

Denkmal zur Erinnerung an den Aufstand des 17. Juni 1953 von Wolfgang Rüppel

In einem Essay aus den 80er Jahren lieferte die amerikanische Kunstkritikerin Rosalind Krauss einen Kommentar zur zeitgenössischen Kunst, der sich bis heute auf relevante künstlerische Konzeptionen beziehen läßt. Postmoderne Praxis sei im Gegensatz zur modernen nicht mehr um die Definition eines gegebenen Mediums hinsichtlich des Materials organisiert, sie organisiere sich vielmehr um ein Universum oppositioneller Begriffe, die aus einer bestimmten kulturellen Situation hervorgehen. Wenn sich die zeitgenössische Skulptur um das Gegensatzpaar Architektur/Landschaft drehe - so Rosalind Krauss -, gehe es in der Malerei „wahrscheinlich um die Pole Einmaligkeit und Reproduzierbarkeit“.

Unzweifelhaft ist, daß sich seit der Pop Art und verstärkt in den 80er und 90er Jahren der Bildbegriff nachhaltig verändert hat: Der künstlerische Umgang mit Bildern der Massenmedien und mit Reproduktionstechniken hat den alten Begriff des Tafelbildes ausgehöhlt und die damit verbundenen Vorstellungen von Originalität und Einmaligkeit, von Autorschaft und individuellem Schöpferum desavouiert. Die Grenzen zwischen den Gattungen Malerei und Fotografie haben sich aufgelöst. Künstler untersuchen die immanenten malerischen Qualitäten des fotografischen Bildes wie umgekehrt Maler den Realitätsbezug des fotografischen Bildes in ihren Werken reflektieren. Wolfgang Rüppels Kunst hat Teil an dieser Reflexion im Medium des Bildes. Doch scheint mir das Spezifische seines Ansatzes in gewisser Weise gegen die dominante Tendenz in der zeitgenössischen Auseinandersetzung gerichtet. Denn reproduzierte Bilder und Reproduktionstechniken dienen Wolfgang Rüppel nicht eigentlich zur Auflösung der Vorstellung von Originalität und subjektivem Schöpferum, wie dies bei vielen Künstlern in der Gegenwart der Fall ist. Reproduzierte Bilder und Reproduktionstechniken werden von Rüppel viel eher zur Behauptung der Einmaligkeit und der formalen Autonomie des Kunstwerkes eingesetzt. Malerei und Fotografie treten in einen Dialog, um ein künstlerisches Unikat, das seine ästhetische Präsenz im Hier und Jetzt behauptet, hervorzubringen.

Lassen Sie mich diese Einschätzung zunächst mit einem Blick auf das große Querformat in diesem Raum überprüfen (Abb. 1). Als Bildvorlage hierzu diente dem Künstler eine fotografische Aufnahme von türkischen Militärs, die sich anlässlich der Feier eines Geburtstages von Atatürk zu einer Versammlung zusammengefunden hatten. Das Foto war dem Künstler als Zeitungsbild begegnet, was das Punkteraster des Bildes deutlich zu erkennen gibt. Es war mithin Teil einer Kette von Reproduktionen, die bis in das vorliegende künstlerische Werk hinein reicht. Wolfgang Rüppel beendet mit seinen künstlerischen Verfahren jedoch diese Kette des Reproduktiven und löst es von seinem eindeutigen Wirklichkeitsbezug. Der erste Schritt hierzu war die drastische Vergrößerung des Bildes, ein Vorgehen, das die Brechung der rhetorischen Kraft des Bildes zur Folge hat. Die Schicht der standardisierten Einheiten des Rasters, ein Netz von Punkten, löst sich von der Ebene der abgebildeten Gegenstände. Was das Auge im Normalfall unbewußt ausfiltert, tritt als eigenständige Bildschicht nun sichtbar in Erscheinung.

Doch damit nicht genug: Der Künstler steigert diesen Transformationsprozeß, indem er das Punkteraster im Siebdruckverfahren auf zwei Seiten eines dicken Glases reproduziert. Dabei verwendet er unterschiedliche Farben, ocker und blau, die sich optisch zu einem Graugrün mischen. Durch den Abstand zwischen den beiden Bildebenen schafft der Künstler ein zusätzliches Distanzmoment, das die gegenständliche Lesbarkeit des Bildes erschwert. Ein Gewoge von Punkten scheint vor den Augen des Betrachters zu vibrieren, abwechselnd scharf und unscharf.

Das merkwürdige an diesem Bild: Je näher man an das Werk herantritt, desto undeutlicher wird die Darstellung. Eine fotografische Reproduktion vermag diesen speziellen Effekt des Bildes nicht wiederzugeben; das Bild kippt in der nachträglichen Reproduktion gleichsam wieder zurück auf die

Seite des Abbildlichen. Das Spezifische des Bildes, seine entschiedene Tendenz zur Auflösung des Abbildhaften, oder - wie die Theoretiker des fotografischen Bildes sagen würden - zur Ablösung vom fotografischen Index, läßt sich also nur in der unmittelbaren Begegnung mit dem Werk in der Galerie erfahren. Insoweit scheint es mir gerechtfertigt zu sagen, daß Wolfgang Rüppel reproduziere Bilder und Reproduktionstechniken einsetzt, um das Werk im Hier und Jetzt zu verankern und damit Begriffe wie Einmaligkeit und Originalität auf neuem künstlerischem Fundament wieder in ihr Recht zu setzen.

Das Vereinmaligen des Vervielfältigten ist ein durchgängiges Prinzip der Kunst von Wolfgang Rüppel. Betrachtet man die unterschiedlichen Werkformen und Bildtechniken, so zeigt sich eine gewisse Bandbreite in der Bestimmung des Verhältnisses von abbildlicher Darstellung und autonomer, ästhetischer Bildstruktur. In der kleinformatigen Arbeit in diesem Raum (Abb. 2) arbeitete der Künstler mit einem dreischichtigen Bildverfahren. Eine querformatige Leinwandtafel trägt einen gestisch gemalten Bildgrund aus dünnflüssiger, leicht transparenter Farbe. Darauf hat Wolfgang Rüppel einen Siebdruck mit der Darstellung chinesischer Soldaten beim Frühsport gedruckt. Doch hat auch dieses Bild eine Metamorphose durchlaufen, die die Referenz auf das dargestellte Motiv weitgehend getilgt hat: Rüppel hat das Bild durch mehrfaches Fotokopieren ausschließlich auf Helldunkelkontraste reduziert. Die figürlich lesbare Darstellung ist in diesem Prozeß fast vollständig aus dem Bild verschwunden. An ihre Stelle ist eine rhythmisierte Bildstruktur getreten, die durch die partielle Überlagerung mit einer leicht versetzten zweiten gläsernen Bildschicht eine weitere ästhetisch wirksame Bildebene erhielt.

Wolfgang Rüppels Bilder neigen zum Ornamentalen, zu einer rein formalen Struktur, die sich durch Gleichmäßigkeit und 'Wiederholung' auszeichnet. Dadurch wird die motivische Lesbarkeit seiner Bilder drastisch eingeschränkt, wenn nicht ganz unterdrückt. Läßt sich eine solche Kunstsprache mit der Aufgabe eines Denkmals vereinbaren?

Denkmäler stellen bekanntlich erhöhte Ansprüche an Lesbarkeit und Verständlichkeit und dies nicht nur beim geübten Betrachter von Kunst, sondern in einer breiten Öffentlichkeit. Denkmäler vertreten einen politischen Wirkungsanspruch sie wollen Erinnerung wach halten, um damit der politischen Bewußtseins- und Identitätsbildung zu dienen.

Daß diese Forderungen an ein Denkmal mit zeitgenössischen künstlerischen Praxen kollidieren, haben die langwierigen Denkmaldiskussionen der letzten Jahre deutlich gezeigt. Und dennoch besteht gerade in der Gegenwart ein ausgeprägter Hang zum Denkmal, mit dem sich Künstler und Künstlerinnen auch nach der Entlassung der Kunst aus gesellschaftlichen Funktionen, in einer Zeit der fortwährenden Krise des öffentlichen Bildes auseinander zusetzen haben.

Wolfgang Rüppels Denkmal zur Erinnerung an den Aufstand des 17. Juni 1953 ist ein für sich stehendes Werk und gleichzeitig Kommentar zu einer historischen Interpretation des Denkmalgedankens. In Format und Platzierung bezieht sich Rüppels Arbeit auf das Wandbild von Max Lingner, das sich in der Pfeilervorhalle des früheren Hauses der Ministerien, dem heutigen Finanzministerium befindet. Lingners Wandbild ist ein Musterbeispiel propagandistischer Kunst und öffentlicher Bildagitation der frühen DDR. Schon der langatmige Titel vermittelt die ideologische Last, die dieses Stück akademischer Kunst zu tragen hatte: „Die Bedeutung des Friedens für die kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn“. Lingner selbst und seine Auftraggeber verstanden sein Werk als Gegenbild zu einem Wandrelief mit einer Darstellung der Wehrmacht, das die Nationalsozialisten 1941 von dem Bildhauer Arnold Waldschmidt für das Reichsluftfahrtministerium herstellen ließen.

Auf derartig sensiblem, um nicht zu sagen kontaminiertem Terrain hat Wolfgang Rüppel mit diskreten Mitteln eine künstlerische Intervention vorgenommen. Sein Entwurf reagiert auf die ideellen und formalen Vorgaben von Lingners Wandbild und grenzt sich entschieden davon ab: Vertikal verlaufende Streifen in den Achsen der Pfeilervorhalle vor dem Gebäude werden den Platz strukturieren.

Diese Platzgestaltung nach einem Entwurf von Ute Piroeth ist derzeit noch in der Entstehung begriffen. Sie wird nach ihrer Vollendung einen Blickbezug zwischen Rüssels Denkmal und Lingners Wandbild in der Pfeilervorhalle herstellen.

Auch im Format seines Glasbildes folgt Rüssel den Abmessungen des Lingnerschen Wandbildes. Während dieses jedoch panoramaartig in die Wandfläche eingelassen ist und sich damit ostentativ in die Tradition öffentlicher Bildpropaganda stellt, hat Rüssel sein Bild in die Platzfläche horizontal eingebettet, eine ungewöhnliche Position für ein Bild, das doch erkennbar ein Oben und Unten und durch die Steinbrüstung an den vier Seiten auch eine ästhetische Grenze in der Art eines Rahmens besitzt.

Die Bildvorlage, die Rüssel verarbeitet hat, ist eine historische Aufnahme der Demonstranten vom 17. Juni 1953. Diese anonyme Schwarz-Weiß-Fotografie einer Menschenkette hat Rüssel digitalisiert und im Computer in mehreren Stufen bearbeitet. Die digitale Bildbearbeitung erlaubt die nahezu unbegrenzte Manipulation des fotografischen Materials, was zu einer schrittweisen Auflösung seines eindeutigen Weltbezugs führt. Durch Sequenzierung, gezielte Manipulationen einzelner Bildelemente, Verschleifung der Übergänge und Perspektivkorrekturen hat Rüssel die dokumentarische Aufnahme für das vorgesehene Bildformat und den Ort seiner Präsentation transformiert.

Der entscheidende ästhetische Eingriff bestand wiederum in der Rasterung des Bildes und in der doppelten Übertragung der Rasterstruktur auf zwei sich überlagernde Glasflächen, einmal im Siebdruckverfahren mit Farbe, das andere Mal mattiert. Durch die Rasterstruktur erhält die anonyme Bildvorlage nachträglich den Charakter eines Medienbildes.

Die Rasterung dient aber auch hier als gegenstandsunabhängige Struktur, die das Bild diffus macht und die Lesbarkeit irritiert. Aufgrund des Abstandes zwischen den beiden Bildebenen ergibt sich auch hier der schon beschriebene visuelle Effekt, eine Spannung zwischen dem Abbild und dem Verschwinden des Abbildlichen. Durch das Fehlen einer Binnengliederung und die willkürliche Ausschnittwahl nähert sich das Bild dem All-over, einer auf die Fläche bezogenen quasi ornamentalen Struktur an.

Das öffentliche Werk erfordert - wie gesagt - einen anderen Grad an Lesbarkeit und Verständlichkeit als das Werk im musealen oder privaten Zusammenhang. In seinem Denkmal zur Erinnerung an den Aufstand des 17. Juni hat Wolfgang

Rüssel deshalb den Prozeß der Auflösung des Abbildlichen nicht so weit getrieben wie in manchen seiner Galeriewerke. War Lesbarkeit das oberste Gebot von Lingners deskriptivem Arbeiter- und Bauernbild, so verstrickt Rüssel den Betrachter in ein visuelles Vexierspiel: Das unheroische Bild der Menschenmenge seines Denkmals steht an der Grenze der Lesbarkeit, nicht mehr schlichtes Abbild und noch nicht reines Formereignis. Das Bild erweist sich als hybride Mischung aus historischer Dokumentation und freiem, künstlerischem Zeichengebrauch. Wir haben es mit einem Bild über ein Bild zu tun, ein Werk, das die Frage nach seinem Status in der Welt der Bilder provoziert.

Denkmäler sind in ihrer Aufklärungs- und Erinnerungsarbeit frei von der Vermittlungsaufgabe historischer Zusammenhänge. Sie fungieren im besten Fall als Denksteine, als Assoziationsanreger. Das optische Vexierspiel, das Wolfgang Rüssel in seinen Glasbildern entfaltet, scheint mir der Aufgabe des Denkmals in besonderer Weise zu entsprechen. Es bindet das Erinnern an eine Reflexion über den Realitätsstatus und die Manipulationen des Bildes. Das Denkmal stört unser Vertrauen in die Unmittelbarkeit des Sichtbaren; es eröffnet eine geistige Realität, die durch die künstlerische Ordnung des Bildes erfahrbar wird.