

## ZWISCHEN EROS UND THANATOS

Zu den Werken Fritz Koenigs im Skulpturenmuseum im Hofberg

von Peter Anselm Riedl

I

Vitalität und Strenge sind polare Eigenschaften. Wo sie wie in der Kunst Fritz Koenigs ein Bündnis eingehen, muß dieses Bündnis durch innere Spannungen geprägt und in hohem Maße für Wandlungen und Deutungen offen sein. Daß das so ist, wird jeder Besucherin und jedem Besucher bei der Begegnung mit dem im Landshuter Skulpturenmuseum im Hofberg versammelten Ertrag aus fünf Schaffensjahrzehnten eindrucksvoll bewußt. Doch auch selektive Betrachtung läßt schon ahnen, wie ideenreich und mit welcher Intensität Koenig den selbstdefinierten bildnerischen Handlungsraum zu nutzen versteht.

Kat.-Nr. 78, S. 102, 104

Da ist beispielsweise das *Große Epitaph für Zwei* von 1985, eine voluminöse stählerne Rechteckplatte, auf der segmentierte Rundzylinderteile so angeordnet sind, daß sich die Erinnerung an ein liegendes Menschenpaar einstellt. Körperlichkeit ist weder mimetisch nachgebildet noch skeletthaft reduziert; sie ist vielmehr in einer Analoggestalt gegenwärtig, die alles Individuelle zugunsten eines Überpersönlichen auslöscht und alles Erzählerische auf die Botschaft von einst Lebendigem verknüpft, das im Werk zu monumentaler Ruhe gefunden hat. Die Formen sind stereometrisch klar, doch der Eindruck des Konstruierten wird von Zügen einer Beweglichkeit überlagert, die ebenso sehr mit der besonderen Art der Komposition zu tun hat wie mit den Verweisen auf Organisches.

Kat.-Nr. 141, S. 103

Und da ist die ein Jahr später entstandene Serie von zeichnerischen Variationen auf das Thema Menschenpaar. Die Rechteckrahmen der sechs Darstellungen mit dem Reihentitel *Kreuzungen*, die jeweils ein Blatt graugetöntes Papiers besetzen, lassen sich als graphische Kürzel für imaginäre Kastenräume verstehen. Entsprechend kann man die mit entschlossenem und dabei weichem Bleistiftstrich umrissenen Figuren als schwerelos agierende Körper auffassen – Körper, deren Beieinander bei aller räumlichen Beengtheit nicht die Zuständlichkeit des Todes, vielmehr erotische Lust und Weltvergessenheit spüren läßt. Bei allem Vorrang des Linearen fehlt den Blättern die Härte der Geometrie; weiße Kreidehöhlungen sorgen sogar für eine Raumillusion im Sinne des Malerisch-Reliefhaften. Und nicht zuletzt bezeugen die Zeichnungen – gerade im Verband der größeren Serie – eine Freude am permutativen Umgang mit den Formen und damit am dekorativen Gesamtbild.

So selbstverständlich die Wirkungsdifferenzen eines plastischen Gebildes wie *Großes Epitaph für Zwei* und graphischer Arbeiten wie *Kreuzungen* durch die unterschiedlichen Medien mitver-

ursacht sind, so unbestreitbar sagen diese Werke etwas über die Grundhaltung und über das Ausdrucksspektrum Koenigs aus. Die Fähigkeit zur Verdichtung kommt hier wie dort zur Geltung, nur gibt das eine Mal die bildnerische Vorstellung präzise Ausführungsdaten vor, während das andere Mal die zeichnende Hand die Motive spontan eingrenzt – nicht so, daß jede neue Lösung die vorhergehende überbieten würde, sondern so, daß sie sich dieser als ein weiteres Argument anreihet. Der Mensch ist in jedem Falle bestimmendes Thema: der Mensch als ein leibliches und dem Gesetz der Zeitlichkeit unterworfenen Wesen. Als solches ist er Exemplum seiner Gattung, nicht Individuum. Plastische und graphische Form suchen, diesem Anspruch verpflichtet, nach Formulierungen, die zwischen expressivem Abbild und bündiger Chiffre angesiedelt sind, die aber auch in den Bereich des Kreatürlichen überhaupt und der dieses Kreatürliche evozierenden Abstraktion ausgreifen. Daß im dialektischen Spiel von Lebensbekundungen und Dauerhaftigkeitssignalen von Fall zu Fall das eine oder das andere die Oberhand gewinnt, begründet den Reichtum der Mitteilungsmöglichkeiten.

Die folgenden Überlegungen wollen diesen Reichtum an den im Landshuter Skulpturenmuseum ausgestellten Beispielen verdeutlichen. Auf Werke, die sich an anderem Ort befinden – gemeint sind hauptsächlich die zahlreichen öffentlichen Arbeiten –, wird nur ausnahmsweise verwiesen. Verständnis für die Formenwelt Koenigs zu wecken, die Eigenart repräsentativer Werke zu erläutern und einige historische Zusammenhänge zu erhellen – dies soll Aufgabe dieser Zeilen sein.

## II

Koenigs Oeuvre ist, wie die Sammlung des Skulpturenmuseums im Hofberg lehrt, bei aller Fülle und Mannigfaltigkeit in sich bemerkenswert geschlossen. Es spiegelt den Prozeß der eigenen Persönlichkeitsentfaltung wider und belegt Verflechtungen mit der allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwicklung, es dokumentiert Beharrlichkeit – auch im Bemühen um die Findung neuer Wege – und ist in jeder Phase durch einen eigentümlichen Ernst gezeichnet. Daß dieser Ernst das Temperamentvoll-Sinnliche, das Narrative und das Spielerische einzuschließen und mit existentieller Energie aufzuladen vermag, ist sicherlich vor allem der individuellen Veranlagung Koenigs zu danken. Große Bedeutung kommt aber offensichtlich auch dem frühen Erlebnis des Krieges und der Not der ersten Nachkriegszeit zu. Die *Selbstbildniszeichnung* von 1944 zeigt den damals Zwanzigjährigen als einen jungen Menschen, der die Härte des Soldatendaseins voll erfahren hat; lange Haarsträhnen fallen vor die Stirn, als sollten die Augen wenigstens in der utopischen Wirklichkeit des Bildes von den Zumutungen der grausamen Kriegswirklichkeit verschont bleiben.

Kat.-Nr. 99, S. 122

Kat.-Nr. 100

Direkter spricht Verzweiflung aus der ebenfalls 1944 entstandenen kleinen Kohlezeichnung *Verzweiflung (Hiob)*; thematisch kann man in ihr einen Vorboten künftiger Arbeiten sehen, formal läßt sie mit dem übersteigerten Körpergestus Ansätze für eine Abstraktion ahnen, wie sie in reiferen Jahren vollzogen wird. Zwei Tuschezeichnungen mit Darstellungen von Trümmerlandschaften aus dem Jahre 1947 halten das beklemmende Heimatelebnis des nunmehr an der Münchner Akademie eingeschriebenen fest. Was an den Blättern fasziniert, ist die Hartnäckigkeit, mit der die gezackten Konturen der Hausruinen zu wahren Ornamenten des Schreckens ausgesponnen sind. Repetition als Mittel der Ausdruckstiftung – auch dies weist auf später oft und nachdrücklich genutzte Möglichkeiten voraus.

Kat.-Nr. 103, 104, S. 123

Als Kunststudent im Deutschland der Nachkriegsjahre einen eigenen Standort zu finden, war nicht einfach. Nach dem durch die Nazidiktatur erzwungenen Kontinuitätsbruch stand der Neuanfang in den Künsten unter widersprüchlichen Zeichen: Die neue Freiheitsempphase wurde durch denkbar ungünstige äußere Bedingungen gezügelt, die Lehrer an den Akademien hatten, sofern sie nicht aus dem Schutz der 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 neunzehnte Jahrhundert zurückreichende Akademietradition figurativer Plastik gab, war in den Jahren 1946 bis 1952 Anton Hiller Fritz Koenigs Lehrer: ein aus der Schule Hermann Hahns hervorgegangener Bildhauer, dessen Neigung zu Formenstrenge und Formenreduktion mit dem Begriff des Archaisierens nur sehr ungenau beschrieben ist. Hiller war in den Jahren um 1950 dabei, den eigenen bildnerischen Kanon in Richtung auf eine Geometrisierung der Anatomie von Mensch und Tier zu straffen; die Schritte zur sehr viel weitergehenden und bis an die Grenze des Gegenstandsverzichts führenden Abstraktion sollte er erst in den sechziger und siebziger Jahren vollziehen. Vorbildautorität als Lehrer hatte Hiller nicht zuletzt dank der Unbestechlichkeit seines Urteils – auch und gerade, wenn es um kritische Bewertung eigener Leistungen ging.

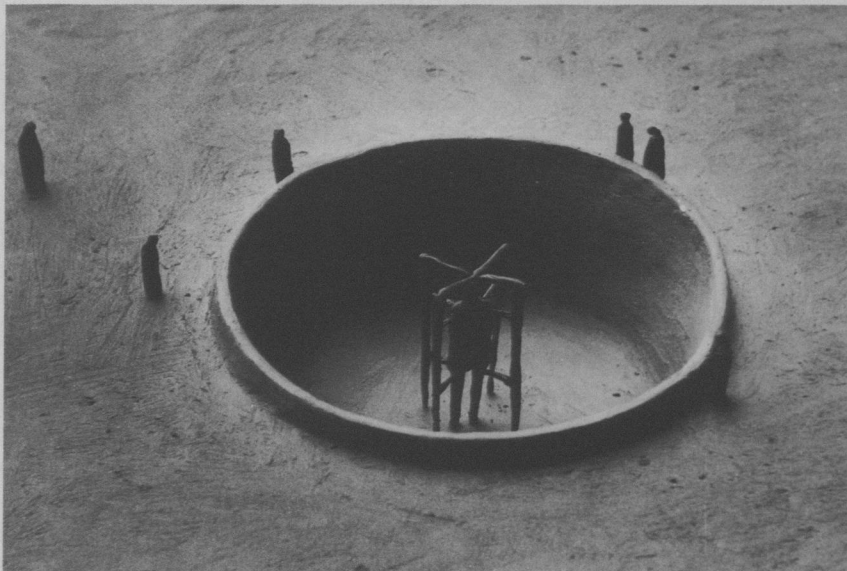
Kat.-Nr. 2

Die frühesten in der Ausstellung gezeigten Plastiken Koenigs, kleine Bronzen aus den Jahren 1950, folgen einem Modus ausdrucksvoller, aber die Realität nur in Maßen verändernder Vereinfachung. Zweimal lautet das Thema *Flucht*, in einem Falle verkörpert durch eine vorwärtsstürzende Frau, die angstvoll ihren Kopf mit den Händen umklammert, im anderen durch eine *Frau*, deren vorgestreckter Kopf und weit zurückgesetztes linkes Bein noch unabweisbarer die Empfindung panischen Entsetzens vermitteln. Die 1951 von dem zum Meisterschüler avancierten jungen Künstler modellierte *Liegende Kuh* überzeugt durch die Art, wie das wuchtige Körpergebirge und die masseärmeren Partien der Hörner und des Schwanzes so in Ausgleich gebracht sind, daß das Schwere differenziert wirkt und das Leichte nicht nur beiläufig anmutet. Diese – hier noch in der Naturnachahmung, der Mimesis, verankerte – Kunst des Um-

Kat.-Nr. 1, S. 120

Kat.-Nr. 3, S. 126

gangs mit Massen unterschiedlicher Qualität wird sich später in Werken bewähren, die dem Naturvorbild sehr viel stärker ent-rückt sind.



Wettbewerbsentwurf  
„Der unbekannte politische  
Gefangene“, 1952

1952, das Jahr des Studienabschlusses und der ersten internationalen Auszeichnung – nämlich für einen Entwurf zu dem vom Londoner Institute of Contemporary Arts ausgeschriebenen Wettbewerb „Der unbekannte politische Gefangene“ – ist auch das Entstehungsjahr der Kleinbronze *Begegnung*. In ihr tritt das Körperhafte zugunsten des Gestisch-Zeichenhaften zurück, doch wird solcher Stilisierungswille in dem schönen Terracotta-Portrait *Christine* aus dem Jahre 1953 von Momenten des Sinnlich-Intimen und damit auch des Realistischen übertönt. Neu zu Wort meldet er sich in der kleinformatigen, aber denkmalhaft aufgefaßten Gruppe *Golgatha* von 1956. Eine Figureschar türmt sich zu einem Hügel auf, der durch den unteren Bein-kranz, das Gewoge der Mäntel und die kleinen kugeligen Köpfe frei-zentrisch rhythmisiert wird. Oben ragt der Gekreuzigte aus der Gruppe. Der Querbalken des Kreuzes biegt sich unter der Last seines Körpers, dessen blockige Hülle mit den Gewändern der unten Versammelten verschmilzt. Im Gegensatz zu einer als Abklatsch gewonnenen, bezwingend lakonischen Tuschezeichnung aus der gleichen Zeit orientiert sich das plastische Werk weniger am biblischen Bericht als an einer symbolhaften Vorstellung vom Golgathageschehen. Die Menschenschar bildet um den Gekreuzigten so etwas wie einen mehrstufigen Schirm, den man als Chiffre für die dienende Hingabe eines durch eine gemeinsame Erfahrung vereinten Kollektivs lesen kann.

Kat.-Nr. 4

Kat.-Nr. 5, S. 128

Kat.-Nr. 7, S. 56

Der mit *Golgatha* und einigen anderen Arbeiten des Jahres 1956 geprägte Typus der „Mengenplastik“ wird zu einem von der Kritik sogleich als solches erkanntes und geschätztes Charakteristikum des frühen Koenig. Die Gruppe *Camargue XX,4* gibt einen Begriff davon, wie es gelingen kann, extreme Viel-

Kat.-Nr. 48, S. 48

Kat.-Nr. 17, S. 51

Kat.-Nr. 18, S. 50

teiligkeit so zu bändigen, daß die Gesamtform weit mehr ist als die Summe der miniaturhaften Bestandteile. Die vier berittenen Treiber markieren Außenpunkte der stumpfkeilartig formierten Herde und kontern zugleich deren weniger durch Bewegtheit als durch räumliche Stellung angezeigten Vorwärtsdrang. Symmetrie ist eine wesentliche Bedingung der auf Draufsicht angelegten Komposition, doch wie sich die Serie nicht aus absolut gleichförmigem zusammensetzt, ist der symmetrische Aufbau im Ganzen wie im Detail absichtsvoll gestört. *Camargue XX,4* ist eine späte, 1974 entstandene Variante eines Prototyps aus dem Jahre 1956. Von den frühen, im erläuterten Sinne seriell strukturierten Plastiken birgt das Museum mehrere Beispiele, so *Drei kleine Gondeln* von 1958 als Formulierung, von der sich die vierteiligen Gondelherden der nächsten Jahre ableiten, und *Drachensaat* von 1960, eine Art laibförmiger Ur-Placenta, der eine unheimliche Kolonie gereckter Ausstülpungen mit kleinen Häuptionen entsteigt. *Manhattan II* von 1962, Erinnerung an die erste Begegnung mit New York, verbindet anthropomorphe und architektonische Formen zu einem Ensemble, dessen freie Gliederung den Seriengedanken nur gebrochen widerspiegelt.

Die Vereinigung von organischen und tektonischen Elementen mag bei *Manhattan II* einen erzählerischen Beiton haben. Im Kern handelt es sich um ein Programm, das für Koenig seit den mittleren fünfziger Jahren immer größere Bedeutung gewinnt. Zunehmend wird bildnerische Form wichtiger als das, was dem Werk an mimetischen Qualitäten abverlangt wird. Das hängt mit dem generellen Gang der Kunstgeschichte zusammen, mit der Erstarkung abstrakter Tendenzen und mit Einflüssen namentlich von seiten der zeitgenössischen englischen Plastik. Es lassen sich Linien zu Henry Moore, zu Kenneth Armitage und zu Lynn Chadwick ziehen, und es lassen sich andererseits im Spätwerk von Ludwig Gies Motivwiederholungen entdecken, die an Lösungen Koenigs erinnern. Solche Verwandtschaften können aber nicht verschleiern, daß Koenig bereits in den fünfziger Jahren zu einer sehr eigenen und sich in der Kunstszene der Zeit markant behauptenden Sprache gefunden hat. Anregungen, die auf ausgedehnten Reisen und während eines Romaufenthaltes als Stipendiat der Villa Massimo im Jahre 1957 aufgenommen werden, werden stets sogleich dem persönlichen Idiom anverwandelt.

Kat.-Nr. 8

Kat.-Nr. 9, S. 49

In Rom entstehen die ersten Formulierungen des Quadrigmotivs. Die *Kleine Quadriga* verknüpft Tiere, Wagen und Wagenlenker zu einem Gefüge, in dem staksige Linearformen und kleine Flächen dominieren. So bestehen die Pferde jeweils aus einer Rechteckplatte, der die Beine und der gereckte Hals gleichsam scharnierlos angeheftet sind; ähnlich additiv ist der Wagenführer aufgebaut. Die ebenfalls 1957 in Rom modellierte *Quadriga* wirkt nicht allein wegen ihrer größeren Dimension weniger filigran und improvisiert als ihr kleines Gegenstück. Wieder sind vertikale und flächige Formen wichtig, aber dieses Mal sprechen organische Übergänge und Rundungen vernehmlich mit. Gegen die betontere Plastizität argumentieren die weitge-

hende Stilisierung der Formen, noch mehr aber die Stauchung der Tiefenerstreckung der Gruppe und der reduzierende Eingriff in den natürlichen Formenbestand. In der Tat fordert die Komposition zur Frontal betrachtung auf, wie sie sich für bekrönende Quadrigaskulpturen anbietet – man denke an Schadows Quadriga auf dem Brandenburger Tor! – und wie sie für viele zeitgleich und später entstandene Zeichnungen Koenigs verbindlich ist, so für ein furioses *Blatt* von 1963. Bei seitlicher Betrachtung erkennt man im berechneten Unvollständigen die eigensinnige, das Statische des Ensembles mittragende Kraft.

Kat.-Nr. 114, S. 46

Die scheibenartige Struktur des Wagenlenkers der Quadriga findet in etlichen Arbeiten der späten fünfziger Jahre ihren Widerhall. Im *Paar* von 1958 verschmelzen die Körper von Frau und Mann zu einem vergleichsweise volumenarmen Gebilde, aus dem sich die Binnenformen reliefartig herausheben; in der Mitte sind ein weibliches und ein männliches Bein zu einem einzigen geworden, oben rücken die kleinen querovaloiden Köpfe eng zusammen, als gehörten sie zu *einem* Wesen. Eigentümlich ergänzen sich weich modulierte und sehnig-gespannte Formen. Morphologisch verwandt sind die Gestalten der Bronze *Paolo und Francesca*, ebenfalls von 1956, nur daß das Statuarische jetzt durch eine Bewegung abgelöst ist, die mehr noch als eine getanzte Szene 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 förmlich miteinander verwachsenen Figuren auf einer ansonsten kahlen Rechteckfläche interpretiert. Der Vergleich mit Alberto Giacomettis Platz-Plastiken aus den Jahren um 1950 bietet sich an, zumal hier wie dort offensichtlich existenzielle Befindlichkeiten gemeint sind. Bei Giacometti zehrt der Raum an den 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.

Kat.-Nr. 13, S. 51

Kat.-Nr. 12, S. 47

Kat.-Nr. 14, S. 40

Die Beschneidung der Tiefenerstreckung, wie sie an *Quadriga* zu beobachten war, ist in einigen Arbeiten der Jahre um 1960 radikalisiert. Hauptelement der Bronze *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 fungieren als mittleres Ständerpaar, die beiden vom Boden abgehobenen Beine pendeln seitlich von der Körperscheibe; Beinposition und Hufstellung weisen auf die Bewegung des Trabens. Winzig klein ist der Kopf des Reiters, der des Pferdes ist als eine zwar abgeplattete, aber doch vollplastische Anfügung ausgebildet. Das Ganze läßt sich als ein aus dem Flächenkontext herausgelöstes Relief begreifen – eine „scultura schiacciata“ sozusagen (um den für das Flachrelief der Renaissance üblichen Begriff des „relievo schiacciato“, des „gequetschten Reliefs“, abzuwandeln). Entscheidend ist freilich, daß die zu einer Ein-

Kat.-Nr. 15, S. 72

heit verwachsene Roß-Reiter-Gruppe – ein guter Reiter, so Fritz Koenig, „verleibe sich das Pferd ein“ – für eine freiräumliche Aufstellung konzipiert ist und daß die mit der Wahrnehmung des Fehlens der Tiefenentwicklung 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 Rezipienten! Bemerkenswert ist, daß die Tiefenbeschränkung die tendenzielle Gleichwertigkeit von Vorder- und Rückansicht zur Folge hat, das heißt eine formale Verfassung, für die der Künstler den Begriff des *Doppelreliefs* vorschlägt.

Kat.-Nr. 19, S. 73

Kat.-Nr. 22, S. 43 und 45

Auf ein mehrfiguriges Ensemble übertragen ist die im *Reiter* Gestalt gewordene Idee in der Bronze *Flucht* von 1962, in variiert Form verwirklicht ist sie in der als Gipsmodell ausgestellten Arbeit *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. Aber auch der *Reiter* ist bereits eines der bei Koenig seit den späten fünfziger Jahren immer häufiger begegnenden Mischwesen. Zu verstehen sind diese Geschöpfe aus Mensch und Tier nicht einfach als Zeugnisse 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 verschwistert – selbst dort, wo sich die Köpfe und Gliedmaßen von Mensch und Tier unterscheiden lassen. Die *Poseidon*-Doppelfigur, raumgreifender angelegt als der *Reiter*, ist doch in einem Maße tiefenverkürzt, daß die Formendrängung nicht bloß den Eindruck des Sichaufbäumens stützt, vielmehr als plastische Eigenqualität wirksam wird.

Kat.-Nr. 20, S. 54/55

In der überlebensgroßen *Pietà* von 1962/63 dient flächig-kristalline Ausfaltung der Steigerung des Demonstrationsnachdrucks: Der Körper des auf den Knien der trauernden Mutter ruhenden toten Sohnes ist so hochgedreht, daß aus dem Beieinander der Körper- und Gewandmassen ein überaus einprägsames in sich verschränktes Gefüge wird. Das den Künstler zunehmend bewegende Problem der wechselseitigen Durchdringung zweier Körper findet eine themenadäquate Lösung – Form und Botschaft verbinden sich untrennbar. Die *Pietà* – für die Kirche Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee geschaffen, an deren Ausstattung auch Georg Meistermann und Herbert Otto Hajek beteiligt sind – ist unter den an alte Formtraditionen anschließenden frühen religiösen Arbeiten Koenigs wohl die stärkste. Selbst das Ergebnis eines bedeutenden Auftrags, ist sie Präludium für so monumentale Auftragswerke wie das Hauptportal des Würzburger Doms von 1962–67 und das *Kreuz VI* in der evangelischen Sühnekirche im ehemaligen Konzentrationslager Dachau von 1966/7. Daß Koenig, der in dieser Zeit in die Spitzengruppe deutscher Bildhauer aufgerückt ist, neben der seit 1964 ausgeübten Tätigkeit als Professor für Plastisches

Kat.-Nr. 27, S. 58



Gestalten an der Architekturabteilung der Technischen Universität München in einzigartiger Personalunion als Züchter arabischer Vollblutpferde und als Sammler afrikanischer Kunst aktiv ist, läßt sich am ehesten mit einer Art panästhetischem Drang erklären – einem Impetus, aus der Natur heraus und mit der Natur zu gestalten.

### III

Dabei wird die Formensprache immer vorbildungunabhängiger. Das läßt sich an den sogenannten Votiven ablesen, die Figuren und Rahmenwerk zu formal und räumlich eigenwilligen Kompositen vereinen. Beim *Großen Votiv II* von 1959/60 rahmt eine monstranzartig aufgeständerte, relativ flache und unruhig strukturierte Scheibe eine resolut vereinfachte menschliche Figur; Vorder- und Rückansicht entsprechen sich im Sinne eines freiräumlich disponierten Doppelreliefs. Beim komplexer aufgebauten *Votiv K* von 1963/64 strahlen über einem kubischen 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 auf eine Ur-Angst zurück, die im Bildwerk apotropäisch beschworen scheint.

Kat.-Nr. 16, S. 48

Kat.-Nr. 21, S. 50

In der Bronze *Kleines Votiv W* von 1963/64 gehen 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 etwa breitrechteckige, mäßig starke 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 Besonderheiten, nicht Abbildungsqualitäten begründen den Naturbezug, und das, was an mimetischen Resten auszumachen ist, ist zugleich Bestandteil eines tendenziell selbständigen Formensystems.

Kat.-Nr. 23, S. 53

Auch vom *Augenvotiv I* von 1965 läßt sich das behaupten, obwohl das zentrale Motiv der von einer aufbrechenden Schalenform eingefaßten Kugel vernehmlich genug auf das titelgebende Sinnesorgan anspielt. Aber dieses Organ sitzt in einem Block, dessen Zerklüftungen, Verschiebungen und Aufwölbungen von einem Formdrama eigener Art künden, in dem sich die Kugel als sprengende Mitte einer einkerkernden Masse erweist. Noch zwingender ist dieser Gedanke im *Kreuz VI* von 1966/67 in Form überführt, nämlich in einen Quader, den ein eingeschlossenes Element so zum Bersten bringt, daß eine von vorn und hinten als Kreuzspaltung, von den anderen Seiten als Querriß wahr-

Kat.-Nr. 24, S. 59

Kat.-Nr. 27, S. 58



nehmbare Teilung in vier Blöcke entsteht. Daß die Sprengkraft von einem anthropomorphen Wesen ausgeht, kann man allenfalls erahnen; sichtbar sind lediglich Formen, die keine sichere Zuordnung erlauben. Die ungemein schlüssige Vergegenwärtigung 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* Symbol erzeugt, dann geschieht das mit einer Selbstverständlichkeit, die fast das Außerordentliche der bildnerischen Lösung vergessen lassen kann.

Kat.-Nr. 25, S. 67

Kat.-Nr. 29, S. 69

Der Antagonismus zwischen Geometrischem und Organischem ist auch das Grundthema der seit der Mitte der sechziger Jahre entstehenden Plastiken mit dem Reihentitel *Karyatide* und der aus diesen hervorgehenden *Karyatidenkreuzen*. Die traditionelle architekturgebundene Stützfigur 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 keineswegs naturgewohnter Logik folgen. Bei der kleinformatischen *Karyatide II* von 1965 stemmt ein Trageglied gleich einer fremdartigen Hand eine kantige Platte in die Höhe. Bei der *Säulenkaryatide R* von 1967 wuchtet ein sich aus steiler Stütze herauswindendes Element einen mächtigen Quader nach oben. Die Disproportion zwischen schlankem Schaft und ausladendem Kopfstück unterstreicht die Schwere der vom organoiden Zwischenglied zu meisternden Aufgabe. Eigenartig verbündet sich das – versteckt auf manieristische Hermerkaryatiden anspielende – Gewollt-Ungereimte mit einer eher klassisch timbrierten ernsten Eleganz.

Kat.-Nr. 30, S. 75

In der *Kugelkaryatide*, der 1971 vollendeten Kolossalbronze des Brunnens auf der Plaza vor dem World Trade Center in New York, findet Koenig zu einer Formulierung, die sehr selbstbewußt auf die umgebende Hochhausarchitektur reagiert 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, aber trotz einiger figurativ auslegbarer Einzelzüge bleibt die Distanz der Formen zu genauer Benennbarem beträchtlich. Die allgemeine Anmutung des Tragens und Lastens, hier harmonisierend mit der Anmutung des Aufwachsens und monumentalen Ruhens verschränkt, setzt sich gegen speziellere Konnotationen durch – und das gilt bereits für das 1968 gearbeitete Modell, das im Skulpturenmuseum unter dem Titel *Kugelkaryatide V NY* zusammen mit einigen Zeichnungssequenzen zum Karyatidenthema die mehr als zehnfach größere Werkfassung in Manhattan vertritt.



Kugelkaryatide N.Y. auf der  
Plaza des World Trade Centers, New York, 1968–72, Bronze

Die Kugel beschäftigt in diesen und den folgenden Jahren Koenigs Phantasie in vielen Varianten. So als ein intakter plastischer Körper, der nicht getragen wird, vielmehr selber trägt – nämlich Kerbzeichen, die sich als eine Art individuelle Hieroglyphen begreifen lassen. In Landshut findet sich die *Bilderschriftkugel* von 1970, handspannengroße silberne Vertreterin einer Werkgruppe, zu der auch großdimensionierte Stücke zählen, wie die Bronzekugel von 1989 im Embarcadero Center in San Francisco. Die skripturalen Zeichenreihen setzen auf ihre Weise die seriellen Bekundungen früherer Jahre fort. In vielen Fällen geben sie sich offen als Formeln für Vertrautes zu erkennen, etwa für Menschen- oder Tiergestalt, zuweilen sind sie indessen Kürzel, deren Sinn verschlüsselt bleibt. Unabhängig von ihrer Semantik fesseln sie, darin den Variationsfolgen vieler Zeichnungen verwandt, stets durch ihre Vielfalt und ihre rhythmische Lebendigkeit.

Kat.-Nr. 33, S. 143

Kat.-Nr. 28, S. 72

Kreatürlich-organoide Formen, wie sie die Erscheinung der Träger der Karyatidenplastiken bestimmen, sind in der Bronze *Paarung* von 1967 von einem lastenden geometrischen 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 repräsentiert *Paarung* eine betont plastische Auffassung: In den schwellenden Formen lebt etwas von der Fügsamkeit des Modelliermaterials fort – die Sinnlichkeit des bildnerischen Zugriffs bleibt auch im Metallguß spürbar. Solche Art des Gestaltens kennzeichnet das Frühwerk Koenigs, die wenigen Beispiele für skulpturale Bearbeitung von Stein beweisen es indirekt. Auch die stereometrischen Bestandteile, wie etwa die Kuben des Dachauer Kreuzes oder die Lasten der Karyatiden, sind, bei aller Annäherung an die mathematische Idealform, durch schrittweises Antragen und Abtragen von Material gewonnen.

Kat.-Nr. 31, S. 110

Modellierend aufgebaut und in Bronze gegossen ist auch das *Votiv 68*. Doch es ist gerade dieses Werk mit seiner auf prismatischem Ständer ruhenden querrchteckigen Platte, deren voluminöserer oberer Abschnitt den Oberkörper einer in der Mittenaussparung stehenden kleinen Figur bis zur Unförmigkeit zusammenpreßt, – es ist also diese Arbeit, die den Künstler nach eigener Aussage auf den Gedanken kommen ließ, stereometrische Formen künftig zu *konstruieren*, das heißt aus einzelnen, präzise zugerichteten Metallteilen zusammensetzen. Welche Folgen für Koenigs Formensprache daraus resultieren, wird sich noch zeigen. Schon hier ist aber hervorzuheben, daß Konstruktion für den Künstler immer eine Spielart bildnerischen Formens bleibt. So wenig die im Frühwerk anzutreffenden informellen Züge ihn als von dieser Richtung tiefer beeinflusst ausweisen – wobei die Unzulänglichkeit des Begriffes *Informel* hier nicht zur Debatte steht –, so wenig macht ihn die Nutzung konstruktiver Möglichkeiten zum Konstruktivist in strengem Sinne oder gar zum Minimalisten. Im übrigen behält sich Koenig bis heute immer die Freiheit vor, unterschiedliche Verfahren der Formgewinnung anzuwenden.

Kat.-Nr. 34, S. 64 und 65

Noch nicht konstruiert, aber in ihrer Prägnanz betont dem Geometrischen verpflichtet sind einige Bronzen aus der ersten Hälfte der siebziger Jahre. Die fast zweieinhalb Meter hohe *Doppelkaryatide* von 1970 besitzt zwei Tragelemente, die sich als Abkürzungen von gereckten knienden Figuren oder hochgewinkelten Armen verstehen lassen. In der Stützzone überwiegen konische Rundformen, die hochgewuchtete Last hat hingegen die Form eines schweren, zu den Enden hin leicht aufgeweiteten Horizontalzylinders. Die infolge räumlicher Verwindung in Position und Neigung voneinander abweichenden Stützen geben dem Ganzen eine erstaunliche Lebendigkeit: Tragen und Belastetsein teilen sich als Zustände mit, die mehr mit

menschlicher Befindlichkeit als mit dem Verhalten unbeseelter Gegenstände zu tun haben.

Ähnlich mit kreatürlicher Energie aufgeladen sind die großformatigen Bronzen *Große Flora II* von 1970 und *Mona I* von 1971. Bei der ersten Figur trägt ein hermensäulenartig aufwachsender Rundschaft ein halbkugelförmiges Schulterstück, dem ein zweites sphärisches Segment angegliedert ist; dieses unterfängt den Kopf in Gestalt einer fruchtkapselartig aufbrechenden Kugel. Herrschen trotz der Achsenknickungen in der oberen Partie die Stabilitätsmomente vor, so gilt das noch mehr für das streng axial organisierte andere Werk mit seinem formverwandten, aber dieses Mal einer sich nach oben verjüngenden Tragsäule aufsitzenden Bekrönungselement. Auf den Kopf gestellt begegnet man dem Schema dieser Arbeiten in der Bronze *Kleines Rufzeichen IV H* von 1970, deren Monumentalfassung in Hannover steht. Was, abstrakt gesehen, die affirmative Wirkung des Interpunktionszeichens haben mag, gibt sich ganz anders, sobald man die Formen auf eine menschliche Gestalt bezieht: Die Position der Kugel an der tiefsten Stelle zeigt ein Stürzen an und mit ihm einen unabänderlichen Verlust an Stabilität.

Kat.-Nr. 35, S. 70  
Kat.-Nr. 37, S. 41

Kat.-Nr. 36, S. 73

Daß solche Lesart im Sinne des Künstlers ist, beweist die 1973 datierte Bronze *Zwei V (Paolo und Francesca)*. Ihre pessimistische Gestimmtheit wird gerade im Vergleich mit der Plastik von 1956 offenbar: Was dort auf den Ausweg der Weltentrückung deutet, ist hier Ausdruck eines unentrinnbaren Loses. Die Körpersäulen der beiden Figuren finden auf einer Kugel, dem alten Schicksalssymbol, nur Halt für den Moment der – durch zwei nach wechselseitiger Ergänzung strebende Halbkugeln veranschaulichten – Vereinigung. Daß geometrisierend-zeichenhafte Formen die gewohnte Anatomie außer Kraft gesetzt haben und daß das Handschriftliche der plastischen Faktur weitgehend ausgelöscht ist, verstärkt nur die Wirkung. Abstraktion verliert nicht den Bezug zum Expressiv-Inhaltlichen, selbst wenn sie so weit geht wie in dem *Großen Kugelkopf* von 1973 mit seinen gerafften, den Dualismus von Stabilität und Labilität auf wiederum andere Weise vor Augen führenden Formen. Der Konkreten Kunst steht die – von fremder Hand nach Koenigs Modell aus Granit gemeißelte – Skulptur nur scheinbar nahe, denn ihre Struktur entgeht bei aller Klarheit der Indifferenz des mathematisch Geregeltten.

Kat.-Nr. 45, S. 71 und 76

Kat.-Nr. 46, S. 64

Nehmen die zuletzt kommentierten Werke in ihrer Strenge manches von dem vorweg, was die konstruierten Arbeiten kennzeichnet, so belegen andere Schöpfungen aus dieser Phase Koenigs ungebrochenes Interesse am Modellieren herkömmlicher Art. Die *Schädelhand* und das *Epitaph II*, beide von 1972, dokumentieren zugleich die Hinwendung zu einem Themenkreis, der für den Künstler fortan immer wichtiger wird – gemeint ist der Themenkreis des Todes und des Sepulkralen. Die *Schädelhand* ist ein eigenwilliges Memento mori in Form eines senkrecht aus der Sockelplatte aufragenden stilisierten Unterarmes, dessen Hand einen Totenschädel demonstriert. Relativ verhal-

Kat.-Nr. 40, S. 83  
Kat. Nr. 42, S. 84

ten stilisiert, wirkt das Ganze ungemein dicht und einprägsam. Beim *Epitaph II* sind menschliche Körperformen naturferner interpretiert: Das in den waagerechten Mittelspalt einer kreis-scheibenförmigen 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 Formengruppe als Kürzel für einen gestreckt liegenden Körper zu erkennen. An das Dachauer Kreuz erinnernd, indiziert das Eingeschlossene einen Zustand zwischen Ohnmacht und Auferweckungserwartung. 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.

Kat.-Nr. 47, S. 133

Den Gegenpol einer solchen, das Emotionale an das Feierlich-Denkmalhafte zurückbindenden Haltung markiert die Bronze *Nuri Schalan* von 1973. Das Portrait des Araberhengstes, der 1969 in das Ganslberger Gestüt kommt, 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 Hengstes einfängt und Mittel der Stilisierung dort einsetzt, wo es der Charakterisierung mehr Schärfe gibt.

Kat.-Nr. 43, Kat.-Nr. 32, S. 136

Auch im intimen Format setzt sich solche plastische Kraft durch, etwa in den beiden *Kleinen Kastenvotiven* von 1972, die im Museum ein verwandtes Stück von 1969 flankieren. Die ältere Arbeit überrascht durch ihr zentrales Motiv, eine in der Nische des hochrechteckigen Blockes kniende Votantenfigur, welche dem Betrachter den Rücken zukehrt. Die beiden jüngeren Werke stecken die Spanne menschlicher Existenz auf drastische Weise ab: Im linken Votivkasten hängt ein pralles Fruchtgebilde, im rechten liegt ein Totenschädel. Die Bestimmung des Menschen, so die Aussage des triptychonähnlichen Ensembles, wäre demnach die anonyme Selbsteinkehr zwischen den Grenzmarken von Fruchtbarkeit und Untergang, von Eros und Tod.

Kat.-Nr. 49, S. 60

Die Fülle der Koenig um die Mitte der siebziger Jahre zu Gebote stehenden Ausdrucksmöglichkeiten ist außerordentlich. In Werken wie dem *Großen Kreuz IV* von 1974 nimmt er Gedanken älterer Karyatidenkreuzformulierungen auf (in der Tat geht der Grundentwurf auf das Jahr 1966 zurück), in anderen Arbeiten setzt er sich weiter mit dem Typus der Säulenfigur und insbesondere mit dem Motiv der Doppelfigur auseinander. Die mit dem Serientitel *Zwei* ausgestattete große Werkgruppe wird im Skulpturenmuseum außer durch die erwähnte Bronze *Zwei V (Paolo und Francesca)* durch mehrere großdimensionierte und mittelformatige Plastiken repräsentiert: die Bronzen *Zwei XII* von 1975, *Kleine Zwei x Zwei* von 1976 und *Zwei XXIII* von 1977. Mit welcher Kühnheit Probleme der Statik angegangen werden, sei am Beispiel von *Zwei XII* skizziert. Die auf keulenförmige Körper und Kugelköpfe verknäpften Figuren sind im Fallen begriffen; die

Kat.-Nr. 45, S. 71 und 76

Kat.-Nr. 50, S. 70 und 73

Kat.-Nr. 53, S. 71 und 76

Kat.-Nr. 57, S. 77

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 bestimmend 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* 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. Daß der Fall der Figuren nicht deren Zerstörung verursacht, sagt viel über das Vertrauen Koenigs in die Bindekraft der Form aus – und das meint letztlich: in das Behauptungsvermögen des Lebens („Stürzen, aber nicht zerbrechen“ umschrieb der Künstler im Gespräch diese mit dem Wissen um die ständige Gefahr des Untergangs gepaarte Zuversicht).

Kat.-Nr. 53, S. 71 und 76

Auch dem Typus der senkrecht aufwachsenden Säulenfigur gewinnt Koenig in den späteren siebziger Jahren neue und komplexere Wirkungen ab. In der drei Meter hohen *Mona III* von 1978 werden die Momente der Stabilität von solchen der Labilität überstimmt. Die Vertikalfolge einer hohen Rundzylinderbasis, 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 schließlich 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.

Kat.-Nr. 59, S. 73

#### IV

Immer mehr konzentriert sich seit den späten siebziger Jahren das Interesse Koenigs auf das Problem, die traditionelle Gattung des Epitaphs bildnerisch zu aktualisieren. In der langen Reihe neuer Lösungen behauptet der eiserne *Epitaph für Zwei III* von 1976 einen besonderen Rang. Auf hoher Stufe vor einer rechteckigen Wand kniet eng aneinandergeschmiegt ein Paar. Es wendet sich, ähnlich wie die Figur des *Kleinen Kastenvotivs* von 1969, 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 materielle Klagemauer denn als ein übermächtiges Gegenüber, in das sie sich in der Gewißheit des Verbindenden ihrer Bestimmung innerlich versenken. Sie sind die Fortgehen-

Kat.-Nr. 52, S. 138, 139

den, die bereits mit einem Jenseits kommunizieren. Sucht man das Werk einer plastischen Gattung zuzuordnen, so kommt man zu einem erregenden Resultat. Denn es stellt offensichtlich eine späte Sonderform des Reliefs dar und als solche so etwas wie eine Abschiedsantwort auf die in der Frührenaissance eingeführte Spielart, die von der vollrunden Vordergrundsfigur 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.

Kat.-Nr. 58, S. 85

Im *Großen Epitaph für Zwei II* von 1977/78 – das formal eigentlich mehr der mittelalterlichen Tumba, also dem Bodengrab mit der Liegefigur eines oder mehrerer Verstorbenen, entspricht – verbindet sich die stereometrische Entschiedenheit des Grabes 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 Einanderzuwenden der Gelagerten wahrnimmt, sondern auch die durch den Druck der Figuren bedingte Einsenkung im Tumbenblock. Unübersehbar handelt es sich um ein im Prinzip *modelliertes* Werk, auch wenn die Schärfe der Kastenform und das Gußmaterial Eisen mit seinem warmtonigen Rostüberzug eine Verwandtschaft mit den konstruierten Arbeiten begründet. Solche Auffassung erlaubt es, die Form-eigenarten des *Großen Epitaphs für Zwei II* auf Varianten in Stein zu transponieren. Das *Epitaph V* von 1978/79 mit seinem schmalen Tumbenblock und der aus der Mittelachse gerückten Einzelfigur ist ein Ergebnis derartiger Übertragung. Das verwendete Steinmaterial mutet wie ein zusätzliches Bekenntnis zur Gattungstradition an.

Kat.-Nr. 60, S. 40, 42

Kat.-Nr. 63, S. 134, 135

Dem *Epitaph für Zwei III* von 1976 in der Grundidee ähnlich ist die *Klagewand* von 1979. Die Wand wirkt mit ihrer Rissigkeit und ihrer unruhigen Patina dieses Mal jedoch in hohem Maße materiell und altersgezeichnet. Die Figur kniet auf einer flachen Bodenplatte und berührt mit den erhobenen Händen die Mauer; ihre Körperformen sind vereinfacht, aber nur bis an die Schwelle der Geometrisierung stilisiert. Dramatische Situationsbeschreibung scheint den Vorrang vor expressiver Abstraktion zu haben, und das Faktum, daß man es mit einem plastisch aufgebauten Gebilde zu tun hat, wird durch die stehen gebliebenen Gußgrate und -schrunden deutlich vor Augen geführt.

## V

Vieles von dem ist in den seit 1980 in dichter Folge geschaffenen *konstruierten* Arbeiten anders. Was, wie berichtet, schon in früheren Jahren als Möglichkeit einer objektivierenden Werk-



produktion erkannt wurde, wird jetzt mit großer Konsequenz in die Tat umgesetzt. An die Stelle des Modellierens tritt das Kombinieren von stereometrisch reinen Elementen, an die Stelle des Gießens das Verbinden durch Schweißen, Schrauben, Nieten oder Dübeln. Notwendigerweise konzentriert sich die Eigenaktivität auf die Erarbeitung von Werkzeichnungen und Holzmodellen, während die Ausführung Sache eines maschinell angemessen ausgestatteten Metallverarbeitungsbetriebes wird. 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 veranstaltete Ausstellung eigener Werke in kirchlich-historischem Kontext in Regensburg und Studienreisen zu mittelalterlichen Monumenten – für Koenig immer bestimmender wird, prägt die Mehrzahl der Eisenarbeiten. Zuweilen wird sie mit geschichtlichen, legendären oder mythologischen Namen verknüpft, in der Regel aber bleibt sie der Sphäre der Namenlosigkeit verbunden. An die eigene ikonographische Tradition schließt der Künstler mit *Paolo und Francesca I* und *Paolo und Francesca IV*, beide von 1980, an. Die kleinformatigen Stücke bestehen jeweils aus einer Eisenplatte mit Rundausschnitt und einer beweglich in diesem Ausschnitt liegenden Halbkugel. Auf der Schnittfläche liegen die auf Rundstäbe und Kugeln reduzierten Körper der beiden Liebenden. Die Elemente aus dem Fundus von Schlossern und Metallbauern sind in sich völlig homogen; die Stäbe sind glatt abgelängt und übergangslos addiert, wo Biegungen zu erwarten wären, gibt es nur bruskes Aufeinandertreffen. Was nach schlichtem Habitus klingt, wie man ihn von Piktogrammen 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 aber vor allem dem dramatischen Fluidum zuzuschreiben, das von ihnen ausgeht. Was in früheren Werken zu diesem Thema anklang, findet sich in den bescheiden dimensionierten Arbeiten 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 auf Dauer keine Ruhe gegönnt.

Ist in den *Paolo und Francesca*-Formulierungen mit der Kugel ein geometrischer Körper mit überliefertem Symbolgehalt im Spiel, so werden in anderen Eisenarbeiten geometrische Elemente eingesetzt, um neue Form- und Bewandtniszusammenhänge zu begründen. Im *Epitaph für Zwei V d im Gehäuse* von 1980 wird die Aufbahrungsstätte als ein aus dem Umraum ausgesonderter Ort interpretiert. Ein würfelförmiges, von einem grundrißgleichem Stahlprisma getragenes Gehäuse, das in der unteren Hälfte der Vorderseite und der oberen Hälfte der Rückwand offen ist, birgt ein Ensemble aus zwei Platten und zwei

Kat.-Nr. 64; Kat.-Nr. 65, S. 100

Kat.-Nr. 66, S. 104, 105

Kat.-Nr. 67, S. 104, 107, 108

Figuren des vorhin erläuterten Typs. Die Gestalten ruhen auf der oberen, mit ihrem Mittelknick an ein aufgeschlagenes Buch erinnernden Platte. Das Ganze hat die Faszination einer bühnenartigen Gruff, eines Raumes, der sich verschließt und seine Ungestörtheit einfordert, indem 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.

Kat.-Nr. 68, S. 92

Kat.-Nr. 69, S. 81

Kat.-Nr. 70, S. 77, 80

Ein anderes, auf die räumliche Einschränkung mancher Votivfigur früherer Jahre zurückweisendes Motiv ist die Vergitterung. Die *Vergitterte Figur* von 1981 sieht sich zwischen einer schrägen Wandfläche und ein Gitter aus Stäben eingezwängt, das wohl seinem volumenarmen Körper, nicht aber seinem kugeligen Kopf eine Durchschlupfschance geben würde. Das *Kleine vergitterte Paar II* aus demselben Jahr ist in ein dreischichtiges vertikales Gitterwerk verfangen, das ihm nicht einmal eine Bewegungsänderung gönnt. Einem anderen Konzept folgt das *Epitaph für Zwei. Treibendes Paar*, ebenfalls von 1981. Eine Dreierfolge höhenversetzter Horizontalgitter nimmt in seinem oberen Bereich die Figuren eines Paares auf: Die Kopfkugeln überragen das Gitterwerk, die Rundstäbe der unteren Extremitäten hängen abgetrennt zwischen dem kantigen Gestänge. Die Assoziation eines Daseins in einem die Körperschwere mindernenden Medium – man denke an *Paolo und Francesca* von 1956! – wird durch die Erkenntnis eingedunkelt, daß dieses Dasein ein schlechthin passives ist, nämlich das von dahintreibenden Zerfallenden. Bewundernswert ist, wie es Koenig gelingt, allein durch 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 gleichwohl einen denkbar großen Abstand zum Mimetischen. In den Zeichnungen dieser Zeit findet ebenfalls eine Vereinfachung des Körperhaften statt, doch nicht geometrische Elementarisierung, sondern Reduktion auf die bewegt geführte, das Gestische der Gestalt oft in vielen Anläufen lebendig einfangende Linie ist ihr wesentliche Ergebnis. In den dreidimensionalen Arbeiten erfahren die bildnerischen Gedanken eine Radikalisierung, die nichts anderes als die bewußte Beschränkung auf einen das Zufällige in gefestigte Form bannenden Ausdrucksmodus ist.

Kat.-Nr. 72, S. 98

Die auf Kugel und Rundstabelemente reduzierte menschliche Gestalt wird auch zum formalen und inhaltlichen Zentrum zahlreicher Epitaphe. Beim *Großen Epitaph XVI* von 1983 ist die Figur im Winkel angesiedelt, den der Überhang einer querrchteckigen Platte über der Schrägen eines ähnlich dimensionierten Keils bildet. Daß der Körper und ein langer Stab Halt finden, ist nur erklärlich, wenn man sie als eingeklemmt auffaßt – festgehalten von den gewaltigen Blöcken, die ihren Besitz gleich-

wohl nicht ganz für sich zu behalten vermögen. Nicht weniger bezeichnend ist die Wirkung des *Großen Epitaphs für Zwei XI (Paolo und Francesca)* von 1983/89. 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.

Kat.-Nr. 73, S. 77

Das *Große Wandepitaph* von 1983, Vorläufer eines 1989 in der Bischofsgruft des Eichstätter Domes aufgestellten Grabmals, 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 dem Gradus ist als Schicksalsymbol aufzufassen (in Eichstätt sind diese Symbole durch die Attribute Hirtenstab und Bischofsmitra ersetzt). Das *Große Wandepitaph* übersetzt 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.

Kat.-Nr. 74, S. 85, 88

Kat.-Nr. 42, S. 84

Ist das dem Gedächtnis einer auf entsetzliche Weise umgekommenen Araberstute gewidmete *Epitaph für Madera* von 1983 ein sehr privates Derivat der Serie, so zielt das *Große Stufenepitaph* von 1985 auf eine allgemeinere Wirkung. In der Zurücknahme der figurativen Werte wagt Koenig noch mehr als vorher, indem er auf sphärische Formen verzichtet und allein zylindrische und durch Längsspaltung aus Rundzylindern gewonnene Teile sprechen läßt. Das Ensemble besteht aus einem dreistufigen Podest, einem kurzen, den Kopf repräsentierenden Rundstab und drei 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 sich auf menschliche Gestalt beziehen, 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.

Kat.-Nr. 75, S. 134  
Kat.-Nr. 77, S. 104

Beim *Großen Epitaph für Zwei* von 1985, von dem bereits einleitend die Rede war, und bei den im selben Jahr entstandenen

Kat.-Nr. 78, S. 102, 104

Kat.-Nr. 79, 80, S. 101  
Kat.-Nr. 77, S. 104

*Großen Würfelepitaphen I und II* sind die Figurverweise mit ähnlichen Elementen bestritten wie beim *Großen Stufenepitaph*. Allerdings ist die rigorose Stereometrie dadurch gemildert, daß die Zylinder teilweise schräg segmentiert sind. Sie scheinen in die tragenden Blöcke einzutauchen und mithin eine 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 brechen doch deren Regelmäßigkeit auf: Noch in der rigidesten Abkürzung meldet sich das Prinzip Leben zu Wort!

Kat.-Nr. 83, S. 91, 93

Beim *Großen Epitaph für Viele* von 1980–86 begegnet man wieder hart kuptierten Rundstäben und Kugeln. Dieses Mal suggerieren sie freilich nicht Körperzusammenhänge, vielmehr eine Häufung von Skelettfragmenten, wie man sie von mittelalterlichen Karnern oder barocken Gräften her kennt. Die Gebeinskürzel liegen in der scharf eingeschnittenen, winkeligen Mittenabsenkung eines pultartigen Blockes, eingerahmt von Flächen ohne jede Artikulation. Eignet den Epitaphen ohnehin ein geheimnisvolles Air des Anonymen, so mischt sich ihm hier ein beängstigender, aus der Konfrontation mit der Erfahrung des Massentodes resultierender Klang bei.



Mahnmal der Bundesrepublik  
Deutschland,  
Mauthausen, 1982, Eisen

Kat.-Nr. 91, S. 94/95

In seinem 1983 eingeweihten Mahnmal im ehemaligen Konzentrationslager Mauthausen in Oberösterreich hat Koenig diesen Eindruck vermieden und eine einzige Figur zur Erinnerungszugin 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 riesigen Stahlbarrieren umstellten Bezirk, in dessen Mitte sich auf einem aus Eisenbahnschienen gefügten stählernem Rost ein Wall aus unzähligen Skeletteilen – will sagen aus Kugeln und Stäben – erhebt. Was man im Turmossarium 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. Auch zeichnerisch stellt sich Koenig dem Problem der künstlerischen Vergegenwärtigung des kollektiven Todes: Ein Triptychon von 1995 führt vor, wie sich das Schematische der Figur im Chaos der Masse verliert.

Tiefsinnig ist auch die Botschaft des – den Eingangssaal des Skulpturenmuseums beherrschenden – *Großen Ikarus* von 1985/86. Basis des Werkes 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 Kopfzylinder. Die Sonnenscheibe hat im *Großen Ikarus* die Doppelfunktion eines Droh- und Siegeszeichens. Als reine Kreisform strahlt sie eine Harmonie aus, die letztlich alles Partikulare und Erzählerische transzendiert.

Kat.-Nr. 81, S. 40, 41

Auch eine andere Figur des antiken Mythos wird von Koenig in der Technik konstruierenden Gestaltens neu interpretiert. Für Janus, den römischen Gott der Türen und allen Anfangs, findet er im *Großen Janus* von 1985 eine insofern 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 Rundstabelementen stellt. Dieser Janus ist nach allen Seiten hin wachsam; von jedem Blickpunkt aus sieht man immer mindestens eine der beiden, den Pfeilerumriß kaum aufbrechenden Gestalten. Wenn man so will, ist hier der Gedanke des Doppelreliefs tautologisch überhöht.

Kat.-Nr. 76, S. 107, 109

## VI

Daß dem konstruierenden Verfahren ein erstaunlich weiter Handlungsraum offensteht, beweisen nicht nur die aus dem Stiftungsgut für die Ausstellung ausgewählten Arbeiten. Gleichwohl macht sich seit den späten achtziger Jahren eine erneute Hinwendung Koenigs zur traditionellen Modelliermethode geltend – eine Hinwendung, die aus den durch die additive Technik vermittelten Erkenntnissen ihre Lehren zieht. Am *Hiob III* von 1991 lassen sich Haupteigentümlichkeiten der neuen plastischen Auffassung beobachten. Thematisch ist die Figur Glied einer Kette, die bis in Koenigs Anfänge zurückreicht (man erinnere sich der Zeichnung von 1944!). Formal entwickelt sie eine – in ihrer Knappheit ihrerseits auf die Eisenfiguren der achtziger Jahre vorausweisende – Eichenskulptur von 1977 weiter. Direkt schließt sie an eine 1990 modellierte Figur an, die das Zentrum eines als Mahnstätte gedachten Platzes bilden sollte: eine

Kat.-Nr. 86, S. 90, 91

pfahlartige Gestalt, die in ihrer Starre das Schicksal äußerster Vereinsamung vergegenwärtigt (auch hier entsinnt man sich eines frühen Werkes, des *Kleinen einsamen Paares* von 1959). Der *Hiob* von 1991 deutet das Standmotiv dramatischer aus. Die Unterschenkel der über das Biblisch-Literarische hinaus zum Leidensinbegriff gewordenen Gestalt sind abgewinkelt, der rechte ist zudem so nach außen gedreht, daß sich unter dem Zwang der Torsion eine innere Standplatte aus der Sockelplatte herauslöst. Diese Qualbewegung kommt weiter oben zum Stillstand: Das Fünferbündel von Rumpf, Oberarmen und Unterarmen macht unbarmherzig die Lähmung durch den Schmerz sinnfällig. Doch die Bündelung zeigt auch Festigkeit an, und die Weise, wie die Kopfkugel auf den Schultern aufliegt, bekräftigt diesen Eindruck. Die expressiven Möglichkeiten der auf ihren formalen Grundbestand zurückgeführten menschlichen Gestalt sind mit aller Entschiedenheit genutzt. In ihrer Gerafftheit den konstruierten Figuren verwandt – mit denen *Hiob III* auch das für Rostpatina empfängliche, hier als Gußmetall eingesetzte Eisen gemeinsam hat –, sind die Merkmale der andersartigen Machart doch unübersehbar: Den Bauelementen des Körpers fehlt das Puristische der reinen Stereometrie, die Enden der zylindrischen Teile sind mehr oder weniger gerundet, so daß sich, wenn auch zaghaft, organische Formverläufe andeuten.

Kat.-Nr. 84, S. 126, 130  
Kat.-Nr. 85, S. 117

Weit stärker noch nähern sich Werke wie *Kleiner nächtlicher Ritt* von 1986 und *Paar* von 1989/90 der Naturwirklichkeit an. Bei der erstgenannten Gruppe haben die erotischen Züge einen dunklen Hintergrund, denn auf zahlreichen Zeichnungen und in plastischen Arbeiten der siebziger Jahre ist es nicht ein Mann, sondern der Tod, der die Frau im Ritt von hinten fest umgreift. Schon diese frühen Äußerungen sind ambivalent, hängen sie doch eng mit Arbeiten zusammen, die das Thema der sexuellen Vereinigung umkreisen. Die Umarmung durch den Tod wird, einer alten Überlieferung folgend, selbst als erotisches Erleben ausgelegt. Irdischer ist die erotische Aussage des sich umklammernden Paares. Bei beiden Gruppen 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 traditionell tabuierten Thema der sexuellen Vereinigung solche plastische Wirkkraft abgewinnt, ist Zeugnis seiner sich im Spannungsfeld von Eros und Thanatos, von Liebe und Tod, behauptenden Vitalität.

Kat.-Nr. 89, S. 110, 111

Ins Religiöse transponiert ist die Erfahrung inniger Vereinigung in der Eisengußgruppe *Magdalena* von 1993. Hochgereckt kniend hält die Frau 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.

Die Schwere zu überwinden versucht, wenn auch vergeblich, der *Vogelmensch II* 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 Bedingungen menschlicher Physis scheitert. Den Gestalten auf den begleitenden Zeichnungen mag man noch die Fähigkeit zum Aufschwung zufrauen; der Bronzefigur unterstellt man eher eine Ikaruszukunft. Wo die Phantasie der Fusion 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, beweist der unbefangene auf seinen Hinterbeinen stehende *Kleine Robbmensch* von 1990/91.

Kat.-Nr. 88, S. 117

Kat.-Nr. 87, S. 130

Koenig überführt indes eine noch elementarere Vorstellung von Vereinigung in bildnerische Wirklichkeit. Seine Bronze *Creatura* ist ein anthropomorphes Geschöpf mit fremdartigen Zügen. Mit dem Kopf, den Knien der angewinkelten Beine und übergroßen Füßen stützt es den waagrecht positionierten Rumpf ab, dessen Rückenpartie von einer das Armpaar ersetzenden und als Rest eines Kokons 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, also unverrückbar an den Daseinsgrund fesselt. In der Haltung des Zeugens kündigt sich das Lagern des verausgabten Wesens an, im vitalen Ur-Akt die Passivität des Todes. Wie kein anderes Werk faßt *Creatura* die Vorstellungspole Fritz Koenigs zusammen.

Kat.-Nr. 93, S. 110, 111

Noch eine zweite unter den jüngstenstandenen Arbeiten Koenigs synthetisiert auf ganz eigene Weise bildnerische Erfahrungen: die 1994 für den Zugang zur Neuen Bischofsgruft des Bamberger Domes geschaffene *Büste des Bamberger Bischofs Otto I., des Heiligen (um 1060–1139)*. Die individuellen Züge des Kirchenfürsten sind so wenig überliefert wie die irgendeiner anderen Persönlichkeit dieser Zeit. Andererseits bedeutet, 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 meinen muß – zu packendem Ausdruck verbünden können. Koenig hat sich der Herausforderung durch die Geschichte gestellt und, wie er sagt, aus einem Impuls heraus ein Phantasiebildnis gestaltet, das durch seine strenge Geschlossenheit fasziniert. 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 Modellervorganges ist: Die Härte der konstruierten Figuren ist gleichsam in sie hineingenommen – nicht einfach als ein Beiklang, sondern als ein durchaus konstitutiver, das Modelé von

Kat.-Nr. 92, S. 62, 63



innen her tragender Wert. Und eben darum ist die Büste als eine Summe aus stufenweise erworbenem Wissen zu verstehen und nicht als Rekurs auf eine ältere figurative Mitteilungsweise. Der Plastiker bekennt sich in ihr zum Konstruktiven, ohne den Plastiker zu verraten.

## VII

Das Skulpturenmuseum im Hofberg ist schon deshalb ein ideales Gehäuse für Koenigs Werke, weil es vom Künstler selbst konzipiert ist. Es ist zudem dadurch ausgezeichnet, daß es sich im Bereich einer der schönsten deutschen Altstädte befindet und daß es die räumlichen Ausdehnungsmöglichkeiten an einer die historische Region nicht störenden Stelle, nämlich unter einer alten Aufschüttung an der Stadtmauer unter dem Hofberg, nutzt. Wächst dem Museum durch seine Lage in reichem Maße Historizität zu, so ist seine innere Struktur ganz und gar modern. Der Grundriß vereint architektonische Folgerichtigkeit mit dem Vorzug, immer wieder überraschende Blicke zu bieten, das Granitgrau des Bodens, das einheitliche Weiß der Gußbetonwände und Decken und das durchdachte Beleuchtungssystem stiften eine Atmosphäre stimmiger Klarheit, die an der Stadtmauerseite durch das Rot der alten Ziegel einen Gegenakzent erhält.

Die Werke – die im übrigen nicht durchweg in der Folge ihres Entstehens aufgestellt sind – präsentieren sich in dieser Umgebung aufs eindrucksvollste und auch in den dichtestbestückten Sälen frei genug, um ihren Eigencharakter entfalten zu können. Aber eines vermag das Museum notwendigerweise nicht: einen Begriff von der Wirkung der Arbeiten im Freiraum, für den sie oft geschaffen sind, und gar in einem bestimmten Natur- oder Architekturkontext zu geben. Damit bleibt ohne Zweifel ein wesentlicher Aspekt der Kunst Koenigs, die sich jahrzehntelang im Zeichen engster Zusammenarbeit mit Architekten entwickelt hat, ausgeklammert. Auf der anderen Seite können die Besucherin und der Besucher die Genese des Œuvres nachvollziehen und den großen formalen und inhaltlichen Radius des Werkes ausmessen.

Daß Koenig auch im kleinen und kleinsten Format Besonderes zu geben vermag, lehrt der Gang durch die Kabinette, in denen Werke aus allen Schaffensphasen ausgestellt sind. Die kleinformatischen Arbeiten, von denen hier etliche kommentiert wurden, bestechen in vielen Fällen durch eine sozusagen maßstabsimmune plastische Kraft. In anderen Fällen erweist sich Koenig als ein wahrer Miniaturist: An den winzigen, mit dem Stichel in das Modell gegrabenen Gestaltabbreviaturen auf Silberplaketten wie *Kleiner Liebesbrief* von 1963 und *Stuterei* von 1971 oder den lebhaften Hieroglyphen auf der – bereits erwähnten – silbernen *Bilderschriftkugel* von 1970 ist der *Formwitz* nicht weniger bewunderungswürdig als die *Form-sicherheit*.

In den Zeichnungen manifestiert sich die Neigung zur flächenfüllenden Abwandlung von Formgedanken einmal als Aneinanderreihung von Formulierungsvorschlägen zu einem Thema; so auf den Blättern mit *Karyatidenkreuzen* von 1966, *Kugelkaryatiden* von 1967 und *Karyatidenköpfen* von 1969. Dann aber eben auch als skripturale Zeichenfolge, die sich von semantisch Gewohntem so weit entfernen und in Bereiche des Meditativ-Rhythmischen zurückziehen kann wie auf der Kohlezeichnung *Große Bilderschrift* von 1988. Doch das Prinzip der Wiederholung – die immer eine variierende Wiederholung ist – gilt, wie mehrfach betont, auch für viele Zeichnungen, die sich auf figürlich-dramaturgische Probleme konzentrieren. Als Beispiele seien die an spätgotische Totentanzfolgen erinnernden Blätter mit Abwandlungen zum Thema *Tod und Mädchen* von 1976 genannt; was in der kleinen Eisenplastik *Begegnung (Tod und Mädchen)* aus diesem Jahr zur festen Form geronnen ist, ist in den Kohlenotizen auf unheimliche Weise in Fluß. Die Nutzung der Umrißlinie als formbegründetes Element hat mit den Jahren immer mehr an Freiheit gewonnen. An Blättern wie *Paarungen* von 1994 und *Hiob* von 1995 ist abzulesen, wie selbst in der extremen Ausdrucksverdichtung zeichnerische Eleganz mitzuschwingen vermag. – Bildhauerzeichnungen im üblichen Sinne, also ausführungsvorbereitende und mithin auf dienende Funktion festgelegte Entwürfe, sind Koenigs Zeichnungen nie. Sie sind vielmehr Medien der freien Erkundung und der spontanen Niederschrift. In ihnen darf der Emotion anvertraut bleiben, was als dreidimensionale Äußerung zu möglichst unverrückbarer Formulierung verpflichtet.

Kat.-Nr. 123–126, S. 61  
 Kat.-Nr. 127, S. 74  
 Kat.-Nr. 130, 131, S. 68

Kat.-Nr. 155, S. 79

Kat.-Nr. 133, 134, 135, S. 139, 141  
 Kat.-Nr. 51, S. 139, 140

Kat.-Nr. 161–166, S. 111, 112, 113  
 Kat.-Nr. 174, S. 99

Papier und Karton werden von Koenig aber nicht nur als Zeichengrund verwendet. Im Kartonschnitt *Zwei (stürzend)* von 1989 ist das Material als ein relieferzeugendes Mittel eingesetzt; die Formen lassen in ihrer Eigenart und in der Schärfe der Konturierung keinen Zweifel an der stilistischen Nähe zu den konstruierten Eisenfiguren. Der Präzision dieses Werkes wird von den drei *Papierschnitten* aus den neunziger Jahren insofern eine Absage erteilt, als Knitterung von rotbraunem Packpapier in ihnen zu einem wichtigen Wirkungsfaktor gemacht ist. Dem Zufall ist gleichwohl nicht die Leitstimme überlassen, denn die Knitterpartien sind sehr bewußt angeordnet und durch Schwarzflächen in der oberen Zone austariert. Vor allem ist das Chaotische ihrer Struktur thematisch gebunden, indem ihm die Aufgabe eines Verweises auf energetische Vorgänge im Erdinneren übertragen ist. Figurative Elemente in Scherenschnittform unterstreichen die Inhaltsbezogenheit, besonders drastisch in dem *Erdbeben* betitelten Blatt mit dem Kürzel zweier zusammenstürzender Hochhäuser.

Kat.-Nr. 176

Kat.-Nr. 177, 178, 179, S. 114, 115

## VIII

Mit den letzten Bemerkungen ist ins Gedächtnis zurückgerufen, was das künstlerische Profil Fritz Koenigs entscheidend mitbestimmt: die Fähigkeit, Stilmittel unterschiedlicher Art in den

Dienst des inhaltlichen Anliegens zu stellen und dabei immer den eigenen Ausdrucksduktus zu wahren. Es ist zwar möglich, den kunstgeschichtlichen Ort Koenigs vergleichend einzugrenzen, schwierig indessen, aus den Ergebnissen einfache stilistische Zuweisungen abzuleiten. Daß für Koenigs Anfänge die figurative deutsche Bildhauertradition von Belang war, ist so wenig verkennbar, wie Anregungen von seiten der europäischen Avantgarde der Nachkriegszeit zu übersehen sind. Das Informel hat den Künstler nicht ganz unberührt gelassen, mit den auf Formreduktion zielenden Tendenzen der sechziger und siebziger Jahren und mit den um die Untersuchung physikalischer Zustände bemühten Richtungen verknüpfen ihn bestimmte Interessen. Aber nie geht es ihm um Übereinkunft, vielmehr um ein kritisches Abfragen und Maßnahmen im Zeichen des Willens zur Erweiterung des eigenen bildnerischen Potentials.

Der Tradition wußte sich Koenig in jedem Augenblick seiner Entwicklung durch seinen Respekt vor den künstlerischen Leistungen der Vergangenheit und durch die Bejahung einer in der Vorstellung von ästhetischer Stimmigkeit und Unverwechselbarkeit wurzelnden Werkauffassung verbunden. Korrektiv dieser Auffassung war und ist allerdings die – ihm in seiner Sammlung auch materiell nahe – Kunst der sogenannten Primitiven. Was der inneren Schlüssigkeit seines formal und thematisch so reichen Oeuvres aber die eigentliche Macht gibt, ist die noch in der scheinbar beiläufigsten Äußerung spürbare existentielle Dringlichkeit.