

Heidelberg – Bismarckplatz, Modell 1:11,5, 1983/84

Persönlich habe ich dem Künstler-Ehepaar Matschinsky-Denninghoff sowie Herrn Professor Peter A. Riedl für eine Fülle von Anregungen und die tatkräftige Mitarbeit bei der Vorbereitung von Ausstellung und Katalog zu danken. Erwähnt sei auch, daß fast sämtliche Abbildungen dieses Katalogs sowie das Dia-Programm der Ausstellung von Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff selbst hergestellt wurden. Mein Dank gilt, last but not least, den Leihgebern, die die Ausstellung durch ihr Entgegenkommen überhaupt erst ermöglicht haben: Herrn Prof. Dr. Horst Vey (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe), Herrn Dr. Andreas Pfeiffer (Staatliche Museen Heilbronn), Frau Maria Rothe, (Galerie Rothe, Heidelberg), Frau Ulrike Koerth-Blomeyer, Weinstadt, Dr. Joseph Graf Raczynsky, München, sowie ungenannten Leihgebern aus Berlin. Zu den Heilbronner Leihgaben sei angemerkt, daß die dortige Sammlung auf Modelle und Bozzetti spezialisiert ist und von daher dem Thema unserer Ausstellung ganz besonders nahesteht.

Heidelberg, im September 1984

Hans Gercke

„Eins und doppelt“

Über die Kunst von Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff ist viel Kluges und Informatives geschrieben worden. Das Paar hat sich auch selbst mehrfach über das geäußert, was es bildnerisch mitzuteilen beabsichtigt, und hat dabei nachdrücklich auf die Grenzen der Verbalisierbarkeit seines Tuns aufmerksam gemacht. Natürlich kommt der Verfasser dieser Zeilen nicht darum herum, bereits Gesagtes zu wiederholen und zugleich die Mahnung ernst zu nehmen, in Metall materialisierte Formphantasie vor übertriebenem Deutungsdrang zu schützen. Er möchte aber versuchen, die Pfade chronologischer und systematischer Werkdarbietung zu meiden und dafür durch eine von einem Einzelwerk ausfächernde Interpretation den Zugang zur Formenwelt der beiden Künstler zu erleichtern.

Ausgangs- und Zielpunkt der Überlegungen soll **das Werk** sein, das dank der Initiative eines Mäzens bald dem Heidelberger Bismarckplatz den bislang so vermißten Akzent geben wird. Alle Aussagen müssen sich vorläufig auf das Modell und die Photomontagen stützen. Die vermutete und die tatsächliche künftige Wirkung können schon deshalb nicht identisch sein, weil ästhetische Prognosen immer nur den Charakter von Näherungswerten haben. Der Schluß vom Modell auf das ausgeführte Werk ist aber unverzichtbar: Die ganze Konzeption folgt bestimmten Gedanken-, Orts- und Größenvorgaben, die notwendigerweise auch Vorgaben für den Erklärungsansatz sind. Wenn im folgenden also Fakten vorweggenommen werden, die für den Zeitpunkt nach der Neugestaltung des Bismarckplatzes zu erwarten sind, hat man die Relativität dieses Verfahrens im Auge zu behalten.

Der Entwurf sieht ein Gebilde vor, das aus einem 3,15 m hohen Rotsandsteinsockel in Form eines quadratischen Prismas und einem räumlich weit ausgreifenden, komplex strukturierten Ensemble aus fünf Edelstahlelementen besteht. Den Sockel umläuft in 2,50 m Höhe eine Rechtecknut, die gerade so viel Wasser spendet, daß der bossierte Pfeiler unter ihr flächig benetzt und dadurch in Farbe und Reflexionsvermögen vom oberen, glatt zugerichteten Sockelteil abgesetzt wird. Hauptkomponenten des stählernen Aufbaus, der eine Höhe von 5,75 m erreicht, sind zwei kräftige, einander annähernd spiegelsymmetrisch zugeordnete Stränge mit kreisförmigem Querschnitt (Durchmesser 36,8 cm). Sie lagern jeweils mit dem unteren Tangentialpunkt ihrer stärksten Krümmung randnah auf der Abschlußfläche des Sockels. Ein Schenkelpaar ragt, zweifach wellig gekrümmt, in ein und dieselbe Richtung; das andere Schenkelpaar strebt, ebenfalls undulierend bewegt, auseinander. Der spontan sich einstellende Eindruck großer Labilität und entfesselter Dynamik wird zum einen durch die Symmetriebindung abgeschwächt und zum anderen durch drei stählerne Bänder gemildert, die in unterschiedlicher Höhe lebhaft schwingend und flatternd die Stränge verbinden. Die Oberfläche der Stahlelemente ist durch die besondere Machart geprägt. Die Stränge sind durch Schutzgas-Punktverschweißung einer großen Zahl dünner Chromnickelstahlrohre gewonnen; die Rohreigenschaft dieser Komponenten bleibt jedoch verdeckt, so daß mir für das Additionsergebnis die Bezeichnungen **Strang** (oder **Stabbündel**) morphologisch ange-

Anmerkungen:

¹ Die Ausstellungsreihe „Angebote zur Wahrnehmung“ umfaßte Ausstellungen von Keiji Uematsu (Düsseldorf 1979), Manfred Nisslmüller (Wien 1979), Rolf Schneider (Heidelberg 1979), Yuji Takeoka (Düsseldorf 1980), Herbert Falken (Schevenhütte 1980), Hans-Ludwig Hanau und Hans-Joachim Kuwinski (Heidelberg 1980), Jolantha Marcolla (Warschau 1981), Kazuyo Kinoshita und Satoshi Saito (Kobe 1982) und Julius (Berlin 1982). Zu sämtlichen Ausstellungen erschienen monographische Kataloge.

² Dani Karavan, Modelle und Projekte, Ausstellungskatalog des Heidelberger Kunstvereins 1983. – Zum Projekt der Universitätsplatzgestaltung s. u. a. Michael Hübl, Karavans Romantische Seite (in Kunstforum international, Bd 69, 1/84, S. 194) und Hans Gercke, Zu einer Neugestaltung des Universitätsplatzes (in Ruperto Carola Bd. 69/1984, S. 235)

³ Vgl. „Unter der Maske des Narren“, Ausstellungskatalog Duisburg/Heidelberg 1981

⁴ Vgl. Matschinsky Denninghoff, Taschenbuch Nr. 26 der Galerie Henemann, Bonn, herausgegeben von Manfred de la Motte, 1980 („Ein komisches Buch. Es ist ziemlich dick und hat noch nicht mal Seitenzahlen, auch kein Inhaltsverzeichnis, weder Biographie; es kommt auch ohne Ankaufs- und Ausstellungslisten aus. Absichtlich . . .“).

⁵ Erwähnt sei hier auch die langjährige Mitarbeit von Egidius Knops bei der technischen Fertigung der Groß-Skulpturen.

messener erscheint als der – was die Konstruktion angeht, korrektere – Begriff **Rohrbündel**.

Alle vier Schenkel enden mit planen, Massivität suggerierenden Platten. Aus flächig gereihten Stäben sind die Bänder zusammengeschweißt; kleine Längendifferenzen lassen ihre Enden ausgefranst erscheinen. Die Längsreliefierung lockert die Metallelemente nicht nur optisch auf, sondern sichert ihrem räumlichen Verlauf federnd-geschmeidigen Nachdruck – einen Nachdruck, der den vergleichsweise massigen Strängen noch mehr zugute kommt als den relativ leicht und frei kurvenden Bändern.

Das Modell verwirklicht die hier vorgreifend beschriebene Monumentalausführung im kleinen Maßstab (1 : 11,5) und mit anderen, weniger dauerhaften Materialien: der Sockel ist aus Holz, die Metallteile sind aus zinnverlöteten Messingstäbchen. Begreiflicherweise sind die Stäbchen, die den Rundmantel der Stränge und die Bänder konstituieren, weniger zahlreich als die entsprechenden Bestandteile der geplanten Großfassung; der Reliefeffekt ist folglich stärker, wie denn auch die Eigenfarbigkeit dank der Messing-Zinn-Bichromie reicher ist (was allerdings durch das höhere Reflexionsvermögen des Stahls mehr als aufgewogen werden wird). Schon das kleine Modell läßt die Fähigkeit, Raum zu erschließen und zu rhythmisieren, deutlich spüren. Noch mehr tun das die Photomontagen, die den vorgesehenen to-

pographisch-urbanistischen Zusammenhang wenigstens annähernd vergegenwärtigen.

Der Stifter des Werks, Erfinder einer zukunftsweisenden Pumpentechnologie und erfolgreicher Unternehmer, hatte zwei, sehr allgemein formulierte Wünsche an die Künstler: Das zu Gestaltende sollte den Gedanken der technischen Perfektion und der Expansionskraft innovativer Entwicklungen zum Ausdruck bringen; und es sollte auf irgendeine Weise das Medium Wasser einbeziehen.

Geht man von diesen Prämissen aus, läßt sich ein erstes Deutungsangebot machen: Vom hohen, wasserüberrieselten Sockel getragen, versinnbildlichen die metallenen Stränge gebündelte und zugleich weit ausstrahlende Energie; die fliegenden Bänder steigern dialektisch die Wirkung der beiden Hauptelemente und setzen deren Mächtigkeit den Reiz des Verspielten entgegen. Damit ist freilich nur eine, wenn auch wichtige Sinnschicht angesprochen. Um weitere Schichten aufzudecken, seien die Form- und Ausdrucksqualitäten des Werks in mehreren Schritten analysiert.

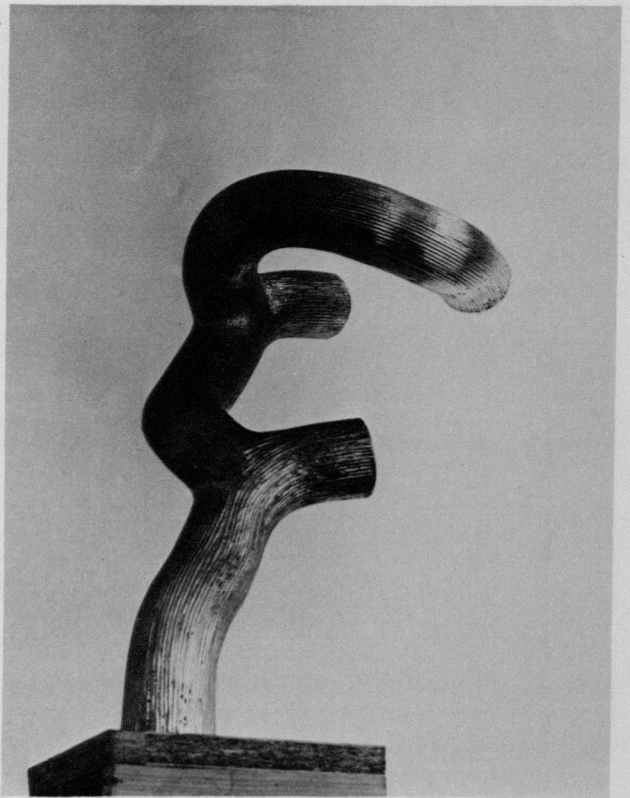
Ich habe die beiden, sich in buchstäblichem und übertragenem Sinn über die lapidare Stereometrie des Sockels erhebenden Elemente als **Stränge** bezeichnet. In der Tat würde der Terminus **Rohre** dem morphologischen Sachverhalt



Erstes Modell Sipplinger Berg 1:20, 1972

schon insofern nicht gerecht, als sich kaum Indizien für Hohlkörperhaftigkeit ausmachen lassen. Die wellig gekrümmten, feingerippten Walzen lassen mehr an organische Gebilde, wie Äste und kräftige Lianentriebe, oder an massive Metallkörper unbekannter Funktion denken. In jedem Falle assoziiert man mit den Körpern weniger Leitfähigkeit für fremde Stoffe und Kräfte als eigene Kern- und Krafthaltigkeit. Allerdings gibt es auch Anzeichen für eine Verwandtschaft mit Röhren: Man traut die den beiden Hauptelementen eigene virtuelle Beweglichkeit am ehesten dünn- und leichtwandigen Materialien zu.

Martin Matschinsky und Brigitte Denninghoff haben die Möglichkeiten des bildnerischen Einsatzes von Körpern der eben beschriebenen Art vor Jahren für sich entdeckt und in vielen Arbeiten variationsreich genutzt. Am kühnsten sicherlich in der 1972/73 für die Bodensee-Wasserversorgungsgesellschaft geschaffenen „Landmarke“ auf dem Sippinger Berg bei Überlingen. Die vier mächtigen, schräg aus der Erde wachsenden und in einer Richtung wellig hinziehenden Rundkörper hypostasieren die Vorstellung von fließendem Wasser, ohne sich auf eine solche Bedeutung festlegen zu lassen; es sind der Boden und der Wind mitgemeint, die Bändigung der Naturkräfte und zugleich die Grenzen ihrer Kontrollierbarkeit. In anderen Werken, wie dem „Samurai“ (1983, kleine Fassung 1978) und dem „Bogenschützen“ (1978), sind die Stränge frei-allusiv kombiniert. Die Titel geben nicht etwa ein von den Arbeiten eingelöstes Figurenprogramm an, sondern umschreiben Assoziationen, wie sie die Phantasie dem Betrachter eingibt. Abweichenden, nämlich mehr vegetabilen Wachstums- und Teilungsprinzipien folgen die Formfügungen von „Sturm“ im Hakone Open Air Museum, Japan (1982) und von „Kleiner Sturm“ sowie „Ast“ (beide 1978): Die Stränge verzweigen sich auf eine der Natur ab-



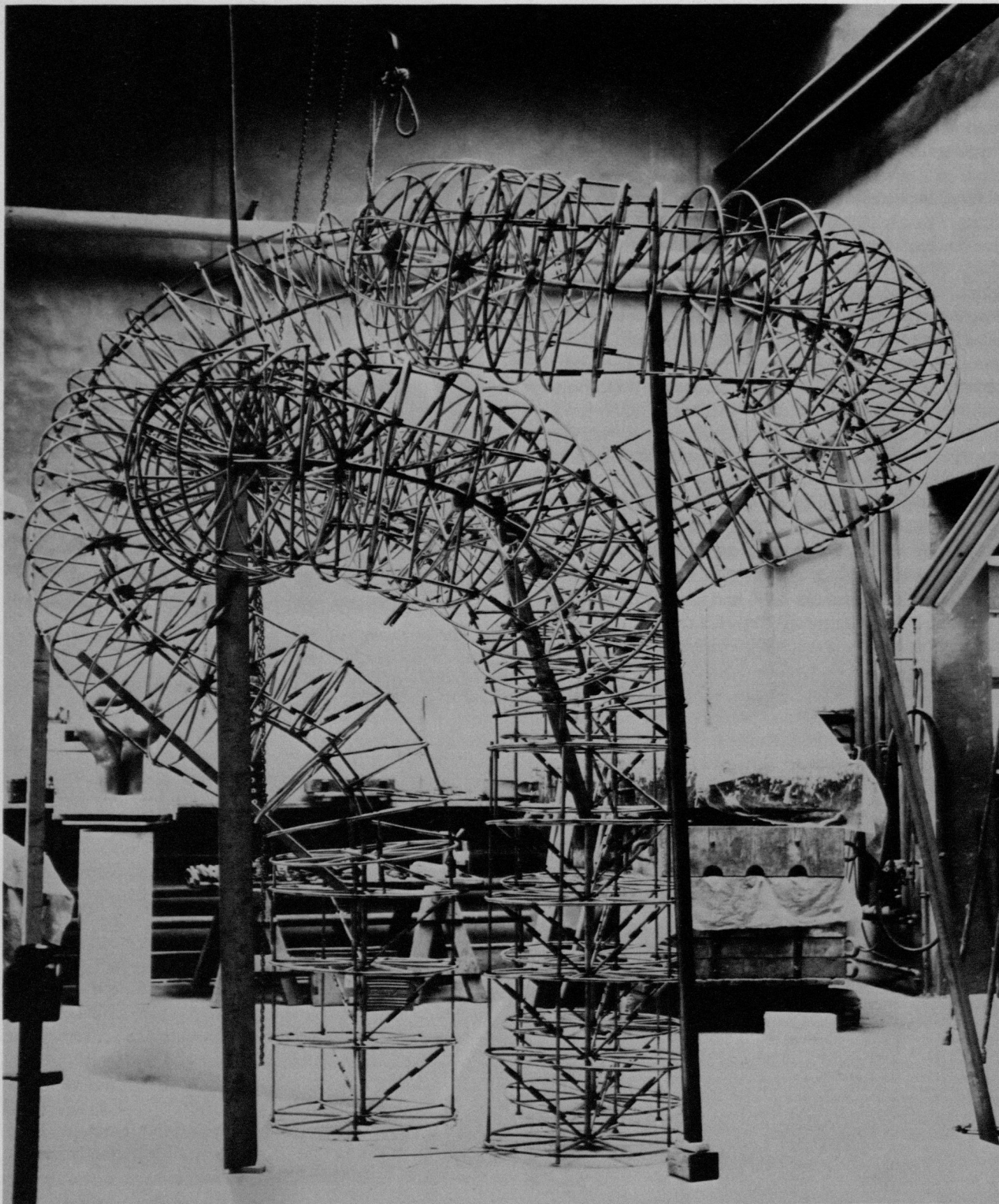
„Kleiner Sturm“ 1978
45 cm hoch, 23 x 26 cm breit

geschauten Weise, halten aber dank der Wahrung eines jeweils einheitlichen Durchmessers und durch den Verzicht auf weitergehende Aufgliederung gleichzeitig berechnete Distanz zur Naturwirklichkeit.



„Samurai“ 1983
Chromnickelstahl,
3,50 m hoch, 3,80 x 2,23 m breit

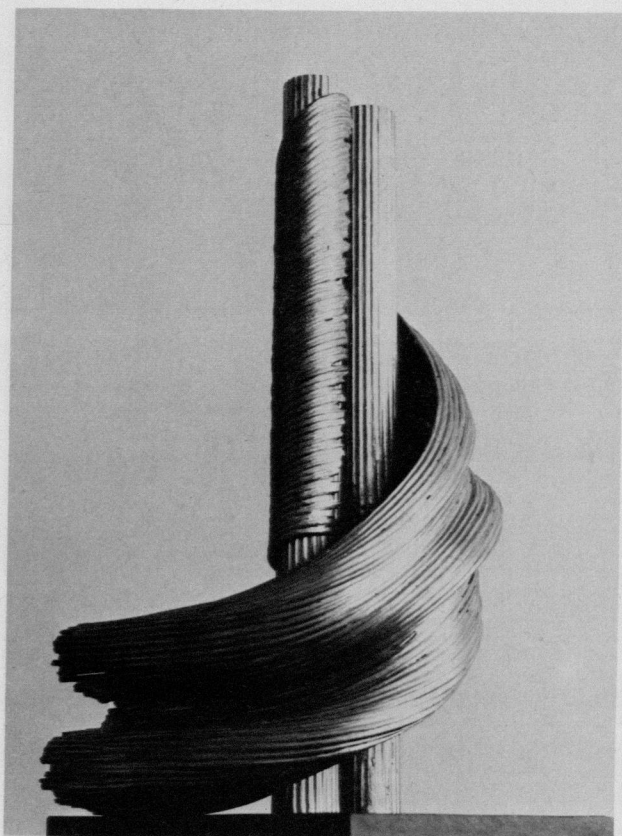
Was sich formal so schlüssig und einfach ausnimmt, ist in Wahrheit Resultat eines komplizierten Herstellungsverfahrens, das nichts mit der herkömmlichen Technik der Materialabtragung (Skulptur) und wenig mit der Methode der formenden Materialzufügung (Plastik) zu tun hat. Es handelt sich vielmehr um eine Konstruktionsweise, die modernste Werkstoffe und Verbindungstechniken nutzt und ingenieurmäßige Planung erfordert. Über einem Skelett, das hauptsächlich aus verspeichten und in Achsenrichtung vielfach verstreuten Rohrreifen besteht, liegt der Mantel aus den bereits erwähnten dünnen Edelstahlrohren. Schweißpunkte in geringen Abständen sorgen für Stabilität der Verbindung und für eine feine, nur die Senken zwischen den Rohren betreffende Skandierung des longitudinalen Formflusses. Die Außenschale bildet also ein Gerüst nach, das auf die beabsichtigte Wirkung der Hülle hin angelegt ist und mit dem Augenblick der Schließung dieser Hülle völlig den Blicken entzogen wird. Man spürt, daß die aufragenden, ausfahrenden oder gekrümmten Stränge eines inneren Halts bedürfen, doch man ist sich über die Art dieses Kerns nicht ohne weiteres im klaren. Die mit Planscheiben abgedeckten Enden ließen sich als Querschnitte durch massives Material lesen, wenn das (zumeist aktive) räumliche Gesamtverhalten der stählernen „Stämme“ und „Äste“ nicht derartige Beschaffenheit fraglich machen würde.



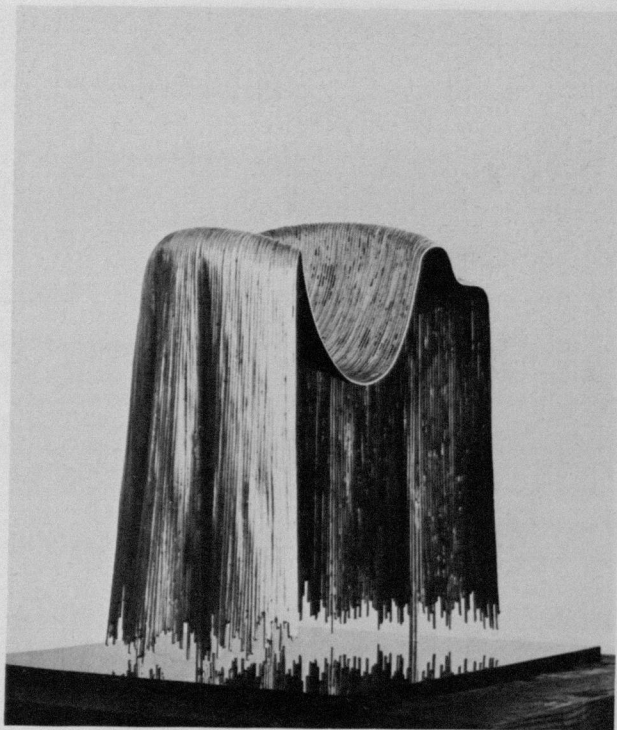
Kreisel, Gerüst 1970/71 (Werkstatt Berlin)

Anders als die voluminösen Körper kommen die Bänder ohne Stützkonstruktion aus. Schmal und elastisch, wie sie sind, genügt die Fixierung an den Punkten der Berührung mit den beiden Strängen, um sie statisch abzufangen und den Eindruck ihrer quasi textilen Geschmeidigkeit nicht zu stören. Tuch- oder bandartige Formationen finden sich im Oeuvre der Künstler seit einem guten Jahrzehnt. Im kleinformatigen „Katafalk“ (1973) hängt eine aus Stäbchen gefügte Bahn

schwer und auf der einen Seite wellig gestaut über zwei schräg aus dem Grund wachsenden Strängen, die sich unter der Last krümmen. In anderen Arbeiten bauscht sich und weht der Stoff um vertikale Streben („Toga“, 1973/9; „Band III“, 1974) oder steigt und fällt er, ohne Stützung durch andere Elemente, gleich einem Wasserscheiter über kaum berührten Sockeln („Teras“, 1976; „Ela“, 1976). Den elegischen Ton von „Katafalk“ nehmen die Bahnen von „Golgotha“ auf (kleine

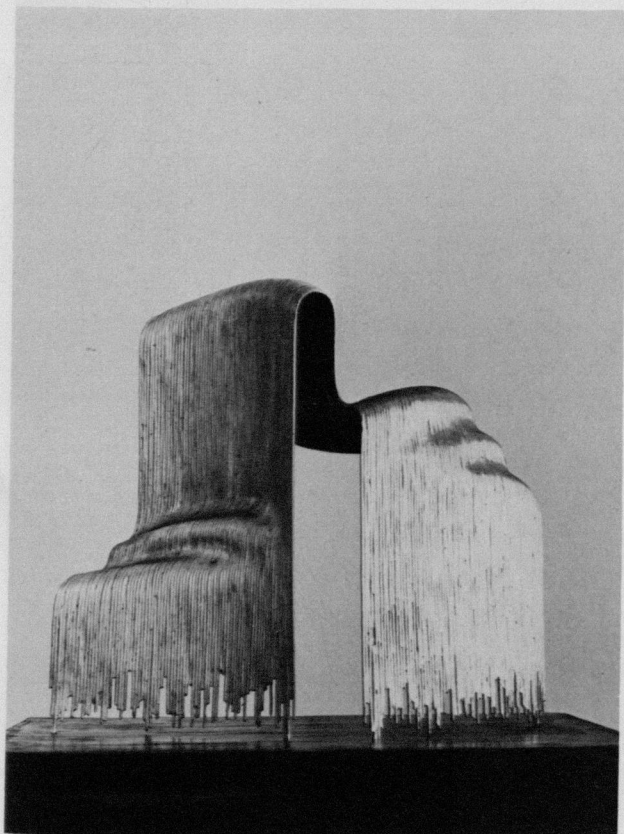


„Toga“ 1973, 31 cm hoch, 16 x 14 cm breit, Messing und Zinn (Privatbesitz Berlin)



„Ela“ 1976, 31cm hoch, 30 x 19 cm breit, Messing und Zinn

„Fassung 1981; Monumentalfassung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1982/83), nur daß ihre schlaffe Schwere im Verein mit den als Baumtorsi deutbaren drei gegabelten Trägern noch weitaus pathetischer wirkt.



„Teras“ 1976, 38 cm hoch, 42 x 17 cm breit, Messing und Zinn

Die Bänder des Heidelberger Brunnens strahlen Leichtigkeit und Heiterkeit aus. Sie rivalisieren nicht mit dem Körperhaften der anderen Komponenten, sondern antworten ihm mit ihrer Massearmut und ihrem Schwung. Ihre Bewegung widerspricht, prüft man den Sachverhalt genauer, der physikalischen Logik, denn das Kurven und Flattern wird, statt von **einer** gerichteten Kraft, offenkundig von diffusen Kräften gesteuert. Dieses abstrakte – will sagen: nicht auf ortbare Ursachen beziehbare – Verhalten erinnert an das Stoffgewoge spätgotischer Skulpturen. Der Besuch der Veit Stoß-Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum könne, so räumen die Künstler ein, wichtige Anregungen für die Heidelberger Lösung gegeben haben. Vorgeformt findet sie sich allerdings schon in den frei bewegten Flächen der genannten Arbeiten aus den siebziger Jahren.

Auch eine andere für das Heidelberger Werk charakteristische Eigentümlichkeit hat ihre Vorgeschichte im Oeuvre von Matschinsky-Denninghoff: die Konfrontation hart stereometrischer Elemente mit weichen, organoiden. In Werken wie „Großer Würfel“ (1970, vor dem Institut für Veterinärmedizin der Freien Universität Berlin; eine mittlere und drei kleinere Varianten 1967-69), „Naturmaschine“ (1969, Stadt Marl) und „Harlekin“ (1972, Stadt Sindelfingen; kleine Version von 1968 in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe) wird der Konflikt der unterschiedlichen Formen jeweils im Werk selbst ausgetragen. In „Großer Götze“ (1971, Hamburg-Lurup; kleine Variante von 1970 in Bronze und Stahl) stellt er sich als Gegensatz von quaderförmigem Sockel und zwischenkelig niedersinkendem Strang mit kolbigen Enden dar. Auch in Heidelberg

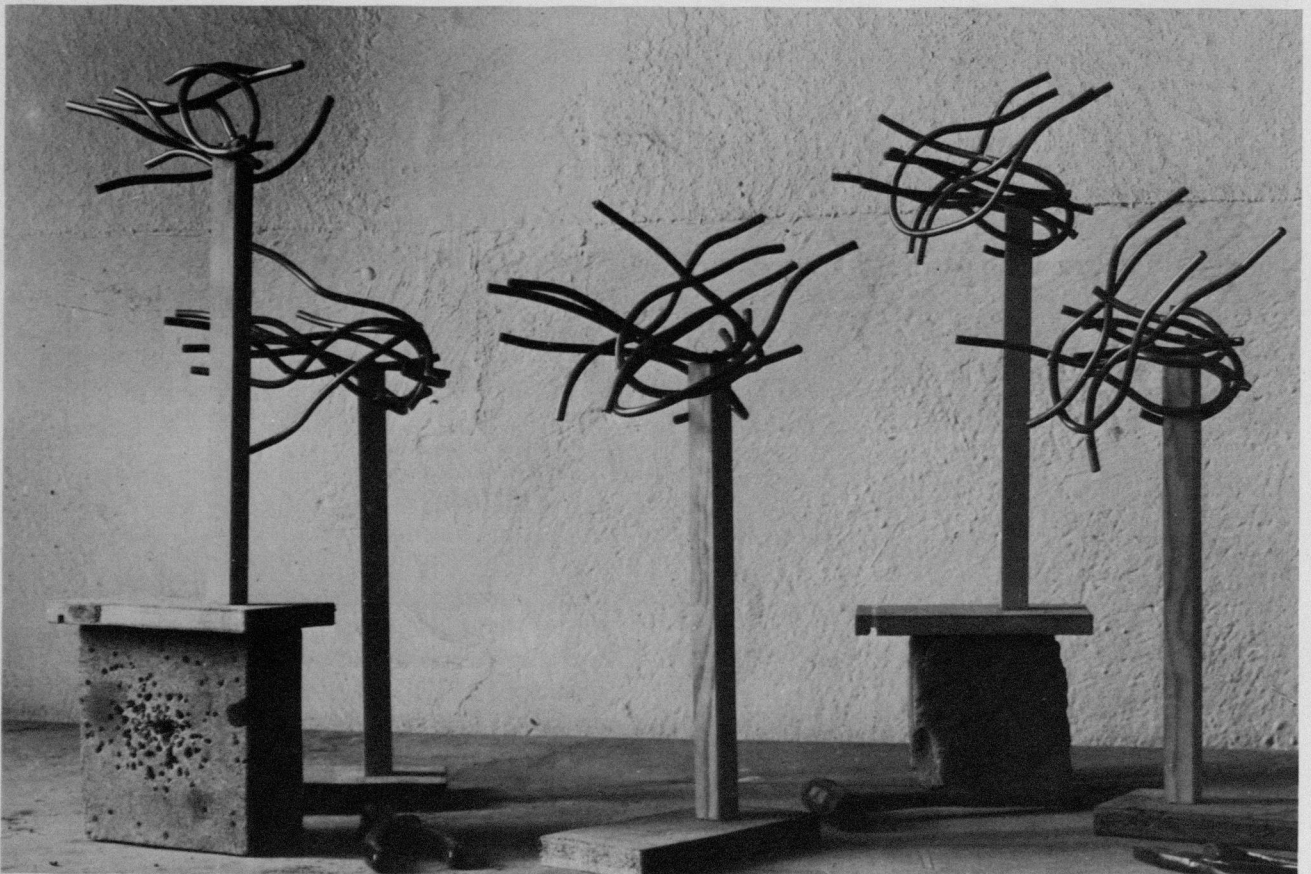


„Naturmaschine“ 1969, 160 cm hoch, 510 cm lang, 230 cm breit, Chromnickelstahl (Stadt Marl)

geht es um einen Sockel-Aufsatz-Kontrast, nur ständert hier ein hohes Prisma das bewegte Stahlensemble so auf, daß über die Thematisierung des Formgegensatzes hinaus ein außerordentlich kraftvoller und für den besonderen Ort unentbehrlicher Demonstrationseffekt erreicht wird. Mit vergleichbaren Mitteln der kontrastierenden Hervorhebung operiert der Entwurf für ein Wahrzeichen beim Landtagsgebäude in Hannover (1983). Und wieder wird die Lösung von älteren Arbeiten vorbereitet, nämlich dem „Flug“ (1971) und dem Entwurf für den Flughafen Berlin-Tegel (1973).



„Wahrzeichen am Landtagsgebäude“, Hannover 1983, Modell 1:16,



Erste Modell-Skizzen für Wettbewerb „Wahrzeichen am Landtagsgebäude“, Hannover 1983



Heidelberger Bismarckplatz mit Modell 1983/84, Fotomontage

Ein morphologisches Grundmerkmal der Heidelberger Komposition ist die Symmetriestruktur. Zwar meiden die Künstler eine schematische Wiederholung, doch kommt trotz absichtsvoller Abweichungen im Krümmungsverlauf der beiden Stränge das Prinzip beherrschend zur Geltung. Ich habe mich, als ich den Entwurf zum erstenmal sah, spontan des – 1815 in Heidelberg geschriebenen und Marianne von Willemer gewidmeten – Goethe-Gedichts „Gingko Biloba“ aus dem „West-Östlichen Divan“ erinnert:

Dieses Baums Blatt, der von Osten
Meinem Garten anvertraut,
Gibt geheimen Sinn zu kosten,
Wie's den Wissenden erbaut.

Ist es ein lebendig Wesen,
Das sich in sich selbst getrennt?
Sind es zwei, die sich erlesen,
Daß man sie als eines kennt?

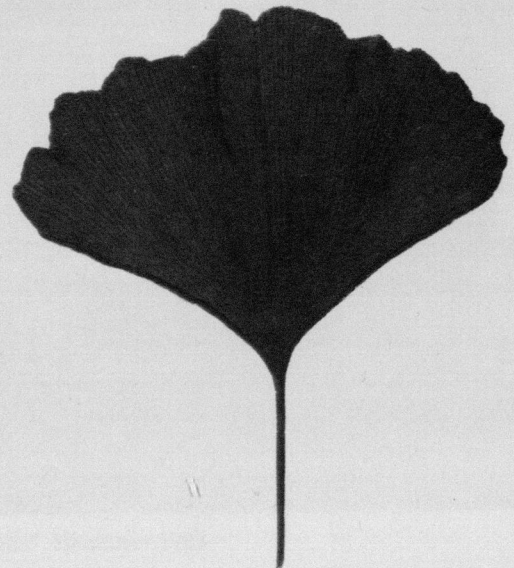
Solche Fragen zu erwidern
Fand ich wohl den rechten Sinn:
Fühlst du nicht an meinen Liedern,
Daß ich eins und doppelt bin?

Goethe begreift das Blatt des exotischen Baumes, den er im Heidelberger Schloßpark fand, als Sinnbild für die Zwiagesichtigkeit des Einen und das Vereinheitlichungsstreben des Verschwisterten und meint damit die ganz persönliche Liebessituation. Er nutzt die Gestalt des Blattes aber auch zur anschaulichen Bekräftigung eines Gedankens, den ihm der klassische Philologe Friedrich Creuzer nahebrachte. Creuzer teilte später mit, er habe, „als Goethe 1815 Heidelberg besuchte, mit diesem bei einem Spaziergange im Schlosse, ein langes und interessantes Gespräch über die symbolische Deutung und Sinnigkeit der hellenischen mythologischen Personen und Erzählungen geführt; er habe versucht Goethen auseinanderzusetzen wie jede hellenische Gestalt doppelt anzusehen sei, weil hinter der bloßen Realität ein höheres Symbol verborgen liege [...] Goethe ging auf diese Erörterungen mit dem regsten Eifer ein, als sie gerade bei dem Gingko biloba still standen; er pflückte ein Blatt und sagte: also ungefähr wie dieses Blatt, eins und doppelt!“

„Eins und doppelt“ läßt sich auch das Heidelberger Werk von Matschinsky-Denninghoff titulieren, und die damit ange deuteten Bezüge sind so reich, daß sie hier nur flüchtig benannt werden können. Das uralte Gestaltungsprinzip der symmetrischen Zuordnung ist auf eine mehr spannungstiftende als -dämpfende Weise in Form umgesetzt. Die räumlichen Bewegungen der beiden Stränge führen nicht zur Vereinigung. Selbst wenn man sich die benachbarten Schenkel verlängert denkt, bleibt es bei einem Spiel des Annäherns und Widerabstandnehmens, das nicht in die Fusion mündet. Die divergierenden Schenkel betonen die Dualität der Erscheinung. Gleichwohl hätte kein Strang für sich allein ästhetisch Bestand: Er müßte als sinnloser und in seiner Labilität ungläubwürdiger Formgestus empfunden werden. Die Bänder tragen zur Symmetriewirkung bei, indem sie Brücken von Strang zu Strang und Schenkel zu Schenkel schlagen; und sie lockern durch ihre Leichtigkeit und durch die Unregelmäßigkeit ihrer Krümmungen zugleich das Symmetriemuster im Sinne einer ornamentalen Belegung auf.

Symmetrie bedeutet im Bereich dreidimensionaler Gestaltung grundsätzlich etwas anderes als im Bereich von Malerei und Graphik. Jeder Standortwechsel des Betrachters führt beim plastischen Objekt zur Relativierung oder zum Verlust der Symmetrieerfahrung. Man kann, aus dem Wissen um die Struktur des Werks heraus, zwar Symmetrieordnungen **erkennen**, unmittelbar **visuell wahrnehmen** lassen sie sich aber nur von Betrachtungspunkten aus, die mit der Symmetrieachse korrespondieren. Im Falle des Heidelberger Brunens scheint das Problem – dem sich die Künstler vorher übrigens selten so direkt und bewußt gestellt haben! – gemeistert, indem zum einen die Achse des neugestalteten Bismarckplatzes als Richtmaß gewählt ist und zum anderen die Formen der Stahlplastik so verteilt sind, daß sich die Grundstruktur von allen Seiten her klar zu erkennen geben muß. Beim Umschreiten wird man eine Vielzahl interessanter Aspekte erleben und dabei in jedem Augenblick den Bauplan des Werks im Bewußtsein behalten.

Man kommt nicht umhin, die symmetrische Anlage als so etwas wie ein symbolisches Selbstportrait des Künstlerehepaars aufzufassen. Unter der unausgesprochenen Devise „Eins und doppelt“ arbeiten Brigitte Denninghoff und Martin Matschinsky seit fast drei Jahrzehnten auf eine Weise zusammen, die in der Kunst unserer Tage (und auch in der Kunst der Vergangenheit) kaum eine Analogie hat. Nicht Aufgabenteilung, sondern gemeinsames Erfinden, Durchdenken, Erproben, Korrigieren und Ausführen kennzeichnen die so ungewöhnliche Kooperation, in die natürlich jeder Partner eigene, auch kritische, Impulse einzubringen hat, die aber dennoch alle Merkmale eines elementaren Einverständnisses besitzt. Manches Werk von Matschinsky-Denninghoff läßt durch seine ästhetische und technische Perfektion den Gedanken aufkommen, daß hier gewissermaßen doppelt filtrierte worden sei. Doch es ist weniger die Beschaffenheit des Resultats, die staunen macht, als der Umstand, daß bereits die Formierung der bildnerischen Idee im Zeichen einer Doppelverantwortlichkeit stand. Allerdings wird in den Zeichnungen, die „manches Mal gewissermaßen in der Klausur“ entstanden sind, eine Verschiedenheit des Idioms spürbar, wie sie in den plastischen Arbeiten nicht in Erscheinung tritt. So findet sich auch nur auf den Zeichnungen die individuelle Signatur.





Heidelberg – Bismarckplatz, Modell 1:11,5, 1983/84

Der Heidelberger Brunnen, von Anfang an Produkt gemeinsamen Überlegens und Formens, ist für einen bestimmten Ort konzipiert und daher in seiner Wirkung an diesem Ort zu messen. Daß der Bismarckplatz günstige Voraussetzungen für eine bildnerische Akzentsetzung bietet, wird wohl niemand behaupten. Der langgestreckte Grundriß, die heterogene Bebauung und der starke Verkehrsfluß halten das, was man von einem Platz an spezifischen Qualitäten erwartet, jetzt und wohl auch in Zukunft in unliebsam engen Grenzen. Gewiß wird die jetzt beginnende Neugestaltung die Situation durch Hervorhebung der Nord-Süd-Achse, Ordnung der Verkehrsführung und zusätzliche Bepflanzung spürbar verbessern, doch wird sie an einigen urbanistischen Grundtatbeständen nichts ändern können. Dadurch, daß im neunzehnten Jahrhundert die Sophienstraßenfront bewußt als Westfassade der Altstadt errichtet wurde, war jede Vis-à-vis-Bebauung unter Bedingungen gestellt, die, wenn überhaupt, nur schwer zu erfüllen waren. Wie sich die Dinge entwickelt haben, brauche ich hier nicht darzulegen. Jedenfalls sind Ir-

regularität und Asymmetrie Eigenschaften, die dem Bismarckplatz – wenn auch gemildert – erhalten bleiben werden.

Der neue Brunnen wird im Südostbereich aufgestellt werden, etwa 20 m vor der Nordfassade des Kaufhauses „Horten“ und so, daß man ihn vom westlichsten, leicht südwärts geknickten Stück der Hauptstraße aus sieht. Die Schenkel der beiden Stränge nehmen, auf den Grundriß projiziert, die T-Figur des Platzes und zweier Straßen auf: Das Schenkelpaar weist nach Norden in Richtung des begrüneten Teils der Platzfläche und des Neckars, der östliche Schenkel in Richtung der Hauptstraße und der westliche Schenkel in Richtung der Bergheimer Straße. Damit ist nicht nur eine Schlüsselstruktur des Stadtgrundrisses nachgezeichnet, sondern auch Stadtgeschichte symbolisch markiert. Denn das Schenkelpaar zeigt dorthin, wo nördlich des Neckars sich die römischen Anfänge konzentrierten, der Ostschenkel weist zur Altstadt hin und der Westschenkel zur alten, vergangenen Siedlung Berg-

heim. Auf größere geographische Zusammenhänge bezogen, sind die Achsen Neckar und westlicher Odenwaldrand (beziehungsweise östlicher Rand der Oberrheinischen Tiefebene) angedeutet. Auch in der Vertikalen nimmt die Stahlplastik auf den landschaftlichen Umraum Bezug: Die Krümmung der beiden Stränge läßt sich mit der Neckarsenke und den süd- und nordwärts steigenden Berghängen verbinden, die Bänder umschreiben die Konturen der Wolken, die so oft über dem Odenwaldsaum stehen. Das seitlich ausfahrende Schenkelpaar reagiert aber auch auf den Fassadenwall des Kaufhauses, der sich südlich des Brunnens türmt.

Es versteht sich, daß die skizzierten Bezüge nicht mit den Inhalten eines festgelegten Programms verwechselt werden dürfen. So wenig Matschinsky-Denninghoff ein Denkmal herkömmlicher Art im Sinne haben – mit der Bismarck-Büste Donndorfs besitzt der Platz ja seit 1897 sein historisches Monument –, so wenig ist ihnen daran gelegen, ein plastisches Zeichen anzubieten, das zu dieser oder jener Lesart **zwingt**. Alle die erwähnten Deutungen sind **mögliche** Deutungen und als solche modifizier- und erweiterbar. Der Betrachter darf und soll seine Phantasie spielen lassen, soll einerseits die Reize der Formen auf sich wirken lassen und andererseits die mit diesen Formen verbundenen Assoziationschancen nutzen. Wenn oben gesagt wurde, daß die gekrümmten Stränge eher an Organisches als an Technisch-Konstruktives erinnern, so sollte damit der zweite Auslegungshorizont nicht versperrt werden. Kurvig geformte Metallrohre sind aus dem technischen Alltagsbereich geläufig, man denke nur an die oft bizarr anmutenden Fächerkrümmen von Fahrzeugmotoren oder an die Verteilersysteme von Klimaanlageanlagen. Selbst in der freien Landschaft stößt man heute zuweilen unvermittelt auf gebogene Rohre, nämlich auf Ventilknie oder Gewässerüberführungen von Öl- und Erdgasleitungen. Auch wenn man über den Zweck derartiger Gebilde Bescheid weiß, verfällt man leicht der Faszination der abstrakten, das heißt vom Funktionalen abgehobenen Form. Der energetische Kern, also der Druck der in ihrem Innern fortbewegten Substanzen, wird weniger empfunden, weil der Mantel zu starr und indifferent zu sein pflegt. Bei den Strängen des Heidelberger Brunnens ist das anders: Aus den mehrfachen Krümmungen und der Oberflächenstruktur spricht eine vitale Kraft, die man am ehesten mit pflanzlichem Wachstum oder mit der gespannten Elastizität von Schlangenkörpern verbindet. Wichtig scheint mir, daß die scharfe Begrenzung der Stränge Ausschnitthaftigkeit signalisiert – eine Ausschnitthaftigkeit freilich, die ebenso ausdrucksvoll wie endgültig ist. Es sind gleichsam Momente eines energiegeladenen Kontinuums erfaßt, das sich als solches vielleicht vorstellen läßt, kaum aber darstellen ließe.

Man wird an dieser Stelle fragen, wie bei solcher semantischen Offenheit des Werks die kunstgeschichtliche Position der Urheber zu bestimmen sei. Zu diesem Thema ist vieles und Erhellendes gesagt worden. Johannes Langner hat auf Sätze Henry Moores hingewiesen, die schon deshalb besondere Aufmerksamkeit verdienen, weil Brigitte Denninghoff ihre künstlerische Karriere als Assistentin bei Moore begonnen hat. In seinem Essay „Eine Auffassung von Plastik“ schreibt Moore 1930: „Sobald das Schauspiel des Griechischen aus dem Blickfeld des modernen Bildhauers gerückt

wurde ..., konnte dieser daran gehen, wieder den wesentlichen Empfindungsgehalt von Formen zu verwirklichen, anstatt in der Form bloß einen Darstellungswert zu sehen ... Dem Bildhauer öffnet sich ein grenzenloser Spielraum. Wie immer wird seine Inspiration aus der Natur und der ihn umgebenden Welt entspringen, denn dort lernt er Grundsätze wie die des Gleichgewichts, des Rhythmus, des organischen Wachstums, die Gesetzmäßigkeiten von Anziehung und Abstoßung, Harmonie und Gegensatz. Mag nun sein Werk verhältnismäßig gegenständlich sein oder ungegenständlich wie Musik und Architektur – die mechanische Nachahmung von Gegenständen und des ihn umgebenden Lebens wird ihn unbefriedigt lassen ...“



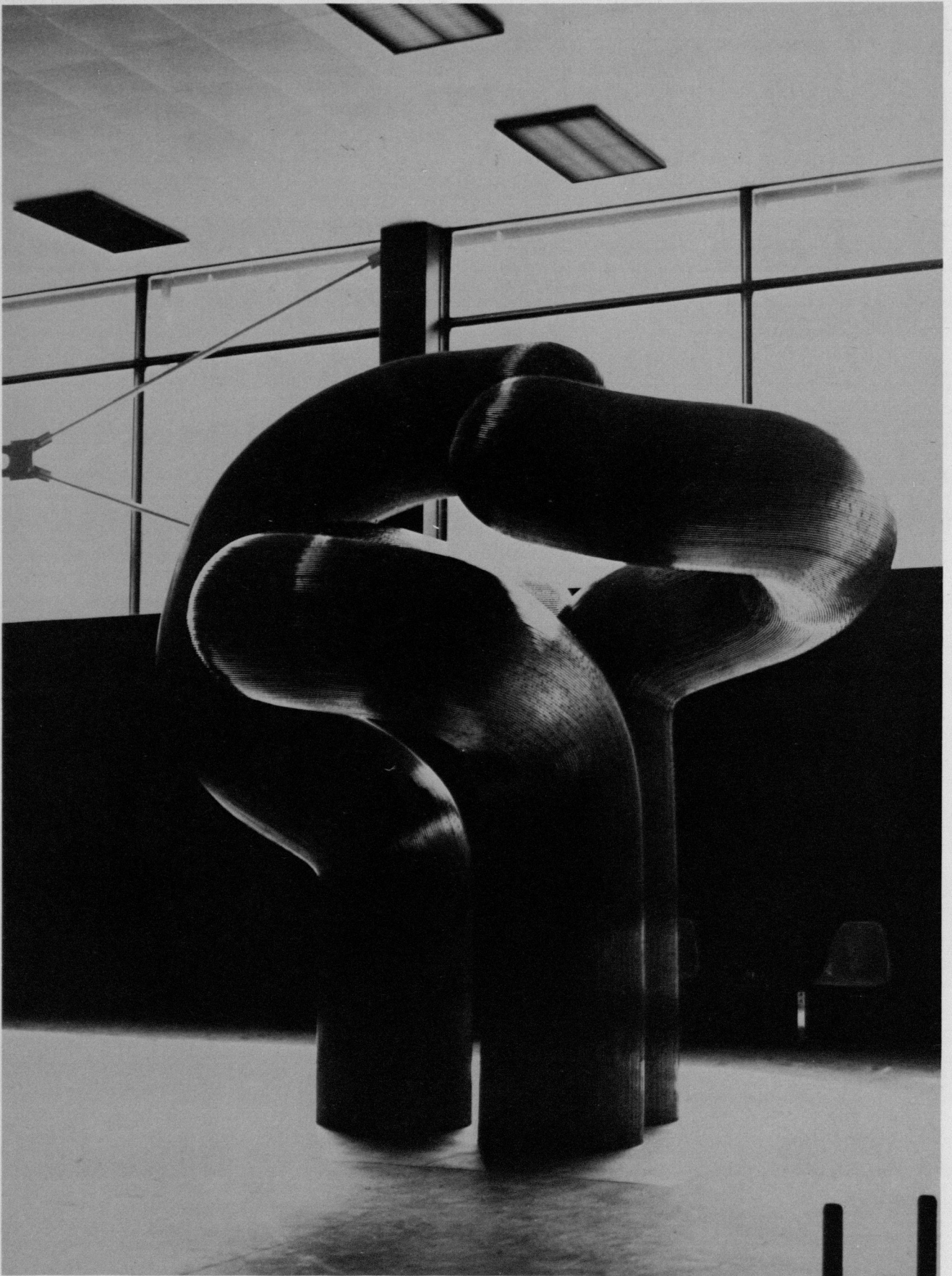
„Naturmaschine“ 1969, 160 cm hoch, 510 cm lang, 230 cm breit, Chromnickelstahl (Stadt Marl)

Gegenüber der Auffassung von Brigitte Denninghoff und Martin Matschinsky verlieren die Kategorien „gegenständlich“ und „abstrakt“ insoweit ihren Sinn, als im Abstrakten allemal Gegenständliches aufscheint. Auch der Begriff „Konstruktivismus“ – und hier denkt man an einen anderen berühmten Lehrer Brigitte Denninghoffs, Antoine Pevsner – taugt nur bedingt zur Charakterisierung, weil Konstruktion für die beiden Künstler mehr Mittel zur Erreichung eines bestimmten Ausdrucks als selbstzweckhaftes ästhetisches Ziel bedeutet. Man darf vielleicht formulieren, daß Wirklichkeitserfahrung (in weitestem Sinne) in abstrakten Konstruktionen aufgeht, die – technisch perfekt, aber evidentenmaßen funktionsfrei – auf Wirklichkeit zurückverweisen, hauptsächlich auf Naturwirklichkeit. Gelegentlich muten die Werke wie archetypische Reduktionen an, doch wäre es meines Erachtens falsch, eine Interpretation zu sehr auf diesen Aspekt zu stützen. Die Aussagen: „Wir arbeiten im Grunde wie die Natur, durch Aufbau und Aneinanderfügen, allerdings mithilfe der Technik des zwanzigsten Jahrhunderts“, und: „Wir wollen keine Abbilder schaffen, dennoch wollen wir auch nichts, was nicht die Möglichkeit zum Bilden von Assoziationen gibt“, diese Aussagen beschreiben klar und einfach genug, wie Naturerfahrung, Abstraktion und Konstruktion bei Denninghoff und Matschinsky zusammenspielen.

Die Heidelberger Ausstellung gibt Gelegenheit, auf ein Werk hinzuweisen, das sich seit 1971 in unserer Stadt an einer zwar öffentlichen, aber doch nicht im Blickpunkt eines großen Publikums stehenden Stelle befindet. Ich meine den über



„Kreisel“ 1969, 1. Version, ca. 35 cm hoch (Privatbesitz Schweiz)



„Kreisel IV“ im Neuen Justizgebäude, Heidelberg, 1971, 3,40 m hoch; 3,56 m breit,

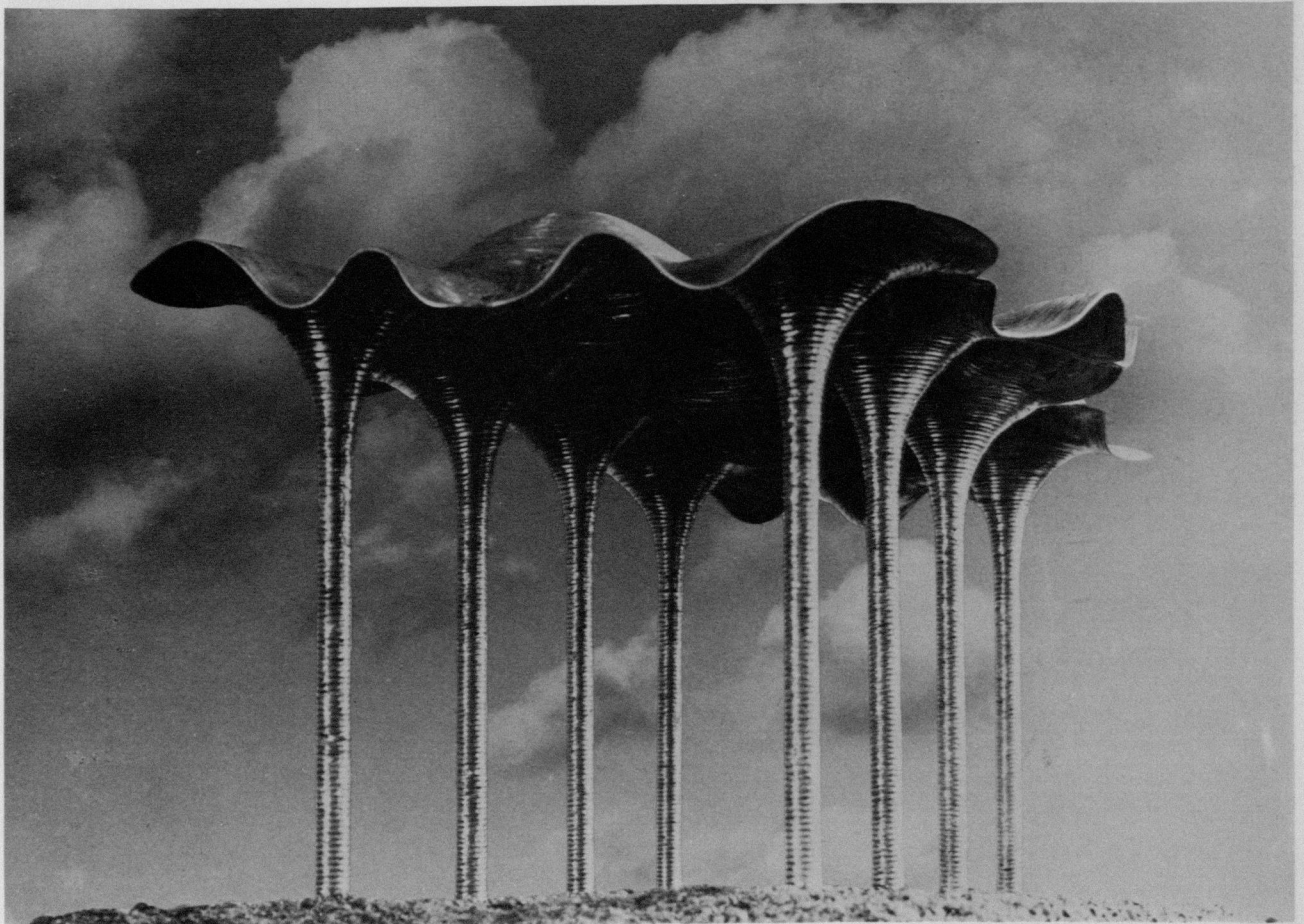
3,5 m hohen und fast ebenso weit ausladenden „Kreisel IV“ im Erdgeschoß des Justizgebäudes in der Kurfürstenanlage. Drei senkrecht aufstrebende, halbkugelig endende Stränge krümmen sich, wie in den Sog eines Tornados geraten, auseinander und in verschiedenen Richtungen dem imaginären Kreiselumfang entlang. Die Wirkung ist außerordentlich, weil sich formal Differentes und stark Bewegtes zu einer letztlich harmonischen Einheit findet. Konstruktiv zählt „Kreisel IV“, das belegt eine Photographie des Stahlskeletts, sicherlich zu den kompliziertesten Erfindungen der Künstler (vgl. Abb. S. 14).

Eine ganz andere Wirkung geht von dem Werk aus, das als einzige großformatige Arbeit die Dominante der Heidelberger Ausstellung bildet: „Innen“, 1984 entstanden, setzt sich aus sechzehn lotrechten Rohrbündeln und vier aufstrebenden Elementen zusammen, die sich gleich schlanken, gerippten Blättern wellig nach oben auffalten. Das Motiv der säulenartigen, ragenden Stränge prägt bereits einige Werke der siebziger Jahre. Bei der „Landmarke“ von 1974/5 auf dem Gelände des Zweiten Deutschen Fernsehens in Mainz-Lerchenberg bilden fünf 9 m hohe Säulen ein majestätisches Kolonnadenzitat, das durch drei mächtige, organoide Ballungen bereichert wird; vier weitere Säulen sind, die Gruppe zum Großensemble ergänzend, über das Gelände verteilt. In einem Portalentwurf für das Regierungsviertel in Riad (1976) tragen vier Säulenpaare einen Dreifachbaldachin, oder besser: entwickeln sie sich durch trichterförmige Aufweitung zu einem in der Mittelachse mehrfach kuppelig hochgebausch-

ten, an den Säumen wellig schwingenden Dach. Der „Monopteros“ im Kurpark von Bad Rappenau (1982) ist als glückliche Teilverwirklichung dieser Idee zu begreifen; die Stahlplastik ist zu einer Raumzelle geworden, die der Betrachter von außen rezipieren und in deren Schutz er sich begeben kann. Betreten kann man auch das (in Weichlöttechnik aus Messingsrohren gearbeitete) Ensemble „Innen“ – jedenfalls die periphere Zone dieser bambuswaldartig dichten Ansammlung, denn der innere Bezirk wird von den vier Komponenten beansprucht, welche die Vertikalordnung ins Wanken bringen. Die Säulen repräsentieren diese Ordnung und beschirmen zugleich die „störende“ Auffaltung, die sich in ihrer Mitte vollzieht. Ein Gedanke von eigentümlicher Dialektik und großer Eindringlichkeit!

Die bemerkenswerte Vielfalt der bildnerischen Lösungen, die für das Schaffen Brigitte Denninghoffs und Martin Matschinskys charakteristisch ist, hat ihre Wurzel nicht zuletzt in der Fähigkeit der Künstler, auf die besonderen Bedingungen eines Auftrags phantasievoll zu reagieren und gewonnene Erfahrungen als Anreiz für neue Erkundungen zu verstehen. Der Entwurf für den Brunnen am Heidelberger Bismarckplatz trägt alle Zeichen bewährter Formkraft und innovativer Frische. Heidelberg, das nicht nur die Vorzüge, sondern auch die Bürde der Tradition kennt, braucht hochrangige zeitgenössische Werke wie das jetzt im Modell vorgestellte. Und es braucht Mäzene, die dem gegebenen guten Beispiel folgen!

Peter Anselm Riedel



Portalentwurf 1:40 für das Regierungsviertel in Riad 1976, 24 cm hoch, 70 cm lang, 33 cm breit