

Meinhard Tebben (Hrsg.)

# Skulpturen und Plastiken in Oldenburg



Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg

2001

Das Werk und seine Texte sind urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwendung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen  
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Satz und Layout: Jörn Anders, Jörg Glowalla, Mona Gulati

Verlag/Druck/Vertrieb: Bibliotheks- und Informationssystem  
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg  
(BIS) - Verlag -  
Postfach 25 41, 26015 Oldenburg  
Tel.: 0441 - 798 22 61, Telefax: 0441 - 798 40 40  
e-mail: [verlag@bis.uni-oldenburg.de](mailto:verlag@bis.uni-oldenburg.de)

ISBN 3-8142-0771-8

Mit freundlicher Unterstützung durch:



# Inhalt

6

Zum Geleit

7

Einleitung

8

Meinhard Tebben

Skulptur und Plastik – Wege zum besseren Verständnis

23

Skulptur und Plastik in Oldenburg: 36 Annäherungen

- 26 *Zwei Sphingen* ◦ 28 *Tobiasbrunnen oder Brunnen mit Fischerknabe* ◦  
 30 *Knabe mit Fisch* ◦ 32 *Entenfänger* ◦ 34 *Reh* ◦ 36 *Kraniche* ◦  
 38 *Liegender Jüngling* ◦ 40 *Drei Bären* ◦ 42 *Streithammel* ◦ 44 *Brunnen mit Hahn* ◦  
 46 *Reliefmauer* ◦ 48 *Große Danae* ◦ 50 *Brunnen* ◦ 52 *Fromme Helene* ◦  
 54 *Pferde* ◦ 56 *Mädchen auf Stelzen* ◦ 58 *Mann aus der Enge heraustretend* ◦  
 60 *Hüterin* ◦ 62 *Laokoon* ◦ 66 *Zange* ◦ 68 *Stacheldrahtknoten* ◦ 70 *Kissen* ◦  
 72 *Kinetische Skulptur* ◦ 74 *Schutz des Lebens* ◦ 76 *Windwärts* ◦ 78 *Gegenwart* ◦  
 80 *Karl Jaspers* ◦ 82 *Körperlandschaft* ◦ 84 *Flussgott mit Haaren und Hausbäke* ◦  
 86 *Kleines Leben oder Versuch einer Verständigung* ◦  
 88 *Fragment eines Reiterdenkmals* ◦ 90 *Julius Mosen* ◦ 92 *Maritime Großplastik* ◦  
 94 *Athanatos* ◦ 96 *Megalithischer Stein* ◦ 98 *Mehrteilige Figur*

101

Ekkehard Seeber

Kunst im Stadtbild: induktiv

104

Sara-Ruth Schumann

Kunst in der Stadt: ein persönlicher Rückblick  
 Nardo Dunchi: „Urbanistica“ ◦ Hede Bühl: „Kopf“

111

Skulptur und Plastik in Oldenburg: 16 Objekte zum Mitmachen

## Zum Geleit

Das vorliegende Buch „Skulpturen und Plastiken in Oldenburg“ ist das Ergebnis einer universitären Lehrveranstaltung im Fach Kunst. Präsentiert werden nicht die großen Denkmäler, von denen der Satiriker Manfred Strahl einmal sagte, deren Wertvollstes sei der Sockel, weil er wiederverwendbar ist. Nein, präsentiert werden „weniger bedeutsame“, im Stillen sprechende und wirkende Skulpturen und Plastiken, die dieser Stadt ihr besonderes Flair geben und zum neugierigen Bummeln einladen. Es ist ein Blick durchs Schlüsselloch im doppelten Sinne. Das Buch bündelt einerseits die künstlerischen und ästhetischen Erkenntnisse aller, die an diesem Arbeitsprozess innerhalb und

außerhalb der Universität beteiligt waren. Lernende und Lehrende dokumentieren, was sie gelernt haben, wie sie gelernt haben und wo sie gelernt haben. Das Buch öffnet andererseits den Blick in das weniger sensationelle, künstlerische Ambiente dieser Stadt in Form ausgewählter Skulpturen und Plastiken zu deren besserem Verständnis. Insofern ist es ein auch kunsthistorischer Stadtplan der besonderen Art und zugleich ein dokumentierter Lehr- und Lernprozess aus einer Lehrveranstaltung. Noch näher können sich künstlerisch interessierte Bürger und die humboldtsche Gemeinschaft der Lehrenden und Lernenden in einer Stadt kaum kommen. Das lernende Miteinander bedeutet auch ein

transparentes Füreinander. Die TeilnehmerInnen der Lehrveranstaltung weisen mit der Publikation ihrer Ergebnisse schließlich nach, dass sie ihrem gesellschaftlichen Auftrag wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit nachkommen. Sie laden damit ein zur Qualitätskontrolle durch die Öffentlichkeit und zeigen auf, dass universitäre Ausbildung nicht nur „l'art pour l'art“ ist, sondern dass die künftigen KunsterzieherInnen in ihrem Studium Qualifikationen erwerben, die sie befähigen, nachfolgende Generationen im unmittelbaren Bezug zu ihrer Stadt ästhetisch und künstlerisch zu bilden. Nicht zuletzt deshalb ist dem Buch eine breite Rezeption zu wünschen.



*Prof. Dr. Siegfried Grubitzsch*  
*Präsident der Carl von Ossietzky Universität*  
*Oldenburg*

## Einleitung

Oldenburg ist das, was man gemeinhin eine schöne Stadt nennt, grün, gepflegt und überschaubar. Wer als Stadtbummelr unterwegs ist, entdeckt gelegentlich – mehr oder minder versteckt – Skulpturen und Plastiken, die ihre Attraktivität noch unterstreichen.

Nicht nur die Denkmäler der großen Staatsmänner, Dichter und Denker sind es, die das Bild prägen, sondern Werke, die dem Wirken weniger bedeutsamer Figuren der Zeitgeschichte gewidmet sind oder die sich mit allgemeinen Fragen der menschlichen Existenz befassen. Diese weniger spektakulären Arbeiten einer interessierten Öffentlichkeit vorzustellen und nahe zu bringen, ist das Anliegen dieses Buches. Und um Missverständnissen vorzubeugen, es handelt sich nicht um eine Dokumentation vorhandener Objekte, vielmehr um eine Anleitung zum Verständnis dreidimensionaler Kunstwerke an Beispielen.

Das – populären kunsthistorischen Modellen entlehnte – Verfahren wird eingangs vorgestellt (S. 8-21): Das Betrachten, Erfassen und Beschreiben führt zum Erkennen und Sinnverstehen; das Aufdecken kultureller Bezüge und kunsthistorischer Parallelen vertieft dieses Verständnis, und die künstlerisch-praktische Auseinandersetzung mit dem einzelnen Kunstwerk führt schließlich zur entscheidenden Qualität, zum Empfinden. Kunstaneignung wird hier ausdrücklich als Einheit von Kunstwahrnehmung, Kunsterlebnis und Kunsterfahrung verstanden und schließt einen handelnden Umgang

ein. Mit welchen künstlerischen Ausdrucksmitteln gearbeitet wird, ist vom Objekt, dem die Annäherung gilt, zwar nicht völlig unabhängig, entscheidend sind aber die Fähigkeiten derjenigen, die sich um die Annäherung bemühen.

Um zu überprüfen, ob das hier vorgeschlagene Verfahren zum Erfolg führt, haben Studierende der hiesigen Universität Werke in der beschriebenen Weise bearbeitet. Ihre Ergebnisse werden in diesem Buch vorgestellt (S. 23-99): Der kunsthistorische Zugang steht dem künstlerisch-praktischen auf einer Doppelseite gegenüber. (Die Vorstellung der Werke folgt der Chronologie ihrer Entstehung.)

Die Leserinnen und Leser mögen selbst beurteilen, ob die Versuche gelungen sind. Sicherlich aber deutet die Vielfalt der Ansätze darauf hin, dass das vorgestellte Verfahren zu sehr unterschiedlichen individuellen Auseinandersetzungen mit Skulpturen und Plastiken angeregt hat. Und die Tatsache, dass alle Arbeiten engagiert zu Ende geführt wurden, mag ein Hinweis auf die Eignung der Methode für alle Kunstinteressierten sein, – nicht nur für Studierende.

Aber auch dafür sollte ein Beleg geliefert werden. Aus diesem Grunde richtet sich dieses Buch an alle Leserinnen und Leser, sich in der beschriebenen Weise einem Kunstwerk zu nähern. Sechzehn Objekte stehen dafür zur Verfügung (S. 112-113), weitere – hier nicht erwähnte – können nach Wunsch ausgewählt werden, sie sollten nur im öffent-

lichen Raum stehen und frei zugänglich sein. Die kunsthistorische Annäherung sollte ca. 500 Wörter umfassen, die künstlerisch-praktische Bearbeitung kann durch 4-16 Beispiele veranschaulicht werden. Die Ergebnisse der persönlichen Annäherungen der Leserinnen und Leser werden an die Adresse des Herausgebers erbeten. Sie sollen in eine zweite Auflage dieses Buches aufgenommen werden.

Ohne das engagierte Eintreten einzelner Menschen für die hiesige Kulturlandschaft wäre eine Auseinandersetzung mit Skulpturen und Plastiken von dieser Vielfalt und Qualität nicht möglich gewesen: Dr. Ekkehard Seeber hat als Kulturdezernent über nunmehr 25 Jahre die Entwicklung des Oldenburger Stadtbildes maßgeblich beeinflusst. Etwa die Hälfte aller hier vorgestellten Kunstwerke sind während der Zeit seines Wirkens – das er selbst noch einmal zusammenfassend beschreibt (S. 101-103) – entstanden. Und eine weitere Person hat durch ihren tatkräftigen Einsatz bei den Bildhauer-Symposien von 1979-1987 dazu wesentlich beigetragen: Sara-Ruth Schumann, frühere Galeristin und heutige Vorsitzende der Jüdischen Gemeinde. Auch sie hat ihre Erinnerungen für dieses Buch aufgezeichnet. (S. 105-110). Beiden gilt mein aufrichtiger Dank.

*Meinhard Tebben*

## Meinhard Tebben

# Skulptur und Plastik – Wege zum besseren Verständnis

Als Karl Valentin seinen berühmten Ausspruch tat, „Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit“, mag er an Skulptur und Plastik gedacht haben. Die Bearbeitung des Materials ist aufwendig bis mühselig und die Verfahren des Herstellens, Haltbarmachens und Vervielfältigens sind kompliziert. Aber auch vom Betrachter fordern Skulptur und Plastik Arbeit: Er muss die Objekte umschreiten und die verschiedenen Ansichten in ihren räumlichen Wirkungen erfassen; er muss das Werk im wahrsten Wortsinne schrittweise erobern.

Dieser Prozess der allmählichen Annäherung gilt natürlich nicht nur in körperlicher Hinsicht, sondern in gleicher Weise in bezug auf die gedankliche Klärung dessen, was die wahrgenommenen Tatbestände bedeuten. Das macht in der Regel nicht weniger Mühe. Verborgene Bezüge und verwendete Symbole müssen aufgedeckt und entschlüsselt werden, und bei „gegenstandslosen“ Objekten gilt es, die plastisch-räumliche Gesamtwirkung konkret zu benennen. Kunstsachverständige haben für die Erfassung plastischer Objekte verschiedene Verfahren entwickelt, derer sich Kunstinteressierte mit Gewinn bedienen können, wenn sie ihre subjektiven Möglichkeiten erweitern wollen. – An einem Beispiel möchte ich daher Wege zur Aneignung dreidimensionaler Objekte exemplarisch vorführen und erläutern.

### DER KURZE WEG DES KUNSTLIEBHABERS

Henry Nannen, der Gründer der Emdener Kunsthalle, hat sich immer wieder als Kunstliebhaber bezeichnet, auch als er sich bereits als Kunstkennner einen Namen erworben hatte. Der Begriff der Kunstliebhaberei umschreibt das Phänomen, das sich bei der ersten zufälligen Begegnung mit einem Kunstwerk abspielt: Etwas Faszinierendes, häufig

noch nicht zu Fassendes oder zu Beschreibendes ergreift den Betrachter und lässt ihn nicht mehr los. Menschen, deren Bezug sich zu einer Skulptur auf diese Weise quasi von selbst ergeben hat, sind zu beneiden, denn der häufig recht langwierige und intensive Prozess der Annäherung an ein Werk vollzieht sich bei ihnen in einem einzigen Augenblick.

Mich hat jenes Objekt, das hier im Mittelpunkt stehen – oder besser sitzen – soll, in dieser Weise ergriffen, die „Kleine Runde“ von Henrike Reinckens. Ich entdeckte sie 1992 in einem Schaukasten im Flur des Kunsttraktes der Universität, eine künstlerische Prüfungsarbeit. Was die Faszination ausmachte, kann ich heute in etwa beschreiben: die dralle Körperfülle, die selbstbezogene Versunkenheit, der abgewandte nach innen gekehrte Blick, der Griff an die Brustwarze, die zierlichen Füße – kurz, das selbstbewusste Sichdarbieten einer nicht mehr ganz jungen Frau in einer sehr intimen Situation. Die Faszination löste den Wunsch aus, die Plastik besitzen zu wollen, und bald war der Kontakt zu der Studentin hergestellt. Die Fassung als Bronzeguss, die ich favorisierte, erforderte allerdings ein erhebliches finanzielles Engagement, so dass die Anschaffung einer zusätzlichen Legitimation bedurfte. Was lag also näher, als sie der Gattin, die gerade über Autobiografie und Weiblichkeit promovierte, zum Geschenk zu machen. Inzwischen sitzt die „Kleine Runde“ nun schon seit Jahren auf dem Kaminsims und wärmt sich, wann immer sich die Gelegenheit bietet, am Feuer. Was sie mir bedeutet, wird schlagartig deutlich, wenn sie einmal nicht dort sitzt: Sie fehlt mir dann, ganz unmittelbar.

Mein Beispiel ist für Kunstliebhaber insofern typisch, als mich wenig küm-

mert, was andere über meine „Kleine Runde“ denken, wenn ich auch davon überzeugt bin, dass Henrike Reinckens mit dieser Arbeit ein großer Wurf gelungen ist. Kein typisches Verhalten zeigt sich allerdings, wenn es mich nicht stört, dass auch andere Interessenten das Kunstwerk erworben haben. Als wahrer Kunstliebhaber müsste ich eigentlich das Bedürfnis haben, sie ganz allein für mich zu haben, um meine Passion mit niemandem teilen zu müssen.

### DIE WEGE DER KUNSTHISTORIKER

„Sehen ist alles“, dieser Satz Hans von Marées', der ursprünglich auf das Kunstschaffen gemünzt war, hat auch für die Kunstaneignung Gültigkeit. Ohne genaues Sehen ist keine Kunstbetrachtung möglich. Wir sind aber heute als „Augenmenschen“ so sehr auf das fixiert, was wir sehen, dass wir häufig unseren Augen vor-schnell trauen und glauben, etwas schon hinreichend genau zu erfassen, sobald wir es nur im Blick haben. Kunsthistorische Methoden der Kunstaneignung sehen deshalb als ersten Schritt die genaue sprachliche Erfassung eines Kunstobjekts vor, um das Auge beim exakten Sehen zu unterstützen. Eine Beschreibung liegt daher jeder Annäherung an ein Kunstwerk zugrunde; sie beginnt mit der **Erfassung der Daten**: Die „Kleine Runde“ von Henrike Reinckens ist eine patinierte Bronzeplastik aus dem Jahre 1992 mit den Maßen 30 × 18,5 × 21 cm. Das Werk ist linksseitig am Sockel signiert, „HR '92“ und trägt die Exemplarnummer 3/10. Der Guss wurde von Statuarius Bremen ausgeführt. Sockel innen geritzt, „Guss Statuarius HB“.

### BESCHREIBUNG

Die Plastik ist die Darstellung eines weiblichen sitzenden Aktes mit üppigem Körper. Die Frontalansicht zeigt den zur Seite geneigten Kopf, der mit einem gewundenen Band bekränzt ist, welches die Ohren bedeckt und die



Haare glatt anliegen lässt. Die Augenlider sind gesenkt. Mund und Nase sind breit ausgeprägt. Wangen und Kinn gehen fast übergangslos in die Halspartie über. Schultern, Nacken und Oberarme sind prall rund geformt. Die üppigen Brüste liegen auf dem fülligen Bauch, dessen Hautfalte in Höhe des Nabels einen Wulst bildet. Der rechte Arm ist angewinkelt, die Hand greift von unten an die Brust, und Zeigefinger und Daumen berühren die Brustwarze. Der linke Arm weist nach unten, die Hand ruht auf dem Oberschenkel, Daumen und Finger umfassen den Schenkel. Die Beine sind geschlossen. Der Bauch liegt auf den Oberschenkeln, und die Falte zwischen Bauch und Beinen reicht seitlich weit nach hinten. Ein Hüftansatz ist nicht erkennbar. Bei den eng aneinanderliegenden Unterschenkeln berühren sich die Füße, wobei der rechte sich über den linken schmiegt. Verglichen mit den übrigen Körperformen sind die Füße zierlich ausgebildet, die Fußform ist vereinfacht, die Zehen sind nur angedeutet.

Der Blick auf die Rückseite offenbart die ganze Körperfülle. Die gerundeten Schultern gehen in den massigen Rücken über, der durch seitliche Hautfalten in einzelne Partien unterteilt wird, während das Rückgrat als leichte Vertiefung bis zum Dreieck zwischen Grübchen und Steiß erkennbar ist. Oberschenkel und Gesäß bilden von den Rippen bis zu den Sitzflächen zusammenhängende Rundungen. Der Rücken weist deutliche Wölbungen und Vertiefungen auf.

Die Figur sitzt auf einem 7cm hohen Sockel, dessen annähernd quadratische Grundfläche rechtsseitig abgeschrägt ist. Während diese Schräge eine raue Oberfläche aufweist, sind die übrigen Seiten glattpoliert. Bruchstellen vorn und hinten rechts vermitteln den Charakter von Stein. Die Oberschenkel der mittig sitzenden Figur liegen nicht auf, sondern lassen einen Zwischenraum frei. Die Unterschenkel hängen herab, die Füße sind frei.

Beenden wir an dieser Stelle die Beschreibung und überprüfen ihr Ergebnis: Wir stellen fest, dass sie zwar eine

Fülle von Einzelheiten zusammenträgt, aber unbefriedigend bleibt, weil sich deren Zusammenhang und Sinn nicht hinreichend ergeben. Das tritt erst dann ein, wenn die einzelnen Wahrnehmungen mit dem Vorwissen verknüpft werden. Paul Brandt hat dafür im Titel seiner populären Kunstgeschichte den Begriff geprägt, „Sehen und Erkennen“. <sup>1)</sup> Dass der Betrachter nicht ohne Wissen auskommt, ist unbestritten, und unwidersprochen ist auch der Satz Theodor Adornos: „Wer nicht weiß, was er sieht oder hört, genießt nicht das Privileg unmittelbaren Verhaltens zu den Werken, sondern ist unfähig, sie wahrzunehmen“. <sup>2)</sup>

Erweitern wir also die Beschreibung in Richtung auf **Erkennen und Sinnverstehen**: Die dargestellte Frau ist allem Anschein nach nicht jung, sondern zwischen dreißig und fünfzig Jahre alt. Trotz ihrer vergangenen Jugend und trotz ihrer Belebtheit hat sie eine positive Ausstrahlung. Sie ist „knudelig“, würde man umgangssprachlich sagen oder aus objektiver Sicht „ganz gezielt geschönt“.

Ursächlich dafür sind zum einen die verkürzten Gliedmaßen und die überaus zierlichen Füße, die stark von den Proportionen Erwachsener abweichen und an das „Kindchenschema“ erinnern, zum anderen die Rundungen, die üppig, prall und straff sind, so dass der Körper bei aller Fülle attraktiv erscheint.

Mit ihren üppigen Formen entspricht die Figur aber nicht dem herrschenden Schönheitsbegriff. Die lebensbejahende selbstbewusste Pose scheint eher einer Alltagssituation zu entstammen. Die Frau bietet ihre Nacktheit ohne jede Scham dar, wobei die geschlossenen Schenkel darauf verweisen, dass es sich nicht um eine offensive Zurschaustellung weiblicher Sexualität handelt. Eine pornografische Darstellung etwa würde ein völlig anderes Bild bieten. Haltung, abgewandter Kopf und geschlossene Augen verweisen aber auf die Wiedergabe einer sehr intimen Situation. Möglicherweise handelt es sich um die Darstellung einer Frau, die – soeben dem Bad entstiegen – sich auf einem

Schemel niedergelassen hat, um sich anzukleiden, und hierbei verweilt, den eigenen Körper sucht, findet und ganz bei sich ist.

Männer und Frauen fühlen sich von der Plastik gleichermaßen angesprochen, wenn auch aus ganz unterschiedlichen Gründen. Erstere weil sie in der Figur weibliche Sinnlichkeit verkörpert sehen, letztere weil sie erkennen, dass das gängige Schönheitsideal keineswegs für weibliches Wohlbefinden ausschlaggebend ist, sondern dass es vielmehr darauf ankommt, den eigenen Körper anzunehmen und sich in ihm wohlzufühlen. Bedeutsam im Hinblick auf die unterschiedliche Rezeption der Figur durch Männer und Frauen ist allerdings die liebkosende Berührung der Brust. Sehen Männer darin überwiegend eine gedankenverlorene Hinwendung der Frau zur eigenen Körperlichkeit, die dem Betrachter wie zufällig dargeboten wird, erkennen Frauen in der Geste auch eine bewusste und selbstbewusste Präsentation weiblicher Befindlichkeit, die als sinnliche Selbstwahrnehmung auch ein Gegenüber einbezieht und somit auf einen Betrachter hin konzipiert ist. Letztlich ist der Ausdruck aber ambivalent und kann nur durch das Aufdecken kultureller Bezüge und kunsthistorischer Parallelen genauer gedeutet werden.

#### KUNSTHISTORISCHE BEZÜGE

Der weibliche Akt ist seit jeher ein beliebtes künstlerisches Motiv – auch in Skulptur und Plastik. Allerdings ist die Thematisierung einer nicht mehr jungen Frau in dieser Leibesfülle selten. Bei der Suche nach vergleichbaren Werken kommt als erstes die „Venus von Willendorf“ in den Blick. Diese 10,3cm hohe Kalksandstein-Statuette zeigt eine weibliche Figur mit auf die Brüste gelegten Händen und geneigtem Kopf. Ein Gesicht ist nicht erkennbar, stattdessen aber eine kunstvoll geflochtene Haarpracht. Die Beine laufen spitzförmig aus, Füße sind nicht angedeutet. Die übersteigerte Leibesfülle der Figur und die Betonung ihrer Geschlechtsmerkmale verweisen im Kontrast zu nicht vorhandenen individualisierenden Merkmalen darauf, dass es



sich um die Darstellung weiblicher Fruchtbarkeit handelt.

Gleichviel ob die Figur vor 30.000 Jahren als kultischer Gegenstand die Fruchtbarkeit des Weibes repräsentierte oder als Konkretisierung einer weiblichen Gottheit aufzufassen ist, sie ist in der Darstellung des üppigen Leibes und der Geschlechtsmerkmale in jedem Fall so etwas wie eine Urmutter und Symbol allen irdischen Lebens. Mithin mag die Tatsache, dass die „Venus von Willendorf“ als erstes historisches Beispiel ins Blickfeld gerät, ein Indiz dafür sein, dass die „Kleine Runde“ Wahrnehmungsformen und Deutungsstrukturen repräsentiert, die auf archaische Grundmuster zurückgreifen. Die natürliche Sinnlichkeit und die starke Präsenz der dargestellten Formen sind so deutliche Parallelen, dass sie nicht als rein spekulativ abgetan werden können. Die Plastik von Henrike Reinckens ist aber ganz im Gegensatz zur „Venus von Willendorf“ ein individueller Akt.

Als nächste Assoziation zur „Kleinen Runden“ tauchen die „Großen Runden“ von Fernando Botero im Bildgedächtnis auf, große Formate mit überdimensionalen, drallen, fleischigen Figuren. Die Frauenfiguren haben ausladende Schenkel, Beine wie Säulen und übergroße, fast aufgeblähte Becken und Lenden. Das sind die verwandten Merkmale. Sie haben allerdings nur winzige Brüste und eine kaum angedeutete Scham. Das steht im Widerspruch zu unserer Plastik. Sinnlichkeit und Sexualität werden von Botero offensichtlich völlig anders thematisiert. Diese Einschätzung wird auch durch seine Plastik „Mädchen mit Schleife“ bestätigt.

Als Sinnbilder der fruchtbaren Urmutter bilden die „Nanas“ von Niki de Saint Phalle einen weiteren Bezugspunkt. Clarice, die schwangere Frau des befreundeten Künstlers Larry Rivers, hatte für diese den Anstoß gegeben, und die größte je geschaffene Nana, die im Moderna Museet von Stockholm gebaute „HON“, war ebenfalls schwanger. In Niki de Saint Phalles eigenen Worten wird sehr deutlich, dass auch hier archaische Elemente enthalten sind: „Wir nannten unsere Göttin HON, was

auf schwedisch SIE heißt (...) Die liegende Nana war schwanger, und über eine Reihe von Treppen gelangte man zu einer Terrasse auf ihrem Bauch, von der man einen Panoramablick auf ankommende Besucher und die fröhlichen bunten Beine hatte. Es gab nichts pornographisches an HON, auch wenn sie durch ihr Geschlechtsteil betreten wurde (...) Sie war eine große Fruchtbarkeitsgöttin, trotz ihrer immensen Ausmaße bequem zurückgelehnt, großzügig Tausende von Besuchern empfangend, die sie aufsaugte, verschlang und wieder gebar (...) Die fröhliche riesige Kreatur verkörperte für viele Besucher und auch für mich selbst den Traum von der Rückkehr zur Urmutter (...) Böse Zungen behaupteten, sie sei die gößte Hure der Welt, weil sie in drei Monaten 100.000 Besucher hatte...“<sup>3)</sup> Zweifellos ist eine Parallele zu unserer „Kleinen Runden“ gegeben, indem die archaischen Merkmale von Stärke, leiblicher Fülle und selbstverständlicher, selbstsicherer Haltung auch hier vorhanden sind.

Im Hinblick auf die Berührung der Brust findet sich in der Schule von Fontainebleau ein aufschlussreiches Werk, die Darstellung der „Gabrielle d'Estrées und eine(r) ihrer Schwestern“. Gabrielle, rechts, Mätresse Heinrichs IV., ist eine der schönsten und meistgehassten Frauen des ausgehenden Sechzehnten Jahrhunderts in Frankreich. Vier Schwangerschaften durch den König sind verbürgt, die vierte bedeutet ihren Tod und den des Kindes. Die dargestellte Geste der Brustberührung ist mehrdeutig. Entweder ist es ein Hinweis auf eine lesbische Beziehung zwischen den Schwestern, die vor dem Hintergrund ihrer beider Biographien nicht ausgeschlossen werden muss, oder es handelt sich um eine symbolische Darstellung der Heiratsfähigkeit der Favoritin des Königs, oder – und diese Variante ist die naheliegendste – es ist die portraithafte Präsentation der schwangeren Geliebten als zukünftige Königin. Denn der Plan des Königs, die Beziehung zu legalisieren, war bekannt, und der Ring, den Gabrielle in ihrer Linken hält, ist der Investitursring, den ihr der König

zur Verlobung geschenkt hatte. So wäre die Berührung der Brust durch die Schwester als direkter Hinweis auf die Schwangerschaft zu verstehen, und die im Hintergrund mit der Wäschtruhe beschäftigte Bedienstete wäre ein Symbol für die geplante Hochzeit, wie es schon in Velazquez' „Venus von Urbino“ zu sehen ist. Der Vergleich beider Brustberührungen verschafft dem Betrachter die Gewissheit, dass es sich bei der „Kleinen Runden“ nicht um die Darstellung einer symbolischen Handlung handelt, sondern um eine direkte individuelle Geste, die nichts anderes meint als die eigene Befindlichkeit.

Bei der Suche nach Darstellungen, die archaische und individuelle Merkmale miteinander vereinen, fällt der Blick auf die fotografischen Frauenportraits Herlinde Koelbls, Portraits, von denen die Mehrzahl auch eine üppige Körperlichkeit zeigt. Die Darstellung der Roswitha (s.S. 15) kommt dabei der „Kleinen Runden“ besonders nahe. In einer Art Buddhahaltung, die Hände im Schoß verschränkt, sitzt sie dem Betrachter gegenüber und schaut ihn an. Die Körperhaltung ist aufrecht und konzentriert. Ein leichtes Lächeln spielt um die Mundwinkel. Das Wissen um die eigene Nacktheit, die sie präsentiert, irritiert sie nicht. Im Gegenteil, sie schaut selbstbewusst, distanziert, kühl und gelassen, ohne jede Scham und aufgesetzte Pose. Roswitha repräsentiert den Typus der starken Frau, deren Fülle Fruchtbarkeit verheißt, deren Körper in archetypischer Weise alles das symbolisiert, was Weiblichkeit ausmacht. Dabei ist sie aber nicht primär Symbol, sondern Individuum, eine Frau dieser Zeit, deren Individualität im Vordergrund steht. So ist es auch bei der „Kleinen Runden“, auch sie ist als Person gestaltet, die entscheidende Merkmale der starken Frau in sich vereint.

Unterbrechen wir an dieser Stelle nochmals und vergewissern uns des bisher Erreichten. Wir haben das Sehen um das Erkennen erweitert. Unterstellen wir einmal, dass alle für das Verständnis der Plastik hilfreichen Bezüge erhellt worden sind, dann bleibt zu fragen, ob die Kunstannäherung damit ab-



*Venus von Willendorf (um 30.000 v.Chr.), Kalksandstein (10,3 cm)*

*Fernando Botero: Mädchen mit Schleife (1982), Bronze (72,5 × 79,5 × 71 cm)*

*Niki de Saint Phalle: HON (1966), Stoff auf Drahtkonstruktion mit Einbauten (6,10 × 28,70 × 9,15 m)*

*Schule von Fontainebleau, Gabrielle d'Estrées und eine ihrer Schwestern (um 1590), Öl auf Holz (96 × 125 cm)*

geschlossen ist oder befriedigend ausfällt. Die Antwort ist „Nein“: Auch die gedankliche Klärung des Gesehenen durch die Verbindung mit dem Vorwissen und den persönlichen Erfahrungen ist als Kunstaneignung noch nicht hinreichend. Es muss etwas Drittes hinzukommen, von dem Paul Brandt ebenfalls in seiner vergleichenden Kunstgeschichte gesprochen hat, das **Empfinden**: Nur wer die Distanz zum betrachteten Objekt abbaut und einen emotionalen Zugang zu ihm findet, dringt zum echten Kunsterlebnis vor. Die Kunstwahrnehmung ist als Tätigkeit nicht von der eigenen Körperlichkeit abzutrennen, denn – um eine Formulierung zur Lippe aufzunehmen – „nicht das Auge sieht, sondern der Mensch, der ganz Auge ist, ist es, der sieht.“<sup>4)</sup> Die Wahrnehmungstätigkeit nicht allein auf den Augensinn zu beschränken, sondern der sinnlichen Wahrnehmung insgesamt mehr Raum zu geben, bevor sich der Verstand vorschnell der Ergebnisse bemächtigt, ist eine weitere notwendige Konsequenz aus dem bisher Vorgetragenen: Die Kunstaneignung als Kunsterlebnis und Kunsterfahrung muss die sinnlichen Wahrnehmungsprozesse gezielt erweitern und den Körper wieder als Wahrnehmungswerkzeug nutzen. Kunstaneignung kann alle Sinne aktivieren (Tasten, Hören, Riechen, Schmecken) und alle produktiven Formen direkter Annäherung nutzen (Malen, Zeichnen, Formen, Inszenieren usw.). Entscheidend für die Intensität jeder Annäherung bleibt, inwieweit es gelingt, einen unmittelbaren Zugang zum Werk zu finden. Und den passenden Schlüssel zu haben, hängt dabei nicht nur von Inhalt und Struktur des ausgewählten Werkes ab, sondern genauso von der individuellen Bereitschaft und Fähigkeit, sich produktiver Aneignungsformen zu bedienen. Ariane Garlich hat dafür den Begriff der „präsentativen Aneignung“ gewählt und ausgeführt: „Kennzeichen des präsentativen Ausdrucksmodus ist seine ganzheitliche Gestalt, seine sinnlich-unmittelbare Wirkung. In präsentativen Symbolformen sind auch Erfahrungen vermittelbar, die jenseits unseres be-

wussten Wissens angesiedelt sind: abgesunkene, unbewusste Erfahrungen (...) und Erfahrungen, die mit diskursiven Zeichensystemen nicht adäquat wiedergegeben werden können (...) Es gehört zum Wesen von Werken und Gestaltungen in präsentativer Symbolik, dass ihr Gehalt nie restlos in diskursive Sprache übersetzbar ist. Die eigentliche Aussage entzieht sich der beschreibenden Feststellung und dem analytischen Zugriff.“<sup>5)</sup> Ziehen wir also die Konsequenz und ergänzen die bisherigen drei Aspekte um einen vierten: die praktische, **präsentative Bearbeitung**.

#### WEGE KÜNSTLERISCH-PRAKTISCHER KUNSTANEIGNUNG

Museumsbesuchern sind diese Situationen bestens vertraut: Während die Massen von Objekt zu Objekt eilen oder trossweise von versierten Führern durch die Säle geschleust werden, sitzen Einzelne auf Bank oder Boden und zeichnen. Zumeist sind sie so in ihr Tun vertieft, dass sie die Umgebung völlig vergessen scheinen. Erst der neugierig näher tretende Besucher, der einen Blick auf das Entstehende zu werfen versucht, reißt sie aus ihrer Arbeit heraus, und ihr konzentriert gespannter Ausdruck weicht missbilligender Verärgerung.

Nicht nur wegen der Störung ist der Ärger berechtigt, sondern schon deshalb, weil es sich bei dem Ansinnen des Besuchers um ein grundsätzliches Missverständnis handelt. Die gestalterische Auseinandersetzung mit dem Objekt zielt nicht auf vorzeigbare Ergebnisse, sondern allein darauf, das Sehen zu intensivieren: Linien mit dem Stift nachzuziehen, Rundungen durch Hell-Dunkel-Übergänge zu modulieren und fließende Formen in Zusammenhänge zu fügen – ganz direkte praktische Schritte zum intensiven Kunsterleben und notwendige Voraussetzungen für das Kunstverstehen. Serielles Arbeiten ist dabei in bezug auf die Erfassung dreidimensionaler Objekte besonders geeignet, gilt es doch, verschiedene Ansichten genau zu erfassen und aufeinander zu beziehen.

Vier Kolleginnen und Kollegen habe ich gebeten, sich jeweils auf ihre Weise der „Kleinen Runden“ künstlerisch

zu nähern. An den Ergebnissen möchte ich die Vorzüge des jeweiligen Verfahrens verdeutlichen.

**Barbara Habermann** arbeitet vier Aquarelle, die – auf den ersten Blick betrachtet – die Plastik nur partiell zu erfassen scheinen. Dem fließenden Ausbreiten der Farben entsprechend, bleibt die Formbildung undeutlich, die Herausbildung räumlicher Qualitäten und die Wiedergabe von Körperlichkeit unterbleibt weitgehend. In diesem Sinne erhält der Betrachter kaum „objektive“ Hilfen, um das Objekt zu erfassen. Der zweite Blick verrät aber, was stattdessen geboten wird: In den Aquarellen spiegeln sich Stimmungen und Gefühlslagen, die das Betrachten der Figur ausgelöst hat. Die Weichheit der üppigen Körperformen wird ebenso unterstrichen wie die Wärme und das körperliche Wohlbefinden, das sie ausstrahlt. Sogar die selbstvergessene Haltung wird in der Leichtigkeit der fließenden Farben treffend charakterisiert.

Im ersten Blatt spürt Barbara Habermann zunächst den Konturen nach und erfasst die Größenverhältnisse der Plastik. Während der Sockel nur flüchtig angedeutet wird, erhält die Partie mit Gesäß und Beinen eine stärkere Kolorierung, um die Körperschwere wiederzugeben. Der Griff an die Brustwarze und der Kopfschmuck werden durch eine zweite Farbspur gekennzeichnet und hervorgehoben. Auch das zweite Blatt betont die Konturen. Kräftige Farbzonengrenzen die Körperpartien gegen das Umfeld ab, und der Sockel ist auf wenige lineare Elemente reduziert. Die bräunlich-bläuliche Farbigkeit fasst die Körperformen konsequent zusammen, wobei der Kopfschmuck als dekoratives Moment ein Gegengewicht bildet. Den farbigen Höhepunkt bildet die Leibesmitte, deren lebhaftes Rot auf die Körperwärme Bezug nimmt. Im dritten Blatt ist der Sockel völlig verschwunden, lediglich das abgeflachte Gesäß lässt darauf schließen, dass die Figur als Sitzende zu deuten ist. Auch das lineare Nachspüren der Formen ist aufgegeben. Stattdessen wird die Plastik als Gesamtform erfasst und wiedergegeben und das Augenmerk richtet











sich nun auf die Haltung und den abgewandten Blick. Die rechte Brust ist farblich ein wenig hervorgehoben und wärmer dargestellt als der übrige Körper. Damit wird der Griff der rechten Hand als stimulierende Geste betont. Das vierte Blatt veranschaulicht in einer Variation die weitgehende Vereinfachung der Figur durch Zusammenfassung des Formbestands.

Ein einfacher Trick verhilft Barbara Habermann dazu, der Zartheit der Figur bei aller massigen Üppigkeit Ausdruck zu verleihen: Durch das Zurücknehmen und Weglassen des Sockels scheint die Figur zu schweben. Das Voluminöse wird zusätzlich durch die Wiedergabe der zierlichen Füße wirksam aufgehoben.

Die Aquarelle geben nicht nur den fortschreitenden Näherungsprozess wieder, der einer immer weitergehenden Abstraktion gleichkommt, sie veranschaulichen auch den weiblichen Blick, der – in diesem Falle – die emotionalen Qualitäten zutage fördert, die von der Figur ausgelöst werden. Damit liefert die Serie einen anschaulichen Beleg für eine sehr persönliche, einfühlsame und intensive Annäherung.

**Klaus Beilsteins** Bearbeitung rückt eine Darstellung ins Zentrum. Nicht nur die vierfache Vergrößerung gegenüber den anderen Abbildungen unterstreicht ihre Bedeutung, auch der Grad ihrer Durcharbeitung, der hinzugefügte Schriftzug „Hendrike“ und schließlich die Signatur fungieren in dieser Hinsicht. Indem er der Darstellung einen Namen gibt, macht er das Objekt zum Modell, es entsteht der Eindruck, als habe er nicht eine Plastik vor sich gehabt, sondern ihren lebendigen Ursprung, sofern es diesen überhaupt gibt.

Die Personifizierung scheint mir für Beilsteins Arbeit entscheidend zu sein. Mit der ihm eigenen Souveränität setzt er Linien und Farben, zeichnet und laviert er und erzielt eine Gesamtwirkung, die ganz direkt Haut, Körperfülle, Sinnlichkeit und Lebensbejahung greifbar werden lassen: Die Figur lebt! Die Lebendigkeit wird durch eine Reihe von Skizzen unterstrichen, kleinen Studien, die die Figur in leichter Draufsicht aus

unterschiedlichen Positionen in den Blick nehmen. Die mit Ölkreiden flüchtig gesetzten Linien charakterisieren jeweils andere Körperformen und lassen die Massigkeit leicht erscheinen. Flächige gewischte Farbzonen umhüllen die Körperformen und betten sie in angedeutete Bildräume ein. Zwei Skizzen unterbrechen den Reigen der Studien und heben Details hervor, zum einen den abgewandten Kopf, dessen rote Wangen die ganze innere Wärme der Figur erstrahlen lassen, zum anderen die Brust- und Bauchpartie mit der Hand, die die Brustwarze ertastet. Beide Skizzen ergänzen sich und betonen nochmals die dargestellte Thematik der körperbetonten, emotional sinnlichen, intimen Geste der Figur.

Sofern man Barbara Habermanns Aquarelle als typische Beispiele für den weiblichen Blick erkennt, kann man in Klaus Beilsteins Zeichnungen sicherlich den typisch männlichen Blick ausmachen. Besonders die zentrale Darstellung, aber auch die Wiedergabe von Bauch und Brüsten im unteren Mittelteil des Blattes stellen die weiblichen Rundungen in einer Direktheit zur Schau, die – nach seinem eigenen Bekunden – den Voyeur keineswegs leugnen. So selbstbewusst sinnlich, wie sich die Weiblichkeit in den Formen der Plastik spiegelt, so sinnenfroh nimmt Beilstein sie auf und gibt er sie wieder. Mit hin ist seine Arbeit eine konsequente, schlüssige und in sich stimmige Lösung und scheint in jeder Hinsicht komplett.

**Rolf Ahlers** Annäherung ist die sorgfältige Inszenierung eines professionellen Fotografen. Im Atelier postiert er die Plastik vor einer weißen Leinwand, die einen anonymen Bildraum garantiert, um jede Ablenkung vom Objekt von vornherein auszuschließen. Von verschiedenen Seiten richtet er danach Scheinwerfer auf das Objekt, leuchtet es aus, montiert die Fotokamera auf ein Stativ und richtet die Linse – also den Augenpunkt – exakt auf die Körpermitte aus. Dieses Arrangement wird während der gesamten weiteren Arbeit kaum verändert. Beginnend mit der Frontalansicht wird nun eine Serie von Aufnahmen gemacht, die das Objekt

immer weiter um die eigene Achse gedreht in den Blick nehmen, um sich bietende Lichtreflexe und Kontraste im Hell-Dunkel und die unterschiedlichen Materialwirkungen von Figur und Sockel durch Veränderungen von Belichtungszeit, Blende und Beleuchtung herauszuarbeiten. Auch wenn die Ergebnisse der Aufnahmen erst später vorliegen werden, weiß der geschulte Fotograf die Wirkung genau einzuschätzen. Nur unvorhersehbare Zufälligkeiten werden bei der Laborarbeit entdeckt, so dass aus der Gesamtzahl aller Fotos am Ende eine Auswahl für die Präsentation getroffen wird, die dem technischen und gestalterischen Anspruch genügen.

Mit seinem fotografischen Blick hat Rolf Ahlers bewusst auf eine möglichst objektive Erfassung der Plastik gezielt. Die Entscheidung, sie immer als ganze zu zeigen, ist dafür der Beleg. Im Rahmen dieser objektivierenden Sichtweise spielt er die fotografischen Mittel durch, mit denen er Körperlichkeit und Volumen Ausdruck verleihen kann. Besonders im Hinblick auf die raumbildende Kraft des Lichtes sind seine Arbeiten sehr differenziert, aber auch die Materialgegensätze von Figur und Sockel sind konsequent herausgearbeitet.

**Sabine Wallach** verfolgt eine ganz andere Auffassung fotografischen Arbeitens. Sie geht nicht objektivierend vor, sondern bemüht sich ganz bewusst, ihre subjektive Sicht der Plastik wiederzugeben. Von vornherein verzichtet sie auf das Abbilden des gesamten Objekts und fotografiert eine Serie von Details, die sie zu einer Gesamtschau zusammenstellt. Für den Betrachter erscheint ihr Vorgehen als eine sehr ungewöhnliche Form des Zugriffs. Jedes Detail will erst gesehen, zu- und eingeordnet werden, bevor sich seine Aussage erschließt. Sabine Wallach kehrt damit das von Rolf Ahlers gewählte Verfahren konsequent um. Indem sie Ausschnitte aneinanderreihet, die so noch kein Auge gesehen hat, richtet sie das Augenmerk wieder gezielt auf die Plastik, öffnet überraschende Ansichten und eröffnet damit neue Einsichten.

Mit der facettenartigen Zusammenschau ungewohnter Einzelheiten kommt Sabine Wallachs Arbeit der Plastik sehr nahe, vielleicht gerade deshalb, weil sie keine Gesamtform zeigt, kein Abbild zu schaffen versucht. Jedes Detail ist für sich genommen ein kurzer Augen-Blick, ist der Moment, in dem etwas fokussiert wird, bis es sich zum Erkennen verdichtet, um dann sogleich einem nächsten Augen-Blick zu weichen. Dem entspricht die fotografische Technik: Mit einem Objektiv aufgenommen, das nächste Nähe erlaubt, mit wenigen Belichtungen, die sich auf die Hell-Dunkel-Werte konzentrieren und mit einer geringen Tiefenschärfe, die rasche Übergänge zwischen klar konturierten und unscharfen Zonen schafft, lässt sie die Details sich aus dem Nichts

heraus konkretisieren, um sie an den Rändern wieder rasch zerfließen und sich im Nichts auflösen zu lassen. Damit veranschaulicht die Arbeit, wobei es bei der „aktiven“ Betrachtung von räumlichen Objekten besonders ankommt. Aus der Vielzahl überraschender Ansichten, die sich der Betrachter erschließt, fügt sich das für ihn maßgebliche Gesamtbild, ergibt sich das Verständnis des Kunstwerkes.

Beenden wir an dieser Stelle die Auseinandersetzung mit unserer Plastik. Ich hoffe, es ist deutlich geworden, welche Bedingungen an eine intensive Aneignung geknüpft sind. Die vorgeschlagenen Wege immer wieder zu gehen, bis man sie schließlich sicher beherrscht, mag sich ein jeder selbst zur Aufgabe machen.

#### ANMERKUNGEN

- <sup>1)</sup> Paul Brandt: Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zur vergleichenden Kunstbetrachtung. 6. Auflage, Leipzig 1925.
- <sup>2)</sup> Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Band 7, Frankfurt 1970.
- <sup>3)</sup> Niki de Saint Phalle in einem Brief an Clarence Rivers im Katalog der Ausstellung „Niki de Saint Phalle“ in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 1992, S. 166-169.
- <sup>4)</sup> Rudolf zur Lippe in Kükelhaus/zur Lippe (Hg.) 1982, S. 44.
- <sup>5)</sup> Ariane Garlichs: Chagall und die Folgen. In: Friedrich Jahresheft VI „Bildung“, 1988, S. 56-59.



## Skulptur und Plastik in Oldenburg:

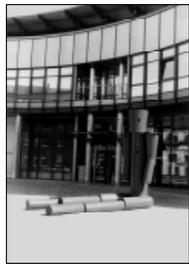
### 36 Annäherungen

Studierende des Faches Kunst haben erprobt, ob die doppelte Annäherung an plastische Kunstwerke praktikabel ist. Nach Neigung haben sie sich jeweils ein Werk zur Bearbeitung ausgesucht.

Es begann bei allen mit dem genauen Betrachten und der Erfassung der Daten. Aber danach gingen die Beteiligten unterschiedliche Wege. Einige bevorzugten zunächst den kunsthistorischen Zugang mit Beschreibung, Recherche und Verknüpfung, andere begannen zu zeichnen, zu malen oder zu fotografieren, erarbeiteten sich den Zugang also über künstlerische Verfahren. Gleich welchen Weg sie wählten, am Ende stand die komplette Bearbeitung, die die verschiedenen Erkenntnisse und Erfahrungen zusammenführte.

Nach Abschluss der Arbeiten wurde deutlich, dass sich bei den Studierenden nicht nur ein intimer Bezug zu dem jeweils bearbeiteten Werk ergeben hatte, sondern dass sich das Wahrnehmungsverhalten gegenüber Skulptur und Plastik insgesamt verändert hatte: Die Studierenden waren auf überraschende Weise sensibilisiert worden.

Zwei Sphingen 26	Tobiasbrunnen 28	Knabe mit Fisch 30	Entenfänger 32	Reh 34	Kraniche 36
Liegender Jüngling 38	Drei Bären 40	Streithammel 42	Brunnen mit Hahn 44	Reliefmauer 46	Große Danae 48
Brunnen 50	Fromme Helene 52	Pferde 54	Mädchen auf Stelzen 56	Mann aus der Enge heraustretend 58	Hüterin 60
Laokoon 62	Zange 66	Stacheldrahtknoten 68	Kissen 70	Kinetische Skulptur 72	Schutz des Lebens 74
Windwärts 76	Gegenwart 78	Karl Jaspers 80	Körperlandschaft 82	Flussgott mit Haaren und Hausbäke 84	Kleines Leben 86
Fragment eines Reiterdenkmals 88	Julius Mosen 90	Maritime Großplastik 92	Athanatos 94	Megalithischer Stein 96	Mehrteilige Figur 98



## Zwei Sphingen

von  
Heinrich Boschen

1881

Aus hellem Portlandzement gegossen, liegen die beiden Sphingen links und rechts einer großen Freitreppe vor dem Naturkundemuseum. Ehemals als Wächterinnen des Eingangs aufgestellt, richten sie ihren Blick nach vorn. Beide tragen ein Kopftuch, welches den ägyptischen Königstüchern ähnlich ist. Die traditionelle Uräus-schlange wurde allerdings durch einen Reif mit einem muschelähnlichen Aufsatz in Stirnmitte ersetzt. Beide tragen auch einen mit Blattornamenten versehenen breiten Halsschmuck.

Bei den Sphingen handelt es sich um die zweifache Ausführung desselben Gusses, was leicht zu erkennen ist, weil sich beide Schwänze nach links ringeln.



Ihre Bedeutung als Hüterinnen ist ganz offensichtlich, markierten sie doch den ehemaligen Haupteingang zum Museum. In ihrem fremdartigen Charakter und in ihrer Symbolhaftigkeit müssen sie den früheren Besuchern sehr aufgefallen sein und ihre Präsenz wird die Neugier des Oldenburger Bildungsbürger geweckt haben.

Der in Oldenburg geborene Bildhauer Heinrich Boschen, der mit dem Bauschmuck am und im Museum beauftragt wurde, betrieb zusammen mit seinem Bruder die Firma H. Boschen, eine „Cementgiesserei und Bildhauerei“, welche Abgüsse für Häuserfasaden und Innendekorationen herstellte.

Ursprünglich war geplant, zwei Löwenkulpturen am Museumseingang aufzustellen, wie es für die Dekoration von Naturkundemuseen üblich war. Oldenburg wollte dieser Gepflogenheit nachkommen. Allerdings war man auch auf Sparen bedacht: Auf einer Gewerbeschau der Firma H. Boschen im Eversten Holz waren – zuverlässigen Quellen zufolge – die beiden Sphingen zu einem günstigen Preis im Angebot, so dass sich die Stadt Oldenburg dazu entschloss, diese Figuren an Stelle der Löwen einzusetzen. Da es bei größeren Güssen der Firma Boschen üblich war, diese innen mit Eisen zu bewehren und aus mehreren Einzelteilen zusammenzusetzen, hätte die Stadt durch-



Portlandzement

Höhe: 1.20 m  
Breite: 0.75 m  
Tiefe: 2.20 m

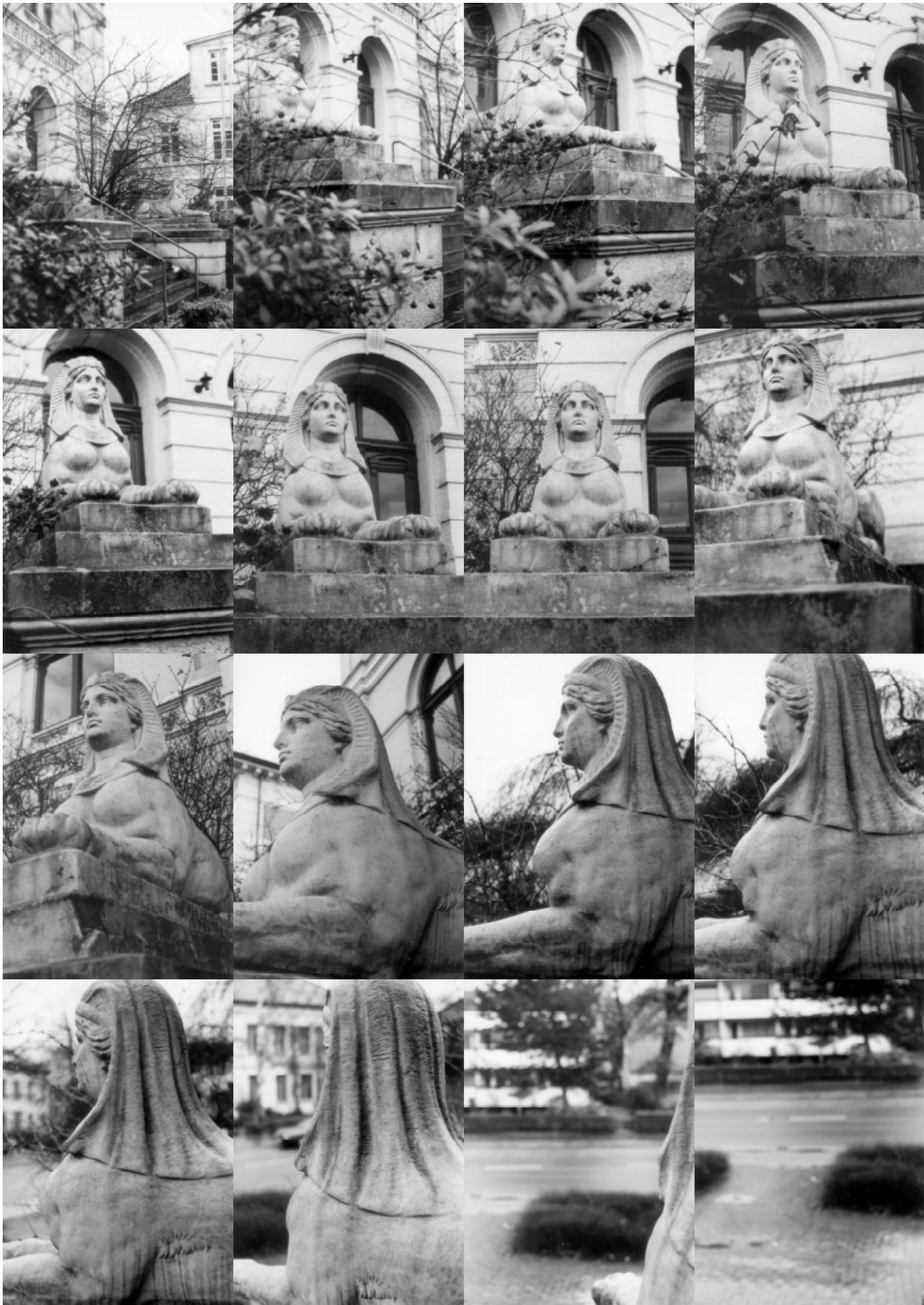
Museum  
für Naturkunde und Vorgeschichte  
Damm

aus eine nachträgliche Anfertigung zweier Löwenhäupter in Auftrag geben können, weil aber zur Zeit des Historismus eine Vorliebe für geschichtliche und mythologische Figuren und Zeichen vorherrschte, wurden die Sphingen als Portalfiguren am Museum bevorzugt.

Sphingen tauchen mit unterschiedlicher Bedeutung in fast allen Kulturen des Altertums auf. Das Verbindende ist die Mischung aus Mensch und Tier sowie das Geheimnisvolle, das sie umgibt. Dies gibt auch den beiden Sphingen vor dem Oldenburger Naturkundemuseum einen angemessenen Wirkungsraum.

---

Bearbeitet von  
Nicole Seidenz



Die Bronzefigur stellt einen Jungen mit Fisch dar. Der zierlich wirkende Knabe ist nackt. Auf dem Rücken trägt er ein Netz, in dem sich der Fisch befindet. Er steht leicht nach vorne gebeugt auf dem rechten Bein, das linke angewinkelt hinter dem rechten. Mit der linken Hand hat er den Fisch fest an der Hinterflosse gepackt, während die rechte den Kopf des Fisches greift, wobei dessen Auge zwischen Daumen und Zeigefinger hervorguckt. Das Gesicht wirkt erstaunt und ängstlich. Die Augen – den Kopf des Tieres fokussierend – sind groß und weit aufgerissen, ebenso wie der Mund. Das Haar ist leicht gelockt, es fällt im Nacken bis auf die Schultern. Der Fisch starrt mit großen Augen ins Leere, aus seinem Maul rinnt Wasser. Der Knabe wirkt im Vergleich mit der Schale und den anderen Brunnenteilen sehr zierlich, fast schwächling.

Die Haltung der Bronzefigur entspricht der des Kontrapost der klassischen Bildhauerkunst, bei dem der Ausgleich verschiedener Kraft- und Bewegungsrichtungen durch die Unterscheidung von Standbein und Spielbein Gestalt bekommt. Die gleichzeitige Darstellung von Ruhe und Bewegung gilt als Ausdruck eines harmonischen Gleichgewichts.

Die Figur mit Brunnen steht auf einem etwa  $3 \times 3$  m großen mit Natursteinen gepflasterten und Büschen umsäumten Platz. Die Figur selbst steht auf einem ungefähr 15 cm hohen kleinen Podest, das aus der Brunnenschale hervorragt. Der Brunnen hat die Form eines Kelches. Die Brunnenschale ist schlicht und weist am Fuß Gestaltungselemente des Jugendstils auf. Am Boden wird er durch eine 1.80 m Durchmesser große runde Fläche begrenzt, die das Wasser aus der großen Schale aufängt. Die bronzene Oberfläche der Figur zeichnet sich dadurch aus, dass sie leicht spiegelt. Ihre Farbigkeit variiert zwischen grau-braun und grün-metallig, was im wesentlichen durch die Patina der oxydierten Oberfläche hervorgerufen wird. Die Brunnenschale hingegen ist beige-braunfarbig.

Peterich orientierte sich bei dieser Arbeit einerseits an seinem Vorbild

## Tobiasbrunnen oder Brunnen mit Fischerknabe

von  
Paul Peterich

um 1895



Bronze auf  
Sand- und Kunststein

Höhe: 2.3 m  
Durchmesser Brunnen: 0.84 m

Theaterwall / Roonstrasse

Adolf Hildebrand. Die enge thematische Verwandtschaft mit dem „Wassergießer“ und dem „Trinkenden Knaben“ ist unübersehbar. Andererseits hält Peterich an der idealisierenden Arbeitsweise fest, wie sie z.B. Donatello kennzeichnet, und es gibt deutliche Parallelen zu dessen David (1430), der ersten freiplastischen Aktfigur seit der Antike. Im Vergleich beider Figuren lässt sich die ausgewogene Ponderation ebenso studieren wie die Typisierung bzw. Individualisierung der Figur.

Das Motiv „Knabe mit Fisch“ ist in der Kunstgeschichte mit unterschiedlicher symbolischer Bedeutung besetzt. Der Junge gleicht in seiner Darstellung einem Putto bzw. Engel. Der Fisch verweist im europäischen Kulturbereich auf das Element Wasser; er gehört zu den Sternkreiszeichen. Bei vielen anderen Kulturen ist er ein Symbol der Fruchtbarkeit aber auch des Todes. Fisch und Fischfang sind Motive vor allem der frühchristlichen Kunst. Nach dem Lukas-Evangelium heißt Christus seinen Jünger Petrus, den ehemaligen Fischer, Menschenseelen wie Fische zu fangen, um sie anschließend zur Taufe zu führen. Der Fisch verweist auch auf die Auferstehung Christi.

Die Plastik ist so aufgestellt worden, dass die Vorderansicht dem Theater zugewandt ist – eine wenig plausible Lösung, denn der Knabe widmet sich ausschließlich dem Fisch und ein allgemeiner Bezug zur Welt des Theaters ist nicht gegeben. Dieser Sachverhalt ruft die Erinnerung daran wach, dass der „Knabe mit Fisch“ schon mehrfach seinen Standort wechseln musste: Erstmals wurde er 1905 auf der Oldenburger Landesausstellung gezeigt. Ab 1907 erhielt er seinen Platz am Theaterwall/Ecke Roonstraße. 1961 wurde er im Zuge von Straßenbaumaßnahmen in die Grünanlagen am Pulverturm versetzt. Dort musste er schließlich 1995 wieder weichen, so dass er seinen Platz am Theater zurück erhielt.

Bearbeitet von  
Maren Kunzendorf



## Knabe mit Fisch

von  
Heinrich Obermann

1900

Bei dem sitzenden Knaben mit Fisch handelt es sich um eine massive Bronzeskulptur von Heinrich Obermann. Der Gießername C. Leyrer verweist auf eine Entstehung der Bronze um die Jahrhundertwende (vgl. Springer, Peter (Hg.): Oldenburg. Kunst in der Stadt. Oldenburg 1981, S. 29). Auffällig ist die enge thematische Verwandtschaft mit Hildebrands (1847-1921) „Wasserausgießer“ (1881/86), ebenfalls als Brunnenfigur konzipiert. Peterichs Skulptur „Fischerknabe“ (um 1895) setzt diese Thematik fort. (vgl. Springer).

Zu sehen ist ein Knabe, der selbstversunken auf einem Felsen sitzt und einen Fisch, vermutlich einen Barsch, in der rechten Hand hält. Die linke Hand liegt stützend auf dem Stein. Der Blick des Jungen ist auf den Fisch gerichtet. Es scheint so, als würde er das Tier möglichst weit von sich weg halten, da sein Oberkörper sich seitlich abwendet. Zudem scheint er es nur mit Mühe halten zu können, denn er stützt seinen rechten Arm auf dem Knie ab.

Der Fisch scheint noch lebendig zu sein, denn sein Maul ist weit aufgerissen. Auch die Drehung seines Körpers deutet darauf hin, dass er noch zappelt und sich gegen die Gefangennahme wehrt.

Der Knabe ist unbekleidet. Im Gegensatz zu dem kalten, massiven Stein, auf dem er sitzt, wirkt er sehr grazil und feingliedrig, was durch den im Gegensatz zu ihm sehr groß erscheinenden Fisch noch unterstrichen wird. Seine leicht angewinkelten Beine und die verschränkten Füßen verleihen ihm eine gelassene Haltung und unterstreichen die Ruhe dieser sitzenden Figur.

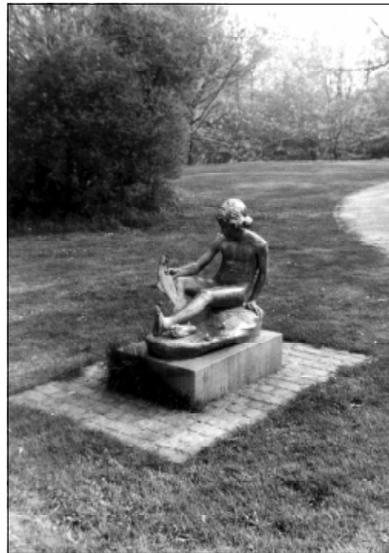
Gestört wird dieser Eindruck allerdings durch große Schrauben auf dem Sandsteinsockel, da sie das Augenmerk des Betrachters ablenken. Offenbar ist es in der heutigen Zeit unumgänglich, Kunstwerke durch besondere Sicherungsmaßnahmen vor Zweckentfremdung zu schützen, und wie notwendig diese Maßnahme ist, belegt die Odyssee, die der „Knabe mit Fisch“ schon erlebt hat.

Zunächst stand die Plastik am Stautorplatz. Sie war dort der Mittelpunkt

des ehemaligen Rosenplatzes, einer langgestreckten Grünanlage in Fortsetzung des Hafens. (Die Rosenstraße und der Name „Rose am Stau“ des nahegelegenen Fachgeschäftes für Wassersportbedarf erinnern noch an diese Zeit.) Im Zuge der Verkehrsumgestaltung des Stautorkreisels wurde sie 1965 zur Gartenstraße versetzt und erhielt ein neues Domizil in der Grünanlage beim Haus des Handels – übrigens ganz in der Nähe des Tobiasbrunnens von Paul Peterich, der damals am Pulverturm stand.

Zu ihrem jetzigem Standort am Bürgerfelder Teich kam sie dann 1982. Dort wurde sie in der Nacht vom 21. zum 22. August gestohlen. Eine Spaziergängerin fand sie schließlich in einem Vorgarten im Ortsteil Wechloy und brachte sie in ihre heimische Garage, da sich zunächst keiner zuständig fühlte. (Bericht in der Norwest-Zeitung vom 3.8.1996.)

Schließlich und endlich beförderte man die Bronzeplastik wieder zu ihrem Standort am Bürgerfelder Teich. Es ist sehr zu hoffen, dass sie dort dauerhaft bleiben wird, denn sie hat einen äußerst angemessenen Platz gefunden und schmiegt sich wundervoll in die Teichlandschaft ein.



Bronze

Höhe: 0.85 m

Breite: 0.40 m

Tiefe: 1.00 m

Bürgerfelder Teich

---

Bearbeitet von  
Sabine Olliges



## Entenfänger

von  
Jakob Schmitt

1919-1921

Die Plastik „Entenfänger“ zeigt einen kleinen nackten Jungen, der eine Ente zu greifen versucht, die ihm durch seine Beine schlüpft.

Schimmernde Farbreflexe, warme Farbtöne und ein bewegtes Licht- und Schattenspiel – durch das Material Bronze hervorgerufen – verleihen dem Werk eine besondere Lebendigkeit. Durch die vollplastische Ausführung ist der „Entenfänger“ zwar mehransichtig, es gibt jedoch eine Hauptansicht und zwar die Sicht von vorne. Sie gibt auch den meisten Aufschluss über die Plastik, lassen sich doch von hier aus Gesicht und Bewegung am intensivsten studieren.

Durch den weit nach vorn ragenden Kopf erhält die Ente eine starke virtuelle Bewegungsrichtung nach vorwärts, was ihre Fluchtgeste anschaulich macht. Damit hält die Plastik gerade den kurzen Augenblick fest, in dem die Ente entwischen will und der Knabe zupackt, um sie daran zu hindern.

Der „Entenfänger“ besitzt ein ausgeglichenes Körper-Raum-Verhältnis, ein Wechselspiel von konkaven und konvexen Partien, die sich dem Raum öffnen. Das Verhältnis der Proportionen, d.h. das Massenverhältnis der Teile untereinander, ist nicht an allen Stellen gleich: Im Verhältnis zum naturgetreu wiedergegebenen Körper der Ente sind die Gliedmaßen des Jungen geringfügig überproportioniert. Die Füße des Jungen und auch die der Ente gehen fast nahtlos in die rechteckige Plinthe über. Der Sockel ist zweigeteilt. Ein flacher nimmt die Maße der Plinthe auf, während ein hochformatiger mit deutlichem Überstand das Fundament bildet. Beide Teile sind grob behauen und in ihrer Wirkung unauffällig. Sie unterstützen in ihrem gegensätzlichen Materialcharakter die Figurengruppe.

Die Besonderheit dieser Plastik ist nicht auf den ersten Blick zu erfassen. Ihr Handlungsprozess entspricht ganz der üblichen Form des Aufbaus eines Tonmodells auf ein Traggerüst, von dem die Form für den Bronzeguss abgenommen wurde. Auch die Proportionen der Figuren und das Wechselspiel der Bewegungen entspricht häufig gesehenen

Vorbildern. Allenfalls die intensive Fingerbearbeitung der Oberfläche erlaubt einen Rückschluss auf das Besondere: Die Freiplastik wurde von einem blinden Bildhauer geschaffen. Der Mainzer Jakob Schmitt hatte im Ersten Weltkrieg aufgrund einer Schussverletzung sein Augenlicht verloren. Zu diesem Zeitpunkt war er 23 Jahre alt und stand unmittelbar vor der Erstellung seines Meisterstückes zum Silberschmied. Mit Hilfe seines Arztes fand er den Weg zur Bildhauerei. Im Oktober 1915 nahm der Bildhauer Fritz Hausmann Jakob Schmitt als Schüler in seine Bildhauerklassen auf.

Schon Ende des gleichen Jahres schuf er zum Thema „Jünglingskopf“ seine erste Arbeit, ein Selbstportrait. Im Anschluss daran modellierte er eine ganze Reihe weiterer Porträtbüsten. Charakteristisch für diese Arbeiten war zum einen, dass die Augen „leer und blind“ und die Haltung und die Mimik der Dargestellten recht starr wirkten. Im weiteren Verlauf seines Lebens befassten sich seine Arbeiten mit den verschiedensten Themen.

Die Plastik des Entenfängers weist insofern Merkmale der Porträtbüsten auf, als die Gestaltung der Augen auch hier in den Hintergrund getreten ist. Unter Verzicht auf detailliert dargestellte Mimik vermittelt die Plastik ein Gefühl von Heiterkeit und kindlicher Unbeschwertheit. Die Oberfläche ist großflächig behandelt, Details treten kaum hervor. Die intensive Fingerbearbeitung der Oberfläche erzeugt eine besondere Wirkung beim Betrachter: „...aber diese Flächen erhalten von der nervösen Fingerbearbeitung eine so geheimnisvoll lebendige Licht- und Schattenbewegung, dass hier die Vorteile seines Verfahrens offenkundig sind.“ (Mainzer Journal 1919)

Lit.: Ein blinder Bildhauer, der Mainzer Jakob Schmitt. Stadt Mainz (Hg.), Mainz 1984.



Bronze auf  
Sandsteinsockel

Höhe: 0,58 m  
Breite: 0,40 m  
Tiefe: 0,34 m

Schleusenstraße

---

Bearbeitet von  
Heike Brand



„*Rehe, Rehwild [ahd. Reho, verwandt mit baltoslaw. Raibas, rainas gesprenkelt], Capreolus, Gattung der Trughirsche mit einer Art, dem Reh (Capreolus capreolus), das mit drei Unterarten von West-Europa bis China verbreitet ist.*“

So nüchtern und sachlich klingt es, wenn „Der Große Brockhaus“ dem geneigten Leser nahezubringen sucht, was sich hinter der Bezeichnung „Reh“ verbirgt. Pragmatisch werden hier im Folgenden jene Parameter angeführt, die das Reh in punkto Physis, Ernährung, Brunftzeit, Nachwuchs und Lebensweise von anderen Säugetierarten unterscheidet. Definition qua Vokabular.

Steht man der 1933 von Ernst Gorsemann geschaffenen Reh-Plastik gegenüber, so eröffnet sich einem Betrachter indes eine „Erlebnisform“, die weit jenseits lexikalischer Erfassbarkeit und abstrakter Begriffsprägung liegt. Das aus Bronze gestaltete und mit hoher Detailgenauigkeit gefertigte Werk zeichnet sich durch eine Unmittelbarkeit aus, die all jenen Definitionen Brockhaus'scher Prägung plötzlich Substanz zu verleihen und ihnen gleichsam Vitalität und „Seele“ einzuhauchen scheint. Gerade in der Reduktion der Bewegung vermittelt der Künstler ein weitaus höheres Maß an Authentizität, als dies vermutlich bei der Darstellung eines flüchtenden oder emporspringenden Tieres der Fall gewesen wäre. Tatsächlich ist es Gorsemann gelungen, exakt jenen Moment zu erfassen, der seiner Plastik zu größtmöglicher Wirkung verhilft. Woran liegt das?

Innerhalb einer parkähnlichen Grünfläche platziert, erweckt das Reh den Eindruck lauschenden Abwartens, so als sei es soeben – Witterung aufnehmend – aus dem hochaufragenden Gebüsch herausgeschritten und zögere nun, sich weiter auf die kaum Deckung bietende Lichtung hinauszuwagen.

Es ist der Augenblick des Übergangs vom schutzpendenden Wald zur gefahrdrohenden Lichtung, in dem höchste Anspannung im Verharren geboten ist, völlige Konzentration auf das offene Feld richtend, bereit zum Sprung zurück in die Deckung. Es ist der Augenblick

# Reh

von  
Ernst Gorsemann

1933



Bronze

Höhe: 1.18 m

Breite: 1.10 m

Tiefe: 0.23 m

Grünanlagen  
Schleusenstraße

äußerer Ruhe und innerer Bewegung, der der Plastik die ungeheure Spannung verleiht. Die Kombination von präziser naturalistischer Darstellung und detailfreudiger Plastizität, die sich von der Ausarbeitung der Ohrmuscheln bis hin zu den gespaltenen Hufen erstreckt sowie der realitätsgetreue Maßstab unterstreichen diesen Eindruck.

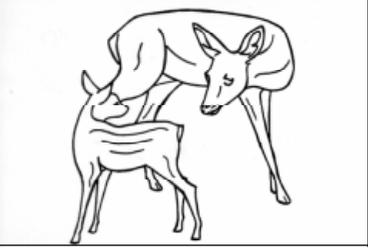
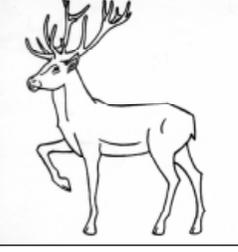
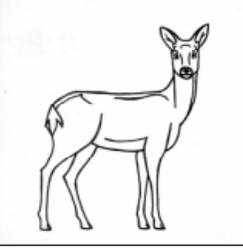
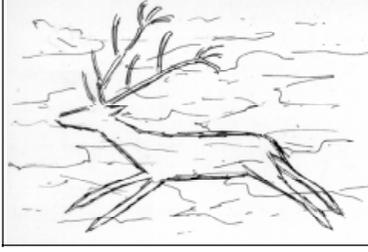
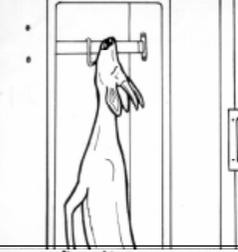
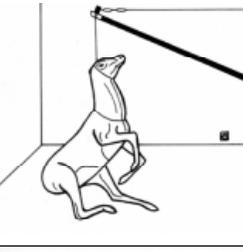
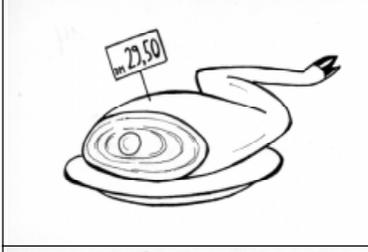
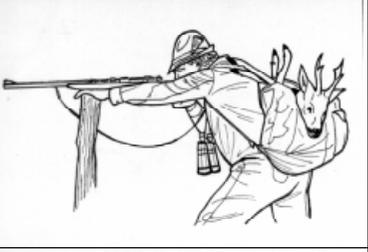
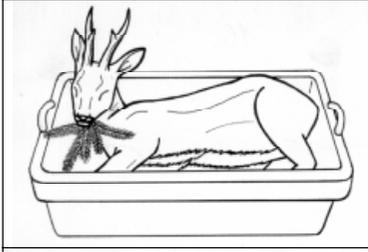
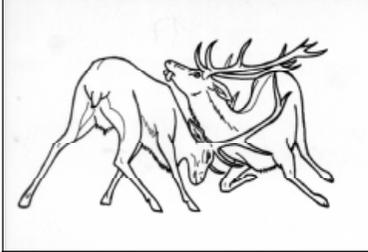
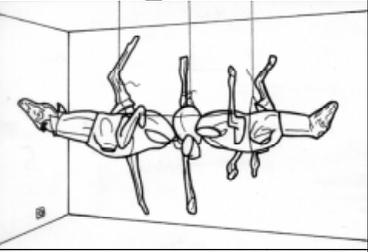
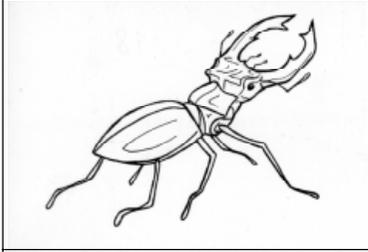
Bei aller Detailgenauigkeit eröffnet der Künstler dem Betrachter in der ausdrucksstarken Gesamtwirkung seiner Plastik eine Projektionsfläche, die aufgrund ihres großen Assoziationsspektrums weit über eine individuelle Tierdarstellung hinausweist. Man hat nicht den Eindruck, ein Reh, sondern das Reh vor Augen zu haben, gewissermaßen den Archetypus all dessen, was wir unter Rehaftigkeit verstehen.

Dass die Plastik weder die pathosbetonte Attitüde der kämpfenden Brunft-hirsche Gustave Courbets aufweist noch die drastische Schockwirkung der strangulierten Kreaturen Bruce Naumans, weder die religiöse Patina eines Eustachius-Hirsches, noch die infantil-naive Niedlichkeit eines Disney'schen Bambi, ist dabei keineswegs ein Anzeichen von Beliebigkeit, sondern Ausdruck eines Schaffensverständnisses, das sich keinem eindimensionalen Interpretationsschema unterwirft.

So kommt es ganz auf den Betrachter und seine Fähigkeit an, sich gegenüber der vielgestaltigen Ausdruckskraft dieses Werkes zu öffnen. Vermag er es, so wird er in der ruhigen Haltung der Plastik eine vitale Fülle an Eindrücken aufnehmen – und vielleicht auch einer bedrückten Nachdenklichkeit im Angesicht der Gewissheit, dass selbst Ernst Gorsemanns Reh mit seinen Dutzenden Kilo an Bronze letztlich nicht wirklich all das zum Leben zu erwecken vermag, was wenige Gramm Blei innerhalb von Sekunden auszulöschen vermögen.

---

Bearbeitet von  
Hendrik Buchna



# Kraniche

von  
Anna Maria Strackerjan

1953

Kaum jemand erinnert sich, wann und wie die zwei Kraniche in den Schlossgarten gekommen sind. Und tatsächlich sehen sie so aus, als seien sie nur auf der Durchreise. Sie stehen inmitten eines kleinen Teiches in der Nähe des Rosengartens und fügen sich so stark in das natürliche Bild ein, dass man ganz genau hinschauen muss, um sie zu entdecken. Ursache dafür ist neben der naturalistischen Darstellungsweise die grünliche Färbung der Bronze, die das Grün des Schlossgartens aufnimmt. Ganz gleich aus welchem Blickwinkel man die Kraniche betrachtet, erscheinen sie einem, als seien sie mitten in ihrem Tun fixiert worden. Lediglich die viereckige Grundplatte, auf der sie stehen, verrät, dass es sich um künstliche Exemplare handelt.

Angesichts des dargestellten Verhaltens könnte es ein Kranich-Pärchen sein. Das Männchen steht aufrecht und hält beschützend mit wachem Blick Ausschau, ob sich Gefahr nähert. Man spürt förmlich die Anspannung, die von ihm ausgeht. Das Weibchen hat seinen Körper nach unten gebeugt und versucht Nahrung aufzunehmen. Am unbekümmerten Bewegungsablauf ist zu spüren, dass es sich in Sicherheit wiegt.

In der Nachkriegszeit werden Tierplastiken in öffentlichen Grünanlagen bevorzugt aufgestellt. Mit ihren charakteristischen Merkmalen, insbesondere der naturalistischen Ausarbeitung, dem direkten Bezug auf die Umgebung, der leichten Verständlichkeit und der geringen Größe, wirken sie idyllisch und bewirken – bewusst oder unbewusst – eine Entpolitisierung. Diese vor dem Hintergrund der missbräuchlichen Verwendung von Tiersymbolen (z. B. der Adler) während des Dritten Reiches allerdings verständlich.

Der Kranich ist nicht nur eine ansprechende Tierdarstellung, ihn umgibt auch immer etwas Mystisches.

In China, Korea und Japan ist der Kranich das Symbol der Langlebigkeit und des Glücks. Nach dem legendären Phönix ist er der meistgefeierte Vogel in der ost-asiatischen Mythologie, in der Dichtkunst, Malerei und im Volksbrauchtum.



Bronze

Höhe: ca 1.5 m

Schlossgarten

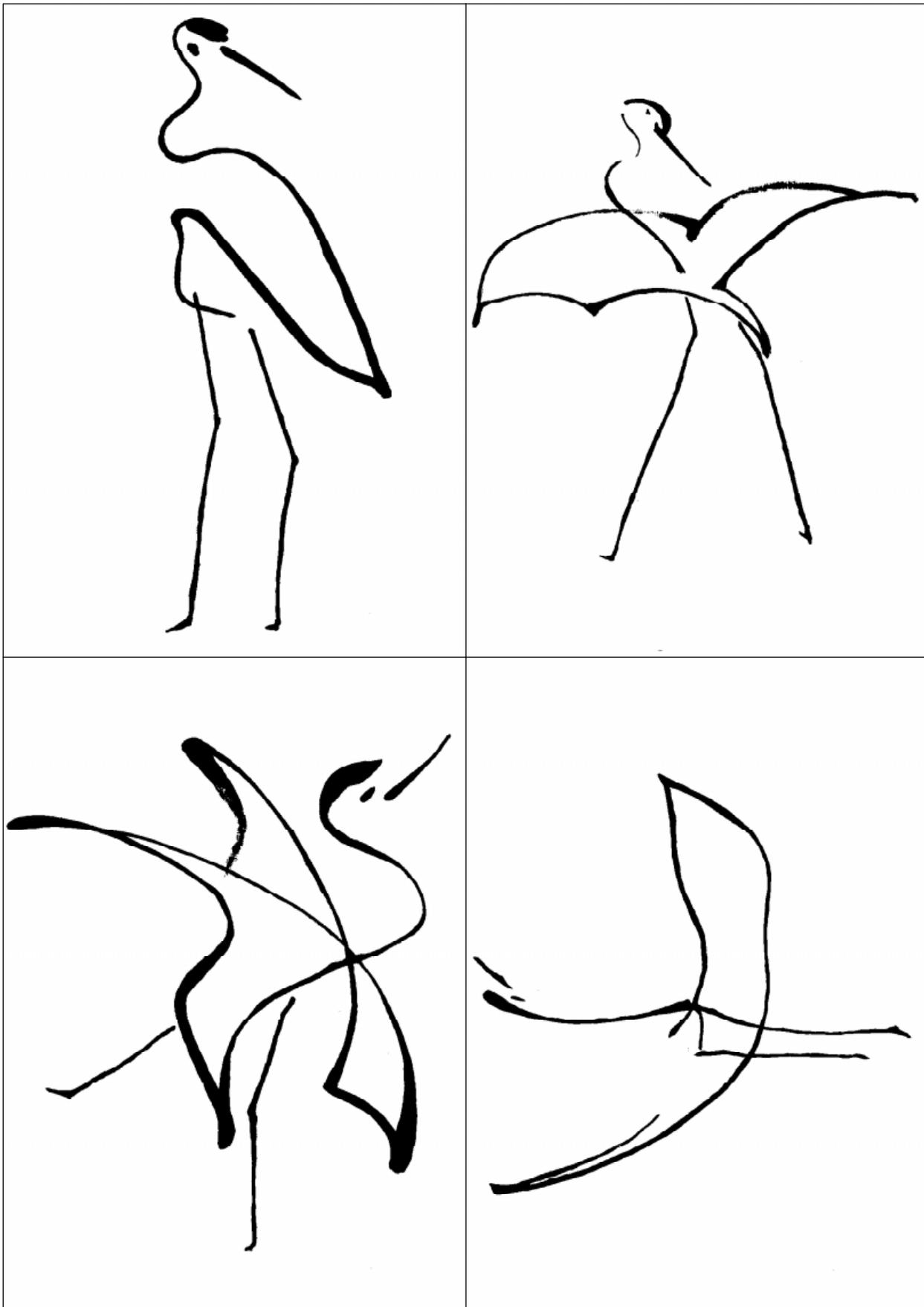
Der Kranich wird gerne als Begleiter der acht daoistischen Unsterblichen dargestellt, auf dem der Gott der Langlebigkeit sitzend von Ort zu Ort fliegen kann. Oft wird mit dem Kranich auch ein Wunschdenken nicht nur nach Langlebigkeit, sondern auch nach Erfolg, beruflichem Aufstieg, Ruhm und Stabilität ausgedrückt.

In Japan wird das Kranich-Symbol bevorzugt für Hochzeitsgeschenke jeglicher Art verwendet. Kraniche sind monogam und paaren sich fürs Leben. Sie gelten deswegen als Gutes Omen für eheliche Treue, tiefe Liebe und langandauerndes Eheglück. Die Ost-Asiaten haben den Kranich in ihr Gedankengut integriert. Sie wünschen sich heute noch zu Festlichkeiten: „Mögest Du so lange leben und so glücklich sein wie ein Kranich.“

Die Chinesen betrachten den Kranich jedoch auch unter medizinischen, heilenden Gesichtspunkten. Beispielsweise soll das Blut des Kranichs das menschliche Qi (chin. Atem) aktivieren und ergänzen, Erkältungen vertreiben und die Lungen unterstützen. Zhao Jin Xiang ist der Erfinder des „Fliegenden Kranich-Qi Gong“ (Qi Gong = Atem-Übungen, Bewegungs-Übungen).

Auch wenn die Kraniche des Schlossgartens dem Betrachter nicht direkt als „Kunstwerk“ ins Auge fallen, sind sie gerade deshalb so gelungen. Da sie im Zusammenspiel mit der Umgebung, gerade an einem schönen Sonntag, eine ungeheure Ruhe und Entspannung ausstrahlen.

Und auch der Platz, an dem die beiden Kraniche stehen, hätte nicht besser gewählt werden können. Ein echter Kranich hätte sich sicherlich genau diesen Platz ausgesucht, wenn er zu Besuch in Oldenburg wäre.



## Liegender Jüngling

von  
Herbert Kubica

1953

Scheinbar befindet sich der junge Mann in einer Ruhephase. Dennoch strahlt er Anmut und Frische aus, wirkt geschmeidig, elastisch und in gewisser Weise elegant und hochmütig. Als überlebensgroße Plastik drückt er Kraft aus und suggeriert dem Betrachter Überlegenheit und Unnahbarkeit.

Als Vollplastik ist die Figur eigentlich allansichtig – die Hauptansicht ist aber ihre rechte Seite, weil der Standort vor der EWE kein Umschreiten zulässt. Aus dieser Sicht kommt ihre Eleganz und die von ihr ausgehende Energie aber hervorragend zum Ausdruck.

Da die Plastik ein ausgeglichenes Wechselspiel von konvexen und konkaven Formen aufweist und vom Raum umspielt wird, ist sie als raumoffen zu beschreiben. Durch die Anwinkelung der aufgestützten Arme und Beine kann Umraum in die Plastik eindringen. Durch die starke Längung der Gliedmaßen wirkt die Plastik stark raumgreifend.

Das Licht- und Schattenspiel unterstreicht die Plastizität. Das dunkle Material mit der leicht rauhen Oberfläche absorbiert teilweise das Licht. Durch die Eigenschatten der Oberfläche und durch die Schlagschatten wird ein belebtes Licht- und Schattenspiel erzeugt, das sich zu jeder Tageszeit anders darstellt. Die künstlich wirkende Haltung des liegenden Jünglings wird besonders durch die starke Überlängung des Rückens hervorgerufen. Aber auch die abgewinkelten Gliedmaßen fungieren in diesem Sinne. Zugleich ergeben diese im Wechselspiel und im Zusammenwirken eine Einheit der Gesamtform. Vergleiche zu Werken Wilhelm Lehmbrucks drängen sich auf: „Die Kniende“ (1911), „Der Emporsteigende“ (1914). Auch bei Lehmbruck sind es extrem schlanke junge Körper, die auf schmalen Plinthen stehen, allerdings stärker abstrahiert als bei Herbert Kubica. Bei Lehmbruck wird der menschliche Körper zum Gliederbau, dessen Teile sich verspannen. Bei Kubica deutet sich diese Gliederung zwar schon deutlich an, bleibt aber der Ganzheit der Figur untergeordnet.

Die Körperachse des Jünglings bestimmt die Gerichtetheit der Plastik. Ihre

horizontale Richtungsdominanz verleiht ihr einen statisch ruhenden Ausdruck. Der Schwerpunkt, der im sich abstützenden Oberkörper liegt, wird durch die Schrägen der angewinkelten Arme und Beine aufgelockert. Insgesamt erhält das Werk durch die verschiedenen Gegensätze eine starke Spannung. Durch eine sorgsam geplante Blickführung wird der Betrachter auf die der Plastik innewohnende Dynamik gelenkt: Die Gesamtansicht erfasst zunächst die lässig liegende Ruhelage. Vom leicht geneigten Kopf, der auf überbreiten Schultern ruht, gleitet das Auge den Körper hinab bis hinunter zum rechten Fuß, unterbrochen nur von den abgewinkelten Gliedmaßen.

Diese Darstellungsweise knüpft an die Tradition der expressionistischen Plastik an, wie sie unter anderem von Wilhelm Lehmbruck und Gerhard Marcks vertreten wurde: Nicht die äußere Natur wird gestaltet, sondern die innere, nicht der Mensch in seiner physischen Präsenz, sondern in seiner psychischen Befindlichkeit oder gesellschaftlichen Bestimmtheit. Der „Liegende Jüngling“ stellt in seiner gelassen ruhenden und doch gespannten Haltung eine idealisierte Fassung von Energie schlechthin dar und kann deshalb als repräsentatives Objekt im Sinne des Firmenverständnisses der EWE betrachtet werden. Die Absenkung des Sockels auf die Höhe des Erdreichs erhöht nochmals die Wirkung des Werkes: Das natürliche Grün aus Efeu und Rhododendron betten den „Liegenden Jüngling“ regelrecht ein und bilden einen deutlichen Kontrast zu den aufstrebenden Linien der Architektur des Gebäudes, das die der Plastik innewohnende Energie aufnimmt und noch oben ableitet. So gesehen bilden Architektur, Plastik und Zuwegung eine Einheit, die vom Besucher auch als solche erlebt werden.

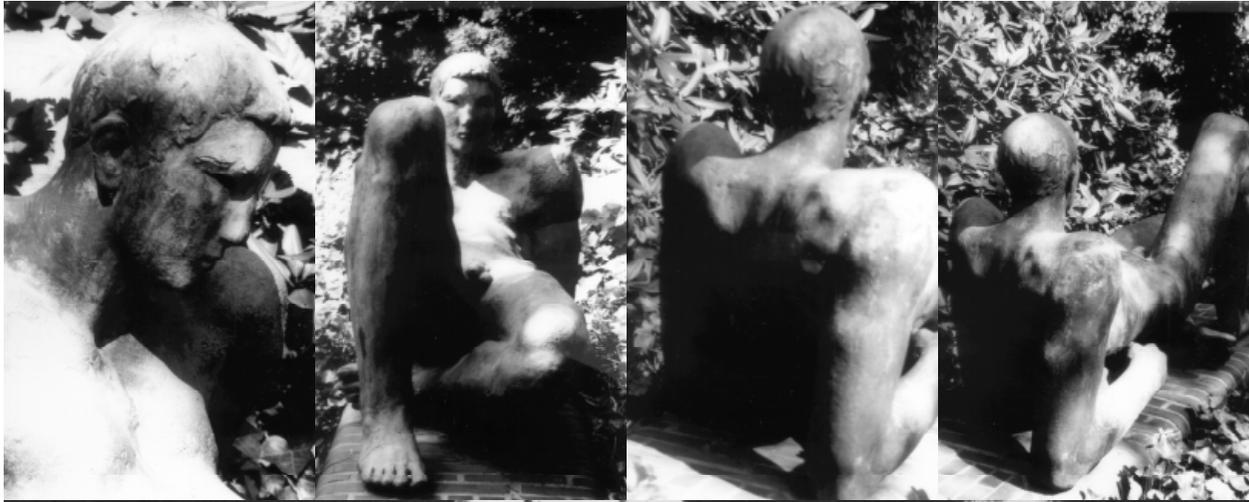


Bronze auf  
Kunststeinsockel

Höhe: 0.70 m  
Breite: 2.00 m  
Tiefe: 0.65 m

Grünanlage vor EWE  
Tirpitzstraße

Bearbeitet von  
Vera Rohde



## Drei Bären

von  
Paul Halbhuber

1964

Auf dem Berliner Platz steht die Figurengruppe aus Bronze auf einer Fläche, die sich durch ihre Pflasterung mit kleinen, viereckigen, dunkelgrauen Steinen von den darum liegenden größeren, helleren Betonplatten abhebt. Die Bären stehen aufrecht auf den Hinterpfoten, versetzt hintereinander.

Betrachtet man die Bären von vorn, steht der kleine im vorderen rechten Drittel, der mittlere mittig links und der große hinten auf der beschriebenen Standfläche. Der Blick richtet sich beim großen wie beim kleinen Bär geradeaus nach Westen, während der mittlere leicht zur Seite schaut. Die kurzen, leicht gebeugten Hinterläufe stehen parallel zueinander und sind ebenso wie die Pfoten durch eine dünne Schicht aus Bronze miteinander verbunden, um die Standfestigkeit der Figurengruppe zu sichern. Das erscheint auch dringend geboten, denn im Verhältnis zum gesamten Körper ist die Auflagefläche der einzelnen Plastiken sehr klein. Im Verhältnis zu ihrer Größe und zu ihrem Bauchumfang wirkt der Hals unnatürlich dick. Überhaupt haben die Bären wenig Typisches.

Die aufgestellten Ohren, die ihre runden Öffnungen wie die Fühler einer Schnecke vom Kopf strecken, der starre Blick, die leicht rüsselähnliche Nase sowie das arg menschlich-männlich ausgeprägte Hinterteil sind in ihrer übersteigerten Form Ausdruck für die Domestizierung der Tiere, wie sie bei Tanzbären auf Jahrmärkten zu beobachten ist und bei Zoobewohnern, die um Futter betteln. Durch das Verhältnis der Körpermasse zur Standfläche, durch Körperhaltung und Ausdruck wirken die Tiere eher hilflos und starr. Der Bär, eigentlich Symbol für Kraft und Stärke, hat hier seine Faszination als Sinnbild völlig eingebüßt.

Die Oberfläche der Plastiken wurde in Farbe und Struktur ungleichmäßig gehalten. Mit etwas Abstand betrachtet, wirken sie jedoch glatt und kalt, was den Eindruck der Verfremdung noch verstärkt.

Der Bremer Bildhauer Paul Halbhuber gewann 1963 mit seinen „Drei stehenden Bären“ eine Ausschreibung der Stadt Oldenburg, die auf eine Spende

Oldenburger Handwerker zurückging, die am Bau der Schwimmhalle am damaligen Schlossplatz beteiligt waren. 12.000 DM hatten sie für ein Kunstwerk, das – wie es in einem Artikel der „Nordwest-Zeitung“ vom 5. Juni 1963 heißt – „dem zentral gelegenen Platz zur Zierde gereichen und die Stadt Oldenburg versinnbildlichen sollte“. Er gewann gegenüber vier anderen beteiligten Künstlern: Gerhard Schreiter (Figurengruppe), Marie-Luise Ahlhorn-Pakenius (Mensch und Pferd), Louis Lidauer (Bärenbrunnen) und Anna-Maria Strackerjan (Windsbraut).

Die Bärengruppe fertigte der Künstler zunächst aus einer festen Wachsmasse als Miniatur an, von der sich eine Figur noch im Familienbesitz befindet. Von diesen Figuren ausgehend entstanden die Gipsmodelle in Originalgröße, nach denen die Bronzeplastiken im Wachs-ausschmelzverfahren hergestellt wurden.

Paul Halbhuber, 1909 in Dresden geboren und in Berlin ausgebildet, arbeitete lange Jahre als Assistent an der Kunsthochschule in Bremen. 1958 begründete er gemeinsam mit anderen Künstlern das „Neue Forum“, einen Zusammenschluss Bremer Künstler, die sich mit Fragen der Gegenwart auseinandersetzten und Ausstellungen und Vorträge in Bremen veranstalteten. Im Bremer Raum sind verschiedene Werke Halbhubers zu sehen, u.a. das Ehrenmal auf dem Friedhof in Osterholz (1951) und der „Neptun“ vor der Bremer Seefahrtsschule (1958). Am 8. Juli 1995 verstarb Halbhuber in Bremen.

Am 3. Oktober 1999, zehn Jahre nach dem Mauerfall und passend zum letzten Tag der deutschen Einheit in diesem Jahrtausend, bekamen die „Drei Bären“ von Paul Halbhuber auf dem Berliner Platz in Oldenburg durch die Inszenierung der symbolischen Befreiung Berlins und der DDR kurzfristig eine veränderte Bedeutung.



Bronze

Höhe: 2.40 m  
Breite: 3.00 m  
Tiefe: 2.50 m

Berliner Platz

---

Bearbeitet von  
Birgit Schröder



# Streithammel

von  
Peter Lehmann

1965

Die Plastik „Streithammel“, „Kontrahenten“ oder „Kämpfende Böcke“ des Bisseler Bildhauers Peter Lehmann befindet sich seit 1971 auf dem Grundstück vor dem Landgericht in Oldenburg. Allerdings ist sie keineswegs von Anfang an für diesen Ort vorgesehen gewesen, denn erstmals erscheinen sie 1965 in Elsfleth, wo sie im Auftrag des Oberlandesgerichtspräsidenten Dr. Werner Hülle vor dem Amtsgericht platziert werden. Aufgrund der Auflösung dieser gerichtlichen Institution haben sie dort bald keine Funktion mehr, so dass sie nach Oldenburg versetzt werden. Seit 1971 beglücken sie nun die Oldenburger Justiz. Sie stehen auf einem festen Postament im Rasen vor dem Landgericht, nur durch eine Hecke von der Elisabethstrasse getrennt, mit gesenkten Köpfen Horn an Horn und messen ihre Kräfte.

Bei den „Streithammeln“ handelt sich um eine naturalistische Darstellung zweier kämpfender Tiere. Die zoologische Einordnung, ob es sich um Schaf- oder Ziegenböcke handelt, kann vom Betrachter nicht einwandfrei getroffen werden, so dass im weiteren schlicht von zwei gleich starken Böcken die Rede ist, die sich nicht direkt frontal, sondern etwas schräg versetzt gegenüber stehen. Der Stoß der Hörner geht ein wenig ins Leere, obwohl sich beide Böcke seitlich ineinander verkeilt haben. Die Art, wie sich die beiden Tiere berühren, hat etwas Spielerisches an sich. Bei genauer Betrachtung der Köpfe zeigt sich ein friedlicher Ausdruck in der Gestaltung von Maul und Augen. Da es sich um eine glatte Oberfläche aus Bronze in grau-grünlicher Tönung handelt, entsteht ein wenig der Eindruck von metallener Kälte und Starrheit. Ihr wirkt jedoch die gestalterische Bearbeitung des Künstlers entgegen, die alle Formen weich und rund wirken lässt. Der natürliche Untergrund des Rasens und die direkte Platzierung ohne erhebenden Sockel geben den beiden Kontrahenten einen realistischen Rahmen, der für Peter Lehmann wichtig ist: Die beiden Figuren repräsentieren die streitenden Parteien vor Gericht, Staatsanwalt und Verteidiger, Kläger und Beklagte und ma-



Bronze

Höhe : 0.82 m

Breite: 3.10 m

Tiefe: 0.50 m

Landgericht

chen die häufig so absurde Situation der Auseinandersetzung deutlich. Denn wer in seinen Angelegenheiten soweit gekommen ist, dass nur noch ein Richterspruch helfen kann, der hat Argumente längst hinter sich gelassen. Es zählt nur noch der härteste Schädel: Augen schließen, den Kopf senken und den Gegner mit aller Macht beiseite schieben. Dass der Künstler in die Darstellung der „Streithammel“ auch die Möglichkeit eines Kompromisses einschließt, wird durch die Stellung der Böcke zueinander ausgedrückt. Auch die runden Formen, die den Gestalten den spielerisch-kämpferischen Ausdruck verleihen, verweisen darauf, dass man die Dinge nicht allzu ernst nehmen sollte. Und bei Sonnenlicht entsteht der Eindruck, als handele es sich bei den Böcken um ungestüme Jungtiere, von denen eher jugendlicher Leichtsinns, denn bedrohliche Aggressivität ausgeht.

Das Motiv der sich gegenüberstehenden Kontrahenten in Form von Tierdarstellungen beschäftigt nicht nur Peter Lehmann. Der Bildhauer und Tierplastiker August Gaul schuf zum Beispiel im Jahre 1913 für das Landgericht in Königsberg zwei Kontrahenten, große Stiere, die mit geballter Kraft und gesenkten Köpfen aufeinander losgehen. Diese Übertragung alltäglicher Verhaltensweisen auf die Tierwelt ermöglicht eine ironisierende Auseinandersetzung mit den menschlichen Schwächen und mahnt alle Passanten auf humorvolle Weise, ihre Fähigkeiten zu zivilisiertem Umgang nicht vollends aufzugeben. Denn dass alle Auseinandersetzungen letztlich im Kern einen falschen Ansatz verfolgen, bringt Peter Lehmann mit einem genialen Trick zum Ausdruck: Er stellt zwei absolut identische Abgüsse einander gegenüber.

Seine Plastik „Kampf dem Vorurteil“ vor dem Amtsgericht in Vechta stellt einen interessanten Vergleich dar.

Literatur: Oldenburger Hauskalender 1996, S. 38f.

Bearbeitet von  
Kristina Popp

LandgerichtLandgerichtLandgerichtLandgericht



LandgerichtLandgerichtLandgerichtLandgericht

„... Morgendämmerung, die Sonne geht auf, es wird langsam hell. Ein Hahn kräht ...“ –

Der Brunnen mit Hahn steht im Häusing an der hinteren Ecke des Hauses der Bremer Landesbank, so dass der Brunnen aus Muschelkalk farblich den steingrauen Sockel des Gebäudes fortführt und die bronzene, vom Oxydationsprozess teilweise leicht blaugrün gefärbte Hahnenfigur sich vor der roten Backsteinwand absetzt. Auf dem ebenfalls bronzenen Ständer, an dessen Vorderfront sich drei runde Öffnungen für Wasserstrahle befinden, ist auch die Signatur der Oldenburger Künstlerin Anna Maria Strackerjan (1919-1980) und das Entstehungsjahr auf dem hinteren Ende des Ständers, das zur Festigung in die Wand hineinführt, zu finden.

A.M. Strackerjan stellt in ihrer Hahnenfigur genau den Moment dar, in dem das Krähen des Hahnes den Höhepunkt erreicht hat: Hoch aufgerichtet, in die Brust geworfen, den Kamm geschwollen, mit zitterndem Schwanz, Augen und Schnabel aufgerissen und mit kräftigem Flügelschlag legt er sich mit aller Macht ins Zeug. Dabei ist das linke Bein mit den gespreizten Zehen ein wenig nach vorn gestellt, so dass der Körper, damit die Blickrichtung der Figur frontal in den Häusing hineinragt, eine leichte Rechtsdrehung ausführt. Das formale Gegengewicht zu der voluminös geschwellten Brust und dem aufgerichteten Hals bildet der ebenfalls sehr ausgeprägte Hahenschwanz, der, besonders von der Seite betrachtet, die geschwungene Konturführung des Figurvorderteils aufnimmt und abschließt. Auch die Form der kräftigen Beine führt die Linien fort, die die Figur umreißen und tragen überzeugend den stark angespannten, raumgreifenden Körper. Mit der Oberflächengestaltung wird die verschiedenartigkeit des Gefieders herausgearbeitet. Der prächtige Schwanz ist stark ausgeprägt gehalten, während der Körper unter den Flügeln, aber auch Schnabel, Kamm und Füße glatt gehalten sind.

Bei der Betrachtung des Objekts wird deutlich, dass sich Strackerjan bei dem „Brunnen mit Hahn“ im Gegensatz zu vielen ihrer übrigen Plastiken, die oft-

## Brunnen mit Hahn

von  
A.M. Strackerjan

1967



Muschelkalk, Bronze

Höhe: 1.90 m  
Breite: 3.00 m  
Tiefe: 1.30 m

August-Hinrichs-Hof

mals wesentlich abstrakter sind und Form, Bewegung oder Volumen thematisieren, sehr naturalistisch genähert hat. Der Grund liegt darin, dass es sich um eine Auftragsarbeit handelt und Strackerjan den Rezeptionsgewohnheiten breiter Bevölkerungsschichten entsprechen wollte.

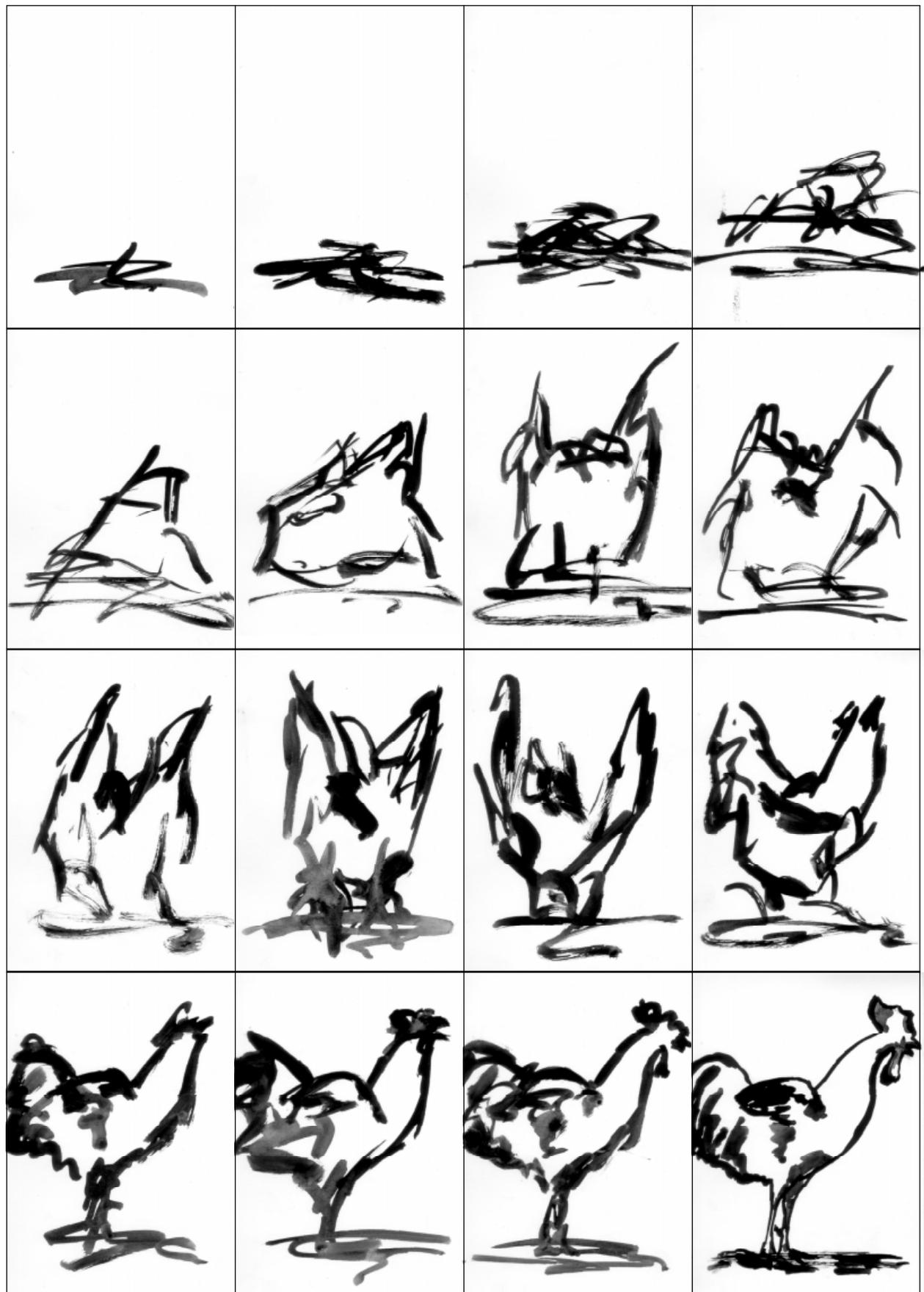
„... Ein Hahn kräht. Das Fenster links wird langsam geöffnet ...“ Damit beginnt der erste Akt der Bauernkomödie „Wenn de Hahn kreiht“ von August Hinrichs (1879-1956), dem großen Oldenburger Heimatdichter, Bühnenautor und Schriftsteller, der seiner Heimat und dem bäuerlichen Leben immer sehr nahegestanden hat.<sup>1)</sup> Ihm zum Gedenken wurde der Durchgang zwischen den Gebäuden der Bremer Landesbank und dem Kaufhof zum „August-Hinrichs-Hof“ umgestaltet, und aus diesem Anlass wurde der Brunnen in Auftrag gegeben. Damit ist klar, dass die Gestaltung der Figur gar nicht anders hätte ausfallen dürfen. Es musste sich um eine volkstümliche, der Kunst der Heimatbühne und ihrem Publikum verpflichtete Gestaltung handeln.

Man kann sich heute allerdings fragen, ob die kurze Gasse mit ihren steil aufragenden Häuserfassaden, in die kaum ein Sonnenstrahl gelangt und die bei Tage und erst recht bei Nacht einen tristen, fast trostlosen Eindruck macht, der angemessene Rahmen für die Plastik darstellt. Denn der Hahn, seit jeher Künder des Tages und des Lichts, wirkt deplaziert an einem düsteren Ort, der nur durch Stein und Glas umsäumt wird. So gesehen, kann man das Werk A.M. Strackerjans heute auch als Mahnung verstehen. Die Geste des Krähens erhält dann den Beigeschmack von Hilflosigkeit: In derasant sich entwickelnden Welt hat die einzelne Kreatur kaum noch eine Chance. Letztlich hätte auch August Hinrichs eine bessere Stätte zur Würdigung seiner Verdienst um die Kultur Oldenburgs verdient.

ANMERKUNG

<sup>1)</sup> Zur umstrittenen Rolle August Hinrichs während des Dritten Reiches Karl Veit Riedel: Niederdeutsches Theater in Oldenburg, Geschichte der August Hinrichs Bühne am Oldenburgischen Staatstheater, Oldenburg, 1996.

Bearbeitet von  
Mareike Schmidt



Als Tourist in Oldenburg, mit dem bewussten Blick für neu zu entdeckende Sehenswürdigkeiten, wird man sie möglicherweise registrieren, als Oldenburger auf dem täglichen Weg zur Arbeit oder zur Schule wird man aber an ihr vorübergehen, ohne sie bewusst wahrzunehmen. Gemeint ist die Reliefmauer von Georg Schmidt-Westerstede zwischen Schloss und Hallenbad. Das verwundert nicht, wird sie doch von einem hohen Flügelnussbaum überragt, der sie überschattet und für eine grünlich moosige Patina sorgt. Dadurch hebt sie sich farblich kaum von den umliegenden Rasenflächen ab.

1967 von der Stadt Oldenburg in Auftrag gegeben, zeigt sich die Mauer heute nicht nur der natürlichen Verwitterung wegen in sehr schlechtem Zustand. 24 ursprünglich vorhandene farbige Glassteine wurden mittlerweile durch Vandalismus vollständig zerstört. Die Oberflächen der Vorder- und Rückseite sind identische, abstrakte, teilweise asymmetrische Formen in unterschiedlichen Tiefen. An einigen Stellen bröckelt der grobe mit Kieselsteinen versetzte Beton so stark, dass die eingearbeiteten Eisenmatten zu erkennen sind.

Das Werk behandelt ein in den sechziger Jahren häufig gestelltes gestalterisches Problem, die Durchdringung von plastischer Form und Raum und die Integration räumlicher Gestaltungen in ihre Umgebung: Von einer gedachten Mitte aus werden zu beiden Seiten weitere räumliche Ebenen hinzugefügt, so dass der Umraum schichtweise mit der Plastik verschmilzt. Durchbrüche lassen ihn vollends das Werk durchdringen und bewirken Transparenz. Diese wird durch das Hinzufügen farbiger Glassteine noch einmal gesteigert, weil – ähnlich wie bei Kirchenfenstern – das einfallende Sonnenlicht gebündelt wird und eine intensive Leuchtkraft entwickelt. Die Einbuchtungen und Vorsprünge, Scharten und Durchbrüche sind so angeordnet, dass sie eine bewegte Gliederung ergeben und die gesamte Arbeit rhythmisch bewegen.

Wie für die meisten aus Beton gefertigten Arbeiten, wurde auch für die Reliefmauer zunächst eine Verschalung aus

## Reliefmauer

von  
Georg Schmidt-Westerstede

1967



Beton und farbiges Glas  
(zerstört)

Höhe: 0.84 m  
Breite: 5.53 m  
Tiefe: 0.25 m

Berliner Platz

Holz konstruiert, in deren Oberfläche die abstrakten Formen als Negativ eingebracht wurden. Zur Stabilisierung setzte man in die Mitte ein Eisengerüst und goss anschließend die Form mit Beton aus. Nach dem Trocknen entfernte man die Schalung, so dass das fertige Werk zum Vorschein kam. Die Glasscheiben wurden nachträglich eingearbeitet.

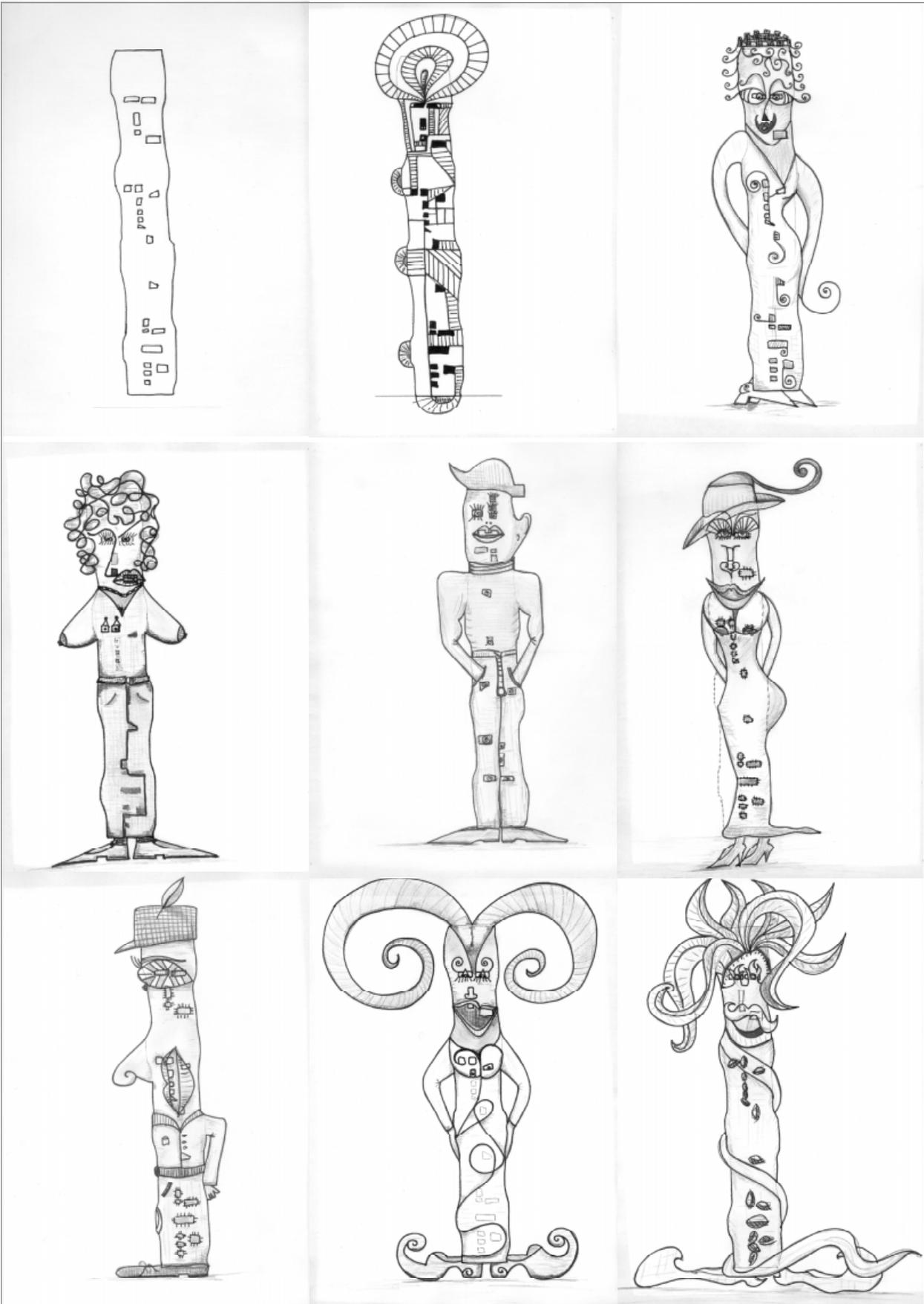
Die Zeit, in der die Mauer entstanden ist, spielt bei der Rezeption durch den Betrachter sicherlich eine große Rolle. Beton als beliebtes künstlerisches Gestaltungsmittel der sechziger Jahre, die Abstraktion und der schlechte Zustand der Mauer erschweren möglicherweise den Zugang. Mag die Reliefmauer für viele inzwischen auch wenig ansprechend sein, ist sie doch als typisches Beispiel für die Arbeitsweise des Künstlers Georg Schmidt-Westerstede interessant und hat insoweit auch ihre regionale kunsthistorische Bedeutung.

Seit den vierziger Jahren schuf Georg Schmidt-Westerstede unzählige Werke (Druckgrafik, Gemälde, Aquarelle, Wandmalereien, Mosaik, Glasfenster, Betonplastiken, Sgraffiti und Reliefs) vornehmlich im norddeutschen Raum. Seine Form- und Farbgestaltung, insbesondere die Neigung zur Abstraktion und die Wahl seiner Materialien machten ihn für die Nachkriegszeit zu einem bedeutenden Künstler seiner Region.

Meine Auseinandersetzung mit der Reliefmauer beinhaltet gleichzeitig die Auseinandersetzung mit dem Künstler Georg Schmidt-Westerstede. Bei meiner Recherche unterhielt ich mich mit einer Reihe von Personen, die den 1982 verstorbenen gebürtigen Westerstede persönlich gekannt haben. In diesen Gesprächen und beim Durcharbeiten der 1998 im Isensee-Verlag erschienenen Bildbiographie beeindruckte mich neben der Vielfalt seiner künstlerischen Arbeiten vor allem auch die Person Georg Schmidt-Westerstedes.

---

Bearbeitet von  
Martina Krebeck



# Große Danae

von  
Gustav Seitz

1967/68

Das Schloss zur Linken, den vielbefahrenen Damm zur Rechten, einen Streifen Wiese zu ihren Füßen, verharrt eine Liegende in Bronze nunmehr seit Jahren in einer Haltung, die auf den ersten Blick wenig bequem erscheint. Nackt, mit runden, üppigen Formen, trifft man sie an. Gleichzeitig Oberkörper und Beine anhebend, befindet sie sich in einer höchst instabilen Lage auf einem Sockel, der zu schmal und zu kurz ist, um darauf bequem zu ruhen. Lediglich ihr Gesäß liegt auf, ihr Kopf ist weit in den Nacken gelegt, die Beine ragen leicht angewinkelt und zur Linken gekippt in den Raum. Um ihre Lage ist sie nicht zu beneiden, allzu ausweglos scheint sie zu sein. Der Betrachter kann die Anstrengung förmlich durchleben, die eine solche Haltung erfordert. Schon nach kurzem Verharren beginnt der Körper zu zittern und schließlich zu schwanken. Nur äußerste Anspannung vermag zu verhindern, dass er kippt.

Bei genauerer Betrachtung offenbart sich allerdings ein anderer Eindruck: Trotz der angestregten Lagerung erleichtert keine stützende Bewegung der Beine die Position der Liegenden. Ihre rechte Hand liegt ausgestreckt neben ihrem Körper, die linke findet neben dem Sockel luftigen Halt: Sie ruht ganz selbstverständlich, kein Zeichen mangelnder Balance ist spürbar.

Unter dem fließenden Gewand zeichnen sich die Formen ihres weiblichen Körpers ab, Details sind nicht ausgearbeitet. Augen, Nase und Mund heben sich aus dem Gesicht hervor, ordnen sich aber ebenso wie das Haar der Gesamtform unter. Über dem Antlitz mit der hervorspringenden Nasenpartie liegt ein Ausdruck sinnlicher Ergebenheit.

Diese Gestalt ist mehr als Material und Form: Von Anstrengung völlig unberührt, hat sie ihren Schwerpunkt gefunden. Sie ist im Gleichgewicht mit sich und ihrer Umgebung, dem ergeben, was von oben kommt. Auch wenn dieses „Oben“ oder das „Über ihr“ nicht greifbar ist und offen bleibt, offenbart doch ihre Haltung die ganze Erwartungsfreude. So ergibt sich eine starke Wechselwirkung zwischen Figur und Umgebung.



Bronze  
Beton

Figur: 0.75 × 2.30 × 1.30 m  
Sockel: 0.50 × 1.38 × 0.50 m

Oldenburger Schloss

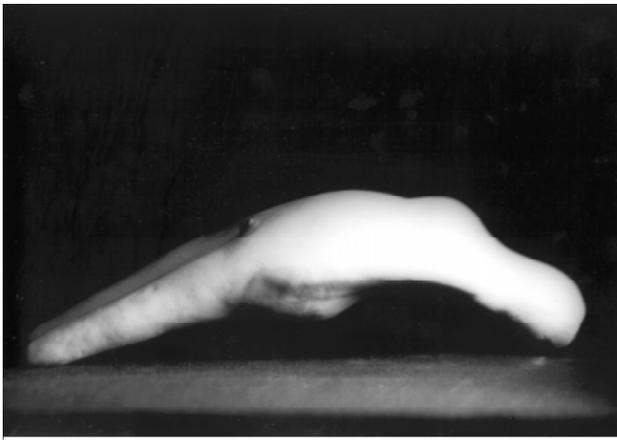
Der „Danae“ – nennen wir sie beim Namen – hat sich Gustav Seitz in seiner Skulptur angenommen. Das Orakel von Delphi prophezeite dem König Akrisios von Argos, dass der Sohn seiner Tochter Danae ihn eines Tages töten werde. Dieses veranlasste ihn, sie zeitlebens in einem Turm einzukerkern, damit sie nie ein Kind empfangen könne. Doch Zeus, in Danae verliebt, gelangt in Gestalt eines Goldregens in den Turm. Danae wird Mutter von Perseus, der den König als junger Mann tötet.

Dem Verständnis dessen, was das „Oben“ bedeuten könnte, eröffnen sich damit neue Vorstellungen: Das Göttliche, Unsichtbare schwebt über der Frau, der die Welt und die Liebe bis dahin mit Gewalt versagt waren. Ihre ausweglos scheinende Situation nimmt durch göttliche Fügung eine Wende, so dass sie ihr Gleichgewicht wiederfindet und zur Leichtigkeit des Seins zurück findet.

Aber in dem Werk stecken noch viele andere Geheimnisse. Tag für Tag erscheint sie in anderem Licht, immer wieder offenbart sie neue Facetten. Auf ein weiteres Geheimnis spielt die Hinweistafel der „Großen Danae“ an: „Geschenk von Frau Edith Ruß zur Erinnerung an Manfred Hausmann.“ Edith Ruß, die 1993 verstorbene Oldenburger Sonder-schullehrerin, hatte die Plastik kurz vor ihrem Tode dem Landesmuseum übergeben. Einer Biografie zufolge war sie nicht nur eine Freundin der Familie Hausmann, sondern die langjährige Geliebte des Bremer Schriftstellers. Die wechselvolle Liebesbeziehung war wohl nur phasenweise wirklich glücklich, während sie überwiegend als unerfüllte Sehnsucht gelebt wurde. Vor dem Hintergrund dieser Informationen ist die „Danae“ von Gustav Seitz auch als Form gewordene persönliche Erinnerung an eine unerfüllte Liebe zu verstehen, eine Liebe, die nur durch göttliche Fügung eine Wende hätte nehmen können.

---

Bearbeitet von  
Jurina Harders



## Brunnen

von  
Udo Reimann

1969

Spaziert man vom Lappan stadteinwärts in Richtung Lambertikirche, stößt man am „Leffers-Eck“ auf eine aus Muschelkalk gehauene Brunnenskulptur von Udo Reimann. Muschelkalk ist ein Sedimentgestein, also durch Ablagerungen von Muscheln entstanden, das sich als Material für Bildhauerarbeiten gut eignet, weil es nur mittelmäßig hart ist.

Ertastet man die Skulptur mit den Händen, fühlt man zunächst eine rauhe und unebene Oberfläche. An der Seite der Skulptur, wo die Wasserquelle entspringt und das Wasser herunterrinnt, fühlt sich die Oberfläche trotz der Bearbeitung ein wenig glatter an, offenbar hat hier das ständig herunterrieselnde Wasser für eine natürliche Veränderung der Beschaffenheit gesorgt. Bei Sonneneinstrahlung funkelt die mit Wasser behauchte Skulptur und der braun- und ockerfarbene Stein, der auch teilweise gräuliche Stellen aufweist, strahlt regelrecht. Bei den Menschen löst das ein Gefühl von Wärme aus.

Aus einem Wettbewerb der Stadt Oldenburg im Herbst 1968 war Udo Reimann als Gewinner hervorgegangen, so dass er den Auftrag für diese Skulptur erhielt, die im Herbst 1969 vollendet und in Oldenburg aufgestellt wurde. Die Skulptur besteht aus einem einzigen Block und wurde mit Hammer, Meißel, Spitz-, Zahn- und Schariereisen herausgearbeitet. Sie weist viele Rillen, Vertiefungen und rauhe Strukturen auf, die durch die Arbeitsspuren entstanden sind. Aus Gründen befürchteter Verschmutzungen des Umfeldes wurde die Skulptur mit einer Einfassung versehen, die nach neuen Baumaßnahmen 1988 – ganz im Sinne des Künstlers – wieder entfernt wurde. Stattdessen steht der Brunnen jetzt in einer leichten Mulde. Das Wasser quillt aus der höchsten Stelle des Brunnens, damit der Wasserfluss die gesamte Skulptur umfasst. Das ständige Rieseln vermittelt den Eindruck von Bewegung.

Die Skulptur ist vollplastisch gearbeitet und daher von allen Seiten zu betrachten. Es sind Abstufungen und einzelne Schichten erkennbar, die einen Kontrast zwischen runden- und eckigen Formen bilden. Körper und Raum sind



Muschelkalk

Höhe: 1.55 m  
Breite: 4.00 m  
Tiefe: 1.20 m

Lange Straße  
Leffers-Eck

in Udo Reimanns Arbeit unlösbar miteinander verknüpft. Sie ist einerseits raumgreifend und andererseits dringt Raum in sie ein. Es besteht daher ein lebhaftes Wechselspiel zwischen konkaven und konvexen Partien.

Bei genauer Betrachtung der Skulptur lassen sich Blattformen und Knospen erkennen, die in den Himmel ragen. Der Fluss des Wassers berührt diese Knospen und Blätter. Symbolisch betrachtet, umschließt das Wasser als Quelle des Lebens die Skulptur. Die Linien, die bei der Bearbeitung als sogenannte Meißelspuren entstanden sind, können in diesem Zusammenhang nicht nur als Blattadern, sondern auch als Quelle von Fruchtbarkeit betrachtet werden. Ohne Wasser ist kein Wachstum von Lebewesen möglich. Insoweit stellt die Skulptur die Entstehung von Leben in einem ganz allgemeinen Kontext dar.

Der Künstler hat mit dieser Skulptur die Natur bildlich und symbolisch gesehen in die Oldenburger Fußgängerzone zurückgeholt, hat an diesem Ort, der täglich für viele Menschen der Arbeitsplatz ist, so etwas wie Lebensqualität zurückgeholt.

Alle Skulpturen seines Oeuvres lassen sich in Bezug zueinander setzen. Viele dieser Arbeiten beinhalten das Vegetative und den Themenkreis Wasser, Pflanze, Natur: Die Natur zieht sich wie ein roter Faden durch Udo Reimanns Werk.

Udo Reimann, 1939 in Schlesien geboren, ist nach Studien in Bremen und Münster seit 1968 Oldenburger. Eine ganze Reihe von Skulpturen in öffentlichem Besitz, seine zahlreichen Aktivitäten im Rahmen von Bildhauersymposien, in Wettbewerben und Ausstellungen weisen ihn als einen für den Oldenburger Raum wichtigen Plastiker aus.

Literatur: Dokumentation des Oldenburger Kultursommers 1979, Dieter Isensee (Hg.) in Verbindung mit der Stadt Oldenburg/Kulturdezernat, Oldenburg 1979, S. 62ff.

---

Bearbeitet von  
Ines Cramer



## Fromme Helene

von  
A.M. Strackerjan

1969

Die Plastik ist eine Auseinandersetzung mit einer Figur Wilhelm Buschs.

Die „Fromme Helene“ sitzt aufrecht mit angezogenen Beinen auf einem rechteckigen, mit einer Platte abgedeckten Quader aus Kiesbeton, die Arme ruhen auf den Knien, die Hände sind übereinandergelegt. Ihre Beine finden dabei auf den Fersen ihrer nach oben gebogenen zierlichen Füße Halt, bzw. auf den Absätzen ihrer durch konkave Rillen angedeuteten Schuhe.

Die Proportionen der Körperformen sind nicht einheitlich. Auf der einen Seite stellt die Figur eine Verkleinerung des menschlichen Körpers um ca. ein Drittel dar, auf der anderen Seite sind einige Körperteile in Originalgröße wiedergegeben und damit gegenüber den anderen betont.

Den Zugang zur Plastik erhält der Betrachter über den stark abgespreizten rechten Ellenbogen. Der Blick wird über den geöffneten Arm fixiert, fällt auf die unbekleideten Knie und wird weitergeleitet zum üppig geformten Busen, dem gestreckten Hals und dem erhobenen Kopf.

Die Oberflächenstruktur aller Gliedmaßen wirkt mehrschichtig verätzt, verbrannt und aufgerissen. Rock, Corsage und Haare der Figur haben eine stark geprägte Oberfläche mit tiefen Gräben und Brüchen, mit Graten und Wülsten, wobei jede einzelne Zelle ein hohes Maß an handwerklicher Bearbeitung aufweist.

Die betonte Weiblichkeit, die durch die Brüste und den überproportionalen Rock zum Ausdruck kommt, der stolze Gesichtsausdruck und die selbstbewusste Körperhaltung verdeutlichen die Ironie der Namensgebung und die Symbolik der Bildergeschichte nach Wilhelm Busch.

Den Namen „Fromme Helene“ verdankt sie dem Wunschenken ihres Onkels und ihrer Tante. Die Bildergeschichte macht deutlich, wie schwer es ihr fällt, dem aufoktroierten Ziel, fromm zu sein, näher zu kommen. Sie schafft es bis über den eigenen Tod hinaus nicht, da ihr Leben – voller Streiche, Neugierde und Liebeleien, aber auch Unglück, Kinderlosigkeit, Tod der Nahestehenden – in der Hölle endet.



Bronze

Höhe: 0.83 m  
Breite: 0.50 m  
Tiefe: 1.00 m

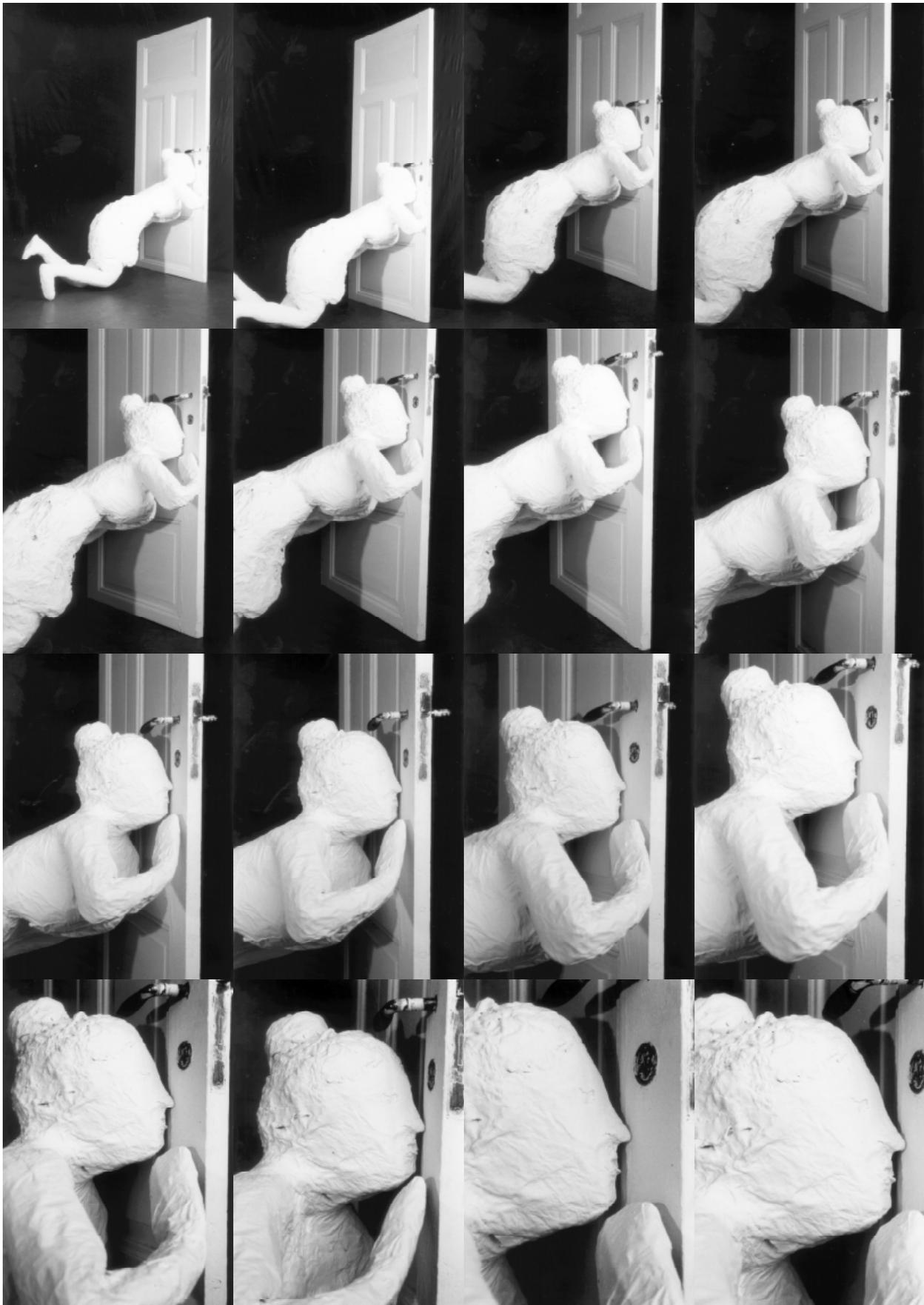
Wilhelm-Busch-Straße

Der Ausdruck der Figur ist ambivalent. Einerseits wirkt sie resigniert, andererseits versucht sie, ihren Stolz zu bewahren. Die Plastik erscheint zeitlos, es gibt keine Hinweistafel vor Ort, die auf die künstlerische Bedeutung und den Kontext verweisen würde, lediglich am Saum der Korsage findet sich die Signatur. Der öffentliche Raum, in dem sich die Plastik befindet – ein kleines Rasenstück vor einem Mehrfamilienhaus – zeugt durch die laufenden Veränderungen von Zeitlosigkeit. Auch der Sockel, der in Form und Material starke Gegensätze aufweist, vermittelt den Eindruck örtlicher Ungebundenheit. Ein Resumee des Werkes könnte lauten: „Es ist unter Umständen eine schwere Bürde, ein (christliches) Ziel zu verfolgen, erst recht dann, wenn es nicht das eigene ist.“

Anna Maria Strackerjan studierte Kunst in Berlin, Hannover und München. Seit 1951 war sie freischaffende Bildhauerin in Oldenburg. Zwischen 1954 und 1978 hatte sie zahlreiche regionale und überregionale Ausstellungen. Mehr als 30 Jahre umfasst das bildhauerische Werk Anna Maria Strackerjans, eine Zeitspanne voller neuer künstlerischer Strömungen und Stilrichtungen, denen gegenüber sie immer ihre subjektive, individuelle Handschrift behält.

Inspiration und eine tiefe Einsicht in plastische Probleme und Vorgänge schöpft die Künstlerin aus Skulpturen der Antike und dreidimensionalen Werken europäischer Meister, die nach dem Kriege in Westdeutschland bekannt wurden. Sie studiert unter anderem die Werke Ernst Barlachs und die Vielschichtigkeit der Figuren Henry Moores.

Ihre Plastiken beruhen auf zwei spezifischen Grundlagen: Einmal auf der Wahl des Materials und zum anderen auf ihrer Fähigkeit, ihre leib-seelische und geistige Konstitution auf die schöpferische Arbeit zu übertragen und damit die Formgebung zu akzentuieren.



## Pferde

von  
Heinrich Schwarz

1970

Der Rat der Stadt hatte beschlossen, dass die auf einer Verkehrsinsel aufgestellte 2,5 Tonnen schwere Tierplastik auf dem zu einem Verkehrsknotenpunkt umgestalteten Pferdemarkt an die ursprüngliche Bedeutung des Platzes und seine Verbundenheit mit den weit über die Landesgrenzen hinaus bekannten Oldenburger Pferden erinnern sollte.

Die Plastik löste nach ihrer Aufstellung zum Teil großes Entsetzen bei der oldenburgischen Bevölkerung aus. So wurde gefragt, warum die Wahl nicht auf ein naturgetreues Pferd gefallen war, das in den Augen Vieler mehr Zuspruch gefunden hätte. Warum gerade Heinrich Schwarz und seine scheinbar so hässlichen Betonpferde?

Heinrich Schwarz, der in der Stadt Oldenburg mit mehreren Reliefs und Mosaiken vertreten ist, zeigt in seinen Werken seine Liebe zum Tier. Die Plastik, die er für den Pferdemarkt entworfen hat, erinnert in ihrer archaischen Formenstrenge stark an seinen Farblinolschnitt „Attische Pferde“ von 1955. Zu diesem Werk wiederum wurde er durch Pferdomotive auf griechischen Vasen angeregt. Vor diesem Hintergrund lässt sich seine spezielle Darstellungsweise der Tiere erklären und in einen kunsthistorischen Kontext einbinden. Und eben diese Darstellungsweise mag zwar umstritten sein, erscheint aber auf ihre Art auch besonders geeignet für eine Umsetzung als Plastik, die einerseits an eine vergangene Zeit erinnern soll, sich andererseits aber durch die Materialwahl gut an dem heute sehr städtisch geprägten Standort einfügt.

Inmitten der Verkehrshektik aus Fußgängern, Radfahrern, Autos und der Eisenbahn strahlt die Betonplastik in ihrer Steifheit eine fast machtvolle Ruhe aus. Hier behauptet sich die Erinnerung an den tatsächlichen Pferde-Markt gegenüber dem Verkehr und der Zeit, in der zuerst das Pferdefuhrwerk durch das Auto ersetzt und schließlich der Pferdemarkt zum Straßenkreisel wurde. Doch die Wahl des Materials ermöglicht es dem Betrachter der Plastik, gleichzeitig einen Bezug zur Gegenwart und zum heutigen Stadtbild herzustellen. So hebt sich die Tiergruppe für den von Norden



Beton

Höhe: 4.50 m

Breite: 4.00 m

Tiefe: 4.00 m

Pferdemarkt

kommenden Betrachter in ihrer grauen kantigen Erscheinung kaum von der dahinterliegenden Eisenbahnbrücke und den hohen Gebäuden in der Heiligengeiststraße ab.

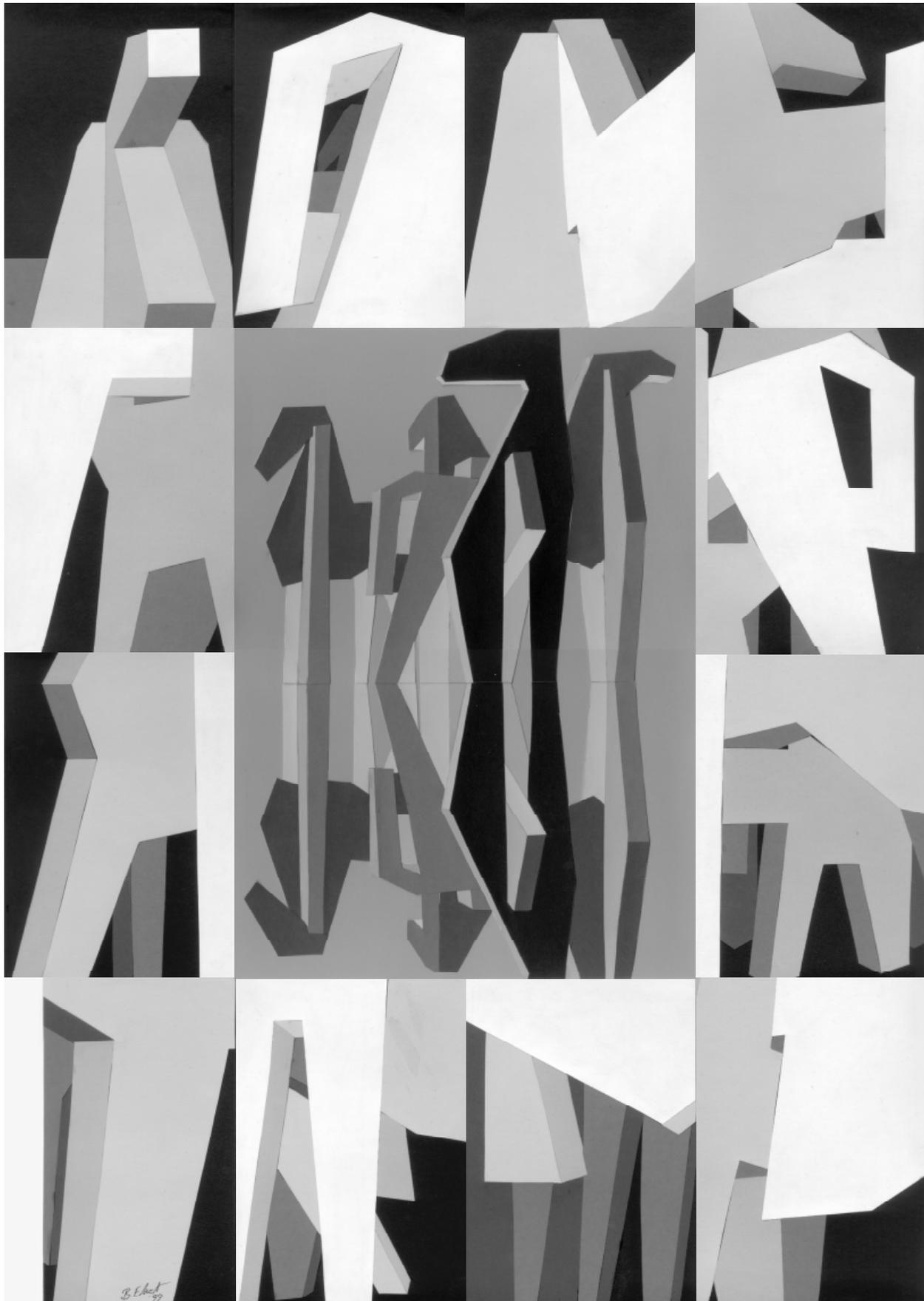
Die gesamte Plastik wirkt sehr streng linear strukturiert. Alle natürlichen Rundungen der Tiere wurden vom Künstler eckig stilisiert. Zudem verstärken die Abdrücke der Verschalung im einst flüssigen Beton die lineare Strenge, indem sich auf den einzelnen Betonteilen ein Muster von Geraden abzeichnet. Und da die Plastik außerdem wie ein sehr großes Spielzeug zusammengesteckt erscheint, kann man bei Sonnenschein beobachten, dass die Steifheit des Werkes durch zum Teil quer zu den Betonkanten verlaufende Schatten bis zu einem gewissen Grad aufgebrochen wird.

Im Sonnenlicht werden auch starke Kontraste zwischen Hell und Dunkel sichtbar, wenn man sich der Plastik stark nähert – ja vielleicht sogar in einen ihrer Winkel hineintritt, um von dort aus auch ganz neue Aus- und Anblicke zu erleben. Bislang haben sich auf diese Erfahrung sicherlich nur wenige eingelassen, denn nicht nur die Autos gleiten täglich in einem ungebremsen Strom an den Pferden vorüber, sondern auch unzählige Fußgänger, die von den Ampelphasen der Verkehrsinsel gehetzt an dem Kunstwerk vorbeieilen und es womöglich trotz seiner Mächtigkeit gar nicht mehr wahrnehmen. Und wer sich doch einmal in die versteckten Winkel der Plastik wagt, scheint diese weniger als Kunstwerk wahrzunehmen sondern vielmehr als Urinal zu missbrauchen.

Dabei verdienen die Pferde mehr Beachtung, als sie im alltäglichen Verkehrsgetümmel erfahren, denn sie repräsentieren symbolisch nicht nur die Geschichte einer der wichtigen Plätze Oldenburgs, sondern sind auch für sich genommen ein durchaus „spannendes“ Kunstwerk.

---

Bearbeitet von  
Birgit Eckert



## Mädchen auf Stelzen

von  
Theo Graffée

1971

Erstmals bekomme ich „meine Plastik“ an einem schönen sonnigen Nachmittag zu sehen. Da steht sie nun, mitten auf einem Rasenstück, den Rücken einem Mehrfamilienhaus zugekehrt. Zunächst fällt auf, wie dünn das Mädchen ist, das mit seinen Stelzen so ungerührt und ungelenkt starr auf der mit einem Betonsockel verschraubten Bodenplatte steht. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass einige verzerrende Veränderungen der realen Körperproportionen vorgenommen wurden. Fast der gesamte Körper des Mädchens wurde in der Vertikalen stark gestreckt, so dass die Gliedmaßen, aber auch der Rumpf ungewöhnlich lang und dünn sind. Die Arme stehen vom Körper ab, die Oberarme weisen nach hinten, am Ellenbogen bilden sie mit den Unterarmen nahezu einen rechten Winkel.

Die Stelzen enden knapp über den Schultern und schieben diese auf groteske Weise nach vorne und zur Seite, so dass sie vom Körper losgelöst scheinen.

Der Rumpf des Mädchens ist leicht v-förmig gearbeitet, erfährt die Verbreiterung nach oben aber nur durch die abstehenden Schultern. Bauch und Hüftknochen sind angedeutet; die Form der Brüste, des Schlüsselbeins, der Schulterblätter und des Gesäßes hingegen sind deutlicher herausgearbeitet. Das Mädchen trägt ein Kleid, das bis zu den Knien reicht. An ihrem rechten Bein ist auf dieser Höhe eine Bruchstelle zu sehen. Die Beine scheinen x-förmig, doch steht das Mädchen sicher auf den schmalen Stützen ihrer Stelzen.

Das Gesicht ist bis ins Detail dreidimensional ausgearbeitet, nur die Augen wirken durch „aufgeklebte“ Augendekkel geschlossen.

Die gesamte Oberfläche der Plastik weist zahlreiche unterschiedlich tiefe Rillen auf, die die Funktion haben, die Oberflächenbeschaffenheit der jeweiligen Materialien zu verdeutlichen: Haarsträhnen, Stoff, Holzmaserung.

Die aufrechte Haltung mutet ein wenig starr und verkrampft an, ist zugleich aber – angesichts des Stelzenlaufs – glaubwürdig. Der Körper ist flächig betont und – ähnlich wie bei den Koren

der Früharchaik – auf Frontalität ausgerichtet.

Während der Mund des Mädchens von vorne mürrisch wirkt, formen sich seine Lippen im Profil zu einem Lächeln, ähnlich dem berühmten „archaischen Lächeln“.

Die hohe Stirn, die feine, zierliche Nase und die schmalen Lippen lassen vermuten, dass es sich hier um ein Portrait handelt. Das Gesicht hat eine ruhige, feierliche Ausstrahlung gewonnen und das die Mundwinkel umspielende Lächeln zeugt zugleich von heiterer Gelassenheit. Im Gegensatz dazu wirken die Zöpfe zugleich keck, trotzig und herausfordernd. Der Eindruck des Hageren wird durch die starke Gliederung des Körpers betont. Zum einen spiegelt er kindliche Proportionen und vermeintliche Ungelenkigkeit wider. Zum anderen wird so ein Hinweis auf das Alter des Mädchens gegeben – es scheint zwischen zehn und zwölf Jahren alt zu sein. Der körperliche Reifeprozess hat noch nicht voll eingesetzt, ist in den Brustansätzen aber schon zu erahnen. Die Taille hingegen ist noch in keiner Weise ausgeprägt.

Die Plastik wurde zuerst 1971 im Ahlkenweg 11 / Ecke Dachsweg aufgestellt. Nach 1981 setzte man sie in die Nähe des Evangelischen Krankenhauses im Steinweg um. Dort wurde sie gestohlen und nach ihrem Wiederauffinden an den heutigen Standort gebracht.



Bronze

Höhe: 1.78 m  
Breite: 0.50 m  
Tiefe: 0.28 m

Ferdinand-von-Schill-Straße 2

---

Bearbeitet von  
Daniela Evers



# Mann aus der Enge heraustretend

von  
Waldemar Otto

1972

Schon beim ersten Anblick vermittelt die Plastik den Eindruck von bedrohlicher Beengung. Zwei mächtige Wände stehen dicht nebeneinander und umschließen einen Raum, der sich nach hinten stetig verjüngt. Dazwischen ragt auf einem Podest stehend eine menschliche Figur auf, ein hagerer nackter Mann mit langgliedrigen Beinen, der in unsicherer Schreitbewegung verharrt. Leicht vornüber gebeugt greifen seine Arme weit nach vorn und stützen sich gegen die Vorderkante der Wände. Der augenlose Kopf ist starr geradeaus gerichtet, der „Blick“ ist tot. Eine beunruhigende Szene!

Welche Aspekte verursachen das Unbehagen? Die Plastik steht mit einer Höhe von drei Metern überlebens groß vor uns. Zwei im Verhältnis zur Figur mächtig aufragend Wände schließen die Figur ein und werfen lange Schatten, so dass der Rumpf in den Hintergrund tritt. Beide Wände laufen konisch auf einen entfernten Fluchtpunkt zu und bewirken, dass die einengende Begrenzung der Figur unmittelbar spürbar wird. Trotz der Öffnung im Hintergrund erzeugt die zentralperspektive Anordnung eine starke Sogwirkung und erzeugt eine starke Raumtiefe. Gerade die betonte Vertikalität der Wände steigert diese räumliche Wirkung.

Im Grunde sind es zwei imaginäre Räume, die bei uns Betrachtern das lebhafteste Gefühl der Beengung auslösen. Sie befinden sich vor und hinter dem Objekt und entstehen, in dem wir gedanklich die konisch zulaufenden Linien nach hinten und nach vorn verlängern. Dadurch verschließt sich einerseits der Raum nach hinten und andererseits werden wir als Betrachter Bestandteil des Raumes vor dem Objekt. Die Linien, die den Raum nach vorne weiterführen, suggerieren lang auseinanderstrebende Wände. Jetzt scheint dieser Raum nur noch nach oben geöffnet zu sein, und durch die Übergröße erscheint die Plastik unüberwindbar. Die Figur beschreibt durch die dreiecksbildende Armhaltung und die flachen großen Hände, die den Wänden folgen, ein weiteres Mal die Perspektive. Der Raum formt

damit Bewegung und Haltung der Figur.

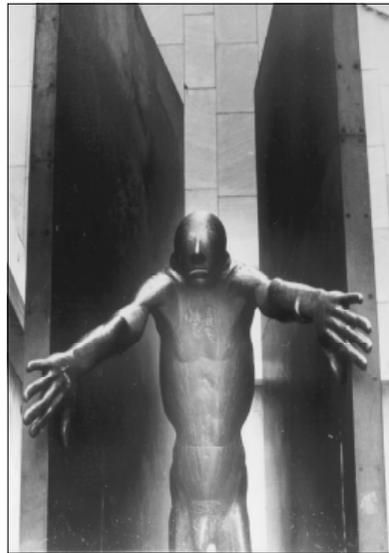
Waldemar Ottos Arbeit thematisiert die Blindheit des Menschen gegenüber seinen gesellschaftlichen und sozialen Lebensbedingungen. Die augenlose Figur symbolisiert das Individuum, das zwischen den Wänden steht, welche die äußeren Bedingungen markieren.

Otto akkumuliert die beängstigenden Wirkungsmechanismen der Zentralperspektive und ihr Verhältnis zum Menschen. Durch die Dominanz der äußeren Bedingungen entzieht er dem Individuum als Mitgestalter von Wirklichkeit die Verantwortung. Als verantwortlich Handelnder tritt es überhaupt nicht in Erscheinung. Wenn das Individuum in diesem Werk in der Figur des Mannes dargestellt ist, bedeutet das lediglich, dass er exemplarisch für die gesamte Gattung Mensch steht.

Ideengeschichtlich lässt sich das Werk auf materialistische kunsttheoretische Strömungen des 19. Jahrhunderts zurückführen, deren Ausgangspunkt und Hauptthema die entfremdete und gesplittete Situation des Menschen im modernen Kapitalismus war und ist. Nach Karl Marx sind die gesellschaftlichen Bedingungen für das Produkt Kunst verantwortlich. Kunst soll dieser Theorie nach als Instrument verstanden werden, um die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verändern zu helfen.

Waldemar Ottos kulturpolitische Position kommt in einem zeitgenössischen Brief deutlich zum Ausdruck: „Das Einzelne ist immer nur Detail einer größeren Ordnung oder Unordnung, einer umfassenderen Stabilität oder Labilität, immer in ein Gefüge eingeordnet, dessen Bedingungen seine Eigenart bestimmen oder mindestens beeinflussen.“

Literatur: Ausstellungskatalog „Skulptur in Lübeck – Waldemar Otto“, Museum für Kunst und Kulturgeschichte (Hg.), Lübeck 1987, S. 55.

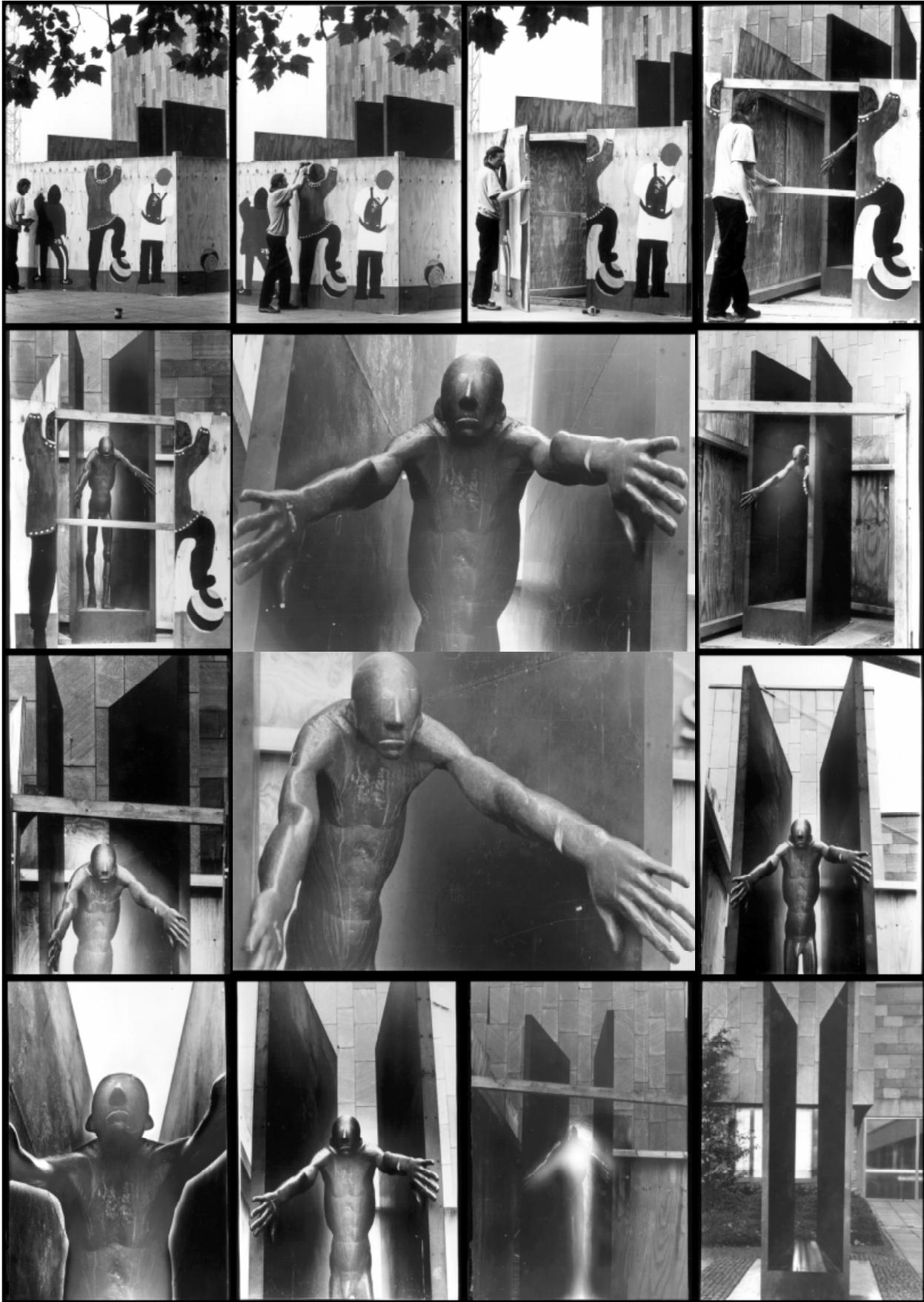


Bronze und Messing

Höhe: 3.00 m  
Breite: 0.82 m  
Tiefe: 1.65 m

Eingangsbereich  
Stadtmuseum  
(seit 1981)

Bearbeitet von  
Lutz Knobloch



Vorahnung: Die „Hüterin“. Wer mag das sein? Wie wird sie aussehen? Gewiss ganz groß, alle Besucher des Theaters fest im Blick, mit dickem, langen Mantel, den Kragen hochgeschlagen. Das Haar trotz dem Wind und legt sich wie ein Schild um die breiten Schultern. In der Rechten hält sie einen langen Stab wie ein Zepter.

Begegnung: Dort steht sie. Schon von der Straße aus ist sie neben dem Haupteingang des Theaters zu erkennen. Im Schatten des Vordaches wirkt sie sehr zurückhaltend, fast unscheinbar. Im Näheretreten verflüchtigt sich das Bild der Vorahnung. Kein mächtiges Gegenüber zeigt sich, im Gegenteil, Vertrautheit stellt sich ein, Sympathie baut sich auf, obwohl ihr Blick abgewandt ist. Sie lässt es geschehen, dass der Betrachter ganz nahe herantritt.

Ihre Haltung ist stolz, ohne überheblich zu wirken. Die Arme sind entspannt und hängen seitlich an ihrem Körper gerade herunter. Die Hände liegen locker an ihrem Kleid und bilden, von vorne gut sichtbar, mit Daumen und Zeigefinger eine ovale Form, Zeichen ihrer Offenheit. Barfüßig ruht die Figur auf dem Standbein, während das Spielbein ein wenig angewinkelt ist. Der Kopf ist seitlich zur Seite gedreht, ihr Blick ein wenig geneigt. Das Gewand, eine Tunika in der Tradition der Antike, liegt am Hals eng an, lässt den rechten Arm frei und bedeckt den linken zur Hälfte. Der Faltenwurf ist gleichmäßig und streng, fast stilisiert. Er schmiegt sich eng an den Körper, unterstreicht einerseits die aufrechte Gestalt, betont andererseits das Weibliche der Figur. Die Hüterin wirkt dadurch sensibel und kraftvoll zugleich. Der dynamische Ausdruck ihrer Gestalt symbolisiert auch eine gewisse beherrschende Unnachgiebigkeit. Dieser erneute scheinbare Gegensatz wird durch einen dünnen Gürtel an der Hüfte vereinigt. Ein zu einem Dreieck gebundenes Tuch dient als Kopfbedeckung, die ihr streng zu den Seiten gekämmtes Haar nicht völlig verdeckt.

Die scheinbaren Gegensätze, samtig und stählern, sensibel und kraftvoll weiblich und beherrschend, scheinen sich auch in der Darstellung des Kopfes

## Hüterin

von  
Gerhard Marcks

1974



Bronze

Höhe: 2.20 m

Breite: 0.70 m

Tiefe: 0.63 m

Staatstheater

fortzusetzen. Die strenge und enge Befestigung des Kopftuches steht der Luftigkeit, welche durch die vorne sichtbaren Haare und die freie Nackenpartie erreicht wird, entgegen. Das lange Haar ist hinten zusammengesteckt, was das Tuch daran hindert, auch den Nacken zu bedecken. Der Kopf ist also verhüllt und doch frei!

Die Arbeit ist als Auftrag der Stadtgemeinde Oldenburg für das Theater entstanden. Die Figur der Hüterin ist nach dem Modell der ältesten Tochter des Künstlers, Brigitte, gestaltet. Vier Entwurfsskizzen zur Haltung der Arme sind erhalten. Ein Hinweis auf die Bedeutung der Hüterin ergibt sich aus dem Brief des Künstlers an den früheren Baudenkmalpfleger Kurt Siedenburg: „... Das Thema einkreisend, könnte man an Veleda denken (...) Oder an alle heilenden, schützenden Kräfte, die Gott gerade in die weibliche Natur gelegt hat, und die uns zur Zeit so besonders nötig sind, dass uns nicht der allgemeine Schlamm ersäuft ...“ (Kurt Siedenburg, (Hg.): Oldenburgisches Staatstheater. Oldenburg 1974, S. 30ff.)

Zur Bedeutung der Veleda: „Der Glaube an die seherische Gabe bewirkte eine göttliche Verehrung einiger Schicksalsverkünderinnen und deren Einfluss auf die Politik. Die berühmteste Seherin war wohl Veleda aus dem Stamm der Brukterer ... Ihr Wort galt bei Verträgen und bei Entscheidungen über Krieg und Frieden.“ (Die Germanen, Band I, Berlin 1983, S. 367.)

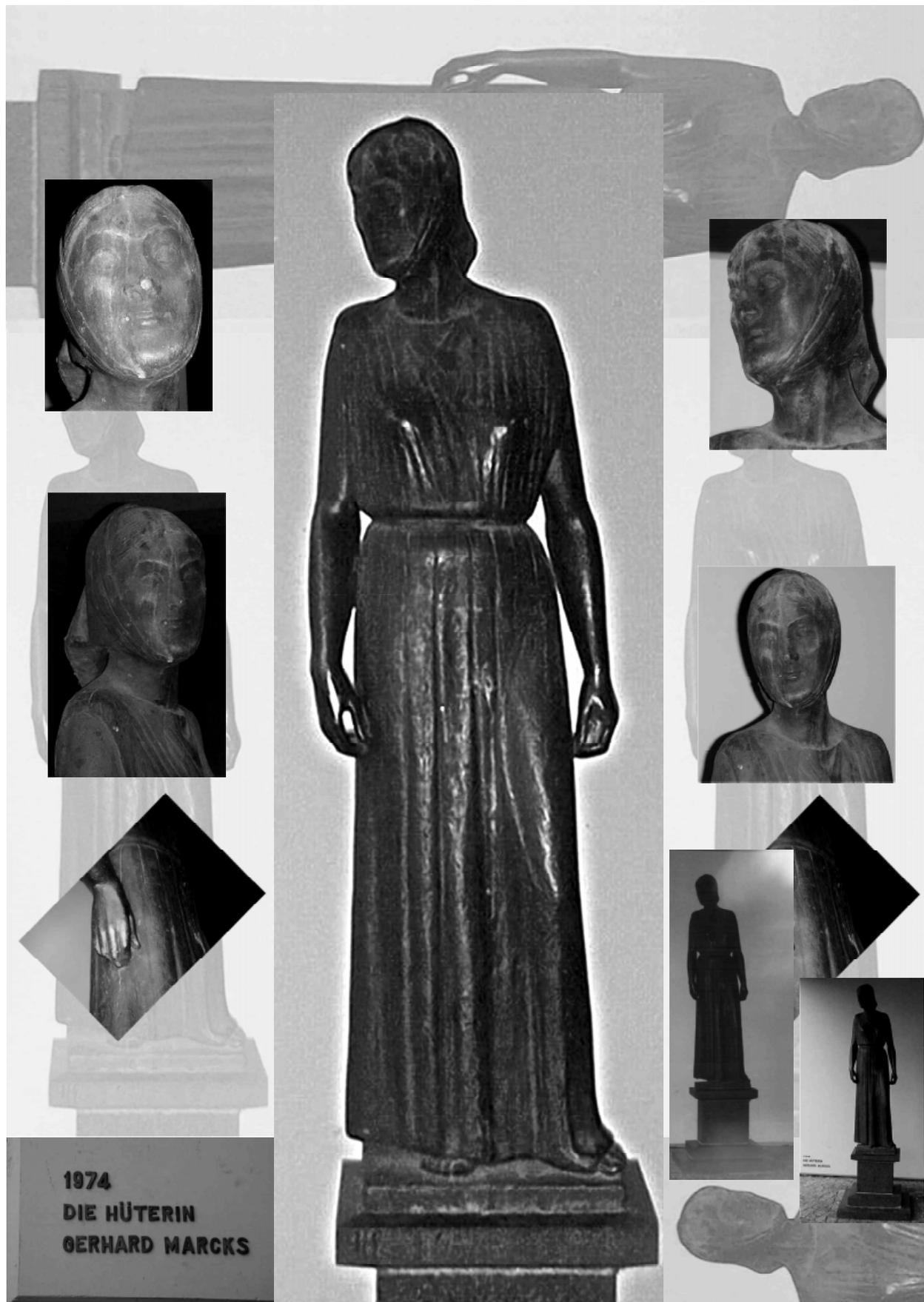
Gerhard Marcks wurde am 18.2.1889 in Berlin geboren; er starb am 13.11.1981 in Burgbroh/Eifel.

1937 wurde Marcks an die Preußische Akademie der Künste berufen. Kurz darauf erfolgte ein Widerruf; stattdessen wurde er in die Liste „Entartete Kunst“ aufgenommen.

1938 wurden zahlreiche Bronzeplastiken beschlagnahmt und eingeschmolzen.

1941 Androhung des Arbeitsverbots durch den Präsidenten der Reichskulturkammer, Adolf Ziegler.

Bearbeitet von  
Ziya Karakurt



# Laokoon

von  
Volkmar Haase

1977

Zwei Formtypen bestimmen Volkmar Haases eiserne Plastik „Laokoon“. Sechs unterschiedlich lange kubische Formen, die unten von mehreren schlangen- oder ringförmigen Gebilden umfasst werden, ragen in die Höhe. Die kubischen „Pfeiler“ scheinen aus dem Boden zu wachsen und streben diagonal nach oben.<sup>1</sup> Sie sind mit einer Ausnahme mittig so geöffnet, dass jeweils ein unteres Ende mit einer im Boden eingelassenen Metallplatte verbunden ist und eines in der Luft schwebt.<sup>2</sup> Einige „Pfeiler“ sind auch mit schräg an der Bodenplatte befestigten Stahlteilen verbunden.

Die runden Gebilde legen sich in der Mehrzahl als Ringe eng um die unteren Enden der Kuben. Einige winden sich wie Schlangen zwischen ihnen hindurch. Drei Ringe verschwinden scheinbar in den eckigen Formen und Metallplatten. In das Ende einer der Schlangenformen hat der Künstler den Titel der Plastik, seinen Namen und die Jahreszahl der Entstehung graviert.

Die Plastik ist vielansichtig und kann vollständig umschritten werden. Jeder Blickwinkel bietet neue Perspektiven. Die Kuben können starr und bewegungslos wie Hochhäuser, aber auch dynamisch in eine Richtung strebend erscheinen.

Die glatt polierte Oberfläche des Materials wirkt bei trübem Wetter stumpf und grau, während sie bei Sonnenschein kontrastreicher erscheint. Diverse Spiegelungen geben der Plastik eine Nuancierung, die auf den ersten Blick nicht zu sehen ist.

Volkmar Haases „Laokoon“ setzt sich mit einer Thematik auseinander, die in der Kunst erstmals vor ungefähr eintausend Jahren umgesetzt wurde. Der antike *Laokoon* wurde im ersten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung von den Künstlern Agesandros, Polydoros und Athenodoros in Gemeinschaftsarbeit auf Rhodos geschaffen und stellt eine eher kurze, aber wichtige Episode aus der *Aeneis* von Vergil dar. Es geht um die Tragödie des Priesters Laokoon, der die Trojaner vor dem hölzernen Pferd warnen wollte, das Odysseus nach zehnjähriger Belagerung der Stadt als Kriegs-

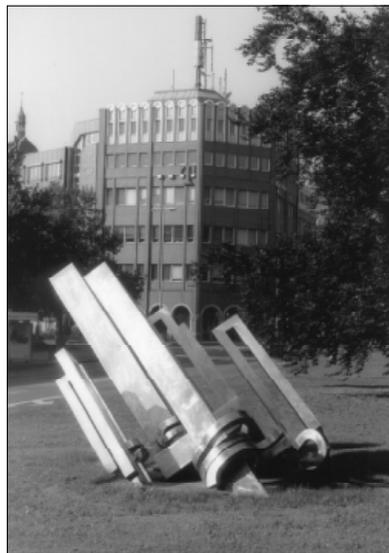
list zurückließ. Die Trojaner hielten es für ein Geschenk. Laokoons Überzeugungsversuche, dass das Pferd gefährlich, da hohl und mit Kriegerern gefüllt sei, schlugen fehl. Er wurde von den Göttern geopfert, indem Athena zwei Schlangen übers Meer schickte, die Laokoon zusammen mit seinen beiden Söhnen töteten:

„... sie streben in sicherem Zug auf Laocoon zu: sofort um die Leiber, die jungen, beider Söhne schlingen nun die beiden Schlangen die grause Windung, weiden den Biss an den armen, elenden Gliedern. Dann ergreifen den Vater sie auch, der mit Waffen zu Hilfe herstürmt, schnüren ihn ein in Riesenwindungen, und schon zweimal die Mitte umschlungen und zweimal die schuppigen Rücken um seinen Hals, überragen sie hoch mit Haupt ihn und Nacken. Jener bemüht mit den Händen sich hart, zu zerreißen die Knoten, schwarz übergossen von Geifer und Gift an den heiligen Binden, furchtbar zugleich tönt klagend sein Schrei hinauf zu den Sternen.“<sup>3</sup>

Die antike griechische Skulptur stellt den prägnanten Augenblick dar, in dem Laokoon und seine Söhne von den Schlangen umwunden werden und sich wehren; und zwar nicht den Augenblick, in dem Laokoon vor Schmerzen schreit, sondern einen Moment eher stillen Leidens. In seinem Gesichtsausdruck erkennt man durch Verzerrung der Muskulatur und das leichte Öffnen des Mundes unendlichen nach innen gewandten Schmerz.

Lessing bezeichnet in seiner Schrift „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ diejenige Kunst als die beste, die einen Moment „transitorisch“<sup>4</sup>, also im Übergang befindlich darstellt. In unserem Fall ist es der Moment kurz vor dem klagenden Schrei und Tod des Laokoon.

Haases Plastik ist dagegen nicht einfach als Wiedergabe eines einzigen Augenblicks zu interpretieren. Sie deutet zwar symbolisch den Laokoon und seine Söhne als längliche Kuben und die Schlangen als ringförmige Gebilde an, ist aber so abstrakt, dass weder eine genaue Zuordnung der Figuren des Laokoon und seiner Söhne zu einem bestimm-

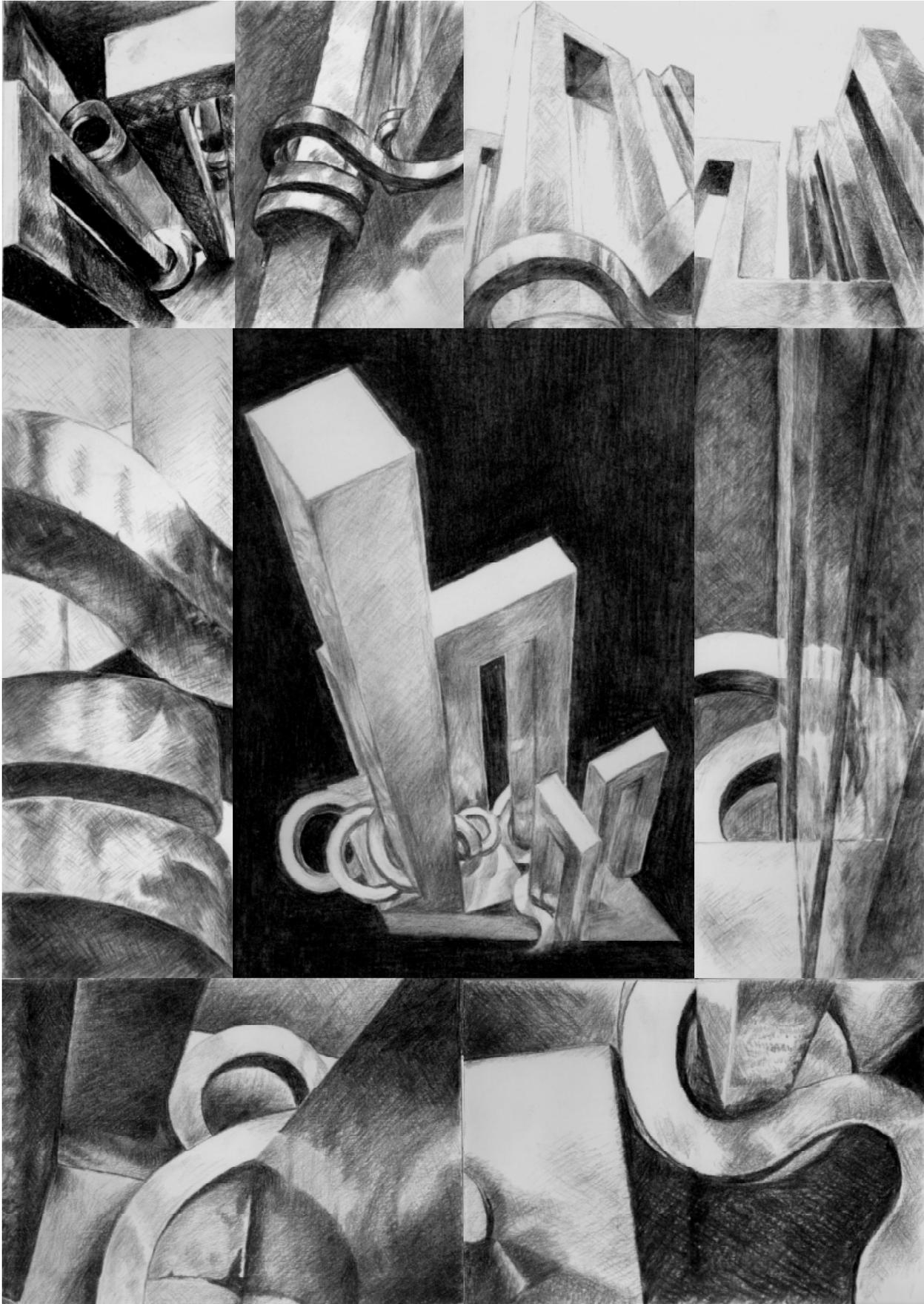


Edelstahl, poliert

Höhe: 2.50 m  
Breite: 5.00 m  
Tiefe: 3.70 m

Paradewall

Bearbeitet von  
Matthias Kenkel



ten Kubus möglich, noch irgendein menschlicher Gemütsausdruck zu erkennen ist.

Die Abstraktion verleiht dem Kunstwerk eine Allgemeingültigkeit, die beim konkreten antiken Vorbild auf den ersten Blick nicht vorhanden ist. Jedoch bekommt auch der antike *Laokoon* durch die Darstellung unverschuldeten menschlichen Leidens eine überzeitliche Gültigkeit. Besonders in der Renaissancezeit, in der die Skulptur wiedergefunden wurde<sup>5</sup>, bewunderte man deren naturalistische und detaillierte Darstellungsweise. Der Klassizist Winckelmann charakterisierte sie als Ausdruck eines edlen und vollkommenen Menschen.

Während es aber die Erschaffer des griechischen *Laokoon* auf eine möglichst exakte Darstellung der Natur anlegten, setzt Haase einen hohen Abstraktionsgrad ein.

Ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen beiden Plastiken ist die Tatsache, dass Haases Werk vielansichtig ist, während Agesandros, Polydoros und Athenodoros eine Gruppe schufen, die, ähnlich wie ein Relief, nur eine Schauseite hat.

Die bei Haase scheinbar verloren gegangene Ausdruckskraft des *Laokoon* wird durch einen Facettenreichtum wiedererlangt, der sich in den verschiedenen Perspektiven und dem Gefühl, das Material der Plastik haptisch erfassen zu wollen, widerspiegelt. Das Ziel der Plastik ist deren Umschreiten und wortwörtliches Begreifen.

Dieser Nähe zum Betrachter steht leider der Aufstellungsort entgegen. Nur unter erschwerten Bedingungen ist es möglich, überhaupt in die Nähe des *Laokoon* zu kommen. Er steht auf einer Verkehrsinsel an einer Hauptverkehrsstraße Oldenburgs und wird somit zur „Autofahrerkunst“<sup>6</sup>. Macht man sich also nicht die Mühe, über die Straße oder eine Fußgängerampel auf die Rasenfläche zu gelangen, auf der das Kunstwerk steht, muss man es sich zwangsläufig aus einer Entfernung von 20 bis 30 Metern ansehen. Und dabei führt der permanente Autoverkehr zu einem Verfremdungseffekt, der vermutlich

nicht beabsichtigt war. Laut Springer ist der Standort beliebig gewählt und könnte stets ausgetauscht werden.

Ist man tatsächlich unbeschadet bei der Plastik angekommen, betrachtet oder fotografiert sie gar, erregt man bei Passanten und an der Bushaltestelle wartenden Personen Aufmerksamkeit.

Der eigentlich „betrachter-freundliche“ *Laokoon* von Volkmar Haase wird so leider vom Publikum ferngehalten und dient nur noch dazu, das kulturelle Image der Stadt zu heben. Er wird flüchtig als Kunstwerk wahrgenommen oder ungewollt registriert.

Peter Springer sieht darin die typische Wahrnehmungsform der Werbung, die ebenfalls darauf angelegt ist, der schnell vorbeihuschenden Passantin oder dem vorbeirasenden Autofahrer ein vages Bild ins Gedächtnis zu gravieren. Die Funktion von Haases *Laokoon* an seinem jetzigen Aufstellungsort sei es, so Springer, „Kunst im Dienste der Stadtwerbung“<sup>7</sup> zu sein. Glücklicherweise aber gibt es immer noch einige Kunstbegeisterte, die unter Lebensgefahr zu den eleganten Kuben vordringen und deren wirkliche Qualitäten erforschen.

Volkmar Haase, 1930 in Berlin geboren, wurde nach einem Studium der Plastik und Malerei 1958 freischaffender Künstler. Nach zahlreichen Ausstellungen gelang ihm in den sechziger Jahren der Durchbruch als Metallplastiker und er entwickelte seine kubisch-konstruktive Linie, die er fortan beibehalten sollte, wobei die Arbeit mit Edelstahl ein weiteres Merkmal seines Schaffens wurde. Jährliche Arbeiten für Projekte im öffentlichen Raum brachten ihm auch internationale Anerkennung.

Während des Symposiums „Kunst im Stadtbild“, in dessen Verlauf die *Laokoon*-Plastik entstand, wurden in der Galerie Schumann Zeichnungen ausgestellt, die den Entwicklungsprozess des Werkes veranschaulichten. Aus der Dokumentation des Kulturdezernates sollen die Passagen zu diesen Arbeiten der Vollständigkeit halber zitiert werden: „Haases Arbeiten sind trotz ihrer weiten Abstraktion und inhaltlichen Ungegenständlichkeit thematisch gebunden. Bei der *Laokoon*-Gruppe ist Haase von

einem realistischen Motiv ausgegangen, das er aus der Sicht von oben gezeichnet hat und dessen Bewegungsabläufe und inneren dynamischen Kräfte er mit Linienführungen zu erfassen suchte. Ein dichtes Gefüge entstand, das den realistisch wirkenden Ansatz schleierartig überdeckt. In der nächsten Phase werden diese dynamischen Bewegungslinien separiert und – entsprechend dem Material – Eisenblech oder Stahl – verblockt oder verkantet. Der Ausgangspunkt ist in Massen und Proportionen übertragen worden, das Figurative völlig verschwunden. Und doch zeigt diese Phase das Grundmotiv der *Laokoon*-Gruppe: Den vergeblichen Kampf gegen die Umschlingung, das – in diesem Falle – sich nach innen konzentrierte Aufbäumen, wie um mit geballter Kraft die Umklammerung zu zerstören ...“<sup>8</sup>

Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Die Betonung der Diagonalen steht im Gegensatz zur Architektur und den Bäumen der Umgebung, welche die Senkrechte hervorheben.
- <sup>2</sup> Sie erinnern an lange, schmale Triumphbögen.
- <sup>3</sup> Vergil: *Aeneis*. Hg. v. Johannes Götte. München 1983, S. 61.
- <sup>4</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Kurt Wölfel: *Lessings Werke*. Bd.3, S. 22.
- <sup>5</sup> Im Jahre 1506.
- <sup>6</sup> Peter Springer: *Öffentliche Kunst und Werbung*. In: Peter Springer (Hg.): *Oldenburg - Kunst in der Stadt*. Oldenburg 1981, S. 53.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 55.
- <sup>8</sup> Kulturdezernat der Stadt Oldenburg (Hg.): *Kunst im Stadtbild*, Oldenburg 1977, S. 66.



# Zange

von  
Udo Reimann

1977

Die Plastik ist als Folge der Auseinandersetzung mit den Eindrücken eines Aufenthaltes auf Norderney in dem damaligen Atelier des Künstlers in Oberlethe entstanden.

Ihre Form wird dominiert von einem symmetrischen Aufbau mit senkrecht verlaufender, als Einbuchtung gearbeiteter Mittelachse. An dieser Achse befinden sich fünf übereinander liegende größer werdende Segmentpaare, die an ihren freien Seiten abgerundet sind. Darüber schließt sich ein letztes an, das, einer ovalen Form mit abgeglichenen Unterseite ähnelnd, einen geschlossenen Bogen nach oben hin vollzieht, dann jedoch auf Höhe der Mittelachse durch eine Kerbe unterbrochen wird. Unterhalb dieser Kerbe lässt das Segmentpaar ein länglich-ovales Loch entstehen.

Dieser Aufbau wird durch eine Art Sockel eingefasst, der die beiden untersten Segmentpaare an den kurzen Seiten umschließt, die langen jedoch frei lässt. Zwischen diesem Sockel und dem oberen Segmentpaar besteht eine Spannung, die zum einen durch die differente Form (so weist der Sockel eher eine Geradflächigkeit und Rechtwinkligkeit in Opposition zu der Rundlichkeit des oberen Segmentpaares auf) und zum anderen durch den dynamischen Formverlauf bewirkt wird. Da die beiden untersten Segmentpaare durch den Sockel eingeengt und begrenzt sind, die darüber liegenden aber nach oben hin beständig ausladender und breiter werden, scheinen sie im Gesamteindruck aus dem Sockel herauszudrängen.

Dem Titel der Plastik liegt eine Doppeldeutigkeit zu Grunde, die der Künstler auch in der Realisation des Objektes zum Ausdruck bringt. Lässt der Titel „Zange“ zunächst an ein entsprechendes Werkzeug, zum Beispiel eine Kneifzange denken, so erweckt der Anblick der Plastik hingegen Assoziationen zu Fossilien oder Extremitäten von Meeresbewohnern, zum Beispiel den Scheren von Krebsen. Diese Wahrnehmung wird vor allem durch die segmentale Gliederung und die Farbigkeit der Plastik bestimmt.

Ein Gestaltungsdetail in Analogie zum Titel findet sich in der unterschiedlichen Tiefengestaltung der beiden Sei-

ten der Plastik. Die von der horizontalen Mittelachse links liegenden sechs Segmente sind tiefenversetzt zu denen auf der rechten Seite angebracht, wobei die linken nach vorne und die rechten nach hinten in den Raum verschoben sind. Die funktionale Entsprechung dieser Gestaltung findet sich in dem Aufbau einer mechanischen oder organischen Zange, bei der die Seiten leicht versetzt aneinander vorbei führen müssen, damit man sie öffnen kann.

Den stärksten Eindruck hinterlässt die Plastik jedoch bei näherer Betrachtung ihrer Oberfläche. Die materialeigene Rotfärbung des bearbeiteten Steines deutet dabei wieder auf eine „natürliche“ Zange hin. Dieser „organische“ Eindruck manifestiert sich aufgrund der rauen, erodierten Struktur des Steines und des weiteren durch seine „belebte“ Oberfläche, womit gewissermaßen ein „Mikrokosmos“ von Vergänglichkeit entsteht: Die Plastik ist mit einer Vielfalt an weiß-gelb-grünlichen Moosen und Flechten überzogen, außerdem bietet sie Lebensraum für viele Kleinstlebewesen.

Aus diesen Beobachtungen resultiert der vegetative Charakter der Plastik. Sie ist beständig am Verwittern, den langsamen Verfallsprozessen der Natur unterworfen. Dieser Zerfall und die „Bewohnung“ der Plastik können als Fortsetzung dessen verstanden werden, was Form und Farbe des bearbeiteten Steines bereits leisten, nämlich den Eindruck einer organischen Zange zu vermitteln. Man kann die gefertigte Plastik als einen ersten Schritt verstehen, der durch Naturprozesse in einem zweiten vollendet wird (bzw. werden soll). Das interpretative Wechselspiel zwischen Natur- oder Kulturobjekt hat in dem Werk Udo Reimanns lebhaften Ausdruck gefunden. Als zentrale Aussage offenbart es über die Einheit von Natur und Kunst hinaus auch das gemeinsame Übergeordnete: die Vergänglichkeit alles Irdischen.



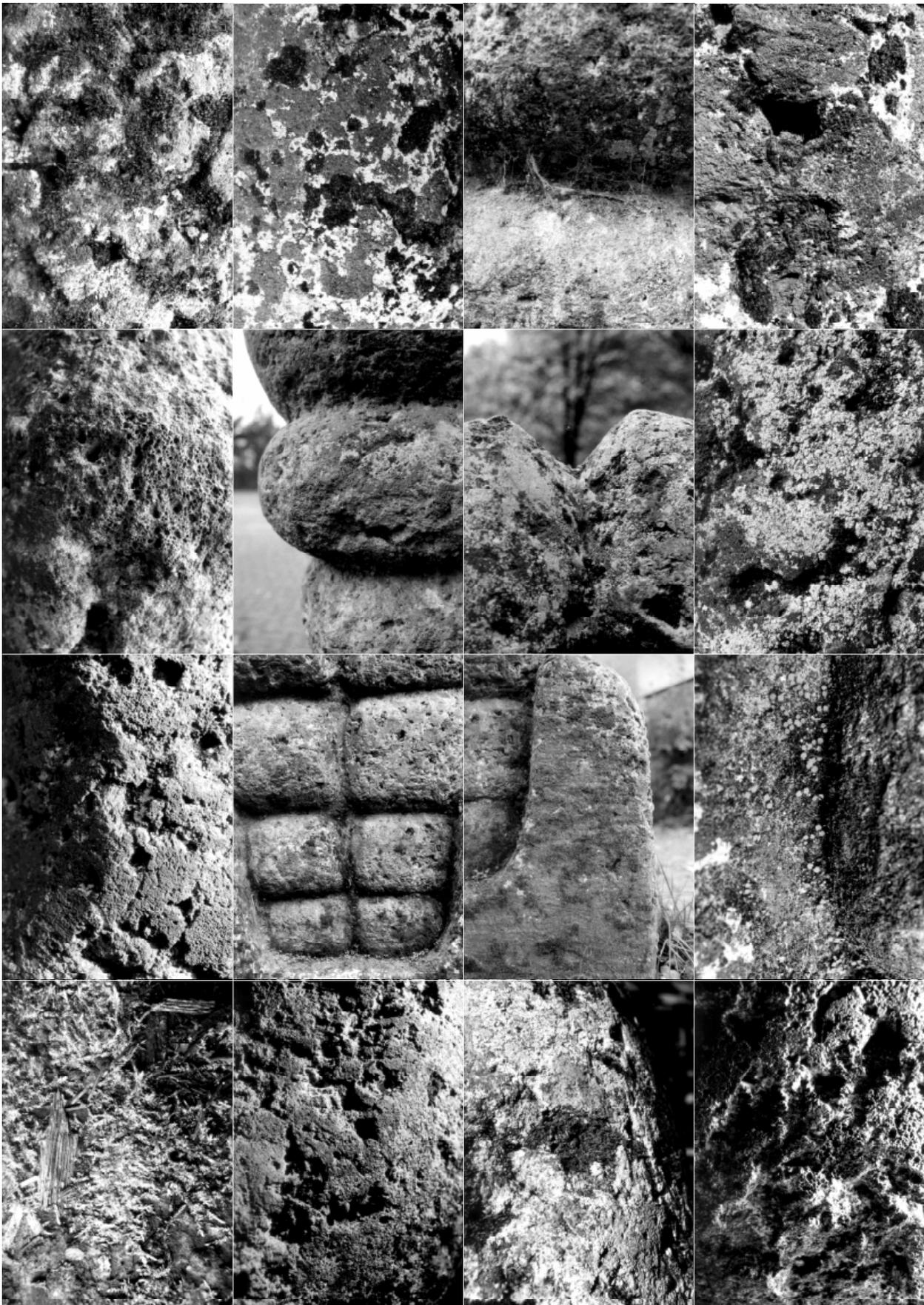
Michelnauer Tuff

Höhe: 1,82 m  
Breite: 0,88 m  
Tiefe: 0,49 m

Schulzentrum Ofenerdiek

---

Bearbeitet von  
Gerrit Helm



An der Ammerländer Heerstraße, unmittelbar neben dem Eingang zu den älteren Universitätsgebäuden, befindet sich das sogenannte „Ossietzky-Mahnmal“ von Hans-Peter Reinartz. Es ist die überdimensionale Darstellung eines Stacheldrahtknotens auf einem nach oben hin abgerundeten Steinsockel. Die vier einzelnen Stacheln ragen in alle Richtungen. Die Plastik besteht aus nichtrostendem Stahl, der Sockel aus grauem Kunststein. An der Vorderseite des Sockels befindet sich eine Inschrift in Metallbuchstaben: „Wissenschaft und Technik waren nicht in erster Linie dazu zu helfen. Sie schufen Werkzeuge der Vernichtung, Werkzeuge grässlichsten Mordes. Wir müssen die Wissenschaft wieder menschlich machen.“ Dieser Ausspruch stammt von Carl von Ossietzky (1898–1938), Friedensnobelpreisträger und Namensgeber der Oldenburger Universität. Genau an seinem vierzigsten Todestag wurde das Mahnmal eingeweiht. Finanziert wurde es aus Spenden; die Ausschreibungssumme war auf 20.000 DM festgelegt worden. Insgesamt hatten sich nicht weniger als 52 Künstler mit sehr unterschiedlichen Entwürfen beworben. Unter den Bewerbern waren auch eine 12. Klasse eines Gymnasiums und Kunstschaffende aus dem Ausland. Elf Vorschläge kamen in die engere Auswahl, fünf fanden schließlich die grundsätzliche Zustimmung der Jury. Um ein geeignetes Zitat Carl von Ossietzkys zu finden, das dem Kunstwerk beigelegt werden sollte, wurde von der Universität ein Aufruf gestartet, einen passenden Ausspruch zu suchen. Der Text sollte möglichst kurz und prägnant sein und den Zusammenhang mit der Vergangenheit betonen. Er sollte dabei aber auch eine in die Zukunft gerichtete Perspektive eröffnen.

Auf Passanten übt das Mahnmal eine starke Wirkung aus, nicht nur wegen seiner schieren Größe, sondern auch aufgrund des Materials. Die scharfen, blanken Enden der Stacheln, wehrhaft in alle Richtungen gestreckt, erzeugen Unbehagen. Ihre bedrohliche Wirkung kann man sich kaum entziehen.

Die Aussage des Werkes erschließt sich am ehesten, wenn man drei Fakto-

## Stacheldrahtknoten

von  
Hans-Peter Reinartz

1978



Polierter Stahl  
auf Kunststein

Höhe: 2.80 m  
Breite: 2.90 m  
Tiefe: 1.80 m

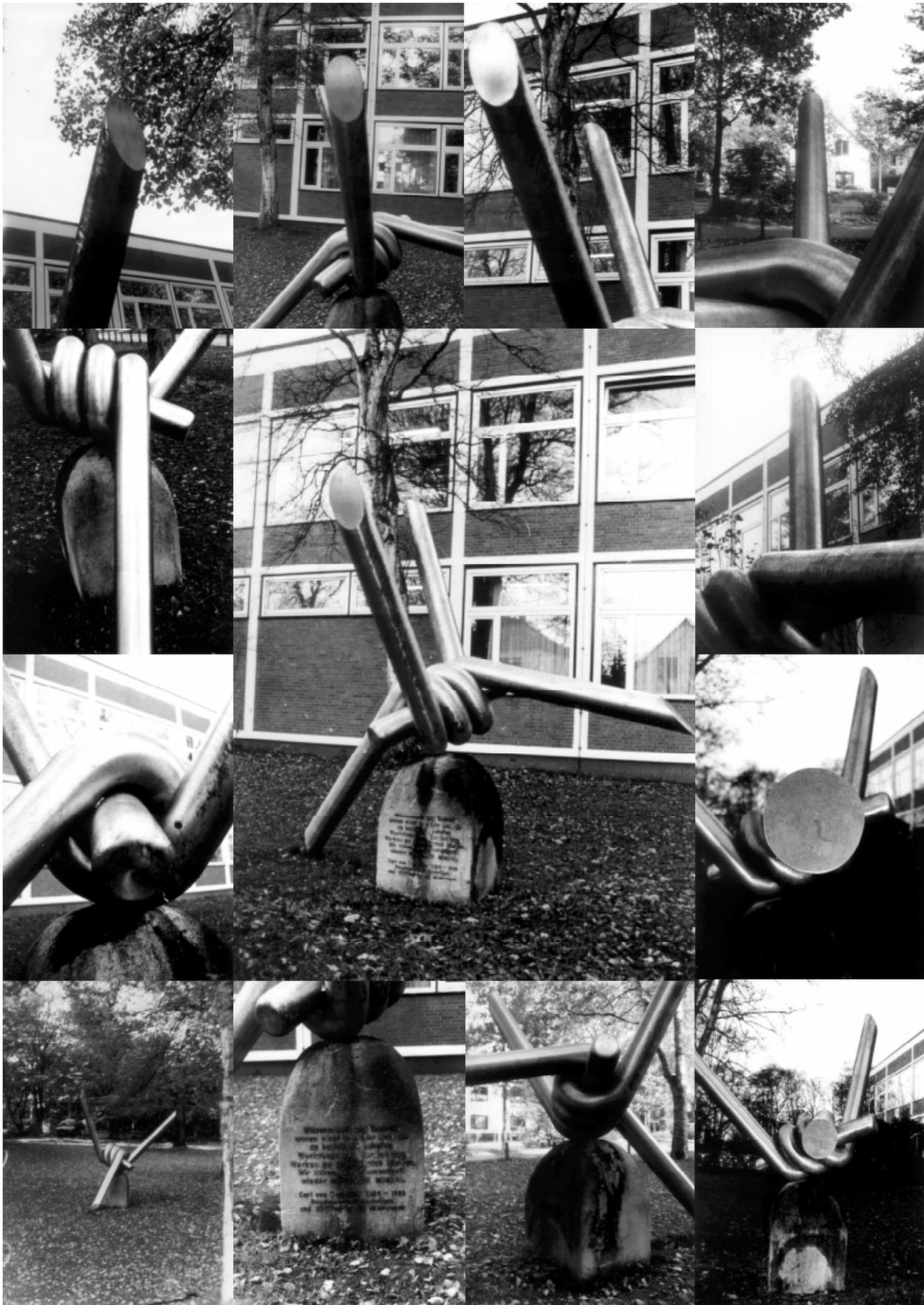
Universität  
Ammerländer Heerstraße

ren zusammen betrachtet, nämlich den Aufstellungsort, die Inschrift und die Plastik selber. Der Ort ist insofern von Bedeutung, als es sich bei der Universität um eine Institution handelt, in der die verschiedensten Wissenschaften betrieben werden, darunter auch solche, die in der Lage wären, „Werkzeuge des Mordes“ hervorzubringen. Carl von Ossietzky, der aufgrund der im ersten Weltkrieg erlebten Schrecken zum überzeugten Pazifisten geworden war und sich zeitlebens konsequent für die Friedensbewegung einsetzte, wusste genau, warum er von der Wissenschaft und von den Wissenschaftlern ein menschlicheres und verantwortungsbewussteres Handeln forderte. War es doch gerade dieser Krieg, der ganz wesentlich durch die Technik entschieden wurde.

Der Stacheldrahtknoten ist in seiner Funktion klar definiert. Er soll abwehren, abschrecken, einkerkern. Wer ihn zu überwinden sucht, muss mit schweren Verletzungen rechnen. So ergibt sich in der Einheit von Ort, Inschrift und Objekt die historische Dimension: Es ist ein Symbol für das Grauen, das die Gefangenen in den Konzentrationslagern während des Naziregimes erlebt haben, und es ist zugleich die Mahnung, – nicht nur an die Wissenschaftler, sondern auch an die heranwachsenden Generationen – sich aktiv für die Friedenspolitik einzusetzen.

Diskussionswürdig ist allerdings die Wahl des Materials für den Stacheldrahtknoten: In seiner hochglanzpolierten und nichtrostenden Form kann er als unangemessen museumswürdige ästhetisierende Variante jener rostigen Wirklichkeit betrachtet werden, auf die mit dem Objekt hingewiesen werden soll, und damit nicht nur den Schrecken mildern, sondern auch die Mahnung verklären.

Bearbeitet von  
Jens Kristen



Fujibes Skulptur ist aus hellgrauem Marmor gearbeitet. Ihre Oberfläche ist an einigen Stellen mit Furchen versehen, andere sind rund gestaltet. In der Mitte, der Stelle mit der größten Vertiefung, ist der Wechsel von Rillen und Rundungen besonders auffällig. Auf diese Weise entwickelt sich eine starke raumverdrängende Plastizität. Das „Kissen“ ruht auf einem 30cm hohen Sockel, so das es fast eine normale Sitzhöhe hat. Da es frei steht, ist es zudem von allen Seiten zu umrunden.

Der unvoreingenommene Betrachter hat den Eindruck, als handele es sich bei dem Objekt wirklich um ein Kissen, so überzeugend augentäuschend ist die Oberfläche gearbeitet. Erst die Berührung macht die Materialbeschaffenheit bewusst und vermittelt die Sinneswahrnehmung von Stein.

Die allgemeingültige Aussage, die den Themenkreis Plaudern, Sitzen, Entspannen umkreist, bewirkt tendenziell zugleich eine Unverbindlichkeit bezüglich ihres Aufstellungsortes und ist sicherlich ein Grund dafür, dass sie von der Wiese beim Schloss auf den Rathausmarkt versetzt werden konnte. Während 1981 noch Unsicherheit vorherrschte, ob dieser Platz für die Skulptur geeignet sei, wird sie mittlerweile von vielen Besuchern der Innenstadt Oldenburgs erkannt, anerkannt und genutzt. Vor dem Hintergrund der Tradition des Kissens als Ort entspannten kommunikativen Austauschs ist der Rathausmarkt aufgrund seiner höheren Publikumsfrequenz im Vergleich zur Wiese am Schloss vielleicht sogar der geeignetere Aufstellungsort.

In vielen Kulturen wird das Kissen als Sitzpolster benutzt. Im arabischen Raum wird es ohne Stützen verwendet. Vor allem bei den Beduinen sind platzsparende und multifunktional einsetzbare Kissen stark verbreitet. Auch in anderen Ländern, vorwiegend im asiatischen Raum, werden statt platzraubender Stühle Kissen verwendet. Eine lange Geschichte hat das auf dem Boden liegende Kissen ebenfalls in Japan. Das traditionell eingerichtete japanische Wohnhaus ist mit Bodenmatten, den sogenannten Tatamis, ausgelegt. Die

## Kissen

von  
Yoshito Fujibe

1979



Carrara-Marmor

Höhe: 0.50 m  
Breite: 1.70 m  
Tiefe: 1.56 m

Rathausmarkt

Tatamis bestehen vorwiegend aus geflochtenen Binsen. Ursprünglich handelte es sich um ungepolsterte Matten, die lediglich zum Sitzen und Schlafen bereitgelegt wurden. Wurden die Tatamis nicht mehr benötigt, rollte man sie zusammen und verstaute sie in einem Wandschrank. Diese Wohnkultur hat sich bis heute gehalten. Aus der Notwendigkeit, den Raum mit Tatamis auszulegen, entwickelte sich das Sitzkissen, das sogenannte Zabuton. Dieses besitzt die Mobilität der Tatamis und wird ebenfalls aus dem Raum entfernt, sobald es nicht mehr benötigt wird. Dem Benutzer bietet es jedoch durch die Polsterung mehr Komfort als ein Tatami.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Bedeutung der Skulptur von Yoshito Fujibe präzise erfassen: Als ein in vielen Kulturen bekannter Gebrauchsartikel vermittelt das Kissen in allgemeinverständlicher Form das menschliche Bedürfnis nach entspannter Geselligkeit und zwischenmenschlichem Austausch. Seine provisorische Lage auf dem Rathausmarkt entspricht der japanischen Nutzungsweise. Seine gegenstandsgetreue Gestaltung, besonders der weiche Charakter der Formen und die Glätte der Oberfläche, sprechen die Menschen in so überzeugender Weise an, dass sie von ihm umstandslos Besitz ergreifen. Wenn eine Skulptur so unmittelbar in das Alltagsleben integriert wird, ist das der beste Beleg für seine zeitgemäße Bearbeitung und Ausformung.

Literatur:

Brinckmann, Justus: Kunst und Handwerk in Japan, Berlin 1889.

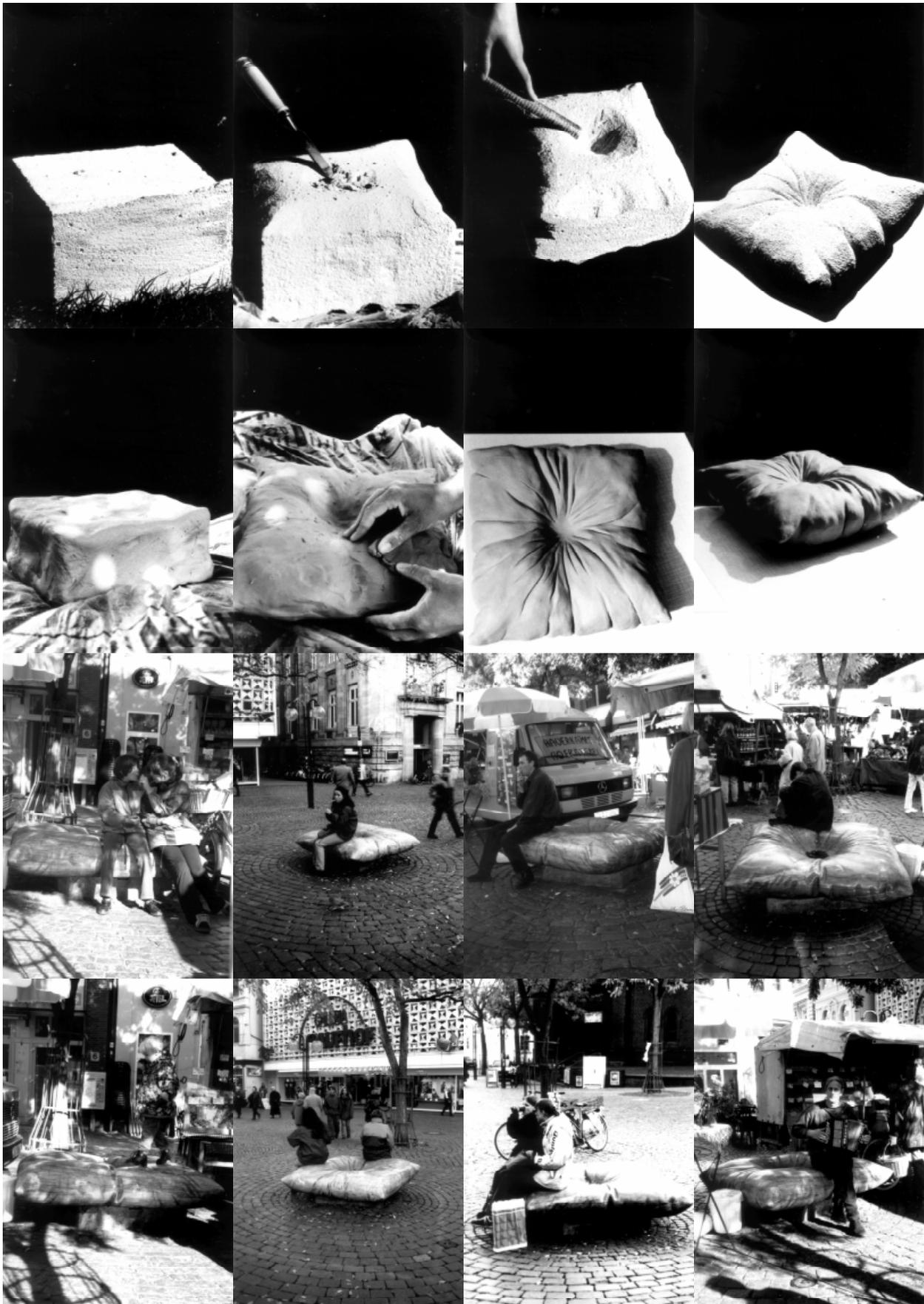
Herold, Renate: Wohnen in Japan, Berlin 1987.

Rudofsky, Bernard: Sparta/Sybaris, Wien 1987.

Slesin, Suzanne: Wohnkultur und Lebensstil in Japan, Köln 1990.

Dieter Isensee (Hg.) in Verbindung mit der Stadt Oldenburg/Kulturdezernat: Oldenburger Kultursommer '79, Oldenburg 1979.

Bearbeitet von  
Mandy Sawitzki



Nach ihrer Umsetzung aus den Grünanlagen des Heiligengeistwalls, wo sie zunächst installiert war, befindet sich die Skulptur nun im Wunderburgpark am Rande eines Gehweges. Leider leidet die Wirkung des Werkes stark unter dem gewählten Aufstellungsort. Inmitten eines Grünstreifens mit mehreren Bäumen ist eine frontale Ansicht der Vorder- oder Rückseite nur aus einer Entfernung von ca. zwei Metern möglich. In adäquatem Abstand lässt sich die Figur nur in der Seitenansicht betrachten.

Macht man sich allerdings die Mühe, sie richtig wahrzunehmen, offenbart die Skulptur interessante Aspekte: Sie wirkt dynamisch, fast kinetisch durch ihre geschwungene, leicht nach oben strebende Form und durch das Spiel von Licht und Schatten, besonders zwischen dem oberen und unteren Element der Arbeit. Bei der Ansicht aus Richtung des Gehweges, die den meisten Betrachtern zunächst geboten wird, ist diese Licht-Schatten-Wechselwirkung leider nicht zu entdecken. Die beste Perspektive ergibt sich von der hinter der Skulptur liegenden Wiese – ein Areal, das nur die wenigsten Besucher des Parks beim Durchqueren betreten.

Die marmorierte Oberfläche ist an Teilen der Ober- und Unterseite mit einer rillenartigen Struktur versehen, die teils mit der Marmorierung, teils gegen sie zu fließen scheint. Alfaro nimmt die von der „Maserung“ des Marmors vorgegebene Struktur auf, um sie durch formgebende Gestaltung zu unterstützen und gleichzeitig einen Kontrast der glatten zu den strukturierten Oberflächen herzustellen. Er erreicht so gleichzeitig eine stärkere Abgrenzung der gestalteten Formen zueinander, wobei dennoch eine fließende, harmonische Komposition entsteht. Bei einem weiter entfernten Betrachtungsstandpunkt entwickeln sich durch die eingearbeitete „Rillenstruktur“ Veränderungen in der Helligkeit; die aufgebrochene Struktur erscheint deutlich dunkler als die glatten Oberflächenteile, so dass sich auch aus dieser Perspektive ein Kontrast der strukturierten Flächen zu den übrigen entwickeln kann. Leider ist die gesamte Skulptur durch Verwitterung farblich

## Kinetische Skulptur

von  
Isidro Guitérrez Alfaro

1979



Marmor auf Kunststein

Höhe: 0.60 m  
Breite: 2.30 m  
Tiefe: 0.60 m  
Sockelhöhe: 1.05 m

Wunderburgpark

derart stark verändert, dass dies den ursprünglichen Effekt verfälscht und letztlich auf Teilen des Objektes auch die charakteristische Marmorierung nur noch zu erahnen ist.

Die seitlich herausgearbeiteten ornamentartigen Elemente scheinen aus dem übrigen Korpus zu erwachsen und erneut in ihm zu verschwinden; nur an wenigen Stellen wird der fließende Charakter der Form bewusst aufgebrochen. Diese Punkte unterstreichen den organisch wirkenden Gesamteindruck, welcher durch die zahlreichen Wölbungen und Einbuchtungen entsteht, die ihrerseits wiederum die vertikale Richtungsachse der Skulptur unterstützen. Lediglich der ein wenig plump wirkende Kunststeinsockel, auf dem die Arbeit befestigt ist, passt sich nicht der wahrnehmbaren Aufwärtsbewegung an. Man könnte ihn sogar aufgrund seiner Größe und Struktur als störend für die Gesamtwirkung des Objektes empfinden. Der Kontrast zwischen dem kantigen und wuchtigen Sockel und dem lebendigen Charakter der Skulptur ist zu groß, als dass man hier von einem bewusst hergestellten, absichtlich hervorgerufenen Gegensatz sprechen könnte.

Der Titel „Kinetische Skulptur“ verweist auf die ursprüngliche Beweglichkeit beider Formteile, die noch während der Aufstellung am Heiligengeistwall vorhanden war. Leider hatte sich dort ein Kind beim spielerischen Umgang mit dem Werk verletzt, so dass aus Sicherheitserwägungen heraus eine Fixierung der Teile erfolgen musste. Für das Werk bedeutet dieser Eingriff eine ganz entscheidende Beeinträchtigung, denn ihr Reiz lag gerade darin, dass die schweren, massig wirkenden Elemente durch die Beweglichkeit zueinander etwas Spielerisches bekamen und der Form gewordene Stein eine schwebende Leichtigkeit erhalten hatte.



Die Skulptur „Schutz des Lebens“ steht im Freien auf einer Rasenfläche. Wie bei vielen Arbeiten des Plastikers K.A. Sedig, ist auch diese von einer symmetrischen Konzeption geprägt. Der Künstler hat sich dabei auf zwei Schauseiten konzentriert, nämlich Vorder- und Rückseite, die er gleich gearbeitet hat. Auch die beiden Seitenansichten gleichen sich, sie verbinden durch ihre Schlichtheit die Schauseiten miteinander und unterstreichen deren Wirkung.

Wenn man die Skulptur in ihrer Komposition und Schönheit erfassen will, braucht man zunächst eine gewisse Distanz, nicht nur um sie in ihrer Größe, sondern auch in der Gestaltung ihrer Oberflächen wahrzunehmen.

Die äußere Kontur der Skulptur wirkt wie ein sich öffnender Kelch, der eine Binnenform frei gibt, aus der dann ein weiteres abgerundetes Volumen förmlich herausprießt. Die Dreigliederung, primär auf Vorder- und Rückseite konzentriert und durch eine differenzierte Oberflächengestaltung unterstrichen, strukturiert die Gesamtform.

Da ist zunächst die äußere umschließende Schale mit dem Sockel. Beide haben kantige Formen und gerade Flächen mit einer groben und rauhen Oberflächenstruktur. Die Maserung des Marmors ist dadurch nicht mehr gut zu erkennen. Auf allen vier Seiten verjüngt sich ein Viertel der Schalenhöhe nach unten und drei Viertel nach oben. Die Binnenform hat eine nur noch leicht strukturierte Oberfläche. Sie ist nicht eben, sondern leicht gewellt, ebenso die Kanten des oberen v-förmigen Einschnitts. Unter diesem Einschnitt befindet sich der einzige nicht symmetrische Teil der Figur. Er besteht aus Halbkugeln, die sich abwechselnd links und rechts vom Zentrum befinden und bandartig leicht darüber hinausziehen. Sie wirken wie eine sich öffnende Kette oder Verbindungsreihe und bringen dadurch eine leichte Bewegung in die Formensprache, was durch die wellige Oberfläche und Maserung des Marmors der Binnenform noch verstärkt wird. Durch eine gerade senkrechte Linie zu den Kanten der Binnenform wird die Symmetrieachse dann wieder aufgenommen.

## Schutz des Lebens

von  
K.A. Sedig

1979



Marmor

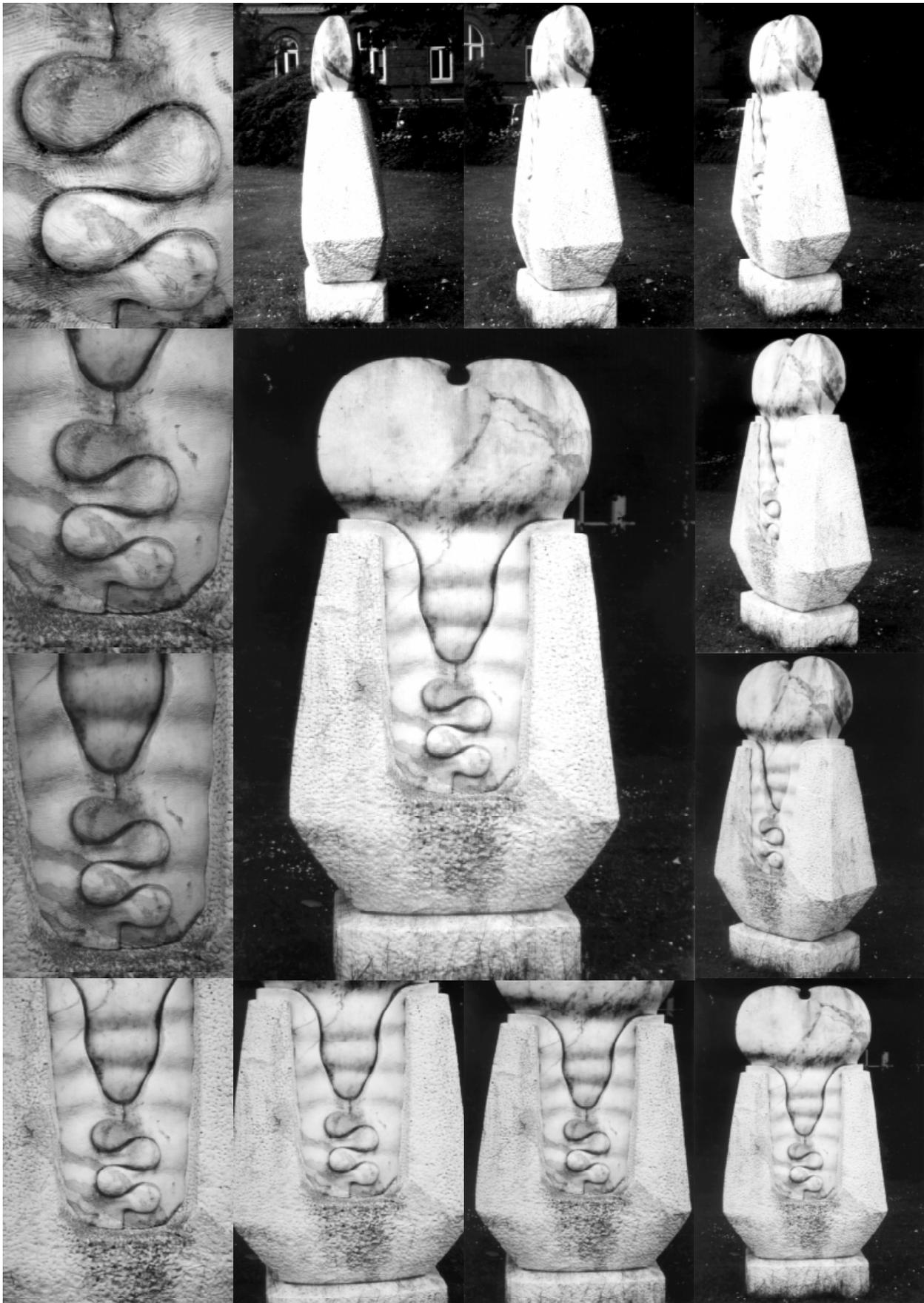
Höhe: 1.90 m  
Tiefe: 0.55 m  
Breite: 1.10 m  
(ohne Sockel)

Peter Friedrich Ludwigs Hospital

Aus dieser Binnenform wächst dann der dritte Teil der Figur heraus. Im Bereich des Einschnittes werden die Wellen der Binnenform wieder aufgegriffen, ansonsten hat die Oberfläche keine Strukturierung. Sie wirkt fast poliert. Allein die Zeichnung des Marmors bringt Leben in die rechte Hälfte. Über der Kelchform findet sich allseitig eine leichte runde Einkerbung und darüber erhebt sich der abgerundete Kopfteil der Skulptur. Am oberen Rand tritt ein kreisrunder Einschnitt in das Volumen hinein, der die Symmetrieachse wieder verdeutlicht. Die Seitenflächen sind konkav ausgebildet und enden mit ihrer oberen Spitze ebenfalls im Zentrum des Kopfteiles.

„Schutz des Lebens“. Welche Bedeutung könnte diesem Titel zukommen? Die Dreigliederung dieser Skulptur und eine als meditativ zu beschreibende Ausstrahlung helfen hier weiter. Zunächst zur Bedeutung der äußeren Schale. Sie wirkt wie ein starker schützender Mantel. Hier könnten der Staat, das Gesetz und viele andere Einrichtungen, die das Leben aller schützen, gemeint sein. Ein Teil dieses Lebens ist die Familie und spezieller die Mutter, symbolisch angedeutet durch den nicht mehr der rauhen, sondern den wärmenden und weichen Mantel, der sich langsam aufknöpft, um neues Leben zu schenken, ein Kind zu gebären. Von diesem Kind könnte schon der Kopf und ein nur kleiner Teil des Körpers zu sehen sein. Das zur Lebensfähigkeit reichende Wachstum des Kindes könnte durch die Öffnung am oberen Rand des Kopfes angedeutet werden. Dort können Luft, Licht Wärme und Wasser eindringen, um Wachstum zu fördern.

Eine so weitgehend gegenständliche Deutung der Skulptur ist allerdings weniger ergiebig, als wenn man ihre allgemeine Aussage formuliert: Es ist die symbolische Darstellung von Fruchtbarkeit und quellendem Leben im Schutze einer umhüllenden Schale.



# Windwärts

von  
Volker Kuhnert

1979

Die Plastik „Windwärts“ steht vollkommen frei vor dem Huntebad, scheinbar gelassen und zeitlos. Von Ferne fällt sie kaum ins Auge, weil sie sich gut in die Umgebung einfügt. Näher kommende Schwimmbadbesucher oder Spaziergänger entdecken aber bald einen Flügel, der sich im Winde dreht und werden aufmerksam. Was ist das eigentlich, ein Windrad, das Wasser fördert?

In der Tat liegt eine solche Deutung nahe, denn „Windwärts“ ist eine sehr auf Technik bezogene Arbeit. Ihr Korpus erinnert durch das Material Eisen und das Zitat maschineller Grundformen an Bearbeitungsmaschinen aus dem Metallgewerbe. Eine große Bohrmaschine könnte es sein. Und richtig,

unterhalb des Windrades befindet sich ein ca. ein Meter langer Bohrer, der eigentlich nur aus einer langen Eisenstange mit einem ziemlich brutal wirkenden Endstück besteht. Es handelt sich dabei um einen ehemaligen Erdölbohrer, der Anfang des letzten Jahrhunderts (um 1900) in der Norsee eingesetzt wurde. Das Endstück als wesentlicher Teil des Bohrers besteht aus drei Kugeln von ca. 7cm Durchmesser, die mit ihren Zacken sehr an die Kugeln eines Morgensterns erinnern und in ihrer Verzahnung eine starke Zermalmungskraft erahnen lassen.

Über dieser Maschine dreht sich das Windrad, das heißt, es könnte den Antrieb für den Bohrer darstellen. Der Titel „Windwärts“ bedeutet dann, dass es sich bei der Energie, die für die Bohrungen genutzt wird, um Windenergie handelt.

Der Bohrer oder der Vorgang des Bohrens an sich scheint den Künstler und Realschullehrer Volker Kuhnert zu faszinieren. In all seinen Werken finden sich als Markenzeichen Perforierungen, ein Netz von Löchern in der jeweiligen Oberfläche, sei es nun Metall oder Leinwand. Kuhnert, der für sich in Anspruch nimmt, das Verfahren des Perforierens für Kunstproduktionen entdeckt zu haben, hat es in diesem Werk insofern formal konsequent angewendet, als es sich bei den Schaufeln des Windrades um Kotflügel alter Autos (VW-Käfer) handelt, Teile, die ohnehin verschraubt wer-

den müssen und dafür vorgestanzte Löcher aufweisen. Meist verweist die Perforierung mit ihrer Eigenschaft, die unter der Oberfläche liegenden Schichten frei zu legen, bzw. sichtbar zu machen, auf Transparenz und Mehrschichtigkeit der Inhalte, um die es geht. Über die Bedeutung des Bohrens mag in diesem Zusammenhang jeder Betrachter des Werkes selbst assoziieren.

Als Kuhnert das Kunstwerk 1979 entwarf, war gerade die Diskussion um alternative Energien im allgemeinen und die Windenergie im besonderen aktuell, auf die er mit seinem Kunstwerk Bezug nimmt. Die Perforierungen könnten also auch für die „perforierte“ Meinung der Öffentlichkeit zu Fragen der Windenergie und ihrer Erzeugung stehen.

Vor dem Hintergrund des heutigen Wissens, dass die Nutzung von Windkraft nicht nur ökologisch sinnvoll, sondern auch ökonomisch rentabel ist und angesichts der Tatsache, dass gerade in unserer Region viele Windparks das Landschaftsbild prägen und zur Energiegewinnung beitragen, wird die Arbeit fast wie selbstverständlich aufgenommen, als provokative Kunstäußerung wird sie jedenfalls nicht mehr aufgefasst.

Mit seiner kinetischen Plastik stellt sich Kuhnert in die Tradition des Realistischen Manifests von 1920, das u.a. auch von Naum Gabo und Alexander Pevsner unterzeichnet wurde und beinhaltet, möglichst auf Technik bezogene Ideen und Motive in zweckfreie Kunstwerke zu verwandeln und auch in die von Alexander Calder, der mit seinen Mobiles wesentlicher Wegbereiter der kinetischen Plastik war.

Die Plastik entstand im Kultursommer 1979 im Zusammenhang mit einem Bildhauersymposium, das die Stadt zur Förderung niedersächsischer Künstler veranstaltete.

Lit.: Dieter Isensee (Hg.) in Verbindung mit der Stadt Oldenburg/Kulturredernat: Dokumentation des Oldenburger Kultursommers '79, Oldenburg 1979, S. 100f.



Gusseisen und Blech  
auf Beton

Höhe: 2.50 m  
Durchmesser: 2.70 m  
Sockel: 1.20 × 0.66 × 0.95 m

Huntebad

Bearbeitet von  
Susanne Junge



# Gegenwart

von  
Bernd Altenstein

1983

Die Bronzeplastik des Bremer Künstlers und Professors Bernd Altenstein zwischen Rathaus und Lambertikirche ist ein Geschenk der Bremer Landesbank für die Oldenburger. Sie steht inmitten eines kleinen rund gepflasterten Platzes an einem Absatz, von dem aus einige Stufen zum Marktplatz hinunterführen. Pflasterung und Treppe heben die Plastik als öffentliches Kunstwerk deutlich hervor. Oft kommt sie jedoch nicht zu voller Geltung, da sie zu Marktzeiten zwischen Wagen und Buden verschwindet. Von der Rückseite her drängt sich ein weißer Zaun eines Cafés ins Blickfeld.

Die Bronze ist zu größten Teilen dunkel, nur einige Stellen schimmern goldfarben poliert auf. Die Plastik ist allansichtig. Einziges Indiz für eine Hauptansicht könnte die kleine Inschrift-Tafel am Boden des Sockels sein. Auf den ersten Eindruck erscheint die Plastik unübersichtlich. Aus jeder Perspektive erschließt sich eine neue Figurenkonstellation. Offenbart sich von der einen Seite z.B. ein Gesicht im Profil, so fächert sich dieses von einem anderen Standpunkt aus in eine Vielzahl von Gesichtern auf. Sieben leicht monumentalisierte Figuren lassen sich ausmachen, die sich von dem flachen, halbrunden und in Relation zu den Figuren kleinen Sockel nach oben und zu allen Seiten hin erstrecken. Ihre Körper(teile) sind unterschiedlich stark herausgearbeitet. Manche Körper sind sorgfältig modelliert und vollplastisch betont, während andere nur reliefartig bearbeitet worden sind. Indem die Körper in schreitender Bewegung und mit teilweise starker Neigung dargestellt sind, entsteht eine große Dynamik. Wie eine erblühende Blume ragen die Figuren in den Raum und fächern ihn auf, so dass im Inneren wiederum Raum freigegeben wird. Den höchsten Punkt bildet ein Paar wenig ausgearbeiteter gefesselter Hände. Allen Figuren ist eine starke Anspannung gleich, doch unterscheiden sich die inneren von den äußeren Figuren, weil ihre Ausdruckskraft durch die Gestik der Armbewegungen stark dominiert wird. Die Letzteren bewegen sich alle vom Mittelpunkt der Plastik weg. Sie streben förmlich nach



Bronze

Höhe: 3.12 m  
Breite: 2.86 m  
Tiefe: 3.12 m

Marktplatz

außen. Hier stehen die angewinkelten, schreitenden Kniepartien, nach hinten weisende angespannte Arme und die Gesichtspartien im Mittelpunkt.

Die Plastik operiert mit Gegensätzen: nackte Körperpartien (weibliche Oberkörper) versus gepanzerte, uniformierte Männerkörper, forsches, aufrechtes Schreiten versus geduckte Haltung, Gesicht versus Maske und Helm. Es treffen verschiedene Pathosformeln aufeinander: Die verzweifelte Haltung, indem der Kopf kniend zwischen den Armen verschanzt wird und die Hände an den Haaren zerren. Das schreiende Gesicht und die gefesselten Hände verweisen auf ähnliche Inhalte. Das „Peace“-Zeichen kann als Hinweis auf Unterdrückung, Kapitulation oder der Position der Schwächeren gelesen werden. Außerdem findet sich die geballte Faust als Zeichen von Entschlossenheit und Stärke. Eine Mischung aus Elend und Flucht, aber auch aus Aufbruch und Entschlossenheit zum Kampf entsteht. Im Bildgedächtnis werden Assoziationen zur Dynamik barocker Figurenplastiken erweckt. Einen deutlichen Unterschied und ein gleichzeitiges Anzeichen der modernen Plastik suggerieren jedoch die Arbeitsspuren. Nicht überall ist die Oberfläche zum Zwecke naturalisierter Illusion geglättet, sondern teilweise wurde die Oberfläche nur sehr grob modelliert, z.B. bei den helmartigen Verwüchsen. Einzelne Posen erinnern in ihrer Dynamik auch an das „US War Memorial“. Der Frauenkörper mit dem Tuch, das lediglich die Hüften verhüllt, erinnert an Delacroixs Allegorie der Freiheit in Frauengestalt, und das Spiel in den Gesichtern, in denen die Übergänge zwischen Gesicht und Maske bzw. Helm fließend sind, wurde in ähnlicher Weise schon bei den Skulpturen von Henry Moore behandelt. Dort erinnern insbesondere die schlitzzartigen Öffnungen an Helme. Mit anderen Worten: Das Werk zitiert in seiner Aussage mehr als hundert Jahre plastische Kunst.

Bearbeitet von  
Nicole Mehring



## Karl Jaspers

von  
Christa Baumgärtel

1983

Die Porträtbüste entstand anhand von Photographien. Zudem wurde die Arbeit der Künstlerin begleitet von Frau Herta Dugend, einer in Oldenburg lebenden Verwandten Jaspers, die ihn jahrzehntelang gekannt hat. Aus der Summe dieser Eindrücke und der Auseinandersetzung mit Jaspers Werk entstand daher ein Bild vom Menschen Jaspers aus der besonderen Sicht der Künstlerin.

Auf einem hellen Sandsteinsockel liegt die dunkel patinierte Bronzebüste als Halbfigur auf. Dem Sockel kommt insofern eine inhaltliche Aussage zu, als Baumgärtel ihm die Form und Funktion eines Rednerpultes zugeordnet hat. Hierfür wurde er an beiden Seiten abgeschrägt. Auf den oberen Teil dieses „Pultes“ ist die eigentliche Büste montiert. Sie zeigt Jaspers von den aufgelegten Armen an stehend, vor sich ein Redemanuskript, dessen bereits verwendete Seiten nach vorne über das Rednerpult herunterhängen; diese stellen formal die erforderliche Verbindung zwischen Sockel und Büste her. Der Blick Jaspers ist in das imaginäre Publikum gerichtet. Dadurch, dass die Arme etwas über die Grundfläche des Sandsteinpultes hinausragen, erhält die Büste einen raumgreifenden Aspekt, der den Betrachter von der Vorderansicht um die Büste herum weiterleitet. Die Aufforderung zur allseitigen Betrachtung des Werkes wird durch die leichte Wendung des Oberkörpers nach rechts erzielt. Die Oberfläche der Bronze lässt die für Baumgärtel typischen Arbeitspuren an dem Tonmodell erkennen und macht den Herstellungsprozess nachvollziehbar. Während die Vorderansicht der Büste große Detailgenauigkeit aufweist, ist die in ihrer Bedeutung untergeordnete Rückansicht flächig gehalten, ohne Ausbildung individueller Merkmale.

Die in der humanistischen Tradition stehende Büste wurde anlässlich des 100. Geburtstags von Karl Jaspers in Auftrag gegeben und auf dem Cäcilienplatz, in unmittelbarer Nachbarschaft zu seinem Geburtshaus aufgestellt. Gemäß den mit Aufträgen naturgemäß verbundenen Vorgaben sollte die Büste „im hohen Grade Karl Jaspers erkennen las-



Bronzeplastik auf Sandsteinsockel

Größe: 0.95 × 0.90 × 0.85 m  
Sockel: 1.40 × 0.42 × 0.67 m

Cäcilienplatz

sen“. Karl Jaspers stammte aus einer wohlhabenden, liberalen, nichtkirchlichen Familie, die zu den führenden Familien der Stadt und des Oldenburger Landes gehörte. Sowohl im Jeverland als auch in Butjadingen empfing Jaspers durch Aufenthalte in Kindheit und Jugend formende Eindrücke. Die familiäre und persönliche, geistige und wirtschaftliche Unabhängigkeit von Jaspers sowie seine Freiheitsvorstellung sind nicht zuletzt Anlass gewesen, dass es im damals höfischen und ständisch orientierten Alten Gymnasium zu zahlreichen Konflikten mit den Ordnungsvorstellungen seiner Lehrer, besonders mit denen des Direktors, aber auch den Mitschülern kam. Nach dem Studium der Medizin und Philosophie hatte Jaspers ab 1921 eine Professur an der Universität Heidelberg inne. 1937 wurde er von den Nationalsozialisten aus dem Dienst entlassen, ab 1943 waren seine Publikationen verboten. Von der Besatzungsmacht wieder in sein Amt eingesetzt, begann sein Engagement gegen „reaktionäre Verknöcherung, Verbonzung und Klikenwirtschaft“ der Professoren, für uneingeschränkte Lernfreiheit der Studenten, für „eine durch Leistung und Persönlichkeit bestimmte geistesaristokratische Ordnung, die sich in demokratischen Formen verwaltet“. 1948 wechselte Jaspers an die Universität von Basel. Es entstanden u. a. seine zeitkritischen Schriften „Die Atombombe und die Zukunft des Menschen“ (1958) und „Wohin treibt die Bundesrepublik?“ (1966). 1967 erwarben er und seine Frau Gertrud Jaspers das Baseler Bürgerrecht und gaben ihre deutschen Pässe zurück.

Lit.: Gerhard Gerkens: Die Karl-Jaspers-Büste in Oldenburg und das Problem des imaginären Porträts, in: Oldenburger Jahrbuch, Bd. 83, S. 407-413, Oldenburg 1983. Joachim Kuropka/Willigis Eckermann (Hg.): Oldenburger Profile, Cloppenburg 1989. Rudolf Lengert (Hg.): Philosophie der Freiheit, Oldenburg 1983.

**Karl  
Jaspers**  
Nachlaß zur  
Philosophischen Logik  
Herausgegeben  
von  
Hans Saner  
und  
Marc Hänggi

Karl Jaspers  
Die Idee der Universität

**Karl  
Jaspers**  
Von der  
Wahrheit

Sammlung Göschen  
de Gruyter

Karl Jaspers  
Die geistige Situation  
der Zeit

**Karl Jaspers**  
Philosophie

Orientation dans le monde  
Eclaircissement de l'existence  
Métaphysique

**Karl  
Jaspers**  
Welt-  
geschichte  
der  
Philosophie  
Einleitung  
Aus dem Nachlaß  
herausgegeben  
von  
Hans Saner

**Karl  
Jaspers**  
Der  
philosophische  
Glaube  
angesichts  
der  
Offenbarung



**Karl Jaspers**  
Philosophie III  
Metaphysik  
Vierte Auflage

**Karl Jaspers**  
Philosophie II  
Existenz—  
erhellung

**Karl  
Jaspers**  
Die großen  
Philosophen  
Nachlaß  
2  
Fragmente  
Anmerkungen  
Inventar  
Herausgegeben  
von  
Hans Saner

Karl Jaspers  
Allgemeine  
Psycho-  
pathologie  
Neunte, unveränderte Auflage

**Karl  
Jaspers**  
Die großen  
Philosophen  
Nachlaß  
1  
Darstellungen  
und  
Fragmente  
Herausgegeben  
von  
Hans Saner

## Körperlandschaft

von  
Christa Baumgärtel

1983

Bei dieser Skulptur handelt es sich um einen aus rotem Sandsteinblock gearbeiteten liegenden weiblichen Torso, der oberhalb der Brüste ansetzt und den Rumpf bis zum Schambereich umfasst. Während die Schnittstellen an Ober- und Unterkörper als scharfe Kanten ausgebildet sind, gehen die seitlichen Körperpartien in weichen Rundungen in die senkrechten Flächen des Steinblocks über, dessen Oberflächen wie poliert erscheinen und den Sedimentaufbau des Steins gut erkennen lassen. Demgegenüber wirkt die Oberfläche des Torsos – mit einer Steigerung der plastischen Unruhe im Bereich der Scham – geradezu rau. Der gewählte Körperrausschnitt gleicht in seinem Zusammenspiel von Rundungen den Hügeln und Tälern einer aus der Vogelperspektive betrachteten Landschaft. Dieser Bezug findet sich im Titel des Werkes wieder.

Der Torso ist ein Teil des menschlichen Körpers, ein Fragment, das aufgrund seiner Masse und seines Volumens von einer zerstörten Ganzheit eines menschlichen Körpers im Gegensatz zu anderen, weniger voluminösen und daher zerbrechlichen Teilen desselben erhalten bleibt. Indem Baumgärtel auf Kopf, Arme und Beine verzichtet, reduziert und anonymisiert sie die Figur, so dass der Körper mehr als Volumen und Formgefüge denn als individueller Ausdruck erscheint. Der Reiz und die sinnliche Erfahrung am Körper stehen im Vordergrund der Darstellung: „Der Block schneidet gleichsam aus dem weiblichen Leib ein quadratisches Stück heraus, so dass den glatten Wänden nun eine reflektierende Oberfläche gegenübersteht, die auf Assoziationen mit Landschaft nicht verzichtet.“ (Gerhard Gerkens im Katalog Christa Baumgärtel, Lübeck 1991, S. 31).

Der Zustand des Unbearbeiteten an einem Teil der Skulptur findet sich bereits bei den Torsi Rodins, der damit die Endgültigkeit der vollendeten Form negiert und das Kunstwerk an sich als etwas durch die Zeit sich Veränderndes vorstellt. Nach einer Grundidee Rodins ist der Torso die Realisierung der Identität von Kunst und Natur. Er ist sichtbares Zeichen der Vergänglichkeit in der

Natur, indem er die Dauerhaftigkeit des Kunstwerkes in Frage stellt. Rodins Torsi sind auf reine Körperlichkeit und abstrakte Bewegungen reduziert, die ihren Sinn allein in sich selbst haben, ohne von einem Thema diktiert zu sein. (Vgl. Werner Schnell: Der Torso als Problem der modernen Kunst, Berlin 1980, S. 53f.)

Christa Baumgärtel, 1947 in Kaufbeuren geboren und in Bremen ansässig, Schülerin von Waldemar Otto, zählt wie dieser zu den Vertretern realistischer Bildhauerei. Baumgärtels Plastiken und Skulpturen sind aber nicht realistisch-erzählend, sondern bilden den Übergang zur Abstraktion.

Die Künstlerin trägt einer allgemeinen Sehnsucht nach Sicherheit und Geborgenheit Rechnung, wenn sie dem weiblichen Torso eine üppige Fülle verleiht und hierdurch auf die überlieferten Darstellungen starker und fruchtbarer Weiblichkeit, wie z. B. bei der Venus von Willendorf verweist. Dieser „Archetyp des Weiblichen“ bildet gegenüber dem Zerfall und der destruktiven Wirkung der einseitig überentwickelten, männlich bestimmten Rationalität und technischen Weltveränderung des 20. Jahrhunderts den kompensatorischen, heilenden Gegenpol: Er bringt die Beziehung des Menschen zur Natur, zum Organisch-Schöpferischen und zum Leben an sich zum Ausdruck. (Wilfried Seipel im Katalog Henry Moore, Wien 1982, S. 21.)

Anlass zur Kritik gibt die Platzierung der Skulptur durch die Stadt Oldenburg in unmittelbarem Anschluss an eine dichtbewachsene Beetfläche, die den Passanten und potentiellen Betrachtern nicht nur den Blick verstellt, sondern das Werk auch seiner Allansichtigkeit beraubt. Eine sorgsamere Auswahl des Aufstellungsortes unter Beteiligung der Künstlerin wäre sicherlich hilfreich gewesen.

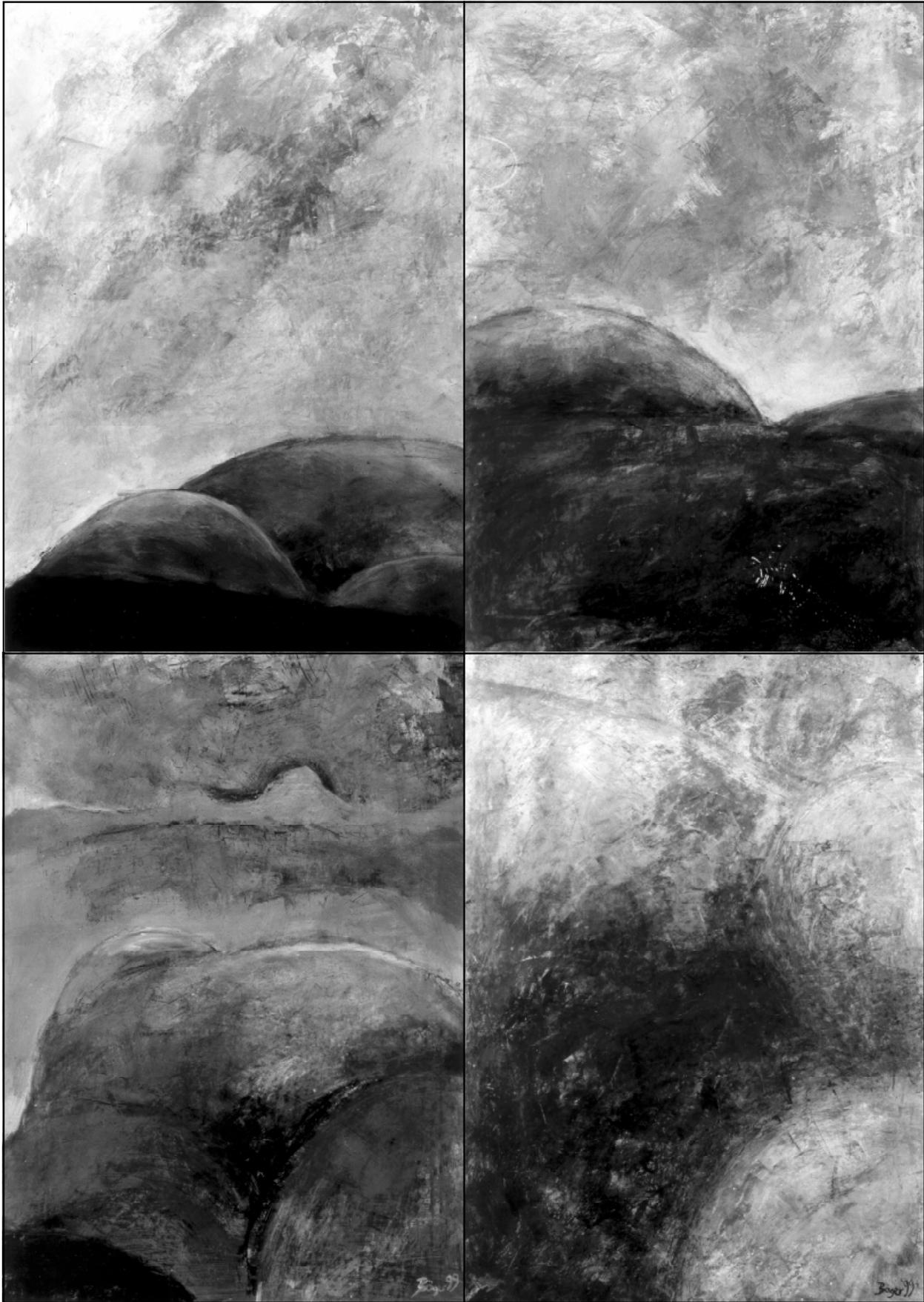


Roter Sandstein

Höhe: 0.78 m  
Breite: 0.91 m  
Tiefe: 0.91 m

Flöteenteich

Bearbeitet von  
Gabriele Böger



Die Plastik „Flussgott mit Haaren und Hausbäke“ auf der Theaterbrücke in der Roonstraße ist ein Werk des 1952 in Bremen geborenen Plastikers Jürgen Cominotto, der an der Kunsthochschule Bremen bei Waldemar Otto studierte und 1985 den Bremer Förderpreis für Bildende Kunst erhalten hatte, gerade zu der Zeit, als er den Auftrag für die Flussgottdarstellung bekam. Die Vorgabe für den Künstler war es, eine Brückenplastik zum Thema „Neptun und Nixen“ zu gestalten und möglichst auf die beiden dort angrenzenden Gewässer, die Haaren und die Hausbäke, Bezug zu nehmen.

Als Inspiration für sein Objekt diente Cominotto das Titelblatt des Oldenburger Deichatlasses des Johann Conrad Musculus von 1625/26. Auf dem in frühbarocker Manier gemalten Aquarell sieht man im Vordergrund lagernd den Gott der Weser, rechts den Gott der Hunte und in der Mitte den Gott der Jade, außerdem sieht man auf einem Aquädukt stehend die Göttinnen der Haaren, der Lethe und der Aue.

Die Plastik von Cominotto stellt einen männlichen und zwei weibliche Personen dar, Symbole für den Flussgott und die Flüsse Haaren und Hausbäke. Die Flussgottdarstellung ist stilistisch dem Realismus zuzuordnen. Reminiszenzen an Tiergestalten, wie sie häufig bei historischen Flussgottdarstellungen zu sehen sind, lassen sich bei ihm nicht finden. Auch andere Attribute, die die Skulptur als Flussgott kennzeichnen, fehlen. Lediglich seine Position gegenüber der Haaren und Hausbäke könnte auf seine Bedeutung hinweisen. Aber die Betrachter bleiben letztlich auf das Hinweisschild an der Brückenmauer angewiesen, wenn sie sich um eine Entschlüsselung der dargestellten Szene bemühen.

Der seitlich etwas nach oben geneigte Kopf des Flussgottes mit seinem in sich ruhenden Gesichtsausdruck ist der Hausbäke zugewandt. Durch diese Körperhaltung wird eine Verbindung zum Wasser, zu seinem Element, geschaffen. Der Flussgott weist insgesamt einen kräftigen, muskulös wirkenden Körperbau auf, wobei besonders Brust und Bauch betont werden. Er sitzt mit beidseitig

## Flussgott mit Haaren und Hausbäke

von  
Jürgen Cominotto

1985



Bronze

Höhe: 0.75 m

Breite: 0.60 m

Tiefe: 0.75 m

Theaterbrücke /Roonstraße

angewinkelten Beinen auf einem der beiden Frauenkörper; während die drei Figuren in ständiger Berührung zueinander liegen. Die Körperteile der beiden auf dem Rücken liegenden Frauen sind zum einen nur im Ansatz vorhanden, zum anderen sind sie wie zum Beispiel der linke Frauenkopf, von geschwulstartig wirkenden Auswüchsen gekennzeichnet. Damit werden wohl besondere Gefühlsregungen wie innere Zerrissenheit und Verletzlichkeit ausgedrückt.

Offenbar will Cominotto keinerlei Idealisierung zulassen, sondern ganz bewusst einen Gott zeigen, bei dem Menschliches, allzu Menschliches deutlich wird. Insofern ist das Fehlen der Arme auch keineswegs überraschend: Dieser Gott ist seiner Handlungsfähigkeit weitgehend beraubt. Andererseits hat das Lächeln, das seine Züge erhellt, etwas Sinnenfrohes, Baccantisches und die breitbeinige Position über den Frauenleibern wird offenkundig lustbetont erlebt. Bei aller Schwäche, die ihn einerseits kennzeichnet, ist ihm das Gefühl von Macht gegenüber den ihm völlig ausgelieferten Wesen geblieben. Aber was bedeutet diese Macht angesichts der Verformungen der Körper? Diese beiden Wesen – Haaren und Hausbäke – haben nur noch sehr wenig mit gesunden Flüssen gemein, sind im Grunde durch die Umweltbedingungen denaturiert und in ihrer Existenz massiv bedroht.

So gesehen, ist die Plastik ein absolut überzeugendes, aktuelles Zeugnis künstlerischer Auseinandersetzung mit überlieferten Idealen und Mythen und kann aufgrund ihrer unmittelbaren Nähe zum Theater auch als Beispiel dafür verstanden werden, dass gute Kulturarbeit immer eine zeitkritische Komponente enthält.



Entschließt sich der Besucher, die Landesbibliothek vom Hinterhof her zu betreten, begegnet er den beiden bronzenen Halbfiguren, welche die Kopfenden der den Hintereingang flankierenden Klinkermauern einnehmen. Es ist die Szene zweier einander frontal gegenüber sitzender Personen, Mann und Frau, die beide über ein zwischen ihnen im Boden verlaufendes Schriftband gebeugt sind. Während der Mann damit beschäftigt ist, den letzten Teil des ihm zur Verfügung stehenden Stückes Papier zu beschreiben, hat die Frau das andere Ende des Schriftbandes ergriffen und liest. Beide Akteure schauen sich nicht an, ihre Aufmerksamkeit wird ganz vom Schreiben und Lesen in Anspruch ge-



nommen. Die Kommunikation verläuft vom Mann in Richtung auf die Frau, eine Rückäußerung von ihrer Seite ist (noch) nicht erkennbar und angesichts der Länge des von ihr noch zu lesenden Textes auch so bald nicht zu erwarten. Die Abgeschlossenheit beider Personen spiegelt sich auch in der künstlerischen Gestaltung der Figuren wider. Christa Baumgärtel hat darauf verzichtet, ihnen eine allzu große Detailgenauigkeit zu verleihen. Haare und Kleidung werden summarisch behandelt. Die Körper sind zwar als bekleidet definiert, jedoch verzichtet Baumgärtel auf Einzelheiten. Vielmehr wird die Bekleidung im Bereich der Oberkörper geradezu unsichtbar, so dass sich männliche und weibliche

## Kleines Leben oder Versuch einer Verständigung

von  
Christa Baumgärtel

1989

Bronze

Höhe: 1.40 m  
Breite: 8.08 m  
Tiefe: 0.60 m

Landesbibliothek am Pferdemarkt  
Hintereingang

Bearbeitet von  
Gabriele Böger

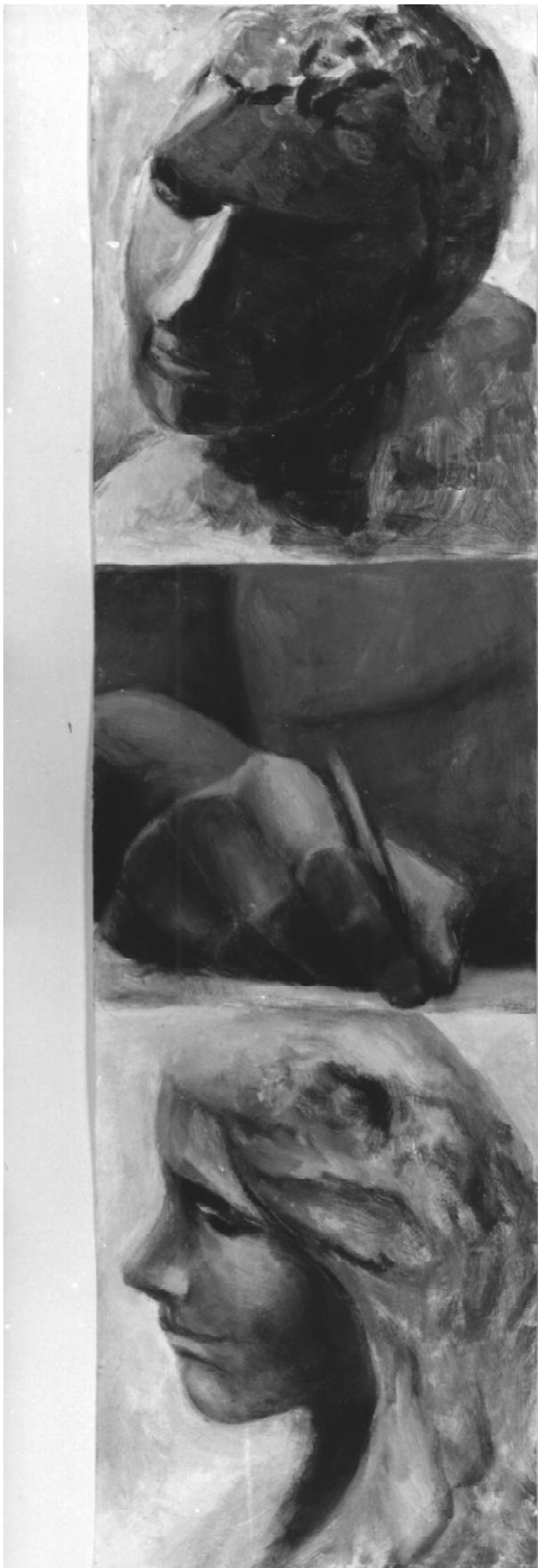
che Körperformen durch sie hindurch abzeichnen und die Figuren nahezu unbedeutend wirken. Während die Rumpfpforten der Figuren in ihrer Allansichtigkeit flächig wirken, weil Einzelheiten zugunsten übergeordneter Formzusammenhänge vernachlässigt worden sind, sind Gesichter und Hände als Ausdrucksträger und Hinweis auf innere Vorgänge mit hoher Detailgenauigkeit gearbeitet worden.

Die Figur des Schreibers findet sich bereits in altägyptischen Skulpturen, die zumeist Staatsbeamte darstellen und mithin einen eigenen Statuentyp erforderten. Offensichtlich haben diese Beamten im damaligen Staatsgefüge (3000 v. Chr. – 395 n. Chr.) eine wichtige Rolle



gespielt, die eng mit der Bedeutung der Schrift verbunden ist. Jedenfalls ließen sich herausgehobene Persönlichkeiten als Schreiber darstellen, sitzend mit untergeschlagenen Beinen und mit Binse und Papyrus in der Hand.

Christa Baumgärtel hat mit ihrem Werk sensibel auf die vom Verkehr abgewandte Lage des sich öffnenden Hinterhofes mit seiner beschaulichen Stimmung reagiert und den Vorgang des Schreibens und Lesens in der Abgeschlossenheit thematisiert, wenn auch unter Verwendung des traditionellen Rollenbildes.



## Fragment eines Reiterdenkmals

von  
Richard Heß

1990

Vor der ehemaligen Dragonerkaserne steht das lebensgroße Reiterfragment mit Bronzepodest auf einem mit Klinker verblendeten Betonsockel. Von der Straße aus bietet sich eine fast geschlossene Form, die auf die horizontale Ausrichtung des Platzes Bezug nimmt. Tritt man näher, weicht diese Wahrnehmung allerdings rasch einer anderen: Scheint die Figurengruppe nun dem Betrachter entgegenzukippen und sich damit von der Architektur abzuwenden, erfährt dieser bei weiterem Herumgehen um die Plastik gegen den Uhrzeigersinn die Zerrissenheit der Plastik.

Die bruchstückhaften Formen von Pferd und Reiter winden sich wechselseitig gegeneinander, der bronzene Podest ist zerklüftet, Pferd und Reiter scheinen einzubrechen und abzustürzen. Der Leib des Pferdes ist zur Hälfte ausgehöhlt, der Schweif ist abgerissen.

Die Figur des Reiters ist ein stumpfer Torso, dessen abgebrochene Gliedmaßen wie amputiert wirken. Wie versteinert thront er senkrecht auf der Rückenlenke des Tieres, ein völliger Gegensatz zur stürzenden Bewegung des Pferdes. Seinen Kopf hält er aufrecht, der Blick aus ausgebrannten Augenhöhlen schweift in die Ferne. Er wirkt passiv und hilflos, trotz der expressiven Darstellung seines Torsos mit seinen grob ausgearbeiteten Brustmuskeln, die die satten und sinnlich prallen Volumina des Pferdekörpers wieder aufnehmen. Seiner männlichen Attribute ebenso beraubt wie seiner übrigen Gliedmaßen, die zum Teil nur als Stummel angedeutet sind, scheint er in seinem Schoss mit dem Rücken des Tieres verwachsen zu sein, welches die Zusammengehörigkeit von Mensch und Tier in ihrem hier dargestellten unabdingbar scheinenden Schicksal unterstützt. Während der leidende und in den Raum ausgesetzte Mensch sich mit diesem Schicksal abgefunden zu haben scheint, was durch den leeren, fast resignierend wirkenden Blick ins Nichts unterstützt wird, scheint Pferd, das in den Boden einzubrechen droht, wie in einem Balanceakt zu versuchen, dieses Schicksal abzuwenden und sich zu retten. Aber auch in seinen schwarzen Augenhöhlen und dem fest

verschlossenen Maul, die den frontal vor ihm stehenden Betrachter genau in die Augen blicken und festzuhalten scheinen, spiegelt sich die Gewissheit eines tragischen Untergangs.

In dieser Darstellung des Zusammenbrechens fundamentaler Ordnungen mutiert das Pferd in diesem unstabilen Moment und der fast melancholisch wirkenden Szenerie zu einem fast dämonisierten Wesen. Die Plastik selbst fällt auseinander und konkretisiert in unmissverständlicher Form den Verlust des Lebens. Und obwohl Kratzer, Löcher und andere Unebenheiten des Materials als Spuren eines Kampfes angesehen werden könnten, verleihen sie dem Fragment in dieser Situation doch noch eine außerordentliche Lebendigkeit.

Nach einem Zitat einer bereits bestehenden Kurzbeschreibung der Plastik soll die Absicht des Künstlers gewesen sein, nicht nur die traditionsreiche Oldenburger Militärgeschichte zu thematisieren, sondern die zerbrochenen zeitgeschichtlichen Bezüge (nämlich das Ende des Kaiserreiches nach 1918) aufzuzeigen und diese der gegenwärtig anderweitigen Nutzung gegenüberstellen. Dabei füge sie sich in einem komplementären Spannungsfeld von Dynamik und morbider Zerbrechlichkeit in die Zusammenhänge geschichtlicher Bezüge, wobei Anklänge an die antike Formsprache relativierend wirken würde.

Sowohl in der Thematik als auch in der Darstellung dieser Plastik sind Bezüge zu den Werken Marino Marinis zu sehen, die der Künstler Richard Heß selber aber verneint.



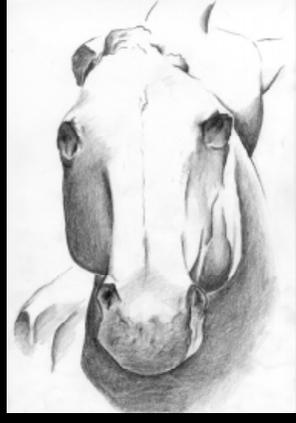
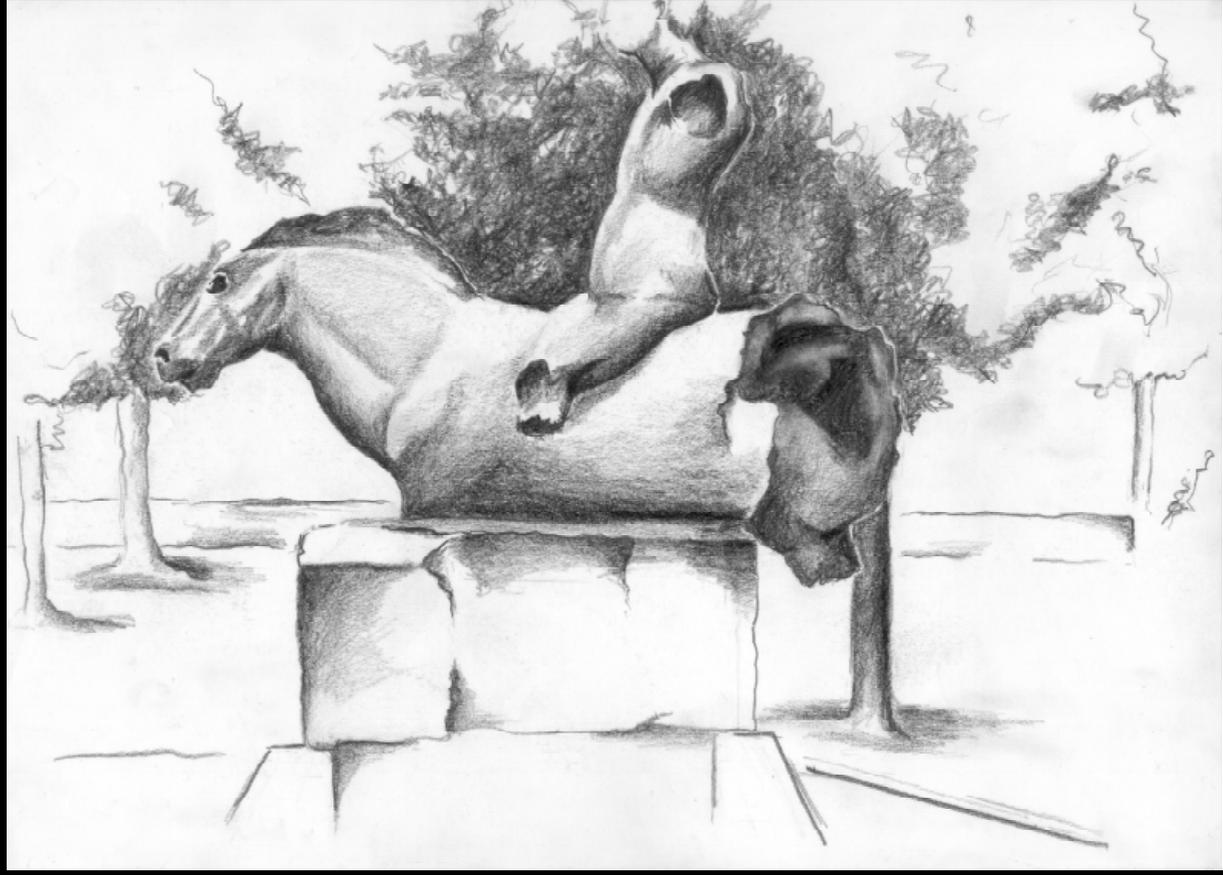
Bronze auf Betonsockel  
mit Bockhorner Klinker

Höhe: 2.30 m  
Breite: 1.30 m  
Tiefe: 2.85 m

Bremer Straße  
Kreiswehrrersatzamt

---

Bearbeitet von  
Mona Gulati



# Julius Mosen

von  
Ivo Gohsmann  
Stefan Sakic

1992

Das Porträt Julius Mosens befindet sich auf dem gleichnamigen Platz am westlichen Eingang zur Fußgängerzone und steht am Rande des Platzes zwischen Kurwickstraße und Haarenstraße vor dem ehemaligen Hotel „Haus Schöneck“. Der Aufstellungsort markiert ungefähr den halben Weg zwischen dem damaligen Schaffensplatz des Dargestellten, dem Theater, und seinem damaligen Domizil, dem Hause Ofener Straße Nr. 8.

Julius Mosen ist als taillenhohe, leicht überlebensgroße Bronzefigur mit leicht zur Seite gewandtem Kopf dargestellt. Sein Blick ist ruhig und schauend, seine Miene gelöst. Seine Unterarme liegen verschränkt vor seinem Oberkörper und stützen sich auf den massigen Sockel, aus dem sich die Figur zu erheben scheint. Gekleidet ist er mit einem Gehrock, unter dem ein – im Nacken hochgestellter – Kragen zu sehen ist. Um den Hals trägt er ein Tuch, das unter dem Kinn geknotet ist. Die Oberfläche der Plastik zeigt deutliche Arbeitsspuren, das Material ist großflächig, fast blattähnlich aufgetragen. Hierdurch entsteht eine deutliche Licht- und Schattenmodulation. Die leicht grünliche Patinierung der Bronzefigur entspricht in ihrem Farbton dem Granitsockel. Die Büste kommt ohne überflüssige Details oder Attribute aus. Der Sockel ist ein unregelmäßiger Quader aus Granit. Er ist naturbelassen und zeigt eine grobe, rissige Struktur. Die Spuren des Bruches sind an den Blockseiten deutlich zu sehen.

Die Büste ist eine Gemeinschaftsarbeit der Künstler Ivo Gohsmann und Stefan Sakic. Ihre Signatur befindet sich an der rechten Seite des Blockes unten rechts. Die Plastik wurde nach der Vorlage eines Kupferstichs als Tonmodell entworfen. Hiervon wurde anschließend eine Negativ-Gipsform, gefertigt, die dann im Wachsauerschmelzverfahren in Bronze gegossen wurde.

Bronze eignet sich zur Umsetzung von Tonmodellen besonders gut, da es alle Einzelheiten genau nachbildet, so dass die ursprüngliche Lebendigkeit der Oberfläche erhalten bleibt.

Bei der Konzeption der Plastik ging es den Künstlern darum, sowohl eine

größtmögliche Ähnlichkeit mit Julius Mosen zu erreichen als auch sein Wesen zu erfassen: seine Heimatverbundenheit, seine Naturliebe, seinen Patriotismus und sein dichterisches Vermögen. Deutlich wird dieses durch die robuste Oberfläche, durch die kraftvolle, ruhige Körperhaltung und durch die Stabilität des Sockels auf dem Boden. Die Figur ist zwar erkennbar vom Sockel abgesetzt, dennoch besteht eine Verbindung durch die genaue Anpassung der Büste mit ihrer unregelmäßigen, strukturierten Oberfläche an die rauhe, unebene Oberfläche des Granits.

Die impressionistisch anmutende Oberflächenbehandlung erinnert an Arbeiten von Auguste Rodin und Camille Claudel, aber auch an Renée Sintenis, deren „Fohlen“ im Botanischen Garten einen guten Vergleich erlaubt.

Die Plastik wurde 1991 im Zuge der Renovierung des Julius-Mosen-Platzes von dem Oldenburger Kaufmann Kurt Müller-Meinhardt in Auftrag gegeben und am 13.08.1992 als Geschenk des Stifters an die Stadt Oldenburg aufgestellt.

Julius Mosen wurde am 08.07.1803 in Marieney/Vogtland geboren. Er studierte Jura in Jena und Leipzig. 1844 kam der 41jährige, der sich bereits als Dichter einen Namen gemacht hatte, als Dramaturg an das Oldenburger Hoftheater, wo einige seiner historischen Dramen aufgeführt wurden. Am 10.10.1867 starb Julius Mosen. Nach einer „Rekonstruktion“ des historischen Wallringes rund um die Altstadt 1990/91 betont der einstige „Platz vor dem Haarenthor“ heute wieder den historischen Grundriss und zeigt sich als Vorraum zur Fußgängerzone mit einer Natursteinpflasterung, einer halbkreisförmigen Bepflanzung von Apfeldornbäumen und der Julius-Mosen-Büste, die, obwohl sie nicht im Zentrum steht, doch in ihrer dezenten Wirkung das bestimmende Merkmal des Platzes ist.

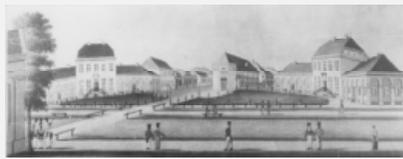


Bronze auf Granit

Figur: 0.75 × 0.55 × 0.55 m  
Sockel: 1.10 × 0.65 × 0.45 m

Julius-Mosen-Platz

Bearbeitet von  
Christa Müller



Direkt neben dem Eingangsbereich des Arbeitsamtes, im Schnittpunkt von Zufahrt, Promenade und Hafenbecken, bestimmt die weithin sichtbare Plastik von Bernhard Luginbühl das Gesamtbild. Rotbraun gefärbt, weist sie eine ganze Reihe maritimer Details auf wie Anker, Poller, Schiffsschrauben und Ketten. Diese Eisenteile sind mit einer matten, rauhen Rostschicht überzogen und haben dadurch eine warme Farbigkeit erhalten. Wie zufällig sind die einzelnen Teile zusammengeschweißt. Ihre Anordnung scheint nicht durchstrukturiert zu sein, denn es ist kein direkter Zusammenhang zwischen ihnen zu erkennen. trotzdem wirkt dieses Spiel mit dem Zufall im Gesamtbild harmonisch.

Beim Neubau des Arbeitsamtes ist ein festgelegter Teil der Bausumme laut bundeseinheitlichen Vorschriften für „Kunst am Bau“ ausgegeben worden. Luginbühls Großplastik ist wohl die auffälligste und umstrittenste Arbeit aller „Kunst am Bau“-Werke des Arbeitsamtes.

Bernhard Luginbühl, 1929 in Bern geboren, absolvierte eine dreijährige Bildhauerlehre an der Kunstgewerbeschule in Bern. Danach erste Eisenplastiken und großformatige Holz- bzw. Kupferstiche. Seit 1953 nur noch Arbeiten in Eisen. In den 60er Jahren geht Luginbühl dazu über, aus Einzelteilen Großplastiken zu kreieren. Die Plastik beim Arbeitsamt ist aus unbehandelten Fundstücken der Oldenburger Brandt-Werft entstanden. Luginbühl verarbeitete zusammen mit seinen Söhnen, Ivan und Brutus, ca. zehn Tonnen Eisen. Per Schiff wurde das fertige Werk von der Brandt-Werft zu ihrem Bestimmungsort gebracht.

Das Skurile dieser Skulptur ist der reale Hintergrund der Einzelteile. Durch das Verschweißen dieser Teile miteinander wird ihre originale Zugehörigkeit aufgehoben, und es kommt zur Verfremdung des Gesamtbildes. Trotzdem identifiziert man bei näherer Betrachtung die rostigen und mächtigen Einzelteile immer wieder als Elemente der Schifffahrt. Die Plastik gewährt außerdem durch die lockere Anordnung einen Blick in den Himmel und täuscht so eine gewisse

## Maritime Großplastik

von  
Bernhard Luginbühl

1993



Eisen

Höhe: 6.50 m  
Breite: 5.50 m  
Tiefe: 2.60 m

Arbeitsamt Oldenburg

Leichtigkeit vor. Der für diese Skulptur charakteristische Reifen im oberen Teil ermöglicht dem Betrachter, sich von der Skulptur zu lösen und die Schönheit und Veränderbarkeit des Himmels für sich zu entdecken. Die künstlerische Anordnung der Eisenteile verleiht jedem einzelnen Stück Leichtigkeit und verhindert somit, dass der Betrachter erschlagen wird von den eigentlich kolossalen Einzelteilen.

Durch die maritimen Details ist diese Luginbühl-Plastik untrennbar mit ihrem Standort verbunden. Direkt neben ihr befindet sich der Yachthafen, und in unmittelbarer Nähe verlässt die Hunte den hier endenden Küstenkanal. Viele Details der Arbeit kann man auch an den Yachten und Booten im Hafen wieder entdecken. Deshalb ist es durchaus sinnvoll, sich von dem Gesamtbild zu lösen und nur die Einzelteile zu betrachten. Hier treffen runde auf eckige, in sich geschwungene auf starre, massige auf gegliederte Teile.

Nur wenige Elemente sind in ihrer ursprünglichen Art und Weise miteinander kombiniert, z.B. wurden einzelne Kettenelemente nicht verfremdet, und mehrteilige Schraubelemente wurden zusammengehalten. Die Ketten sind auch nicht fest verschweißt, sondern bis zu einem bestimmten Grad frei beweglich. Erst bei genauerem Hinsehen erkennt man die Schweißnähte, da sie sich weder vom Material noch von der Farbigkeit her vom Charakter des Werkes unterscheiden, rücken sie sehr in den Hintergrund. Aber was würde passieren, wenn die einzelnen Teile nicht zusammengeschweißt wären? Würde die Arbeit in sich stabil sein? Würde sie gar beweglich sein wie die Plastiken Jean Tinguelys? Es ist ja bekannt, dass Luginbühl mit Tinguely befreundet war und immer wieder mit ihm zusammengearbeitet hat. Insofern ist die Wesensverwandtschaft der „Maritimen Großplastik“ mit den ratternden Maschinen Jean Tinguelys keineswegs zufällig.



# Athanatos

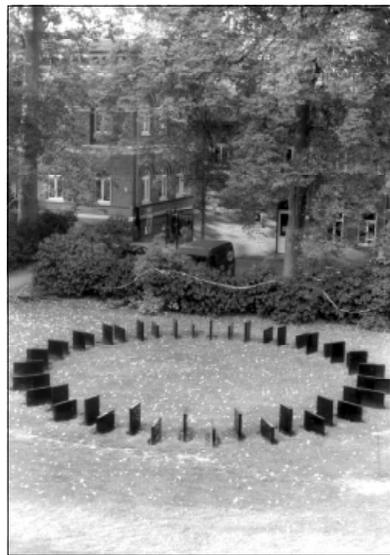
von  
Hella Berent

1995

Diese Anordnung rechteckiger Granit tafeln befindet sich etwas versteckt zwischen der Stadt- und Jugendbibliothek. Die glattpolierten, tiefschwarz glänzenden Tafeln sind abwechselnd stehend und liegend in einer Kreisform angeordnet, die durch zwei einander außerhalb des Kreises gegenüberliegende Tafeln vollendet wird, wobei die der Stadtbibliothek nähere versenkt unter einer Glasplatte zu finden ist.

Im Erdgeschoss der Stadtbibliothek steht an einer Fensterfront ein kupferner hochbeiniger Tisch. Auf diesem liegt ein aufgeschlagenes schwarzes Buch mit 49 unbeschriebenen Seiten aus Gummi, die den Farbton der Steine aufgreifen. Der etwas höher gelegene Standpunkt in der Bibliothek lenkt den Blick des Betrachters direkt auf die kreisförmige Steinanordnung. Erst von hier aus wird die Zusammengehörigkeit der beiden Objekte deutlich. Die Steine wirken nackt und kühl, streng reduziert durch ihre geometrische Form und die glatten, glänzenden Flächen. Sie scheinen den mittigen Raum, zu dem sie sich ordnen, zu umschließen und ihn gleichzeitig zu definieren. Dieser ist begrenzt und doch begehbar. Außerhalb dieses Raum-Kreises hat der Betrachter das Gefühl, einen isolierten Standpunkt einzunehmen und als Gegenüber begriffen zu werden. Begibt er sich in die Kreismitte und bewegt sich in ihr, so verändert sich je nach Blickwinkel und Position das Beziehungsgefüge der Steintafeln zueinander, es ergeben sich vielfache Überschneidungen.

Der erste Eindruck der Steingruppe ruft Assoziationen an Gräber hervor, unterstützt durch die reduzierte, geometrische Form, das Material, die Farbe und Oberflächenbeschaffenheit der Steine; auch fühlt man sich an die Steinkreise der Kelten erinnert. In der Spiegelung der glänzenden Oberfläche jedes Steins erscheint das Abbild des davor befindlichen, die Spiegelung auf dem verdeckenden Stein gibt die Ansicht des dahinter verdeckten vollständig wieder. Überdeckung und Verdeckung werden zu scheinbarer Enthüllung und Transparenz. Letzteres wird durch die Spiegelung des Rasens im Stein ergänzt.



Granit (50 Tafeln)  
Gummi (49 Seiten)

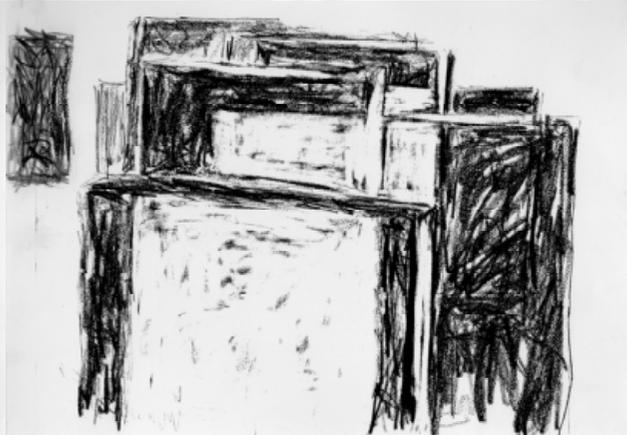
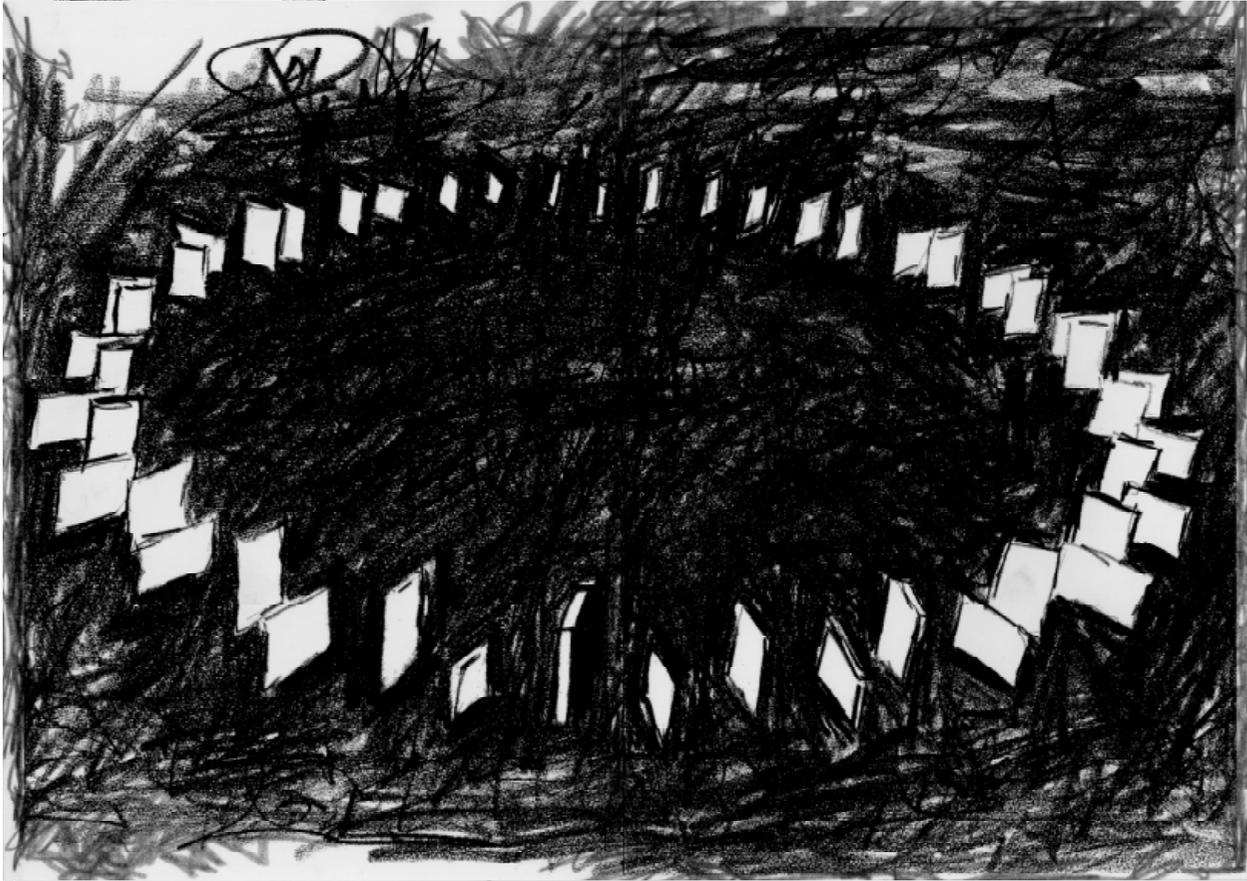
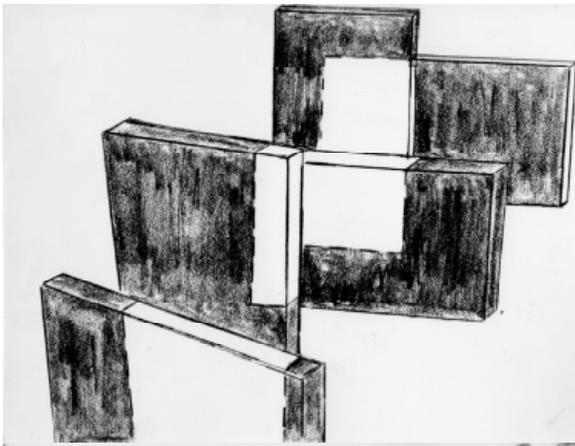
Höhe: 0.70 m  
Durchmesser: 15.00 m

Peter Friedrich Ludwigs Hospital  
Peterstraße

Man könnte nun glauben, dass dieser Steinkreis etwas mit Tod zu tun hat, aber auch mit dem Verstreichen von Zeit, um damit zugleich wieder mit dem Leben verbunden zu sein. Die Spiegelungen und die Kreisform sprechen von scheinbar ständiger Wiederkehr. Die Kreisform ist hier nicht nur Symbol für unendliche Wiederholung, sondern sie fügt auch jedes einzelne ihrer Teile in einen größeren Zusammenhang, gibt ihm einen Sinn, fügt sie zur Einheit. Und tatsächlich ist einiges an diesen Vermutungen richtig: „Athanatos“ bedeutet Unsterblichkeit. Übernatürlichkeit und Vergänglichkeit sind zwei Schlüsselworte dieser Arbeit, mit der Hella Berent eine Verbindung von westlich-rationaler zu östlich-meditativer Kultur knüpfen will. Ihr Thema ist der Kreislauf des Lebens, das Eingebundensein des Menschen in den Zyklus von Geburt, Leben, Tod und Wiedergeburt. Während in der westlichen Gesellschaft Gedanken an den Tod und den damit verbundenen ungewissen Endpunkt verdrängt werden, gibt es in der östlichen Kultur kein Ende in diesem Sinne. Das Tibetische Totenbuch, ein bekanntes Lehrbuch der „Kunst des Sterbens“, besagt, dass der Tod zum Leben gehört und nicht als Gegenpol des Lebens zu deuten ist. „Athanatos“ erzählt die Geschichte von der Überwindung des Todes und dem Erlangen der Unsterblichkeit. 49 Tage dauert der Übergang der Seele aus dieser Daseinswelt. Der 49. Stein, außerhalb des Kreises flach auf der Rasenfläche liegend, markiert den Übergang von Tod zu Wiedergeburt am 49. Tag. Und der gegenüber unter einer Glasplatte liegende Stein schlägt den Bogen zum abendländisch-christlichen Verständnis der Wiederauferstehung. Hier sind die 50 Tage zwischen Ostern (Auferstehung Christi) und Pfingsten (Ausgießung des Heiligen Geistes) angesprochen.

Lit.: Stadt Oldenburg (Hg.): Stein Skulpturen in Oldenburg. Oldenburg 1995.

Bearbeitet von  
Dana Gose



Im Sommer 1995 wurde der megalithische Stein im Rahmen zweier Steinsetzungen auf dem Cäcilienplatz niedergelegt. Die Stadt Oldenburg machte ihn sich anlässlich ihres 650-jährigen Stadtrechtsjubiläums selbst zum Geschenk. Er soll die Menschen zum Verweilen und Nachdenken anregen. Die Steinsetzungen beziehen sich u.a. auf frühere Kulturen, in denen Megalithen als Grabplatten dienten. Der megalithische Stein stammt aus dem Labrador-Steinbruch in Lavrik, Norwegen. Die beiden Künstler Makoto Fujiwara (Hannover) und Karl Prantl (Wien) hatten ihn unabhängig voneinander in dem norwegischen Steinbruch unabhängig voneinander entdeckt und wählten ihn für diese Arbeit aus. Sie teilten den 50 Tonnen schweren Labrador in zwei fast gleich große Hälften. Prantl und Fujiwara begannen die Bearbeitung des Steins in Norwegen und führten sie in Oldenburg zu Ende. Die vielen Bohrlöcher, die erforderlich waren, um den Stein herauszubringen und zu teilen, sind an den äußeren Kanten meist so poliert worden, dass sie nur noch vereinzelt zu sehen sind. Am Spalt jedoch, der die beiden Hälften trennt, erkennt man die Einwirkung der Maschinen noch genau: Dutzende dieser schmalen, halbierten Bohrungen säumen in regelmäßigen Abständen die Bruchkanten der beiden Hälften am Spalt.

„Dieser Stein ist ist noch einmal in sich zu einem Paar ungleicher Zwillinge geteilt worden, von einander durch einen jähen Spalt getrennt und mit einander verbunden über ihn hinweg und durch den schmalen Gang, den er bildet.“

Die Oberfläche des Steins wurde behutsam von den Künstlern poliert und geschliffen. Dieses Verfahren steigert nicht nur die Farbigkeit, auch das Licht, der Himmel über ihm, die Bäume und nicht zuletzt der Betrachter spiegeln sich in dem Dunkel-Anthrazit mit seinen hellblauen kristallinen Einschlüssen wieder. Unterbrochen werden diese Flächen von mehreren kleineren unbearbeiteten Stellen: Hier ist der Stein stumpf und oft von grünen Ablagerungen überzogen, die das Wetter ihm beifügte.

## Megalithischer Stein

von  
Makoto Fujiwara und  
Karl Prantl

1995



Granit

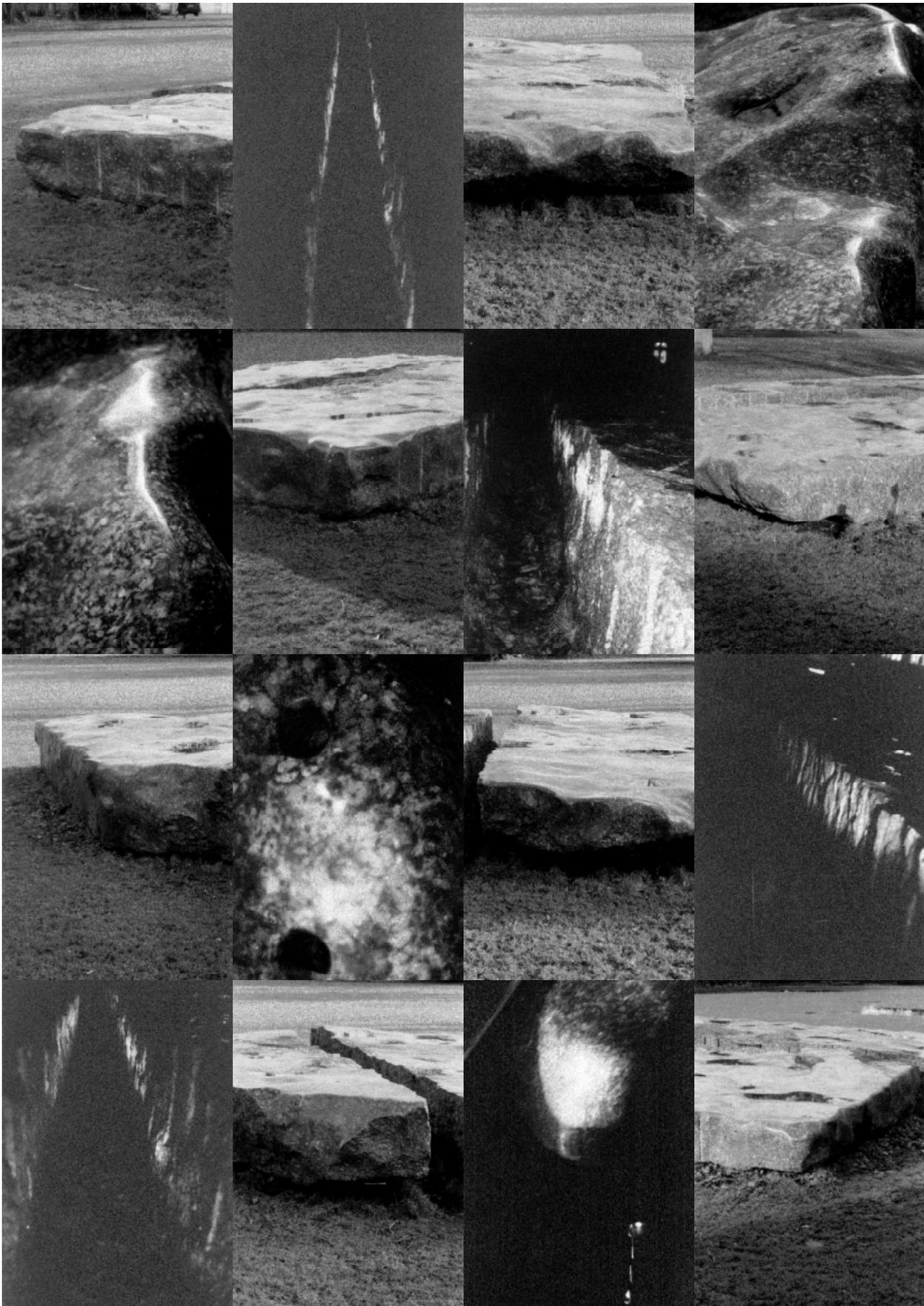
Höhe: 0.60 und 0.70 m  
Breite: 7.00 und 6.60 m  
Tiefe: 2.40 und 2.30 m

Cäcilienplatz

„Sie haben ihren Blick auf ihn, indem sie die Tiefe des Schwarz und die Leuchtkraft seiner Augen ahnen, für uns sichtbar gemacht, indem sie ausgedehnte Flächen solange geglättet haben, bis unsere Hände darauf den Mulden und Wellen folgen können, um an Brüchen und Kanten Einhalt zu finden. Dort sehen wir, wie im Steinbruch, an anderen Stellen aber auch schon durch Erschütterungen vor aller menschlicher Zeit, Verletzungen entstanden sind, wie Schorf zwischen den Wellen der Fläche, Abbrüche, wo aus der Erdschicht heraus dieser Stein in seine eigene Existenz gebracht worden ist.“ In einer Vielzahl von unterschiedlich großen und kleinen Mulden auf dem Stein sammelt sich der Regen. Das Wasser lässt eine weitere Reflektion des Lichtes zu, wodurch die Oberflächenstruktur noch heterogener und gebrochener wirkt. Zusätzlich erhält sie durch das wechselnde Lichtspiel eine Dynamik, die der einer Wasseroberfläche gleicht. Lässt man seine Hände über den Stein gleiten und schließt die Augen dabei, so spürt man zwar zunächst den kalten, glatten Stein, der aber durch die vielen Mulden, Abbrüche und wellenartigen Flächen sowie rauhen und scharfen Kanten eine solche Lebendigkeit ausstrahlt, die man von einem Stein eigentlich nicht erwartet.

„Wesentlich ist in diesen Steinen die Geschichte des Steins, dieses Steins und seiner Zusammenhänge mit den Bildungen unserer Erde anwesend. Sie sind nicht Träger eines anderen Inhalts als sie selbst. Dies ist in der geistigen Bewegung aus der geologischen Tiefe in die historische Gegenwart zu bringen, ist allerdings eine Tat heutiger Kunst.“

Alle Zitate sind einem Manuskript Rudolf zur Lippes entnommen: Steinsetzungen in Oldenburg 1995.



Wer sich dem neu errichteten Gebäude der Landeszentralbank am Stau nähert, erkennt auf den ersten Blick eine in kräftigem Rot leuchtende, mehr als vier Meter hohe Figur, die sich auf dem geräumigen Vorplatz niedergelassen hat. Doch damit nicht genug, sie hat offenbar auch das Foyer des angrenzenden Bankgebäudes in Beschlag genommen, denn dort sind unschwer weitere Objekte zu sehen, die sich angesichts ihrer Form- und Farbgebung als Verwandte oder Trabanten der Figur definieren lassen. Es handelt sich um eine Vierergruppe von Skulpturen, zwei im Außenraum und zwei im Foyer, die aus einzelnen zylindrischen sowie kegelförmigen, rot lackierten Metallelementen zusammengesetzt sind.

Besucher der Bank werden zunächst mit dem runden Steinsockel konfrontiert, auf dem eine Lavasteinplatte von vier Metern Durchmesser liegt. Der Vorplatz, auf dem der Sockel steht, beschreibt einen Halbkreis. Denkt man sich nun die andere Hälfte dazu, so markiert der Sockel den genauen Mittelpunkt des Kreises, auf dem nach traditioneller Auffassung zumeist der Hauptakzent skulpturaler Handlung als Kontrapunkt zum Bauwerk liegt. Bogomir Ecker lässt mit seiner Steinplatte diese Tradition anklingen, relativiert sie jedoch im gleichen Moment wieder. Die Platte, wollte man sie als Idee des klassischen Skulpturensockels ansehen, offeriert wie ein Präsentierteller zwei rote Trichter. Angesichts ihrer Unscheinbarkeit erscheint der Präsentationsgestus jedoch eher widersinnig. Man könnte daher geneigt sein, das Zentrum des Platzes der großen Figur zuzuweisen, was aber angesichts der proportionalen wie formalen Ästhetik abwegig ist. Ecker platziert die Figur stattdessen nahe der Glasfassade in sitzender Stellung auf dem Boden und folgt so der Asymmetrie, welche die Gesamterscheinung des Baukörpers bestimmt. Ecker reagiert mit der Positionierung seiner Plastik auf den „Verlust der Mitte“, mit einem indirekten Verweis auf die Geschichte der modernen Skulptur, die mit Auguste Rodins „Die Bürger von Calais“ vom hohen Sockel der Kunst in den urbanen Lebensraum her-

## Mehrteilige Figur

von  
Bogomir Ecker

1999



Metallelemente lackiert

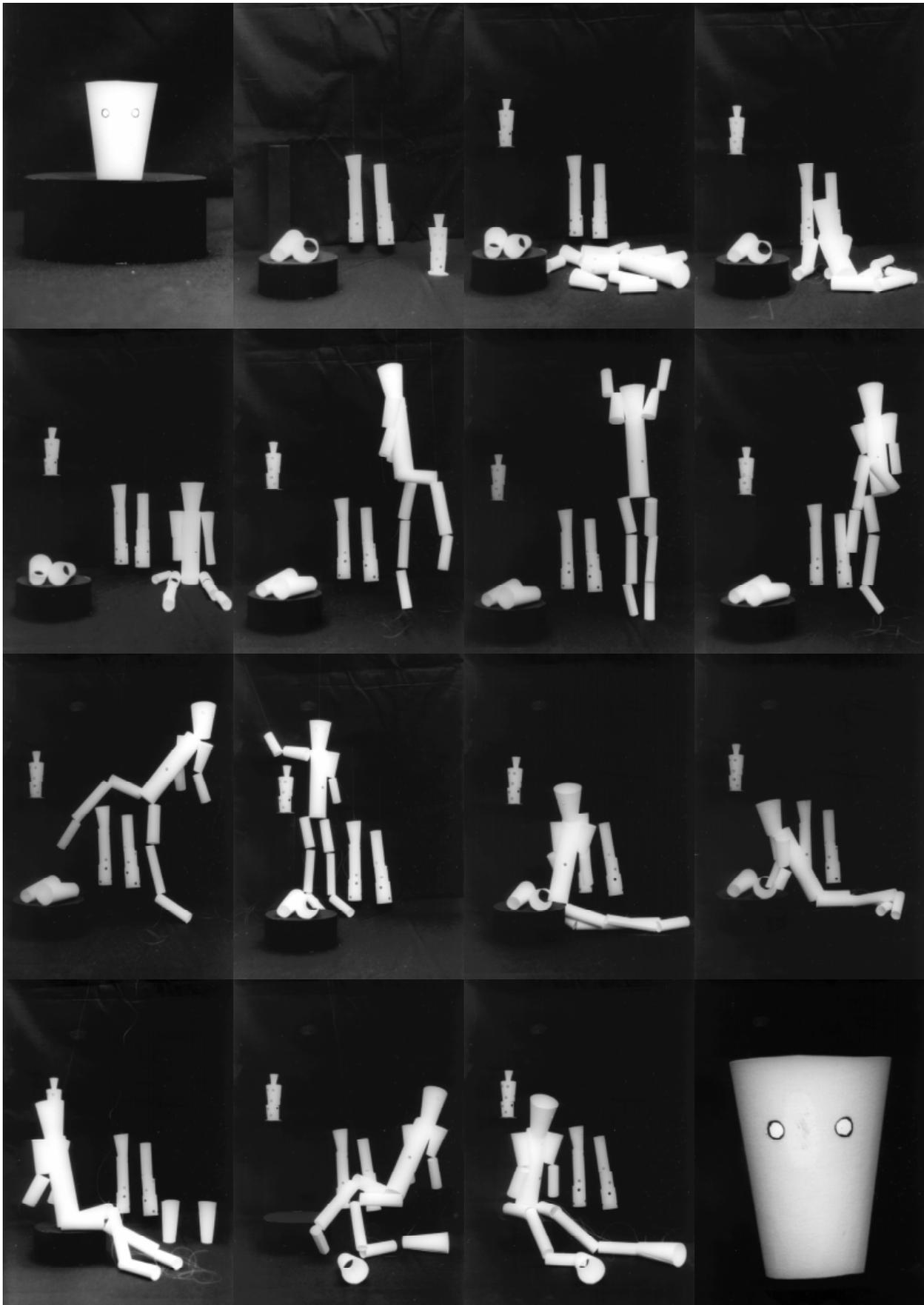
Größe: bis zu 4 Meter

Landeszentralbank am Stau

abstieg, bis hin zur Idee der „sozialen Ästhetik“ von Josef Beuys.

Die Trichter geben mit ihrer axialen Ausrichtung wie ein Wegzeichen die Richtung zum Bankgebäude an. Dass es sich dabei nicht um eine Einbahnstraße handelt, sondern um ein Hin und Her, ein Hinein und Heraus, legt die gegenläufige Anordnung der Trichter nahe. Auffällig ist dabei deren exzentrische Lagerung auf der Platte, die auf Zufälligkeit beziehungsweise Vorläufigkeit verweist. Damit ist den Trichtern ein spielerisches Moment eingeschrieben, das in der großen Figur aufgenommen wird. Ihr aufragender zylinderförmiger Korpus mit Bauchnabelloch, seitlich angefügten Armen und aufgesetztem kegelförmigen Kopf, in den zwei runde Augenlöcher eingeschnitten sind, wird komplettiert durch die nur lose und schlaff nebeneinander liegenden röhrenartigen Beinelemente. Unwillkürlich drängen sich Assoziationen an eine von Riesenhand abgesetzte Marionette oder einen zusammengesunkenen, außer Funktion geratenen Roboter auf, wobei die fast monumentalen, Kraftpotential verkörpernden Dimensionen in einen unlösbaren Gegensatz zur offensichtlichen Bewegungsunfähigkeit der Figur geraten. Die Figuren im Inneren des Gebäudes, zwei eng nebeneinander hängende säulenartige Gebilde und ein kompaktes, aufrecht stehendes Element, jeweils aus drei Einzelteilen aufgebaut, komplettieren das Bild und schließen den Kreis der vier Stationen von Liegen, Sitzen, Schweben und Stehen. Es ergibt sich damit ein weicher Übergang zwischen Innen und Außen, und es kann überall ein kommunikativer Austausch stattfinden, wie dies in der Bewegungsabfolge der Skulpturen sichtbar wird, die sich sowohl in der einen wie in der anderen Richtung lesen lassen.

Bleibt abzuwarten, ob die Besucher der Bank das Werk in diesem Sinne verstehen werden und annehmen.





## Ekkehard Seeber

# Kunst im Stadtbild: induktiv

Ich bin gerne, wenn auch abwehrend gegenüber der zusätzlichen Arbeit, der Bitte des Herausgebers Meinhard Tebben nachgekommen, zu seiner Arbeit „Skulpturen und Plastiken in Oldenburg“ einen Beitrag zu liefern. Etwa die Hälfte der Skulpturen, die in diesem Buch beschrieben werden und zu denen ein Zugang eröffnet wird, sind seit 1977 in der Stadt aufgestellt, ja größtenteils auch geschaffen und vom Kulturdezernat initiiert worden.

Als ich im September 1976 das Amt des Kulturdezernenten übernahm, fand ich auf meinem papierüberhäuftten Schreibtisch einen Brief des damals in Oberlethe wohnenden Bildhauers Udo Reimann an meinen früh verstorbenen Vorgänger. Der Brief war ungelesen und nicht entsorgt worden. Udo Reimann regte an, in der Stadt Oldenburg ein Künstlersymposium durchzuführen, damals zumindest für eine behäbige Provinzstadt, für die die neu eingerichtete Universität noch ein Unruheherd war, eine ungewöhnliche Vorstellung.

Bald besuchte ich die wichtigsten Künstler und Künstlerinnen in ihren Ateliers und lernte die wenigen Galerien in der Stadt und Umgebung (Centro, Schumann, Berlinicke) kennen. In der Kulturverwaltung der Stadt – die Kulturabteilung bestand damals aus einem Mitarbeiter, dem hochqualifizierten Verwaltungsoberinspektor Udo Post – gab es keinerlei Infrastrukturdaten oder Konzepte für „Kunst im Stadtbild“ oder „Kunst im öffentlichen Raum“.

In der Landeshauptstadt Hannover wurde ab 1970 vom damaligen Oberstadtdirektor Martin Neuffer ein millionenschweres, repräsentatives Konzept für zeitgenössische Kunst im öffentlichen Raum umgesetzt, häufig gegen erbitterte Kritik. Heute lobt und liebt jeder die farbenfrohen üppigen Nanas von Niki de St. Phalle, einem neuen, sympathischen Wahrzeichen für's graue Hannover. In der Nachbarstadt Bremen wurde seit 1974

ein Programm für „Kunst im Stadtbild“ systematisch und deduktiv entwickelt und mit viel Geld umgesetzt.

In Oldenburg hatte es zeitgenössische Kunst damals (wie heute?) schwer. Die Anstrengungen des Oldenburger Kunstvereins, der Galerien Centro und Schumann, des Studios für zeitgenössische Kunst im Schloss blieben leider auf interessierte Zirkel begrenzt, trotz hochwertiger Ausstellungen.

„Kunst am Bau“ wurde nach dem Zweiten Weltkrieg allmählich wieder gewagt, blieb ganz bei der Bauverwaltung ressortiert und führte zu heftigen bürgerlich-kritischen Auseinandersetzungen, z. B. um die Pferde auf dem Pferdemarkt oder die Bären auf dem Berliner Platz; beide Arbeiten standen in Verbindung mit großen Baumaßnahmen. Auch bei vielen anderen städtischen Bauten führte das Abfallprodukt „Kunst am Bau“ meistens nicht über die berühmte nachträglich gewünschte Brosche zur Dekoration eines nicht gerade phantasievollen Kostüms oder Gebäudes hinaus. Wie schwer gerade in der Nachkriegszeit beim Wiederaufbau der Städte, im unzerstörten Oldenburg beim Ausbau der Stadt, es die Künstler hatten, zeigt diese Dekorationsfunktion der Kunst an neuen öffentlichen Gebäuden oder gemeinnützigen Siedlungsblocks. Die nüchterne, sachlich-funktionale Architektur dieser Zeit – auch ein geistiger Ausdruck nach dem Zusammenbruch des Großdeutschen Reiches samt seiner architektonischen Protzgebäuden – tat ihr Übriges.

In diese Situation fällt die neue kulturpolitische Diskussion in der Bundesrepublik, angeführt vom Deutschen Städtetag (Dieter Sauberzweig) und kommunalen Kulturdezernenten (Hilmar Hoffmann, Hermann Glaser, Alfons Spielhoff). Die alten Kulturburgen, Theater, Museen, Oper und Konzertsaal, sollen geöffnet, die hochsubventionierten, geschlossenen Gesellschaften aufgebrochen, Kunst und Kultur sollen demokratisiert werden.

Was heißt das? Kann man Kunst demokratisieren? Nach dem Wahlspruch Ludwig Erhards aus den 50er-Jahren „Wohlstand für alle“ formuliert Hilmar Hoffmann die Forderung und den Buchtitel „Kultur für alle“. Hier wird eine städtische Kunstförderung und Kulturvermittlung angemahnt, die jedem Bürger die Teilhabe an der Kunst und Kultur in seiner Stadt ermöglichen soll. Das setzt andere Präsentationsformen voraus als in geschlossenen heiligen Kunst- und Museentempeln.

Auf diesem Hintergrund und nach einem ersten Kennenlernen der Kunstszene dieser Stadt wird vom Kulturdezernenten 1977 gemeinsam mit Künstlern, Galerien und dem Kunstkritiker Jürgen Weichardt ein erstes Künstlersymposium mit dem Titel „Künstler arbeiten für Oldenburg“ entwickelt. Es soll

- das Problembewusstsein für Kunst im Stadtbild Oldenburgs steigern;
- den Bürgern der Stadt Einblick in den Entstehungsprozess von Kunst in der Öffentlichkeit verschaffen und nicht mit fertigen Kunstwerken überraschen;
- eine öffentliche Diskussion verursachen, an der die Bürger intensiv beteiligt werden sollen, um das Verständnis für zeitgemäße künstlerische Gestaltung zu verstärken;
- Modelle, die auch für spätere Aufgaben im Bereich „Kunst in der Öffentlichkeit“ exemplarisch sein können, in Oldenburg erarbeiten und sie verwirklichen
- eine künstlerische Auseinandersetzung ortsansässiger mit auswärtigen Künstlern und
- die direkte Kommunikation zwischen Bürgern und Künstlern ermöglichen (Künstler arbeiten für Oldenburg, Dokumentation eines Symposions, Herausgeber Dieter Isensee in Verbindung mit der Stadt Oldenburg/Kulturdezernat, 1977, Seite 10).

Außerdem sollte natürlich erreicht werden, dass neue Kunstwerke in der

Stadt bleiben konnten. Das geschah auch. Noch heute sind als Arbeitsergebnisse des 1. Künstlersymposiums im Stadtbild die Skulpturen zu sehen: „Katmer Lesmek“ von Klaus Dietrich Boehm, „Laokoon“ von Volkmar Haase und das Wandbild „Auerbach-Kopfsprung“ von Werner Berges. Das „Monument für einen Baum“ von Klaus Beilstein stand 12 Jahre am Stadtmuseum, lange bevor es die Grüne Partei gab. Zum Glück gibt es vom 1. Oldenburger Künstlersymposium 1977 eine Dokumentation, die alle fertigen Arbeiten und Entwürfe festhält. Die Gestaltung des Julius-Mosen-Platzes, die Udo Reimann damals erarbeitet hatte, wurde leider nicht realisiert.

Das größte Spektakel löste 1977 das Raumobjekt von Georg Karl Pfahler aus. Es wurde, nachdem die Firma Ludwig Freytag Material und Werkstatt großzügig zur Verfügung gestellt hatte, auf dem Stautorkreisel inszeniert; großer Wirbel, unvereinbare Positionen, keine Finanzierung durch Stadt oder Sponsor, Abtransport in die weltoffene Stadt Stuttgart. Schade – und ein guter Lernprozess.

1978 wurde der 1. Oldenburger Kultursommer veranstaltet, nicht in geschlossenen Räumen – außer bei Regen –, sondern auf den Straßen und Plätzen der Innenstadt. Jeder konnte teilnehmen und viele taten es. Im Unterschied zum Stadtfest standen nicht Essen, Trinken, laute Musik, bewegungshemmende Massen und Werbung für die Innenstadt im Vordergrund. Die Begegnung der Bürger mit anspruchsvoller Musik, Theater, Literatur, bildender Kunst im öffentlichen Raum war das Ziel; Werbung für die Stadt insgesamt speziell für die City ein schöner Nebeneffekt. 1978 wurden künstlerische und kreative Mitmachaktionen angeboten, weil jedes Jahr ein Symposium nicht zu organisieren und zu finanzieren war. Künstlersymposien sollten möglichst alle zwei Jahre stattfinden, so war es vorgesehen. 1979 fand das 2. Symposium statt mit 5 Künstlern, die Marmorplastiken auf der Schlossplatzwiese erarbeiteten. 1981 folgte ein Wandmale-

reisymposium mit 4 Künstlern, die große Wandbilder im Stadtbild schufen, 1985 ein Holzbildhauersymposium mit 3 fertigen Arbeiten, von denen noch 2 erhalten sind, Uwe Appolds „Kralle des Bundesadlers“ als Symbol für unser Habenwollen und die Figuration „Nicht zulassen“ von Professor Paul Lankes mit seinen Studenten – eine heute wieder ganz politisch aktuelle künstlerische Arbeit. 1987 fand das bisher letzte Symposium bildender Künstler in Oldenburg statt. Die 3 Skulpturen von Christa Baumgärtel, Hede Bühl und Udo Reimann stehen in der Stadt; Wolf Glossner hat seine fast fertige Arbeit selbst zerstört.

Jeweils in den Jahren zwischen den Symposien wurden künstlerische Mitmachaktionen angeboten, aus und an denen sich auch die spätere Kunstschule Klex und die Werkschule mit entwickelten.

In den Jahren 1979, 1983 und 1988 konnte das Kulturdezernat große Freiplastikausstellungen mit 20 bis 30 Kunstwerken im Schlossgarten durchführen. In der jeweils zweimonatigen Ausstellungszeit kamen in den Ausstellungsjahren mehr als 100.000 Besucher in den Schlossgarten. Aus der Freiplastikausstellung 1979 wurden der „Condor“ von Isidro Gutiérrez Alfaro, die Skulptur „Spannung“ von HAWOLI und die Stahlplastik „Turm PA“ von Günter Tollmann von der Stadt gekauft, die Arbeit „Windwärts“ von Volker Kuhnert der Stadt geschenkt. 1983 und 1988 konnten keine Ankäufe folgen.

Das Bekanntmachen mit dem Werk zeitgenössischer Künstler außerhalb von Museen und Galerien gelang in großem Maße, an Kritik und Unverständnis wurde nicht gespart, an Zustimmung auch nicht. Eine breite Öffentlichkeit konnte durch die Symposien, Mitmachaktionen und Freiplastikausstellungen hergestellt werden; der Annäherungsprozess zwischen Bürger/Betrachter/Adressat und dem zeitgenössisch bildenden Künstler gelang wohl; die harte, kontinuierliche, werkgerechte Arbeit des Künstlers, die öffentlich stattfand, konnte nachvollzogen, der Künstler als abgehobenes, wirk-

lichkeitsfremdes Genie oder unverständlicher Spinner wieder vermenschlicht werden.

Bei diesen Kulturprogrammen wurde insgesamt vom Kulturdezernat Wert darauf gelegt, dass die verschiedenen Sparten der darstellenden und bildenden Kunst, der Musik und Literatur nicht auseinanderdividiert, sondern als Gestaltungsmöglichkeiten sinnlicher, sinndeutender, vielleicht auch sinnstiftender Fähigkeiten erfasst werden konnten. Es wurden in der Präsentation immer neue Verbindungen und Situationen gesucht. Die Töpfermärkte, die seit 15 Jahren auf dem Schlossplatz mit hochwertiger künstlerischer und Gebrauchskeramik stattfinden, gehören ebenso dazu wie mehrere künstlerische Wettbewerbe, die in den 80er-Jahren für die ästhetische Gestaltung von Schulen (Schulzentrum Osternburg, Körperbehindertenzentrum Borchersweg, Schulzentrum Kreyenbrück) durchgeführt werden konnten. Ob eine Ästhetisierung des Alltags in Schule, Alltag (Töpfermarkt) und öffentlichem Raum gelingt? Geht die Ästhetisierung des Alltags, geht das Empfinden von Schönheit, das Erkennen hintergründiger Diskrepanzen, die ein Gesamtes darstellen, über den Augenblick und über die punktuelle Situation hinaus? Ist das ein Anspruch, den eine öffentliche Kunstförderung und Kulturvermittlung überhaupt anstreben sollte? Immer wieder haben diese Fragen als Hintergrundmotiv eine Rolle gespielt. Kann die Nutzlosigkeit von Kunst, ja ihr Luxuscharakter, ihre Dimension der Überflüssigkeit eine ausgleichende Funktion haben in einer auf reine Nützlichkeit, auf perfekte Funktionalität getrimmten privaten und öffentlichen Sphäre? Was immer die Aufgabe von Kunst und Kultur sein kann – und distanzlose Verführung sowie kritiklose Verherrlichung ist nicht in Oldenburg betrieben worden – es haben viele Bürger an der öffentlichen Kulturarbeit teilgenommen, die früher nicht ins Theater oder Museum gingen. Ob eine Demokratisierung von Kunst und Kultur überhaupt stattfinden kann, mag dahin gestellt bleiben. Vielleicht ist es auch nur der falsche Begriff gewesen. Eine weitgehende Teilhabe aller Bürger am öffentlichen Kul-

turangebot ist zweifelsfrei erreicht worden. Kunst und Kultur sind kein Luxus mehr für wenige oder für eine Bildungselite. Ob es weiterhin so bleibt oder Zeitgeist und gesellschaftliche Bedingungen sich ändern?

Ein schlüssiges Konzept für Skulpturen und Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Oldenburg, so wie es in Bremen oder Hannover existierte, hat es zu Beginn nicht gegeben und ist auch im Laufe der Jahre nicht angestrebt worden. Zu unkalkulierbar waren die Bedingungen für eine geschlossene Konzeption und eine auch nur mittelfristig gesicherte Finanzierung. Ich befürchte, eine solches Ansinnen hätte den politischen Instanzen in der Stadt den Atem verschlagen. Der prozesshafte induktive Weg der Programme in Oldenburg war der einzig kommunalpolitisch realisierbare. Das liegt sicherlich auch an den Dimensionen der Stadt.

Neben den großen öffentlichen Ereignissen wie Symposien und Freiplastikausstellungen, die eine erhebliche Bereicherung für Kunst im Stadtbild wurden, gab es auch andere Anlässe, die zu markanten Kunstwerken in der Stadt führten.

Auf Grund einer guten Haushaltssituation konnten zwei Ankäufe bei Waldemar Otto erfolgen: sein „Adam“ im Museumsgarten und 1981 der „Mann aus der Enge heraustretend“ vor dem Stadtmuseum. Ich verrate kein Geheimnis, dass der Mann, der aus der Enge austritt, meine Symbolplastik für einen Kulturdezernenten (in Oldenburg) darstellt: auf unsicheren, staksigen Beinen, blind, mit überdimensionierten Armen, tastenden, groben Fingern, aber doch aus der Enge heraus strebend. Wohin? Die Dienstzeit ist fast zu Ende, das Arbeitsergebnis der Beurteilung freigegeben – wie vom ersten Tage an.

Mit einer dritten kleinen Arbeit konnte Jürgen Cominotto, damals Schüler von Waldemar Otto, beauftragt werden. Er gestaltete an Hand einer wieder entdeckten Illustration im ersten Oldenburger Deichatlas, der neu herausgegeben wurde, die kleine Brückenplastik „Flussgott mit Haaren und Hausbäke“. Neptun und seine Fluss-

nymphen erregten durch ihre ungezügelte Nacktheit erhebliches Ärgernis. Heute kaum mehr vorstellbar.

Die große Bronze „Gegenwart“ von Bernd Altenstein auf dem Markt ist der Bremer Landesbank zu verdanken. Statt eines Jubiläumsbanketts für alle Mitarbeiter realisierte der damalige Direktor Dr. Heinrich Bergmann eine Anregung des Kulturdezernenten, lieber den Marktplatz künstlerisch zu akzentuieren. Ein früherer Wettbewerb zur Gestaltung des Marktplatzes war ohne Ergebnis geblieben. Der ursprüngliche Entwurf von Altenstein war eine große Totentanz-Bronze. Der Totentanz auf dem Markt zwischen Bank und Rathaus? Der Entwurf ist heute in der Artothek der Stadt.

Drei Büsten sind in den letzten Jahren im Auftrag des Kulturdezernates entstanden. Karl Jaspers, 1983, und Helene Lange, 1995, beide Ehrenbürger der Stadt sowie Carl von Ossietzky, 1996, finanziert durch die GSG Bau- und Wohnungsgesellschaft. Kann man Köpfe heute noch auf Sockel setzen wie in früheren Zeiten? Nachdem so viele Vorbilder missbraucht wurden oder als Vorbild wirklich nicht taugten eine angemessene Frage. Ich habe sie in den drei Fällen positiv beantwortet. Für diese Ehrenbürger und für den Friedensnobelpreisträger Carl von Ossietzky können auch heute noch Büsten in einer Stadt aufgerichtet werden. Sie dienen der Vergewisserung der Menschen und helfen der humanen Orientierung. Sie sind ein Zeichen menschlicher Glaubwürdigkeit. Vielleicht kann in Kürze noch eine Büste von Rudolf Bultmann in der Stadt ihren Platz finden.

Fünf Jahre haben die Vorbereitungen für einen künstlerischen Wettbewerb zur Errichtung eines Mahnmals zum Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus in Oldenburg in Anspruch genommen. Ein entsprechender Wettbewerb für das zentrale Holocaust-Mahnmal in Berlin dauerte noch länger. Der Oldenburger Bildhauer Udo Reimann hat das Mahnmal 1990 an der Peterstraße auf dem Nachbargrundstück zur ehemaligen, 1938 zerstörten Synagoge gestaltet. Es ist für mich ein Beispiel für die Fähigkeit von Künstlern, durch ihre künstlerische Gestaltungskraft einem

unfassbaren Vorgang wieder eine menschliche Dimension zu verleihen. Das Mahnmal von Udo Reimann ist keine Provokation und führt nicht zur Versteinerung der Gefühle, sondern unterstützt erinnerungsbereite Menschen, sich dem dunkelsten Kapitel unserer Geschichte und vielleicht auch familiären Traumata nicht zu entziehen. Ich bin sehr froh, dass es gelungen ist, dieses Mahnmal in der Stadt an zentralem Ort zu verwirklichen. Es ist in den letzten 10 Jahren der öffentliche Kristallisationspunkt für die Erinnerung an den Mord der Juden geworden und gleichzeitig für den Respekt gegenüber dem Fremden und dem Anderen in uns selbst oder im Anderen.

Abschließend möchte ich die beiden Steinskulpturen von Hella Berent „Athanatos“ sowie von Karl Prantl und Makoto Fujiwara erwähnen. Zum 650-jährigen Stadtrechtsjubiläum sollte auch die bildende Kunst beitragen aus der Zeit und über unsere Zeit hinaus. Beide Steinskulpturen sind gestaltet vom „Wissen um den unsichtbaren Ursprung der Kunst und ihren heiligen Zweck, der darin besteht, den Menschen eine Vision ihres wahren Wesens und ihrer Stellung im Universum zu vermitteln und ihnen den Wert und Sinn des Lebens mit seinen unendlichen Möglichkeiten immer wieder frisch zum Bewusstsein zu bringen“ (Sogyal Rinpoche, Das tibetische Buch vom Leben und Sterben, 1993 S. 410).

Was ist geblieben von den vielen Anstößen und Aktivitäten, die durch die selbst gesetzten Jahrestakte manchmal auch atemlos machten? Die Frage muss ich zum Glück nicht beantworten? Die insgesamt 12 Dokumentationen des Kulturdezernates über die Symposien, die Kultursommer, die Freiplastikausstellungen, den Mahnmalwettbewerb und die Steinskulpturen für Oldenburg lassen den Weg der Kunst im Stadtbild Oldenburgs nachgehen. Zumindest sind die entstandenen und im Stadtbild befindlichen Arbeiten Zeichen unserer Zeit. Spätere Generationen werden sie anders beurteilen oder – ganz ohne Resignation – vergessen und neue Zeichen ihrer Zeit schaffen.

**Sara-Ruth Schumann**

## Kunst in der Stadt: ein persönlicher Rückblick Nardo Dunchi: „Urbanistica“

Wie alles begann. Vom 1. Juli bis zum 12. August 1979 fand „mein“ erstes Künstlersymposium statt. Der erst kurze Zeit amtierende Kulturdezernent, Dr. Ekkehard Seeber, hatte sich zur Aufgabe gemacht, wie in anderen Städten längst praktiziert, Künstler in die Stadt zu holen, um öffentlich und einsichtig für jedermann Kunst entstehen zu lassen.

Große Pläne, wenn man bedenkt, dass die Kulturabteilung noch kein Amt war und das Personal aus einem hauptamtlichen Mitarbeiter bestand.

Die Anfrage, ob ich die Organisation und Durchführung als Halbtagskraft übernehmen würde, war eine Herausforderung für mich als Galeristin. Ich ahnte damals noch nicht, wie viel Arbeit, Zeit und Kraft ich investieren sollte, um die-

ses Unternehmen, das in Bremen so gut funktionierte, auch in Oldenburg anzusiedeln. Natürlich sollte das Symposium nicht ohne eine große Freiplastikausstellung stattfinden. Man sollte vergleichen können. Künstler der Region sollten die Gelegenheit haben, sich vorzustellen, und die Besucher sollten sich ein Bild über Kunst und Künstler in Niedersachsen machen können.





Das Team, Dr. Ekkehard Seeber, Jürgen Weichardt, Udo Reimann und ich, schmiedete Pläne. Der Dezernent war für die Finanzierung zuständig, Jürgen Weichardt für die PR-Arbeit, Udo Reimann schlug das Material vor, Carrara-Marmor für alle. Mir blieb die Überlegung der Ausschreibung und Planung für die Beschaffung des Materials. Was macht man ohne Erfahrung, wie man Tonnen von Marmor nach Oldenburg bekommt. Man fährt hin, am besten gleich mit allen Künstlern, die am Symposium beteiligt sind.

Udo Reimann hatte Freunde in Carrara, Yoshito Fujibe arbeitete zu der Zeit dort ebenso wie Nardo Dunchi. Die Vorbereitungen wurden getroffen, und mit einem gelben VW tauchten wir am Ort der Steinsuche auf. Ein Abenteuer besonderer Art. Jeder Steinbruch, den wir besichtigten, war noch schöner, größer und besser geeignet. Die Künstler verliebten sich förmlich in Steine, aus denen man eine ganze Kathedrale hätte meißeln können. Beflügelt durch gutes Essen und guten Wein, durch Sonne und eine unglaublich schöne Landschaft vergaßen wir alle, dass die Wiese hinter dem Schloss nicht die ganze Toscana ist.

## II

Letztlich waren alle Steine abgeklopft, unsichtbare Risse vermieden und die verschiedenen Farben des

Marmors bestimmt. Der Transport konnte organisiert werden. Tonnenweise Marmor zu transportieren, war mir als Galeristin bis dahin nicht vorgekommen. Gute Helfer, die Rat und Tips bereit hielten, mussten herhalten, ihnen bin ich noch heute von Herzen dankbar. Dazu gehört vor allen Dingen Joachim Manske aus Bremen, der mich sozusagen an die Hand nahm und aus seinem reichen Erfahrungswissen bediente, wann immer ich Probleme hatte.

Wieder daheim, wurde das Haus, Gartenstrasse 2, zur Wohnstätte für alle Künstler vorbereitet. Zu der Zeit war es noch in städtischem Besitz. Gekocht und gegessen werden sollte gemeinsam. Mit Krankenhausbetten, ausgedienten Küchenherden und einer Tischtennisplatte als Esstisch war unser „Luxushotel“ hergerichtet. Nun konnten die Steine und die Künstler kommen.

Von einem dieser Künstler möchte ich hier besonders berichten und von seiner Arbeit „Urbanistica“, die heute im Wunderburgpark steht.

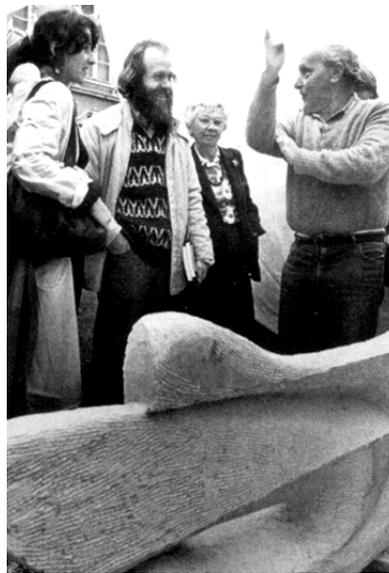
Nardo Dunchi, 1914 in Carrara geboren, besuchte dort auch die Akademie der schönen Künste und wurde Meisterschüler von Arturo Martini. Er war nicht nur Bildhauer, er hatte auch literarische Talente, die in Frankreich veröffentlicht worden sind. Sein ganz besonderes Interesse galt der Architektur, besonders dem Städtebau. Nicht verwunderlich, dass Nardo Dunchi sich für seine Arbeit den Titel „Urbanistica“ gewählt hatte. Wie es dazu kam, werde ich noch berichten.

Nardo Dunchi kam, er kam mit einer schwarzen Aktentasche, die das wichtigste Werkzeug enthalten sollte und einen grauen Pullover, für alle Fälle. An der Grenze war er aufgehalten worden, weil er seinen Pass nicht vorzeigen konnte. Als Legitimation zeigte er das Schreiben der Stadt Oldenburg vor mit der Einladung zum Symposium, es reichte aus. Der erste Gang war zum Stein auf der Wiese hinter dem Schloss, ein weißer Carrara-Marmor. Er strich liebevoll über ihn hin, setzte sich darauf und schwieg eine ganze Weile. Dann machte er einen Spaziergang durch die Innenstadt, setzte sich wieder auf seinen Stein, sah den Himmel an und immer noch Schweigen.

Dann ein Blitzen in seinen Augen, die ein Ziel gefunden hatten, die Lambertikirche. Diese Kirche mit den vielen Türmen, die äußerlich ein völlig anderes Bild vermittelte als der Innenraum. Gegen den Abendhimmel waren alle Konturen scharf abgesetzt, und doch schienen die Türme zu schweben über der Stadt über all der Geschäftigkeit. Nardo Dunchi hatte sein Thema. Er wollte seinen Stein gestalten wie die schwebenden Türme. Er bearbeitete den Marmor tatsächlich mit nur einem mitgebrachten Meißel, der reichlich nach geschliffen werden musste. Er war von einem stetigen Arbeitseifer, der alle verblüffte.

### III

Bereits in aller Frühe hörte man auf dem Schlossplatz das ping, ping, ping und bis in den späten Abend saß dieser ungewöhnliche Mann auf seinem Stein mit dem Werkzeug in der Hand.



Immer wieder sah er zu den Türmen hinauf und war zufrieden mit dem, was langsam Gestalt annahm. Durchbrochen und lichtdurchflutet stand

schließlich der weiße Marmor auf der Wiese. Liebevoll wurde noch hier und dort poliert. Oldenburg hatte ein Kunstwerk mehr.

Heute wird kaum ein Betrachter nachvollziehen können, was sich hier als Idee verbirgt und welcher Ausgangspunkt zu diesem Kunstwerk geführt hat.

Warum ich so ausführlich berichte, mag nicht zeitgemäß und verwunderlich erscheinen. Kunst in der Stadt hatte einen Bezug zum Ort, und jedes Kunstwerk, das während meiner Tätigkeit für die Stadt Oldenburg entstanden ist, hat seine eigene Geschichte. Manche Kunstwerke haben im Laufe der Zeit einen anderen Bezugspunkt bekommen, sie sind an einem anderen Ort aufgestellt. Die eigentliche Ein- oder Anbindung ist nicht mehr ersichtlich. Die vielen kleinen Geschichten sind „Kunstgeschichte“ geworden.





## Kunst in der Stadt: ein persönlicher Rückblick Hede Bühl: „Kopf“



Die Arbeit, über die ich berichten möchte, steht im Innenhof des Stadtmuseums und ist im Jahre 1987 entstanden.

Vom 20. Juni bis zum 12. Juli arbeiteten wieder KünstlerInnen in der Stadt. Die Schlosswiese wurde, wie in den Jahren zuvor, für einige Wochen zum Atelier. Die OldenburgerInnen hatten die Gelegenheit mitzerleben, wie aus einem schlichten Stein eine Form herausgearbeitet wird, sich zu einer Aussage verdichtet und schließlich als Kunstwerk diskutiert werden kann.

In diesem Jahr war für alle beteiligten KünstlerInnen als Material „Stein“ verbindlich.

Wieder wurde auch dieses Symposium von einer Ausstellung begleitet. Im Oldenburger Kunstverein waren Arbeiten aller beteiligten KünstlerInnen zu sehen, die einen besseren Einblick in die Arbeits- und Darstellungsweise ermöglichen sollte.

Inzwischen hatten wir einige Erfahrung gesammelt, was den Transport von Steinen betrifft. Das Gartenamt – wie es damals noch hieß – war bestens gerüstet. Mit dem eigenen Unimog, mit Haken, Schaufel und Flachsclingen

wurde das Material fach- und schagerrecht transportiert und gewendet.

Bauwagen standen bereit, die den KünstlerInnen Platz boten, um eine Pause einzulegen und um das Arbeitsmaterial Tag für Tag zu verstauen. Zelte mussten eigens für jede Arbeit gebastelt werden, damit auch bei starker Sonneneinstrahlung gewerkelt werden konnte. Die Schlosswiese, nun schon zum Treffpunkt für Kunstinteressierte geworden, bot den ganzen Tag ein ständiges Kommen und Gehen.

Besonders wurden die KünstlerInnen überrascht, wenn Oldenburger erschienen und ihre kleinen inzwischen angefertigten Kunstwerke auf den zu behauenden Stein stellten. Voller Stolz präsentierten die „Nachwuchskünstler“ kleine Katzen, Hunde und sonstige undefinierbare Gegenstände. Die Abfälle, am Abend eingesammelt und zu Hause bearbeitet, mussten bewundert werden. Kleine Unterschiede zu dem gerade entstehenden Werk des Künstlers oder der Künstlerin wurden allerdings eingeräumt.

### II

Der übliche Bildhauerschmerz machte seine Runde. Ein Künstler bekommt ei-

nen drei Tonnen schweren Stein geliefert. Im Laufe der Zeit wird die Einfahrt zum Künstleratelier immer mit mehr Steinschotter belegt. Schließlich wird der Künstler nach dem großen Stein befragt, den er bearbeiten wollte. Er verweist auf eine 10 cm große Figur auf dem Sockel.

Der tägliche Austausch, das ständige Angesprochen sein, immer präsent sein, war eine arge Belastung für viele am Symposium beteiligten KünstlerInnen. Auch das war ein Lernprozess für Veranstalter und Ausführende.

Hede Bühl, eine Künstlerin, die in Düsseldorf ihr Atelier hat, dort wohnt und arbeitet, war uns aus vielen Ausstellungen bereits bekannt. Ihre Arbeitsweise und auch die von ihr bevorzugte Reduzierung auf die Kopfform machte uns neugierig, wie dies wohl in diesen Wochen in Stein umgesetzt werden würde. Bisher war ihr bevorzugtes Material der Bronzeguss.

Sie hatte sich für ihre Arbeit einen roten Dolomit ausgesucht. Wie aus diesem Sandsteinquadrat ein Kopf entstehen sollte, war nicht ganz klar. Dann begann die Künstlerin mit Kreide anzuzeichnen. Wie eine fremde Sprache mu-



teten diese Striche, Punkte, Winkel und Kreuze an. Mit Hammer und Meißel zeichnete sie die markierten Stellen nach, Rundungen entstanden, die Form wurde erkennbar.

Wer jetzt einen Kopf mit Augen, Mund und Nase erwartete, wurde enttäuscht.

Schnell war ersichtlich, dass hier Reduktion auf die Aussage die Form des Steines bestimmen sollte. Eine nicht unübliche Art und Weise in der Kunst. Viele Künstler haben sich eine Selbstbeschränkung auferlegt, in dem sie mit nur einer Form auskommen mussten. Namen wie Giacometti, Morandi und sicher auch in gewisser Weise Horst Janssen in dem immer wieder bemühten Selbstbildnis, wären hier als Beispiele zu nennen.

Nach einiger Zeit war die Oberform des Kopfes gut herausgearbeitet. Nun musste die untere Hälfte des Steines bearbeitet werden. Dazu war es notwendig, den Stein auf der Drehscheibe in Arbeitshöhe zu bringen. Ein nicht ganz einfaches Unterfangen, wenn man bedenkt, dass eine Tonne Stein, schon sehr glatt gearbeitet, angehoben werden muss, ohne dass Beschädigungen auf-

treten. Jeder Kratzer, jede Verletzung würde das Kunstwerk in seiner Stille zerstören. Viel Geduld, viel Fingerspitzengefühl waren notwendig. Die Künstlerin war nervöser als je zuvor. Es gelang. Die Arbeit konnte fortgesetzt werden. Immer wieder wurden die Kreidemarkierungen ergänzt oder ein wenig verändert. Die Arbeit mit dem Stein und mit der Form blieb ein spannendes Duell.

### III

Hede Bühl hatte auch hier zum Symposium ihr Thema mitgebracht. Die Sprachlosigkeit, das Schweigen, das nicht sehen wollen. Folter, Bindung, Unfreiheit können als Aussage gelesen werden. Die Künstlerin lässt dem Betrachter hier Freiraum. Das Reduzieren auf die Kopfform, die Andeutung von Bändern, die kreuzweise das Gesicht bedecken und über den Hinterkopf führen, sprechen ihre eigene Sprache. Wie ein Helm decken sie die Mitteilungsmöglichkeit des Menschen ab. Verborgен bleibt jede Art von Mimik, die dem Gegenüber den Dialog möglich macht. Das Ganze bleibt glatt, nicht fassbar und entzieht sich

jeder Art von Deutung. Die Bearbeitung des Steines ruft Erinnerungen an ägyptischen Totenkult wach und verbindet somit Gewusstes mit täglichen Erfahrungen, verbindet Vergangenheit und Gegenwart. Aus dem tonnen-schweren Stein wurde eine schweigende Mahnung.

Die Künstlerin selbst sprach wenig, arbeitete konzentriert. Sie hielt „Zwiesprache mit dem Stein“, wie sie es selbst auszudrücken pflegte. „In jeder Phase sagt der Stein mir, was ich machen muss, ich kann da keine Ablenkung gebrauchen“, war ihr Argument.

Die Abbildungen wurden den Dokumentationen der Kultursommer 1979 und 1987 entnommen.



## Skulptur und Plastik in Oldenburg:

### 16 Objekte zum Mitmachen

Die Leserinnen und Leser dieses Buches sind aufgerufen, die hier vorgestellten Wege der Aneignung dreidimensionaler Kunstwerke selbst zu gehen. 16 ausgewählte Arbeiten stehen dafür zur Verfügung (vgl. S. 112-113). Es können allerdings auch andere – hier nicht vorgestellte – herangezogen werden, sie sollten nur im öffentlichen Raum stehen und frei zugänglich sein. Jede persönliche Annäherung kann ca. 500 Wörter und 4 bis 16 künstlerisch-praktische Arbeiten umfassen. Sie werden an die Adresse des Herausgebers erbeten, um in ein zweites Buch aufgenommen zu werden:

Apl. Prof. Dr. Meinhard Tebben  
Universität Oldenburg  
Postfach 2503  
26111 Oldenburg

<p>1932</p> <p>Renée Sintenis: Fohlen</p> <p>Botanischer Garten</p>	<p>1955</p> <p>A. M. Strackerjan: Kind mit Taube</p> <p>Zeughausstraße 73</p>	<p>1962</p> <p>L. G. Schriever: Reliefstele</p> <p>Kasinoplatz</p>	<p>1963</p> <p>Theo Graffée: Knabe mit Vogel</p> <p>Am Hagen</p>
<p>1973</p> <p>Udo Reimann: Große Frucht</p> <p>Flötenteich</p>	<p>1975</p> <p>Georg Schmidt-Westerstede: Skulptur</p> <p>Flötenstraße, Sporthalle</p>	<p>1977</p> <p>Klaus Dietrich Boehm: Katmer Lesmek</p> <p>Klingenbergplatz</p>	<p>1978</p> <p>Ditmar Schnitker: Plastik</p> <p>Kärntnerstraße 16</p>
<p>1978</p> <p>Günter Tollmann: Kinetische Plastik</p> <p>Herbartstraße, Herbartgymnasium</p>	<p>1979</p> <p>Peter Lehmann: 5 Gänse und 1 Hütehund</p> <p>Schulzentrum Kreyenbrück</p>	<p>1979</p> <p>Udo Reimann: Mehnteilige Skulptur</p> <p>Theaterwall, Ecke Gartenstraße</p>	<p>1985</p> <p>Uwe Appold: Die Krallen des Bundesadlers</p> <p>Flötenteich</p>
<p>1987</p> <p>Isidro Guitérrez Alfaro: Condor</p> <p>Flötenteich</p>	<p>1988</p> <p>Udo Reimann: Ohne Titel</p> <p>Raiffeisenstraße, DG-Bank</p>	<p>1995</p> <p>Udo Reimann: Helene Lange</p> <p>Cäcilienplatz</p>	<p>1996</p> <p>Manfred Sihle-Wissel: Carl von Ossietzky</p> <p>Theaterwall</p>

