

Peter Anselm Riedl

EINFÜHRUNG

I.

Den Einführungstext eines Œuvreverzeichnisses mit der Nennung jenes Datums zu beginnen, das einen Einschnitt welthistorischen Ausmaßes markiert, müßte Kopfschütteln hervorrufen – es wäre denn, daß sich ein unmittelbarer Zusammenhang belegen ließe. In der Tat ist der 11. September 2001 mit einem Hauptwerk Fritz Koenigs auf ebenso enge wie eigentümliche Weise verbunden. Beim New Yorker Attentat, dem fast dreitausend Menschen zum Opfer fielen, wurde Koenigs »Große Kugelkaryatide« auf der Plaza vor dem World Trade Center unter den Trümmern der Zwillingstürme begraben. Doch anders als die in den Gebäuden selbst bewahrten Kunstwerke entging sie der völligen Zerstörung. Beschädigt aufgefunden, zerlegt auf einen Abstellplatz gebracht und dann wieder in den Ruinenzustand des Bergungsmoments versetzt, wartet sie heute im Battery Park in der Nähe von »Ground Zero« darauf, als Geschichtszeugnis ganz ungewöhnlicher Art an den alten Ort zurückzukehren. Die Ursprungsgestalt des Werkes war durch die absichtsvolle Spannung zwischen sphärischer Reinheit und Formverwerfungen, die sich solcher Reinheit widersetzen, geprägt. Die Septemberkatastrophe fügte diesem Dualismus eine weitere Dimension in Form von Wunden hinzu, welche den Abstand zur stereometrischen Idealform vergrößern, ohne die elementare Kraft des Sphärischen wirklich zu brechen. Es war gleichsam die Geschichte selbst, die an der »Großen Kugelkaryatide« weitermodellerte und ihr eine unüberbietbare Denkmalseignung verschaffte: die Fähigkeit nämlich, durch ihren besonderen Zustand auf das ihr fast selbst zum Verhängnis gewordene Ereignis zurückzuweisen und dabei immer noch ästhetische Würde zu wahren.

Im Verein mit den Twin Towers war »The Sphere« für die Einwohner und Besucher New Yorks zu einem selbstverständlichen Identifikationsobjekt geworden, auch wenn das Wissen über ihren Urheber und ihren spezifischen Kunstwert nur wenigen verfügbar sein mochte. Kenner verstanden das Werk von Anfang als einen eindrucksvollen Beweis für die bildnerischen Qualitäten Koenigs und für die wiedererlangte internationale Geltung deutscher Kunst. Heute hat das Schicksal der monumentalen Bronze den Namen Fritz Koenig ins Bewußtsein einer globalen Öffentlichkeit dringen lassen.

II.

Als Koenig in den Jahren 1967 bis 1972 die »Große Kugelkaryatide« schuf, war in Deutschland sein Platz in der vordersten Reihe jüngerer Bildhauer gefestigt. Sein Individualstil hatte sich von den mehr dem Naturabbild verpflichteten Anfängen in Richtung der Abstraktion entwickelt und war damit einer generationstypischen Tendenz gefolgt. Unterschiedliche Anregungen verstand er in dieser wichtigen Entfaltungsphase mit der ihm eigenen ernsten Beharrlichkeit, die das Temperamentvoll-Sinnliche, das Narrative und das Spielerische einzuschließen und mit existentieller Energie aufzuladen vermag, für sich fruchtbar zu machen. Die letztlich in der persönlichen Veranlagung gründende ernste Gestimmtheit hat aber auch Wurzeln im Erleben des Krieges und der Not der ersten Nachkriegszeit. Eine Selbstbildniszeichnung aus dem Jahre 1944 zeigt den damals Zwanzigjährigen als einen jungen Menschen, der die Härte des Soldatendaseins voll erfahren hat; Haarsträhnen fallen vor die Stirn, als sollten die Augen wenigstens in der utopischen Wirklichkeit des Bildes von den Zumutungen der grausamen Kriegsrealität verschont bleiben.

Sk 416 S. 126–129,
S. 295

HZ 67

Die Zeichnungen aus der Kriegszeit sind, auch wenn sie – wie manche noch ältere bildliche Äußerungen – stilistisch noch unentschlossen wirken, bemerkenswerte Talent- und Affinitätsbekundungen. In der Hiobsfigur eines Blattes von 1944 kann man thematisch einen Vorboten künftiger Arbeiten und formal Ansätze einer expressiven Abstraktion erkennen. Tuschezeichnungen aus dem Jahre 1947 halten das beklemmende Heimerlebnis des nunmehr an der Münchner Akademie Eingeschriebenen fest. Was an den Blättern fesselt, ist die Hartnäckigkeit, mit der die gezackten Konturen der Häuserruinen zu wahren Ornamenten des Schreckens ausgesponnen sind; Repetition als Mittel der Ausdrucksstiftung: auch dies weist auf später oft und mit Nachdruck genutzte Möglichkeiten voraus.

Hz 116

Hz 172, 173

Als Kunststudent im Deutschland der Nachkriegsjahre einen Standort zu finden, war alles andere als einfach. Nach dem durch die Nationalsozialisten herbeigeführten Kontinuitätsbruch stand der Neuanfang der Künste unter widersprüchlichen Zeichen: Die neue Freiheitsbegeisterung wurde durch denkbar ungünstige äußere Bedingungen gezügelt. Die Lehrer an den Akademien hatten, sofern sie nicht aus der schützenden Emigration zurückkehren konnten, oft erst ihr Potential wiederzuentdecken und an dem zu messen, was an neuen Entwicklungen in Europa und Amerika entstanden war. In München, wo es eine ins 19. Jahrhundert zurückreichende Akademietradition figurativer Plastik gab, war in den Jahren 1946 bis 1952 Anton Hiller Fritz Koenigs Lehrer. Hiller (1893–1985), ein aus der Schule Hermann Hahns hervorgegangener Bildhauer, dessen Neigung zu Formenstrenge und Formenreduktion mit dem Begriff des Archaisierens nur unzulänglich beschrieben ist, war in den Jahren um 1950 dabei, den eigenen bildnerischen Kanon im Sinne einer Geometrisierung der Anatomie von Mensch und Tier zu straffen. Die Schritte zur sehr viel weitergehenden und bis an die Schwelle des Gegenstandverzichts führenden Abstraktion sollte er erst in den sechziger und siebziger Jahren vollziehen. Vorbildautorität als Lehrer hatte Hiller, wie Koenig bis heute betont, nicht zuletzt dank der Unbestechlichkeit seines Qualitätsurteils – auch und gerade, wenn es um die Einschätzung eigener Leistungen ging.

Daß in den Nachkriegsjahren der Wille zu einer grundlegenden Umorientierung viele der jüngeren deutschen Bildhauerinnen und Bildhauer erfaßte und auch etliche Mitglieder der Generation eines Toni Stadler, Anton Hiller und Heinrich Kirchner berührte, war Folge eines Internationalisierungsschubes, der selbstverständlich auch als Reaktion auf die vorausgegangene Lähmung oder Ausschaltung der Innovativkräfte zu begreifen ist. Meister wie Constantin Brancusi, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, Henri Laurens, Alexander Archipenko, Naum Gabo, Nicolas Pevsner, Hans Arp, Alberto Giacometti, Germaine Richier und die Engländer Henry Moore und Kenneth Armitage traten in den Gesichtskreis und ermutigten zu eigenen Antworten. Abstrakte Tendenzen setzten sich zunehmend gegen die figurativen durch, zumal in der Malerei, die durch Künstler wie Wols in Europa und Jackson Pollock in den Vereinigten Staaten energische Impulse im Geiste eines expressiven Anti-Konstruktivismus erhielt, dessen Besonderheiten und Spielarten mit Bezeichnungen wie *Informel* und *Abstrakter Expressionismus* angedeutet seien. Erheblicher als die Tatsache, daß das Informel für etliche deutsche Bildhauerinnen und Bildhauer am Anfang ihrer Laufbahn zur Herausforderung wurde, ist wohl, daß sich in ihm ein epochenspezifisches Lebensgefühl äußerte, welches mehr noch als durch den sich überall regenden Neuaufbruch durch die sowohl im Gedächtnis als auch in Gestalt von Ruinen nach wie vor bedrückend gegenwärtige Kriegskatastrophe geprägt war. Es war die Empfindung der von der Existenzphilosophie als menschliche Grundsituation begriffenen Geworfenheit, die Erfahrung eines Davongekommenseins, das neben Keimen der Hoffnung solche eines möglichen und vielleicht unausweichlichen neuen Scheiterns birgt.

Anders als einige sich dem Informel verschreibende Generationsgenossen folgt Koenig, ohne sich der Zeitstimmung zu entziehen, in den Frühwerken weit mehr dem Impetus zur Formraffung als dem zur Formzergliederung. Bestärkt wird er in seiner Haltung durch das vor allem im Kölner Schnütgen-Museum betriebene Studium romanischer Kunst. Im »Kleinen Sämänn« von 1947, im »Paar« von 1948, in der Einzelfigur

Sk 16 S. 32
Sk 27 S. 33

Sk 36 S. 44 »Verkündigung« von 1949 und im »Schmerzensmann« aus eben diesem Jahr sind die Körperformen ent-
Sk 33 S. 35
sk 48 S. 36
Sk 49 S. 37
sk 61 S. 38
Sk 62 S. 39
scheiden verknüpft, in der das Fluchthema verkörpernden Gewandfiguren einer vorwärtsdrängenden und einer vorwärtsstürzenden Frau von 1950 – die eine »Fliehende« betitelt, die andere »Flucht« – gewinnt der Modus ausdrucksvoller, aber die Realität nur in Maßen verändernder Vereinfachung noch größeren Nachdruck. Die 1951 von dem zum Meisterschüler avancierten jungen Künstler modellierten Bronzen »Liegende Kuh« und »Hühnervogel« überzeugen durch die Art, wie die wuchtigeren und die masseärmeren Körperpartien so in Ausgleich gebracht sind, daß das Schwere differenziert wirkt und das Leichte nicht nur beiläufig anmutet. Diese, hier noch in der Mimesis, das heißt der Naturnachahmung verankerte Kunst des Umgangs mit Massen unterschiedlicher Qualität wird sich später in Werken bewähren, die sich sehr viel weiter vom Naturvorbild entfernen. Leitthemen künftiger Jahre wie das der Verbundenheit, exemplifiziert durch das Paar von Weib und Mann, und das des physischen und psychischen Leidens werden angeschlagen.

Religiöse Themen wie Kreuzigung und Christus auf dem Palmesel werden auf eine die Bildtradition respektierende Weise behandelt, doch wird schon in Arbeiten wie dem zitierten »Schmerzensmann« das Bemühen um eine Betonung allgemeinmenschlicher Züge erkennbar. Der Welt antikisch-mythologischer Mischwesen wird mit der – später gleich einigen anderen Arbeiten aus dieser Zeit dem strengen Selbsturteil des Künstlers zum Opfer gefallen – Zementgußfigur »Kentaur« von 1953 eine frühe Reverenz erwiesen.

1952 erhält Koenig für seinen Entwurf zu dem vom Londoner Institute of Contemporary Arts ausgeschriebenen Denkmalswettbewerb »Der unbekannt politische Gefangene« eine erste internationale Auszeichnung. Der Vorschlag sieht eine stehende menschliche Gestalt vor, die inmitten einer kahlen, kraterartigen Senke der Härte eines käfigartigen Foltergerüsts mit eigener Starre antwortet. In Kleinbronzen aus dieser Zeit, wie der Kreuzabnahmeszene »Begegnung«, tritt das Körperhafte merklich zugunsten des Gestisch-Zeichenhaften zurück. Es gibt indessen auch Arbeiten, in denen das Stilisierende vom Moment des Sinnlich-Intimen und damit auch des Realistischen übertönt wird, so im anmutigen Terracottaportrait »Christine« von 1953.

Auf neue Weise zu Wort meldet sich der Stilisierungswille in der kleinformatigen, aber denkmalhaft aufgefaßten Gruppe »Golgotha« von 1956. Eine Figureschar staffelt sich zu einem Hügel, der durch den unteren Beinkranz, das Gewoge der Mäntel und die kleinen Kugeln der Köpfe frei-zentrisch rhythmisiert und vom Kreuz mit dem gewandeten Christus überragt wird. Der mit dieser Arbeit und einigen anderen Werken des Jahres 1956 formulierte Typus der »Mengenplastik« wird zu einem Charakteristikum Koenigs, das von Fachkritik und Publikum sogleich als solches erkannt und geschätzt wird. Die verschiedenen Varianten von »Menge« und »Camargue« geben einen Begriff davon, wie es gelingen kann, extreme Vielteiligkeit so zu zähmen, daß die Gesamtform weit mehr ist als die Summe der miniaturistisch-figurinenhaften Bestandteile. Symmetrische Beziehungen sind für die auf Draufsicht angelegten Kompositionen von Belang, doch so, wie sich jeweils die Serie nicht aus absolut Gleichförmigem zusammensetzt, ist der symmetrische Aufbau im Ganzen wie im Detail mit Bedacht gestört.

Unübersehbar wird für Koenig seit den mittleren fünfziger Jahren bildnerische Form wichtiger als das, was dem Werk an abbildhafter Mitteilbarkeit abverlangt wird. Das hängt mit dem generellen Gang der Kunstgeschichte zusammen, mit der Erstarkung abstrakter Tendenzen und mit den Einflüssen namentlich von seiten der zeitgenössischen englischen Plastik. Es lassen sich Linien zu Henry Moore und Kenneth Armitage ziehen – in Hinblick auf das Modelé verrät etwa Koenigs »Kleine Sitzende« von 1956 solche Beziehungen. Andererseits lassen sich im Spätwerk von Ludwig Gies Motivwiederholungen entdecken, die an Koenigs serielle Arbeiten – die in Wahrheit höchst differenziert sind – erinnern. Alle Verwandtschaften können nicht verschleiern, daß Koenig bereits in den fünfziger Jahren zu einer sehr eigenen und sich in der Kunstszene der Zeit kraftvoll behauptenden Sprache gefunden hat. Anregungen, die auf Reisen und wäh-

rend eines Romaufenthaltes als Stipendiat der Villa Massimo im Jahre 1957 aufgenommen wurden, gehen stets sogleich im persönlichen Idiom auf.

In Rom entdeckt Koenig das Quadrigamotiv für sich. In der »Kleinen Quadriga« von 1957 verknüpft er Tiere, Wagen und Wagenlenker zu einem Gefüge, in dem staksige Linearformen und kleine Flächen dominieren. So bestehen die Pferde jeweils aus einer rechteckigen Platte, der die Beine und der steil gereckte Hals gleichsam scharnierlos angeheftet sind; ähnlich additiv ist der Wagenlenker aufgebaut. Die ebenfalls 1957 in Rom modellierte »Quadriga« wirkt nicht allein wegen ihrer größeren Dimension weniger filigran und improvisiert als ihr kleines Gegenstück. Wiederum sind vertikale und flächige Formen wichtig, aber dieses Mal sprechen organische Übergänge und Rundungen vernehmlich mit. Der betonteren Plastizität wirkt die weitgehende Stilisierung der Formen entgegen, noch mehr aber die Stauchung der Tiefenerstreckung der Gruppe und der reduzierende Eingriff in den natürlichen Formenbestand. In der Tat fordert die Komposition zur Frontalbetrachtung auf, wie sie sich für bekrönende Quadriga-Gruppen anbietet – man denke an Schadows jüngst zu neuen Ehren gekommene Quadriga auf dem Brandenburger Tor. Bei seitlicher Betrachtung erkennt man im berechneten Unvollständigem die eigensinnige, das Statische des Ensembles mittragende Kraft.

Sk 151 S. 57

Sk 152 S. 58

Die Struktur der »Quadriga« findet in etlichen Arbeiten der späten fünfziger Jahre ihren Widerhall, so in der »Kleinen Biga« von 1958, deren monumentaler Spätabkömmling, die »Große Biga«, 2001 in Erfüllung eines Auftrags entstanden ist. Im »Paar« von 1958 verschmelzen die Körper von Frau und Mann zu einem volumenarmen Gebilde, aus dem sich die Binnenformen reliefartig herausheben. Eigentümlich ergänzen sich weich modulierte und sehnig-gespannte Formen.

Sk 166 S. 61
Sk 1021 S. 248

Morphologisch verwandt sind die Gestalten der Bronze »Paolo und Francesca«, ebenfalls von 1958, nur daß das Statuarische jetzt durch eine Bewegung abgelöst ist, die ein weltenthobenes Dahinschweben des berühmten tragischen Liebespaares suggeriert. Eine wiederum statische Auslegung des Paarthemas bietet die Bronze »Einsames Paar« von 1959. Isolation wird als regungsloses Stehen der beiden miteinander verwachsenen Figuren auf einer kahlen Rechteckfläche interpretiert. Der Vergleich mit Alberto Giacomettis Platz-Plastiken aus den Jahren um 1950 bietet sich an, zumal hier wie dort offensichtlich existentielle Befindlichkeiten gemeint sind. Bei Giacometti zehrt der Raum an den – nach Jean-Paul Sartre mit einer »unaussprechlichen Anmut der Vergänglichkeit« ausgestatteten – Figuren, die sich in ihm bewegen oder die in ihm stehen, und der Raum selbst scheint in seiner Konsistenz gefährdet. Koenigs Figuren durchdringen den Raum gewissermaßen mit ihrer Wachsamkeit; schmal und ausgesetzt, wie sie sind, wissen sie doch ihre Unversehrtheit zu wahren.

Sk 194 S. 70

Sk 203 S. 84

Die Beschneidung der Tiefenerstreckung, wie sie an den Quadriga- und Biga-Kompositionen zu beobachten war, ist in mehreren Arbeiten der Jahre um 1960 radikalisiert. Hauptelement der Bronze »Großer Reiter« von 1959 ist eine Scheibe, deren Umriß sehr allgemein auf die Frontal- beziehungsweise die Rückansicht einer reitenden Gewandfigur anspielt. Ein Vorder- und ein Hinterbein des Pferdes dienen als mittleres Ständerpaar, die beiden vom Boden abgehobenen Beine pendeln seitlich von der Körperscheibe. Beinposition und Hufstellung weisen auf die Bewegung des Trabens. Das Ganze läßt sich als ein aus dem Flächenkontext herausgelöstes Relief begreifen, als so etwas wie eine »scultura schiacciata« (um den für das Flachrelief der italienischen Renaissance üblichen Begriff des »relievo schiacciato«, des »gequetschten Reliefs«, abzuwandeln). Entscheidend ist freilich, daß die zu einer Einheit verwachsene Roß-Reiter-Gruppe – ein guter Reiter, pflegt Fritz Koenig zu sagen, verleibe sich das Pferd ein – für eine freiräumliche Aufstellung konzipiert ist und daß die mit der Wahrnehmung des Fehlens der Tiefenerstreckung verbundene Überraschung Teil des bildnerischen Kalküls ist. Indem die Erfahrung von Körperhaftigkeit partiell der Imagination überlassen wird, wird die Autonomie des Bildwerks bekräftigt – und in gleichem Zuge die aktive Rolle des Betrachters. Bemerkenswert ist, daß die Tiefenbeschränkung die tendenzielle Gleichwertigkeit von Vor-

Sk 212 S. 72

der- und Rückansicht zur Folge hat, das heißt eine formale Verfassung, für die der Künstler den Begriff des »Doppelreliefs« vorschlägt.

Auf mehrfigurige Ensembles übertragen ist die im »Großen Reiter« Gestalt gewordene Idee beispielsweise in den Bronzen »Nächtlicher Ritt« und »Quadriga«, beide von 1959, und »Flucht« von 1963. In abgewandelter Form verwirklicht ist sie im »Poseidon« von 1963/64. Der Meeresherr auf dem Rücken des als Halbfigur gezeigten steil aufsteigenden Pferdes ist mit dem Tier eins geworden, als hätten Wind und Wasser die Körper miteinander verschliffen. Doch im Grunde ist auch der »Große Reiter« bereits eines der bei Koenig seit den späten fünfziger Jahren immer häufiger anzutreffenden Mischwesen. Zu verstehen sind diese Hybriden aus Mensch und Tier nicht einfach als Belege des Bemühens um die Fusion plastischer Werte, sondern auch – und vielleicht vor allem – als Ausdruck einer Vorstellung kreatürlichen Einvernehmens, wie sie auf anderer Ebene des Künstlers Tätigkeit als Pferdezüchter bestimmt. Pferd und Reiter sind bei Koenig oft kentaurenhaft verschmolzen, selbst wenn sich die Gliedmaßen von Mensch und Tier unterscheiden lassen. Die Poseidon-Zwitterfigur, obwohl raumgreifender als der »Große Reiter«, ist doch in solchem Maße tiefenverkürzt, daß die Formendrängung nicht bloß den Eindruck des Sichaufbäumens stützt, vielmehr als prononcierte plastische Eigenqualität wirksam wird.

Die Möglichkeiten der Tiefenreduktion werden wie die der serienartigen Multiplikation in den Jahren um 1960 von Koenig vielfältig ausgelotet. Extrem scheibenförmig angelegt sind beispielsweise die Bronzen »Abendmahl« von 1958 und »Große Mensa« von 1959, um einen Grad weniger ausgeprägt die 1961 modellierten Fassungen von »Manhattan«, in denen sich die Erinnerung an die erste Begegnung mit New York als rhythmische Verkettung anthropomorpher und architektonischer Formen manifestiert. Nicht an eine Scheibenstruktur gebunden, sondern räumlich mehr oder minder frei disponiert sind Arbeiten des »Mengenplastik«-Typs: so die in ihrer Türmung mit »Golgotha« verwandte großformatige Gruppe »Große Maternitas«, die nach einem in Rom geschaffenen Modell 1957/1958 als Auftragswerk für die Weltausstellung in Brüssel ausgeführt wurde, um danach vor Sep Rufs Bonner Kanzler-Bungalow ihren Dauerort zu finden; weiter die seit 1958 entstandenen poesievollen Gruppen venezianischer Gondeln und das hochdynamische Ensemble »Derby« von 1960. Mit der »Drachensaat« von 1960, einer Art laibförmiger Ur-Placenta, der eine unheimliche Kolonie gereckter Ausstülpungen mit kleinen Häuptionen entsteigt, sowie der die Einzelfiguren zentrierend zum Agglomerat verdichtenden »Gruppe«, ebenfalls von 1960, gibt Koenig – und ähnlich gilt das für Bronzen wie »Schaukel« und »Große Spiegelung« von 1961 – originelle und nicht unkritische Antworten auf die in dieser Zeit besonders starke Herausforderung durch das Informel: Das Figurative geht in Formen auf, die bei aller Freiheit einen kompositionellen Kern und kompositionelle Schlüssigkeit besitzen.

Der Zugewinn an formaler Freiheit kommt auch Arbeiten zugute, die vom Auftrag und von der Funktion her der bildnerischen Interpretation bestimmte Grenzen setzen. In der »Pietà« von 1962/1963 dient flächig-kristalline Ausfaltung der Steigerung des Demonstrationsnachdrucks. Der Körper des auf den Knien der trauernden Mutter ruhenden Sohnes ist so hochgedreht, daß aus dem Beieinander der Körper- und Gewandmassen ein überaus einprägsames, chiastisch verschränktes Gefüge wird. Das den Künstler zunehmend bewegende Problem der wechselseitigen Durchdringung zweier Körper findet, indem Form und Botschaft sich untrennbar verbinden, eine themenadäquate Lösung. Die »Pietà« – zusammen mit einer großen, ornamentalisierten aufgefaßten Fassadenplastik des »Apokalyptischen Weibes«, dem Taufstein und der Altarausstattung für die Gedächtniskirche Maria Regina Martyrum in Berlin geschaffen, an deren Ausgestaltung auch Georg Meistermann und Herbert Otto Hajek beteiligt sind – ist unter den an alte Formtraditionen anknüpfenden frühen religiösen Arbeiten Koenigs wohl die stärkste. Dem Berliner Auftrag, der beweist, welche hohe Reputation der Künstler in dieser Zeit genießt, sollten bald ähnlich bedeutende Aufträge für den Würzburger Dom und die evangelische Versöhnungskirche im ehemaligen Konzentrationslager Dachau

folgen. Koenig, endgültig in die Spitzengruppe deutscher Bildhauer aufgerückt, wird 1964 auf den Lehrstuhl für Plastisches Gestalten an der Architekturabteilung der Technischen Universität München berufen. Daß er in einzigartiger Personalunion zugleich als Züchter arabischer Vollblutpferde und als Sammler afrikanischer Kunst aktiv ist, läßt sich am ehesten mit einer Art panästhetischem Trieb erklären: dem Drang, Schönheit in der Natur und im Naturnahen aufzuspüren und produktiv weiterzuentfalten – auch in Richtungen, die von vertrauten Vorbildern wegführen.

III.

Wie Koenigs bildnerische Sprache zunehmend autonom wird und schließlich neuartige Formungsmöglichkeiten eröffnet, läßt sich besonders gut an den sogenannten Votiven ablesen, Arbeiten, welche Figuren und Rahmenwerk zu formal und räumlich eigenwilligen Kompositen vereinen. Beim »Kleinen Votiv II« von 1959 und beim »Großen Votiv II« von 1959/1960 rahmt jeweils eine monstranzartig aufgeständerte, relativ flache und sehr unruhig strukturierte Scheibe eine in der Mittenöffnung stehende, resolut vereinfachte menschliche Figur; Vorder- und Rückansicht entsprechen sich im Sinne eines freiräumlich disponierten Doppelreliefs. Beim komplexeren »Großes Votiv K« von 1962/1964 strahlen über einem blockhaften Basisstück fünf annähernd hochrechteckige Scheiben in alle Richtungen aus; die Figur in ihrer Mitte hat zwar den offenen Raum über sich, sieht sich von den Seiten her aber gleich mehrfach in die Zange genommen. Die Grenzen zwischen Geborgenheit und Bedrängtheit verwischen sich. Die eine wie die andere Empfindung weist – und das läßt die Beziehung zur volkstümlichen Votivtradition erkennen – auf eine Ur-Angst zurück, die im Bildwerk apotropäisch beschworen scheint.

Sk 228 S. 86

Sk 230 S. 87

Sk 284 S. 94/95

Stärker noch als im »Großen Votiv S« von 1963 gehen im »Kleinen Votiv W« von 1964 die figurativen Elemente fast ganz in abstrakten auf. Ohne Kenntnis anderer Arbeiten der Votiv-Reihe würde man die beiden Vertikalstränge und den kleinen Steg in den Aussparungen der flügelartig ausgreifenden Hauptplatte kaum als Beine und Kopf eines Menschen ansprechen können. Die im Aufriß annähernd breitrechteckige, mäßig dicke Platte wird durch gratige, sich zur Mitte hin verdichtende Aufwerfungen und keilförmige Randscharten als ein an Gesteins- oder Rindenformationen erinnerndes Gebilde ausgedeutet, ohne daß sich ein bestimmtes Vorbild dingfest machen ließe. Strukturelle Eigenarten, nicht Abbildungsqualitäten begründen den Naturbezug, und das, was an mimetischen Resten auszumachen ist, ist zugleich Bestandteil eines tendenziell selbständigen Formensystems.

Sk 324 S. 91

Sk 327 S. 90

Auch vom »Augenvotiv I« von 1965 läßt sich das behaupten, obgleich das zentrale Motiv der von einer aufbrechenden Schalenform eingefassten Kugel vernehmlich genug auf das titelgebende Organ anspielt. Doch dieses Organ sitzt in einem Block, dessen Zerklüftungen, Verschiebungen und Aufwölbungen von einem Formendrama eigener Art künden, in welchem sich die Kugel als sprengende Mitte einer eingekerkerten Masse erweist. Noch zwingender ist dieser Gedanke in dem für die Dachauer Versöhnungskirche bestimmten »Großes Kreuz VI« von 1966/1967 in Form überführt, nämlich in einen auf Allansichtigkeit berechneten Quader, den ein eingeschlossenes Element so zum Bersten bringt, daß eine von vorn und hinten als Kreuzspaltung, von den anderen Seiten als Querriß wahrnehmbare Teilung in vier Blöcke entsteht. Daß die Sprengkraft von einem organischen oder gar anthropomorphen Wesen ausgeht, kann man allenfalls erahnen; zu sehen sind lediglich Formen, die keine sichere Zuordnung erlauben. Die ungemein sinnfällige Vergewaltigung des Dualismus von Gefangensein und Aufbegehren nutzt die Möglichkeit der Konfrontation stereometrisch-klarer und sich dem Geometrischen widersetzender Werte. Wenn aus dem Widerstreit die das Auferstehungsversprechen enthaltende Kreuzfigur hervorgeht, wenn also die *neue* Erfindung das *alte* christliche Symbol erzeugt, dann geschieht das mit einer Selbstverständlichkeit, die fast das Außerordentliche der bildnerischen Lösung vergessen lassen kann.

Sk 346 S. 124

Sk 378 S. 117

Die frühen und mittleren sechziger Jahre sind für Koenig nicht nur eine Zeit des Neuerkundens, sondern auch des Elaborierens und Variierens. Der Idee der Tiefenverkürzung nach dem Muster etwa des »Großen Reiters« von 1959 folgen Arbeiten wie »Große Quadriga« und »Flucht« von 1963, den frühen Votiven stehen Werke wie »Große gerahmte Figuren« von 1962 und »Ikarus« von 1963 nahe, dem Gedanken des geometrisierend-reduktiven und zugleich additiven Figurenaufbaus, bekannt von den Pferden, Reitern und Wagenlenkern der ersten seriellen Plastiken, ist die überlebensgroße St. Martins-Gruppe von 1963/1964 vor dem Klinikum in Landshut verbunden. Zu einem Ornament verwoben, das kraftvoll auf das romanische Umfeld antwortet, sind Kürzel für Gestirne, Wolken, Wasser, Landschaft, Menschen und Tiere auf der dem Schöpfungsgeschehen gewidmeten Bronzetür des Hauptportals des Würzburger Doms von 1962/1967. Als markant ornamental empfindet man auch den Grundklang der 1964/1969 für die Mensa der Technischen Universität München gestalteten, von figurativen Anspielungen freien Bodenplastik »Große Landschaft I«.

Auf andere Weise dem Ornamentalen verpflichtet sind Arbeiten, in denen sich Koenig als ein Meister der kleinen Form zeigt: Reliefs, deren skripturale Zeichenreihen man in Zusammenhang mit den seriellen Werken früherer Jahre sehen kann. Oft geben sich die scharf geschnittenen und in freiem Takt verketteten Figurationen als Formeln für Menschen und Tiere zu erkennen, so in den Fällen von »Brief I« und »Brief II« von 1962 oder »Kleine Bilderschrift« von 1964. Später werden sie immer mehr zu subjektiven Hieroglyphen, deren Sinn verschlüsselt bleibt, die aber – darin den Variationsfolgen vieler Zeichnungen verwandt – unabhängig von ihrer Semantik durch ihre Vielfalt und Lebendigkeit fesseln. Es scheint, als habe sich Koenig in den Bilderschriften ein Medium geschaffen, das mindestens ebenso sehr der Selbstverständigung dient wie der Außenkommunikation und das ihn zwischen den großdimensionierten Arbeiten durchatmen läßt. Daß sich Bilderschriften mehrfach auf die Wölbflächen auch großer Kugeln übertragen finden, spricht kaum gegen diese Vermutung.

Das Koenig seit der Mitte der sechziger Jahre vor allem bewegende Thema ist ohne Zweifel das des Antagonismus zwischen Geometrischem und Organischem. Es liegt den Plastiken mit dem Reihentitel »Karyatide« und den aus diesen hervorgegangenen »Karyatidenkreuzen« ebenso zu Grunde wie dem kommentierten »Kreuz VI«. Die traditionelle architekturgebundene Stützfigur der Karyatide wird von Koenig auf unterschiedliche Weise zu Gebilden umgedeutet, die den Akt des Tragens als extrem anstrengende, Qualen bereitende Tätigkeit vor Augen führen. Last ist jeweils ein block- oder balkenförmiges Element, Träger ein Komposit aus Formen, die mit ihren Wölbungen, Streckungen und gelenkartigen Übergängen an Kreatürliches erinnern, aber ganz und gar nicht naturgewohnter Logik gehorchen. Bei der »Karyatide I« von 1965 stemmt ein Trageteil gleich einer fremdartigen Hand eine kantige Platte in die Höhe, bei der »Großen Karyatide III« von 1965/1966 wird ein gespaltener Block von einem gestauchten, doppelbeinigen Wesen hochgewuchtet. Bei den »Säulenkaryatiden« – als Beispiele seien die »Große Säulenkaryatide M« von 1965/1966 in der Deutschen Botschaft in Madrid, die »Große Säulenkaryatide B« von 1966/1967 im Viegwegs-Garten in Braunschweig und die über dem Grundstein der Universität Regensburg errichtete, 9 m hohe »Große Säulenkaryatide R« von 1966/1968 genannt – schultert jeweils ein sich aus steiler Stütze herauswindendes Element einen schweren Block. Zum torähnlichen Ensemble mit übergroßem Sturz ist dieses Motiv in der »Doppelkaryatide« von 1965 erweitert.

Bei den mit den Karyatiden verwandten und daher wie diese mit der Eigenschaft betonter Allansichtigkeit ausgestatteten Kreuzen ist der Konflikt zwischen geometrischen und organoid-dynamischen Werten auf einen Bereich konzentriert, der sich gleichsam als aufgeweitete Mittelzone des Dachauer Kreuzes verstehen läßt. Das »Kreuz II« von 1966 besitzt einen hohen Stamm und an den Ausladungen der diesem Stamm entwachsenden, knorrigen Gestalt drei große Quader, das »Große Kreuz IV« von 1966/1974 ist durch einen schweren Block charakterisiert, der über dem Querbalken auf dem als Leidensfigur lesbaren Gebilde lastet, Beim »Großen Kreuz V« von 1966/1968 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg

fungiert ein Bündel bewegter Formen als Querbalken zwischen einem kräftigen Pfeiler und einem voluminösen Deckquader. So wenig sich die Kreuze in die christliche Bildtradition fügen, so eindringlich deuten sie den Gedanken eines Ringens zwischen lebender und toter Materie aus.

In der »Großen Kugelkaryatide N. Y.«, der 1972 vollendeten und heute in der vom Schicksal gezeichneten Form existierenden Kolossalbronze des einstigen Brunnens vor Yamasakis New Yorker Zwillingstürmen, fand Koenig zu einer Formulierung, die sehr selbstbewußt auf die Hochhausarchitektur reagierte und die dem Stütze-Last-Motiv insofern eine Wendung ins Traditionelle gibt, als man gedanklich mit der Kugel den Erdball und mit den in kraftvoller Torsion begriffenen Formen der Fußpartie und der unteren Kugelzone einen Atlanten verknüpft. Diese Assoziation ist berechtigt und sicherlich im Werkkonzept verankert, doch trotz einiger figurativ auslegbarer Einzelzüge bleibt die Distanz der Formen zu genauer Benennbarem beträchtlich. Die allgemeine Anmutung des Tragens und Lastens, harmonisierend mit der Anmutung des Aufwachsens und gravitatischen Ruhens, zugleich aber auch mit gegensinnigen Momenten der Gefährdung verschränkt, setzt sich gegen speziellere Konnotationen durch. Den Weg der Formfindung dokumentiert eine lange Serie von – überwiegend ihrerseits seriell angelegten – Zeichnungen und plastischen Modellen.

Sk 416 S. 126–129
S. 295, 296

Kreatürlich-organoide Formen, wie sie die Erscheinung der Träger der Karyatidenplastiken bestimmen, sind in der Bronze »Paarung« von 1967 von einem lastenden stereometrischen Widerpart befreit. In exzentrischer Schräge und Gegenlagerung entfaltet sich eine drehbar montierte Doppelfigur in den Raum, gefügt aus Körpersegmenten, die gleichsam aus der natürlichen Ordnung in eine von ekstatischer Hingabe gelenkte und zum Schweben befähigende höhere Ordnung übergetreten sind. Wie etliche andere Werke aus dieser Schaffenszeit – genannt sei besonders die nach einem Prototyp von 1967 im Jahre 1994 ausgeführte Bronze »Großes Bouquet III« – repräsentiert »Paarung« eine betont plastische Auffassung: In den sinnlich-schwellenden Formen des Metallgusses lebt etwas von der Fügsamkeit des Modelliermaterials fort. Prinzipiell kennzeichnet solche Art des Gestaltens das gesamte Frühwerk Koenigs. Auch Bestandteile, die sich stereometrischer Reinheit so sehr annähern wie die Kuben der Karyatidenkreuze oder die Lasten der Karyatiden, sind durch schrittweises Antragen oder Abtragen von Material erzeugt.

Sk 407 S. 122

Die Tendenz zum Stereometrischen und damit zum Konstruktiven macht sich in den sechziger Jahren allerdings immer vernehmlicher geltend. Bei der als Modell für eine Toranlage gedachten »Votivstele II« von 1964 ist eine von zwei bandartigen Ständern geschiente Hochrechtecktafel formbestimmend; der an der Tafel hängende menschliche Unterkörper wäre bei einer geplanten Großausführung für die Durchschreitenden zum angsteinflößenden Damoklesobjekt geworden. Beim drehbar gelagerten »Augenvotiv II« von 1967 sitzt das titelgebende Motiv, das sich von der einen Seite als reichgegliedertes Gebilde, von der anderen als blankes Kugelsegment darstellt, inmitten einer Platte mit straffem Rechteckkontur (vom Zentralmotiv führen übrigens Linien zu der um diese Zeit begonnenen und mit dem »Augenvotiv II« die Eigenschaft der Drehbarkeit teilenden »Großen Kugelkaryatide«). Beim »Kranzvotiv I« von 1968 wird ein Ei von der zentralen Aufbrechung einer quadratischen Platte gerahmt. Orthogonal gewinkelt ist das Wandstück, in das bei der Bronze »Fensterplatz« von 1968 – einem der seltenen heiteren Stücke Koenigs – die Rechtecknische mit einem weiblichen Aktfigurchen eingetieft ist.

Sk 388 S. 294

Sk 391 S. 123

Sk 330 S. 98

Sk 408 S. 125

Sk 418 S. 119

Sk 423 S. 255

Orthogonale Schnitte prägen schließlich die Erscheinung des »Votiv 68« von 1968. Gerade das letztgenannte, modellierend aufgebaute und in Bronze gegossene Werk mit seiner auf einem prismatischen Ständer ruhenden querrchteckigen Platte, deren kräftigerer oberer Abschnitt den Oberkörper einer in der Mittenausparung stehenden kleinen Figur bis zur Unförmigkeit staucht – gerade dieses Werk ließ den Künstler nach eigener Aussage auf den Gedanken kommen, stereometrische Formen künftig zu *konstruieren*, das heißt aus einzelnen, präzise zugerichteten Metallteilen zusammensetzen. Welche Folgen für Koenigs Stil das haben sollte, wird noch darzulegen sein. Schon an dieser Stelle sei aber hervorgehoben, daß Konstruieren für den Künstler immer eine Spielart bildnerischen Formens bleibt. Niemals

Sk 433 S. 93

macht die Nutzung konstruktiver Möglichkeiten Koenig zum Konstruktivisten oder gar zum Minimalisten, wie er sich denn bis heute die Freiheit vorbehält, unterschiedliche Verfahren der Formgewinnung einzusetzen.

IV.

Viele Werke aus den ausklingenden sechziger und den siebziger Jahren sind noch nicht konstruiert, aber in ihrer Prägnanz betont dem Geometrischen verpflichtet. Zu der das Motiv der Säulenkaryatide weiterentwickelnden Gruppe senkrecht aufwachsender Arbeiten zählen großformatige Bronzen wie »Große Flora II« von 1970 und »Mona I« von 1971. Beide sind sie förmlich mit kreatürlicher Energie aufgeladen. Bei der ersten trägt ein hermensäulenartig aufschießender Rundschaft ein halbkugelförmiges Schulterstück, dem ein zweites sphärisches Segment angegliedert ist; dieses unterfängt den Kopf, der die Gestalt einer fruchtkapselähnlich aufbrechenden Kugel hat. Herrschen trotz der Achsenknickungen in der oberen Partie die Stabilitätsmomente vor, so gilt das noch mehr für das andere Werk mit seinem formverwandten, aber dieses Mal einer sich nach oben verjüngenden Tragsäule aufsitzenden Bekrönungselement. Im Gesamtaufbau ähnlich sind Arbeiten wie die im Hinblick auf die Ausbildung des Kopfstückes noch stärker an die Säulen-karyatiden erinnernde »Kore I D« von 1967/1968, eine Reihe von Werken mit dem von der Art der Bekrönung abgeleiteten Serientitel »Kugelkopfsäule« – genannt seien »Kugelkopfsäule I« von 1969 und »Kugelkopfsäule II« von 1971 –, das den Typus um einen oberen Querbalken bereichernde »Große Kugelkopfkreuz« von 1972/1973 und endlich eine Gruppe von Werken, deren Serientitel »Scheibenfigur« auf die Eigentümlichkeit verweist, daß die bekrönende Halbkugel ihre flache Schnittseite gleich einem Sonnenspiegel exponiert; das bekannteste Exemplar, die 8,30 m hohe »Große Scheibenfigur I« von 1969/1972 steht bei der Münchner Olympia-Sportschießanlage. Zur »Flora«-Gruppe gehören Arbeiten, deren auffallendste Eigenart die weit auseinanderklaffenden Hälften der Kopfkugel sind. Die »Große Flora III« von 1970/1971, die 6 m hohe »Große Flora V« von 1977/1978 vor dem Hans-Leinberger-Gymnasium in Lands-hut und einige anderen Varianten haben einen hohen Trageschaft, die »Flora D« von 1979, deren Monu-mentalversion als »Große Flora D« von 1979/1980 vor der Dortmunder Niederlassung der Westdeutschen Landesbank steht, ist sockellos.

Auf den Kopf gestellt begegnet man dem Grundschema dieser Arbeiten in der Werkserie mit dem Titel »Rufzeichen«. Als frühe Formulierung wäre das »Große Rufzeichen 67« von 1967/1993 zu nennen, als ge- rafftere Fassung das 7,50 m hohe »Große Rufzeichen IV H«, entstanden 1970/1972 für die Landschaftliche Brandkasse in Hannover. Was, abstrakt gesehen, die affirmative Wirkung des Interpunktionszeichens haben mag, gibt sich ganz anders, sobald man die Formen auf eine menschliche Gestalt bezieht – ein gedanklicher Akt, zu dem natürlich auch die oben zitierten, kugelköpfigen Werke mit ihrem versteckt anthropomorphen Charakter einladen. Die Position der Kugel an der tiefsten Stelle zeigt ein Stürzen an und mit ihm einen be- drohlichen Stabilitätsverlust.

Daß solche Lesart im Sinne des Künstlers ist, kann beispielsweise die 1973 datierte Bronze »Große Zwei V, Paolo und Francesca« vor den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in der Münchner Barer Straße beweisen. Ihre pessimistische Gestimmtheit wird gerade im Vergleich mit der Plastik von 1958 offenbar: Was dort auf den Ausweg der Weltentrückung deutet, ist hier Ausdruck eines unentrinnbaren Loses. Die leicht konischen Körpersäulen der beiden Figuren finden auf einer Kugel, dem alten Schicksalssymbol, nur Halt für den Moment der – durch zwei nach wechselseitiger Ergänzung strebenden Halbkugeln veranschaulichten – Vereinigung. Daß geometrisierend-zeichenhafte Formen die gewohnte Anatomie außer Kraft gesetzt haben und daß das Handschriftliche der Faktur weitgehend ausgelöscht ist, verstärkt nur die Wirkung. Abstraktion gibt den Bezug zum Expressiv-Inhaltlichen ganz und gar nicht auf.

Die in diesem Ausdrucksmodus beschlossenen Gestaltungsmöglichkeiten werden in der Werke unterschiedlicher Größe umfassenden Reihe mit dem Generaltitel »Zwei« ausgelotet. Zuwendung klingt in der Bronze »Zwei I« von 1971 auf, das Pathos liebender Verschränkung spricht aus »Zwei VI« von 1973 und, noch weltenthobener, aus »Große Zwei IX« von 1975. Mit welcher Kühnheit Probleme der Statik angegangen werden, sei am Beispiel von »Zwei XII« von 1975 skizziert. Die auf keulenförmige Körper und Kugelhälften verknüpften Figuren sind im Fallen begriffen; die eine ist im Beinbereich nach vorne abgeknickt, die andere hat ihren Sockelteil nach oben mitgerissen und sich in der Bein- und Halszone selbst zerstückt. Der Eindruck der Aufhebung statischer Grundbedingungen wird etwas dadurch gemildert, daß die »entwurzelte« Sockelhälfte ein Gegengewicht zu den Schrägen der Fallenden bildet, bleibt aber formbestimmend genug. Indessen ist das Schicksal des Fallens doppelsinnig ausgelegt, denn im Werk ist es einerseits als Bild eines flüchtigen Geschehens bewahrt, andererseits als eine zeitlich-prozessuale Größe durch die Unveränderlichkeit der bildnerischen Materialisierung entkräftet. Die Bronze »Kleine Zwei x Zwei« von 1976 bringt eine Motivverdoppelung, die als sequenzielle Schilderung eines Vorgangs oder als Darstellung eines Mehrfachgeschehens aufgefaßt werden kann – der absichtsvolle Widerspruch zwischen suggerierter Instabilität und tatsächlicher Festigkeit kommt so oder so zum Tragen. Noch dramatischer, weil vom Abknicken der steilen Sockelprismen begleitet, wird das Fallen zweier Figuren in »Zwei XIX« von 1976/1977 und »Kleine Zwei XX« von 1977 geschildert.

Sk 528 S. 138
 Sk 566 S. 151
 Sk 593 S. 150
 Sk 597 S. 160
 Sk 602 S. 156
 Sk 627 S. 161
 Sk 628 S. 157

Auch dem Typus der senkrecht aufwachsenden Säulenfigur gewinnt Koenig in den späteren siebziger Jahren neue und komplexere Wirkung ab. So läßt er in der 3 m hohen »Großen Mona III« von 1977/1978 Momente der Labilität solche der Stabilität überstimmen. Die Vertikalfolge einer hohen, rundzylindrischen Basis, eines konischen Schafts, eines Spitzkegels und einer Kugel ist dreimal gestört: im unteren Schaftbereich, wo ein Schnitt zu einer Achsenversetzung führt, in der Schulterregion, wo der Kegel aus der Senkrechten kippt, und endlich ganz oben, wo die Kopfkugel dem Kegel seitlich anliegt. Hohe Empfindlichkeit ist eine Haupteigentümlichkeit der Gesamterscheinung, doch sichert die gegensinnige Richtung der Lotabweichungen die – Standfestigkeit versprechende – Dominanz der Vertikalen.

Sk 634 S. 145

Der Kugel begegnet man auch in Zusammenhängen, die eher an geologisch-landschaftliche Formationen als an menschliche Gestalt denken lassen, so in den ausdrücklich so benannten Bronzen »Kleine Landschaft II« von 1969 und »Landschaft« von 1975 oder in der von einem Steinbildhauer unter Koenigs Aufsicht nach einem Gipsmodell gemeißelten Granitskulptur »Großer Kugelkopf« von 1973. Landschaftsassoziationen weckt zudem die das Motiv der »Großen Landschaft I« von 1964/1969 ins Zentrische überführende »Steinrose« von 1971/1972. Wiederum von Mitarbeitern ausgeführte monolithische Granitexemplare dieser Komposition finden sich im Kreuzgang des ehemaligen Marien-Klosters in Utrecht und im Hofgarten der Landshuter Residenz.

Sk 436
 Sk 583 S. 147
 Sk 550 S. 146
 Sk 340 S. 120
 Sk 523 S. 121

Die meisten der in den späten sechziger und den siebziger Jahren entstandenen Werke nehmen in ihrer Strenge manches von dem vorweg, was die konstruierten Arbeiten der Folgezeit auszeichnet, doch kommt Koenigs Interesse am Modellieren herkömmlicher Art ebensowenig zum Erliegen wie seine Bereitschaft zu einem mehr abbildhaften Umgang mit der Wirklichkeit. Zugleich dokumentieren einige Arbeiten die Hinwendung zu einem Themenkreis, der für den Künstler fortan immer wichtiger wird – gemeint ist der Themenkreis des Todes und des Sepulkralen. So ist die »Schädelhand« von 1972 ein eigenwilliges Memento mori in Form eines senkrecht aus der Sockelplatte aufragenden Unterarmes, dessen Hand einen Totenschädel demonstriert. Relativ verhalten stilisiert, wirkt das Ganze ungewöhnlich dicht und ähnlich einprägsam wie ein mittelalterliches Armreliquiar. Beim »Epitaph II«, ebenfalls von 1972, sind menschliche Körperformen naturferner interpretiert. Das in den waagerechten Mittelspalt einer sockelgestützten, kreisscheibenförmigen Platte eingeklemmte Gebilde ist im Grunde als menschliche Gestalt erst identifizierbar, wenn man die Kugel rechts am Scheibenrand mit einem Kopf in Verbindung bringt. Dann allerdings gibt sich die For-

Sk 553 S. 166
 Sk 555 S. 173

mengruppe als Kürzel für einen gestreckt liegenden Körper zu erkennen. An das Dachauer Kreuz erinnernd, zeigt das Eingeschlossensein einen Zustand zwischen Ohnmacht und Auferstehungserwartung an. Die Scheibe verstärkt mit ihren leichten Unregelmäßigkeiten den – von der figurativen Partie ohnehin vermittelten – Eindruck des Modellierten. Einen ungewöhnlichen, kühl-distanzierenden Ton trägt das Gußmaterial Aluminium bei.

Sk 618 S. 178

Einen besonderer Rang in der Reihe früher Epitaphe behauptet auch das eiserne »Epitaph für Zwei III« von 1976. Auf hoher Stufe vor einer rechteckigen Wand kniet eng aneinandergeschmiegt ein Paar. Es wendet sich der Wand zu, also vom Betrachter ab. Die Körper setzen sich aus modellierten, zylindrisch vereinfachten Rümpfen und Gliedmaßen zusammen. Stufe und Wand sind geometrisch klar aufgebaut und in sich unstrukturiert. Die erhöhte Position der Personen ist als eine ideale zu begreifen, die Wand weniger als eine Klagemauer denn als ein übermächtiges Gegenüber, in das sie sich in der Gewißheit des Verbindenden ihrer Bestimmung innerlich versenken. Sie sind die Fortgehenden, die bereits mit einem Jenseits kommunizieren. Sucht man das Werk einer plastischen Gattung zuzuordnen, so kommt man zu einem erstaunlichen Resultat. Denn es stellt offensichtlich eine späte Sonderform des Reliefs dar und als solche so etwas wie eine Abschiedsantwort auf jene in der Renaissance eingeführte Spielart, die von der vollrunden Vordergrundfigur bis zum zart gravierten Hintergrund alle Grade haptischer und optischer Verdeutlichung nutzt. Übriggeblieben sind bei Koenig die Vollfiguren, die sich nunmehr vom Betrachter abkehren, und eine Fläche, die, bar aller malerischen Belebung, als eine Art metaphysischer Daseinsgrund verstanden werden darf, wie wir ihn vom mittelalterlichen Relief her kennen – dort freilich als eine strikt religiös definierte Sphäre.

Sk 438

Vorgeformt ist die Lösung im »Kleinen Kastenvotiv« von 1969, dessen Zentralmotiv eine in der Nische des hochrechteckigen Blocks kniende Votantenfigur ist, die dem Betrachter ihren Rücken zukehrt. Verwandt sind dieser Arbeit zwei formatgleiche »Kleine Kastenvotive« von 1972, welche die Spanne menschlicher Existenz zwischen Fruchtbarkeit und Untergang, Eros und Tod auf drastisch-symbolische Weise abstecken: Im linken Votivkasten hängt ein pralles Fruchtgebilde, im rechten liegt ein Totenschädel. Dem »Epitaph für Zwei III« in der Grundidee ähnlich ist die »Klagewand« von 1979. Mit ihrer Rissigkeit und ihrer unruhigen Patina wirkt die Wand dieses Mal jedoch in hohem Maße materiell und altersgezeichnet. Die Figur kniet auf einer flachen Bodenplatte und berührt mit den erhobenen Armen die Mauer; ihre Körperformen sind vereinfacht, wenn auch noch nicht bis zum Geometrischen hin. Dramatische Situationsbeschreibung scheint den Vorrang vor expressiver Reduktion zu haben, und das Faktum, daß man es mit einem plastisch aufgebauten Gebilde zu tun hat, wird durch die stehengebliebenen Gußgrate und -schrunden deutlich vor Augen geführt.

Sk 540 S. 256

Sk 690 S. 167

Sk 615 S. 168/169

Im Geiste alter Totentanzvorstellungen ist die Gruppe »Tod und Mädchen« von 1976 erfunden. Mit welcher Intensität Koenig die bewußt auf das kleine Format hin angelegte und in zwei Gußvarianten – einer in Eisen und einer in Silber – verwirklichte Komposition entwickelt hat, lehrt die große Zahl der diesem Thema gewidmeten Zeichnungen. Ergreifend ist, wie sich die Glieder der jungen Frau in der Staksigkeit denen der sie umfangenden und ihre starre Haltung erzwingenden Skelettgestalt annähern und wie das räumliche Verhältnis der Köpfe die schließliche Überlegenheit des Todes ahnen läßt.

Sk 624 S. 164

Sk 625 S. 165

Sk 950 S. 236

In zeitliche Nachbarschaft zu dieser Arbeit gehört die erste Formulierung jener Hiobsfigur, die zu den eindrucksvollsten Prägungen Koenigs überhaupt zählt. Thematisch ist der aus einem Eichenstamm gehauene und benagelte 2,58 m hohe »Große Hiob I« von 1976/1977 Glied einer Kette, die bis in Koenigs Anfänge zurückreicht (man erinnere sich der Zeichnung von 1944) und die weiterführt zu einem Mahnmalsentwurf von 1990 und zu einer Eisenguß-Variante mit dem Titel »Hiob III« von 1991. Anders als diese Spätfassungen, die in der Beinpartie eine gequälte Torsionsbewegung anklingen lassen, vergegenwärtigt der pfahlartige »Große Hiob I« in seiner Starre das Schicksal äußerster Vereinsamung. Das Fünferbündel von Rumpf, Oberarmen und Unterarmen macht unbarmherzig die Lähmung durch den Schmerz sinnfällig. Doch die

Bündelung zeigt auch eine Festigkeit an, die durch die Weise bekräftigt wird, wie die Kopfkugel auf den Schultern aufliegt. Die expressiven Möglichkeiten der auf ihren Grundbestand zurückgeführten menschlichen Gestalt sind mit Entschiedenheit genutzt. Dabei kommt es zu einer Annäherung an die aus Teilen kombinierten Figuren, wenn auch die Merkmale der andersartigen Machart – und das gilt für die Holzskulptur wie für die späteren modellierten Varianten – nicht zu übersehen sind: Den Gliedern des Körpers fehlt das Puristische der reinen Stereometrie, die Enden der zylindrischen Teile sind mehr oder weniger gerundet, so daß sich, wenn auch zaghaf, organische Formverläufe andeuten.

Den Gegenpol zur strengen und düsteren Welt der ersten Epitaphe und der biblischen Leidensgestalt markieren Werke wie die mit Brio geschnittene Plakette »Stuterei« von 1972 oder die Bronze »Nuri Schalan OX« von 1973. Das Portrait des Araberhengstes, der seit 1969 das Ganslberger Gestüt regierte, zeugt ebenso sehr vom Temperament des Tieres wie von der Lust, für das natürliche Widerspiel von Anspannung und Schwellung der Formen bildnerische Äquivalente zu finden. Koenig wird diesem Anspruch gerecht, indem er die physiognomischen Eigenheiten des Tieres einfängt und Mittel der Stilisierung dort einsetzt, wo es der Schärfung der Charakteristik dient. Das schiere Gegenteil, nämlich die resolute Verdichtung der Vorstellung *Reiterdenkmal* zu einem sprachkräftigen Komposit aus Sockelprisma, Hals-Kopf-Partie des Pferdes und gerecktem menschlichen Oberkörper, ist im »Kleinen Reiterstandbild« von 1979 gewollt und erreicht.

Sk 508 S. 264
Sk 569 S. 149

Sk 678 S. 171

V.

Immer leidenschaftlicher widmet sich Koenig seit den späten siebziger Jahren der Aufgabe, die traditionelle Gattung des Epitaphs bildnerisch zu aktualisieren (wobei er sich zu einer äußerst freien Auslegung des Epitaph-Begriffs befugt fühlt). Im »Großen Epitaph für Zwei II« von 1977/1978 – das formal eigentlich mehr der mittelalterlichen Tumba, also dem Bodengrab mit der Liegefigur eines oder mehrerer Verstorbenen, entspricht und das, was das Verhältnis der Figuren zum Untergrund angeht, bei Koenig in der Bronze »Liegendes Paar« von 1958 einen höchst bemerkenswerten Vorläufer hat – verbindet sich die stereometrische Entschiedenheit des Grabkastens mit der durchaus energischen Plastizität der beiden, halb in die Masse des Tumbenquaders eingesunkenen Gestalten. Bei aller geometrisierenden Vereinfachung eignet den Körpern noch ein Rest organischer Kohärenz – ein Eindruck, der sich vor allem einstellt, wenn man das Werk von der Fußseite her betrachtet und dabei nicht nur das Einanderzuzwischen der Gelagerten wahrnimmt, sondern auch die durch den Druck der Figuren bedingte Verwerfung im Tumbenblock. Insgesamt herrscht eine eigentümliche Spannung zwischen dem Passivzustand des Aufgebahrtseins und einem Zustand latenter oder doch potentieller Belebtheit.

Sk 657 S. 177/179

Sk 192 S. 64

Nicht zu übersehen ist, daß es sich beim »Großen Epitaph für Zwei II« um ein im Prinzip *modelliertes* Werk handelt, auch wenn die Schärfe der Kastenform und das Gußmaterial Eisen mit seinem warmtonigen Rostüberzug eine Verwandtschaft mit den bald folgenden konstruierten Arbeiten begründet. Daß sich die Formeigenarten des »Großen Epitaphs für Zwei II« auch auf Steinvarianten transponieren lassen, beweisen eine Granitfassung des Werkes selbst und stilistisch benachbarte Arbeiten wie das nach einem kleineren Modell ebenfalls aus Granit gemeißelte »Epitaph V« von 1978/1979, dessen schmaler Tumbenblock eine aus der Mittelachse gerückte Einzelfigur trägt.

Sk 664 S. 174/175

Aus den seit den späten sechziger Jahren erkundeten Chancen einer objektivierenden Werkproduktion zieht Koenig 1979/1980 die – schon 1968 bei der Arbeit am »Votiv 68« als Zukunftsmöglichkeit in den Blick genommene – Radikalfolgerung: An die Stelle des Modellierens und Gießens setzt er das im Prinzip der Konstruktionstechnik zuzurechnende Verfahren des Kombinierens und Montierens von stereometrisch reinen Elementen. Notwendigerweise konzentriert sich die Eigenaktivität auf die Erarbeitung von Werkzeichnungen und Holzmodellen, während die Ausführung vom Schneiden und Drehen über das Schweißen, Schrau-

ben, Nieten und Dübeln bis hin zum Schleifen Sache eines maschinell angemessen ausgestatteten Metallverarbeitungsbetriebes wird, in dem Koenig keineswegs nur einen Vollstrecker, sondern einen einfühlsamen Partner sieht. Wie sehr das Konstruieren aber Mittel im Dienste einer spezifisch bildnerischen Vorstellungskraft bleibt, beweist im Grunde jedes einzelne der nach der neuen Methode – die ich an anderer Stelle einmal *Prägnanzvariante plastischen Gestaltens* genannt habe – hervorgebrachten Werke.

Die Todesthematik, die – gefördert durch eine 1979 in Regensburg veranstaltete Ausstellung eigener Werke in kirchlich-historischem Kontext und Studienreisen zu mittelalterlichen Monumenten – für Koenig immer bestimmender wird, ist für die Mehrzahl der Eisenarbeiten verbindlich. Zuweilen wird sie mit geschichtlichen, legendären oder mythologischen Namen verknüpft, in der Regel aber bleibt sie in der Sphäre der Namenlosigkeit. Kennzeichnend für die Arbeiten ganz unterschiedlichen Formats ist die Kombination scharf begrenzter Volumina mit Kürzeln für menschliche Körper, die aus Rundstäben und Kugeln oder Zylinderstücken bestehen. Die Elemente aus dem Fundus von Schlossern und Metallbauern sind in sich homogen; die Stäbe sind glatt abgelängt und übergangslos addiert, wo Biegungen zu erwarten wären, gibt es nur brüskes Aufeinandertreffen. Was nach schlichtem Habitus klingt, wie man ihn von Pictogrammen kennt, erweist sich bei Koenig als unglaublich ausdrucksstark. Das liegt mit daran, daß es sich um körperhafte, durch die Rostpatina in gewissem Maße ihrer Technizität beraubte Stücke handelt, das ist vor allem aber dem dramatischen Fluidum zuzuschreiben, das von ihnen ausgeht, selbst wenn sie so intim sind wie die 1980 entstandenen Varianten von »Paolo und Francesca«. Diese Arbeiten, mit denen Koenig an die eigene ikonographische Tradition anschließt, setzen sich jeweils aus einer Eisenplatte mit Rundausschnitt und einer beweglich in diesem Ausschnitt liegenden Halbkugel zusammen. Auf der Schnittfläche liegen die auf die erläuterte Weise reduzierten Körper der beiden Liebenden. Was in früheren Werken zu diesem Thema anklang – man denke an die Bronzen von 1958 und 1973 – findet sich in den bescheiden dimensionierten Eisenarbeiten zu einer Aussage von großer Hintergründigkeit verdichtet: Die von Fortunas Schicksalskugel übriggebliebene Hälfte lagert bedenklich labil auf dem Boden, und den Körpern ist auf der in ihrer Neigung veränderbaren Ebene der Schnittfläche ohnehin kaum Dauerruhe gegönnt.

Die auf Rundstabelemente und Kugel verknäppte menschliche Gestalt, die in der Regel nicht als Skelett aufgefaßt werden darf, wird seit 1979 zum formalen und inhaltlichen Zentrum zahlreicher Epitaphe. Als Einzelfigur begegnet man ihr auf einer hohen Staffel des zwar in Granit ausgeführten, aber bereits ganz im Sinne des neuen Reduktionsverfahren stilisierten »Epitaph VIII« von 1979, später auf dem eisernen »Großen Wandepitaph« von 1983, das seinerseits Prototyp eines 1989 in der Bischofsgruft des Eichstätter Domes aufgestellten Grabmals aus Kalkstein ist. Das »Große Wandepitaph« konstituiert sich aus einer Stufe und einer hohen Rechteckplatte, die zwar einen geschlossenen Umriß besitzt, in sich aber zweigeteilt ist: Zwischen die vom unteren Teil ausgehenden Flankenstreifen schiebt sich oben ein dem Quadrat angenähertes Rechteck. Es bleibt ein schmaler Horizontalspalt, den die eingezwängte Figur gänzlich füllt – in der Tat bemißt sich die Spalthöhe nach dem Durchmesser der Kopfkugel. Ein angelehnter Stab evoziert die Vorstellung der hier ihr Ende findenden Erdenwanderschaft, eine Kugel auf der Basisstufe ist als Schicksalsymbol aufzufassen. In Eichstätt sind diese Symbole durch die bronzenen Attribute Hirtenstab und Bischofsmitra ersetzt. Das »Große Wandepitaph« und sein Eichstätter Derivat übertragen einen schon im »Epitaph II« von 1972 ausgesprochenen Gedanken in einen Formzusammenhang von unanfechtbarer Stringenz. Wie sehr die sich einfach gebende, in Wahrheit aber äußerst kunstvolle Formulierung dem Vergleich mit historischen Werken standhält und sich damit als echte Erneuerungsleistung bewährt, erweist sich gerade im monumentenreichen Eichstätter Dom.

Als Einzelgestalt trifft man den reduzierten Körper, dieses Mal nicht mit einem kugelförmigen, sondern einem gedrungen-zylindrischen Kopf ausgestattet, im »Epitaph VII« von 1979 und dem ähnlich aufgebauten »Großen Epitaph XIV« von 1982 an. Die Gestalt ruht hier wie dort in der Firstrinne zweier dachförmig

Sk 717 S. 198,
Sk 719 S. 199

Sk 671 S. 176
Sk 821 S. 209
Sk 926 S. 246

Sk 555 S. 173

Sk 668 S. 309
Sk 784 S. 186

hochgewinkelter Rechteckplatten, die an der Basis eine Konterlagerung durch andere Platten erfahren. Als gegenseitig läßt sich der Aufbau des »Epitaph für Zwei V/1« von 1980 beziehungsweise »Epitaph für Zwei V/2« von 1979/1980 insofern beschreiben, als die beiden Gestalten im mittleren Knick eines von einer Grundplatte unterfangenen Plattenpaares liegen, das an ein flach aufgeschlagenes Buch erinnert. Die Ausführung in Granit bzw. Syenit zeigt, daß auch die Steinexemplare aus einzelnen Teilen montiert sind. Als dramatische Epitaphvarianten mit einer Einzelfigur seien das »Epitaph XII« von 1981 und das »Große Epitaph XVI« von 1983 genannt. Beim ersten werden die Glieder der Gestalt von zwei wuchtigen Keilen in die Zange genommen; beim zweiten ist die Figur im Winkel angesiedelt, den der Überhang einer querrchteckigen Platte über den Schrägen eines Keils bildet. Daß der Körper und sein langer Stab Halt finden, ist nur erklärlich, wenn man sie als eingeklemmt auffaßt – festgehalten von den gewaltigen Blöcken, die ihren Besitz gleichwohl nicht ganz für sich behalten können.

Ähnlich bezwingend ist die Wirkung des »Großen Epitaph für Zwei XI, Paolo und Francesca« von 1983/1989. Oben auf der Schrägfläche eines Keils droht eine schwere Walze das Paar zu zermalmen. Die physikalischen Verhältnisse zeigen Unabwendbarkeit an, doch die Figuren sind noch unzerstört. Die Hoffnung, sie könnten der Auslöschung entgehen, ist utopisch, doch es ist vielleicht eben diese Utopie, die das Ergreifende der Formulierung ausmacht. Die unheil kündende Keil- oder Pultform kehrt bei zahlreichen Epitaphen wieder, so bei dem »Kleinen Epitaph XIII« von 1982, das die Einzelfigur eines erschöpft Angekommenen und zugleich vom Abgleiten Bedrohten zeigt, oder bei den – die Gestalten jeweils der Lagerung auf einer ganz schmalen Abtreppe aussetzenden – Werken »Epitaph für Zwei VII«, »Epitaph für Zwei VIII« und »Großes Epitaph für Zwei IX«, alle von 1981.

Zum Kollektiv vervielfacht ist die Gliederfigur auf dem bodenreliefähnlichen »Gräberfeld« von 1980. Lassen sich die über die ganze Fläche gestreuten Stäbe und Kugeln immer noch auf einzelne Figuren beziehen, so sind im »Großen Epitaph für Viele« von 1986 Körperzusammenhänge nicht mehr erkennbar. Vielmehr sieht man sich einer Häufung von Skelettfragmenten gegenüber, wie man sie von mittelalterlichen Karnern oder barocken Grüften her kennt. Die Gebeinskürzel liegen in der Mulde des stumpfwinkelig abgesenkten Mittelteils eines pultartigen Blockes, eingerahmt von Flächen ohne Artikulation. Eignet den Epitaphien ohnehin ein geheimnisvolles Air des Anonymen, so mischt sich ihm hier – und ganz ähnlich bei einigen verwandten Werken, wie dem »Epitaph für Viele« von 1983 mit seiner dem Schlund eines Maschinenmahlwerks abgeschauten Höhlung – ein beängstigender, aus der Konfrontation mit der Erfahrung des Massentodes resultierender Klang. In seinem 1983 eingeweihten Mahnmal im ehemaligen Konzentrationslager Mauthausen in Oberösterreich hat Koenig diesen Klang vermieden und eine einzige, in der Senke zwischen zwei riesigen, unterschiedlich steilen Keilen ruhende Figur zur Geschichtsbürgin gemacht. Für das geplante Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin hat er 1994 dagegen ein Szenarium entworfen, das auf die Sprachkraft der unübersehbaren Menge setzt: einen von kolossalen Stahlbarrieren umzingelten Bezirk, in dessen Mitte sich auf einem aus Eisenbahnschienen gefügten stählernen Rost ein Wall aus unzähligen Skeletteilen, das heißt aus Kugeln und Stäben, erhebt. Was man im Turmossuarium von Verdun als schreckliche Realität erlebt, würde, wie das Modell ahnen läßt, in der bildnerischen Wirklichkeit zwar objektiviert, aber in seiner mahnenden Dringlichkeit nicht geschwächt werden.

Von Anfang an ist Koenig darum bemüht, die reduzierte Figur in Form- und Bewandtniszusammenhänge unterschiedlicher Art einzubinden. In das Kreisrund eines flachen Tellers eingesunken finden sich einzelne Gestalten oder Paare in Werken wie »Kleiner Teller I« von 1981 oder »Großer Teller IV« von 1982/1985. Als ein aus dem Umraum ausgesonderter Ort ist die Aufbahrungsstätte im »Epitaph für Zwei V/4 im Gehäuse« von 1980 interpretiert: Ein würfelförmiges, von einem großen Stahlprisma getragenes Gehäuse, das in der unteren Hälfte der Vorderseite und der oberen Hälfte der Rückwand offen ist, birgt ein in der Anordnung dem »Epitaph für Zwei V/1« ähnelndes Ensemble aus zwei Platten und zwei Figuren. Das Ganze hat die Fas-

Sk 669

Sk 670

Sk 744 S. 313
Sk 809 S. 197

Sk 811 S. 211

Sk 782 S. 207

Sk 747 S. 182
Sk 750 S. 310

Sk 753 S. 184

Sk 703 S. 309

Sk 914 S. 205

Sk 817 S. 204

Sk 781 S. 202/203

Sk 981 S. 228/229

Sk 772 S. 200
Sk 776 S. 201

Sk 698 S. 191

- zination einer bühnenartigen Gruft, eines Raumes, der seine Ungestörtheit gerade dadurch einfordert, daß er sich partiell öffnet. Ungeschützt ist der »Raum für Zwei« aus dem gleichen Jahr. Nur der Boden und die Rückwand sind materiell vorhanden, die anderen Grenzen des Raumkubus sind durch ein Vierkantgestänge markiert. In den Winkel zwischen Boden und Rückwand abgedrängt, suchen die beiden Figuren dem Dualismus des zugleich bergenden und entbergenden Raumes standzuhalten – einem Dualismus, der auf andere Weise im »Großen Schrankepitaph für Zwei« von 1981 oder im »Epitaph IX« von 1980 bildnerisch ausgedeutet ist. Wenn beim zuletzt erwähnten Werk eine Glasplatte den tischgestellartigen Aufbau mit der Liegefigur abdeckt, dann mutet das gleichermaßen entrückend und offenlegend an. Der Gedanke an eine Altarmensa mit einem Heiligengrab stellt sich ein, was eine kleine Kugel neben der Figur in den Rang eines Märtyrerattributs aufsteigen läßt. »Epitaph für einen Erschlagenen, Stephanus« lautet denn auch der Untertitel des Werkes. Daß Koenig ihn nur gesprächsweise preisgibt, hat mit der Sorge zu tun, die Phantasie des Betrachters könne durch solche Benennungen zu einseitig fixiert werden. Denn nicht das Individuelle wird im Werk aufgerufen, sondern das Signifikante innerhalb des Allgemeinen – hier das Märtyrerschicksal als potentielle Bestimmung eines jeden bedingungslos seiner Sache dienenden Menschen.
- Ein anderes, auf die räumliche Einschränkung mancher Votivfigur früherer Jahre zurückweisendes Motiv ist die Vergitterung. Die »Vergitterte Figur II« von 1981 sieht sich zwischen eine schräge Wandfläche und ein Gitter aus Stäben eingezwängt, das wohl seinem volumenarmen Körper, nicht aber seinem kugeligen Kopf eine Durchschlupfchance geben würde. Das »Vergitterte Paar II« von 1981 ist in ein mehrschichtiges vertikales Gitterwerk verfangen, das ihm nicht einmal eine Bewegungsveränderung gönnt. Einem anderen Konzept folgt das »Epitaph für Zwei. Treibendes Paar« von 1981. Eine Dreierfolge höhenversetzter Horizontalgitter nimmt in seinem oberen Bereich ein Figurenpaar auf. Die Kopfkugeln überragen das Gitterwerk, die unteren Extremitäten hängen abgetrennt zwischen dem kantigen Gestänge. Die Assoziation eines Daseins in einem die Körperschwere mindernden Medium – man denke an die Gruppe »Paolo und Francesca« von 1958 – wird durch die Erkenntnis eingedunkelt, daß dieses Dasein ein schlechthin passives ist, nämlich das von zerfallend im Wasser Dahintreibenden. Bewundernswert ist, wie es Koenig gelingt, allein durch die Positionierung der Kopfkugeln und Rundstäbe Haltungen und Stimmungen sinnfällig zu machen. Zeichenhaftigkeit und Anschaulichkeit bleiben im Gleichgewicht, die Bauelemente verlieren unter den Händen des Regisseurs ihre Indifferenz und wahren dennoch einen großen Abstand zum Mimetischen.
- In seiner Kargheit fast gespenstisch wirkt das »Kleine Winkelepitaph IV für Ikarus« von 1980. Nur eine Bodenplatte und eine hintere Wand mit gerundeter Oberkante deuten ein Ambiente an. Vier Rundstäbe, eine Kugel und zwei Segmente eines zylindrischen Rohres künden von der Tragödie des mythischen Sturzes, der nichts anderes ist als ein Gleichnis für die Folgen menschlicher Selbstüberhebung. Der Anschein zufälliger Dismembrierung trägt nur bedingt, denn die Reste des Zerschellten sind derart auf dem Boden verstreut, daß so etwas wie eine für den verlorenen Gestaltzusammenhang einstehende Ordnung aufleuchtet.
- Düster-pathetisch ist eine andere Interpretation der Ikarusgeschichte. Basis des »Großen Ikarus« von 1985/1986 ist ein flacher, rechteckiger Eisenquader, der von zwei nach vorne ansteigenden Rampenstreifen flankiert wird. Rückseitig ist diesem Quader eine in Durchmesser und Massigkeit imponierende Rundscheibe so aufgesetzt, daß sie die Rückkante der Basis berührt wie die auf- oder untergehende Sonne den Horizont. Der abgestürzte, weil mit seinen wächsernen Flügeln der Sonne zu nahe gekommene Sohn des Daidalos ist mit seinen Extremitäten im Rund des Gestirns festgeschmolzen. Daß er seine Hybris mit dem Tode bezahlt hat, sagt der vom Körper abgetrennte und teilweise in den Grund eingesunkene, zylinderförmige Kopf. Die Sonnenscheibe hat im »Großen Ikarus« und ähnlich in dem von diesem abgeleiteten »Epitaph für Ikarus« von 1987 die Doppelfunktion eines Droh- und Siegeszeichens. Als reine Kreisform strahlt sie eine Harmonie aus, die letztlich alles Partikulare und Erzählerische transzendiert.

In ausdrücklich christlichem Zusammenhang begegnet man der Gliederfigur selten. Auch das »Bodenkreuz I« von 1980 mit der auf die Grate seiner im Querschnitt keilförmigen Balken hingestreckten Gestalt bricht weit genug aus der christlichen Darstellungstradition aus, um als allgemeines Zeichen für Folter und Schmerz verstanden werden zu können. Einen sehr privaten und mit dem modellierten Tierschädel anekdotisch anmutenden Sonderfall repräsentiert unter den Epitaphen hingegen das dem Gedächtnis einer auf schlimme Weise umgekommenen Araberstute gewidmete »Epitaph für Madera« von 1983. Sk 710 S. 187

Noch in der ersten Hälfte der achtziger Jahre gewinnt Koenig der Methode des konstruierenden Formens neue Wirkungen ab, und zwar durch Betonung der monumentalen Züge und Ausweitung der Abstraktion. Das eiserne »Pulte Epitaph für Zwei« von 1983 läßt die Richtung erkennen. Auf einer Mehrfachstufe in halber Höhe des geböschten Epitaphcorpus liegen sechs aus massiven Rundsträngen geschnittene Elemente: vier haben Viertelstabsquerschnitt, zwei sind Volltrommeln. Dank der besonderen Längenbemessung der Teile, Schräglagerung zweier Viertelstäbe und unterschiedlicher Position der beiden Zylinderstücke stellt sich die Erinnerung an zwei liegende Figuren ein. Die anthropomorphen Verweise sind freilich verhalten; es zählt mehr die Andeutung von – wenn auch ihrer Lebensimpulse beraubter – Beweglichkeit als die Vergegenwärtigung charakteristischer Gestalteigenschaften. Sk 818 S. 206

Ähnliches gilt für das »Janus-Epitaph« von 1984. Sein zweizoniger Aufbau läßt entfernt an spätmittelalterliche Doppeltumben denken, doch die untere Platte ist kahl. Dafür sind in die Mittelrinnen des oberen, nach außen mit Kehlprofilen ausgestatteten Längsträgers zwei auf ganz wenige stereometrische Elemente reduzierte Figuren eingegliedert, die eine liegend, die andere hängend. Die Januskonstellation ist insofern gemildert, als die Schräglagerung der Kopfzylinder weniger das Bild eines Echos als das einer kontrastierenden Antwort ergibt. Die leise anklingenden Motive des Aufblickens und des Niederblickens mögen als Reminiszenz an die unterschiedliche Qualität der Figuren gotischer Doppelgräber verstanden werden: oben der Kommemorierende, unversehrt und scheinbar noch dem Leben nahe, unten, als schauerliches Memento mori, der zerfressene Leichnam. Koenigs »Janus-Epitaph« wendet den Gedanken in die Herbheit einer Sprache an der Schwelle zum feierlichen Verstummen. Sk 825 S. 217

Auch im »Großen Stufenepitaph« von 1985 verzichtet Koenig auf sphärische Formen und läßt allein zylindrische und durch Längsspaltung aus Rundzylindern gewonnene Teile sprechen. Das Ensemble besteht aus einem dreistufigen Podest, einem kurzen, den Kopf meinenden Rundstab und längeren Viertelstabelementen, von denen das die Beinregion vertretende der oberen Stufe angefügt ist; das zweite liegt flach auf der Deckfläche des Podests, das dritte wird auf der einen Seite vom Kopfzylinder gestützt. Größere Ferne zum Abbildhaften läßt sich für Formen, die mit menschlicher Gestalt zu tun haben, kaum denken, und doch genügen die von den Elementen und ihrer räumlichen Gliederung ausgehenden Signale, um eine Relation zu Menschlichem herzustellen. Angesichts der Mächtigkeit der bildnerischen Formen scheut man sich, für solche Grenzspielart des Anthropomorphen den Begriff des *Zeichenhaften* zu verwenden. Sk 842 S. 214

Beim »Großen Epitaph für Zwei« von 1985, bei den »Großen Würfelepitaphen« von 1985/1986 und bei der »Großen Figur am Block« von 1988 sind die Figurenverweise mit ähnlichen Elementen bestritten wie beim »Großen Stufenepitaph«. Allerdings ist die stereometrische Unerbittlichkeit dadurch gemildert, daß die Zylinderstäbe teilweise schräg segmentiert sind. Sie scheinen in die tragenden Blöcke einzutauchen und mithin eine etwas freundlichere Bettung zu genießen als die auf Planflächen aufliegenden Körperteile. Das Unverrückbare der kubischen Masse, mit der sie untrennbar verbunden sind, stellen sie damit nicht in Frage, aber sie relativieren doch deren Regelmäßigkeit: Noch in der rigidesten Abkürzung meldet sich das Prinzip Leben zu Wort. Sk 862 S. 216

Im Geiste der zuletzt kommentierten Werke ist eine Janusfigur gestaltet, von der es mehrere Fassungen gibt; die ersten stammen aus dem Jahr 1984, also dem Jahr des »Janusepitaph«, eine 3,75 m hohe Version von 1998 steht als »Großer Janus B« vor der Staatlichen Gemäldegalerie am Kemperplatz in Berlin. Für Sk 857 S. 219
Sk 865, 870 S. 220
Sk 925 S. 221
Sk 862 S. 216

Janus, den altrömischen Gott der öffentlichen Tore und Durchgänge wie auch Gott allen Anfangs, findet Koenig insofern eine verblüffende Form, als er, den Typus des doppelköpfigen mit dem des vierköpfigen Janus vereinend, einen Quadratpfeiler übereck einspringen läßt und in die Winkelnischen zwei identische Figuren aus segmentierten Rundstabelementen stellt. Dieser Janus ist nach allen Seiten hin wachsam; von jedem Blickpunkt sieht man immer mindestens eine der beiden, den Pfeilerumriß kaum aufbrechenden Gestalten. Wenn man so will, ist hier der Gedanke des Doppelreliefs tautologisch überhöht.

VI.

Durch zahlreiche weitere Arbeiten ließe sich belegen, welch erstaunlich großer Handlungsraum dem Konstruktionsverfahren offensteht. Doch seit den späten achtziger Jahren macht sich auch eine erneute Hinwendung Koenigs zur traditionellen Modelliermethode geltend – eine Hinwendung, die aus den durch die additive Technik vermittelten Erkenntnissen ihre Lehren zieht. Haupteigentümlichkeiten der neuen plastischen Auffassung lassen sich an den erwähnten späten Fassungen des »Hiob« von 1990 und 1991 beobachten, womit schon deren stilistische und morphologische Beziehungen zur Holzskulptur von 1976/77 und die Art des Verhältnisses zur Realität benannt sind.

Sk 947 S. 322
Sk 950 S. 236

Sk 892 S. 234
Sk 944 S. 235

Sk 629 S. 170
Sk 632 S. 306

Um Grade stärker als die Hiobfiguren nähern sich Arbeiten wie »Nächtlicher Ritt« von 1986 und »Paar« von 1989/1990 der Naturwirklichkeit an. Bei der erstzitierten Gruppe haben die erotischen Züge einen dunklen Hintergrund, denn Werke mit dem Serientitel »Dachreiter« aus den siebziger Jahren, darunter eine auf steilem First sitzende Gruppe von 1977, zeigen einen Mann in Reitposition, der den Tod gleich einem Echo des eigenen Körpers im Rücken hat. Ist nach Aussage des Künstlers damit die den Reiter ständig begleitende Gefährdung gemeint, so ist beim »Nächtlichen Ritt« der Todesverweis nur ein erinnernder Beiton der klammernden Umarmung. Irdischer ist gleichwohl die Aussage der zweiten Gruppe, also des sich im Furor des Liebesaktes verschränkenden Paares. Bei beiden Werken sind die anatomischen Formen insgesamt schematisiert und alle individuellen Charakteristika gemieden. Aber die Körper sind doch in sich konsistent und offenkundig Ergebnisse eines fortlaufenden Modellierprozesses. Expressive Übertreibungen und generelle Vereinfachungen dämpfen nur in Grenzen den Realitätsgehalt. Daß Koenig dem von ihm immer wieder im Zusammenhang mit Mensch, Tier und Fabelwesen behandelten Thema der sexuellen Vereinigung solche plastische Wirkkraft abgewinnt, ist Zeugnis seiner sich im Spannungsfeld von Eros und Thanatos, von Liebe und Tod behauptenden Vitalität.

Sk 972 S. 240/241

Ins Religiöse transponiert ist die Erfahrung inniger Vereinigung in der Gruppe »Magdalena« von 1993. Hochgereckt kniend hält die reuige Sünderin den Mann, dessen Körper die Erdschwere verloren zu haben scheint; nur die Fußspitzen berühren den Boden, während die Arme noch an die Kreuzigungsstellung erinnern und zugleich auf den Gestus der Frau mit einer Gebärde antworten, in der sich Großmut und Abweisung verbinden. In der feierlichen Symmetrie des Aufbaus heben sich die erzählerischen Momente auf.

Sk 967 S. 243

Die Schwere zu überwinden versucht, wenn auch vergeblich, der in mehreren Fassungen realisierte »Vogelmensch« von 1992. Der unsichere Stand seiner Beine und die verzweifelte Spreizbewegung seiner gleich federlosen Flügeln ausgebreiteten Arme demonstrieren, wie der Wille, sich in die Lüfte zu erheben, an den Bedigungen menschlicher Physis scheitert. Den Gestalten auf vielen diesem Thema gewidmeten Zeichnungen mag man noch die Fähigkeit zum Aufschwung zutrauen – der modellierten Figur unterstellt man eher eine Ikaruszukunft. Wo die Phantasie der Verschmelzung menschlicher und tierischer Eigenschaften eine größere Chance einräumt, ist die Welt der »Mischwesen« angesagt. Daß diese mythische Welt für Koenig nach wie vor ihre Bannkraft hat, beweisen die verschiedenen Varianten eines unbefangenen auf seinen Hinterbeinen stehenden »Roßmenschen«, darunter das 2,32 m hohe »Große Roßweib II« von 1989/90 und der gleichdimensionierte »Große Roßmensch« von 1992–2000.

Sk 928 S. 321
Sk 945 S. 232
Sk 929 S. 231

Sk 1019 S. 233

Koenig überführt indes eine noch elementarere Vorstellung von Vereinigung in bildnerische Wirklichkeit. Seine Bronze »Onan« von 1997 ist ein anthropomorphes Geschöpf mit fremdartigen Eigenschaften. Mit dem Kopf, den Knien der angewinkelten Beine und den übergroßen, flossenähnlichen Füßen stützt es den waagrecht positionierten Rumpf ab, dessen Rückenpartie von einer das Armpaar ersetzenden und als Rest einer Larve lesbaren spitzkonischen Form bedeckt wird. Ein gewaltiges Glied verbindet die Figur mit dem Sockelblock: ein Glied, das Befruchtung und Austausch mit Erdenergien verheißt, das aber auch pfählt. In der Haltung des Zeugens kündigt sich das ausgestreckte Lagern des verausgabten Wesens an, im vitalen Ur-Akt die Passivität des Todes. Wie kaum ein anderes Werk faßt »Onan« die Vorstellungspole Fritz Koenigs zusammen.

Sk 1001 S. 238

Noch eine zweite unter den in den neunziger Jahren entstandenen Arbeiten Koenigs synthetisiert auf ganz eigene Weise bildnerisches Wissen: die 1994 im Rahmen eines Auftrags – dem sich außerdem das strikt abstrahierte »Große Bamberger Kreuz« und ein Bischofsstab verdanken – für die Neue Bischofsgruft des Bamberger Domes geschaffene Stelen-Büste des Bamberger Bischofs Otto I., des Heiligen (1060 bis 1139). Das individuelle Aussehen des Kirchenfürsten ist so wenig überliefert wie das irgendeiner anderen Persönlichkeit hochmittelalterlicher Zeit. Andererseits bedeuten, was künstlerische Qualität angeht, die im Bamberger Dom versammelten mittelalterlichen Bildwerke eine Vorgabe ganz besonderer Art. Man braucht nur an die gotische Grabplatte für den Bischof Friedrich von Hohenlohe von der Hand des Wolfskehl-Meisters zu denken, um zu ermessen, wie sich Stilisierung und scharfe Charakterisierung – die noch nicht Portraittreue im modernen Sinne ist – zu packendem Ausdruck verbünden können. Koenig hat sich der Herausforderung durch die Geschichte gestellt und, wie er sagt, aus einem Impuls heraus und »mit einem unerklärlichen Beistand« ein Phantasiebildnis gestaltet, das durch seine strenge Geschlossenheit fasziniert und, was seine Herbheit betrifft, an den Kopf der Kreuzfigur von 1959/1960 in der evangelischen Pfarrkirche von Bogen in Niederbayern erinnert, der als Kopf des Täufers auf der »Johannesschüssel« von 1987 wiederkehrt. Eine konische Form faßt Nasen- und Mundpartie zusammen, zwei gegensinnige Verläufe verklammern Augen und Wangen. Schädel und Mitra bilden eine Einheit, deren spitze Wölbform auf die Vertikalkräfte der Physiognomie reagiert. So gewiß die Bischofsbüste das Produkt eines Modellvorganges ist: Die Härte der konstruierten Figuren ist gleichsam in sie hineingenommen, und zwar als ein durchaus konstitutiver, das Modelé von innen her tragender Wert. In diesem Sinne ist die Büste als eine – den Künstler nach eigenem Bekunden selbst überraschende – Summe langer Erfahrung zu verstehen und nicht einfach als Ergebnis des Rekurses auf eine ältere figurative Mitteilungsweise.

Sk 986 S. 245

Sk 983 S. 324

Sk 984 S. 244

Sk 232 S. 283

Sk 915 S. 320

In einem Falle meint man bei einem der aus den letzten Jahren datierenden Werke einen ironischen Unterton zu vernehmen. Die »Gesockelte Figur« von 1999 führt nämlich das herkömmliche Motiv des Sockels dadurch ad absurdum, daß sie den Sockel nicht als erhöhenden Piedestal, sondern als Ersatz für ihr fehlendes linkes Bein benutzt. Was man auch als blockiges Rohmaterial für dieses Bein auffassen mag, dient als Stütze für die beiden Arme, die den Rumpf angespannt in einer prekären Schrägposition halten und so das mehr einer steifgliedrigen Prothese als einem intakten Körperteil ähnelnde rechte Bein entlasten. Aus dem stützenden Baumstumpf der klassischen Tradition ist ein Element mit provokantem Eigenanspruch geworden.

Sk 1010 S. 239

Für öffentliche Aufgaben behält sich Koenig in den achtziger und neunziger Jahren große Freiheiten vor. Einen monumentalen Akzent setzt er 1985/1986 im Münchner Tucherpark mit einer 6,40 m hohen und 3,70 m breiten »Großen Torfigur«, einem aus zwei einander spiegelsymmetrisch zugeordneten, formidentischen Teilen bestehenden Bronzekomposit: Eine nach oben an Umfang zunehmende Säule trägt jeweils ein gegabeltes Formstück, dem zwei waagerechte, unmerklich schwellende Zylinderstützen entwachsen. Erinnerungen an Werke vom Typ der Säulenkaryatiden und Doppelkaryatiden aus der Zeit um 1970 stellen sich ein, und in der Tat geht das Grundkonzept der »Großen Torfigur« auf die frühen siebziger Jahre zurück. Allerdings erscheint die kreatürliche Anmutung der früheren Arbeiten in Richtung des Tektonisch-Techni-

Sk 883 S. 223

- sk 560 S. 303 schen weiterentwickelt, denn mehr noch als an riesige Augenpaare lassen die Zylinderzwillinge, wie schon bei der Bronze »Fernblick« von 1973, an Binokulare denken. Die Reminiszenz an buddhistische Tempeltore, wie sie Koenig 1985 auf einer Japanreise kennengelernt hat, wird bei aller Unabweisbarkeit durch den Mittenspalt der »Großen Torfigur« geschwächt. Die janusartige Motivdoppelung ist übrigens in einer kleinen Fassung von 1997/2001 zugunsten des dialogischen Beieinanders einer Einzelkomponente und einer winzigen Figur – die vom Titel »Bildhauer« als der sein Werk inspizierende Künstler ausgewiesen wird – aufgegeben.
- sk 1003 S. 222
- sk 886 S. 224 Vegetabile und technische Züge vereint die »Große Blattfigur« von 1986/1995 auf dem Forum der Technischen Universität in München, ein 4,50 m hohes und allseits weit ausladendes Stahlgebilde, dessen Struktur auf der – in ihrer raffinierten Einfachheit leichter dem Auge zugänglichen als durch Worte vermittelbaren – Kombination zweier geknickter Kreisscheiben beruht. Sich von einem Punkt nach oben entfaltend, antwortet es mit den Schrägen seiner Flächen und den Schwüngen seines Umrisses auf die Orthogonalstrukturen der umgebenden Architektur. Es ist Koenigs lange Erfahrung im Umgang mit spezifischen Raumsituationen, die hier einen repräsentativen und zugleich eleganten Gewinn bringt. Ähnlich läßt sich das vom 1990 gestalteten Brunnen vor dem Münchner BMW-Forschungs- und Ingenieurzentrum sagen; das Rundbecken, in dessen Zentrum mehrere Fontänen hochschießen, wird von Aluminiumsegmenten gesäumt, die mit ihrer Radialausrichtung und ihrer Schrägstellung Turbinenassoziationen wecken und dabei vor allem die den technischen Formen innewohnenden Ornamentqualitäten zur Geltung kommen lassen.
- sk 936 S. 225
- sk 970 S. 325 Vegetabil mutet die 6,70 m hohe Granitskulptur »Großer Trieb« von 1993/99 an, die gleich einem anderen mächtigen Granitmonolith von 1998/99 im Prantlgarten vor dem Skulpturenmuseum in Landshut Aufstellung gefunden hat. Dieses zweite Werk mit dem Titel »Durchstich«, eine von beiden Seiten her konisch gehöhlte und im Zentrum perforierte Steintrommel mit 2,70 m Durchmesser und 1,25 m Dicke, wurde als Grundsteinskulptur für den Landshuter Hofbergtunnel geschaffen, konnte aus technischen Gründen aber nicht an dem ursprünglich vorgesehenen Ort plaziert werden. Was die mathematisch klar definierte Form betrifft, läßt sich »Durchstich« gewiß als Werk der Konkreten Kunst verstehen, doch eignet ihm auch die Kraft eines das auftragsstiftende Ereignis sehr unmittelbar verdeutlichenden Zeichens.
- sk 1006 S. 325
- sk 988 S. 226/227 Asketisch und monumental in einem ist die Lösung, die Koenig 1994/1995 für das Denkmal zu Ehren der Opfer des Terroranschlages während der Olympischen Spiele von 1972 in München fand. Ein 10 m langer Granitmonolith mit quadratischem Querschnitt, im Olympiapark quer unter das größte der Spannseile des Stadion-Zeltdaches plaziert, wird durch die hebräische Inschrift zum »Klagebalken«. Ästhetisch verdankt er seine Wirkung seiner Mächtigkeit und der Überecklagerung auf einem vergleichsweise niedrigen mittleren Trägerblock: Balance ist verbürgt, und doch meint man aus dem Widerspiel der Formen und Massen jenes Bedrohtsein herauszulesen, das sich mit jedem Balancezustand verbindet. Was die formale Sparsamkeit angeht, sind dem »Klagebalken« die 1999 für die Landshuter Spitalkirche Hl. Geist geschaffenen Ausstattungsstücke verwandt. Dem wunderbar einheitlichen spätgotischen Hallenraum des Hans von Burghausen hat Koenig mit dem Tischaltar, den Leuchtern und dem Ambo Stücke eingegliedert, die ihre dienende Funktion einerseits durch Verzicht auf Beredsamkeit und andererseits durch die hohe Qualität der Proportionierung und der Ausführung beweisen.
- sk 1013–1015 S. 247
- sk 1023 S. 326 Großartig in seiner Mischung von denkmalhafter Strenge und dokumentarischer Eindringlichkeit ist der Entwurf, an dem Koenig soeben für »Ground Zero« in New York arbeitet. An der Stelle, an der einst der Brunnen mit der zentralen »Großen Kugelkaryatide« stand, ist inmitten einer dreistufigen kreisrunden Absenkung ein ebenfalls kreisrunder Sockel mit einem Durchmesser von 25 m und einer Höhe von 2 m vorgesehen. In die gekrümmte Außenwandung der aus hochpoliertem schwarzem Granit gefügten Scheibe sollen die Namen aller Attentatsopfer eingemeißelt werden. Die Mitte der nicht zugänglichen und auch nur vor einem gewissen Abstand aus überschaubaren Sockeldeckfläche ist der – wiederum drehbar gelager-

ten – »Großen Kugelkaryatide« in der durch das Attentat herbeigeführten Verfassung zgedacht. Kein Denkmal könnte Erinnerung authentischer wachhalten als dieses – und keines könnte glaubwürdiger die Kraft zum Fortdauern bezeugen.

VII.

Die kleine Form ist bei Koenig nie in den verdrängenden Schatten der großen Form geraten – sie hat ganz im Gegenteil immer einen Sonderstatus behauptet, der in der zeitgenössischen deutschen Plastik konkurrenzlos ist. Eine meisterliche Beherrschung des intimen Formats wird nicht erst durch die erwähnten Bilderschriftreliefs aus den sechziger Jahren belegt: Schon aus der Zeit vor dem Akademiestudium gibt es Arbeiten, mit denen die lange Reihe von Plaketten, Medaillen, Anhängern und Klein votiven beginnt. Die Tonplakette »Reiten, Reiten, Reiten« von 1945 bietet, wenn auch noch auf der Ebene einer traditionellen Schrift- und Figurenmitteilung, jenen klaren, seriellen Aufbau, der später frei fortentwickelt wird. An die Stelle ikonographisch konventionsnaher Formulierungen – als Beispiel sei die Tonplakette »Kreuzweg« von 1948 genannt – treten so individuelle Erfindungen wie eben die Bilderschriften unterschiedlichen Chiffrierungsgrades, die privaten Ex-Voto-Ausformungen wie »Ex Voto Ganslberg« von 1971, »Ganslberg, 4. Juni 81« von 1981 oder »Ex Voto für Familie M.« von 1975, die Tier-, Reiter- und Kentaurenplaketten wie »Stuterei« von 1971 oder »Roßsprung« von 1984, die für diverse Anlässe geschaffenen Medaillen wie die Pallas-Athene-Medaille zur 350-Jahr-Feier des Hans-Carossa-Gymnasiums in Landshut oder die Medaille auf die Eröffnung des Landshuter Skulpturenmuseums im Hofberg von 1998, schließlich die Kleinstobjekte wie die Goldminiaturen »Paarungsspiel« und »Paarungsritt« von 1986. Koenig weiß sich in ganz unterschiedlichen Tonarten auszudrücken: Die Skala reicht vom kontrolliert-temperamentvollen Vortrag, wie er viele skripturale Arbeiten oder Erzählungen von der Art der »Stuterei« kennzeichnet, bis hin zur straffen und dabei das kleine Format gleichsam über sich selbst hinauswachsen lassenden Komposition – als geistreiches Beispiel sei die Medaille »Weiterreiten« von 1983 genannt, deren Vorderseite die Frontalansicht eines Reiters zeigt, während auf der Kehrseite die zugehörige Rückansicht zu sehen ist; vor einem Grund, der räumliche Weite suggeriert, gewinnen die an sich winzigen Darstellungen geradezu Denkmalsgröße.

Sk 2 S. 250

Sk 22 S. 252

Sk 506 S. 258

Sk 731 S. 264

Sk 584 S. 257

Sk 508 S. 264

Sk 836 S. 263

Sk 683 S. 266

Sk 1004 S. 325

Sk 901–906 S. 269

Sk 832 S. 267

Nur hinweisartig soll hier von einem Medium die Rede sein, das mit dem plastischen Schaffen Koenigs vielfältig vernetzt ist und das gleichwohl einen hohen Autonomieanspruch erheben kann. Von der Bedeutung des Künstlers als Zeichner und als Gestalter von Papierarbeiten geben der Band »Handzeichnungen« dieses Werkverzeichnisses und die beiden jüngst erschienenen Kataloge der Ausstellung im Landshuter Hofberg-Museum eine umfassende Vorstellung. Bildhauerzeichnungen im traditionellen Sinne, also ausführungsvorbereitende und mithin auf eine Hilfsrolle festgelegte Entwürfe, sind Koenigs Zeichnungen im Grunde nie. Sie sind vielmehr Mittel der freien oder begleitenden Erkundung und der spontanen Niederschrift, in denen das, was als dreidimensionale Äußerung zu möglichst unverrückbarer Formulierung verpflichtet, der Emotion anvertraut bleiben darf. Papier und Karton werden von Koenig aber nicht nur als Zeichengrund verwendet. In den Kartonreliefs mit ihren scharf konturierten, geometrisierenden Formen hat er sich ein Äquivalent zu den aus Eisenteilen zusammengesetzten Figuren geschaffen – ein Äquivalent, das einige Zeit lang sogar die Zeichnung verdrängt hat.

Gerade von den Eisenfiguren und den Kartonreliefs aus stellt sich die Frage, ob der in diesen Arbeiten erreichte Objektivierungsgrad als Annäherung an Positionen der Konkreten Kunst verstanden werden darf. Das Vorkommen von stereometrischen Elementen wie Kugel, Zylinder und Würfel und deren planimetrischen Entsprechungen sowie der Verzicht auf persönliche Bearbeitungsspuren scheinen sich durchaus mit einer Auffassung zu vertragen, die sich programmatisch von herkömmlichen Gestaltungsmethoden entfernt und in den reinen Formen primär ein ästhetisches Verfügungsmaterial sieht. Aber da sind die aus der

Zeit vor 1980 datierenden Werke, denen die Entstehung in einem Modellierprozeß ohne weiteres anzusehen ist, und da ist das Faktum, daß Koenig auch während und nach der Phase rigoroser Geometrisierung immer wieder modellierend gearbeitet hat und weiter arbeitet. Im Kern ist Koenigs Reduktionismus Ausdruck eines Plastikverständnisses, dem sich das Konstruktive über das Organische erschließt und dem das Organische folglich ein unerläßlicher Referenzwert ist. Das läßt den Abstand zum amerikanischen Minimalismus, der auf die Wirkung von assoziationsfreien, nur mit sich selbst identischen »Primary structures« setzt, besonders groß erscheinen.

Zur Vereinfachung organischer Strukturen konnte sich Koenig schon in frühen Jahren durch den – seinerseits in einer entsprechenden Tradition stehenden – Lehrer Anton Hiller ermuntert sehen. Doch Verfahren zu einer Schematisierung des menschlichen Körpers sind keine Erfindung der jüngeren Vergangenheit. Bereits im 16. Jahrhundert finden sich gliederpuppenartige Abbrüchlinge bei Albrecht Dürer, Erhart Schoen oder Luca Cambiaso. Geometrisieren dient hier mehr der bewegungs- und perspektivgerechten Erfassung des am lebendigen Modell Beobachteten als der Ausdruckserhöhung, obschon mancher der eckigen Gestalten mit ihren Scharniergelenken eine Expressivität eigener Art nicht abzustreiten ist. Wahr ist allerdings, daß die Technik der geometrisierenden Vereinfachung in der älteren Kunstgeschichte auf Entwürfe und Studien beschränkt bleibt. Koenigs Ansatz ist ohne die Errungenschaften der frühen Moderne – zu denen die Entdeckung der Wirkungsmacht des Fragmentarischen genauso gehört wie die Idee einer urbildhaften Formverdichtung – nicht vorstellbar. Daß Geometrisierung vom Künstler schon vor dem Übergang zur Konstruktionsmethode als Chance zur Ausdruckssteigerung begriffen wurde, lehrt der Blick auf viele frühe Werke. Offenkundig ist jedenfalls, daß Geometrisierung des menschlichen Körpers bei Koenig alles andere als Flucht in die Unverbindlichkeit bloßer Formbeziehungen meint, sondern ganz im Gegenteil als Mittel zur Aussageintensivierung zu verstehen ist.

Nun bietet sich von den Epitaphen her eine Teilerklärung für das Stereometrische an, die nichts mit dem Organischen zu tun hat. Sowohl in den auf dem Boden ruhenden wie den an die Wand angelehnten Epitaphen rekurriert Koenig auf historische Grabtypen, nämlich das Sarkophag- oder Tumbengrab einerseits und das Wandgrabmal andererseits, also auf Werke mit einer *architektonischen* Grundstruktur. Doch auch wenn man die Quader, Platten und Gehäuse der Koenigschen Epitaphe als planvoll vereinfachte Abkömmlinge historischer Grabarchitektur auffaßt, bleibt die Tatsache, daß sich der Künstler die stereometrische Formenwelt über organoide Zwischenstufen erschlossen hat. Es sind nämlich die wandartigen Flächen der frühen Votive, sind die kantigen Körper der Augenvotive, Kreuze und Karyatidenköpfe, bei denen sich Stereometrie – und zwar eine mit organischen Energien aufgeladene Stereometrie – jenseits des Figurativen geltend macht. Es ist gewiß kein Zufall, daß, wie erläutert, gerade im Zusammenhang mit einem Motiv beim Künstler der Gedanke aufkam, Modellieren durch Konstruieren zu ersetzen und damit die Formen in Richtung auf das Regelmäßig-Stereometrische umzustimmen.

Was bei den Epitaphen das Verhältnis zwischen Figur und Epitaph- beziehungsweise Gehäusemasse angeht, läßt sich eine Dialektik von Annäherung und Abgrenzung beobachten. Ob es sich um eine Bettung der Gestalt wie beim »Epitaph für Zwei V/4 im Gehäuse« von 1980, eine Einpfählung wie beim »Großen Epitaph XVI« von 1983, eine Lagerung und gleichzeitige Hinterfangung durch eine Rundscheibe wie beim »Großen Ikarus« von 1985/1986 oder eine Bindung an einen Kubus wie bei den »Großen Würfelepitaphen« von 1985/1986 handelt: Figur und korrelierende Masse werden sich im Hinblick auf ihre Erscheinung ähnlich und heben sich zugleich als etwas jeweils grundsätzlich anders Verfaßtes voneinander ab. Das Stereometrische, das metallische Härte und Schwere ins Bewußtsein treten läßt, fesselt das Organische an sich, ohne es sich einverleiben zu können; das Organische duldet die Reinigung von allem Zufälligen, ohne sich dem Schematisierungszwang der Stereometrie ganz zu beugen. Mit der Formvereinfachung hat es, wie man sieht, bei Koenig eine hochkomplexe Bewandnis.

Ganz entscheidend wird, um zu resümieren, das künstlerische Profil Fritz Koenigs durch die Fähigkeit bestimmt, Stilmittel unterschiedlicher Art in den Dienst des inhaltlichen Anliegens zu stellen, formale Reduktion mit Sinnzuwachs zu verbinden und immer einen eigenen Ausdrucksduktus zu wahren. Bei seiner Auseinandersetzung mit äußeren Einflüssen geht es dem Künstler – seine Antworten auf das Informel, auf die auf Formreduktion zielenden Tendenzen der sechziger und siebziger Jahre und die um die Untersuchung physikalischer Zustände bemühten Richtungen beweisen das – nie um Übereinkunft, vielmehr um ein kritisches Abfragen und Maßnahmen im Zeichen des Willens zur Erweiterung des eigenen bildnerischen Potentials. Daß innerhalb eines überschaubaren Kanons einige Schlüsselthemen in immer neuen Anläufen ausgedeutet werden, ist eine – von Koenig humorvoll als Folge seiner »Wiederkäuereigenschaft« apostrophierte – Besonderheit.

VIII.

Das Bild vom Wiederkäufer wird besser verständlich, wenn man das Lebensumfeld, das sich der Künstler geschaffen hat, in den Blick nimmt. Der Ganslberg nahe Landshut hat zwei Gesichter: ein niederbayerisch-ländliches und ein kosmopolitisches – eines, das vom natürlichen Lebenskreislauf geprägt ist, und eines, das sich als verdichtetes Gegenmodell zum Naturhaft-Prozessualen beschreiben läßt. Daß der bäuerliche Anschein der Idylle mit den weidenden Tieren selbst einen noblen – aber keineswegs künstlich hervorgekehrten – Kern hat, wird offenbar, sobald man die Erlesenheit der Araberpfede und der allgegenwärtigen Pfauen erkennt. In den von Koenig selbst entworfenen und sehr überzeugend in die Landschaft eingegliederten Gebäuden herrscht eine vom Ehepaar Fritz und Maria Koenig erzeugte Atmosphäre, in der sich Bodenständigkeit und geistige Kultur begegnen.

Auf dem Ganslberg entsteht nicht nur Kunst, sondern wird auch Kunst gesammelt: So beherbergt ein großes Holzgebäude jene Sammlung von Kunst der Naturvölker, besonders Afrikas, die nicht erst durch die in den Jahren 2000 und 2001 unter dem programmatischen Titel »Mein Afrika« im Hofberg-Museum veranstaltete Ausstellung berühmt geworden ist. Für Koenig, der sich der europäischen Tradition in jedem Augenblick seiner Entwicklung durch seinen Respekt vor den künstlerischen Leistungen der Vergangenheit und durch die Bejahung einer Werkauffassung verbunden wußte, die auf der Vorstellung von ästhetischer Stimmigkeit, In-sich-Abgeschlossenheit und Unverwechselbarkeit gründet (daß ein Werk objektiver Züge tragen und daß ihm das »Handschriftliche« in herkömmlichem Sinne fehlen kann, steht der letzten Eigenschaft nicht im Wege) – für Koenig also waren die bildnerischen Hervorbringungen der Naturvölker immer ein wichtiges Korrektiv. Zur formal dingfest machbaren Annäherung oder gar zum offenen Zitieren hat das nie geführt, wohl aber zu Gemeinsamkeiten in einem dem Naturhaft-Ursprünglichen verpflichteten Formverständnis.

Fragt man, was der inneren Schlüssigkeit des formal und inhaltlich so reichen Œuvres Fritz Koenigs die eigentliche Macht gibt, so wird man die noch in der scheinbar beiläufigsten Äußerung spürbare existentielle Dringlichkeit nennen müssen. Themen wie Paargemeinschaft, Triebesessenheit und Tod beweisen auch unter der Bedingung weitgehender Formenabstraktion ihr Wirkungsvermögen. Wenn Koenig darauf aufmerksam macht, daß die meisten seiner Figuren im Grunde nur bedingt geschlechtlich definiert seien, dann bedarf es kaum des Hinweises auf die unumwunden erotischen Arbeiten des Künstlers, um die Relativität dieser Aussage aufzudecken. Denn es sind in der Tat weniger anatomische Qualitäten als Handlungsbezüge, in denen bei Koenig menschliche Eigenart und menschliche Bestimmung offenbar werden, und diese Bezüge leben von der Kraft einer kompromißlos in bildnerische Form überführten Körpergestik.