



Das Werk als Gegenüber

Zu den Eisenplastiken von Josef Maria Odermatt

PETER VON MATT

«Nichts ist so unwiderleglich als ein Gegenstand.»
Friedrich Hebbel (Fünftes Tagebuch, 1855)

Es gibt Sätze, die sind so banal, dass man erschrickt. Und im Moment des Erschreckens entdeckt man, dass sich hinter der Banalität eine Wahrheit auftut, der man nicht ganz gewachsen ist. So verhält es sich mit Friedrich Hebbels Bemerkung: «Nichts ist so unwiderleglich als ein Gegenstand.» Warum um Himmels Willen sollte ich einen Gegenstand widerlegen? Das dürfte der spontane Gedanke sein, mit dem jeder den Satz zunächst einmal abtut. Aber wenig später wird einem bewusst, dass man ja den ganzen Tag Gegenstände aufwertet oder abwertet, für kostbar oder wertlos erklärt, dass man sie einordnet in die Systeme unseres Weltbegreifens und damit von einer handgreiflichen zu einer gedachten Sache macht. Darüber verliert das Ding seine Einmaligkeit. Es verschwindet im Begriff, dem ich es zuordne. Was dort am Boden liegt, ist «ein Fetzen Papier». Was mir vom Schuh spickt, ist «ein Stein». Was da vorne die Strasse überquert ist «ein Fussgänger». Die ganze Welt unterwerfe ich täglich der Diktatur meiner Begriffe. Dadurch werden die Dinge zu etwas bloss Gedachtem und also tatsächlich widerlegbar. Der Fetzen Papier kann nämlich plötzlich ein Geldschein sein, der Fussgänger ein alter Freund und der Stein ein geschliffener kleiner Findling, der einst mit dem Gletscher 200 Kilometer gewandert ist. Erst wenn ich durch die Virtualität meiner Begriffe hindurch vorstosse zum Gegenstand, dem also, was mir tatsächlich «entgegen steht», merke ich, dass seine Wirklichkeit von meinen Zuschreibungen unabhängig ist. Unwiderleglich. Als kleine Kinder haben wir einst die Dinge noch so erfahren. Wir hoben sie voller Neugier vom Boden auf, um gleich darauf zu hören: «Wirf das weg, das ist eklig!» Der Begriff der Erwachsenen schlug uns die interessante Sache aus der Hand.

Auch die Kunst operiert mit dem, was man die Unwiderlegbarkeit der Gegenstände nennen darf. Sie holt die Dinge aus ihrer alltäglichen Banalität zurück ins Einmalige. In Goyas Lachsscheiben, Courbets Forelle am Strand, van Goghs ausgetretenen Schuhen werden Objekte, die sonst zuhauf in den Auslagen liegen oder irgendwo am Strassenrand, nicht nur singulär, sondern sie gewinnen auch, das grosse Wort lässt sich hier tatsächlich nicht ver-

meiden, ein Schicksal. Wir können uns von den Gegenständen auf diesen Bildern kaum lösen, so sehr bedrängen sie uns mit ihrem reinen Dasein. Wir erleben sie je als ein *Factum brutum*, das uns nötigt, nach seinem Sinn zu suchen. Und so bieten wir Deutungen auf, um den Andrang ihrer Unwiderlegbarkeit loszuwerden, erklären sie zu Metaphern für dies und jenes, sind vielleicht sogar ergriffen von unserem eigenen Tiefsinn und stehen zuletzt doch wieder hilflos da, Auge in Auge mit dem Ding. Die Kunst stört die Herrschaft, die wir mittels der Begriffe über die Welt ausüben, und zwingt uns zur Sehweise der Kinder oder der Philosophen.

Das Werk von Josef Maria Odermatt fordert und fördert diesen Vorgang auf eigene Weise. Schon dass die Arbeiten keinen Namen tragen, gehört in den Zusammenhang. Ein Name würde auf eine Idee verweisen, die sich im Werk angeblich materialisiert; hier aber wird immer nur das Material genannt und die Technik seiner Bearbeitung: *Eisen, geschmiedet* oder *Eisen, geschmiedet/geschweisst*. Da ist eine Fülle von Werken, geschaffen mit unerschöpflicher bildnerischer Phantasie, jedes neu gefunden und gefügt, und zu allen heisst es einfach: *Eisen, geschmiedet/geschweisst*. Es wäre Odermatt ein Leichtes gewesen, seine Arbeiten zu taufen. Heitere oder ernste, poetische oder pathetische Namen hätte er erfinden können – und ist es nicht so, dass diese das einzelne Werk individualisiert, ihm ein Gesicht gegeben und dem Betrachter einen Zugang eröffnet hätten zu dem Gebilde? Gewiss hätten sie das. Aber sie hätten das Werk auch einem Begriff unterworfen und es zum Diener dieses Begriffs gemacht. Die Illustration einer Idee wäre es geworden, und unser Schauen und Beobachten hätte sich sofort in eine Prüfung verwandelt: Ist es dem Künstler denn auch gelungen, diese Idee angemessen zu verbildlichen? Der geschaffene Gegenstand wäre – um auf Friedrich Hebbels Axiom zurückzukommen – widerlegbar geworden. Verloren hätte er damit seine prominente Eigenschaft, Widerstand zu leisten gegen unsere Herrschaft über die Dinge durch Namen geben und Bezeichnen.

Dennoch ist auch diese wiederkehrende Bezeichnung *Eisen, geschmiedet/geschweisst* von Bedeutung. Sie verweist auf den Arbeitsprozess und gibt diesem ein Gewicht, welches das Gewicht der Idee, des Konzepts, der virtuellen Kreation übersteigt. Wir wissen, wie sehr die Kunst der Gegenwart das Konzept gegenüber seiner Verwirklichung aufgewertet hat. Die Wirklichkeit des Virtuellen, die eine Wirklichkeit ja ganz gewiss auch ist, steuert heute unser Leben in einer ebenso gespenstischen wie grossartigen Weise. Wir leben in einem globalisierten Platonismus, dem kein Aristoteles mehr gewachsen scheint. Wichtig ist allein das Gedachte,

den Rest erledigt der 3D-Drucker. Hier gibt das Werk von¹Josef Maria Odermatt lautlos und grimmig Gegensteuer.

Wir machen vor seinen Arbeiten, insbesondere jenen der letzten zweieinhalb Jahrzehnte, eine ganz eigentümliche und mehrschichtige Erfahrung. Diese Werke bilden nicht ab, sie sind. Sie sind da, namenlos, aber unbestreitbar und, wie es uns vorkommt, auch unzerstörbar. Ihr einziger Zweck ist dieses Dasein, hier und jetzt, vor diesen unseren lebendigen Augen. Gelegentlich erinnern sie uns an bekannte Dinge mit einem alltäglichen Zweck. Aber das sind nur flüchtige Assoziationen, mittels derer wir uns aus der Verunsicherung zu retten suchen. Sie sind da, aber nicht wie vom Himmel gefallen, sondern als gewordene. Die Zeit, in der sie entstanden sind, ist in ihnen anwesend. Sie wird sichtbar in den Spuren der Arbeit, welche die Oberflächen und Kanten in der Form von winzigsten Unregelmässigkeiten zeichnen. Ein gestrecktes Eisen, das zurückgebogen wurde, bis die zwei Hälften parallel zueinander liegen, buchtet in der Biegung leicht aus. Das ist physikalisch plausibel; wir kennen solche Phänomene aus dem Alltag. Hier aber erscheint diese kleine Ausbuchtung als gespeicherte Zeit. Die lange Dauer der Entstehung des Objekts, bedingt durch den Widerstand des harten Materials, wird darüber von uns unmittelbar erlebt. Wir sehen und spüren nicht nur, dass dieser Gegenstand gemacht wurde, sondern wir sehen und spüren auch, dass er langsam gemacht wurde. Zu seiner Individualität gehört, dass die vielen Tage harter Arbeit, in denen er entstanden ist, in ihm anwesend bleiben.

Damit tritt dieses Ding in einen ungeheuren Abstand zu den meisten Dingen unserer Zivilisation. Alles, was heute in den Kaufhäusern liegt, wurde in der kürzest möglichen Zeit produziert, und die Verkäufer hoffen auf die kürzest mögliche Zeit seiner Existenz. Es soll rasch wieder weggeworfen und ersetzt werden. Oft genug sind die Defekte, die diesen Prozess beschleunigen, im Produkt bereits eingebaut, als kalkulierte Schwachstellen des Materials oder seiner Verbindungen. Dass man einen Gegenstand flickt oder flicken lassen kann, wird immer seltener. Der Planet ist bedeckt von weggeworfenem Zeug. In breiten Flächen schwimmt es auf den Weltmeeren und vergiftet die Tiere. Selbst die Nahrungsmittel werden zu einem Drittel wieder weggeworfen. Je mehr entsorgt wird, umso besser; das hält die Produktion am Brummen. Auch wenn die Würde des einzelnen Dings darüber zuschanden geht. Diese Würde ist immer dort spürbar, wo deutlich wird, dass der Gegenstand seine Zeit brauchte, um geschaffen zu werden, und dass er geschaffen wurde, um zu dauern. Er ist nicht unzerstörbar, aber er kann altern. Damit steht er ausserhalb der Alternative von

«ganz» oder «kaputt». Zur Würde eines Dings gehört also auch, dass es altern kann. Oft wird es dabei immer schöner.

Die Werke von Josef Maria Odermatt sind schwer. Auch das ist wieder eine Banalität, die es in sich hat. Die Schwere ist so unsichtbar wie die Zeit. Dennoch erlebe ich die Schwere dieser Werke, und in diesem Erleben erlebe ich auch die Schwere selbst. Die Kunst hat grundsätzlich ein gespaltenes Verhältnis zur Schwere. Seit der Homo sapiens sich seiner selbst bewusst ist, kennt er die Sehnsucht, seine Schwere loszuwerden, sich vom Boden zu lösen, zu schweben, zu fliegen. Auch dahinzugleiten, über Flächen hinzusausen, seien es gefrorene Seen, seien es Schneehänge im Winter. Was immer mir das Erlebnis verminderter Schwere, erhöhter Geschwindigkeit verschafft, erfüllt uralt-eingefleischte Wünsche. Wenn die Tänzerinnen tanzen, ist immer die Sehnsucht akut, dass keine Fusspitze mehr den Boden berühre, und die Maler gehen hin und malen sie dabei, und die Bildhauer modellieren die abhebenden, schwebenden Gestalten. Es geht nicht einfach ums Fliegen, es geht um die Aufhebung der Schwerkraft, die Befreiung von einer Gewalt, der ich in jeder Sekunde des Lebens ausgesetzt bin. Jede Überwindung der Gravitation verbindet sich mit Gefühlen von Freiheit. Damit operiert auch die Kunst. Sie versucht, uns diese Gefühle über optische, haptische, nicht zuletzt auch synästhetische Empfindungen zu vermitteln. Constantin Brancusi's *Oiseau dans l'espace*, seit 1923 über zwei Jahrzehnte hin in sechzehn Varianten angefertigt, bald in Marmor, bald in Bronze, wurde zu einer Ikone der Moderne. Dabei drückt sich in der Serialität, im hartnäckigen Wiederholen, die letztliche Unmöglichkeit aus, die vollkommene Aufhebung der Gravitation zu versinnlichen.

Man könnte eine grosse Kunstgeschichte dieser Menschheitssehnsucht schreiben und parallel dazu eine Literaturgeschichte. Denn auch die Dichter kommen immer wieder darauf zu reden. In jeder Epoche versuchen sie auf neue Art, die Freiheit von der Schwerkraft zu beschwören oder in tranceähnlichen Szenen zu gestalten. Damit schliessen sie unweigerlich an religiöse Diskurse an. Wir können uns Gott ja nur oben denken und nur als ein Wesen, für das es keine Gravitation gibt. Die Levitation ist denn auch ein Thema der Lyrik, wie sie eines der Mystik ist. Schon die Inspiration wird vielfach als Flug erlebt. In Stefan Georges mächtigem Gedicht *Entrückung* erfährt das Ich die Auffahrt über alle Wolken als ein Einswerden mit einem überpersönlichen Wort, das durch ihn, den Dichter, hindurchtönt wie einst die Gottheit durch die antiken Sänger: «Ich fühle wie ich über letzter wolke / In einem meer kristallinen glanzes schwimme - / Ich bin ein funke nur

vom heiligen Feuer / Ich bin ein Dröhnen nur der heiligen Stimme.»

So ist es auch mit der Schwere, in den Künsten und in der Dichtung. Auch zu ihr könnte man eine Kunst- und eine Literaturgeschichte schreiben. Die Schwere ist zwar keine Menschheitssehnsucht, denn wir tragen sie ja wahrhaftig in den Knochen, aber sie ist eine fundamentale Daseinserfahrung, die im gleichen Masse genossen wie erlitten wird. Von der Sehnsucht nach dem Fliegen aus erscheint sie negativ, aber von der Anstrengung aus, die der aufrechte Gang dem Menschen auferlegt, gewinnt die Schwere auch den Charakter einer Erlösung. Sinken, Liegen, Ruhen, der Tiefe befreundet, dem dunklen Ursprung, es gehört zum Glück des Lebens wie der Aufflug. Der Schlaflose leidet daran, dass er nicht einfach nur schwer sein kann, dass ihn immer etwas oben hält und zum aufrechten Gang stacheln will. Auch in der Schwere liegt eine Freiheit; auch sie ruft nach einem Ausdruck in der Kunst. Wie tausendfach erscheint nicht die liegende Frau in der Malerei. Liegende Männer sind da deutlich weniger gefragt, es sei denn, es geht um Sterben und Tod. Der weibliche Körper, dieser nie zu Ende erforschte Kontinent, ist in der Kunst auf das Chthonische ebenso ausgerichtet wie auf das Ätherische. Seine Schwere ist der Kontrapunkt zu seinem Schweben.

Die immer kompakteren Plastiken, die Josef Maria Odermatt seit den späten Achtzigerjahren geschaffen hat, wollen nicht die Schwere beschwören. Diese ist ihnen – wenn der absurde Ausdruck erlaubt ist – gewissermassen unbewusst. Aber die Schwere gehört unabweisbar zu ihrer Wirkung. Wer sich einlässt auf die Betrachtung eines einzelnen Werks, seine Teile studiert und deren Fügung, die Spannungen und Gegensätze in der Komposition, erlebt mit zunehmender Intensität auch seine Schwere. Man spürt in den eigenen Armen, wie es wäre, wenn man diesen Gegenstand aufheben und umhertragen wollte. Seit Johann Gottfried Herders epochemachendem Aufsatz *Plastik* von 1778 wissen wir, dass im Sehen auch der haptische Sinn des Menschen aktiviert wird. Der Blick auf das Geformte belebt das Tastgefühl des Betrachters, erweckt das Sensorium seiner Hand. Goethe hat Herders Erkenntnis in der fünften *Römischen Elegie* zu dem berühmten Vers verdichtet: «Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.» Dies gilt auch für die Schwere. Wir fühlen sie, wenn wir Odermatts Plastiken langsam betrachten – denn wie sie langsam entstanden sind, wollen sie auch langsam angeschaut sein. Und wir erkennen: Da ist etwas, das nicht einfach zur Verfügung steht. Zu keinem flinken Gebrauch geschaffen, lässt es sich auch nicht locker wegwerfen. Seine Würde, die Würde des unwiderlegbaren Dings, verdankt sich auch seiner

Schwere. Sie gehört zu ihm wie die Grau-, Braun- und Schwarztöne, in denen seine Oberflächen schimmern.

Das hört sich an, als wären alle diese Werke gleich. Sie sind aber von einer leuchtenden Vielfalt. Odermatt ist nicht nur der gelassene Schmied mit dem schweren Hammer in der Hand, er ist auch ein vergnügter Spieler. Er liebt den Wechsel der Formen, die Erfindung überraschender Gebilde. Ich erinnere mich an ihn aus meiner Jugend. Da stürmte er bei einem Volksfest, als Wildmann verkleidet, mit einem ausgerissenen jungen Baum in den Händen und gefährlich dumpfe Töne ausstossend, durch die Gassen von Stans, umtanzt von neckenden Kindern. Diesen Wildmann und sein Weib sah man nur einmal im Jahr. Sie waren einem vertraut und unheimlich zugleich, und man rätselte jeweils, wer wohl diesmal hinter den Masken stecke. Odermatt arbeitete damals in der Schlosserei, zu der die alte Dorfschmiede gehörte; Kunst und Künstlerschaft lagen für ihn noch fernab. Aber man sprach lange von diesem besonders unbändigen Wildmann. In so elementarer Fröhlichkeit habe ich ihn auch später noch oft erlebt, am Wirtshaustisch, wenn er zum Wochenende von der Basler Gewerbeschule zurückkehrte, nicht zuletzt auch nach seiner Pariser Zeit, die ihn endgültig zum Künstler hatte werden lassen. Es war etwas vital Karnevalistisches an ihm, verbunden mit einem philosophischen Zug, einer Neigung zu ganz eigenem Nachdenken. Das war kein Widerspruch, es trieb sich gegenseitig an. Längere Texte entstanden daraus nie. Aber man konnte bei ihm immer auf unerwartete Sätze gefasst sein. Sie waren Zeugnisse eines Meditierens, das mit der strengen Arbeit an Amboss und Esse zusammenhing.

Ich werde den Gedanken nicht los, dass der Formenreichtum der zugleich so streng geschlossenen Arbeiten aus den letzten fünfundzwanzig Jahren mit dem karnevalistischen Einschlag in Josef Maria Odermatts Existenz zu tun haben könnte. Das ist schwer zu belegen, ruht doch jedes einzelne Werk ernst und gesammelt in sich. Und doch entspringt aus dem Nebeneinander auch ein spezieller Witz: «Siehst du, wie ich diesmal ganz anders bin?» – «Schau mich an, das hättest du nicht erwartet!» – «Und ich kann auch so sein!» In der Reihung der Objekte erlebe ich ein Spiel der Metamorphosen, dem ein komödiantisches Element nicht ohne Weiteres abzusprechen ist. Da kann einen durchaus die Erinnerung an einen Maskenzug streifen. Zu beweisen vermag ich das nicht. Aber selbst wenn die Überlegung unsinnig und der einzelnen Arbeit gegenüber ungerecht wäre, sie ist mindestens der Versuch, der Dynamik und dem Reichtum von Odermatts formender Phantasie gerecht zu werden.