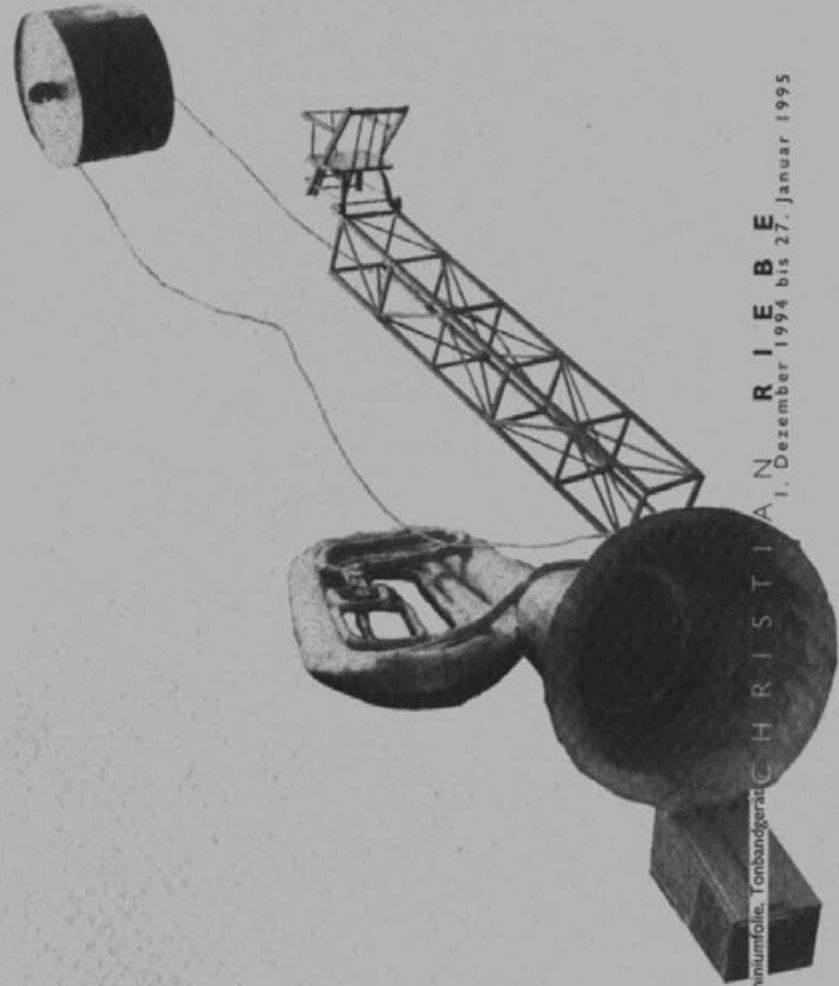


STAIRCASE

3



STAIRCASE

3

Gagarin-Denkmal (1993)
Draht, Papier, Holz, Aluminiumfolie,
480 x 150 x 100 cm

CHRISTIAN RIEBE
1. Dezember 1994 bis 27. Januar 1995

STAIRCASE



C H R I S T I A N R I E B E
1. Dezember 1994 bis 27. Januar 1995

DIE SCHÖPFUNG IST NICHT ZU KAUFEN

Als Majakowski und D. Burljuk 1918 im gleichnamigen Film posierten, hatte die Morgenröte der Arbeiter- und Bauern-Revolution den Barwert der Schöpfungsgeschichte als abgegolten erklärt. Mit dem Übergang der kapitalen zur sozialen Lösung war der pluralistische Widerspruch getilgt. Das weite Rußland hat - ebensowenig wie der Rest der Welt - allerdings darin seinen Frieden gefunden.

Der „Ost“-Block spielt eine Rolle in Riebes neuen Arbeiten. Gemeint ist aber Zivilisatorisches schlechthin. Um Darstellungs- und Mitleidstechniken geht es dem Künstler nicht. Ideale scheitern an sich. Die Behauptung von „Kein Ort. Nirgends“ (Christa Wolf) sucht sich lediglich ein Indiz, welches Riebe überall anzutreffen glaubt. Im enger werdenden Ring von Sensationen und Implosionen rechtfertigt sich die Fragmentierung merkwürdiger Details in der Gegenwehr unverschuldeter Bildbegriffe.

Riebe reagiert auf diese Lage demnach mit einer Verstellung. Als Stilist ist er ein Historiker, als Künstler ein Entwerfer. Die Phrasen sehen sich von der Rückseite. Zeit sitzt in einem Trichter, aus dem sie vorwärts nicht entkommen kann. Die imaginäre Reise zu den gebrochenen Spiegeln gibt seinem Traditionalismus der Bilder eine authentische Position. Das Ganze lebt in der Wahrheit der Teile. Die chassidische Perspektive Chagalls von „Ich und das Dorf“ oder von „Rußland, den Eseln und den Andern“ mit der Alogik des freien Schwebens und dem Eklektizismus spontaner Empfindung hat ihre träumerische Niedlichkeit abgelegt und macht die Gegenwart zu einer schon einmal da gewesenen Endzeit.

Durch Drehen, Reißen, Montieren, Überkleben verbirgt sich das Sein im Fragment. Die zusammengefüigten Blätter erscheinen wie Paraphrasen der Ränder, Randerscheinungen, Zeichen der Armut. Die Schrift im Bild nimmt die Fährte von Larionow auf, schützt sich jedoch vor dem Mißverständnis der Allegorie.

Die russischen Kubofuturisten hatten die gesunde Kraft des Mechanischen und die balladesken Hoffnungen eines gläubigen Volkes vor sich.

Riebes Gagarin-Monument aus Pappmaché und Draht hebt einen Kinderstuhl gegen den Kosmos als sei alles unbegreifbar, was im Zeichen der Zeit geschehen war.

Riebe reflektiert Ferne als Nähe. Die Rückinterpretation der Transavantgarde als Konvention am Ende des Jahrhunderts könnte ein Indiz dafür sein, daß wir trotz Digitaltableau und expanded memory recht wenig vorangekommen sind. Er ist als Skeptiker dennoch ein verkappter Idealist und möchte es bleiben. Die gebrochene Identität von Raum und Zeit als alternative Sicherung des Ichs in der Unwirklichkeit des Zeichnerischen taucht immer öfter auf.

Ich entdeckte Riebes Arbeiten 1993 für mich und glaubte, daß sie für Leipzig wirkungsvoll wären. Herzlichen Dank dem Künstler für seine umfassende Mitarbeit und allen, die durch Text, Bild und Gestaltung an der Plattform „Staircase 3“ beteiligt waren. ■ (K. Werner)

AUF WIEDERSEHEN!

Der Mensch des Medienzeitalters - um mit einem Gemeinplatz zu eröffnen - verbringt seine Abende in Amerika. Ein rastloser Weltreisender, umrundet jeder Wurstverkäufer allabendlich in sitzender Körperhaltung den Erdball, beschießt hier flüchtende Schwerverbrecher vom Hub-schrauber aus, betritt dort beliebige Kriegsschauplätze, ohne Schußverletzungen davonzutragen. Dichtgedrängt umstehen ihn die Metropolen der Welt, um sich auf einen Fingerzeig hin in seiner guten Stube zu entfalten. Stets verzeichnet er neue, ungeheure Landgewinne, strebt neuen blauschimmernden Horizonten entgegen.

Der Verdacht liegt nahe, daß uns notorisch Abwesenden andere, konkrete Landschaften verlorengehen: jene Landschaften, die wir mit Befremden wahrnehmen, wenn uns der verspätete Nahverkehrszug irgendwo zwischen Umland und Vorstadt zu einem Aufenthalt zwingt. Eine namenlose Fichtenschonung erscheint hinter dem Bahndamm, selten frequentierte Grillbuden und aufgelassene Wellblechhäuschen sind dort zwischen Holunderbüschen aufgestellt. Der Mast einer Haltestelle des Überlandbusses täuscht nicht darüber hinweg, daß ein solches Gelände nur in Tieren und Kindern noch Ortskundige hat. In den Vorgärten der Siedlungshäuser markieren Koniferen und Gasbeton-Figurinen den Zuständigkeitsbereich der Bewohner, alles jenseits dieser engen Grenzen ist aufgegebene Kolonie und der dumpfen Fürsorge des Zweckverbandes anheimgegeben. Dieses expandierende Niemandsland, das wir auf der Flucht in die mediale Simulation verwaist zurücklassen, ist der Ort, aus dem Riebes Arbeiten einen nicht geringen Anteil ihrer Inspiration beziehen. Vor allem auf seine älteren Zeichnungen trifft das zu. Deren Titel (Am Kanal, An der Seifenfabrik, Grenzübergang mit Bienenstöcken) verweisen auf Gelände, das sich, durch keinen Ortsnamen bezeichnet, nur anhand geographischer, manchmal botanischer Anhaltspunkte lokalisieren läßt.

Die Arbeiten zeigen ein melancholisches Inventar: Haushaltsgeräte, Schuhwerk und Kasserollen überlagern ein Mosaik von Baumstümpfen,

unbestimmt kuchenförmige Gebilde drängen sich zwischen kleine Schleusen und Gewächshäuser, „sieben Dinge des täglichen Gebrauchs leuchten im Vorgarten“ (so der Titel einer Arbeit).

Auch wenn Riebes Vokabular sich mittlerweile verändert - genauer: verengt - hat, findet sich in diesen Blättern schon eine bis heute charakteristische Eigenart: Ihre Mitteilungen enthalten sich in auffallender Weise der Kritik. Obwohl die debil konzipierten Wohnblöcke der frühen Nachkriegszeit ganze Formate füllen, verhindert deren gleichgültig sachliche Schilderung die Deutung, hier werde Architekturkritik geübt oder ein nachsichtigerer Umgang mit der natürlichen Landschaft angemahnt. Im Gegenteil tragen die Darstellungen von Anfang an Anzeichen einer - allerdings merkwürdig gebrochenen - Idylle. Sorgsam aus Goldfolie gefaltete Sterne scheinen auf, Rosen und Kartoffeln formieren sich kranzförmig um ein Ensemble abgetragener Arbeitskleidung. In einigen Fällen bewahrt allein eine rüde Handschrift die mit Ranken und floralen Aureolen überwucherten Blätter vor dem Abgleiten in konventionell sentimentale Bildwelten. Auch die Bildträger wirken nur auf den ersten Blick wie lieblos verklebte Opfer einer zu heftigen Bearbeitung. Auf den zweiten Blick erweisen sich die aus kleineren Bogen eines gelblichen porösen Papiers zusammengestückelten Flächen, die mit zunehmender Übermalung den charakteristischen Ton schmutzigen Schnees annehmen, als geduldiger Träger einer letztendlich zögerlich formulierten Botschaft.

Noch während des Studiums, sagt Riebe, habe er sich sozusagen in die innere Emigration begeben, um der Unfruchtbarkeit einer Kunstsprache zu entgehen, die nurmehr in der Lage sei, ihre eigene Grammatik zu verhandeln. Jene Mehrheit zeitgenössischer Künstler, die sich um eine Wiederaufnahme konzeptioneller oder abstrakter Vorgehensweisen bemüht, erscheine ihm aus der sich zusehends vergrößernden Distanz als „ermüdender Vorbeimarsch guter Handwerker“. Offenbar hat ihn diese Emigration nicht nur topographisch, sondern auch kunsthistorisch in die Peripherien geführt. Wer mit der lückenhaft dokumentierten,

„parallelen Kunstgeschichte“ der Laien- und Volkskunst vertraut ist, wird in Riebes Arbeiten auf Charakteristika der Kunst psychiatrischer Patienten und Kompositionsmerkmale der Motivbilderei stoßen. Der Hang zur abseitigen Idylle scheint sich im Laufe der letzten Jahre noch verstärkt zu haben, während - in einem merkwürdig gegenläufigen Prozeß zu dieser Beruhigung der Inhalte - die Bearbeitung des Papiers zunehmend rücksichtsloser wird. Einige neuere Blätter haben Stadien formatfüllender Einschwärzung und darauffolgender weißer Übermalung mehrmals durchlaufen. Die spärlicher werdenden Motive entgehen diesem Korrekturzwang dann nur durch ihre Platzierung am äußersten Bildrand, oder dadurch, daß sie beim Zerschneiden der oberen Papierschicht aus einer darunterliegenden wieder zum Vorschein kommen. Unternahm er früher den Versuch, der formalen Reflexion durch Beschleunigung der Niederschrift zu entgehen und mehrere Blätter in Folge zu gestalten, so betreibt Riebe heute ein für Zeichner und Zeichnung wohl gleichermaßen strapaziöses Infragestellen jeder gerade getroffenen bildnerischen Entscheidung. Die Arbeit an den Zeichnungen, sagt Riebe, bestehe gegenwärtig hauptsächlich darin, dem Wunsch, das Papier bis an den Rand zu schwärzen, nicht nachzugeben. Die Inhalte, die aus dem Prozeß des unnachsichtigen Aussortierens hervorgehen, gehören dabei nach wie vor einer bestenfalls kleinstädtisch zu nennenden, ärmlichen Lebenswelt an: Zwischen sorgsam getupften Schneeflocken erscheint schwebend ein Grüppchen eigenartig pelziger Kürbisse, einer Kombination ineinandergesteckter Drahtkörbe entspringt - winzigen Armen gleich - ein Paar schwärzlicher Weintrauben. In einer Reihe anspruchsloser und kaum voneinander abweichender Variationen wird der im Lichtkreis einer Straßenlaterne herabsinkende Schnee zum einzigen Inhalt. Einige Zeichnungen verabschieden sich mit der Titelseite „Auf Wiedersehen!“ von vornherein vom Betrachter. Es ist eine sich allmählich leerende Bildwelt, die dieser „Unterschicht der Dinge“ als Bühne für ihre unverständlichen und hilflosen Balanceakte dient.

Riebes anachronistische Ermittlungen in den Randzonen einer mit infektiöser Indifferenz daniederliegenden Wohlstandskultur scheint von der Hoffnung geleitet, daß in dem gleichen Maße, in dem unsere Erblindung fortschreitet, in der äußersten Provinz ein Ort entsteht, an dem sich nicht Bilder sondern Wirklichkeit und Bedeutung versammeln. ■ (L. Wanse, Kiel)



Abb. 1

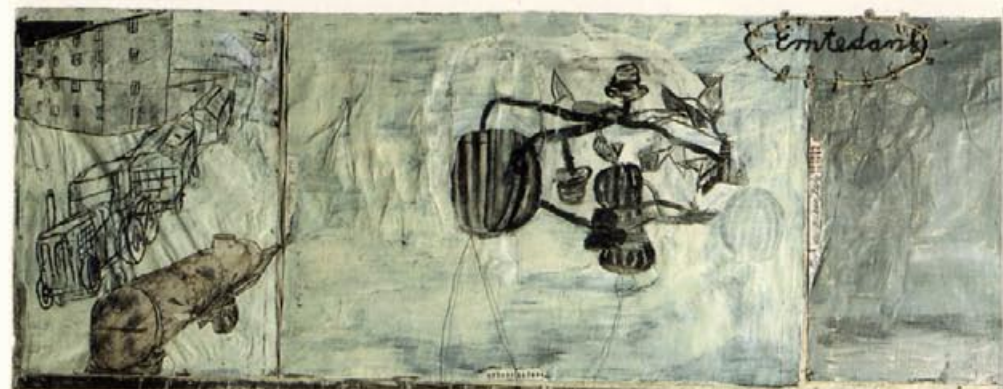


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



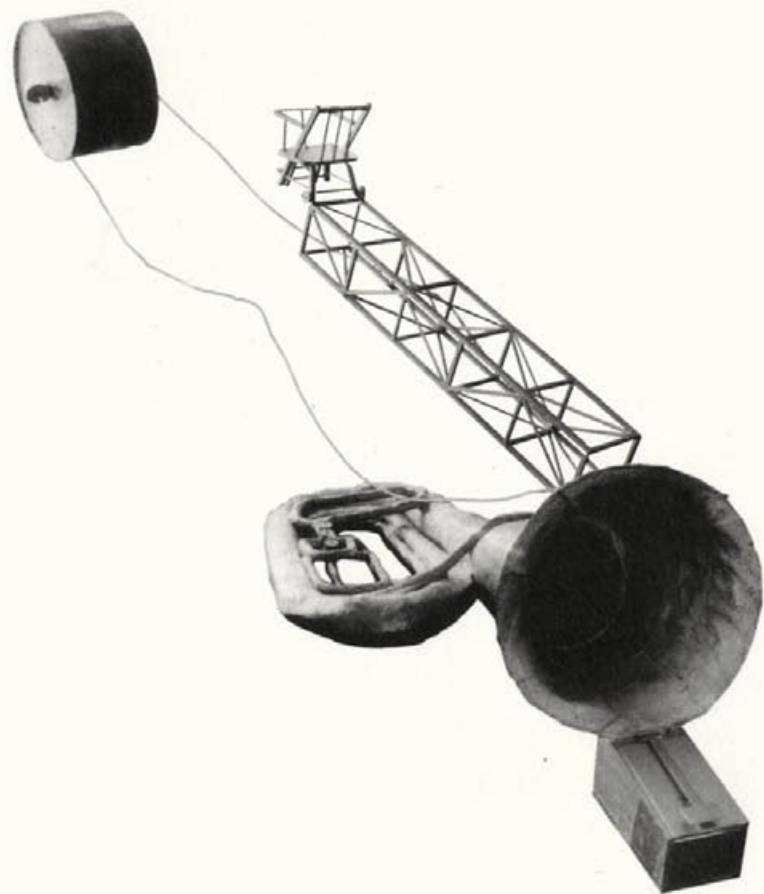


Abb. 7

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1

Erntedank, 1994

Graphit, versch. Kreiden, Lacke, Papiere

237 x 254 cm

Abb. 2

Erntedank, Detail

Abb. 3

Wohnhaus bei Holešovice, 1993

Graphit, versch. Kreiden, Lacke und Papiere

84 x 117 cm

Abb. 4

Mazurka, 1993

Graphit, versch. Kreiden, Lacke und Papiere

84 x 117 cm

Abb. 5

Die Anarchisten IV - Gulai Pole, Charkow, 1994

Versch. Lacke und Kreiden auf Papier

237 x 330 cm

Abb. 6

Einfache Lieder 1 - 111, 1993

Graphit, versch. Kreiden und Lacke, Goldfolie auf Papier

185 x 570 cm (dreiteilig)

Abb. 7

Gagarin-Denkmal, 1993

Drabt, Papier, Holz, Aluminiumfolie, Tonbandgerät

480 x 150 x 100 cm

B I O G R A F I E

- 1963 geboren in Lübeck
- 1984-90 Studium der Freien Kunst in Hannover
bei Peter Tuma und Ulrich Baehr
- 1991 Arbeitsstipendium der Niedersächsischen Sparkassenstiftung
im Künstlerhaus Meinersen
- 1992 Nachwuchsstipendium des Landes Niedersachsen
Reisestipendium des Alexander Dorner Kreises, Hannover
- 1993 Villa Massimo Preis, Rom

A U S S T E L L U N G E N

- 1988 Kunststudenten stellen aus, Kunstverein Rom
- 1989 Kunstverein Wolfenbüttel (Einzelausstellung)
- 1990 Deutscher Künstlerbund in Berlin 1990
Herbstausstellung niedersächsischer Künstler,
Kunstverein Hannover
- 1991 Deutscher Künstlerbund in Darmstadt 1991
Galerie der Kornbrennerei, Hannover (Einzelausstellung)
Kunst auf Papier, Hannover/Leipzig
- 1992 Zehn Künstler aus Hannover, Hiroshima
Alexander Dorner Kreis, Kubus Hannover
- 1993 Kunstverein Gifhorn (Einzelausstellung)
8. Nationale der Zeichnung, Augsburg
Zeichnungen und so weiter, Galerie Eva Poll, Berlin
Profile, Impulse V, Kunstverein Lingen
Ministerium für Wissenschaft und Kultur, Hannover
Ausstellung zum Villa Massimo Preis, Potsdam
Zehn Jahre Alexander Dorner Kreis, Kubus Hannover
- 1994 Junge Kunst aus Niedersachsen
Künstlerhaus Meinersen, Stipendiaten 1989-94, Orangerie
Hannover
9. Nationale der Zeichnung, Augsburg

Herausgeber:
Klaus Werner für den Förderkreis der Leipziger Galerie
für Zeitgenössische Kunst

© copyright

Förderkreis der Leipziger Galerie für Zeitgenössische Kunst

STAIRCASE 3

Ausstellung und Katalog wurden gefördert von

ART VISION und Time Promotion, Leipzig

Kurator: Klaus Werner, Leipzig

Layout: Alexander Fleischmann (ART VISION)

Fotoarbeiten: Claus Elholz

Lithos: ScanColor, Leipzig

Herstellung: Thomas Druck, Leipzig

Auflage: 400 Expl.

1994