

Ratzmann

Katalog zur Ausstellung Schloß Cappenberg
102 Seiten, 83 farbige Werkabbildungen
Textteil von **Ludwig Zerull**

"Darum ist durchaus kein Vorgang des Menschenlebens von der Malerei auszuschließen"

Über Künstler, die nicht mehr leben, über Vincent van Gogh oder Erst-Ludwig Kirchner, über Chiam Soitine oder über Francis Bacon neu zu schreiben, das kann nur gelingen, wenn man sich ganz auf die Anschauung des Oevres verläßt. Gewiß mg manche Marginalie aus dem Künstlerleben zur Erhellung des Werkes beitragen. Doch Spektakuläres aus dem Leben verführt dabei auch schnell zu spekulativen Bildinterpretationen; um so mehr, je bekannter die Namen sind, über die dann auch schon soviel geschrieben worden ist.

Hier schreibt einer über Rolf-Dietrich Ratzmann, der diesen Künstler, welcher 1992 starb, nicht gekannt hat. Die Annäherung kann also nur über die Bilder erfolgen. Eine Reihe davon hat der Schreiber im Original gesehen, andere wiederum nur in den Abbildungen der drei größeren Kataloge, die zum Werk von Ratzmann zu Lebzeiten erschienen sind. Die Auskünfte, die diese Kataloge in Ihren Textteilen über den Künstler geben, sind lesenswert, jedoch offensichtlich fast ausschließlich von Autoren aus dem Freundeskreis Ratzmanns verfaßt. Diese schildern den Menschen, seine Bessensheit von der Malerei. Sie schildern das subjektiv; und wenn jemand eine künstlerische Wertung beifügt, eine Einordnung der Ratzmann'schen Werke in die jüngere Kunstgeschichte, dann klingt sofort die Aufforderung an, das fast durchgängige expressive Element in seinen Arbeiten doch nicht als eine Orientierung des eine Generation jüngeren Malers Rolf-Dietrich Ratzman an den deutschen Expressionisten mißzuverstehen. Dazu besteht kein Grund.

Vielmehr scheint, überschaut man die verschiedenen Motive, welche Rolf-Dietrich Ratzmann zeit seines Lebens zur Malerei getrieben haben, Ratzmanns Auffassung von Malerei dem Postulat Schopenhauers zu entsprechen, der geschrieben hat: "Weder irgendein Individuum, noch irgendeine Handlung kann ohne Bedeutung sein: in allem und durch alle entfaltet sich mehr und mehr die Idee der Menschheit. Darum ist durchaus kein Vorgang des Menschenlebens von der Malerei auszuschließen."

Farbbarometer des Hochdrucks

Zwei Selbstbildnisse des Künstlers, zeitlich besonders weit auseinanderliegend, sozusagen am Beginn und am Ende seiner Arbeitszeit entstanden, zeigen uns dieselbe künstlerische Haltung. Sie ist eine sehr "expressive" Das eine ist 1963 entstanden; man könnte es einer Fotografie aus dem selben Jahr entgegenhalten, die den Kunstschüler Ratzmann im Gespräch mit einem seiner Lehrer, mit Gustav Deppe, zeigt. Auf dem Foto sieht man den ordentlichen jungen Mann mit korrektem Kurzhaarschnitt und glattem Gesicht, die Aufmerksamkeit auf den Lehrer konzentriert. Auf dem im selben Jahr entstandenen "Selbstbildnis in Rost vor Schwarz" (wobei die Titelwahl, wie in allen anderen Fällen, nicht vom Künstler vorgenommen sein muß) präsentiert sich der junge Künstler nicht nur mit schwarzem Oberlippenbart, sondern auch provokant antibürgerlich im armfreien Unterhemd, die Männerbrust rostrot gebräunt, den Blick in den Spiegel gerichtet, der in diesem Fall der Betrachter ist. Mit halbgeöffnetem Mund scheint der Maler seine kritische Weltsicht zu formulieren: Was wollt Ihr von mir? Das Bild ist an keiner Stelle mehr als nötig ausgeführt, um die beschriebenen, offenbar bewußt aufs Bild versammelten Merkmale des Menschen ins Spiel zu bringen. Der malerischen Wirkung des größere Teil des Bildes bedeckende schwarzen Hintergrundes in Verbindung mit dem wenig gemischten Weiß des Trägerunterhemdes und der roten Farbwüste auf der Brust, Schulter und teils noch unterm Schwarz verglühend, ist der Maler sich sicher.

Mehr als 25 Jahre später entsteht im Jahre 1989 ein ebenso flüchtiges Selbstportrait. Hier faßt das ebenfalls nur klein gewählte Bildformat gerade noch den Kopf in Seitenansicht. Wie von den Bildecken her der Umgrund markiert ist, sprengt der große Kopf geradezu, wieder ein expressiver

Gedanke, die zur Verfügung stehende Fläche. Nur ein Auge - das andere wird vom Blau auf dem Brillenglas weggeblendet - und der genauso wie vor einem Vierteljahrhundert geöffnete Mund bestimmen eine Aggression, die im übrigen allein von den wild und breit als Teint, Haar und Bartkranz geltenden kurzen Pinselhieben ausgeht. Der Hals ein rotes Stück, die Gesichtshaut ein Farbbarometer des Hochdrucks, unter dem der Künstler zu stehen scheint. Das Ganze hat etwas von dem durch Picasso bekannten Genre des "Selbstbildnisses als Faun" - hier keineswegs eines zufriedene. Ratzmann hat sich im übrigen häufig selbst gemalt, immer im Habitus des eher wilden Mannes.

Wer nun die zwischen diesen beiden ausgewählten Selbstportraits des Künstlers entstandenen Bilder der verschiedenen Schaffensphasen einmal überblickt, wird feststellen, daß die scheinbar so mühelos hingeworfenen Bilder eine intensive und oft jahrelange Auseinandersetzung mit der Frage waren, wie er ein Motiv, das gemalt zu werden ihn drängte, in den Mitteln der Malerei - allein in diesen malerischen, ebenso aber emotionalen Mitteln verwirklichen konnte. Das war für Ratzmann das Wesentliche. Oft und oft hat er darum gleiche Motive wieder behandelt, verändert, variiert, bis er eine Endphase in Perfektion und Leichtigkeit erreicht.

Vor Einfalt und Ruhe fliehen: Expressive Wurzeln

Die Absicht, allein mit den malerischen Mitteln eine eigene Welt(sicht) zu schaffen, war keineswegs eine "Erfindung" der Expressionisten am Anfang des (20ten) Jahrhunderts. Bereits seit Beginn des 16. Jahrhunderts wurde die Naturnachahmung von den Malern verlassen und verlagerte sich langsam auf die "andeutungsweise Charakterisierung". Seither rechneten die Maler durchaus mit dem geübten Auge des Betrachters. Goethe hat später bekanntlich festgestellt, der Maler habe keine Lust, "der Natur ihre Buchstaben und Zeichen gleichsam nur nachzubuchstabieren; er erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache." Und Schiller, bekanntlich eher noch auf der Seite der "schönen" Kunst, schrieb: "Daher sehen wir den rohen Geschmack, das neue und das Überraschende, das Bunte, Abenteuerliche und Bizarre, das Heftige und Wilde zuerst ergreifen und vor nichts so sehr als vor Einfalt und Ruhe fliehen. Er bildet groteske Gestalten, liebt rasche Übergänge, üppige Formen, grelle Kontraste, schreiende Lichter, einen pathetischen Gesang. Schön heißt ihm in dieser Epoche bloß, was ihn aufregt, was ihm Stoff gibt." Rolf-Dietrich Ratzmann könnte sich wohl leicht mit dieser von Schiller eher warnenden Charakteristik identifiziert haben. Was nur schön zu sein scheint, "gab ihm Stoff". Seine Selbstportraits weisen ihn nicht als einen auf Ausgleich Bedachten aus. Ratzmann hat einmal in einer kurzen, selbstironischen Autobiographie den Satz geschrieben: "Ratzmann möchte endlich einmal ein Kunstwerk schaffen, ganz aus seinem Herzblut gemalt".

Drei oder vier Mal hat Rolf-Dietrich Ratzmann ausführliche, aber recht unterschiedliche Versuche unternommen, etwas aus seinem durch das Beispiel der zeitlich weit auseinanderliegenden Selbstbildnisse gezeichnete Schema der, sagen wir, "expressiven Ursprünglichkeit" seiner Malerei auszubrechen. Doch nein, ausgebrochen ist er nie, aber hat offensichtlich zeitweise Wege gesucht, die andere, jeweils zeitgenössische Bildwelten seiner eigenen Bildwelt hinzufügen könnte.

Künstlerische Ausflüge

Das mag jeweils andere Gründe gehabt haben. In der Zeit seines erstens Studiums in Dortmund bei Lehrern wie Gustav Deppe und Ulrich Knispel begann Ratzmann mit dem eigenartigen, die verallgemeinernde Abstraktion suchende Genre seiner "Landschaftsblock" genannten Bilder. Diese Bilder gehen, vielleicht auch unter dem Einfluß seiner Lehrer, die damals der an den Kunstschulen vorherrschende Abstraktion verpflichtet waren, zeitgenössischer Hoffnung auf "Farbkultur" und "painture" nach.

Ganz zweifellos sind die daraus entwickelnden späteren "Landschaftsblöcke" zwischen 1967 und 1975 unter dem Einfluß der Pop-art entstanden, welche die zweite Hälfte der 60er Jahre beherrschte. Eine dritte Phase des gezielten Abweges beschritt Rolf-Dietrich Ratzmann mit Bildern, die in der Auswahl dieser Ausstellung und dieses Katalogs 1997 in Schloß Cappenberg kaum eine Rolle gespielt haben,

aber zwischen 1977 und 1985 auch entstanden: Bilder mit collagenhaft eingefügten Realismen und gelegentlich unmittelbar politischer Stellungnahme.

Schließlich hat Ratzmann immer wieder Bilder nach Bildmustern anderer Künstler des Jahrhunderts gemalt - und dies dann auch bewußt deutlich gemacht. Zu allen Zeiten waren diese Bilderserien Ausflüge, zu denen er parallel aber auch Bilder der "reinen" expressiven Geste herstellte.

"Landschaftsblock" als Abstraktionsschule

Schon das früheste hier gezeigte Landschaftsbild von 1964, das quadratische Ölgemälde "Kapellenberg", macht auf seine Weise dem später von Ratzmann gebrauchten Begriff "Landschaftsblock" alle Ehre. Hier sind die Unterschiede zwischen Baum und Strauch, Weg und Feld, Wald und Berg und Aufbruch, die Unterschiede auch zwischen Grün und Blau und Gelb und Weiß zu einem Bildblock, der "Landschaft", zusammengezogen. Nur das Gebäude, das den oberen Bildrand fast berührt, und das kleine Himmelsstück, das die Landschaft mit dem Bild übrig läßt, "stören" noch den fast abstrakten, und doch in der malerischen Struktur expressiven Bild-Block. Ein Jahr später, 1965, malt Ratzmann einen "Olivenhain" mit weißer Architektur. In hellem Grün, und mit weißen Bändern dazwischen staffeln sich horizontal übereinander mindestens acht durch das Querformat reichende Zonen, manchmal unterbrochen von roten, meist annähernd kubischen Formen. Was Ratzmann unter seinen Bildbezeichnungen "Landschaftsblock" verstand, ist hier angelegt. Zugunsten einer strengen Bildkomposition werden Reihen von Olivenbäumen auf den verschiedenen Ebenen des ansteigenden Geländes, unterbrochen von weiß und rot stilisierten Hausformen und von schwarzen Baumstämmen, zu einem landschaftlichen Ganzen zusammengepreßt. Weitere "Landschaftsblöcke" aus den Jahren 1966 und 1967 spielen nun fast ganz im Rahmen abstrakter Form- und Farbkomposition mit den verschiedenen, nur als Feld-Zeichen und Kürzel für "Landschaft" schlechthin (oder Wasser), welches als Rahmen Erde, Vegetation und auch Zivilisation umfassen kann. Leicht ornamentale Reihungen, Lineamente oder parallel geführte Streifenmuster sind nicht mehr unbedingt als Blätterflug, Baumkrone oder Markisenmuster einzuordnen. In dieser Phase nähert sich Ratzmanns Bildrepertoire am ehesten einem bewegten, expressiven Kubismus an.

Noch in seinem Bild "Landschaft und Architektur", viel später - 1983, spürt man die Erfahrung mit seinen "Landschaftsblöcken" der 60er Jahre, wenn auch hier die landschaftlichen Elemente wieder deutlich zwischen Haus, Vegetation, Horizont und Himmel unterschieden werden.

Faszination: Allen Jones und die Zeichenwelt des Pop

Set 1967 waren Ratzmanns "Landschaftsblöcke" baukastenartig elementar geworden. Mal, wie im Jahr 1967 "Figuren und Landschaftsblöcke", fand man zwischen den, wie in einem flachen Bühnenraum gestellten Landschaftselementen auch noch weibliche Figurentorsi. Die "Pop-art", die in damaligen Zeit niemanden, der malte, auf den Kunsthochschulen unberührt gelassen hätte, die hatte auch Ratzmann erreicht. Das scheint im Widerspruch zu seinem so starken Willen zu stehen, der Welt mit der Malerei expressiv und eher malerisch-flüchtig beizukommen.

In Hamburg, wo er seine Studienzeit abschloß, malte er 1968 "Landschaftsblöcke mit Regenbogen", ein ganz dem englischen Maler Allen Jones verpflichtetes Bild. Genau zu dieser Zeit lehrte der damals weltweit gefeierte Jones als Professor der "Gastklasse" an der Hamburger Kunsthochschule. Ratzmann, dies ist unübersehbar, war von ihm fasziniert. Der durchs Bild schwingende Regenbogen aus kräftigen, aber nicht natur-"richtigen" Farben kommt auch in Jones' Bildern vor, da sicher las Zeichen poppiger, lebenslustiger Farbigkeit.

Mit den in diesem Stil entstandenen Landschaftsbildern, so kann man vermuten, unternahm Ratzmann den Versuch, durch die collagehafte Verquickung oder Aneinanderreihung von einfachen Bedeutungsformen (Haus, Himmel, Berg, Dach, Fenster, Vase) der malerischen Geste des Expressiven eine expressive Farbensprache hinzuzugesellen. Auch die Expressionisten, man erinnere sich etwa an die Bildsprache der Murnau-Filme, arbeiten gelegentlich mit solchen Elementen, um Bewegung und Bedeutung zu suggerieren.

Eine weiße Wolke hat nun bei Ratzmann eine geschwungene, von schwarzem Rand gefaßte Kontur, ein grüner Rasen kann zum sprechblasenförmigen Bildzitat werden, dazwischen wird als idyllische Insel ein symmetrisches Gärtchen mit Rondell ironisch eingefügt. Selbst Fachwerkhäuser, die Ratzmann auch sonst gern wegen der schwarzen kontrastierenden Markanz der Balken in seinen expressiven Bildern verwendet, werden zu leicht entschlüsselten Pop-Zeichen.

Schon im Jahr 1965, gleichzeitig mit der erwähnten Olivenhain-Landschaft als Vorform der Landschaftsblöcke, hat der Künstler erste, große weibliche Akte gemalt, noch suchend nach dem erotischen Ausdruck. Da entsteht ganz im Prinzip des Olivenhains das Bild "Große Sitzung", ein üppiger sitzender Frauenakt in großer farbiger Differenzierung. Dagegen steht, im selben Jahr in England entstanden, das Aktbild "Schwangere", das in ruhiger, grünlicher und hautfarbener Flüchtigkeit eine diagonal ins Bild gesetzte Frau zeigt, umgeben von einer aufgewühlten, dräuend-dunklen Farbigkeit, welche die Unübersichtlichkeit eines Raumes andeutet.

Ein Jahr später, nun in Paris mit dem Bild "Atelierszene: Maler und Modell", ist Ratzmann auch in diesem Genre der Aktmalerei schon auf dem Weg von den gegenständlichen, schwarzrandigen Figurenszenen (sagen wir) einer Gabriele Münter über die Farbigkeit des Pop hin zum Picasso'schen erotischen Ateliergenre: "Maler und Modell". Der weibliche Akt - der akademisch erlernte, aber das Lebensgefühl des Künstlers offensichtlich berührende, bohemeartigen, "Künstlerfest" suggerierenden Aktbilder, werden Ratzmann wie die Landschaften von nun an nicht mehr loslassen.

Zentrales Thema: der Akt; der Mensch

Noch 1985 wird Ratzmann eine "Aktsitzung" sozusagen mit Ingres'scher Frauenfülle, der Künstler im Hintergrund, malen; das Genre als Anlaß zur Orgie. Sind es nach 1966 noch die schönen, wie beiläufig überraschten, auf einem Bett ruhenden Akte in der französisch galanten Maltradition, entwickelt sich im Laufe der Jahre daraus das unübersehbare Interesse Ratzmanns, Themen des Mythologischen auf das Zwischenmenschliche zurückzuführen, wie es seine großen Vorbilder in der Malerei auch getan haben.

Es entstehen zu Ende seiner Schaffenszeit jene Bilder, die Hommagen an die Maler der Brücke, an Beckmann, Picasso, Kokoschka, sind. Gleichzeitig sind diese Werke offensichtlich empfunden, ganz wie die Darstellung der unbedeckten Frau in der Kunst es dem Künstler immer zur Möglichkeit machte, um Gefühle zu zeigen, um durch die Nacktheit Enthüllungen preiszugeben, um das vielfältige Geheimnis unserer Erotik zu enträtseln. Erotische Bilder.

1966 lag da in Paris noch eine Frau auf einem klar als Form ins Bild gebrachten weißen Tuch, Kopf unter durch den Künstler beobachtet. Ein Jahr später, ähnlicher Blickwinkel, die "Frau im Eisenbett": für seine Auffassung seltsam graphisch arbeitet da Ratzmann an den Accessoires, dem schmiedeeisernen Bettgestell, dem gepunkteten Detail im Hintergrund, fast spät-kubistisch.

Ein anderes, völlig solitäres Bild aus dem Jahre 1976 nennt der Künstler "Adam und Eva I", ein Konglomerat aus bildnerischen Motiven, in dem man u.a. den rheinischen Maler Campendock aus den 20er Jahren zu entdecken meint oder in Details auch den späten Ernst Ludwig Kirchner nach seiner Begegnung mit Picasso. Das Bild, das mit Acryl gemalt ist, wie eine Streck weit in der zweiten Hälfte der 70er Jahre viele Bilder, ist sicher außerdem auch noch von Ratzmanns Pop-Ausflügen gefärbt. Doch vor allem ist es frühes Beispiel unter Ratzmanns Figurenbildern, welches seine Hinwendung zu erzählenden, Mythen und Themen seiner Kollegen aufgreifenden Bildern einleitet.

Sechs Jahre später malt er dann dasselbe Motiv, das Bild mit dem Titel "Verführung". In einer durch den auffälligen Fliesenboden, der später bei Ratzmann noch häufiger vorkommt, als eine Art Badezimmersituation gekennzeichneten Szene hat der Mann den verführerischen Apfel entgegengenommen. Hier scheint die Cranach-Szene aus dem Jahr 1976 ins Private gewendet. Ratzmann hat das Bild wieder im Stil seiner expressiven Unbefangenheit vorgetragen. Die Frau steht gelassen angelehnt, der Mann ist bereits durch den Apfel verführt, seinerseits nun in sie bedrängender

Haltung geschildert. Schon im Acrylbild "Annie" von 1980 begegnet uns die selbe Physiognomie der Portraitierten wie als "Eva", vier Jahre zuvor. Eine den ganzen Raum einnehmende, ins Bildformat gehockte Frau mit allen Merkmalen der verführerischen Masken auf den Bildern der Expressionisten: das großflächige, großlippige, geschminkte Gesicht einer Frau, die durch die rot-orangen Signaltöne, welche den ganzen Körper beherrschen, die Frau an sich zu sein scheint.

Trotz der gleichen starken Farbigkeit, und doch ganz anders, in sich ruhend, eine "Schwangere" aus dem Jahr 1983. Das Bild bezeichnet Ratzmann schon im Titel als "Hommage à Matisse", was aber auch die bei ihm sonst völlig ungewohnte, in die Farbe gekratzte oder rapportmäßig aufgemalte Pflanzensymbolik im Hintergrund sinnfällig macht.

Es gibt in den 90er Jahren immer wieder hinreißende orginäre Erfindungen, etwa den "Akt im Birkenhain": da steht - eine besondere Farberfindung - eine Otte-Mueller-hafte Figur im malerischen schwarz-weiß Hintergrund eines Modersohn'schen Birkenwaldes. Und es gibt flüchtig-expressive, nun auch wieder in Öl, nicht mehr in Acryl, dahingemalte Bilder wie etwa die "Badende im Teich", als sei's eine Pechstein'sche Strandszene.

Malerische Adaption der Vorbilder

Diese Bildsorten, die auch immer wieder vorkommen werden, stehen aber mehr und mehr andere gegenüber, die in der Haltung der Paare und oft auch in der Wahl der mythologischen Themen den Bezug auf die Bilder älterer Künstler, insbesondere auf Max Beckmann, nicht verleugnen wollen. Ein "Paar" am Meer von 1982. Der linke Bildrand ist ähnlich durch einen Beckmann'schen Balken zum "Voyerfenster" gemacht wie schon bei "Adam und Eva I" 1976 oder später auf anderen großen Szenen. "Odysseus" hat Ratzmann über das letzte Jahrzehnt immer wieder beschäftigt, denn wie auf diesen Paar-Bild wird immer wieder Beckmann mit seinen Odysseus-Motiven zitiert. Hier wendet sich Odysseus der Penelope zu wie in Beckmanns Komposition von 1943 Kalypso dem Odysseus Auch diese Bilder von Rolf-Dietrich Ratzmann scheinen immer wieder das stille Beieinander von zwei Gestalten, wie bei Beckmann, "im intimen Klang" zu suchen.

Oft ist Ratzmann, der welterfahrende Mann, der um die wiederzugewinnende Gunst der Frau werben muß (wie beim "Paar" von 1982) oder der Heimkehrer als Künstler, der Lyra-Spieler Odysseus, der in Ratzmanns "Heimkehr des Odysseus" 1990 auf undurchsichtige häusliche Verflechtungen trifft. Im Jahr 1991 malt Ratzmann das merkwürdige Bild "Maler im Käfig".

Im Vordergrund, quasi in Form eines Stillebens mit Malutensilien, die Ateliersituation. Die ganze rechte Bildhälfte einnehmend, eine unbedeckte Frau, ein Modell, links im verschlossenen Gitterkäfig der Maler selbst, unter dem Gefängnis eine weitere Frau, eingehüllt wie in ein Leichentuch. Im Jahr 1990 hatte Ratzmann eine Notiz gemacht, die wie eine Interpretation, nicht nur zu diesem Bild, gelesen werden könnte: "Meine Aktmalerei ist eigentlich nur eine Frage der Kommunikation. Darum ist das Modell oft wichtiger als der Maler". Auch im Jahre 1990 schrieb Ratzmann an anderer Stelle über neue Entschlüsse, was seine Malweise betreffen sollte. Er war auf Kreta und im Tagebuch heißt es: "Auf die minoische Kunst, die griechischen Vasenbilder, mit Ihren klaren Konstellationen der Figuren, kann ich nicht mit heftigen Pinselduktus antworten. Also - mehr Fläche, mehr Klarheit!"

Es entstehen daraufhin großformatige Bilder, die den Versuch machen, dieses Postulat einzulösen. Doch sie bleiben problematisch. Insbesondere das Triptychon, das Ratzmann 1991 als seinen Kommentar zum damals stattfindenden "Golfkrieg" malt, und das ägyptische Vasenmalerei-Element wie Pharao und einen Kriegsgott mit einer Frau mit einer Gasmaske, mit einem toten Soldaten und mit einem Jet-Pilten in Verbindung zu bringen versucht, haben nicht die Innerlichkeit, die sonst bei Ratzmann durch den malerischen Vortrag entstanden war. Diese Bildsorte, das scheint auf viele der ganz spät entstandenen Bilder zuzutreffen, gelingt dem Künstler nicht mehr, sobald er mit Erzählung und Bedeutung beschwerte Figurengruppen konzipiert.

Der Maler befindet sich, das scheint sich allein aus der Betrachtung der Bilder zu ergeben, in einer künstlerischen Krise. Das Bild "König Salomon" gibt das, im Gegensatz zu erwähnten "Maler im

Käfig", beide 1991, preis. Dies soll uns jedoch nicht den Blick dafür, daß die großartigsten Bilder von Rolf-Dietrich Ratzmann immer seine Figurenbilder gewesen sind. Ratzmann war, dies auch Grund für seine Affinität zu solchen seiner Kollegen, in erster Linie ein Menschendarsteller. Der Mensch in seinen menschlichen Verstrickungen, die Frau-Mann-Beziehung insbesondere, das war Ratzmanns Lebensfrage an die Kunst.

Der Landschaftsmaler

Ein Farbfoto in einem seiner Kataloge zeigt Rolf-Dietrich Ratzmann irgendwo in Frankreich, in der Provence, im Schatten einer Baumgruppe, seines Combi-Autos und eines Sonnenschirms, auf einem Klappstühlchen sitzend, vor sich auf der Feldstaffelei ein fast fertiges Landschaftsgemälde, offensichtlich das Bild "Provence" von 1988. So ist er alle Ferien durch Europa gefahren und hat vor der Natur gemalt. Offenbar, die Auswahl in diesem Katalog bestätigt dies, ist die Landschaftsmalerei der Bereich im Schaffen des Künstlers, der beim Publikum immer die größte Wertschätzung erfuhr. Oft sind die Landschafts- und Stadtansichten, die auf den Reisen entstanden, sehr viel kleinformatiger, als auf dem Bild vor seinem Auto zu vermuten. **Und gerade diese kleinformatigen Landschaftsskizzen gehören zu seinen besten**, z.B. seine nur 17 mal 35 cm große Ansicht von "Laigueglia" mit schieftürmiger Kirche von 1985 oder die noch kleinere Ansicht einer "Windmühle auf Mallorca". Von besonderem Interesse mag es sein, ähnliche Motive, wie die vier hier wiedergegebenen Häuser mit Palmen, alle 1989 auf Teneriffa entstanden, zu sehen und die unterschiedliche malerische Vorgehensweise vergleichen zu können.

Doch auch bei der Suite von Landschaftsbildern Ratzmanns aus zwei Jahrzehnten wird man bemerken, daß die ganz spät gemalten, die von 1992 aus Andalusien, von zweifelhafter Gefälligkeit sind. Im ganzen wird, wer die eine oder andere Landschaft aus eigener Anschauung selbst kennt, große Freude daran haben, wie Ratzmann unterschiedliche Regionen die je typische Stimmung durch differenzierte Farbigekeit abzugewinnen versteht. Dieses Genre im Schaffen Ratzmanns bedarf keiner weiteren Erklärung.

Ratzman hatte Anfang der 60er Jahre mit "Körperlandschaften", mit seinen "Landschaftsblocks" begonnen und diese Qualität dann hauptsächlich und eigenständig in seinen Figuren- und Aktbildern fortgeführt. Darin zeigt sich im besonderen Maße der Ernst dieses Künstlers, der als Maler in der Expressionisten-Nachfolge darum falsch eingeschätzt wäre.

Rolf-Dietrich Ratzmann, dies wird bei der Betrachtung seines Oevres ganz deutlich, hat es sich in seinem Malerleben besonders schwer gemacht. Der Zweifel stand jederzeit zwischen den Reihen seiner Bilder. Man sieht dies und erinnert sich seines Satzes, daß Malerei für Ihn "eine Frage der Kommunikation" gewesen sei. Oft wohl auch ein expressiver Schrei. - Ludwig Zerull