

PETER ANSELM RIEDL

Robert Schad:

»Eisenspiel für Mannheim« (1992/93)

Zwei Gründe sind es, lieber Johannes Langner, die mich ermutigen, Ihnen den folgenden Text zu widmen: der eine ist Ihre durch mehrere Arbeiten eindrucksvoll bezeugte Liebe zur modernen Plastik; der zweite ist das Faktum, daß Robert Schad vor seiner kürzlich erfolgten Übersiedlung nach Frankreich viele Jahre lang in Freiburg tätig war. Ihre und des Künstlers besondere Frankreich-Affinität könnten gar als ein dritter Grund hinzugefügt werden.

I.

»Eisenspiel für Mannheim« - der Titel sagt schon viel über die Eigenart des ungewöhnlichen Werkes aus: die Schwere des Eisens und die Leichtigkeit des Spiels, vereint im Zeichen einer Umgebung, die an dem Spiel berechnet teilhat.

Robert Schads vielteiliges Ensemble auf der Grünachse der Mannheimer Augustaanlage ist statistisch einfach zu charakterisieren, in seiner räumlich-körperlichen Struktur aber um so schwieriger. Insgesamt vierundzwanzig, aus massivem Baustahl mit einem Querschnitt von 160 x 160 mm gefertigte Elemente sind über die Rasenfläche verteilt, nämlich zehn dreifüßige Gebilde, deren Schenkel jeweils einen oben spitz zulaufenden trigonalen Scheinkörper umschreiben, acht hochaufschließende Gebilde mit einem quergelagerten Kopfstück, schließlich sechs stämmige Gebilde in Form schiefstehender quadratischer Prismen. Der Einfachheit halber sei hier von den *Dreifüßern*, den *Tentakeln* und den *Blöcken* die Rede (wie denn auch der Titel abgekürzt als »Eisenspiel« zitiert sei). Morphologisch sind also drei Familien zu unterscheiden, deren jeweils größere zwei Mitglieder mehr umfaßt als die nächstkleinere. Die einzelnen Mitglieder folgen dem Gestaltprinzip ihrer Familie, ohne sich einem Uniformitätszwang zu beugen; in der Tat gleicht kein Stück ganz dem anderen.

Die *DreifüÙe* lassen sich, wie gesagt, als virtuelle Volumina verstehen. Jeder der Schenkel beschreibt eine Bahn, die zunächst leicht nach innen, dann schräg nach außen, darüber annähernd senkrecht nach oben und nach dem dritten Knick schräg nach innen zum Punkt der Begegnung mit den anderen Schenkeln führt. Das stereometrische Grundmuster wird dadurch kompliziert, daß die Brechungswinkel der drei Schenkel unterschiedlich sind. Ein Symmetrieverhältnis zum gedachten Mittellot kommt nicht zustande, der Anschein konstruktiver Logik tritt hinter dem eines für das Unwägbar offene Wachstums zurück.

Die *Tentakel* überragen die DreifüÙe deutlich. Einem in leichter Schräge hochstrebendem unterem Schaftabschnitt folgt nach stumpfwinkeligem Knick jeweils ein langer, wiederum schräger Teil, der mit einem aus drei unterschiedlich langen Vierkantstücken bestehendem Queraufsatz endigt. Es ist das Ausholende, gleichsam in suchender Bewegung Begriffene, das an Riesenföhler denken läÙt - wobei der hammerartige Kopf der Reckung eher Energie zuföhrt, als daß er sie hemmt.

Jeder der *Blöcke* setzt sich aus acht zu den Längswandungen eines Hohlprismas verschweißten Stahlstäben zusammen. Das Fehlen eines neunten Kernelements bleibt unbemerkbar, weil eine Dreiergruppe querliegender Stücke den als schwere, aber in sich differenzierte Masse zur Erscheinung gelangenden Körper oben bündig abdeckt. Dem Eindruck unerschütterlicher Solidität widerspricht die Schrägposition, zumal diese sich auf Übereckstellung des Blockes bezieht.

Die formalen Eigenarten der Elemente wären Grund genug für ein äußerst verwickeltes Gesamtbild des Ensembles. Aber erst die räumliche Anordnung der vierundzwanzig Komponenten macht den eigentlichen Reichtum des »Eisenspiels« aus. Daß diese Anordnung ihre Regeln hat, wird sofort spürbar; leicht zu durchschauen sind sie freilich nicht. Unverkennbar ist die Gültigkeit des Streuungsprinzips: Die Elemente sind so über die Fläche zwischen den Reihen hochwüchsiger Bäume verteilt, daß sie eine zugleich lockere und abwechslungsreiche Ansammlung bilden. Allerdings kommt es an einigen Stellen zur Kumulation von DreifüÙen; zweimal treten diese paarweise auf, in einem dritten Fall kommen sich ein Paar und ein Einzelexemplar nahe.

Augenfällig ist auch die auf Vermeidung jeder reinen Wiederholung bedachte Platzierung; weil sich der Grundplan offenkundig dem Gefühlsregulativ verdankt und weil allgemein das Prinzip betont richtungs- und neigungsverschiedener Aufstellung gilt, eignet jedem Element so etwas wie ein eigener Wille. Selbst die schiefen Blöcke als einfachste Gebilde behaupten im Gesamtverband ihre jeweils besondere Note.

II.

Es zeigt sich bereits in dieser Phase der Betrachtung, daß das »Eisenspiel« nach einem analytischen Vokabular verlangt, welches nicht nur den physischen Sachverhalten gerecht wird. Dem Versuch einer Ausdrucksdeutung muß gleichwohl eine genauere Bestimmung der stofflichen Verfassung vorausgehen, und diese Bestimmung hat beim Material und der Art seiner technischen Behandlung anzusetzen.

Massiver Vierkantstahl großen Kalibers ist nur auf den ersten Blick ein prosaischer Werkstoff. In Wahrheit erinnert er mit seinen Eigenschaften der elementaren Schwere und Beharrungskraft an die kosmische Vergangenheit seiner Grundsubstanz Eisen. Im Weltall bloß eine für die weitere Energiegewinnung wertlose Schlacke der stellaren Fusionskette, ist dieses Metall für den Menschen seit Jahrtausenden unentbehrlich. Immer ist Feuer an seiner Erzeugung beteiligt, sei es bei der Entstehung im Universum, der Ausschmelzung aus dem Erz, der Zurichtung zum Rohling oder der endgültigen Formung. Der mechanischen Festigkeit in erkaltetem Zustand steht eine Anfälligkeit für chemische Einwirkungen entgegen, die sich, je nach Nutzungsabsicht, allerdings durch Legierung in Grenzen halten läßt.

Robert Schad braucht kein veredeltes Material, um seine Vorstellungen in Form umzusetzen. Gerade weil im Baustahl die Doppelnatur des Eisens - die Widerstandsfähigkeit einerseits und die, wenn auch sehr eingeschränkte, Verletzlichkeit auf der anderen Seite - gegenwärtig ist, zieht er ihn seit 1986 allen anderen Werkstoffen vor. Zunächst war es massiver Strangstahl mit dem (von der Hand eben noch zu umspannenden) Querschnitt von 45 x 45 mm, mit dessen Hilfe er seine bildnerischen Strategien entwickelte. Daß dabei Konstruktionsskizzen ebenso unverzichtbar waren wie der Einsatz von

Trenn-, Schweiß- und Schleifgeräten, leuchtet ein. Doch Schad begriff diese Notwendigkeiten als Herausforderung zur Erschließung neuer Freiheiten - in dem Sinne, daß dem Material Wirkungen abzugewinnen waren, die nicht allein aus der Respektierung seiner Grundqualitäten resultieren. Immer finden sich in den Arbeiten Bereiche, in denen sich der Vierkantstahl in der Einfachheit seiner Ausgangsform zeigt - aber dort, wo sich gerade Teile verbinden, verwandeln sich Einfachheit und Starre in Komplexität; man erfährt das Aufeinandertreffen als einen Kraftschluß, die Nahtzone als eine Art Gelenk. Weil Schad die Teilstücke oft flächenverkantet aneinanderstoßen läßt, muß er Übergänge erfinden, die aus der schlichten Geometrie des viereckigen Strangs ausscheren. Er formt diese Übergänge - die mit Hohlmaterial nicht zu realisieren wären - mit aller Sorgfalt und einer Mischung aus Kalkül und Gefühl, so daß das Ergebnis technisch schlüssig *und* organisch stimmig anmutet. Als eine Prozedur, welche die Mitte zwischen Konstruieren und Modellieren hält, ist die Ausführung der Gelenkstellen nicht an Mitarbeiter delegierbar; individuell Gestalterisches drückt sich in ihr aus. Daß die Wirkung der Übergänge nicht nur mit dem das jeweilige Werk bestimmenden Formgestus zusammenhängt, sondern ebenso mit der Materialstärke und der absoluten Werkgröße, ist evident.

Beim »Eisenspiel« erreichen die Dimensionen Werte, die sich gewiß nicht mehr mit der Handlichkeitserwartung vertragen. Seine Komponenten senden vielmehr Signale der Mächtigkeit und des Anspruchs auf Selbstbehauptung aus. Der große Walzstahlquerschnitt entzieht die Gelenkstellen gleichsam der Tastbarkeit, die Strangdicke verlockt am ehesten zum Maßvergleich mit den benachbarten Baumstämmen. Ganz unmittelbar werden die Massigkeit und das kolossale Gewicht des Metalls fühlbar. Und dennoch bleibt es nicht bei diesen Wahrnehmungen. Schon die alle Teile überziehende Rosthaut dämpft die Dauerhaftigkeitsausstrahlung der Gruppe. Aber wichtiger ist, daß das »Eisenspiel« bei aller tatsächlichen Stabilität und Unveränderbarkeit von dynamischen Energien erfüllt zu sein scheint. Als wolle es dem Ensemblebegriff im Sinne der Benennung eines theatralischen Zuges gerecht werden, gibt es sich als ein Ereignis mit zahlreichen Akteuren unterschiedlichen Charakters, als eine *Commedia del ferro* sozusagen. Auf einer Bühne, die eine

Naturinszenierung inmitten der Stadt ist, stiftet es als plastische Inszenierung auf seine Weise Bewegung und Leben.

Damit ist eine wesentliche Seite der Kunst Robert Schads berührt. Wenn der Künstler gelegentlich von seiner »Choreographie« spricht¹, denkt er sehr direkt an Bühne und Ballett. Eine früh entwickelte Neigung zum Tanz wurde für ihn zur Quelle vieler Inspirationen und zur Basis der Zusammenarbeit mit dem kürzlich verstorbenen Choreographen und Tänzer Gerhard Bohner. Für beide Partner war es ein erregendes Unterfangen, die sich in Raumfiguren verdinglichende gestische Kraft des Plastikers und die vergänglichen Bewegungsfiguren des Tänzers zueinander in Beziehung zu setzen. Konzentration, Entfaltung, Motorik, Rhythmik, listenreicher Umgang mit der Schwerkraft, Herstellung von Harmonie, Spannung oder Disharmonie - alles das läßt sich tanzend vergegenwärtigen *und* formend materialisieren. Der Vorgang auf der Bühne ist, weil tatsächlich bewegt, notwendigerweise transitorisch; im plastischen Werk hingegen muß ein Zustand eingefangen werden, der zeitlich zwischen einer fiktiven Vergangenheit und einer möglichen Zukunft liegt. Der bildende Künstler gerät in die Rolle eines Erfinders und Setzers von Objekten, die einen bestimmten Moment aus einem imaginären Prozeß sinnfällig machen.

Die Komponenten des Mannheimer Ensembles als »stählerne Schauspieler« oder Mitglieder einer »Tanztruppe« aufzufassen - auch dies sind, wenn auch in anderem Zusammenhang verwendete, Begriffe Robert Schads! -, ist folglich nicht nur erlaubt, sondern ganz und gar intentionsgemäß. Doch wäre es verfehlt, aus dieser Metaphorik eine Stellvertretungsfunktion der stählernen Akteure abzuleiten. Selbstverständlich sind sie eigenwertige Gebilde, die wohl durch ihre Gestalteigenschaften auf Vertrautes *verweisen*, dieses Vertraute aber durchaus nicht *darstellen*. Den Dreifüßen etwa läßt sich die Qualität der Raumhaltigkeit nachsagen, die zugleich mit Offenheit und Umschließung zu tun hat; die Tentakel mit ihrer ausfahrenden Gebärde vermitteln die Empfindung von Aktivität oder Bereitschaft zur Aktivität; die Blöcke haben etwas Hermetisch-Abweisendes, in das sich, bedingt durch die Schiefstellung, ein Unterton des Gefährdetseins mischt. Sacheigenschaften und Eigenschaften, wie man sie Wesen zumißt, die zum Handeln und Fühlen fähig sind,

verschränken sich eigentümlich, abstrakte Wirkungen und Anmutungen psychologisierender Art vermengen sich. So entstehen Situationen, die sicherlich nicht an ein vielschichtiges dramaturgisches Gewebe erinnern, wohl aber an ein markant strukturiertes Spannungsnetz, wie man es etwa von Oskar Schlemmers »Triadischem Ballett« her kennt. Und da das Ganze darauf angelegt ist, aus der Nähe erlebt zu werden, im Idealfall aus der Perspektive des die Gruppe durchschreitenden oder sich in ihr hin- und herbewegenden Betrachters, sieht sich dieser unabweislich in das Formgeschehen hineingezogen. Die ihm körperlich nächsten Elemente werden ihm starr und übermächtig erscheinen, doch schon der geringste Distanzgewinn wird eine Wandlung des Eindrucks in Richtung auf Gestaltreichtum bringen. Von den äußeren Schmalseiten aus wird er das Ensemble als einen wahren eisernen Wald erfahren, der mit den säumenden Platanen konkurriert, ohne diesen ihren Höhenprimat und ihren komplexeren Bau strittig zu machen; der Mannigfaltigkeit natürlichen Wuchses haben die künstlichen Gebilde die Entschiedenheit und das Ungewohnte ihrer Struktur entgegensetzen. Von den Breitseiten oder den gegenüberliegenden Häuserzeilen her gesehen, stehen Artefakte und Gewächse in einer Verbindung, die nicht einfach zu durchschauen und zudem besonders stark dem Rhythmus der Jahreszeiten unterworfen ist. Denn im Verein mit kahlen Bäumen bietet das »Eisenspiel« ein herbes, aber im Kern auf Einverständnis gestimmtes Bild, im Verein mit belaubten Bäumen ein Bild, das durch formale und koloristische Gegensätze geprägt ist. Dabei wird der Grün-Rostrot-Kontrast ebensowenig als unharmonisch empfunden wie das Gegeneinander der feinteiligen Baumkronen und der sich resolut in den Raum zeichnenden Stahlbahnen. Daß sich im übrigen auch Analogien finden, bedarf kaum der Erwähnung: Mit den Dreifüßen lassen sich baumartige Gewächse, mit den Tentakeln Baumtorsi und mit den Blöcken Baumstrünke assoziieren, nur werden die Grenzen solcher Beziehungen gerade im tatsächlichen Beieinander des Erfundenen mit dem Naturgegebenem offensichtlich.

III.

Das »Eisenspiel«, so elementar und originell es sich gibt, ist die Frucht ausgedehnter Erfahrung und, vor weiterem Horizont gesehen, das Produkt bestimmter geschichtlicher Entwicklungen.

Robert Schad ist längst ein Prominenter unter den deutschen Gegenwartsgestaltern. Aus dem Studienjahren an der Karlsruher Akademie hat er in guter Erinnerung, was er »Stofflichkeitsanalyse der Körperempfindung« nennt. Wichtige Lehrer waren für ihn Albrecht von Hancke und Wilhelm Loth; Horst Egon Kalinowski und Franz Bernhard vermittelten ihm den Sinn für eigenwillige Materialkombinationen. Darüber hinaus wirkten andere Vorbilder: in frühen Jahren Marino Marini und Alberto Giacometti, später beispielsweise Norbert Kricke, Eduardo Chillida und Anthony Caro. Zur praktischen Arbeit kam die Beschäftigung mit Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Daß Schad immer wieder an Vorbildern Maß nahm und daß von seinen Werken manche Linie zum Kubismus, zum russischen Konstruktivismus oder zu Julio González zurückführt, darf man so leicht behaupten, weil er Fremdeinflüsse stets für das eigene Idiom fruchtbar zu machen wußte. Schon die in den letzten Studienjahren, also vor 1980, entstandenen Objekte aus Eisen, Tuch und Wachs bezeugen ein Selbstständigkeitsstreben, das sich dann noch vehementer in den Holz-Eisen-Arbeiten der Folgejahre zu Wort meldet.

Aus der Logik der bis dahin ausgebildeten Formensprache ergab sich, wie erwähnt, 1986 der Entschluß, für die dreidimensionalen Arbeiten nur noch Baustahl zu verwenden. Schad wollte sich von der »Materialromantik« der vorher eingesetzten Kombinationen lösen und eine »harte, klare Linie« finden, die es ihm erlaubte, intuitiv oder intellektuell wahrgenommene abstrakte Vorgänge ins Anschauliche zu überführen. Eine Annäherung an die Zeichnung war ganz in seinem Sinn, und zweidimensionale, auf den Schwarz-Weiß-Dualismus gegründete Arbeiten sind für ihn bis heute die Alternative zum raumgreifenden Werk geblieben. Diese enge Verknüpfung von planimetrischem und stereometrischem Gestalten muß recht verstanden werden: Schad ist es keineswegs um die Verwischung der medienbedingten Unterschiede zu tun, vielmehr um die Übertragung seines zeichnerisch erprobten

Prägnanzprinzips auf Werke, die im Grunde anderen Bedingungen unterliegen. Zeichnung und Plastik stehen für ihn in geschwisterlicher Beziehung und vermögen einander nicht zu ersetzen; die wechselseitige Transferierung bestimmter Eigenschaften könne aber sehr wohl sinnvoll sein. In Reaktion auf die energische Sprache der Stahlarbeiten ging der Künstler etwa dazu über, mit schwarzer Ölkreide zu zeichnen, deren Querschnitt sich dem Metallstrang annähert, oder Zeichnungen in schwarz-weiße Lackbilder zu übertragen, in denen alles Handschriftliche zugunsten purer Flächenwerte getilgt ist. Substitute für Arbeiten aus Stahl sind solche Werke selbstverständlich nicht.

Schon die frühen, mitunter noch aus Teilen unterschiedlichen Profils zusammengesetzten Plastiken nutzen umfassend die Chance, mit dem Material gleichsam in die Luft zu schreiben; unpoetischer gesagt, Strangstücke so aneinanderzuschweißen, daß sie sich zu dreidimensional ausholenden Figurationen vereinen. Diese Figurationen sollten sich bald zu *Konstellationen* ausweiten, das heißt zu raumerfüllenden und raumausdeutenden Gruppierungen. Schad nahm die Herausforderung, einem öden Innenraum eine Art Nervensystem einzuverleiben, genauso an, wie er sich der Aufgabe stellte, mit dem Freiraum zu dialogisieren. Was den Innenraum angeht, sei an den Tunnel zwischen dem Landtagsgebäude und dem Abgeordnetenhaus in Stuttgart erinnert, den Schad 1986/87 in seinen von Energiebahnen durchpulsten »Stuttgarter Weg« verwandelte. Für das Freie schuf er unter anderem die Ensembles vor der Deutschen Botschaft in Kathmandu/Nepal (1992) und vor der Deutschen Botschaft in Moskau (1992), die Brunnenanlage vor dem Theater in Mülheim an der Ruhr (1992) und »Caide« in seiner Heimatstadt Ravensburg (1993). Der Anspruch der Arbeiten, sich im offenen Raum zu behaupten, setzte eine angemessene Dimensionierung voraus; die wachsende Werkgröße wiederum verlangte nach neuen herstellungstechnischen Lösungen (die ihrerseits nicht ohne Auswirkung auf die Formgebung bleiben konnten).

Die Chance für ausgedehnte technische Erkundungen hatte Schad vor allem während seiner Tätigkeit als Wilhelm-Lehmbruck-Stipendiat in Duisburg (1989/90). In einer von den Mannesmann-Werken zur Verfügung gestellten

Werkstatt und mit Zugriff auf die unverzichtbaren industriellen Hilfen experimentierte er mit formal ganz unterschiedlichen Möglichkeiten. Eine von ihnen ergab sich aus dem Problem der *identitätsvermeidenden Wiederholung* eines Motivs. In der 1989 entstandenen Gruppe »Cabuk« zum Beispiel sind relativ kleine DreifüÙe die Leitfiguren: Aus geraden Schenkeln zusammengefügt, demonstrieren diese Gebilde Gleichartigkeit *und* Verschiedenheit; alle folgen *einem Prinzip*, aber nicht im Sinne maschinell reproduzierter Einheiten, vielmehr mit Abweichungen, wie sie handwerklicher Fertigung entspringen. Diese Eigenschaft sichert ihnen in räumlichen Kompositionen eine Wirkkraft, wie sie uniformen Teilen versagt sein müÙte. Schon in »Cabuk« gibt es Kontrastelemente, nämlich auf dem Boden liegende, mehrfach gewinkelte Eisenstäbe, die das Höhenstreben der DreifüÙe mit einem Horizontalzug beantworten. Die gegenständlichen Anmutungen - man kann an eine Waldlandschaft mit Flußläufen oder, einen Wink Schads aufnehmend, an eine Prozession kapuzentragender Bruderschaftsmitglieder denken - bleiben so im Ungeföhren, daß die Dominanz der gegenstandsunabhängigen morphologischen Sachverhalte ungeföhrt ist.

Damit ist in der (in differenter Anordnung und Dichte aufstellbaren) Gruppe »Cabuk« angelegt, was für andere Arbeiten der Folgezeit mit wechselnder Gewichtung bedeutsam werden sollte: die Tendenz zur räumlichen Ausbreitung (Schad redet gern von seinem »All-over«), zur choreographischen Inszenierung, zur in sich absichtsvoll limitierten Vielstimmigkeit. Was als ein erster serieller Versuch eher spielerisch begonnen wurde, erwies sich als ebenso systematikfördernd wie phantasiebeflügelnd. Aber auf *einen* Werktypus mochte sich Schad durchaus nicht festlegen; neben mehrteiligen Arbeiten finden sich einteilige unterschiedlichster Ausprägung, darunter neben rhythmisch durchpulsten oder dramatisch verknoteten auch solche, die sich zu kompakten Körpern zusammenziehen. Für den Künstler sind diese strengen Objekte nicht etwa stumm; sie sind vielmehr geheimnisvolle »Aggregate«, welche der Beredsamkeit gestischer Partner ihre hermetischen Kräfte entgegensetzen wissen. Es ist so offenkundig, daß die - von vornherein für den dualistischen Dialog bestimmten - Blöcke des »Eisenspiels« mit ihrer dem Blick verborgen bleibenden Höhlung der Familie

energieverströmender »Schreine« angehören, wie es auf der Hand liegt, daß die Mannheimer Dreifüße Abkömmlinge der schlichteren Dreifüße der »Cabuk«-Gruppe sind.

Robert Schad betont unablässig, daß nicht die, wie immer beschaffenen, stählernen Objekte an sich sprachfähig seien; entscheidend sei das aus ihrer Form, aus dem von ihnen aktivierten Raum und aus dem durch sie anschaulich gemachten Bewegungs- oder auch Beharrungspotential resultierende Ganze. Eleganz und Schwere, Brio und Gemessenheit, Lebhaftigkeit und Ruhe - diese und viele andere Ausdruckswerte teilen sich nicht einfach durch die Eigengestalt von metallenen Gegenständen mit, sondern durch eine vom materiell faßbaren Werk gestiftete Wirkungseinheit, die das Stoffliche transzendiert. Wenn der Künstler (was er mit Vorliebe tut!) eigene Werke körpermimisch auslegt, will er nichts anderes als diese über stoffliche Präsenz weit hinaustragende Weise mitteilbaren Daseins vergegenwärtigen.

Schads Kunst, und hier kann ich früher Gesagtes nur bekräftigen, ist nicht einfach auf den Begriff zu bringen.² Das *Konstruktive* ist eines ihrer wesentlichen Kriterien, aber es läßt sich nicht vom *Expressiven* trennen; das *Graphische* ist ein wichtiger Faktor, aber es drängt zum *Räumlich-Faßbaren*; *Abstraktheit* ist eine Grundeigenschaft, aber das *Körperlich-Gestische* bleibt ein fundamentaler Bezugswert. Gleichsam in prismatischer Brechung begegnen bei Schad Hauptprobleme der Gegenwartskunst; Stichworte wie *Konstruktion* und *Dekonstruktion*, *Environment*, *Bodenplastik*, *Serie*, *Streuung* (»All-over«), *Variabilität* und *minimalistische Verknappung* mögen das andeuten. Doch was sich in der Häufung wie ein Ausweis postmoderner Prinzipien scheu ausnehmen mag, ist in Wahrheit Beweis für Wachheit der Intelligenz und Fähigkeit zur Synthese. Denn alles Aufgenommene geht in einer Sprache auf, die unmißverständlich Schads eigene ist.

Es ist gewiß legitim, darauf hinzuweisen, daß das »Eisenspiel« und verwandte Arbeiten des Künstlers in einer Tradition stehen, die mit den raumerschließenden Konstruktionen eines Naum Gabo und Antoine Pevsner, den transparenten Eisenplastiken eines Pablo Picasso und den flächenausgreifenden Figurengruppen eines Alberto Giacometti beginnt - wenn nicht bereits mit Auguste Rodins »Bürgern von Calais«. Aber es ist ebenso

berechtigt, zu betonen, daß Schad sich in diesen Überlieferungszusammenhang und in den gegenwärtigen Kontext als ein absolut innovatives Glied einfügt.

IV.

Beim beschränkten Wettbewerb um die Gestaltung der Grünzone vor der Mannheimer Südwest-Landesbank wußte Schad mit seinem Modell das Preisgericht durch die Kraft der formalen Erfindung und den Mut, sich auf die gesamte Fläche einzulassen, zu überzeugen. Es wurde sofort klar, daß er nicht nur die Platanenallee, sondern auch das späthistorische Bankgebäude, ein repräsentatives Spätwerk Josef Durms, sowie das gegenüberliegende, ähnlich dimensionierte Gebäude in sein Kalkül einbezogen hatte. Der Entschluß, die Grünachse unüberschbar zu besetzen, ohne das Umfeld zu mißachten, war nicht zuletzt Ergebnis eines gewagten Spiels mit Größenverhältnissen; die Wahl der geeigneten Materialstärke war dabei ebenso wichtig wie die richtige Distribution der Elemente.

Die Ausführung des Ensembles war mit erheblichen Mühen verbunden. Der (von einer polnischen Hütte gelieferte) Stahl mit dem auffallend kräftigen Profil wurde in Duisburg unter Schads Leitung geschnitten, geschweißt und auf stabilitätssichernden Platten montiert, die dann auf im Boden versenkten Betonsockeln verankert wurden. Noch während der Versetzarbeiten im Spätherbst 1993 wurde das Plazierungskonzept modifiziert und verfeinert, auch wenn der Einsatz von Schwerlastkränen einen robusteren Umgang mit den tonnenschweren Stücken vortäuschen mochte. Daß das Entstehen und die Aufstellung der Gruppe von Robert Häusser meisterlich dokumentiert wurden, ist ein Glücksfall.

Robert Schads »Eisenspiel« hat das Bild der westlichen Augustaanlage markant verändert. Es darf nicht erstaunen, daß diese Veränderung noch nicht die Zustimmung aller findet: zu neu ist die Art des Eingriffs in eine vertraute Struktur, zu ungewohnt die Formenwelt des Künstlers - selbst in einer Stadt, die als Vorort moderner Plastik gelten darf. Aber vielleicht eröffnet gerade die *Spieldimension* den in ihrem Urteil Unsicheren einen Zugang. *Spiel* - und dieses Wort hängt ursprünglich vermutlich mit *Tanz* und

Tanzbewegung zusammen - meint heute ein Verhalten, das sich weder Zwängen unterwirft noch äußere Zwecke verfolgt. Spiel hat mit *Freiheit, Offenheit* und *Selbstverfügung* zu tun und folglich mit Nichtvorhersehbarkeit der Resultate. Was in solchem Sinne für menschliches Handeln gilt, beschreibt nach neuester Erkenntnis auch ein schöpferisches Organisationsprinzip der Natur. Nimmt man das »Eisenspiel« als ein Angebot zur Erfahrungserweiterung, in dem vor allem bildnerische Phantasie die Regeln bestimmt, wird man zum vermeintlich Fremden rasch eine die eigene Offenheit fördernde Beziehung finden. Man wird entdecken, daß Robert Schad der kosmischen Schlacke Eisen in der Freiheit des Spiels einen neuen Sinn gegeben und damit auf seine Weise ein Stück unerwartbarer Evolution gespielt hat.

- ¹ Sämtliche Zitate in diesem Text beziehen sich auf Gespräche mit dem Künstler.
- ² Vgl. Riedl, Peter Anselm: Gerüst und Gebärde. Bemerkungen zu Robert Schad, in: Robert Schad: „naRua“, Ausst.Kat. Heidelberger Kunstverein und Museum am Ostwall Dortmund, 1991, S.8-11.



Abb. 1. Robert Schäd: Eisenspiel für Mannheim, Augustaanlage Mannheim. (Foto: Prof. Robert Häusser).



Abb. 2. Robert Schäd: Eisenspiel für Mannheim, Augustaanlage Mannheim. (Foto: Prof. Robert Häusser).