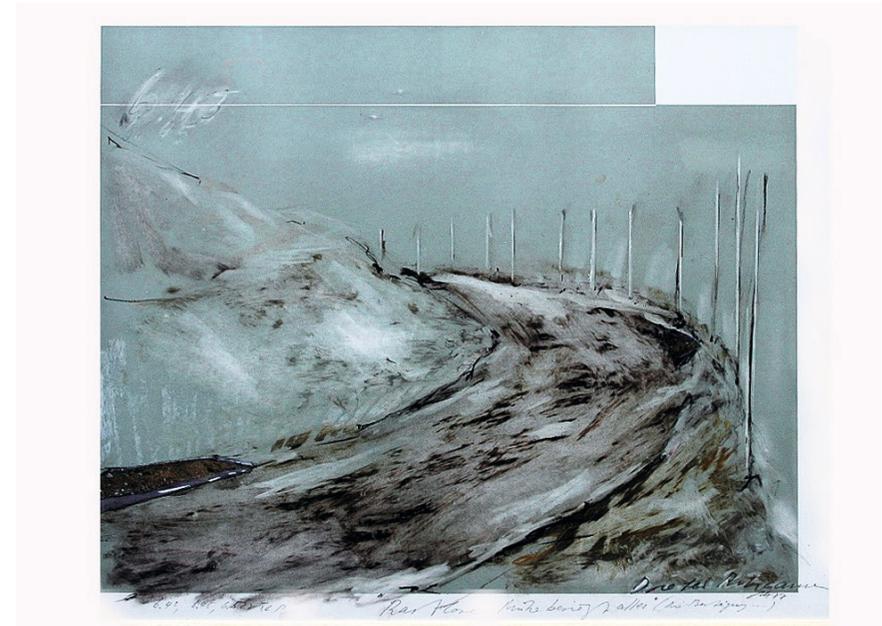




mehrteilige Petrarca-Mont
Ventoux-Serie III, 1977-2011
Mischtechnik auf Leinwand
40 x 50 cm

Die malerische Arbeit auf dem vorpräparierten Karton aus dem Jahr 1982 gibt den fotografierten Abschnitt des Weges zum Mont Ventoux wieder, den der Künstler 1977 überquerte. Bestandteile des Bildes sind die Einschreibungen ... ‚Der andere Blick ... und rastlose Mühe besiegt alles ...‘.

Der Bildtitel bezieht sich auf den im Petrarca-Text erwähnten, auf Virgil zurückgehenden o.a. Satz (Francesco Petrarca: Die Besteigung des Mont Ventoux, Reclam Universalbibliothek, Nr. 887, 1995, Seite 9, 13 ff, 19, 25). Mit dem seinerzeit von Petrarca beschriebenen Aufstieg und seinen Reflexionen beginnen – an der Schwelle zur Neuzeit – ein neues Naturbewusstsein und die ästhetische Erfahrung der Landschaft. Die Betrachtung des Raums, speziell der Weite des Raums, führte Petrarca zu Reflexionen über das Leben. Petrarca's Darlegungen werden als ‚Ausgangspunkt neuer Denk- und Anschauungsweisen‘ angesehen. (Nähere Angaben, auch zur Technik, vgl. den Ausstellungsflyer zur Ausstellung ‚Doppelgänger‘, Literatur und Bildende Kunst, 2011, sowie den Anhang des Ausstellungskatalogs: Dieter Rübsaamen, Erkundungen, 2011).



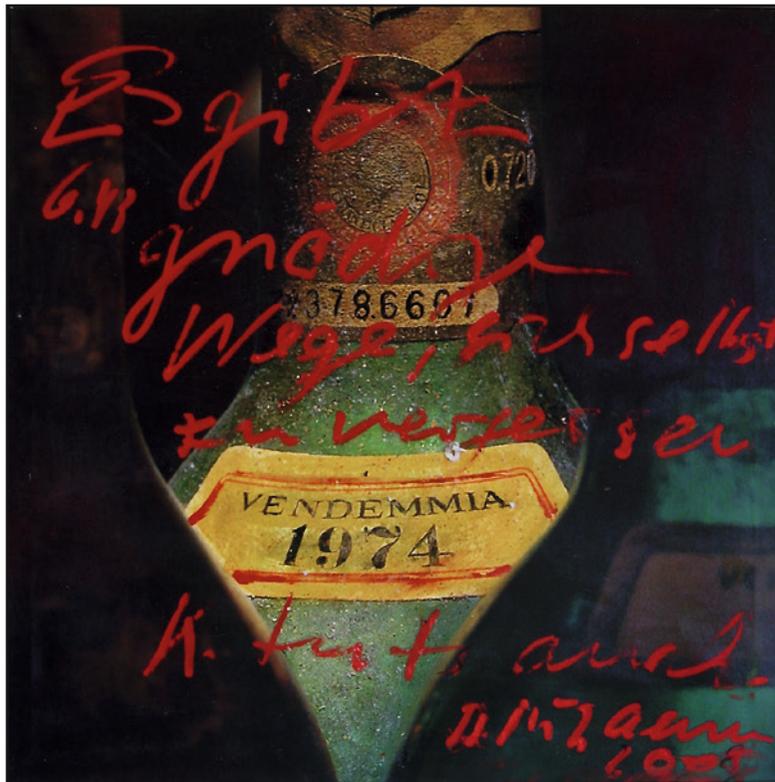
Die Besteigung des Mont Ventoux
Der andere Blick ... Rastlose Mühe besiegt alles
Mischtechnik auf Karton
1977/1982
50 x 70 cm, WV 2248



2.1 T.L.P.
Der Zeit eine Richtung geben – speed
2012
Mischtechnik mit Folie, Röntgenfilmauschnitt, auf Leinwand
50 x 70 cm
WV 3263

(9) Serie: Sprachspiele – Spezielle Hinweise zur Technik der konzeptbezogenen Arbeiten

Es handelt sich bei dem nebenstehenden Werk um eine Arbeit aus der Sprachspiel-Serie. Konkret geht es um die Bedeutung des Wortes ‚Kultur‘. Teil des Werks ist ein Messingschild aus einer Waldschonung. Das Wort verweist einerseits auf die zu schützenden Anpflanzungen in einer Schonung. Die Arbeit mit dem Schild hängt oberhalb des Treppenaufgangs neben der Ateliertür des Künstlers. Die Stätte des kreativen Schaffens, von Johannes Stahl als ‚Kraftfeld‘ bezeichnet, ist ohne Einverständnis des Künstlers ‚bitte nicht zu betreten‘. Der Besucher ist in besonderer Weise einbezogen.



6.43 T.L.P Es gibt gnädige Wege
sich selbst zu vergessen, K. tut's auch
2005
Acryl auf Leinwand
100 x 100 cm, WV 3052

KULTUR – Bitte nicht betreten
1970
85 x 70 cm
WV 2274



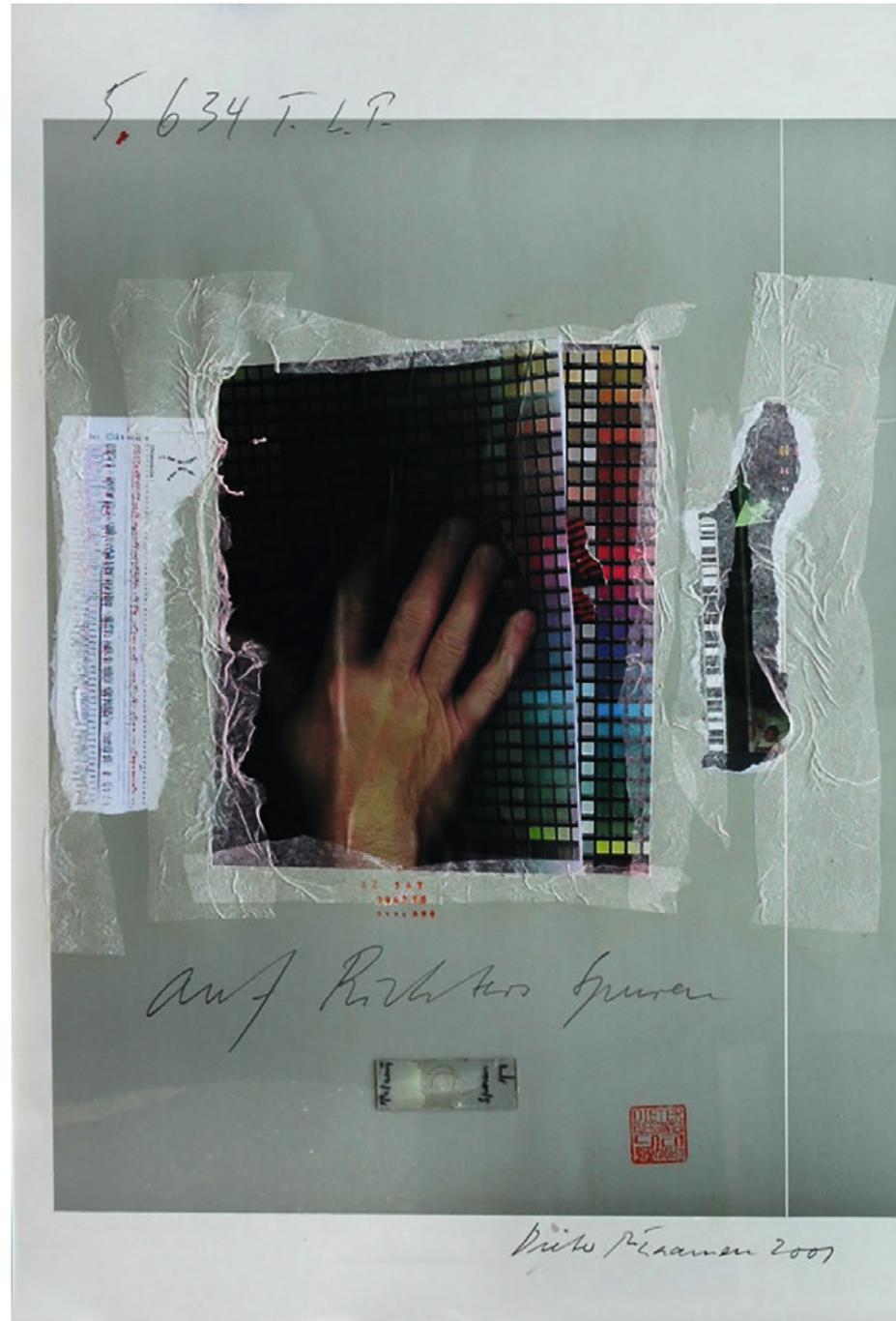
Der ergänzende Titel „auf Richters Spuren“, eingeschrieben auf dem Malgrund, gekoppelt mit einer Farbtabelle, verweist auf eine Wort-Bild-Deutung. Visualisiert wird eine Verbindung des Tractatus, speziell der Ziffer 5.634 T.L.P. (s.o.) – Ausfluss eines ‚Möglichkeitssinns‘ – zu den so genannten Philosophischen Untersuchungen im Kontext zur Sprachspiel-Theorie von Wittgenstein, somit eine Verbindung des ‚frühen‘ zu dem ‚späten‘ Wittgenstein. Das Farbfeld könnte sich einerseits auf Farbfeldbilder des Malers Gerhard Richter (257 Farbfelder, 1974) beziehen, andererseits auf die Farbfeldvisualisierung von Sequenzen einer DNA Genom-Analyse. Die Berücksichtigung einer DNA-Analyse wäre in einem strafrechtlichen Ermittlungsverfahren im Jahre 2001 nach Auffassung des Künstlers nur aufgrund einer richterlichen Anordnung möglich gewesen. Ein ‚anthropomorpher‘ Bezug ist durch den Objektträger, den so genannten histologischen (menschlichen) Schnitt, angedeutet.

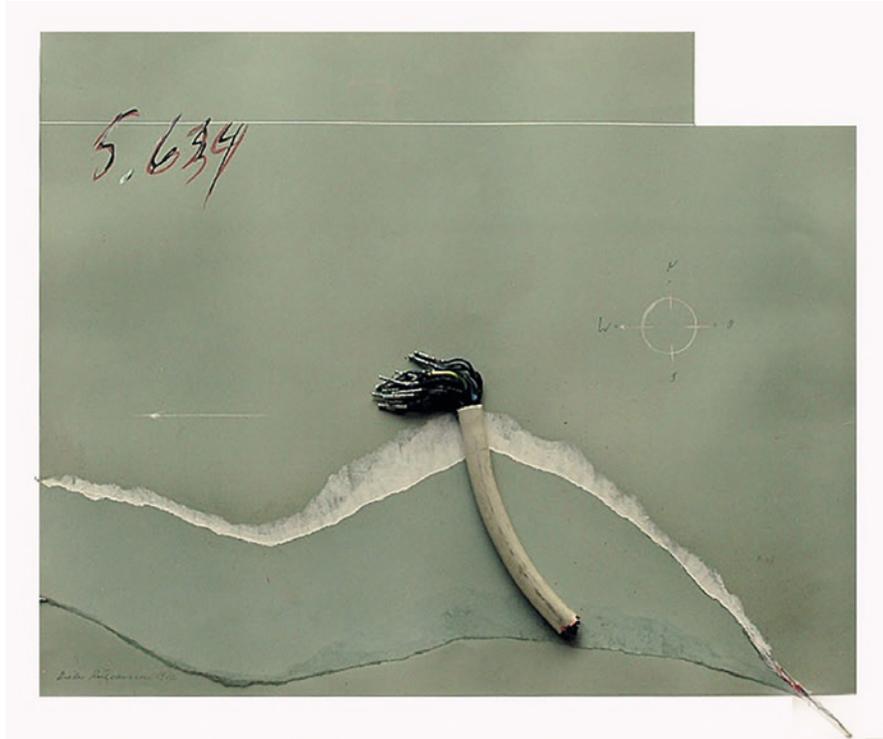
Im nachfolgenden Werk geht es konkret auch um die Bedeutung eines Bildes mit der Bergbezeichnung ‚Mont Ventoux‘. Bestandteil des Bildes ist ein auf dem Berggipfel gefundenes Kabel, das mit seiner Kontextverschiebung auf die Stürme des Berggipfels hinweist.

Verdeckte Ermittlung – auf Richters Spuren

2001

70 x 50 cm, WV 2421.

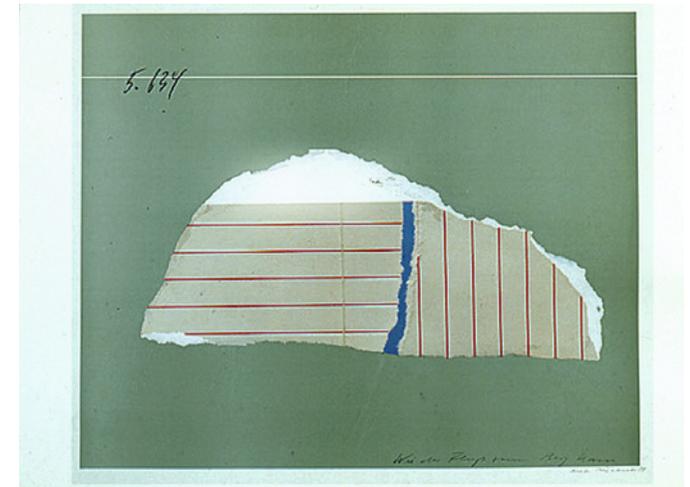
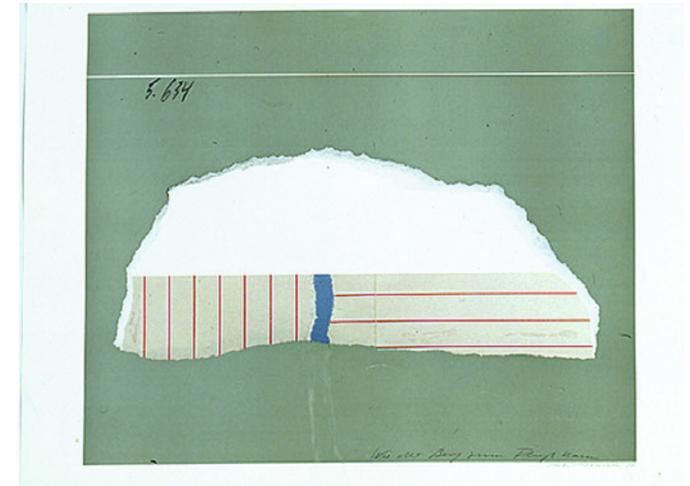




Mont Ventoux – Der Windige
 Mischtechnik, Kabel vom Berggipfel
 1982
 50 x 70 cm, WV 155

Die Bilder dienen auch zu einer Graphikedition (Auflage 200 Exemplare, 20 x 12 cm, jeweils handbearbeitet und signiert).

Wie der Berg zum Fluss kam
 1988
 Collage
 50 x 70 cm
 WV 491



Wie der Fluss zum Berg kam
 1988
 Collage
 50 x 70 cm, WV 492

(10) Beispiele für die „Malerei-Text-Serie“ werkübergreifen

Seit Mitte der 80er Jahre sind die Werke häufig serienübergreifend von einer ‚Maxime des Malerei-Textes‘ (Stephan Berg a.a.O.) gekennzeichnet. Aussagen aus dem Tractatus, Zitate aus der Literatur (u.a. Samuel Beckett, Franz Kafka, Thomas Bernhard, Heinrich von Kleist, Albert Camus, Robert Musil und Michel Houellebecq), sowie Bildtitel sind häufig in und auf dem Malgrund eingeschrieben, mit der Hand oder mit der Radiermaschine, spontan, häufig aus der Farbtube. Besonders augenfällig ist dies bei den mehrschichtigen Landschaftsimpressionen festzustellen. In einem Interview mit Johannes Stahl (Katalogbeitrag, 2003, a.a.O.) hat sich Dieter Rübsaamen hierzu wie folgt geäußert:

„... Wie alle Romantiker begreift der Reisende, dass Reisen nicht weggehen bedeutet, sondern in erster Linie ‚zurückkommen‘ heißt. Für den, der das Außen nicht kennt, kann es auch keine Innenräume geben. Bildtitel, die häufig in das Bild integriert sind, bilden Anker: ‚An den Ausgangspunkt zurückgekehrt, von dem man sich immer wieder entfernt‘. Offene Wahrnehmungsräume, Transformationen, Übergänge, Abläufe, auch vor dem Hintergrund der Reiseeindrücke, sind Themen, die mich umtreiben. Die ‚immerwährende Umkreisung des anderen Zustands‘ (Musil).

Titel der Ausstellung „Passagens“ im Goethe-Institut in Saõ Paulo, 2001



Hoffnung (aus der Rajasthan-Serie)

Wolf Biermann für Arno Lustiger

Ich war verzweifelt von Anfang an
und immer habe ich neu gehofft

1999

Mischtechnik mit Original-Chili aus Rajasthan,
Acryl mit fünf unterschiedlichen Rot-Farbwerten
auf Karton

70 x 100 cm

WV 2205



Auf dem Umweg über Asien
 2004
 Mischtechnik auf Karton
 30 x 25 cm
 WV 2715



Auf dem Umweg über Asien
 1985/2006
 Mischtechnik auf Karton
 7 x 29 cm
 WV 3499

Reiseimpression von einem Strand in Sardinien. Die Reise wurde in den 80er Jahren mit einem Kunsthistoriker unternommen. Es geht dem Künstler um die Visualisierung einer anonymen Situation. Reduzierung von normalerweise am Strand liegenden Personen auf eine Zahlenreihe von 0 bis 1 des binären Zahlensystems.



Binäres Strandgeschehen - Lu Importo
San Theodoro
1983
Mischtechnik, Spezialradierung mit Objektträger (histologischer Schnitt)
65 x 85 cm
WV 1416



Trau keinem Gedanken, der nicht im Freien entstanden ist (Friedrich Nietzsche)

Work in progress (Winter)

2008

Mischtechnik, Regentropfen auf Blei – Oxidationsprozess nach acht Monaten gestoppt

30 x 40 cm

WV 2944

Trau keinem Gedanken, der nicht im Freien entstanden ist (Friedrich Nietzsche)

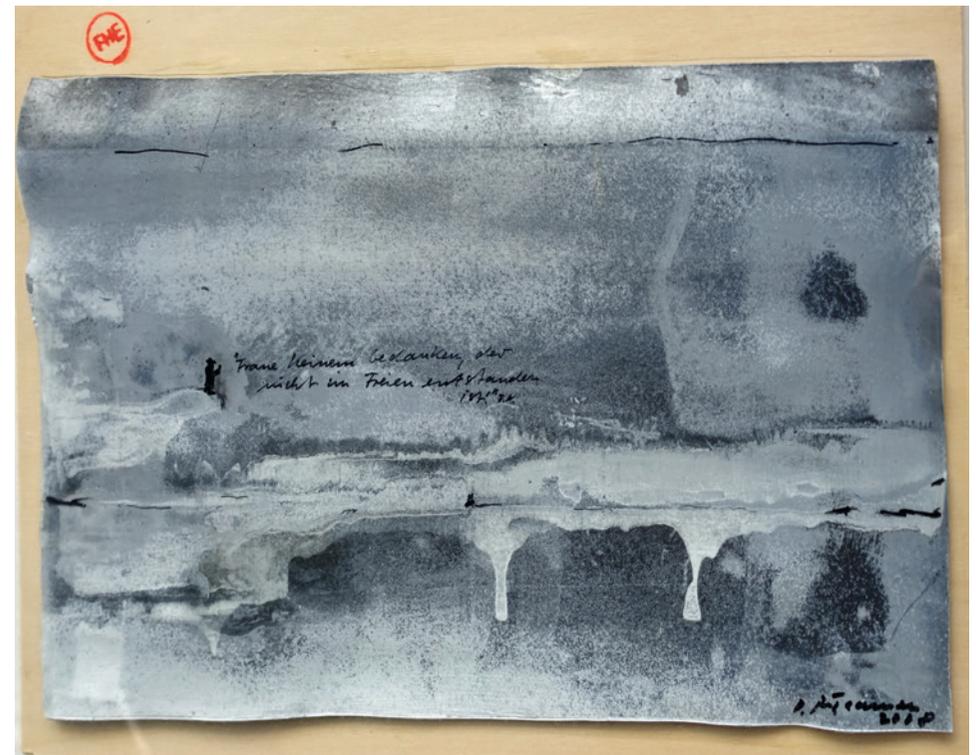
Work in progress (Spätherbst)

2008

Mischtechnik, Regentropfen auf Blei – Oxidationsprozess nach drei Monaten gestoppt

40 x 30 cm

WV 2938



Beispiel für die Technik einer gesellschaftsbezogenen Arbeit

In einem Beitrag von 1993 weist Professorin Dr. Ingeborg Flagge – auch unter Einbeziehung einer Aussage der seinerzeitigen Vorsitzenden des Bonner Kunstvereins, Margarete Jochimsen – auf einen Aspekt des künstlerischen Wirkens von D.R. hin:

„... Trotz aller Schwierigkeiten, die Künstler durchzustehen haben, die sich bemühen, soziale Strategien zu entwickeln, gesellschaftliches Bewusstsein zu schaffen, dürfen diese Arbeiten richtungsweisenden Charakter haben: Sie sind als Weiterentwicklung der in den 60er Jahren entwickelten Aktionskunst in Richtung auf gesellschaftlich integriertes und konstruktives Handeln zu sehen. Künstler, die diesen unkonventionellen, mit Hindernissen bepflasterten Weg begehen, sind bereit, soziale Verantwortung zu übernehmen. ... Teil dieser sozialen Verantwortung ist die kritische Reflexion der Umwelt, der Politik, der Bürokratie – Themen, die alle auch das Wort Brache ‚suggerieren‘. Einige Bilder, die ohne Kommentar bleiben sollen, bilden Dieter Rübsaamens Assoziationen ab. ...“

Ingeborg Flagge, Die Kunst der Brache – D.R.
(Brache – Leerfläche, Wüsteneien, was tun mit der Leere)

in: Der Architekt, Zeitschrift des Bundes Deutscher Architekten, BDA, 10/1993, S. 556 f).

Im Zusammenhang mit der Aktion „Mehr Kunst für Bonn“ (u.a. auch für neue Museen in Bonn) in den 60er Jahren, bei der auch der Künstler beteiligt war, wurde die Jahresausstellung des Bundesverbandes Bildender Künstler (BBK) 1984 unter dem Titel ‚Kunst für Bonn‘ durchgeführt.

Die abgebildete Arbeit wurde mit vorhandenem Staub auf einem ‚Sauerstoffkoffer‘ angefertigt. Der Koffer, den der Künstler im Sperrmüll seiner Dienststelle fand, diente in den 60er Jahren offensichtlich zum Trocknen von Kopien. Der Koffer enthielt an einer Seite eine Glasfläche und an der anderen eine Luftpumpe. Mit den Fingern wurden auf der dunklen, Staub bedeckten Glasscheibe Hexen ähnliche Figuren auf dem Weg zur Walpurgisnacht (Faust-Bezug) gewischt. Die mit Staub bearbeitete Kofferseite wurde später schützend mit einer Glasscheibe überklebt. Diese Glasscheibe setzt weiter Staub an; das Werk arbeitet somit kontinuierlich weiter. Die ursprünglich erste Staubschicht entstand 1984 (vgl. Abbildung aus dem Katalog 1984), weitere folgen.



Sauerstoffkoffer
So staubt sie dahin (die Kunst) – Depotkunst
Walpurgisnacht
Materialobjekt, Koffer mit Staub auf Glas
1983/1988 fortlaufend
WV 341



Koch-Straße, Berlin
FHE, 1984



Koch-Straße, Berlin
FHE, 1984

FHE Freie Hochschule der Emotionstechnik



Objekt aus der Serie
„Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen“ (Camus) mehrteilige
Serie, versteinertes Holz, Muschelkalk (Nordsee), Schleifspuren, 1975
Acryl, unterschiedliche Maße

Programm

„Die „Freie Hochschule für Emotionstechnik (FHE)“

lässt sich zurückführen auf Aldous Huxley (1931). In Deutschland wurde sie in Berlin angesiedelt in einem 60 Stock hohen Gebäude in der Koch-Straße. Die Hochschule für Emotionstechnik befindet sich in den oberen 18 Stockwerken; in den übrigen Stockwerken befinden sich verschiedene Propagandabüros.

Die Aufgaben sind nicht abschließend festgelegt – im Gegenteil, sie sind an keiner Stelle besonders erwähnt. Die Hochschule dient der Pflege und Entwicklung der Wissenschaften durch Forschung, Lehre und Studium. Sie bereitet auf berufliche Tätigkeiten vor, die die Anwendung wissenschaftlicher Erkenntnisse und wissenschaftlicher Methoden für die „Schöne neue Welt“ erfordern. Die so genannte „hohe Kunst“ wurde geopfert. Die Interpretation der Kunst von ausschließlich ästhetischen Gesichtspunkten wird abgelehnt, nicht einmal erwähnt. Kunst wird gleichgesetzt mit Leben, Denken, Fühlen, Wollen. Zur Hauptaufgabe der Hochschule zählt die Steuerung und Regulierung der Emotionen im Sinne eines vorhersehbaren Verhaltens. Sie wirkt mit bei der genetischen Normierung und postnatalen Konditionierung. Sie arbeitet an Methoden zur Erlangung neutraler und gleich gestimmter Gemütsverfassungen des Einzelnen (durch Selbststeuerung seiner inneren Kräfte – innere Ausbeute, somit durch Teilhabe) sowie der Gesellschaft. Die so geleiteten bzw. selbst kontrollierten Energieströmungen werden für das gesellschaftliche Wohl als besonders effektiv angesehen. Ausschlaggebend ist die Erkenntnis, dass Gefühle und Stimmungen in alle Ideen und Taten einsickern. Sie infiltrieren das Gedächtnis, die Wahrnehmungen, das Urteil und das Begriffsvermögen.

Emotionen sind an Assoziationen gebunden. Freie Assoziationen richten sich in ihrer emotionalen Tönung nach dem aktuellen Gemütszustand. Die Produkte der FHE sind Assoziationsträger. Sie dienen der Regulierung der Energieströme i.o.a. Sinne (Muster vgl. das **emotionale Urmeter**).

Die Forderung nach der Steuerung der Emotionen resultiert somit aus der Erkenntnis, dass subjektive Gestimmtheit einen dramatischen Einfluss auf die Prognosen der Bürger ausüben kann. Es wurde sichergestellt, dass die Mitglieder der Hochschule bei der Erfüllung ihrer Aufgaben die durch Gesetz verbürgten Rechte wahrnehmen können.

Das Hochschulpersonal (Emotionsgestalter) arbeitet ehrenamtlich. Es setzt sich u.a. zusammen aus Inszenierungsingenieuren, Subjektivierungs- und Objektivierungsforschern, Transformatikern, Syntaktikern, Semantikern, Pragmatikern, Kulturdynamikern, Verbindlichkeitsentbindern und Reproduktionsanalytikern.

Forschungsschwerpunkte sind: die Erfahrbarkeit unsichtbarer Prozesse, die Visualisierung von Begriffen, Recycling, incl. Natur belassene, umweltfreundliche Veredelung – gesehen von der Ebene der Phänomene her.

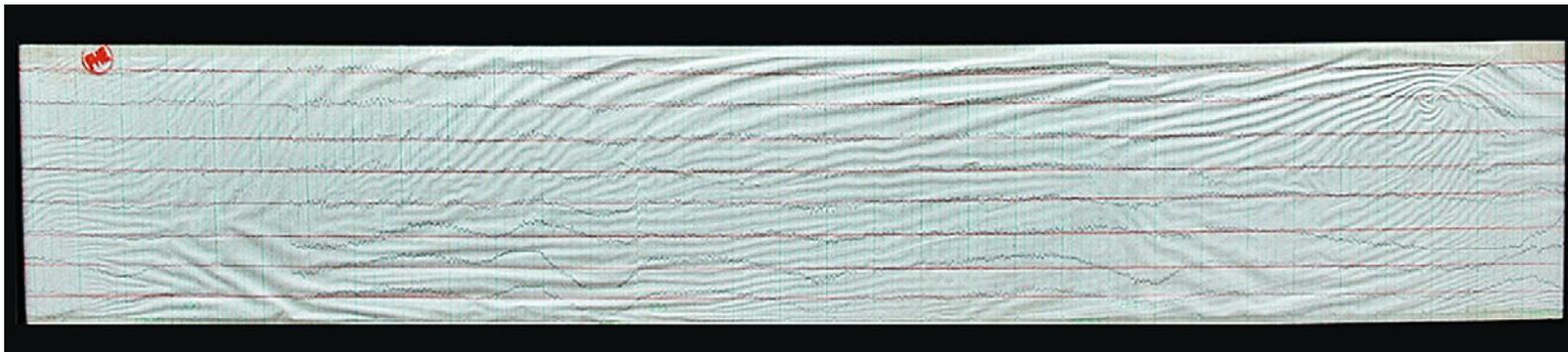
Die Hochschule wird finanziert durch Auftragsforschung.

Bonn, den 22.9.1984 (632 n. F. (nach Ford))

Der Präsident der FHE

Dr. Dieter Rübsaamen
Senatsrat a.D.

Produkte der FHE



Emotionaler Urmeter
1983
WV 572

Emotionaler Urmeter u.a. Gleichgerichtete Gehirnströme
1984
1 m
WVZ 572

FHE



...setzt der
...or Niels Birbaumer,
... allem die Wechselwirkung
zwischen Gehirn und Verhalten un-
ter die Lupe nimmt während sich
Hans-Joachim Freund als Professor
der Physikalischen Chemie in Bo-
chum mit der Oberflächenforschung
beschäftigt.



Rajasthan-Serie 5
2008
Acryl auf Leinwand mit Originalchili
50 x 70 cm
WV 2935

Auswahl von Ausstellungen

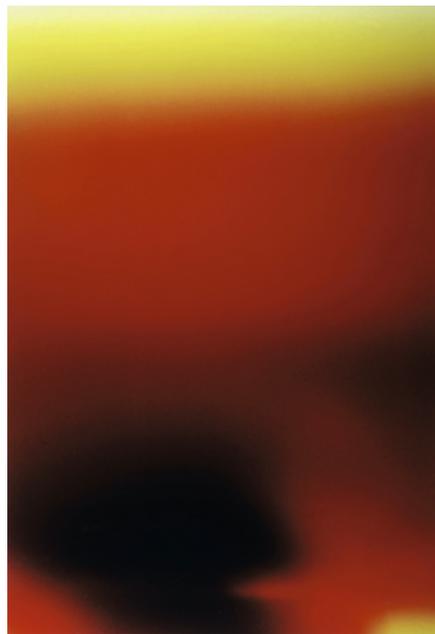
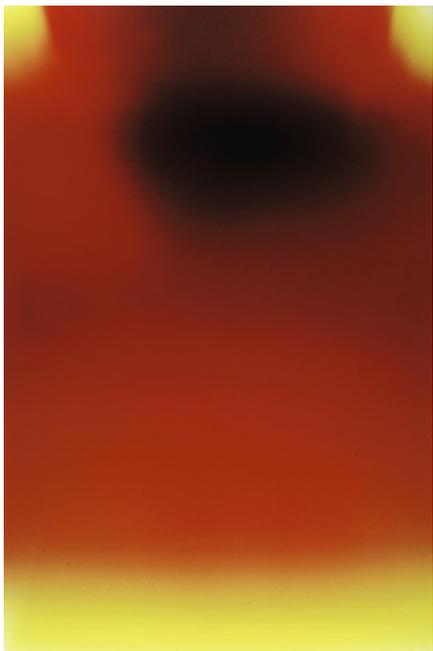
Dieter Rübsaamen, hat seit den 60er Jahren seine Werke in über 120 Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt. Hervorzuheben sind folgende Ausstellungen:

- | | | |
|------|--|--|
| 1962 | Hessen-Nassauische Kulturstiftung, Montabaur, Gruppenausstellung (G) | (zusammen mit Peter Vogel) |
| 1977 | Ausstellung, verbunden mit einem Lichtbildvortrag anlässlich des Dies Academicus, von Professor Lützeler | 2003 Kunstverein Soest, Wilhelm-Morgner-Haus Soest (E) |
| | „Wir – heute“ – Aspekte der Realitätswahrnehmung u.a., Universität Bonn und Gebäude der Allgemeinen Deutschen Kreditanstalt Bonn (G) | 2005 Kunstzentrum Longon / Bordeaux (E) |
| 1983 | Zeitgenössische Künstler aus Deutschland, Nationalmuseum für Moderne Kunst, Seoul, unter anderem mit Joseph Beuys, Rune Mields (G)) | 2005 Beteiligung an der Eröffnungsausstellung Hyogo Museum of Art von Tadao Ando, Kobe/Japan (100 ausgewählte Arbeiten von insgesamt 8000 Einreichungen von 3000 Künstlern aus 81 Nationen; Jury u.a. William S. Liebermann, Direktor des Metropolitan Museum of Art, New York.) (G) |
| 1984 | Bonner Kunstverein (G) | 2007 „Dem Unsichtbaren lauschen“, Künstlerforum Bonn im Zusammenwirken mit Kunstmuseum Bonn anlässlich des 70. Geburtstages des Künstlers (E) |
| 1984 | Ausstellung zeitgenössischer Künstler aus Deutschland und Korea, Joong Ang Galerie, Seoul; mit u.a. Joseph Beuys und Gerhard Richter (G) | 2008 Mentale Räume – unstete Wörter, Ausstellung in der Bonner Theatergemeinde anlässlich der Verleihung der August Macke-Medaille (E) |
| 1984 | Ausstellung der Produkte der Freien Hochschule für Emotionstechnik (FHE), Bonn, u.a. Emotionaler Urmeter anlässlich der 1. Bonner Kunstwoche (G) | 2010 ART COLOGNE, Bonner Kunstverein / Artothek (G) |
| 1985 | Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal (G) | 2010 Künstlerbücher, Galerie Erhard Klein, Münstereifel (G) |
| 1985 | Große Kunstaussstellung Düsseldorf (G) | 2011 „Doppelgänger“ – Literatur-Bildende Kunst, Künstlerforum Bonn; Schirmherr: Prof. Dr. Stephan Berg, Intendant des Kunstmuseum Bonn (G) |
| 1987 | Kunstmuseum Bonn (G) | 2011 Ausgestaltung der neu eingerichteten Palliativstation der MediClin Robert Janker Klinik, Bonn |
| 1989 | Museum of Modern Art, Oxford (G) | 2011 Ausstellung: Erkundungen im präparierten Gelände, ehemalige Synagoge Ahrweiler (E) |
| 1990 | Art Cologne, Galerie G. Apicella (E und G) | 2013 Die Berechnung des Ortlosen, Stiftung Kunst und Kultur e.V., Bonn (E) |
| 1990 | Kunstmuseum Bonn (G) – Preisträger und Stipendiaten der Stadt Bonn | 2014 Kunstmuseum Bonn, „Enthüllung und Verzauberung“, Ankäufe und Schenkungen aus der fotografischen Sammlung (G) |
| 1992 | Manage St. Petersburg (G) | 2015 Diözesanmuseum „Francesco Gonzaga“, Mantova; Im Rahmen der Expo Mailand (G) |
| 1997 | Galerie Barbara Cramer, Bonn, Einzelausstellung (E) | 2016 Ausstellung „entfernt – zurückgekehrt – Reflexionen, Kunst im Stift; Koblenz (E) |
| 1997 | Spuren im Schweigen, Haus an der Redoute, Peter-Schwingen-Gesellschaft, Bonn (E) | 2017 Besiedlung der Abwesenheit, PTI Pädagogisch Theologisches Institut der Ev. Kirche im Rheinland (E) |
| 1997 | Bonn Direkt, Studio Ausstellung, Bonner Kunstverein (E) | |
| 2001 | Ausstellung „Passagens – die immerwährende Umkreisung des anderen Zustands“, Goethe-Institut São Paulo - zeitgleich eingeladen mit Pina Bausch (E) | |
| 2002 | Kunstverein Dillingen im Alten Schloss (E) | |
| 2002 | „Jenseits der Sprache“, Jesuitenkirche, Galerie der Stadt Aschaffenburg | |

Literaturhinweise (Auswahl)

- Volker Adolphs „Bilder jenseits des Schweigens“, Katalogbeitrag 2002
- Volker Adolphs Vorwort zum Katalog „Dem Unsichtbaren lauschen“, 2007
- Katharina Deschka „Umkreisen des anderen Zustands“, zur Ausstellung „Jenseits der Sprache“, FAZ v. 8.2.2002
- Anneliese Euler Über die Ausstellung D. R. „Aber aufregend einfach“, Main Echo, 1982, Nr. 139
- Anneliese Euler „Irrealität des Bewußtseins“, Ausstellung „Jenseits der Sprache“, Main Echo v. 3.2.2002
- Elke Fegert „Schöpfungsquelle Wittgenstein“, SZ vom 2.4.2002
- Ingeborg Flagge „Über Dieter Rübsaamen“, „Der Architekt“, Zeitschrift des BDA, 1993, S. 10, S. 556
- Luise Glaser-Lotz „Kommunikation im Spiel und Erkenntnis im Bild“, zur Ausstellung „Jenseits der Sprache“, FAZ v. 6.2.2002
- Hans-Gerd Herder Vorwort und Einführung zur Ausstellung in der ehemaligen Synagoge Ahrweiler: „Erkundungen im präparierten Gelände – Das Gewicht des Lautlosen“, Mai 2011
- Thomas Kliemann „Hauptsache Qualität, Galerie Barbara Cramer verabschiedet sich“ Bonner General-Anzeiger 10.11.2006
- André Müller Abhandlung über die Arbeiten von Dieter Rübsaamen (40 S.); in der Reihe „Werke europäischer Kunst“, 1994-95, Prof. Holländer, Institut für Kunstgeschichte, IDEA League/Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule, Aachen
- André Müller „Im Rausch des Unsichtbaren“, Katalogbeitrag 2007
- Annelie Pohlen „Zeichen der Hoffnung“, zur Ausstellung von Dieter Rübsaamen, Bonner General-Anzeiger vom 12.3.1981, S. 12;
- Annelie Pohlen Katalogbeitrag, Bonner Kunstverein, BON Direkt, 1997
- Sylvia Reischert/
Dieter Rübsaamen „Jenseits des Schweigens“ – Versuche einer Annäherung an die Werke von Dieter Rübsaamen, Selbstverlag, 2012
Beilage zur Broschüre: „Aus dem Skulpturenpark der Freien Hochschule für Emotionstechnik, Selbstverlag, 2012
- Dieter Ronte „Die Berechnung des Ortlosen oder von der bildnerischen Neugier“, Katalogbeitrag zur Ausstellung: Die Berechnung des Ortlosen, Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Bonn, 2013
- Dieter Rübsaamen „Zu den Arbeiten“, Ausstellungskatalog „Bonner Künstler aktuell“, Städtisches Kunstmuseum Bonn 1982, S. 51
- Dieter Rübsaamen „Programm der Freien Hochschule für Emotionstechnik (FHE) vom 22.9.1980/1984 Über die Erfahrbarkeit unsichtbarer Prozesse, Emotionaler Urmeter“, anlässlich der 1. Bonner Kunstwoche 1984
- Dieter Rübsaamen Bericht eines Hergangs, Erfahrungen des Ungewissen, nicht nur in der Kunst, Ausstellungsflyer, Dez. 1993, entnommen der Dokumentation über Beiträge zu Arbeiten von D. R. (1977-1997)
- Dieter Rübsaamen Befunde oder was man wie warum wahrnimmt, Katalogbeitrag, Einzelausstellung im Studio des Bonn Kunstvereins im Rahmen der Ausstellung „Bonn Direct“, 1997

- Dieter Rübsaamen Katalogbeitrag zu Ausstellung „Erkundungen, ehemalige Synagoge Ahrweiler, 2011, Anhang mit Nachdruck der Beiträge zur Ausstellung: Doppelgänger-Literatur und Bildende Kunst, Bonn, 2011
- G. Charles Rump „Stummer Ablauf - Namenlos“, in Rheinische Vierteljahresschrift für Literatur, Kunst und Wissenschaft, Die Kribbe, 1981, Nr. 19/20, S.132-137
- G. Charles Rump „Partielle Wahrheit und namenlose Geschichte“, zu Arbeiten von Dieter Rübsaamen (unter Einbeziehung der „Abbildungstheorie der Sprache“ von L. Wittgenstein), in „Geschichte als Paradigma. Zur Reflexion des Historischen in der Kunst“, Bonn, Habelt 1982, S. 109-111
- G. Charles Rump „Der große Prozessualisator“, Katalogbeitrag, 1997
- G. Charles Rump „Dem Unsichtbarem lauschen“, zur Ausstellung von Dieter Rübsaamen auf der CeBIT 90, Hannover
- G. Charles Rump „Dieter Rübsaamen und das Unsichtbare“, Die Welt, 5.9.2007
- Horst Richter „Bonner Künstler aktuell“ in Weltkunst, aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten, München, 52. Jahrgang, Nr. 11, S. 1567f
- Lothar Romain „Über die Arbeiten von Dieter Rübsaamen“, Katalogbeitrag 1988
- Brigitte Schad „Zeichen - Chiffren - Grenzbereiche“, Ausstellungskatalog Galerie G.Gröters, Aschaffenburg, 1982
- Heinrich Schlüter „Über eine Annäherung an die Wirklichkeiten in den Bildern von D. R.“, Katalogbeitrag zur Ausstellung „Erkundungen“ in der ehemaligen Synagoge Ahrweiler, Mai 2011
- Gudrun von Schoenebeck „Die Suche nach dem Unsichtbaren“, Bonner Generalanzeiger, 208, 2007
- Gudrun von Schoenebeck „Der Mensch ist aus Krummholz gemacht“, Mentale Räume – unstete Wörter: Macke-Medaillen-Preisträger D. R. Ausstellung in der Theatergemeinde Bonn, 2008/09; Bonner General Anzeiger, 19.1. 2009
- Gudrun von Schoenebeck „Die Unordnung der Dinge“, zur Ausstellung: Die Berechnung des Ortlosen, Stiftung für Kunst und Kultur e.V., Bonner General Anzeiger v. 29./30.06.2013 S. 16
- Stefan Schmidt-Wulffen „Jenseits von Sprache“, Katalog zur Ausstellung „Spitze des Eisbergs“, Raum 41, Bonn, 1985
- Walter Schmitz „Denkanstöße, gewonnen aus den Bildern von D.R.“, Katalogbeitrag zu Ausstellung „Erkundungen“ in der ehemaligen Synagoge Ahrweiler, Mai 2011
- Inga Schubert-Hartmann Vorwort zum Katalog 2003, Versuchsanordnung im präparierten Gelände, Kunstverein Kreis Soest e.V.
- Martin Schuster Beitrag in „Kunsttherapie“, DuMont Buchverlag Köln, 3.Auflage 1988, S. 147f
- Annette Siemens Die Spur der Steine, zu Arbeiten von D. R., Sonderheft zur Jahressgabe des Bundesverbands Feier Berufe (BFB), Juni 1992
- Walter Smerling Malerei zwischen Schrift und Bild- Einblicke in ein Lebenswerk, Katalogbeitrag, Ausstellung des Ortlosen, Stiftung für Kunst und Kultur e.V. Bonn, 2013
- Johannes Stahl BILDERÜBERSÄTZEN, Katalogbeitrag 2000 „Annäherung an das präparierte Gelände“ Katalogbeitrag 2003
- Barbara M. Thiemann „Grenzgänger. Brückenbauer. Rübsaamen“, Katalogbeitrag 2007
- Eveln Weiss „Über die Arbeiten von Dieter Rübsaamen“, Katalogbeitrag „Papierarbeiten“, Städtisches Kunstmuseum Bonn, 1987
- Eveln Weiss „Anschauungsfelder“ Katalogbeitrag 1988
- Eveln Weiss „Spuren im Schweigen“, Katalogbeitrag 1997



Aus der CERN Serie – Absehbarer Lichteinfall
1992 / 1993
Fotografien in limitierter Auflage
jeweils 40 x 30 cm
WV 3503

Fotos

Dieter Rübsaamen, Heinrich Schlüter,
Benedikt Frings-Neß, Sylvia Reischert, Dirk Aleri †

Layout und Grafik

see-eye, Kommunikation & Design, Sylvia Reischert

Mit freundlicher Unterstützung von

Renate und Dr. Ing. Hans Engelmann, Christa und Dieter Kruppa

Copyright / Urheber / Herausgeber

Dieter Rübsaamen & Sylvia Reischert

1. Auflage 09/2017

ISBN: 978-3-00-057402-3

Sylvia Reischert

see-eye

Büro für Kommunikation & Design

Klufferstraße 41 / 53175 Bonn

Tel.: +49 228 619 60 60

Email: info@see-eye.de

www.see-eye.de



Rückseite:

zwei Zustände – Zuversicht, Yonder

2014

Mischtechnik auf Leinwand

50 x 60 cm

WV2883

Yonah



D.R.