

Bert Praxenthaler: Ausstellung Säulenhalle am Stadttheater Landsberg 12.01.- 28.01. 2007

Der Bildhauer Bert Praxenthaler lebt und arbeitet seit 1996 in Epfenhausen bei Landsberg. Nach Beteiligung an mehreren Ausstellungen in Landsberg und Umgebung und in Berlin, München und Augsburg, ferner einer eigenen kleinen Ausstellung in der Landsberger Säulenhalle 1999, präsentiert er jetzt sein Werk in einer Übersichtsschau. Gezeigt werden fünf figürliche und acht abstrakte Werke.

Für den ausgebildeten Holzbildhauer, Restaurator, Kunsthistoriker (MA) und Webdesigner, der sich zudem mit Graphik und elektronischer Musik beschäftigt, ist das Interdisziplinäre in der Kunst wesentlich. Die reiche Erfahrung mit der süddeutschen sakralen Skulptur der Gotik und des Barock fließt in das Werk ebenso ein wie Methoden der multimedialen und der Videokunst. Die Stilmittel gehören der Bildhauerkunst der Gegenwart an. Ausdrucksweise und Handschrift sind sehr persönlich. Die Materialien sind Holz und Stuck. Die Themen reichen von abstrakten, sehr offen formulierten Werken zu solchen figürlichen, die wie Kommentare zum Zeitgeschehen wirken. Der Betrachter ist zur eigenen Beschäftigung mit den Werken, zur eigenen Empfindung aufgefordert und eingeladen.

Figürliche Arbeiten

Nachtmahre, 1981

Zwei Wächter, die auf hohen Stelen kauern den Schlafenden bedrängen...

Schrecklich und furchtbar, in gewisser Weise aber auch drollig, scheinen sie der Welt des Comics oder der Graffitikunst zu entstammen. Ebenso erinnern sie an diabolische Drölerien in der sakralen Bildhauerkunst der Gotik wie Wasserspeier oder Miserikordien an manchen Chorgestühlen.

Muskulös, boshaft, von dunkler, bedrohlicher Hässlichkeit und mit Krallen bewehrt – scheinen sie aufgrund ihrer Augenlosigkeit doch nicht wirklich in der Lage, gezielt zu schaden. Ihre Blindheit hindert sie jedoch nicht daran, wie sehende zu agieren. Der mit dem Vogelkopf klammert sich absprungbereit angespannt auf seiner Plinthe fest, der mit dem Kopf eines Pavians weicht ängstlich aggressiv und angriffsbereit zurück, wie es für diese Affen typisch ist. Ihre akute Bedrohlichkeit relativiert sich ein wenig dadurch, dass die beiden aufeinander bezogen zu sein scheinen, zumindest der Affenköpfige interessiert sich im Moment nur für seinen Gesellen. Ihre Isoliertheit kann aber auch umschlagen und es bleibt eine bedrückende Unsicherheit: wird der Betrachter gleich Zeuge eines Kampfspektakels im Affenstall oder richtet sich der Angriff der beiden Schimären plötzlich gegen ihn, wie der Vogelköpfige in seiner frontalen Ausrichtung befürchten lässt? Gleich ob Zuschauer oder Opfer: ein glücklicher Traum ist das nicht....

Wund, 1987 / 2000

Ein hängender, gehenkter menschlicher Körper, gewunden, geschunden - wund. Das Rückgrat scheint offen zu liegen, die Figur wirkt stellenweise angesengt. Der ausgemergelte, gestreckte Körper trägt einen vergleichsweise großen, anscheinend unverletzten Kopf, dessen menschliches, im Gegensatz zum geschundenen Körper nicht abschreckendes und dadurch sympathisches Gesicht anklagend zum Himmel erhoben ist. Diese Geste bringt Blick und Ansprache zum Ausdruck. Oder schaut der gefolterte, wie die christlichen Märtyrer, im Augenblick seines Todes die Erlösung aus der Tortur in der Verheissung des himmlischen Heils? Stirbt er? Windet er sich vor Schmerzen? Nein, er ist passiv, erleidet die Tortur. Zugleich lässt die Ausrichtung des Kopfes an ein Emporwinden denken, die Streckung hat eine Zielrichtung. Diese Dynamik ist in erstaunlich stimmiger Weise dem ersten, offensichtlichen Thema, dem des geschundenen Folterop-

fers beigegeben, überlagert es.

Pfeile durchbohren das Opfer. Sie dienen als Knebel zum Tordieren des Körpers wie bei Strängen in der Seilerei. Deuten sie, in Überhöhung, auf den mit Pfeilen durchbohrten Märtyrer Sebastian? Sebastian ist jedoch ein makelloser, anmutiger Jüngling, dessen leibliche Schönheit von den Pfeilen nicht zerstört, sondern kontrastierend hervorgehoben wird. Hier dominieren die Verzweiflung und der Schmerz des gefolterten in einem Gefängniskäfig aus Baustahlgitter, in dem er an einer Kette hängt. Doch auch dieses Gehäuse erlaubt eine Assoziation an die christliche Kunst: Die Rückwand besteht aus einem blutroten Rechteckfeld und einem breiten, rahmenden Goldfries, der gleichermaßen an den Goldgrund in der Tafelmalerei und an Altarschreine erinnert. Suchend nach Parallelen in der christlichen Kunst scheint eine gewisse Verwandtschaft zu den drastisch grausamen Kruzifix- oder zu den Pieta-Darstellungen der Zeit um 1300 zu bestehen, bei denen das ergreifende, Mitleid erregende und menschliche des geschundenen Christus im Mittelpunkt steht.

Wiesenstück, 1998

Dürers Rasenstück, eins der großen Meisterwerke der Naturbeobachtung deutscher Renaissancekunst: Bedeutsamkeit des Details, emotionslose, naturwissenschaftlich nüchterne, exakte Darstellung eines stillen, friedvollen Teils der Schöpfung. Verbindet man heute weitere Vorstellungen mit diesem Stilleben, dann allenfalls eine friedliche, etwa, dass der Dürerhase herbeihoppelt und an den Kräutern knabbert. Doch in der Installation wird das „Rasenstück“ zum Versteck für eine Landmine. Was hier geschieht ist so schrecklich, dass man sich fragt, wie und ob überhaupt ein Künstler es angemessen darstellen kann. Der Junge ist zu Boden gestürzt und starrt mit schreckgeweiteten Augen auf den Stumpf seines abgerissenen Beines. Die im Schreck erstarrten Arme sind noch im Schutzreflex hochgerissen. Der Junge ist vor Entsetzen gelähmt, der Schmerz ist noch nicht zu ihm durchgedrungen. Genauso gelähmt steht der Betrachter ihm gegenüber. Man wollte sich am liebsten abwenden, hielt nicht die Augen des Jungen den Betrachter in ihrem Bann. Das ist der ganz natürliche Reflex des Selbstschutzes: Dieses entsetzliche Ereignis ist schwer zu ertragen, man versucht, es nicht an sich herankommen zu lassen.

Die Einblendung der Reliefelemente (ein durchlöcherter Fuß, Zehen) mit den Begriffen „Shareholder“ und „Value“ machen jedoch deutlich, dass wir Wohlstandsbürger des reichen Westens involviert sind, eine Rolle in dieser Geschichte spielen.

Das grauenvolle, drastische Bild wird mit einer drastischen Aussage verbunden: Profitgier macht Krieg. Wie viele Kriege auf dieser Welt haben den Hintergrund wirtschaftlicher Interessen? Ist Ausbeutung der Nährboden aller Kriege?

Plastik und Computeranimation sind auf verschiedenen Ebenen miteinander verzahnt: das reelle Stück Erde ist aus einer größeren Landschaft ausgeschnitten, die nur im Bildschirm erscheint, genauso, wie das Dürersche Rasenstück mit dem Spaten ausgestochen und transferiert zu sein scheint. Das abgetrennte, merkwürdig unverletzte und daher zeichenhafte Bein erscheint ebenfalls nur im Bildschirm.

Das Werk lebt von den härtesten Kontrasten: das friedvolle Rasenstück, ein schutzloser Junge, nur mit einer dünnen kurzen Hose bekleidet, der soeben noch vergnügt zu Spiel - oder Arbeit - unterwegs gewesen sein dürfte, die Katastrophe, eine Anklage, die den Betrachter gegen sein eigenes Schutzbedürfnis mit einbezieht.

ULF – Unserer Lieben Frau, 1999

Muttergottes – Muttergöttin – Urmutter – Idol. Ein spätgotisches Andachtsbild in Transformation. Ausgeh-

end von einer schwäbischen thronenden Muttergottes ist eine Installation mit einem Stuckrelief im Zentrum entstanden. Eine Silikonform des kleinen Bildwerkes erlaubt verzerrte – transformierte – Abgüsse, die, mehrmals wiederholt, eine Art Trichter bilden. Wie aufgewühltes Wasser, das in der Mitte einen Strudel bildet, oder wie gerinnende Lava, die aus dem heißen Zentrum des Kraters ausgetreten ist, ist der blaue Mantel der Madonna im äußeren Bereich angeordnet. Ein vergoldeter Kranz, ebenfalls Gewand, setzt den rot gefassten Trichter ab, der aus Elementen gebildet ist, wie dem Gesicht Mariens, dem des Jesuskindes, Partien der breit über den Rücken herabfallenden Haare und Gewandpartien. Der Dreiklang der Farben Blau, Rot und Gold macht auch ohne dass das Madonnengesicht eindeutig als solches zu erkennen sein muss, den Bezug zur Muttergottes deutlich.

Die übrigen Elemente der Installation beziehen sich – abgesehen von der Architektur und der Glaskunst, die bei der ersten Präsentation „Unserer Lieben Frau“ in der Landsberger Säulenhalle 1999 vervollständigten, und die nun nicht wiederholt werden sollten – auf Madonnen- und Frauentypen der Kunstgeschichte und der Medienwelt: die Muttergottes von Jean Fouquet, die Landsberger Muttergottes von Hans Multscher, Popstar Madonna und das virtuelle Busenwunder Lara Croft, und in ähnlicher Weise als Abbeviatur „versteckt“ im Stuck die „Madonna mit dem langen Hals“ von Parmigianino.

Fürst der Welt, 2007

Ein nackter Mann, laufend. Den rechten Arm wirft er in triumphaler Geste hoch, mit der Hand das V-Zeichen machend. Er gibt sich als Heros. Sein Kopf, sein Thorax sind die eines Deutschen Helden nach den Idealvorstellungen der nationalsozialistischen Kunst. Gestählt ist sein muskulöser Brustkorb, stählern kalt und glatt ist der Ausdruck seines kühnen Heldengesichts. Doch erweist sich schnell, dass mit diesem Helden einiges nicht ganz stimmt. So trägt er am hochgeworfenen rechten Arm den abgerissenen Ärmel eines Anzugs, komplett mit Hemdsärmel und Manschettenknopf. Das Bein der selben, rechten Seite, das Standbein, ist unterhalb des Knies Prothese – ein Roboterbein, wobei aus dem Fuß menschliche Zehen vorschauen.

Was aber noch stärker irritiert als diese Attribute des Kostüms sind Missklänge der Proportion. Für den mächtigen, athletischen Thorax sind der Arm und das Bein der linken Seite – der Gefühlsseite – geradezu verkümmert. Der linke Arm beschreibt eine wegwerfende, abgewandte Bewegung. Diese Seite ist nicht nur schlecht entwickelt, sie zählt unserem Helden nichts – wie auch schon die Regungslosigkeit des Gesichts eine Gefühlskälte erahnen lässt. Die ganze Figur hat in ihrer Komposition einen seltsam leblosen, versteinerten Zug. Sie bildet eine hypertrophe Achse auf der rechten Seite. Die Komposition kehrt das wohlausgewogene Bewegungsmotiv des rennenden Merkur von Giambologna, der den dem Standbein entgegengesetzten Arm hochwirft, ins Gegenteil. So bildet die übersteigerte rechte Seite eine nicht nur feste sondern starre Achse, während die linken Gliedmaßen kraftlos vom mächtigen Rumpf wegflattern. Die innere Schwäche oder Hinfälligkeit der undynamischen rechten Seite zeigt sich in Details wie den bloßliegenden empfindlichen Stromleitungen des Roboterbeines, dem ruinierten Zustand des Anzugs. Der rationellen rechten Seite sind die Macht der Technik und die des Geldes zugeordnet – die Pervertierung der Geste Winston Churchills in diesem Sinne ging kürzlich durch die deutsche Presse.

Die raumgreifende Figur weist, bei aller Starrheit, eine gewisse Torsion oder einen Bewegungszug von rechts unten nach links oben auf und legt so die Suche nach einer Hauptansichtsseite nahe – nicht nur aufgrund der runden Standplatte, die noch den Querschnitt des Pappelstamms zeigt, aus dem die Figur gehauen ist.

Die Rückenansicht nun offenbart den wirklichen Zustand unseres Helden: der Mann ist im Verfall begriffen. Die Haut ist am Rücken großflächig aufgebrochen und gibt das von Würmern und Schlangenetier zerfressene Fleisch frei. Im Lendenbereich ist der Körper ausgerechnet am Rückgrat – direkt am verfaulten Kern der Pappel – besonders stark zerfressen, das Getier dringt hier tief ins Fleisch ein. Der Verfall hat auch einen Oberschenkel erfasst. Die Analogie der Kabel des Roboterbeins zu den Würmern lässt nun auch dieses technische Körperteil als hinfällig erscheinen, wie auch der Rost an den Gelenken.

Der von der Rückseite her zerfressene, in Verfall begriffene junge Mann, der von vorne mit völlig intakter Hülle erscheint, ist ein Topos der mittelalterlichen Sakralkunst, am bekanntesten in der gotischen Kathedralskulptur und dort in Straßburg, Freiburg und Basel. Es ist der Fürst der Welt, ein attraktiver, doch glatter junger Mann, der als Verführer in Zusammenhang mit den an Kathedralportalen so beliebten törichten Jungfrauen steht. Sein Kronreif zeichnet ihn als Fürsten aus, ein Attribut, das bei Praxenthalers Fürsten der Welt wie eine Persiflage erscheint.

Die Verführung bezog sich beim mittelalterlichen Fürsten der Welt in erster Linie auf das Sexuelle, wie etwa in Freiburg durch seine direkte Nachbarin Voluptas deutlich wird. Der Fürst wurde mit Satan gleichgesetzt. Beim modernen Fürsten der Welt hat die Verführung verschiedene konkrete Gesichter bekommen: ein faschistoides, ein technokratisches, ein geldwirtschaftliches und insgesamt gefühlskaltes. Dass die Verführung zum Verderben ihren sexuellen Aspekt nicht gänzlich eingebüßt hat, macht das gewaltige Geschlecht des Mannes deutlich, sowie das Arrangement mit den wie die törichten Jungfrauen am Kathedralportal eingesetzten verfremdeten Selbstdarstellungen junger Mädchen von Thomas Beecht. Die Bilder basieren auf flüchtig gemachten Fotos, teils Selbstportraits, die in anbiedernder Weise mit relativ eindeutiger Tendenz entstanden, gewissermaßen improvisierte Werbefotos. Gelten die Gesten des Mannes auch den von ihm angeführten Frauen? Zuerst erobern, dann wegwerfen?

Abstrakte Werke

Stern, 1986, Tri-Stern, 2006, X-Stern, 2006, Ei, 2006, Ei II, 2006, Cubus I, 2006, Altar, 2006

Die ausgestellten abstrakten Werke drehen sich immer wieder um ein im Kern gleichbleibendes Thema: primär intakte Körper von klar definierter geometrischer Struktur, die in einem Prozess der inneren Zersetzung begriffen sind. Ihre ursprünglich makellos glatte und schöne Oberfläche – Polierweiß bei den Eiern, Blattversilberung, teils mit Lüsterung bei den Sternen, schwarz beim Kubus – zeigt Löcher und Öffnungen, durch die ein Blick ins Innere der Körper möglich wird. Die Löcher scheinen auf unterschiedliche Weise entstanden zu sein, wenn auch meist durch krankhafte oder traumatische Einflüsse: Aufbrechende Geschwüre (X-Stern), schlecht verheilende, an den Rändern vernarbende Wunden, Einschusslöcher in Blech (Stern), Schweißbrenner-Löcher in Stahlplatte (Tri-Stern); gelegentlich nur (Ei) wirken sie wie organisch gewachsene Körperöffnungen etwa eines Mollusken.

Im Inneren werden die äußerlich so wohlorganisierten Körper in völlig willkürlicher Weise zerfressen, ausgehöhlt und aufgelöst, zu einer amorphen Masse reduziert. Fraßgänge von den Öffnungen ins Innere vereinigen sich, bilden Höhlen oder schwammartig durchlöchertes Gewebe. Die Farbe des Inneren ist dunkel, meist schwarz. Gelegentlich tritt aus dem Inneren etwas Blut oder andere Flüssigkeit hervor.

Abweichend ist der Altar als konkreteres Gebilde, nicht reiner stereometrischer Körper: in seinem Inneren verbirgt sich hinter den zerfressenen Klappflügeln in den marianischen Farben Gold, Blau und Rot eine abstrahierte Madonnendarstellung.

So einheitlich das Grundkonzept, das Formenrepertoire dieser Arbeiten erscheinen mag, so differenziert kann ihr Ausdruck empfunden werden - von Bedrohlichem und Krankheit bis zur Schönheit verfallender technischer Bauteile.

Dr. Sybe Wartena