

Dietrich Schubert

Bernd Göbel – der Bildhauer

Das Kunstwerk erklärt diejenige Wirklichkeit, die es auswählt und gestaltet. Diesen Gedanken Brechts finden wir in seinem Text "Reflexionen über die Porträtkunst in der Bildhauerei". Nach Brecht gehört es zum Ethos des bildenden Künstlers, das Wirkliche genau zu beobachten und zu deuten, ja, er lehrt durch Formprozesse eigentlich die Menschen das besondere Sehen des Konkreten: "Der Künstler lehrt die Kunst der Beobachtung der Dinge" (Brecht).

Dabei versteht es sich, daß es nicht um einen platten Abklatsch des Sichtbaren geht, nicht um "Nachdrucken der Wirklichkeit" (Jean Paul, 1804), also nicht um quasi fotografische Wiederholung; – noch weniger aber geht es nach Brecht um bloßes ästhetisches Installieren von Formen, um gegenstandsloses "L'art pour l'art", also um bloße Material- und Form-Kunst, das hieße letztlich nur "Selbstbewegung der Formen" (wie das Carl Einstein nannte). Auch in Hinsicht der Reflexion der realen Wirklichkeit in einer Form-und-Inhalt-Einheit hat Brecht richtungsweisende Ideen formuliert, die den Theorien von Carl Einstein nicht unverwandt sind und die dem Realismus des 20. Jahrhunderts als Gegenpart zur Abstrakte ein Rahmen sein können: Nach Brecht mag ein "Riesenkubus" vieles bezeichnen, er kann formal ästhetisch gelingen und Ästheten reizen, aber in inhaltlicher Dimension und nach seinem Gehalt bleibt er – nicht für den Installateur, aber für die Betrachter – beliebig, ja austauschbar, oder aber er benötigt eine schriftliche Lösung. Somit ist die gegenstandslose Material-Kunst für Brecht ein neues "L'art pour l'art" gewesen, ein Arbeiten "dienstbarer Geister der Herrschenden" (weil diese das Aufklären des Konkreten in Kunst nicht wollen); eine Art Salonkunst der Bourgeoisie; für Einstein war sie weitgehend fiktive Kunst einer "kapitalistischen Elite" – was nach sechzig Jahren noch evident ist als seinerzeit.

Was Brecht demgegenüber postulierte, war nicht eine Kunst des neuen Sehens "von Linien und Farben", sondern eine Bildnerei, die sich an den Dingen entwickelt. "Es handelt sich um die Dinge, nicht

um die Augen. Wenn wir lehren wollen, daß die Dinge anders gesehen werden sollen, müssen wir es an den Dingen lehren" ("Über gegenstandslose Malerei"). Was Brecht dem Abstrakten entgegensetzte, war das Ziel der Durchdringung des Wirklichen; auf der Bühne arrangiert man auch nicht lediglich Formen, Farben und stumme Figuren. Brecht realisierte in seinen Stücken jene dialektische Durchdringung des Konkreten, um Kausalitäten zu erhellen. Seinem Realismus gehört inhaltlich das zu, was er das "Wölfische" des Menschen im 20. Jahrhundert nannte und das aufzuzeigen sei. In der Form, also gestalterisch, gehören zu seinem Realismus Prinzipien, die auf dialektische Weise soziale Kausalität benennen, Gründe erweisen, Wege andeuten, Zukünftiges aufheben.

Natürlich vermag in bildender Kunst eher ein Maler/Grafiker – etwa in Triptychen wie Beckmann – komplexe Zusammenhänge zu bezeichnen. Ein Bildhauer kann nicht beginnen zu erzählen, er kann nicht eine Erschießungsszene wie Goya oder Dix darstellen, nur einen Täter oder aber ein Opfer; er kann keine Abfolge von Geschehen formen. Jeder Künstler wählt aus, ja, er muß auswählen, sowohl inhaltlich als auch zwischen Zügen, die es wegzulassen und solchen, die es zu pointieren gilt. Auf die zentrale Rolle der Auswahl ist immer wieder hingewiesen worden, auch von Camus 1957 in seiner Rede "Der Künstler und seine Zeit". Der Realist kann die Wirklichkeit nicht darstellen und deuten, ohne eine Auswahl zu treffen. Der Bildhauer aber, weil er keine Geschehensfolgen formen kann, ist noch stärker der Wahl verpflichtet. Der Bildhauer muß sich auf wenige Gestalten und Figuren konzentrieren, auf charakteristische Typen des Wirklichen, die mehr als nur das je Individuelle umspannen; er kann auch Paare formen wie Mutter und Kind und sie als "Caritas" überhöhen; er kann Liebespaare bilden und sie zum Symbol für Adam und Eva, Paolo und Francesca erheben, ja, er kann sogar Gruppen wählen. Aber hier nähert er sich durch Vielheit und Erzählung bereits Malerei und Dichtung, muß er das Relief als Umsteigestation verwenden. Zwar gilt wohl Herders Plastik-Theorie, derzufolge nur die einzelne "Bilsäule" für die Skulptur möglich ist, nicht mehr gänzlich für heutige Realisten. Aber selbst wenn man ein Katalogbuch wie das "Rätsel Wirklichkeit" (Darmstadt 1987) durch-

blättert, dominiert die einzelne Gestalt. Wer das Prinzip der Konzentration verläßt, gerät in den Kitsch wie Jürgen Goertz mit seinem Pseudo-Surrealismus. Alle wesentlichen Realisten der gegenwärtigen Plastik wie Hrdlicka, Ipousteguy, Weber, Heß, Vangi, Altenstein, Otto, Göbel, Sailer und andere kennen dieses zentrale Problem der Konzentration auf eine einheitliche Gestaltfindung.

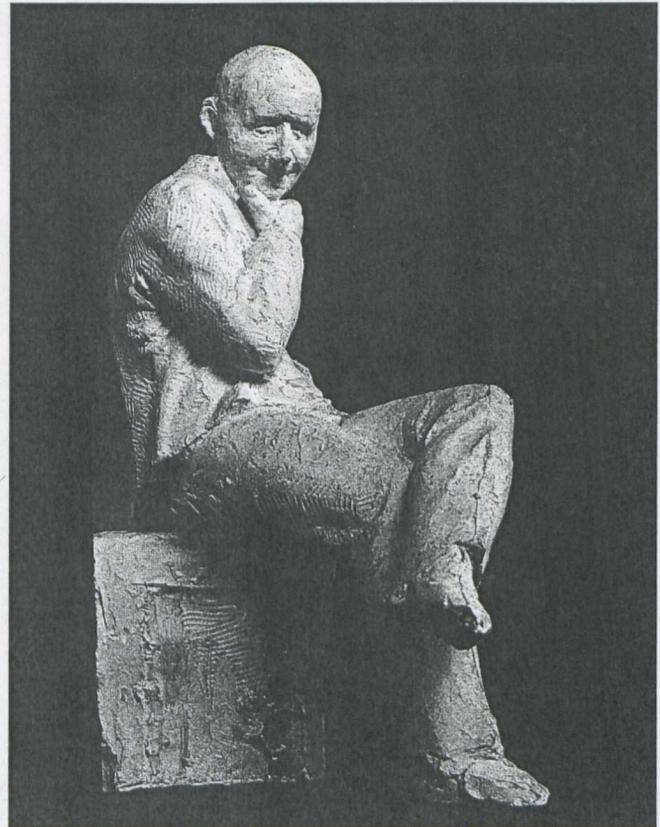
Trotz der begrenzten Gültigkeit von Herders Plastik-Theorie – so weitsichtig sie für ihre Zeit war – und angesichts der heute möglichen neuen Aspekte des bildnerischen Realismus bleibt zu konstatieren: Die Bildhauerei hat als qualitativen Vorzug, was ihre quantitative Begrenzung ist, wenn sie nicht wie die Malerei breit erzählen oder reflektieren kann; das Wenigere ist ihre Dichte: die symbolische Figur, die das Besondere mit dem Allgemeinen vereint, das expressive Fragment mit dem Wirklichen, der skulpturale Ausschnitt als Fokus auf soziale Realität, die Verdichtung des Wirrwarrs der Bewegungen und der Gesten in einer Bewegung oder in einer Geste, die mehrere Gesten zusammenschließt (so Camus 1951).

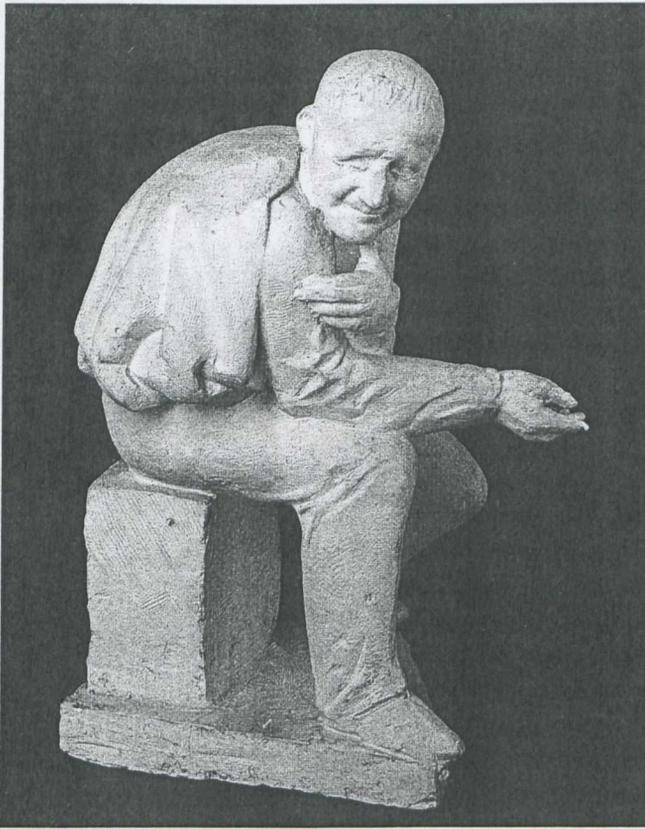
Ein dem Wirklichen verpflichteter Künstler-Realist wie Bernd Göbel weiß um die Rolle der Strenge der Wahl des Stoffes. Er arbeitet – auf ausgefeilter handwerklicher Basis – als Bildner im Sinne von Brechts Ziel der Erklärung beziehungsweise Deutung des Wirklichen. Das heißt, Teile des Wirklichen werden gestalterisch nicht einfach imitiert, Reales nicht wiederholt, sondern sie werden bildnerisch umgesetzt, subjektiv überformt und somit in wirkende Form – als Daseinsweise des Inhaltes – gebracht. Dabei ist die Auswahl des Sujets von tragender Bedeutung, ja, sie ist bereits eine geistige Entscheidung, quasi vorkünstlerisch, konzeptuell. Indem einzelne Figuren Göbels nach Bewegung, Geste, Blick oder Haltung verdichtet werden, erlangen sie jene Qualität der Zusammenfassung, von der oben die Rede war und die Camus verleitete, die Skulptur die ehrgeizigste der Künste zu nennen. Diese Verdichtung wird erreicht durch eine Fixierung der fließenden Bewegungen des Lebens beziehungsweise komplexer Realität auf eine charakteristische, vitale Gebärde. Das leistet Göbel sowohl mit ganzen Figuren als auch in Fragmenten, in den Torsi. Die vitale Gebärde muß zugleich die allgemeine Dimension einschließen oder andeuten. Dann

können wir auch von "typisch" sprechen, womit wir wieder der Realismus-Position von Brecht nahe sind.

Bernd Göbel ging von der ganzen Figur aus; über zwanzig Jahre entwickelte sich sein Schaffen dann zu einer Vielfalt der bildnerischen Aufgaben im Rahmen der quantitativ-qualitativen Begrenzung der Gattung. Seine Position führte nicht nur Aspekte der besten Realismus-Tradition seit Meunier, Dalou, Gerstel, Kollwitz, Voll, Grzimek weiter, sie baute auch die bildnerisch solide Tradition der "Burg" aus. Das heißt aber nun nicht, daß die Realisten von heute – wie manche Material-Künstler polemisieren – bloß Traditionelles verlängern. Eklektizismus begegnet uns ja gerade innerhalb der Abstrakte, wo nach 1945 Prinzipien von Brancusi oder Gonzalez ausgeschlachtet wurden.

Das Zeitgenössische, schon immer ein Kriterium des Realismus, wurzelt sowohl in den die eigene Zeit reflektierenden Inhalten als auch in den besonderen Formen, die Göbel aufsucht, erfindet, gestaltet. Sein Stil könnte, wenn man ihn allgemein beschreiben wollte, als ein Weg von charakteristischer Lebendigkeit bezeichnet werden, der zwischen





den Hauptsträngen der figürlichen Plastik des 20. Jahrhunderts, der Rodin- und der Lehmbruck-Nachfolge, das Eigene sucht. Die ganze Figur, der männliche oder weibliche Akt, das prototypische Paar, das Bildnis des individuellen Menschen, darüber hinaus narrative Kompositionen kleinerer Figuren (vom Medailleur oder Holzschneider zu schweigen) – dies ist das bildnerische Spektrum von Bernd Göbel. In der Form wurde das Fragment als Modus der Moderne im Sinne von Rodins Torso-Position ein spezifisches Ausdruckselement für leibliche, vitale Verdichtung (Schönheit) oder aber für eine existentielle Gefährdung (Leiden).

Hinsichtlich der Inhalte eröffnete Göbel der Plastik seiner Zeit und seines soziokulturellen Kontextes neue Dimensionen durch offene oder verdeckte Ironie des Realen, durch feine Symbolik und durch bittere Kritik (Venus über Mars, Hinrichtung der Natur). Spezielle Themen schlossen gar kritische Töne über die Repressionen durch die SED-Herrschaft ein: Euergetes gibt sich volkstümlich und jovial, aber zerdrückt die Eule in der Hand; der Hockende, der emporspringen wird, verbirgt den

Wurfstein in der Rechten. Andere Themen und Sujets, die kritische Intentionen haben, realisierte Bernd Göbel in Holzschnitten, da diese Formen ein Szenarium mit aufklärerischer Dialektik Brecht'scher Weise ermöglicht (Dunkelheit am Himmel und anderes). Dies gilt natürlich auch für manche Medaille, wie das sarkastische Prokrustesbett (1991), das die deutsche Vereinheitlichung reflektiert.

Göbels vitalistischer Stil äußert sich in verschiedenen Formen, in verschiedenen Themen/Stoffen, in klassischen Sujets wie "Ikarus", der stürzte (ein Thema Lehmbrucks), in den Torsi wie dem gekurvten Frauentorso (ohne Kopf) von 1981 – also nicht nur in bewegten Liebespaaren. Etwas verhaltener äußert sich dieser Stil ferner in den Porträts (Christine, Müller, Lichtenfeld, Biermann). Selbst in Auftragsfiguren öffentlicher Denkmäler für historische Persönlichkeiten (der junge Bach 1982/84 für Arnstadt) gelang es Göbel, einen derart lebendigen Zug zu formen, daß die Figur Individuelles vergewärtigen kann. Die Platzierung von Denkmälern ist natürlich wichtig für ihre Wirkung. Werk und Wirkung haben hier von Anfang an eine unlösbare Einheit, die denjenigen Kunstwerken nicht eignet, die der Maler oder Bildhauer in eigenen Empfindungen und eigenem Wollen realisiert. Nietzsches Unterscheidung von "monologischer Kunst" und "Kunst für Zeugen" (in "Die Fröhliche Wissenschaft") kann hier angewendet werden.

Jene Qualität des charakteristisch Lebendigen erreichte Bernd Göbel besonders in seinem von der Stadt Dessau 1977 in Auftrag gegebenen Brecht-Denkmal. Hier fand er über zwei Modelle von 53 cm Höhe zu einer Gestalt, die im Habitus, das heißt der Vermittlung zwischen innen und außen und in der Kopf-Hände-Komposition das dialektische Denken des aufklärerischen Stückeschreibers anschaulich macht. Ein möglicher Vergleich mit Seitz' kleiner Bronzefigur von 1957, Grzimeks Brecht-Statuette von 1958 und Cremers Sitzfigur Brecht von 1969 (erst 1988 als Denkmal in Berlin aufgestellt) würde die klare Überlegenheit von Göbels Gestaltfindung erweisen. Nach ihrer Vollendung 1980, der Ausstellung 1982/83 auf der IX. Kunstausstellung in Dresden, wurde die überlebensgroße Brechtfigur im Herbst 1983 – statt in einem Schulhof – auf dem Rathaus-Platz in Dessau als öffentliches Denkmal errichtet. Sie sollte die

zumeist blinden "Bilderstürme" der Nach-Wende-Zeit, die zwischen Unmaß und Maß, zwischen Unqualität und Qualität nicht unterscheiden, überstehen und von einer realistischen Qualität – trotz der Partei-Richtlinien innerhalb der DDR-Künste – auch in Zukunft zeugen. Diese Qualität beruht selbstredend auf der Grundlage der langjährigen Handwerks-Tradition an der "Burg", die durch Plastiker wie Weidanz, Marcks, Grzimek und Lichtenfeld für diesen Bereich gepflegt wurde, – eine Basis, die großen Teilen der Westkunst leider verlorenging, zumal wenn diese die menschliche Figur als Zentrum des Kunstvollens aufgab. So näherten sich die gegenstandslosen Form-Arrangements der Westkunst im Grunde der Kategorie "Design" – während in der Ostkunst die expressive Figur gerade durch die handwerkliche Basis an Qualitäten gewann. Eine dialektische Entwicklung, die man einmal im historischen Abstand neu erkennen wird.

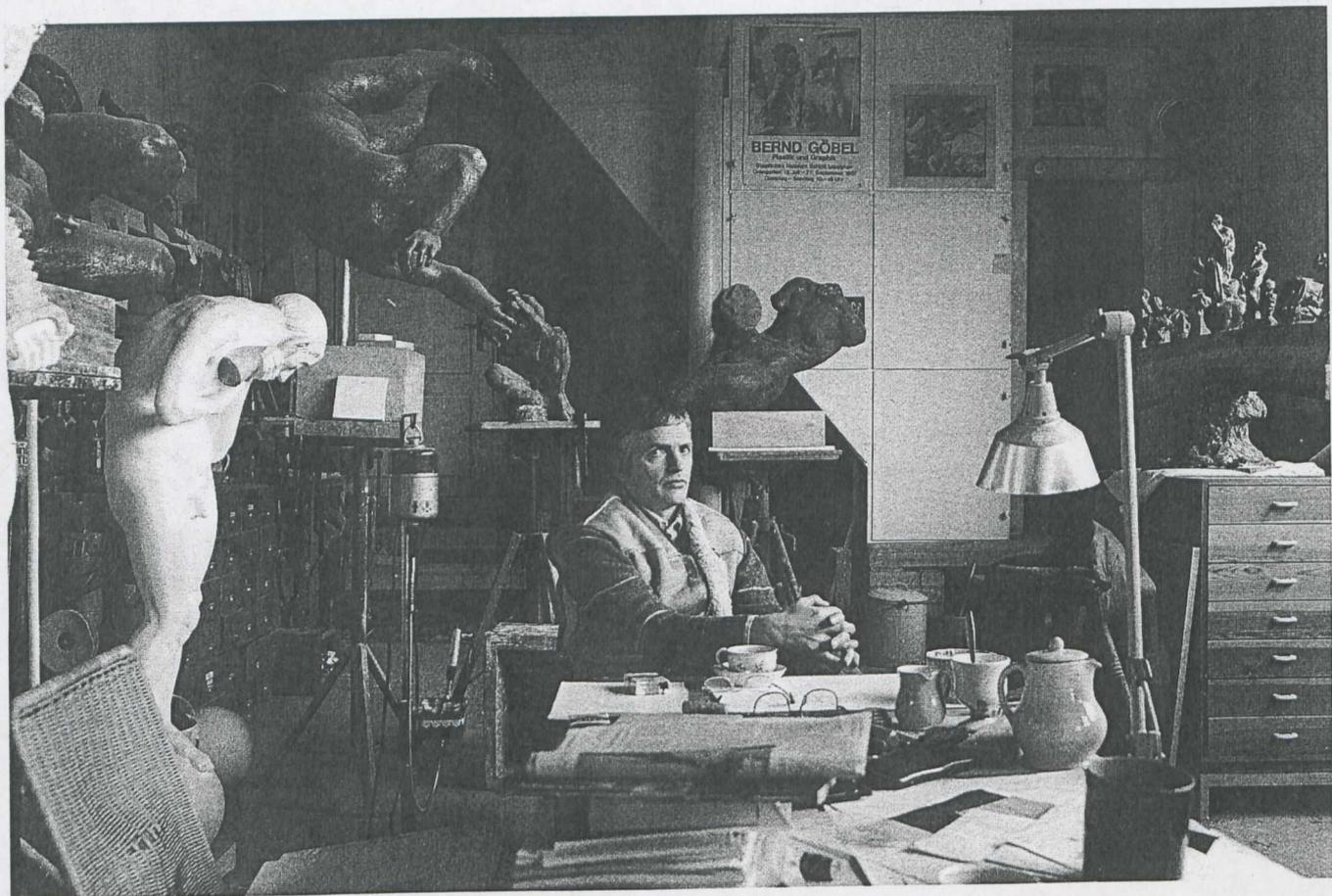
Den Fehler der Addition leidender Figuren für eine antifaschistische Aussage, den Fritz Cremer 1954/55 in der Gruppe von Häftlingen für das Buchenwald-Denkmal beging, vermied Bernd Göbel mit einer wichtigen Figur von 1981, indem er für die Darstellung gewaltsamen Todes durch Herrschaft, ja, als Zeichen für das Wölfische von Diktatoren, eine einzelne "Bildsäule" erfand: "Hinrichtung" überzeugt durch genau die Bedingungen von Inhalt und Form, welche eine allgemeingültige Verdichtung bewirken, die den Gehalt der Figur ausmacht. Der nackte, rückwärts Stürzende, dessen Arme überkreuzt den Kompositionslinien der Beine entsprechen, symbolisiert politische Gewalt von gestern, heute und morgen. Die Absicht der Stadt Torgau, diese Figur in überlebensgroßer Ausformung als Mahnmal zu errichten, muß man ohne Einschränkung begrüßen. Sie reflektiert ein Bewußtsein für Qualität innerhalb des Realismus-Spektrums heutiger Plastik. Als Symbolfigur im öffentlichen Raum würde die Gestalt zu Demokratie und Frieden und zur Abschaffung von Gewalt mahnen. Damit wäre auch eine ethische Zielsetzung ihres Autors Bernd Göbel für öffentliche Wirkung, quasi vor Zeugen der eigenen Zeit, erfüllt.



Hinrichtung
1989 Gipsmodell, Arbeitszustand Höhe 220 cm

Literaturhinweise:

- Carl Einstein: Die Fabrikation der Fiktionen (um 1932), aus dem Nachlaß hg. von Sibylle Penkert, Reinbeck 1973.
- Bertolt Brecht: Reflexionen über die Porträtkunst in der Bildhauerei.
- Ders.: Über gegenstandslose Malerei, in: Schriften zur Literatur und Kunst, I, II, Frankf./M. 1967 und 1982.
- Bertolt Brecht: Über Realismus, hg. von Werner Hecht, Frankf./M. 1971.
- Albert Camus: Revolte und Kunst, in: Der Mensch in der Revolte (1951), Reinbeck 1974, S. 207.
- Jost Nolte: Kollaps der Moderne, Hamburg 1989.
- Dietrich Schubert: Der Bildhauer Christian Höpfner, in: Christian Höpfner – FIGUR, hg. von der Kunstedition Merck, Darmstadt 1990.
- Anita Beloubek-Hammer: Mensch – Figur – Raum. Werke deutscher Bildhauer des 20. Jahrhunderts, Nationalgalerie Berlin 1988, S. 240–241.
- "Rätsel Wirklichkeit" – figürliche Plastik der Gegenwart, hg. von Elisabeth Krimmel, Kunsthalle Darmstadt 1987.
- Kunst im öffentlichen Raum, hg. von Volker Plagemann, Köln DuMont 1989.
- Denkmal – Zeichen – Monument, hg. von Ekkehard Mai, München Prestel 1989.





Nächtlicher Berg. 1989 Holzschnitt 37,2 cm x 31,8 cm



Der junge Bach, 1984

Photo: D. Schubert



Hinrichtung. 1981 Bronze Höhe 48 cm



Ikarus III. 1992 Bronze Höhe 43,5 cm



Weiblicher Torso mit Tuch. 1981 Bronze Höhe 57 cm