

Kleinplastik der Gegenwart - Aus einer Privatsammlung
17. September 2015, Stuttgart, Kleiner Schlossplatz

Meine sehr geehrten Damen und Herren, liebe Freunde der Kunst und der Galerie Schlichtenmaier, wir eröffnen heute die Ausstellung zur Kleinplastik der Gegenwart. Der Titel klingt allgemein - seine Gattungsbezeichnung verniedlicht notgedrungen das Medium, und sein zeitlicher Bezug bleibt vage. Es geht freilich um mehr. Was Sie hier sehen, mag kleinformatig sein, entfaltet jedoch eine ganz für sich sprechende Größe, wenn nicht eine innere Monumentalität. Der Titel verrät in der Unterzeile seinen besonderen Zauber: »Aus einer Privatsammlung« - Herr Schlichtenmaier hat ihn bereits umschrieben: Die Auswahl, die unsere Galerie treffen durfte, stammt aus der schier unerschöpflichen Fundgrube eines leidenschaftlichen Sammlers, der seinem subjektiven, aber feinem Kunstsinn mehr vertraut als der Illusion einer lückenlosen Präsenz der Kleinplastik. Da es bei den hier gezeigten 14 Künstlern kaum möglich ist, sie auch detailliert vorzustellen, will ich sie im Hinblick auf ein Genre beleuchten, dem sich bereits vor 35 Jahren eine mittlerweile institutionalisierte Ausstellungsreihe verschrieben hat: die »Triennale Kleinplastik« in Fellbach. Sie hat sich mittlerweile - nicht zuletzt durch die Beteiligung von Gastländern - einen internationalen Ruf erworben und wird im kommenden Jahr in die 13. Runde gehen. Es ist ein Verdienst der Triennale, dass die Bezeichnung »Kleinplastik« sich etablieren konnte, auch wenn sich die Ausstellungsmacher seitdem immer wieder erneut fragten, was das denn nun sei. Ich selbst kann mich noch erinnern, wie ich als Schüler zur ersten Triennale in die Fellbacher Festhalle ging, wo der eine oder andere mir bekannte Künstler teilnahm; seit dieser Zeit bin ich infiziert vom Charme der Bildhauerei, die man ins Regal oder aufs Fensterbrett, zuweilen in einen Setzkasten, aber auch mal mit Ach und Krach auf den Fußboden stellen kann. Dank der alle drei Jahre stattfindenden Schau fällt es leicht, den vagen Begriff »Kleinplastik« im Mund zu führen, und wer im Stuttgarter Raum davon redet, verbindet damit schlicht *die* »Triennale«, die zwischenzeitlich kurz nach Stuttgart ausgelagert wurde, bevor sie wieder nach Fellbach zurückkehrte, von da an in die Alten Kelter. Eine solche, rein periodische Zuordnung kenne ich sonst nur von der Biennale in Venedig. Wie auch immer: »Kleinplastik der Gegenwart« klingt hier doch vertrauter als anderswo.

Wenn wir also diesen Ausstellungstitel verwenden, dürfte bei manchen eine ähnliche Assoziation, hoffentlich auch Faszination wachgerufen werden. Es bleibt aber immer noch die Frage, was es mit der Kleinplastik auf sich hat, will man sie nicht auf der Ebene der Miniatur in der Malerei oder als Puppenstube im großen Haus der Bildhauerei behandeln. So viel sei vorab verraten. Sie ist vielseitiger als die große Schwester, kann mit demselben Ernst oder sogar tiefgründiger wie jene auftreten, aber auch verspielter. Zudem kommt es unserem Geldbeutel entgegen, dass die Künstler deutlich weniger Material einsetzen müssen im Vergleich zur Monumental- oder Großplastik. Das macht nicht zuletzt den Reiz aus, den Kleinplastiken auf Künstler und Käufer ausüben. Und unter uns gesagt: Wer an den Wänden kein Bild mehr aufhängen kann, oder wer Grafiken nicht nur stapeln will, hat mit Kleinplastiken eine prächtige Gelegenheit, zum Sammler zu werden, der seine Fundstücke auch zeigen kann. Nun wissen Sie selbst, dass die Kategorien klein/günstig, groß/teuer genauso wenig aufgehen wie eine bloße Quantifizierung. Aber Sie dürfen Ihren Augen trauen - die Arbeiten hier sind vom feinsten, und dass wir sie hier anbieten dürfen, macht uns froh.

Was ist nun aber Kleinplastik? Der Begriff hat weder etwas zu tun mit Kleinkunst, die sich mehr auf Unterhaltung versteht, noch mit der Bezeichnung Miniatur, deren Bedeutung sich tatsächlich auf das Format beschränkt. Sich mit schönen und handlichen Dingen zu umgeben, kam in Adelskreisen und später in bürgerlichen Stuben in Mode. Und so erlebte die Kleinplastik vielerlei Blütezeiten, ohne dass man die Größe hinterfragte: Die Fürstenkabinet-

te waren voll davon, das Rokoko liebte das kleine Format, ganz zu schweigen von anderen Kulturkreisen - ich denke etwa an die Netsuke-Tradition in Japan. Je beliebter das pittoreske Kleinformat wurde, desto offener empfand man ein ›Gschmäckle‹. Manfred Schneckenburger, der Künstlerische Leiter der dritten Triennale, machte sich Sorgen um den banalen Unterbau: »Das Wort Kleinplastik wird den Nippesgeschmack nicht leicht los, doch mit Nippes hat Kleinplastik so viel und so wenig zu tun wie Großplastik mit dem Hermanns-Denkmal im Teutoburger Wald.« Plastik bzw. Skulptur mit dem Attribut »klein« zu versehen, ist eine zu relative Größe. Die kleinste Plastik, die Sie in unserer Ausstellung sehen, ist eine liegende Figur von Lothar Fischer, mit einer Höhe von 9 cm und einer Länge von 16 cm. Die größte Arbeit in der Ausstellung ist ein Kenotaph von Horst Egon Kalinowski, der knapp über einen Meter hoch ist und die Größe eines Schrankkoffers einnimmt, den man nun nicht zwangsläufig als klein beschreiben würde. Er wäre eher - genauso jedoch wie Fischers Liegende - monumental zu nennen gegenüber dem »Berg« von Emil Cimiotti. Nicht übersehen dürfen wir dabei auch die Perspektive: Wer kleine und große Plastik gegeneinander ausspielt, übersieht, dass beispielsweise ein Kopf uns in eine Nahsicht-Situation versetzt, während der genannte Berg uns in eine optische Distanz drängt: das Motiv scheint in die Ferne projiziert. Im Fall der Mini-Figur von Fischer fallen Nähe und Distanz ineins, je nachdem, wie wir uns darauf einlassen. Constantin Brancusi, der Altmeister der modernen Plastik, verzichtete auf Maßeinheiten - ob groß oder klein, machte für ihn keinen Unterschied. Demgegenüber meinte Henri Matisse: »Je kleiner die Skulptur, um so stärker muss das Wesentliche der Form heraustreten.« Kurzum: So einfach ist das nicht mit der Kleinplastik.

Die Frage stellt sich vielleicht auch ganz anders: Warum sollte sich die Kleinplastik in irgendeiner Form rechtfertigen, steht sie doch am Beginn der Kunst überhaupt. Eigentlich sollte sich die Großplastik davon abgrenzen. Als sich der Mensch der Altsteinzeit seines Verstandes bewusst wurde, ritzte er Zeichen in den Stein, mehr noch: er gestaltete ihn - die Venus von Willendorf lässt grüßen. Den Idolcharakter hat die Kleinplastik bis heute nicht eingebüßt. Später kamen Kabinettstücke hinzu - so nenne ich plastische und skulpturale Arbeiten im privaten Bereich, die vorwiegend aus ästhetischen Beweggründen heraus entstanden sind und gesammelt wurden. Entscheidend ist letzteres, es bedarf hier des Sammlers, der unabhängig von der Öffentlichen Hand zugreift. Als drittes Einsatzgebiet der Kleinplastik kommen die Bozzetti bzw. Maquettes hinzu - dreidimensionale Studien größerer Skulpturen, Spielwiesen für Wettbewerbe und Aufträge für den öffentlichen Raum. Zu diesen drei Verwendungen der Kleinplastik - Kult, Kabinett und Modell - komme ich noch. Man könnte statt dieser thematischen Differenzierung auch Motivpaare auswählen, die sich dialogisch zueinander verhalten wie Kopf und Torso, Fragment und Figur, Körper und Architektur sowie abstrakte und gegenständliche Plastik. Eindeutig lassen sich jedoch weder die erste noch die zweite Gliederung bestimmen, Übergänge gibt es mehr als genug, auch hier. Wichtig scheint mir zu sein festzuhalten, dass die Kleinplastik mehr Freiräume, auch widersprüchlichere Gestaltungsmöglichkeiten hat als die Großplastik: im Material ist sie offener, in der Machart experimenteller, zuweilen mit lockerer Hand dahingeworfen, in der Inszenierung bewegter, dynamischer, im Gehalt schließlich breiter aufgestellt - man vergleiche nur die kultisch-intimen, fast feierlichen Ton-Statuetten Lothar Fischers mit den witzigen, karikierend überzogenen Tänzerfiguren von Thomas Putze. Eine solche Bandbreite wäre im großen Maßstab weniger eindrucksvoll, da die eine Plastik ihre Intimität einbüßen würde, die andere ihre Spontaneität. Wahrscheinlich ist aber auch das nicht ausgemacht und es gilt eine pragmatische Lösung: Kleinplastik steht drinnen, Großplastik draußen. Wenn ich den Faden zur Triennale noch einmal aufgreife, ist diese Erkenntnis nicht abwegig, haben sich dort doch mittlerweile durchaus raumfüllende Arbeiten unter dem Dach der mächtigen Kelter eingefunden.

Wie erwähnt, dürfte der intime Kultus innerhalb menschlicher Gruppierungen die älteste Grundlage für kleine Plastiken geboten haben. So verwundert es nicht, dass selbst Kleinplastiken der Gegenwart oft an archaische, altägyptische oder antike Vorbilder erinnern. Wieder nenne ich Lothar Fischer, dessen sitzender Gewandtorso und Tonfigürchen etwas Unnahbares haben und zugleich eine magische Anziehungskraft ausüben. Obwohl von alten Zeiten naturgemäß keine Tonarbeiten erhalten sind und demgegenüber der Stein in der Kleinplastik der Gegenwart eine eher bescheidene Rolle spielt, spüren wir den Zauber dieser handmodellierten Figurinen, zerbrechlich wie geformte Hieroglyphen. Kultig sind aber auch die sinnlichen Fetischplastiken aus Holz und Leder von Horst Egon Kalinowski, nicht weniger als die schwergewichtigen, eisernen Denkräume von Ingo Ronkholz, welche nahezu unverrückbar mahnd alle Hektik und Flüchtigkeit, womöglich die Zeit als solche zu absorbieren scheinen. Oder nehmen Sie die ins Sakrale gehenden Scheinarchitekturen aus Ziegelbruch, die Reiner Seliger errichtet - seine Arbeiten »Navette« und »Zyprino« machen deutlich, wie relativ die Maßstäblichkeit in der Plastik ist: als Bauplan eines ellipsenförmigen Brillantschliffs - darauf bezieht sich »Navette« - wäre diese Plastik riesig, die andere, »Zyprino«, entzieht sich einer Größenordnung, weil wir den mutmaßlichen Namen nicht näher bestimmen können; es gibt von Seliger zudem auch meterhohe Ellipsoide.

Eines der spannendsten Themenfelder der Kleinplastik umfasst den Kopf und den Torso. Es geht nicht um das Porträt, das nur selten als Kleinplastik empfunden wird, sondern um den Kopf als philosophische Metapher und als Pars pro toto, stellvertretend für den Menschen. Sie werden es auf den ersten Blick kaum glauben, dass der Kopf als solcher und als Teil ausgewiesener Figuren hier am häufigsten zu bewundern ist. --- Schon sprachlich lässt sich daran ein Stück Kulturgeschichte ablesen. Früher war noch die Unterscheidung des Kopfes vom Haupt gebräuchlicher, dessen Erhabenheit offenbar heute nicht mehr so gefragt ist. Einen Kopf kann man sprichwörtlich in den Sand stecken, was uns mit einem Haupt nicht einfallen würde. Es ist aber auch bezeichnend, dass unsere nüchterne Welt den Kopf übrig und das Haupt im poetischen Raum zurück ließ. Noch wichtiger in unserem Zusammenhang sind die etymologischen und allgemeinsprachlichen Verknüpfungen: das gotische »haubid« wie das althochdeutsche »choph« stammen aus dem lateinischen »caput«, das wir auch im englischen »cup« finden. So wird aus dem Kopf mir nichts dir nichts ein Gefäß. Das ist kein Zufall, ganz im Ernst: die Schädel wurden in grauer Vorzeit als Trinkschalen genutzt. Entwicklungsgeschichtlich trennte sich der Kopf vom pathosgefüllten Haupt, wurde bloßes Körperteil, ein Behälter für das Gehirn - quasi mit einer Leitstellenfunktion, dem sich in der Handlungsausführung Herz (eher der Frau zugeordnet) und Hand beigesellten, später kam das (eher dem Mann zugemutete) Bauchgefühl dazu. Mit dem Verlust der hehren Vorstellung vom Kopf als *subjektivem* Hort des Verstandes - die Seele konkurrierte hier auch immer wieder als leitende Instanz - konnte er zum *Objekt* der philosophischen Betrachtung werden, wie auf dem Seziertisch. Die Kunst machte mit. Um sich lyrisch ein Bild zu machen, zitiere ich ein Gedicht von Paul Celan, bei dem es heißt: »Halbzerfressener, masken-/gesichtiger Kragstein, / tief / in der Augenschlitz-Krypta: / Hinein, hinauf / ins Schädelinnere, / wo du den Himmel umbrichst, wieder und wieder, / in Furche und Windung / pflanzt er sein Bild, / das sich entwächst, entwächst.« Das Gesicht ist dabei nur noch von untergeordnetem, besser oberflächlichem Interesse --- Die modernen Künstler haben sich eines solch zwiespältigen und vom Restleib getrennten Körperteils mit einer fulminanten Hingabe angenommen. Franz Bernhard konfrontiert Holz und Eisen, um seine Köpfe und Büsten zu anthropomorph akzentuierten Gerätschaften werden zu lassen. Mal setzt er den Kopf in einen Kasten - eine ergreifende Variante des Gefäßthemas. »Ausgangspunkt meiner Figuren«, so Bernhard, »ist der Mensch. Es geht mir nicht um das Erarbeiten eines Abbildes, sondern um die Realisation eines Bildes.« In einem seiner tatsächlich lebensgroßen Köpfe mit Eisenhaube - auch das Wort »Haube« wurzelt im Haupt - schlägt er eine Kerbe ins Gesicht, das in der Gegenwarts-

plastik längst verloren ging. Ein Antlitz - sprachlich auf dem gehobenen Niveau des Hauptes - ist nur noch als Spur erkennbar. Sein »Großer Kopf«, überlebensgroß, ist eine eingeebnete, vernarbte Front. Weniger brachial geht Michael Croissant mit dem Thema um: sein unregelmäßiger geometrischer Aluminiumkörper lässt wiederum an ein Gefäß denken, während seine Marmor-Scheibe den Kopf wieder zum Haupt veredelt - als flächenhaftes Profil wie eine schemenhafte Erinnerung an das, was den Kopf idealerweise ausmacht.

Wo ein separierter Kopf ist, kann der Torso nicht weit sein. Einst das Fragment eines Ganzen, machte Auguste Rodin die kopflose Figur zum ausdrucksstarken Bild seiner Zeit. Wilhelm Loth schuf nach 1945 das gültige, desillusionierte Weltbild des modernen Menschen, dessen Kopflosigkeit offenbar nicht mehr störte. Seine Torsi seien »in sich abgeschlossene Arbeiten, eine Ergänzung ist nicht möglich. Das plastische Konzept, mit dem ich an den Körper herangehe, sieht Extremitäten nicht vor.« Andere betonen gerade die Extremitäten, deren Leib irgendwie abhanden kam, mit den Gliedmaßen verschmolz oder sich in Auflösung begab. Ich nenne die röhrenförmige Figur Michael Croissants, Franz Bernhards »Kleine Gestalt« in Kreuzform, die aus einem Stück geschlagenen, harlekinischen Holzgliederstümpfe Rudolf Wachers und die wie irre sich an Gummischläuchen sich verausgabenden Tänzerinnen, Tänzer, Ringer und Paare. Nimmt man in Kalinowskis Objekten das Holz als Körpermasse, das Leder als Haut, erscheint vor unserem geistigen Auge durchaus ein figurales Wesen. Die Kleinplastik wird hier zum Thinktank - alles ist möglich, auf dem kurzen Weg von der Idee im Kopf über die Hand und das Werkzeug zum Material, die Statik darf bis an ihre Grenzen ausgereizt werden - natürlich können wir uns vieles in groß vorstellen - der immens höhere Aufwand würde aber diese unbändige Fülle an Gestaltungsmöglichkeiten kaum erlauben.

Die größte Nähe von potenziellem Modell und eventueller Ausführung im großplastischen Umfang findet sich weniger in den figurativen als in den abstrakten Arbeiten, deren Konzeption meist über die Spontaneität oder den Capriccio-Gedanken gestellt wird. Hiromi Akiyamas unfassbar filigran und präzise gearbeitete Plastik »Von Hier«, der man den Schwedischen Granit kaum abnimmt in seiner vollendet-strengen Ruhe, spiegelt nahezu gleichförmige monumentale Skulpturen wieder. Michael Schoenholtz erkundet den Raum mit seinen »9 Ausdehnungen« und »5 Durchbrüchen« im Muschelkalk, und selbst sein »Stillleben« macht hier keinen Unterschied im zahlenmystischen Grundkonzept. Sie alle könnten Entwürfe für Großplastiken sein, genauso wie auch die durchlöchernten, vegetabilen »Strukturen, waagrecht« von Emil Cimiotti, der auf informelle Weise Innen und Außen zum Ausdruck bringt, was auch Akiyama in konkreter Abstraktion tut. Zu nennen sind außerdem die aus zahlreichen Teilstücken zusammengeschweißten Vierkantstahlarbeiten von Robert Schad, deren kryptische Phantasienamen glaubhaft erkennen lassen, dass es nicht nur um Balance-Akte geht, sondern um die Sehnsucht nach Stabilität in einem nicht mehr zu durchschauenden Gefüge. Nimmt man noch die Eisenbrocken von Ingo Ronkholz hinzu, kann man durchaus froh sein, dass diese Kleinplastiken - selbst wenn sie auch als Großplastik denkbar wären - eigenständige Arbeiten sind, deren Gewicht man gerade noch so in der heimischen Umgebung vertreten kann.

Mit einem Werk von Madeleine Dietz will ich zum Ende meiner Ausführungen kommen. Ihre Installationen und Objekte wecken Assoziationen an archäologische oder Kulträume. Eingebunden in Gehäuse aus Industriestahl, füllt sie die Hohlräume mit irdenen Materialien, das heißt entweder Ziegel, Lehm oder trockener Erde. In der Serie »Was oben war, wird unten sein« knüpft sich an das Faktum des Titels die Frage nach Vergangenheit und Vergessen, nach der Verortung auch des Menschen im fragilen Gefüge des Seins. In diesem Kontext nähern sich ihre Kunsträume einem rituellen Ort, sie können allerdings auch als ästhetische

Galerie Schlichtenmaier

wie existenzielle Chiffren gänzlich für sich stehen, zumal ihr Abstraktionsgrad sehr hoch ist, und sie könnten auch als Entwurf für eine Großplastik fungieren. Sobald wir aber gerade eine solche architekturbezogene Plastik in Vergrößerung weiterdenken, würde sie ihren fließenden Charakter verlieren. Was also macht die Kleinplastik besonders? Reinhold Hohl schlug im Hinblick auf die Triennale als Maßeinheit vor: »Es ist das natürliche Maß der von Hand machbaren, vom Auge auf einen Blick fassbaren Konkretisierung einer geistigen Aussage.« Gerade die Erfassbarkeit in einem Augenaufschlag, weniger poetisch könnte man sagen, innerhalb eines Kubikmeters Raum, macht die Kleinplastik zu einem Zeitzeichen. Es wäre noch zu überlegen, mit einem Glas Wein in der Hand: Kleinplastik ist das, was Sie nach dem Erwerb allein oder zu zweit nach Hause tragen könnten.

Ich danke für Ihre Aufmerksamkeit.
Günter Baumann, September 2015