

Datum: 13.04.2001
 Medium: Bayerische Staatszeitung (BSZ)
 Autor: Krieger, Hans

© 2001 BSZ – Vervielfältigung oder kommerzielle Nutzung ohne vorherige Rücksprache ist verboten.

Lebenszeichen im Berg

Museum für das Werk des Bildhauers Fritz Koenig in Landshut

Unauffälliger kann ein Museum nicht sein. Kein auftrumpfend monumentaler, nicht einmal ein anschießend diskreter neuer Baukörper schiebt sich aufmerksamkeitsheischend in das historische Stadtbild von Landshut. Das Skulpturenmuseum, das die Stadt für das Werk des Bildhauers Fritz Koenig und seine Sammlung errichtet hat, ist von außen nicht wahrnehmbar; man sieht nur das restaurierte Reststück der Stadtmauer und dahinter die baumbewachsene Flanke des Hofberges, auf dem die Burg Trausnitz der Wittelsbacherherzöge thront. In den Hügelhang hat Architekt Peter Gehring nach Koenigs Vorstellungen das Museum eingesenkt als Gruft und Höhle, als bergende Schoß für ein Lebenswerk, dessen strenge formale Disziplin die kreatürlichen Wurzeln nie verleugnet und durch dessen Todes-Obsessionen die Lustschauer von Geburtswunden zittern. Zugekehrt dem Erdinneren, aus dem die Werkstoffe des Bildhauers kommen, kann dieses Werk nun ausgeschritten werden in den spannungsgeladenen Mäandergängen seines Werdens. Skulptur und Zeichnung, Frühwerk und Spätwerk des in Landshut aufgewachsenen, seit Jahrzehnten im Umkreis der Stadt ansässigen Künstlers verfügen sich in diesem konzentrativen Ambiente zu einem kontrastreich vielstimmigen Konzert.

In religiöse Dimensionen reicht dieses Werk nicht nur dort, wo es Religiöses, gar Christliches ausdrücklich thematisiert wie in dem frühen „Golgotha“, den unendlich variierten Votiv- und Kreuzesformen der mittleren Schaffenszeit oder der „Pieta“ von 1962/3, geschaffen für die Kirche Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee. Es reicht in religiöse Dimensionen durch die existenzielle Erschütterbarkeit eines Künstlers, dessen Ringen um die Gültigkeit der bündig knappen Form sich aus der Offenheit für die menschlichen Ur- und Grunderfahrungen speist: die kreatürliche Hinfälligkeit, die Preisgegebenheit des Leibes an den Tod wie an die Liebe, das Angewiesensein auf ein Du. Die Aura einer Krypta ist diesem Werk darum angemessen; die Architektur des Museums bricht diese sakrale Aura jedoch entschieden mit der strengen Sachlichkeit nüchterner Kellerräume. Die weißgekalkten Betonmauern sind von funktionaler Schlichtheit; nur die Stadtmauerfront ist als zart ausschwingende Ziegelwand auch von drinnen erlebbar.

Den Eintretenden empfängt der „Große Ikarus“ von 1985/86: vor der mächtvollen Sonnenscheibe aus verrostetem Stahl der Gestürzte in Koenigs stereometrisch gehäuteter Kürzelschrift, deren Reduktion des Leibhaftigen sich hier, fast schon als aufschwellende Knospe, auf paradoxe Weise dem Vegetabilischen annähert – die tragische Spannweite des Menschen in seinem katastrophenträchtigen ambivalenten Höhenflug. Und nur ein einziges, kleindimensioniertes Frühwerk bietet in der Weite des leeren Raumes dem großen Spätwerk Paroli und behauptet sich: das „Einsame Paar“ von 1959, spindeldürr herauswachsend aus der leeren Sockelfläche und ebenfalls abgründig doppelsinnig in der Ausgespanntheit zwischen Verlorenheit und Gehaltensein, Einsamkeit und Nähe.

Dieses Pathos der verkargten Kontraste war für den Rundgang nicht durchzuhalten. In den folgenden Sälen weicht die Konfrontation der chronologischen Abfolge; die Übergänge und Umbrüche der Entwicklung werden vor Augen geführt, auch die Kontinuität und Folgerichtigkeit dieser Entwicklung über alle scheinbar schroffen Brüche hinweg, und die Werkgruppen verschränken sich dichter bis zu bedrängender Enge,

in der die Energieballungen der Kraftfelder irritierend interferieren. Und nahezu immer begleitet die Zeichnung das skulpturale Schaffen als eigenständige Werkgruppe, die nicht nur projektierend präludiv und investierend paraphrasiert, sondern autonomen Rang gewinnt und behauptet. Und so spannend noch immer das Frühwerk wirken kann in seinen Suchbewegungen zwischen archaisierend verknüpftem Realismus und mengenplastischer Reihung, so überzeugend die Formenergie sich verdichtet in den Votiven und Kreuz-Kompositionen der 60er Jahre, auch in der gewaltigen Kugelkaryatide für das World Trade Center in New York mit ihrer Kurzschiebung von Globus und Totenschädel (in Landshut in einer extrem verkleinerten Variante) – in die Herzkammer des Werkes gelangt man mit dem „Epitaphien“ der 70er und 80er Jahre.

Koenig hat da für die menschliche Figur eine Art binären Code aus zylindrischer Langform und Kugelform entwickelt und nähert sich damit auf eigentümlich anrührende Weise, bei allem Gegensatz der Temperamente, der geometrisierenden Altersradikalität seines einstigen Lehrers Anton Hiller an, ohne daß irgend jemand zu sagen vermöchte, wer sich da an wem inspiriert hat. Entscheidend aber ist, daß der Ausdruck „binärer Code“ nur eine flinke Metapher von verfälschender Unangemessenheit ist. Man muß sich nur den mit einknickenden Knieen hochgereckten „Hiob“ von 1991 genau anschauen, um zu ermessen, daß die sieben Röhrenzylinder und die eine Kugel, aus denen er „besteht“, kein fixes „Vokabular“ sind, das, einmal gefunden, nur noch „angewendet“ werden müßte. Sondern das Zueinander der Formen ist so leibnah kreatürlich erspürt, daß der innere Aufruhr dieses Geschlagenen zwischen Gebrochenheit und Trotz, zwischen Stolz und Scham, zwischen Zorn und Demut, zwischen Schmerz und Anklage sich ganz sinnhaft unmittelbar mitteilt. So auch in nahezu allen anderen Arbeiten dieser Werkreihe, die das motivische Material mit musikalischer Feinfühligkeit ausdifferenzieren zwischen Todestruer und Lebensartigkeit. Und auch hier scheint es nicht zuletzt das unablässige Zeichnen zu sein, das die bildhauerische Arbeit vor der Erstarrung in der Repetition bewahrt.

Und vor dem Modell Koenigs für das Berliner Holocaust-Mahnmal (das er gemeinsam mit dem Architekten Christop Hackelsberger erarbeitet hat) begreift man, warum der einzig überzeugende, ja einzig legitime Lösungsvorschlag für die unlösbare Aufgabe nur ihm gelungen ist; die unerquickliche

Debatte hätte damit beizeiten beendet sein können und müssen, aber Koenig erhielt nur einen dritten Preis und keine Realisierungschance. Koenig war gründlich vorbereitet durch die Todes-Meditationen seiner „Epitaphien“ und durch das Mahnmal der Bundesrepublik im ehemaligen Konzentrationslager Mauthausen; nur er konnte zugleich mit der kalten Gewalt der Vernichtungsmaschinerie auch die Würde und die Zerbrechlichkeit des leibhaftigen Menschen in sinnlich anrührender und doch zeitgerecht fremderer Chiffrensprache beschwören. Der entscheidende Mensch gibt im Bleibenden der Form ein Lebenszeichen – Wieland Schmieds prägnante Kurzformel für Koenigs Verschmelzung von humanem Impuls und gestalterischer Konsequenz bewahrt sich hier ganz besonders.

Das Museum wird sein Gesicht immer wieder wandeln. Die Retrospektive auf das Werk Fritz Koenigs wird nach noch nicht festgelegter Frist wieder abgeräumt; dann wird Koenigs bedeutende Sammlung afrikanischer Kunst gezeigt werden. Auch sie, nicht nur das eigene Oeuvre (rund 2000 Arbeiten) hat er in eine Stiftung des öffentlichen Rechtes eingebracht und dazu noch sein stattliches Anwesen in der Nähe Landshuts. Der Museumsbau ist die Gegenleistung der Stadt für diese generöse Stiftung; die Baukosten von rund 10 Millionen DM hat sie in einer Zeit allgemeinen kulturellen Knäuserns ganz aus eigener Kraft aufgebracht. Der Freistaat Bayern, selber mit Museumsbauten in München und Nürnberg beschäftigt, hat sich keinen Zuschuß entlocken lassen und blieb in seiner stolzen Enthaltsamkeit bis zur Eröffnungsfest am 74. Geburtstag Fritz Koenigs konsequent. Der Bundespräsident, in Landshut großgeworden wie Fritz Koenig, reiste an und gewann sich erneut Sympathien mit der unpräntösen Herzhaftigkeit seiner souverän spontanen Begrüßungsworte; der bayerische Ministerpräsident und sein Kultusminister entsandten nicht einmal eine Vertretung.

Hans Krieger