Auszug aus FORVM bei Context XXI

(http://contextxxi.org/das-inbild-vom-menschen.html)

erstellt am: 6. November 2026
Datum dieses Beitrags: Oktober 1966

Das Inbild vom Menschen

Reflexionen über ein Werk Fritz Wotrubas

n HEIMO KUCHLING

Immer wieder wird die Klage laut, die Kunst habe keinen allgemeingültigen Stil, sie böte ein zerrissenes, in sich widersprüchliches Bild. Es wird nicht bedacht, daß der Künstler als Mensch von seiner Umwelt abhängig ist, und zu seiner Umwelt gehört vor allem die Gesellschaft, in der er lebt. Sie bestimmt, ob der „Zeitgeist" in sich einheitlich oder uneinheitlich ist, ob er einen Stil ermöglicht oder nicht.

Die heutige Gesellschaft ist eine pluralistische, und daher kann die Kunst, die auf ihr basiert, ebenfalls nur pluralistisch sein. Pluralistische Kunst ist aber ein Widerspruch in sich, denn Kunst will die vollkommene Lösung und Überwindung aller Widersprüche, Gegensätzlichkeiten und Unvollkommenheiten: sie will das Absolute. Wo dem Künstler mehrere Lösungsmöglichkeiten angeboten werden, wo ihm gesagt wird, seine Lösung sei nur eine von vielen möglichen, wird ihm der Stachel genommen, der ihn zu rastloser Arbeit antreibt. Die Hybris der heutigen Gesellschaft besteht für den Künstler, der von ihr anerkannt wird, darin, daß nicht nur er allein, daß nicht nur sein Entwurf einer künstlerischen Weltbewältigung angenommen wird, sondern jeder, der der Gesellschaft einsichtig ist, den sie zu verstehen glaubt. Die pluralistische Gesellschaft entmachtet den Künstler.

Das ist der negative Aspekt der Gesellschaft. Der positive ergibt sich aus der Tatsache, daß die heutige Kunst spezifisch individuell ist, was zur Folge hat, daß sie nicht in sich einheitlich, daß sie nicht Stil ist, sondern stillos. Eine stillose Kunst kann nur von einer pluralistischen Gesellschaft anerkannt werden, und so reichen sich Individualismus und Pluralismus die Hand. Sie bedingen einander, der Zirkel kann nicht durchbrochen werden.

Dieser Situation ist sich jeder wache Künstler bewußt. Er weiß oder ahnt zumindest die Gefahr einer Relativierung seines Schaffens und zugleich ist er sich mehr oder weniger im klaren darüber, daß er gerade durch die Relativierung der künstlerischen Lösungsangebote die Chance hat, von der Gesellschaft verstanden und anerkannt zu werden, das heißt, ein Minimum an gesellschaftlicher Funktion erfüllen zu können.

Das Janusgesicht der Gesellschaft verweist das Absolute, das dem wahren Künstler als fernstes Ziel, als äußerste Möglichkeit vorschwebt, in das Kunstwerk selbst. Seine Autonomie ist die Rettung vor der Boden- und Uferlosigkeit der heutigen Gesellschaft, die dem Künstler zu Unrecht den Vorwurf macht, l'art pour l'art zu schaffen: er kann nicht anders.

Das Bild der pluralistischen Kunst weist krasse Gegensätze auf: „Realismus" und „Abstraktion" werden die beiden einander ausschließenden geistigen und stilistischen Gegensätze genannt. Zwar wird immer wieder behauptet, diese Gegensätze gebe es gar nicht, denn in einer „realistischen" Darstellung sei Abstraktion enthalten und in der abstrakten könne sehr wohl „Wirklichkeit", beziehungsweise Wirklichkeitserfahrung eingeschlossen sein. Dennoch werden hinter den optischen Gegensätzlichkeiten dieser Grundströmungen immer wieder geistige angenommen oder zumindest vermutet.

In der Tat gibt es einen Punkt, in dem sich diese Gegensätze berühren. Dieser Punkt ist die genuine künstlerische „Idee", die das Wirklichkeitserlebnis prägt, von diesem berührt und in der Ausformung geleitet wird. Sie steht über diesen Gegensätzen, sie kann sich ihrer bedienen, ja sie kann sie miteinander verschmelzen. Sie ist aber nur bei originären Künstlern anzutreffen, nicht im Schwall der Konformisten dieser oder jener Observanz; daher die Spaltung.

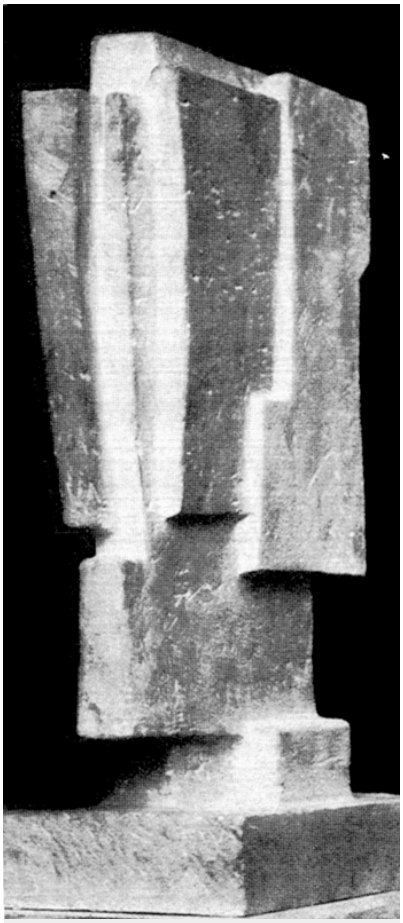
Die künstlerische „Idee" ist keine verbale, sie ist eine imaginative. Sie äußert sich in der Art, wie der Künstler die Welt erlebt, sieht, geistig verarbeitet und gestaltet, sie ist es, die ihn ermächtigt, selbst „Welt" zu schaffen. Da er von seiner „Idee" besessen ist, geht sein Trachten dahin, sie zu objektivieren, eine eigene Formsprache zu „finden", seinen persönlichen Stil zu entwickeln.

Der Rückblick auf die Entwicklung persönlicher Stile zeigt, daß sie im jeweils tradierten Formgut wurzeln und meist durch entschiedenes Vorantreiben einer seiner formalen Komponenten über dieses hinauswachsen — es sei etwa an das Hell-Dunkel Rembrandts erinnert, das bis auf das „sfumato" Leonardos zurückgeführt werden kann, oder, näher liegend, an die Kubisten, die auf Cézannes Entdeckung aufbauten, daß den Gestalten der Natur stereometrische Figuren zu-

grunde gelegt werden können.

Auch der Bildhauer Fritz Wotruba geht von vorhandenen Formen aus, ohne sie zu imitieren. Schon in seinen frühesten Werken ist deutlich sichtbar, daß ihn eine künstlerische Idee, eine Imagination leitet. Seine Torsi werden von einer Kraft emporgetrieben, die ein ganz bestimmtes Inbild vom Menschen ankündigt, eine künstlerische Weltschau, ein Welterlebnis, das vom Pathos des geistigen Hinauswachsens über die erdhafte Bindung des Menschen erfüllt ist. Wotrubas eigenstes Material ist der Stein, die feste, harte, erstarrte Erde, die es zu verwandeln gilt.

Dieses Grund-„Thema" in Form zu fassen, dieser „Idee" Form zu geben, ist Wotrubas unablässiges Bemühen. Für ihn ist der menschliche Leib „Architektur": er baut ihn „tellurisch", von der Erde aufwärts, in wachsenden Proportionen in den freien Raum. So löst Wotruba sich rasch aus der spätbarocken österreichischen Tradition; seine „Idee" vom menschlichen Körper als „Architektur" bringt ihn zunächst Lehmbruck nahe. Die Gefahr des Expressionismus ahnend, wendet er sich, von seinem Sinn für Proportion und Maß geleitet, der Antike zu, wie vor ihm Marées: geistig, nicht stilistisch. Da Wotruba nicht an die Realität fixiert ist, sondern an seine „Idee", an sein Inbild, löst er sich immer mehr von der Erscheinungsform des menschlichen Körpers, und schließlich erreicht er jenen Grad von Abstraktion, der es ihm ermöglicht, ein seiner „Idee" adäquates Mittel einzusetzen: den Kubus als Element (nicht als Ausgangspunkt) der Skulptur, das nicht für sich besteht wie in der „gegenstandslos"-abstrakten Skulptur, das vielmehr dazu dient, sein Inbild vom Menschen zu objektivieren. Wotrubas Weg zu seinem persönlichen Stil besteht darin, daß er einmal alles aufnimmt und verarbeitet, was ihm verwandt erscheint, und dann sukzessive abstreift, was der Verwirklichung seiner „Idee" hinderlich ist. Er gelangt nicht experimentierend, sondern evolutionär zu seinem Stil, zu seiner Formsprache. Dieser Weg ist noch nicht abgeschlossen; da sein Ausgangspunkt auf sicherem Boden liegt, steht Wotrubas Werk eigenwillig und fest umrissen in der Kunst der Zeit da.



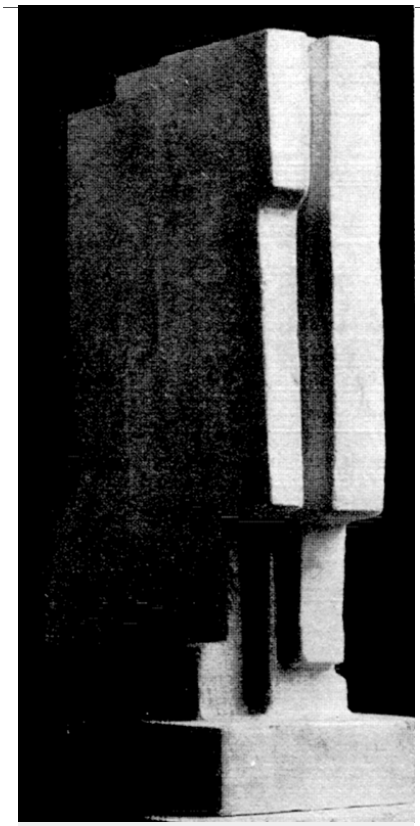
Kopf

Fritz Wotruba, Carrara-Marmor, 1965-1966

Das Beispiel aus Wotrubas Werk, das diese Gedanken auslöste und das hier vorgestellt wird, ist eine seiner jüngsten Arbeiten, 1965-1966 entstanden: ein Kopf aus weißem Carrara-Marmor, ein Stein, dessen kristalline Struktur und Reinheit der Farbe eine große, aber oft gefährliche Anziehungskraft ausübt. Wotruba verwendet daher diesen Stein nur selten, aber er weiß ihm eine besondere Wirkung abzugewinnen. Diese Skulptur ruft Fragen hervor, die für die ganze zeitgenössische Kunst bezeichnend sind. Zwei davon sollen kurz beantwortet werden.

Zunächst die nach dem „Gegenstand": Diese Arbeit ist „gegenständlich", da sie einen Kopf „darstellt". Sie stellt den Kopf nicht abbildhaft dar, nicht in seinem anatomischen Befund, auch nicht als Portrait, ja nicht einmal als „Typus". Der „Gegenstand" ist nur da, um eine „Idee" sichtbar zu machen, die mit ihm selbst nichts zu tun hat, in ihm nicht enthalten ist. Der Realitätsbezug ist nicht direkt, sondern indirekt. Er besteht darin, daß der Formverband einen Kopf schlechthin assoziiert. Es ist ein metaphorischer Kopf, ein Gleichnis. Seine Bedeutung liegt nicht in einer Teilhaftigkeit, wie beim tatsächlichen Kopf, sie liegt in der Ganzheit, die er als Skulptur, als künstlerisches Werk ist. Als Ganzheit ist er anti-realistisch, da die Ganzheit ausschließlich aus der „Idee", aus der Imagination entspringt, und als Ganzheit ist er „Welt" im künstlerischen Sinne. Das Antirealistische wird auch durch die Elemente deutlich, mit denen die Skulptur aufgebaut ist, es sind kubische Elemente, solche, die im natürlichen Kopf nicht vorgegeben sind. Sie rücken diese Figur so weit aus dem realen Bereich, daß dem Beschauer sofort klar wird, daß dieser Kopf nicht sich selbst ausdrückt, daß er vielmehr Sinnbild, Gleichnis einer besonderen Weltschau ist. Wotruba tat alles, um einem zu direkten „Kopf" auszuweichen; die Figur ist schmal und schneidet scharf in den Raum hinein, sie hat kein Gesicht, keine Nase, eine tiefe Rinne teilt sie in zwei Hälften; nur die flachen Kuben stehen so zueinander, daß eine Gliederung entsteht, die an einen Kopf gemahnt.

Das bisher Gesagte deutet auf eine Inkongruenz von Thema und Element. Eine wirkliche Inkongruenz bestünde aber nur dann, wenn das Thema tatsächlich ein Kopf wäre, wenn die Darstellung eines Kopfes Ziel der Gestaltung wäre. Da aber nicht der Gegenstand „Kopf" dargestellt werden soll, sondern das wirkliche Ziel ein anderes ist und der Gegenstand „Kopf" nur Mittel, das eigentliche Ziel zu erreichen, bleibt vom Gegenstand etwas übrig, was vielleicht als „Formbegriff Kopf" bezeichnet werden könnte. Der Künstler transzendiert den gegenständlichen Inhalt zu einem geistigen Gehalt.



Kopf

Fritz Wotruba, Carrara-Marmor, 1965-1966

Dieses Transzendieren macht die Verwendung eines abstrakten Bauelements, wie es der Kubus ist, möglich, und heute vor allem deshalb, weil eine abstrakte Formsprache, die sich am Gegenstand orientiert, verständlich ist. Die Inkongruenz von Inhalt und Element und damit von Inhalt und Form ist eine scheinbare und als solche ein künstlerisches Mittel, das Eigentliche auszusagen, das jenseits des Gegenstandes, des Sinnlich-Sichtbaren liegt. Damit der Künstler das Unsichtbare, das real und sinnlich nicht Existierende sichtbar machen kann, greift er in die Welt des Sichtbaren, aber er formt sie so um, daß aus ihren naturalen Qualitäten künstlerische werden, denn nur mit solchen kann er seine „Idee“ realisieren. Mit dieser kurzen Darlegung ist die zweite der Fragen an die zeitgenössische Kunst skizzenhaft beantwortet, nämlich die nach dem Verhältnis zwischen Realität und Abstraktion.

Wotruba hat auf die eben dargelegte Weise die Gegensätze „realistisch“ und „abstrakt“ so weit aufgehoben, als es heute möglich ist. Er hat damit einen Pluralismus in der Kunst der Gegenwart überwunden, der programmatischer Natur ist, der aber nicht als echter künstlerischer Gegensatz existiert.

Wotruba überwand diese Gegensätze nicht von ungefähr. Sein künstlerisches Wollen richtet sich nach Ordnung und Maß: Hinter den subjektiven Ansichten, Wünschen, Möglichkeiten und Kräften, die allzuoft der Willkür ausgeliefert sind, wirkt die Tendenz zum Objektiven, zum Überpersönlichen, zum Allgemeingültigen.

Diese Tendenz ist von entscheidender Bedeutung. Sie ist der Versuch, die Schranke des Subjektiven zu durchbrechen und über Ordnung und Maß zu allgemeinverbindlichen Formen vorzustoßen. Ordnung ist Struktur des Kunstwerks. Sie ist ein Baugerüst, äußerlich gesehen, und da sie geistiger Natur ist, ist sie die Kraft, die die Teile zu einer Ganzheit bindet. Alles, was in diesem Jahrhundert wesentliche Kunst ist, ist Neuerstellung solcher Strukturen, denn nur über diese kann eine neue Werkform erreicht werden. Wie jeder Künstler, der über die Enge seines persönlichen Umkreises hinausblickt, will auch Wotruba den überpersönlichen Stil. Nur in diesem Stil ist jene Sicherheit zu finden, die der Künstler benötigt, um frei arbeiten zu können. Dieser Stil bietet zwar nicht die Sicherheit, nach der es den Bequemen verlangt, er ist aber der festgefügte Boden, das sichere Sprungbrett, von dem aus das Abenteuer der eigenen Formfindung gewagt werden kann. Nur ein Werk, das eine sichere Grundlage hat, kann nicht vom nächsten Luftzug weggeblasen werden.

Wotruba weiß aber auch, daß über dieser Tendenz, über der Tendenz zum Überpersönlichen, das Persönliche nicht zu kurz kommen darf, sollen nicht leere Strukturen das Resultat der Arbeit sein. Er weiß, daß nur die „Vibration des Lebens“ Zeugungskraft besitzt, daß nur über die größte Intensivierung aller subjektiven Kräfte der Sprung ans andere Ufer möglich ist.

Die Tendenzen, die Wotrubas Werk bestimmen, stellen ihn mitten in die Kunst der Gegenwart. Sie stellen ihn aber außerhalb der Augenblickskunst, die in höchstem Grade subjektiver Willkür unterliegt. Wotruba ordnet sich den ephemeren Tendenzen nicht unter, weil er weiß, daß die Kunst nicht nur dem Augenblick angehört, in dem sie geschaffen wird, daß sie nicht Sache der Willkür ist. Er will sich nicht in der Zeit auflösen, im Gegenteil, er will jene ihrer Kräfte konzentrieren, die über die Zeit und ihre Gesellschaft hinausweisen und die der Relativierung der Kunst entgegenwirken können.

Lizenz dieses Beitrags
Copyright
© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels