

Markus Redl – In Stein gemeißelt

Kaum ein Medium wird zurzeit so heftig diskutiert wie die Skulptur. Als eine der klassischsten Formen der Kunstausübung hat die Skulptur einen langen Weg der Entwicklung hinter sich, der höchst unterschiedliche Funktions- und Bedeutungsebenen für dieses Medium mit sich brachte. Zusammenhängend damit stehen der Einsatz von Materialien sowie die Umsetzung von Inhalten. Es erscheint aus heutiger Sicht klar, dass die Skulptur zunächst mit naheliegenden Materialien wie Stein, Holz und etwas später Metall verbunden ist. Es waren die Materialien, die der Mensch in seiner Umgebung fand und zu nutzen lernte. In der Erde graben, Steine aufeinander schichten, Äste zusammenfügen, den Fels ritzen – ursprünglichste Formen des kreativen Ausdrucks. Im kultischen Zusammenhang bewahren diese Werkstoffe auch später noch ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang in Bezug auf das ewig Gültige. Sie werden zu Monumenten, zu Objekten, die grundsätzlich eine längere Lebensdauer haben als der Mensch, der sie schuf bzw. der Mensch, der sie verwendete. Nicht selten symbolisieren sie Abwesendes, das man herbeisehnt oder gütig stimmen möchte, haben somit eine hohe spirituelle Kraft und sind über den alltäglichen Bedeutungskanon – als Gebrauchsgegenstand oder ausschließlich ästhetisches Element – erhaben. Damit ist die Skulptur – mehr als das Gemälde – ein Ding und zugleich auch die Abbildung eines Dings.

Diese Konstellation bleibt im Wesentlichen bis zum Eintritt der Moderne bestehen. Von da an ändert sich das Konzept der Skulptur grundsätzlich, wie auch das der Kunst ganz allgemein. Man beginnt sie als Kategorie, als Medium zu diskutieren und in ihrer Bedeutung zu hinterfragen, um am Ende auch diese zu hinterfragen. Eine Demokratisierung bzw. Erweiterung der Möglichkeiten und des Materials sowie des Inhalts sind die Folgen. Dieselben Materialien werden in neuem Licht betrachtet, Inhalte werden so verschoben, dass sie mehr zur eigenen Reflexion beitragen als zur Materialisation externer Inhalte. Das Problem der Repräsentation führt zwangsläufig zur Abstraktion und zur Auflösung bestehender Strukturen. So stehen wir heute an dem Punkt, an dem man mit Rosalind Krauss feststellen muss, dass die analytische Kunstpraxis der Moderne die Skulptur bis auf das Begriffsgerüst freigelegt hat und dass Skulptur nur noch ein Begriff an der Peripherie eines Feldes ist, in dem sich andere, unterschiedlich strukturierte Möglichkeiten befinden.¹ Allgemein gesprochen orientiert sich die gegenwärtige Kunstpraxis nicht an einem

¹ Siehe dazu: Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington 1983.

Bezug zu einem gegebenen Medium (Plastik oder Malerei), sondern zu den logischen Operationen innerhalb einer Menge kultureller Termini. Der klassische Inhalt der Skulptur hat sich konsequenterweise von seinem Transportmittel verabschiedet. Damit verliert die ursprüngliche Aufgabenstellung zwar an Klarheit, verschwindet mitunter sogar, jedoch erweitert sich dadurch das Spektrum an Möglichkeiten. In der Folge scheint jede künstlerische Arbeit mit dem Vorhaben verbunden zu sein, das Medium grundsätzlich neu zu definieren. Dieser als systemreflexiver Ansatz zu bezeichnende Prozess führt dazu, dass das System Kunst selbst zum Kunstwerk bzw. zur Plastik wird. Systemspezifische Regeln werden vom Betrachter als gegeben angenommen und nicht notwendigerweise bewusst bemerkt. Unser kulturelles Bewusstsein stellt das, was sich als Skulptur vorstellt, selbstverständlich in den allgemeinen Kontext des Mediums. Die klassischen Funktions- und Bedeutungsweisen bleiben dabei erhalten und spielen bei der Rezeption eine nicht unwesentliche Rolle.

Wenn heute also eine Steinskulptur aktuellen Entstehungsdatums vor uns steht, so befinden wir uns selbstverständlich unter dem Eindruck der gesamten Entwicklungsgeschichte dieses Mediums. Obwohl das eigentliche „Material“ längst der Diskurs über die Skulptur in ihrem Bezug zu ihren Entstehungsbedingungen ist, können wir gerade im Zusammenhang mit der Steinskulptur nicht aus unserem kulturellen Korsett heraustreten. Die Historie ist zu mächtig als dass man Marmor, Granit, Sandstein, etc. als neutrale Werkstoffe betrachten könnte. Seit der Moderne kommt es im großem Ausmaß zur Integration des Betrachterstandpunkts bzw. des kulturellen Bewusstseins des Publikums. Demzufolge wird Kunst wesentlich zur Standpunktfrage. Man könnte mit Karl Poppers *Scheinwerfertheorie der Wissenschaft* argumentieren: „Was der Scheinwerfer sichtbar macht, das hängt von seiner Position ab, von der Weise, in der wir ihn einstellen, von seiner Intensität, Farbe und so fort; es hängt natürlich auch weitgehend von den Dingen ab, die von ihm beleuchtet werden.“² Angesichts des Reichtums und der Mannigfaltigkeit der möglichen Aspekte der Tatsachen unserer Welt ist es gar nicht anders möglich als selektiv vorzugehen und sich auf einen bestimmten Standpunkt festzulegen. Die Entwicklung eines bestimmten Standpunktes oder Gesichtspunktes ist somit unvermeidbar. Der Versuch ihn zu umgehen, führt nach Popper dazu, dass man sich selbst täuscht und dazu verurteilt ist, unkritisch einen unbewussten Gesichtspunkt anzuwenden.

² Karl Popper, *Geschichte und Politik*, in: *Alles Leben ist Problemlösen*, München, Zürich 1994, S. 175.

Damit wird klar, dass nicht nur für einen zu verfassenden Text erst der gewählte Zusammenhang den Sinn eines Textes ergibt. Diese Sichtweise lässt sich selbstverständlich auch auf die Kunst anwenden – heute mehr denn je.

In einem postmodernen Kosmos von frei flottierenden Zeichen und wechselnden Bedeutungszusammenhängen, gerät die tradierte Ordnung vielfach unter Druck bzw. ist sie vom selektiven Zugang des Publikums abhängig. Wir sehen nicht unbedingt das, was wir vor Augen gestellt bekommen – auch wenn es in Stein gemeißelt ist. Gerade innerhalb der Steinskulptur haben sich Inhalt und Form entgegengesetzt entwickelt bzw. haben sich voneinander getrennt. Die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Einsatzes gewisser Materialien stellt sich konsequenterweise nicht eindimensional. Der Gebrauch von Stein innerhalb der Skulptur kann somit nicht obsolet werden, sondern hängt vom Bedeutungszusammenhang und von dessen Aussagekraft innerhalb eines bestimmten Kontexts ab.

Markus Redl, der sich mit den klassischen Materialien der Bildhauerei – Stein, Holz, Metall – intensiv beschäftigt, steht mit seiner Kunst genau an diesem Punkt. Seine einem gewissen Realismus verpflichteten Skulpturen entstehen auf die klassischste Weise, die sich denken lässt. Das beginnt bei seiner profunden handwerklichen Ausbildung, bei der intensiven Auseinandersetzung mit dem Werkstoff, den Verfahrensweisen und endet mit der Organisation unterschiedlicher Bedeutungsebenen. Die Ausbildungszeit an der Universität für Angewandte Kunst war für den jungen Künstler Motivation, es doch anders zu machen. Die Auflösung des Skulpturenbegriffs bis zur völligen Immaterialisierung wurde dort propagiert, sodass die Gegenreaktion nur Marmor und Bronze sein konnte. Die beiden widersprüchlichen Ebenen zusammenzuführen schien als nächster Schritt notwendig zu sein. Die Erfahrung der Konzeptkunst brachte das Element der Dekonstruktion in die Kunst ein, das sich auf die Kategorisierung derselben grundlegend auswirkte. Bei Redl, der auch Text und Zeichnung in seinem Werk als zentrale Elemente betrachtet und einsetzt, kann man nicht mehr unterscheiden, ob seine künstlerische Praxis eher der Bildhauerei oder dem Konzeptualismus zugerechnet werden soll. Man kann heute auch darauf getrost verzichten, weil sich im aktuellen Kunstschaffen beide Elemente gleichbedeutend manifestieren. Es wäre einfacher über die Skulptur im avantgardistischen Sinn zu referieren – ihre formale Auflösung, Abstraktion, Reduktion und letztlich Immaterialisation und Prozessualität zu verfolgen. Das würde in Redls Fall jedoch in eine Sackgasse führen und ihn genau dort positionieren, wo er sich selber keinesfalls sieht. Vielmehr wird in der Aneignung des klassischen

Skulpturenverständnisses zugleich auch eine Distanzierung von dessen Inhalten feststellbar. Unter Beibehaltung der Form verändert sich aber der Inhalt. Klassisch verstanden, war die Skulptur an das Anthropomorphe gebunden. Der menschliche Körper ist – zumindest seit der Postmoderne – jedoch auch an eine weitreichende Zeichenhaftigkeit bzw. in eine Begriffsabhängigkeit geraten, sodass man auch da nicht mehr von Eindeutigkeit sprechen kann. Das Anthropomorphe ist also weder innerhalb der Skulptur eindeutig, noch in der allgemeinen Betrachtungsweise. Wenn nun die Realität zeichenhaft wird, führt das auch innerhalb der Repräsentation zu einer Drucksituation. Die Skulptur, die heute selbst aus dem Repertoire frei flottierender Zeichen stammt, kann somit nur mehr bedingt an das Anthropomorphe gebunden sein bzw. findet sie andere Formen der Relation zum menschlichen Körper – beispielsweise innerhalb der Performance Art.

Bei Redl ist es neben der inhaltlichen Ebene des Dargestellten der Prozess, der entscheidend wird. Wir können den Entstehungsprozess, die Arbeit im Steinbruch bei der Auswahl des Steins, die historische Komponente der Steinbildhauerei, die tatsächliche handwerkliche Arbeit und die Exklusivität des Materials nicht außer Acht lassen. All das schließt sich im Kunstwerk zu einer Einheit zusammen. Dem Künstler muss dies nicht in dem Maße bewusst sein, aber seine Praxis ist nicht mehr sekundäres Merkmal der Entstehung, sondern auch der Arbeitsprozess ist eine bewusst gewählte Methode des Dekonstruktionsvorganges innerhalb der Kunst.

Die Inhalte Redls sind dem Material gleichsam entgegengesetzt positioniert. Er zeigt Figuren, Situationen und Gegenstände, die nicht diesen Ewigkeitsanspruch erheben, den man aus der Monumentalität der Steinskulptur gewohnt ist. Die Oma, ein Amputierter, ein körperlich Entstellter – all das präsentiert sich bei Redl in Stein und Bronze und macht seine Kunst so zum subversiven Akt innerhalb eines fest gesteckten Rahmens. Redl bezieht sich in seiner Arbeit zwar auf das Medium und macht es zum wesentlichen Element seiner künstlerischen Überlegungen, geht aber gleichzeitig auch auf aktuelle Themen ein. Obdachlosigkeit, soziale Ausgrenzung, unkonventionelle Schönheitsvorstellungen sind im klassischen Sinn in Marmor nicht darstellungswürdig. Das allzu Menschliche ist jedoch in Redls Kunst stets präsent. Der Humor, der in der Hinfälligkeit und in der Interpretation von sozialen und anderen Bedingtheiten durchkommt, ist in seinem Fall sehr speziell. Er unterstreicht diese Komponente mit einer generalbassartigen literarischen Ebene. Aus den Titeln der Arbeiten einerseits, aber auch aus den literarischen und philosophischen Verweisen, ergibt sich eine

zusätzliche Verdichtung der Bedeutungen. So begleitet eine „Bibliothek der Steine“ weite Teile seines Werks. Damit sind Bücher und Texte gemeint, die der Künstler während der Entstehungszeit einer Arbeit gelesen hat. Diese Bücher bieten Inhalte, die man in die Interpretationsebene miteinbeziehen kann, aber keineswegs muss. Wieder kann hier Poppers *Scheinwerfertheorie* angewendet werden. Die Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten – sowohl der Erzeugung als auch der Rezeption – eines Kunstwerks werden dabei spürbar. Natürlich wird dadurch auch die Dimension Zeit erfahrbar. Die Zeit des Lesens und die Zeit der handwerklichen Arbeit schließen sich hier zur Einheit zusammen. Das Tempo des Produktionsprozesses wird bewusst zum methodischen Aspekt in Redls Kunst. Diese Langsamkeit ist nicht für den schnellen Wechsel von Aktualitäten und Moden konzipiert. Viel zu lange dauert der Arbeitsprozess, als dass das Produkt entsprechend rasch in die aktuellen Distributionskanäle Eingang finden könnte.

Redls konzeptuelle Überlegungen sind spontan und kommentarhaft – stehen also im Widerspruch zur Zeitlosigkeit der klassischen Steinbildhauerei. Sein Tun wirkt fast verschwenderisch gegenüber den herkömmlichen Vorstellungen vom Monument, vom Denkmal. Sein teilweise als magisch anzusprechender Realismus wirkt spielerisch, anarchisch und verunsichert das Publikum auf vielfältige Art. Das Spiel mit dem Rezeptionsverhalten des Publikums ist somit ein wesentliches Merkmal von Redls Kunst. Dennoch entstehen dadurch erneut archetypische Situationen der menschlichen Existenz. Die Dargestellten – in ganzer Figur oder fragmentarisch – stehen für einen Zustand der „*Conditio Humana*“, der durchaus als aktuell, ja sogar in der Folge als zeitlos begriffen werden könnte. Die Figur der Oma ist nicht einfach das Portrait einer älteren Frau, sondern eine allgemeingültige Darstellung von sozialen Dynamiken und Wertvorstellungen – ähnlich wie die Amputierten.

Humor als wesentliche Instanz in Redls Werk begleitet den künstlerischen Prozess und reduziert das Pathos, das dem Werkstoff Stein innewohnt. Somit gelingt dem Künstler etwas, das kaum für möglich zu halten ist, nämlich die gleichzeitige Existenz von Aktualität und Zeitlosigkeit. Die Frage, ob es nun zeitgemäß sei, in Marmor zu arbeiten erübrigt sich in Markus Redls Fall. Vielmehr ist sein Werk als ein sprachliches Mittel zu verstehen innerhalb einer in ihrer Mannigfaltigkeit und Widersprüchlichkeit funktionierenden Welt. Es ist in Poppers Sinn auch eine Positionierung des Scheinwerfers.

Günther Holler-Schuster