

## Natur und skulpturaler Prozess

*... die Natur der Dinge offenbart sich eber in den Deformationen durch die technischen Künste (vexationes artis) als in ihrer eigentlichen Freiheit.*

Francis Bacon [1]

Die Skulpturen Erwin Wortelkamps, seit den 1970er Jahren aufmerksam, teilweise höchst sensibel und assoziationsreich kommentiert [2], wurden bisher häufig unter expressiven und biographischen Aspekten erörtert. Meine skizzenhaften Überlegungen schlagen eine etwas andere Richtung ein. Ich rekonstruiere den Werkprozess zunächst gewissermaßen aus dem Blickwinkel des Materials – vor allem Holz –, bringe danach zwei personale Leitbilder – Hiob und Marsyas – ins Spiel und skizziere zuletzt eine naturphilosophische Tradition, auf die sich Wortelkamp originell zu beziehen scheint.

### Gewalt und Achtung

Zu Beginn eine Gegenposition, um mehr Trennschärfe zu erreichen: In einem 1996 publizierten Text erläutert Raimer Jochims seine „Kunst der Steine“. [3] Seit 1976 bearbeitet Jochims Endmoränen-Findlinge, denen er zunächst behutsam mit Zweispietz und Stockhammer die äußere Steinhaut nimmt, mit der sich der Stein „gegen die erdgeschichtlichen Strapazen“ [4] im Lauf der Jahrtausende geschützt hatte. Dabei legt Jochims in einem ersten Schritt die Eigenfarbigkeit der Steine frei. Indem Kanten und Risse gerundet und verschliffen werden, soll „die im Stein gebundene Energie auf die sanftestmögliche Art freigesetzt“ [5] werden. Jochims „befragt“ die Steine und hört auf ihre Antwort mit „Hand, Auge und Ohr“. [6] Der Stein soll zu sich selbst gebracht werden; er darf aussprechen, wie er liegen möchte etc. Abschließend wird er in seine neue Umwelt mit doppelten Unterlagen aus Holz und Filz „warm“ gebettet. Jochims sieht kunstgeschichtliche Vorläufer in den neolithischen Menhiren und, am Ursprung menschlicher Artefakte, in den paläolithischen Faustkeilen. Er unterscheidet seine – man wird wohl sagen dürfen: radikal altruistische – Kunst der „Steinheit“ von einer heteronomen Ästhetik, die dem Stein vorgeprägte Formen aufdrängt, bis hin zum virtuoson Verschwinden des Steins in schwebenden Gebilden wie der ‚Hl. Theresa‘ Gianlorenzo Berninis (Rom, S.Maria della Vittoria). Im Ergebnis stellen sich bei Jochims anthropomorphe Assoziationen ein, die durch die Titelgebung berührt werden, etwa „Beziehung“ oder „Krank-diformiert“ (sic). Das „fluktuierende Ensemble“ seiner Werke schützt den Stein „ohne dass er ‚ausblutet‘ – wie bei Spaltung, Durchbohrung und zerrüttender Bearbeitung mit Maschinen“. [7]

Kein Betrachter von Erwin Wortelkamps „Stehenden“, „Liegenden“, „Angelehnten“ – um zunächst nur die Arbeiten in Holz anzusprechen – wird sich ihrer anthropomorphen Ausdrucksfülle verweigern wollen. Als zumeist monumentale

[1] Francis Bacon: *Instauratio Magna, Distributio Operis*. In: J. Spedding u. a. (Hg.): *The Works of Francis Bacon*. Stuttgart 1961–1963, Bd. 4, S. 29, dt. Übersetzung unter Berücksichtigung von W. Krohn: Francis Bacon. In: O. Höffe: *Klassiker der Philosophie*, 2 Bde. München 1994, Bd. 1, S. 262–279 (S. 271).

[2] Grundlegend: Karen Schübeler und Jörg van den Berg: *Ortung des Selbst. Versuch über Wortelkamps Skulpturen und ihre Existenzräume*. In: Wortelkamp. *Skulpturen suchen ihren Ort*. Ausst.-Kat. Mittelrhein-Museum und St. Florin, Florinsmarkt, Koblenz 1991, S. 6–29.

[3] R. Jochims: *Kunst der Steine*. In: J. Zimmermann (Hg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1996, S. 537–555.

[4] Ebd., S. 537.

[5] Ebd.

[6] Ebd.

[7] Ebd., S. 542.

Paar 1. Skulptur Nr. 87/61 1987  
Holz, Leinöl 455/373 | 62/86 | 69/92

Skulptur Nr. 93/8 1993  
Holz, Leinöl 435 | 106 | 100  
Lichtwiese TH Darmstadt



Gebärden gegen den Himmel gereckt, eines Halts bedürftig oder diesen gewährend, lang hingestreckt oder gestrandet, besitzen die Werke einen breiten, dennoch nicht beliebig zu erweiternden Affektgehalt. Dieser verdankt sich resolutem, häufig deformierendem künstlerischen Eingriff. Vor dem Hintergrund der von Jochims angesprochenen Dualität verblüfft zugleich aber auch die unübersehbare Gegenwart des Materials – Holz –, ja des konkreten Baumes. Vergleicht man Wortelkamps Werke mit scheinbar verwandten Formulierungen – etwa von Franz Bernhard oder Georg Baselitz –, so fällt eine höchst individuelle, ‚gewachsene‘ Materialität auf, die sich in dieser Form auch nicht bei Brancusis von Wortelkamp selbst immer wieder erwähnten Arbeiten in Holz beobachten lässt. Im Gegensatz zu Wortelkamps Werken tritt der „Baum“ bei den genannten Künstlern deutlich hinter entweder formgebende oder motorische Einwirkungen zurück.

[8] Vgl. dazu das Gespräch zwischen Curt Heigl und Erwin Wortelkamp. In: Kunsthalle Nürnberg (Hg.): Erwin Wortelkamp. Plastiken, Zeichnungen, Skizzen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg am Marienort 1.9.–5.11.1978, o. p. („Dabei versteht sich, dass die Gesetzmäßigkeiten der Natur andere sind, als die der Kunst. Man könnte sagen, es stehen sich Eigengesetzlichkeiten gegenüber [...]. Fassen wir Natur wieder enger und setzen ihre Prozesse, Vorgänge in ein Verhältnis zu dem, was menschliche Existenz alles ausmachen kann, so ist der Stoff zeitlos, unergründlich, neu und alt und doch politisch.“ E. W.)

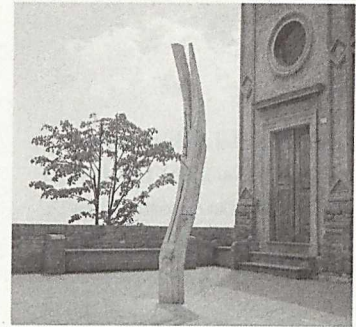
Das erstaunt, denn die Arbeitsweise Wortelkamps ist der kontemplativen, minimalistischen Formfindung Jochims' diametral entgegengesetzt. Wortelkamp findet sein künstlerisches Material nicht immer nur vor – beispielsweise als Windbruch oder im Sägewerk –, sondern er lässt auch Bäume schlagen oder bearbeitet in extremen Fällen lebende Objekte, die an Ort und Stelle tot oder verletzt zurückbleiben. Große, häufig überlebensgroße Stämme werden mit der Kettensäge von allen Seiten unregelmäßig traktiert, der Holzkörper durch tiefe Einschnitte gezeichnet, zuweilen durchbohrt oder zerspalten, manchmal bis an die Grenze des Zerbrechens verschmälert oder nachträglich versengt. Splittrige, rissige Oberflächen finden sich häufig neben entschlossen glattsägten und Resten der Baumrinde. Schließlich ist es die Farbe, die zumeist einen zusätzlichen – von Motorsäge und Beil allerdings deutlich zu unterscheidenden – Eingriff markiert; doch dazu später.

Als Ergebnis entstehen monumentale Existenzchiffren, Symbole traumatischer Erfahrungen und biographischer Selbstbehauptung, die dennoch immer auch

als Holz und Baum sprechend bleiben. Der Ausdruckswille des Künstlers (und die Affekterfahrung des Betrachters) gelangt stets an einen Haltepunkt, an dem der aneignende Prozess aussetzt und umschlägt in eine Fremdheit, in welcher das konkrete künstlerische Objekt nicht nur als Diener anthropomorpher Seelenlagen agiert, sondern beträchtliche Autonomie gewinnt. Sie verhindert, dass das Werk vollständig in subjektiven Befindlichkeiten aufgeht, bloß noch Stimmungen korrespondiert. [8]

Eine phänomenologische Konstante der angesprochenen Arbeiten in Holz mag das verdeutlichen. Der entschlossene, heftige, ja gewaltsame Umgang mit dem konkreten Material wird von Wortelkamp jeweils abgebrochen, bevor sich entweder geometrische Formungen *oder* der motorische Prozess verselbständigen. Arbeiten wie „Schritt“ 1989, „Kopflös“ 1990 oder die 1993 an der TH Darmstadt verwirklichte „Skulptur Nr. 93/8“ modellieren im oberen Viertel des Baumstamms ein teilweise entnommenes kugelförmiges Gebilde heraus, aber der Werkprozess vermeidet peinlich, dass sich runde Öffnungen oder Sphäroide geometrisch verselbständigen: Sie verharren *in statu nascendi*, bleiben als Formgestalt lediglich angedeutet, behalten starke, grobe Spuren des Herstellungsprozesses. Bei den Skulpturen Nr. 60, IXL und XLI wird der unregelmäßig-organische, aufrechte Stand der Stämme durch horizontale und vertikale Sägeschnitte orthogonal ausgerichtet. Aber auch hier vermeidet Wortelkamp jedes vorgängige System, denn neben den erwähnten findet sich eine Vielzahl scheinbar willkürlicher Einschnitte, die den erprobenden, zurückhaltenden Charakter der orthogonalen Markierungen deutlich machen. Überhaupt fehlt den Werken jede aufdringliche Symmetrie.

Auf der anderen Seite darf natürlich nicht übersehen werden – Wortelkamp betont das immer wieder –, wie sehr dem Bildhauer ein Gelingen und eine formale Gültigkeit als Ziel vorschweben, und er deckt damit letztlich die Klassizität seines Werkbegriffs auf. Nicht zufällig ist es die an-ikonographische, aber auch non-expressionistische Künstlerästhetik des Fiedlerkreises, sein Insistieren auf „Klärung“ und „Form“, auf die sich Wortelkamp immer wieder beruft. Man wird in seinem Werk deshalb eine Vielzahl ‚klassischer‘ Regularien wiederfinden: Korrespondenzen zwischen Binnengliederung und Kontur, bei den Holzarbeiten Geschlossenheit der Kontur, Orts- bzw. Hintergrundsbezug der plastischen Arbeiten, Linienrapports, Abstimmung der Farbe, Größenkontraktion und verstärkte Konturwirkung der Bronze etc. [9] Gerade die materialbezogene Gültigkeit der Form arbeitet aber nicht nur der Verselbständigung thematischer Gehalte oder der Körpermotorik des Künstlers entgegen. Sie zielt letztlich auf eine verhaltene Gebärdensprache und verhindert damit in ihrer Auseinandersetzung mit dem Material formalistische Weltlosigkeit. Damit ist der eigensprachliche, bildhauerische Formprozess überhaupt erst der Ermöglichungsgrund der beschriebenen gestischen und expressiven Phänomene: Die künstlerische Disziplin und damit Distanz bringt den willensbetonten Gestaltungsprozess zu einem scheinbar vorzeitigen Halt, der aber paradoxerweise keine gestalterischen Spielräume mehr offen lässt. Wortelkamps Arbeiten lassen sich durch ihre



Skulptur XXXIX 1987  
Holz, Pigment, Kalk 340 | 35 | 37  
Acquaviva Picena 1988

- [9] Eine systematische Untersuchung (die hier nicht geleistet werden kann) der Beziehungen zwischen Wortelkamps Werken und Adolf von Hildebrands Programmschrift „Das Problem der Form in der Bildenden Kunst“ würde auf grundlegende Parallelen stoßen, etwa: der Zusammenhang zwischen Plastizität und Bewegung (Kap. 1), der notwendige Ortsbezug der Plastik (Kap. 2 und S. 89–92), der Gegenstandsbezug ‚abstrakter‘ Formen (Kap. 4), die zentrale Bedeutung des „Silhouettedbildes“ (Kap. 5), die Funktion der körperlichen Einfühlung („Übertragung“, Kap. 6). Vgl. Adolf von Hildebrand: Das Problem der Form in der Bildenden Kunst. Straßburg 1913 und die beiden Texte Wortelkamps über bzw. an Hildebrand: Wie unterwegs – ‚das Ganze zu schauen‘ – dabei zunächst kein Wort über Schönheit. In: Kunstverein Hasselbach (Hg.): Skulptur im Tal. Hasselbach 1989, S. 8 ff., Lieber Adolf von Hildebrand. In: Kunstverein Hasselbach (Hg.), „im TAL“. Hasselbach 1992, S. 13 ff.

Perfektion in die älteste Tradition einer Ästhetik des Gelingens einfügen, jene von Aristoteles ausgehende und durch Alberti erneuerte berühmte Definition der Schönheit, wonach am vollendeten Werk weder hinzugefügt noch weggenommen werden kann, ohne das Ganze zu gefährden. [10]

[10] Aristoteles: Nikomachische Ethik 1106 b 8ff., Leonbattista Alberti: De re aedificatoria IX.

Der präzise Abbruch des Gestaltungsprozesses ist es aber auch, der über die formale Stimmigkeit hinaus eine Eigenständigkeit des Materials zum Ausdruck bringt, die Wortelkamp im Auge haben mag, wenn er ‚Achtung‘ als soziales Grundprinzip hervorhebt. [11] Der immer faktisch gewaltsame und als Gewalt erfahrbare Prozess künstlerischer Formwerdung mündet zuletzt in eine Distanz und Schonung, in welcher wiederum ‚Selbstbehauptung‘ des Materials jenseits des ‚Erlittenen‘ deutlich wird.

[11] Vgl. Jörg und Karen van den Berg (Hg.): im Tal – Kunst im Dialog mit Kunst und Natur. Duisburg/ Berlin 1999, S. 113.

Denn, und hier sind sich alle Interpreten einig, die Eingriffe des Künstlers werden auf der Seite seines Objekts immer auch als Verletzung und Wunde erfahrbar. Schon die den monumentalen Holzskulpturen der achtziger und neunziger Jahre vorausgehende Werkgruppe „Vielleicht ein Baum“ verbindet geradezu zeichenhaft die dreidimensionale Formwerdung des gewalzten Eisens mit der anschaulichen Assoziation der Versehrung, die an den Schweißnähten wie an Narben abzulesen ist. Zu rundplastischen Körpern werden diese Ausgangsmaterialien nur durch den brachialen Eingriff des feuerbewehrten Künstlers; skulpturale Genese und Verwundung sind zwei Seiten einer einzigen Medaille.

Im Falle der späteren Holzarbeiten lässt sich das – bei den Werken aus Eisen noch stärker mimetisch gebundene – Phänomen als Eigenschaft des faktischen Baum-Individuums lesen. Hier ‚übertreibt‘ der Künstler lediglich jene Umwelteinflüsse, die den Baum zur Anpassung zwingen, seine unter Idealbedingungen symmetrische Gestalt abwandeln und, mehr noch, sich als potentiell tödliche Kraft (Blitzschlag, Trockenheit, Sturm ...) dauerhaft in seinen Organismus einschreiben.

Wortelkamp verstärkt damit das häufig unbemerkte zeitliche, biographische Element, das Individuen der Natur generell kennzeichnet. Das zugrundeliegende Naturbild ist nicht der Harmonie verpflichtet, sondern deutet jenes fundamentale Drama von Selbstbehauptung und Anpassungsdruck an, das seit der agrarzeitlichen Wende durch den Menschen allerdings verschärft worden und mit der industriellen Revolution in eine globale Beschleunigungskrise geraten ist. [12] Für das Faktum einer nichtidealen, antagonistischen Natur ließen sich älteste Rationalisierungsversuche in der mythologischen und religiösen Literatur finden, etwa die pythagoräische Zeitalterlehre oder die diversen Paradiesmythen. Die in Genesis 3, 17ff. ausgesprochene Verfluchung der Menschen und der postlapsalen Natur durch Gott diente der christlichen Naturphilosophie bis ins 18. Jahrhundert (Th. Burnet) als Erklärungsgrund natürlicher Grausamkeit und ästhetischer ‚Unstimmigkeit‘ (Hochgebirge). [13] Wortelkamps Holzskulpturen machen damit – jenseits ihres anthropomorphen Existenzcharakters – eine Natur sichtbar, die immer schon durch Versehrung gekennzeichnet ist.

[12] R. P. Sieferle: Rückblick auf die Natur. Eine Geschichte des Menschen und seiner Umwelt. München 1997.

[13] Vgl. R. und D. Groh: Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur. Frankfurt/M. 1991, bes. S. 92–149; eine differenziertere Sicht bei J. Wozniakowski: Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit. Frankfurt/M. 1987.

## Hiob

Wenn damit schon alles oder auch nur das Wesentliche gesagt wäre, dann gingen die erwähnten Arbeiten Wortelkamps in einem Leidgestus auf, in dem sich objektives Naturbild und subjektive Befindlichkeit affektiv treffen könnten, und das wäre ja schon für sich bedeutsam. Wortelkamps Werke gehen darüber aber hinaus. In ihrer formalen Vollendung und ihrer gezügelten Gewalt machen sie eine menschliche und natürliche Utopie sichtbar, in der sich Leid in Behauptung und Versehrung in Würde verwandelt.

Schon das schlichte, wenn auch verstümmelte, weil astlose Vorhandensein, das Ragen oder Lehnen oder Liegen dieser großen Gebilde flößt Respekt ein; schon als Überbleibsel partizipieren die Werke am Würdepathos des Kolossalen [14]: vom Blitz getroffene Baumriesen, gestrandete Walfische. Hinzu kommt aber noch anderes. Die Arbeiten tragen ihre Oberfläche und die unter ihre Oberfläche gehenden Eingriffe wie einen Vergangenheitsindex an sich. Sie waren „objektiv“ Objekt einer disziplinierten Gewalt, die sie aber letztlich schonte und bei aller „objektiven“ Verstümmelung formal vollendete. Nun verkörpern die Gebilde eine als Körperlichkeit und über die eigene Körperlichkeit erfahrbare Existenzkraft, die sich an den zurückliegenden Katastrophen erprobte. Die Werke haben eine Individualität gewonnen, die sich als Gestus ihrer gesamten Umgebung mitteilt.

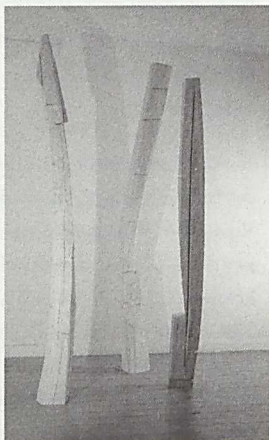
Man müsste stärkere poetische Metaphern wählen, um – beispielsweise gegenüber entfernt verwandten Werken in Eisen und Stein wie Brancusis „Endloser Säule“, Michael Heizers „Verschobener, zurückgesetzter Masse“ von 1969, Rückriems Dolomit-Arbeiten der 1970er Jahre, Beuys' Basaltstelen in Kassel und vom „Ende des 20. Jahrhunderts“ – Ausgeglichenheit, Strahlkraft, Ruhe und ‚Demut‘ dieser Werke zu umschreiben. Stattdessen könnte der Verweis auf eines der klassischen Existenzdramen – Hiob – deutlicher machen, worum es hier geht. Zugleich wird hier eine Metaphertradition sichtbar, für die – jenseits des heroischen Freiheitsdranges romantischer Bäume oder der kosmischen Paradiesbäume des Lebens und der Erkenntnis – der Baum als Bild des Hochmuts und der biographischen Versehrung fungiert. [15]

Der mächtige und prosperierende Hiob wird bekanntlich Gegenstand einer Wette zwischen Gott und Satan, bei welcher der unbedingte Gehorsam und die Unterwerfung der Geschöpfe gegenüber Gott, indirekt der vermeintliche Tauschcharakter von Wohlstand und Religiosität, infrage stehen. [16] Nachdem Hiob angesichts der schlagartig hereinbrechenden ersten Katastrophenkette – Verlust aller Güter und der Kinder – an seiner Gottestreue festhält, erneuert Gott und sein Widersacher ihre Wette, denn „Haut für Haut, und alles, was ein Mann hat, läßt er für sein Leben. Aber recke deine Hand aus und taste sein Gebein und Fleisch an: was gilt's, er wird dir ins Angesicht absagen?“ (Hiob 2, 4–5) Tatsächlich ist es der darauf folgende Aussatz, der Hiobs lange Klage gegen Gott auslöst, angestachelt durch die Strafreden der Frau und seiner

[14] Vgl. dazu V. Bush, *The Colossal Sculpture of the Cinquecento*, New York 1976.

[15] Zur Ikonographie und Symbolik des Baumes vgl. z. B. M. W. de Visser: *Die nicht menschengestaltigen Götter der Griechen*. Leiden 1903; E. O. James: *The Tree of Life. An Archaeological Study*. Leiden 1966; B. Ch. Sinha: *Tree Worship in Ancient India*. Neu-Delhi 1979; S. Selbmann: *Der Baum: Symbol und Schicksal des Menschen*. Ausst.-Kat. Badische Landesbibliothek Karlsruhe, 1984; J. Brosse: *Mythologie des arbres*. Paris 1989; AA.VV.: *L'arbre: histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen-Age*. Paris 1992. Vgl. zuletzt auch die Ausstellung in der Fondation Beyeler, Riehen: *Magie der Bäume* (mit Texten von M. Brüderlin, R. Hohl, Chr. Kaufmann). Ostfildern-Ruit 1998.

[16] Wichtige Literatur dazu:  
O. Keel: *Jahwes Entgegnung an Ijob. Eine Deutung von Ijob 38–41 vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Bildkunst*. Göttingen 1978; H.-P. Müller: *Das Hiobproblem. Seine Stellung und Entstehung im alten Orient und im Alten Testament*. Darmstadt 1978; L. L. Besserman: *The Legend of Job in the Middle Ages*, Cambridge, Mass. 1979; S. Schreiner, *Der gottesfürchtige Rebell oder: wie die Rabbinen die Frömmigkeit Ijobs deuteten*. In: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 89, 1992; S. L. Terrien: *The Iconography of Job through the Centuries. Artists as Biblical Interpreters*. University Park, Pa. 1996.



Skulptur XLI 1986  
Holz, Kalk 304 | 35 | 42  
Skulptur XXXVIII 1986  
Holz, Kalk 304 | 57 | 30  
Skulptur IXL 1986  
Holz, Kalk 287 | 28 | 29

[17] Vgl. etwa Isaia 11,1; Ezechiel 31, 12; Daniel 4, 11–12 und 23; Matthäus 3, 10; 7, 19; Lukas 3, 9 und ganz besonders 13, 7; dazu auch J. Flemming: s. v. „Baum, Bäume“. In: E. Kirschbaum S. J. (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1. Rom u. a. 1990, Sp. 258–268.

vermeintlichen Freunde, die das von Gott gesandte Unheil mit verborgenen Sünden Hiobs erklären und zuletzt sein hartnäckiges Fragen nach den Ursachen von Gottes Abkehr als Ausdruck eben jener Hybris werten, die offensichtlich geißelt werden sollte.

Hiob fleht unterdessen um nichts anderes als um Gottes Antwort: „Denn er fährt über mich mit Ungestüm und macht mir der Wunden viel ohne Ursache.“ (Hiob 9, 17) „Er hat mir eine Wunde über die andere gemacht; er ist an mich gelaufen wie ein Gewaltiger“ (Hiob 16, 14). Am Ende seiner dritten Gegenrede vergleicht er sich mit einem „fliegend Blatt“ und einem „dürren Halm“, der es nicht wert ist, weiter vom Allmächtigen mit Strafen verfolgt zu werden (Hiob 13, 25). Die Hoffnung des Menschen auf erneutes Lebensglück reicht nur bis zum Tod. Darin unterscheidet er sich von einem Baum. „Ein Baum hat Hoffnung, wenn er schon abgehauen ist, daß er sich wieder erneue, und seine Schösslinge hören nicht auf. Ob seine Wurzel in der Erde veraltet und sein Stamm in dem Staub erstirbt, so grünt er doch wieder vom Geruch des Wassers und wächst daher, als wäre er erst gepflanzt. Aber der Mensch stirbt und ist dahin; er ver-scheidet; und wo ist er?“ (Hiob 14, 7–10). Das Bild vom Baum als Ausdruck der Überlebensfähigkeit wird von einem seiner Gegner aufgegriffen, doch nun in bezeichnender Umdeutung als Metapher des Hochmütigen: „Von unten werden verdorren seine Wurzeln, und von oben abgeschnitten seine Zweige.“ (Hiob 18, 16) Der damit angesprochene Deutungshorizont des Baumes ist sowohl im Alten als auch im Neuen Testament weit verbreitet. [17] In Hiobs fünfter Gegenrede bittet er mit demselben Gleichnis um das Erbarmen der Freunde: „Er [Gott] hat mich zerbrochen um und um und lässt mich gehen und hat ausgerissen meine Hoffnung wie einen Baum.“ (Hiob 19, 10) Menschlicher Ehrgeiz, menschliche Verbrechen sind sinnlos, der Tod ist jedem gewiss: „Sein wird nicht mehr gedacht; er wird zerbrochen wie ein fauler Baum.“ (Hiob 24, 20). Dagegen ist Gott die Kraft und Stütze, die auch die Hoffnungslosen neu aufrichtet (Hiob 24, 22–23). Zuletzt verweist Hiob auf seinen Körper und damit nochmals auf sein äußerstes, unverständenes Unglück: „Meine Haut über mir ist schwarz geworden, und meine Gebeine sind verdorrt vor Hitze.“ (Hiob 30, 30)

Der Gott, der sich Hiob schließlich im Gewitter zu hören und zu sehen gibt (Hiob 42, 5), ist ein Gott der Naturgewalten, der Herr von Licht und Finsternis, von Behemoth (Nilpferd) und Leviathan (Krokodil). Dass Hiob bis zuletzt an Gottes Gerechtigkeit und an die Möglichkeit des menschlichen Verstehens dieser Gerechtigkeit, an die Rationalität als Brücke zwischen Mensch und Gott glaubt, mehr noch: dass er für seine als *advocati dei* auftretenden vermeintlichen Freunde um Vergebung bittet, lässt Satan die Wette verlieren und den genesenen Hiob wieder in seinen früheren Wohlstand zurückkehren (Hiob 42, 10). Aber Hiob wird die erinnerten Versehrungen durch den Allmächtigen zukünftig als Dokument seiner Unbeugsamkeit an sich tragen.

## Marsyas

Dass eine vordergründige ikonographische oder gar konfessionelle Übertragung auf das Werk Erwin Wortelkamps ein grobes Missverständnis wäre, muß nicht eigens betont werden. Es geht um anderes: um strukturelle Parallelen zwischen anschaulichen Phänomenen, künstlerischem Prozess und kulturell prägenden Existenzbildern, wie sie sich beispielsweise an der Figur des versehrten, sich behauptenden und darin gesegneten Hiob immer schon mit dem Bild des Baumes verbanden.

Akzeptiert man in diesem Fall die strukturelle Parallele, so liegt natürlich nahe, in Wortelkamps Werk nach der ‚Hand Gottes‘ zu fragen. Wortelkamp selbst gibt darauf einen Hinweis, wenn er nicht nur eine ganze Werkgruppe aufragender Holzskulpturen als ‚Hand‘ bezeichnet, sondern auch eine monumentale Zementarbeit (heute im Garten vor dem „Haus für die Kunst“ in Hasselbach), deren Gussform er zunächst horizontal mit *eigenen Händen* in den Wiesengrund gegraben hatte, den Zement danach, bevor er abbinden konnte, wieder eigenhändig *modellierte* und zuletzt *aufrichtete*. Die Arbeit trägt damit nicht nur im Titel einen Verweis auf die mimetische Anmutung ‚Hand‘; sie verdankt sich auch der Hand des Künstlers und partizipiert damit abdruckartig und riesenhaft an der faktischen Hand ihres Urhebers.

In der christlichen Ikonographie bezeichnet die Hand Gottes im Zenith seine Allmacht. Bekanntlich ist es die Adaption dieser schöpferischen Allmacht, die in der frühen Neuzeit das Selbstbewusstsein vieler Maler prägte, weil imitative Prämissen, Erweiterung der Objektkenntnisse und die Freiheit unbegrenzter Variation und Neukombination Hand in Hand gingen. Der Künstler als ‚Zweiter Gott‘ – eine topische Geschichte also von mindestens 500 Jahren (aber schon Quintilian bezeichnete den Rhetor als „sterblichen Gott“ [18]). Wir dürfen die Metapher nicht allzu sehr strapazieren, um das anzudeuten, worum es im Anschluss an das Existenzdrama Hiobs geht. Denn der versehrende Gott Hiobs ist im Falle der Würdechiffren Wortelkamps natürlich niemand anderes als der Künstler selbst.

Während die Renaissance neben der Spiegelgenauigkeit der Malerei mit der Metapher vom Künstler als Zweitem Gott aber auch (im fruchtbaren Anschluss an Aristoteles [19]) dem Idealbild einer perfektiblen Natur anhing, deren Rohmaterial gleichsam der menschlichen Vollendung harrt [20], folgen Wortelkamps Arbeiten einer ganz anderen Spur. Sie legen frei, indem sie verletzen; sie verstümmeln, um zu vollenden. Damit erinnern diese Werke an eine andere Wette mit göttlicher Beteiligung: an den Verwandlungsmythos von Apollo und Marsyas. [21] Ovid schildert im sechsten Buch der Metamorphosen, wie der Satyr Marsyas den Sonnengott und Führer der Musen Apoll zu einem musikalischen Wettkampf herausfordert, bei dem seine Panflöte, wie nicht anders zu erwarten war, der Leier Apolls hoffnungslos unterlegen ist. Zur Strafe wird der Wald-dämon lebendig geschunden. Der Mythos war für die neuplatonischen Ovid-



Hand. Skulptur Nr. 91/107 1991  
Beton 425 | 75 | 35

[18] Institutiones Oratoriae I, 10, 5; vgl. Leonbattista Alberti: Della pittura II, 25; Leonardo da Vinci: Trattato della Pittura § 13.

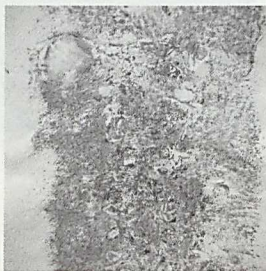
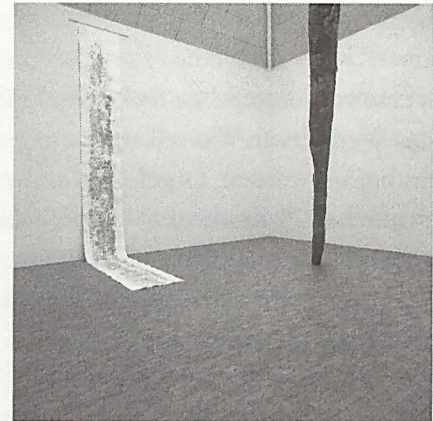
[19] Vgl. Physik II, 199 a 9–10.

[20] Vgl. beispielsweise Vincenzo Borghini's *conetto* für das zentrale Deckenfresko im Studiolo von Francesco I. de' Medici im Palazzo Vecchio, Florenz; dazu S. Schaefer: The Studiolo of Francesco I de' Medici in the Palazzo Medici (Ph. D. Diss. Bryn Mawr College). Bryn Mawr, Pa. 1976; Ph. Morel: Le Studiolo de Francesco I de' Medici. In: AA.VV.: Symboles de la Renaissance II. Paris 1982, S. 187–197.

[21] Zur Marsyasmythe neuerdings: E. Wyss: The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An Inquiry into the Meaning of Images. Newark 1996; K. Marano: Apoll und Marsyas. Ikonologische Studien zu einem Mythos in der italienischen Renaissance. Frankfurt/M. u. a. 1998.

Skulptur Nr. 96/1 1996  
Holz, Pigment, Leinöl 40 | 900 | 40  
Tórshavn, Føroyar

Kunstmuseum Tórshavn,  
Føroyar 1996



Prägedruck (Detail) 1996  
von Skulptur Nr. 96/1  
Pigment, Leinöl auf Papier  
900 | 100

exegeten aus zwei Gründen, die Ovid selbst angibt, von zentralem Interesse. Die Freunde des Marsyas, vor allem Wald- und Feldgötter, aber auch Hirten und Nymphen beweinen den Unterlegenen heftig, und aus der Tränenflut wird der „klarste der phrygischen Flüsse“; er trägt den Namen des Gehäteten. Marsyas selbst beklagt sich bei Apoll schmerzverzerrt: „Was ziehst du mich ab von mir selbst?“ (quid me mihi detrahis). Damit wurde die Verwandlungsmythe für ihre Interpreten zum Muster einer kulturellen Metamorphose, bei der mit Hilfe der Kunst Rohes in Reineres, ja Reinstes verwandelt wird.

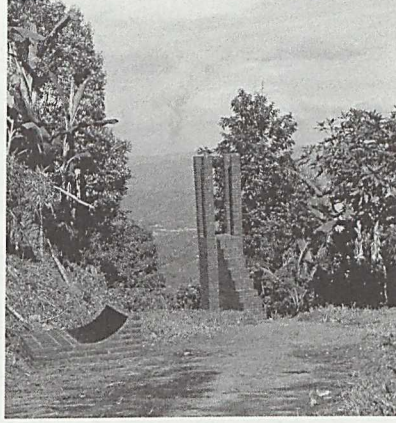
Schmerz und Läuterung: ein Von-sich-abgezogen-Werden als Voraussetzung eines Zu-sich-selbst-Kommens. Hiob klagt: „Meine Haut über mir ist schwarz geworden. [...] Meine Harfe ist eine Klage geworden und meine Flöte ein Weinen“ (Hiob 30, 30–31). Aber Marsyas hat sich da schon in einen anderen verwandelt. Ovid schildert detailgenau, wie er nur noch Wunde war, wie überall Blut quoll. „Bloßgelegt offen die Muskeln; es schlagen die zitternden Adern / frei von der deckenden Haut. Das Gewebe konntest du zucken / sehen und klar an der Brust die einzelnen Fibern ihm zählen.“ (Metamorphosen VI, 389–91)

Die Existenzgesten, die sich aus Wortelkamps monumentalen Holzarbeiten ablesen lassen, verdanken sich nicht allein Kontur und Plastizität. Die Oberfläche des Materials scheint selbst ihren Aggregatzustand zu verändern; Spröde und Starrheit des Baumstammes nehmen selbst für Augenblicke den Charakter des Fleischlichen, eines mächtigen Leibes an. Erst an dieser Stelle wird jene fundamentale Ambivalenz sichtbar, die aus den harten Fasern des Holzes eine zoomorphe Substanz macht und dadurch den Übergang vom Vegetabilen in die beseelte Existenzform herstellt.

Die anschauliche Alchemie dieser Ambivalenz – im Bronzeguss des 16. Jahrhunderts, etwa bei Benvenuto Cellini, gut belegtes plastisches Ziel [22] – wird durch Kalkung und Farbe noch gesteigert. Wenn Wortelkamp bei seiner Arbeit auf den Faröerinseln von 1996 einen windgebrochenen Fichtenstamm der Länge nach aufschlitzt, sein Kernholz herauschält und die übriggebliebene ‚Schale‘ innen *lichtgelb* bemalt, dann kann damit der angesprochene Verwandlungsmythos nicht besser ins Werk gesetzt werden. Die bemalte Innenseite der

[22] Vgl. jetzt M. Cole, Cellini's Blood. In: Art Bulletin 81, 1999, S. 215–235.





Skulptur Nr. 93/6 a-d 1993  
Ziegel, Eisen 437 | 100/100 | 24/24  
Ziegel 437 | 100/100 | 24/24  
220 | 320 | 34  
Munduk, Bali

‚Schale‘, die an Ort und Stelle ‚angelehnt‘ liegen bleibt, wird wiederum als riesiger Abdruck zusammen mit dem Kernholz in den Ausstellungsraum verbracht und dient dort als Erinnerungsabdruck an die zurückgelassene ‚Schale‘. Zugleich wird das rot bemalte Kernholz ebenfalls zur Grundlage eines Abdrucks – farbige Vervielfältigungen von Häutungen. [23]

Anschauliche Alchemie als Leibgewinnung des Pflanzlichen: Auch wenn Wortelkamp seinen Holzriesen kopfähnliche Kugelgebilde einsetzt, ist sie zu beobachten. Erst recht aber dann, wenn das Kugelgebilde herausgenommen und der Stamm vollständig durchbohrt wird. Die rissigen Innenflächen dieser ungemein gewaltsamen Durchbrüche erinnern zunächst an Geschosslöcher, motivisch betont beispielsweise in der Arbeit „Kopflös“ vor jütländischen Atlantikbunkern des Zweiten Weltkriegs. Aber der Holzkoloss erhält dadurch auch so etwas wie ein Auge eingesetzt, in dem Himmel, Wolken und das Meer sichtbar werden – monumentales Sinnbild der ‚Durchlässigkeit‘ des Sehens.

### Verschwundene Signaturen

In einer jüngeren mehrteiligen Arbeit auf Bali koppelt Wortelkamp erneut das Drama der individuellen Biographie mit natürlichen Räumen und Körpern. Eine aus Ziegeln erbaute Kleinarchitektur, die an einen Miniaturtempel am Wegrand erinnert, bietet über acht steile Treppenstufen einem einzigen Menschen ein Podium, von dem aus vier Pfeilergerahmte, gerichtete Blicke auf ferne Bergzüge, über den Urwald hinweg geworfen werden können. Mit dem Türmchen nimmt Wortelkamp seine sogenannten „Meditationskästen“, „Architekturmenschen“ oder „Kopfkäfige“ der siebziger Jahre wieder auf, die Vereinzelung und gebrochenen Weltbezug des modernen Individuums thematisierten. [24] Auf Bali wird der individuelle Fernblick durch eine rampenartige Ziegelplattform wenige Meter vor den Treppen ergänzt, die eine geschwungene Platte mit folgendem Hölderlinzitat trägt: „Die Linien des Lebens sind verschieden / wie Wege sind und wie der Berge Grenzen.“ Wer, das Zitat zu Füßen, auf der kleinen Plattform steht, erblickt einen von Wortelkamp *in situ* höchst subtil bearbeiteten, gespaltenen (aufgeschlitzten) Baum vor einem weiten Tal.

[23] Vgl. dazu schon das Gespräch Ende der siebziger Jahre zwischen Curt Heigl und Erwin Wortelkamp, a.a.O. Anm. 8: „Oft geht es dabei um das Aufgreifen des Phänomens Haut, die dem Vergänglichkeitsprozess unterworfen ist, vergleichbar der Vergänglichkeit des Materials, das, wenn es nicht entsprechend präpariert wird, vom Rost zerfressen wird [...]. Ich meine: Ein ‚Aus-sich-heraus‘ steht nur in der direkten Abhängigkeit des ‚In-sich-hinein‘, so daß wir, wenn wir dies überhaupt von uns zu behaupten vermögen, es nur vor dem Hintergrund sagen können, daß für das ‚Aus-sich-heraus‘ ein ‚In-sich-hinein‘ die notwendige Voraussetzung ist.“ (E. W.). Man denke auch an die umhüllenden Werkgruppen „Ummantelungen“ (1976), „G.I.A.C.O.“ (1978) und die Eisenreliefs „T.L.“ (Torso Landschaft) von 1979. Zur Bedeutung der Haut in den neueren Arbeiten Wortelkamps ein Hinweis bei R. Dorn: Acquaviva im Sommer 1988. In: Wortelkamp. Skulpturen suchen ihren Ort, a.a.O. Anm. 2, S. 33–40 (S. 38).

[24] A.a.O. Anm. 8; vgl. auch den Beitrag von H. de la Chevallerie im vorliegenden Band.



Skulptur Nr. 93/6 a-d 1993  
Toter Baum - Holz, Kalk 650 | 150 | 35  
Munduk, Bali

[25] Vgl. dazu vom Verf.: „Discordia concors“. Gianlorenzo Berninis ‚Fontana dei Quattro Fiumi‘ (1648–51) als päpstliches Friedensmonument. In: H. Duchhardt (Hg.): Der Westfälische Friede. Diplomatie – Politische Zäsur – Kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte. München 1998, S. 715–740 (zugleich Historische Zeitschrift, Beiheft 26, 1998) mit weiterführender Lit.

[26] Dante Alighieri: Divina Commedia, Inferno I, 1–3.

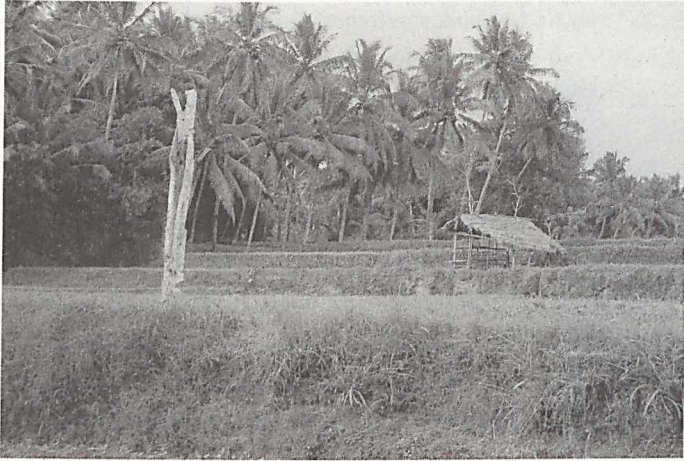
[27] Vgl. H. Kähler: Hadrian und seine Villa bei Tivoli. Berlin 1950, ders.: Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina. Berlin 1973.

[28] F. Hölderlin: Werke und Briefe. F. Beißner u. J. Schmidt (Hg.), 2 Bde. Frankfurt/M. 1979, Bd. 1, S. 267.

[29] Vgl. dazu neuerdings M. L. Bianchi: Signatura rerum. Segni, magia e conoscenza da Paracelso a Leibniz. Rom 1987; W. P. Klein: Am Anfang war das Wort. Theorie- und wissenschaftsgeschichtliche Elemente frühneuzeitlichen Sprachbewußtseins. Berlin 1992; S. Meier-Oeser: s. v. „Signatur, Signaturenlehre“.

In der Arbeit verdichten sich höchst vielfältige Wahrnehmungsmöglichkeiten, Anschauungsweisen und Sinnbezüge. In ihrem Fluchtpunkt steht erneut das Pathos der individuellen Existenz in ihrer zeitlichen Erstreckung, ihrer Vereinzelung und ihrem Weltbezug. Der Lebens-Lauf als Kampfbahn mit Gefahren der Abirring und des Sturzes ist ein seit der Antike geläufiges Bild. [25] Der Betrachter der Arbeit mag sich auch an den Beginn von Dantes Weltgedicht erinnern, an das Eingeständnis, in seines Lebens Mitte in einem dunklen Wald angelangt zu sein, mit der Hoffnung auf Klärung und ‚Überblick‘. [26] Auf Bali ist es ein Rundblick, vierfach gerichtet, auf Höhenlinien bezogen wie die Fernblicke römischer Villen. [27] Mit dem Hölderlinzitat spricht Wortelkamp eine gestalthafte, wenn man so will ‚graphische‘ Erfahrbarkeit von lebensgeschichtlichen, ambulatorischen und natürlichen (in diesem Fall geologischen) ‚Verläufen‘ an, die sich in anderer Form auch in der Baumgestalt konzentrieren. Zugleich Gegenüber und Spiegel des Betrachters spricht dieser Baum als natürliches Individuum, in dem gewaltsam Natur und Künstler ihre Spuren hinterlassen haben: am Weg und über dem Tal, verstümmelt und in viele Richtungen ausgreifend, pathetisch bewegt. In seiner Spaltung dokumentiert er leibhaftig den von Wortelkamp *abgespaltenen* zweiten Teil der späten Zeilen Hölderlins an seinen Wirt, den *Schreinermeister* Ernst Zimmer: „Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen / Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.“ [28] Das Weglassen der zweiten *Hälfte* des von einer *unvollständigen* Existenz sprechenden Gedichts, das der umnachtete Hölderlin (in seinem Tübinger *Türmchen*, über dem Neckar) verfasste, angesichts eines *gespaltenen* Baumes und die Tatsache, dass die ortsansässige Bevölkerung gewissermaßen diesen vom ergänzenden Gott sprechenden fehlenden Teil *rituell* hinzufügte, führt einmal mehr die konzeptuelle Dichte von Wortelkamps Arbeiten vor Augen.

Diese konzeptuelle Dichte geht aber noch über die angesprochenen Bezüge hinaus. Denn Hölderlin selbst zeigt sich mit dem Gedicht in äußerst abgeschwächter, fast schon tautologischer Form als Erbe einer langen Tradition: der Natursprachentheorie und ihrer Erneuerung als Signaturenlehre des 16. bis 18. Jahrhunderts. [29] Der Beginn von Novalis' „Lehrlingen zu Saïs“ nimmt den Symbolgehalt des Gedankens in veränderter Weise auf: „Mannigfache Wege



Skulptur Nr. 93/7 1993  
Holz, Pigment 220 | 20 | 30  
Tampak-Siring, Bali

gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Krystallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magneten her, und sonderbaren Conjunctionen des Zufalls erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben [...]" [30] Novalis gibt aber gleich zu verstehen, dass dieser Schlüssel verloren gegangen ist: „Ein Alcahest scheint über die Sinne der Menschen ausgegossen zu seyn.“ [31] Der Meister fordert von seinen suchenden Lehrlingen das aufmerksame Sammeln signifikant erscheinender Naturbildungen und eine assoziative Tätigkeit, die Übergänge zwischen den Naturformen und -reichen herstellt, traditionell das Vermögen der *imaginatio*. [32] Im frühromantischen Gegenstandskatalog Novalis' zeigt sich die Chifferschrift der Natur unter anderem in Blumen, Käfern, Muscheln, Sternen, Wolken und – Krönung eines Natursprachenbildes des Lehrers, das der Vollendung harrete – Steinchen ...

Einer der kulturellen Vorläufer der Signaturenlehre neben der Physiognomik – die antike Mantik – setzte hier bekanntlich andere Akzente: Die Auguren befragten neben dem Vogelflug die Wettergewalten und vor allem die Eingeweide frischgeschlachteter Opfertiere. Die romantische Emphase ist bloß noch Erinnerung an vorrationalistische Praktiken einer Lektüre im ‚Buch der Natur‘. [33] Der zweite Teil der „Lehrlinge“, „Die Natur“, blieb bezeichnenderweise Fragment, und das romantische Projekt einer spekulativen Naturwissenschaft scheiterte.

Wortelkamp kann – wie in ganz anderer Weise Jochims – in diese Tradition eingereiht werden, aber seine Arbeiten sind nicht das gesuchte Steinchen, das dem Meister der Lehrlinge die Tränen in die Augen treibt, sondern Überbleibsel einer heftigen und häufig wohl auch verzweifelten Suche „im Innern und Äußern [...] der Pflanzen“. Wortelkamps Vorgehen ist kein bloßes Sammeln; es deckt sich viel eher mit Formulierungen des schillernden Francis Bacon:

In: J. Ritter, K. Gründer (Hg.),  
Historisches Wörterbuch der  
Philosophie, Bd. 9. Basel 1995,  
Sp. 750–754.

[30] Novalis: Die Lehrlinge zu Saïs.  
In: H.-J. Mähl u. R. Samuel  
(Hg.): Werke, Tagebücher und  
Briefe Friedrich von Harden-  
bergs 3 Bde. München/Wien  
1978ff., Bd. 1, S. 199–236  
(S. 201).

[31] Ebd., vgl. auch ders.: Das All-  
gemeine Brouillon (Materialien  
zur Enzyklopädistik), 1798/99,  
Nr. 143 („... Der Mensch spricht  
nicht allein – auch das Univer-  
sum spricht – alles spricht –  
unendliche Sprachen. / Lehre  
von den Signaturen. / ...“), ebd.  
Bd. 2, S. 500.

[32] Vgl. dazu jetzt W. Schmidt-  
Biggemann: *Philosophia  
perennis. Historische Umriss-  
abendländischer Spiritualität  
in Antike, Mittelalter und früher  
Neuzeit.* Frankfurt/M. 1998,  
S. 15–48.

[33] Vgl. dazu auch H. Blumenberg:  
*Die Lesbarkeit der Welt.*  
Frankfurt/M. 1986.



Vielleicht ein Baum VI 1975  
Eisen 360 | 100 | 100  
Atelier Frankenthal/Pfalz, Sterngasse

[34] Vgl. F. Bacon: *Parasceve ad historiam naturalem et experimentalem*. In: J. Spedding u. a. (Hg.): A. a. O. Anm. 1, Bd. 4, S. 263. Vgl. dazu W. Krohn, a. a. O. Anm. 1, S. 71 und ders.: Einleitung. In: F. Bacon: *Neues Organon*. W. Krohn (Hg.), 2 Bde. Hamburg 1990, Bd. 1, S. IX–LVI (S. XXIVff.).

Er *examiniert* die Natur, unterzieht sie einem schmerzhaften Verhör, um sie zum Sprechen zu bringen. [34] Das Häuten, Verstümmeln und Öffnen der Baumkörper veranschaulicht die gewaltsame Suche nach jenen sprechenden Signaturen, den „lineamenta“ (Alsted) die Wortelkamp dann selbst probenhalber und auf eigene Faust als Schnittlinien ins Holz zieht. In Arbeiten wie den „Händen“ wird der Übergang deutlich, denn vielleicht ist es heute nur noch die Chiromantik, in der auf populäre Weise jene uralte Hermeneutik natürlicher Grapheme ihr Schattendasein führt. Zugleich macht Wortelkamp mit der künstlerischen *Herstellung* solcher linearen Bildungen deutlich, dass ein Verstehen dieser hypothetischen Chiffren immer auch und nichts anderes als ihr Produzieren sein kann, dass die *Exploration* dieser unbekanntenen Innenseite der Natur selbst im unerwarteten Fall eines Gelingens stets den Charakter der *Realisation* besitzen müsste (im Sinne Bacons oder Goethes). Die herstellende Suche führt bei Wortelkamp aber bloß bis an jene Grenze, an der sich das künstlerische Material den sensiblen Attacken seines Hermeneuten ‚tragisch‘ entzieht und letztlich nur noch physiognomisch, anthropomorph, als ungebeugte Existenzfigur, eine einigermaßen vertraute Sprache spricht.

[35] Vgl. etwa R. und D. Groh: *Die Außenwelt der Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur 2*. Frankfurt/M. 1996.

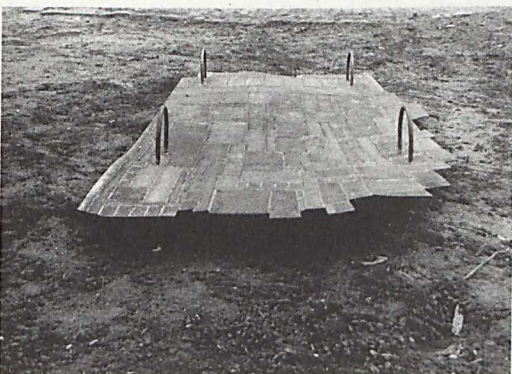
[36] Gerhard Richter, zit. nach: O. Bättschmann: *Landschaften in Unschärfe*. In: D. Elger (Hg.): *Gerhard Richter. Landschaften*. Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover 1998/99, Ostfildern-Ruit o. J. (1998), S. 24–38 (S. 31).

Wortelkamps Engführung von anthropomorphen und eigensprachlichen Aspekten der Natur erscheint innerhalb der derzeitigen Debatte um die Natur und ihrem populären *feed-back* befremdlich. Vertreter des sogenannten naturphilosophischen Konstruktivismus werden den metaphorischen Charakter dieser Arbeiten im Sinn künstlerischer Narrenfreiheit anerkennen, aber den in ihnen enthaltenen Anspruch auf Freilegung eines nicht projektiv zu besetzenden, stattdessen zu achtenden natürlichen Anderen als ‚Naturalismus‘ oder gar Physikotheologie abtun. [35] Im trivialen Bann eines halbverstandenen Cartesianismus fallen Äußerungen wie die folgende: „[...] mit ‚verlogen‘ meine ich die Verklärung, mit der wir die Natur ansehen, die Natur, die in all ihren Formen stets gegen uns ist, weil sie nicht Sinn, noch Gnade, noch Mitgefühl kennt, weil sie nichts kennt, absolut geistlos, das totale Gegenteil von uns ist, absolut unmenschlich ist.“ [36]

Die Kehrseite dieser bloß negativen Andersheit der Natur ist ihre Nutzung als spiegelblanke Projektionsfläche menschlicher Befindlichkeiten, mal ‚korrespondiv‘, mal ‚imaginativ‘ [37], kulturpraktisch als Sportgelände, Umgebungsgrün, Erholungslandschaft und ‚Themenpark‘. Die Nivellierung der Unterschiede zwischen simulierter und natürlicher Natur ist derzeit eindrucksvoll im Gang. ‚Natur‘ interessiert auch weite Teile der heutigen Kunstszene ausschließlich als zu entlarvender Ort heuchlerischer gesellschaftlicher Rituale [38], als Traditionsmüll, als ‚Bildloses‘ [39] oder als technologische Spielwiese [40]. In ihren chthonischen Aspekten – Separation, Schmerz, Alter, Tod – hat sie sich weitgehend auf den menschlichen Körper zurückgezogen, verliert aber auch dort angesichts verstärkter pharmazeutischer, gentechnischer und medialer Verheißungen an Terrain.

Die schlichte Tatsache, dass Natur nicht nur die räumliche Projektion individueller Stimmungslagen erlaubt, sondern diese zugleich auch in der Individual- und Kulturgeschichte unabsehbar ausdifferenziert, dass sich in natürlichen Korrespondenzerfahrungen immer auch Momente ‚personaler‘ Andersheit modifizierend einschreiben und dass sich Gefühle überhaupt nur im Rückgriff und Bezug auf Naturbilder differenziert versprachlichen lassen, liegt innerhalb der jüngeren naturphilosophischen Debatte Arbeiten von Hartmut und Gernot Böhme [41] sowie Wolfgang Riedel [42] zugrunde. Das philosophische Problem, wie von ‚Atmosphären‘ und ‚Objektiven Gefühlen‘ (Gefühlen ohne Subjekt) und nicht bloß von Metaphern gesprochen werden kann, ohne einem sogenannten naturalistischen Fehlschluss zu erliegen, braucht hier nicht weiter zu beschäftigen.

Es ging um Wortelkamps Arbeiten. Aber einige Spuren konnten vielleicht gelegt werden, um – jenseits gängiger Schlagworte zwischen Aura, Adorno und dem Sublimen – jene höchst originelle Dialektik von Gewalt und ‚Achtung‘ des natürlichen Individuums (hier des Baumes) aufzuzeigen, die bei Wortelkamp sowohl in der Genese des einzelnen Werks als auch in der Entwicklung seiner Kunst insgesamt sichtbar wird. Die Mitte der siebziger Jahre ist dabei von entscheidender Bedeutung. Eine Arbeit wie „Transportable Landschaft oder: Bauerwartungsland“ von 1974 hat vordergründig noch ganz ‚anthropomorphe‘, sprich: politische Zielsetzungen (gegen die Parzellierung der Landschaft und



Transportable Landschaft  
oder: Bauerwartungsland 1974  
Eisen 35 | 150 | 350

[37] Vgl. M. Seel: Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt/M. 1991.

[38] Vgl. z. B. W. Kos (Hg.): Alpenblick. Die zeitgenössische Kunst und das Alpine. Ausst.-Kat. Kunsthalle Wien 1997. Frankfurt 1997.

[39] Vgl. S. Gronert: Die bilderlose Natur. Vom Wandel der Naturerfahrung in der Kunst der neueren Moderne, In: J. Zimmermann (Hg.): a.a.O. Anm. 3, S. 521–536.

[40] Vgl. H. Bredekamp: Nature in the History of Art. In: J. Mittelstraß u.a. (Hg.): Changing Concepts of Nature at the Turn of the Millennium, Acts of the Plenary Section of the Pontifical Academy of Sciences. Rom 26.–29.10.1998 mit einem Kommentar des Verfs.: Art and the Global Mobilization at the Turn of the Millennium (im Erscheinen).

[41] G. Böhme: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1992; H. Böhme: Gibt es objektive Gefühle? Zum Problem einer Naturästhetik aus der Sicht der Goethezeit. In: J. Zimmermann (Hg.): a. a. O. Anm. 3, S. 13–25.

[42] W. Riedel: Der Blick vom Mont Ventoux. Zur historischen Kontur der Landschaftsauffassung in Petrarca's Epistola familiaris IV, 1. In: Jahrbuch 1996 des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen), S. 77–108; vgl. ders.: „Der Spaziergang“. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller. Würzburg 1989.

die Ortlosigkeit von Planungsverfahren). Die schwere Eisenplatte mit ihren geschweißten Feldern besitzt aber bereits unübersehbar autonom bildhauerische Qualitäten und bringt zugleich jenen Zusammenhang von plastischem Prozess und Verletzen/Vernarben ins Spiel, der oben angesprochen wurde. Die etwa gleichzeitig entstandene Eisenarbeit „Vielleicht ein Baum“ kann in trostloser architektonischer Umgebung als wütender gesellschaftlicher Protest erscheinen, enthält aber zugleich ansatzweise jene Schweigsamkeit versehrter Naturkolosse, von der oben ebenfalls die Rede war. Heute befindet sich eine Arbeit aus der Gruppe „Vielleicht ein Baum“ „im Tal“ und protestiert nicht, sondern ist in ihrer stummen Würde einfach da.



Vielleicht ein Baum X 1976  
viertellig  
Eisen 286 | 65 | 70  
153 | 50 | 56  
135 | 63 | 62  
520 | 97 | 100  
im Tal, Hasselbach/Ww.