

Rede 2005 zur Ausstellungseröffnung
„Ander Land“,
imago Kunstverein Wedemark, 2005
von Michael Stoeber

Für Gerd Piepenhagen, meine Damen und Herren, ist der Tod ein Meister aus Deutschland – so nennt ihn, den Tod, das berühmten Gedicht der „Todesfuge“ von Paul Celan. Er ist nicht nur ein Meister aus Deutschland, wie ein näherer Blick auf das Werk des Künstlers lehrt, aber doch in erster Linie aus jenem Land, in dem Piepenhagen vor sechzig Jahren geboren wurde. Ein Land, das ihm durch Geburt und weil er hier aufwuchs, weil er hier verheiratet ist, hier lebt und arbeitet, nahe steht und das ihm doch auf Grund seiner nationalsozialistischen Geschichte im letzten Jahrhundert ferner und fremder ist als der Mond. Als „Ander Land“ taucht es in einem der Bildobjekte auf, die der Künstler in seiner Ausstellung hier in Mellendorf zeigt. Und dieses „Ander Land“ wird Piepenhagen nie begreifen, obwohl er es als Künstler seit mehr als vierzig Jahren zu begreifen sucht, er es inszeniert und reinszeniert in den Artefakten seiner Kunst.

Damit hält er in diesen Werken in geradezu obstinater und obsessiver Weise die Erinnerung wach an eines der finstersten Kapitel nicht nur in der Geschichte Deutschlands, sondern in der Geschichte der Menschheit. Ein Höllensturz ohnegleichen, von dantesken Ausmaßen, ein Inferno der Vernichtung. Die industriemäßige Auslöschung von Menschenleben, die zur Voraussetzung eine gigantische Amnesie hatte: das systematische Vergessen jeder Zivilisation und Zivilität, die Perversion, Leugnung und Unterdrückung von Humanismus und Humanität. Nur unter dieser Voraussetzung der Amnesie, des Vergessens all dessen, was noch in der Diktion der Klassiker von Weimar hieß: edel sei der Mensch, hilfreich und gut, nur unter diese Voraussetzung war denkbar, daß man in Deutschland zwischen 1933 und 1945 einer ganzen Rasse, den Juden, die pure Existenzberechtigung absprach, daß man sie erschöß, verbrannte und ins Gas schickte, daß man Alte und Kranke, Behinderte und Demente vom Leben ausschloß und sie in sogenannten Heimen durch Giftsspritzen eliminierte und das Ganze als Euthanasie schönzureden versuchte, daß man systematisch alle Freiheits- und Individualrechte abschuf und durch ein von nichts und niemanden zu kontrollierendes autonomes Führerprinzip ersetzte. Daß das gerühmte Volk der Dichter und Denker zum Volk der Richter und Henker verkam.

Dieses ungeheuerliche und unwürdige Kapitel deutscher Geschichte, meine Damen und Herren, kann und will Gerd Piepenhagen nicht verstehen. Es ist für ihn wie eine schwärende Wunde, die sich nicht schließt. Und – in die immer neuerliche Beschäftigung mit dieser Geschichte treibt ihn die Angst, daß es sich dabei nicht um eine einmaliges Ereignis gehandelt haben könnte, nicht um den berühmten Betriebsunfall der Historie, wie es immer einmal wieder heißt, sondern daß der Schoß noch fruchtbar ist, aus dem das kroch, daß Wiederholungsfahr droht. Deswegen schiebt sich hinter die Buchstaben, die sich in einem seiner Werke zum Namen des berüchtigsten, von deutschen Nationalsozialisten eingerichteten Vernichtungslagers zusammenschließen, Auschwitz, deswegen schiebt sich dahinter

der Name des brandenburgischen Lichtenhagens, wo Neonazis 1990 ein von Vietnamesen bewohntes Ausländerheim ansteckten und in Brand setzten. Außerdem – Piepenhagen beobachtet, mit der deutschen Geschichte im Kopf, nicht nur die Entwicklung im eigenen Land, sondern überall auf der Welt. Und überall dort, wo Krieg tobt, wo Vertreibung wütet, wo Menschen mißhandelt und getötet werden, ist für ihn „Ander Land“, sieht er das Projekt der Menschwerdung bedroht, die Ideen der Aufklärung in Gefahr, nimmt er als Künstler Partei. In dieser Hinsicht reagiert er kaum anders als die feministische amerikanische Künstlerin Jenny Holzer, die einmal von sich gesagt hat: „Überall da, wo Frauen bedroht, unterdrückt und mißhandelt werden, bin ich hellwach, nehme ich Partei.“ Piepenhagen denkt und handelt als Künstler ähnlich, indes ohne die Einschränkung auf ein Geschlecht. Der Holzer-Satz ist wie gemacht für ihn. Man muß nur Frau durch Mensch ersetzen. In Piepenhagens Diktion lautet der Satz dann: „Überall da, wo Menschen bedroht, unterdrückt und mißhandelt werden, bin ich hellwach, nehme ich Partei.“

Daß, meine Damen und Herren, die Vergangenheit der nationalsozialistischen Vernichtungsgeschichte so viel Raum in Piepenhagens Werk einnimmt, hat zum einen zu tun mit der ungeheuerlichen Fallhöhe moralischer Werte, die sich in ihr zeigt und die sie so singulär erscheinen läßt und zur exemplarischen Fallstudie menschlicher Depraviertheit macht. Zum anderen erklärt sich diese Hinwendung aber auch durch die Biographie des Künstlers. Da die Menschen in Piepenhagens Familie – er wurde von Adoptiveltern erzogen – selbst überzeugte Nationalsozialisten waren, ist das Werk von einem Paradox, einem seltsamen Widerspruch grundiert, mit dem sich viele Jungen Deutsche seiner Generation irgendwann auseinander zu setzen hatten: wie war es möglich, daß der zärtliche Vater, der freundliche Onkel, der hilfsbereite Großvater, daß sie alle auf der einen Seite wunderbare und fürsorgliche Familienmenschen waren, auf der anderen Seite aber gefühllose Wölfe, Menschenvernichter im großen Stil, ohne jedes Empfinden für ihre vom autoritär) agierendem Staat ausgegrenzten Mitmenschen. Beispiele für diese menschliche und moralische Depraviertheit gibt es zu Hauf in Piepenhagens Bildobjekten. Die Haare auf denen ein U-Boot aus Blei schwimmt: sie verweisen auf die Vernichtung der Nazi-Opfer in den Konzentrationslagern und zugleich darauf, daß man die Menschen dort wie Material behandelte. Darauf sah, was von ihnen noch zu gebrauchen war nach der Tötung: das Gold in ihren Zähnen floß in den Geldkreislauf, ihre abgeschnittenen Haare dienten zum Verschließen von Dichtungen in deutschen U-Booten, aus ihrer Haut ließen sich Lampenschirme fertigen und so schrecklichweiter.

Gerd Piepenhagen, meine Damen und Herren, arbeitet in seinen Bildobjekten, in denen die Farbe keine kleine Rolle spielt, eher als Bildermacher denn als Maler. Die koloristischen Effekt, die er mit der Farbe produziert sind dennoch sehr wichtig, weil sie in Allianz mit den narrativen, den erzählerischen Szenarien, die der Künstler in seinen Werken entwirft, sofort in eine symbolische Dimension hinüberleiten. Das Schwarz seiner Bildobjekte ist vieles in einem: es ist das Schwarz, das den Tod verkündet, das Schwarz einer teuflischen Inquisition, aber auch ein priesterliches Schwarz, das die Hoffnung auf Erlösung nicht aufgegeben hat, und sei es die Erlösung durch die in Schwarz getauchten Bildwerke des Künstlers selbst. Wie Memoriale von Tauer und Schwermut halten sie die Erinnerung wach an Holocaust

und Vernichtung, aber sie laden auch ein zu Besinnung und Katharsis. Dann sind da das Braun und Rostrot in Piepenhagens Werken, die ähnlich ambivalent zu uns sprechen: sie künden von Feuer und Vernichtung, aber zugleich mit dem Schrecken rufen sie auch die wohltätigen Seiten von Furor und Leidenschaft ins Gedächtnis. Und schließlich das Grau seiner bleiernen Objekte: es ist nicht nur das tödliche, triste Grau einer uferlosen Depression, sondern ebenso das Grau, in dem potentiell alle anderen Farben aufgehoben sind, die als leuchtende Inspiration das Grau einer trostlosen Welt und Wirklichkeit zu erhellen vermögen. Diese Farben des Künstlers, meine Damen und Herren, sind Ergebnis einer ganz persönlichen, alchemistischen Produktion aus Lacken, Tuschen, Leinöl und Chemikalien. Über seine Rezepturen mag Piepenhagen sich nicht auslassen; er hütet sie ähnlich ängstlich wie die mittelalterlichen Alchemisten die Geheimnisse ihrer Zauberküche.

Auch wenn Piepenhagens Blick sich in der Hauptsache auf die Greuel der Nazi-Zeit fokussiert, wenn in seinen Bildszenarien die Euthanasie-Busse und Euthanasie-Lager auftauchen, die Gleise und Züge, die mit deutscher Pünktlichkeit die Opfer in die Vernichtungslager transportierten, die mit Gas statt Wasser ausgerüsteten Duschräume, die Krematorien und Verbrennungsöfen, die Gift- und Todesspritzen, das tödliche Gas und die Sprengchemikalien, das Pikrin und Trotyl, die Blechdosen mit den Granulaten für die Herstellung von Zyklon B und die Tagebuchblätter der Anne Frank, die in der Umkehrung und gerade im Kind-Opfer das unmenschliche Profil der Täter umso brennschärfer und konturierter hervortreten lassen, der Künstler bleibt dabei nicht stehen, beläßt es nicht dabei. Die Nazizeit bildet das Zentrum seiner künstlerischen Agitation, weil es so unvergleichlich ungeheuerlich war, aber davon ausgehend, wendet sich Piepenhagens Blick weiter zurück in die Vergangenheit, hin zu den Schlachtfeldern des ersten Weltkrieges, in die Schützengräben Belgiens und Flanders, hin zu Flander-Land, und damit zu einem unmenschlichen Stellungskrieg, dem ersten Sündenfall der Zivilisation im zwanzigsten Jahrhundert. Und dann geht der Blick weiter nach vorne, hin zur Gegenwart. Und vor allem überschreitet er Grenzen, wird transnational, fokussiert sich nicht nur aufs eigene Land als Anderland. Die auf die deutsche Geschichte zielenden Wörter und Gegenstände in Piepenhagens Szenarien vermischen sich mit Wörtern und Gegenständen anderer Geschichte. „Navigator's Log“ lesen wir wiederholt und werden so als Betrachter mit den Einsatzbefehlen angloamerikanischer Truppen in den Kriegen der Neuzeit konfrontiert. Wenn sich der textliche Hinweis noch mit einer Armada von Flugzeugen verbindet, hat der Betrachter gerade in Hinblick auf den Zweiten Weltkrieg zwingend die Assoziation eines mörderischen, gegen Ende des Krieges unübersehbar als Rachefeldzug gegen die deutsche Zivilbevölkerung geführten Bombenkriegs, in Hamburg und Dresden, Nürnberg und Würzburg, der – wie verständlich auch immer – auf seine Weise auch nicht weniger als einen Niedergang und Totalbankrott zivilisatorischer Standards darstellte.

Piepenhagen, ich sagte es bereits, meine Damen und Herren, versteht sich in diesen Werkserien nicht als Maler, sondern eher als Bildermacher. Seine Bildobjekte in ihrem Charakter als Schaubühnen, in denen sich grausige Menschheitsgeschichte abbildet, erinnern an die Bildbühnen des amerikanischen Künstlers Joseph Cornell. Was sie mit ihnen bei allen Unterschieden vor allem gemeinsam haben ist, daß sie beide nicht lustig sind, auch wenn die Gegenstände in ihnen, bedingt durch die

Dimensionen der Miniaturisierung, oft ein bißchen einen Puppenstubencharakter haben. Cornells Bühnen sind dabei schon gelegentlich ein wenig niedlich, sowohl durch Faktur wie Farbigkeit, aber da sein nicht zu übersehendes Thema die Psychopathologie des amerikanischen Alltagslebens ist, beißen dann am Ende die Arbeiten doch kräftig zu. Piepenhagens Szenarien geraten bei aller Bricolage und spielerischen Inszenierung nie in den Verdacht des Niedlichen. Zu grausig, zu unverstellt und zu direkt visieren sie ihr Thema an. Dazu tragen natürlich ganz wesentlich die emotionalisierende Farbe und die unmißverständlichen Texte und Textfragmente bei. In der Allianz mit ihnen entfalten die auf die Bildbühnen gebrachten Gegenstände ihre Kraft: die Busse und Gleise, die Schiffe und Flugzeuge, die Lager und Verbrennungsöfen – alle von Piepenhagen selbst geformt, keine Fundstücke. Im Zusammenspiel mit Text und Farbe beschwören diese Objekte als Metonymien, als Teile eines abwesenden Ganzen, in unseren Köpfen, in den Köpfen der Betrachter, sofort und erbarmungslos, ohne wenn und aber, ohne Beschönigung, die ganze furchtbare Wahrheit und Wirklichkeit der vergangenen und gegenwärtigen Geschichte. Dem können wir uns nicht entziehen. Gerd Piepenhagen zwingt uns zur Auseinandersetzung mit Dingen, die viele gern und endgültig ad acta legen möchten. Aber nur wenn wir wachsam sind, wenn wir uns erinnern, meine Damen und Herren, bleibt fruchtbar nicht der Schoß, aus dem das kroch. Gerd Piepenhagen weiß das. Und er will mit seiner Kunst erreichen, daß auch wir es wissen.

– Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.