

AUF PAPIER – ZU EINEM KAUM BEACHTETEN ASPEKT IM SCHAFFEN VON JOSEF MARIA ODERMATT

Rezeption

«Seit 25 Jahren schafft Odermatt Eisenplastiken.» Dieses Zitat der Luzerner Kunstkritikerin Maria Vogel bildete vor mehr als zwei Jahrzehnten nicht nur den Auftakt, sondern in all seinen Implikationen auch die Essenz eines immer noch sehr lesenswerten Textes über den Eisenplastiker Josef Maria Odermatt.¹ An der Festschreibung des Künstlers als Eisenplastiker hat sich im Verlauf der Zeit kaum etwas geändert, und selbst eine jüngere Generation von Kunsthistorikern scheint nur wenig von überlieferten Lehrmeinungen abzuweichen. So stellte Sandi Paucic in seinem konzisen Beitrag zu dem vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft herausgegebenen Künstlerlexikon Odermatts plastisches Werk ins Zentrum seiner Ausführungen und streifte das zeichnerische Schaffen nur gerade in einem abschliessenden Satz: «Odermatts Tuschezeichnungen, zuweilen laviert und mit dem Isografen überarbeitet, bilden ebenso wie die rein linearen Zeichnungen einen eigenständigen Schaffenszweig, stehen aber mit ihren Allusionen an Biomorphes und mit ihrer dreidimensionalen Wirkung in einer Wechselbeziehung zu den plastischen Arbeiten insbesondere der 70er-Jahre.»² Der Autor deutet zumindest Fragen zum Stellenwert der Zeichnung an, führt diese jedoch nicht weiter aus. Zum kunsthistorischen Konsens scheint zu passen, dass die 2001 von Ulrich Loock organisierte, überaus stimmig präsentierte Ausstellung im Kunstmuseum Luzern sich auf eine Werkgruppe von neueren Skulpturen konzentrierte,³ wie auch die umfangreiche Retrospektive 2007 im obwaldnerischen Giswil dem Eisenplastiker breiten Raum gewährte und die Werke von den Anfängen bis zur Gegenwart in der mächtigen Turbinenhalle eindrücklich ausbreitete. Gleichsam als versteckte «Ausstellung in der Ausstellung» war indes in einem hoch über der Industriehalle gelegenen Raum eine konzentrierte Präsentation von grossformatigen Tuschezeichnungen aus der aktuellen Schaffensphase zu

sehen. Die räumliche Trennung schien die offensichtliche Vernachlässigung der Zeichnung in der kunstkritischen Wahrnehmung zu bestätigen. Umso mehr mag der dezidierte Einbezug eines Textes über das zeichnerische Schaffen im vorliegenden Catalogue raisonné der Eisenplastiken erstaunen.

Weder die Giswiler Zeichnungsausstellung noch das Werkverzeichnis werden allerdings den kunsthistorischen Konsens zum Gesamtwerk verändern, zu sehr beeindruckten Odermatts plastische Urgestalten, diese mächtigen Skulpturen aus geschmiedetem Eisen. Allenfalls wird das Bild des Künstlers um bisher wenig wahrgenommene, vielleicht sogar bewusst unterschlagene Facetten bereichert. Gewicht und Schwere des plastischen Werks faszinieren bis heute genauso wie ein erster Blick in die Werkstatt, diese Hölle des Hephaistos: eine eigentliche «Schmitte» mit Esse, Maschinen, Lastkran und allem, was dazugehört. Ein Ort, wo, selbst wenn die Arbeit ruht, das Dröhnen der Maschinen nachhallend den Raum erfüllt, ein Ort, der sich als bleibendes Bild in der Erinnerung festsetzt. Von dort aus öffnet am Ende einer kurzen Treppe eine unauffällige Tür den Zugang zu einem kleinen Zimmer, einem Ort meditativer Konzentration in merkwürdigem Kontrast zur lärmgefüllten Werkstatt. Hier also hat der Eisenplastiker in ruhiger Abgeschlossenheit mit Ausblick auf den geschäftigen Talboden um Stans ein zahlenmässig recht umfangreiches zeichnerisches Œuvre geschaffen. Wie ungenügend dieses seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn rezipiert worden ist, verdeutlicht in geradezu symptomatischer Weise der Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Luzern 1976.⁴ Die Publikation bildet neben zwanzig Eisenplastiken drei Zeichnungen ab, führt diese in der angefügten Werkliste jedoch nicht einmal auf. Auch die Katalogbeiträge von Jean-Christophe Ammann, Theo Kneubühler und Bernhard Marfurt würdigen die Papierarbeiten mit keinem Wort. Selbst wenn, wie beispielsweise 1992 in einer Ausstellung in der Galerie Priska Meier in Zell, Werkgruppen von Zeichnungen gezeigt wurden, blieben sie dem plastischen Schaffen bei- bzw. oft gar untergeordnet. Vor dem Hintergrund der anhaltenden Missachtung eines wesentlichen Aspekts von Odermatts Œuvre drängen sich grundsätzliche Fragen auf, Fragen nach dem Stellenwert der Zeichnung in seinem Schaffen, nach ihren möglichen Rückkoppelungen mit dem skulpturalen Werk, nach ihren spezifischen Qualitäten als Zeichnung und nicht zuletzt nach der Bedeutung, welche der Künstler selbst

¹ Maria Vogel, «Josef Maria Odermatt», in: *Blick in die Innerschweiz*, Kammgarn, Schaffhausen 1987.

² Sandi Paucic, «Odermatt, Josef Maria», in: www.sikart.ch, Online-Lexikon der Schweizer Kunst, Zürich 2005.

³ Josef Maria Odermatt, *Eisenplastiken 1999–2001*, Neues Kunstmuseum Luzern, Luzern 2001.

⁴ Josef Maria Odermatt, *Kunstmuseum Luzern, Luzern 1976*.

diesem Werkaspekt beimit. Die Tatsache, dass er bereits 1994 für den Katalog zur Ausstellung im Nidwaldner Museum⁵ – wie nun erneut für den vorliegenden Catalogue raisonné – eine kritische Aufarbeitung anregte, verweist auf die wohl auch von Odermatt selbst empfundene Vernachlässigung der Zeichnung und bestätigt sein eigenes Interesse am Medium.

Es kann im Rahmen dieses Textes jedoch nicht um die lückenlose Darstellung eines weit in die 1960er-Jahre zurückreichenden zeichnerischen Œuvre gehen, dessen schierer Umfang nicht einmal abzuschätzen, geschweige denn erschlossen und dokumentiert ist. Vielmehr sei ein tastender Versuch gewagt, sich dem Werkaspekt behutsam zu nähern und einige der zentralen Momente künstlerischer Gestaltung zu bestimmen, um über die Zeichnung den Zusammenhang zum plastischen Schaffen zu gewinnen. Und vielleicht eröffnen sich über das Zeichnerische auch neue Sichten auf das Plastische.

Typologien

Versucht man Josef Maria Odermatts zeichnerisches Werk im Überblick zu sehen, so ergeben sich unterschiedliche Möglichkeiten der kunsthistorischen Typologisierung. Eine erste offensichtliche, zugegebenermassen aber auch sehr vordergründige Kategorie bildet das Format, das in den letzten Jahren mit ca. 70 × 100 Zentimetern beinahe Bildcharakter erreicht hat, während sich der Künstler in früheren Werkphasen meist auf eine Grösse von 29,7 × 21 Zentimeter beschränkte. Die Ausle-geordnung im Zeichnungsatelier trennt denn auch sorgsam Stapel von unterschiedlichen Formaten. Obwohl dies in gewissem Sinne der Entwicklung der Plastik von der Kleinskulptur zur monumentalen Stele entspricht, erweist es sich letztlich als Kriterium für die kunstkritische Betrachtung wohl als zu wenig aussagekräftig, da beispielsweise parallel zu den in Giswil präsentierten Grossformaten auch intimere Arbeiten entstanden sind. Das heisst, verschiedene Papiergrössen finden nebeneinander Verwendung, wobei die monumentalen Bildfindungen bereits im Kleinformat angelegt sind bzw. umgekehrt dieses in der Klarheit der Gestaltung wiederum das Grossformat vorwegnimmt.

Für eine Kategorisierung bedeutend signifikanter dürften materielle Unterscheidungen sein, d. h. Fragen nach Werkstoffen und insbesondere nach Werkprozessen. Sie ermöglichen es eher als eine rein chronologische Betrachtung,

das zeichnerische Œuvre sinnstiftend zu gruppieren und inhaltlich zu befragen. Zwar beschränkt sich Odermatt seit Jahren auf den Werkstoff Tusche. Einzig zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn verwendete er gelegentlich Faserstifte oder Buntstifte als Zeichnungsmittel. Innerhalb der Tuschetechniken lassen sich jedoch die übertragenden Medien deutlich unterscheiden und definieren somit eine Art vorläufiger Typologie: klassische Tuschpinselzeichnungen, mithilfe von Holzstiften und -messer geschaffene Tuschezeichnungen, Federzeichnungen, lavierte Tushearbeiten. Im Folgenden werden die verschiedenen Techniken im Hinblick auf ihre spezifischen formalen Lösungen beschrieben, um so zu einer Würdigung des zeichnerischen Schaffens zu gelangen – allerdings, wie vorgewarnt, unter bewusstem Verzicht auf jegliche Vollständigkeit der Darstellung.

Monumentale Spuren vs. freie Strukturen: die Tuschpinselzeichnung

Die Technik der klassischen Tuschpinselzeichnung hat Odermatt – das mag erstaunen – erst spät für sich entdeckt, nämlich in den letzten paar Jahren. Da es sich indes um die aktuellste Werkphase innerhalb seines zeichnerischen Œuvre handelt, seien diese monumentalen Bildfindungen der Gesamtschau vorangestellt. Waren die Tuschezeichnungen zuvor mittels verschiedenster Techniken entstanden, so hat der Künstler hier gleichsam zu den klassischen Mitteln gegriffen und mehrere Serien von Zeichnungen in unterschiedlichem Format geschaffen. Öffentlich ausgestellt wurden in Giswil zahlreiche Papierarbeiten in den zwei Grossformaten von ca. 70 × 100 bzw. 50 × 70 Zentimetern, gerahmt in selbst entworfenen Eisenrahmenprofilen, deren nüchterne Klarheit die monumentale Bildwirkung noch steigert. Bei den Arbeiten handelt es sich durchwegs um Tuschezeichnungen ohne Titel, in denen der Künstler den breiten Pinsel behutsam in meist parallelen Linien führte, um optisch die Strichbreite zu vergrössern. Mit einfachsten Mitteln und wenigen zeichnerischen Setzungen hat er auf dem unstrukturierten weissen Bildgrund mächtige Bildzeichen entworfen. Diese können zuweilen elegant ausschwingen, sich in Parallelführungen verdichten oder sanft überlagern, eher noch ist ihnen indes ein etwas «behäbiger» Charakter eigen [Abb. 13]. So führt beispielsweise eine Tuschebahn vom linken Bildrand gegen die Bildmitte, wird dort in einer sichelförmigen Bewegung gegen unten abgelenkt, nur um einen weiteren Haken zu schlagen und in einem fulminanten

⁵ Josef Maria Odermatt, Nidwaldner Museum, Stans 1994.

Schwung sich gegen den oberen Bildrand zu wenden. Als grösstmöglicher Kontrast zum weissen Bildgrund wirkt die schwarze Tusche-farbe wie ein prägnantes Zeichen, beinahe willkürlich in die Fläche gesetzt, eine archaische Markierung von geradezu urtümlicher Kraft. Was als Bahnen schwarzer Tusche gezeichnet ist und sich in der Fläche des zweidimensionalen Mediums ausbreitet, wird aus grösserer Distanz zum Beispiel zu einer Hakenform, die durchaus auch dreidimensional gelesen werden kann und, dieser Lektüreform folgend, vor dem weissen Papiergrund im Raum zu schweben scheint: als eine Art mächtiger Raumhaken oder Raumbügel. Solche Strukturen bilden wiederkehrende formale Themen und können auch vom oberen oder vom rechten Bildrand ausgehen oder es überlagern sich unterschiedliche Bewegungen aus allen Richtungen, verbinden sich zu komplexen Bildzeichen bzw. undurchdringbaren Bild- und Raumstrukturen.

Wenn diese Bildzeichen jedoch, wie in anderen Blättern [Abb. 14], vom unteren Rand emporsteigen, stellen sich unvermittelt Assoziationen zu Odermatts plastischen Arbeiten ein: Die schwarzen Zeichen auf weissem Grund können als schwere Eisenplastiken gelesen werden, wobei der Bildrand gewissermassen als feste Basis wirkt. Diese Lektüre unterdrückt der Künstler selbst zwar nicht, fördert sie aber genauso wenig. Denn stets ist Vorsicht geboten: Odermatts Zeichnungen seit den 1990er-Jahren entstehen nicht, wie man annehmen könnte, aus der Plastik heraus. Weder illustrieren sie existierende dreidimensionale Werke, noch dienen sie als zeichnerische Vorlagen oder gar als spontane Skizzen im Hinblick auf erste plastische Gestaltungsideen. Überhaupt arbeitet der Plastiker Odermatt stets direkt mit und am Material Eisen, ohne zeichnerische Vorstudien. Auch fertigt der Zeichner Odermatt keine skizzenhaften Vorzeichnungen für seine zweidimensionalen Bildfindungen an, sondern bearbeitet das Papier direkt mit Tusche und Pinsel. So muss man seine Zeichnungen eher als visuelles Äquivalent zur Plastik begreifen, basieren sie doch letztlich auf denselben existenziellen und künstlerischen Erfahrungen und demselben Gestaltungswillen – transformieren diese allerdings in ein viel flüchtigeres Medium.

Noch deutlicher wird dieser Zusammenhang bei einer Serie vergleichsweise kleinformatiger Zeichnungen aus der aktuellen Produktion, die bisher noch nie ausgestellt wurden. Da finden sich, in derselben Tuschetechnik geschaffen, zuhauf überraschende Bildlösungen, die keinerlei Verweise auf das Plastische mehr zulassen, sondern lediglich als zweidi-

mensionale Strukturen zu interpretieren sind. Das geschieht einmal dadurch, dass unterschiedliche Elemente sich nicht zu klassisch-zentrierten Kompositionen verbinden, sich vielmehr den Rändern entlang abwickeln [Abb. 15] oder vom Blattrand linear sich gegen das Bildzentrum hin bewegen. Ein andermal ver-dichten sich die Strukturen so weit und überziehen die Fläche, bis das Weiss des Blattes nur mehr als lichte Öffnung oder kraftvoller Durchstoss zu lesen ist [Abb. 16]. Dieser zweite formale Ansatz könnte, so man wollte, als Nahsicht auf eine Plastik gedeutet werden, ist jedoch meist so frei angelegt, dass sich solche spontanen Assoziationen schnell wieder verflüchtigen. Geometrische Grundformen treffen wiederholt aufeinander – Quadrate, Rechtecke, Balken, Kreise, Kurven – und verbinden sich zu komplexeren Gebilden, zu mächtigen T-, L- oder B-Formen, ohne dass sie sich, bei aller Monumentalität der Bildfindungen, in der la-vierten Tusche je zur gültigen Gestalt verfestigen würden [Abb. 17]. Schwarze Balken und feine Bahnen ragen ins zarte Blatt, treffen in rechten Winkeln aufeinander, um sich wieder zu trennen, Kreissegmente und Bahnen greifen von den Ecken des Gevierts ins Weiss des Blattes aus. Da finden sich frei gesetzte Kreise, die von dunklen Rahmungen umfasst werden, breite Streifen und klar gesetzte Farbzonen, die ins Weiss hineinragen ...

Der Kombinatorik der Formen und Zeichen scheinen keine Grenzen gesetzt zu sein, ausser jenen des Blattrandes. Aber auch diese versteht der Künstler geschickt zu überspielen, indem er seine Bildformen bis an den Rand zieht, dort anschneidet, um den Eindruck einer weiterführenden Bewegung anzudeuten. So verläuft beispielsweise eine fast serielle Struktur von drei simplen hochkantigen Rechtecken vom linken Blattrand zur Bildmitte, wo sie in einem schwarzen Quadrat von derselben Höhe endet [Abb. 18]. Damit wird in der Fläche eine Richtung angedeutet, das Blattformat zugleich rhythmisiert, nur um diese Bewegung im Bildzentrum in der statischen Form des Quadrates gleichsam zur Ruhe kommen zu lassen. Allein, in entgegengesetzter Leserichtung betrachtet, ergibt sich eine Bewegung aus dem Blattzentrum an den Rand und darüber hinaus. Vergleichbares gilt für eine kleine Serie von Arbeiten mit elliptischen Formen, die, frei übers Bildgeviert verteilt, eine Diagonalbewegung andeuten, ein sanftes Fliessen der Formen, das in seiner Dynamik weit über die Begrenzung des Papiers hinausweist [Abb. 19]. Immer wieder finden sich vor allem unter den kleinformatigen Blättern (21 x 29,7 Zentimeter) sehr freie, beinahe als «gestisch» zu

bezeichnende Arbeiten, die sich vom geometrischen Vokabular vollständig lösen. Hier werden einzelne, einfache Farbbahnen angesetzt, die in freien Formen übers Blatt mäandrieren. Bei jedem spontanen Richtungswechsel des Pinsels verdichtet sich die Farbe, wodurch die einzelnen Bildzeichen eine an- und abschwellende Farbdichte aufweisen, was gleichsam als räumliches Ondulieren, als Hervortreten und Zurückweichen gelesen werden kann [Abb. 20]. Solche Formen erscheinen als Einzelbahnen, in beinahe parallelen Bewegungen oder sanften Überlagerungen. Stets bleiben der Pinselduktus und der «haarige» Ansatz, die sanfte Bewegung und das feine Auslaufen der Tusche im Resultat deutlich ablesbar, als ginge es nur darum, zeichnerisch Spuren zu legen, spontanen Impulsen zu folgen bzw. formalen Intuitionen zu gehorchen. In all diesen Arbeiten ist der Verweis auf das plastische Schaffen vollständig getilgt; es handelt sich im Grunde um Zeichnungen, die allein um ihrer selbst willen entstehen.

Gesten mittels Holz

In der ersten Version des vorliegenden Texts noch ein wenig irreführend unter dem Begriff «Pinsel»-Zeichnung vereint – obwohl bewusst in Anführungs- und Schlusszeichen gesetzt –, umfasst der zweite Typus von Zeichnungen solche, die man vielleicht treffender als «Holz»-Zeichnungen beschreiben müsste. Es sind hauptsächlich Holzstücke, welche, zu Messerformen zugeschnitten, dem Künstler erlauben, die Tusche in verschiedenen Dichten und Breiten aufzutragen. Diese aussergewöhnliche Technik bietet mehr Widerstand und erzeugt jene eigenartig «ausgefranzte» Struktur des Striches, die in ihrer Erscheinung an Pinselzeichnungen erinnert, jedoch bei genauer Betrachtung entschieden härter wirkt. Mit kreisenden Zügen hat Odermatt die Tusche aufs Papier aufgebracht, sodass, wie in einer Zeichnung ohne Titel [Abb. 1], diese Bewegungen aufeinandertreffen und sich in der Bildmitte überlagern. Das bewirkt eine klare Zweiteilung in eine linke und eine rechte Kreishälfte, während am oberen und unteren Ende breite Tuschestriche gegen den Blattrand stossen und die spontane Farbbewegung zur strengen Komposition verstreben. Die Zeichnung ist als klare Umrisszeichnung entstanden, d. h. der künstlerische Gestus bestimmt im Wesentlichen die Form. Eine differenzierende Binnenzeichnung ist nicht intendiert, einzig der breite Auftrag formt im Prozess des Überlagerns, Verdichtens und Verlaufens der Tusche malerische Binnenstrukturen aus.

Eine feine Lavierung dient als zarter Blattgrund, während in einigen Arbeiten schwarze Balken das Bildgeschehen rahmen, wodurch sich der an sich unspezifische Bildraum zum fensterartigen Ausblick öffnet. In mehreren Stufen lagert sich so der zeichnerische Gestus als Formkonfiguration ab, der Gestaltungsprozess bleibt als Malspur sichtbar. Im Aufeinanderprallen der gestischen Bewegungen und in dem beinahe grobschlächtig anmutenden Farbauftrag mit den spitzen, abgerissenen Strichstrukturen haftet diesen Blättern etwas Aggressives an. Die spürbare Kraft des Gestaltungsprozesses überträgt sich zugleich als Freisetzung von Gewaltpotenzialen, wobei dieser Aspekt auf einer inhaltlichen Ebene den vom Künstler erzeugten Bildvorstellungen durchaus eigen zu sein scheint.

Odermatts Zeichnungen aus dieser Werkphase zielen im Gegensatz zum Beispiel zur Kalligraphie, mit der sie, oberflächlich betrachtet, Ähnlichkeiten aufzuweisen scheinen, weniger ins Zeichenhafte als im weitesten Sinne auf das Figürliche [Abb. 2]. Sie bilden gleichsam abstrakte Figurinen, jedoch ohne eigentliche Abbildfunktion. So lässt sich die Konfiguration des eingangs beschriebenen Blattes in rudimentärer Weise als Figur «lesen», die kreisende Form als Rumpf und vorstossende Striche als Extremitäten. Eine solche Lektüre wird durch die Gliederung und Gewichtung der durchwegs hochformatigen Blätter in ein klar zu unterscheidendes Oben und Unten betont und nicht zuletzt durch die bewusst gesetzte Signatur des Künstlers noch hervorgehoben. Der assoziativ sich einstellende Bildgegenstand «Figur» verfestigt sich beim prüfenden Vergleich mit weiteren Blättern zu einem wesentlichen Thema Odermatts, allerdings weniger im Sinne einer linearen Bilderzählung als vielmehr als inhärenter Widerstand für die gestisch-spontane Formfindung. Während häufig gespensterartige Einzelfiguren unerklärliche Rituale oder Tänze vollführen, scheinen auf dem vorliegenden Blatt zwei Figuren aufeinandergeprallt zu sein und sich wie in einem Ringkampf ineinanderverkeilt zu haben. Gemeinsam ist all diesen Blättern, ob Einzel- oder Doppelfiguren, ein im Werkprozess angelegtes Moment der rohen Kraft, der Aggression und der Gewalt, ein zentrales Motiv im Schaffen des Künstlers, das es noch zu betrachten gilt.

Federzeichnung: Figur und Zeichen

Wie der Begriff Pinselzeichnung ist auch jener der Federzeichnung zu relativieren, handelt es sich doch bei den von Odermatt verwendeten Utensilien nicht um traditionelle Zeichen-

federn, sondern um Tuschestifte, sogenannte Tuschezeichner oder Isografen, wie sie gewöhnlich im technischen Bereich Verwendung finden. Sie erzeugen im Gegensatz zu herkömmlichen Federn einen Strich von durchgehend gleicher Dicke. Die auf reine Umrisslinien reduzierten Arbeiten gehören zu einem Werktypus, der vor allem das frühe Schaffen des Künstlers begleitete. Dazu zählen auch die im Luzerner Katalog von 1976 abgebildeten Arbeiten. Frühe Zeichnungen lehnen sich im Gegensatz zu den eingangs behandelten Werken häufig an skulpturale Formen an, als hätte der Künstler Ideen für nicht realisierte oder nicht realisierbare Eisenplastiken für sich rasch auf Papier festgehalten. Es sind – das sei an dieser Stelle mit Nachdruck wiederholt – indes keine vorbereitenden Skizzen, sondern gleichsam „utopische plastische Modelle. Vor allem die seit den 1990er-Jahren entstandenen Werke lösen sich entschieden vom Plastischen. Trotz der Reduktion der Zeichnung auf reine Umrisse verzichtet der Künstler – da bleibt der Plastiker deutlich spürbar – nicht auf raumbildende Momente. So überschneiden sich Linien und Formen und erwecken den Eindruck von Schichtungen, wodurch sie als Gesamtes einen imaginären Bildraum erschaffen. Diesen Eindruck verstärkt die teils bogenförmig ausholende Tuschelinie, welche als volumenbildend wahrgenommen werden kann. Solche Momente lassen sich exemplarisch an einer Reihe hochformatiger Blätter mit stelenartigen Gebilden von geradezu plastischer Statuarik aufzeigen [Abb. 3]. Sie erinnern wiederum entfernt an Figürliches oder Anatomisches. Dabei gelingt es dem Künstler mit formal unterschiedlichen Strichstrukturen – kurz und hektisch oder ausholend und ruhig –, den Figurinen verschiedenste formale Eigenschaften zu verleihen und mit rein zeichnerischen Mitteln differenzierte «Charaktere» zu schaffen. Wieder andere Arbeiten beschränken sich im weitesten Sinne auf anatomische oder organische Details wie Knochen oder Wirbel [Abb. 4], wobei der Eindruck einer gewissen materiellen Härte, wie sie auch der Eisenplastik eigen ist, überwiegt.

Das figürliche Moment, die Ahnung des Anatomischen in Gesamtform und Detail, wird jedoch vor allem in den querformatigen Blättern zugunsten rein abstrakter Gebilde aufgegeben. Das Querformat, das zur Organisation der zeichnerischen Struktur in lagernde Formen beziehungsweise in die Blattbreite zwingt, reduziert die dem Figürlichen eigene Statuarik und schafft offene, zeichenhafte Strukturen [Abb. 5]. Die Tiefenschichtung und der oft spürbare Bildraum scheinen stärker in die Zweidimensionalität des Blattes zurückgebunden.

Auffallend ist bei allen Federzeichnungen das häufige Auftreten stabförmiger, repetitiver Muster von gleichsam archaischer Erscheinung. Diese lassen sich kaum mehr figürlich lesen, sie scheinen vielmehr in ihrer nicht zu ergründenden Zeichenhaftigkeit auf verborgene, längst vergessene Symbole und Rituale vergangener Kulturen zu verweisen [Abb. 6], wie sie als geheimnisvolle Schriftmarkierungen und Wegweisungen im Totenkult beispielsweise der Megalithkulturen auftreten. In diesen Arbeiten geht Odermatt in ungewohnter Freiheit mit dem Medium Zeichnung um und markiert einen eigenen Ort für sein zeichnerisches Schaffen – mit Distanz zur Plastik.

Lavierte Tuschezeichnung: reiche Texturen

Im Gegensatz zu den bisherigen Zeichnungen, die sich mehr oder weniger auf eine formbestimmende Technik beschränken, überlagern sich beim abschliessend zu diskutierenden Werktypus gleich mehrere Arbeitsprozesse. Es handelt sich im Wesentlichen um Auftragstechniken mit Feder bzw. Holzmessern, die sich zu Tuschearbeiten von ausserordentlicher Differenziertheit der Strukturen und von eindrucklicher Kraft der bildnerischen Gesamterscheinung verdichten. Dieser Werktypus liesse sich als eine Art «monochromes Aquarell» umschreiben, eine künstlerische Zwitterform, in der sich die Leichtigkeit und Prozesshaftigkeit des Aquarells mit der Strenge der auf Umrisslinien reduzierten Zeichnung verbindet.

Im Einzelnen sind folgende Arbeitsgänge zu unterscheiden: Wie bei anderen Tuschezeichnungen bringt Odermatt zunächst in spontanem Gestus freie Formen zu Papier und lässt diese anschliessend eintrocknen. In einem nächsten Schritt werden diese Formen unter dem Wasserstrahl zum Teil ausgewaschen, zum Teil bleiben sie bestehen. Von den erhalten gebliebenen und neu gewonnenen Strukturen lässt sich der Künstler im Folgenden leiten, umreisst sie mit Tuschestiften und festigt sie zu Form-Figurationen, während er andere zu geschlossenen Massen ergänzt oder neu zusammenfügt. In einer letzten Arbeitsphase wird das ganze Blatt mit einer feinen Lavierung überzogen, wobei der Auftrag als malerische Spur aufscheint. Häufig bleiben dabei die Blattränder frei [Abb. 7] und bilden eine Art heller Rahmung für das bildnerische Geschehen, vergleichbar den rahmenden Balkenstrukturen der «Holz»-Zeichnungen.

Die komplexen Überlagerungen verschiedener Werkprozesse und ihrer Spuren, das Hinzufügen und Auslöschen von Bildelementen, d. h. die gleichzeitig stattfindende Formgebung und Formaflösung, erzeugen eine differenzierte

zeichnerische Textur, deren Reichtum trotz des an sich kleinen Formats geradezu bildhafte Präsenz erlangt. Die verschiedenen Arbeitsschritte heben die plastischen Momente in der Zeichnung deutlich hervor. Neben raumbildenden Elementen wie Überschneidungen oder ausgreifenden Umrisslinien erzeugen die ausgewaschenen und aufgehellten Partien im Spiel mit dunklen, dichten Stellen vielschichtige Bewegungen des Hervortretens und Zurückdrängens des zeichnerischen Körpers, ein stetes Ondulieren zwischen Öffnen und Schliessen, zwischen heftigem Ausbuchten und scheuem Zurückziehen der Formen. Diese Bewegungen steigern sich durch die feine Umrisszeichnung, die als weitere Raumschicht den kraftvollen Volumen unterlegt ist, während die Lavierung auf die Zweidimensionalität der Zeichnung zurückverweist.

Das Spiel mit sich überlagernden räumlichen Momenten hat zur Folge, dass die organische Körperlichkeit, dichte Knäuelbündel oder spitze Lanzettformen, im Vergleich zu der reinen Federzeichnung deutlicher hervortritt [Abb. 8]. Die zeichnerischen Geschöpfe scheinen, so widersprüchlich dies klingen mag, trotz energischer Gebärde im Moment festgehalten, ihre Metamorphosen wie in einem Standbild eingefroren. Durch das Hervortreten des Organischen drängt sich einmal mehr eine Lesart auf, die den Bezug zur Figur und zur freien plastischen Form bewahrt. Die abstrakten Figurationen bilden Einzel- und Doppelfiguren aus, wobei Letztere sich oft so ineinanderverkeilen, dass sie zu einer einzigen Figur verschmelzen. Gegenüber den zuvor besprochenen Werktypen steigert die Betonung der Volumen den Eindruck energetischer Freisetzung und geballter Kraft ins Expressive, indem sie zusätzlich in den bildnerischen Raum ausgedehnt erscheinen. Formgebung und Formaflösung, Gestaltung und Zerstörung, überhaupt Werden und Vergehen sind – das verdeutlichen die sich überlagernden Arbeitsgänge – nicht nur Teil des künstlerischen Prozesses, um diese Fragen kreisen letztlich Sinn und Inhalt von Odermatts zeichnerischem Schaffen.

Offene Metaphern – potenzielle Lektüren

Von den monumentalen Bildzeichen bis zu den lavierten Tuscharbeiten: Bei aller Beschränkung auf den Werkstoff Tusche und wenige Übertragungsmedien zeigt sich eine eindruckliche Bandbreite gestalterischer Möglichkeiten in Odermatts zeichnerischem Schaffen. Seine formalen Untersuchungen sind sich jedoch nie Selbstzweck. Vielmehr verbinden und verdichten sich in seinen Zeichnungen die für den

Künstler zentralen inhaltlichen Anliegen, die in der aktuellen Werkphase ums Zeichenhafte, bei früheren Arbeiten ums Figürliche als Form und Widerstand im künstlerischen Prozess kreisen. Es gelingt dem Künstler, sowohl markante Bildzeichen als auch figurative Gestalten visuell erfahrbar zu machen, beiden jedoch jene Offenheit der künstlerischen Form zu erhalten, die eine Verfestigung zur lesbaren Chiffre bzw. benennbaren Gegenständlichkeit und damit letztlich zur bildnerischen Anekdote verhindert. Allein, der organische Charakter vieler seiner Arbeiten und ihre geballte, im Werkprozess angelegte kreatürliche Vitalität bezeichnen im übertragenen Sinne Leben – genauso wie die monumentalen Bildzeichen individuelle Markierung andeuten, wie überhaupt jegliche künstlerische Tätigkeit gleichsam eine Affirmation von Leben ist, eine subjektive Setzung gegen die Vergänglichkeit menschlicher Existenz.

Die Figurinen beispielsweise lassen sich in ihrer differenzierten Gestaltung und ihren vielschichtigen wechselseitigen Bezügen durchaus unterschiedlich lesen. So finden sich Blätter, deren relativ strenge Tektonik die verschiedenen Bewegungen und räumlichen Durchdringungen ausbalanciert. Als Gesamtgebilde erwecken solche Arbeiten den Eindruck von Ruhe, von Geschlossenheit oder von zärtlicher Anlehnung [Abb. 9]. Bei anderen Blättern wird der eher statische Charakter durch diagonal verlaufende Stabstrukturen oder weit ausholende Bewegungen aufgebrochen und dynamisiert. Vor allem Erstere durchdringen und verletzen die organische Masse oder stossen drohend in den Bildraum vor. Die Dynamisierung der Zeichnungsstruktur scheint ungeahnte Aggressionspotenziale freizusetzen, wobei Gewaltanwendung und Gewalterfahrung oft gleichzeitig in äusserster Heftigkeit auftreten, sich gegenseitig aufpeitschen, ohne sich indessen aufzuheben. Das manifestiert sich vor allem in den zwei- oder mehrfigurigen Blättern, deren Polarität, das Aufeinandertreffen entgegengesetzter Kräfte, die bildnerische Anlage bestimmt. Häufig sind diese Figurinen von unterschiedlicher Grösse, was zusammen mit ihrer Setzung im Bildraum vielfältige gestalterische und inhaltliche Beziehungen ergibt: Metaphern von Dominanz, Äquivalenz und Subordination [Abb. 10].

So spannt Odermatt in seinem frühen zeichnerischen Schaffen ein Spektrum von Beziehungen auf, die, auf abstraktem Niveau gehalten, durchaus als menschliche Verhaltensmuster oder emotionale Verstrickungen konkretisiert werden könnten. Trotz ihrer Verknüpfungen, Zuwendungen und Abneigungen scheinen die Wesen, welche seine Zeichnungen bevölkern, keinerlei

erkennbaren inneren Motivationen oder äusseren Bedingungen und Kräften zu folgen, da der Künstler jegliche anekdotische Details oder Ansätze zu linearen Erzählstrukturen in der Zeichnung tilgt. Vielmehr scheinen sie, inneren Impulsen gehorchend, ihre Energien und Gewaltpotenziale als zwanghaft-manische, beinahe ekstatische Bewegungen zu entladen, wie sie beispielsweise den Riten und Tänzen ursprünglicher Kulturen eigen sind. Gerade das Moment des tänzerischen Rituals in Verbindung mit dem Gewalttätigen kann als Bannen oder Sublimation verstanden werden. Darüber hinaus verweist es auf den zeichnerischen Prozess selbst zurück, auf dessen binären Charakter als lustvoll-spielerische Tätigkeit im ambivalenten Raum von Gestaltung und Zerstörung, von Werden und Vergehen.

Tierisches oder Gespensterhaftes, Kampf und Unterdrückung, Gewalt und Tod wie auch sanfte Berührung und zärtliche Bewegung – der möglichen Lotungen gäbe es viele, um Odermatts zeichnerisches Œuvre zu entschlüsseln. Allerdings ist mehr als fraglich, wie weit eine solche Versprachlichung bildnerischer Werke gehen darf. Wichtiger als jede tiefgründige, letztlich aber immer auch gerichtete anekdotische Deutung ist es, die offene Sprachlichkeit des zeichnerischen Werks anzuerkennen und auch die dadurch bedingten Grenzen der Interpretation zu akzeptieren. Daran ermahnen vor allem die eher zeichenhaft zu lesenden Papierarbeiten der aktuellen Werkphase: Breite Farbbahnen und mächtige Raumhaken bestimmen die Bildwelt, kraftvolle Zeichen und strenge, oft kantige Formen; das Organische scheint zurückgedrängt. Und wenn es auftaucht, dann häufig ohne Bezug zur Körperlichkeit. Wenn hier von Lektüre gesprochen wurde, ist damit auch immer dezidiert das Sehen und nicht das Lesen gemeint, Sehen im Sinne einer Betrachtung der dem Werk eigenen Form und Dynamik und der gestalterischen Strukturen, die sich im Schaffensprozess ausbilden. Es ist aus dieser Perspektive signifikant, dass in den aktuellen Werken das Zeichen die innerbildliche Aktion ersetzt und damit bereits im Ansatz die Möglichkeiten von Versprachlichung unterbindet. Denn im Grunde ist jegliche Interpretation immer nur ein tastender Versuch, aus einem autonomen künstlerischen Prozess heraus entwickelte Bildfindungen bzw. die durch das Resultat ausgelösten emotionalen Reaktionen in Sprache zu übersetzen. Der Künstler hingegen hat seine Formensprache bewusst auf einem Niveau der Konkretion belassen, bei dem jede Deutung letztlich offen bleibt, offen bleiben muss. Die Betrachtenden sind daher aufgefordert, an der Sinnbildung teilzuhaben,

selbst Bedeutung zu konstituieren – ohne Aussicht, je zu einer rationalen, endgültigen Auflösung zu gelangen.

Zeichnung, zeichnerische Tradition und plastische Werke

Odermatts zeichnerisches Werk ist seinem Wesen nach von dualem Charakter: Zum einen reiht es sich ein in die Tradition des Mediums, zum anderen verweist es mit Blick auf das Gesamt-œuvre stets über sich selbst hinaus auf das Plastische. Versucht man die Papierarbeiten innerhalb der Zeichnungstradition zu orten, stellen sich grundsätzliche Fragen nach Entwicklungs- und Verbindungslinien, existiert doch die Zeichnung kaum vollends losgelöst von anderen Medien, zumal ihr in der Geschichte der Kunst häufig eine nur dienende Funktion zukam. Ihre oft betonte Aufwertung zum autonomen künstlerischen Medium ist ein Phänomen der jüngeren Kunstgeschichte, das ein neu erwachtes Interesse an der Zeichnung dokumentiert, gleichzeitig jedoch denselben hierarchischen Denkstrukturen entspringt wie ihre vorherige Unterordnung in der Werteskala der Medien.⁶ Ob finales Resultat oder dienende Skizze, die Funktion einer Zeichnung impliziert keineswegs ein Urteil über ihre Qualität. Wenn an dieser Stelle nach den Bezügen zwischen Odermatts zeichnerischem und seinem plastischen Schaffen gefragt wird, so geht es nicht um ein Ausspielen des einen gegen das andere, sondern vielmehr um die Verknüpfungen und Durchdringungen innerhalb seines künstlerischen Horizonts.

Forscht man nach den Quellen für Odermatts Arbeiten auf Papier, so finden sich diese weniger im aktuellen zeichnerischen Diskurs, obwohl die Gegenwartskunst sich aktuell – wie alle paar Jahre wieder – dem Medium zugewandt hat, dies allerdings eher im Bereich der Figuration, für die vor allem der amerikanische Künstler Raymond Pettibon (*1957) stilbildend wurde.⁷ Mit eher autonomen zeichnerischen Strukturen hingegen arbeiten beispielsweise die Schweizer Kunstschaaffenden Silvia Bächli (*1956) oder Christoph Rütimann (*1955). Erstere ging für ihre Bildfindungen ursprünglich vom eigenen Körperempfinden aus, wurde in den letzten Jahren indes zunehmend freier, was im Werk zu filigranen Bildstrukturen führte. Letzterer erzeugt gleichsam frei improvisierte zeichnerische Partituren. Im Vergleich zu ihnen, aber auch zu zahlreichen anderen «klassischen Zeichnern», haftet Odermatts Tuschezeichnungen immer etwas dezidiert Behäbiges und Robustes an, als wollten sie bei aller Autonomie der Form die Gravitation wie auch

die Herkunft des Künstlers aus dem Plastischen keinesfalls verleugnen. Es geht denn Odermatt in seinen Papierarbeiten auch nie um formale Eleganz oder um das Zelebrieren von wie auch immer gearteter Virtuosität – ganz im Gegenteil. Die Zeichnung ist ihm vielmehr ein Medium, um seine ureigensten Bildvorstellungen in einem flüchtigeren, vor allem aber agileren und schnelleren Medium, als es die aufwändige Eisenplastik ist, festzuhalten. In diesem Sinne kommuniziert sein zeichnerisches Werk unmittelbar-direkt und bleibt dennoch bodenständig verortet in Odermatts künstlerischer Vorstellungswelt.

Um die Frage nach dem künstlerischen Kontext nochmals zu stellen: Odermatts monumentale Bildzeichen und verfestigten Form-Metamorphosen beziehen sich, wie angedeutet, offenbar weniger auf aktuelle künstlerische Tendenzen; vielmehr weisen sie zurück auf künstlerische Traditionen wie den Surrealismus – um einen der möglichen Bezugspunkte zu nennen. So lassen sich in den versteinerten Figuren im Werk des für den Innerschweizer Kulturraum einflussreichen Malers und Zeichners Max von Moos (1903-1979) gewisse Verwandtschaften zu einzelnen Federzeichnungen Odermatts erahnen, vor allem zu den tanzenden Figurinen. Eine zweite Verankerung liesse sich im Schaffen des Eisenplastikers Robert Müller (1920-2003) festmachen, dessen tierische Metamorphosen ihrerseits auf den Surrealismus rekurrieren. Odermatt hatte Müllers Bekanntschaft während eines Paris-Aufenthalts Anfang der 1960er-Jahre gemacht. Im Gegensatz zu dessen Auflösung der zeichnerischen Form in ein dichtes Flächenornament behalten Odermatts Arbeiten auf Papier indessen oft räumliche Momente bei [Abb. 11], selbst wenn diese in der aktuellen Werkphase zurückgedrängt scheinen. Unmerklich hat der Versuch, eine Genealogie der Zeichnung zu rekonstruieren, in den engeren Bereich der Bildhauerzeichnung geführt, wo sich die Frage nach den Verbindungen zwischen Zeichnung und Plastik erneut stellt. Dabei lässt sich das Feld der Bildhauerzeichnung nach ihren unterschiedlichen Funktionen aufgliedern in Ideenskizze, Entwurf, Werkzeichnung, Variation, autonome Zeichnung und Diagramm.⁶ Solche Kategorisierungen sind allerdings im konkreten Fall problematisch, finden sich doch in Odermatts zeichnerischem Schaffen, wie bereits mehrfach erwähnt, keine eigentlichen Entwurfsskizzen zu später ausgeführten plastischen Arbeiten, selbst wenn in früheren

Zeichnungen der Bezug zum Plastischen im Sinne einer durchgehend unterliegenden Folie entschieden direkter ist als bei den Arbeiten, die seit den 1990er-Jahren entstehen. Das Zeichnen begleitet die Arbeit des Eisenplastikers in lockerer Weise, löst diese gelegentlich ab oder tritt selbst hinter das Plastische zurück. In der Zeichnung formuliert der Künstler ein Vokabular, von dem der Bildhauer zu zehren vermag, wie auch umgekehrt das plastische Schaffen der Zeichnung Impulse vermitteln kann. Die Verbindungen sind also im Gegensatz zu akademischen Lehrmeinungen durchaus wechselseitig, von vielschichtiger inhaltlicher und keineswegs nur formaler Natur.

Vergegenwärtigt man sich den Stand von Odermatts plastischem Schaffen, so sind die früheren raumbildenden Verklammerungen und Durchdringungen sowie die in Metall erstarrten Bewegungsmomente der an sich offenen plastischen Körper zugunsten von klaren, stereometrisch reduzierten und oft geschlossenen Skulpturen zurückgetreten. Es handelt sich bei den neueren Eisenplastiken um zeichenhafte, beinahe «minimale» Strukturen, welche zuweilen geradezu installativen Charakter annehmen. Ganz im Gegensatz dazu strotzt das zeichnerische Werk, vorab die lavierten Tuschezeichnungen [Abb. 12], von kraftvoller Vitalität und unbändiger Bewegung. Einzig in den Federzeichnungen und, in der aktuellen Werkphase, in den grossformatigen klassischen Tuschezeichnungen ist eine dem Plastischen vergleichbare Tendenz zu strengeren, zeichenhafteren Formen und zu monumentalen Bildwirkungen zu verspüren, die jedoch permanent infrage gestellt werden. Die Zeichnung dient dem Künstler somit weniger als Formfindung für das Plastische, sie bildet einen durchaus eigenständigen, jedoch nie vollends unabhängigen Werkstrang in Odermatts Œuvre. Zuweilen setzt die Zeichnung einen bewussten Gegenpol zum plastischen Werk: Wo das Plastische sich verhärtet und reduziert, verflüssigt sich die Zeichnung und dehnt sich aus. Damit eröffnet sie dem Künstler die nötigen Freiräume im kreativen Prozess, ermöglicht Momente des Innehaltens, des Ruhens und Entwickelns, des Reflektierens und Fortschreitens. Und dennoch gibt es die Parallelen, wie in den bildhaften Grossformaten den Hang zur Reduktion, der auch die Entwicklung der Plastik kennzeichnet. Wie auch immer diese komplexen Wechselwirkungen sich darstellen: Sicher ist die Zeichnung für den Künstler ein Ort des Rückzuges ins Private, dorthin, wo die Skulptur

⁶ Vgl. dazu Walter Koschatzky, *Die Kunst der Zeichnung*, München 1981, S. 148.

⁷ Vgl. dazu Vitamin Z, *Neue Perspektiven in der Zeichnung*, Berlin 2006.

⁸ Vgl. dazu die Diskussion in: Dieter Koeplin, «Aufgewertete Zeichnung?», in: *Räume heutiger Zeichnung*, Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1985.

nicht folgen kann, da es diese letztlich immer an die Öffentlichkeit drängt. So wäre die Zeichnung auch jener Ort, wo sich, bei aller Vielschichtigkeit der Bezüge zum Plastischen, das Zentrum von Odermatts künstlerischen Anliegen verbirgt und konzentriert, jene flüchtigen Momente und Erfahrungen von Bewegung und Gegenbewegung, von Gewalt und Zärtlichkeit, von Setzung und Öffnung oder ganz grundlegend von Werden und Vergehen, welche der Künstler in seinem umfangreichen zeichnerischen Œuvre in vielschichtige visuelle Metaphern zu fassen vermag.

Konrad Bitterli,
geboren 1960 in Glarus,
ist Kurator am Kunstmuseum
St.Gallen, wo er monografische
Ausstellungen von u.a.
Pipilotti Rist,
Matt Mullican, David Reed,
Luc Tuymans, Jonathan Monk,
David Claerbout oder
Franz Ackermann betreute und
thematische Präsentationen wie
«Lifestyle – From Subculture to
High Fashion», «In the Eye of
the Storm» oder «Brave Lonesome
Cowboy» konzipierte, denn er
liebt auch Wildwestfilme.

Dieser Aufsatz ist die überarbeitete und erweiterte Fassung
des Textes «Metaphern von Gewalt und Zärtlichkeit. Zum
zeichnerischen Werk von Josef Maria Odermatt», in: *Josef
Maria Odermatt*, Nidwaldner Museum 1994, S.5–17.