

„Freiheit zur Pflicht“. Der Bildhauer Günther Oellers. Freie Werke.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Marion Schnapp-Enderes
aus
Siegburg

Bonn 2006

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

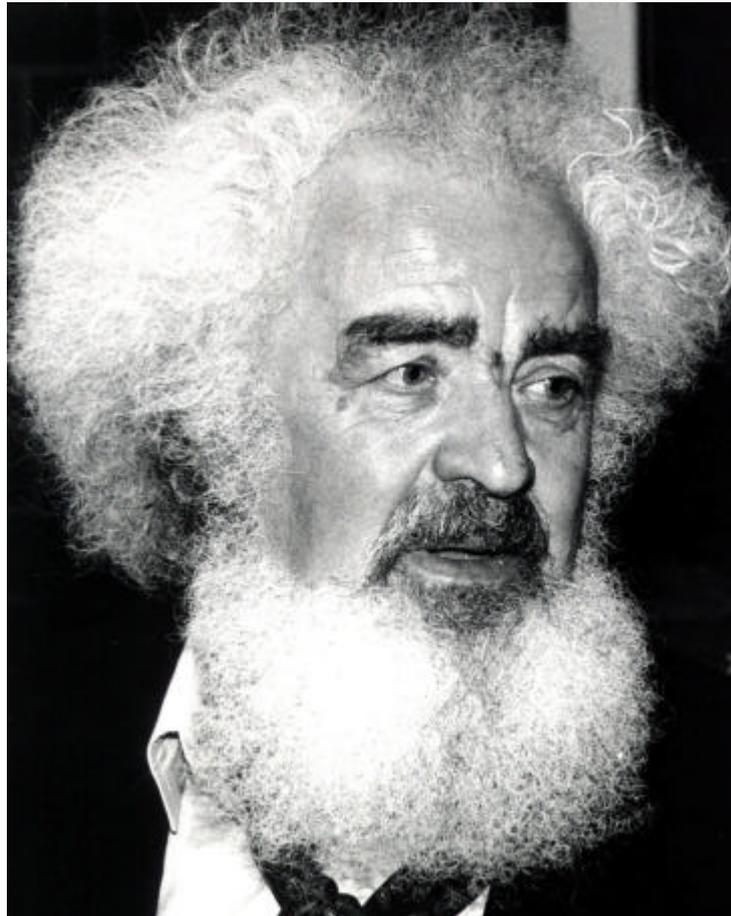
Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn
http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert.

1. Berichterstatter: Professor Dr. Frank Günter Zehnder
2. Berichterstatter: Professor Dr. Anne-Marie Bonnet

Tag der mündlichen Prüfung: 16. November 2005

„Freiheit zur Pflicht“

Der Bildhauer Günther Oellers. Freie Werke.



Meinem Vater.

Inhalt

Einleitung

Über Günther Oellers schreiben. 2

1. Teil

Aus dem Leben des Künstlers

1.1. Jugendjahre in Linz am Rhein	9
Exkurs: Linz am Rhein	9
1.2. Das Dritte Reich	13
1.3. Zweiter Weltkrieg und Kriegsgefangenschaft	15
Exkurs: Linz und die Region des Mittelrheins im Zweiten Weltkrieg	15
1.3.1. Arbeitsdienst und freiwillige Meldung	16
1.3.2. Teilnahme an der Ardennenoffensive und Kriegsgefangenschaft	18
Exkurs: Die Ardennenoffensive	19
1.4. Die Ausbildung: Köln und Paris	22
1.4.1. Studium an den Kölner Werkschulen	22
Exkurs: Die Kölner Werkschulen	22
1.4.2. Résumé	27
1.4.3. Paris	29
Exkurs: Ossip Zadkine	30
Exkurs: Constantin Brancusi	32
1.4.4. Résumé	35
1.5. Das Leben als freischaffender Künstler	37
1.5.1. Die „FIU“	42
Exkurs: Joseph Beuys und die Kunstakademie Düsseldorf	43
1.5.2. Günther Oellers und seine Rolle im „Kulturbetrieb“	47
1.5.3. Der Lehrauftrag an der Kunstakademie Düsseldorf	49
1.5.4. Günther Oellers heute	50

2. Teil

Annäherung an die Form

Exkurs: Maßgebliche Entwicklungen in der internationalen Bildhauerei

seit 1945	52
2.1. Das Werk in seiner Entstehung: Material und Technik	63
2.2. Die Form	66
2.3. Thematik - Eine Systematik	73
2.3.1. Die prägnante Einzelform	73
2.3.2. Benachbarte Formen und Themenkomplexe	74
2.3.3. Einzelne Werke in einer Sonderstellung	75
2.4. Versuch einer chronologischen Entwicklungsstruktur	76
2.5. Eine kunsthistorische Einordnung: Vorbilder und Analogien	81
2.5.1. Günther Oellers und Constantin Brancusi	81
2.5.2. Résumé	84
2.6. Die Form in der begleitenden Literatur	87
2.7. Annäherung an den Bedeutungsgehalt	90

3. Teil

Zum Bedeutungsgehalt

3.1.1. Günther Oellers in Texten	99
3.1.2. Der Bildhauer im Gespräch	100
3.1.3. 2. Könige 24, 1ff – Zur Religiosität der Kunst von Günther Oellers	106
3.2. Die Problematik der Werkidee aus der Sicht der Verfasserin	114
3.3. Theorien und Thesen in der begleitenden Literatur	117
3.4. Entstehende Fragen	121
3.5. Auf der Suche nach möglichen Antworten	123
3.5.1. Zur Werkidee	123

3.5.2. Zur künstlerischen Kreativität	128
3.5.3. Eventuelle biographische Tendenzen im Werk von Günther Oellers	131
3.5.4. Das Dilemma des Künstlers	137
3.6. Schlussbetrachtung	141
Exkurs: Ist Oellers ein Künstler der Moderne?	144

4. Teil

Einzelne Werke und Werkgruppen in der näheren Betrachtung

4.1. Zur Problematik der Reihung	149
- „Kniende Erntearbeiter“	
4.2. Vom Kleinformat zur Großplastik	151
- „Kunst für eine Wohngemeinschaft“ - „Requiem für H.G. Adler“	
4.3. Skulpturen als Gesamtkunstwerk	154
- Die „Klangfiguren“ / die „Steine der Singenden“ / „Singende mit erhobenen Händen, im Halbkreis stehend	
4.4. Literatur als Begleiterin des künstlerischen Schaffens	156
- Die „Fähre der Zeit“ – „Crossing Brooklyn Ferry“	
4.5. Aus den Büchern des Alten Testaments	160
- Die Gruppe der „Jakobsleitern“ nach Gen 28, 10ff.	
4.6. Zur Materialvielfalt	164
„Engel“ / „Kosmos der Engel“ / „Kegel der Engel“ / „Betende mit erhobenen Händen“	
4.7. Ein Weltbild	168
- „Der große Konvent“ / „Die Große Zusammenkunft“	
4.8. Das Denkmal im öffentlichen Raum	171
- Das Mahnmal Sachsenhausen / „Die Säule der Gefangenen“	

5. Teil

Anhang und Abbildungen

5.1.	Kurzbiographie	182
5.2.	Verzeichnis der Ausstellungen seit 1980	183
5.2.1.	Einzelausstellungen	183
5.2.2.	Gruppenausstellungen	184
5.3.	Ausgewählte Bibliographie	185
5.3.1.	Printmedien, Aufsätze, Kataloge und selbständige Publikationen	185
5.3.2.	Komposition	189
5.3.3.	Videos	189
5.4.	Literaturverzeichnis	190
5.5.	Abbildungsverzeichnis mit Abbildungsnachweis	206

6. Teil

Werkverzeichnis

6.1.	1940 - 1949	212
6.2.	1950 - 1959	214
6.3.	1960 - 1969	216
6.4.	1970 - 1979	223
6.5.	1980 - 1989	230
6.6.	1990 - 1999	235
6.7.	ab 2000	242
6.8.	unvollendete Werke und Entwürfe	246

7. Teil

Katalog	248
---------	-----

8. Teil

Lektüren

407

- 8.1. Karteikarte der Kölner Fachhochschule, 1947-1949
- 8.2. Hochzeitsanzeige des Ehepaares Oellers, 1948
- 8.3. „Kunst für eine Wohngemeinschaft“, 1962-1967
- 8.4. Helmut Kohl, „Erinnerungen“, 1974
- 8.5. „Rheinische Heimatpflege“, 1978
- 8.6. „Künstler sehen Politik“, 1979
- 8.7. Handschriftliches Script F.J. van der Grinten, o.J., um 1980
- 8.8. Entwurf eines Buches, um 1980
- 8.9. „Heinrich Böll zum 65. Ein Autor schafft Wirklichkeit“, 1982
- 8.10. Briefwechsel H.G. Adler – G. Oellers, 1987
- 8.11. Zeichnungen, 1989
- 8.12. Einladungskarten - Ausstellungseröffnungen, 1986 / 1994
- 8.13. Entwurf der Mahnmalsäule Berlin, ab 2000
- 8.14. Weihnachtsgruß 2002
- 8.15. Weihnachtsgruß 2003

„Der Künstler handelt aus einer inneren Verpflichtung heraus. Indem er sich äußert, erledigt er sich eines Auftrages. Er fühlt sich getrieben, auf andere zu wirken. Äußere Einwirkungen, wie die Wünsche des Auftraggebers in Bezug auf Inhalt, Form oder Material sind für ihn nicht eigentlich verbindlich. Häufiger als man glaubt, haben sie nicht mehr als den praktischen Anlass zur Realisierung der künstlerischen Vorstellungen gegeben.

Die Ausdrucksmittel, deren sich der schöpferisch begabte Mensch, den wir Künstler nennen, bedient, werden gebildet durch die Formmöglichkeiten, die er vorfindet, und durch das ihm eigene, das er an Neuem hinzuzufügen hat. Der Künstler gibt den Inhalten seiner Zeit sinnenhafte Gestalt. Er ist ein Mensch nicht anders als seine Zeitgenossen. Doch ist ihm die Gabe verliehen worden, schaubar zu machen, was sie denken, fühlen, sehen. Das Kunstwerk erschließt uns die Möglichkeit, sie unmittelbar zu begreifen.“¹

(Walter Hugelshofer, 1952)

¹ Hugelshofer. In: Kunst und Gesellschaft, S.794.

Einleitung

Über Günther Oellers schreiben

„Es ist keineswegs selbstverständlich, dass sich die Kunstgeschichte der Moderne und gar der Gegenwart zuwendet, da ihre Aufgabe doch vornehmlich – stark verkürzt gesprochen – in der wissenschaftlichen Aufarbeitung der vermeintlich historisch gesicherten Werke gesehen wird. Dieser Methodik entziehen sich sowohl die Kunst der Moderne (...) als auch die Kunst der Gegenwart, die kunsthistorisch noch zur Disposition steht; es müssen die Kriterien ihrer Bewertung erst noch entwickelt werden. (...) Die spezifisch künstlerische Erkenntnis und die komplexe synästhetische Erfahrung verweigern sich jedoch letztlich der Versprachlichung. Schreiben, Sprechen und Denken über Kunst bleibt also immer defizitär.“²

Es war immer mein Wunsch gewesen, einmal eine Künstlermonographie zu schreiben.

Entsprechend groß war meine Begeisterung, als mich eine Reihe höchst ungewöhnlicher Zufälle in das Atelier des Linzer Bildhauers Günther Oellers trug. Schnell zeigte sich jedoch, dass es eine besondere Herausforderung darstellt, seinen kunsthistorischen Tatendrang an einem Künstler messen zu wollen, welcher sich noch in voller Schaffensfreude befindet.

Es dauerte sicherlich ein Jahr, bis Oellers beschlossen hatte, mich als eine wiederkehrende Belästigung zu akzeptieren. Dies wohl auch auf Drängen seiner Ehefrau, welche meine Bemühungen ob des überquellenden Ateliers dringend begrüßte.

Wir sahen uns in dieser ersten Zeit nur sporadisch. Vollauf mit seiner Arbeit beschäftigt, zeigte er sich verschlossen und erging sich nur sehr zurückhaltend zu meinen Fragen. Biographisches lehnte er ganz ab. Allerdings versorgte er mich mit Publikationen zu seinem Werk, mit Zeitungsartikeln, Ausstellungsbroschüren oder Katalogartikeln und nannte mir Namen von Personen, mit denen er im engen Kontakt stand, dass sie mir über ihn berichten sollten.

² Bonnet, S.7.

In dieser ersten Zeit versuchte ich zunächst, ihn und sein Werk in einen zeit- und kulturhistorischen Kontext zu bringen. Die formale Seite seiner Werke machte es mir nicht allzu schwer: Oellers ist „durch die Schule der Moderne gegangen“, wie es Bergsdorf einmal formulierte. Das Typische und so auch die Variationen seiner künstlerischen Handschrift waren klar zu erkennen.³

Doch dann empfand ich einen „Stopp“. Ohne dass ich es mir erklären konnte, war ich nicht in der Lage, die Kunstwerke auf ihrer inhaltlichen Ebene abschließend zu analysieren. Sicher, Oellers selber hatte mir ja die Grundgedanken seines Schaffens mitgegeben, doch ergaben sie für mich keinen wirklichen Sinn. Jedenfalls keinen solch profunden, dass er ein bald sechzig Jahre andauerndes künstlerisches Schaffen in der vorliegenden Intensität hätte erklären können. Denn eines wurde sehr schnell deutlich: Oellers verfolgt die Umsetzung seiner Werkidee mit nicht nachlassender Energie und bald schon manischer Besessenheit seit seiner Jugend.

Ich vertiefte mich nun in die Lektüre all jener Artikel, welche seit den siebziger Jahren über sein Werk geschrieben worden waren, von angesehenen Kunsthistorikern und anderen profunden Kennern der Bildenden Kunst.

Hier erhielt ich zwar wertvolle Hilfestellungen, jedoch noch keine Lösung meines Problems - es war, als fehle mir ein Schlüssel zu einer Tür.

Ausführliche literarische Recherchen über Bildhauerei im Allgemeinen und im Besonderen, Zeit- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, Kunst- und Religionspsychologie, mosaische Judaistik und zeitgenössisches Christentum, Bibelexegese und mittelalterliche Mystik sollten mir nun weiterhelfen und vertieften doch nur die Kluft zwischen dem Künstler und mir als Betrachter.

Das brachte mich zu den folgenden Fragen:

Kann man als Außenstehender das Handeln und Denken eines Anderen, geschweige denn ein komplexes künstlerisches Werk wirklich verstehen? Und muss man das überhaupt? Soll man das überhaupt? Wenn nicht, welchen Sinn macht dann meine Arbeit? Wenn nicht, welchen Sinn macht dann ein künstlerisches Werk? Eine ausführliche Lektüre philosophischer Abhandlungen zu diesem Thema folgte.

³ Bergsdorf. In: Katalog OLG, S.25.

Als ich schon ernsthaft bedachte, die gesamte Existenz freien künstlerischen Schaffens als egomanische Selbstbefriedigung und insbesondere die Integration mystischer oder religiöser Aspekte als psychosoziales Faszinans abzutun, rief mich etwas in die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem nun schon kräftig gerupften Werk des Bildhauers zurück. In einem letzten Akt der Verzweiflung berichtete ich ihm meine Sorgen – und das Eis war gebrochen. Was ich empfand, war wohl ein Spiegelbild seiner eigenen Empfindungen.

Seit seiner Jugend steht ihm eine künstlerische „Idee“, eine Art „Vision“ vor Augen. Diese Werkidee ist zugleich Ausgangs- und Mittelpunkt seiner Kunst. Seit seiner Jugend ist er innerhalb seines gewählten Mediums, nämlich der Bildhauerei, auf der Suche nach der optimalen formalen Umsetzung in voller Inhaltlichkeit, so dass sein Anliegen nicht verfälscht und unverstanden wird.

Diese Suche ist der eigentliche Inhalt seines Schaffens, nicht das Ästhetische, Intellektuelle oder auch Spirituelle, was so gerne an seinem Werk bewundert wird. Diese Aspekte reflektieren den Künstler und das Höchstpersönliche seines Werkes, aber sie sind nicht die Botschaft.

Ich habe in den vielen folgenden Gesprächen eine Ahnung von dem bekommen, was er den Menschen mit seinen Werken sagen möchte. Ich habe eine Ahnung von dem bekommen, was diese Suche auslöste. Und ich habe auch eine Ahnung von dem bekommen, was an Intellekt und Gefühl, an Individualität und an gesellschaftlicher Prägung in einem künstlerischen Werk verborgen sein kann.

Die vorliegende Untersuchung will deshalb keine abschließenden Antworten geben. Sie zeigt mögliche Wege auf, nennt mögliche Erklärungen. Sie möchte den Leser mitnehmen auf eine Suche, die ernst zu nehmen ist, nicht zuletzt wegen der Aufrichtigkeit des Suchenden.

Diese Abhandlung bedeutet also nicht nur eine eigenständige intellektuelle Anstrengung, sondern sie ist auch das Ergebnis einer fruchtbaren Kommunikation zwischen Urheber und Kommentator eines schöpferischen Phänomens.

Sie reflektiert dabei auch den Balanceakt der Autorin, dem Künstler und seinem Urheberanspruch an seinem Leben und dem von ihm geschaffenen Werk Genüge zu tun, dabei allerdings auch nicht den Bereich der wissenschaftlichen Forschung und Objektivität zu verlassen.

Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich auf diejenigen Werke des Künstlers, welche als „frei“ bezeichnet werden können, d.h. der freien Konzeption und einem unbeeinflussten Schaffen des Künstlers entsprungen. Diese Definition umfasst hier auch einzelne Auftragswerke privater oder öffentlicher Auftraggeber.

Die Abhandlung schließt also den Bereich der sakralen Auftragswerke aus. Grundsätzlich sollte wohl eine solche Arbeit alle Spektren eines künstlerischen Werkes berücksichtigen, allerdings steht Oellers diesen Werken sehr ambivalent gegenüber: Oft hat er sich beklagt, er sei als Künstler gerade in der kirchlichen Auftragsarbeit doch nur eine Art „Erfüllungsgehilfe“ eines übergeordneten und weisenden Auftraggebers gewesen. Teil seines originären Kunstschaffens seien sie nicht.⁴ Und in der Tat: Sind diese „funktionalen Kunstwerke“ auch teilweise von überzeugender Präsenz, so stehen sie doch sehr für sich. Mit der organischen Werkgenese seines freien Schaffens sind sie weder inhaltlich noch formal überzeugend zu verbinden. Insofern kann für diese Arbeiten eine eigenständige Publikation empfohlen werden.

Die Untersuchung gliedert sich also in die folgenden Bereiche:

Das erste Kapitel gibt einen Überblick über die Biographie des Künstlers. Es war der verständliche Wunsch von Günther Oellers, sein Leben nicht in allen Spektren vor dem Leser auszubreiten und es lag mir fern, diesen Wunsch nicht zu respektieren. Recherchen „hinter seinem Rücken“ hätte ich als einen groben Vertrauensbruch angesehen. Es liegt wohl in der Besonderheit einer Abhandlung wie dieser, dass nicht alle Fragen beantwortet werden, nicht alle biographischen Vorkommnisse aufgeblättert und erörtert werden. Immer wieder unterstützen deshalb weiterführende Beiträge das Verständnis der jeweiligen Situation.

Das zweite Kapitel der Abhandlung untersucht die formalen Aspekte des vorliegenden bildhauerischen Werkes. Ein einleitender Exkurs zu der Entwicklung der deutschen und internationalen Bildhauerei seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges formuliert hierbei den kulturhistorischen Kontext, in dessen Rahmen sich die Oellersschen Werke bewegen.

⁴ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Die maßgeblichen formalen Kriterien werden benannt, eine Ordnung der Arbeiten nach Gruppen wird entwickelt. Eine lose chronologische Struktur wird erarbeitet. Im Anschluss an diese Analyse erfolgt eine Untersuchung der erkannten formalen Kriterien unter dem Aspekt der umgebenden Kunstgeschichte.

Der dritte Teilbereich der Abhandlung wendet sich der Werkidee zu.

Einleitend kommt hier der Künstler selber erläuternd zu Wort. Anschließend formulieren einige maßgebliche Autoren ihre interpretatorischen Ansätze.

Daraufhin sind folgende Fragen zu beantworten:

Woher stammt diese „Vision“, diese „Grundidee“ eines Jahrzehnte umgreifenden Werkes? Was macht sie aus und wo liegen ihre thematischen Tendenzen?

Und: In welchem Verhältnis steht der Bedeutungsgehalt der Werke zum Künstler?

In einem vierten Kapitel werden innerhalb einer detaillierten Werkbeschreibung die maßgeblichen Formgruppen des vorliegenden Werkapparates vorgestellt.

Einzelne Figuren wie einzelne thematische Gruppen belegen die Ergebnisse der analytischen Untersuchung; weiterführende Themen, wie die einer Kunst im öffentlichen Raum, werden ebenfalls diskutiert.

Ein angehängter Apparat beschließt die Untersuchung in einem fünften Teil.

Er umfasst, neben einer Kurzbiographie und der Bibliographie, das Verzeichnis der verwendeten Literatur und die den Text begleitenden Abbildungen.

Den sechsten und den siebten Teil endlich bilden das Werkverzeichnis und der Katalog. Hier erfolgt eine Abbildung aller von Oellers geschaffenen Werke, welche unter dem vorgegebenen Titel subsumiert werden können. Die Nennung und die numerische Listung erfolgen in chronologischer Reihung. Der Katalog umgreift ebenfalls einige untersuchungsrelevante Zeichnungen und Skizzen des Künstlers.

Die Publikation wird endlich in einem achten Teilbereich von einer Auswahl werkbegleitender Texte und sonstiger Publikationen beschlossen.

Marion Schnapp-Enderes, Fürthen, Januar 2005.

Ich möchte an dieser Stelle Günther Oellers für das Vertrauen danken, welches er mir entgegenbrachte.

Meine besten Wünsche begleiten ihn und seine liebe Frau Edith Oellers-Teuber.

Danken möchte ich auch all jenen Menschen, welche mich in den letzten Jahren immer wieder dazu ermunterten, den eingeschlagenen Weg nicht zu verlassen.

“But that before all my arrogant poems the real Me stands yet
untouch’d, untold, altogether unreach’d,
Withdrawn far, mocking me with mock-congratulatory signs and
Bows,
With peals of distant ironical laughter at every word I have written,
Pointing in silence to this songs, and then to the sand beneath.

I perceive I have not really understood any thing , not a single
object, and that no man ever can.”⁵

„Vor allen meinen hochfahrenden Gedichten steht
das wahre Ich noch immer unberührt,
unausgesprochen, gänzlich unerreicht,
Weit abseits, meiner spottend mit spöttisch beglückwünschendem
Neigen und Grüßen,
Mit fernher schallendem ironischen Gelächter über jedes Wort, das ich
geschrieben habe,
Stumm deutend auf diese Gesänge, und dann auf den Sand am Boden,

Mit der Erkenntnis, dass ich nichts, kein einziges Etwas,
wirklich verstanden habe und dass
auch kein anderer Mensch dazu fähig ist.“

(Walt Whitman)

⁵ Walt Whitman: As I ebb’d with the ocean of life. In: Cowley, S.244. 2. Strophe, 12-19.
Deutsche Übersetzung in: Reisiger. Einleitung, o.S.

1. Teil

Aus dem Leben des Künstlers

Die konkreten Lebensverhältnisse eines Künstlers bestimmen ganz ursächlich Gestalt und Inhalt seines künstlerischen Werkes. So ist eine Biographie der natürliche Ausgangspunkt für eine Analyse, welche sich mit Ursprung, Gestalt und Aussage eines Kunstwerkes beschäftigt.

1.1. Jugendjahre in Linz am Rhein

1925-1939

Günther Oellers wurde am 27. Januar 1925 in Linz am Rhein geboren.

Er blieb seiner Geburtsstadt immer treu, so dass es ihn nach nur einigen Jahren der künstlerischen „Wanderschaft und Lehre“ in die Abgeschiedenheit der Kleinstadt am Mittelrhein zurückzog. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass die Stadt und das sie umgebende Umland für Oellers zweierlei ist: Brutstätte und ständige Begleiterin seiner Kreativität. Als fast ausschließlicher Lebensraum des Bildhauers soll sie im Rahmen dieser Abhandlung immer wieder eine begleitende Betrachtung erfahren.

Exkurs: Linz am Rhein⁶

Die Stadt Linz liegt gegenüber der Ahrmündung am rechten Ufer des Rheins in einer Mündung des Westerwaldes. Das Linzer Stadtgebiet war schon in frühester Zeit besiedelt. Davon zeugen sowohl die heute größtenteils zerstörte Ringwallanlage auf dem nahen Hummelsberg, welche um 600 v.Chr. datiert ist, als auch vereinzelte fränkische Funde. In einer Urkunde aus dem Jahre 874 wird die Stadt erstmals als „lincisce“ namentlich erwähnt.

Mit den Jahrhunderten wuchs die Bedeutung des direkt am Flussufer gelegenen Ortes, welches sich eindrucksvoll im Bau der ehemaligen Pfarrkirche Sankt Martin als dreischiffige Pfeileremporenbasilika reflektiert, welcher zwischen 1206 und 1214 erfolgte.

⁶ Daten und Fakten in Auszügen aus: Oellers, Adam C. Köln 1994.

Ab 1365 sicherte eine Zoll- und Zwingburg in der schon früher befestigten Stadt die hoheitlichen Rechte. Ihrer strategischen Rolle als Sicherung der kurkölnischen und rechtsrheinischen Besitztümer verdankte die Stadt ihre beständige Bedeutung auch in den nächsten Jahrhunderten. Allerdings wurde sie so auch im 16. Jahrhundert in die Wirren der Reformationszeit miteinbezogen, welche erst 1584 mit der allgemeinen Rückkehr Kurkölns zur katholischen Kirche endeten.

Nach diesen Zeiten der kontinuierlichen Weiterentwicklung folgten Jahre eines allgemeinen Niedergangs der Stadt. In diese fielen schwedische (1632-1633) und französische (1688-1689) Besetzungen. Linz wurde 1801 von Kurköln getrennt, kam 1801 zum Fürstentum Nassau und wurde 1815 wieder preußisch.

Ab dem 19. Jahrhundert erlangte die Stadt eine neue Bedeutung als Zentrum der Basaltindustrie und als Fremdenverkehrsort. Die beiden Standbeine verhalfen der Stadt zu einer erneuten Blüte, welche einen überdurchschnittlichen Wohlstand ihrer Bevölkerung mit sich brachte.

Heute scheint Linz in zwei Welten zu leben: Sind an den Wochenenden und an den Feiertagen die Kopfsteinpflaster bald überfüllt von Touristen, so findet die Stadt während der Wochentage und außerhalb der touristischen Saison in die typische Ruhe und Beschaulichkeit der mittelhheinischen Weinanbauregionen zurück.

Die Stadt Linz besitzt neben der alten Pfarrkirche Sankt Martin einige kleinere Sakralbauten, welche vornehmlich aus neugotischer Zeit stammen. Älteren Datums ist die zwischen 1636 und 1645 im barocken Stil errichtete Kapuzinerklosterkirche, welche ab 1818 als Gymnasium genutzt wurde. Auf dem Kaiserberg oberhalb der Stadt befindet sich die so genannte Donatuskapelle, welche 1861 von den in Linz ansässigen Konventualen errichtet und mit Donatus- und Theophilusreliquien versehen worden war. Eine jüdische Gemeinde war seit 1356 in Linz nachgewiesen. Die Synagoge der Gemeinde, an welche heute nur noch eine Gedenktafel erinnert, wurde 1851 eingeweiht.

Von den Profanbauten in Linz hat das spätmittelalterliche Rathaus wohl die größte Bedeutung. Der dekorative Bau aus dem späten 15. Jahrhundert bietet noch heute eine reizvolle Kulisse für die touristischen Veranstaltungen, welche regelmäßig auf dem Marktplatz der Stadt stattfinden.

Der Charakter der Linzer Altstadt wird ansonsten im Wesentlichen durch die attraktiven Fachwerkbauten aus dem 16. bis 18. Jahrhundert geprägt. Seit der Industrialisierung erweitern noch einige großzügige Villen die äußeren Grenzen der Stadt.

Günther Oellers verlebte die ersten Jahre seiner Kindheit mit seinen Eltern und seinen vier Geschwistern in einem kleinen Fachwerkhaus am Linzer Buttermarkt.⁷ Später bekleidete sein Vater einen Posten als leitender Verwaltungsangestellter bei der städtischen „Basalt Actiengesellschaft“ - eine repräsentative Position, welche es ihm ermöglichte, seiner Familie eine gutbürgerliche Existenz zu bieten. So zog die Familie mit den Jahren in ein größeres Steinhaus innerhalb der Stadt. (Abb.1-3) ... Günther Oellers kann sich daran erinnern, dass ihn schon als Kind die dekorativen Schraffuren beschäftigten, welche die Handwerker in die Türumrahmung des Eingangsbereiches arbeiteten. Wie dieses wohl handwerklich möglich sei, interessierte ihn damals ausführlich.

Schon in seinen frühen Jugendjahren entwickelte Oellers eine große Freude am kreativen Gestalten und so schuf er in diesen Jahren erste kleine Skulpturen aus Holz und aus Stein. Auch besuchte er die Steinbrüche der näheren Umgebung⁸ und fertigte aus den Mergelsteinen der Linzer Wälder kleine Reliefs mit Hilfe seiner provisorischen Werkzeuge an. Oft saß er auch am Ufer des Rheins und skizzierte die vorbei fließende Landschaft.⁹(Abb. 4)

Seine wohlwollenden Eltern unterstützten diese Neigungen mit einer gehobenen katholischen und auch musischen Erziehung. So durfte Oellers, der seine Liebe zur Musik ebenfalls früh entdeckte, Unterricht im Cello nehmen, einem durchaus kostspieligen Instrument.

⁷ So genannt nach den Bäuerinnen des Westerwälder Umlandes, welche auf diesem Platz früher ihre Butter und andere Milchprodukte anboten.

⁸ Schon als Kind liebte Oellers die besondere Struktur der Steinbrüche. Eine Leidenschaft, welche den Bildhauer bis heute gefangen nimmt. In seiner Zeichnung „Kindheitserinnerung“ erinnert sich Oellers an den Steinbruch Dattenfels bei Linz.

⁹ Diese Jugendwerke sind leider zum größten Teil nicht erhalten: „Meine ersten Werke und Zeichnungen vom Rheintal haben die Amerikaner mitgenommen“. Oellers im GA Bonn vom 25.07.2002.

Nur wenige Jahre später entwickelte Oellers dann den dringlichen Wunsch, ein Künstler, sogar ganz konkret, ein Bildhauer zu werden. Entgegen dem Wunsch seiner Eltern besuchte er nach dem Abschluss der Volksschule deshalb nicht das städtische Gymnasium, sondern nahm 1938 eine Stellung als Briefträger, als „Postschaffner“, bei der städtischen Post in Linz an. Diese Beschäftigung sollte es ihm ermöglichen, eine finanzielle Existenz zu begründen, innerhalb derer er seinen künstlerischen Neigungen nachgehen wollte.

In der Rückblende erscheinen diese Jahre im Leben des späteren Künstlers als sehr friedvoll. Offensichtlich bemühten sich die Eltern von Günther Oellers, ihren Kindern eine harmonische Umgebung zu bieten. Allerdings veränderte der Beginn des Dritten Reiches die Lebensumstände in der mittelhheinischen Kleinstadt nicht unerheblich und auch der Alltag von Günther Oellers sollte davon in den nächsten Jahren betroffen werden.

1.2. Das Dritte Reich

1933-1939

Auch im Dritten Reich erlebte Linz einen Fortbestand seiner Bedeutung als beliebtes Ausflugsziel der Rheinromantik. Nach 1933 wurde die Stadt deshalb ganz im nationalsozialistischen Sinne geführt und bildete so ein angenehmes Ziel auch der staatlichen Freizeitorganisationen. Leider blieb es nicht bei den harmlosen Rhein-Vergnügungen. Wie in den meisten anderen deutschen Städten gerieten auch in Linz Teile der Bevölkerung in die Mühlen der NS-Diktatur.

„Die Kreuzwegstationen am Weg hinauf zum Berg, die die Minoriten im vergangenen Jahrhundert errichtet hatten, waren zerschlagen worden. (...) Irgendwann waren auch die Fenster der Kapelle auf dem Berg zerschlagen, die Tore aufgebrochen und der Innenraum verwüstet worden.“¹⁰

Die jüdische Synagoge wurde in einer Folge der „Reichskristallnacht“ am 10. November 1938 zerstört und niedergebrannt, die jüdischen Bewohner der Stadt deportiert. Der jüdische Friedhof „Am Wolfsacker“ wurde ebenfalls zerstört – heute, wieder aufgebaut und sorgsam gepflegt, verströmt er die mystische Stille schon lange verlassener Plätze. Die nun herrschende NS-Regierung enteignete das Antoniushaus der Franziskanerbrüder und stellte es dem Reichsarbeitsdienst (RAD) zur Verfügung, welcher dort eine Truppführerschule einrichtete.

„Der RAD hatte in dem Haus, das der Betreuung schwachsinniger Jugendlicher gedient hatte, eine Truppführerschule eingerichtet. Im Frühjahr 1938 waren die Kinder plötzlich auf Nimmerwiedersehen verschwunden. Sandbraune Kolonnen, die mit hartem Schritt und blitzendem Spaten durch die Straßen der kleinen Stadt spazierten, hatten ihren Platz eingenommen. Die Hauskapelle war zu einer Turnhalle umfunktioniert, die Statue des Schutzpatrons des Hauses, des heiligen Antonius, die in der Wand oberhalb der Pforte ihren Platz hatte, war ebenso abmontiert wie der neugotische Dachreiter auf der Kapelle“.¹¹

¹⁰ Schmitz, S.151.

¹¹ Schmitz, ebenda.

Die Jugend und ihre schulische Ausbildung wurden im Sinne der neuen Machthaber umorganisiert. Die Kreuze wurden in den Schulräumen abgehängt und durch Hitlerbilder ersetzt. Der Hitlergruß wurde anstelle des Morgengebets eingeführt, der Religionsunterricht wurde verboten. Später gehörten Robben und das Üben von Granatenwerfen zum Schulsport, theoretischer und praktischer Luftschutz-Unterricht folgten. Auch in der Freizeit wurden die Jugendlichen im Sinne der NS-Propaganda geformt: Das so genannte „Jungvolk“ sammelte sich jeden Sonntagmorgen im „Haus der Staatsjugend“ zum Appell. Ein Besuch der sonntäglichen Messfeier war damit unmöglich geworden.¹²

Oellers entdeckte in diesen Jugendjahren eine große Leidenschaft für die Marine. Deshalb verbrachte er seine Sommermonate mehrfach auf den Schulschiffen der HJ und umging so die übliche Verpflichtung in die heimatliche Hitlerjugend. In einem Gespräch erinnert er sich mit Freude an die sportlichen Ansprüche der Marinezeit, in welcher er auch alle üblichen Prüfungen ablegte.

Nicht zu unterschätzen war es in seinen Augen ebenfalls, dass der Dienst auf den Segelschiffen doch eher kameradschaftlich und sportlich angelegt war, „von Hitler sprach da niemand“. Er empfindet es in der Erinnerung als ein „großes Glück“, auf diese Weise einer allzu radikalen Indoktrinierung durch die HJ ausgewichen zu sein.¹³

Oellers war in diesen Jahren noch ein Kind und vieles von dem, was in der Stadt vor sich ging, wird er nicht bemerkt, mag er nicht verstanden haben. Er verlebte offenbar eine für diese Zeiten noch reichlich unbeschwerte Kindheit. Er konnte sich seinen Träumen von seiner Künstlerexistenz hingeben und besaß sogar ein Elternhaus, welches ihn dabei unterstützte. Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges zerstörte jedoch diese vordergründige Unbeschwertheit. Linz am Rhein wurde aufgrund seiner exponierten Lage und strategischen Bedeutung schnell zu einem Angriffsziel der feindlichen Verbände.

¹² Nach Schmitz, S.151ff. Zur Hitlerjugend ausführlich: Klönne, 1982.

¹³ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

1.3. Zweiter Weltkrieg und Kriegsgefangenschaft

1939-1945

Exkurs: Linz und die Region des Mittelrheins im Zweiten Weltkrieg

Im August 1940 schlug die erste Bombe in Linz ein.

Im Mai 1944 richtete ein feindlicher Beschuss auf dem NS-Ausflugsdampfer „Kraft durch Freude“ erheblichen Schaden an, Angriffe auf die „Ostmark“ und die „Hollandia“ folgten und zerstörten so den Eindruck der Stadt als einer friedlichen Ausflugsenklave. Ab dem Jahresende 1944 erfolgten regelmäßige Fliegerangriffe, die sich jedoch auf das Gleisdreieck bei Sinzig und die Brücke von Remagen konzentrierten.

Am 16. Januar 1945 vereinigten sich die US-amerikanischen und die britischen Truppen im belgischen Houffalize und setzten ihre vereinigten Kräfte der überraschenden Ardennenoffensive der deutschen Truppen entgegen.

Die alliierte Gegenoffensive in den Ardennen veränderte erheblich die Machtpositionen am Rhein. Der zügigen Eroberung des linksrheinischen Gebietes im Februar 1945 folgte die Einrichtung eines amerikanischen Brückenkopfes bei Remagen im März des letzten Kriegsjahres. Daraufhin brach auch die deutsche Westfront als unhaltbar zusammen.

Im Rahmen der rheinischen Eroberungskämpfe zerstörte im Februar 1945 ein starker Bombenangriff einen großen Teil der historischen Stadtanlagen von Linz. Die Rheinfähre wurde versenkt. In den nächsten Wochen erfolgten noch vereinzelte Kämpfe der verfeindeten Truppen in den Höhen der stadtnahen Westerwaldausläufer. Die stark umkämpfte Brücke von Remagen brach am 7. März 1945 in sich zusammen. Sie wurde bis heute nicht wieder aufgebaut. An die vierzig Kilometer des Rheinverlaufs – von Neuwied bis nach Bonn – sind bis heute ohne eine überbrückende Architektur geblieben.

1.3.1. Arbeitsdienst und freiwillige Meldung

1942-1944

Der pflichtgemäßen Einziehung kam Günther Oellers als 18jähriger mit einer freiwilligen Meldung zum Kriegsdienst zuvor, damals ein üblicher Vorgang, um einer willkürlichen Zuordnung zuvorzukommen. Er meldete sich aus seiner Neigung heraus zur Marine, da er ja schon als Jugendlicher auf deren Schulschiffen schöne Ausflüge bis hin zur Küste erlebt hatte. Seine Ausbildung führte ihn bis nach Stralsund und Stettin.

In seiner Erinnerung sieht Oellers selbst diese Zeit als eine noch weitgehend unbelastete an. Die Kameradschaft an Bord und auch das „sportive“ Element der Schifffahrt schienen die nationalsozialistische Realität in den Hintergrund zu drängen. Allerdings holte ihn diese Realität mit Abschluss seiner Ausbildung wieder ein: Oellers wurde zum Arbeitsdienst verpflichtet und für den Bau der dortigen Befestigungsanlagen nach Montpellier verbracht.

Der Vater von Günther Oellers meldete sich als Offizier und Versorgungsingenieur zum Kriegsdienst. Durch seine Erfahrungen in der Verwaltung transportabler Güter bei der Linzer „Basalt Actiengesellschaft“ war er ein willkommener Partner der Kriegsplanung für höchstrangige Projekte und wurde so Mitarbeiter der „Organisation Todt“. Diese war unter anderem für den Bau der Bunkeranlagen in der französischen Normandie oder auch für die Abschussrampen der gefürchteten V1- und V2-Raketen verantwortlich.¹⁴

Günther Oellers nennt seinen Vater in der Erinnerung „schon einen überzeugten Nationalsozialisten“. Ein Auftrag der NSDAP hatte die Linzer Basaltwerke vor der Schließung und den fünffachen Familienvater damit vor der drohenden Kündigung bewahrt.¹⁵ Aus dieser Situation heraus rekrutierte sich nach der Erinnerung des Künstlers wohl die zumindest anfängliche Begeisterung seines Vaters für die neuen Machthaber.

¹⁴ hierzu ausführlich: Absolon, S.27ff.

¹⁵ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Während eines Einsatzes in der Normandie war der Vater von Oellers bei einer französischen Familie in Calais untergebracht, zu welcher er mit der Zeit ein freundliches Verhältnis aufbauen konnte. Günther Oellers lernte diese Familie später einmal kennen und erfuhr von ihr, dass der Vater seine französischen Mitbewohner in den Zeiten immer knapper werdender Lebensmittel mitversorgt hatte. Auch legte sein Vater nach den Erinnerungen seiner „Gastfamilie“ an den Grenzbereichen einer französischen Strafkompagnie heimlich Lebensmittel ab.¹⁶

¹⁶ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

1.3.2. Teilnahme an der Ardennenoffensive und Kriegsgefangenschaft

1944-1945

Ende des Jahres 1944 wurde Günther Oellers von seinem Arbeitsdienst in Frankreich zurückbefohlen und zur Teilnahme an der Ardennenoffensive verpflichtet.

In Güterwagons wurden er und seine Kriegskameraden nach Posen verschickt, um dort für den Einsatz ausgebildet zu werden.

Auf dem Weg an die Front durfte Oellers, welcher gerade in der Nähe Aufenthalt hatte, seine Eltern zu Hause besuchen. Dort traf er auch auf seinen Vater, welcher Station machte auf dem Weg nach Italien. Günther Oellers erinnert sich immer sehr bewegt an dieses Treffen mit seinem Vater, welches sein letztes sein sollte. Er sprach damals wohl auch über seine eigene berufliche Zukunft als Künstler und es ist ihm sehr lebhaft in Erinnerung geblieben, was ihm sein Vater wörtlich sagte: „Ich werde dir auf jeden Fall helfen“.

Nach oder in einem Streit mit einem Wachhabenden wurde der Vater von Günther Oellers in den letzten Kriegstagen des Jahres 1945 erschossen. Die genauen Umstände wurden nie geklärt.

Nach seiner Ausbildung in Posen wurde der damals 19jährige als ordentlicher Gefreiter der „Volksgrenadierdivision“ zur Teilnahme an der Ardennenoffensive verpflichtet und zur Unterstützung des 5. und 6. SS-Panzerregiments direkt an die Ardennenfront verbracht. ... Diese Volksdivisionen galten nicht umsonst als „Pseudo-Volkssturm“, als „Kanonenfutter“ direkt hinter den Panzerlinien. So sollten die Volksgrenadiere durch die Einrichtung von Standgerichten hinter den Frontlinien zum äußersten Widerstand getrieben werden.¹⁷

Vielleicht zu seinem Glück, war Oellers wohl nicht gerade ein vorbildlicher Soldat: Während der Offensive bekam er durch einen Zufall einmal einen Einblick in seine Akte, in der akribisch alle seine großen und kleinen Vergehen gegen die „eiserne“ Soldatendisziplin notiert worden waren.¹⁸

¹⁷ Weinberg, S.821.

¹⁸ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Exkurs: Die Ardennenoffensive

1944-1945

Die Ardennenoffensive war der letzte verzweifelte Versuch Hitlers, der Niederlage im Westen zu entgehen. Die Strategie sah vor, über die Eifel und die belgischen Ardennen bis nach Antwerpen vorzustoßen, da die US-Truppen einen Großteil ihres Nachschubs über die belgische Hafenstadt bezogen.

Ab dem 16. Dezember 1944 griffen deshalb bei schlechtem Wetter etwa 200.000 deutsche Soldaten mit 600 Panzern und 1900 Geschützen die Front an, die von annähernd 80.000 Amerikanern mit 400 Panzern gehalten wurde. Zusätzlich wurde eine 1000 Mann starke Fallschirmjägertruppe hinter den Linien abgesetzt, welche den Bodentruppen den Weg bereiten sollte. Ein starker Wind trieb die Jäger jedoch zu weit auseinander, um die amerikanischen Linien angreifen zu können.

Die Offensive kam für die Amerikaner weitgehend überraschend. Allerdings kamen die deutschen Truppen mit dem Hauptstoß der 6. SS-Division schon bei Sankt Vith nur kurz hinter der belgischen Grenze zum Stillstand, 150 km von den Ardennen entfernt. Am Südabschnitt bei Houffalize und Bastogne brachen die deutschen Truppen verhältnismäßig schnell durch. Dann aber klarte das Wetter zum Jahreswechsel auf und die alliierten Kampfflugzeuge konnten nun die deutschen Marschkolonnen und das rückwärtige Transportsystem angreifen und zerstören. Die deutschen Einheiten erschöpften in den direkten Frontausbuchtungen zunehmend ihre Kräfte, die Verluste an Soldaten, Ausrüstung und Material konnten nicht mehr ersetzt werden. In den letzten Tagen des Jahres 1944 leiteten die deutschen Truppen noch eine Hilfsoffensive ein. In einem massiven Flugangriff sollte der alliierten Luftwaffe ein schwerer Schlag versetzt werden, wobei jedoch das Gegenteil erreicht wurde: Die Angreifer verloren selber 277 Flugzeuge und waren nun nicht mehr in der Lage, einen größeren Angriff zu fliegen.

Die Ardennenoffensive galt nun als gescheitert. Auf beiden Seiten war es zu schweren Verlusten gekommen. Nach nur sechs Wochen waren über 60.000 Deutsche und über 70.000 Amerikaner tot, verwundet oder vermisst.¹⁹

¹⁹ Aus: Weinberg, S.805ff.

Die Ardennenoffensive ging nicht nur wegen der starken Verluste in die Geschichte der außergewöhnlichen Kriegsschlachten ein. Was sie im Besonderen ausmachte, waren die Grausamkeit und die Härte, mit der die befeindeten Truppen in den tief verschneiten Wäldern aufeinander stießen.

Jenseits des direkten Frontgeschehens kam es wiederholt zu Massakern durch brutale SS-Einheiten an Kriegsgefangenen und Zivilisten: In Malmedy wurden am 17. Dezember 1944 zweiundsiebzig amerikanische Soldaten hingerichtet; die betreffende Einheit beging an zehn weiteren Orten noch weitere Morde an insgesamt 308 amerikanischen Soldaten und über hundert belgischen Zivilisten. Grausam in der Erinnerung bleibt auch das Massaker in Stavelot am 19. Dezember, wo SS-Einheiten das gesamte Dorf unter dem Vorwurf, sie hätten Amerikanern Zuflucht gewährt, auslöschten, insgesamt einhundertunddreißig Belgier ermordeten.

In den letzten Tagen des Jahres 1944 wurden die Stellungen von Oellers von den amerikanischen Truppen überrollt. Gemeinsam mit einigen Frontkameraden verbrachte er die Tage um Weihnachten in einem Gebüsch, bis die Amerikaner den versprengten Trupp entdeckten und in ein Gefangenenlager bei Mailly-Champagne überführten. Von dort wurde Oellers im Frühjahr nach Troyes verbracht, wo die Kriegsgefangenen zu Baumfällarbeiten verpflichtet wurden. Über ein Jahr lang schichtete Oellers mit anderen Kriegsgefangenen Holzstücke zu Raummetern, bis er im Frühjahr 1946 in eine heftige und handgreifliche Auseinandersetzung mit einer Lageraufsicht geriet.

Der spätere Bildhauer sollte daraufhin in ein Strafgefangenenlager bei Dijon versetzt werden. Doch Günther Oellers hatte ein bald unglaubliches Glück: Auf der nächtlichen Fahrt nach Dijon verirrt sich die Fahrer des Gefangenentransportes im ländlichen Frankreich und entließen schließlich entnervt ihre Gefangenen an dem ersten Kriegslager, das ihren Weg kreuzte. Es handelte sich hierbei allerdings nicht um das gesuchte Straflager, sondern um ein Entlassungslager, so dass Oellers schon zwei Tage später mit dem Zug über Tuttlingen nach Linz heimreisen konnte.

In einem Gespräch erinnert sich Oellers noch genau an die grausamen Szenen, welche der Frontkampf in den Ardennen mit sich brachte. Auf die Frage hin, wie man denn solche Bilder verarbeiten könne und wie man sich dann nach Kriegsende wieder in ein „normales“ Leben einfügen könne, antwortete er, dass der Mensch zu viel mehr in der Lage sei, als die heutigen, von Frieden und Wohlstand verwöhnten Zeiten vermuten ließen und als die Leute annähmen, welche aufgrund ihrer Geburtsdaten keine konkrete Kriegserfahrung gemacht hätten.

Einerseits käme es nach seiner Einschätzung zu einer Art von Denkblockade, welche eine zu hohe Emotionalität in Anbetracht der Grausamkeiten nicht zuließe und andererseits würde in den Menschen schlicht eine Art von egoistischem Willen emporkommen, den Krieg zu überleben, egal, auf welche Weise und egal, auf wessen Kosten. Die spätere Integration in ein bürgerliches Leben hinein hätte ihm deshalb auch keine Probleme bereitet, er sei „egoistisch genug gewesen“, sein eigenes Leben weiterführen zu wollen.

Allerdings lässt Oellers diese Zeiten auch gerne in einem unbestimmten „Nebel“, auch seiner Frau erzählte er fast nichts aus den Zeiten des Krieges. Anlässe wie der sechzigste Jahrestag der Ardennenoffensive, der zum Jahreswechsel 2004/2005 auch in den Medien mit vielen Berichterstattungen begangen wurde, würden die alten Erinnerungen wieder schmerzhaft hervorholen. So vergesse er nie die seltsame Mischung aus Winterkälte und Waldesduft und dem Geruch und dem Geräusch von Motorsägen bei seiner Arbeit im Gefangenenlager.²⁰

²⁰ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

1.4. Die Ausbildung: Köln und Paris

1947-1949

In den ersten Jahren nach Kriegsende arbeitete Günther Oellers zunächst wieder als Postschaffner bei der Linzer Post. In seiner Freizeit konzentrierte er sich als Autodidakt auf seine künstlerische Weiterentwicklung.

Diese Neigung, seinen Ideen freiheitlich nachzuspüren, war schon damals tief in ihm verwurzelt. Er unterbrach sie jedoch in den kommenden Jahren und versuchte eine künstlerische Ausbildung zu erlangen, zunächst in der näheren Heimat, später auch im Ausland.

1.4.1. Studium an den Kölner Werkschulen

1947-1949

Vom Sommersemester 1947 bis zum Sommersemester 1949 war Günther Oellers als Tagesschüler an den Kölner Werkschulen eingeschrieben. Er besuchte dort die Klasse für Bildhauerei von Professor Wolfgang Wallner.²¹

Exkurs: Die Kölner Werkschulen

Die Kölner Werkschulen wurden 1879 unter dem Namen „Gewerbliche Fachschulen der Stadt Köln“ gegründet. Die Schule gliederte sich damals in drei Abteilungen: Bautechnik, Mechanik und Kunstgewerbe. Aus diesem sollte später der künstlerische Zweig entstehen. Entscheidend für die Entwicklung der Schule waren die Jahre 1926 bis 1931 unter dem Direktorat von Prof. Riemerschmidt, welcher der Schule auch den Namen der „Kölner Werkschulen“ gab.

In Anlehnung an den Werkbundgedanken des Bauhauses sollte ein Neben- und Miteinander von freier und angewandter Kunst gelehrt werden. In einer fundierten handwerklichen Ausbildung lag die auch im Bauhaus existente Neigung zu den Bauhütten und Malerschulen der Vergangenheit verborgen.

²¹ Die Karteikarte seiner damaligen Anmeldung ist heute noch erhalten und im Archiv der Fachhochschule Köln einzusehen. Die Kölner Werkschulen wurden ab 1971 der Fachhochschule Köln zugeordnet. Claudiusstraße 1. 50678 Köln. Siehe auch Kopie im Anhang.

Die Schule überstand auch die Jahre der NS-Herrschaft in Deutschland, allerdings zahlte sie dafür auch den Preis einer zumindest latenten Anpassung. Als „Meisterschule des gestaltenden Handwerks“ legte sie nun den Schwerpunkt auf eine traditionelle handwerkliche Ausbildung.

1945 wurden die Gebäude bei einem Fliegerangriff auf Köln fast vollständig zerstört. Nach ihrem Wiederaufbau konnte die Schule jedoch schon 1946, nun wieder unter ihrem alten Namen der „Kölner Werkschulen“, unter der Leitung von August Hoff wiedereröffnet werden. Hoff war von den Nationalsozialisten als Direktor des Duisburger Lehmbruck-Museums entlassen worden und widmete sich nach seiner Berufung durch den damaligen Kölner Oberbürgermeister Konrad Adenauer dem Wiederaufbau der zerstörten Schule.

Das anfängliche Programm der Kölner Werkschulen umfasste fünfzehn Abteilungen, so Architektur, Bildhauerei, Malerei, Zeichnung, Photographie, Druck und Design. Die Lehrveranstaltungen umfassten im Bereich der Bildhauerei eine Ausbildung im Modellieren, Stein- und Holzbildhauerei, Stuckatur, Gips, Steingussplastik, Metallguss und die Erstellung von Keramiken und Industriemodellen.

Die Ausbildung erfolgte also ganz im Sinne des Werkschulengedankens an einer praktischen Nutzung des Gelernten orientiert, nicht als eine Ausbildung freier Künstler. Erst in den sechziger Jahren fand unter der Leitung des Malers Friedrich Vordemberge der entscheidende Ausbau zur Freien Kunst statt, in den fünfziger Jahren behielt die Schule zunächst ihren ursprünglichen „Werkstattcharakter“.²²

Günther Oellers gehörte also mit zu den ersten Semestern nach der Wiedereröffnung der Schule. Die jungen Künstler kämpften damals noch mit ganz praktischen Problemen, erinnert sich der Bildhauer: „Wir waren froh, wenn wir ein Stück Holz von einem Apfelbaum bekommen konnten, um praktisch zu arbeiten“.²³

Edith Oellers-Teuber, welche als Malerin ebenfalls die Kurse der Akademie besuchte, erinnert sich lebhaft an die vielen kleinen und großen Probleme des Studienalltages: Auf dem Schulgebäude fehlte das Dach, so dass das Wasser bei Regen die Wände herunterlief.

²² In Auszügen aus: 100 Jahre Kölner Werkschulen, o.S.

²³ Oellers in Rumpf. Holzarbeiten, o.S.

Farbe, Leinwände und anderes Material gab es gar nicht in dem völlig zerstörten Köln und der theoretische Unterricht erfolgte mittels Zigarettensammelbildchen moderner Kunst, welche die Studenten in der Gruppe herumreichten. Trotzdem waren die jungen Leute in ihrer Erinnerung sehr glücklich und zufrieden, da sie nun, nach den schlimmen Zeiten des Krieges, in Frieden und Ruhe ihren künstlerischen Leidenschaften nachgehen durften.²⁴

Für Oellers besaß die Ausbildung an der Kölner Akademie keinen großen Stellenwert. Sicher waren die handwerklichen Anforderungen der Ausbildung eine gute Lehre für den jungen Bildhauer, doch inhaltlich konnte ihm die Schule mit ihrer pragmatischen Ausrichtung keine Vision bieten. In ihm strebte es nun schon nach künstlerischer Selbstverwirklichung, das Handwerk war ihm nur noch Weg zum Ziel. Auch geriet er wohl wegen der abstrahierenden Blockhaftigkeit seiner frühen Werke mit seinen Ausbildern in Konflikte, wie sich sein langjähriger Freund Hermann-Joachim Hoffmann erinnert.²⁵

Ein Lehrer, von welchem Günther Oellers jedoch mit großem Respekt spricht, ist sein damaliger Fachbereichsleiter für Metallarbeiten, Joseph Jaeckel.

Joseph Jaeckel

(1907-1985)

Joseph Jaeckel wurde am 23. April 1907 in Walmenroth im Westerwald geboren. Nach einem Studium an den Kölner Werkschulen arbeitete er als freier Bildhauer in Köln. 1947 erhielt er die Berufung an die Kölner Werkschulen als Leiter der Klasse für Metallbildhauerei. 1964 wurde er zum stellvertretenden Direktor der Schule ernannt. 1974 quittierte er die Lehrtätigkeit und arbeitete fortan als freier Künstler in Köln. Joseph Jaeckel verstarb 1985 in Köln.

Jaeckel gilt als ein Spezialist in der seltenen Kunst der Metalltreiberei als „Treibplastik“.²⁶ Seine maßgeblichen bildhauerischen Werke entstanden erst nach Abschluss seiner lehrenden Tätigkeiten, also erst in den sechziger und siebziger Jahren.

²⁴ Edith Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

²⁵ Hoffmann zu Verf. Nachweis bei Verf.

²⁶ Ausführlich zur Treibplastik: Rüth, S.5f.

Skulptural war er figurativ orientiert, in der Dehnung und Streckung der geschmeidig getriebenen Leiber ist eine gewisse Nähe zu den Werken von Lehmbruck nicht zu verleugnen. Seine Figuren wirken monumental in der Schwere ihres Steins oder ihres getriebenen Metalls, sein Themenrepertoire für die freien Arbeiten war klassisch. Als überzeugter Katholik fertigte er zusätzlich Auftragsarbeiten sakraler Kunst an, liturgisches Gerät oder auch umfassendere Arbeiten, wie das bronzene Portal der Abteikirche von Maria Laach oder jenes der Pfarrkirche St. Peter und St. Paul in Eschweiler.²⁷

Der Bekanntschaft mit Joseph Jaeckel verdanken wir einige frühe Auftragsarbeiten des jungen Bildhauers Günther Oellers: Jaeckel muss damals großes Vertrauen in die künstlerischen Fähigkeiten seines Schülers gehabt haben, denn er bat ihn, gemeinsam mit dem Bildhauer Franz Moog aus Mayen, einem sehr guten Freund von Oellers, einige durch den Krieg zerstörte Steinskulpturen an der Außenfassade der Bonner Universität wiederherzustellen. Hierbei handelte es sich um zwei der Karyatiden am Bonner Stockentor und die steinerne „Philosophie mit Fackel“.²⁸ (Abb. 5-7) Da damals kein geeignetes Handwerkszeug vorhanden war, schmiedeten sich die Bildhauer ihre Meißel selber in einer Schmiede. Die Skulpturen wurden dann nach alten Modellen in Muschelkalkstein nachgearbeitet.

Eigentlich ist Jaeckel indirekt so auch ein Verursacher des weiteren Lebensweges von Günther Oellers gewesen.

Dieser stöberte nämlich während seiner Arbeiten an der Bonner Universität in den Schriften der damals fast gänzlich zerstörten kunsthistorischen Bibliothek und entdeckte dabei das Buch „Skulpturen des 20. Jahrhunderts“ von Carl Einstein.²⁹ In ihm sah er Abbildungen von Werken des rumänischen Bildhauers Constantin Brancusi und „dann war ihm klar, er muss nach Paris“.³⁰ (Abb. 8-10)

²⁷ Biographische Daten aus: Hundert Jahre Kölner Werkschulen, o.S.

²⁸ Abbildungen siehe Anhang.

²⁹ Propyläen Band XVI. 1926.

³⁰ Hoffmann zu Verf. Nachweis bei Verf.

Den begleitenden Text von Einstein hat Oellers damals offensichtlich (und vielleicht zu seinem Glück) übersehen:

„Wir nannten schon den Rumänen Brancussi, der etwas wie Urformen zu suchen scheint; ein Versuch zum Monumentalen mit gänzlich unzureichenden Mitteln. Wirkung: Ein Bluff oder eine Chimäre privaten Ägyptens. Man poliert seine Metalle und Blöcke und träumt zwischen vergrößerten Kunstgewerbebedingungen von Riesen. (...) Was dem gewitzten Pariser Rumänen gänzlich fehlt: die Kraft zum Mythischen, Gesicht einer pilgernden, religiösen Welt eigener Gestalten.“³¹

³¹ Einstein, S.168.

1.4.2. Résumé

Oellers beschloss also mit 24 Jahren, seine Ausbildung in Köln abubrechen, um für einige Zeit nach Paris zu gehen. Sicher begeisterte ihn die Möglichkeit, einigen der namhaftesten zeitgenössischen Künstlern begegnen zu können, sicher war Oellers aber auch ein wenig ein „Kind seiner Zeit“: Seine Jugendjahre hatte er größtenteils unter der Suppression der Nazis erlebt, Jahre an der Front waren gefolgt.

Er hatte vielleicht einfach keine Lust mehr, sich weiteren Regeln und Vorgaben zu unterwerfen, und gerade nicht, wenn es um seine Lebens-Leidenschaft, seine Kunst ging. Sein langjähriger Freund Hermann-Josef Hoffmann kann diese Einschätzung bestätigen: „Er hatte darauf keine Lust mehr und ist deshalb nach Paris abgehauen.“

Oellers selber stellt ebenfalls gerne rückblickend fest, dass seine erste akademische Erfahrung ohne zu große Einwirkungen auf sein künstlerisches Werk blieb.

Festzustellen bleibt jedoch auch, dass Oellers von Jugend an mit Künstlern in Kontakt war, welchen größten Wert auf ein sorgfältiges Handwerk legten.

Das scheint ihn schon geprägt zu haben, denn dieser Devise ist er selber auch immer in akribischer Ausführung treu geblieben.

In privater Hinsicht waren die Kölner Jahre jedenfalls schicksalhaft und auch erfolgreich für Günther Oellers: Er lernte an den Kölner Werkschulen die Malerin Edith Teuber kennen und lieben. 1948 bereits heirateten die beiden jungen Künstler. 1949 wird ihr Sohn Adam geboren. Die ersten Jahre verbringt die junge Familie daraufhin bei der Mutter des Bildhauers in Linz.

Edith Oellers-Teuber erinnert sich nicht ohne Humor, dass ihre Schwiegermutter wohl durchaus froh war, den immer schwierigen Sohn gut „los geworden“ zu sein und so fand die Familie eine freundliche Aufnahme.³²

Günther Oellers erinnert sich auch unter einem künstlerischen Aspekt an die Eheschließung: Auf der Rückfahrt nach Köln von seiner Hochzeit in Maria Laach stand dem frischgebackenen Ehemann plötzlich diejenige Idee vor Augen, welche sein Schaffen die weitere Zeit seines Lebens bestimmen soll.

³² Edith Oellers-Teuber zu Verf. Nachweis bei Verf.

In diesen Jahren begründen Oellers und seine Frau Edith auch ihre langjährigen, teils lebenslangen Freundschaften zu diversen Mitgliedern der rheinischen Kunstszene, so unter anderen zu Georg Meistermann, Walter Warnach und zu Heinrich Böll. Sie werden zu wichtigen Diskussionspartnern für Günther Oellers und begleiten sein Werk teilweise bis heute mit ihren Schriften.

1.4.3. Paris

1951

Oellers erfüllte sich 1951 seinen großen Herzenswunsch und ging für drei Monate nach Paris.

Es kamen ihm nun die freundschaftlichen Kontakte seines Vaters nach Frankreich zugute: Die Familie, mit welcher sein Vater in Calais lebte, schrieb dem jungen Bildhauer gerne einen Einladungsbrief, ohne den kein Deutscher in der damaligen Zeit nach Frankreich einreisen durfte.

Oellers nahm die Einladung pro forma an, blieb jedoch gänzlich illegal in Paris, ohne in Richtung der Küste weiterzureisen. Wohnen konnte Oellers zuerst bei einer tschechischen Familie, die ihn wegen seines Aussehens und seines Akzentes für einen Rumänen hielt, später dann als vorgeblicher Schweizer im „Maison Suisse“ der Cité Universitaire in Paris. Nachts arbeitete er in den Pariser Markthallen, um sich seinen Aufenthalt zu finanzieren.

Das Erlebnis, sich in dem weitläufigen und weltoffenen Paris aufzuhalten, war für den jungen Künstler sicherlich spektakulär. Er selber erinnert sich in einem Gespräch daran, wie einen „Kulturschock“ die Stadt für ihn nach den Jahren des Krieges und der Gefangenschaft für ihn bedeutete.³³

Die französische Metropole galt damals als eine der wichtigsten Keimzellen der modernen Kunst. Viele namhafte Künstler hatten dort ihre Ateliers. Die unzähligen Galerien und Museen gaben Oellers die Möglichkeit, all die Kunstwerke zu sehen, die im Dritten Reich noch verpönt gewesen waren und die auch das Deutschland der ersten Nachkriegsjahre ihm nicht bieten konnte.

Zudem schrieb sich Oellers an der privaten „Academie de la Grande Chaumière“ am Montparnasse ein, um seine bildhauerischen Studien weiterzuführen. Oellers erinnert sich an die beeindruckende internationale Atmosphäre der Universität, an welcher Künstler aus vielen europäischen Ländern und den USA studierten.

Allerdings war seine eigene Nationalität in dieser Zeit ein nicht zu unterschätzendes Risiko: Eines Tages wurde Oellers in der Mensa als Deutscher erkannt und von den anderen Studenten als „boche“ aus dem Gebäude vertrieben.

³³ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

In seiner ersten Zeit an der Akademie besuchte Oellers die Bildhauerklasse von Ossip Zadkine, einem französischen Bildhauer russischer Herkunft.

Exkurs: Ossip Zadkine

1890-1967

Ossip Zadkine wurde 1890 in Smolensk in Russland geboren und ließ sich nach einem Kunststudium in London, 1909 in Paris nieder.

Dort schrieb er sich an der Ecole des Beaux Arts ein, folgte jedoch nicht den Studienplänen, sondern streifte lieber durch die Pariser Ateliers und entwickelte autodidaktisch seinen künstlerischen Stil. Dieses offensichtlich sehr erfolgreich, denn bereits 1911 konnte er ein eigenes Atelier in der Rue d'Assas in Paris anmieten. Seine künstlerische Karriere wurde von den politischen Ereignissen seiner Zeit immer wieder unterbrochen. So diente er im Ersten Weltkrieg für drei Jahre in der französischen Armee und floh 1940 vor der deutschen Besetzung Frankreichs in die USA. Zadkine kehrte erst nach Kriegsende nach Paris zurück, wo er im Jahre 1967 verstarb.³⁴

Der Bildhauer ist ein echtes „Kind“ der klassischen Moderne und sein Werk ist ganz offensichtlich von den formellen und ideellen Ansätzen des frühen 20. Jahrhunderts geprägt, so ist es in seinen ersten Pariser Jahren von kubistischen Elementen bestimmt. In den zwanziger Jahren kam ein emotionaler, bewegter Zug in Zadkines Skulpturen, der sich in den dreißiger Jahren, auch unter dem Einfluss des Surrealismus, ins Barocke komplexer Figurengruppen mit vielen kurvigen und kantigen, konkaven und konvexen Formen steigerte. Die daraus erstehende „kubische Zerrissenheit“ ist signifikant für das äußere Erscheinungsbild seiner Kunst. Diesem Stil blieb Zadkine in den weiteren Jahren seines künstlerischen Schaffens treu. Sein wohl bekanntestes Werk ist das Mahnmal „Die zerstörte Stadt“ von 1953 in Rotterdam.

Zadkine beschrieb die Aufgabe der modernen Bildhauerei in der Überwindung des herkömmlichen Realismus des 19. Jahrhunderts und verwies auf die historischen Vorbilder der sumerischen und ägyptischen Bildhauerei und im europäischen Raum auf Romanik und Gotik und den volkstümlichen Barock, welche alle „ziemlich frei

³⁴ zu den biographischen Daten: Hammacher, o.S.

mit der Anatomie umgehen“.³⁵ In seinem Ansatz folgte Zadkine in der emotionalen Übersteigerung den Idealen der frühen Moderne. Er sah sich als einen Bildhauer, welcher das „Chaos“ der Welt ordnet und in eine ihm gefällige Form bringt:

„Ich wollte immer zu diesen letzteren gehören, zu jenen, die unermüdlich in den Steinbrüchen, an den Ufern ausgetrockneter Flüsse und im Halbdunkel des Waldes dieses Leben und seine Formen gesucht haben. Ich ließ mich von den Riesen der Natur bezaubern, die ihre Zweige so majestätisch ausbreiten und ihre Häupter zum Sonnengotte emporrecken; angesichts dieser Elementarwesen habe ich rasch erkannt, dass das Prinzip ihres Lebens und ihrer Formen auf dem Zufälligen beruht (...), dass die Hand des Bildhauers auffordert, Ordnung in das Chaos zu bringen, damit der gesuchte Ausdruck der Freude oder des Erhabenen entstehe, je nach Wollen oder Überzeugung des Bildhauers. (...) Ich will aber auch sagen, dass der Bildhauer derjenige ist, der sich berufen weiß, als Magier zu leben und zu handeln, um vermittels dieser naturgegebenen Dinge das Ausdrucksvolle, die ausdrucksvollen Dinge zu schaffen.“³⁶

Oellers schien wohl schon in jungen Jahren nie um ein kritisches Urteil verlegen gewesen zu sein und deshalb lehnte er den russischen Künstler und dessen Arbeiten als „zu elegant“³⁷ für seinen Geschmack und somit als Vorbild und Lehrer für sich ab. Offensichtlich hatte Oellers schon in jungen Jahren eine sehr bewusste Vorstellung davon, was „seine Kunst“ ausmachen sollte.³⁸ Die deutsche Schule hatte ihm eine handwerkliche Ausbildung bieten können, aber keine seelische Inspiration oder Bestätigung.

³⁵ Zadkine. In: Gertz, S.24.

³⁶ Zadkine. In: Lichtenstern, S.34.

³⁷ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

³⁸ Gerade hier folgt Oellers originellerweise Zadkine nach. Denn dieser führte selber wie folgt aus: „Art school training is not obligatory; it is only conditional. There exists a world of elementary knowledge which art schools education can supply, but the highest stages of initiation are a matter of awareness in the adept.“ Zadkine. In: Crespelle, S.226.

Zadkine, als ein Künstler der expressiven Empathie, konnte ihn, den sensiblen und introvertierten jungen Mann, ebenfalls nicht gewinnen. Oellers verließ deshalb den Unterricht der Akademie schon nach kurzer Zeit und suchte sich seine Inspirationen lieber selber in den vielen Ateliers, welche Paris zu bieten hatte. So traf er auf Fernand Leger, dessen „Monumentalität“³⁹ ihn begeisterte und entdeckte schließlich das Atelier des rumänischen Bildhauers Constantin Brancusi, dessen Werk ihn als Kölner Student nach Paris gerufen hatte.

Oellers durfte im Atelier von Constantin Brancusi zwar nicht arbeiten, hatte jedoch das große Glück, den Künstler in seinem Atelier besuchen zu dürfen und ihn so ein wenig kennen zu lernen. Nachdem Brancusi den jungen Deutschen bei seinem ersten Besuch eigenhändig vor die Tür gesetzt hatte, entstand mit der Zeit zwischen dem jungen und dem alten Bildhauer jedoch ein „fast herzliches“ Verhältnis.⁴⁰

Oellers erinnert sich im Besonderen an seinen Abschied von Brancusi: Der damals schon kranke Künstler weinte, weil er wusste, dass er nicht mehr arbeiten konnte. Oellers empfindet gerade in seinem jetzigen Alter die Trauer seines größten Vorbildes stark nach: „Wenn man nicht mehr eineinhalb Zentner heben kann (...) dann ist der Sinn des Lebens eben fragwürdig geworden“.⁴¹

Exkurs: Constantin Brancusi

1876-1957

Constantin Brancusi wurde 1876 als fünftes Kind einer Bauernfamilie in Rumänien geboren. Nach einer Ausbildung zum Kunsttischler und einem Studium an der Kunstakademie in Bukarest reiste er im Jahre 1904 über Wien, München und Zürich nach Paris. 1905 erhielt er ein Stipendium an der Ecole des Beaux Arts, danach arbeitete er als freier Bildhauer.

Anfangs überbrückte er finanzielle Engpässe noch als Messdiener oder Geschirrspüler. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges konnte Brancusi seine Position im Pariser Kunstgeschehen jedoch festigen.

³⁹ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

⁴⁰ ebenso.

⁴¹ ebenso.

So befreundete er sich mit anderen Künstlern wie Marcel Duchamp oder Amadeo Modigliani und knüpfte erste Kontakte zu bekannten Kunstsammlern wie Peggy Guggenheim, welche dem Künstler zu einem internationalen Durchbruch verhalfen. In den zwanziger Jahren war Brancusi in der Pariser Avantgarde bereits fest verankert und sein finanzielles Auskommen war durch regelmäßige Ankäufe gesichert. In den folgenden Jahrzehnten realisierte er Projekte in den USA, in Indien und in Rumänien, er war erst ein Freund der Dadaisten und später Mitglied von „de Stijl“. Diese Zeit war jedoch auch geprägt durch eine hohe Konsequenz in seiner Schaffensmethode, der eine strikte und zurückgezogene Lebensführung Brancusis entsprach. Sein persönlicher Leitsatz des „se dégager de soi-même“ korrespondierte ursächlich mit den großen Themen seines Werkes: Flug, Schwerelosigkeit, Transzendenz und Unendlichkeit.

„Die bildhauerische Sprache von Grund aus zu reinigen und sie wieder wahr zu machen, intensivste Einfachheit aus allem Komplizierten herauszuschälen, ist das eigentliche Ziel und das endgültige Resultat von Brancusis jahrelanger, monomaner Arbeit an einem Stück. Wie er sagt, ist Einfachheit nicht Ende, sondern Vollendung. Auf jeden Fall ist es sein letzter Ausdruck einer franziskanischen Verbrüderung mit der Welt des Lebendigen und ihrer wahren Wesenheit.“⁴²

Das Schaffen Brancusis orientierte sich in den ersten Jahren vorwiegend an einem traditionellen akademischen Stil und erst die im Wege der „taille directe“, den, im direkten Behauen des Steins, geschaffenen Werke leiteten eine Wende ein. Brancusi fand zu einer Gestaltung in so genannten Werkreihen, deren Erstellung sich über Jahrzehnte erstrecken konnte. Neben dem seriellen Arbeitsprozess entwickelte Brancusi in der Beschränkung auf die „klassischen“ Materialien Stein, Holz und Bronze ein weiteres Charakteristikum seines Schaffens. Für die Steinskulpturen und die Bronzen war hierbei eine ausführlichste Oberflächenpolitur von elementarer Bedeutung.

⁴² Giedion-Welcker, Einleitung, S. XVI.

Ein weiterer Schlüsselfaktor war die enge Verbindung von Architektur und Bildhauerei in seinem Schaffen, wie einige monumentale Auftragsarbeiten belegen. Typisch für seine Werke war ebenfalls die Integration des tragenden Sockelkörpers als Element der kreativen Formfindung. Ein bekanntes „Markenzeichen“ seiner Kunst waren die „unendlichen Säulen“, von denen er die erste 1918 erschuf und die aufgrund ihrer spezifischen Konstruktion in unendliche Höhen gebaut hätten werden können. 1935 erhielt er von der nationalen Liga der Frauen von Gorj in Rumänien einen Auftrag für ein Heldendenkmal, welches er 1938 ausführte. Seine nächsten Lebensjahre wurden von einer ausgesprochenen Hinwendung zur Esoterik bestimmt. Unvollendete Großprojekte ließen den nun schon sehr kranken und auch gemütschweren Künstler resignieren. 1952 erhielt Brancusi die französische Staatsbürgerschaft. Er starb 1957 in Paris.⁴³

⁴³ zu den biographischen Daten: Bach.

1.4.4. Résumé

Es ist schwierig, den Einfluss nur kurzen Zeit auf Oellers und sein Werk richtig einzuschätzen. Es wäre wohl falsch, einen zu theoretischen und kunsthistorisch-wissenschaftlichen Ansatz zu wählen.

Man hat es hier mit einem jungen Mann zu tun, der in einer mittelrheinischen Kleinstadt aufwuchs, die spätestens seit seinem achten Lebensjahr unter nationalsozialistischer Flagge agierte. Trotz seines gutbürgerlichen und offensichtlich auch reflektiven Elternhauses waren ihm so viele Wege versperrt. Anschließend erlebte er bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr den Krieg, auch als Soldat an der Front und als Kriegsgefangener.

Die Zeit in Köln ließ seine bildhauerischen Fähigkeiten und seine theoretischen Kenntnisse der bildenden Kunst sicherlich nicht unerheblich wachsen. Trotzdem kam er wohl recht unerfahren in Paris an. Man muss sich die Nachkriegsverhältnisse in der Stadt vergegenwärtigen, seinen illegalen Aufenthalt dort verbunden mit den schweren Vorwürfen, welche ihn als Deutschen überall hin verfolgen mussten verbunden mit dem ganz konkreten Problem der Kommunikation, da Oellers sich mit einer Art „Hecken-Französisch“⁴⁴ durch die Metropole schlug.

Zu einer anspruchsvollen Auseinandersetzung, sei es mit Zadkine oder mit Brancusi oder auch nur mit Mitstudierenden, kann es also zumindest auf verbaler Ebene mangels seiner Sprachkenntnisse nicht gekommen sein. Zudem war der damals schon erkrankte Brancusi für seine introvertierte Mentalität bekannt. Eine innige Bekanntschaft mit Platz für ausführlichere Gespräche kann für die beiden Künstler wohl ausgeschlossen werden.

Andererseits lag in dieser Reduktion auch eine besondere Chance für Günther Oellers. Er konnte die ihn umgebende Kunst mit unbeschwerten Augen und einem freien Sinn aufnehmen und verarbeiten. Solche Erlebnisse sind oft sehr prägend, situativen Erfahrungen von Kindern vergleichbar, welche vielfach die weitere Entwicklung bestimmen und auch in späteren Erinnerungen immer lebendig bleiben.

⁴⁴ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

So ist es wohl auch verständlich, dass Oellers eine emotionale Beziehung zu Brancusi aufbaute. Der charismatische Künstler, welcher sich ganz in den Dienst seines Schaffens stellte, sein großes Atelier, die Perfektion und die ästhetische Schönheit seiner zeitlosen Werke, alles das musste Oellers begeistern.

Wer ihn ein wenig kennen lernt, kann seine Wahl gut verstehen. Neben dieser emotionalen und biographischen Argumentation wird jedoch eine detaillierte Analyse der Oellerschen Kunstwerke untersuchen müssen, in welchem Ausmaß seine Erlebnisse in Paris sein bildhauerisches Werk prägten.

1.5. Das Leben als freischaffender Künstler

ab 1951

Nach drei Monaten kehrte Oellers also aus Frankreich zu seiner Familie zurück, um die nächsten Jahre im Elternhaus seiner Ehefrau in Duisburg zu verbringen. Sie bekommen zwei weitere Kinder: 1953 wird Maria-Theresia, genannt Mathe, geboren, 1957 folgt eine weitere Tochter, die sie nach der Mutter Edith nennen. Im Gegensatz zu seiner Frau, welche die Stadt und die mit ihr verbundenen kulturellen Möglichkeiten sehr schätzte, sehnte sich Oellers in die Ruhe seiner Heimatstadt zurück. Als dann aus der Rheinregion die ersten lukrativen Aufträge für den Bildhauer winkten, zog Oellers 1959 mit seiner Familie zurück nach Linz.

Oellers bezog mit seiner Familie zuerst das Steinhaus seiner Eltern in der Altenbachstraße, wenig später konnte sich das Ehepaar dann auf dem Gelände einer ehemaligen Ziegelei auf der Asbacher Straße ein eigenes Haus bauen, welches sie in den folgenden Jahren noch öfters erweitern und umbauen werden. (Abb. 11, 12)

Dieses Haus bewohnen Oellers und seine Frau noch heute und es ist wirklich erwähnenswert, weil es so signifikant seine Bewohner beschreiben kann: Seine Räume und Wände sind bis in den letzten Winkel zugestellt und zugehängt mit den einträchtig nebeneinander existierenden Kunstwerken der beiden Künstler. Es ist umgeben von einem lebendig wuchernden Garten voller Blumen, der mit unzähligen Skulpturen bestückt ist, zwischen denen Gras und Gänseblümchen fröhlich gedeihen. Es besitzt einen enormen Esstisch und eine noch größere Couchlandschaft, welche beide dafür geschaffen sind, Freunde und Familie zu beherbergen. Kurz, es „triefte“ geradezu vor Kunst und Kultur und ist dabei freundlich und mitmenschlich.

In diesen ersten Jahren ernährte Oellers seine Familie mit diversen gewerblichen Auftragsarbeiten. Parallel konzentrierte er sich auf die freie Bildhauerei und verfeinerte als Autodidakt seine Kenntnisse der Literatur und Musik.

Edith Oellers erzählte der Verfasserin, dass ihr Mann wegen dieser profanen „Beschäftigung“ von der damaligen mit ihnen bekannten Kunstszenen als jemand kritisiert wurde, der sein Talent in den Dienst des „schönen Mammon“ stelle und nicht ausschließlich der künstlerischen Selbstverwirklichung nachstrebe. Der Hinweis auf seine zu ernährende Familie reichte nicht als „Verteidigung“. Es wäre eher akzeptiert worden, wenn er seine familiären Bindungen der inneren Berufung zum Künstler geopfert hätte.

Und es ist in der Tat so, dass beide Ehepartner ihr künstlerisches Drängen in den folgenden Jahren für ihre Familie in den Hintergrund stellten und sie mögen dies bei aller offensichtlicher Liebe ihren Kindern und ihren im Alter pflegebedürftigen Eltern gegenüber auch als persönlichen Verzicht empfunden haben. Doch bezaubern beide Ehepartner die Menschen schnell durch ihre aufrichtige Herzlichkeit und die natürliche Freundlichkeit, welche sie ausstrahlen. Und so könnte man einmal darüber nachdenken, ob diese Jahre des tatsächlichen oder nur empfundenen Verzichts, ob die wirklich ein Verlust, ein Opfer waren oder ob nicht gerade diese bewusste Hinwendung zum Mitmenschlichen hin auch eine kreative Kraft und eine Seelenstärke entfalteten, durch welche die Werke der beiden Künstler erst diese besondere Qualität erhalten, diese Empfindung einer besonderen Tiefe, welche sich beim offeneren Betrachter so gerne einstellt.

In den fünfziger und sechziger Jahren kann Oellers einige umfangreiche kirchliche Aufträge ausführen, an welche er sich heute jedoch eher unwillig erinnert - weniger wegen der Thematik der Arbeiten, sondern wegen der ständigen Kommunikationsprobleme mit den kirchlichen Auftraggebern, welche sich sehr massiv mit ihren Vorstellungen in die Gestaltung einbrachten. „Künstler waren lediglich Erfüllungsgehilfen“, erregte sich Oellers in einem Gespräch mit Josef Schlösser.⁴⁵ Und auch in heutigen Gesprächen kommt seine damalige Frustration noch deutlich zum Ausdruck. Eine lange Zeit, so erinnert sich Edith Oellers-Teuber, wollte ihr Mann mit diesen Werken gar nicht in Verbindung gebracht werden. Heute könnte er sich zumindest eine behutsame Betrachtung im Rahmen einer eigenständigen Untersuchung vorstellen.⁴⁶

⁴⁵ Schlösser. In: Mönche und Tänzer, o.S.

⁴⁶ Vielleicht sollte man auch anerkennen, dass es gerade diese Auftragsarbeiten waren, welche dem jungen Künstler erste Möglichkeiten eines selbstständigen und künstlerischen Einkommens boten.

Sein Sohn Adam erinnert sich jedoch ganz gerne an diese Zeiten zurück: Es sei so gemütlich gewesen, wenn er dem Vater bei den Arbeiten geholfen hätte, dieser habe dann mit den rheinischen Handwerkern „Platt“ gesprochen und es habe immer eine entspannte und kreative Atmosphäre geherrscht. Allerdings konnte sein Vater nach seinen Erinnerungen auch unglaublich wütend werden, wenn seine künstlerischen Vorstellungen nicht adäquat umgesetzt wurden. (Was wohl immer etwas überraschend wirkte, da sein Vater ansonsten ein eher introvertiertes und gelassenes Gemüt besitze.)⁴⁷

In den sechziger Jahren schaffte Oellers dann einen ersten großen Durchbruch mit einem Auftrag, welchen er von der Bonner WohnBau GmbH erhielt. Für ein öffentliches Wohnungsbauprojekt in Koblenz erhielt er den Zuschlag für ein baubegleitendes Kunstprojekt – und die raumgreifenden Stelen auf der „Horchheimer Höhe“ der Stadt Koblenz aus dem Jahre 1967 sind auch heute noch ein beeindruckendes Beispiel der Oellersschen Bildhauerkunst.⁴⁸

Aus dieser Zusammenarbeit entwickelten sich für Oellers nicht nur einige lebenslange und wichtige Freundschaften, sondern auch eine erfolgreiche Zusammenarbeit, welche nach zwei weiteren Projekten in den siebziger Jahren noch im Jahre 2001 mit einem erneuten Auftrag bestätigt werden konnte.⁴⁹

Oellers arbeitete bis in die achtziger Jahre hinein eher zurückgezogen an seinen freien Werken, wenn auch regelmäßige Aufträge diese Zurückgezogenheit durchbrachen. Diese Isolation hatte verschiedene Gründe und war zum Teil auch selbst gewählt. Oellers lehnte gerade den politisierten „Kulturzirkus“ der aufgeheizten Boomjahre am Kunstmarkt ab⁵⁰ und er war ja auch wegen seiner familiären Verpflichtungen nicht ganz frei in allen Entscheidungen.

Zudem empfand er die Bildhauerei immer als eine ernsthafte, schon schicksalhaft zu nennende Beschäftigung und hatte nach seinen eigenen Erinnerungen eine lange Zeit die Sorge, sein großes Anliegen könne missverstanden nach außen transportiert

⁴⁷ Adam Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

⁴⁸ hierzu ausführlich: 4.2. „Vom Kleinformat zur Großplastik“.

⁴⁹ siehe Katalog: Bonn - Heiderhof, 1972, Bonn - Rosenthal 1978, Berlin 2001.

⁵⁰ Schlösser. In: Bergische Illustrierte von 1994, S.7.

werden und dann ungehört, also sinnlos verklingen. Auch könnte seine Arbeit in der Stilistik vielleicht auch von andern Künstlern übernommen und zur Unkenntlichkeit des eigentlichen Leitgedankens verändert werden.

In der Tat setzte sich Oellers nur selten mit anderen Künstlern und vor allen Dingen mit direkten „Bildhauerkollegen“ auseinander. Adam Oellers verweist dann auch auf die gesellschaftlichen „Sekundärkreise“⁵¹, mit welchen sich sein Vater im Laufe der Jahre umgab, seien es Theologen, Architekten oder auch Politiker und Wissenschaftler.

Es ist eine Frage, was diese künstlerische Zurückhaltung auslöste: Nach der Einschätzung seines Sohnes und auch der Verfasserin vermag sie wohl sowohl eine gesunde Sturheit als auch Scheu und Selbstzweifel auszudrücken.

Oellers sah sich auch immer gerne als eine Art intellektuellen Eremiten, der in der Besinnlichkeit und inneren Einkehr lebt. Nicht umsonst fühlte er sich von den Texten des hl. Johannes vom Kreuz zu einigen Werken inspiriert, welche in einer Ausstellung in den Niederlanden Beachtung fanden. Auch Künstler wie Walt Whitman entsprechen seiner Vorstellung von dem Bild eines Künstlers, der seine Zeit nicht mit Gesprächen vertut, sondern sich ganz seinem Vorhaben widmet. So hielt er auch gegen den Wunsch seiner Freunde seine Ausstellungstätigkeit bis in die achtziger Jahre zurück. Eine Galerie vertrat ihn nie. Allerdings verstärkten sich in den folgenden Jahren die dauerhaften Freundschaften zu anderen Künstlern oder auch Kunsttheoretikern, welche Oellers schon aus seiner Studienzeit in Köln kannte, so zum Beispiel zu dem Schriftsteller und späteren Nobelpreisträger Heinrich Böll, zu Alois Zimmermann oder Walter Warnach, zu seinen Freuden aus der Bonner Bauunternehmung und später noch zu Joseph Beuys und den Brüdern van der Grinten.

Sein langjähriger Freund Körber erinnert sich allerdings auch an die lebenslustigen Charakterseiten des Bildhauers: So habe dieser eine Kiste mit damals „verbotener“ Literatur besessen, aus welcher er die Freunde mit Büchern von Skandalautoren wie Henry Miller versorgte. Ebenso seien sie gerne in Theater und Opernhäuser gegangen, um sich die neuen Inszenierungen anzuschauen.

⁵¹ Adam Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Auch Jacoby, ein langjähriger Wegbegleiter des Künstlers, erinnert sich gerne an diese gemeinsamen Jahre. „Das waren herrliche Zeiten“, beschreibt er seine Erinnerungen in einem Gespräch und verweist auf das in seinen Augen „große Glück“, als junge und dynamische Kreative an diesen Jahren des gesellschaftlichen Wiederaufbaus beteiligt gewesen sein zu dürfen.

Prägend war für Oellers auch insbesondere die Freundschaft zu Heinrich Böll, welcher den Bildhauer immer wieder ermutigte, mit seinen Werken in die Öffentlichkeit zu treten. Denn nach Böll hat jeder Mensch die Verpflichtung, seine Talente und Fähigkeiten in den Dienst der Gesellschaft zu stellen und bei künstlerischen Menschen ist es eben ihre Kreativität. So sei es geradezu ein „Raub“ an der Gesellschaft, Erkenntnisse, welche man über seine Kreativität erlange, für sich zu behalten. Böll leitete diese These zudem von der übersetzten Form des Wortes „privat“ ab: *privare*= rauben.⁵²

Oellers hatte sich schon in diesen relativ frühen Jahren seines Schaffens ganz eigene Gedanken für sein Künstlertum formuliert, welchen er auch bis heute treu blieb: Er nennt es eine „Freiheit zur Pflicht“, wenn man ein Talent besitzt. Das heißt, die scheinbare Freiheit, sich seinen Talenten und Neigungen zu widmen wird zu einer emotionalen Verpflichtung, der sich Oellers immer unterworfen fühlte. Diese empfundene Verpflichtung wirkte auf den Künstler immer erdrückend, denn jedes seiner Werke ist aufgrund seines „ethischen und gesellschaftlichen Nutzungscharakters“ ja zur inhaltlichen wie formalen Perfektion verurteilt, denn Oellers schafft ja nicht zum eigenen, ästhetischen Plaisir.

Zusätzlich steht er in einem Konflikt mit den so oft beklagten Auswirkungen der heutigen pragmatisch orientierten Kons umgesellschaft. Dass ethische und moralische, auch emotionale Werte so oft in den Hintergrund gedrängt scheinen, dass sich viele Wertediskussionen auf intellektuelle Zirkel beschränken, bereitet ihm Zweifel und Sorgen. Oft genug verfolgt ihn die Idee, dass seine ganzen Bemühungen sinnlos sind.⁵³

⁵² Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

⁵³ ebenso.

1.5.1. Die FIU

1973

Dank den Überredungskünsten seiner Freunde unterbrach Günther Oellers im Jahr 1973 das freie Schaffen und beteiligte sich gemeinsam mit seinen Freunden Heinrich Böll und Walter Warnach an der Gründung der FIU, des Vereins der „Freien Internationalen Universität für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung“.⁵⁴

Die Geschichte FIU ist eng mit der Figur Joseph Beuys' verbunden, der schon seit den Duisburger Jahren ein guter Bekannter des Ehepaares Oellers war. Aus dieser Künstlerbekanntschaft entwickelte sich jedoch nach ihren Erinnerungen nie eine vertiefte Freundschaft, da die politischen Überzeugungen und künstlerischen Interessen zu unterschiedlich waren.⁵⁵ So erinnert sich Oellers an einen privaten Besuch von Beuys im Jahre 1972: Beuys bot Oellers den Tausch zweier Kunstwerke an, um in den Besitz der „Engel der frühen Jakobsleiter“ zu gelangen. Oellers lehnte den Tausch jedoch ab – er wollte Beuys das Kunstwerk nicht überlassen. (Abb.13)

Die Gründung der FIU erscheint bei einer retrospektiven Betrachtung wie ein Schlusspunkt hinter einer langen Erzählung. Um das Engagement von Oellers und seinen Freunde verständlich zu machen, sollen die damaligen Umstände hier in der möglichen Kürze erläutert werden.⁵⁶

⁵⁴ Später in internationaler Ausrichtung als „Free International University“

⁵⁵ Nach seinen Angaben galt Oellers in seinem Bekanntenkreis wegen seiner oft wertkonservativen Ansichten als Katholik und „CDU-Mann“. Zudem musste die von Beuys übersteigerte Selbstdarstellung als Märtyrer und Heilsbringer zugleich bei dem sozialen und zurückhaltenden Oellers auf Ablehnung stoßen. So sicher auch Beuys' Fußwaschungen bei den Studenten, die stundenlangen Selbstkasteiungen bei künstlerischen Events, z.B. stundenlang eingerollt in eine Teppichrolle auszuharren oder die Fixierung auf sich als der Lehrer der neuen kreativen Lehre bei seinen Schülern.

⁵⁶ Zu Beuys und der FIU ausführlich: Stachelhaus / Lange, S.149ff / Szeemann, S.159ff.

Exkurs: Joseph Beuys und die Kunstakademie Düsseldorf

Joseph Beuys wurde 1921 geboren, also nur vier Jahre vor Oellers.

Ihn prägten ähnliche Ereignisse und auch ihre künstlerische Entwicklung berührt sich an manchen Stellen: Beuys wuchs ebenfalls ländlich auf, ebenfalls in einem katholischen Elternhaus, er hatte 1940 sein Abitur in der Tasche und seinen Dienst in der Hitlerjugend ebenfalls hinter sich gebracht. Im Gegensatz zu Oellers war Beuys jedoch stark naturwissenschaftlich orientiert, eine künstlerische Laufbahn interessierte ihn vorerst nicht.

Er meldete sich 1940 als 19jähriger freiwillig zum Militär, um wie Oellers der Zwangsrekrutierung zuvorzukommen. Nach einer Ausbildung zum Funker wurde Beuys dann 1941 zum Sturzkampfbomber-(Stuka)-piloten ernannt. Seine Einsätze verliefen in den ersten zwei Jahren ohne größere Zwischenfälle. Im Winter des Jahres 1943 geschah dann jedoch jener legendäre (und durchaus umstrittene) Absturz, welcher Beuys fast das Leben kosten sollte: Nach einem feindlichen Treffer über russischen Gebiet stürzte er auf der Krim ab und überlebte schwerstverletzt. Eine Gruppe nomadisierender Tartaren pflegte Beuys einige Zeit, wickelte ihn schützend in Felle und isolierte seinen Körper gegen die Kälte mit Fetten, bis ihn eine Militärpatrouille fand.

Nach seiner Genesung wurde er erneut an die Front geschickt, noch vier Mal wurde er bei Gefechten verwundet. Er erhielt das Eiserne Kreuz Erster und Zweiter Klasse und das Goldene Verwundetenabzeichen. Beuys war körperlich und seelisch ein Wrack, als er zu Kriegsende in britische Kriegsgefangenschaft geriet. Nach etwa einem Jahr kehrte er nach Hause zurück.

Entgegen seiner früheren Wünsche wollte Beuys nun Kunst studieren und bewarb sich bei der Kunstakademie Düsseldorf. Nach den Jahren der Ausbildung und der Zeit als freier Künstler kehrte er 1961 als Professor an die Düsseldorfer Kunstakademie zurück. Sofort begann er, seine Ideale einer sozialen Plastik gemäß seinem erweiterten Kunstbegriff umzusetzen.⁵⁷

⁵⁷ Das heißt, Kunst als Erscheinung, als Phänomen in der Gesellschaft, gesellschaftliche Realität als kreatives Element, Realität kann so auch gestalterisch verändert werden. Sein so oft und gerne zitiertes „Jeder Mensch ist ein Künstler“ heißt nicht mehr, als das jeder Mensch innerhalb seiner Möglichkeiten und an seinem Platz eine Veränderung der Realität kreativ erarbeiten kann.

Beuys rührte mit seinem Verhalten auch an die Grundstrukturen der akademischen Ausbildung. Nach seiner Einstellung musste man, um den Kunstbegriff ändern zu können, das verändern, was den Kunstbegriff prägte, also auch die Akademien als den klassischen Ausbildungsort für angehende Künstler.

Die Idee einer freiheitlichen kreativen Lehranstalt hatte Beuys schon längere Jahre begleitet, ihre Grundlagen findet sie sicherlich auch in den Bildungsidealen von Rudolph Steiner, dessen Texte Beuys kannte und dessen Vorstellungen auch sein Verhalten als Professor beeinflusste: Beuys war der Meinung, dass im Rahmen einer Demokratisierung der Bildung, der Zugang zu den Universitäten und gerade zu den Kunstakademien allen interessierten Bewerbern offen stehen müsse.

Demgemäß lehnte er die üblichen Zugangsbeschränkungen ab und begann ab 1968, alle abgewiesenen Bewerber in seine Klasse aufzunehmen, so dass er bis 1972 an die vierhundert Bewerber in seine Klassen aufgenommen hatte. Gegen den offiziellen Protest der Akademie unter der Leitung des damaligen Direktors Norbert Kricke formierte sich eine Gruppe von Studenten, welche teilweise später auch vor radikalisierten Aktionen nicht zurückschreckte, so zum Beispiel die „Lidl-Gruppe“ unter der Leitung des Beuys-Schülers Jörg Immendorf und seiner Ehefrau Chris Reinecke.

Anfang August 1971 schrieb Beuys einen offenen Brief an den Akademiedirektor Eduard Trier, in dem er ausführte:

„Wo unkontrollierte Milliardenbeträge aus dem von allen arbeitenden Menschen gemeinsam geschaffenen Volksvermögen (sicher nicht von den Inhabern der geballten Finanzmacht, den bekannten 50-75 Multimillionären und Milliardenären, die in unserem Volksleib noch – wie lange wohl – ihr Unwesen treiben dürfen, die ihr Geld „arbeiten“ lassen, um die Produktionskraft der Volksmehrheit auszusaugen) in Kriegsrüstung und Mordwaffen und sonst wie verpulvert werden, da ist es an der Zeit, dass das Volk endlich über die Grundrechtsfrage abstimmt: wem denn nun die Produktionsmittel gehören sollen.

Dies gehört hierhin, denn das Hochschulproblem ist ein Finanzproblem, welches das herrschende System niemals lösen kann. (...) Unsere Entscheidung orientiert sich am Bedarf der Gesellschaft und den verfassungsgemäßen Garantien; nach freier Ausbildung in freien Schulen für jeden Menschen.“⁵⁸

Eine solch aggressive Stimmung musste eskalieren und so wurde Beuys von dem damaligen Wissenschaftsminister Johannes Rau 1972 gekündigt.⁵⁹

Das Land war jedoch an einer einvernehmlichen Einigung mit dem populären Störenfried interessiert, wie es ein Brief des damaligen Wissenschafts-Ministers Rau an den Kultusminister Girgensohn vom August 1973 zeigte: „Dass es uns ernst ist damit, für den Künstler Beuys einzutreten, wenn es darum geht, ihm ein geeignetes Betätigungsfeld außerhalb der hiesigen Kunstakademie zu schaffen.“⁶⁰

Am 27. April 1973 kam es dann in einer direkten Folge dieser Vorgänge zur Gründung des „Vereins zur Förderung einer Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“, an welcher eben auch Günther Oellers und Heinrich Böll beteiligt waren. In dem Manifest, welches, ebenso wie der Lehrplan, fast ausschließlich von Böll verfasst wurde, heißt es unter anderem:

„Kreativität ist nicht auf jene beschränkt, die eine der herkömmlichen Künste ausüben, und selbst bei diesen ist sie nicht auf die Ausübung der Künste beschränkt. Es gibt bei allen ein Kreativitätspotential, das durch Konkurrenz- und Erfolgsaggressionen verdeckt wird.

Dieses Potential zu entdecken, zu erforschen und zu entwickeln, soll Aufgabe der Schule sein. Bei dieser Hochschule (...) geht es in erster Linie darum, die

⁵⁸ Beuys. „Aufruf zur Alternative“. In: Lange, S.153f.

⁵⁹ Die Vorgänge in der Akademie können nur im Zusammenhang mit der politischen Situation dieser Jahre verstanden werden. Die Generation der „68er“ bäumte sich gegen ihre Elterngeneration auf, der sie das Dritte Reich nicht verzeihen konnte. Die herrschenden Regierungs- und Wirtschaftskreise wurden abgelehnt, da sie sich zu oft aus alten Seilschaften der Nazizeit rekrutierten. Es entwickelte sich in diesen Jahren eine eigenständige Jugendkultur, welche sowohl stark gesellschaftlich-politisch als auch individuell-kreativ engagiert war, es ging um die Suche nach einer neuen Gesellschaftsform unter den alten Idealen der Freiheit und der sozialen Gerechtigkeit.

⁶⁰ Szeemann, S.159.

durch Gleichgültigkeit, Gewöhnung, Enttäuschung, Aggression, Krieg, Gewalt, Umweltzerstörung verschütteten „Lebenswerte“ wieder zu reaktivieren, und zwar im gleichberechtigtem Wechselspiel von Lehrenden und Lernenden.(...)⁶¹

Der Lehrplan sah dann auch neben den reinen Kunstfächern „intermediäre Disziplinen“ vor, so Erkenntnislehre, soziales Verhalten, Solidarität, Kritik der Kritik, Kritik der Kunst, Wörtlichkeitslehre, Sinneslehre, Bildlichkeit, Bühne und Darstellung. Auch Institute für Ökonomie und Evolutionswissenschaften waren vorgesehen.

Der Beschluss zur Gründung der FIU war also eine Konsequenz aus den Ereignissen an der Düsseldorfer Akademie. Oellers nennt sie nicht umsonst eine „Rettungsmaßnahme“ für den gekündigten Beuys. Allerdings verharnte die Idee im Stadium eines Entwurfs. Die Gründe dafür waren sowohl inhaltliche Schwächen des Konzeptes, welches sowohl für die organisatorische als auch die finanzielle Bewältigung des Projektes keine Vorschläge beibringen konnte, als auch die sich verändernden Interessen von Beuys, welcher sich, einmal losgelöst von den Zwängen des Akademiebetriebes, auf den internationalen Kunsthandel konzentrierte.

Entgegen der üblichen Darstellung in der Sekundärliteratur ist es so auch nie zu einer tatsächlichen Existenz der FIU gekommen, alleine ihre Idee wurde in Form von Projekten noch längere Zeit transportiert, so z.B. mit FIU-Workshops auf der Dokumenta 6 1977 oder auf der Dokumenta 7 1982, teils mit internationaler Ausrichtung diverser auf dieses Projekt bezogener Künstler.

⁶¹ In: Stachelhaus, S.144.

1.5.2. Günther Oellers und seine Rolle im „Kulturbetrieb“

Es stellt sich nun die Frage, inwieweit Oellers an den konkreten Planungen und erfolgten Umsetzungen beteiligt war. Und es zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass Oellers zwar gerne ein unterstützender Faktor war, aber nie einer der leitenden Akteure wurde. Seine Rolle war wohl auf die eines „Kontakters“ zwischen den engagierten Künstlern konzentriert. So wurden auch die mehrjährigen FIU - Sitzungen in seinem Haus abgehalten.

Fragt man seine Familie und seine langjährigen Freunde und Bekannten nach dem, was Oellers Position im gesellschaftlichen Kunstbetrieb ausmachte, so erhält man immer dieselbe Einschätzung:

Oellers war und ist ein geschätzter Freund und ein anerkannter Bildhauer mit dem ausgeprägten Talent, Menschen kennen zu lernen, zu binden und zu verknüpfen. Sein Interesse an den kulturellen und politischen Vorgängen innerhalb der Gesellschaft ist sehr groß und er nimmt gerne an zahlreichen Veranstaltungen teil. Nicht umsonst hat er Freunde und Bekannte unter den namhaftesten Persönlichkeiten des Landes, seien es Künstler wie Beuys oder Böll, anerkannte Akademiker und Museumsleute bis hin zur politischen und theologischen Beletage. Er zählt Roman Herzog zu seinen Bekannten und schuf ein Werk zum 60. Geburtstag von Helmut Kohl. Seine Werke schmücken inzwischen öffentliche Plätze und Stiftungshäuser.

Man könnte nach diesen Ausführungen den Eindruck eines geborenen Lobbyisten bekommen, der dezent hinter dem Vorhang die Fäden verwebt.

Doch Oellers ist anders. Er lebt zurückgezogen und konzentriert auf sein Werk und nur seine natürliche Freundlichkeit und sein ehrliches Engagement für die Menschen schaffen diese Bindungen. Er besitzt ein ausgeprägtes Interesse an Politik, Wirtschaft und Geschichte und er besitzt auch eine unverstellte Freude daran, in die Kreise der Bildungs- und Kultureliten der Gesellschaft integriert zu sein und das macht ihn auch erkennbar stolz. Aber das sei ihm auch gegönnt, denn diese Freude und dieser Stolz umfassen immer ganz ausdrücklich die Leistungen und die Fähigkeiten dieser ihm verbundenen Menschen.

Ein Text, 1991 geschrieben von seinem langjährigen Freund Franz Joseph van der Grinten, beschreibt auf eindrucksvolle Weise das Wesen des Künstlers:⁶²

„(...) Günther Oellers quasi selbst eine seiner Figuren: in sich ruhend, statuarisch harrend und in allen Zweifeln unbeirrbar. Ein Lebenswerk, das kaum je aus seiner Umgebung heraustritt. Selbst die vielen Freundschaften, zu denen er so begabt ist, brechen den Riegel nicht, der nicht weniger als ein äußerer, der des allgemeinen Trends, in den das Werk sich nicht so recht fügen will, ein innerer ist, der einer Scheu gewissermaßen, anders aus sich herauszugehen als im Werk selbst, in dem es schon geschah und gültig war für ihn und des Zuspruchs nicht bedarf. (...) Beharrlich verharrend ist dieser Künstler und zugleich umtriebig wie wenige.

Er ist allüberall anwesend, erlebt, knüpft Kontakte, schaut und hört und wendet doch alles schließlich in die Stille dessen, was er ganz allein selber tut, ein Stein im Strudel, die Welle formt ihn, aber sie verrückt ihn nicht, sie modifiziert die Konturen, die er hat, gibt ihnen die verdeutlichende Nuance. Konturen des Bildhauers: Sie sind die des Abschlages, den seine Hände unter seinem Blick vollziehen, und zwischen den einzelnen Schlägen geschieht das Wachstum. .../... Ein Wachsen nach innen: Monumentalität ist die Kraft der geradezu schicksalhaft einzig möglichen Größenmaße, unabhängig davon, ob wirklich klein oder groß. Sie kann nicht allem, was man im Einzelnen schafft, gegeben sein, aber das so selbstverständliche In sich Verharren der Figuren von Günther Oellers ist von ihr getragen im Ganzen. Ernst des Machens, Ernst des Denkens. Das eine wie das andere ist aus der Getroffenheit durch die täglichen Widerfahrnisse herausgerückt. Eine ursprunghaft philosophische Gelassenheit nimmt alle Erregungen in sich auf. ... /... Das Weltbild ist eines, das auf Pfeilern steht, gegründet und auch im Ragen fest. Vieles geht hindurch und sammelt sich ins Eine. Auch lesend formt das Auge, und wie es der Statue unerlässlich ist, ein Ganzes zu sein, strebt hier auch die gedachte Welt nach Ganzheit. Stets die Summe. (...)“

⁶² van der Grinten. In: Katalog „Fuente“, Text „Dunkelheit“, S.1f.

1.5.3. Der Lehrauftrag an der Kunstakademie Düsseldorf

1985-1987

1985 unterbrach Günther Oellers wieder einmal seine Konzentration auf das freie Schaffen und nahm einen Lehrauftrag an der Kunstakademie Düsseldorf an. Er unterrichtete im Wintersemester 1985 und im Sommersemester 1986 den „Orientierungsbereich für Bildhauerei“. In den Wintersemestern 1986 und 1987 schloss sich die „Materialkunde für Steinbildhauer, mit Exkursion“ an.

In seiner persönlichen Erinnerung misst Oellers dieser Zeit keine große Bedeutung bei. Erinnern kann er sich jedoch an seine Enttäuschung und auch seinen aufrichtigen Ärger darüber, dass seine jungen Schüler hauptsächlich daran interessiert schienen, möglichst schnell mit einer eigenen Ausstellung in das Rampenlicht treten zu können. Seiner eigenen Auffassung von kontemplativer Tätigkeit und persönlicher Bescheidenheit und Zurückhaltung musste das natürlich missfallen. Demgemäß entschied er sich auch nach nur knapp eineinhalb Jahren, sich wieder auf das freie (und ungestörte) Schaffen zurückzuziehen. Sein Wunsch nach einem zurückgezogenen Leben in freier Kunstausübung war nun einmal immer viel stärker ausgeprägt als derjenige, sich anderen Menschen lehrend oder prägend mitzuteilen. Leider sind weder in der Düsseldorfer Akademie noch in Oellers privatem Archiv Unterlagen bezüglich seiner Lehrtätigkeit erhalten, so dass weiterführende Recherchen an dieser Stelle nicht möglich waren.

1.5.4. Günther Oellers heute

Seit dem Beginn der achtziger Jahre überwand Oellers zunehmend seine künstlerische Zurückhaltung und begann eine rege Ausstellungstätigkeit, welche ihn in den letzten zwanzig Jahren durch die ganze Bundesrepublik und in das benachbarte Ausland führte.

Heute teilt sich Günther Oellers - in einer engen Symbiose mit seiner Frau Edith - sein Leben auf in konzentrierter Arbeit, in der Vorbereitung der inzwischen regelmäßig erfolgenden Ausstellungen, in seiner Familie und in den vielfältigen kulturellen und gesellschaftlichen Verpflichtungen, die ihm nun regelmäßig angedungen werden. Ganz modern koordiniert das Ehepaar dieses Pensum per Telefon, Fax und Notizbuch. Leider besitzen beide eine etwas angegriffene Gesundheit und man wünscht sich, dass ihnen ihre Energie und Lebensfreude noch lange erhalten bleiben.

Günther Oellers lebt als freischaffender Künstler mit seiner Frau Edith Oellers-Teuber in Linz am Rhein.

“Ich glaube, ein Bildhauer muss ein praktischer Mensch sein. Er kann nicht nur Träumer sein. Wenn man aus einem Steinbrocken eine Skulptur machen will, muss man mit Hammer und Meißel umgehen ... man muss ein Arbeiter sein; jemand, der mit seinen Füßen auf dem Boden steht.”⁶³

(Henry Moore, 1967)

⁶³ Moore. In: Trier, Bildhauertheorien, S.348.

2. Teil

Annäherung an die Form

Der biographische Teil dieser Abhandlung gab einen Überblick über wichtige Entwicklungsphasen im Leben von Günther Oellers. Ein Ziel der nun folgenden Untersuchung soll es sein, den Spuren dieser ihn umgebenden Realität in seinem Werk nachzuspüren und im Rahmen dieser Auseinandersetzung sowohl das Besondere seines Werkes zu benennen, als auch ihm einen Platz anzubieten in der übergreifenden Systematik der Kunstgeschichtsschreibung.

Um die Werke des Künstlers in ihrer Individualität beurteilen zu können, sollte man sich in einem kurzen kunsthistorischen Abriss diejenigen künstlerischen Einflüsse vor Augen führen, denen der Künstler während seines bald sechzig Jahre währenden Schaffens ausgesetzt war und immer noch ist.

Exkurs: Maßgebliche Entwicklungen in der internationalen Bildhauerei seit 1945

„Die Moderne entlarvt jeden Rückzug auf Geschichte als das sie selbst verratende Gegenprogramm. Moderne hieß alleine, von heute her in die Zukunft zu denken; bedeutete, Orientierung allein an sich selbst zu finden.“⁶⁴

Der Zweite Weltkrieg hatte in eine künstlerische Epoche eingegriffen, welche, als „Moderne“ bezeichnet, die bildende Kunst schon seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägte und veränderte. Die kunsthistorische Literatur definiert diese Zeit als eine kreative Epoche, in welcher die Künstler die Abkehr von der traditionellen Wiedergabe der äußeren Realität vollzogen: „Unabhängig von moralischen Tendenzen, empirischen Wahrheiten oder religiösem Glauben erarbeitete der Künstler freimütig, sich aller künstlerischen Konventionen entledigend, seine eigene Vorstellung von Wirklichkeit.“⁶⁵

⁶⁴ Klotz, S.17.

⁶⁵ ausführlich: Damus, 1995 / Lucie-Smith, 1978.

Panofsky gab darüber hinaus den berechtigten Hinweis, dass der Imitationstheorie nicht eine bloße „subjektive Gefühlsäußerung“ entgegengesetzt wurde oder eine „Daseinsbestimmung bestimmter Individuen“, sondern die Kunst stets eine „auf gültige Ergebnisse abzielende, verwirklichende und objektivierende Auseinandersetzung einer formenden Kraft mit einem zu bewältigendem Stoff“ darstellt.⁶⁶ Haftmann charakterisierte in seinen Schriften den Typus des modernen Künstlers:

„Der Künstler steht an der Spitze, vor sich das dunkle, spur- und gestaltlose, chaotische Feld, in das er mit den Fühlfäden seiner Mittel und mit den Ortungsversuchen seiner Argumente hineintastet, um es an seinem Ort tätig zu verwandeln – in reine Gegenwart. Moderne Kunst dient der Begegnung des einzelnen Menschen mit dem, was er selber ist in seiner Gegenwart.“⁶⁷

Nach 1945 schien der Wiederaufbau der ehemals so blühenden europäischen Kulturlandschaft möglich zu sein, wobei die „Ecole de Paris“ der klassischen Moderne unter einer deutlichen Fokussierung der Abstraktion wieder die Vorreiterrolle im europäischen Kunstgeschehen einnehmen sollte. Die Schwächen dieser Hoffnung offenbarten sich jedoch schnell: Die ehemals so avantgardistischen „Ismen“ der klassischen Moderne hatten sich zumindest im europäischen Ausland längst etabliert. Auf gesellschaftlicher Ebene kamen die ehemals als aggressive Avantgardisten abgelehnten Künstler zu überstarken gesellschaftlichen „Ehren“, ähnlich den Impressionisten in den zwanziger Jahren. Künstler wie Pablo Picasso, Georges Braque oder Henri Matisse, die früher als revolutionäre Gegner des Establishments galten, fanden sich in der Rolle des gefeierten und salonfähigen Kreativen wieder, was ihre Stellung als avantgardistisch-kreative Vorreiter einer „neuen“ Kunst konterminierte.⁶⁸

⁶⁶ Nach: Leistner, S.64. Ausführlich hierzu: Panofsky, 1964.

⁶⁷ Haftmann, In: Der Mensch und seine Bilder, S.22ff.

⁶⁸ Auf deutscher Seite „erlitten“ Künstler wie Otto Dix, Emil Nolde oder Ernst Barlach dasselbe „Schicksal“.

Im Bereich der Bildhauerei konzentrierte sich diese Anerkennung auf einige internationale Leitbilder: auf den Spanier Eduardo Chillida, der mit seinen schmiedeeisernen Skulpturen auf handwerkliche Traditionen verwies, auf Italiener wie Marino Marini oder auch Alberto Giacometti mit figurativen Arbeiten einer individualistischen Realität, auf den Wahlfranzosen Constantin Brancusi als eine Art „Gottvater“ der Ästhetik und Materialliebe und auf den Engländer Henry Moore als die überragende Gestalt im Bereich der figurativen und monumentalen Skulptur.

In Deutschland waren die deutschen Künstler nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zunächst bestrebt, sich wieder in das internationale Kunstgeschehen zu integrieren, wobei die Bewegungen in der Bildhauerei parallel zu denen in der Malerei verliefen. Wie es auch Oellers am eigenen Leib erlebte hatte, machten die wachsenden kulturellen Kontakte mit den Besatzungsmächten und die ersten Ausstellungen internationaler aktueller Kunst den deutschen Künstlern klar, welche Entwicklungen sie in den vergangenen Jahren verpasst hatten. Stilistisch wurde die Abstraktion sowohl in der Malerei als auch in der Bildhauerei zum dominanten Stilmittel. Abstrakte Kunst galt als der Gegenentwurf zum Realismus des NS-Regimes und stillte bei der nachwachsenden Generation das Bedürfnis nach freiheitlicher Avantgarde. In der neu gegründeten DDR wurde schon zu Beginn der fünfziger Jahre der sozialistische Realismus als Gegenentwurf zur verbindlichen Formensprache.

Inhaltlich reagierten die meisten Künstler überraschend gering mit ihren Werken auf das Entsetzen der vergangenen Jahre. Wo die zwanziger und dreißiger Jahre noch voll der inhaltlichen Auseinandersetzung gewesen waren, von den begleitenden Manifesten bis hin zu den konkreten Werken, so wirkte der Zweite Weltkrieg „lediglich auf die psychologische Einstellung des Künstlers zur Gesellschaft und zu den Manifestationen des öffentlichen Lebens im negativen Sinne ein.“⁶⁹

⁶⁹ Haftmann, I, S.422.

Vielleicht gerade wegen ihrer schon unreal anmutenden Charakteristika schafften es das Dritte Reich und der Zweite Weltkrieg nicht, zum Mythos zu werden.⁷⁰

Es schien wohl vielen so, als hätte der zweite Krieg „eine Welt beendet, die schon eine Generation vorher zu Ende gegangen war, während man den ersten so betrachtete, als sei ein Abgrund zwischen einer alten, natürlich entwickelten Welt und einer solchen aufgerissen, die ganz und gar konstruiert war.“⁷¹ Die fünfziger Jahre waren zudem im Westen von Wiederaufbau und Wirtschaftswunder geprägt. Im Zuge dieser rasanten wirtschaftlichen Entwicklungen konnte die Vergangenheit erst einmal verdrängt werden. Im Osten gehörte die Vergangenheitsbewältigung allerdings „zum eng gesteckten Formenkanon als Legitimation der staatlichen antifaschistischen Grundhaltung“.⁷²

Das deutsche Bildhauertum konnte sich schon zügig nach Kriegsende neu entfalten, wobei zunächst ein Schwerpunkt auf dem Bedarf an restaurativer Denkmal- und Sakralkunst lag. So traten die Kirchen und die öffentliche Hand in dieser Zeit als Hauptauftraggeber in Erscheinung.

Diese direkte Nachkriegsbildhauerei fußte stark auf den Traditionen der klassischen Moderne bis hin zu ihren Ursprüngen in den Zeiten der Jahrhundertwende. Der Einfluss von Lehmbruck und Maillol, von Moore und Brancusi, von Barlach und Kolbe war in den Werken der fünfziger und sechziger Jahre allgegenwärtig. Künstler wie Marcks oder Mataré knüpften nach 1945 wieder an die expressiv-stilisierende Figuration an, die eine symbolisch interpretierende Bildhauerei vor dem Dritten Reich unter dem Einfluss Barlachs entwickelt hatte. Naturmythische Vorstellungen, religiöse Sinnbildlichkeit und humanistische Überhöhung prägten fast durchgängig diese erste Nachkriegsbildhauerei, welche sich bewusst um ein Wiederfinden verschütteter Werte bemühte.⁷³

⁷⁰ Wohl auch deshalb, weil die Entstehung eines Mythos einer Erinnerung in eine abgeschlossene Vergangenheit hinein bedarf?

⁷¹ Jürgens-Kirchhoff, Anm.38, S.361.

⁷² ausführlich zu der Thematik: Gockel, 1998 / Meyer, 1986. Hier: Gockel, S. 12.

⁷³ Haftmann I, S.40f.

Stilistisch waren diese Werke wenig detailliert und ohne alle Härten.⁷⁴

Die ästhetische Behandlung der Oberfläche brachte das Material fast malerisch zur Geltung. Figuren besaßen eine in-sich-ruhende und geschlossene Wirkung im Raum, aggressive oder stark ausgreifende Formen oder Posen wurden vermieden.

Die Formen waren geometrisch abstrahierend, zumeist organisch oder vegetabil, figurativ bald infantil, insofern zumindest mit einer autonomen Aussage konträr zu den Stilvorgaben des vergangenen Dritten Reiches.

In der Tat waren die fünfziger und sechziger Jahre eher von einer Ausprägung schon vorhandener stilistischer Entwürfe geprägt, als von einer neuen, übergreifenden und begeisternden Ideologie. Bei aller Anerkennung durfte das kreative Schaffen der nachfolgenden Künstlergenerationen also nicht auf einer bewundernden und dann natürlich auch kopistischen Ebene verharren. Und so brachte denn auch der Beginn der sechziger Jahre die nötige Weiterentwicklung mit der Conceptual Art, der Land Art um Richard Long und Hilla Becher und den britischen Vorreitern der Pop Art in Form der Independent Groups. Zu beobachten war ebenfalls eine erste Hinwendung auch zu einer politischen Aussage, zur so genannten „Community Art“.

In den nächsten Jahrzehnten entwickelte sich die Bildhauerei in weiten Bereichen hin zu pur abstrakten, oft dekorativen Werken. Neue industrielle Materialien, so zum Beispiel Beton oder Stahl, wurden hierfür vermehrt entdeckt und verwendet.

In Deutschland wurden diese oft ästhetisch dekorativen Werke gerne zur Aufstellung an öffentlichen Plätzen genommen, so Arbeiten von Norbert Kricke, Hans Uhlmann oder Bernd Heiliger. Zur deutschen Avantgarde zählten in den damaligen Jahren ebenfalls Künstler wie Günther Uecker mit seinen Werken einer irritierenden und zugleich designnahen Op Art oder die Düsseldorfer Zero-Gruppe mit ihren sozialkritischen Arbeiten. Auf technoider Ebene brillierte in Frankreich Jean Tinguely mit den ersten phantastischen Maschinen.

⁷⁴ Thomas nennt diese Zeit nicht umsonst den „Weg zur eintönigen Plastik“. Thomas, S.13.

Ab den späten sechziger Jahren entwickelte sich unter deutlichem amerikanischem Einfluss ein künstlerischer Schwerpunkt im Bereich Performance und Pop Art in erkennbarer Nachfolge von DADA und Futurismus. Die gängigen Schlagwörter waren nun Prozesskunst und Serielle Kunst, Fluxus, Happening und Manifest. Weitere stilistische Entwicklungen lagen in der Bildhauerei der USA in den flächigen Arbeiten eines Alexander Calder oder eines David Smith und in der radikalen Minimal Art um Carl Andre und David Flavin.

„Die Vielzahl verschiedener künstlerischer Richtungen, die in den sechziger Jahren ihren Anfang nahmen, lassen das Jahrzehnt als eine Zeit vitaler künstlerischer Auseinandersetzungen scheinen. Diese Aufbruchstimmung betraf jedoch nur einen kleinen Teil der Bevölkerung. Während Künstler und Intellektuelle heftig über die Funktion der bildenden Kunst in der Gesellschaft diskutierten und nach neuen künstlerischen Möglichkeiten suchten, stand die breite Bevölkerung selbst der klassischen Moderne noch skeptisch gegenüber.“⁷⁵

In Deutschland ergriff in den siebziger Jahren das politische Engagement der Studentenbewegung breite Schichten des aufgeklärten Bürgertums.

In der bildenden Kunst rückten nun nach den unpolitischen und ästhetisierenden Auseinandersetzungen gesellschaftspolitische Aspekte deutlich in den Vordergrund. Das Bunte und Knallige der konsumkritischen amerikanischen Pop Art fand in Deutschland einen eher spirituellen Widerhall in der maßgeblichen Figur von Joseph Beuys. Unter dem offensiven Einfluss des von ihm geprägten „erweiterten Kunstbegriffs“ kam es zunehmend zu einer letzten Loslösung der Kunst von allen hergebrachten Definitionen. Das Werk war keine Projektion der Realität mehr, sondern existierte als autonomer künstlerischer Gegenstand. Es war nun in sich Kunst und konnte in der Konsequenz ohne allgemein verständlichen Bedeutungsträger auskommen. Das Werk war für den Betrachter über eine nur ihm und dem Werk für ihn immanente Hermeneutik zu entschlüsseln.

⁷⁵ Gockel, S.16.

So schrieb Beuys 1980:

„Meine Objekte verstehen sich als Stimulantien für die Transformation der Idee von Plastik, von Kunst überhaupt. Sie sollten Gedanken darüber auslösen, was Plastik sein kann und wie das Konzept plastischen Gestaltens auf die unsichtbaren Materialien, die jeder benutzt, ausgedehnt werden kann:
„Denk-Formen“ wie wir unsere Gedanken formen oder
„Sprach-Formen“ wie wir unsere Gedanken in Worte formen oder
„Soziale Plastik“ wie wir die Welt, in der wir leben, formen:
Plastik als Entwicklungsprozess; Jeder Mensch ist ein Künstler.“⁷⁶

In den achtziger Jahren kam es in Deutschland zu einer deutlichen Wende, welche sich im politischen Lager mit der Machtergreifung der CDU und der Kanzlerschaft Helmut Kohls widerspiegelte. Es begann nun eine Zeit der Pragmatik, in welcher die Träume der 68er als realitätsfern und weltfremd entzaubert schienen. Mit der Entwicklung neuer technologischer und medialer Errungenschaften schien sich die Gesellschaft auf ein neues Jahrtausend vorzubereiten und die vergangenen Grabenkriege endlich ruhen lassen zu wollen. Der Fall der deutsch-deutschen Mauer im Jahre 1989 schien diese Entwicklung in den folgenden neunziger Jahren zu bekräftigen.

Auch auf internationaler Ebene entwickelte sich nach den Jahren der kreativen Visionen und Experimente eine Konzentration auf die ganz praktischen Bedürfnisse der jeweiligen Volksgemeinschaften. Der heute so aktuelle Ruf nach realisierbaren Reformen jenseits realitätsferner Träume nahm seinen Anfang. Ernüchterung machte sich allenthalben breit.

„Nach den Jahrzehnten des Wiederaufbaus und dem der Utopien und Alternativen ist es, als ob ein naiver Elan plötzlich verloren gegangen wäre“, diagnostizierte der Philosoph Peter Sloterdijk die gesellschaftliche Situation in den achtziger Jahren. „Katastrophen werden herbeigefürchtet, neue Werte finden starken Absatz, wie alle Analgetika. Doch die Zeit ist zynisch und

⁷⁶ Beuys, 1980. In: Rowell, S.209. Weiterführend: Vischer, 1983. Zu Steiner: Kugler, 1991.

weiß: Neue Werte haben kurze Beine. Betroffenheit, Bürgernähe, Friedenssicherung, Lebensqualität, Verantwortungsbewusstsein, Umweltfreundlichkeit – das läuft nicht richtig. Man kann es abwarten. Der Zynismus steht im Hintergrund bereit – bis das Palaver vorbei ist und die Dinge ihren Gang nehmen. Unsere schwungvolle Modernität weiß zwar durchaus „historisch zu denken“, zweifelt aber längst daran, in einer sinnvollen Geschichte zu leben.“⁷⁷

Unter den vielfältigen Einflüssen der aktuellen und vorangegangenen Jahre fächerte die internationale Bildhauerei ab den frühen achtziger Jahren eine breite Palette an kreativen Entwürfen auf. Die alten Grabenkriege um „Abstraktion“ und „Figuration“ griffen nun nicht mehr und es entwickelte sich ein neuer demokratischer Pluralismus jenseits aller singulären Herrschaftsansprüche. Auch unter dem Eindruck der fortschreitenden technologischen Entwicklung begann die bildende Kunst eine Wendung zu nehmen, hin zu den neuen Möglichkeiten der ästhetischen Inszenierung, wobei sich der rein virtuelle Raum der Imagination als neues „Spielfeld“ der Künstler entpuppte.⁷⁸

„Wenn man so will, handelt es sich um eine restlos unmetaphorische, diesseitige Verwirklichung der Ideen vom Gesamtkunstwerk romantischer Provenienz. Die Situation der neunziger Jahre veränderte nicht nur den Zusammenhang der Gattungen, sondern auch die Quellen für die Künste (...). Alle Möglichkeiten der visuellen, auditiven und inszenatorischen Künste standen gleichzeitig zur Verfügung. Eine Explosion des Ästhetischen, die zuerst einmal den Begriff der Kunst und denjenigen des Künstlers zu überlagern und zu verdecken schien, fand statt.“⁷⁹

Seit vielen Jahren kämpft die kunsthistorische Literatur um eine allgemeingültige Definition des zeitlichen Rahmens der modernen Kunst. „Vertieft man diese Beobachtungen“, schreibt Rowell, „kann man zu dem Schluss kommen, dass man von einem Ende der zumindest klassischen Moderne zu diesem Zeitpunkt sprechen

⁷⁷ Sloterdijk, S.10.

⁷⁸ hierzu ausführlich: Gohr, S.10f.

⁷⁹ Gohr, S.11.

kann und von einem Entstehen einer postmodernen Skulptur ab dem Beginn der achtziger Jahre“.⁸⁰

Eine so genannte Postmoderne sei schon seit den sechziger Jahr angebrochen, schreibt Klotz und vertritt damit die gängige Konterposition,⁸¹ als eine Art „Kunst nach der Kunst“ angelehnt an die offensichtlichen Schwierigkeiten vieler Künstler, die sich so rasant verändernde Realität zu bewältigen. Der leidenschaftlichen Kampfeslust der ersten modernen Künstlergeneration war hiernach eine desillusionierte Schar von Malern und Bildhauern gefolgt, welche an die gesellschaftsrelevante Bedeutung ihrer Kunst nicht mehr recht glauben wollte.

Klotz nennt Künstler wie Max Beckmann, einen Maler düsterer und gewalttätiger Gesellschaftspanoramen, oder auch Theodor Adorno mit seinem Ausspruch: „Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll“⁸² für welche die Bedrohlichkeiten des Lebens allgegenwärtig waren.

In ihrer Nachfolge entwickelte sich ein neuer Ansatzpunkt in der bildenden Kunst, in welchem sich die Künstler auf eine individualistische Sinnsuche begaben, sei es mit, für, gegen oder auch völlig ohne die Grenzen der gesellschaftlichen Realität.

Wann genau sich diese Veränderungen zu manifestieren begannen, darf hier als nebensächlich gelten. Sicher ist jedoch, dass sich heute in der europäischen Kunst und so auch in der heutigen Bildhauerei die diversen Ausdrucksformen gleichberechtigt gegenüber stehen, sei es die experimentelle Trendsuche im Bereich der virtual reality oder auch die manchmal schon behäbig erscheinenden Zitate in Form von Neo-Kubismus, Neo-Expressionismus oder anderen Anleihen an die historischen Vorbilder.

⁸⁰ Rowell, S.225. Rowe ll nennt in ihrer Publikation Beispiele für erste Ausstellungen, in welchen kaum mehr die bildhauerischen Objekte, sondern eher die vorbereitenden Konzepte Mittelpunkt und Inhalt der Ausstellung waren, so „Sculpture“ in Paris 1985 oder auch „histoire de sculpture“ in Villeneuve 1984.

⁸¹ Klotz, S.57f.

⁸² Adorno. In: Tiedemann, Einführung, S.12.

Immer wieder setzen sich Autoren mit dieser scheinbaren Beliebigkeit auseinander, sehen in ihr „das Ende der Kunst“. Sie übersehen dabei jedoch, dass jedes Kunstwerk bei aller Autonomie immer auch ein Spiegel der es umgebenden Realität ist, dass sich Gesellschaft und Kultur gegeneinander bedingen.

Und so reflektiert die scheinbar orientierungslose Pluralität der heutigen Kunst eben das Credo des „everything goes“ der heutigen Gesellschaft. Für die heutige Zeit kann keine „moderne“ Kunst im klassischen Sinne mehr eingefordert werden. „Kunst“ ist längst autonom und existiert jenseits aller Analysen bereits durch den kreativen Prozess.

Vielleicht liegt ihr „Wert“ ja auch gerade in dieser selbstbewussten und oft auch in sich begrenzten Individualität - als Ausgleich zu den heutigen Zeiten der medialen und kommerziellen Überflutung oder auch der neuen Lebensbedingungen einer um sich greifenden identifikationsändernden Europäisierung und Globalisierung.

Belting scheint diese Einschätzung zu teilen:

„Galt früher Individualität als Popanz einer bürgerlichen Ideologie, welche auch das moderne Künstlerbild der zwanziger Jahre hervorgebracht hatte, so stellen sich heute erneut, gerade unter dem Eindruck der gentechnischen und informationstechnologischen Revolution, die Fragen nach dem Sein des Selbst und der eigenen Position im Raum.“⁸³

Es ist schon faszinierend, welche gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen Günther Oellers über die vielen Jahre hinweg mit seinem Werk begleitet hat. Dabei kann man wohl davon ausgehen, dass Oellers in seiner Jugendzeit schwerpunktmäßig zwei kulturellen Realitäten ausgesetzt war: derjenigen seines Heimatlandes und derjenigen seiner Pariser Zeit. Wieder nach Deutschland zurückgekehrt, konzentrierte sich sein Schaffen auf die Rheinregion, wo er auch seinen ständigen Wohnsitz nahm.

⁸³ Belting. In: Haftmann I, S.447.

Umfangreichere Auslandsaufenthalte zum Zwecke eines interkulturellen Austausches fanden nicht statt, höchstens unternahm der Künstler einige Bildungsreisen, so zum Beispiel in die USA, nach Griechenland und Italien, nach Ägypten und nach Mexiko. (Weiteres konnte und sollte ja nun auch nicht mehr stattfinden wegen der familiären Verpflichtungen.) Oellers konzentrierte sich in seinem Lebens- und Bekanntenkreis auf die nahe gelegenen Kulturkreise des heimatlichen Mittelrheins, fand Freunde in Bonn, Köln und Düsseldorf.⁸⁴ Allerdings waren die Rahmenbedingungen dieser Wahl nicht zu unterschätzen:

So bot gerade die Rheinregion mit ihrer politischen Bedeutung um Bonn als Bundeshauptstadt herum, mit ihren weiteren Kulturstädten Köln, Düsseldorf und Trier und Aachen, ihrem vielfältigen kulturellen Angeboten, den zahlreichen Kulturinstituten und auch mit ihrer hervorragenden pekuniären Ausstattung ein hervorragendes Pflaster für einen Künstler.

Oellers konnte seinen umfangreichen Interessen an Kunst und Kultur, Politik und Gesellschaft nachgehen und sich zugleich zur Ausübung seines bildhauerischen Schaffens in die Beschaulichkeit des Mittelrheins zurückziehen. Mit den diversen Printmedien, mit TV und Radio, boten sich ihm weitere, gerne genutzte Informationsquellen und so kann davon ausgegangen werden, dass sich Oellers stets auf dem aktuellen Stand der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen befand und auch heute noch befindet.

Unter dieser Prämisse kann man nun versuchen, Analogien zu ziehen und Einzigartiges zu isolieren. In einem ersten Schritt wendet sich die Untersuchung dabei den formalästhetischen Kriterien zu.

⁸⁴ Zehnder nennt Oellers denn auch einen „Rheinländer von Geburt und aus Überzeugung“. Zehnder. In: Katalog OLG, S.17.

2.1. Das Werk in seiner Entstehung: Material und Technik

Materialien

Günther Oellers fertigt Skulpturen und Plastiken. Skizzen und etwas umfangreichere Zeichnungen begleiten sein Werk als einen Teil der konzeptionellen Planung.

Oellers konzentriert sich auf die „klassischen“ Materialien der Bildhauerei, auf Stein, Holz und Bronze, wobei für den Stein eine Vorliebe für die Eleganz des Marmors und anderer exklusiver Buntsteine und im Kontrast dazu für die dunkle Archaik der Basaltlava festgestellt werden kann. Der Bildhauer besitzt ganz offensichtlich eine Leidenschaft für die jeweilige Struktur und Farbigkeit der unterschiedlichen Steine und so können in seinem Atelier Werke bewundert werden, welche aus exklusiven Materialien erstellt wurden, so aus edlem Alabaster und liebesrot leuchtendem „Rosso Verona“ aus den Steinbrüchen bei Brescia. Die tiefe Schwärze des schwedischen Granits scheint ihn genauso zu inspirieren wie die brüchige Materialität des weichen Tuffsteins oder des zarten französischen Savoniers. Faszinierend ist unter diesem Aspekt eine Eigenschaft der Basaltlava, welcher Oellers' besondere Zuneigung gilt: Noch frisch in den Brüchen „geschlagen“, erscheinen die Basaltlavasäulen in lichtem Steingrau – um sich dann mit den Jahren in dunkelsten Asphalt umzufärben. Der Bildhauer arbeitet hierbei mit dem Basalt der linken Rheinseite, also der Laacher Seite, denn dieser ist für ihn „bald für Skulpturen der einzige brauchbare Stein, das wussten schon die Römer“.⁸⁵

Oellers bezieht seine Steine zumeist bei internationalen Steinhändlern, nur die Basaltlavastelen lässt er nach eigener Auswahl in den Brüchen der Eifel schlagen. In den Steinbrüchen werden die Steine „aufgelegt“, d.h. die Basaltlavasäulen werden mit Hilfe diverser Werkzeuge freigelegt. Durch den schlagenden Kontakt mit den Werkzeugen erklingen die säulenartigen Steine in einer schwingenden Tonigkeit. Regional ist diese harmonische Geräuschkulisse bekannt als das sogenannte „Grubeläuten“. Für Oellers ist das eine „fröhliche Arbeit“, welche ihn auch zu der Entwicklung der „Klangfiguren“ inspirierte. (Abb.14)

⁸⁵ Oellers. Nachweis bei Verf. In dem bei Linz gelegenen Steinbruch von Dattenberg gab es wohl früher die schönsten und längsten Basaltlavasäulen. Leider wurde dieser Steinbruch schon vor längerer Zeit zugeschüttet, wie Oellers bedauernd erzählt.

Seine Holzarbeiten fertigt Oellers überwiegend in den weichen Strukturen des honigfarbenen Lindenholzes, welches aufgrund seiner feinporigen Struktur für skulpturale Arbeiten besonders gut geeignet ist. Die ins Steingraue hinein nachdunkelnde Eiche verwendet Oellers ebenfalls gerne und einige wenige übrige Hölzer wie der elegante Ahorn vervollständigen das Repertoire.

In seinen hölzernen Kunstwerken arbeitet der Künstler allerdings selten mit einem naturgewachsenen Stück Holz. Ab einem gewissen Raumformat verwendet er zumeist gesägte Bretter und Holzstücke, welche er entweder als solche verwendet – dieses ist später auch noch an dem Kunstwerk nachvollziehbar - oder von einer Schreinerei zu einem massiven Block zusammenleimen lässt, um diesen dann bildhauerisch zu gestalten. Diese aus dem geleimten Block heraus entstandenen Skulpturen lassen den vorbereitenden Arbeitsschritt später noch deutlich erkennen. Oellers neigt dazu, seine Holzarbeiten in ihrer natürlichen Farbigkeit und Struktur zu belassen: Er trägt höchstens ein schützendes Öl oder eine farbige Lasur auf. Ganze oder teilweise Vergoldungen können diese Arbeiten zusätzlich im Werkstoff erhöhen.

Regelmäßige Güsse vervollständigen das Repertoire des Künstlers, wobei Oellers im Werkstoff sowohl die klassische Bronze verwendet als auch zu dem moderneren Aluminiumguss greift – ein ästhetisches Material mit einer klaren und lichten Farbigkeit.

Technik

Die Vorlagen seiner Bronzen modelliert der Bildhauer zumeist in Plastilin und nicht in Ton, da der moderne Werkstoff der Erde an anhaltender Feuchtigkeit und Dehnbarkeit deutlich überlegen ist. Dieses Verfahren bietet sich für Oellers insbesondere an, da gerade die Arbeit an den Plastiken – wie auch im Falle des „Großen Konvents“ oder der „Communio Sacra“ sich über lange Zeit erstrecken kann.

Seine hölzernen und steinernen Werkstoffe bearbeitet der Künstler auf die „klassische“ Art und Weise - mit Hammer und Meißel und Klöpfel und Säge. Einzig im Rückgriff auf zeitgemäße, dann auch elektrische Geräte erfolgt eine Anpassung an die heute möglichen Verfahrensweisen. Oellers ist genug Pragmatiker, um auf alle möglichen Hilfsmittel bei der Bearbeitung der teilweise sehr harten

Materialien zurückzugreifen. Für ihn ist die Erstellung bei aller Kontemplation dann auch immer Mittel zum Zweck. So arbeiten seine langjährigen Gehilfen, gerade in seinen jetzigen älteren Lebensjahren, die Grundformen der Werkidee vorbereitend aus dem Stein heraus. Gießereien und Schreinereien bereiten die Kunstwerke vor oder geben ihnen ihr endgültiges Gesicht.

Der Künstler besitzt zwei Vorgehensweisen im Umgang mit dem Werkstoff: So ist es möglich, dass ein Gedanke in ihm künstlerische Gestalt annimmt und er sich einen „passenden“ Werkstoff für die konkrete Umsetzung sucht. Es ist aber auch möglich, dass sich der Künstler von der Besonderheit eines Materials zu einem Werk inspirieren lässt, wie es zum Beispiel bei den „Gefesselten“ und der Reihe von Arbeiten aus den achtziger Jahren geschehen ist, wo Oellers der dynamischen Erscheinung des „Gardasee-Marmors“ mit einigen Werken huldigte.

Oellers arbeitet weiterhin nach dem Prinzip der „taille direct“.

Begleiten auch Skizzen und ausführlichere Zeichnungen die Werkgenese, so arbeitet er die Form jedoch in freier Handführung aus dem jeweiligen Material heraus, wobei höchstens einzelne Markierungen mit farbigen Kreidestiften dem Künstler eine Hilfestellung geben.

Die Methode der „taille direct“ ist für einen Bildhauer mit Abstand die anspruchsvollste Art, eine Skulptur aus einem Stein „herauszuschälen“: So kann der Verzicht auf ausmessende Hilfsmittel den Verlust den gesamten Steines nach einem Fehlschlag bedeuten. (zu den Verfahrensmethoden Abb.15-17)

„Das direkte Behauen ist der wahre Weg der Bildhauerei, zugleich aber auch der gefährlichste für die, welche nicht gehen können.“⁸⁶

⁸⁶ Brancusi. In: Giedion-Welcker. Einleitung, S.XVI.

2.2. Die Form

Es ist ein faszinierender Aspekt des Oellerschen Kunstschaffens, wie homogen seine Werke in bald sechzig Jahren künstlerischen Schaffens beieinander stehen. Deshalb können hier auch einige maßgebliche formale Kriterien benannt werden, welche sowohl seine bildhauerischen Anfänge um 1950 betreffen, als auch sein noch in der Entstehung befindliches Spätwerk.

- Bald allen Werken übereinstimmend ist eine kompakte Ausgangsposition mitgegeben, sei es die Naturform des Quaders aus Basalt oder sei es der Block, in welchem der Stein oder das Holz ursprünglich vorliegen, zu welchem die Plastik modelliert wird. Ausgangspunkt der Werke ist die Natur, die Umsetzung erfolgt jedoch in Form einer klarlinigen und geometrischen Abstraktion, welche eher gemäßigt ausfällt, das heißt, sie lässt zumeist noch Assoziationen oder auch die Wiedererkennung durch den Betrachter zu. Unter Verwendung eines bald kubistischen Formenkanons in Form von Stelen, Kugeln, Kuben und Zylindern, Rechtecken, Scheiben und Quadraten erreicht Oellers eine spannungsreiche Auseinandersetzung eher femininer mit maskulinen Tendenzen. Grundsätzlich dient die Abstraktion hier nicht zur Verfremdung oder zur ästhetischen Weiterentwicklung. Im Gegenteil soll durch das Weglassen rein dekorativer Aspekte eine Konzentration auf die jeweilige Werkidee erreicht werden. Oellers erklärt seine formalen Absichten wie folgt:

„In der Tat versuchen meine Skulpturen in einem Prozess der Reduktion des Materials eine Paradoxie einzulösen: Sie heben das Individuelle auf, um es in einer sublimierten Form neu erkennbar zu machen; sie beschränken sich auf menschlich Gestische, um hinter allem Zufälligen und Beiläufigen eine um so prononciertere Ausdruckskraft zu gewinnen; sie stemmen sich gegen den Strom der Zeit, um ihr eine profunde Sinnggebung zu verschaffen.“⁸⁷

⁸⁷ Oellers. Nachweis bei Verf. Eventuell Redescript zu Ausstellung „Fuente“. Wahrscheinlich verfasst von Adam Oellers.

- Typisch für die Werke des Linzer Bildhauers ist ihre aufragende Form oder aufstrebende Dynamik. Oellers bezeichnet seine Steine und insbesondere seine Arbeiten aus Basaltlava in der Form auch oft als „Säulen“. Etliche seiner Werke besitzen in der Tat eine entsprechende Grundform, wobei der Begriff des Säulenartigen hier wegen der geschlossenen und aufstrebenden Bewegtheit der Skulpturen verwendet werden kann und innerhalb dieses Kontextes wohl auch nachvollziehbar ist. Die verwendete Begrifflichkeit ist allerdings nicht unbedingt mit einer klassisch angelegten formalen Definition zu verwechseln, welche wohl eher den Begriff eines polygonalen Quaders oder auch den eines „turmartigen Aufbaus“⁸⁸ verwenden würde. (Abb.18, 19) Schon die Stelen auf der „Horchheimer Höhe“ aus dem Jahre 1967 verweisen deutlich auf diese Orientierung und die bald naturbelassenen Basaltlavasäulen aus den letzten Jahren scheinen einen persönlichen Klimax des Künstlers zu bedeuten, so unbeirrbar und massiv weisen sie meterhoch in die Höhe.

„Säule“ bezeichnet hier also nicht nur einen Formenapparat, sondern auch einen, vom Künstler gewählten, inhaltlichen Bedeutungskatalog. Oellers selber erklärt seine „Konzentration auf die Säule“ als „zufällig gelungen“. Inhaltlich sei diese Form für ihn „sei jeher ein Symbol für das Menschliche“.⁸⁹

In der kunsthistorischen Literatur gilt die Säule als ein Gegenstand autonomer Wertigkeit gegenüber der sie umgebenden Architektur: Sie steht in sich geschlossen, unbeeinflusst und unabhängig von der äußeren Umgebung. In ihrer stringenten Aufwärtsbewegung schafft sie eine zusätzliche Distanz, wobei ihre Kolossalität und Massigkeit als Assoziation als charakteristische Merkmale einer solchen Gestaltung die Bedeutung der Intention unterstützen. Auch inhaltlich steht ihre reduzierte Formenhaftigkeit über der Zeitlichkeit einer realistischen Darstellungsweise, was sie zu einem klassischen, ja zeitlosen Bedeutungsträger macht. So schreibt Max Bill:

„Die Säule steht als Symbol für die scharfe, unbedingte und unabhängige Haltung eines verantwortungsbewussten Menschen, der seiner Überzeugung treu bleibt und unbeugsam für seine Auffassung kämpft“.⁹⁰

⁸⁸ Zehnder. In: Katalog OLG, S.18.

⁸⁹ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

⁹⁰ Max Bill. In: Reuße, S.189. Zur Säule ausführlich: Reuße, S.119ff.

- Weiterhin typisch ist wohl auch der harte klare Schnitt, mit welchem Oellers bildhauerischen Mut beweist, mit welchem er die Formen lenkt und Dynamik markiert, das Material auch mal in seiner Fülle durchbricht. Typisch dann wohl auch das weiche und lebhaftes Volumen, welches sich dem Schnitt so oft entgegenstellt, sich neben und um seine Kanten ausbreitet und wölbt. So gibt es etliche Arbeiten, welche in einer stark dynamischen Struktur gearbeitet sind. Daneben steht jedoch immer der blockhafte Grundtypus mit klaren und kantigen Schnitten.

Oellers passt die Form der Gestaltung immer der jeweiligen Werkthematik an (oder auch die Thematik dem jeweiligen Werkstoff) und so stehen die unterschiedlichen Gestaltungstypen gleichberechtigt nebeneinander. Nur im großen Überblick kann man einige chronologische Vorlieben und Neigungen entdecken, welche jedoch nie zu einer grundsätzlichen Veränderung des künstlerischen Stils führen. Oellers hat sein Formenrepertoire schon in den frühen Schaffensjahrzehnten für sich beschlossen und aus diesem heraus agiert er bis heute. Seine Werke besitzen so einen hohen Wiedererkennungswert, auch wenn sie in der individuellen Ausgestaltung ganz höchstpersönliche Merkmale in sich tragen.

- Weiterhin typisch ist eine aufmerksame Oberflächenbearbeitung, sei es eine punktuelle oder auch übergreifende Politur, sei es die lebhaftes Modellage der Plastiken oder seien es die geschnitzten Markierungen und die weiterführende farbige Ausgestaltung der hölzernen Arbeiten. Desweiteren greift Oellers auch zu anderen Mitteln der Oberflächenstrukturierung, schneidet zuweilen Linien oder Wellen in den Stein.

- Farben können für den Bildhauer durchaus nicht nur Mittel, sondern auch der jeweilige Kernpunkt der Inszenierung sein. So dient die Vergoldung oft einer symbolischen Erhöhung des jeweiligen Topos im Sinne eines traditionellen Kunstschaffens, wie es gut bei dem „Kosmos der Engel“ zu erkennen ist. Die Bronze markiert durch ihre glänzende Wertigkeit die Immergültigkeit von Themen, welche eine besondere Bedeutung für den Künstler haben, so wie der „Große Konvent“. Die Schwere der Basaltlava korrespondiert mit den archaischen Tönen der Klangsteine und transportiert für den Künstler die immerwährende Beständigkeit seines künstlerischen Strebens. Die vitale Farbigekeit des Marmors unterstreicht die eindringliche Dynamik des „aufsteigenden Jubels“ oder auch der

„schwierigen Geburt“ und mit leuchtendem Blau kennzeichnet Oellers den Himmel, von welchem die blutendrot Engel herabstürzen. Über die undurchsichtigen Wasser des grauen Marmors gleitet die Gruppe der „Fähre der Zeit“ und wirkt dabei ganz zerbrechlich in ihrer alabasternen Durchscheinigkeit.

Oellers verwendet die Farbigekeit seiner Materialien also in einer schon traditionell zu nennenden Ikonographie. Zusätzlich korrespondiert die farbige Materialität der Werke direkt mit dem jeweiligen Werkinhalt. Im Bereich der Verwendung von Farben zur malerischen Gestaltung berührt Oellers übrigens auch das Künstlertum seiner malenden Frau Edith Oellers-Teuber. Wenn auch beide ihre Werke autonom erstellen, so lassen sie doch gerne die Anregungen des Anderen bei einer Werkentstehung zu.

- Oellers experimentierte in den vielen Jahre seines Schaffens konsequent mit allen ihm geeignet erscheinenden Stilmitteln, um das für ihn geltende Optimum aus der jeweiligen Umsetzung herauszuholen. Er arbeitete mit Metall und Holz, mit Gips und Pappmaché, mit Vergoldung und Kolorierung und entwickelte Assemblagen aus allen ihm zur Verfügung stehenden Materialien.

Schwerpunkt seines Schaffens blieb jedoch immer der Stein und das einzelne, für sich stehende und in sich lebende, blockhafte Werk. Wie man dem kunsthistorischen Exkurs entnehmen konnte, beschäftigte sich die Bildhauerei der Moderne nach der Befreiung der Mittel zunehmend mit weiterführenden Themen, so mit der Wirkung des Werkes im Raum, einem neuen Verständnis der Sockelthematik oder auch der Ästhetik der verwendeten Farben.⁹¹ Spricht man Oellers auf diese ästhetisierenden Fragestellungen an, so erntet man zuweilen amüsiertes Unverständnis. Natürlich versucht er die Schönheit des jeweiligen Werkstoffes zu markieren und apropos Wirkung im Raum - sicher sollen seine Werke auch in der jeweiligen Aufstellung gut zur Wirkung kommen. Mit verschiedenen Werkstoffen zu experimentieren macht einfach Freude und jeder Stein gebiert halt seine ganz eigenen Verfahrensweisen. Für ihn ist jedoch die „Idee“ Grundlage des Schaffens und Gebieterin über die Form. (zu den Gestaltungsmerkmalen: Abb. 20-24)

⁹¹ hierzu auch: Rulof, 1987.

Abschließend kann man feststellen: Oellers hört zuerst einmal auf den Stein und auf das Holz, folgt dem Plastilin in lebhafter haptischer Modellage. Weiterführende ästhetische Charakteristika erfolgen frei und nach der Vorgabe des jeweiligen Werkstoffes. Dafür greift der Künstler auf alle handwerklichen Möglichkeiten zurück.

Für die Verwendung eines Sockels heißt das zum Beispiel: Die meisten seiner Werke stehen für sich, ihnen ist höchstens für Ausstellungszwecke ein schlichtes Metallgerüst in reiner Trägerfunktion mitgegeben. Manche seiner Werke stehen frei im Raum, wie die „Klangfiguren“ oder sie liegen demütig auf dem Boden wie die „Erntearbeiter“. Der „Konvent“ hingegen ist auf seinen Sockel als einen integrierten Bestandteil der Plastik angewiesen, ein Trägersockel hebt die Komposition für Ausstellungszwecke zusätzlich in die Blickhöhe des Betrachters. Gerade für Ausstellungszwecke kann der Bildhauer dann auch schon einmal dekorative Sockelkonstruktionen erarbeiten oder auch einmal eine ausgediente und lackierte Kabelrolle verwenden. (Abb.25-27)

- Oellers schafft ästhetisch sehr ansprechende Steine. Sie werden in der begleitenden Literatur aufgrund ihres hohen ästhetischen Reizes gerne als „monumental“, als einzigartig und besonders einprägsam beschrieben. Oellers ist in der Tat Bildhauer genug, um das jeweilige „Besondere“ eines Werkstoffes herauszuarbeiten und die Konzentration auf diese jeweiligen Charakteristika machen eben die sowohl schlichte als auch überzeugende Außenwirkung des Werkes aus. Wichtig ist jedoch: Oellers besitzt keinerlei Tendenzen zu einer Art Ästhetizismus, der für sich selber steht. Die Werkidee steht für ihn immer und ausnahmslos im Vordergrund, sie ist die Basis und der Anlass jeglichen künstlerischen Schaffens. Die sorgfältige und liebevolle Behandlung des Werkstoffes reflektiert so einerseits die unverstellte Freude des Bildhauers an der Schönheit der Natur, andererseits ist sie aber auch immer werkgebunden, das heißt, sie ist auch immer Mittel zum Zweck eines optimalen Werkverständnisses, einer optimalen Umsetzung der Werkidee. Der ästhetische Reiz der Arbeiten ist so ein selbständiger Teil der Werkkonzeption.

Günther Oellers selber ist oft in großer Sorge ob des hohen visuellen wie haptischen Reizes seiner Kunstwerke. Für ihn sind sie immer Mittler im Dienste der vorrangigen Werkidee, ihr äußeres Erscheinen soll zum Verständnis der werkimmanenten Botschaft dienen. Der Vorwurf des Dekorativen trafe ihn hart, weil er der Werkgenese und Werkabsicht konträr widerspräche.

- Abschließend muss man dann wohl die Materialliebe und Materialgerechtigkeit erwähnen, welche Oellers auszeichnen: Wer ihn einmal in seinem Atelier besucht, kann beobachten, mit wie viel Liebe er seinen Werken entgegentritt, sich an ihrer Schönheit freut, sie streichelt und ihre Empfindlichkeit schützend mit Tüchern umhüllt. Die Schönheit eines Steines ist für ihn höchste künstlerische Inspiration.

Das folgende Gedicht von Nelly Sachs ließ Günther Oellers anlässlich der Aufstellung der „Säule der Gefangenen“ in Berlin in Auszügen verlesen. Es beschreibt wohl mehr als alle theoretischen Ausführungen den Bedeutungsgehalt, den der Künstler in seinen Steinen erkennt und den er zu erhalten versucht, als Träger und autonomen Partner seiner Gestaltungsideen.

„Wir Steine / Wenn einer uns hebt / Hebt er Urzeiten empor –
Wenn einer uns hebt / Hebt er den Garten Eden empor –
Wenn einer uns hebt / Hebt er Adam und Evas Erkenntnis empor
Und der Schlange staubessende Verführung.

Wenn einer uns hebt / Hebt er Billionen Erinnerungen in seiner Hand
Die sich nicht auflösen im Blute / Wie der Abend.
Denn Gedenksteine sind wir / Alles Sterben umfassend.

Ein Ranzen voll gelebten Lebens sind wir.
Wer uns hebt, hebt die hartgewordenen Gräber der Erde.
Ihr Jakobshäupter, / Die Wurzeln der Träume halten wir versteckt für euch,
Lassen die luftigen Engelsleitern / Wie Ranken eines Windenbeetes sprießen.

Wenn einer uns anrührt / Rührt er eine Klagemauer an.
Wie der Diamant zerschneidet eure Klage unsere Härte
Bis sie zerfällt und ein weiches Herz wird – / Während ihr versteint.
Wenn einer uns anrührt / Rührt er die Wegscheiden der Mitternacht an
Klingend von Geburt und Tod.

Wenn einer uns wirft – / Wirft er den Garten Eden –
Den Wein der Sterne – / Die Augen der Liebenden und allen Verrat –
Wenn einer uns wirft im Zorne / So wirft er Äonen gebrochener Herzen
Und seidener Schmetterlinge.

Hütet euch, hütet euch / Zu werfen im Zorne mit einem Stein –
Unser Gemisch ist ein vom Odem Durchblasenes.
Es erstarrte im Geheimnis / Aber kann erwachen an einem Kuss.⁹²

⁹² Nelly Sachs, Chor der Steine, S.58f. Verlesen in Berlin anlässlich der Enthüllung der „Säule der Gefangenen“ auf dem Gelände des ehemaligen KZ Sachsenhausen.

2.3. Thematik - Eine Systematik

Nachfolgend soll einmal versucht werden, die Formenvielfalt von Günther Oellers in einige wenige Hauptgruppen aufzuschlüsseln. Auffällig ist hierbei, dass sich die Unterschiede in der formellen Gestaltung zumeist in der Thematik begründen lassen. Es scheint so, als würde Oellers seinen gestalterischen Katalog, von einem Grundmuster ausgehend, in konzentrischen Umkreisungen harmonisch variieren. Die Gestaltung verlässt hierbei jedoch niemals den Radius dieses Grundmusters, die Werke sind in sich kongruent, eine hohe „Wiedererkennbarkeit“ ist immer gewährleistet. Auch vermischen sich die stilistischen Besonderheiten der einzelnen systematischen Gruppen innerhalb der Werke immer wieder: So ist die Assemblage des „Großen Massakers“, der „Antiken Tragödie“ aus den blockartigen „Basisstücken“ der zugrunde liegenden Werkidee gefertigt, sie betrifft in ihrer Thematik und ihrer endgültigen Ausgestaltung aber auch einen weiterführenden Themenkreis des Künstlers. In ihrer Entstehungsgeschichte, welche sich über zehn Jahre hinweg vollzog, und der in ihr formulierten Thematik der Kriegsklage, bedeutet sie zusätzlich für den Künstler selber ein Werk von besonderer und herausragender Bedeutung.

2.3.1. Die prägnante Einzelform

Die abstrakte Grundform als Träger der jeweiligen Werkidee ist also zugleich Ausgangspunkt und Kernpunkt des künstlerischen Schaffens von Oellers. In dieser großen Gruppe, welche zumeist mit Titeln wie „Die Betenden“, „Das Singen“, oder „Die Tanzenden“, versehen sind, formulieren sich variantenreiche Reflektionen in immer wiederkehrender Thematik über das Hauptanliegen des Künstlers. Oellers versucht in diesen Werken die Darstellung einer menschlichen Tätigkeit zum Zeitpunkt der Ausführung oder auch die Darstellung einer undifferenzierten Menschenmenge bei der Ausübung einer solchen.

Stilistisch sind diese Arbeiten sehr nahe beieinander, sie beschreiben sich als blockartige Vollskulpturen einer geometrischen Abstraktion.

Ihr Formenrepertoire ist dem jeweiligen Thema unterworfen, so strukturieren ihre Ausformungen die jeweilige Werkintention. Ihr äußeres Erscheinungsbild variiert hierbei von einer sehr statischen und geometrischen Ausgestaltung bis hin zu vitalen und dynamischen Formschwüngen. Oellers versucht in diesen Arbeiten die jeweilige motorische Dynamik der Thematik in den gegebenen geometrischen Formenkanon zu übersetzen. Das Format dieser Arbeiten ist zumeist nicht gering, sie besitzen jedoch nur selten ein monumentales Raummaß. Zu dieser Gruppe gehören die einführenden Holzarbeiten der fünfziger und sechziger Jahre ebenso wie die volltönenden Klangsteine, die quaderförmigen „Weiser“ oder die voluminösen Ausbuchtungen der „schwierigen Geburt“.

2.3.2. Benachbarte Formen und Themenkomplexe

In einer zweiten großen Gruppe finden sich Arbeiten einer mehr experimentellen Verfahrensweise, so auch mehrteilige Skulpturen einer kombinatorischen Methode. Auch Experimente mit Farben oder Kolorierungen, so insbesondere bei den Holzarbeiten sind hier häufiger zu benennen. Bronzen wie die „Communio Sacra“, Metallarbeiten wie die „Fahrt über den Acheron“ oder Steinarbeiten wie „Die geteilten Schatten des Platon“ betreffen sekundäre und weiterführende Themen und Interessensphären des Künstlers, oft aus dem Bereich des Alten Testaments oder der antiken Mythologie. Beispielhafte Werke sind für diese Gruppe die „Fähre über den Acheron“, oder auch die „Große Brücke der Flüchtenden“, die Gruppe der Engeldarstellungen oder auch die Arbeiten zu den Schriften des Juan de la Cruz. Im Format geht Oellers hier alle Wege; so stehen zum Beispiel die kleinen und aparten „Kegel (oder auch „Kosmos“) der Engel“ gleichberechtigt neben den raumhohen Ausmaßen der hölzernen „Engel über dem leeren Grab“ oder dem „Sturz der Engel“.

2.3.3. Einzelne Werke in einer Sonderstellung

Aus diesen ersten beiden Gruppen stechen einzelne Werke in einer gesonderten Stellung hervor. Ihnen gemeinsam ist zum einen die besondere Bedeutung für den Künstler, zum anderen aber auch ihre herausragende Wirkung im Blick auf das gesamte Werk und ihre oft monumentale Größenordnung. Wie im Fall des „Großen Konvents“ oder der „Antiken Komödie“ konnte sich die jeweilige Konstruktion über Jahre hinweg erstrecken. Sie bedeuten für Oellers einen besonderen Fixpunkt seiner künstlerischen Reflektion. So wartete der Bildhauer bald zehn Jahre auf die „richtige“ Inspiration für die Verwendung des Steines, welcher heute als „Gaia“ ein Teil der „Antiken Komödie“ ist.

Die Stelen der Horchheimer Höhle oder auch die „Klangfiguren“ stehen in bald monumentaler Bedeutung und auch Außenwirkung für das grundsätzlichsste Anliegen des Künstlers. Sie markieren ebenso wie das Mahnmal in Sachsenhausen („Die Säule der Gefangenen“) und die Stele vor dem Landesgericht Essen dabei zusätzlich die Kommunikation des Künstlers mit einem öffentlichen Auftraggeber. Sie zeigen, dass die Kunstwerke von Günther Oellers trotz aller konzeptionellen Absprachen mit den jeweiligen Auftragsgebern immer die Werkidee des Künstlers reflektieren.

2.4. Versuch einer chronologischen Entwicklungsstruktur

Sowohl die Homogenität des Gesamtwerkes als auch die Variationenfreude des Künstlers widersprechen einer klar erkennbaren chronologischen Struktur.

Man muss schon einen genauen Blick in die chronologische Reihung der Kunstwerke werfen, um Übereinstimmungen und Entwicklungen entdecken zu können.

Nach seiner Rückkehr aus Frankreich war das freie künstlerische Schaffen des jungen Bildhauers sicherlich nicht ohne Schwierigkeiten. So wird es problematisch gewesen sein, im Deutschland der Nachkriegsjahre geeignetes Material zu erwerben und die notwendigen finanziellen Mittel werden in der wachsenden Familie wohl auch nur begrenzt zur Verfügung gestanden haben.

Vielleicht sind das die Gründe, weshalb aus den vierziger und fünfziger Jahren fast ausschließlich kleinformatische Holz- und Gipsarbeiten erhalten sind. Oellers scheint sich mit ihnen an seine spätere künstlerische Handschrift herangetastet zu haben und in der verhaltenen Abstraktion und den zugrunde liegenden kubischen Formen zeigen sie den späteren Weg auch deutlich auf.

Neben diesen Arbeiten schuf Oellers aber bereits 1948 diejenigen fünf Werke, welche als Wegbereiter für sein weiteres Schaffen angesehen werden können:

In den „Knienden“, den „Gehenden“ und den „Sitzenden“ sind sowohl die Werkidee als auch die formellen Kriterien seines späteren Schaffens schon deutlich ausgebildet.

Allen diesen Werken aus jener Zeit gemeinsam ist ein eher verhaltener Umgang mit dem Werkstoff: Oft sind die Strukturen nur oberflächlich schemenhaft in das Holz geschnitten, die entstehenden Kanten sorgfältig geglättet, die Konturen nur sehr weich in den Stein geschlagen. Der Sohn des Künstlers, Adam Oellers, spricht hier nicht umsonst von „bald impressionistischen Tendenzen, den behandelten Oberflächen, dem Stein, nachzufühlen“.⁹³

⁹³ Adam Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Ab den sechziger Jahren scheint die stilistische Entwicklung des Bildhauers vollständig abgeschlossen. Auch die unterschiedlichen thematischen wie stilistischen „Gruppen“ sind nun klar erkennbar. So stehen Arbeiten in einer klaren und linearen Abstraktion, wie die „Spielergruppen“ der Bonner Friedrich-Ebert-Stiftung oder auch die „Tänzer“ aus Eichenholz gleichberechtigt neben den barocken Volumina der „Knienden Beter“ aus Bronze oder der „Variation zum tänzerischen Motiv“. In der „Schwierigen Geburt“ von 1965 schien Oellers einmal ein konkretes biographisches Thema zu reflektieren, ein für sein Schaffen eher ungewöhnlicher Vorgang. Und in dem „großen Läufersprung“ von 1962 aus Basaltlava entdeckt der Betrachter bereits den scharfen „scherenschnittartigen“ Zuschnitt, welcher die Arbeiten von Oellers besonders in die heutigen Zeiten wieder prägen soll. Die Stelen auf der „Horchheimer Höhe“ aus dem Jahre 1967 markieren dann einen bedeutsamen Durchbruch in dem freien Schaffen des Künstlers. Lava und Bronze, Idee und formelle Umsetzung, sind in dieser Werkgruppe schon vollkommen vereint und repräsentieren in einem bald ausufernden Raummaß das künstlerische Sein von Oellers.

Eine weitere Auftragsarbeit, eine stählerne Installation für das Polizeipräsidium Koblenz, bedeutet eine doch sehr außergewöhnliche Ausgestaltung für den Künstler. Die Arbeit, welche nach seinen Entwürfen in externen Werkstätten geformt wurde, ist so ein gutes und frühes Beispiel für die abseitigen Wege, welche der Künstler auch immer wieder bereit zu gehen war.

In den siebziger und achtziger Jahren wird die Freude von Oellers an der Verwendung diverser Materialien deutlich. Stahl, Bronze und Aluminium, Steine diverser Farben und Struktur handhabt er virtuos, indem er neben der Fixierung der jeweiligen Werkthematik auch immer das Besondere des Werkstoffes zur Geltung bringt.

Das Jahr 1979 markiert hierbei eine besondere Arbeit im Schaffen des Bildhauers: in der Modellage des „großen Konvents“ versucht er erneut, durch eine Herausarbeitung einzelner Formen die „unzählbare Menge“ stilistisch darzustellen. Viele Jahre arbeitete Oellers an dem Entwurf, dessen Bedeutung dann in einem endlichen Guss aus Bronze bestätigt wird.

Das Werk überrascht in der annähernd figurativen Ausprägung den Betrachter, in der es bald als ein Rückschritt von der schon längst vollzogenen Abstraktion erscheint. Vielleicht musste Oellers noch einmal in den Bereich des Figurativen zurückkehren, um sich die Richtigkeit seines künstlerischen Weges zu bestätigen?

Adam Oellers sieht innerhalb der Werkchronologie der sechziger und siebziger Jahre ebenfalls eine wachsende Tendenz zu eher fest gefügten stereometrischen Körpern. Er meint, dass die „organisatorische Verhärtung“ der Welt nach Adorno ihren Widerhall in dieser Verhärtung der plastischen Formen finde:

„Hier spiegelt sich eine selbstkritisch in die künstlerische Gestaltung eingehende Einengung des Freiheitsspielraumes: wo eine verstärkte Organisation konformistisch die Richtung der Ausdehnung vorschreibt, ist die Offenheit der Masse beschnitten. Stereometrische Körper verhalten sich gegenüber ihrer eigenen Entfaltung außerordentlich spröde; trotz des Spiels an ihren Kanten, Schnittpunkten und Profilen wird ihr Kern unverändert bleiben.“⁹⁴

Bei einer chronologischen Betrachtung der Oellersschen Kunstwerke kann man den Eindruck gewinnen, als habe der Künstler in den achtziger Jahren eine besondere Freude an den jeweiligen Werkstoffen besessen und sich, wie von allen scholastischen Vorgaben und eigenen Zweifeln befreit, seinem Schaffen hingeeben. Neben den mannigfaltigen Varianten der „Engel“ und den steinernen und hölzernen „Jakobsleitern“, sind so insbesondere die „Klangsteine“ aus den Jahren 1986 und 1988 zu erwähnen, in denen Oellers' Materialliebe in die Gestaltung höchst sinnlicher „Gesamtkunstwerke“ gipfelte – alles jedoch immer unter die basierende Leitidee gefasst.

Die Reihe jener Kunstwerke, welche Oellers in den Jahren 1986 bis 1988 aus offensichtlicher Freude an den ästhetischen Reizen des italienischen „Rosso Verona“ schuf, steht so in einer logischen Folge hinter der „Fähre der Zeit“ aus dem früheren Jahr 1980, in welcher der Bildhauer die unterschiedlichen Steine schon annähernd poetisch komponierte.

⁹⁴ Oellers, Adam C. In: Das Problem der Massendarstellungen in den plastischen Arbeiten von Günther Oellers, o.S.

In den letzten Jahren vor der Jahrtausendwende kam dann ein deutlich beruhigter Zug in das Schaffen des Künstlers.

Werke wie „Pfingsten“ oder „Die geteilten Schatten des Platon“ von 1994 verweisen auf eine gradlinige Architektur. Das „Requiem für H.G. Adler“ von 1992 kann hierbei nur noch in einer restruktiven Sonderbedeutung für sich stehen.

Selbst die großformatigen Holzarbeiten eines „Engelsturzes“ oder der „Ostermeditation“ aus den Jahren 1992 bis 1996 zwingen ihre leuchtende Farbigkeit in ein klares geometrisches Gerüst.

In diesen Jahren entwickelte Oellers ebenfalls eine Werkreihe, welche er in ihren Grundformen schon 1948 mit der ersten „Fünfer-Gruppe“ begründete und bis heute ununterbrochen fortsetzt: In den Werken für die niederländische Ausstellung „Fuente“ von 1992, für die „Gefesselten“ und für die „Knienden“ verwendete der Künstler naturbelassene Blöcke von Basaltlava, welche er unter Zugabe nur sparsamster stilistischer Beigaben inhaltlich benannte.

In den letzten Jahren zeigten sich zwei Haupttendenzen: Einerseits entstanden in dieser Zeit – oft auch unter dem Einfluss einer öffentlichen Auftragsvergabe – Werke einer monumentalen Außenwirkung, wie die gewaltige Mahnmalsäule in Berlin, die Stele in Essen oder auch das freie Werk der „Antiken Komödie“. Hier sieht man – neben der Verwendung naturbelassener Basaltlavasäulen - auch wieder eine Neigung zur kombinatorischen Methode: So wurden dem Mahnmal von Sachsenhausen die Transportketten belassen und die „Antike Komödie“ beschreibt eine Kombinatorik aus drei einzelnen Steinformen. Der umfangreiche „Traum im Tempelzelt“ beinhaltet sogar eine für Oellers sehr außergewöhnliche Stahlrohrkonstruktion, welche originellerweise an ein sehr frühes Auftragwerk des Künstlers erinnert, nämlich an die Stahlkonstruktion des Polizeipräsidiums Koblenz.⁹⁵

Daneben steht aber auch im Alterswerk immer wieder der einzelne Stein als Versuch der „reinen“ Kunst, als Versuch der puren Übersetzung der Werkidee, so zum Beispiel der „Kreis der Köpfe“ oder auch der „aufsteigenden Choral“ (beide von 2003).

⁹⁵ Polizeipräsidium Koblenz.

Man kann also im großen chronologischen Überblick eine zunehmende Beruhigung der Formen und auch der Farben beobachten.

Heute verwendet Oellers mit Vorliebe die steingrauen Blöcke der Basaltlava, wo er früher noch in den Werkstoffen schwelgte. Eine solche Einschätzung ist jedoch auch mit Vorsicht zu genießen, denn die unterschiedlichen stilistischen Ausgestaltungen lassen sich in bald jedem Jahrzehnt seines Schaffens nachvollziehen.

Die Suche und das Experiment, die Freude und die Variation sind die hauptsächlichen Kriterien im Kunstschaffen von Günther Oellers. Die Werkidee ist der Antrieb seiner Kreativität und ihr ist jegliche stilistische Ausgestaltung untergeordnet. Insofern greift Oellers auch immer wieder in den von ihm gegründeten Fundus, wenn es ihm denn sinnvoll erscheint.

Die hier vorgenommene Strukturierung seines Werkes nach Gruppen und nach chronologischen Gesichtspunkten kann also nur eine oberflächliche Hilfe bedeuten. Offensichtlich ist jedoch die Kongruenz im Schaffen des Künstlers: So sehr die Werke auch in ihren Variationen auseinanderstreben, so sehr reflektieren sie zugleich die eine zugrunde liegende Schaffensquelle von Oellers. Und da alle seine Arbeiten sich im Endeffekt aus dieser einen Quelle speisen, besitzen sie auch alle die ihr inhärenten typischen stilistischen Charakteristika.

Werke, in denen der Künstler mit verschiedenen Werkstoffen oder Farben experimentiert – wie die kräftigen Jakobsleitern, die monumentalen farbigen Engel oder auch die Rohrkonstruktion des Jakobstraumes -, belegen eher die suchende Schaffensfreude des Bildhauers, als das sie neue inhaltliche Schwerpunkte markieren. Sie bleiben Einzelstücke (oder auch begleitende Sonderthematik wie im Fall der Jakobsleitern), welche eher, das Hauptwerk begleitend, die zugrunde liegende Schaffensidee vertiefen, variieren oder dokumentieren.

Feststellen kann man vielleicht auch, dass sich Oellers offensichtlich in einem nicht zu unterschätzenden Maße von den Prinzipien der Lust und der Neugier lenken ließ: So lassen sich im chronologischem Überblick immer wieder thematische Gruppen oder Schwerpunkte in der Materialwahl feststellen, als habe sich der Bildhauer für eine begrenzte Zeit einem Thema verstärkt und konzentriert zugewandt.

2.5. Eine kunsthistorische Einordnung: Vorbilder und Analogien

„Günther Oellers“, formulierte es Bergsdorf einmal⁹⁶, „ist durch die Schule der Moderne gegangen“, und in der Tat ist seine stilistische Nähe zu den großen Namen, den „big names“ der Bildhauerei der klassischen Moderne offensichtlich.

2.5.1. Günther Oellers und Constantin Brancusi

Viele nennen nun Brancusi, den Oellers als sein einziges Vorbild anerkennt und dessen künstlerisches Werk er bewundert. Und in der Tat gibt es etliche verblüffende stilistische Übereinstimmungen zwischen den Arbeiten der beiden Bildhauer.

Um diesen Umstand ausreichend zu würdigen, seien sie hier schnell aufgezählt:

- Beide konzentrieren sich auf die klassischen Werkstoffe der Bildhauerei, auf Stein, Holz und Bronze.

- Beide sehen in der Politur ein willkommenes Stilmittel. / siehe im Vergleich Brancusis beeindruckende „Polierleistung“ mit dem schon virtuell scheinenden „Vogel im Raum“ und Oellers liebevolle Polituren insbesondere an den Marmorarbeiten und den Bronzen.

- Beide erarbeiteten für ihr Werk eine Form der geometrischen Abstraktion mit blockartiger Grundform, in welcher die organische Herleitung noch sichtbar und lesbar bleibt. / siehe bei Brancusi Werke wie „Vogel im Raum“ oder „Danaide“ und bei Oellers die „Klangsteine“, „Erntearbeiter“ und seine allgemeine Stilistik.

- Beide benutzen den umgebenden Raum nach freiem Gusto. So steht das Ätherische der „fliegenden Schildkröte“ gleichberechtigt neben den raumgreifenden Volumina der Koblenzer Arbeit und wirkt der „Tisch des Schweigens“ ähnlich dominant in die Landschaft platziert wie Oellers' Stele vor dem Landgericht Essen.⁹⁷

⁹⁶ Bergsdorf. In: Katalog OLG, S.25.

⁹⁷ Günther Oellers sagte einmal in einem Gespräch, die Architektur des Gerichtsgebäudes habe ihn bei der Konzeption der Stele „nicht interessiert“. Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

- Inhaltlich konzentrieren sich beide auf einige Themen oder auch Werkreihen, welche sie über lange Jahre hinaus in immer neuen Variationen gestalten. / siehe bei Brancusi die Variationen der "unendliche Säule" und des „Vogel im Raum“, bei Oellers die „Engel“-Gruppe und die immer wiederkehrende Darstellung der Grundthematik. Beiden ist als Grundlage ihres Schaffens eine Form der eher philosophischen Weltansicht zu Eigen, welche sich auch gerne in den Bereichen des Spirituellen bewegt.

Was soll man nun von diesen Übereinstimmungen halten? Sicher ist, dass Oellers von Brancusi sehr beeindruckt war und immer noch ist, in ihm ein Vorbild und einen Lehrmeister (zumindest auf empathischer Ebene) anerkennt. Sicher ist aber auch, dass es nie zu einer intensiven Zusammenarbeit und auch nie zu einer künstlerischen Auseinandersetzung zwischen den beiden Bildhauern kam. Es ist unwahrscheinlich, dass sich Oellers im Verlauf der nicht wenigen Jahrzehnte seines Schaffens immer wieder an dieser doch nur kurzzeitigen und eher oberflächlichen Jugendbegegnung orientierte. Auch erinnert sein Werk in nur wenigen und eher basierenden stilistischen Eigenschaften an die Arbeiten von Brancusi und die Themenkreise seines Schaffens berühren sich mit den doch sehr höchstpersönlichen und esoterischen Topoi des Rumänen nicht.

Es erscheint deshalb zu einfach, Oellers auf eine Nachfolge von Brancusi zu „reduzieren“ und es ist auch falsch. Sicherlich können diese formellen, ja handwerklichen Übereinstimmungen mit Leichtigkeit anhand diverser Werke belegt werden und sie stehen wohl schon für den Vorbildcharakter, den Brancusi für Oellers hatte und was dieser auch nie bestreitet. Aber mit wie vielen anderen Künstlern könnte man dieses „Spiel“ ebenso spielen?

Sicher ist auch, dass die Konzentration auf die „klassischen“ Materialien der Bildhauerei, die intensive Auseinandersetzung mit ihren individuellen Oberflächen nicht nur wenige Bildhauer der klassischen Moderne beschäftigte.

Die Auseinandersetzung mit höchstpersönlichen Themenkreisen, den Bereichen der Philosophie, der Religion und der Mystik, eben all diesen Spektren einer höchstpersönlichen Welterfahrung ist zudem auch ein elementares Erkennungsmittel einer Kunst, welche sich eben nicht mehr auf die bloße Reproduktion der sichtbaren Außenwelt reduzierte.

Die Nähe zu diversen Künstlern der klassischen Moderne ist bei den Kunstwerken von Günther Oellers nicht zu übersehen und kann beinahe wahllos hergeleitet werden. Erwähnen könnte man dann die barockalen Formen einiger früher Arbeiten, welche an den Kubo-Expressionismus eines Max Weber oder Jaques Lipchitz erinnern oder auch an die futuristische Dynamik eines Umberto Boccioni oder zuletzt eines Ossip Zadkine gemahnen. Die Löcher und Durchbrüche im Stein, gehen sie ebenso auf die Begegnung mit dem Russen zurück? Die Schwere insbesondere der Werke von Basaltlava, reflektieren sie in ihrer Massivität nicht an die archaische Monumentalität Henry Moores? Selbst das eher skurrile und weiche Organische eines Hans Arp findet sich doch in den liebevollen „Engeln“. Und erkennt man in den harten Schnitten im Stein nicht die flächigen Schablonen eines Alexander Calder? Beschränkte sich der Brancusi-Lehrer Auguste Rodin nicht auch auf die „klassischen“ Werkstoffe? Und erinnert die Liebe zur Basaltlava nicht an die Arbeiten von Ulrich Rückriem?⁹⁸ (Abb. 28-36)

⁹⁸ Hierzu vergleiche: Hohl, 1996 / Gertz, Ulrich, 1965 / Fath, o.J. / Bach, 1995 / Meyer, 1986 / Daval, 1996.

2.5.2. Résumé

In dieser, wenn auch etwas polemischen Übersteigerung wird deutlich, dass die Strukturen eines kunsthistorischen Schubladendenkens in den heutigen Zeiten eines freiheitlichen und pluralistischen Kunstschaffens nicht mehr abschließend greifen können. Zu unüberschaubar ist die Vielfalt der Künstler und Kunstwerke geworden, welche sich heute in dem weit gesteckten Rahmen einer Kunst bewegen, welche unter dem Epochenbegriff der „Moderne“ ihren stilistischen Anfang nahm. Zu offen sind zudem auch die Informationswege der multimedialen Gesellschaft, in der jeder von jedem tangiert und beeinflusst werden kann.

Die vordergründigen Kriterien einer raschen Zuordnung erscheinen so reizlos, sogar antiquiert. Reizlos, weil sie dort schon archivieren, wo es noch zu entdecken gibt, antiquiert, weil sie sich in dem Regelwerk einer Kunst bewegen, die es nicht mehr gibt. Bonnet erläutert denn auch mit dynamischer Verve:

„Die Epochen-Konstruktion ist als praktisches Hilfsmittel und zur ersten Orientierung legitim, bleibt jedoch irreführend, wenn sie den eigenen konstruktiven Anteil verschleiert. Denn die Kunstgeschichte ist keineswegs ein neutraler, außen stehender Betrachter, sondern aktiv an der Konstruktion dessen beteiligt, was sie vermeintlich objektiv beschreibt; (...). Um Abstand von der bisherigen, verschleiernenden, apodiktischen Haltung zu gewinnen, sei hier allen Dogmen, Deutungsmonopolen, dem „management of meaning“ und dem Deutungsterror bestimmter Schulen eine Absage erteilt.“⁹⁹

Aber stellen wir zumindest fest: Oellers spielt frei auf der Klaviatur der klassischen Moderne, er nimmt sich in formaler Hinsicht, was er will. Er ist ausreichend informiert, um alle „gängigen“ Stilrichtungen und die mit ihnen verbundenen Künstler zu kennen und sich hieraus Anregung für seine eigene Werkgenese zu ziehen. Schubladendenken ist nicht sein Ding und Schubladenfinden schon gar nicht seine Absicht.

⁹⁹ Bonnet, S.43.

Einer Gruppe will er gar nicht zugehören, sein Werk soll mit seiner Botschaft für sich alleine stehen. So macht es ihm schon Sorge, zu oft mit seiner Ehefrau oder seiner ebenfalls malenden Tochter Edith auszustellen, um nicht in das medienwirksame Phänomen der „Künstlerfamilie“ gedrückt zu werden.¹⁰⁰

Abschließend kann man feststellen, dass Oellers stilistisch in die große Gruppe derjenigen Bildhauer gehört, welche ihre künstlerische Inspiration von den großen Klassikern der europäischen Moderne erhielten. In einer avantgardistischen Szene war er nie zu Hause, wenn man einmal von seinem Streiten für Beuys in den siebziger Jahren absieht – dessen Kunst und Künstlertum er im Übrigen für sich verneint. Ebenso tangierten die multimedialen Kunstprodukte der letzten dreißig Jahre nie sein Schaffen. Seine Stilrichtung ist die einer organisch-geometrischen Abstraktion mit thematisch und chronologisch begründbaren Variationen hin zu Dynamik oder Statik, zu Collage und Installation, zur Integration von Farbe und zum reinen Werkstoff. Das Besondere seiner Handschrift besteht gerade in dieser freien Variation der immer gleichen Grundidee: Er integriert Stoffe, wo es ihm in die jeweilige Komposition passt; gerade schneidet er harte Kanten in einen Stein und schon im nächsten Moment nimmt er eine lebendige Modellage wieder auf. Wobei man erwähnen kann, dass auch in seinem Atelier diese formal so unterschiedlichen Werke einträchtig nebeneinander stehen.

Oellers selber misst eben diesen Varianten die größte Aufmerksamkeit bei, denn sie bedeuten ihm das stete Fortschreiten seiner Arbeit, in welcher die Grundidee eh schon basierend für sich formuliert steht. Die grundsätzliche Stilistik seiner Kunst hat Oellers schon in seiner Jugend für sich begründet. Nun geht es ihm seit vielen Jahren um die Annäherung an die „perfekte“ Umsetzung, von welcher er meint, sie nur noch in Variationen erarbeiten zu müssen. Nicht umsonst hält Oellers seine früheren Arbeiten für nicht mehr geeignet, die zugrunde liegende Werkidee zu transportieren. Die stilistische Ausrichtung der damaligen Werke ist für ihn nach heutiger Sicht unsinnig.¹⁰¹

¹⁰⁰ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

¹⁰¹ ebenso.

„Seit Jahrzehnten arbeitet er an einer vollendeten Form für sein geistiges bzw. geistliches Grundanliegen, das im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens bleibt. Das sieht nun so aus, als habe dieser erfahrene Künstler noch nicht seine endgültige künstlerische Position gefunden. Mitnichten, denn Suchen, Experimentieren, Weiterentwickeln ist das eigentliche Urprinzip künstlerischen Schaffens.“¹⁰²

¹⁰² Zehnder. In: Katalog OLG, S.17.

2.6. Die Form in der begleitenden Literatur

Günther Oellers und sein Werk werden seit vielen Jahren literarisch begleitet, sei es durch Artikel in der Tagespresse oder ausstellungsbegleitende Publikationen. Die Vielschichtigkeit seiner Arbeiten schlägt sich in der lebendigen Beschreibung der diversen Autoren nieder. Ihre Eindrücke sollen hier in Auswahl und in Auszügen zum Abschluss der formalen Analyse vorgestellt werden. Aufgrund ihrer präzisen Beobachtung können sie bereichernd zur Unterstützung der bisherigen Erkenntnisse beitragen.

„(...) Im Mittelpunkt der Gedanken und Formenwelt von Oellers steht der Mensch als Geschöpf Gottes. An ihm nimmt er Maß, von seiner Gestalt nimmt seine Kunst ihren Ausgang. Er reduziert und verdichtet, aber auch bei hohem Abstraktionsgrad bleibt doch das Menschliche der Unter- und Hintergrund, der die künstlerische Gestaltung trägt.“ (...) ¹⁰³

(...) „Ihre spannungsreich zusammengehaltenen und doch gegenwärtig gebrochenen Formen sind weder selbstbezogenes Spiel noch expressive Gebärde, sondern vollziehen anschaulich eine elementare Wir-Erfahrung in der ganzen Gegenstrebigkeit, die einer solchen Erfahrung innewohnt. Gerade die Bindung im Block statt Auflösung in Gruppen schafft für diese Erfahrung das überzeugende Äquivalent.“ (...) ¹⁰⁴

(...) „In absichtlich fleißig geglätteten Materialien oder auch in der Verwendung von kaum bearbeiteten Steinen oder Holz schafft er dreidimensionale Metaphern – eine Symbolsprache für das nicht Artikulierbare, So ungeordnet die Arbeiten beim flüchtigen Hinsehen scheinen, so sind sie doch vergleichbar einem Mosaik aus unendlich vielen Einzelformen – organisch-terrestrischen Formen zusammengesetzt.

¹⁰³ Bergsdorf. In: Katalog OLG, S.25.

¹⁰⁴ Warnach. In: Wissenschaft und/oder Mitwissenschaft, Kapital IV, o.S.

Das Auge tastet sich von Teil zu Teil zum Ganzen. (...) Sie stehen in tatsächlichem Widerspruch zu den atemberaubenden Bildern der Gegenwart. Es sind rätselhafte Figuren, jenseits des Greifbaren, trotzdem ein Teil eines dynamischen und drastischen Realismus, was die Wahl ihrer Materialien und ihres Kompositionsgefüges anbelangt.“ (...) ¹⁰⁵

(...) „Oellers’ Kunst ist durch einen hohen Abstraktionsgrad gekennzeichnet, der bisweilen den Eindruck erweckt, als werde das Individuelle ins Typische zurückgenommen oder gar aufgehoben.“ (...) ¹⁰⁶

(...) „Für die abstrakte Gedankenwelt des Künstlers steht in der skulpturalen Form auch die abstrakte Formsprache. Abstrakt meint zwar auch ungegenständlich – und hier gibt es ja ein Panorama von unendlichen Möglichkeiten-, aber vor allem bedeutet es, jeden Gedanken und jede Form auf das Wesentliche zu reduzieren, also stets bemüht zu bleiben, eine schlüssig erkennbare Formel beziehungsweise Form zu finden.“ (...) ¹⁰⁷

(...) „Seine Formen haben die Schulen der Moderne durchschritten. Die Sinnbezüge reichen weit zurück. Oellers lässt das Material, lässt das Holz, die Bronze und den Stein, von Gott, Geist und menschlicher Gemeinschaft sprechen. Dieser Künstler lauscht dem Rhythmus des Materials und entwickelt so seine Gestaltideen. Dies scheint mir der Grund dafür zu sein, dass auch seine Werke kleineren Formats monumental wirken. Denn sie leben von einer inneren Größe, die klarstellt, dass *Collectio* etwas anderes ist als *kollektiv*, *Communio* etwas anders ist als *Kommunikation* und auch *Gemeinschaft* nur bedingt etwas mit *Gesellschaft* zu tun hat. (...) Günther Oellers verfügt über ein solches unerschöpfliches Reservoir an *Imaginationskraft*, die es ihm erlaubt hat, in vielen Jahrzehnten ein so persönliches *Oeuvre* zu schaffen.

¹⁰⁵ Budde. In: Gedanken zu einigen Bildwerken von Günther Oellers, o.S.

¹⁰⁶ Biser. In: Zum plastischen Werk Günther Oellers, o.S.

¹⁰⁷ Zehnder. In: Gleichklang der Stimmen, o.S.

Ich behaupte, es ist einzigartig in seiner Intention; seine Grundmotive wurden immer wieder neu aufgegriffen und variiert, ohne dass es zu Wiederholungen gekommen wäre. Ein eher ornamentaler Stil wird von lakonischen Tendenzen abgelöst, Abstraktion wechselt mit Gegenstandsbezügen. Immer aber geht es diesem Künstler darum, den Prozess der Verdichtung seiner Grundmotive voranzutreiben.

Es ist diese Verdichtung, die deutlich werden lässt, wie sehr jedes Bildwerk für sich Summe ist. Summe einer Haltung, einer Handlung oder auch nur einer Regung. Der Einzelne verdichtet sich bei Günther Oellers mit den anderen Einzelnen zu einer neuen Qualität, zu einer untrennbaren Ganzheit. Der Künstler erlaubt es dem Betrachter so, teilzunehmen an seinem Weltverstehen.“ (...) ¹⁰⁸

¹⁰⁸ Bergsdorf. In: Ansprache zur Eröffnung Herz-Jesu, S.5f.

2.7. Annäherung an den Bedeutungsgehalt

„Künstler wie Oellers gestalten Visionen, sie bilden nichts ab, sie stellen sich etwas vor.“¹⁰⁹

Die formale Analyse gab einen ersten Eindruck über das Kunstschaffen des Linzer Bildhauers. Sie beschrieb die vorliegenden Formen, erkannte Systeme und versuchte die Grundstrukturen einer Chronologie zu benennen.

Doch wurde hierbei auch offensichtlich, dass sich all dies nur an der Oberfläche der zu untersuchenden Kunstwerke bewegt, weil es sich bei ihnen nicht um die Ergebnisse einer formalästhetischen Reflektion handelt. Die Werkidee ist nach Oellers der Fixpunkt seines Schaffens und nur ihre Benennung wird das Werk in seiner Gänze aufschlüsseln können.

Weiterhin wurde innerhalb der Biographie bereits ein Phänomen angedeutet, welches in der anschließenden formalen Untersuchung bestätigt werden konnte:

Die Arbeiten des Bildhauers gleichen sich, auch im großen chronologischen Überblick, in einer stilistischen Konsequenz, welche bei dem Betrachter Erstaunen hervorruft. Das Werk bewegt sich seit nun vielen Jahrzehnten harmonisch in immer neuen Variationen um immer dieselbe Thematik. Günther Oellers wich niemals ab, ging niemals neue Wege.

Auch im kunsthistorischen Vergleich ist diese Tatsache ein außergewöhnliches und höchst individualistisches Phänomen: Es gibt schon sehr viele Künstler, deren Stilistik als unverwechselbar für sich stehen kann und deren Werke der geschulte Betrachter zumeist zweifellos identifizieren kann. Doch zumindest im Bereich der Thematik sind diese Werkbiographien doch variabel, eben einer natürlichen Weiterentwicklung einer Künstlerbiographie unterworfen.

Oellers hält jedoch seit seiner frühesten Jugend an einer einzelnen „Idee“ fest, welche seine Arbeiten inhaltlich vollständig bestimmt, wählte er auch immer wieder andere Themen, um diese Idee künstlerisch darstellen zu können.

Um es noch einmal deutlich herauszustreichen: An einer gelungenen Umsetzung dieser zugrunde liegenden Werkidee arbeitet der Bildhauer seit 1948, also seit bald sechzig Jahren, ohne Unterbrechung.

¹⁰⁹ Zehnder. In: Katalog OLG, S.18.

... Und es besitzt eine besondere Tragik, dass diese immer noch nicht beendete Suche in den heutigen, ganz aktuellen Jahren, immer wieder von Krankheiten unterbrochen wird, welche sich aus dem typischen körperlichen Verschleiß eines lebenslangen bildhauerischen Schaffens heraus rekrutieren.

Für seine Idee nennt Oellers selber als auslösenden Zeitpunkt die Rückfahrt von seiner Hochzeit mit dem Zug nach Köln, also 1948: Plötzlich habe ihm diese eine, sein Leben ab dann bestimmende Idee, klar vor Augen gestanden.

Für eine Schulung, einen Unterricht, eine externe Prägung, war Oellers ab dann kaum noch zu erwärmen. Seine Vorbilder suchte er sich selber aus und sie besaßen doch auch nur Eigenschaften, welche ihn in seinen schon existenten Vorstellungen bestätigten. Kurz, Oellers suchte immer nur nach einer Bestätigung des von ihm eingeschlagenen Weges, nicht nach Austausch oder gar konstruktiver Kritik.

Im Rahmen dieser Beurteilung wird dann auch offensichtlich, dass seine inhaltliche Fixierung auf die eine ausschlaggebende Werkidee und seine Beschränkung auf eine sich immer, wenn auch in Variationen, wiederholende Stilistik, diejenigen Charakteristika sind, welche sein Werk jenseits der formal-ästhetischen Reize ausmachen und prägen. In dieser schon obsessiv erscheinenden Fixierung liegt das eigentliche Geheimnis seines Schaffens in der Tiefe verborgen.

Der folgende Teil der Abhandlung möchte dem Künstler in diese Tiefe hinein folgen. Es soll also nicht nur die von Oellers benannte Werkidee zur Sprache kommen, sondern auch sein leidenschaftliches und lebenslanges Einstehen für diese. Ob es wohl möglich ist, auf den Grund einer künstlerischen Leidenschaft vorzudringen? Es wird an dieser Stelle an das Statement von Anne-Marie Bonnet im Text der Einleitung erinnert, welche schrieb:

„Die spezifisch künstlerische Erkenntnis und die komplexe synästhetische Erfahrung verweigern sich jedoch letztlich der Versprachlichung. Schreiben, Sprechen und Denken über Kunst bleibt also immer defizitär.“¹¹⁰

¹¹⁰ Bonnet, S.7.

Ein Mensch wird wohl niemals die Denkmuster eines anderen Menschen in seiner endlichen Individualität nachvollziehen können. Doch ist das zu einem Verständnis / zu einem Nachvollziehen / einem Nachempfinden eines Kunstwerkes wohl auch gar nicht nötig. Sind die Gefühle und Denkstrukturen „der Menschen“ so weit voneinander entfernt? Im Endeffekt begründet sich die Existenz „der Menschen“ doch auf dieselben Parameter.

Und kann ein Werk nicht auch eine Botschaft, einen Bedeutungsgehalt für den Betrachter beinhalten, der manchmal sogar dem Künstler verborgen geblieben ist gerade innerhalb seiner engen Verstrickung?

Und ist es dann unzulässig, diese „Dinge“ festzustellen und zu benennen? Muss sich der Betrachter innerhalb des von dem Künstler vorgegebenen Bedeutungskanons bewegen?

„Müssen muss man gar nichts“ geht einem da durch den Kopf und in der Tat lässt sich die freie Reflektion eines Betrachters einem Kunstwerk gegenüber eh nicht vermeiden.

Mit dem Aufkommen der abstrakten Kunst mussten sich die Kunstwissenschaften erstmals theoretisch wie praktisch diesem Problem stellen und erarbeiteten einige, auch konträre Lösungsansätze:

Wilhelm Dilthey formulierte damals einen theoretischen Ansatz einer „Erlebnisinterpretation“, welche die hermeneutischen Fragen durch ein psychologisierendes Nachempfinden des künstlerischen Aktes lösen wollte. Dilthey ging davon aus, dass der Schaffensprozess und der des ästhetischen Genießens der Kunst weitgehend identisch seien. Also müsse man in einem emotionalisierten Betrachten die emotionalen Parameter des Schaffensprozesses nachempfinden. Allerdings vernachlässigte Dilthey die formal-phänomenischen Aspekte einer Bildanalyse und wollte rein über die Seelenhaftigkeit des Künstlers in das Werk eindringen. Die Gefahren einer solchen Psychologisierung sind deutlich mit Händen zu greifen, da sich die Kunst hier den höchst individuellen Gefühlen des jeweiligen Betrachters ausliefert, ohne dass gewisse Rahmen zu einer Regulierung und Lenkung des Verständnisprozesses gezogen werden.

Arnold Gehlen verneinte hingegen die Möglichkeit, die komplexen Gedankenmuster eines künstlerischen Schaffens in seiner Gänze nachzuvollziehen und lehnte die Erlebnisinterpretation in der Folge ab. Die Kunst bedürfe für ein tieferes Verständnis eines erläuternden „Künstlerkommentars“. Gehlen übersah hierbei jedoch zwei Tatsachen: Erstens beschäftigt sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten dann mit den kommentatorischen Reflektionen, jedoch nicht mehr mit dem vorliegenden Kunstwerk, wobei Sprache die gestalterische Vielschichtigkeit eines Kunstwerkes nur unzulänglich wiedergeben kann. Zweitens beschränkte sich der gesamte Reflektionsprozess einzig auf die Einschätzungen des Künstlers, wobei der kommunikative Charakter und die autonome Wertigkeit der Kunst verloren gehen.

Horst Schwebel sieht als einen Ausweg die Möglichkeiten einer „phänomenologischen Interpretation“, in welcher das Kunstwerk als autonome Existenz angesehen wird. Biographische, psychologisierende und individualistische Deutungen jeglicher Art sollen hierbei unzulässig sein. Eine Typisierung nach rein formalen Gesichtspunkten schaffe eine Gliederung, welcher dem Kunstwerk eine eigene Anerkennung, jenseits der Psychologisierungen des Schaffensprozesses und derjenigen einer Betrachtung, entgegenbringe.¹¹¹

Die Lösung für den hier skizzierten Meinungsstreit scheint, wie zumeist, in einem ausgewogenen Kompromiss zu liegen. Es ist sicherlich nicht nachvollziehbar, die formal-ästhetischen Kriterien außer Acht zu lassen, genauso wie die Notwendigkeit einer Vernachlässigung der biographischen und sonstigen, eher emotionalen, Parameter nicht einleuchtend ist. Eine künstlerische Persönlichkeit hat ein Werk geschaffen und sie tat dies aus ihrer höchstpersönlichen Lebenssituation heraus.

Insofern muss diese auch Beachtung erfahren. Der Künstler wählte sich ebenfalls sehr bewusst die formalen Kriterien seines Schaffens. Selbst im Bereich eines unbewussten oder auch unkontrollierten Kunstschaffens führte eine bewusste Wahl dieser Kunstform zu dem erstellten Kunstwerk. Insofern sind die formalen Kriterien eines Werkes von hoher Aussagekraft. Des Weiteren kann anhand ihrer eine ordnende Typisierung im Rahmen einer Epochenkatalogisierung geschaffen werden.

¹¹¹ zu dem Meinungsstreit ausführlich: Schwebel, S.19ff.

Die Verneinung jeglicher inhaltlicher Wertung bedeutet für ein Kunstwerk seine höchste Entwertung, seine Rückführung auf bloße Dekoration. Es ist ein Irrglaube, der individuelle Zugang eines Betrachters könne ein Kunstwerk „beschädigen“. Jenseits aller Analyse wird ein Kunstwerk immer seine autonome Wertigkeit behalten, denn es steht für sich als ein ästhetisches Phänomen und es steht für den Künstler und den künstlerischen Prozess.

Analyse und Interpretation können ein Kunstwerk also nicht beschädigen.

Sie zeigen lediglich Möglichkeiten zum Verständnis auf. Und dieses Verständnis ist das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk, wie sie mit Produkten des Kunsthandwerkes oder auch der Raumkunst eben nicht möglich ist.

Gerade in der Möglichkeit der Kommunikation, der Auseinandersetzung, liegt der Wert der Kunst verborgen. Verneint man dieses, dann verneint man auch die Kunst. Gesteht man dem Kunstwerk nur eine rein ästhetisch-phänomenologische Wirkung zu, welchen Sinn haben dann noch Kultur- und Kunstwissenschaften?

Eine Sortierung der kreativen Ergüsse künstlerischer Menschen nach Form, Farbe und Provenienz wird wohl jede Archivierung leisten können.

Vielleicht ist dies gerade die „edelste“ Aufgabe einer jeden Kunst- oder auch Kulturwissenschaft: Das kreative und reflektive Potential der künstlerischen Menschen unter uns für die Gesellschaft lesbar zu machen, die Hieroglyphen zu entschlüsseln und die Welt Anteil nehmen zu lassen an den Möglichkeiten, welche uns der menschliche Geist bietet. Ohne diesen Ansatz ist alles Forschen und Bewahren und Ausstellen ohne Sinn, denn man kann nur benennen, was man auch versteht.

Gerade in der inhaltlichen Auseinandersetzung liegen sowohl Wert als auch Faszination einer kunstwissenschaftlichen Analyse verborgen. Sicher ist hierbei schon – die Grenzen des Nachempfindens sind klar gezogen, denn die freie Interpretation bewegt sich zu schnell im Bereich des nur Fakultativen.

Man muss unterscheiden zwischen dem, was das Kunstwerk ausmacht und dem, was von dem Künstler in ihm verborgen ist, auch wenn sich das eine und das andere gegeneinander bedingen. Eine überstülpende Interpretation würde das Kunstwerk wohl nicht gefährden, wäre jedoch schlicht fehlerhaft.

In dem Areal eines solch höchstpersönlichen und emotionalen Kunstschaffens, wie es hier ganz konkret zur Bewertung steht, muss der Betrachter deutlich unterscheiden zwischen der „konkreten“, da sachlich nachvollziehbaren Analyse – und dem, was er ansonsten nach zu verspüren meint. Gehen diese Betrachtungen in ein psychologisierendes Nachempfinden hinein, so muss deutlich gemacht werden, dass es sich hierbei um den Versuch eines Einzelnen handelt, einen kreativen und somit höchst emotionalen Seinsprozess eines Anderen nachzuempfinden.

Ein solches Nachempfinden beschädigt nichts, deshalb kann man es denn wohl auch einmal versuchen. Ein solches Nachempfinden kann jedoch Türen öffnen für ein seelenhaftes Miteinander, wie es ja gerade Günther Oellers in seiner Kunst zu beschwören scheint.

Die Freude, welche Menschen immer wieder „ihren Lieblingswerken“ der bildenden Kunst entgegenbringen, begründet sich wohl kaum auf eine rationale Begutachtung der jeweiligen ästhetischen Dimension, sondern darauf, dass das jeweilige Kunstwerk die Emotionen des Betrachters in irgendeiner Weise ganz konkret weckt, es ihn fasziniert, es mit ihm spricht.

Der nun folgende dritte Teil der Analyse wendet sich also der Inhaltlichkeit der Kunstwerke von Günther Oellers zu. Für seine Kunstwerke gilt im besonderen Maße, dass sie Träger einer immanenten Werkidee sind und in ihren Formen die Gedankenwelt des Künstlers verkörpern.

„Seit wir so etwas wie ein individuelles und autonomes Künstlertum kennen, haben Maler und Bildhauer, Dichter und Komponisten, angerührt vom Mysterium unserer Existenz, vorwärts getrieben von Enthusiasmus und Verzweiflung, stets versucht, etwas von ihrer Vorstellung der Welt und des Menschen – und vielleicht von ihrer Meinung über sie - , etwas von ihren zartesten und heftigsten Empfindungen, von Liebe, Schmerz, Wut, Aufruhr und Resignation auszusagen, also der Quintessenz ihres Daseins Ausdruck zu geben im Medium ihrer Kunst. (...) Dieses Kontinuum künstlerischen Tuns, das sich in seinen Antrieben und seinen Zielen von Metaphysik und Religion oft nur schwer trennen lässt und den Menschen erst im vollen Sinne zu einem geistigen Wesen macht, hat in seiner Geschichtlichkeit gewiss ebenso Phasen der Stille wie der Höhepunkte zu verzeichnen, aber es scheint mir trotz zweifellos gravierender Einschnitte und Bruchstellen nie gänzlich unterbrochen worden zu sein, weder 1890 noch 1905 noch 1945 noch irgendwann seither.“¹¹²

(Wieland Schmied, 1990)

¹¹² Schmied. In: GegenwartEwigkeit, S.20.

3. Teil

Zum Bedeutungsgehalt

„Günther Oellers gehört zu den Künstlern, denen die formalen Errungenschaften der Moderne allein für ihre Kunst nicht tragfähig erscheinen. So hat er sich ein neues Fundament gesucht und ich glaube: auch gefunden. Seine Kunst ist Kunst gegen den Zeitgeist, gegen den Trend, aber so wird diese Kunst zeitlos, sie stellt sich der Notwendigkeit, zur Humanität zurückzufinden; und sie sucht sich eine neue Balance zwischen Gotteslob und menschlichem Selbstbewusstsein.

Es macht eine Besonderheit des Oeuvres von Günther Oellers aus, dass die Imaginationskraft seines Schöpfers gespeist wird aus seiner Gelassenheit gegenüber den Dingen und seiner Offenheit gegenüber dem Geheimnis. Das größte Geheimnis ist für Günther Oellers der Mensch mit seinen Begrenzungen und Möglichkeiten, mit seiner Herkunft als Geschöpf und mit seiner Zukunft, mit seiner Immanenz und Transzendenz“.¹¹³

3.1. Die Gedankenwelt des Künstlers

Wie es schon im Text der allgemeinen Einleitung zur Sprache kam, kann sich der Zugang zu der Ideenwelt von Günther Oellers als äußerst schwierig erweisen. Es ist grundsätzlich nicht so diffizil, sein künstlerisches Anliegen auf einer oberflächlichen Ebene zu verstehen, aber die Frage nach dem, was die Grundsubstanz ausmacht, ist umso schwieriger zu erforschen, weil sich die scheinbare Problematik der Werkidee bei näherer Betrachtung zu verschließen scheint.

Die Gefahr liegt nahe, dass sich der Betrachter bei Oellers sehr schnell und vielleicht zu schnell in eine subjektivierte Position begibt, sich aufs individuelle Nachempfinden konzentriert,

¹¹³ Bergsdorf. In: Akademie Weingarten, S.15.

weil er annimmt und ja schlicht auch annehmen muss (in Anbetracht einer seit sechzig Jahren ununterbrochenen Suche), dass die vorliegende Werkidee problematisch sein muss, für den Künstler zumindest von derart seelenhafter Bedeutung, dass sie lebensbestimmend für ihn wurde.

Der Betrachter gerät dann allerdings allzu schnell in den Bereich einer überlagernden Interpretation, welche dem Werk und dem Künstler schlicht nicht mehr entspricht. Der Kampf um Objektivität wurde denn auch zu einem bestimmenden Faktor der nun folgenden Analyse. Deshalb soll der Künstler in einem einleitenden Artikel selber zu Wort kommen, in seinen Texten und im Gespräch. Der jeweilige Gesprächsverlauf wurde hierbei nachempfunden. Die Aussagen des Künstlers wurden, so weit wie möglich wortgetreu, jedenfalls immer sinngemäß, wiedergegeben.

3.1.1. Günther Oellers in Texten

„Jede Skulptur muss mit dem Menschen zu tun haben. Das Menschliche muss in jeder Skulptur nachvollziehbar sein.“¹¹⁴

(„Es geht“, Anm. der Verf.) „um die Gestaltung der Idee von Gruppe, und zwar nicht in der Form der Addition von Einzelnen, sondern unter Abstraktion vom Individuellen. So wie man „Die Betenden“ oder „Die Tanzenden“ deuten könne, ohne jeweils die einzelnen Glieder dieser Gruppe zu individualisieren, müsse es möglich sein, dieser Vorstellung bildhauerische Gestalt zu geben“.¹¹⁵

„Wenn es möglich ist, eine Gesamtheit zu denken, als physischer Denkvorgang, als eine Wirklichkeit im Kopf, - so z.B. das Volk Israel als eine nicht abzählende, numerisch nicht erfassbare Einheit im Laufe der Geschichte, als eine existierende, agierende, in ihren Absichten und Bewegungen geschlossene Erscheinung, fast phänotypisch – dann muss es möglich sein, dieses Denken in ein Bild, wie auch immer über zu führen – oder ist ein Denkvorgang immer ohne Bild?“¹¹⁶

„In der Tat versuchen meine Skulpturen in einem Prozess der Reduktion des Materials eine Paradoxie einzulösen: Sie heben das Individuelle auf, um es in einer sublimierten Form neu erkennbar zu machen, (...) Die („Skulpturen“, Anm. Verf.) sollen Bewusstwerdungsprozesse auslösen, die das Traditionsgefüge und die unbefragten Regelabläufe einer kompakten vordergründigen Realität transparent machen für eine neue Selbsterfahrung. Die Kultivierung einer sich isolierenden Subjektivität soll abgewehrt werden, um stattdessen die Verwiesenheit des Menschen auf den Menschen einsichtig zu machen. Hier wie dort geht es um Selbstfindung, die gekoppelt ist mit der Einsicht in eine sich jeder Begrifflichkeit entziehende Schöpfungsordnung.“¹¹⁷

¹¹⁴ Oellers. In: Rumpf. Der Bildhauer Günther Oellers, o.S.

¹¹⁵ Steinberger, 6.10.78.

¹¹⁶ Oellers. In: Antwort an H.G. Adler, o.S.

¹¹⁷ Oellers. Redenscript zur Eröffnung Fuente, wahrscheinlich geschrieben von Adam Oellers.

3.1.2. Der Bildhauer im Gespräch

Die folgenden Erörterungen spiegeln typische Gespräche wieder, wie sie sich zwischen Günther Oellers und der Verfasserin abgespielt haben. Immer wieder ging es hierbei um eine nähere Definition der Werkidee. Es handelt sich bei den folgenden Ausführungen um subsumierende Texte von Unterhaltungen aus den Jahren 2002-2004. Auch wenn sie getreu dem jeweiligen Wortlaut subsumiert wurden, werden sie hier als ein formulierter Text und nicht in Zitatform präsentiert, um der die Jahre umgreifenden Formulierung genüge zu tun.

Oellers erklärt, dass er mit seinen Werken einen gewissen Seinszustand der Menschen darstellen möchte. Er glaubt daran, dass es zwischen den einzelnen Menschen als Individuen eine Art der vielleicht transzendenten Verbindung gebe. Diese Verbindung sei in den frühesten Jahren der Menschheit auch aktiviert gewesen, wobei Oellers diese Zeit in den Urphasen der menschlichen Kulturentwicklung platziert sieht. Das Heranwachsen der Kultur habe den Menschen individualisiert und zum Verstummen dieser Verbindung geführt. Die Verbindung sei für die gegenwärtigen Menschen nicht mehr reaktivierbar. Deshalb verliere sich die Menschheit heute zunehmend in sozialer Isolation und egoistischem Individualismus.

Trotz allem sei diese Verbindung immer noch im Menschsein immanent und seine Kunst versuche, sowohl das Vorhandensein dieser Verbindung als auch ihre Auswirkung im aktiven Zustand zu formulieren.

Die Verfasserin fragt nun nach den Eigenschaften der Verbindung und welche Wirkung sie, zum Zeitpunkt ihrer Aktivität, auf die Menschen gehabt habe und rein spekulativ, haben würde.

Oellers stellt sich wohl immer eine Art „Urzustand“ der Menschen vor, wie er heute in dieser Form sicherlich nicht mehr zu erreichen sei. Er führt weiterhin aus, dass der heutige Mensch in besonderen Situationen die immer noch existente, wenn auch inaktive, Verbindung spüren könne. Oellers nennt als Beispiel die Prozession, in welcher sich der Mensch von den Begrenzungen des Individualismus löse und Teil des Ganzen werde könne. Er sieht dieses Phänomen auch bei Konzerten oder

ähnlichen Mengenveranstaltungen, in welchen sich die Menschen einer gemeinsamen Situation seelisch hingeben. Innerhalb dieser Situation könne sich der Mensch dann von den Grenzen seiner individualistischen Isolation lösen und eine positive Erfahrung als Teil eines freudvollen und kraftvollen Ganzen leben. Der Mensch gebe sich in dieser Situation dem gemeinschaftlichen Ideal aus freiem Willen hin.

Er gehe, über die Grenzen seiner Individualität, in eine unzählbare Summe ein.

Die Verfasserin fragt nun nach, ob eine solche Situation wirklich so wünschenswert und erstrebenswert sei. Sicherlich kenne man das Vergnügen der Menschen an so genannten „Massenhype“, in welchem sich die Individuen zu einer Art konditionierten Menge vereinigen, sei es auch nur, um einer Fußballmannschaft zuzujubeln. Das sei ja auch durchaus als erfreulich und fröhlich zu empfinden. Jedoch könne diese Freude auch schnell in ein Gefühl des Rechtes, der Macht und sogar der Gewalt ausschlagen. Im Dritten Reich sei dieses Phänomen wiederholt dazu benutzt worden, um die Bevölkerung zu instrumentalisieren.

Die Ausschaltung oder auch „Überbrückung“ der individuell gelenkten Ratio und Emotion sei in diesem Sinne kein Gewinn, nach Böll und Warnach auch eher als ein kultureller Rückschritt zu definieren.¹¹⁸

Der Mensch sei nun einmal innerhalb seiner Individualität existent und müsse sich damit auch, quasi als einen Preis seiner geistigen Freiheit, seiner Verantwortung innerhalb der ihn umgebenden Realität stellen. Wechselseitige Freuden und Empfindungen blieben doch trotzdem möglich, auch in einem hohen empathischen Ausmaß. Der Mensch müsse sich nach ihrer Meinung nicht von seinem Selbst lösen oder es in irgendeiner Form überbrücken oder auch gar nicht erst zulassen, um Mitmenschlichkeit und Gemeinschaftlichkeit und auch die in ihnen immanenten Stärken und Freuden zu erfahren.

¹¹⁸ Böll, Warnach. In: Steinberger, 6.10.78, o.S.

Oellers sieht diese Gefahren, weist sie jedoch für seine Vision von sich, da für ihn das Miteinander der Menschen im Sinne der Liebe und des Miteinanders erfolgen soll. Es ist so, also gäbe es da einen dunklen und einen hellen Weg und in dem Fall der Oellerschen Verbindung würde die Menschheit eben den Hellen beschreiten. Oellers sieht denn auch in der Gesellschaft die Gefahr einer Einreihung im falschen Sinne. So wie sich die Menschen für Gemeinschaftsphänomene begeistern könnten, so sei wohl auch das Streben der Menschen nach einem etablierten Platz innerhalb einer vorgegebenen Gesellschaftsordnung ein Grundbedürfnis im Sinne von Herdentrieb und Hackordnung. Die „ideale“ Urgesellschaft komme jedoch ohne diese Formen der Rangdefinition aus.

Die Verfasserin fragt daraufhin nach eventuellen spirituellen Eigenschaften der Verbindung, ob ihr Vorhandensein in den Menschen ein Gefühl eines Religiösen wecke in dem Sinne der Anwesenheit einer „positiven“ höheren und unerklärlichen Existenz oder auch Realität. Auch würde sein Werk aufgrund seiner Thematik oft als ein religiöses, gar christliches bezeichnet.

Oellers erklärt daraufhin, dass die von ihm beschriebene Verbindung nicht einem Numinosen zugewandt sei. Ganz im Gegenteil beziehe sich die Verbindung alleine auf die Beziehungen der Menschen untereinander. Nur eine im Heute angelegte Interpretation könne diese Verbindung, als ein unerklärliches Mysterium, religiös deuten; in den frühen Zeiten der aktiven Verbindung sei diese den Menschen selbstverständlich bewusst und bekannt gewesen. Allerdings erreiche die Aktivierung der Verbindung nach seiner Vorstellung ein mitmenschliches und liebevolles Zusammenleben der Menschen, in welcher individuelle Egoismen keinen Platz mehr fänden.

Sicherlich sei er selber auch ein „Christ im weitesten Sinne“, wenn man die Ideale des friedlichen und des mitmenschlichen Miteinanders als urchristliche Tendenzen verstehe: Jesus sei in seinen Augen die erste religiöse Figur gewesen, welche alleine von der Liebe ausgegangen sei. Insofern würden seine Werke in der Formulierung eines mitmenschlichen und liebevollen Miteinanders christliche Themenkreise inkorporieren.

Ein religiöser oder gar kirchlicher Künstler sei er deshalb jedoch nicht. Ganz im Gegenteil lehne er die institutionalisierte christliche Kirche in einigen ihrer konservativen und etablierten Vorgaben ab. Auch sehe er sich selber nur in Verantwortung seinem Werk gegenüber.

Die Verfasserin verweist nun auf die theologischen Topoi und Sinnbezüge in vielen seiner Werke. Wie Günther Oellers denn Themen wie „Betende“, die Gruppe der „Engel“ oder auch der „Jakobsleiter“ dann inhaltlich bewerte?

Oellers sieht in Phänomenen wie der Prozession oder auch des gemeinschaftlichen Betens nur weitere Beispiele eines menschlichen Miteinanders, welche den Einzelnen über seine Individualbedeutung hinweg in einer gemeinsam agierenden Gruppe auflösen. Der religiöse Kontext sei hier im Sinne eines, dem Guten zugewendeten, Miteinanders zu verstehen, welches er ja auch für sich bejahe. Die „Engel“ sehe er in der Tat nicht im kirchlichen Traditionsgefüge, sondern er glaube an die Existenz von Engeln als eine Art „Wandler zwischen den Welten“. Die alttestamentarische Erzählung vom Jakobstraum gefalle ihm persönlich einfach sehr gut. Es sei schlicht „eine schöne Idee“, mittels einer Leiter zur Welt hinauf- und hinabsteigen zu können.

Die Verfasserin bezweifelt ein wenig diese doch sehr rational gefasste Einstellung. Immerhin zieren etliche Engelsfiguren wie Schutzengel den Eingangsbereich seines Hauses. Ganz ohne eine tiefere, auch emotionale, Bedeutung scheint Oellers diese Thematik dann doch nicht zu belassen. Die Verfasserin fragt nun nach einem eventuellen Sendungsbewusstsein bei Oellers. Ob er sich als einen sozialen Künstler sehe, welcher der Menschheit „den richtigen Weg“ aufzeigen wolle. Eine solche Einstellung könne auch den leidenschaftlichen Drang erklären, mit welchem Oellers seit seiner Jugend seine Werkidee verfolge.

Oellers verneint dies absolut. Die soziale Kunst sei abzulehnen, da sie zu einem Ende des freien Kunstschaffens führe, sie selber in ihrer Verwirklichung keine Kunst im traditionellen Sinne mehr sei. Diesen Weg zu beschreiten sei äußerst „gefährlich“. Deshalb lehne er auch die Theorie eines „erweiterten Kunstbegriffes“ von Joseph Beuys ab.

Er schaffe seine Werke als freier Bildhauer nur für sich alleine, aus dem inneren Antrieb eines seelischen Bedürfnisses heraus. Eine Botschaft an die Menschheit wolle er bei weitem nicht vermitteln. Ganz im Gegenteil stelle er hier nur ganz sachlich ein vorhandenes Phänomen dar, er stelle „lediglich fest“.

Die Verfasserin bemerkt, dass sich diese scheinbar so abgeklärte Einstellung nicht mit der bald manischen Hartnäckigkeit in Einklang bringen lasse, mit der er die Werkidee verfolge. Wie er sich seine Fixierung erkläre?

Oellers zeigt sich amüsiert ob der Eindringlichkeit der Formulierung.

So konkret habe ihn das noch nie jemand gefragt. Oellers bemüht nun ein Werk des Malers Gerhard Richter: So wie in dessen Bildwerk „Kerzen“¹¹⁹ (Abb.37), so brenne eine innerliche Kerze, nämlich die Werkidee, in seinem Inneren und keine seiner Skulpturen habe diese Kerze bis jetzt löschen können. Er versuche, die Umsetzung seiner Vorstellungen optimal in die formale Werkgestaltung zu übertragen, aber keine seiner bisherigen Arbeiten erfülle diese Vorstellungen. Und so wäre sein ganzes Werk eigentlich eine Suche.

Die Verfasserin empfindet etwas Schicksalhafteres in dieser Aussage.

In Anbetracht der langen Jahre dieser Suche könne man doch hierbei sicherlich nicht mehr von einem freudvollen Lebensmoment sprechen. Ob Günther Oellers diese Suche als eine Belastung empfinde?

Oellers bejaht dies. Er empfinde diese Suche als eine Verpflichtung sich selber gegenüber, als eine harte und manchmal auch nur schwer zu ertragende Bürde.

Die Verfasserin erinnert diese Art einer Suche an eine „Suche nach dem heiligen Gral“, nach einer Suche nach endlicher Erlösung.

Oellers reagiert beinahe erschrocken. So dürfe man das ja gar nicht nennen, aber ja, manchmal kämen seine Empfindungen dem schon nahe.

¹¹⁹ „Kerze“ und „Kerzen“ bezeichnen eine ganze Werkreihe des Malers, welche er in den Jahren 1982 bis 1983 schuf. (Abb. 37)

Die Verfasserin fragt nun nach den konkreten Kriterien der formalen Umsetzung und den ihnen inhärenten Problemen.

Oellers führt aus: Er beschreibe in seinen Arbeiten den Weg der formalen Reduktion. Mit ihrer Hilfe solle das Gemeinschaftliche, das Über- oder auch Prä-Individuelle verdeutlicht werden. Bei einer zu stark ausgeprägten formalen Ausarbeitung des „Gruppen-Aktiven“ geschehe aber eine Vereinzelung, d.h. eine optische Reihung von einzelnen Individuen, wie sie in seiner Vorstellung eben nicht mehr aktiv seien. Oellers nennt hier als Beispiel die Säulenarbeiten des griechischen Bildhauers Joannis Avramidis. (Abb. 38) Bei einer zu starken Reduktion erreiche man allerdings die Auflösung hin zu einem verschmolzenen Ganzen, in welchem der Einzelne als Teil eines Ganzen nicht mehr erkennbar sei, also existentiell untergehe. Der Grad, auf welchem er wandle, sei also denkbar dünn.

3.1.3. 2. Könige 24, 1ff – Zur Religiosität der Kunst von Günther Oellers

„Geh hin, zähle Israel und Juda!“

Oellers bezieht sich in seiner Theorie von einer „unzählbaren= ungetrennten“ Menschheit auch gerne auf eine Erzählung seines Freundes H.G. Adler.

H.G. Adler

(1910-1988)

H.G. (Hans Günther) Adler wurde am 2. Juli 1910 in Prag geboren. Ab 1933 lebte er in Berlin. Seine ursprünglichen Fluchtpläne nach Brasilien ließen sich nicht verwirklichen und so wurde er 1942 gemeinsam mit seiner damaligen Ehefrau nach Theresienstadt deportiert, wo diese noch im selben Jahr an den Folgen der Lagerbedingungen verstarb. Adler wurde anschließend noch in Auschwitz und Buchenwald inhaftiert, bis er im Frühling 1945 durch die Amerikaner befreit wurde. Er kehrte für eine kurze Zeit nach Prag zurück, übersiedelte aber bereits 1947 nach London, wo er ab dann einen ständigen Wohnsitz fand. Adler verstarb am 21. August 1988 in London.

Aufgrund seiner Bücher über Theresienstadt und Auschwitz, nicht zuletzt wegen seiner Werke „Der verwaltete Mensch“ und „Theresienstadt 1941 - 1945“ galt der Historiker, Soziologe und Psychologe als ein hochgeschätzter Erforscher und Interpret der Zeitgeschichte. Doch sich nur auf das empirische Werk zu beschränken, hieße Adler nur einseitig zu betrachten. Ein umfangreiches und höchst beachtenswertes Werk der Lyrik und der Prosa ergänzt seine schriftstellerische Tätigkeit. Adler gilt heute als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Prager Schriftsteller der Generation nach Franz Kafka.¹²⁰

¹²⁰ ausführlich zur Vita von H.G. Adler und dem literarischen Werk: Eckert, Unger. Buch der Freunde. Köln 1975.

Adler wies nun Günther Oellers darauf hin, dass diverse Textstellen im Alten Testament, auf die Unzählbarkeit des jüdischen Volkes verweisen. Das Volk Israel solle vielmehr ein „mythischer Leib“ vor Gott sein.¹²¹ Eine Zählung (= im Sinne der Oellersschen Auftrennung der Gemeinschaft verstanden) führe zu einer Bestrafung durch Jahwe und bewirke eine Zerstörung / Vernichtung / Vertreibung Israels, also eine irgendwie geartete Schädigung des Volkes. Oellers sieht hierin einen weiteren kulturhistorischen Beleg für seine Theorie von der ursprünglichen unzählbaren Einheit der menschlichen Völkergemeinschaft und in der Tat beziehen sich die folgenden Stellen 2. Samuel 24, 1ff. / 1. Chronik 21, 1ff / 2. Mose 30, 12 / 4. Mose 1ff und 5. Mose 17, 16 auf die Durchführung und auch auf die Konsequenzen einer solchen Volkszählung. In den genannten Stellen des alten Testaments wird die Volkszählung in vielen ihrer Charakteristika problematisiert.

Es gibt weitreichende Diskussionen in der begleitenden Literatur zu dieser Problematik, deren detaillierte Erörterung an dieser Stelle jedoch zu weit führen würde und die auch nicht mehr in den Kontext der Abhandlung einzubinden wären. Zusammenfassend kann man jedoch erklären, dass die Volkszählung zumeist ein vorbereitendes Mittel zu kriegerischen Handlungen im Sinne einer Musterung (Zählung der Kampfstärke) darstellte. Eine solche Zählung konnte also zuerst einmal vernichtende Kämpfe bedeuten. Das Volk konnte sich darüber hinaus ebenfalls zu einem Krieg erheben, der nicht gottgefällig war, also eine Strafe Jahwes herausforderte.

Weiterhin war die Zählung an sich ein reserviertes Recht von Jahwe im Sinne eines umfassenden „Ausschließlichkeitsanspruchs“ an das erwählte Volk Israel. Jede Zählung durch einen weltlichen Führer bedeutete ohne seine Zustimmung eine strafbare Anmaßung.

Zum Dritten wurden solche Zählungen im Bereich des Tempels vollzogen, in dem Sinne, dass sich die Bevölkerung dort einfinden musste.

Eine solche Profanisierung des Allerheiligsten konnte wiederum den Zorn Jahwes hervorrufen und musste deshalb von ihm „genehmigt“ werden. Um eine solche „Genehmigung“ zu erreichen, war eine „Musterungsgebühr“ ein fester Bestandteil des Zählungsaktes.

¹²¹ Adler zu Oellers. Nachweis bei Verf. / zur jüdischen Mystik ausführlich: Scholem, 1967.

Diente diese Gebühr auch zugleich der rein praktischen Erhaltung der Tempelverwaltung, so galt sie jedoch auch als eine Art „Ablass“ gegen den zu erwartenden Zorn Jahwes, deren Annahme auch als eine Art „Vollmacht“ zur Zählung. Die Gebühr wurde so auch in einem göttlichen Bereich behalten, denn als Handlungsreaktion des Tempels durfte sie eh nicht profanen Zwecken zufließen. Diese Gebühr wurde nach Ex 30, 12 auch als „Sühnepreis“ oder „Ablösepreis“ bezeichnet.¹²²

Ein weiteres Risiko stellte auch die Wanderung dar, zu welcher das Volk aufbrechen musste, um sich am zentralen Tempel zählen zu lassen. Eine solche Wanderung bot eine nicht zu unterschätzende Gefahr für das Wohl der wandernden Familie und der zumeist begleitenden Herdentiere.

In der interpretatorischen Übersetzung berührt die Problematik der Volkszählung ganz im Sinne von Günther Oellers das Ideal eines ungetrennten und universalistischen Volkes. Neben den rein praktischen Problemen eines solchen Unterfangens konnte die Menschen des Volkes Israel bei einer unsachgemäßen Handhabung auch eine vernichtende Strafe Jahwes treffen. So ist die Thematik neben ihrer theologischen Bedeutung auch sehr gut geeignet, die Zerrissenheit des israelitischen Volkes in der Bemühung zu demonstrieren, zugleich der Staatsräson als auch dem göttlichen Willen zu folgen. Für einige Autoren der Sekundärliteratur liegt eine Erklärung für die besondere Bedeutung einer Zählung in dem mythischen Glauben etlicher Naturvölker begründet, welcher ja durchaus auch Eingang fand in die Schriften des Alten und Neuen Testaments:

„Man verweist z.B. auf die Gallas in Ostafrika, welche glauben, dass das Zählen der Herde das Wachstum gefährde, oder die Lappen, welche früher sich nicht selber zählen wollten, weil sie glaubten, dass dies die Sterblichkeit vergrößere, oder auf die Araber. Will man für Israel ein Übriges tun, so meint man, dass der Gefahr vorgebeugt werden solle, die in dem Bewusstsein der zahlenmäßigen Volksstärke liege, der Gefahr, nur auf sie zu vertrauen. Das begreife sich namentlich, wenn die Musterung, wie alle öffentlichen Angelegenheiten, am Heiligtum angesichts der Gottheit stattfand, wobei jedes

¹²² hierzu ausführlich: Küng, S.18ff / Schenker, S.104 / Stoebe, S.518.

abgezählte Individuum mit seinen physischen und moralischen Unvollkommenheiten und Schwächen dem prüfenden Anblick desselben exponiert war. Man versäumt auch nicht, auf IIS 24 zu verweisen, wo die von David vorgenommene Volkszählung ihm als ein Akt der Selbstüberhebung gegen Gott ausgelegt wird.“¹²³

Vielleicht liegt gerade in diesem letzten Absatz das letzte verbindende Element zu der künstlerischen Welt von Günther Oellers:

Die Trennung der Menschengemeinschaft in eine Anzahl von Individuen könnte danach als etwas verstanden werden, was der „göttlichen Fügung“ im Sinne einer übergeordneten Weltordnung widerspricht. Der „göttliche Wille“ dieser Textpassagen reflektierte dann das natur-archaische Optimum von Oellers, von welchem sich die Menschheit entfernt hat und demgemäß „Strafen“ in Form von Krieg, Tod, Leid und Isolatismus zu erfahren hat, wie es die Schriften des Alten Testaments beschreiben.

Es ist schon auffallend, wie sehr das Werk von Günther Oellers insbesondere der Welt des Alten Testaments verbunden ist. Werkgruppen wie die „Betenden“, die „Engel“ oder auch die Gruppe der „Jakobsleitern“ scheinen zusätzlich auf einen religiösen Kontext im Werk des Bildhauers zu verweisen.

Beinhaltet das Werk von Günther Oellers vielleicht doch eine religiöse Tendenz, ist sein Schaffen also doch „religiöse Kunst“, wie es einige Interpreten seiner Werke ja auch durchaus nahe legen – auch wenn er es selber für sein Schaffen verneint? Die eigenen Aussagen des Künstlers scheinen diese Annahme zu widerlegen.

Oellers wählte sich hier vielleicht lediglich einen religiösen Text als „Manifest“, so wie er auch die mythischen Schriften eines San Juan de la Cruz, die aufklärerischen Texte eines Teilhard de Chardin oder auch die kernigen Gedichte eines Walt Whitman für sich bejaht und für sein Werk in Anspruch nimmt.

¹²³ Jacob, S.830.

Oellers ist in einer christlichen Tradition aufgewachsen und die Texte der Heiligen Schriften liegen ihm auch erkennbar näher als die, nach seiner Ansicht, in tiefer Selbstverwirklichung versunkenen Mythen der asiatischen Kultur oder die kriegerisch-dynamischen Attitüden des Korans.¹²⁴ Dies widerspricht allerdings noch lange nicht dem „den Menschen zugewandte“ Grundtenor seiner Arbeit.

Für Oellers ist das Christentum jenseits der konservativ-institutionellen Kirche in seiner „besten“ Ausformung eine Religion der Mitmenschlichkeit und Liebe. In seiner Anwendung der christlichen Lehre ist der Linzer Bildhauer jedoch sehr frei. Seine Aussagen zu dem Phänomen der „Engel“ und der biblischen Geschichte der „Jakobsleiter“ belegen dies hinreichend. Die Bibel ist für Oellers zudem weniger „Heilige Schrift“ als ein wichtiges kulturhistorisches Zeugnis eines urvölkischen Zusammenlebens. Die Erwähnung und ernsthafte Problematisierung „seiner“ Werkidee in ihrem Kontext ist somit eine wichtige Bestätigung seiner Überzeugungen, welche er gerne zitiert und übernimmt. Wo sollte also eine benennbare Religiosität im Werk des Künstlers zu messen sein?

Um diese Frage wirklich nachhaltig zu beantworten, sollte man sich vielleicht in einem ersten Schritt die nähere Bedeutung des Begriffes „religiös“ vor Augen führen. Die üblichen lexikalischen Werke nennen es religiös, in einer frommen, gläubigen Art einem Göttlichen zu begegnen. Rudolf Otto fand schon 1917 in seiner Schrift „Das Heilige und das Profane“ eine bis heute gültige Definition des Religiösen: Der Mensch reagiere mit Schrecken und mit Andacht auf die unfassbare Allmacht des Heiligen / Göttlichen / Numinosen, welche sich (subsumiert) dann als „Mysterium tremendum“ oder auch „Faszinans“ der göttlichen „Majestas“ gegenüber zugleich in dem Menschen inkorporiere.¹²⁵

¹²⁴ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Weiterführend zu Religion und zeitgenössischer Kunst: Fraas, 1990 / Mennekes, 1990 / Maier, 1980, Hoogewerf, 1979.

¹²⁵ Otto, S.12ff.

Für die bildende Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wurde die Religiosität als eine Form der Hinwendung zur Transzendenz gerne als ein hauptsächliches Charakteristikum angenommen.

In diesem Sinne erläuterte auch Haftmann: „Es ist eine wichtige allgemeine Erkenntnis, dass nämlich die Grundeinstellung des künstlerischen Menschen wesentlich utopischer Natur ist. Er ist stets geneigt, das einzelne Werk unter dem ganzheitlichen geistigen Entwurf zu sehen, der sich in diesem ankündigt“¹²⁶ und sieht in der utopischen Vision eine Möglichkeit und eine Notwendigkeit zur Überwindung von gegenwärtigem Angst und Schrecken.

Wieland Schmied konzipierte 1980 eine viel beachtete Ausstellung mit dem Thema „Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde“ und schrieb im Vorwort des Kataloges: „Es gibt nicht nur eine moderne religiöse Kunst, sondern die moderne Kunst ist in ihren entscheidenden Intentionen religiös oder spirituell geprägt. Nicht unbedingt christlich, schon gar nicht kirchlich, aber doch religiös...“¹²⁷

Wenn man denn also das Phänomen der Religion gänzlich unabhängig von den Kriterien eines Kirchlichen oder anderswie gearteten Institutionellen betrachtet, so muss in der Intention des Künstlers oder auch in der Gestaltung und Thematik seiner Werke zumindest ein irgendwie gearteter Drang zum Transzendenten hin nachweisbar sein. Die völlige Aufhebung aller tradierten Vorstellungsraster entspräche dann nur der individualistischen und alle Traditionen sprengenden Orientierung der bildenden Kunst seit der „Zeitenwende“ der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Schleiermacher erkannte schon 1946 die wachsende Bedeutung eines individuellen Verständnisses von Religion und Transzendenz und führte aus:

„Gerade die Individualreligiosität kennt das emotionale Moment der Religion: Aus zwei Elementen besteht das ganze religiöse Leben: Dass der Mensch sich hingebend dem Universum und sich erregen lasse von der Seite desselben, die es ihm eben zuwendet, und dann, dass er diese Berührung, die als solche und in ihrer Bestimmtheit ein einzelnes Gefühl ist, nach innen zu fortpflanze und in die innere Einheit seines Lebens und Seins aufnehme: und

¹²⁶ Haftmann. In: Der Mensch und seine Bilder, S.57.

¹²⁷ Schmied. In: Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde, S.11.

das religiöse Leben ist nichts anderes, als die beständige Erneuerungen dieses Verfahrens.“¹²⁸

Wenn man denn also jenseits aller kirchlichen oder auch rein christlich orientierten Frömmigkeit jegliche Formen einer Hinwendung zum Spirituellen als eine religiöse Handlung bezeichnen möchte, so ist die Vorstellungswelt von Günther Oellers sicherlich eine religiös geprägte.

Sein Werk bezeichnet Möglichkeiten einer spirituellen Verbindung – aber eben nicht zwischen den Menschen und einem Göttlichen, sondern innerhalb der Grenzen des Weltlichen. Er bejaht für sich und für sein Werk den Wertekanon des Christentums, ohne jedoch ein Verfechter der institutionellen Kirche zu sein. Er liebt die mythischen Schriften und Geschichten des Alten und des Neuen Testaments, ohne jedoch in eine, seiner Meinung nach oft schlicht alberne, Textgläubigkeit zu verfallen. Für ihn ist die Bibel vielleicht eine großartige Erzählung von den Ursprüngen des menschlichen Seins und auch zugleich von dem, was der Mensch vielleicht bewegen könnte, wenn er denn nur wollte. Er beruft sich auf die unerklärlichen und unbenennbaren Urkräfte des weltlichen Seins und glaubt fest an die eigenen spirituellen Kräfte des Menschen.

In diesem Sinne - vielleicht, ja, ist Oellers ein religiöser Künstler und sein Werk ist ein spirituell orientiertes. Spirituell hier allerdings nicht in dem Sinne eines weltabgewandten Gedankentums. Walt Whitman dichtete:

„Wie ich hier sitze gedanken- und sehnsuchtsvoll, / Will es mir scheinen, dass es andere Männer in anderen Ländern gibt, gedanken- und sehnsuchtsvoll, / (...) Und es will mir scheinen, wenn ich sie kennte, / so würde ich ihnen verbunden sein, wie den Männern meiner eigenen Länder. / O ich weiß, wir würden Brüder und Liebende sein, / Ich weiß, ich würde glücklich mit ihnen.“¹²⁹

¹²⁸ Schleiermacher. In: Goldammer, S.25f.

¹²⁹ Walt Whitman, Wie ich hier sitze gedanken- und sehnsuchtsvoll, 1860. In der Übersetzung von Reisiger. In: Reisiger, S.192.

Und dies scheint Günther Oellers wirklich nahe zu stehen. Das Zentrum seines Schaffens war immer der Mensch, mit seinen Möglichkeiten und Begrenzungen. Deshalb, und dass muss deutlich gesagt werden, feiert Oellers mit seinem Schaffen nicht einen Gott, schon gar nicht eine Kirche; er feiert den Menschen - in allen Spektren seines Seins.

Sein Sohn Adam beschreibt bei seinem Vater nicht zuletzt eine „tiefgehende Faszination für religiöse Bilder“, welche insbesondere zu einer künstlerischen Beschäftigung mit alttestamentarischen und mythologischen Erzählungen führte und vergisst bei aller Reflektion nicht auf den biografischen Kontext zu verweisen: So habe sein Vater schon seit den frühen Jahren seines Schaffens freundschaftliche Bindungen zu Mitgliedern des rheinischen Klerus aufgebaut, was nach seiner Einschätzung ebenfalls – und in einem nicht zu unterschätzenden Maße - zu einer inhaltlichen Prägung des Werkkomplexes geführt habe.¹³⁰

¹³⁰ Adam Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

3.2. Die Problematik der Werkidee aus der Sicht der Verfasserin

„Es muss noch ein menschliches Erkennen im Stein möglich sein, - der Kanon muss noch erkennbar sein“¹³¹

Auch wenn es nicht so erscheinen mag, so steht die inhaltliche Konzeption der Werke hinter dem formalen Problem, wie Oellers es schildert, deutlich zurück. Der Künstler lebt ausgeglichen und zufrieden innerhalb seines selbst kreierten Weltbildes und vermag seine Einstellungen, so auch zur Religion (und insbesondere zur institutionellen Kirche und zu den Machtinstitutionen der politischen Gesellschaft) auch mit Nachdruck zu verteidigen. Das mag sicher nicht immer so gewesen sein, aber nach den anzunehmenden Stürmen der Jugend scheint Oellers jetzt doch schon länger seinen Weg in Gelassenheit gefunden zu haben.

Er ist hingegen emotional zutiefst betroffen von dem großen formalen Problem seines Kunstschaffens und zwar, dass er eine Reihung, also Vereinzelung, formal - schlicht optisch - erkennt, sobald er eine Strukturierung vornimmt.

Er sieht dies als das große umfassende Problem seines künstlerischen Schaffens an und neigt inzwischen auch der Meinung zu, dass dieses Problem nicht zu lösen sei.

Um klarzustellen: Es kann hier nicht um das Problem gehen, die Idee einer unzählbaren und ungezählten Menge auf künstlerischem Wege symbolisch darzustellen. Dies würde jede geschlossene Form bewerkstelligen können, wie es Oellers auch bestätigt.¹³²

Es geht hier auch nicht um die Symbolisierung der in der Summe inhärenten Individuen. Dies würden jegliche Strukturierungen einer geschlossenen Grundform bewirken können. Auch dies bestätigt Oellers.¹³³

Die ästhetische Revolution der Moderne gab der Kunst die Möglichkeit an die Hand, sich autonomer Symbolismen zu bedienen. In der Folge heißt das, dass Oellers für sich das Erscheinen einer vereinzelnden Struktur problematisiert, wo er sie doch

¹³¹ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

¹³² ebenso.

¹³³ ebenso.

auch als Symbol für die immanente, unzählbare Individualität der von ihm beschriebenen Menge benennen könnte. Der abstrahierende Denkprozess, der für ein solches Verständnis vonnöten wäre, ist leicht nachvollziehbar, denn in der bildenden Kunst steht oft ein Ding für das Ganze.

Oellers kann also nur die Bedeutung des Individuums als Teil der Summe für sich problematisieren. Das Erscheinen einer vereinzelt Struktur kann er nicht akzeptieren. Er befindet sich also in einem Dilemma: Einerseits soll es das integrierte Einzelne nicht mehr individualisiert erscheinen, in der formalen Übersetzung nicht mehr als Einzelnes zu definieren sein. Andererseits soll es sich jedoch nicht spurlos auflösen, sondern noch recherchierbar sein in der Summe, fähig zu gelenkter Tat („Knien im Stein“, „Singende“, „Betende“) innerhalb einer übergeordneten Gemeinschaftlichkeit. Es soll leben, aber / und sich hingeben in dieser Gemeinschaftlichkeit, einen neuen Sinnzweck erreichen, in welchem egoistische Individualismen keinen Platz mehr finden, überwunden oder auch überbrückt sind. Günther Oellers sieht den Menschen zum Zeitpunkt der „Verbindung“ in einem Zustand einer übergeordneten, lenkenden und summierenden Verbindung. Die Wirkung dieser Verbindung soll ein gemeinschaftliches Leben sein: „Singende“, „Tanzende“. Die Willenskraft zur Ausübung dieses Lebens muss jedoch jeder Einzelne für sich besitzen, das heißt in seiner Folge, dass der Mensch auch innerhalb dieser summierenden Gruppe noch bewusst ist. Einzelnes waches Bewusstsein bedeutet allerdings im Fall des Menschseins immer auch gefühlte und gedachte Individualität.

Oellers sieht die Notwendigkeit ein, dass für die Erbringung einer Handlung ein Wille in den Menschen vonnöten ist, er bejaht in seiner Theorie explizit die Handlungsfähigkeit und Handlungsbereitschaft des einzelnen „Verbundenen“. Zugleich will er jedoch eine zu deutlich erkennbare individuelle Gerichtetheit für seine Arbeiten verneinen, denn formal bedeutet dies für ihn eine Reihung= Abzählbare Menge von Einzelnen und eben nicht mehr integrative Summe. Das heißt in seiner Folge, dass Oellers die deutliche (reihende) Ausformung des Individuellen für seine Kunst verneint, jedoch auch keine Auflösung (Grundform = inaktiv) anstreben kann.

Und hier scheint das Problem von Günther Oellers zu liegen: Er ist formal nicht in der Lage, die Individualität einerseits durch Struktur zu bejahen, andererseits in der reduzierenden Abstraktion summierend aufzulösen, sie aber zugleich zu integrieren unter Beibehaltung der bewussten Individualsphäre. Oellers will die individualistische Ausrichtung des Menschen für seine Idee verneinen, gleichzeitig aber Tatgerichtetheit, also Willen bejahen. Darüber hinaus schließt er die Gegenwart einer übergeordneten und lenkenden Existenz aus, da es sich um ein reines Mensch zu Mensch - Phänomen handele. Es handele sich hier ebenfalls nicht um einen Fall reiner religiöser Hinwendung. Das ist logisch, denn einerseits bedarf die Religiosität einer bewussten Hinwendung eines einzelnen Religiösen und andererseits ist es eben keine Hinwendung hin zum Menschen, sondern eine Hinwendung hin zu einem Numinosen. Die Hinwendung zum Menschen würde in diesem Falle nur als eine Konsequenz des Religiösen erfolgen, so wie im Sinne eines aktiv gelebten Christentums. Die Verbindung würde in diesem Falle jedoch keine spirituelle, die Individualität auflösende, Verbindung der Menschen untereinander erreichen.

Nebenbei widerspricht eine solche Willensausschaltung- oder auch -überbrückung oder auch -vorgreifung auch jeglichen Vorstellungen des Christentums, welches Oellers als Wertekanon für seine Vorstellung bemüht: Dieses geht in seinen Grundfesten davon aus, dass Gott den Menschen einen freien Willen und die Möglichkeit zum Unterscheiden von Gut und Böse gab, um einen eigenen Weg bewusst zu wählen. Selbst Jesus, den Oellers als ein ethisch-moralisches Leitbild nennt, löste sich im Rahmen seiner historisch benennbaren, weltlichen Existenz niemals in einer, egal wie ethisch hoch stehenden, Summe mit anderen Menschen auf. Er war immer als Individuum benennbar – in seinem Handeln und auch in seinem Leiden.

3.3. Theorien und Thesen in der begleitenden Literatur

Wie man also sieht, ruft die Vorstellung von Günther Oellers einige vielschichtige Fragestellungen auf. Vielleicht hilft es, für eine Verdeutlichung seiner Werkidee einige Autoren zu bemühen, deren Interpretationen Oellers, wenn auch nicht immer abschließend, befürwortet. Nicht umsonst war seine Angst, missverstanden zu werden, der Antrieb zu einer jahrzehntelangen Ausstellungsverweigerung.¹³⁴

Im Folgenden werden also einige Texte im Originalzitat vorgestellt.

(„Die“, Anm. der Verf.) „Formen sind weder selbstbezogenes Spiel noch expressive Gebärde, sondern vollziehen anschaulich eine elementare Wir-Erfahrung in der ganzen Gegenstrebigkeit, die einer solchen Erfahrung innewohnt. Gerade die Bindung im Block statt Auflösung in Gruppen schafft für diese Erfahrung das überzeugende Äquivalent.“¹³⁵

Adam Oellers zitiert einen interpretatorischen Ansatz von Canetti für das Beispiel der Tanzenden aus dem Jahre 1968: „Durch Ausweichen und Wiederannäherung wird die Dichte bewusst gestaltet. Die Gleichheit aber stellt sich selber zur Schau. Durch Vorspielen von Dichte und Gleichheit wird das Massengefühl kunstvoll hervorgerufen... Die einzelnen Glieder werden alle zur Deckung gebracht. Sie sind sich ganz nahe, oft ruhen sie aufeinander... In ihrer höchsten Erregung fühlen sich diese Menschen wirklich als eines.“¹³⁶

„Das Bildwerk „redet“ nicht durch ein Profil, obwohl es zahllose und überraschende Profile hat; es verzichtet auf die Rhetorik der Massenverhältnisse : die Massenbehandlung ist so gegenwärtig, dass sie den Ausdruckswert der Einzelverhältnisse wie den des Ganzen immerfort aufhebt; es gibt hier auch keine sprechenden Linien, die den Raum umspielen; es gibt

¹³⁴ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

¹³⁵ Warnach. In: Wissenschaft und/oder Mitwissenschaft, Kapital IV, o.S.

¹³⁶ Oellers, Adam. In: Das Problem der Massendarstellungen in den plastischen Arbeiten von Günther Oellers, o.S.

überhaupt nichts „Sprechendes“, sondern nur Sprache als das Ereignis des Mitseins, des „Wir“.¹³⁷

„Ihm gelingt die Überwindung des Individuums – nicht im Sinne der Gleichschaltung – durch die übergreifende Addition des Ideals.“¹³⁸

„Was Oellers immer wieder zu gestalten versucht, ist vielmehr ein übergreifendes „Wir“, das, was Husserl als „Intersubjektivität“ bezeichnet hat, und auch formal bedeutet die Integrierung und nicht Aufzählung von Einzelelementen. Das nämliche Problem, das der Wotruba-Schüler Avramidis mit einem stilistischen Rückgriff auf das gotische Säulenbündel angegangen hat, löst Oellers mit dem blockhaften System der Vollplastik, deren kompaktes Volumen alle individuelle Gestik in sich einschließt und die trotz allem ein unverwechselbares Profil besitzt.“¹³⁹

„Nicht der einzelne Mensch ist in den Skulpturen von Günther Oellers dargestellt, nicht das, was einer gerade tut, sondern das Tun an sich als allgemein menschliche Motivation. Der Mensch sozusagen als *zoon politikon*; nicht die Summe Einzelner, nicht die Masse der Vielen, sondern menschliches Bewusstsein im Transgredieren der individuellen Begrenztheit. Der Einzelumriss ist in den Raum erweitert auf ein noch fassbares Maß, das doch nicht mehr den Vereinzelteten spüren lässt, sondern Bewegtsein aus gemeinschaftlichen Impulsen, Verankerung in gemeinsamer Befindlichkeit. Humanes Sein und humanes Bewusstsein als überpersönliche, unfixierte Existenz in Zeit und Raum.“¹⁴⁰

„Auch hier geht es wie in fast allen Arbeiten von Oellers um die Aufhebung des Gegensatzes von Individuum und Masse im „Wir“. Gemeinschaft ist: vollkommene Präsenz, Bei-sich-sein durch Transzendieren des Individuellen.“¹⁴¹

¹³⁷ Warnach. In: Die Bildwerke des Günther Oellers 1966 ff, o.S.

¹³⁸ Budde, o.S.

¹³⁹ Schön. In: Zum Werk des Bildhauers Günther Oellers, o.S.

¹⁴⁰ van der Grinten. In: Günther Oellers, „Fähre der Zeit“, o.S.

¹⁴¹ Gerhards. Zu: Der Große Konvent, o.S.

„Oellers' Kunst ist durch einen hohen Abstraktionsgrad gekennzeichnet, der bisweilen den Eindruck erweckt, als werde das Individuelle ins Typische zurückgenommen oder gar aufgehoben. (...) Vielleicht kommt seiner künstlerischen Intention nichts so nah wie das, was Peter Wust als den *nexus animarum* (Verflechtung der Seelen) bezeichnete und damit als den innersten Ermöglichungsgrund von Wort und Liebe, also von menschlicher Kommunikation, Begegnung und Verbundenheit kenntlich machte.“¹⁴²

„Der Mensch als „*zoon politikon*“ „als Geschöpf, das fähig ist zur Demut, zum Dank, zum Gebet – und zur Gemeinschaft. Die Summe der Individuen ist bei ihm nicht eine amorphe Menschenmasse, sondern eine Gemeinschaft, deren Zugehörige die Begrenztheit ihres individuellen Bewusstseins überwunden haben.“¹⁴³

„Nach seiner (Oellers, Anm.d.Verf.) eigenen Aussage ist das Grundanliegen seiner Kunst, den großen Zusammenklang der Betenden, der Lobenden, der verehrenden Menschheit vor Gott in einer schlüssigen Form summenhaft anschaulich zu machen. Hier lässt sich schon feststellen, dass das sinngebende Tun des Einzelnen in der Gruppe, in der Gemeinschaft aufgeht. (...) Es geht bei den Knienden, den Betenden, dem Tanz nicht um handelnde Individuen, die dieses nebeneinander tun, sondern es geht um die Aktion als solche, die von vielen gemeinsam und gleichzeitig durchgeführt wird. Der Einzelne wird nicht etwa vermasst, sondern er wächst über sich hinaus in einem Gleichklang mit vielen Stimmen.“¹⁴⁴

„Günther Oellers versucht den Punkt vor der Individuation zu treffen, den, in dem das Bewusstsein zur Vereinzelung erst erwacht. Keine Kollektive, keine Kader, keine Formationen, befohlene oder beschlossene. Sondern das Sein, das Tun an sich, das ein persönliches ja erst wird, dadurch das ein einzelner es für sich vollzieht in mählich zunehmender Bewusstheit, die denn doch im Kollektiv nicht wirklich verhohlen werden könnte und sich dort maskieren

¹⁴² Biser, o.S.

¹⁴³ Bergsdorf. In: *Ansprache zur Eröffnung Herz-Jesu*, o.S.

¹⁴⁴ Zehnder. In: *Gleichklang der Stimmen*, o.S.

würde in Anlitzlosigkeit. (...) Letztlich ist es ein Philosophieren über das Sein (...) Das Tun, nicht der Tuende ist dargestellt, zeitlos und ohne vordergründig gesellschaftliche Bezüge allgemein.“¹⁴⁵

¹⁴⁵ van der Grinten. In: Die Wirklichkeit des Bildes, o.S.

3.4. Entstehende Fragen

Die vorliegenden Texte versuchen also, in teilweise hoher empathischer Ausdrucksstärke, die Werkidee des Künstlers zu formulieren: „Eine elementare Wir-Erfahrung“, „die Menschen fühlen sich als eins“, „das „Wir“ als Ereignis des Mitseins“, „die übergreifende Addition des Ideals“, das „übergreifende Wir“, „menschliches Bewusstsein im Transgredieren der individuellen Begrenztheit“, „Bei-sich-sein durch Transzendieren des Individuellen“, „Verflechtung der Seelen“, Überwindung der Begrenztheit des individuellen Bewusstseins, eine „Aktion als solche, die von vielen gemeinsam und gleichzeitig durchgeführt wird“, und der „Punkt vor der Individuation, in dem das Bewusstsein zur Vereinzelung erst erwacht“ sind die hierbei gefundenen Formulierungen.

Allen diesen Definitionen ist gemeinsam, dass sie von einer Vorgreifung, Überbrückung, Überwindung oder auch Verbindung des Individuums ausgehen, um den von Oellers proklamierten idealen Urzustand zu erreichen oder sich ihm zumindest zu nähern. Die Menschen sollen sich als „eins“ fühlen, eine elementare „Wir-Erfahrung“ erleben, um sich so von den Möglichkeiten ihrer individuellen Begrenztheit zu lösen. Transzendierung oder auch eine „Verflechtung der Seelen“, soll dies bewirken. Alle diese Definitionen gehen dabei von den Parametern aus, welche Oellers für seine „Urgesellschaft“ formuliert hat: Das in-sich orientierte Bewusstsein und Handeln einer individuellen Existenz soll vermieden werden, oder zumindest, es soll sich freiheitlich in den Dienst des Wertekodexes dieser Gesellschaft stellen.

Im Folgenden muss die Analyse also um zwei Fragestellungen kreisen:

1. Eine konkrete und treffende Formulierung der Werkidee von Günther Oellers ist also gar nicht so einfach zu finden. Oft erscheinen diese Versuche nicht abschließend nachvollziehbar, zumindest in Anbetracht der inzwischen formulierten Denkansätze. Ist die Verwirklichung der Werkidee also zumindest im Theoretischen möglich oder verweisen schon die formalen Umsetzungsprobleme des Bildhauers darauf, dass die Bedeutung des Individuums als Funktionsträger in diesem Fall eben nicht zu relativieren ist?

2. Wo finden sich die Wurzeln dieser Werkidee? Wie bereits festgestellt wurde, kreist das Schaffen des Bildhauers schon seit seinen Jugendjahren um nur dieses eine Thema. Warum sind die Bedeutung einer Gemeinschaft im Sinne eines aktiven Kollektivs und die Stellung des Individuums innerhalb dieser Gruppe von so elementarer Bedeutung für Günther Oellers?

3.5. Auf der Suche nach möglichen Antworten

3.5.1. Zur Werkidee

Nach der hier vertretenen Meinung bedeutet Gemeinschaft immer auch die Existenz von einzelnen, irgendwie existenten, Formen. Dies sei nun einmal als eine Grundvoraussetzung der Gemeinschaft als physikalisches Phänomen einer Zusammenfindung jenseits aller inhaltlichen Definition anerkannt.

(1+1=2)

Auch der „Punkt vor der Individuation“ kann nur existieren, wenn zumindest die benötigte „Masse“ dazu vorhanden ist, aus der heraus sich die Individualität gerieren könnte, der man nach Oellers dann vorgreifen würde oder die man überwinden könnte im Sinne der von Oellers geschilderten Verbindung.

(1=1)

Diese Überlegungen beweisen in ihrer Folge, dass die Vereinzelung zumindest „zellulär“, d.h. in irgendeinem noch zu definierendem Zustand, bereits angelegt sein muss. Denn eine nicht zu zählende Gruppe, gebunden aus einzelnen Individuen, gibt es nicht, da jede Gruppe, jede Gemeinschaft ursprünglich und zwangsweise auf ein Zusammenfügen zurückgeht. Dies sind die Grundfesten der menschlichen und sogar weltlichen Existenz, in der wir leben.

Alle Lebensformen unseres Daseinsspektrums, und auf diese bezieht sich Oellers ja mit seiner Kunst, lassen sich auf eine Gruppierung einzelner Formen zurückrechnen, von der organisierten Volksgemeinschaft bis hin zu den kleinsten Teilen der Materie. Und um mit Teilhard de Chardin zu sprechen, einem Denker, dessen zur seiner Zeit revolutionäre Schriften auch Oellers für sich bejaht:

„Wie die winzigen Schalen der Kieselalgen, deren Form sich unter stärkerer Vergrößerung fast endlos in immer neue Formen auflöst, so lassen sich die immer kleineren Einheiten der Materie unter der Analyse unserer Physiker auf immer fernere Körnchen zurückführen. Und so oft man auf diese Weise eine neue Stufe erreicht, bei der die Teile sich verkleinern und vervielfachen, ändert sich das gesamte Weltbild und vermischt sich immer von neuem.“¹⁴⁶

¹⁴⁶ Teilhard de Chardin, Kosmos. In: Ponschab, S.7.

Oellers berührt hier die Theorien der Kantschen Philosophie, nach der die Gemeinschaft mehr wiegt und mehr bewirken kann als das einzelne Glied. Nur hat selbst Kant nicht die elementare Existenz des Individuums verneint und auch insbesondere die selbstbewusste und selbsttätige Verantwortung anerkannt, mit welcher jedes bewusste Sein den ihm zugefügten Platz erfüllen kann, um eine Teil einer übergeordneten Gemeinschaftlichkeit zu werden. Vielleicht liegt das wahre Geheimnis des Seins gerade in den Möglichkeiten und Fähigkeiten des Individuums, einerseits zur vereinzelt Selbstgewissheit und Stärke, andererseits bis eben hin zur Gemeinschaftsfindung.

(1+1=2)

In der Konsequenz ergeben sich folgende Erkenntnisse: Innerhalb einer jeden aktiven Gemeinschaftlichkeit ist das Individuum ein bewusster Teil der Summe, weil man ansonsten eben nicht von Gemeinschaft= Vereinigung reden kann, sondern von einer ferngesteuerten oder eben willenlosen Masse reden muss. Von Gemeinschaft muss man hier aber reden, wenn das Zusammensein in dem Sinne der christlichen Vorstellungen von Mitmenschlichkeit agieren soll, denn dafür ist bewusstes Handeln= Bewusstsein vonnöten. Es scheint also, als gehöre es elementar zum Menschsein, auch innerhalb einer Gruppe, sein Bewusstsein und auch seine Urteilsfähigkeit zu behalten.

Der Geist ist bewusst! Es gab und gibt immer für jeden Menschen, innerhalb einer jeden agierenden Gruppe, die Möglichkeit zur freien Entscheidung. Die möglichen Konsequenzen einer solchen Willensausübung werden von dieser Erkenntnis nicht berührt. Diese Tatsache ist ebenfalls nicht mit der unterdrückten Willensausübung zu verwechseln, welche für einen Einzelnen und auch eine Gruppe entstehen kann, wenn sie auf eine unverhältnismäßige Gewalt oder auch eine zwingende Macht treffen.

Im Rahmen dieser Überlegungen steht Folgendes fest: Ein sich bewegendes Kollektiv bedingt einer bewussten Steuerung. Im Sinne der hier vorliegenden menschlichen Gruppe ist die Steuerungsfähigkeit im Individualbewusstsein angelegt. Dieses Bewusstsein kann sich sicherlich einer gemeinsamen Idee hingeben, welche dann in kollektiver Form verfolgt wird („Singende“, „Tanzende“), die jeweilige Ausübung obliegt aber dem freiheitlichen Zusammenschluss der einzelnen zur Gruppe.

Freiheitliche Entscheidung bedingt Bewusstsein, insofern kann die Gerichtetheit der idealen Urgesellschaft nur funktionieren, wenn sich der integrierte Mensch in vollem separierten (= zu reihenden = zählbaren) Bewusstsein befindet.

Die Idee, der Geist der Menschen könne sich darüber hinaus zu einer eigengesteuerten übergreifenden Dynamik verbinden, gehört dann in der logischen Konsequenz in den Bereich der Phantasie.

Wenn die Werkidee von Günther Oellers also nur in einer irrealen Vorstellungswelt existieren kann, dann muss eine formale Umsetzung innerhalb der real-rational nachvollziehbaren Parameter scheitern. Ein möglicher Ausweg wäre dann der Bereich des Symbolischen, wie schon früher angedeutet. Doch der Künstler ist zu einer solchen Entscheidung eben nicht bereit, da er seine Vorstellung in der realen Welt platziert sieht und sogar konkrete Beispiele für ihre Existenz in der Gegenwart benennen kann.

Vielleicht gehen die zuerst genannten Beispiele aber auch nicht weit genug in die Tiefe eines Seelenhaften, um das von Oellers formulierte Phänomen erläutern zu können: Jeder, der schon einmal ein Konzert oder eine ähnliche „summierende“ Veranstaltung besucht hat, weiß um die Charakteristik eines solchen.

Kann man sich auch an dem scheinbaren Einklang der Empfindungen erfreuen, so bleibt doch ein jeder in sich selbst, innerhalb der eigenen Empfindungs- und Wahrnehmungswelt. Von einem Transgredieren, einer Seelenverschmelzung, einem transzendenten Effekt kann hier objektiv keine Rede sein, auch nicht nur spürbar. Eine entsprechende Empfindung obläge der emotionalen Struktur eines Einzelnen, welche dann aber wohl nicht auf eine allgemeine Erwiderng stoßen würde. Der Mensch der messbaren Realität ist immer nur in sich selbst bewusst.

Es bleibt also nur der Rückzug in den Bereich des Irrealen, in den der Phantasie hinein, welche man nach seinen eigenen Vorstellungen formulieren kann.

Oellers bejaht dieses auch, wenn er sagt, dass seine Idee in der heutigen Zeit nicht mehr umsetzbar sei, sondern eine menschliche Gesellschaft betreffe, welche sich in einer Urstufe der Bewusstwerdung befinde, einer Gruppe „nahe dem Tier“ mit

dessen instinktorientiertem Verhalten, welches natürlich zielorientiertes Böses und egoistischen Separatismus mangels Reflektion ausschließt.¹⁴⁷

Diese Analyse steht in ihrer Konsequenz nicht alleine, sondern sie deckt sich mit den Erkenntnissen, welche Lorscheid in seiner Rede schon im Jahre 1967 formulierte: Lorscheid verweist auf Denker wie Gabriel Marcel oder Teilhard de Chardin, um seine Vorstellung von einem „Wir“, wie Oellers es darzustellen versucht, zu formulieren. Nach seiner Ansicht kann ein Mensch ein solches „Wir“ nicht erreichen, da er in seiner Anschauungswelt gefangen ist. Dieses „Wir“ wäre ein Punkt der Vollkommenheit, die Menschheit ist jedoch in den Realitäten ihrer unvollkommenen Welt gefangen. Dieses „Wir“ kann deshalb nach Lorscheid nur in der zukünftigen Jenseitigkeit liegen. Deshalb kommt er zu folgender Schlussfolgerung.

Ein solches „Wir“ könne heute noch:

„1. nicht anschaulich dargestellt werden: denn in dem Moment, wo die Betenden, die Knienden, die Laufenden dargestellt werden, etwa in einer Betergruppe, in einer Tänzergruppe, hätten wir nicht dieses expolatorische Wir, wir blieben in unserer Anschauungswelt.

2. nicht einmal abstrakt dargestellt werden: ich kann z.B. verschiedene Bäume, verschiedene Menschen sehen und dann mir abstrakt einen Baum vorstellen, der auf irgendeine Weise alles so in sich trägt; aber das geht nicht, denn auch diese Darstellung liegt in unserer Anschauung.“

Die Oellersschen Arbeiten verweisen für Lorscheid auch in ihrem archaischen Themenkreis in den Bereich einer geistigen und übergeordneten Welt, in jener dieses „Wir“ am Horizont erkennbar ist. Und deshalb symbolisieren die Arbeiten für ihn in aller Dynamik das, was für die Menschen möglich wäre, „wenn sie den Punkt Omega einmal im Ernst anzielen werden.“¹⁴⁸

¹⁴⁷ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

¹⁴⁸ Lorscheid, 29.6.1967, o.S.

Wenn man einmal von dem Bereich des Intuitiv-Animalischen absieht, den man für die Weltansicht von Oellers in seiner Radikalität doch nicht abschließend annehmen kann, so bleibt doch vielleicht eine Ahnung dessen, was er meint.

Es gibt Phänomene innerhalb des menschlichen Bewusstseins, welche sich einer vordergründigen Logik verschließen: Dass ein Mensch zum Zeitpunkt eines Telefonklingelns weiß, wer in der Leitung wartet, dass zwei Menschen gleichzeitig dasselbe denken, erklärt die Wissenschaft gerne als phänomenische Auswirkungen ihrer „inneren Verbundenheit“. Dass in Kriegszeiten eine Mutter ahnungsvoll in der Heimat den Zeitpunkt vom Tod ihres Sohnes an der Front realisiert, dass Schauspieler und Tänzer ihre Abhängigkeit von der Bühne mit diesem „unerklärlichen und schweigendem Dialog“ erklären, welcher sich wohl zwischen dem Vortragenden und dem Publikum entspannt, sind weitere Beispiele einer menschlichen Existenz, welche sich der Ratio zu verschließen scheint.

Oellers ist (gemeinsam mit der Verfasserin) der Überzeugung, dass die Menschen in ihren zivilisatorischen Ursprüngen Fähigkeiten besaßen, welche nur mangelhaft mit den Begriffen der Intuition, der Naturnähe und des Instinktes zu beschreiben sind und in frühen Zeiten der Humangesellschaft vielleicht zwingend notwendig waren, um die Bedürfnisse des Überlebens erfüllen zu können.

Mit der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft hin zur Industrialisierung entwickelte sich zeitgleich auch eine scheinbare Dominanz der umgebenden Natur gegenüber, jenes zu benutzen und auch auszubeuten, womit man früher im Einklang lebte. Insofern folgt diese Untersuchung gerne den vielleicht ja auch nur „romantischen Heilsvorstellungen“ des Linzer Künstlers, wenn sich seine Kunst auf eine solch ursprüngliche Verbundenheit bezieht. Allerdings bleibt innerhalb all dieser genannten Phänomene das Individuum bewusst und aktiv, es kommt niemals zu einer Überlagerung im Sinne der erläuterten Theorie.

Was also bleibt, ist die Frage, warum sich Oellers eine solche Existenzform zur Grundlage seiner „idealen Gesellschaft“ gewählt hat und ja auch stets von neuem wieder wählt.

3.5.2. Zur künstlerischen Kreativität

Vielleicht sollte man die Untersuchung an dieser Stelle beenden, denn nach einer ausführlichen formalen und inhaltlichen Diskussion gelangt man nun in den Bereich des Höchstpersönlichen, wo der innere Antrieb des Künstlers beginnt, welcher von außen nur noch schwer nachzuvollziehen ist. Und doch lebt jede Kunst von diesem Geheimnis alleine, es ist ihr Ursprung, ist ihr Inhalt und ihre Bedeutung, weit über die Grenzen der konstituierenden Kunstgeschichtsschreibung hinaus.

Es ist die Meinung der Verfasserin, dass sich der Ursprung jeder höchstpersönlichen Kunst, also der Kunst aus dem seelischen inneren Antrieb heraus, auf eben diese persönliche Seelenhaftigkeit des jeweiligen Künstlers bezieht. Selbst im Bereich einer formalistisch-ästhetischen Kunst geht der Urgrund der Arbeiten in Farbe und Form und Gestalt auf die Kreativität, also geistige Vorstellungskraft, des Künstlers zurück.

Im Fall von Günther Oellers liegt eine Fixierung auf eine Idee vor, welche in ihrer variantenreichen Ausgestaltung das gesamte Leben des Künstlers geprägt und eben in dieser, bald obsessiv erscheinenden Fixierung, auch bestimmt hat. Aber um es ganz deutlich herauszustellen: Ein ins Pathologische verweisende psychologisierendes Ergebnis der Analyse wird hier nicht angedeutet. Der kreative unnachlässige Drang eines strebenden Künstlerseins darf nicht mit der neurotischen Fixierung einer pathologischen Psychologie verwechselt werden.

Schon Sigmund Freud erkannte die besonderen psychologischen Eigenschaften eines kreativen menschlichen Geistes: Er sah die Kunst als ein Medium, mit dessen Hilfe es Künstlern gelingt, ihre verborgenen Wünsche und Konflikte sublimiert zum Ausdruck zu bringen. Gleich einem Neurotiker ziehe sich der Künstler hierbei von der unbefriedigenden Wirklichkeit in die eigene Phantasiewelt zurück, aber anders als der Neurotiker, „versteht es der Künstler jedoch, immer wieder den Rückweg aus ihr zu finden und in der Wirklichkeit festen Fuß zu fassen“. ¹⁴⁹

¹⁴⁹ Freud, Sigmund. Selbstdarstellungen. 1924. Bd 10. S.90. In: Noy, S.181.
Zu Psychologie und Kunst weiterführend: Silberer, 1988 / Voss, 1980 / Rensch, 1980.

Pinchas Noy führt in seinem Aufsatz „Die formale Gestaltung in der Kunst. Ein Ich-psychologischer Ansatz kreativen Gestaltens“ hierzu weiterhin aus: Der kreative Aspekt der Formschöpfung in der Kunst liege in den unablässigen Bemühungen der Künstler, neue und originelle Wege zu finden, um ihre Ziele zu erreichen: Wirkungsvollere Ausdrucksmittel, bessere Kommunikationswege und höhere Integrationsstufen. Die von kreativen Künstlern gefundene Lösung sei also das genaue dynamische Gegenteil der neurotischen Lösung. Die Neurose sei ein Versuch, innere Ordnung und Gleichgewicht wiederherzustellen, und zwar um den Preis der Verhinderung des Ausdrucks gefährlicher Wünsche, durch Spaltung und das „aktive Auseinanderhalten von Identifikationssystemen mit gegensätzlichen Wertigkeiten“. ¹⁵⁰

Adam Storr bringt die heute gängige Auffassung anschließend folgendermaßen zum Ausdruck:

„Wir sind alle gespaltene Selbste, und (...) das ist Teil unserer „condition humaine“. Wegen eines Defektes im Kontrollapparat (einem schwachen Ich) leiden Neurotiker unter neurotischen Symptomen, wie wir es alle gelegentlich tun. Kreative Menschen mögen stärker gespalten sein als die meisten von uns, haben jedoch, anders als die Neurotiker, ein starkes Ich, und obwohl sie periodisch unter neurotischen Symptomen leiden können, besitzen sie eine besondere Macht, Gegensätze in ihrem Interesse zu ordnen und zu integrieren, ohne zu Verschiebung, Verleugnung, Verdrängung und den anderen Abwehrmechanismen Zuflucht zu nehmen.“¹⁵¹

In einem ersten Untersuchungsschritt wurde also die Diskrepanz zwischen der irrationalen Gestalt der Werkidee und den im Realen gefangenen Umsetzungswünschen des Künstlers festgestellt. Aus dieser Ausgangsposition heraus soll nun festgestellt werden, warum sich Oellers in diese rational nicht lösbare Situation begab.

Die vorliegende Arbeit kann diese Leistung nur begrenzt erbringen, denn sie ist das Ergebnis einer externen Reflektion, dem Künstler eben nicht „verbunden“.

¹⁵⁰ hierzu ausführlich: Ehrenzweig. In: Kraft, S.107ff. Weiterführend: Dupert / Schuster, 1980.

¹⁵¹ Storr, A. The dynamic of creation. London 1972. In: Noy, S.229.

Sie möchte deshalb nur versuchen, eine eventuelle kausale Struktur der Verstrickung aufzuzeigen. Die Vergegenwärtigung und Verinnerlichung der tatsächlichen Zusammenhänge obliegt wohl dem Künstler alleine.

3.5.3. Eventuelle biographische Tendenzen im Werk von Günther Oellers

„Natürlich gibt es da einen Zusammenhang“¹⁵²

„Schön sieht sich beim Anblick manches Werkes von Oellers unwillkürlich an militaristisches Gedankengut erinnert, wenn die Form der Darstellung der Gruppe den Einzelnen so sehr gestaltlos werden lasse, seine Individualität so sehr eingeebnet werde.“¹⁵³

„Vielleicht handelt es sich bei der vorliegenden Werkidee um eine Art von „psychologischer Verkrampfung“, biografisch begründet, um sich in einem ewigen Schwebestand zu halten – das Nichtauflösbare als künstlerische Intention, als eigene Kunstrichtung – als Kunstgriff!“¹⁵⁴

So, wie sich die Ursprünge des Oellerschen Kunstschaffens in seiner Jugend befinden, so sind dort vielleicht auch die Ursprünge der Werkidee zu suchen.

Der spätere Künstler durchlebte in den Jahren seiner stärksten emotionalen und intellektuellen Prägung, - nämlich als achtjähriges Kind bis als zwanzigjähriger junger Mann – eine ambivalente Welt: Einerseits empfand er sich als in einer emotionalen Welt zu Hause, welche von empathischem Gefühl und einer höchstpersönlichen, künstlerisch-freigeistigen Weltsicht geprägt war, eine Welt, welche zudem von seinem Elternhaus unterstützt wurde. Andererseits erlebte er „außen“ die realistische Welt des Dritten Reiches mit allen ihren traumatisierenden Merkmalen der Indoktrinierung, des städtischen braunen Alltags, des Fronteinsatzes, der Kriegsgefangenschaft, des schmerzhaften Verlustes eines geliebten Familienmitgliedes.

¹⁵² Hoffmann zu der Verfasserin auf die Frage, ob er einen Zusammenhang zwischen der persönlichen Vergangenheit des Künstlers, speziell der des Dritten Reiches, und der Werkidee sehe.

¹⁵³ Steinberger, 6.10.78. o.S.

¹⁵⁴ Adam Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Oellers erlebte eine Gesellschaft, welche sich als ein gefügiges Kollektiv unter die lenkende Herrschaft eines individuellen Willens gefügt hatte, welcher sich nach außen in der Gestalt von Adolf Hitler und einigen anderen Einzelpersonen manifestiert hatte. Hitler und seine direkten Helfer hätten jedoch ihre Pläne alleine nicht realisieren können, welche in ihrer Ausführung Abermillionen von Toten verursachten. Sie brauchten eine Gruppe, ein Kollektiv, welches den vorformulierten Ideen treu folgte. So kreierte das Dritte Reich eine pyramidenförmige Machtstruktur, in welcher sich Forderung und Erfüllung von der einzelnen Person über kleine und intime Machtgruppen bis in die breite Bevölkerung hinein ausbreitete, bis hin zur völligen Kontrolle und Koordination der Gesellschaft.

Oellers konnte diesen Eindruck leicht erhalten, da Hitler in der Öffentlichkeit und insbesondere im Bereich der „Jugendarbeit“, als väterliche Leitfigur inszeniert wurde. Ihn sollte man lieben, ihm treu ergeben folgen. Hitler, und seine Vertrauten wohl genauso, konnten sich für Oellers also durchaus als dominante und schadenbringende Einzelindividuen, welche in eine verbundene Gemeinschaft dominierend eingriffen, einprägen.

In seinem Alltag wurde er ebenfalls mit dem „Ergebnis“ dieser Lenkung konfrontiert: Mit den „braunen Kolonnen“ der in Linz ansässigen Truppführerschule, mit der „Färbung“ seiner gesamten Heimatstadt und mit seinen Frontkameraden und deren zu oft tödlichen Schicksalen während des Kriegseinsatzes.

Nach der Ansicht der Verfasserin konnte Oellers dieser Form der persönlichen Prägung auch nicht auf den Segelschiffen der Marine entkommen, auch wenn es damals noch nicht zu einer bewussten Reflektion oder auch Auseinandersetzung gekommen sein mag. Zu kurz waren dafür seine Zeit auf den Schiffen und zu tiefgehend auch seine Bindungen innerhalb der gesellschaftlichen Realität.

Oellers schaute also schon in schon sehr jungen Jahren in die möglichen Untiefen des menschlichen Wesens. Für ein Kind, einen Pubertierenden und auch für einen so jungen Mann, wie er es 1944 noch war, mussten diese Erkenntnisse eine sehr tief schürfende und elementare Prägung bedeuten. Und da Oellers ein künstlerisches Wesen besitzt, schüttelte er diese Erfahrungen eben nicht in Pragmatismus ab, sondern verwandelte sie in Kunst, wobei der starke Drang, das innerliche Bedürfnis, hier vielleicht auch die Bedürftigkeit einer Verarbeitung bewerten kann.

Er selber nennt es nicht umsonst einen gesunden Egoismus! dass er die Kraft besaß, zumindest auf einer vordergründigen Ebene das Erlebte abzustreifen und nach Ende des Krieges kraftvoll sein noch vor ihm liegendes Leben anzugehen.¹⁵⁵

Oellers spricht gerne in einem Ton der stark relativierenden Bedeutung von seiner persönlichen Biographie: Das Werk solle alleine im Vordergrund stehen, die private Figur des Künstlers sei hierbei irrelevant. Dem kann so jedoch nicht gefolgt werden. Das Werk des Linzer Künstlers ist sicherlich nicht nur ein Produkt unterbewusster persönlicher Prägungen, sondern es reflektiert ein Leben voller Tatendrang und geistiger Auseinandersetzung.

Und es ist auch unbestreitbar, dass einige der hier formulierten Schlussfolgerungen einen fakultativen Charakter besitzen. Der Urgrund eines jeden Kunstschaffens kann jedoch sicherlich in der Figur eines Künstlers gefunden werden, da es ohne sein Bestreben diese Kunst per se nicht gäbe. Ohne den Künstler keine Kunst. Dies betrifft zumindest ganz sicher die Produkte eines Kunstschaffens, wie es hier vorliegt, nämlich ein Kunstschaffen, welches einen zielgerichteten Prozess eines schöpferischen Menschen zur Grundlage hat.

Oellers sollte jedoch nicht die Kraft der jugendlichen Prägung im Unterbewussten unterschätzen. Gerade in den ersten Jahrzehnten der familiären und gesellschaftlichen Auseinandersetzung bildet sich unser Bild vom Menschen, von dem umgebenden Außen, von der gesellschaftlichen Realität. Diese Meinung muss auch nicht mehr hinterfragt werden, sie steht anerkannt in allen Lehrbüchern der Philosophie und Psychologie.

Man könnte unterstellen, dass Oellers, zumindest unterbewusst, in einem Kollektiv die Möglichkeit zu einer „mäßigen Kontrolle“ des Individuums erkannte, wie er es ja auch zum Beispiel innerhalb der integrativen Marinekameradschaft und auch innerhalb seiner Familie erlebte hatte.

In beiden „Fällen“ ordnet sich das Individuum im Optimum dem Gemeinschaftswohl unter, in der Kameradschaft aus mitmenschlicher Freundschaft und Integrität, innerhalb der Familie bestenfalls aus Liebe.

¹⁵⁵ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

In beiden Fällen besaß diese „soziale Gruppenbildung“ auch eine Zielrichtung für Oellers: In der Marine war es das Bewegen des auf viele Hände angewiesenen Segelschiffes, innerhalb der Familie handelte man zu ihrem Wohl und ihrem Überleben. Ausgehend von diesen Erfahrungen konnte sich in Oellers sehr wohl die Vorstellung einer Gesellschaft entwickeln, in welcher das Wohl der Einzelnen auf einem harmonischen Zusammenspiel aller beruht. Diese Weltsicht wäre so außergewöhnlich nicht, sie war und ist immer noch die Grundlage etlicher staatlicher Systeme. Nicht zuletzt entwickelten sich im historischen Rückblick kollektivistische Zivilisationsutopien immer wieder im Anschluss an autoritäre Gesellschaftssysteme.

Für die Welt des Linzer Künstlers müsste dieses Kollektiv jedoch im Guten polarisiert sein und auch im Guten aktiv handeln. Wenn man nun eine schlichtes „der Mensch ist im Herzen gut“ formuliert und eine Verschiebung zum „Schlechten“ hin in dem Macht- und Herrschaftsanspruch aggressiver gesellschaftlicher Systeme und ihrer Vertreter annimmt, so ist es nicht weiter schwierig, den Urgrund einer solidarischen und mitmenschlichen Gesellschaft in vorzivilisierte Zeiten platziert zu sehen. Und diese nicht „gleich dem Tiere“, sondern nur „nahe dem Tiere“ zu formulieren, damit eine bewusste Reflektion und Handlung erfolgen kann.

Folgte man dieser Argumentation, dann würde die Werkidee des Linzers Künstlers auch eine direkte Reaktion auf seine biographischen Erlebnisse beinhalten. In Anbetracht dessen, zu welchen Taten der Mensch als Individuum auch im Schlechten fähig ist, liegt die Rettung in einer übergeordneten und damit auch ausschließenden Struktur. Eine mitmenschliche „Ausrichtung“ des „Kollektivs“ ist bei Oellers' Vorstellung garantiert, da sich die Verbindung auf instinktive und intuitive Eigenschaften des Menschen bezieht und somit einer individuellen Ausgestaltung des jeweiligen Einzelcharakters vorgereifen oder zumindest maßregelnd eingreifen kann. Ein Jedes lebt erfüllt und aktiv ohne eine überbordende Individualität auf seinen Platz. Es gibt in einer solchen Welt keinen Platz für die egozentrischen Ansprüche eines Einzelnen. Das Wohl des Ganzen liegt wie ein schützender Schild über der Gruppe. Trotzdem kann sich jeder innerhalb seiner Fähigkeiten und Neigungen frei entfalten.

Bei allem Wohlklang ist eine solche Gesellschaft für die heutige Realität sicherlich auszuschließen und auch Oellers verneint ja eindeutig die Möglichkeit einer solchen Existenz für den gegenwärtigen Menschen. Zu stark ist der Erlebnis- und Verwirklichungsdrang in jedem Einzelnen und zu sehr sind die seit Jahrhunderten bestehenden Gesellschaftssysteme im menschlichen Sein verwurzelt.

Man muss schon ein Idealist sein, um in Anbetracht der gegenwärtigen gesellschaftlichen Realität die Banner einer dermaßen idealisierten Nächstenliebe und Mitmenschlichkeit so unverdrossen hochzuhalten.

Und doch: Oellers beweist bereits mit seiner persönlichen Biographie, dass zu allen Zeiten ein Einstehen für die eigenen Werte möglich ist – und dieses auch unter Rücksichtnahme auf die mit einem verbundenen Menschen. Bis in die heutigen Tage nimmt er immer sehr aufrichtig Anteil an den Ereignissen um ihn herum. Und bis in die heutigen Tage hinein kann er sich auch herzlich an den kleinen Schönheiten des Lebens erfreuen, welche so oft unabhängig von materiellen Ansprüchen sind.

Heinrich Böll war ein guter und wichtiger Freund von Günther Oellers. Er rieb sich Zeit seines Lebens an der ihn umgebenden gesellschaftlichen Realität seelisch wie literarisch auf und schrieb 1985 mit seinen „Frauen vor Flusslandschaft“ ein höchst pessimistisches Résumé dieser lebenslangen und streitsamen Auseinandersetzung. Schon im Vorwort heißt es da:

„Übers Niederträchtige / Niemand sich beklage; /
Denn es ist das Mächtige, / Was man dir auch sage.
In dem Schlechten waltet es / Sich zum Hochgewinne, /
Und mit Rechtem schaltet es / Ganz nach seinem Sinne.“¹⁵⁶

Günther Oellers lehnt eine solch resignative Haltung ab und scheint seinen Freund Böll zu bedauern, welcher gerade in seinen letzten Lebensjahren doch sehr in sich selber verfahren wirkte.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Goethe. West-östlicher Divan. Wanderers Gemütsruhe. In: Böll. Frauen vor Flusslandschaft, o.S.

¹⁵⁷ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Er selber erkennt auch sehr genau die ihn umgebende gesellschaftliche Realität und auch die begrenzten Möglichkeiten der bildenden Kunst, Einfluss zu nehmen auf die Gegebenheiten des Alltags. Und doch beweist er einen durchaus pragmatischen und auch optimistischen Sinn für die Realität, wenn er in Gesprächen feststellt, dass es den Menschen, mal jenseits allen Anspruchsdenkens, noch viel schlechter gehen könnte, wie er es aus seiner eigenen Erinnerung heraus bestätigen kann.

3.5.4. Das Dilemma des Künstlers

Die Analyse benannte sowohl den formalen als auch den inhaltlichen Charakter des vorliegenden Werkes, sie formulierte einen Zugang zu dem tieferen Bedeutungsgehalt der Werkidee und vollzog eine Verbindung hin zu dem biographischen Hintergrund des Künstlers.

Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass ein Eindringen in die tieferen Beweggründe eines künstlerischen Schaffens immer mit dem Risiko des Hypothetischen verbunden ist. Doch allen Zweifeln zum Trotz haben die vorliegenden Ausführungen zumindest einen möglichen Weg zu der Werkidee des Linzer Künstlers geöffnet: Nämlich, dass seine Kunstwerke eine Geschichte von einer solidarischen und mitmenschlichen Gesellschaft erzählen, in welcher das Wohl der Gemeinschaft über der Egozentrik des Individuellen angesiedelt ist.

Woher diese künstlerische Idee rühren könnte, wurde in einer näheren Betrachtung der biographischen Seinsumstände des Künstlers angedacht. Sicher ist sie ist das Ergebnis des höchstpersönlichen Künstlertums des Künstlers, das Ergebnis seiner Reflektionen und seiner künstlerischen Visionen. Sie ist aber auch ganz sicher eine Reaktion auf seine individuelle Jugendbiographie, dafür spricht neben aller thematischen Nachvollziehbarkeit auch ihr zeitliches Einsetzen schon in der Jugend des Künstlers, kurz nach dem Ende des Dritten Reiches.

Und doch stehen folgende Fragen noch immer unbeantwortet im Raum:

Warum kann Günther Oellers den utopischen Charakter seiner Kunst nur im Theoretischen bejahen und diese Erkenntnis nicht auch in den praktischen Bereich seines Schaffens überführen, also in eine Bejahung sinnvermittelnder Symbolik?

Warum bindet er sich so sehr an eine realistische Übersetzung seines Ideals, dass es ihn seit Jahrzehnten quält? Warum ist für ihn die kontrollierte Inhärenz des Individuums in das Kollektiv von so herausragender Bedeutung? Warum ist diese ganze Thematik für den Künstler von so lebensbestimmender Bedeutung?

Damit noch einmal klar wird: Günther Oellers möchte „die Tanzenden“, „die Singenden“ nicht als ein ästhetisches Phänomen eines bloßen Seinszustandes darstellen.

Es geht ihm explizit um die Darstellung dieser Aktion innerhalb einer verschmolzenen, agierenden Gruppe. Das gruppenhafte und verschmolzene Tun soll sichtbar werden, die Gruppe innerhalb ihrer kontrollierten Aktion, ohne das es zu irgendwelchen individualistischen Ausbrüchen – und eben auch in formaler Hinsicht – käme.

Der Betrachter der Kunst von Günther Oellers muss sich an dieser Stelle orientierungslos im Kreis drehen, wenn ihm die Einsichtigkeit in die Denkprozesse des Künstlers nicht gelingt. Wenn er nicht versteht, warum der Künstler den vor ihm liegenden Lösungsweg nicht beschreitet, nicht beschreiten will und sich logischen Realismen zu verweigern scheint. Die (durchaus ernstzunehmende) Qual dieser nicht enden wollenden Suche des Künstlers scheinen ohne Ausweg zu sein.

Es stellt sich denn auch die Frage, ob man dieses letzte Dilemma dem Künstler belässt, als einen absolut elementaren Teil seines höchstpersönlichen Kunstschaffens und seiner höchstpersönlichen Existenz. Es stellt sich auch wieder einmal die Frage, ob ein außenstehender Betrachter in diese Instanz des künstlerischen Seins von Oellers überhaupt eindringen kann.

Allerdings charakterisiert sich diese ganze Abhandlung über ein Eindringen, mehr als es eine kunstwissenschaftliche Untersuchung üblicherweise mit sich bringt. So drang die Verfasserin in vielen Auseinandersetzungen in die Gedankenwelt des Künstlers ein, wie auch er in ihre Untersuchungen.

Gerade wegen der kommunikativen Eigenschaften der hier vorliegenden Beziehung zwischen Autor und Rezipient soll also abschließend ein möglicher „Lösungsweg“ für den Künstler formuliert werden, welcher sich auf die bisherigen Erkenntnisse stützt.

Es soll an dieser Stelle jedoch nochmalig darauf hingewiesen werden, dass es sich hierbei lediglich um den Versuch einer Interpretation, eines Nachempfindens, handelt. Die Verfasserin vertraut auf ihr Einfühlungsvermögen, ist sich ihrer Grenzen jedoch auch immer bewusst. Ein „Verständnisanspruch“ soll und kann hier nicht erhoben werden.

Insofern stellen diese letzten Ausführungen nicht nur einen Teil einer wissenschaftlichen Erörterung dar, nämlich den, in welchem anformulierte Gedanken konsequent zu Ende gedacht werden, sondern auch das Phänomen einer grenzüberschreitenden Kommunikation, innerhalb derer der Rezipient zu einem aktiven Teil einer künstlerischen Kommunikation wird. Kunst ist Sprache. Und Sprache ermöglicht den Dialog. Die freiheitliche Entscheidung zu einem solchen Dialog bleibt davon gänzlich unberührt.

Es gelte also wie folgt:

1. Der Mensch ist sich auch innerhalb einer, egal wie zu definierenden Gruppe, als Individuum bewusst, wenn sein Sein eine koordinierte Tätigkeit umfasst. Die Handlung obliegt selbst dann einer bewussten Ausübung, wenn die Ausübung nicht freiheitlich geschieht, d.h. ein Druck von außen existiert, welcher den Willen lenkt und beeinflusst. Es ist hierbei egal, ob der Ausführende seinen oder einen fremden Willen bewusst umsetzt. Die freie Willensgestaltung völlig zu unterdrücken, hieße jedoch, das individuelle Bewusstsein auszuschalten und ist für die hier vorliegende Problematik also nicht von Bedeutung. Weiterführende Fragen nach Schuld und Verantwortung werden hiervon ebenfalls nicht berührt.

2. Der willentlich tätige Mensch ist sich also seiner Handlungen bewusst. Innerhalb seines individuellen Bewusstseins kann er seine Entscheidungen frei wählen. Er ist selbst in der Lage, ein Paradies zu verlassen, so wie Adam und Eva ihren bewussten und freien Willen anwandten und beschlossen, einer verlockenden Verführung anheim zu fallen. Gott strafte sie und bestätigte damit ihren freien Willen. Hätten sie keine freie Entscheidungskraft besessen, hätte er sie nicht bestrafen können.

In der Umsetzung auf die hier vorliegende Problematik hieße dies: Es ist also möglich, dass der Mensch auch die „verbundene Welt“ von Oellers verlässt, es ist auch möglich, dass er sie zerstört. Im Rahmen der zeitlichen Vorstellung von Oellers ist dies sogar schon einmal geschehen. In dieser Freiheit liegt das wahre Geschenk eines liebenden Gottes, wenn er denn existiert. In dieser Freiheit liegt ansonsten auch der Wurzelgrund des menschlichen Seines, aus welchem heraus sich eine menschliche Gesellschaft erst gerieren konnte.

Die Lösung liegt eben nicht im Vorgreifen oder Umgreifen, im Transgredieren oder Transzendieren oder Seelenverschmelzen des Menschen. Denn dann verneint man das Menschsein. Die Lösung ist im Menschen bereits immanent vorhanden.

Eines sollte Oellers nämlich nicht vergessen: So wie sich die nationalsozialistischen Machthaber als machtpotente Individuen präsentierten, so war auch sein Vater ein einzelner, handelnder und eigenverantwortlicher Mensch - wie auch der Kapitän seiner Segelschiffe, der sicherlich immer wieder ordnend in die vielen wirkenden Hände eingriff. Und gerade der Bereich der Familie und der Freundschaften ist doch bei aller summierenden Verbundenheit derjenige Bereich, in dem sich der Einzelne noch am ehesten in seinem Selbst „verwirklichen“ kann, ohne auf etwaige gesellschaftliche Zwänge Rücksicht nehmen zu müssen.

Besitzt der Mensch einen freien Geist, so ist er auch immer in der Lage, freie Entscheidungen für sein Handeln zu treffen. In dieser Fähigkeit zur Reflektion liegen die ursprünglichsten Kräfte der Menschen, aber natürlich auch die ursprünglichsten Gefahren für sein Wohlergehen verborgen. Die Gefahr einer eigenen Fehlentscheidung ist hier ebenso zu erwähnen wie die Gefahr einer schadenbringenden, äußeren Manipulation.

Aber ist es eine Lösung, diese Gefahr durch eine „gut gemeinte“ „Lenkung“ / „Verbindung“ zu regulieren? Wie viele suppressive Systeme begründen ihr Handeln mit einer Fürsorgepflicht einer scheinbar lenkungsbedürftigen und unmündigen Gruppe gegenüber?

Oellers müsste also in einem ersten Schritt das individuelle Bewusstsein als einen Teil der agierenden Gruppe bejahen und in einem zweiten Gedankenschritt dem Bewusstsein auch die Verantwortung für sein Handeln zusprechen.

Wenn er dann ein Vertrauen besäße in das „der Mensch ist im Herzen gut“, so könnte er es in der formalen Umsetzung seiner Werkidee selbst einmal akzeptieren, wenn sich die Formen eines Individuums herausbildeten.

Das Geheimnis läge hiernach also darin, Verantwortung anzuerkennen und Vertrauen zu entwickeln.

Oellers spricht von seinen Kunstwerken als „seine Kinder“. Sie wegzugeben fällt ihm schwer.

Aber vielleicht müsste er doch einmal versuchen, sie loszulassen.

3.6. Schlussbetrachtung

Der Weg hin zu einem selbstvergessenen Sein in Sinne der „Verbundenheit“ des Linzer Künstlers ist für den heutigen Menschen sicherlich verbaut.

Seit sein Geist sich regte, also schon seit den Urgründen einer sich konstituierenden Zivilisation, erkannte sich der Mensch als ein einzelnes und selbstbewusstes Wesen. Und innerhalb dieser Vorgaben entwickelte sich die menschliche Gesellschaft bis hin zu den Gegebenheiten der heutigen Realität. Es ist dennoch der innige Wunsch aller Menschen, auf einen seelischen Gleichklang zu treffen, auf eine verständnisvolle Erwidern dessen, was ihn in seinen Herzen bewegt. Gerade die Kunst von Günther Oellers beschwört dieses Verständnis, diese „seelische Verbundenheit“ in jedem Werk von neuem.

Die Kunst von Günther Oellers ist deshalb keine rückwärts gewandte, ästhetisch reizvoll, aber ohne inhaltliche „Botschaft“ für die heutigen Fragen der Menschen. Sie benennt in ihren Formen die Fähigkeiten des Menschen zu Verinnerlichung, zum Fühlen, Empfinden und Denken, zum Schaffen mit Händen und Geist. In ihrem Inhalt beschwört sie die Werte der Mitmenschlichkeit und des sozialen Miteinanders. Es ist schon bald ein Paradoxum, dass sich diese Intentionen innerhalb der Kunstwerke genau in der individualistischen Ausprägung zeigen, wie Oellers sie in seiner Kunst zu unterdrücken versucht, nämlich durch die Formgebung eines einzelnen schaffenden Geistes.

So signalisiert das vorliegende Werk, gerade in dieser Ausgestaltung, die Hoffnung, dass der Mensch, auch wenn er herausgerissen ist aus einem egalisierenden Verband, sich aus freien Stücken und aus eigener Kraft immer wieder vom Neuen hinwenden kann – lebenslang – zu einem mitmenschlichen Denken und Handeln.

Der Mensch unserer Gesellschaft vergisst so häufig, dass er es ist, der die Gesellschaft lebt und prägt. Die „Verwiesenheit des Menschen auf den Menschen“, wie Oellers es nennt,¹⁵⁸ wird in den Bereich der Familie und des Privaten konzentriert.

¹⁵⁸ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Die Kunst von Günther Oellers beweist, wie sehr sich die Gesellschaft auch heute noch einander zuwenden kann, wenn sich die Menschen, über ihre privaten emotionalen Bindungen hinweg, füreinander öffnen.

„(„Die Skulpturen sollen“, Anm.d.Verf.) – Bewusstwerdungsprozesse auslösen, die das Traditionsgefüge und die unbefragten Regelabläufe einer kompakten, vordergründigen Realität transparent machen für eine Selbsterfahrung. Die Kultivierung einer sich isolierenden Subjektivität soll abgewehrt werden, um stattdessen die Verwiesenheit des Menschen auf den Menschen einsichtig zu machen. Hier wie dort geht es um Selbstfindung, die gekoppelt ist mit der Einsicht in eine sich jeder Begrifflichkeit entziehende höhere Schöpfungsordnung.“¹⁵⁹

In der Gemeinschaftlichkeit der Menschen liegt eine unendliche Kraft, wie sie auch die harten Steine des Bildhauers symbolisieren.

Gerade in den heutigen Zeiten einer wachsenden Vereinsamung der Gesellschaft, wie sie die Schlagwörter des „Singlehaushaltes“ und der „Anonymität der Städte“ plakatieren, ist die Kunst von Günther Oellers ein Symbol für die Stärken und Freuden, welche eine im Mitmenschlichen angelegte Gemeinschaft für den Einzelnen haben kann. Die Stimmen und Töne aus dem PC, aus dem Fernseher, aus dem Radio verstummen, wenn man den Knopf zum Ausschalten drückt. Am Virtuellen kann sich der Mensch nicht festhalten. Das Materielle schafft vielleicht eine vordergründige Befriedigung, berührt aber nicht die Seele. Nur das menschliche Miteinander und die Welt, die uns umgibt, haben Bestand. Sie sind und waren seit unserer Frühzeit, der natürliche Urgrund unseres Seins.

Die Kunst von Günther Oellers weist in ihrer Bedeutung weit über den Radius eines lokalen Kunstschaffens hinaus. Die Werke des Bildhauers sind das Produkt einer kreativen Auseinandersetzung eines reflektiven Menschen mit der ihn umgebenden Außenwelt - und mit sich selber.

¹⁵⁹ Oellers, Eröffnungstext zu „Fuente“. Wahrscheinlich verfasst von Adam Oellers.

Wenn denn der Betrachter in der Lage ist, die Sprache der Linzer Kunstwerke zu entschlüsseln, so sprechen die Steine zu ihm. Sie sprechen dann nicht nur von einer ganz persönlichen Suche und von einem ganz persönlichen Streben, von einer ganz persönlichen Lebensidee und Lebensphilosophie.

Die Steine stehen beispielhaft für das immerwährende Streben und Suchen der Menschen als einen elementaren Teil ihres Bewusstseins. Die Steine stehen beispielhaft für den nie enden wollenden Wunsch der Menschen, die Welt nach ihren Vorstellungen formen zu können. Und in ihrer letzten und vielleicht wahrhaftigsten Instanz stehen sie für die Begrenztheit des Menschen, welcher sich immer wieder von neuem nicht befreien kann und ja auch nicht befreien will aus den in ihm immanenten Grenzen – aller Wissenschaft, aller Religion, aller Philosophie – aller Erkenntnisse zum Trotz.

Und so kann die monumentale „Gaia“, die „Mutter Erde“ des Oellerschen Werkkomplexes der „Antiken Komödie“ in einer signifikanten Einzelbedeutung für das Schaffen des Künstlers stehen: In einem scheinbar nicht endenden Kreislauf gebärt sie alle diese Leben, deren Grenzen und also auch deren Schicksale von vornherein schon klar bestimmt sind und nimmt sie später, als den organischen Urgrund des Lebens, wieder in sich auf.

Die Kunstwerke von Günther Oellers formulieren also, und gerade auch in ihrer Höchstpersönlichkeit, eine Philosophie über das menschliche Sein.

Sie geben auf einer höchst komplexen Ebene eine mögliche Antwort auf die „Fragen nach dem Sein des Selbst und der eigenen Position im Raum“¹⁶⁰, wie sie nach Belting die heutige Gesellschaft zunehmend beschäftigen.

Walter Benjamin schrieb schon 1936:

„Es ist von jeher eine der wichtigsten Pflichten der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.“¹⁶¹

Auf das Werk von Günther Oellers scheint dies zuzutreffen.

¹⁶⁰ Belting. In: Haftmann I, S.447. / siehe auch einleitender Exkurs zum 2. Kapitel „Annäherung an die Form“.

¹⁶¹ Benjamin. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S.42.

Exkurs: Ist Oellers ein Künstler der Moderne?

Die vorliegende Untersuchung soll dann doch nicht zu einem Ende geführt werden, ohne die traditionellen Fragen einer kunsthistorischen Epochenkonstellation zu befriedigen. Es wird also nachfolgend versucht, Günther Oellers einen Platz im kulturwissenschaftlichen Epochenkatalog anzubieten.

Das bildende Schaffen von Günther Oellers vollzieht sich seit nun mehr sechzig Jahren. Innerhalb dieser sechzig Jahre kam es zu den elementaren Umformungen der gesellschaftlichen Realität und mit ihnen der Bildenden Kunst, wie sie an früherer Stelle bereits beschrieben wurden. Das 20. Jahrhundert war eine Zeit der radikalen Brüche und auch Günther Oellers hat innerhalb seiner Biographie etliche dieser Brüche miterlebt und bewältigt.

Kulturell betrachtet, war das 20. Jahrhundert die Zeit der „modernen Kunst“ und die Frage, ob, wann und wie diese Zeit beendet wurde und in welcher Nachfolgeepoche sich die Bildende Kunst heute befindet, gehört zu den beliebtesten Diskussionen der einschlägigen kunsthistorischen Literatur.¹⁶²

Der Beginn der Moderne war zumindest immer recht leicht zu bestimmen: Mit dem ersten Aufkommen eines höchstpersönlichen Künstlertums, welches sich frei machte von den tradierten Konventionen des reproduzierenden Kunstwerkes und welches das evozierende Kunstwerk als Träger eines bildimmanenten Bedeutungsinhaltes bestimmte, begann diese höchst lebendige Epoche eines freigeistigen und selbstbestimmten Kunstschaffens. Panofsky gab hierbei den berechtigten und auch wichtigen Hinweis, dass der Imitationstheorie nicht eine bloße „subjektive Gefühlsäußerung“ entgegengesetzt wurde oder eine „Daseinsbestimmung bestimmter Individuen“, sondern die Kunst stets eine „auf gültige Ergebnisse abzielende, verwirklichende und objektivierende Auseinandersetzung einer formenden Kraft mit einem zu bewältigendem Stoff“ darstellte.¹⁶³

¹⁶² Das Ende der zumindest „klassischen Moderne“ soll hier nicht in Frage gestellt werden. Die Verfasserin schließt sich hiermit der ja schon an einem früheren Zeitpunkt dargestellten, herrschenden Meinung an.

¹⁶³ Panofsky. In: Leistner, S.64. Dazu ausführlich: Panofsky, 1974.

Oellers bewegt sich mit seiner Kunst auf formeller Ebene sicher innerhalb der gültigen Parameter einer modernen Bildhauerei, wie die vorliegende Untersuchung denn auch hinreichend belegte. Doch wie steht es mit den inhaltlichen Werkabsichten? Und wie modern ist ein Künstlertum, welches sich stoisch am „modernen Althergebrachten“ orientiert, scheinbar unbeeindruckt von den gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen der letzten sechzig Jahre?

In der Tat gilt ein aufklärerischer und avantgardistischer Geist als ein typisches Merkmal des modernen Künstlertums. So schreibt auch Klotz:

„Die Moderne entlarvt jeden Rückzug auf Geschichte als das sie selbst verratende Gegenprogramm. Moderne hieß alleine, vom heute her in die Zukunft zu denken, bedeutete, Orientierung alleine an sich selber zu finden (...) in der amerikanischen Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts wurde schon früher entsprechend der Habermas-Definition das grundlegende Merkmal der Moderne in ihrer „self-referenciality“ gesehen.“¹⁶⁴

Haftmann erläutert weiterführend: „In dieser existentiellen Notwendigkeit, den neuen Wirklichkeitsentwurf zu finden, und der Sorge, die scheinbar sichere Position aufzugeben, um das im Unbestimmten liegende Ziel vielleicht doch zu verfehlen, liegt die schöpferische Unruhe der Zeit. Es ist die Schicksalsneurose der modernen Kunst.“¹⁶⁵

Aufgrund dieser Dispositionen verneint auch die Mehrzahl der kunstwissenschaftlichen Autoren ein gegenwärtiges Bestehen modernen Kunstschaffens. Belting nennt in „Bilderstreit. Ein Streit um die Moderne“ die Symptome für das Ende der Moderne: So vermisst er jegliche Merkmale der Avantgarde, nämlich „Ernst, aufklärerischer Ansporn, Optimismus des Fortschrittsimpulses“, er benennt erste Zeichen eines beginnenden Historismus in Form von „Zitatkunst und Historismus“ (der heute übrigens schon längst künstlerischer „Alltag“ ist) und er sieht kein „Engagement mehr im weitesten Sinne“,

¹⁶⁴ Klotz, S.17.

¹⁶⁵ Haftmann. In: Die moderne Kunst als Ausdruck eines gewandelten Welt- und Selbstverständnisses der Menschen, S.61.

also auch in der Kommunikation der Kunst mit der Gesellschaft. Wobei diese Kommunikation eben nicht nur ästhetische Dimensionen betreffen sollte, sondern auch gesellschaftspolitische oder soziale Themen.

Die Künstler der Moderne setzten sich innerhalb ihres Kunstschaffens immer wieder mit der sie umgebenden gesellschaftlichen Realität auseinander. Viele Künstler waren zudem politisch engagiert. Das „Manifest“ als eine Proklamation nicht nur des künstlerischen Willens, sondern auch immer der gesellschaftlichen Bedeutung, hatte größten Stellenwert. Diese Ideale oder auch Merkmale der Moderne wurden nach Belting im Laufe der Zeit „stillschweigend außer Kraft gesetzt (...) Vor allem hat die Kunst in den letzten Jahrzehnten allmählich ihre Rolle, ein Stein des Anstoßes oder auch eine Sache des Glaubens zu sein, eingebüßt.“¹⁶⁶

Wenn man nun im Anschluss an diese Erläuterungen das Werk und die Gedankenwelt von Günther Oellers betrachtet, so kommt es einem vor, als grüße einem ein längst vergangen geglaubter Geist.

In seinem leidenschaftlichen künstlerischen Streben, in seiner kritischen Kommunikation mit der Gegenwart, in seinem manchmal einsiedlerischen und vielleicht auch desillusionierten Rückzug, und nicht zuletzt in der konsequenten formellen Diskussion, reflektiert Günther Oellers bedeutsame Spektren der modernen Kunst. Die Tatsache, dass er sich in Stoismus etlichen heutigen Ansichten verschließt, mindert dieses Urteil nicht. Ganz im Gegenteil unterstützt seine Ablehnung des heutigen, zweckorientierten Pragmatismus das gefundene Urteil noch zusätzlich.

Günther Oellers erinnert sich deshalb auch nur ungern an seine Zeit als Lehrender an der Akademie Düsseldorf: Das Drängen seiner Studenten nach einer markt- und ausstellungskompatiblen Form musste ihm zuwider sein. Ihr Selbstbewusstsein ihm unverständlich.

¹⁶⁶ Belting. In: Bilderstreit, S.27f.

Ist Günther Oellers also ein Künstler der Moderne? Diese Frage soll hier mit „ja“ beantwortet werden. Alles andere würde diesem Kunstschaffen auch wohl nicht gerecht. Und für den Einwand, seine Kunst lasse die avantgardistische Dimension vermissen und sei deshalb eine nachfolgende und retrospektive Kunst und eben keine Moderne, sei an die besondere Inhaltlichkeit seiner Werke erinnert:

Vermitteln sie nicht einen gesellschaftlichen „Wirklichkeitsentwurf“, wie er gerade heute bald gar nicht mehr avantgardistischer sein könnte?

„Der moderne Bildhauer ist ein Mensch, der mit dem Instinkt der inspirierenden Kraft arbeitet. Seine Arbeit ist gefühlsbedingt. Die Form eines Beines oder der Schwung einer Braue, etc., etc., sind für ihn von geringerer Bedeutung; einfaches sinnliches Modellieren ist für ihn etwas Unbefriedigendes – was er empfindet, empfindet er so intensiv, dass seine Arbeit nicht mehr oder weniger ist als das Umsetzen dieses intensiven Fühlens, was dazu führt, dass gefühlsarme Menschen (...) Angst vor einem solchen Werk haben.

Ich hoffe, ich habe deutlich gemacht, dass diese Bildhauerkunst nichts mit dem klassischen Griechentum gemein hat, dass sie aber die Traditionen der primitiven Völker der Erde (die wir bewundern und für die wir Sympathie hegen) fortsetzt.“¹⁶⁷

(Henri Gaudier-Brzeska, 1969)

¹⁶⁷ Gaudier-Brzeska. In: Trier, Bildhauertheorien, S.349.

4. Teil

Einzelne Werke und Werkgruppen in der näheren Betrachtung

Dieser vierte Teil der Abhandlung soll die analytischen Kapitel beschließen und einen Übergang schaffen zu Werkverzeichnis und anschließendem Katalog. Es werden einige Werke und Werkgruppen vorgestellt, welche die Leitgedanken des Schaffens von Günther Oellers signifikant präsentieren und dabei doch auch die Variationen seiner konzeptionellen Arbeit bezeichnen können. Die Auswahl der Werke richtete sich ebenfalls nach den Ergebnissen der systematischen Untersuchung innerhalb der formalen Analyse.

Bei einer Sicht auf die Nennung der jeweiligen Arbeiten wird übrigens ein Kuriosum des Künstlers im Umgang mit seinen Werken deutlich: Oellers scheint es nicht so sehr auf eine konkrete Werkbestimmung in dem Sinne einer eindeutigen Namensgebung anzukommen, so dass bis zu vier Varianten dasselbe Werk benennen können. Ein gemeinsamer Faktor ist jedoch immer der direkte Bezug auf die zugrunde liegende Werkidee.

4.1. Zur Problematik der Reihung

„Kniende Erntearbeiter“ (Abb.39)

Die Skulptur „Kniende Erntearbeiter“ ist ein beeindruckendes Werk des Linzer Bildhauers. 1975 in Basaltlava gefertigt, gehört sie in ihrer geschlossenen und singulären Ausfertigung zu den prägnanten Einzelstücken des Oellersschen Kunstschaffens. Mit ihren Maßen von 50x195x70cm besitzt sie ein durchschnittliches, bald übliches Format für die Arbeiten des Bildhauers. Die Skulptur befindet sich im Besitz des Künstlers.

Die „Knienden Erntearbeiter“ besitzen eine schlichte kubische Form, in welcher die Silhouetten der verschmelzenden Arbeiter nur in den Ausmaßen der Blockstruktur angedeutet werden. An dieser Arbeit kann besonders klar das „Reihungsproblem“ des Künstlers nachvollzogen werden: Oellers schuf hier eine gruppenartige

Gestaltung, welche in der ausgeprägten Tiefengestaltung des Basalts assoziativ vorhanden ist. Es ist durchaus möglich, dass der uneingeweihte Betrachter die Pluralität der Gestaltung von sich aus erkennt. Ein Zugang zum Werk wäre jedoch sicherlich einfacher gegeben, würde der Betrachter den Titel der Arbeit kennen oder wäre er mit den Werkinhalten des Künstlers vertraut. Ein Verständnis durch den uneingeweihten Betrachter kann hier nicht grundsätzlich vorausgesetzt werden.

Eine stilistische Lösung sah Oellers in einer detaillierten Gestaltung der Oberfläche, wie sie zum Beispiel der „Konvent“ von 1979 oder auch die weit späteren Säulen von Berlin und Essen aufweisen. Mittels Schraffuren, Linien, Einkerbungen oder Ausbuchtungen soll eine Vereinzelung= Bestimmung von Individualität= Bestimmung von Gruppe zumindest schemenhaft angedeutet werden. Hier besteht allerdings, auch nach der Sicht des Künstlers, die Gefahr, dass jede Linie, jede Einkerbung und jede Ausbuchtung eine zu zählende = die Gemeinschaft auflösende Vereinzelung bedeutet.

Auch trotz oder gerade auch wegen dieser Problematik können die „Knienden Erntearbeiter“ als ein besonders gelungenes Werk des Künstlers verstanden werden, welches eben innerhalb einer bestimmten Schaffenstypologie angesiedelt ist. Jenseits der vom Künstler als primär verstandenen Problematik sind die Erntearbeiter ein besonders schönes Beispiel für die Fähigkeit von Günther Oellers, den Stein als Träger und Partner der Werkidee zur Geltung zu bringen. Seine Erntearbeiter besitzen in der Tat die basaltene Schwere, welche ein Körper nach solch harter landwirtschaftlicher Arbeit empfinden mag.

Die Arbeit wurde auch schon von einem Mitglied des Klerus als die Darstellung einer Priesterweihe verstanden und eine solche Deutung ist gar nicht so abwegig: So wie der angehende Priester demütig vor seinem Allerheiligsten liegt, so neigt sich der Erntearbeiter in einer entsprechenden Haltung der Erde zu, welche ihm als Ergebnis seiner harten Arbeit die lebenserhaltenden Früchte schenkt.

Demütig und ausgeliefert der Allgewalt gegenüber – diese Einschätzung mag beide Lebenssituationen betreffen.

4.2. Vom Kleinformat zur Großplastik

„Kunst für eine Wohngemeinschaft“ - „Requiem für H.G. Adler“(Abb.40-41)

Unter dem summierenden Titel einer „Kunst für eine Wohngemeinschaft“ schuf Günther Oellers im Jahre 1967 fünf Stelen aus Basaltlava und Bronze in einer jeweiligen Höhe von 340cm. Die „Betenden“, „Tanzenden“, „Gehenden“, „Laufenden“ und „Jubilierenden“ wurden im Rahmen einer Kooperation mit der Bonner WohnBauGmbH verwirklicht und als „Kunst am Bau“ in die Architektur des damaligen Neubaugebietes der „Horchheimer Höhe“ in Koblenz integriert.

Die Figurengruppe ist in einer äußerst exponierten Lage aufgestellt und radial von allen Seiten der Bebauung zu besichtigen. Aufgrund ihrer Höhe und ihrer massiven Körper wirken die Stelen wie selbstbewusste „Platzhalter“ im freien Raum. Ihre Wirkung ist imposant, aber nicht erdrückend, da die Höhenlage des Stadtteiles einen freien und unverstellten Blick gewährt, in welchen die Werke problemlos und harmonisch integriert werden konnten.

So wirken die Kunstwerke trotz der enormen Sockel aus Basaltlava nicht distanziert, sondern erscheinen auch in ihrer der massiven Ausformung als ein stets gegenwärtiger Eckpunkt im Alltagsleben der Stadtbewohner. Diese Einschätzung scheint auch von einer anderen Perspektive her durchaus zuzutreffen, denn das bis heute völlige Fehlen von Schmierereien, Zerstörungen oder ähnlichem ist doch ein deutlicher und bald schon ungewöhnlicher Hinweis auf die Akzeptanz der Werke durch die Bewohner.

Hans-Dieter Körber, welcher als Architekt der Bonner WohnBau GmbH für das Projekt zuständig war, erinnert sich dann auch an eine, für die damaligen Zeiten, außergewöhnliche Besonderheit: Oellers saß als Künstler mit den Planern der Wohnbebauung an einem Tisch, um seine ganz persönlichen Vorstellungen von Beginn der Planung an in die Architektur integrieren zu können. Vielleicht erklärt sich die harmonische Zusammenfügung der höchst umfangreichen Wohnbebauung mit einem bald ausufernden Kunstprojekt aus dieser Zusammenarbeit.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Hierzu ausführlich: Körber, S.87ff.

Stilistisch betrachtet ist es ein faszinierender Faktor, wie überzeugend Oellers in seinen Arbeiten ein jegliches Format beherrscht. So sind die Säulen der Horchheimer Höhe durchaus nicht glückliche Variationen von ähnlichen Werken kleineren Formats. Sie besitzen ganz offensichtlich eine autonome Wertigkeit.

Die Art der Gestaltung behält ihr Gleichgewicht auch im Bereich des Monumentalen und es ist faszinierend zu beobachten, wie sie zugleich raumintegrative als auch selbstbewusste Eigenschaften in sich vereint. Die souveräne Beherrschung des Werkstoffes und des Raumes, wie Oellers sie hier demonstriert, ist natürlich besonders bemerkenswert, wenn man sich vor Augen führt, dass es sich bei diesen Arbeiten um ein relativ frühes Werk des Künstlers handelt.

Oellers beschäftigte sich seit seinen frühen Schaffensjahren immer wieder mit der Darstellung von menschlichen Tätigkeiten, um seine Idee von der Integrierung des Individuums hin zum Gruppenhaften zu verdeutlichen. Üblicherweise handelt es sich hierbei um Tätigkeiten, welche in irgendeiner Weise eine konstruktive oder auch gesellschaftlich „positive“ Tendenz besitzen, so zum Beispiel das „Jubeln“, das „Singen“, das „Ernten“ oder auch das „Tanzen“. Man wird keine Darstellungen im Werk des Künstlers finden, welche sich destruktiven Verhaltensweisen des Menschen widmen. Dieses zeigt vielleicht auch die Ausschließlichkeit des Künstlers, mit welcher es sich seiner Vision von einer im Mitmenschlichen verbundenen Völkergemeinschaft hingibt.

Die genannten Werke wurden 1967 gefertigt, gehen aber stilistisch wie thematisch auf eine Gruppe aus Basaltlava aus den frühesten Schaffensjahren des Künstlers zurück, so aus den Jahren 1948 und 1949. Im Gegensatz zu diesen bald ältesten erhaltenen Arbeiten, welche eine archaisch anmutende Schwere und Ruhe ausstrahlen und einen noch eher verhaltenen Umgang mit dem Werkstoff dokumentieren, sind die späteren Formen dynamischer geprägt.

Insbesondere die „Tanzenden“ und die „Jubilierenden“ überzeugen durch eine äußerst lebhafteste Gestaltung, innerhalb derer sich die bronzenen Massen ineinander winden und aufeinander türmen wie geschmeidige Körper in einer temperamentvollen Aktion. Gleichzeitig besitzen diese Bronzen auch die blockartige und massive Gebundenheit aller Werke des Linzer Bildhauers.

Die Arbeiten besitzen also schon in ihrem relativ frühen Schaffensdatum subsumierende Eigenschaften für das gesamte Wirken des Künstlers:

In ihnen ist die thematische Auseinandersetzung inhärent, der sich Oellers seit seinen frühesten Schaffensjahren stellt. Formal zeigen sie in der Üppigkeit ihrer Ausstattung und gerade auch im Kontrast zu den eher archaischen Frühwerken die Virtuosität, welche Oellers im Umgang mit den Werkstoffen entwickelte.

Oellers entwickelte innerhalb des Entwurfsstadiums fünf kleinerformatige Plastiken mit den Maßen 50x25x25cm, welche er 1967 als vollwertige künstlerische Arbeiten ebenfalls in Bronze gießen ließ. „Die Betenden“ / „Kniende Beter“, „Die Tanzenden“, „Die Gehenden“, „Die Laufenden“ und „Die Jublierenden“ / „aufsteigender Jubel“ werden als eine Art Zusammenfassung von Schlüsselwerken des Künstlers gerne in Ausstellungen gezeigt. Sie werden dann zumeist mit Hilfe von schlichten quaderförmigen Eisensockeln gehöhnt und in einer Reihung oder auch in einer halbkreisförmigen Anordnung präsentiert, um den Typus des Gruppenhaften deutlich herauszukehren.

Im Jahre 1992 fertigte Oellers schließlich einen weiteren Guss dieser Gruppe an, um sie unter dem Titel „Requiem für H.G. Adler“ seinem 1988 verstorbenen Freund zu widmen. Adler kannte die Arbeiten in Koblenz seit ihrer Entstehung und fühlte sich ihnen emotional sehr nahe. Sie seien für ihn eine „Erinnerung“, wie er in einem Text an Oellers formulierte. (2.Band / Lektüren) Auch sah er in ihnen ebenfalls das Ideal eines universalistischen Israel nach den fünf Büchern Mose des Alten Testaments verwirklicht. (ausführlich hierzu 3.1.3.)¹⁶⁹

¹⁶⁹ Zu den Büchern Mose siehe den Artikel 3.1.3 der inhaltlichen Analyse. Zu seinen Ausführungen siehe auch die Literatur im Anhang.

4.3. Skulpturen als Gesamtkunstwerk

Die „Klangfiguren“ / die „Steine der Singenden“ / „Singende mit erhobenen Händen, im Halbkreis stehend (Abb.42-43)

Die genannten Skulpturen sind in den neunziger Jahren entstanden. Sie wurden von dem Künstler in Basaltlava gefertigt und besitzen ein durchschnittliches Maß von ca. 100x70x50cm. Mit Händen oder mit Schlagwerkzeugen angeschlagen, ergeben die Steine verschiedene Obertöne. Es sind Skulpturen, „die man fühlen, sehen und auch hören kann, also ein Gesamtkunstwerk.“¹⁷⁰

Die Variantenbreite der musikalischen Bespielung geht dabei vom bloßen Streicheln und vorsichtigem Anklopfen über rhythmisches Erfassen bis hin zu gewaltigen Schlägen.

Der Effekt ist ein Tonklang, welcher in seiner unverzierten Archaik an die Ursprünge der menschlichen Zivilisation erinnert: Götteranrufung, oder auch Anrufung der Natur durch Würdigung des Steines - beides kann der Klang verkörpern.

Der Effekt ist auf jeden Fall in sich dominant, Begleitendes ist kaum vorstellbar.

Auch die Ehefrau des Künstlers, Edith Oellers-Teuber, teilt diese Meinung:

„Der Klang des Basalts lässt tatsächlich auch nur den Klang der menschlichen Stimme zu. Andere Instrumente wären unpassend.“¹⁷¹

Seine Inspiration zur Gestaltung der klingenden Steine fand Günther Oellers in dem „Grubeläuten“ der heimatlichen Steinbrüche, in welchen er sich seine Basaltlavasäulen brechen lässt. Stilistisch stehen sie nach Oellers nicht in der Tradition antiker Klangsteine, wie sie von den griechischen Hirten als Werkzeuge der Arbeit und der Kommunikation benutzt wurden. Seine Steine stehen ohne eine praktische Anwendung als Kunstwerke für sich in einer autonomen Bedeutung.

Die begleitende Literatur sieht die Phonolithen auch gerne in der Tradition der altägyptischen Memnonsäulen. Diese erklangen jedoch durch ein naturwissenschaftliches Phänomen. Für Oellers sind seine Arbeiten hiermit ebenfalls nicht vergleichbar, da sie ein gewolltes Produkt einer künstlerischen Auseinandersetzung bedeuten:

¹⁷⁰ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

¹⁷¹ Edith Oellers-Teuber zu Verf. Nachweis bei Verf.

Seine Werke sollen eine umfassende Natur- und Kunsterfahrung vermitteln und den Menschen in einem umfassenden sensitiven Bewusstsein zugänglich sein.

Formal bestätigen die Klangsteine die aufstrebenden Tendenzen im Werk des Künstlers. Sie gehören auch zu den Steinen, welche Oellers als, aus Säulen entstanden, bezeichnet. Als solche tragen sie die Merkmale ihrer ursprünglichen Identität inhärent auch als Kunstwerk weiter. Von der seitlichen Silhouette betrachtet, kann man dann auch sehr gut die scherschnittartigen Umrisse der „Singenden, mit erhobenen Händen“ erkennen, als welche die Steine ebenfalls titulierte sind.

Oellers hat den Steinen jenseits ihrer innenliegenden und schnittartigen Formung eine geglättete und bald geschmeidige Oberflächenstruktur mitgegeben. Sie lädt geradezu zu dem Berühren ein, aus welchem sich dann die Klänge ergeben können. Ganz grundsätzlich mag es der Künstler gerne, wenn seine Steine berührt werden. Die haptischen Eigenschaften des jeweiligen Materials sind für ihn ein wichtiger Bestandteil jeder Werkkonzeption, da auch sie ein Aspekt der Materialgerechtigkeit sind, der er mit seinen Arbeiten genügen möchte. Und natürlich reflektieren gerade die Oberflächen eines bildhauerischen Werkes den künstlerischen Schaffensprozess für den außenstehenden Betrachter, da sie einen elementaren Teil der direkten kreativen Auseinandersetzung des Künstlers mit dem gewählten Material bedeuten.

4.4. Literatur als Begleiterin des künstlerischen Schaffens

Die „Fähre der Zeit“ – „Crossing Brooklyn Ferry (Abb.44)

“Flood-Tide below me! I see you face to face! / Clouds of the west-sun there
half an hour high – I see you also face to face.

Crowds of man an women attired in the usual costumes, how curious you are
to me! / On the ferry-boats the hundreds and hundreds that cross, returning
home, / are more curious to me than you suppose,

And you that shall cross from shore to shore years hence are more to me,
and more in my meditations, than you might suppose.”¹⁷²

Die Skulptur ist in einer kombinatorischen Methode aus drei unterschiedlichen Steinen gearbeitet: aus grauem Marmor, aus schwarzem Granit und aus weißem Alabaster. Sie stammt aus dem Jahr 1980 und bezieht sich mit ihrem Titel auf das Gedicht „Crossing Brooklyn Ferry“ / „Auf der Brooklyn-Fähre“ des amerikanischen Dichters Walt Whitman aus der Gedichtsammlung „Leaves of grass“ / „Grashalme“, welche in ständig erweiterten Ausgaben von 1855 bis 1892 erschien.

Walt Whitman

(1819-1892)

Walt Whitman wurde 1819 in New York geboren. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit arbeitete er als Drucker, Journalist, Lehrer und Herausgeber einer Zeitung. In Europa nicht zuletzt wegen seines Gedichtes „O Captain, my Captain“ aus den „Memories of President Lincoln“ bekannt, zählt er in den USA zu den führenden Größen der amerikanischen Literaturgeschichte. Ganz wie Günther Oellers widmete der Schriftsteller sein Leben und sein künstlerisches Schaffen den Menschen seiner Gegenwart. In seinen Gedichten feierte Whitman die Errungenschaften des technischen Fortschrittes und die Freiheit der Menschen in der amerikanischen Demokratie des 19. Jahrhunderts.

¹⁷² Walt Whitman. “Crossing Brooklyn Ferry”. In: Cowley. S.166f. 1. Strophe. Zeile 1-7.

Er beschwört in seinen Werken die Empfindungs- und Imaginationskraft des menschlichen Seins und die Stärke und Schönheit des menschlichen Körpers. Gleich dem hier vorgestellten Gedicht beschäftigen sich seine Texte häufig mit den Gegebenheiten des gesellschaftlichen Alltags, so beschreiben sie Arbeiter, Familien, Handwerker und Farmer. Walt Whitman verstarb 1892 in New Jersey.

Franz Joseph van der Grinten schrieb anlässlich einer Ausstellung in Trier im Jahre 1990 einen Essay zu der „Fähre der Zeit“, welcher an dieser Stelle präsentiert werden soll. Van der Grinten war für lange Jahre ein treuer Begleiter des Oellersschen Kunstschaffens. Immer wieder setzte sich der populäre Beuys-Sammler in Texten und Reden mit den Werken des Bildhauers auseinander und es ist ein offensichtliches Zeichen der Akzeptanz durch Oellers, dass er bisweilen aus diesen Texten zitiert. Den analytischen Ansätzen des nun folgenden Textes maß Oellers immer eine besondere Bedeutung zu.

„Flut unter mir! Ich sehe dich von Angesicht zu Angesicht! / Wolken im Westen – Sonne dort, eine halbe Stunde hoch – ich sehe dich auch von Angesicht zu Angesicht. Ihr Massen, Männer und Frauen, angetan mit den gewöhnlichen Kleidern, wie / merkwürdig seid ihr mir! / Auf den Fährrbooten die Hunderte und Hunderte, die überfahren nach Hause, sind mir / merkwürdiger, als ihr glaubt, / Und du, der du in vielen Jahren von Ufer zu Ufer überfahren wirst, bedeutest mir mehr / und bist mehr in meinen Gedanken, als du glaubst.“¹⁷³

„Walt Whitmans Gedicht „Auf der Brooklyn Fähre“ ist die Leitmelodie einer Skulptur von Günther Oellers. Wie die drei Verse aus der ersten Strophe des Poems aufeinander folgen, baut sich die Plastik aus drei Teilen auf: einem Sockel aus griechischem Marmor, einer Wanne aus schwarzem Granit und einer Figurengruppe aus Alabaster.

¹⁷³Deutsche Übersetzung „Auf der Brooklyn-Fähre“. In: Reisiger, S.217. 1. Strophe. Z.1-9.

Von rechteckigem Grundriss, sich leicht verjüngend, steigt der Sockel zu beträchtlicher Höhe ungegliedert auf, ehe er den Nachen zu umfassen beginnt, der die Figuren birgt. Es ist so das eigentliche Geschehen denkmalhaft erhoben; aus dem Momentanen und Beiläufigen ins Zeitlose gewendet, aus dem Persönlichen ins Allgemeine, wie eigentliche allem, was Günther Oellers schafft, eine gewissermaßen monumentale Intention, unabhängig von Ausmaß, Gewicht und Würde sichern mag.

In den Sockel ist der Nachen eingesenkt, vom Element getragen in dem Maße, in dem er es verdrängt, und in der Umfasstheit stabil statt beweglich. In seinem Ernst lässt er an Charons Fahrzeug denken, an das unausweichlich Transitorische allen Lebens, das stabil ist nur in Veränderung, das im Erreichen des Ufers erstarrt wie die Uferbebauung, der es sich nähert, wie denn alle Architektur in der Praetention von Dauerhaftigkeit nekrologischen Charakter hat. Der Weg ist die Wahrheit ist das Leben.

Lebend erscheint das, was im Nachen versammelt ist. Aber es ist ambivalent: bewegt und starr. Sitzend und stehend, scheinen die Figuren zugleich Bauten. Der Körperbau als inneres Maß allen Bauwerks lässt in den Körpern Gebäude sich in Erinnerung bringen. Dem menschlich Bewegten korrespondiert gespannt das steinern Feste: wie der Umriss dieser Figur hat jede Gruppe ihre Skyline.

Nicht der einzelne Mensch ist in den Skulpturen von Günther Oellers dargestellt, nicht das, was einer gerade tut, sondern das Tun an sich als allgemein menschliche Motivation. Der Mensch sozusagen als *zoon politikon*; nicht die Summe Einzelner, nicht die Masse der Vielen, sondern menschliches Bewusstsein im Transgredieren der individuellen Begrenztheit. Der Einzelumriss ist in den Raum erweitert auf ein noch fassbares Maß, das doch nicht mehr den Vereinzelten spüren lässt, sondern Bewegtheit aus gemeinschaftlichen Impulsen, Verankerung in gemeinsamer Befindlichkeit. Humanes Sein und humanes Bewusstsein als überpersönliche, unfixierte Existenz in Zeit und Raum.

Wenn in dieser Plastik, statuarisch dargeboten, im Transitorischen einer Fährfahrt der tragischen Existenz des Menschen ein Mal und ein Zeichen gesetzt wird, so zugleich der mitmenschlichen Eingebundenheit in das Bewusstsein gemeinsamen Schicksals: als eine Lichtquelle im Dunkeln, eine Wärmquelle in der Kälte, angesichts der Ohnmacht eine Quelle der Kraft.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Franz Joseph van der Grinten. Zu Günther Oellers „Fähre der Zeit“.

4.5. Aus den Büchern des Alten Testaments

Die Gruppe der „Jakobsleitern“ nach Gen 28, 10ff (Abb. 45-47)

Jakob war der zweitgeborene Zwillingssohn von Isaac und Rebekka. Er gilt als der dritte Ahnherr des Volkes Israel. Seine Figur und sein Handeln sind in der Exegese jedoch nicht unstrittig, denn an ihnen will die Heilige Schrift offenbar darstellen, dass man auch Mithilfe einer List eine göttliche Vorsehung erfüllen kann.

Nach der Erzählung des Buches Genesis erschwandelte sich Jakob also sowohl das Geburtsrecht seines ältern Bruders als auch den Segen seines sterbenden Vaters. Esau wurde, als er von dem Betrug erfuhr, sehr zornig und drohte seinem Bruder Vergeltung an. Seine Mutter schickte Jakob daraufhin zu seinem Schutz zu ihrem Bruder Laban nach Paddam-Aram, wo er leben und eine Familie gründen sollte.

Auf dem Weg dorthin übernachtete Jakob auf dem freien Feld, wo er dann die göttliche Offenbarung erfuhr, wie sie in Gen 28, 10ff geschildert ist:

Er schlief ein und träumte, eine Leiter sei von der Erde hinauf zum Himmel gespannt, auf welcher die Engel hinauf- und hinab kletterten. Gott selber stand am oberen Ende der Leiter, schaute auf ihn herab und sprach ihn an: Er versprach Jakob die Herrschaft über das Land und unzählige Nachkommen, wie er es schon früher an Abraham und Isaak verkündet hatte. Er versprach Jakob seinen göttlichen Schutz für die Flucht und dass er eines Tages unbeschadet in die Heimat zurückkehren würde.

Jakob erwachte aus dem Traum und erschrak, weil ihm die Gegenwart Gottes an dem Ort seines Schlafes bewusst wurde. Scheu begab er sich zügig auf die Weiterreise, bestimmte die Stelle der Offenbarung jedoch vorher mit Steinen und weihte sie mit Öl zu einem heiligen Ort, welchen er „Beth-El“ – „Haus Gottes“ nannte. Weiterhin versprach er den Bau eines Tempels an jener Stelle und die Verfügung eines Zehnten seines Vermögens, sollte er eines Tages unbeschadet in seine Heimat zurückkehren.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Erzählt nach: Encyclopaedia Judaica. Zu: „Jakob“, S.1190ff.

Die Gruppe der „Jakobsleitern“, auch als „Engel der Jakobsleiter“ titulierte, summiert eine Anzahl von Skulpturen und Plastiken des Künstlers, welche sich thematisch mit den Ereignissen um Jakob nach dem Buch Genesis 28.10ff des Alten Testaments beschäftigen. Variabel von Material und Raummaß, besitzen sie jedoch eine hohe stilistische Übereinstimmung. Sie alle stellen die Leiter dar, welche ein inhaltlicher Teil der göttlichen Offenbarungserzählung ist.

Oellers gibt seinen „Leitern“ ein relativ hohes und rechteckiges Raummaß, gesehen im Verhältnis zu der minimalen Tiefe der Arbeiten, so dass eine brettartige Wirkung erzielt wird. Auf dieser Grundfläche sind nun die Trittstufen in ihren formalen Grundrissen stilisiert, allerdings nicht in der Absicht einer tatsächlichen Funktion. Der Künstler deutet bei seinem Holzarbeiten mit aufeinander folgenden Einzelbrettern lediglich die Trittfolgen an, wobei die unterschiedlichen Endlängen für die Auf- und Abwärtsbewegungen der die Leitern nutzenden Engel stehen sollen.¹⁷⁶ Tatsächliche Stufen ergeben sich hierbei nicht. Die hölzernen Jakobsleitern sind aus aufgerauten Eichen- oder Ahornbrettern gefertigt, wobei die Wahl des Holzes hier sowohl Funktionscharakter als auch Beständigkeit zu formulieren vermag. Weiterführende Werke gestaltete der Bildhauer aus Aluminium, aus Marmor und auch aus Bronze. Sie stehen stilistisch in einer Einheit zu den hölzernen Vorbildern. So kann das Metall und der Stein, vergleichbar mit dem Holz, als ein weiteres Funktionsmaterial eines Leitern- oder auch Treppenbaus erkannt werden. In der bronzenen Ausführung liegt eine materielle Erhöhung der Wertigkeit in geringerem Format vor, inhaltlich folgt auch diese Arbeit den basierenden Grundmustern.

Kunsthistorisch betrachtet ist die Darstellung des Jakobstraums seit dem dritten Jahrhundert nachweisbar und zwar erstmals in den Fresken der Synagoge von Dura Europos im damaligen Mesopotamien. Spätere Darstellungen finden sich in den Manuscripten des Byzanz und des christlichen Mittelalters und ebenfalls in den entsprechenden Mosaiken und Skulpturen, wobei die Darstellung des träumenden Jakob gerne gegen die Erzählung von Moses und dem brennenden Dornbusch gesetzt wurde.

¹⁷⁶ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Raphael bildete den schlafenden Jakob um 1519 in der sechsten Arkade der vatikanischen Loggia ab und man findet ihn ebenfalls in einigen Gemälden des spanischen Barock, so bei Ribera und Murillo. Eine bekannte Darstellung aus dem 20. Jahrhundert gibt es von Marc Chagall, welcher sich intensiv mit den kulturellen Traditionen und religiösen Mythen des Judentums auseinandersetzte.

Oellers übernahm mit seinen Werken also ein durchaus „klassisches“ Topos der bildenden Kunst, wenngleich er es, nach seinen eigenen Ausführungen, doch sehr unabhängig von einem religiösen Bedeutungskontext betrachtet.¹⁷⁷

Nach diesen Ausführungen ist sein Verständnis der Offenbarungsgeschichte eben eines von jeglichen kirchlichen Mythen befreites und es reduziert so die Geschichte von Jakob auf den rein erzählerischen Kern. Dem nachfolgend ist es in der Tat eine nette und irgendwie auch beruhigende Vorstellung, dass es über allem Weltlichen noch eine Instanz geben könnte, die das individuelle Handeln rechtfertigt und gutheißt und die durch ihr bloßes Vorhandensein die Existenz einer anderen Welt aufweist – als eine Art theoretischer Fluchtmöglichkeit, wenn sich die Lebenswege und Lebensabsichten auf Erden zu verschließen scheinen.

Mielke wendet hier allerdings ein, dass die Leiter der Offenbarung keine für den Menschen zugängliche sei: „Die biblische Himmelstreppe ist ein spezielles Symbol für den bei Beth-El erfahrenen Kontakt Gottes mit Jakob. Allgemein verkörpert sie die Verbindung des Himmels mit der Erde. Sie ist aber nur Mittler. Weder steigt Gott auf ihr nach unten, noch darf Jakob zum Himmel hinaufsteigen, um sich Gott zu nähern. Jakob könnte es auch nicht, denn die in der Exegese vermuteten Stufen- oder Sprossenzahlen (maximal 30) bedingten Abstände, die für irdische Beine nicht zu bewältigen sind.“¹⁷⁸

Nun, unabhängig von der Tatsache, dass ein allmächtiger Gott ganz sicher eine Treppe kreieren könnte, auf der jeder Mensch in dreißig Stufen das himmlische Elysium erreichen könnte, so scheint es Oellers ja auch gar nicht darauf anzulegen, denn seine Leitern besitzen erst gar keine begehbaren Stufen. Es ist in Anbetracht des grundoptimistischen Schaffensdranges des Künstlers unwahrscheinlich, dass er

¹⁷⁷ siehe hierzu auch: 3. Kapitel, „Zum Bedeutungsgehalt“.

¹⁷⁸ Mielke, S.284.

damit das Unerreichbare der „Glückseligkeit“ demonstrieren möchte. Es ist eher anzunehmen, dass Oellers diese Stufen gar nicht braucht, eben weil er sich, wie Jakob nach seinem Erwachen, immer wieder dem irdischen Wirken zuwendet.

Die Leiter stände so als Symbol für das Wissen des Künstlers um die seelischen und mythischen Untiefen und Möglichkeiten des Menschen, so wie sich für Jakob in ihr die Gegenwart Gottes vergegenwärtigte. Einer solchen Interpretation entspräche auch die weiterführende Bedeutung der „Leiter“ im Rahmen der theosophischen Esoterik: Hiernach verbindet die Leiter nicht nur die Bereiche des Himmlischen und des Irdischen, sondern sie steht zudem für die Verbindung zwischen unbewusstem Sein und aktivem Bewusstsein im Menschen, für Freiheit und Entscheidungskraft und für den kosmischen Evolutionsprozess im Sinne einer Lebensleiter.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Lurker, S.431, Wilhelmi, S. 243. Weiterführend: Ariel, 1993.

4.6. Zur Materialvielfalt

„Engel“ / „Kosmos der Engel“ / „Kegel der Engel“ / „Betende mit erhobenen Händen“ (Abb. 48-50)

Der deutsche Begriff der „Engel“ leitet sich von dem griechischen „ángelos“ oder auch dem lateinischen „angelus“ ab, welche in ihrer wörtlichen Übersetzung „Bote“ oder auch „Gesandter“ bedeuten. Die Heilige Schrift erklärt ihr Wesen nicht weiter, sondern nennt ihre Tätigkeiten, durch welche sie die Gegenwart Gottes zum Ausdruck bringen. So werden göttliche Offenbarungen durch Engel angekündigt, durchwirkt und beschlossen. Engel finden sich als Medium und als Liturgen im himmlischen Kultraum. Spricht das Alte Testament noch ganz neutral von „Boten“ / „mal’akim“ (hebräisch), aber auch von den „Söhnen Gottes“, (Hiob 1,6) und von „Wächtern“ (Dan 4,10) oder dem martialischen „Heer Jahwes“ (Jos 5,14), so kommt im Neuen Testament ein engerer Bezug zu den Menschen hinzu. So hat schon nach Mt 18, 10 jedes Kind seinen eigenen, beschützenden Engel im Himmel.¹⁸⁰

In der bildenden Kunst besitzt die Darstellung von Engeln eine umfangreiche Ikonographie. Festzustellen ist, dass die Engeldarstellungen schon seit der Romanik menschliche Züge annahmen und spätestens seit der Gotik dem jeweiligen profanen Schönheitsideal angepasst dargestellt wurden. Begann ihre Darstellung zumeist in der Ikonographie idealschöner Männer und Kinder, so erfuhr der Formenkanon im Rokoko eine wachsende Verniedlichung bis hin zu einem kindlich-niedlichen Gott inmitten spielender Epheben- und Kinderballette. Im späten 19. und 20. Jahrhundert wurden die Engel, ganz im Einklang mit den individualistischen Bestrebungen der Moderne, zunehmend zu Ausdrucksträgern menschlicher Gefühle. So sind im Werk Marc Chagalls die Engel Hinweis auf den Einbruch des Überwirklichen: „Die moderne mechanistische Welterklärung mit der Einsicht von Ursache und Wirkung hat zwar den Glauben an die Engel erschüttert, nicht aber ihre Symbolbedeutung als Mittler zweier Seinsebenen.“¹⁸¹

¹⁸⁰ Zu „Engel“ ausführlich: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. I, S.626ff.

¹⁸¹ Lurker, S.175.

Typische Attribute in der Darstellung von Engeln sind Flügel, Schriftrollen oder Botenstäbe, welche sich schon einmal mit den darstellerischen Moden wandeln, in sich aber konsequent sind. Auch die szenische Darstellung blieb über viele Jahrhunderte unverändert, so treten Engel als Einzelfiguren= Boten oder Kündende auf, (szenische Eingebundenheit) als begleitender, manchmal auch richtender Hofstaat (dekorative Einbindung) oder auch in einer Form der kultischen Einbindung als Lektoren, Kämpfer, Einzelrichter in einer selbständigen Funktion und szenischen Darstellung.

Auch die symbolische Bedeutung von Engeln ist weitgehend unverändert in sich gebunden: Engel in einer beschützenden Funktion treten schon in den Texten der Heiligen Schrift auf. Engel repräsentieren den himmlischen Staat und können den Menschen vor Unheil und Schaden bewahren. Sie treten als Warner aber auch in einer komplementären Bedeutung, als Strafende auf, selbst als Todesengel können sie Leid unter die Menschen bringen oder von der Apokalypse kündigen. In einer weiteren Ausprägung sind sie jedoch die Fürsprecher für die Menschen vor Gott, sie begleiten die Seelen der Verstorbenen in den Himmel. Gefallene Engel hingegen sind von Gott abtrünnig. Sie bilden den Hofstaat Satans, welcher selber ein abtrünniger (= nach einem verlorenen Aufstand gegen Gott vom Himmel gefallener) Engel sein soll.

Günther Oellers scheint ein besonderes Faible für Engel zu besitzen – jedenfalls durchzieht ihre wiederkehrende Gestaltung seine sämtlichen Schaffensjahre. Auf seine Leidenschaft angesprochen, verneint Oellers (wieder einmal) eine kirchlich-sakrale Sicht auf das Thema: Engel seien für ihn durchaus vorstellbar und wohl auch existent, allerdings verstehe er sie außerhalb der kirchlichen Lehre als „Bewohner einer Zwischenwelt“. Ganz frei von der Faszination für die überlieferten Mythen des Engelkultes scheint er jedoch nicht zu sein und so bewohnen Engelskulpturen (schützend?) alle Räume seines Hauses und begrüßen den Besucher des Ehepaars schon im Eingangsbereich.

Formal kann man die Engelgestaltungen des Künstlers in zwei hauptsächliche Gruppen unterteilen. So gibt es diejenigen Engel, welche, als „Kegel der Engel“, „Kosmos der Engel“ oder auch „Kniende Betende“ benannt, ganz dem Credo des Künstlers unterliegen und in einer „übergreifenden Gemeinschaftlichkeit“ auftreten, als „singende“ oder „betende“ oder auch nur seiende „Engel“. Ihnen gemeinsam ist eine Form, in welcher ihre Leiblichkeit, einander zugeneigt, in eine gerundete, geschlossene und kegelförmige Rundung eingeht, welche wie eine Form scheint. Die Flügel sind in diesem Falle in einer zumeist rechteckigen, aber immer zumindest kantigen Form im oberen Bereich des Korpus angefügt, so dass ein optisches Erkennen des künstlerischen Themas durchaus noch gegeben ist.

Mit diesen Engeln durchläuft Oellers sein gesamtes materielles Repertoire: Es gibt sie in Metall gegossen, in Stein geschlagen, vergoldet erhöht oder auch aus Pappmaché oder aus Holz gearbeitet. Sie besitzen jedes mögliche Maß von der Kleinarbeit bis hin zum raumgreifenden Ausmaß. In Anbetracht der häufigen und über die Jahre konstanten Wiederholung dieser „Grundform“ kann wohl davon ausgegangen werden, dass sie einen repräsentativen Charakter für den Künstler besitzt.

Eine weitere (deutlich kleinere) Gruppe stellen die silhouettenförmigen Gestaltungen hauptsächlich aus den achtziger Jahren dar, in welchen die Gestalt der Engel noch deutlich erkennbar ist und welche sich den heute gängigen humanoiden Vorgaben angleicht (menschliche schlanke Gestalt mit langem Gewand und Flügeln). Diese Arbeiten sind zumeist recht kleinformatig gehalten und besitzen eine für Oellers eher ungewöhnliche „dekorative“ Tendenz. Es ist wohl anzunehmen, dass ihm diese durchaus bewusst war und er sich deshalb für den reduzierten und deutlich massiveren Formenkanon entschied, welcher auch eher im Einklang mit seinem restlichen Werk steht.

Neben diesen zwei Gruppen findet man im Werk des Bildhauers immer wieder Arbeiten, welche sich in einer kreativen Sonderstellung bald experimentell mit dem Topos der Engel beschäftigen. Zu erwähnen wären hier vielleicht die beiden Arbeiten „Engelssturz“ und „Ostermeditation – Engel über dem leeren Grab“ aus den Jahren 1992-1996, welche sich in einer ungewöhnlichen malerischen Attitüde mit dem Thema auseinandersetzen.

Abschließend kann man feststellen, dass vielleicht gerade die Engel für das Werk von Günther Oellers eine herausragende und auch signifikante Bedeutung spielen, da sich in ihnen das Besondere und Typische des hier vorliegenden Werkes widerspiegelt: Sie unterscheiden sich von einander nicht etwa durch variierende narrative Elemente. Sie stehen mit ihrer Form für das Grundanliegen des Künstlers, dem er alles unterordnet und hier eben auch die umfangreiche Ikonographie der Engelsdarstellung. Es interessiert Oellers schlicht nicht, ob überhaupt und wie genau er die überlieferte Ikonographie der Engel in seine weltlichen Vorstellungen integrieren kann. Er macht es einfach und schafft singende oder auch betende Engel, denen in Überwindung ihres offensichtlich kontrollbedürftigen Seins die unendliche Transzendenz gelingen mag.

Seine Engelskulpturen und -plastiken nennt Oellers auch gerne einmal „Betende“ / oder auch „Singende“ / „mit erhobenen Händen“ und vermischt so religiös gestimmtes wie profanes Tun und Menschliches mit zumindest Zwischenweltlichem in einem Kunstwerk unbekümmert miteinander, wobei deutlich gemacht werden muss, dass alle diese Bezeichnungen dasselbe Werk betreffen können. Insofern sind die Arbeiten vielleicht auch ein schönes Beispiel für die ganz eigene Geistes- und damit auch Schaffenswelt des Künstlers, in welchem scheinbar Widersprüchliches dann doch eine harmonische Einheit findet.

Auch in der materiellen Ausstattung stehen sie für ganz maßgebliche Kriterien im Schaffen des Bildhauers. Unbekümmert schlägt und formt er seine Engel in alle ihm gefälligen Werkstoffe und schafft damit gleichsam eine Auflistung derer. Dass für ihn eine Erhöhung weiterhin natürlich in Gold oder in Bronze zu erfolgen hat, beweist erneut seine Heimat in der schon bald klassisch zu nennenden Bildhauerei.

4.7. Ein Weltbild

„Der große Konvent“ / „Die große Zusammenkunft“ (Abb.51-52)

„Die Gestaltung des „Großen Konvents“ ist der Endpunkt, in dem man noch sehr reduziert Einzelfiguren nachvollziehen kann. Die schon sehr früh verfolgte Gestaltung, in dem der ganze Stein in seiner Ausformung die Absicht der Darstellung der „Vielen in Einem“ ermöglicht, ist das, was ich von Anbeginn an suche.“¹⁸²

Günther Oellers arbeitete bald zehn Jahre an der Entstehung der vorliegenden Plastik mit den Maßen 84x90x64cm, welche unter dem Titel „Der große Konvent“ oder auch „Die große Zusammenkunft“ 1979 endlich in drei Güssen in Bronze gefertigt wurde. Ein weiterer Abguss wurde 1990 Helmut Kohl zu seinem 60. Geburtstag überreicht.

„Der große Konvent“ ist eine kompakte, blockartige Plastik in einem bald quadratisch erscheinenden Ausmaß. Sie stellt unschwer erkennbar eine Menschenmenge dar, welche, in einem Gespräch versunken, übereck beieinander sitzt.

Die zähe haptische Struktur des oberen Skulpturbereiches formuliert hierbei in einer stark bewegten Ausdrucksform die Schemata der Menschengruppe. Die Form der Gestaltung erinnert so auch stark an das verwendete Plastilin der Modellage.

Der architektonische Unterbau, auf welchem die Menschengruppe Platz genommen hat, ist in einer kantigen und sockelartigen Weise gefertigt, in welcher von der haptischen Struktur kaum noch Spuren zu erkennen sind.

Die Interpretation des Werkes überlässt Oellers ausdrücklich dem Betrachter. So kann der Konvent für eine profane, aber auch für eine religiöse Versammlung stehen. Sicher ist, dass die architektonische Starre des Unterbaus für das Gesetz stehen soll, auf welchem alles Leben aufbaut, seien es die Regeln einer menschlichen Gemeinschaft als auch die Gesetze der Natur, von dem alles Leben abhängig ist.

¹⁸² Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

Ebenso könnte die Architektur aber auch für ein Regelwerk stehen, mit welchem sich die zum Konvent Versammelten auseinandersetzen – dies ist eine Interpretation, welche Oellers selber einmal anregte. Der lebhaft gestaltete obere Teil der Plastik repräsentiert hingegen die menschliche Gemeinschaft oder vielleicht auch die lebendige Bewegtheit des menschlichen Geistes, welche sich, beruhend auf den offensichtlich starken Fundamenten des zugrunde liegenden Regelwerkes, frei und zugleich konzentriert entfalten kann.

Oellers spricht dieser Arbeit eine besondere Bedeutung zu. Vielleicht ist es die elementare Schwere der Aussage, dass alles Lebendige und Kreative auf einem basierenden und tragenden System beruhe? Dass sich die beiden Bereiche gegeneinander bedingen? Denn welchen Wert hätte die Architektur, wenn keiner darauf Platz nehmen würde. Und frei, im luftleeren Raum schwebend, kann wohl kein Gedanke gedeihen. Insofern bedeutet die Arbeit einen Einblick in die Weltsicht des Künstlers, in der sich alles Existente in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander befindet, dem verantwortungsvoll Rechnung getragen werden muss. Der Bedeutungstiefe einer solchen Feststellung entsprach der Künstler nicht zuletzt durch seine langjährige Auseinandersetzung mit dem Thema und wieder einmal in der Wahl des Werkstoffes, eines klassischen Gusses in schwerer und immerwährender Bronze.

Neben dieser inhaltlichen wie formalen Interpretation liegt eine weitere Besonderheit in der Modellage des oberen Teils der Plastik: Betrachtet man die lebendigen und zugleich markierenden und wieder verwischenden Schwingungen der Finger, so wird dem Betrachter in besonderer Intensität wieder einmal das Dilemma des Künstlers vor Augen geführt, Individualität zugleich zu markieren als dann auch wieder nicht zuzulassen – sie aufzulösen in dem scheinbar Übergreifenden einer Gruppe.

Oellers konnte sich auch bei dieser Arbeit nicht von der künstlerischen Vorstellung lösen, Figürliches markieren zu müssen, wenn er denn Figürliches inhaltlich thematisiert und so beschreibt diese Arbeit auch im Hinblick auf die bald zehn Jahre lang andauernde Modellage in außergewöhnlicher Intensität das Dilemma, welches zum bestimmenden Lebensthema des Künstlers wurde.

Es ist faszinierend zu betrachten, dass Oellers, der sich damals schon längst der formalen Abstraktion zugewandt hatte, offensichtlich die Bestätigung dieses Schrittes durch die Erstellung des Konvents brauchte. Es scheint, als habe Oellers die Modellage über viele Jahre nicht abgeschlossen, um sich die Problematik in der Auseinandersetzung mit dem Objekt immer wieder vor Augen führen zu können. Heute stellt er zumindest fest: „Ich würde zu dieser annähernd figürlichen Darstellung nicht wieder zurückkehren“.¹⁸³

¹⁸³ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

4.8. Das Denkmal im öffentlichen Raum

Das Mahnmal Sachsenhausen / „Die Säule der Gefangenen“ (Abb.53-54)

„Das Denkmal ist ein von einer bestimmten Gruppe in der Öffentlichkeit an einem bestimmten Ort errichtetes und für die Dauer bestimmtes selbständiges Kunstwerk, das an Personen oder Ereignisse erinnern soll. Das Denkmal übernimmt in diesem Prozess Funktionen der Identifikation, Legitimation, Repräsentation, Antizipation, Interpretation und Information. Es ist Symbol in der politisch-historischen Auseinandersetzung in einer Gesellschaft, in seiner Verknüpfung von kultureller Formung und institutionalisierter Kommunikation; als Manifestation des kulturellen Gedächtnisses zugleich Manifestation des Geschichtsbewusstseins. Mit einem Denkmal kann kein Diskurs geführt werden; dafür eignen sich eher Ausstellungen, Tagungen, Publikationen etc. Das Denkmal ist das Ergebnis eines Kommunikationsprozesses der konflikthafter Verständigung über die Interpretation von Geschichte. Dabei ist der Diskussions-, Entstehungs- und Rezeptionsprozess Bestandteil des Denkmals. Ein Denkmal bedarf, um Denkmal zu sein und zu bleiben, der rituellen Rezeption.“¹⁸⁴

„Das Bundesentschädigungsgesetz weist in seiner Fassung von 1977 auf, dass es auf dem Gebiet des früheren Großdeutschen Reiches über 1.600 Konzentrationslager, Außenstellen und Zwangsarbeiterlager gab. Nur an wenigen Orten hatte man bis zu diesem Zeitpunkt Gedenkstätten errichtet. Eine bemerkenswerte Bilanz, umso mehr, wenn man sie mit einer anderen Zahl konfrontiert: Die Zahl der auf dem Gebiet der früheren Bundesrepublik errichteten Denkmäler für die Toten des Zweiten Weltkrieges wird auf 35.000 bis 40.000 geschätzt.“¹⁸⁵

¹⁸⁴ Def. Denkmal nach Hans-Ernst Mittag. In: Spielmann, Jochen, S.129f., Fußnote Nr.3. ausführlich hierzu: Alings, 1996.

¹⁸⁵ Reichel, S.111.

Die „Säule der „Gefangenen“ bezeichnet eine Skulptur aus Basaltlava, welche Oellers im Jahre 2002 im Auftrag der Bonner WohnBau GmbH im Gedenken an die Inhaftierten des ehemaligen Konzentrationslagers Lichterfelde schuf.

Die Säule mit dem beeindruckenden Höhenmaß von vier Metern beließ der Künstler weitgehend unbehandelt. Er markierte lediglich im oberen Drittel einige halbkreis- und kreisförmige Strukturen, um die „Menge“ der Inhaftierten anzudeuten. Während der Aufstellung vor Ort beschloss Oellers dann spontan, der Säule die angelegten Transportketten zu belassen, als ein deutliches Symbol der geschehenen Freiheitsberaubung.

Die Aufstellung des Kunstwerkes erfolgte im Rahmen eines feierlichen Aktes auf dem Gelände des ehemaligen Konzentrationslagers. Die Steglitzer Stadtverwaltung initiierte zu einem späteren Zeitpunkt die zusätzliche Beifügung einer bronzenen Bodentafel, auf welcher die inhaltliche Bedeutung des Kunstwerkes erklärt wird. Im Rahmen der Feier wurden zu Füßen der Säule Blumen und Kränze abgelegt, welche in der darauf folgenden Nacht von Unbekannten in einen nahe gelegenen Bach geworfen wurden.

Es bestanden danach Bedenken, dass die Säule auch ein Ziel gewalttätiger Akte werden könnte, doch diese Bedenken haben sich bis in die heutigen Tage hinein nicht realisiert. Ganz im Gegenteil schmücken Passanten und Anwohner das Kunstwerk immer wieder mit Blumen, welche sie im Gedenken an die Inhaftierten zu Füßen der Säule ablegen oder in den umschlingenden Ketten befestigen.

Der Standort

Lichterfelde liegt in heutigen Stadtteil Steglitz der Stadt Berlin und beherbergte während des Dritten Reiches ein Außenlager des berüchtigten Konzentrationslagers Sachsenhausen. Von 1942 bis Kriegende wurden hier etwa 1500 Zivilisten und Kriegsgefangene aus Deutschland, Polen, Belgien, Frankreich, den Niederlanden, Österreich, Russland, Tschechien und der Ukraine zur Zwangsarbeit verpflichtet, misshandelt und getötet. Die zivilen Gefangenen waren nach der offiziellen NS-Eingliederung Asoziale, Kriminelle und Bibelforscher (Zeugen Jehovas).

Die Gefangenen mussten für private Firmen und öffentliche Einrichtungen Zwangsarbeit leisten. Dazu gehörte auch das Räumen der Trümmerfelder nach Bombenangriffen, welche mitten in den Wohngebieten der Berliner stattfanden.

Nachdem die amerikanischen Besatzungskräfte 1945 das Lager aufgelöst hatten, wurden die Baracken von 1940 bis 1950 abgerissen. Erst als das Gelände zum Baugebiet erklärt wurde, fanden sich die Grundrisse des ehemaligen Konzentrationslagers bei den Aushubarbeiten. Ursprünglich sollte auf dem Gelände eine Kleingartensiedlung entstehen und lediglich eine Gedenktafel auf die historische Bedeutung des Ortes verweisen. Die Wende brachte jedoch einen immensen Bedarf an Wohnraum und so wurde das Grundstück für eine Wohnbebauung freigegeben.¹⁸⁶ In der Folge dieser Entscheidung gab es ein staatliches Wohnungsbauprojekt zum Bau von 12.000 Wohnungen, um die Umzugssituation der Bonner Beamten nach Berlin aufzufangen. Ein Teil der öffentlichen Ausschreibung war hierbei die Verpflichtung zur Installierung eines Gedenksteines auf Kosten der Bauherren. Die Stadtverwaltung Steglitz wollte zunächst lediglich einen dezenten Hinweis installieren, eventuell in Form eines Findlings mit einer Hinweisplatte auf den historischen Hintergrund des Baugeländes.

Die Bonner WohnBauGmbH, welche für den Stadtteil Steglitz die öffentliche Ausschreibung für sich gewinnen konnte, wollte diesem Wunsch der Berliner Stadtverwaltung jedoch so nicht entsprechen. Den dortigen Planern erschien eine solche Aufstellung „gerade in den heutigen Zeiten, in denen die Gewalt gegen Minderheiten nicht mehr nur aufkeimt, sondern im Alltag gegenwärtig ist“,¹⁸⁷ als nicht ausreichend. Die Stadtverwaltung konnte dieser Argumentation durchaus folgen, hatte allerdings ernsthafte Bedenken, dass die Steglitzer Bürger die ständige Erinnerung an die belastende Vergangenheit nicht akzeptieren und sich an einem umfangreicheren Hinweis entsprechend „reiben“ würden.

¹⁸⁶ Daten nach: Quarg, 25.07.2000, 06.11.2000. Kritisch bemerkt Quarg an, das Mahnmal solle „zwischen Wohnhäusern und Parkplätzen an die dort erlittenen Leiden erinnern“ und verweist damit auf eine in der Literatur höchst lebendig geführte Diskussion zum Thema „Mahnmal“ - eine Diskussion, welche nicht zuletzt durch das öffentliche Gerangel um die „offizielle Kranzablegestelle des Bundes“ und die Planung des „Mahnmals für die ermordeten Juden Europas“ (beide Berlin) zusätzlichen Zündstoff erhielt. Zu Sachsenhausen ausführlich: Finn, 1988 / Reichmann, 1998 / Garbe, 1983 / Hrdlicka, 1992.

¹⁸⁷ Claus, Geschäftsführer der Bonner WohnBau GmbH, zu Verf. Nachweis bei Verf.

Oellers arbeitete zu diesem Zeitpunkt bereits seit vielen Jahren erfolgreich mit der Bonner Wohnbau GmbH zusammen und so waren schon diverse Projekte im Bonner Stadtgebiet das Ergebnis einer gemeinsamen Planung. Aus dieser Zusammenarbeit heraus entstand im Jahr 2000 ein Ruf der Bonner Firma an den Linzer Bildhauer, ein entsprechendes Kunstwerk zu konzipieren.¹⁸⁸

Oellers fand im Steinbruch von Mayen eine in seinen Augen geeignete Säule und präsentierte sie und erste Bearbeitungsskizzen dem Geschäftsführer des Bonner Unternehmens. Sowohl dieser als auch die später befragte Stadtverwaltung stimmten dem Entwurf, auch in seinem Größenvolumen, einstimmig zu. Oellers hatte danach bei der weiterführenden Ausarbeitung der Säule völlig freie Hand.

Typologisch schließt der ragende Basaltlavaquader an diejenigen Säulenmonumente an, welche sich nach Haftmann, aus der Kennzeichnung von Kultstätten und aus der Grabsäule schon im 19. Jahrhundert, entwickelten.¹⁸⁹ War schon damals die Hinwendung zu Säulen und säulenartigen Werken im Sinne einer zeitlosen Bedeutung des zu schaffenden Sinnbezuges nicht zu übersehen, so ist für das heutige Kunst- und eben auch Denkmalschaffen die Verwendung eines – mehr oder weniger ausgeprägt – emporragenden Steines zur inhaltvollen Markierung eines Platzes, eine durchaus übliche Gestaltung.

Bei einem Blick über die gängigen Publikationen findet man etliche solcher Kunstwerke. Unter den bald unzähligen Arbeiten soll hier nur wenige beispielhaft erwähnt werden: So sah die Planung einer „Zentralen Gedenkstätte der BRD für die Opfer von Krieg und Gewalt“ schon 1987 vor, in möglichst vielen Städten und Regionen in der BRD Steinhöfe mit variabel gruppierten Pfeilern zu installieren. Schlichte Gedenksteine erinnern seit 1983 an die „deportierten Juden in Hamburg“ und schlichte Basaltquader bezeichnen ebenfalls in Hamburg das „Denkmal für die Sammelstelle der Deportation“, den „Hof der Stille“ auf dem ehemaligen Gestapo-Gelände in Berlin oder auch eine Gedenkstätte bezüglich der Gasmorde in einer Heil- und Pflegeanstalt in Grafeneck, Baden-Württemberg.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Neefestraße, 1962, Koblenz, 1967, Heiderhof, 1972 und Rosenthal, 1978.

¹⁸⁹ hierzu ausführlich: Haftmann, Das italienische Säulenmonument.

¹⁹⁰ Alle einzusehen in Reichel, S.84, 87, 95 und 107, 116.

Bei einem Überblick über die Denkmal- und Mahnmalkunst der heutigen Zeit kann man den Eindruck nicht vermeiden, als seien die Künstler angesichts der zu verkörpernden Inhaltsschwere in eine wachsende Sprachlosigkeit hinübergeglitten, um endlich nur noch den reinen Stein – den reinen Werkstoff – in seiner ästhetischen Dimension wirken zu lassen. Beigefügte Erläuterungstafeln vermitteln dann den Sinnbezug der künstlerischen Arbeit.

Damit nicht missverstanden wird: Es geht hier nicht darum, heutiges Kunstschaffen über einen Kamm zu scheren oder den Weg in die formale Abstraktion in Frage zu stellen. Die Gefahr einer thematischen Beliebigkeit innerhalb einer solchen künstlerischen Darstellung, welche sich nur noch über ästhetische Kriterien definiert, ist jedoch offensichtlich und die daraus entstehenden Probleme werden von nicht wenigen Publikationen thematisiert und sollten deshalb an dieser Stelle auch zumindest angesprochen werden.¹⁹¹

Das Problem der allgemeinen Verständlichkeit nahm mit der zunehmenden Abstraktion der bildenden Kunst vermehrt Gestalt an. So braucht das heutige abstrakte Denkmal offensichtlich die erläuternde Begleittafel, da es für den uneingeweihten Betrachter keinen erkennbaren Bedeutungsinhalt mehr transportiert. Die Gefahr, welche der Kunst hier in ihrer Rolle als Vermittlerin droht, ist hinlänglich bekannt. In ihrer scheinbaren Beliebigkeit droht ihr das gesellschaftliche Abstellgleis. Oder anders formuliert: Ist die bildende Kunst in ihrer Inhaltlichkeit nur noch für intellektuelle Eliten geeignet, da sie ansonsten nur noch ästhetische Reize vermittelt? Dann wären die Kunstwerke als Denkmäler, wenn auch von ästhetischem Reiz, in ihrem Nutzen jedoch unbrauchbar.

Eine weitere Bedrohung liegt sicherlich in der gehäuften Ansammlung solcher Kunstwerke. Geht man mit offenen Augen durch die Städte und Wohngebiete, so scheint jeder Verband, jede Interessengruppe, nicht zuletzt jede Partei ihre höchstpersönliche Betroffenheit in Stein oder Bronze belegen zu wollen, wobei das heutige Berlin diesen Anspruch auf eine bald skurrile Spitze treibt.

¹⁹¹ Hierzu z.B. Reuße / Spielmann / Mattenklott / Speitkamp.

„Heute scheinen die Städte, Ortschaften und Gemeinden schier überflutet von steinernen Insignien des Gedenkens. Kein Dorffriedhof, welcher in einer ruhigen Ecke zwischen Buchshecke und Mädchenkiefer nicht seiner verstorbenen Söhne im Felde gedenkt. Die Überflutung der öffentlichen Plätze erreicht jedoch genau das Gegenteil ihrer Intention – sie werden übersehen, als Selbstverständlichkeit abgetan. Michael Charlier hat diesen Effekt auf die bündige Formel gebracht: „Das ist das Geheimnis der wahren Mimikry: Aus Denkmälern mit hohem Bedeutungsüberschuss sind Elemente der Landschaftsgestaltung geworden“.¹⁹²

Schon im 19. Jahrhundert wurde eine lebhafte Debatte um die Aufstellung immer neuer figurativer Werke geführt. Überraschenderweise sind die Argumente, die gegen die Massenhaftigkeit und die formale Beliebigkeit der Obelisken, Reiterstandbilder und Portraitbüsten angeführt wurden, problemlos auf die heutige Situation transportierbar.

So bemängelten die damaligen Autoren das massenhafte Auftreten dieser Arbeiten, die Beliebigkeit ihrer inhaltlichen Darstellung (figurative Darstellung mit immer gleichem ikonographischen Programm) und ihre Aufstellung oft zum dekorativen Selbstzweck der Aufsteller als eine Art „Kunstpflge der Bourgeoisie“.

Die Werke besäßen in der Konsequenz keine eigene Aussagekraft mehr und es seien Hintergrundinformationen zu ihrem Verständnis nötig.¹⁹³

Mit den wandelnden Zeiten haben die Formen der Abstraktion die etablierte Ikonographie abgelöst – aber offensichtlich dabei einige der alten Probleme bestätigt, ohne eine Lösung benennen zu können. Vielleicht ist es auch zuviel verlangt, von einer Skulptur einen umfangreichen narrativen Bedeutungskomplex zu erwarten.

Was ist eine lesbare Skulptur? Ein lesbares Gemälde? Abgesehen von den oberflächlichen Einsichtigkeiten in Formen und Farben, in Landschaften, Stillleben oder Portraits, verbirgt doch bald jedes Kunstschaffen eine Ikonographie, eine Botschaft, welche man zu lesen erst lernen muss.

¹⁹² Aus: WDR, Sendung vom 26.10.91. Michael Charlier. Mimikry der Moderne. Aktuelle Schwierigkeiten mit deutschen Denkmälern. In: Schuster, S.126.

¹⁹³ Reuße, S.123f.

Und vielleicht sind auch die hier diskutierten Denk- und Mahnmäler mit einem zu differenzierten Verständnisanspruch schlicht überfordert, seien sie figurativ oder abstrakt. Vielleicht sind sie dann doch eher Fingerzeige im Alltag, welche zu einer näheren Beachtung einladen.

Das inhaltliche Verständnis dann mit einer beigegeben Information zu stillen, ist vielleicht ein notwendiger Akt. Der Wert und die Bedeutung einer solchen künstlerischen Arbeit definierten sich also im äußeren Erscheinungsbild, denn sie soll jenseits aller Vorgaben der zumeist öffentlichen Auftragsvergabe den vorbeisclendernden Betrachter zur Aufmerksamkeit verleiten.

In der kreativen Freiheit des Künstlers liegt hierbei eine nicht zu unterschätzende Gefahr, denn nicht umsonst bemängelt die Literatur die Werkgestaltungen des höchst populären Bildhauers Ulrich Rückriem, der mit seinen Steinen öffentliche Plätze, seien es Museen, Gedenkstellen oder auch Marktplätze bestückt – unter Vergabe eines Werktitels nach dem jeweiligen Auftragsinhalt oder auch als Ergebnis seines höchstpersönlichen Kunstschaffens.¹⁹⁴ In ihrem ästhetischen Reiz unbestreitbar präsent, vermischen sich jedoch für den uneingeweihten Betrachter die jeweiligen Werkinhalte ins Beliebige.

Sicher hat Günther Oellers auch seinen unverwechselbaren Stil und auch die „Säule der Gefangenen“ repräsentiert ihn. Es ist ein in dieser Abhandlung schon öfter erwähntes Phänomen des Kunstschaffens von Oellers, den von ihm gewählten Steinen ein Leben einzuhauchen, sie wortwörtlich „zum Klingen“ zu bringen. Auch die umfangreich zitierte Literatur bestätigte ja mehrfach die besondere Eindrucks- und Ausdrucksstärke seiner Arbeiten.

Und so wählte Oellers auch für dieses Mahnmahl „den richtigen Stein“, welcher die Menschen eben dazu inspiriert, ihm Blumen anzustecken und ihn nicht zu beschädigen. Trotz aller Flut von findelsteinartigen Kunstwerken im öffentlichen Raum schafft es diese Säule, Aufmerksamkeit zu erlangen. Das liegt sicherlich nicht nur an ihrer Gestaltung, an ihrer imposanten Höhe. Die Gesamtkonzeption der Arbeit und das heißt auch ihre Integration in den Raum überzeugt:

¹⁹⁴ hierzu: Reuße, S.125. ebenso: Haussmann, 1999.

Sie steht nicht „in eine Ecke“ gezwängt, als sei ein lästiges Thema abgehakt. Die Säule steht frei, hoch aufragend, bald stolz. Sie ist umgeben von Gärten und Grün und doch inmitten menschlichen Wohnens und Lebens. Sie steht direkt an einer Straße, so dass keiner sie übersehen kann und verweist selbstbewusst auf das geschehene Unrecht. Es ist ruhig und wohnlich in ihrem Umfeld und man befindet sich doch inmitten einer Großstadt.

Der Bildhauer zeigt an dieser Arbeit, dass es möglich ist, ein höchstpersönliches Kunstschaffen mit einer ganz eigenen Werkidee und zugleich mit einem öffentlichen Interesse zu verbinden. Das Geheimnis hierfür liegt scheinbar in dem aufrichtigen Interesse des Künstlers, welches ihn dazu brachte, sich mit der, dem Auftrag zugrundeliegenden Historie auseinanderzusetzen und sich dann einen geeigneten Werkstoff für seine höchstpersönliche Umsetzung zu wählen.

Die Basaltlava ist für ihn ein ganz besonderes Gestein:

So alt wie die Welt hat sie alles menschliche Schaffen erlebt und auch überlebt. Sie besitzt eine zeitlose schwere Schönheit und ist ein Symbol für die Urkräfte der Natur. Sie ist das „einzig klingende Gestein jenseits der Alpen“¹⁹⁵ und besitzt fast mythische Bedeutungsstärke für den Künstler. Basaltlava begleitet sein Schaffen seit den frühesten Jahren seiner künstlerischen Selbsterkenntnis, sie steht für seine geistige wie räumliche Heimat und markiert bald alle maßgeblichen Werke.

Oellers arbeitete weiterhin die schemenhafte Ansätze von Köpfen in den oberen Bereich der Säule und nahm damit seine Idee einer ungezählten Gemeinschaftlichkeit wieder auf.

Nur auf den allerersten Blick stört dieses Zitat eines höchstpersönlichen Kunstschaffens die offizielle Vergabeintention.

Denn schnell erkennt man: So, wie die Säule für die Inhaftierten des Berliner Konzentrationslagers steht, so kann sie mit dieser ganz individuellen Beigabe des Künstlers aber auch an all das ungezählte und wahrhaftig auch unzählbare Leid erinnern, welches Menschen anderen Menschen auf der ganzen Welt antun.

Und steht diese Aussage auch im Einklang mit der Intention des Auftrages, so steht sie doch verborgen im Stein, als eine stille Beigabe des Künstlers.

¹⁹⁵ s.o. zu Werkstoffe.

Die Säule ist also nicht ein Beispiel für ein gelungenes Zusammenspiel zwischen einem Auftraggeber und einem Künstler, sie ist nicht nur ein Beispiel dafür, was Kunst auch noch heute in der ganz alltäglichen Gesellschaft bewirken kann, sie ist ein autonomes Kunstwerk mit einer ganz höchstpersönlichen Bedeutungssphäre.

„Einfachheit ist kein Ziel in der Kunst, aber man gelangt zu ihr, ohne es zu wollen, indem man sich dem Wesentlichen nähert.“¹⁹⁶

(Constantin Brancusi)

¹⁹⁶ Brancusi. In: Giedion-Welcker, Einleitung, S.XV.

5. Teil

Anhang und Abbildungen

5.1.	Kurzbiographie	182
5.2.	Verzeichnis der Ausstellungen seit 1980	183
5.2.1.	Einzelausstellungen	183
5.2.2.	Gruppenausstellungen	184
5.3.	Ausgewählte Bibliographie	185
5.3.1.	Printmedien, Aufsätze, Kataloge, selbständige Publikationen	185
5.3.2.	Komposition	189
5.3.3.	Videos	189
5.4.	Literaturverzeichnis	190
5.5.	Abbildungsverzeichnis mit Abbildungsnachweis	206

5.1. Kurzbiographie

1925	geboren am 27. Januar 1925 in Linz am Rhein
1941	Arbeitsdienst
1943-1945	Teilnahme am Zweiten Weltkrieg
1947	Umzug nach Köln
1947-1949	Ausbildung an der Kölner Werkschule
1948	Hochzeit mit Edith Oellers-Teuber
1949	Geburt des Sohnes Adam
1951	Aufenthalt in Paris
1953	Geburt der Tochter Maria-Theresa, gen. Mathe
1957	Geburt der Tochter Edith
1959	Umzug nach Linz am Rhein
1973	Beteiligung am Projekt „FIU“
1985-1987	Lehrauftrag an der Kunstakademie Düsseldorf

Günther Oellers lebt und arbeitet in Linz am Rhein.

5.2. Verzeichnis der Ausstellungen seit 1980

5.2.1. Einzelausstellungen

- 1980 WDR, Köln
- 1985 Deutscher Industrie- und Handelstag, Bonn
- 1992 Sebastianskirche, Münster
- 1994 Akademie Rottenburg-Stuttgart, Weingarten
- 1994 Thomas-Morus-Akademie, Köln
- 1995 Galerie der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn
- 1995 Sommerakademie, Namen-Jesu-Kirche, Bonn
- 1997 Landtag, Mainz
- 1997 Dom, Köln
- 1998 Oberlandesgericht, Köln
- 1999 Landesvertretung des Landes Rheinland-Pfalz, Brüssel
- 1999 Galerie der Signal-Versicherung, Dortmund
- 2001 Katholisch-Soziales Institut, Bad Honnef
- 2001 Sparkasse Montabaur
- 2002 Schloß Waldthausen, Rheinland-Pfalz
- 2002 Redaktionsgebäude Rheinische Post, Berlin
- 2002 Skulpturengarten und Klosterkirche, Lehnin, Brandenburg
- 2002 Sommerakademie, Namen-Jesu-Kirche, Bonn

5.2.2. Gruppenausstellungen

1984 Landesmuseum, Mainz

1987 Landesmuseum Mainz

1988/95/97 Stadthalle Linz/Rhein

1990 Dom und Dommuseum, Trier

1991 International Exhibition of Works of Art Juan de la Cruz,
Nieuwe Kerk, Amsterdam

1997 Stadthalle, Linz/Rhein

1997 Antwerpen-Ekeren

1997 Landtagsgebäude, Oellers &, Mainz

1998 Dom, Köln

2002 Namen-Jesu-Kirche, Bonn

2004 St. Martin, Linz am Rhein

5.3. Ausgewählte Bibliographie

(Printmedien, Komposition und Videos.)

5.3.1. Printmedien

(Presseartikel, Aufsätze, eigenständige Publikationen. Alle Archiv Verf. / Archiv Günther Oellers.)

Bergsdorf, Wolfgang.

Über den bizarren Charme der Moderne. Vortrag vor der katholischen Akademie Weingarten anlässlich einer Ausstellungseröffnung mit Werken des Bildhauers Günther Oellers im Kloster Weingarten. Script ohne Veröffentlichung. Weingarten 1994.

ders.

Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung mit Werken von Günther Oellers in der Namen Jesu – Kirche Bonn. Script ohne Veröffentlichung. Bonn 1995.

ders.

Zur Ausstellung von Arbeiten des Bildhauers Günther Oellers im Oberlandesgericht Köln. S.25ff. In: Günther Oellers. Skulpturen & Plastiken. Skulpturen und Plastiken in Stein, Holz und Bronze aus fünf Jahrzehnten. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Oberlandesgericht Köln. Köln 1998.

Biser, Eugen.

Zum plastischen Werk von Günther Oellers. Script ohne Veröffentlichung. März 1990.

Eising-Oellers, Gundula.

Archäologie zwischen Wohnhäusern. Rekonstruktion der Bonner Dietkirche und des römischen Lagers für einen „Archäologischen Park“ innerhalb eines Wohngebietes. Rheinische Heimatpflege. 15. Jahrgang. Oktober bis Dezember 1978. S.274ff.

Gerhards, Albert.

Im Spannungsfeld von Autonomie und kirchlicher Bindung. Persönlichkeit und Funktionalität im Werk von Edith Oellers-Teuber und Günther Oellers. S.12ff. In: Parallel – Begegnung in Kunst und Leben. Bilder von Edith Oellers-Teuber – Skulpturen von Günther Oellers. Thomas-Morus-Akademie Bensberg. Kunstbegegnung Bensberg, Heft 6, 1994.

van der Grinten, Franz Joseph.

Günther Oellers. Bildhauer. Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Fuente“ in Amsterdam 1991. Script ohne Veröffentlichung. 1991.

ders.

Günther Oellers' Steine zwischen Dunkelheit und Licht. Text anlässlich der Ausstellung „Fuente“ in Amsterdam 1991. Script ohne Veröffentlichung. Ohne Ort, 1991.

ders.

Die Wirklichkeit des Bildes. Edith Oellers-Teuber und Günther Oellers. S.3ff. In: Parallel – Begegnung in Kunst und Leben. Bilder von Edith Oellers-Teuber – Skulpturen von Günther Oellers. Thomas-Morus-Akademie Bensberg. Kunstbegegnung Bensberg, Heft 6, 1994.

ders.

Text ohne Titel anlässlich der Ausstellung im Kloster Weingarten 1994. Script ohne Veröffentlichung. Weingarten 1994.

Hagenberg-Miliu, Ebba.

Wie das Kreuz aufs Kirchendach kam. S.10. In: General-Anzeiger vom 21.11.2002.

Heinrich Böll zum 65. Ein Autor schafft Wirklichkeit. Druck ohne Veröffentlichung. Archiv Adam C. Oellers.

Herles, Helmut.

Der Künstler, der auf die Steine hört. Dem Bildhauer Günther Oellers zum 75. Geburtstag. Ohne Seite. In: General-Anzeiger Bonn vom 28.01.00.

Köster, Peter.

Schwere Bronzeplastik für den Kanzler. Ohne Nachweis, ohne Seite. 12. Dezember 2001.

Kohl, Helmut.

Erinnerungen. 1930-1982. Auszug ohne Seite. Archiv Adam C. Oellers.

Oellers, Adam C.

Wahrheitssuche im Dunkel der Nacht. Ohne Seite. In: Rheinischer Merkur vom 21. 02.1992.

Petri, Hans Peter.

1100 Jahre Linz am Rhein. 874-1974. Darmstadt 1974.

Archiv Adam C. Oellers.

pl. (ohne Name).

Die Kraft des Wesentlichen. Zum Werk des Bildhauers Günther Oellers.

S.72ff. In: Christ in der Gegenwart / im Bild. Heft 5. 12. Jahrgang. Mai 2001.

Quarg, Gabriele.

Köpfe ohne Gesichter erinnern an KZ-Häftlinge. S.41. In: General-Anzeiger vom 25.07.2000.

dies.

Säule erinnert an das Leid im KZ Lichtenfelde. S.13. In: General-Anzeiger vom 06.11.2001.

Reker, Stefan.

Sie ist beim Berlin-Umzug in Bonn geblieben. Ohne Seite. In: Rheinische Post vom 27.03.2002.

ders.

Ruinen und Wir-Prinzip. Oellers-Ausstellung in Berlin. Ohne Seite. In: Rheinische Post vom 06.06.2002.

Rumpf, Kurt.

Der Bildhauer Günther Oellers. Sonderdruck aus Naturstein 01/1988. Ulm (Donau) 1988.

ders.

Sakrales und Abstraktes aus Holz. Arbeiten von Günther Oellers.

Sonderdruck aus Naturstein 03/1992. Ulm (Donau) 1992.

Schlösser, Josef.

Mönche und Tänzer. Im Skulpturengarten des Linzer Bildhauers Günther Oellers. Für die Wochenbeilage. Ohne Seite. In: Kirchenzeitungen Mainz, Limburg, Fulda vom 17.05.1994.

ders.

Erntearbeiter und Beter. Eine Skulptur des Linzer Bildhauers Oellers in Bensberg. Ohne Seite. In: Bergische Illustrierte. Ausgabe Juli / August 1994.

ders.

Rauschgold nur zur Weihnachtszeit. Engel zwischen Volksfrömmigkeit, Werbung und Kunst. S.8. In: Kirchenzeitungen Mainz, Limburg, Fulda vom 27.11.1994.

Schön, Wolf.

Der Stein der Singenden. Ohne Seite. In: Die Bildwerke des Günther Oellers. Mayen 1979.

Steinberger, Helmut.

Notiz über ein Gespräch. 6.10.1978. In: Entwurf eines Buches. Script ohne Veröffentlichung. Ohne Ort, ohne Jahr.

ders.

Notiz über ein Gespräch. 7.10.1978. In: Entwurf eines Buches. Script ohne Veröffentlichung. Ohne Ort, ohne Jahr.

Vary, Christine.

Wo die Steine flüstern, murmeln und klappern ... Edith Oellers-Teuber und Günther Oellers stellen im Katholisch Sozialen Institut in Bad Honnef bis 18. März aus – Frank Köllges gab ein Konzert auf Basaltlava-Skulpturen. S.18. In: Rhein-Zeitung vom 23.01.2001.

dies.

Wege zur Kunst führen nach Linz. S.12. In: Rhein-Zeitung vom 20.09.2001.

Warnach, Walter.

Die Bildwerke des Günther Oellers 1966ff. Ohne Ort, ohne Jahr.

ders.

Wissenschaft Und / Oder Mitwissenschaft. Eine Alternative für die Kunst. Herausgegeben von der KYMA Reihe. Mayen. Ohne Jahr.

Zehnder, Frank Günter.

Parallel – Begegnung in Kunst und Leben. Bilder von Edith Oellers-Teuber – Skulpturen von Günther Oellers. S.5ff. In: Parallel – Begegnung in Kunst und Leben. Bilder von Edith Oellers-Teuber – Skulpturen von Günther Oellers. Thomas-Morus-Akademie Bensberg. Kunstbegegnung Bensberg, Heft 6, 1994.

ders.

Günther Oellers. S.17ff. In: Skulpturen & Plastiken. Skulpturen und Plastiken in Stein, Holz und Bronze aus fünf Jahrzehnten. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Oberlandesgericht Köln. Köln 1998.

ders.

Gleichklang der Stimmen. Zum 75. Geburtstag des Bildhauers Günther Oellers, der die Gemeinschaft Form werden lässt. S.18. In: Rheinischer Merkur vom 21.01.2000.

5.3.2. Komposition

(Archiv Verf. / Archiv Oellers)

Ranta, Michael W.

MWO-SHR. Für Günther Oellers „Stein der Singenden. Günther Oellers gewidmet. Ein Auftragswerk des WDR Köln. 1980. In: Buchentwurf. Script ohne Veröffentlichung. Ohne Ort, ohne Jahr.

5.3.3. Videos

(Private Videos und publizierte Fernsehsendungen. Alle Archiv Oellers.)

1986, ZDF und SWR

Werkabsichten im Jahresverlauf entsprechend der Feiertage: Weihnachten, Hl. Drei Könige, Ostern, Pfingsten, Fronleichnam, Allerheiligen

1993, Privates Video von Adam Oellers anlässlich der Ausstellungseröffnung der Heinrich-Böll-Stiftung in Langenbroich (Eifel) am 28.08.1993. Konzert auf drei Klangsteinen.

1998, SWR

Oellers und sein Werk. Interview im Atelier.

2000, SWR

Oellers und sein Werk. Interview im Steinbruch.

5.4. Literaturverzeichnis

(Aufsätze, eigenständige Publikationen, Presseartikel und lexikalische Texte.)

Absolon, Rudolf.

Die Wehrmacht im Dritten Reich. Band IV: 5. Februar 1938 bis 31. August 1939. Boppard am Rhein 1979.

Alings, Reinhard.

Monument und Nation. Das Bild und der Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871-1918. Berlin, New York 1996.

Ariel, David.

Die Mystik des Judentums. Eine Einführung. München 1993.

Bach, Theja.

Constantin Brancusi. 1876-1957. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Centre Pompidou 1995. Texte von Friedrich Teja Bach, Margit Rowell und Ann Temkin. Paris 1995. (zit im Abbildungsverzeichnis: Bach)

Belting, Hans.

Das Ende der Kunstgeschichte? München 1983.

ders.

Bilderstreit: Ein Streit um die Moderne. S.15ff. In: Bilderstreit. Widerspruch, Einheit, Fragment in der Kunst seit 1960. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Museum Ludwig, Köln. Köln 1989.

ders.

Das unsichtbare Meisterwerk. München 1998.

Benjamin, Walter.

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.
Drei Studien zur Kunstsoziologie. Erste Auflage. Köln 1936.

Bergsdorf, Wolfgang.

Über den bizarren Charme der Moderne. Vortrag vor der katholischen Akademie Weingarten anlässlich einer Ausstellungseröffnung mit Werken des Bildhauers Günther Oellers im Kloster Weingarten. Script ohne Veröffentlichung. Weingarten 1994. (Archiv Verf. / Archiv Günther Oellers)

ders.

Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung mit Werken von Günther Oellers in der Namen Jesu – Kirche Bonn. Script ohne Veröffentlichung. Bonn 1995.
(Archiv Verf. / Archiv Günther Oellers)

ders.

Zur Ausstellung von Arbeiten des Bildhauers Günther Oellers im Oberlandesgericht Köln. S.25ff. In: Günther Oellers. Skulpturen & Plastiken. Skulpturen und Plastiken in Stein, Holz und Bronze aus fünf Jahrzehnten. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Oberlandesgericht Köln. Köln 1998.

Beuys, Joseph.

„Aufruf zur Alternative“. Ohne Seite. In: Frankfurter Rundschau vom 23.12.1978.

Biser, Eugen.

Zum plastischen Werk von Günther Oellers. Script ohne Veröffentlichung. März 1990. (Archiv Verf. / Archiv Günther Oellers)

Böll, Heinrich.

Frauen vor Flußlandschaft. Ein Roman in Dialogen und Selbstgesprächen. Köln 1985. Ausgabe Kiepenheuer & Witsch.

Bonnet, Anne-Marie.

Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance. Köln 2004.

Bux, Ernst / Lamer, Hans / Schöne, Wilhelm.

Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens.
2. durchgesehene und ergänzte Auflage. Leipzig 1933.

Cossart, Axel (Hg).

Walt Whitman (und seine Grashalme). Ohne Ort, ohne Jahr.

Cowley, Malcolm (Hg).

The complete Poetry and Prose of Walt Whitman as prepared by him for the Deathbed Edition with an introduction by Malcolm Cowley. In two volumes: This is Volume One: Leaves of Grass, including the two annexes: Sands at seventy and good-bye my vancy, and a backward glance o'er travel'd roads. By Malcolm Cowley. New York 1948.

Crespelle, Jean-Paul.

Chagall. S. 206ff. In: Ossip Zadkine (1890-1967). Band 8 der „Frankfurter Forschungen zur Kunst. Herausgegeben von Wolfram Prinz. New York 1970.

Crispoliti, Enrico.

Das Informel (und die informelle Skulptur) in Europa. S.11ff. In: Europäische Plastik des Informel 1945-1965. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Wilhelm Lehmbruck – Museum Duisburg. Duisburg 1995.

Damus, Martin.

Kunst in der BRD. 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfassten Gesellschaft. Hamburg 1995.

Daval, Jean-Luc.

Entwürfe für ein neues Bild der Menschen. S.227ff. In: Skulptur. Die Moderne. 19. und 20. Jahrhundert. Dritter Band. Herausgegeben von Jean Luc Daval u.a. Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo 1996.

Dumpert, Hans-Dieter / Schuster, Manfred.

Kunstpsychologie. Ein einführender Überblick. S.3ff. In: Fortschritte der Kunstpsychologie. Herausgegeben von Manfred Hahn und Martin Schuster. Frankfurt a.M., Cirencester (U.K.) 1980.

Eckert, Willehad, Unger, Wilhelm (Hg).

H.G. Adler. Buch der Freunde. Stimmen über den Dichter und Gelehrten mit unveröffentlichter Lyrik. Zum 65. Geburtstag am 2.Juli 1975. Köln 1975.

Ehmann, Annegret.

Kein Ort für Kaddisch?! Anmerkungen zum Mahnmalstreit. S.31ff. In: Der Wettbewerb für das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“. Eine Streitschrift. Herausgegeben von der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst e.V. (NGBK) 1. Auflage. Berlin 1995.

Ehrenzweig, Anton.

Die drei Phasen der Kreativität. S.107ff. In: Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Herausgegeben von Hartmut Kraft. Köln 1984.

Einstein, Carl.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Propyläen Kunstgeschichte. Band XVI. Berlin 1926. (zit im Abbildungsverzeichnis: Propyläen, 1926)

Eliade, Mircea.

Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen.

Frankfurt a.M. 1984.

Encyclopaedia Judaica.

Volume 9. Is-Jer. Vierte Auflage. Jerusalem 1978.

Fath, Manfred (Hg).

Henry Moore. Ursprung und Vollendung. S.11ff. In: Henry Moore. Ursprung und Vollendung. Gipsplastiken, Skulpturen in Holz und Stein, Zeichnungen.

Herausgegeben von Claude Allemand-Cosneau, Manfred Fath und David Mitchinson. München, New York. Ohne Jahr.

Finn, Gerhard.

Sachsenhausen 1936-1950. Geschichte eines Lagers. Zweite Auflage.

Bonn 1988.

Fraas, Hans-Jürgen.

Die Religiosität des Menschen. Ein Grundriss der Religionspsychologie.

Göttingen 1990.

Gerhard Richter.

Malerei. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art in New York Februar bis Mai 2002. Herausgegeben von Robert Storr. New

York 2002. (zit im Abbildungsverzeichnis: Gerhard Richter)

Gerhards, Albert.

Im Spannungsfeld von Autonomie und kirchlicher Bindung. Persönlichkeit und Funktionalität im Werk von Edith Oellers-Teuber und Günther Oellers.

S.12ff. In: Parallel – Begegnung in Kunst und Leben. Bilder von Edith

Oellers-Teuber – Skulpturen von Günther Oellers. Kunstbegegnung

Bensberg, Heft 6. Thomas-Morus-Akademie Bensberg. Bensberg 1994.

Gertz, Brigitte (Hg).

Ulrich Gertz (1911-1988). Von Archipenko bis Zadkine. Ulrich Gertz aus seinen Schriften. Institut für Bildende Kunst. Wiesbaden 1993.

Gertz, Jochen.

Mahnmal gegen den Rassismus Saarbrücken. S.161ff. In: Deutsche

Nationaldenkmale 1790-1990. Herausgegeben vom Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-

Westfalen. Gütersloh, Bielefeld 1993.

Gertz, Ulrich.

Ossip Zadkine. Duisburg 1965.

Giedion-Welcker, Carola (Hg).

Einleitung. S. IXff. In: Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung. Stuttgart 1955.

Gilbert, Martin(Hg).

Der Zweite Weltkrieg. Eine chronologische Gesamtdarstellung. München, Leipzig 1989.

Gockel, Cornelia.

Zeige deine Wunde. Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst. Diss. Universität Wuppertal 1996. München 1998.

Goldammer, Kurt.

Die Formenwelt des Religiösen. Grundriss einer systematischen Religionswissenschaft. Stuttgart 1960.

Gohr, Siegfried.

Die heutige Vielfalt der Kunst. S.9ff. In: Zoom – Ansichten zur deutschen Gegenwartskunst. Katalog der gleichnamigen Ausstellung der Sammlung der Landesbank Baden-Württemberg. Stuttgart 1999.

van der Grinten, Franz Joseph.

Günther Oellers. Bildhauer. Rede anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Fuente“ in Amsterdam 1991. Script ohne Veröffentlichung. 1991. (Archiv Verf. / Archiv Günther Oellers)

ders.

Günther Oellers' Steine zwischen Dunkelheit und Licht. Text anlässlich der Ausstellung „Fuente“ in Amsterdam 1991. Script ohne Veröffentlichung. 1991. (Archiv Verf. / Archiv Günther Oellers)

ders.

Text ohne Titel anlässlich der Ausstellung im Kloster Weingarten 1994. Script ohne Veröffentlichung. Weingarten 1994. (Archiv Verf. / Archiv Günther Oellers)

ders.

Die Wirklichkeit des Bildes. Edith Oellers-Teuber und Günther Oellers. S.3ff.
In: Parallel – Begegnung in Kunst und Leben. Bilder von Edith Oellers-
Teuber – Skulpturen von Günther Oellers. Kunstbegegnung Bensberg, Heft 6.
Thomas-Morus-Akademie Bensberg. Bensberg 1994.

Günther Oellers.

Skulpturen & Plastiken. Oberlandesgericht Köln. 28. Oktober bis
18.Dezember 1998. Köln 1998. Objektphotographie Marion Mennicken.
Copyright der Abbildungen VG Bild, Bonn. (zit. Katalog OLG)

ders.

Skulpturen und Plastiken. In der Kundenhalle der Kreissparkasse Westerwald
Konrad-Adenauer-Platz 1, Montabaur. 7.bis 30. November 2001.
(zit. Katalog Montabaur)

Haftmann, Werner.

Das italienische Säulenmonument. Nachdruck Hildesheim 1972.

ders.

Der Mensch und seine Bilder. Aufsätze und Reden zur Kunst des 20.
Jahrhunderts. Herausgegeben von Karl Gutbrod. Köln 1980.

ders.

Malerei im 20. Jahrhundert. Band 1. Eine Entwicklungsgeschichte mit über
500 Künstlerbiographien. 7. Auflage. München 1987.

Hausmann, Brigitte.

Ulrich Rückriem: Österreichischer Granit gespalten, S.241ff. In: Kunst gegen
Krieg und Faschismus. 37 Werkmonographien. Herausgegeben von Gabriele
Saure und Gisela Schirmer. Reihe Schriften der Guernica-Gesellschaft.
Weimar 1999.

Hoogewerf, G.J.

Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen
Auseinandersetzung mit der christlichen Kunst (1931). S.81ff. In:
Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende
Kunst als Zeichensystem. Erster Band. Herausgegeben von Ekkehard
Kaemmerling. Köln 1979.

Hohl, Reinhold.

Kubo-Expressionismus als europäischer Modestil. S.128ff. In: Skulptur. Die Moderne. 19. und 20. Jahrhundert. Dritter Band. Herausgegeben von Jean-Luc Daval u.a. Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo 1996.

Hugelshofer, Walter.

Kunst und Gesellschaft. S.785ff. In: Das Atlantisbuch der Kunst. Eine Enzyklopädie der Bildenden Künste. Zürich 1952.

Hundert Jahre Kölner Werkschulen.

Katalog des Fachbereichs Kunst und Design der Fachhochschule Köln. Ohne Namen. Köln 1979.

Hrdlicka, Manuela R.

Alltag im KZ. Das Lager Sachsenhausen bei Berlin. Opladen 1992.

Jacob, Benno.

Das Buch Exodus. Stuttgart 1997.

Joannis Avramidis.

Skulpturen, Entwürfe, Zeichnungen. Katalog der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg Juli bis September 1980. Nürnberg 1980.
(zit im Abbildungsverzeichnis: Joannis Avramidis)

Jürgens-Kirchhoff, Annegret.

Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert. Habilitation Universität Münster (Westfalen). Berlin 1993.

Klönne, Arno.

Jugend im Dritten Reich. Die Hitler-Jugend und ihre Gegner. Dokumente und Analysen. Düsseldorf, Köln 1982.

Klotz, Heinrich.

Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne. München 1994.

Körper, Hans-Dieter.

Wohnbau GmbH. Baugeschichte des Wohnungsbaus. 1950-1980. Bericht über den gemeinnützigen Wohnungsbau in drei Jahrzehnten 1950-1980. Bonn 1992.

Kraft, Hartmut (Hg).

Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Köln 1984.

ders.

Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie. Köln 1986.

Küng, Hans.

Das Judentum. München, Zürich 1991.

Kugler, Walter.

Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Wege zu einem neuen Menschenbild. Köln 1991.

Lange, Barbara.

Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Berlin 1999.

Lecombre, Sylvain.

Ossip Zadkine. Paris 1994. (zit im Abbildungsverzeichnis: Lecombre)

Leistner, Gerhardt.

Idee und Wirklichkeit. Gehalt und Bedeutung des urbanen Expressionismus in Deutschland, dargestellt am Werk Ludwig Meidners. Dissertation 1985 der philosophischen Fakultät der Julius- Maximilians Universität, Würzburg. Herausgegeben von der Reihe Europäische Hochschulschriften Reihe XXVIII, Kunstgeschichte, Band 66. Frankfurt a.M., Bern, New York 1986.

Lexikon der Christlichen Ikonographie.

Band 1-5 zu Einzelbegriffen. Herausgegeben von Engelbert Kirschbaum. Rom, Freiburg, Basel, Wien 1968.

Lichtenstern, Christa.

Henry Moore und die Antike. Seite 77ff. In: Henry Moore. Ethos und Form. München 1994.

dies.

Ossip Zadkine (1890-1967). Herausgegeben von Wolfram Prinz. Band 8 der „Frankfurter Forschungen zur Kunst. Berlin 1980.

Lucie-Smith, Edward.

Europa. S.19ff. In: Propyläen Kunstgeschichte. Supplementbände. Band II. Die Kunst der Gegenwart. Oldenburg 1978.

Lurker, Manfred.

Wörterbuch der Symbole. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart 1991.

Maier, Hans.

Christliche Kunst – ein Anachronismus? S.28ff. In: Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Schloss Charlottenburg, Berlin. Herausgegeben von Wieland Schmied. Berlin 1980.

Mattenklott, Gerd.

„Denk ich an Deutschland ...“. Deutsche Denkmäler 1790 bis 1990. S.17ff. In: Deutsche Nationaldenkmale 1790-1990. Herausgegeben vom Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen. Gütersloh, Bielefeld 1993.

Melville, Robert.

Henry Moore. Skulpturen und Zeichnungen 1921-1969. München 1970.
(zit im Abbildungsverzeichnis: Melville)

Mennekes, Friedhelm.

Der Zweifel im Bild. Über ein neues Zueinander von Religion und Kunst. S.41ff. In: GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin. Herausgegeben von Wieland Schmied in Zusammenarbeit mit Jürgen Schilling. Berlin 1990.

Meyer, Franz.

Die neue Skulptur der sechziger Jahre. S.242ff. In: Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion- Prozess. Katalog der Ausstellung „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“ im Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Herausgegeben von Margit Rowell. München 1986.

Mielke, Friedrich.

Handbuch der Treppenkunde. Hannover 1983.

Noy, Pinchas.

Die formale Gestaltung in der Kunst. Ein ich-psychologischer Ansatz kreativen Gestaltens. S.180ff. In: Psychoanalyse, Kunst und Kreativität heute. Die Entwicklung der analytischen Kunstpsychologie seit Freud. Herausgegeben von Hartmut Kraft. Köln 1984.

Oellers, Adam C.

Wahrheitssuche im Dunkel der Nacht. Ohne Seite. In: Rheinischer Merkur vom 21. 02.1992.

ders.

Linz am Rhein. Rheinische Kunststätten. Heft 71. Zweite, veränderte Auflage. Herausgegeben vom Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz. Köln 1994.

Otto, Rudolf.

Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. 26.-28. Auflage. Nördlingen 1947.

Panofsky, Erwin.

Aufsätze zu den Grundfragen der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von H. Oberer und E. Verheyen. o.O. 1964.

Pater Ambrosius A S. Theresia / Ord. Carm. Disc.

Des Heiligen Johannes vom Kreuz sämtliche Werke. In fünf Bänden. Zweiter Band. Dunkle Nacht. Nach der neuesten kritischen Ausgabe aus dem Spanischen übersetzt von Pater Ambrosius A S. Theresia. München 1924.

ders.

Des Heiligen Johannes vom Kreuz sämtliche Werke. In fünf Bänden. Dritter Band. Lebendige Liebesflamme. Nach der neuesten kritischen Ausgabe aus dem Spanischen übersetzt von Pater Ambrosius A S. Theresia. München 1924.

Pöttsch, Matthias.

Die Nation und ihre Denkmale im Wi(e)derstreit. S.11ff. In: Deutsche Nationaldenkmale 1790-1990. Herausgegeben vom Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen. Gütersloh, Bielefeld 1993.

Ponschab, August.

Teilhard de Chardin. Lehre, Leben und Werk. Imst, Tirol 1976.

Preuschhoff, Axel.

Spuren des ehemaligen KZ Oranienburg/Sachsenhausen in West-Berlin. Frankfurt 1982.

Quarg, Gabriele.

Köpfe ohne Gesichter erinnern an KZ-Häftlinge. S.41. In: General-Anzeiger vom 25.07.2000.

dies.

Säule erinnert an das Leid im KZ Lichterfelde. S.13. In: General-Anzeiger vom 06.11.2001.

Reichel, Peter.

Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit. München, Wien 1995.

Reichmann, Hans.

Deutscher Bürger und verfolgter Jude. Novemberprogramm und KZ Sachsenhausen 1937 – 1939. Reihe Biographische Quellen zur Zeitgeschichte. Herausgegeben von Werner Röder und Udo Wengst im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte. Band 21. München 1998.

Reisiger, Hans.

Walt Whitmans Werk. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Hans Reisiger. Hamburg ohne Jahr.

Rensch, Bernhard.

Wirksame Faktoren in Werken Bildender Kunst. S.92ff. In: Fortschritte der Kunstpsychologie. Herausgegeben von Manfred Hahn und Martin Schuster. Frankfurt a.M., Cirencester (U.K.) 1980.

Reuße, Felix.

Das Denkmal an der Grenze seiner Sprachfähigkeit. Stuttgart 1995.

Rowell, Margit (Hg).

Tendenzen der Natur-Ästhetik. S. 134ff. In: Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raumkonstruktion- Prozess. Katalog der gleichnamigen Ausstellung „Qu'est-ce que la sculpture moderne?“ im Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Herausgegeben von Margit Rowell. München 1986.

Rüth, Uwe.

Wie entsteht eine Metalltreibarbeit – gezeigt an Beispielen von Joseph Jaeckel. S.5ff. In: Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Skulpturenmuseum Marl. Gütersloh 1981.

Rulofs, Franz.

Studien zu Farbe und Raum in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Europäische Hochschulschriften. Reihe XXVIII. Band 71. Frankfurt a.M., Bern, New York 1987.

Rumpf, Kurt.

Der Bildhauer Günther Oellers. Sonderdruck aus Naturstein 01/1988. Ulm (Donau) 1988.

ders.

Sakrales und Abstraktes aus Holz. Arbeiten von Günther Oellers. Sonderdruck aus Naturstein 03/1992. Ulm (Donau) 1992.

Sachs, Nelly.

„Chor der Steine“. In: Fahrt ins Staublose. Die Gedichte der Nelly Sachs. Aus: Chöre nach der Mitternacht. S.58f. Frankfurt a.M. 1961.

Schenker, Adrien.

Der Mächtige im Schmelzofen des Mitleids. Eine Interpretation von 2 Sam 24. Reihe Orbis Biblicus et Orientalis. Göttingen 1982.

Schilling, Sabine Maja.

Ewald Mataré. Das plastische Werk. Werkverzeichnis. Köln 1987.

Schlösser, Josef.

Mönche und Tänzer. Im Skulpturengarten des Linzer Bildhauers Günther Oellers. Für die Wochenbeilage. Ohne Seite. In: Kirchenzeitungen Mainz, Limburg, Fulda vom 17.05.1994.

ders.

Erntearbeiter und Beter. Eine Skulptur des Linzer Bildhauers Oellers in Bensberg. Ohne Seite. In: Bergische Illustrierte. Ausgabe Juli / August 1994.

ders.

Rauschgold nur zur Weihnachtszeit. Engel zwischen Volksfrömmigkeit, Werbung und Kunst. S.8. In: Kirchenzeitungen Mainz, Limburg, Fulda vom 27.11.1994.

Schmied, Wieland (Hg).

Die Fragestellung. Ein Vorwort. S.9ff. In: Zeichen des Glaubens - Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Schloss Charlottenburg, Berlin. Berlin 1980.

ders. (Hg)

Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung. S.11ff.
In: GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer
Zeit. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin.
Herausgegeben von Wieland Schmied in Zusammenarbeit mit Jürgen
Schilling. Berlin 1990.

Schmitz, Adalbert N.

Lausbub, Messdiener und Pimpf. Splitter einer Kindheit am Rhein 1931-
1947. Rheinbreitbach 1999.

Schön, Wolf.

Der Stein der Singenden. Ohne Seite. In: Die Bildwerke des Günther Oellers.
Mayen 1979.

Scholem, Gershom.

Die Jüdische Mystik – In ihren Hauptströmungen. Frankfurt a. M. 1967.

Schuster, Peter.

Die Nation und ihre Toten. Denkmale des 20. Jahrhunderts. S.115ff. In:
Deutsche Nationaldenkmale 1790-1990. Herausgegeben vom Sekretariat für
kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in
Nordrhein-Westfalen. Gütersloh, Bielefeld 1993.

Schwebel, Horst (Hg).

Das Christusbild in der bildenden Kunst der Gegenwart. Textband. Band 1.
Bild und Raum. Schriftenreihe des Instituts für Kirchenbau und kirchliche
Kunst der Gegenwart der Philipps-Universität Marburg. Ohne Jahr.

ders.

Autonome Kunst im Raum der Kirche. Hamburg 1968.

Silberer, Herbert.

„Über die Symbolbildung“ und andere psychoanalytische Schriften.
Herausgegeben von Michael Turnheim. Wien 1988.

Skulptur.

Die Moderne. 19. und 20. Jahrhundert. Dritter Band. Herausgegeben von
Jean-Luc Daval u.a. Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo 1996.
S.137. (zit im Abbildungsverzeichnis: Daval, u.a.)

Sloterdijk, Peter.

Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt am Main 1982.

Speitkamp, Winfried (Hg).

Denkmalsturz. Zur Konfliktgeschichte politischer Symbolik. Göttingen 1997.

Spielmann, Jochen.

Der Prozess ist genauso wichtig wie das Ergebnis. Fußnoten zu Kunst-
Wettbewerben als Kommunikationsformen der Auseinandersetzung. London
1953 – Oswiecim 1959 – Berlin 1995. S.128ff. In: Der Wettbewerb für das
„Denkmal für die ermordeten Juden Europas“. Eine Streitschrift.

Herausgegeben von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst eV. (NGBK)
Berlin 1995.

Stachelhaus, Heiner.

Joseph Beuys. „Jeder Mensch ist ein Künstler“. Erweiterte Neuauflage.

Zweite Auflage. München 1991.

Steinberger, Helmut.

Notiz über ein Gespräch. 6.10.1978. In: Entwurf eines Buches. Script ohne
Veröffentlichung. (Archiv Verf. / Archiv Günther Oellers)

ders.

Notiz über ein Gespräch. 7.10.1978. In: Entwurf eines Buches. Script ohne
Veröffentlichung. (Archiv Verf. / Archiv Günther Oellers)

Stock, Alex.

Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie. Paderborn, München, Wien, Zürich
1996.

Stoebe, Hans Joachim.

Das zweite Buch Samuelis. Reihe Kommentar zum Alten Testament. Band
VIII2. Bonn 1994.

Storr, Adam.

The Dynamic of Creation. London 1972.

Szeemann, Harald.

Joseph Beuys. FIU. S.159ff. In: Katalog der gleichnamigen Ausstellung in
der Staatsgalerie Zürich. Zürich 1993.

Thomas, Karin.

Zweimal Deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne. Köln 1985.

Tiedemann, Rolf (Hg).

„Nicht die Erste Philosophie, sondern eine letzte.“ S.7ff. In: Theodor W. Adorno. „Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse.“ Ein philosophisches Lesebuch. Frankfurt a.M. 1997.

Trier, Eduard.

Figur und Raum: Die Skulpturen des 20. Jahrhunderts. Berlin 1960.

ders.

Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. Neuausgabe. Berlin 1999.

Vischer, Theodora.

Beuys und die Romantik. Individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie? Köln 1983.

Voss, Hans Georg.

Ästhetisches Erleben und exploratives Verhalten. Betrachtungen zur Psychologie der Kunst. S.72ff. In: Fortschritte der Kunstpsychologie. Herausgegeben von Manfred Hahn und Martin Schuster. Frankfurt a.M., Cirencester (U.K.) 1980.

Warnach, Walter.

Die Bildwerke des Günther Oellers 1966ff. Ohne Ort, ohne Jahr.
(zit im Werkverzeichnis: Warnach 1966, o.S.)

ders.

Wissenschaft Und / Oder Mitwissenschaft. Eine Alternative für die Kunst.
Herausgegeben von der KYMA Reihe. Mayen. Ohne Jahr.

Wedewer, Rolf (Hg).

Am Beispiel Plastik – Konzeption und Form. Ohne Ort. 1993.

Weinberg, Gerhard.

Eine Welt in Waffen. Die globale Geschichte des Zweiten Weltkriegs.
Stuttgart 1995.

Wilhelmi, Christoph.

Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts.
Frankfurt a.M. 1980.

Winkler, Gerhard.

Johannes vom Kreuz. S.134ff. In: TRE. Theologische Realenzyklopädie.
Band XVII. Herausgegeben von Gerhard Müller u.a. Berlin, New York 1988.

Wohnbau GmbH. Baugeschichte des Wohnungsbaus 1950-1980.

Bericht über den gemeinnützigen Wohnungsbau in drei Jahrzehnten. Von Hans-Dieter Körber. Abbildungen Archiv Wohnbau GmbH. Bonn ohne Jahr. (zit. Katalog Wohnbau)

Zehnder, Frank Günther.

Parallel – Begegnung in Kunst und Leben. Bilder von Edith Oellers-Teuber – Skulpturen von Günther Oellers. S.5ff. In: Parallel – Begegnung in Kunst und Leben. Bilder von Edith Oellers-Teuber – Skulpturen von Günther Oellers. Kunstbegegnung Bensberg, Heft 6. Thomas-Morus-Akademie Bensberg. Bensberg 1994.

ders.

Günther Oellers. S.17ff. In: Skulpturen & Plastiken. Skulpturen und Plastiken in Stein, Holz und Bronze aus fünf Jahrzehnten. Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Oberlandesgericht Köln. Köln 1998.

ders.

Gleichklang der Stimmen. Zum 75. Geburtstag des Bildhauers Günther Oellers, der die Gemeinschaft Form werden lässt. S.18. In: Rheinischer Merkur vom 21.01.2000.

Zmarzlik, Hans Günther.

Einer vom Jahrgang 1922. S.7ff. In: Jugend im Dritten Reich. Herausgegeben von Hermann Glaser und Axel Silenius. Wetzlar 1975.

5.5. Abbildungsverzeichnis mit Abbildungsnachweis

(„Private“ Abbildungen befinden sich im Eigentum der Verfasserin.

Die angegebenen Abbildungsnachweise sind im Literaturverzeichnis gelistet.)

Deckblatt / ohne Abb.Nr.

Portrait Günther Oellers. Archiv Oellers. Publiziert in Katalog OLG, o.S.

Abb.1-3

1. „Buttermarkt“, Linz am Rhein. Privat.
2. Wohnhaus der Familie Oellers, Altenbachstraße, Linz am Rhein. Privat.
3. Türschraffuren am Eingangsbereich. Privat.

Abb.4

4. Rheinlandschaft bei Linz am Rhein. Privat.

Abb.5-7

- 5.-6. Karyatiden, „Stockentor“, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn.
 7. „Philosophie mit der Fackel“, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn.
- Beide privat.

Abb.8-10

8. „Propyläen“, 1926. Kunsthistorisches Seminar, Universität Bonn.
9. Brancusi, Constantin. Der goldene Vogel. Ohne Jahr. In: Propyläen 1926, S.526.
10. Brancusi, Constantin. Die Tafel des Schweigens. Tirgu Jiu. 1937-1938.
In: Propyläen 1926, S.528.

Abb.11-12

- 11.-12. Haus und Skulpturengarten des Ehepaares Oellers. Linz am Rhein. Privat.

Abb.13

13. Oellers, Günther. „Engel der frühen Jakobsleiter“, 1972. Archiv Oellers.

Abb.14

14. Basaltlavasäulen, Steinbruch Mayen. Privat.

Abb.15-17

15.-17. Arbeitsschritte. Photographien aus dem Atelier. Privat.

Abb.18-19

18. „Variation zum tänzerischen Motiv“ / „Aufsteigende“, Anfang 60er Jahre.

In: Rumpf, Sakrales und Abstraktes aus Holz, o.S.

19. Oellers, Günther. „Schwierige Geburt“, 1965. Archiv Oellers.

Abb.20-24

20.-24. Arbeitsschritte. Photographien aus dem Atelier. Alle Privat.

Abb.25-27

25.-27. Sockelvariationen. Photographien der Ausstellung in Lehnin bei Berlin.

Alle Archiv Oellers.

Abb.28-36

28. Lipchitz, Jacques. „Mann mit Gitarre“. 1915. In: Daval u.a. S.131.

29. Boccioni, Umberto. „Formeneinheit von Bewegung im Raum“.

(Vorder- und Seitenansicht). 1913. In: Daval, u.a. S.137.

30. Zadkine, Ossip. « Les trois belles ». 1950. In: Lecombre. Abb.424. S.483.

31. Zadkine, Ossip. « La foret humaine ». 1947. In: Lecombre, Abb.408. S.465.

32. Moore, Henry. “Two Forms”. Detailansicht. 1966. In: Melville. Abb. XXXI, o.S.

33. Arp, Hans. „Menschliche Konkretion“. 1935. In: Daval u.a. S.174.

34. Picasso, Pablo. “Figur”. 1907. In: Daval u.a. S.118.

35. Brancusi, Constantin. “Kusssäule”. 1933-1934. In: Bach, Abb.145, S.94.

36. Brancusi, Constantin. “Unendliche Säule“. 1937-1938. In: Daval S.154.

Abb.37

37. Richter, Gerhard. „Zwei Kerzen“, 1982. In: Gerhard Richter, Abb. 195.

Abb.38

38. Avramidis, Joannis. „Fünffigurengruppe“, 1964. In: Joannis Avramidis, Abb.29.

Abb.39

39. Oellers, Günther. „Kniende Erntearbeiter“, 1975. In: Katalog OLG, S.13.

Abb.40-41

40. Oellers, Günther. „Kunst für eine Wohngemeinschaft,“ Horchheimer Höhe, Koblenz, 1967. Privat.

41. Oellers, Günther. „Requiem für H.G. Adler, 1992. In: Katalog OLG, S.27.

Abb.42-43

42. Oellers, Günther. „Klangfiguren“, 1986-1988. Archiv Oellers.

43. Konzert auf Klangsteinen. Archiv Oellers.

Abb.44

44. Oellers, Günther. „Die Fähre der Zeit“, 1980. Archiv Oellers.

Abb.45-47

45. Oellers, Günther. „Jakobsleiter“, 1970-1975. Privat.

46. Oellers, Günther. „Jakobsleiter“, 1972. Privat.

47. Oellers, Günther. „Jakobsleiter“, Mitte 70er Jahre. Privat.

Abb.48-50

48. Oellers, Günther. „Kosmos der Engel“, um 1979. In: Rumpf. Der Bildhauer Günther Oellers. o.S.

49. Oellers, Günther. „Kniende und Betende Engel“, 1984. In: Katalog Fuente, o.S.

50. Oellers, Günther. „Engel“, frühe 80er Jahre. Privat.

Abb.51-52

51. Oellers, Günther. „Der große Konvent“, 1979-1990. Archiv Oellers.

52. Oellers, Günther. „Der große Konvent“, Detail. Privat.

Abb.53-54

53. Oellers, Günther. „Die Säule der Gefangenen“, 2002. Privat.

54. Oellers, Günther. „Die Säule der Gefangenen“. Detail. Privat.

„Zum menschlichen Sein gehört ein Stein, der fassbar und sichtbar ist.
Das muss ein Bildhauer heute erreichen“.¹⁹⁷

(Günther Oellers, 2002)

¹⁹⁷ Oellers zu Verf. Nachweis bei Verf.

6. Teil

Werkverzeichnis

Das hier vorliegende Werkverzeichnis unterliegt einer chronologischen Ordnung. Ist in der Provenienz ein „privat“ angegeben, so befindet sich das Kunstwerk entweder im Eigentum des Künstlers oder in dem eines privaten Sammlers. Angaben hierzu können im konkreten Einzelfall im Archiv von Günther Oellers eingesehen werden. Die fortlaufenden Nummern der Kunstwerke bezeichnen die Reihenfolge ihres Erscheinens im anschließenden Katalog. Die angegebenen Abbildungsnachweise sind im Literaturverzeichnis gelistet. Ist ein Abbildungsnachweis nicht explizit genannt, so befindet sich die photographische Aufnahme im Eigentum der Verfasserin.

6.1.	1940 - 1949	212
6.2.	1950 - 1959	214
6.3.	1960 - 1969	216
6.4.	1970 - 1979	223
6.5.	1980 - 1989	230
6.6.	1990 - 1999	235
6.7.	ab 2000	242
6.8.	unvollendete Werke und Entwürfe	246

6.1. 1940 - 1949

1.1. „Hausgöttin“ / „Mutter mit Kind“

Tuffstein / 58,5x28x38,5cm / 1948. Privat.

1.2. Seitenansicht.

Die Skulptur ist ein frühes Geschenk des Künstlers an seine Ehefrau.

2. „Einzug in Jerusalem“

Lindenholz / 76x55x3cm / 1948. Privat.

3. „Ungläubiger Thomas“

Lindenholz / 100x48x4cm / 1948. Privat.

4. „Bahnrottenarbeiter“

Lindenholz / 125x31,5x3cm / 1948. Privat.

5. Werkgruppe aus den Jahren 1948/1949

Abbildung: Archiv Oellers. Publiziert in: Katalog OLG, S.23.

Die Werkgruppe bezeichnet einige der ältesten erhaltenen Kunstwerke des Linzer Bildhauers. Sehr schön sind hier schon seine Bemühungen in jungen Jahren zu erkennen, die Umsetzung seiner Werkidee zu gestalten und eine eigene abstrahierende Stilistik zu entwickeln.

5.1. „Die Gehenden“

5.2. „Die Knienden“

5.3. „Die Sitzenden / Die Lagernden“

5.4. „Die Knienden“

5.5. „Die Stehenden“

alle: Basaltlava / 60x40x40cm / 1948/1949. Privat. Abbildung Archiv Günther Oellers.

5.6. Gruppenansicht. Publiziert in Katalog OLG, o.S.

6. „Relief“ / Darstellung eines Mannes

Blei / 45x13x1cm / um 1949. Privat.

Diese Arbeit fertigte Oellers während seines Studiums an den Kölner Werkschulen.

Aufgrund der Abstraktion der Gestaltung lehnten seine Lehrer das Relief ab.

7. „Brücke mit Flüchtenden“

Holz / 21x109,5x10cm / 1949. Privat.

8. „Flüchtlinge“ / „Flüchtende“

Bronze / 14,5x19,5x2cm / 1949. Privat.

9. „Martyrium des Sebastian“

Bronze / 8x30,5x1cm / 1949. Privat.

10. „Prozession“

Stuck / 18x10x2cm / 1949. Privat.

11. „Menschen im Wald“

Tuff / 70x48x37cm / 1949. Privat.

12. „Portrait Edith Oellers-Teuber“

Stuck / 31x38,5x2cm / 1949-1950. Privat.

13.1.-6. Gruppe „Erste Entwürfe“ / o.T.

alle: Stuck / H ca. 10-15cm / 1947-1949. Privat.

6.2. 1950 – 1959

14. „Tänzer“

Basaltlava / 42x30x30cm / um 1950. Privat.

15. „Liegende“

Basaltlava / 28x48x28cm / um 1950. Privat.

16. „Liegende“

Basaltlava / 15,5x41x15,5cm / um 1950. Privat.

17. „Kniende“

Basaltlava / 50x42x45cm / frühe 50er Jahre. Privat.

18. „Kniende“

Basaltlava / 78x55x45cm / frühe 50er Jahre. Privat.

19. „Tiere“

Basaltlava / 55x65x40cm / frühe 50er Jahre. Privat.

20. „Springende“

Holz / 32x23x4-8cm / 50er Jahre. Privat.

21. „Hören und Sprechen“

Holz / 18x47x2cm / 1952. Privat.

22. „Mönche auf der Bank“

Holz / 29x90x6cm / 1953. Privat.

23. „Frauen“

Holz / 27x23x3cm / 1955. Privat.

24. „Tanzende“

Holz / 23,5x22x19cm / 1955. Privat.

25.1. „Dreiergruppe“

Basaltlava / H 310cm, Durchmesser 75cm / 1962. LVA Andernach.

25.2. Detailansicht.

26. „Laufende Frauen“

Holz / 36x36x3,5cm / 1959. Privat.

27. „Frauen“

Holz / 33x26x2cm / 1959-1960. Privat.

28.1. „Frauen“

Holz / 217x62x5cm / Ende 50er Jahre. Privat.

28.2. Detailansicht.

29. „Die Sitzenden“

Roter Sandstein / 48x97x24cm / um 1959. Privat.

30. „Liegende“

Bronze / 7,5x15,5x15cm / 1959. Privat.

6.3. 1960 - 1969

31. „Kosmos der Engel“

Bronze / 50,5x57x11,5cm / 1949-1960. Privat.

32. „Engelpfeiler“

Holz, Kupfer, Blei / 210x136(Pfeiler 46)x44,5cm/ 1.Hälfte 60er Jahre. Privat.

33. „Sich Neigende“

Stuck / 11x13,5x8cm / um 1960. Privat.

34. „Laufende“

Holz, Farbe / 50x23x13,5cm / um 1960. Privat.

35. „Kniende Engel“

Eichenholz / 95x19 (69) x21cm / Anfang 60er Jahre. Privat.

36. „Variation zum tänzerischen Motiv“ / „Aufsteigende“

Lindenholz, Farbe, Blattgold / 93,5x34x21cm / Anfang 60er Jahre. Privat.

Abbildung: Archiv Oellers. Publiziert in: Rumpf, Sakrales und Abstraktes aus Holz, o.S.

37. „Laufende Tiere“

Holz / 21x43x14cm / um 1960. Privat.

38. „Tänzer“

Holz / 23x14x24cm / um 1960. Privat.

39. „Weltall“

Holz, Farbe / 48x20-35x20-35cm / frühe 60er Jahre. Privat.

Die Skulptur hängt im Eingangsbereich des Oellersschen Hauses von der Decke.

40. „Stehende“

Holz / 31x21x13cm / um 1960. Privat.

41. „Kniende“

Holz, Farbe / 43x16x16cm / um 1960. Privat.

42. „Springende“

Stuck / 35,5x20,5cm / um 1960. Privat.

43. „Sitzende auf der Bank“

Bronze / 14x23x11cm / um 1960. Privat.

44. „Musiker“

Bronze / H 33cm, Durchschnitt 34cm / um 1960. Privat.

45. „Die Knienden / mit dem dicken Sockel“

Basaltlava / 98x31,5x23,5cm / Anfang 60er Jahre. Privat. Abbildung: Archiv Günther Oellers.

46. „Tänzer“

Lindenholz / H 126, Durchmesser 38cm / 60er Jahre. Privat.

47. „Engel“

Holz, Farbe / 21x17x2cm / um 1960. Privat.

48. „Kniende“

Holz / 19,5x25x10cm / um 1960. Privat.

49. „Engel“

Holz / H um 120cm / um 1960. Privat.

50. „Das Tau“

Basaltlava / 238x33/180x32,5cm / 1961. Alter Friedhof, Linz am Rhein.

„Das Tau“ ist eine Auftragsarbeit, welche Oellers für die katholische Gemeinde St. Martin der Stadt Linz erstellte. Sie wurde auf dem ehemaligen katholischen Friedhof der Stadt in Gedenken an die verstorbenen Pfarrer der Gemeinde aufgestellt. Oellers verwendete hier ein Tau als ein urchristliches Symbol und Vorläufer des heute üblichen Kreuzes. Es steht so einer inhaltlichen Symbiose zu dem dahinter aufragendem Friedhofskreuz.

51. „Laufende“

Holz / 48x62x6cm / 1962. Privat.

52. „Engel“

Holz / 125x54x36,5cm / 1962. Privat.

53. „Kniende“

Holz / 54,5x48x20(54)cm / 1960-1962. Privat.

54. „Meditation“

Holz / 44x33,5x23cm / um 1962. Privat.

55. „Sitzende“

Muschelkalk / 60x62x25cm / 1962. Privat.

56. „Tanzende“

Bronze / 39,5x18x15,5 / 1962. Privat.

57. „Betende mit erhobenen Händen“

Muschelkalk / 93x49x20cm / 1962. Privat.

58. „2x Springende“

Bronze / 51x80x4cm, Ständer H 14cm / 1962. Privat.

59. „Mädchen mit Kuh“

Tuffstein / 200x200x25cm / 1962. Neefestraße, Stadt Bonn.

Publiziert in: Katalog Wohnbau, S.27.

Das „Mädchen mit Kuh“ war ein erstes Auftragswerk des jungen Bildhauers für die Bonner Wohnbau GmbH. Die Skulptur fand anlässlich eines städtischen Wohnungsbauprojektes Aufstellung im Bonner Süden (Neefestraße).

In der Thematik erinnert das „Mädchen mit Kuh“ an die landwirtschaftliche Vergangenheit des nun städtisch besiedelten Ortsteils. Stilistisch lehnt sich Oellers hier noch an die zu dieser Zeit populären Vorbilder an. So erinnert das Werk in seiner harmonisch-figurativen und nur leicht abstrahierenden Darstellung stark an Arbeiten von Ewald Mataré, dessen Werk Oellers zu jener Zeit, gerade auch durch dessen Arbeiten an den Kölner Domportalen, durchaus ein Begriff war.

60. „Die Sitzenden mit erhobenen Händen“

Muschelkalk / 80x42x46cm / 1962/1965. Privat. Publiziert in: Katalog OLG, S.55.

61. „Die Knienden mit erhobenen Händen“

Muschelkalk / 65x42x46cm / 1962/1965. Privat. Publiziert in: Katalog OLG, S.55 / Warnach.

Die Bildwerke des Günther Oellers, o.S.

62. „Die Laufenden“ / Entwurf für den „Großen Läufersprung“

Onyx / 23x18x6cm / um 1963. Privat.

63. „Der große Läufer-Sprung“

Basaltlava / 60x110x60cm / 1963. Privat. Abbildung Katalog OLG, S.13.

Publiziert in: Katalog OLG, S.13.

64. „Aufstrebende Engel“

Bronze / 23x8x8,5cm / 1963. Privat.

65. „Springende“

Bronze / 30x38,5x3cm / 1963. Privat. Zwei Güsse.

Die Arbeit wurde als Geschenk für einen privaten Sammler erstellt. Sie zeigt die drei leitenden Köpfe eines Unternehmens, wie sie gemeinsam um den zentriert formulierte Absicht kreisen. Die sparsame Ausgestaltung soll hierbei die Konzentration der drei Personen verkörpern. Die geometrisch- abstrahierten Formen formulieren hierbei sowohl den konkreten Arbeitsraum der Personen als auch die ideelle Idee, welche ihrer Arbeit zugrunde liegt.

66. „Tänzer“

Holz, Farbe / 148x49x11cm / 1964. Privat. Publiziert in Rumpf. Sakrales und Abstraktes aus Holz, o.S.

67. „Kniende Beter“

Bronze / 25x18x11cm / 1964. Privat.

68. „Engel“

Holz / 25x20x-10cm / 1964. Privat.

69. „Die um den Altar stehen“

Kalkstein / 25x55x55cm, Rondell Durchmesser 43cm / 1965. Privat.

70. „Vorstufe zu „Horchheimer Höhe“

Eiche, Sandstein / 145 (Eiche 75)x27x27cm / um 1965. Privat.

71. „Die Gefangenen“

Holz, Metall / 82x50x23cm, Metall 65x41cm / 1965. Privat. Publiziert in Rumpf. Sakrales und Abstraktes aus Holz, o.S.

72. „Betende“

Bronze / 28x12x13cm / 1965. Privat.

73. „Springende“

Bronze / 58x32x1-4cm / 1960-1965. Privat.

74. „Schmerzhafte Geburten“ / „Gebärende Frauen“

Bronze / 109x38x30cm / 1965. Privat. Abbildung Archiv Günther Oellers. Publiziert in Warnach 1966, o.S.

75. „Prozession von Echternach“

Bronze / 30x148x3cm / um 1965. Privat.

Oellers kombinierte die „schmerzhafte Geburt“ mit zwei Eisengüssen der „Prozession“ zu einer Assemblage.

76. „Tänzer“

Blei, 35x15x14,5cm / 1960-1965. Privat.

77. „Die Jubilierenden“ / Modell

Bronze / 33x7x7cm / 1965. Privat.

78.1. „Kniende“

Basaltlava / 66x35x40cm / 1965. Zwei Ausgaben. Sparkassenakademie, Schloss Waldhausen, Mainz / Privat.

78.2. Rückansicht.

79. Werkgruppe „Horchheimer Höhe“

Publiziert in: Katalog Wohnbau, S.87 und 123 / Rumpf, Der Bildhauer Günther Oellers, o.S.

79.1. „Die Laufenden“

79.2. „Kniende Beter“ / „Kniende“

79.3. „Die Tanzenden“

79.4. „Die Gehenden“

79.5. „Die Jubilierenden“ / „Aufsteigender Jubel“

alle: Bronze, Basaltlava / H 320cm / 1967. Horchheimer Höhe, Koblenz.

Die Skulpturengruppe aus dem Jahre 1967 zeigt in hier schon vollendeter Stilistik das inhaltliche Anliegen des Künstlers. Es ist faszinierend zu beobachten, wie sehr der von ihm geschaffene Formenkatalog auch im monumentalen Raumformat zu überzeugen mag. Dank der Zusammenarbeit des architektonischen Planungsbüros mit dem Künstler gelang eine harmonische Integration der doch sehr raumgreifenden Arbeiten in den Gesamtkomplex.

80. zur Horchheimer Höhe

80.1. Vorstufe zu „Horchheimer Höhe“, Koblenz (mittlere Skulptur der Aufstellung)

Bronze, Basaltlava / 115 (Bronze 50)x18x20cm / um 1967. Privat.

80.2. Erinnerung an die „Horchheimer Höhe“, Koblenz / Vereinigung aller fünf

Themen

Lindenholz / 70x25x14cm / nach 1967. Privat.

Sämtliche Arbeiten wurden in Erinnerung an die Zusammenarbeit mit der Bonner WohnBau GmbH gefertigt.

81. Bronzegruppe 1967 / 1968

Drei Bronzegüsse. Nachguss 1992 als „Requiem für H.G. Adler. Abbildung Katalog OLG, S.27.

Publiziert in: Katalog OLG, S.27 / Katalog Montabaur, o.S. / Katalog Thomas-Morus-Akademie, S.5.

81.1. „Jubilierende“

81.2. „Laufende“

81.3. „Gehende“

81.4. „Tanzende und Betende“

81.5. „Kniende Beter“

alle: Bronze / 49x18x18cm / 1967-1968. Privat.

82. „Jakobsleiter“

Lindenholz / 35,5x35x5,5cm / 1969. Privat.

83. „Kniende Beter“

Holz / 60x30x20cm / Ende 60er Jahre. Privat.

84. „Liegende“

Holz / 72x22x29cm / 1960-1970. Privat.

85. Gruppe Holzarbeiten

alle 1960-1970, alle privat.(von li nach re)

85.1. „Schäfer“

Holz / 45x14 (34) x10cm.

85.2. „Springende“

Holz / H 44, Durchmesser 48cm.

85.3. „Springende“

Holz / H 45, Durchmesser 18cm.

85.4. „Springende“

Holz / H 50, Durchmesser 21cm

86.1. „Oranten“ / „Sitzende Beter“

Bronze / 33x19x2cm / 1960-1970. Privat.

86.2. „Oranten“ / „Sitzende Beter“

Aluminium / 2 Güsse, davon ein Nachguss um 1975.

6.4. 1970 - 1979

87. „Kniende Beter“

Holz, Blattgold / 53x23,5x24cm / 1970-1975. Privat.

88. „Kniende“

Holz, Blattgold / 19x18x11cm / um 1970. Privat.

89. „Kniende“

Aluminium / 27x12x10cm / um 1970. Privat.

90. „Kniende“

Basaltlava / 60x38x34cm / um 1970. Privat.

91. „Sitzende“

Römertuff / 60x52x36cm / frühe 70er Jahre. Privat.

92. „Liegende“

Sandstein / 45x166x35cm / um 1970. Privat.

93. „Kniende und Betende“

Portugiesischer Marmor / 63x90x53cm / 1972. Privat. Abbildung Archiv Oellers.

94. „Die Wächter“

Basaltlava / cm / um 1972. Privat. Abbildung: Archiv Oellers

95. „Kniende und Betende“

Portugiesischer Marmor / 107x60x51cm / 1972. Privat. Publiziert in Rumpf. Der Bildhauer Günther Oellers, o.S.

96. „Kniende mit erhobenen Händen“

Basaltlava / 97x100x73cm / um 1972. Privat. Abbildung Archiv Oellers. Publiziert in Rumpf. Der Bildhauer Günther Oellers, o.S.

97. „Kniende Beter, auch an den Köpfen verbunden“

„Deutschgelb“, Kalkstein / 78x-118x15cm / frühe 70er Jahre. Privat

Die „Beter“ sind an den Köpfen verbunden und halten sich an den Händen fest.

Oellers nahm hier die Überlieferungen der keltischen Dreikopfgestaltungen auf.

98. „Himmelsleiter“

Marmor / 40x15(6)x6cm / frühe 70er Jahre. Privat.

99. „Die Engel der frühen Jakobsleiter“

Eiche / Neun einzelne Teile miteinander verbunden, insgesamt 180x75x15cm / 1972.

Privat. Abbildung: Archiv Günther Oellers. Publiziert in: Katalog OLG, S.15.

Diesen Entwurf einer „Jakobsleiter“ wollte Joseph Beuys 1972 gerne im Austausch mit einem seiner Kunstwerke erwerben. Oellers lehnte diesen Tausch jedoch ab und behielt die für die Thematik des Jakobstraums wegweisende Arbeit in seinem Besitz.

100. „Die Engel der großen Jakobsleiter“

Eiche, Ahorn, Farbe / dreizehn Einzelteile, miteinander verbunden, insgesamt 250x110x30cm /

1970/1975. Privat. Abbildung: Archiv Günther Oellers. Publiziert in: Katalog OLG, S.36 / Katalog Montabaur, o.S.

101. „Jakobsleiter“

Nadelhölzer, Kupferfolie / 110x9 (5)x3cm / frühe 70er Jahre. Privat. Abbildung: Archiv Oellers.

102. „Die miteinander Verbundenen“

Schwedischer Granit / 55x48x20cm / frühe 70er Jahre. Privat. Abbildung: Archiv Günther Oellers.

103. „Sitzende auf der Bank“

Bronze / 17x10x4cm / frühe 70er Jahre. Privat.

104. „Engel“

Aluminium / je 20x10,5x8cm / frühe 70er Jahre. Privat.

105. „Betende“

Bronze / 45x30x2-5cm / frühe 70er Jahre. Privat.

106. „Chor der Engel“

Stuck, Blattgold / 60x31x3cm / 70er Jahre. Privat.

107. „Chor der Engel“

Stuck, Blattgold / 36x62x3cm / 70er Jahre. Privat.

108. „Prozession von Echternach“

Bronze / 28x46x3cm / 70er Jahre. Privat.

109. „Stehende“

Siebdruck / 70x48cm / 70er Jahre. Privat.

110. „Springende“

Holz / 58x15x15cm / 70er Jahre. Privat.

111. „Tänzer“

Bronze / 40x23x12cm, Sockel 12,5x30x15cm / 70er Jahre. Privat.

112. „Kniende Beter“ / „Pneuma Indien – Tektonisch Griechenland“

Bronze / 52x80x3-6cm / frühe 70er Jahre. Privat.

113. „Stehende“

Marmor / 21,5x33,5x13,7cm / 70er Jahre. Privat.

114. „Tanzende – im Gleichgewicht“

Holz, Farbe / 60,5x41x12,5cm / frühe 70er Jahre. Privat.

115. „Kosmos der Engel“

Holz / 92x82x9cm / 70er Jahre. Privat. Abbildung Rumpf, o.S. Publiziert in Rumpf. Sakrales und Abstraktes aus Holz, o.S.

116.1. „Kosmos der Engel“ / „Schauende“

1x Bronze, roter Granit / 35,5x17x4cm / frühe 70er Jahre. Privat. / 1x Aluminum / 35,5x17x4cm / frühe 70er Jahre. Privat.

116.2 „Schauende“ / Kosmos der Engel“

Bronze / 30x19x8cm / frühe 70er Jahre. Privat.

117. „Kosmos der Engel“

Aluminiumguss / 13x20x2cm / 70er Jahre. Privat. Publiziert in Rumpf. Der Bildhauer Günther Oellers, o.S.

118. „Variation zur Jakobsleiter“

Aluminiumguss / 8x8x2cm / 1. Hä. 70er Jahre. Privat.

119. „Gepanzerte Soldaten“

Bronze / H 56, Durchmesser 25cm / 1.Hä. 70er Jahre. Privat.

120. „Tanzende“

Bronze / 27x9,5x11cm / 1.Hä. 70er Jahre. Privat.

121. „Sitzende“

Holz / 20x16x10cm / 1.Hä. 70er Jahre. Privat.

122. „Sitzende“

Holz / 20x16x10cm / 1.Hä. 70er Jahre. Privat. Edition, Auflage 9 Stück.

123. „Sitzende auf der Steinbank“

Basaltlava, Lindenholz / 20x16x10cm / 1972. Privat. Abbildung: Archiv Oellers. Publiziert in: Rumpf, Sakrales und Abstraktes aus Holz, o.S.

124. „Engel“

Aluminium / 45x54x2cm / 1.Hä. 70er Jahre. Privat. Zwei Güsse.

125. „Engel“

Stuck, Kupferfarbe / 38x48x6cm / 1.Hä. 70er Jahre. Privat.

126. „Engel“

Stuck, Farbe / 28x36x4cm / 1. Hä. 70er Jahre. Privat.

127. „Betende“

Holz, Blattsilber / 19,5x18,5x8cm / 70er Jahre. Privat.

128. „Engel der Anbetung“ / „Engel-Blattgold“

Holz, Blattgold / 60x56x13cm / 1972. Privat. Publiziert in: Katalog Montabaur, o.S. / Katalog Thomas-Morus-Akademie, S.12.

129. „Springer“

Bronze / 32x23x8cm / 1972. Privat.

130. „Engel“

Eisen / 75x21x6cm / 1972. Privat.

131. „o.T.“

Stahl, gebogen / Maße: cm / 1972. Polizeipräsidium, Stadt Koblenz.

Die Arbeit symbolisiert mit „Schutzschildern“ und „Speeren“ die oft auch wehrhafte Arbeit der Polizei. Oellers erinnert sich in einem Gespräch an die Aufregung, welche das Kunstwerk anlässlich seiner Aufstellung aufgrund seines „martialischen“ Charakters in den politisch aktiven und aufgeheizten siebziger Jahren erregte.

132.1. „Die Sitzenden“

Basaltlava, Eisen / Eisen 70x163x18cm, Steinfassungen Gesamtlänge 18m, Gesamthöhe 90cm, Breite alterierend 35-17cm / 1972. Bonn - Bad Godesberg, Heiderhof

132.2. Nahaufnahme.

Die Arbeit ist in Zusammenarbeit mit der Bonner Wohnbau GmbH entstanden. Auch als „Wegsperre“ bezeichnet, markiert die Skulptur den Endpunkt eines Rheinhöhen-Wanderweges, welcher von Bad Godesberg ausgehend durch die dortigen Wälder auf den heutigen Heiderhof hinaufführte. Die Skulptur sollte die Wanderer zu einer Rast ermutigen und sie dazu einladen, die Sicht über die Rheinhöhe zu genießen. Heute ist die schöne Aussicht leider doch eine umfangreiche Gebäudearchitektur verbaut und die Skulptur befindet sich in einem umfriedeten Innenhof einer solchen Wohnanlage.

Die „Sitzenden“ nehmen die Architektur des umgebenden Wohnraums deutlich auf. Und so reflektieren die gestaffelten Proportionen und das Grau der architektonischen Umgebung harmonisch die künstlerische Konzeption.

133.1. „Spielergruppen“

Basaltlava, Eisen / Basaltlava 162x52x33cm, Metallplatte Durchmesser 25cm, Stab Kanthöhen je 4cm, Länge 260cm / 1972. Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn.

133.2. Nahaufnahme.

134. „Kniende Erntearbeiter“

Basaltlava / 50x195x70cm / 1975. Privat. Publiziert in: Katalog OLG, S.13.

135. „Musiker“

Bronze / 35x36x25cm / 1975. Privat.

136. „Kniende Beter“

Holz / 58x31x19cm / 1975. Privat.

137. „Gehende“

Holz / 80x33x10cm / 1975. Privat.

138. „Kniende Engel“

21,5x32x5cm / 1970-1975. Privat.

139. „Springer“

Lindenholz / ca120x20x20cm / um 1975. Privat.

140. „Ballspieler“

Holz, Farbe / 87x29x13cm / um 1975. Privat.

141. „Engel“

Tuff / 100x-116x-42cm / um 1975. Privat.

142. „Springer“

Aluminium / 80x40cm / um 1975. Drei Güsse: 2xPrivat / 1xHaus Böll, Langenbroich.

143. „Die Stehenden“

Buchenholz, Lasur / ohne Maße / 1975. Privat. Abbildung: Archiv Oellers. Publiziert in Katalog OLG, S.39.

144. „Kosmos der Engel“

Lindenholz, Farbe / 60x49x11cm / um 1979. Privat.

145. „Kosmos der Engel“

Bronze, Basaltlava / 53x17,5x7,5cm, Sockel 23x14x11,5cm / späte 70er Jahre. Privat.

146. „Der große Konvent“, „Die große Zusammenkunft“

Bronze / 90x84x64cm / 1979-1990. Privat / Bundeskanzleramt, Berlin / dbb forum Berlin.

Publiziert in: Katalog OLG, S.51 / Katalog Thomas-Morus-Akademie, S.5.

146.1.-2. Detailansichten.

146.3.-4. Modellagen.

146.5. Gipsentwurf.

Es existieren drei Abgüsse im Wachsauerschmelzverfahren aus dem Erstellungsjahr.

Ein Abguss wurde von dem Forum des Deutschen Beamtenbundes für seine

Niederlassung in Berlin gekauft, die weiteren Exemplare befinden sich in

Privatbesitz. Ein einzelner späterer Abguss wurde als ein Geschenk an Helmut Kohl

zu dessen sechzigsten Geburtstag gefertigt, er befindet sich heute im Depot des

Bundeskanzleramtes, da er in Berlin keine Aufstellung fand.

Die Gussform wurde nach dem Abguss aus dem Jahr 1990 zerstört.

147.1. „Gnadenstuhl“

Bronze, Holz / 182x16 (57)x7-13cm / um 1979. Privat.

147.2. Detailansicht.

148. „Engel“

Holz, Blattsilber / 94x65-96x7cm / 1970-1980. Privat.

149. „Springer“

Marmor / 39x13,5x8cm / 1970-1980. Privat.

150. „Laufende Tiere“

Holz, Farbe / 11,5x32x16,5cm / 1970-1980. Privat.

151. „Die um den Altar Stehenden“

Basaltlava / Gruppe 43x63x10cm, Tisch 12x15x19cm, Platte 5x75x50cm / späte 70er Jahre. Privat.

6.5. 1980 - 1989

152.1. „Engel“ – „mit erhobenen Händen“

Tuffstein / 50x17x14cm / um 1980. Privat.

152.2. Seitenansicht.

153. „Engel“ – „mit erhobenen Händen“

Aluminium / 21x6,5x7cm / um 1980. Privat. Zwei Güsse.

154. „Engel“ – „mit erhobenen Händen“

Bronze / 34x10x11cm / um 1980. Privat.

155. „Engel“ – „mit erhobenen Händen“

Marmor / 70x22x24cm / um 1980. Privat. Zwei Ausgaben.

156. „Stürzende Engel“

Basaltlava, Aluminium / 33x10x10cm, Sockel 77x16x19cm/ um 1980. Privat. Publiziert in Rumpf.
Der Bildhauer Günther Oellers, o.S.

157. „Rufende“

Rosso Verona / 75,5x67x15cm / um 1980. Privat.

158. „Bittende“

Marmor / 100x20x16-42,5cm / frühe 80er Jahre. Privat.

159. „Jakobsleiter“

Tuffstein / 22-31x13x18,5cm / um 1980. Privat. Abbildung Archiv Günther Oellers.

160. „Jakobsleiter“

Basaltlava, Marmor / 160x30-48,5x10,5cm / frühe 80er Jahre. Privat. Abbildung Archiv Günther Oellers.

161. „Bittende“

Marmor / 28x14-22x19cm / um 1980. Privat.

162. „Betende Engel“

Marmor / 22x19x8cm / um 1980. Privat.

163. „Klangsteine“

Granit / 60x37x12,5cm / um 1980. Privat.

164. „Die Fähre der Zeit“

Griechischer Marmor, schwedischer Granit, Alabaster / Marmor 112x63-70x24,8cm, Granit 5,5-17x38-63x27,2cm, Alabaster 31,5x50x2-15cm / 1980. Privat. Abbildung: Archiv Oellers. Publiziert in: Rumpf, Der Bildhauer Günther Oellers, o.S.

164.1. Detailansicht.

164.2. Styropormodell

165. „Das Knien im Stein“

Marmor / 40x100x80 / 1982. Privat. Publiziert in: Katalog OLG, S.7.

166. „Kniende“ / „Betende“

Holz, Blattgold / 46x20-30x2-8cm / 1982. Privat.

167. „Tanzende“

Eifelmarmor / 35,5x28x15cm / 1982. Privat.

168. „Barocke Tänzer“

Marmor / 90x35x35cm / 1983. Privat. Publiziert in: Katalog OLG, S.33 / Katalog Montabaur, o.S.

169.1. „Kniende und betende Engel“

Basaltlava, Blattgold / 286x123x52cm / 1984. Privat. Publiziert in: Katalog Fuente, S.262.

169.2. Modell Gips / Drahtgeflecht.

170.1. „Laufende“

Zementguss / 14x39x3cm / 1985. Zwei Güsse. Privat.

170.2. „Laufende“

Bronze / 17x39,5x3cm, Sockel 4x38x6cm / 1985.

171. „Doppelte Prozession“

Französischer Savonier / 38x120x40cm / 1985. Privat. Publiziert in: Katalog OLG, S.57.

172. „Die Laufenden“

Basaltlava / 48,5x46x19cm / 1985. Privat.

173. „Bittende“

Marmor / 82,5x40-47x40-46cm / 1985. Privat.

174. Gruppe der „Klangsteine“

„Stein der Singenden“ / „Singende mit erhobenen Händen / im Halbkreis stehend“

174.1. „Klangsteine“

Basaltlava / 101x40x65cm / 1986. Privat. Bundeskanzleramt. Publiziert in: Thomas-Morus-Akademie, S.6.

174.2. „Klangsteine“

Basaltlava / 105x70x48cm / 1988. Privat.

174.3. „Klangsteine“

1986 und 1988. Auf dem Photo stehen sich zwei Phonolithen unterschiedlichen Entstehungsjahres gegenüber. Der Klangstein auf der rechten Seite ist aus dem Jahr 1988, denjenigen auf der linken Photohälfte schuf Oellers im Jahre 1986. Er besitzt einen markanteren Kopfteil als der zwei Jahre später geschaffene. Publiziert in: Katalog OLG, o.S. / 1986 und 1988: Katalog Montabaur, o.S.

175. „Kegel der Engel“

Rosso Verona / 60x-96x60cm / 1986. Privat. Abbildung: Archiv Oellers.

176. „Expressive Beter“

Rosso Verona / 82x62x38cm / 1986-1988. Privat. Abbildung: Archiv Oellers. Publiziert in Rumpf. Der Bildhauer Günther Oellers, o.S.

177. „Aufsteigende Beter“

Rosso Verona / 138x56x46cm / 1988. Privat.

178. „Tanzende“ / Variation

Lindenholz / 84x62x26,5cm / späte 80er Jahre. Privat.

179. „Die Tanzenden“

Rosso Verona / 70x40x40cm / späte 80er Jahre. Privat.

180. „Tanzende Beter“

Marmor / 100x45x45cm / 1986. Privat. Abbildung in Katalog OLG, S.41. Publiziert in: Katalog OLG, S.41.

181. „Communio sacra“

Bronze / 50x30x17 / 1980-1991. Vier Güsse patiniert, zwei Güsse poliert. 2x Privat, 1x Berlin, Bundeskanzleramt. Publiziert in: Katalog Montabaur, o.S. (Guss 1991) / Katalog Thomas-Morus-Akademie, S.4.

182. „Communio sacra“

Marmor / 50x30x17cm / 1988. Privat.

183. „Aufsteigender Jubel“

Marmor / 112x45x50cm / 1987-1988. Privat. Publiziert in: OLG Katalog, S.45.

184. „Aufsteigender Jubel“

Marmor / 67x14x15cm / 1988. Zwei Fassungen, 1x privat, 1x Bundeskanzleramt Berlin.

185. „Tanzende“ / „Pirouette“

Marmor / H 77, Durchmesser 34cm / 1988. Privat.

186. „Kniende“

Marmor / ohne Maße / 1988. Hotel im Wasserturm, Köln. Abbildung Archiv Günther Oellers.

187. „Kegel der Engel“

Marmor / H 13cm / späte 80er Jahre. Privat.

188.1. „Kegel der Engel“

(links) Bronze / 13xbis16xca.11cm / späte 80er Jahre. Privat.

188.2. „Kegel der Engel“

(rechts) Marmor / 14xbis 20xca.12,5 / späte 80er Jahre. Privat.

189. „Kegel der Engel“

Rosso Verona / 12xbis15x11cm / späte 80er Jahre. Privat.

190. „Kegel der Engel“

Aluminium / H 17cm / späte 80er Jahre. Privat, zwei Güsse.

191. „Die Verbundenen“

Marmor / Maße: 23,2x32,5x9cm / 1989. Privat. Abbildung: Adam C.Oellers.

Die Arbeit schenkte Günther Oellers seinem Sohn zu dessen vierzigsten Geburtstag.

192. „Tanzende“

Bronze / 27x10x10cm / 1989. Privat.

6.6. 1990 - 1999

193. „Stehende mit erhobenen Händen“

Kalkstein / 29x32,5x8cm / 1990. Privat.

194. Stuckarbeiten

194.1. (links) „Frauen“

Stuck / 38x23x17cm / um 1990. Privat.

194.2. (rechts) „Betende“

Stuck / 26x26x18cm / um 1990. Privat.

195. „Quellen-Stein“

Portugiesischer Marmor / 130x70x38cm / 1990. Privat.

Publiziert in: Katalog Fuente, S.261.

196. „Kreuz-Kapitell, maskulin, mit Basis“

Marmor, Eisen / vier kombinierte Einzelteile, je 40x12x23cm, als Gruppe auf einer Eisenbasis / 1991/1992. Privat. Publiziert in: Katalog OLG, S.11.

Oellers erstellte die Einzelteile des Kapitells als autonome Kunstwerke, erst anlässlich einer Ausstellung im Oberlandesgericht Köln wurden sie zu einer Installation zusammengefasst.

197. Werke zu den Schriften von San Juan de la Cruz

San Juan de la Cruz / Johannes vom heiligen Kreuz

1542-1591

San Juan de la Cruz wurde im Jahre 1542 in der Nähe von Avila in ärmsten Verhältnissen geboren. Aufgrund seiner zarten Statur als Handwerker ungeeignet, wurde er schon als Junge einem Hospital zum Sammeln von Almosen überlassen. Von dort gelangte er in die Obhut eines in Avila ansässigen Karmeliterordens, welcher schnell die außergewöhnlichen intellektuellen Fähigkeiten des Jungen erkannte und ihm ein Studium in Salamanca ermöglichte.

Im Jahre 1567 begegnete der junge Karmelitermönch Theresa von Avila (1515-1582), welche ihn von einer Reform der etablierten karmelitischen Klosterordnungen

überzeugte. In größter Armut und strenger Askese sollte eine deutlich intensivere Ausrichtung zum spirituellen Inhalt des Glaubens erfolgen. 1568 erfolgte die Gründung des ersten Klosters der sich nun „unbeschuheten Karmeliter“ nennenden Abspaltung der Klostersgemeinschaft unter San Juan de la Cruz in Duruelo. Die Ordensleitung der Karmeliter verurteilte diese Abspaltung mit aller Härte und setzte San Juan de la Cruz im Jahre 1577 einer mehrere Monate andauernden Entführung und Folter aus, um den Willen des „Abtrünnigen“ zu brechen. Diese wohl sehr grausamen Erfahrungen bewirkten bei San Juan de la Cruz die Entwicklung einer intensiven spirituellen Empfindungskraft und nach seiner Flucht aus der Folter begann er die Niederschrift seiner Meditationen. In drei großen Haupttexten „Der Aufstieg zum Berg Karmel“ - „Subida“, der „geistliche Gesang“ - „Cantico“ und der „Lebendigen Liebesflamme“ - Llama de amor viva“ beschreibt San Juan de la Cruz die Annäherung an eine mystische Verschmelzung des liebenden Gläubigen mit Gott. Die Texte gelten heute nicht nur als die Offenbarungen einer großen mystischen Kraft, sondern auch als spanische Literatur von Weltrang.¹⁹⁸ In seiner weiteren biographischen Entwicklung wurde San Juan de la Cruz entgegen seiner intensiven spirituellen Neigungen mit ganz realistischen Aufgaben belastet, so als Prior in Martires und in Segovia. 1588 zog er sich, schon schwer erkrankt, aus allen öffentlichen Ämtern zurück. 1591 verstarb San Juan de la Cruz in Ubeda, 1675 wurde er selig gesprochen, 1726 schließlich heilig. 1926 wurde er als „doctor mysticus“ zum Kirchenlehrer erhoben.¹⁹⁹

197.1. „Dunkle Nacht und Karmelstein“

Basaltlava / 280x160x160cm / 1990. Rheinisches Landesmuseum Bonn. Abbildung: Katalog Fuente, S.260. Publiziert in: Katalog Fuente, S.260.

„Es war in dunkler Nacht, / Ich brannt' von Liebeswehen,
- O Glück, das selig macht! – / Entwich ich ungesehen
Und ließ mein Haus in Ruhe stehen.

¹⁹⁸ Grundsätzlich ist die Literatur zu San Juan de la Cruz sehr konfus. Oft existieren mehrere unterschiedliche Übersetzungen in einer Publikation, auch unter diversen Titeln. Die Auftrennung der einzelnen Textstrukturen unter definierende Überschriften scheint innerhalb der sehr komplexen Textsammlung ein herausragendes Problem zu sein. Zudem scheint es innerhalb der Übersetzungen auch ganz konkrete Verständnis- und Interpretationsschwierigkeiten zu geben, so dass zumindest die Übersetzungen in das Deutsche sehr voneinander abweichen können.

¹⁹⁹ Biographische Daten aus: Winkler, S.658ff.

Gehüllt in dunkle Nacht, / Vermummt, muß' ich entsteigen.
- O Glück, das selig macht! - / In heimlich dunklem Schweigen
Lag still das Haus, das mir zu eigen.

In jener Nacht voll Glück, / Da sich kein Aug' mir wandte,
Der Augen blöder Blick / Keinweisend Licht erkannte
Als das, so mir im Herzen brannte.

Mit ihm fand sichrer ich / Als in des Mittags Schimmer
Ihn, der geharrt auf mich, / Den ich geliebt schon immer.
Ein ander Gut traf ich dort nimmer.

Du warst mir Führer, Nacht; / Nacht, süßer als der Morgen,
Hast Herz zu Herz gebracht, / Hast uns in Lieb geborgen,
Mich im Geliebten, ihn in mir verborgen.

An meiner seligen Brust, / Die ihm allein zu eigen,
Ruht er in süßer Lust. / Und ich: mich liebend zu ihm neigen,
Ihm Kühlung wehn mit Zedernzweigen.

Als schon der Morgenwind / Begann sein Haar zu spreiten,
Um meinen Nacken lind / Ließ er die Rechte gleiten:
Mir schmolz das Herz in Seligkeiten.

Ich gab, ergab mich ganz, / Das Haupt am Lieb geborgen.
Es schwand der Dinge Glanz, / Vergessen war mein sorgen,
Da ich in Lilienduft geborgen.²⁰⁰

²⁰⁰ Nach: San Juan de la Cruz. „Dunkle Nacht“ / „La Noche obscura“. In: Pater Ambrosius, 2.Bd., S.33ff.

197.2. „Llamar de amor viva“ – „Zwei-Flammen-Stein (mit Scheitholz)“/
„Die große Vereinigung auf dem Scheitholzsockel“

Unterbau Tuffstein geschichtet, Oberbau Basaltlava / 250x120x150cm / 1991. Thomas-Morus-Akademie, Bensberg. Abbildung: Katalog Fuente, S.263. Publiziert in: Abbildung: Katalog Fuente, S.263.

„O Liebesflamme, die nur Leben spendet / Und die so zart mir schlägt
manch' tiefe Wunde / In meiner Seele allertiefstem Grunde! / Schon ist das
Schreckliche der Lust gewendet. / Mach Schluß, falls mir dein Wille diesen
gebe, / Zerreiß' der süßen Einigung Gebinde.

O Feuerbränd', die lieblich mich durchbeben! / O wonnevolle Wunde,
segensreich! / Du, sanfte Hand, berührst so zart, so weich / Und gibst den
Vorgeschmack vom ew'gen Leben, / Bezahltest aller Schulden harte Last, /
Die tötend du den Tod in Leben wandelt hast.

Ihr Feuerlampen, voll von Glanz und Gluten, / Inmitten deren gold'ner
Strahlenhelle / Die tiefen Höhl'n des Sinn's bis in die tiefste Stelle, / - Einst
blind und finster – jetzt mit Lichtesfluten / Durchglüht, in ungewohnter Fülle
weih'n / Ihr Licht und Wärm' dem Liebsten im Verein.

Wie du mit sanftem Grüßen / Erwachst und mit Gekose / Im Schoß mir, wo
allein du weilst geheime! / Mit deinem Hauch ergießen / Des Himmels reiche
Lose / Sich in die Seele mir und minn'ge Träume.“²⁰¹

198. „Menschen im Museum“ / „Miteinander Redende“

Türkischer Travertin / 59x52x18,5cm / 1992. Provenienz: Stiftung Haus der Geschichte der
Bundesrepublik Deutschland, Bonn / 2. Fassung privat. Abbildung: Archiv Günther Oellers.

Die Skulptur ist aus einem quaderförmigen Stein gehauen und deutet in einer
stark abstrahierenden Form eine Menschengruppe an. Der Stein ist in Längsrichtung
sowohl von oben als auch von unten her tief eingeschnitten; die obere Kante ist
mehrfach und unregelmäßig tief eingeschnitten (Oberkörper, Köpfe), die untere

²⁰¹ Nach: San Juan de la Cruz. „Lebendige Liebesflamme“ / „Llama de amor viva“. In: Pater
Ambrosius, 3.Bd., S.5.

ebenso (Unterkörper, Beine). So ergeben sich vier geteilte, aber doch miteinander zusammenhängende Personengruppen. Oellers fertigte nach dem Verkauf der ersten Arbeit an das Bonner Museum eine Kopie.

199. „Menschen - (Tor)“

Granit / 37x37,5x14,5cm / frühe 90er Jahre. Privat.

200. „Gehende“

Marmor / ohne Maße / 1993. Privat. Publiziert in: Katalog Thomas-Morus-Akademie, S.10.

201. „Keil der Engel“

Marmor / 78x14,5x1-10cm / 1993. Privat.

202. „Die Engel über dem leeren Grab - eine Ostermeditation“

Tuffstein, Lindenholz, Farbe, Blattgold / 215x150x42cm / 1992/1993. Privat.

Abbildung Katalog OLG, S.34. Publiziert in: Katalog OLG, S.34.

203. „Sturz der Engel“

Tuffstein, Lindenholz, Lasur / 240x150x44cm / 1993/1994. Privat. Abbildung Katalog OLG, S.35.

Publiziert in: Katalog OLG, S.35.

204. „Große Brücke der Flüchtenden“

Französischer Savonier, Basalt, Eisen / Savonier 95x46x24cm, Basalt 180x30x32cm / 1993/1994.

Privat. Abbildung Katalog OLG, S.47. Publiziert in: Katalog OLG, S.47.

205. „Die Gefesselten“

Basaltlava / 132x45x64cm / 1994. Evangelische Kirche Linz am Rhein. Abbildung Archiv Günther

Oellers. Publiziert in: Katalog OLG, S.31.

Die Basaltlavasäule fand Oellers in dieser Form vor, er arbeitete nur noch die Linien und die sonstigen Strukturen in den Stein hinein.

206. „Pfingsten“

Marmor / 115x70x11,5cm / 1995-1996. Privat.

207. „Pilger“

Marmor / 135x62x9cm / 1995. Privat.

208. „Trauernde“

Marmor / 53x19x22cm / 1995-1996. Privat. Abbildung Archiv Günther Oellers.

209. „Schwimmende“

Marmor / 12x56x42cm / 1995. Privat.

210. „Jakobsleiter“

Stahl lackiert, Vierkantrohre, Findling, Farbe / H um 560cm, Breite bis 119cm/ 1995-1996. Privat.

211. „Die Knienden“

Basaltlava / 245, 132x98x57cm / 1996. Privat.

212. Entwurfszeichnung zu „Die geteilten Schatten des Platon“

Papier, Graphit / 60x48cm / um 1997. Privat.

213. „Die geteilten Schatten des Platon“

Basaltlava / 220x80x75cm / 1997. Privat. Publiziert in: Katalog OLG, S.58.

214. „Die Fähre über den Acheron in das Reich der Schatten“

Eisen, eloxiert und lackiert / 108x222x50cm / 1998. Privat. Abbildung Katalog OLG, S.37.

Publiziert in: Katalog OLG, S.37.

215. „Prangerstein“

Sandstein / 180x20x14cm / 1998. Privat. Abbildung: Katalog OLG, S.43. Publiziert in: Katalog OLG, S.43.

216. „Homines Incurvati / Die Insichgebeugten“

Marmor / 160x138x52cm / 1998. Privat. Publiziert in: Katalog OLG, S.59.

217. „Weiser“

Marmor / 56x55x25cm / 1998. Privat. Publiziert in: Katalog Montabaur, o.S. / Katalog OLG, S.49.

218. „Gehende“

Marmor / 55x51x25cm / 1998. Privat. Publiziert in: Katalog Montabaur, o.S. / Katalog OLG, S.53.

Editionen

219. „Die Fähre über den Acheron“

Stahl, Marmor / 48x55cm / 1998. Objekt-Edition, Auflage: 12. Privat.

220.1. „Geschlechter“

Stahl / 47x47cm / 1998.

220.2. „Geschlechter“

Stahldruck auf Büttten / 47x47cm / 1998. Grafik-Edition, Auflage: 22. Privat.

Diese Graphik wurde anlässlich des 70. Geburtstages von Franz Joseph van der Grinten anfertigt.

6.7. ab 2000

221. „Pfeiler der geneigten Köpfe“

Carrara / 40x17x16cm / 2000. Privat.

222. „Sich Neigende“

Marmor / 41x14,5x14,5cm / 2000. Privat.

223. „Torsi“

Marmor / 39x18x12cm / 2000. Privat.

224. „Büsten“

Stahl / 14,5x11,5x5,5cm / 2000. Privat.

225. „Laufende“

Marmor / 31x16,5x10cm / 2000. Privat.

226. „Tor der Stehenden“

Granit / 36x37,5x14cm / 2000. Privat.

227. „Köpfe“

Basalt / 16x23x20cm / 2000. Privat.

228.1. „Die Antike Komödie“ / „Das große Massaker“

Basaltlava, historischer Grabsockel mit Girlande aus dem 18. Jahrhundert, weißer Marmor / Kopf 24x49x26, Säule 250x107x61, Sockel 35x118x20, Gebeine 49x136x33,5cm / Konzeption seit ca. 1995, Fertigstellung etwa 2001. Privat.

228.2. Rückansicht.

228.3.-5. Detailansichten.

Die „Antike Komödie“ bezieht sich auf den „Ersten Peleponnesischen Krieg“, welcher in den Jahren 431-404 v. Chr. zwischen Athen und Sparta stattfand.

„Nach Dauer und Verwüstung der 30jährige Krieg der Antike, nach der Erfolglosigkeit gleich dem modernen Weltkriege (alle Gegner, auch die Sieger, hatten nur Schaden“.²⁰²

Oellers bezieht sich mit seiner Werkgestaltung auch auf Tukydidēs (geb. 455 v. Chr.), welcher sein Leben der Niederschrift des Krieges widmete. Als Person trat Tukydidēs ganz zurück - wie in dem berühmten Kapitel I 22 dargestellt, ist die „Wahrheit“ die alleinige Absicht des Verfassers und durch ihre ungeschminkte Darstellung soll der künftige Politiker für seine Zeit lernen.²⁰³

229. „Kniende Beter“

Marmor / 73x42x12cm / 2000-2001. Privat.

230. „Kniende mit erhobenen Händen“

Granit / 34x43x14,5cm / um 2000. Privat.

231. „Springer“

Kalkstein / 98x21x15cm / um 2000. Privat.

232. „Säule der Gefangenen“

Basaltlava, Eisenketten, davor Bodentafel aus Bronze mit Inschrift / H 400cm / 2000. Berlin, Stadtteil Steglitz. Publiziert in: Quarg, 2000.

233. „Tänzerin“

Onyx / 35x21x8cm / 2001. Privat.

234. „Die Stehenden“

Eisen / 108x71cm / 2001. Privat.

235. „Jakobsleiter“

Holz / 100x28 (55)x7,5cm / 2001. Privat.

²⁰² Bux, S.559.

²⁰³ Bux u.a., S.802ff.

236. „Geteilt und doch vereint“

Basaltlava / H 330cm, Durchmesser 60cm, Sockel 50x80x90cm / 2001. Polizeipräsidium, Stadt Linz.

Die Basaltlavasäule ist ein Auftragswerk der Stadt Linz. Sie fand in einem Neubauareal der Stadt Aufstellung, in welchem sich sowohl das städtische Polizeipräsidium als auch das dort ansässige Amtsgericht etablierten. Nach Oellers verkörpert die Skulptur in der Durchtrennung des oberen Teilbereiches die „getrennte Verbundenheit“ der Legislative zur Exekutive, welche sich auch in der Immobiliengestaltung des Platzes niederschlägt. So sind die beiden Einrichtungen zwar in getrennten Immobilien untergebracht, jedoch in direkter Nachbarschaft zueinander platziert.

237.1. „Jakobs Traum im Tempelzelt“

Basaltlava, Stahl, goldfarben lackiert / Stahl: Grundriss Schenkel Höhe 3m, Gesamthöhe 382cm, Schenkellänge Boden 390cm; Basaltlava 65x162x69cm / 2001. Katholisch Soziales Institut, Bad Honnef.

237.2.-3. Detailansichten.

238. „Klangstein“

Basaltlava / H um 110cm / 2001. Privat.

239. „Klangstein“

Basaltlava / H um 110cm / 2001. Privat.

240. „Klangstein“

Basaltlava / 106x68x50cm / 2002. Privat.

241. „o.T.“

Basaltlava / H 84cm, Durchmesser 22cm / 2002. Privat.

Diese Arbeit ist für Oellers ein reiner Jux: er hatte mal Lust, so richtig „draufzuhauen“

242. „Expressiver Choral“

Holz / 161x60x62,5cm / 2002. Privat.

243. „Betende und Kniende“ / „Engel“

Französischer Savonier / 126x8 (36)x6 (39)cm / um 2002-2003. Privat.

244. „Essener Säule der Gemeinschaft“

Basaltlava / H 400cm / 2002. Landgericht Essen.

245. „Klangskulptur“

Basaltlava / 48x37,5x13cm / 2002. Privat.

246.1. „Engel“

Brasilianischer Marmor / 116x86x25cm / 2003. Privat.

246.2. Detailansicht.

247. „Stehende Frauen“ / „Ursula und die 1000 Jungfrauen“

Marmor / 51,5x16x15cm / 2003. Privat.

248. „Pfeiler der gesenkten Köpfe“

Marmor / 135x54x54cm / 2003. Privat.

249. „Schauende“

Marmor / 132x52x54cm / 2003. Privat.

250. „Springende“

Marmor / 40x46x22,5cm / 2003. Privat.

6.8. unvollendete Werke und Entwürfe

1. „Astronauten“, Entwurfsarbeit für eine Bronze, Gips.
2. „Galeeren der Entdecker“, Basaltlava.
3. Brunnenentwurf, portugiesischer Marmor.
4. „Engel“ / „Himmelswagen“, Eisen. Unter die Arbeit sollen noch Kufen installiert werden, damit die Skulptur beweglich ist.
5. „Kniende“, Muschelkalk.
6. „Kampf“ / „Streit“, Basaltlava.
7. „Springende Tiere“, Marmor.
8. „Engel“, Granit.
9. „Pilger“, Eifelmarmor.
10. „Geschlechter“, Diabas.
11. Naturbelassene Basaltlavasäulen vor der Bearbeitung.
12. „Kreis der Köpfe“, Marmor.
13. „o.T.“, Basaltlava.
14. „Kniende“, Basaltlava.

„...Meine Lieder enden, ich lasse sie,
hinter dem Schutzwall, der mich verbarg,
komme ich ganz alleine hervor zu dir.
Camerado, dies ist kein Buch,
Wer dies berührt, berührt einen Menschen...“²⁰⁴

²⁰⁴ Walt Whitman. Letzte Strophe aus: „So long“. In: „leaves of grass“ von 1860. Vorliegend in der Übersetzung von von Cossart. Walt Whitman und seine „Grashalme. Voco-Edition. o.O. 1994. S.9.

7. Teil
Katalog



1.1. „Hausgöttin“ / „Mutter mit Kind“, 1948. / 1.2. Seitenansicht.



2. „Einzug in Jerusalem“, 1948. / 3. „Ungläubiger Thomas“, 1948.



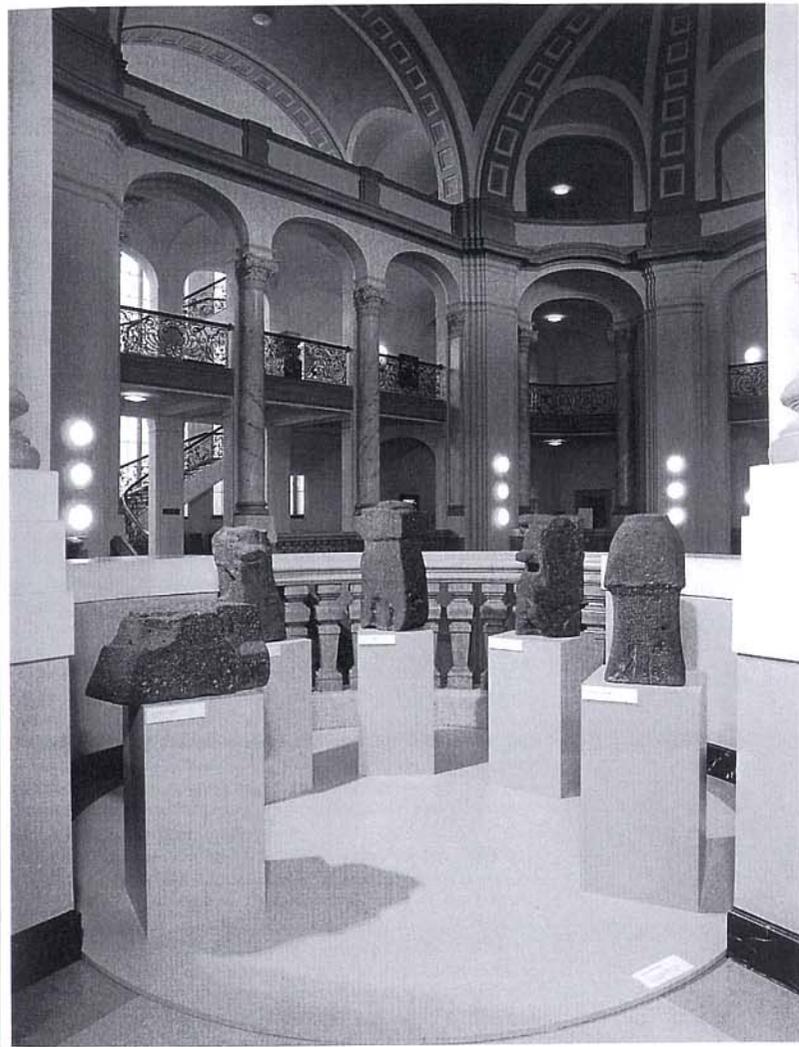
4. „Bahnrottenarbeiter“, 1948. / 5.1. „Die Gehenden“, 1948/1949.



5.2. „Die Knienden“, 1948/1949. / 5.3. „Die Sitzenden / Die Lagernden“, 1948/1949.



5.4. „Die Knienden“, 1948/1949. / 5.5. „Die Stehenden“, 1948/1949.



5.6. Gruppenansicht. / 6. „Relief“, um 1949.



7. „Brücke mit Flüchtenden“, 1949. / 8. „Flüchtlinge“ / „Flüchtende“, 1949.



9. „Martyrium des Sebastian“, 1949. / 10. „Prozession“, 1949.



11. „Menschen im Wald“, 1949. / 12. „Portrait Edith Oellers-Teuber“, 1949/1950.



13.1.-6. Gruppe „Erste Entwürfe“ / o.T., 1947/1949.



13.1.-6. Gruppe „Erste Entwürfe“ / o.T., 1947/1949.



13.1.-6. Gruppe „Erste Entwürfe“ / o.T., 1947/1949.



14. „Tänzer“, um 1950. / 15. „Liegende“, um 1950.



16. „Liegende“, um 1950. / 17. „Kniende“, frühe 50er Jahre.



18. „Kniende“, frühe 50er Jahre. / 19. „Tiere“, frühe 50er Jahre.



20. „Springende“, 50er Jahre. / 21. „Hören und Sprechen“, 1952.



22. „Mönche auf der Bank“, 1953. / 23. „Frauen“, 1955.



24. „Tanzende“, 1955. / 25.1. „Dreiergruppe“, 1962.



25.2. Detailansicht. / 26. „Laufende Frauen“, 1959.



27. „Frauen“, 1959-1960. / 28.1. „Frauen“, Ende 50er Jahre.



28.2. Detailansicht. / 29. „Die Sitzenden“, um 1959.



30. „Liegende“, 1959. / 31. „Kosmos der Engel“, 1949/1960.



32. „Engelpfeiler“, 1.Hälfte 60er Jahre. / 33. „Sich Neigende“, um 1960.



34. „Laufende“, um 1960. / 35. „Kniende Engel“, Anfang 60er Jahre.



36. „Variation zum tänzerischen Motiv“ / „Aufsteigende“, Anfang 60er Jahre. / 37. „Laufende Tiere“, um 1960.



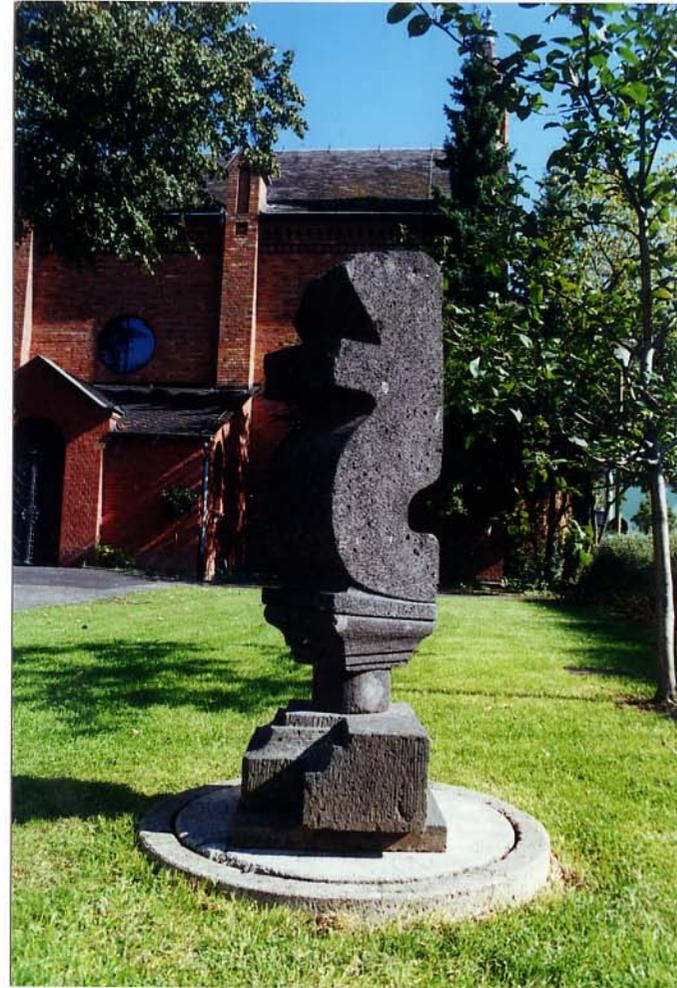
38. „Tänzer“, um 1960. / 39. „Weltall“, frühe 60er Jahre.



40. „Stehende“, um 1960. / 41. „Kniende“, um 1960.



42. „Springende“, um 1960. / 43. „Sitzende auf der Bank“, um 1960.



44. „Musiker“, um 1960. / 45. „Die Knienden / mit dem dicken Sockel“, Anfang 60er Jahre.



46. „Tänzer“, 60er Jahre. / 47. „Engel“, um 1960.



48. „Kniende“, um 1960. / 49. „Engel“, um 1960.



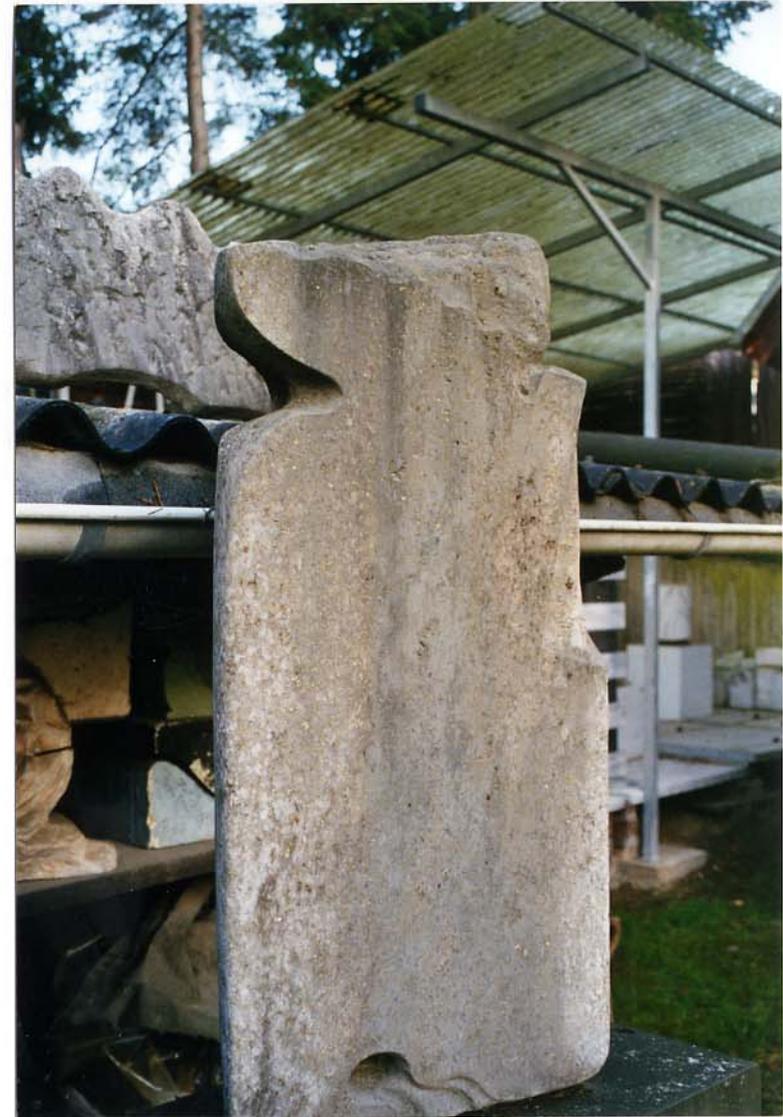
50. „Das Tau“, 1961. / 51. „Laufende“, 1962.



52. „Engel“, 1962. / 53. „Kniende“, 1960/1962.



54. „Meditation“, um 1962. / 55. „Sitzende“, 1962.



56. „Tanzende“, 1962. / 57. „Betende mit erhobenen Händen“, 1962.



58. „2x Springende“, 1962. / 59. „Mädchen mit Kuh“, 1962.



60. „Die Sitzenden mit erhobenen Händen“, 1962/1965. / 61. „Die Knienden mit erhobenen Händen“, 1962/1965.



62. „Die Laufenden“ / Entwurf für den „Großen Läufersprung“, um 1963. / 63. „Der große Läufer-Sprung“, 1963.



64. „Aufstrebende Engel“, 1963. / 65. „Springende“, 1963.



66. „Tänzer“, 1964. / 67. „Kniende Beter“, 1964.



68. „Engel“, 1964. / 69. „Die um den Altar stehen“, 1965.



70. „Vorstufe zu „Horchheimer Höhe“, 1965. / 71. „Die Gefangenen“, 1965.



72. „Betende“, 1965. / 73. „Springende“, 1960/1965.



74. „Schmerzhaftes Gebären“ / „Gebärende Frauen“, 1965. / 75. „Prozession von Echternach“, um 1965.



76. „Tänzer“, 1960/1965. / 77. „Die Jubilierenden“ / Modell, 1965.



78.1. „Kniende“, 1965. / 78.2. Rückansicht.



79. Werkgruppe "Horchheimer Höhe", 1967. / 79.1. „Die Laufenden“, 1967.



79.2. „Kniende Beter“ / „Kniende“, 1967. / 79.3. „Die Tanzenden“, 1967.



79.4. „Die Gehenden“, 1967. / 79.5. „Die Jubilierenden“ / „Aufsteigender Jubel“, 1967.



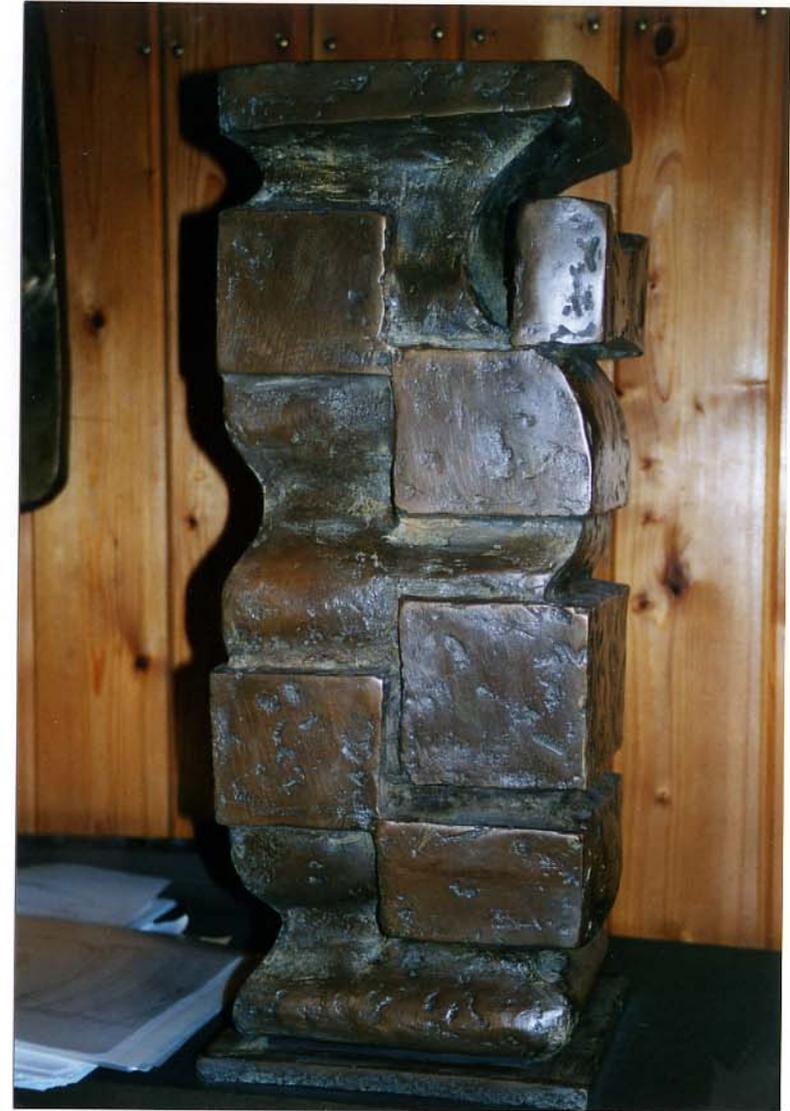
80.1. Vorstufe zu „Horchheimer Höhe“, (mittlere Skulptur), um 1967. / 80.2. Erinnerung an die „Horchheimer Höhe“ / Vereinigung aller fünf Themen, nach 1967.



81. Bronzegruppe, 1967/1968. / 81.1. „Jubilierende“, 1967/1968.



81.2. „Laufende“, 1967/1968. / 81.3. „Gehende“, 1967/1968.



81.4. „Tanzende und Betende“, 1967/1968. / 81.5. „Kniende Beter“, 1967/1968.



82. „Jakobsleiter“, 1969. / 83. „Kniende Beter“, Ende 60er Jahre.



84. „Liegende“, 1960/1970. / 85. Gruppe Holzarbeiten, 1960/1970. 85.1. „Schäfer“ / 85.2. „Springende“ / 85.3. „Springende“ / 85.4. „Springende“



86.1. „Oranten“, Bronzeguss, 1960/1970. 86.2. „Oranten“, Aluminium, 1960/1970.



87. „Kniende Beter“, 1970/1975. / 88. „Kniende“, um 1970.



89. „Kniende“, um 1970. / 90. „Kniende“, um 1970.



91. „Sitzende“, frühe 70er Jahre. / 92. „Liegende“, um 1970.



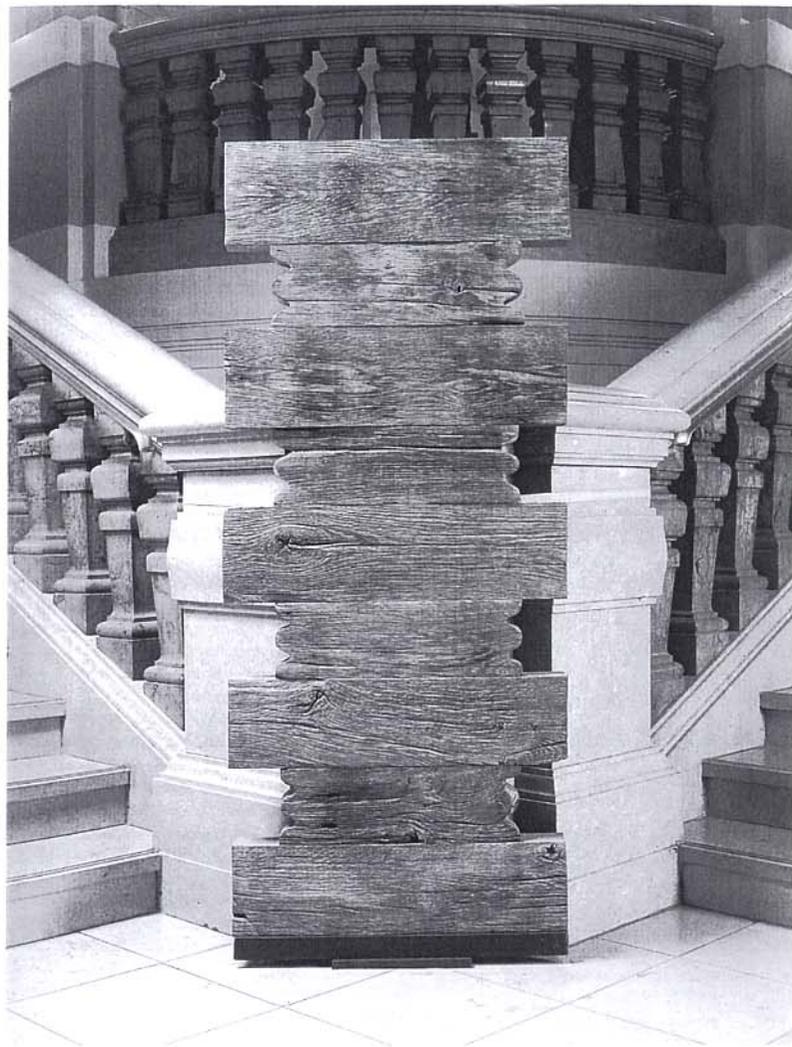
93. „Kniende und Betende“, 1972. / 94. „Die Wächter“, um 1972.



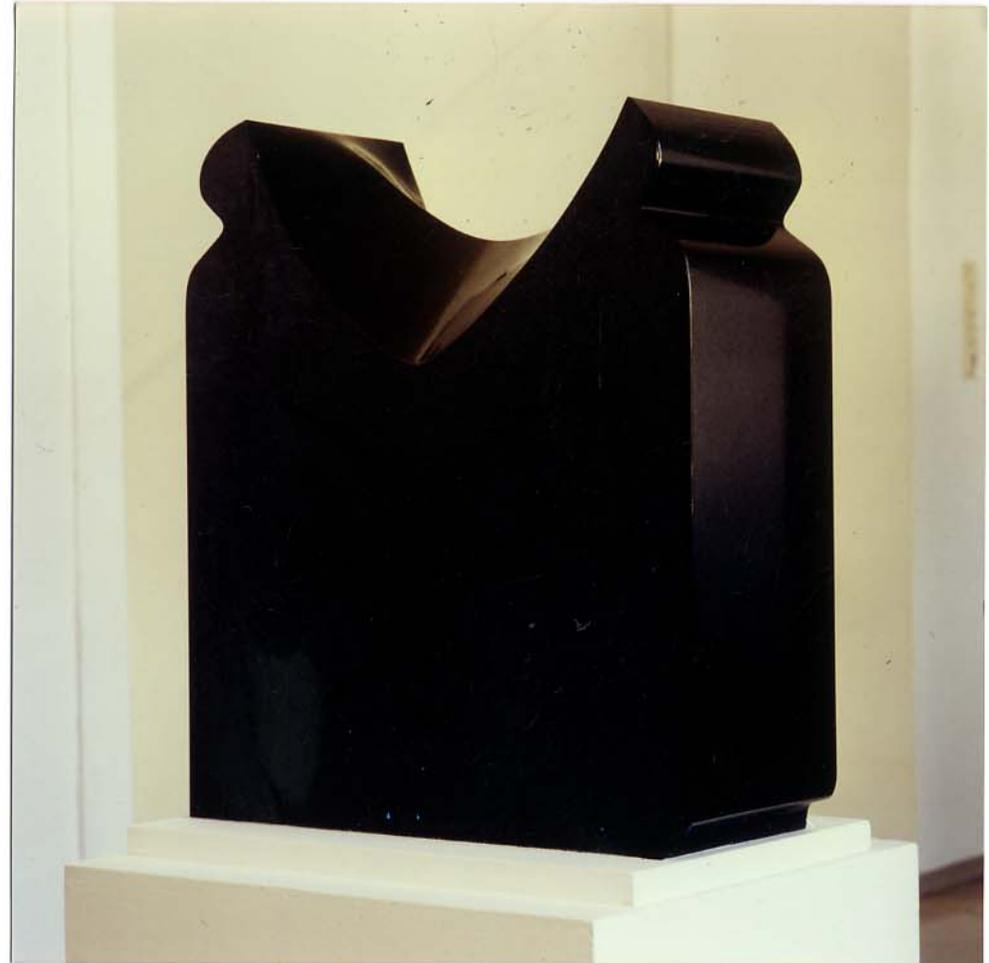
95. „Kniende und Betende“, 1972. / 96. „Kniende mit erhobenen Händen“, um 1970.



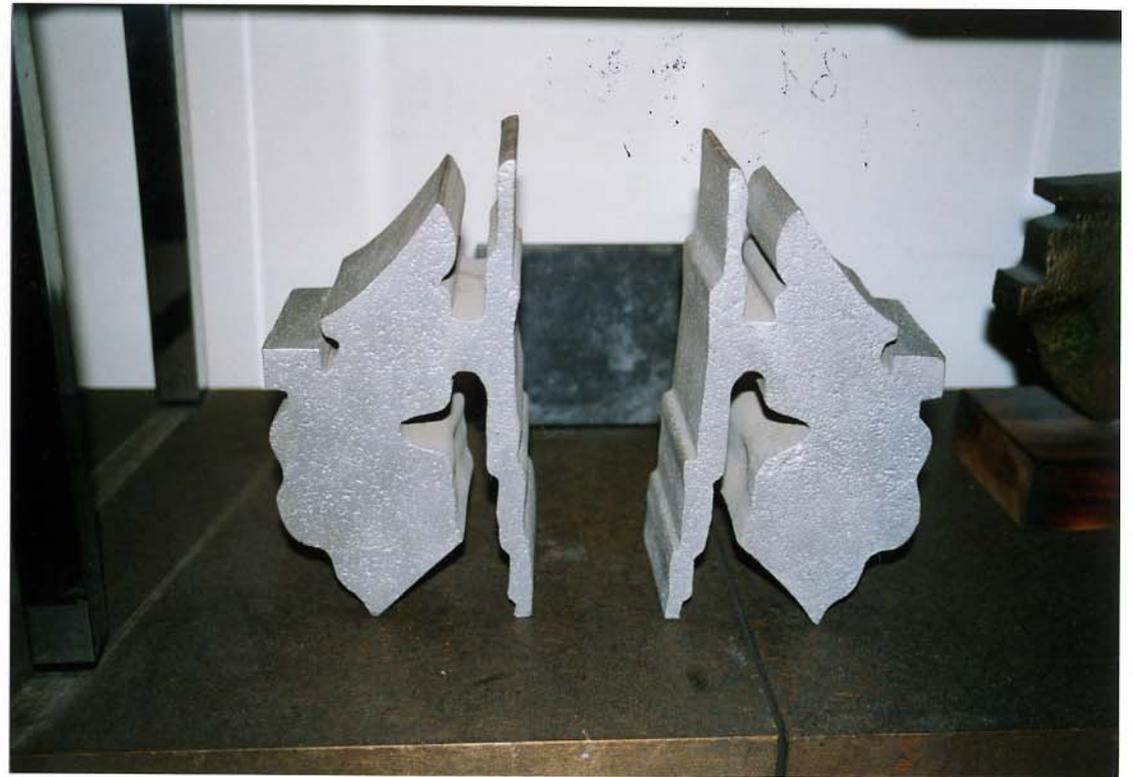
97. „Kniende Beter, auch an den Köpfen verbunden“, frühe 70er Jahre. / 98. „Himmelsleiter“, frühe 70er Jahre.



99. „Die Engel der frühen Jakobsleiter“, 1972. / 100. „Die Engel der großen Jakobsleiter“, 1970/1975.



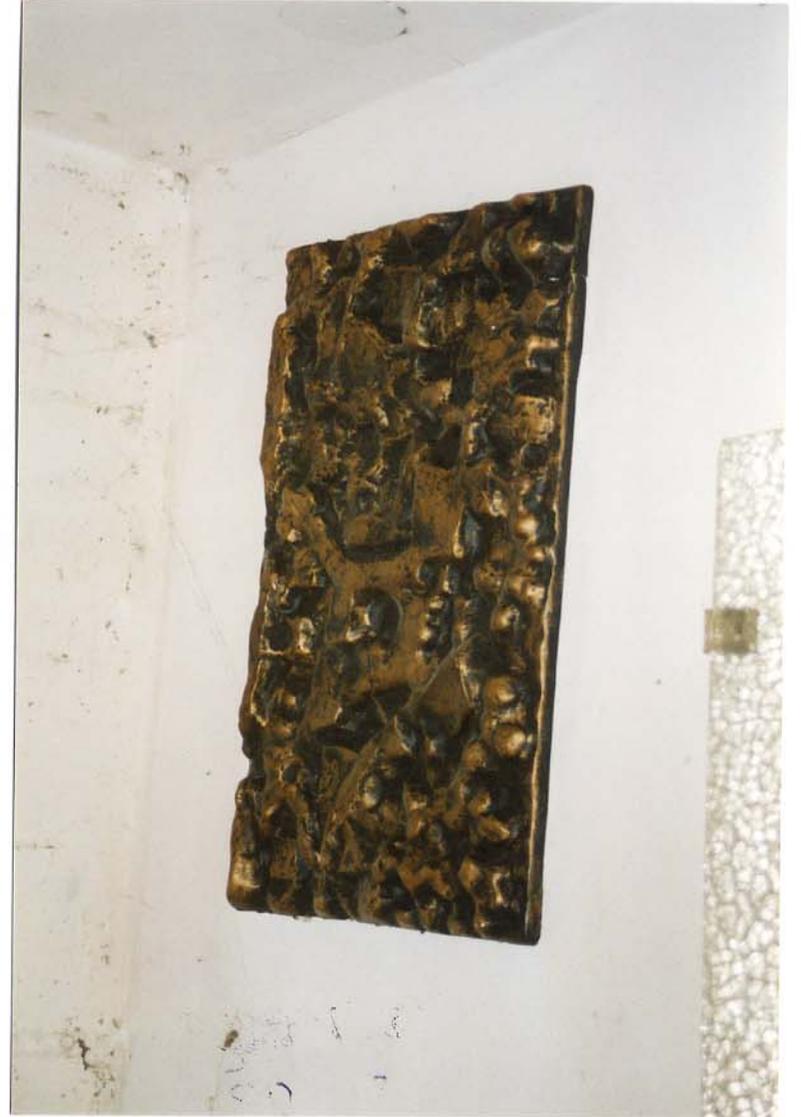
101. „Jakobsleiter“, frühe 70er Jahre. / 102. „Die miteinander Verbundenen“, frühe 70er Jahre.



103. „Sitzende auf der Bank“, frühe 70er Jahre. / 104. „Engel“, frühe 70er Jahre.



105. „Betende“, frühe 70er Jahre. / 106. „Chor der Engel“, 70er Jahre.



107. „Chor der Engel“, 70er Jahre. / 108. „Prozession von Echternach“, 70er Jahre.



109. „Stehende“, 70er Jahre. / 110. „Springende“, 70er Jahre.



111. „Tänzer“, 70er Jahre. / 112. „Kniende Beter“ / „Pneuma Indien – Tektonisch Griechenland“, frühe 70er Jahre.



113. „Stehende“, 70er Jahre. / 114. „Tanzende – im Gleichgewicht“, frühe 70er Jahre.



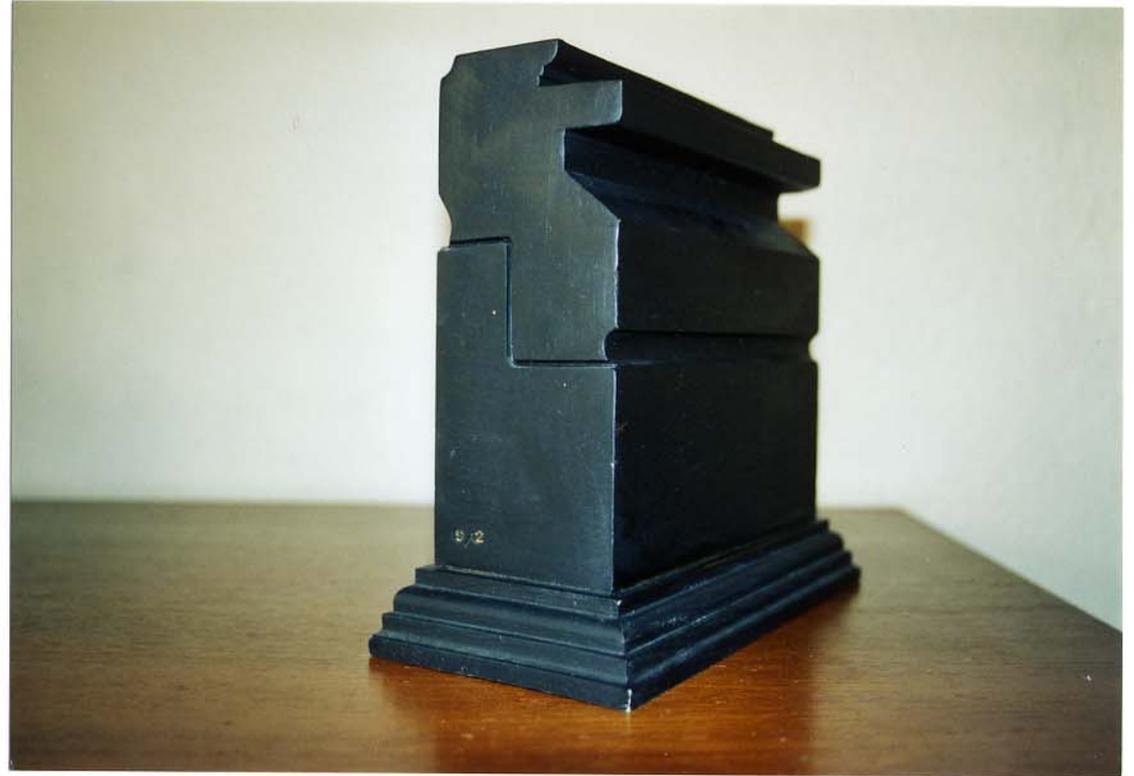
115. „Kosmos der Engel“, 70er Jahre. / 116.1. „Kosmos der Engel“ / „Schauende“, frühe 70er Jahre.



116.2 „Schauende“ / „Kosmos der Engel“, frühe 70er Jahre. / 117. „Kosmos der Engel“, 70er Jahre.



118. „Variation zur Jakobsleiter“, 1. Hä. 70er Jahre. / 119. „Gepanzerte Soldaten“, 1. Hä. 70er Jahre.



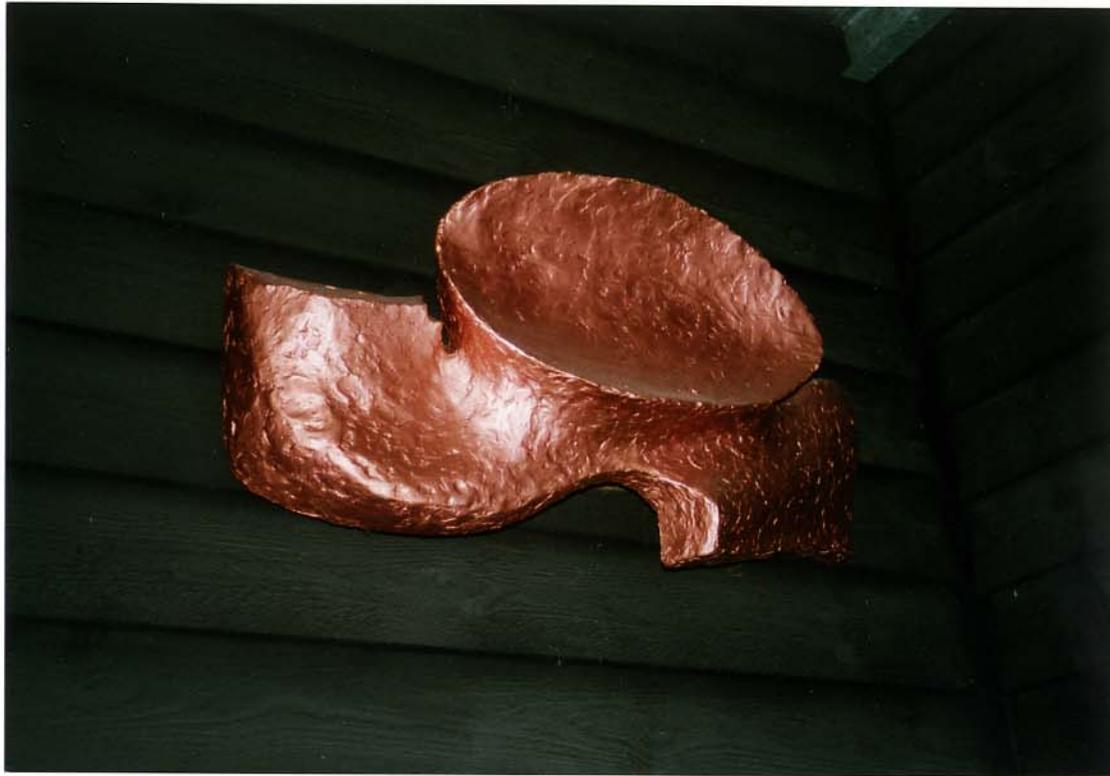
120. „Tanzende“, 1. Hä. 70er Jahre. / 121. „Sitzende“, 1. Hä. 70er Jahre.



122. „Sitzende“, 1. Hä. 70er Jahre. / 123. „Sitzende auf der Steinbank“, 1972.



124. „Engel“, 1. Hä. 70er Jahre. / 125. „Engel“, 1. Hä. 70er Jahre.



126. „Engel“, 1. Hä. 70er Jahre. / 127. „Betende“, 70er Jahre.



128. „Engel der Anbetung“ / „Engel-Blattgold“, 1972. / 129. „Springer“, 1972.



130. „Engel“, 1972. / 131. „o.T.“, 1972.





132.1. „Die Sitzenden“, 1972. / 132.2. Nahaufnahme.



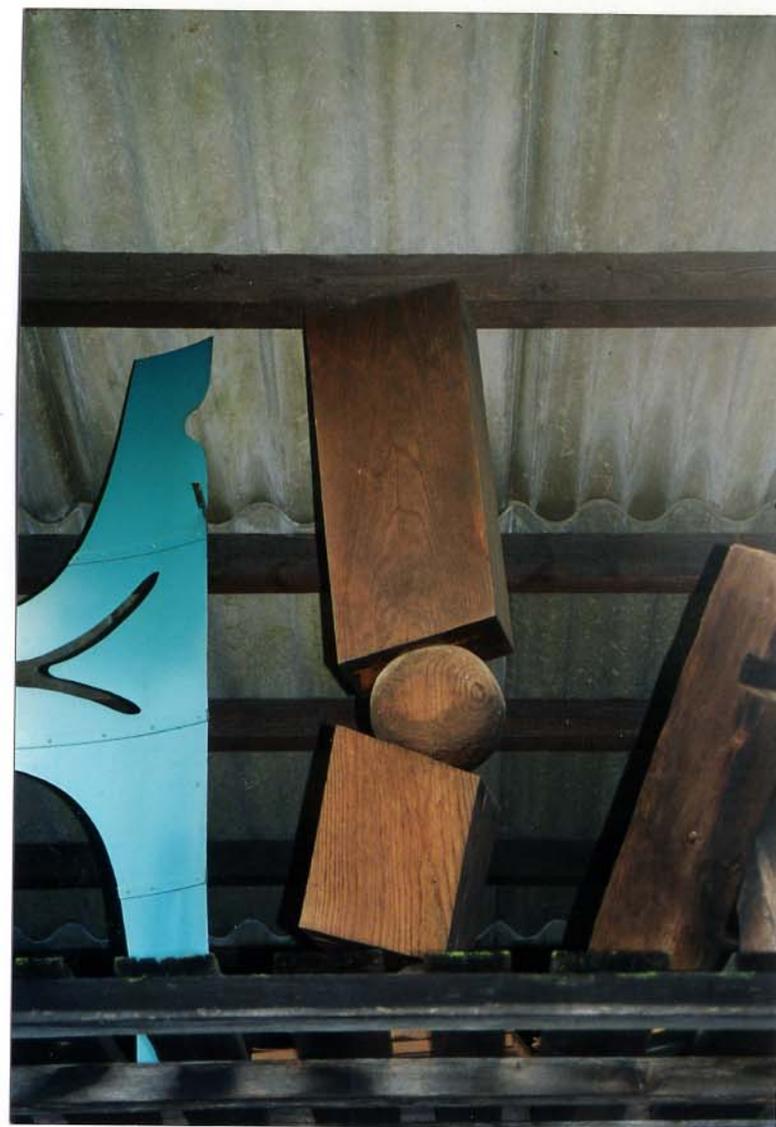
133.1. „Spielergruppen“, 1972. / 133.2. Nahaufnahme.



134. „Kniende Erntearbeiter“, 1975. / 135. „Musiker“, 1975.



136. „Kniende Beter“, 1975. / 137. „Gehende“, 1975.



138. „Kniende Engel“, 1970/1975. / 139. „Springer“, um 1975.



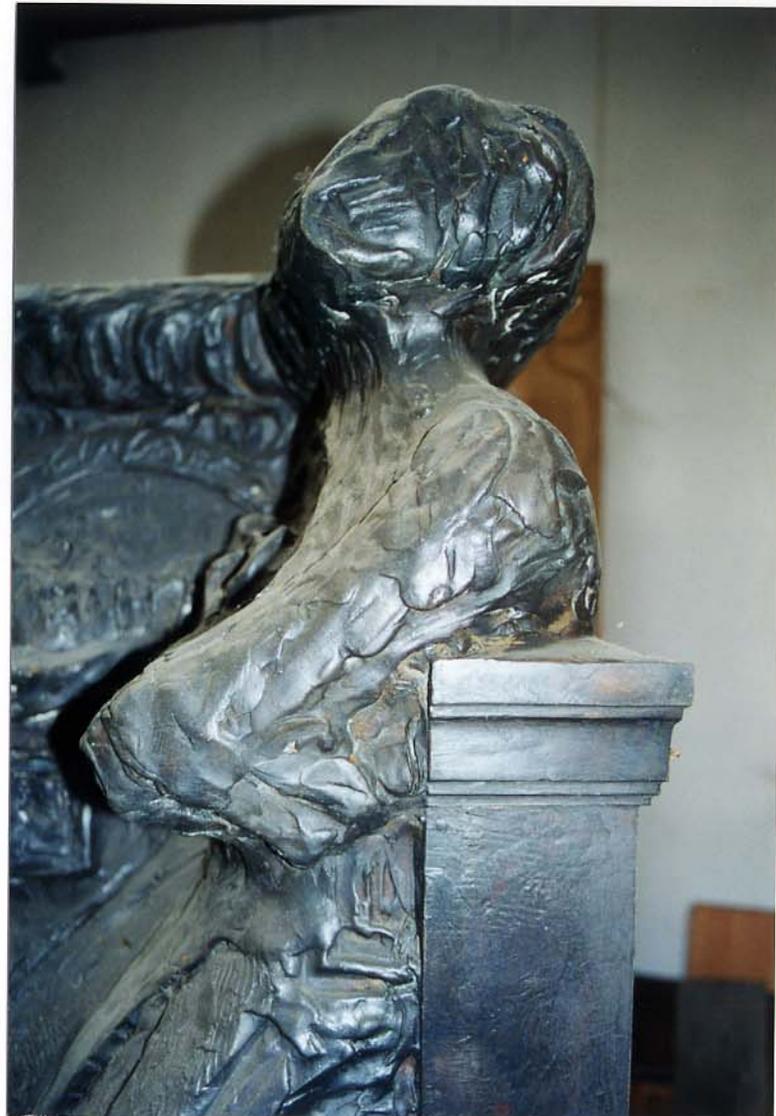
140. „Ballspieler“, um 1975. / 141. „Engel“, um 1975.



142. „Springer“, um 1975. / 143. „Die Stehenden“, 1975.



144. „Kosmos der Engel“, um 1979. / 145. „Kosmos der Engel“, späte 70er Jahre.



146. „Der große Konvent“, „Die große Zusammenkunft“, 1979/1990. / 146.1. Detailansichten.



146.2. Detailansichten. / 146.3. Modellagen.



146.4. Modellagen / 146.5. Gipsentwurf.



147.1. „Gnadenstuhl“, um 1979. / 147.2. Detailansicht.



148. „Engel“, 1970/1980. / 149. „Springer“, 1970/1980.



150. „Laufende Tiere“, 1970/1980. / 151. „Die um den Altar Stehenden“, späte 70er Jahre.



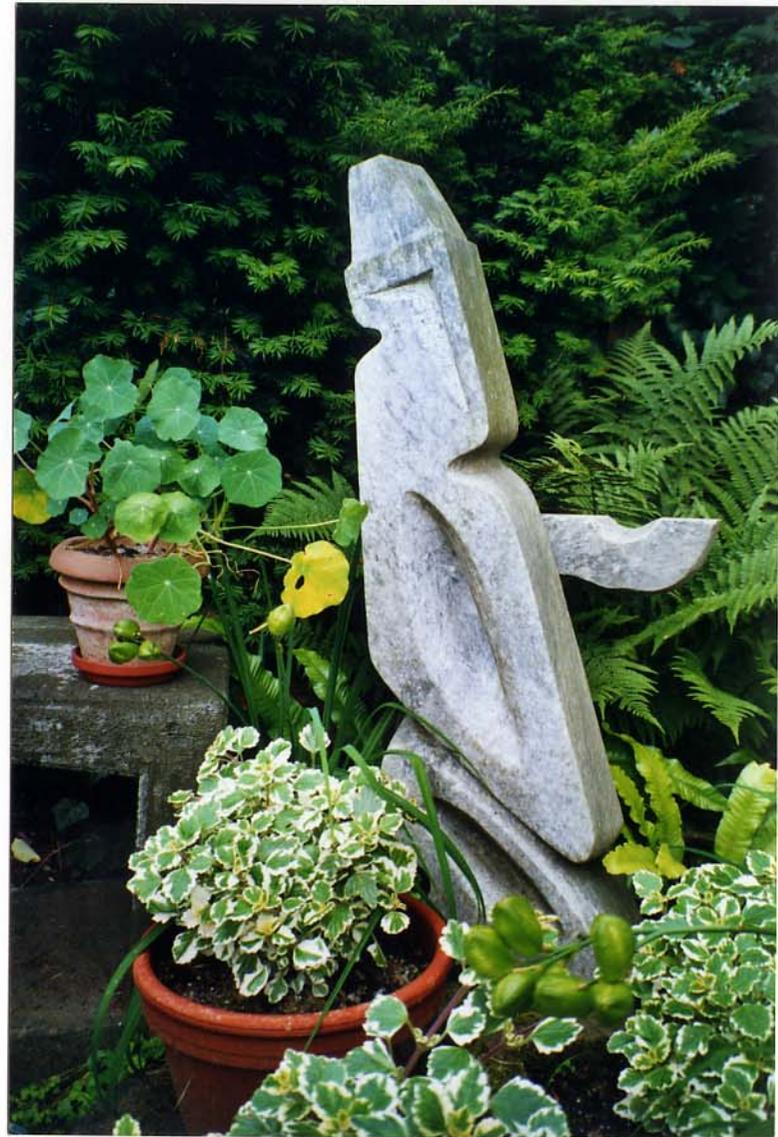
152.1. „Engel“ – „mit erhobenen Händen“, um 1980. / 152.2. Seitenansicht.



153. „Engel“ – „mit erhobenen Händen“, um 1980. / 154. „Engel“ – „mit erhobenen Händen“, um 1980.



155. „Engel“ – „mit erhobenen Händen“, um 1980. / 156. „Stürzende Engel“, um 1980.



157. „Rufende“, um 1980. / 158. „Bittende“, frühe 80er Jahre.



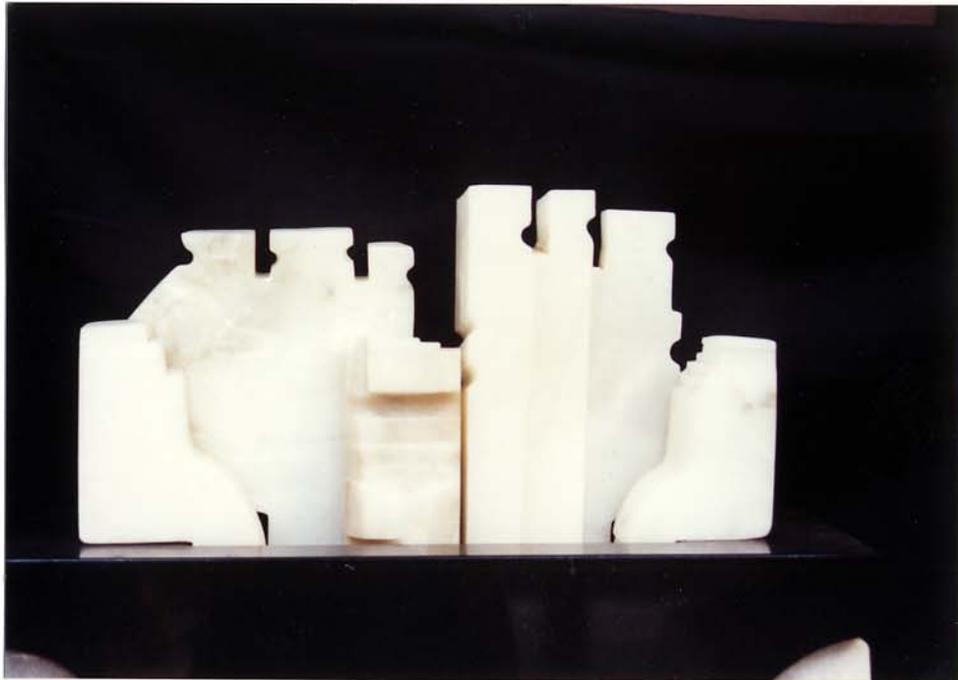
159. „Jakobsleiter“, um 1980. / 160. „Jakobsleiter“, frühe 80er Jahre.



161. „Bittende“, um 1980. / 162. „Betende Engel“, um 1980.



163. „Klangsteine“, um 1980. / 164. „Die Fähre der Zeit“, 1980.



164.1. Detailansicht. / 164.2. Styropormodell



165. „Das Knien im Stein“, 1982. / 166. „Kniende“ / „Betende“, 1982.



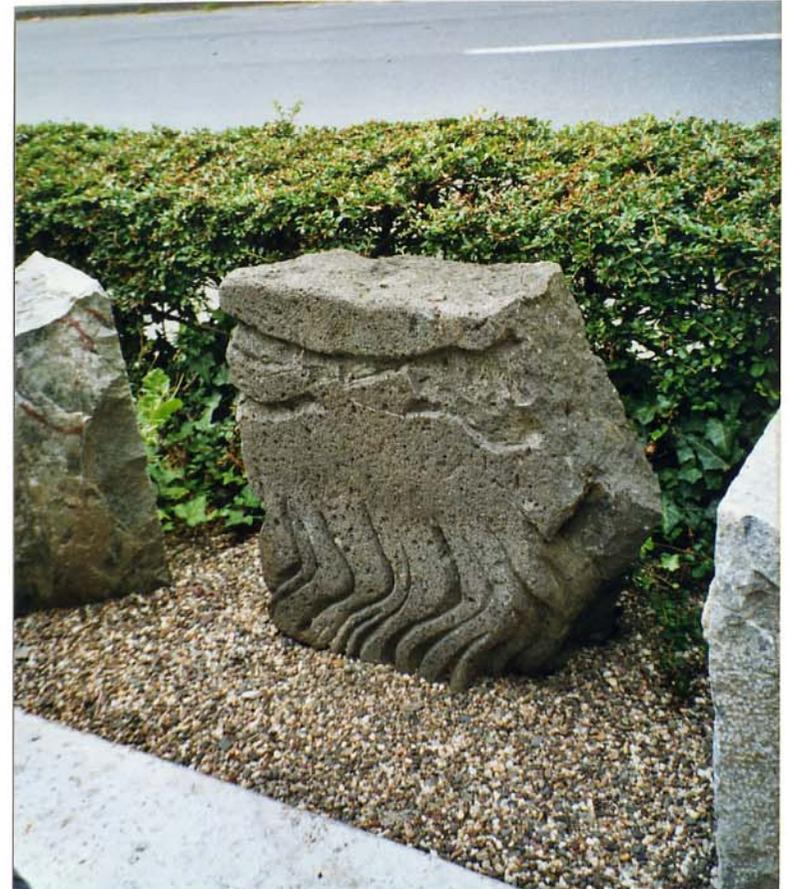
167. „Tanzende“, 1982. / 168. „Barocke Tänzer“, 1983.



169.1. „Kniende und betende Engel“, 1984. / 169.2. Modell Gips / Drahtgeflecht.



170.1. „Laufende“, 1985. / 170.2. „Laufende“, 1985.



171. „Doppelte Prozession“, 1985. / 172. „Die Laufenden“, 1985.



173. „Bittende“, 1985. / 174.1. „Klangsteine“, 1986.



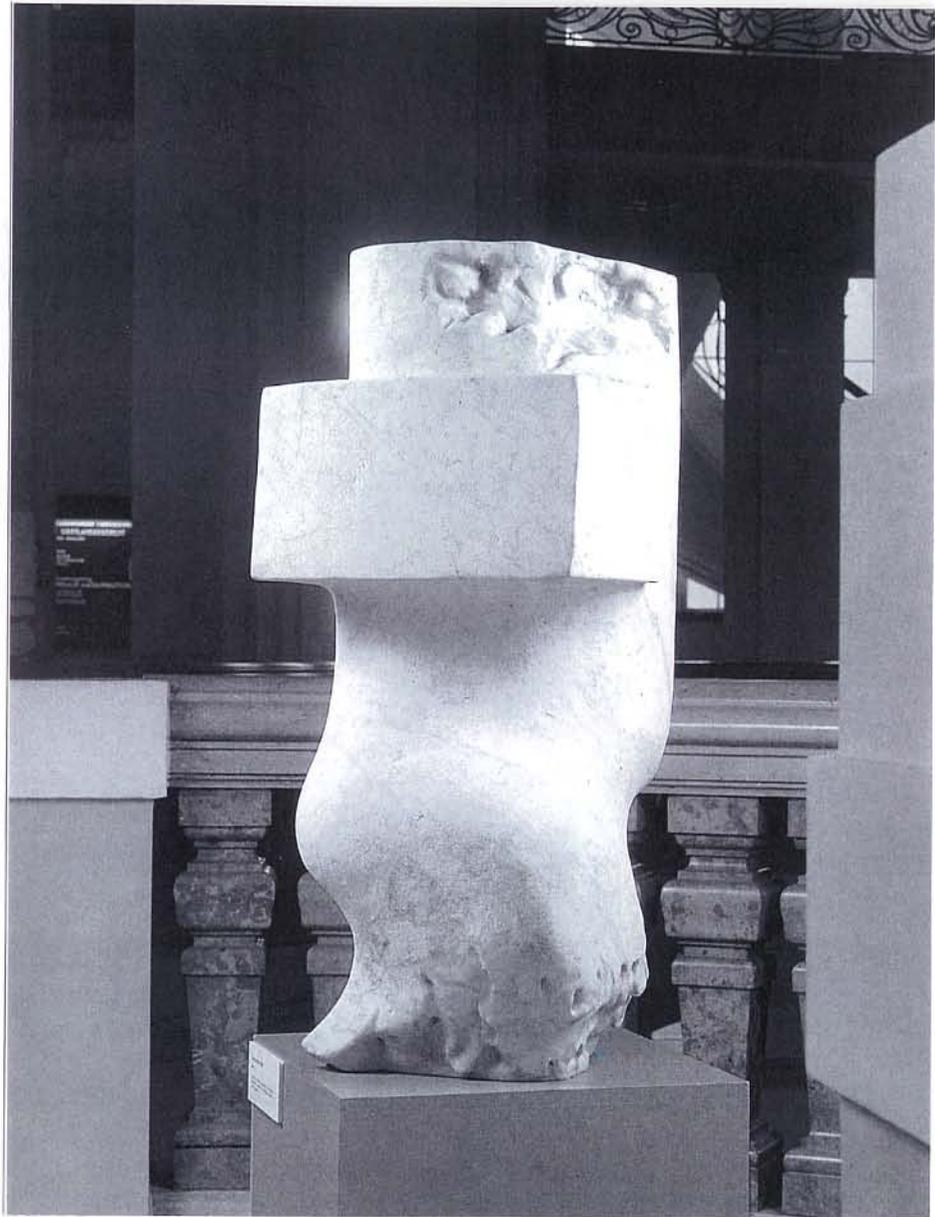
174.2. „Klangsteine“, 1988. / 174.3. „Klangsteine“, 1986/1988.



175. „Kegel der Engel“, 1986. / 176. „Expressive Beter“, 1986/1988.



177. „Aufsteigende Beter“, 1988. / 178. „Tanzende“ / Variation, späte 80er Jahre.



179. „Die Tanzenden“, späte 80er Jahre. / 180. „Tanzende Beter“, 1986.



181. "Communio sacra", 1980-1991. / 182. "Communio sacra", 1988.



183. „Aufsteigender Jubel“, 1987/1988. / 184. „Aufsteigender Jubel“, 1988.



185. „Tanzende“ / „Pirouette“, 1988. / 186. „Kniende“, 1988.



187. „Kegel der Engel“, späte 80er Jahre. / 188.1. „Kegel der Engel“, späte 80er Jahre.



188.2. „Kegel der Engel“, späte 80er Jahre. / 189. „Kegel der Engel“, späte 80er Jahre.



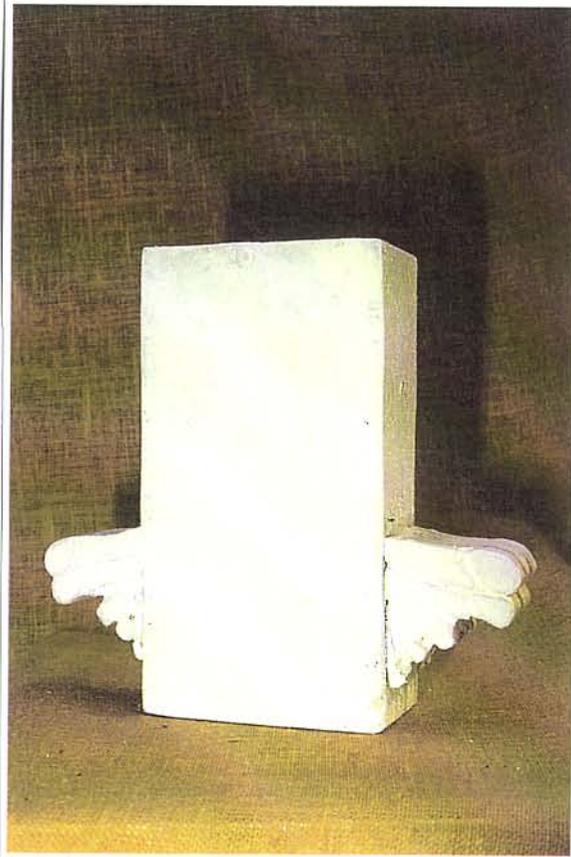
190. „Kegel der Engel“, späte 80er Jahre. / 191. „Die Verbundenen“, 1989.



192. „Tanzende“, 1989. / 193. „Stehende mit erhobenen Händen“, 1990.



194.1. (links) „Frauen“, um 1990. / 194.2. (rechts) „Betende“, um 1990.



195. „Quellen-Stein“, 1990. / 196. „Kreuz-Kapitell, maskulin, mit Basis“, 1991/1992.



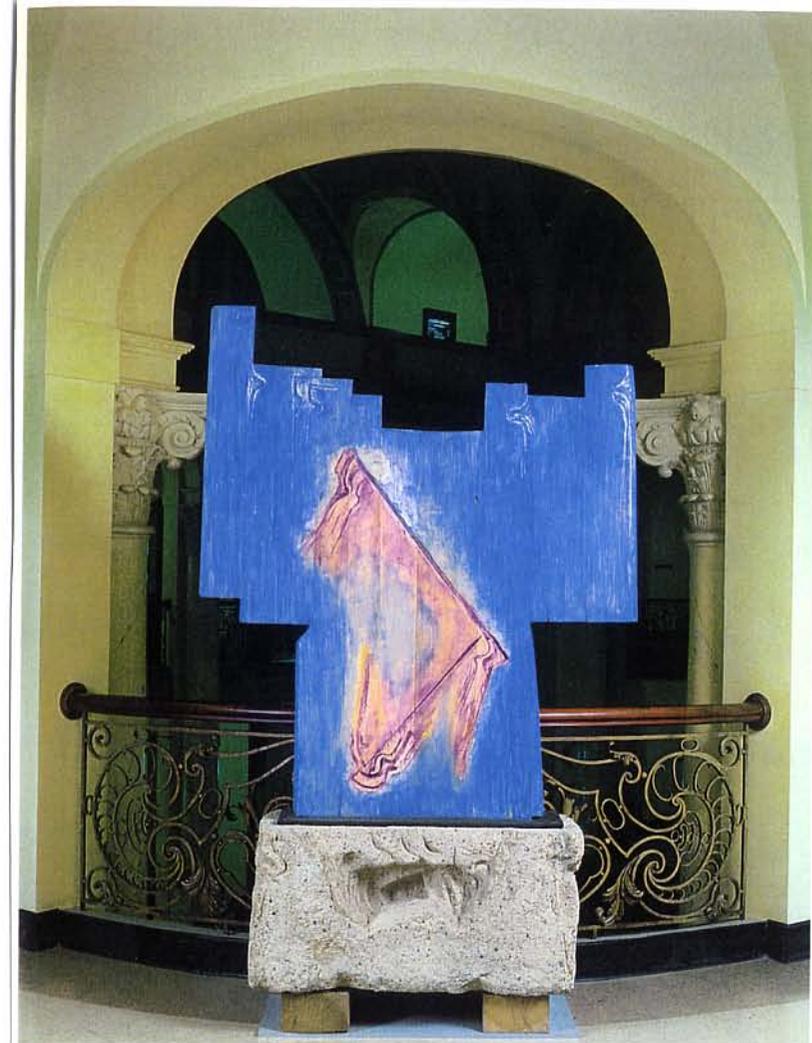
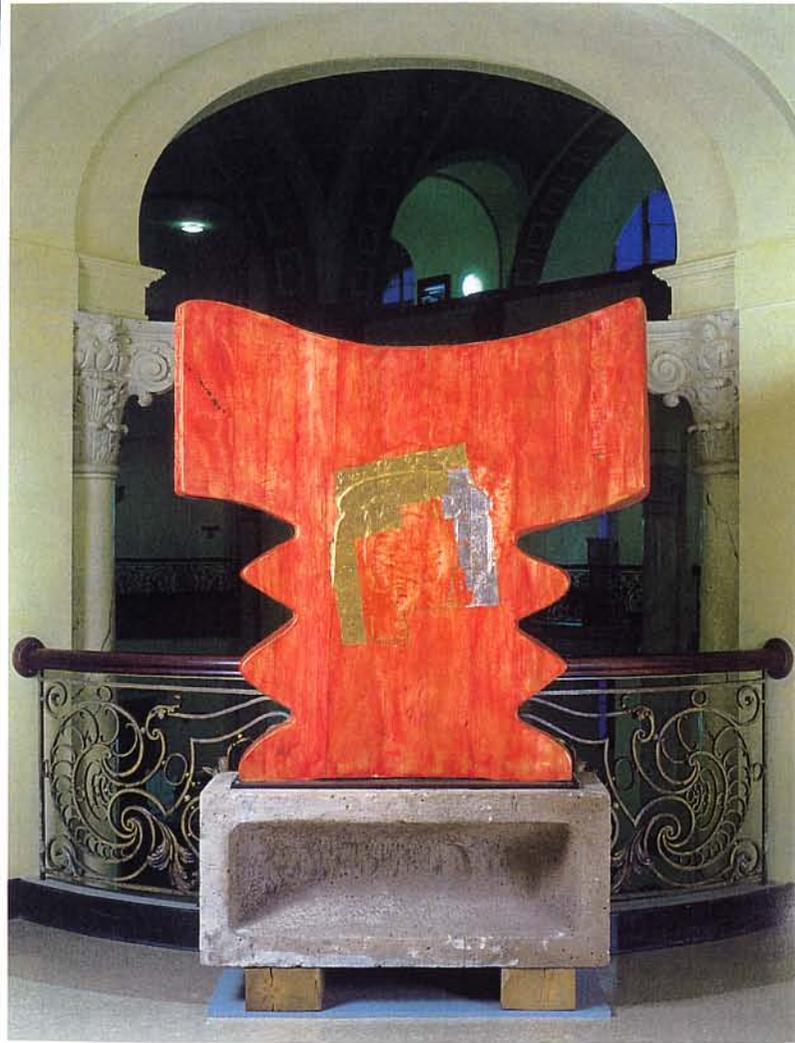
197.1. „Dunkle Nacht und Karmelstein“, 1990. / 197.2. „Llamar de amor viva“ – „Zwei-Flammen-Stein (mit Scheitholz)“/
„Die große Vereinigung auf dem Scheitholzsockel“, 1991.



198. „Menschen im Museum“ / „Miteinander Redende“, 1992. / 199. „Menschen - (Tor)“, frühe 90er Jahre.



200. „Gehende“, 1993. / 201. „Keil der Engel“, 1993.



202. „Die Engel über dem leeren Grab - eine Ostermeditation“, 1992/1993. / 203. „Sturz der Engel“, 1993/1994.



204. „Große Brücke der Flüchtenden“, 1993/1994. / 205. „Die Gefesselten“, 1994.



206. „Pfingsten“, 1995/1996. / 207. „Pilger“, 1995.



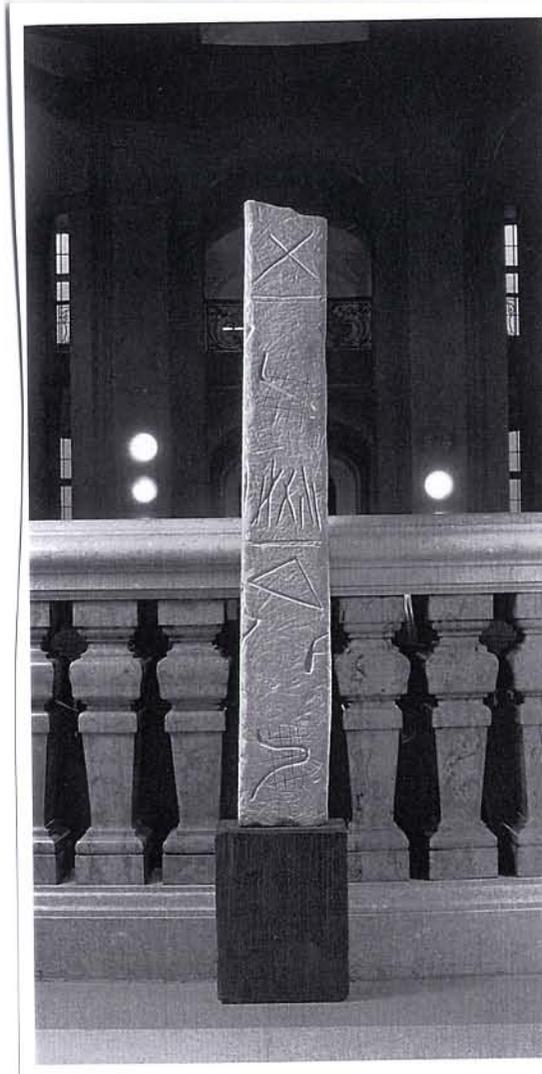
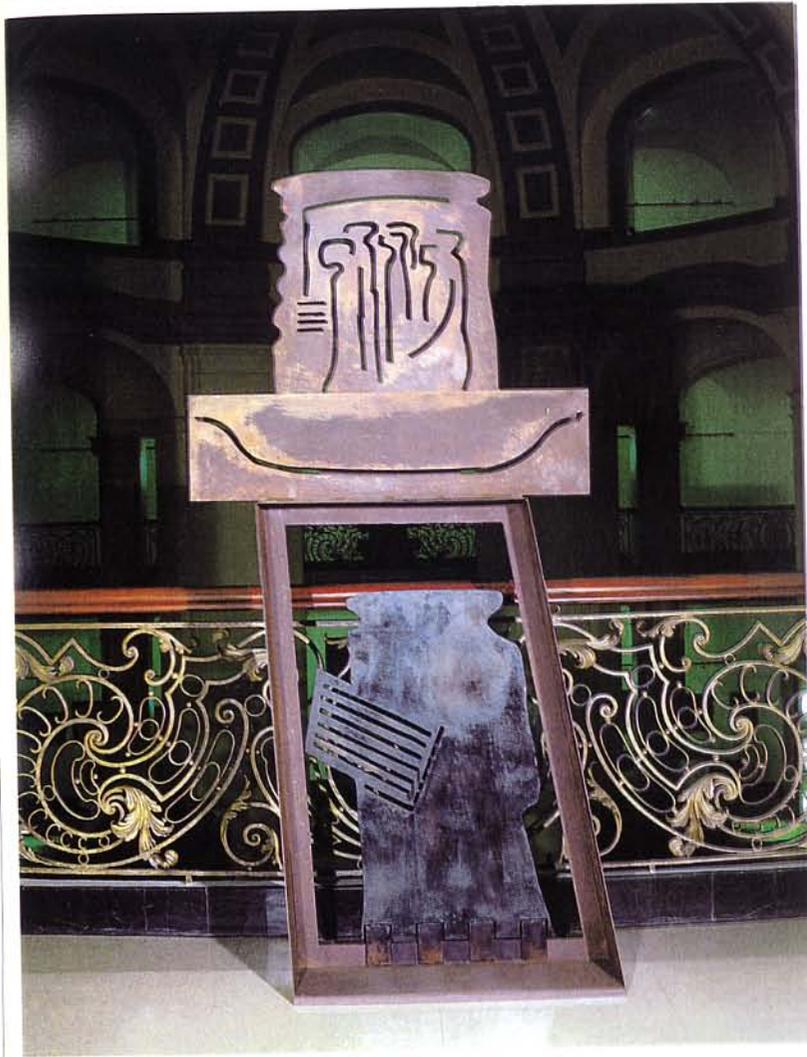
208. „Trauernde“, 1995/1996. / 209. „Schwimmende“, 1995.



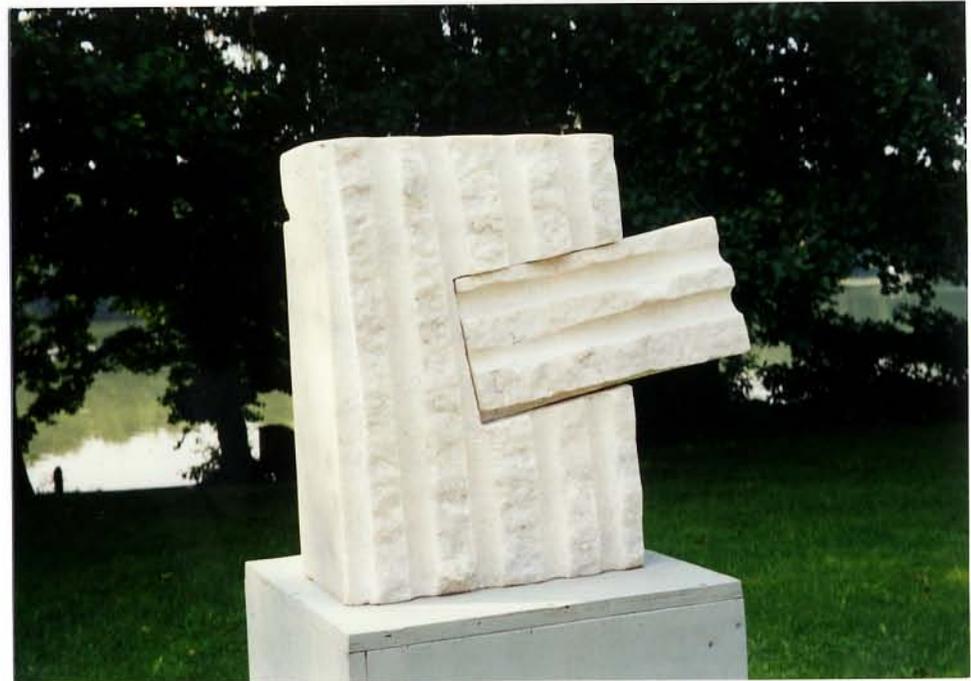
210. „Jakobsleiter“, 1995/1996. / 211. „Die Knienden“, 1996.



212. Entwurfszeichnung zu „Die geteilten Schatten des Platon“, um 1997. / 213. „Die geteilten Schatten des Platon“, 1997.



214. „Die Fähre über den Acheron in das Reich der Schatten“, 1998. / 215. „Prangerstein“, 1998.



216. „Homines Incurvati / Die In sich gebeugten“, 1998. / 217. „Weiser“, 1998.



218. „Gehende“, 1998. / 219. „Die Fähre über den Acheron“, 1998.



220.1. „Geschlechter“, 1998. / 220.2. „Geschlechter“, 1998.



221. „Pfeiler der geneigten Köpfe“, 2000. / 222. „Sich Neigende“, 2000.



223. „Torsi“, 2000. / 224. „Büsten“, 2000.



225. „Laufende“, 2000. / 226. „Tor der Stehenden“, 2000.



227. „Köpfe“, 2000. / 228.1. „Die Antike Komödie“ / „Das große Massaker“, um 2001.



228.2. Rückansicht. / 228.3. Detailansicht.



228.4.-5. Detailansichten.



229. „Kniende Beter“, 2000/2001. / 230. „Kniende mit erhobenen Händen“, um 2000.



231. „Springer“, um 2000. / 232. „Säule der Gefangenen“, 2000.



233. „Tänzerin“, 2001. / 234. „Die Stehenden“, 2001.



235. „Jakobsleiter“, 2001. / 236. „Geteilt und doch vereint“, 2001.



237.1. „Jakobs Traum im Tempelzelt“, 2001. / 237.2. Detailansicht.



237.3. Detailansicht. / 238. „Klangstein“, 2001.



239. „Klangstein“, 2001. / 240. „Klangstein“, 2002.



241. „o.T.“, 2002. / 242. „Expressiver Choral“, 2002.



243. „Betende und Kniende“ / „Engel“, 2002/2003. / 244. „Essener Säule der Gemeinschaft“, 2002.



245. „Klangskulptur“, 2002. / 246.1. „Engel“, 2003.



246.2. Detailansicht. / 247. „Stehende Frauen“ / „Ursula und die 1000 Jungfrauen“, 2003.



248. „Pfeiler der gesenkten Köpfe“, 2003. / 249. „Schauende“, 2003.



250. „Springende“, 2003.

6.8. unvollendete Werke und Entwürfe



1. „Astronauten“, Entwurfsarbeit für eine Bronze, Gips. / 2. „Galeeren der Entdecker“, Basaltlava.



3. Brunnenentwurf, portugiesischer Marmor. / 4. „Engel“ / „Himmelswagen“, Eisen.



5. „Kniende“, Muschelkalk. / 6. „Kampf“ / „Streit“, Basaltlava.



7. „Springende Tiere“, Marmor. / 8. „Engel“, Granit.



9. „Pilger“, Eifelmarmer. / 10. „Geschlechter“, Diabas.



11. Naturbelassene Basaltlavasäulen vor der Bearbeitung. / 12. „Kreis der Köpfe“, Marmor.



13. „o.T.“, Basaltlava. / 14. “Kniende”, Basaltlava.

Zu- u. Vorname <i>Keller, Günther</i>	Klasse oder Werkstatt <i>Prof. Ullmer</i>	Schülergattung <i>Fachschüler</i>
geboren am <i>24.1.25</i> in <i>Leinz</i>	Unfallversicherung angem. am:	
Stadt <i>Stuhl</i>	Rel. <i>rim. Ruth</i>	

Des Vaters oder d. gef. Vertreters	
Zu- und Vorname	
Stand und Wohnung	
Angaben über Vorbildung	
a) Allgem. Schulbildung	<i>Volkschule</i>
b) Fachschulen	
c) praktische Tätigkeit	<i>Prüfungslehrer</i>
Berufsziel	<i>Bildhauer</i>
Wohnung während des Schulbesuchs	<i>höh., Kohnenplatz 9 Leinz, Altenbühlstr. 11</i>

Eintritt in die Schule am		in Klasse usw.		Berufsbewerber	
Besuchte die Klassen				Messenprüfung:	
<i>Prof. Ullmer</i>	in <i>Sommer</i>	Sem. 19 <i>47</i>	✓	in	Sem. 19
"	" <i>Winter</i>	" " <i>48/48</i>	✓	"	"
"	" <i>Sommer</i>	" " <i>48</i>	✓	"	"
"	" <i>Winter</i>	" " <i>48/49</i>	✓	"	"
"	" <i>Sommer</i>	" " <i>49</i>	✓	"	"
"	"	"		"	"

Auszeichnungen:	
Ausgeschieden am:	Grund:
Bemerkungen	

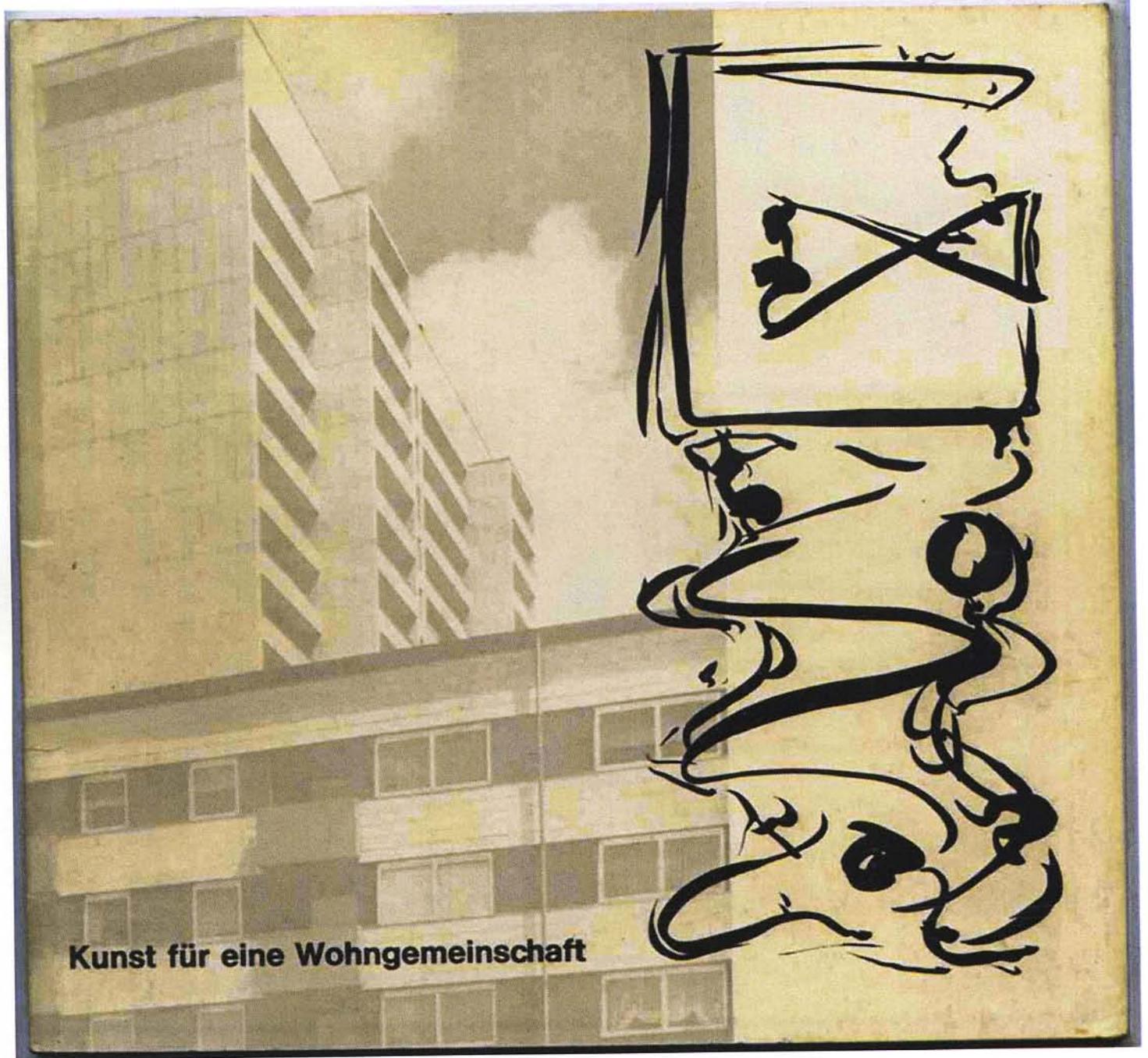


CÜNTHER OELLERS
EDITH OELLERS

GEB-TEUBER
VERMÄHLTE
MARIA LAACH
DEN 13. NOV. 18

LINZ / RH.

METTINGE



Kunst für eine Wohngemeinschaft

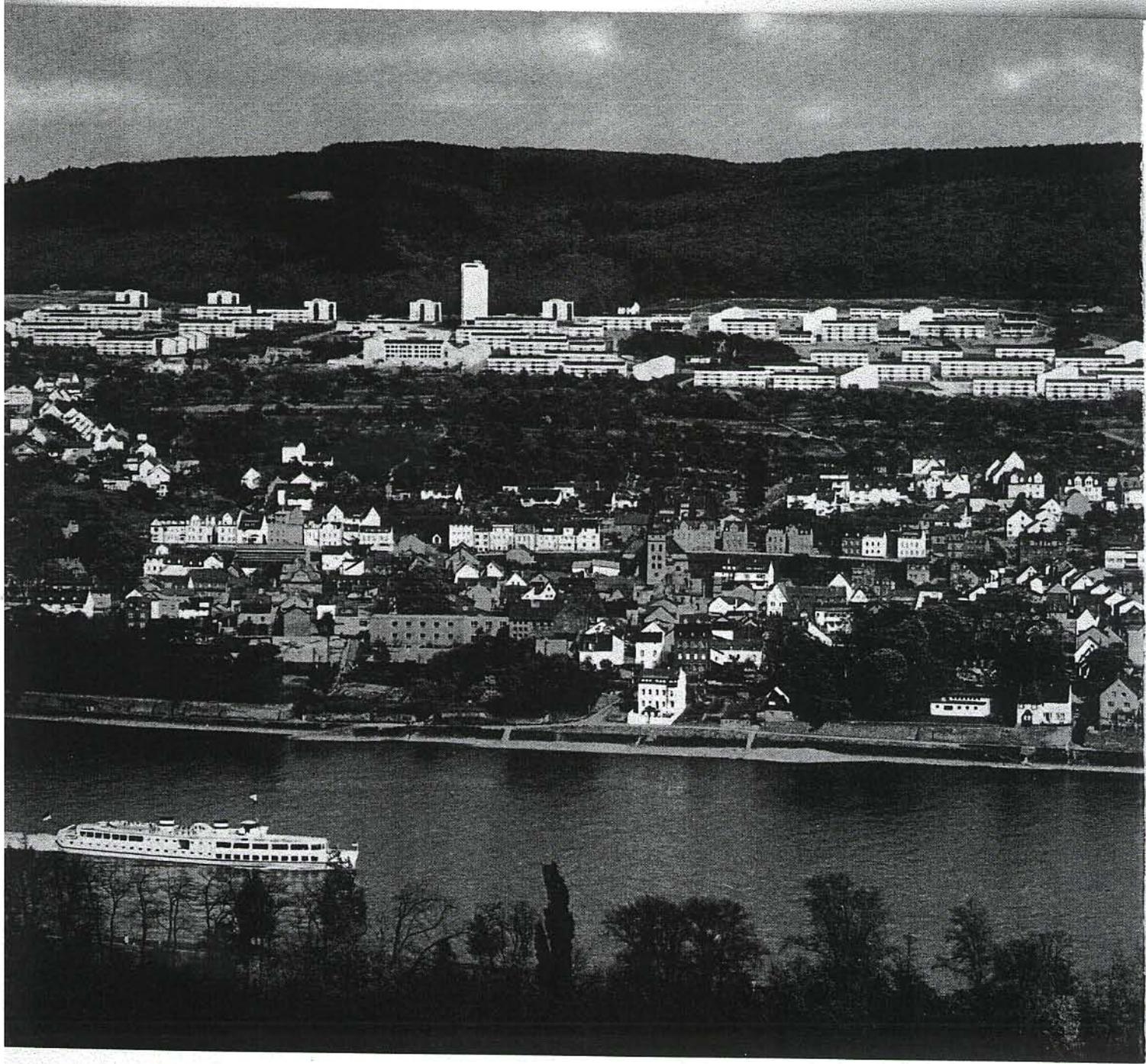
Wohnbau G.m.b.H.

Koblenz

„Horchheimer Höhe“

1962

1967



**Koblenz, Ortsteil Horchheim und „Horchheimer Höhe“
mit der nach Westen geneigten Talseite des Rheins**

INHALT

		Seite
Vorwort an den Betrachter	Heinrich Böll	5
Der Auftrag an den Bildhauer Aus dem Arbeitstagebuch des Bauherrn	Hans-Dieter Körber	9
Kunst am Bau oder Kunst auf der Agora	Dr. Walter Warnach	17
Ein Wort zum heutigen Tag	Hans Rossig	23
Kunst kostet Geld	Otto Jacoby	29
Städtebauliche Texte	Wohnbau G.m.b.H.	33

Heinrich Böll

Vorwort an den Betrachter

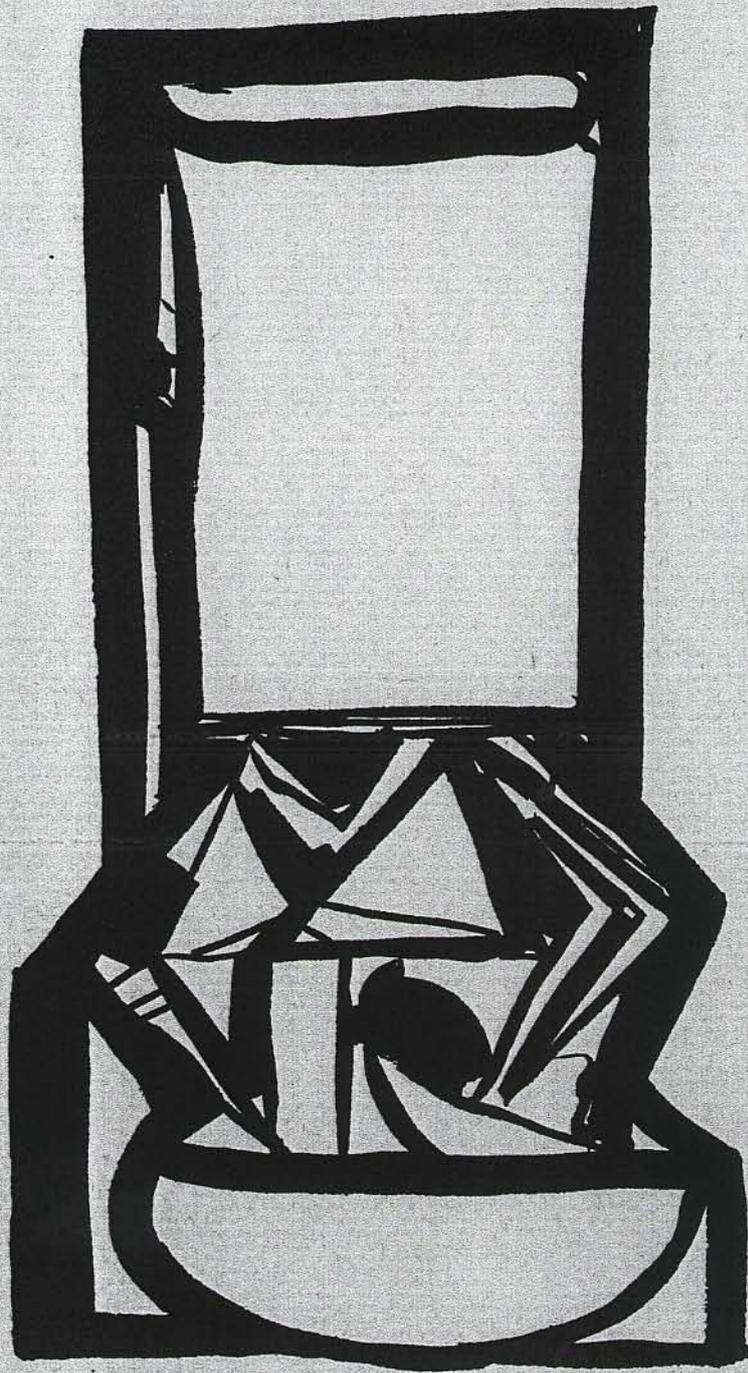
Die Ankünftigkeit jeder Kunstäußerung, ihre Pünktlichkeit ist ganz anderer Art, als diejenigen wissen, die das „Ankommen“ erfunden, studiert, perfektioniert haben: mag es nun ein Waschmittel betreffen oder eine gut gedrechselte Predigt. Wer in irgendeiner Kunstäußerung Trost finden möchte, muß im Erkennen geübt und auf Bitterkeit gefaßt sein.

In Zeitungsredaktionen, Illustriertenkochstuben und den Brutstätten des Filmgewerbes, in Funk und Fernsehen finden täglich Gespräche statt, bei denen das Wort „Ankommen“ eine große Rolle spielt. Wird die zur Produktion anstehende Ausgabe, wird der Film auch „ankommen“? Das Hauptargument der Vermittler gegenüber den Autoren ist bei solchen Gesprächen meistens das Publikum, von dem behauptet wird, es wäre „für große Kunst nicht reif“, das meiste wäre entweder formal zu „schwer“ oder in seiner Mitteilung zu düster, zu trist, trostlos, negativ. Tatsächlich enthält große Kunst wenig Trost. Die Künstler und ihre Kunst haben auch nie Trost versprochen; sie haben auch nicht Trostlosigkeit versprochen; sie sind auch nicht trostlos; ich glaube das richtige Wort wäre: untröstlich; sie sind untröstlich darüber, daß der Mensch, dieses Wesen, von dessen Art sie sind und für dessen Art sie arbeiten, in einem Ozean von Vergänglichkeit sich bewegt, und sie sind – glaube ich – darauf aus, Augenblicke dauerhafter Schönheit zu schaffen. Schönheit und Poesie sind versprochen, Trost nicht. Trost versprechen die Religionen, Menschen können einander trösten. Irgendeine Kunstäußerung kann nicht den Menschen und nicht die Religion ersetzen, sie kann nie Ersatz sein; sie ist sie selbst; frei; und das einzige Versprechen, das sie hält: Schönheit und Poesie, ist ohne Schmerz

nicht hinzunehmen; der Anblick der Schönheit tut weh und jeder Fetzen Poesie schwimmt auf diesem Ozean von Vergänglichkeit dahin.

Eine Vorstellung vom Publikum, bei dem Irgend etwas ankommen soll, haben nur Werbefachleute, und deren Ankommen begründet sich in den meisten Fällen auf Verführung des Publikums, von dem sie sich ein Götzenbildnis machen, das sie süchtig machen, um ihm dann seine Süchtigkeit vorzuwerfen und es gleichzeitig in seiner Süchtigkeit gefangenzuhalten. Autoren, Künstler, Komponisten verteidigen, wenn sie sich gegen die Demagogie des Wortes „Ankommen“ wehren, immer das Publikum; denn es liegt ein großer Respekt vor dem Publikum darin, so zu schreiben, zu gestalten, zu komponieren, wie einer „es für richtig hält“ mag es nun „ankommen“ oder nicht. Das religiöse Wort für Ankommen ist Advent, und nur in diesem Sinne ist alle Kunstäußerung „ankünftig“, und die Stärke des Geschriebenen, Gestalteten, Komponierten ist die freie Ankunft. Die anderen, die das Wort „Ankommen“ so häufig im Mund führen, kommen dem Publikum entgegen. Unter dem Vorwand, man müsse ihm Trost und Zuspruch bieten, bieten sie ihm billigen Trost und billigen Zuspruch, was nur andere Ausdrücke für Kitsch sind. In jeder Kunstäußerung liegt eine ziemliche Zumutung, und Zumutung ist eine Äußerung des Respekts. Schließlich ist eine Liebeserklärung auch eine ziemliche Zumutung.

Wir sind also Optimisten: wir glauben, wer dem Publikum nichts zumutet, hat die Kunst aufgegeben, und wir wollten nicht aufgeben.



Regierungsbaumeister Hans-Dieter Körber

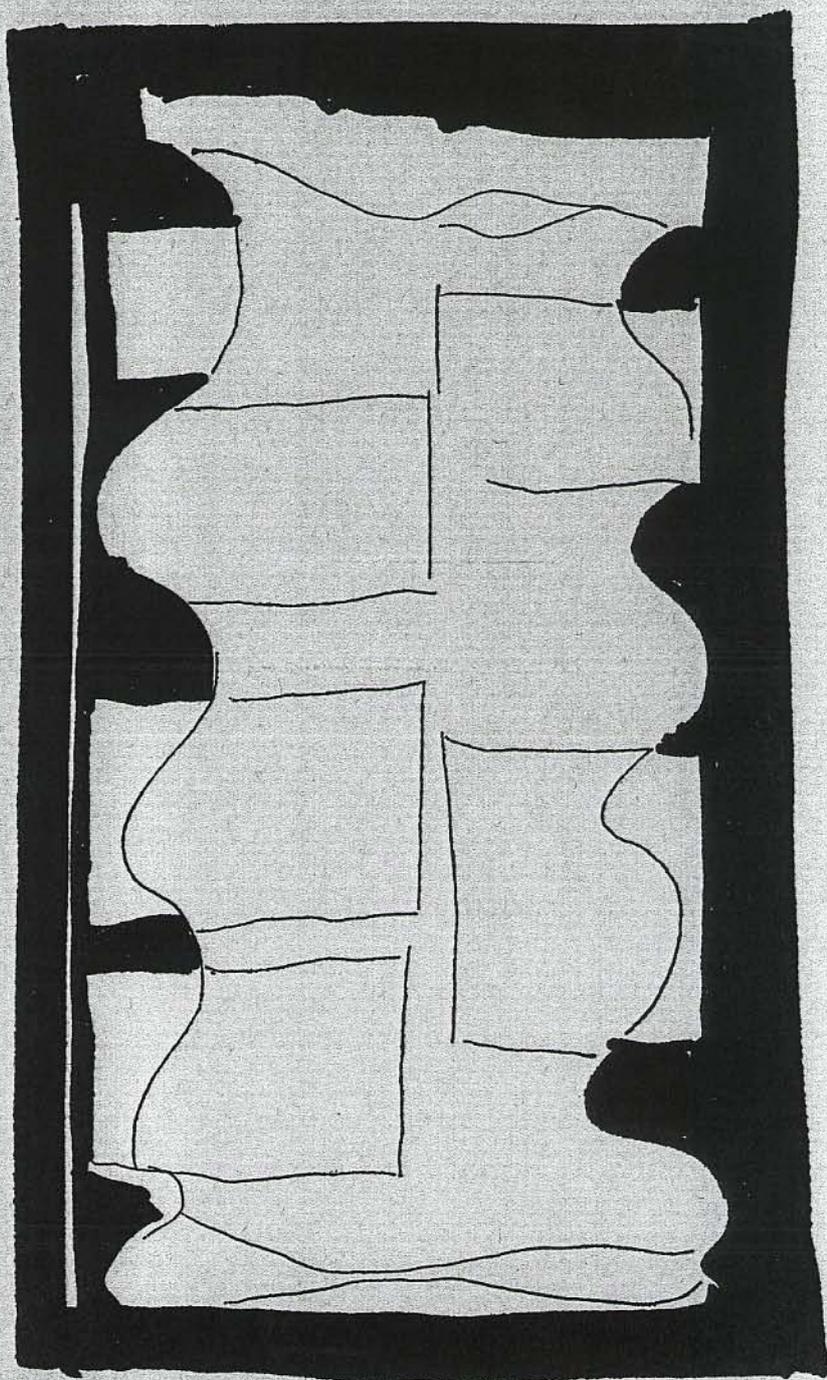
Der Auftrag an den Bildhauer

Aus dem Arbeitstagebuch des Bauherrn

- April 1962** Die Vorstellungen des Oberbürgermeisters der Stadt Koblenz, einen neuen Stadttell für ca. 3000 Einwohner zu planen, werden im Flächennutzungsplan festgelegt. Wir treffen uns zur ersten Koordinierungssitzung in der Stadtverwaltung und beraten den Kreis der Sonderfachleute für Städtebau, Technik und Kunst.
- Mai 1962** Die städtebaulichen Vorstellungen des Städt. Baudirektors reifen in kollegialer Zusammenarbeit mit Architekt und Gesellschaft zu dem Vorentwurf des Bebauungsplanes.
- Juni 1962** Aus dem Auftragsschreiben an den Bildhauer:
„... beauftragen wir Sie bereits im Vorentwurfsstadium des Bebauungsplanes neben Architekten und allen Sonderfachleuten, damit die architektonischen Vorstellungen in enger Koordination mit dem künstlerischen Gedanken verfolgt werden. Sie wollen daher Vorschläge erarbeiten, an welcher Stelle im städtebaulichen Rahmen eine künstlerische Aussage richtig erscheint und welches Thema dieser Aussage entspricht ...“
- Juli 1962** Wir besprechen mit den Dienststellen des Bundes, der Post und des Landes die Förderungsgrundsätze im Rahmen der Wohnungsfürsorgebestimmungen und gewinnen die finanziellen Sicherungen unseres Projekts.
- Oktober 1962** Während der Begehung des Baugeländes mit dem Konservator der Bischöflichen Behörde in Trier erwägen wir, die Kunst in eine geistige Beziehung zum kirchlichen Zentrum zu setzen, aber die zeitlichen Dispositionen für den Kirchenbau schließen den Gedanken aus. Der städtebauliche Schwerpunkt am Zentrum soll den weiteren Überlegungen als Standort dienen.
- Februar 1963** Die Besprechungen zwischen Gartenarchitekt und Bildhauer klären die landschaftsgärtnerischen Zusammenhänge zwischen den Gehwegen in den Grünanlagen und dem Standort des Bildwerkes.
- April 1963** Der künstlerische Mittelpunkt entspricht der gemeinsamen Auffassung der Planenden. Die Arbeit des Künstlers richtet sich auf die Möglichkeiten der Aussage.
- Juli 1963** Wir diskutieren mit dem Bildhauer vor den Plastiken im neuen Schloßpark zu Stuttgart. Oellers: „Bei der gegebenen städtebaulichen Situation ist die Anwendung des herkömmlichen Begriffs ‚Kunst am Bau‘ nicht möglich, sondern es muß zur weitläufigen Anlage ein selbständiger Kontrapunkt gesetzt werden. Das kann ein wirklicher Punkt im Sinne des Stockbrunnens mittelalterlicher Städte sein ...“

- August 1963** Die architektonische Gestaltung, wie Materialwahl und Farbgebung des Wohnhochhauses und des Ladenzentrums entwickelt sich im Gespräch zwischen Architekten und Künstler.
- Dezember 1963** Wir haben auf der Baustelle Besuch aus dem Bundesministerium für Wohnungswesen und Städtebau. Der erste Bauabschnitt wächst im Rohbau heran.
Das Interesse an der Entwicklung des künstlerischen Gedankens führt uns anschließend zu einem Gespräch in das Atelier des Bildhauers. Oellers: „... Stockbrunnen? ... Oder die begrenzte Auflösung dieses Punktes als Spiegelung menschlicher Kompositionsmöglichkeiten, Denkvorgängen —, örtlich gesehen: Mikrokosmos zu Makrokosmos.“ Wir erkennen in diesem Gespräch mit dem Künstler zum ersten Male die Vorstellung des Umhergehens in der begrenzten Auflösung einer Figurenlandschaft als zeitliches Bild der menschlichen Gesellschaft.
- Januar 1964** Die Stadtlandschaft von Hamburg gibt uns den Rahmen zur Diskussion mit dem Künstler über Maßstäbe: Verlangt nicht der wirkliche Punkt durch die unmittelbare Nachbarschaft des Hochhauses eine Monumentalität, die durch Granit, Basalt oder Stahl zu erreichen wäre?
- März 1964** Wir bewegen uns im Atelier des Bildhauers zwischen Modellen und Zeichnungen, überall wird die Auseinandersetzung mit dem Thema deutlich, erfordert doch dieser Mittelpunkt gleichnis-hafte Zeichen aus der geschlossenen Gesellschaft, sichtbare allgemein gültige Vorgänge des Daseins.

Der Auftrag zum Vorentwurf bestätigt die gewonnene Grundlage zur Ausführung der Idee.
- Juli 1964** Wir feiern Richtfest! Das Interesse an der künstlerischen Arbeit erkennen wir aus den Diskussionen mit dem Bildhauer.
- August 1964** Die DOKUMENTA in Kassel bietet Gelegenheit, unseren mit dem Künstler gewonnenen Standpunkt zu prüfen. Wir betrachten Sockel, schätzen Maßstäbe und tasten über Außenflächen der Bronzegüsse.
Könnte man aus dem Gesehenen eine geistige Brücke zu der uns in Koblenz gestellten Aufgabe schlagen?
Wird nicht auch hier vom Künstler der alte Begriff der Galerie in einer für sich bestehenden Art und Weise aufgenommen?
Doch die gleiche Höhe und Reihung der Plastiken von Oellers verhindert den Eindruck des Musealen, des ästhetisch Geordneten, die Figurenreihe wird am vorgesehenen Ort notwendig, sie ist dann nur dort möglich!
- September 1964** Wieder Besuch aus dem Wohnungsbauministerium; bald werden die ersten Wohnungen bezogen. Die viel diskutierten Grundrisslösungen sind nun nach Fertigstellung erlebbar. Wieder finden wir uns zum abendlichen Ateliervespräch bei dem Bildhauer in Linz ein: Modelle bestätigen die Themenwahl. Ein langer Weg scheint sich dem Ziel zu nähern.
Während die Freiplastiken des Barock Ausläufer des Zentralbaues, Dekor, eine andere Form von „Kunst am Bau“ waren, ist jetzt Form an sich möglich und bleibt durch das Umhergehen im menschlichen Maßstab.
Das Stadium des Vorentwurfs ist nun überschritten, die Form wird erlebbar.



Professor Dr. Walter Warnach

Kunst am Bau oder Kunst auf der Agora

Zu der Figurengruppe des Bildhauers Günther Oellers auf der „Horchheimer Höhe“

„Kunst am Bau“ heißt im Jargon unserer Kulturmanager jene Unmöglichkeit, einer Sache etwas hinzuzufügen, was nicht hinzugefügt werden kann, weil sich Leben zu Leben nicht addieren läßt. Was im Fieber unseres Wiederaufbaujahrzehnts unter dieser Parole entstanden ist, bestätigt in den meisten Fällen nur den Verdacht, daß sich der Architekt damit der Pflicht enthoben glaubt, seinem Bauwerk jenes Mehr an Formenergie zuzuwenden, die es über die Funktionserfüllung hinaus selbst zu einem Kunstwerk macht, der Künstler aber sich vor dem Dilemma sieht, entweder die Quadratur des Kreises zu lösen, das heißt seine Kunst den Funktionsgesetzen eines fremden Organismus zu unterwerfen oder aber seinen eigentlichen Auftrag zu ignorieren und ohne jede Zuordnung zum Raumgebot des Bauwerks etwas höchst Persönliches in einen öffentlichen Rahmen zu stellen: Das Persönliche aber im Rahmen des Öffentlichen wird notwendig privat, also peinlich. Der glücklichste Fall scheint dann immer noch der, daß ein Kunstwerk die Zeitform so eigenlebig wie möglich ausprägt und so wenigstens für sich selbst Anspruch auf Verbindlichkeit erheben darf. Die Diskrepanz zwischen Kunstwerk und

Bau ist damit keineswegs behoben: Je strahlender ein solches Gebilde dasteht, um so heftiger negiert es das Bauwerk, auf das es zugeordnet sein sollte.

Es ist müßig zu fragen, wer in solchen Fällen versagt hat: der Künstler oder der Planer. Der Künstler, weil er die unüberschreitbaren Grenzen seines Formenbereichs nicht hat verlassen wollen?

Aber hat man das Recht, solches von ihm zu fordern? Der Planer, weil er in der Vorstellung lebt, eine Kunst müsse nur stark und eigen sein, um sich in jeder Umgebung als erfüllender, erhöhender Faktor zu bewähren? Doch worüber soll man sich mehr wundern? Über den schwer zurechtgefertigten Optimismus des Planers, der glaubt, man brauche nur jedes der beiden Elemente ihrer Eigendynamik entsprechend zu entwickeln, damit ein bedeutsam aufeinander bezogenes Ganzes entstehe? Oder über den Künstler, der instinktiv genug ist, sich in ein solch aussichtsloses Abenteuer einzulassen? Dabei genügt die flüchtigste Reflexion über die Stellung des Künstlers in unserer Gesellschaft, welche

doch in letzter Instanz die Bedingungen des Bauens bestimmt, einem solch leichtfertigen Vertrauen den Boden zu entziehen. Die Realisierungen jener „Kunst am Bau“ scheinen jedenfalls in den meisten Fällen ganz dazu angetan zu sein, dieses tiefere Unverhältnis von Künstler und Gesellschaft, das man nicht wahrhaben will, weithin sichtbar zu dokumentieren. Der Künstler, Bildhauer oder Maler, der nicht im scharfen Bewußtsein dieses Dilemmas den Auftrag annimmt, jenes 0,... Prozent Kunst zu erstellen, das man in den bundesdeutschen Ländern allen öffentlichen beziehungsweise geförderten Bauvorhaben zur Auflage macht, wird entweder seiner Vertrauensseligkeit zum Opfer fallen und notgedrungen unter sein Maß gehen, oder er flüchtet sich mit verzweifelter Mut in die Provokation, vielleicht ohne zu ahnen, daß er auf diese Weise am unfehlbarsten das große Spiel der Gesellschaft spielt, zu dem sie ihn herausgefordert hat. Wer zu beidem nicht gewillt ist, wird Forderungen stellen müssen, an seinen Auftraggeber, aber unvergleichlich höhere an sich selbst.

Was hier gemeint ist, läßt sich vielleicht am ehesten an dem Modellfall darstellen, den uns das, wie mir scheint, bemerkenswerte Vorhaben in Koblenz bietet. Dort, auf der rechten Rheinseite, hat die Wohnbau GmbH, oberhalb des Ortsteils Horchheim an einem Westhang, der einst von Obstbäumen und Wein bestanden war, unter dem Schutz eines breiten Waldrückens, den neuen Stadtteil „Horchheimer Höhe“ gebaut, der mit breiter Front auf den Strom und die gegenüberliegende Stadt Koblenz ausge-

richtet ist. Die Häuser sind je nach ihrer Größenordnung zu Gruppen zusammengeschlossen, die längs oder quer zum Hang geführt, die Bewegung des Geländes sehr nachdrücklich aufnehmen. Der Stadtteil, obwohl verkehrsgünstig geplant, erstrebt Autarkie mit eigener Kirche, Schule, Kindergarten und einem interessant angelegten Einkaufszentrum unweit des Wohnhochhauses, das wie ein hoher Riegel die beiden langauslaufenden Ortshälften zusammenfaßt. Straßen und Fußwege tangieren das Zentrum und lassen es so als Treffpunkt, gleich der Agora zum Mittelpunkt der Wohnanlage wachsen. Vielleicht kann man zu dem Eindruck des Ganzen kaum Besseres sagen, als daß hier, in welchem Winkel man sich auch befindet, nirgends jene Vorstadtmelancholie aufkommt, die einem das Wohnen in modernen Bauvierteln so unleidlich macht.

Für diesen neu entstandenen Ortsteil schloß nun die Wohnbau GmbH bereits mit der Planungsarbeit der Städtebauer und Architekten den Bildhauer Günther Oellers aus Linz (Rhein) zusammen, um die dort notwendige Präsenz der Kunst aus seiner Einsicht heraus darzustellen. Oellers Formensprache hat sich entscheidend in Auseinandersetzung mit Brancusi gebildet, mit dem er 1951 in Paris eine sehr intensive persönliche Begegnung hatte. Doch das Problem, mit dem er seit langem umgeht und für das er den sprödesten Materialien die zwingende Lösung abzugewinnen sucht, ist die Darstellung des Wir einer Menschengruppe, die läuft, tanzt, singt oder betet, aber so läuft, so tanzt, so singt, so betet, daß es nicht viele sind, die laufen, tanzen, singen, beten, sondern nur die Laufen-

den, die Tanzenden, die Singenden, die Betenden, zusammengeschlossen in der ekstatischen Einheit des Wir. Da sich Oellers sowohl das expressive Zeremoniell einer Gebärdensprache versagt wie auch die Transposition in ein abstraktes Kalkül der Massen, wird die Gestaltfindung jedesmal ein unabsehbares Wagnis. Dabei kann ein Wort wie Gestalt hier leicht irreführen. Denn ganz offensichtlich geht es Oellers darum, das Gestaltvolle zugleich auch auf das vom Kern her wirkende Schwergewicht des Wir hin aufzuheben. Die Flächen dieser Statuen haben kein Antlitz, das sie in kosmische Konstellationen brächte, sondern in jedem Ausbruch und Durchbruch der Massen eine geheimnisvolle Rückbewegung zu jenem Kern hin, der sie mit Leben spannt. So reich an Brechungen und Verschränkungen, Läufen und Gegenläufen der Aufbau dieser Figuren ist, sie lassen sich nicht physiognomisch, vom Profil her bestimmen; sie artikulieren sich aus der Wucht ihres Dastehens und das selbst, wenn heftige Bewegung die Massen in Schwingung versetzt. Dem, was sich in diesem Werk anbahnt, ist mit den Mitteln unserer Aussageweise nicht leicht beizukommen. Denn eine ähnliche Erfahrung wie die des Künstlers von einer Menscheneinheit, die jedes bloße Zusammensein Einzelner, aber auch jede Ballung im mörderischen Kollektiv entschieden transzendiert, hat, soviel ich sehe, noch nirgends einen zureichenden sprachlichen Ausdruck gefunden. Um so achtsamer sollte man auf den Vorgang sein, der sich hier auf eine so strenge Weise seine Äquivalente mit Hilfe eines neuen Alphabets von Formbezügen schafft. Wie man das Ergebnis im einzelnen auch wertet, so darf man

doch sagen, daß diese Sprache des Wir geeignet scheint, die elementaren und zugleich transzendenten Vorgänge des Menschseins als bleibende Zeichen im Raum der Öffentlichkeit aufzurichten und so eine neue Heraldik des gemeinsamen Lebens zu entwerfen.

An zentraler, ~~unmerklich~~ hervorgehobener Stelle des Stadtteils „Horchheimer Höhe“, vertikal zur Nordfront des Wohnhochhauses, parallel zum mächtigen Quader des Ladenzentrums, auf einem leicht emporgewölbten Erdhügel, kommen eine Folge von fünf Stelen zur Aufstellung. Planer und Künstler haben schon im Stadium des Bauentwurfs diese Mitte bestimmt, in der die Figurengruppe radial fast von allen Stellen des Stadtteils her in den Blick gelangt. Durch diese Position allein wird der landläufigen Vorstellung von „Kunst am Bau“ aufs nachdrücklichste widersprochen und unmißverständlich dargetan, daß Kunst, wenn überhaupt einen Platz, nur einen höchst bedeutsamen einnehmen kann, genau den, der ihr als Deuterin des Gemeingeschicks zukommt. Diesen Anspruch allerdings kann nur eine Kunst geltend machen, die aus der Bindung einer im übrigen noch so starken persönlichen Formel ausgebrochen und dazu übergegangen ist, nicht mehr nur die eigenen, sondern die Lebensvorgänge des ganzen Bereichs, in dem sie wirkt, in ihre Formensprache zu bringen. Der Künstler genügte dem nicht, wenn er sich darauf beschränken wollte, die einsamen Formexperimente seines Ateliers in eine monumentale Dimension zu übersetzen. Monumentalität ist eine Bestimmung des inneren Ausmaßes und kann in einer Tanagrafigurine

Handwritten note:
2. und
auf-
geste

unvergleichlich stärker in Erscheinung treten als in einem Bronzekoloß der neunziger Jahre. Nicht vom Größenmaß, vom inneren Konzept her sind die Statuen Oellers' monumental, auf eine manchmal linksche, gewaltsame Weise, aber mit nicht nachlassender Kraft durchgehalten gegen jede Versuchung, in die Zone der rein persönlichen Selbstdarstellung abzugleiten, von der wir sagten, daß sie im öffentlichen Bereich nicht anders als peinlich wirken kann.

Es läßt sich durchaus denken, daß die Menschen, die an dieser Figurengruppe entlanggehen, nicht immer hastig einem Ziel zustrebend, vielleicht auch lustwandelnd, gelegentlich innehaltend, sich in das Alphabet dieser Formen immer tiefer einlesen und so erfahren, daß sie selbst mit ihren elementaren Lebensvollzügen hineingenommen sind in den verborgenen Strom des Wir, der in diesen Figuren pulst. Sollten damit Brechen geschlagen werden in der Gefängnismauer der weltlosen Selbstigkeit, die unser Dasein regiert? — Man könnte Oellers entgegenhalten, daß der Mensch die Ekstase ins Wir heute in ganz anderen Vorgängen als in diesen schlichten Lebensereignissen erlebt: in den überdimensionalen Kollektivleistungen der Forschung und Technik. Aber ist es wirklich das Wir, in das hinein uns die Triumphe der Astronautik und Kybernetik steigern, und nicht vielmehr in ein Medium äußerster kommunikationsloser Einsamkeit von Monaden? — Andererseits könnte der Verdacht aufkommen, hier würde mit den Mitteln der bildnerischen Form eine Kultsprache eingeführt, die der Feler einer neuen Profanität dienen soll. — Ich glaube, nichts liegt Oellers ferner als

die Absicht einer solchen Esoterik. Seine Formensprache ist bei aller Eigenwilligkeit denkbar offen, jeder kann sie verstehen, der nur hinschaut: Das ineinanderfaltende kniende Leiber, die feierliche Wendung des Betertanzes, das geduldige Tragen der Eigenlast im Gehen, der Stoß in den Raum der Laufenden, die züngelnde Flamme der Lebensfreude. Schließlich könnte man sagen: Was sollen diese Figuren — Karyatiden, die nichts tragen? — Nun, mir scheint: sie tragen die unwägbare Last des gemeinsamen Lebens. In einem Bereich, wo viele Menschen aus welchen Gründen und unter welchen Bedingungen auch immer zusammenleben werden, ist jeder Hinweis auf die verborgeneren Geschehnisse der Menschengemeinschaft, wie er hier im Bildwerk gegeben wird, eine heilsame Tat.

**Ministerialdirektor Dipl.-Ing. Hans Rossig,
Aufsichtsratsmitglied der Wohnbau GmbH**

Ein Wort zum heutigen Tag

Nicht aufgeben, dem Publikum etwas zumuten!

Das fordert Heinrich Böll in einem Vorwort an den Betrachter von der Kunst, das mit seiner Genehmigung in diesem Heftchen abgedruckt ist. Er meint dazu: Schließlich sei eine Liebeserklärung auch eine ziemliche Zumutung!

Solche Worte scheinen mir der Zuspruch für einen Bauherrn zu sein, wenn er mit seinem Architekten plant und baut, und dabei – wie Professor Dr. Walter Warnach in seinem nachfolgenden Beitrag „Kunst am Bau oder Kunst auf der Agora“ so pflichtgemäß erinnert – auch für jene 0, ... Prozent Kunst zu sorgen hat. Er wird sehr bald erfahren, welch schwieriges Problem diese Aufgabe sein kann. Mit gutem Grund spricht Walter Warnach daher auch gleich zu Beginn seines Beitrages von jener Unmöglichkeit „Kunst am Bau“, also einer Sache etwas hinzuzufügen. Der Verfasser dieser Zeilen weiß von vielen solcher Unmöglichkeiten zu berichten. Er kennt das schwierige Problem des Verstehens und Zusammenwirkens der Beteiligten: Bauherr, Architekt und Bildhauer.

Die bildenden Künstler meinen oft, daß die Architekten in ihren Bauten keine Grundlage für die Einordnung ihrer Werke geben. Der Baukünstler des Mittelalters bis zum Barock war zugleich profunder Bildhauer oder Maler, danach kam es zu einer bedauerlichen Divergenz der schöpferischen Arbeit eines Baukünstlers und der der bildenden Künstler. Das Zeitalter der Industrieentwicklung hat die Spaltung vertieft. Auch weil die inzwischen eingetretene Hast allen menschlichen Handelns der Muße und Besinnung, die zur Erschaffung und Betrachtung der bildenden Kunst notwendig sind, konträr ist. Die Faszination gegenüber neuen Mitteln der Baukunst, wahrscheinlich auch die Größenordnung der Bauaufgabe gegenüber früher, förderten den Drang nach selbstherrlicher Gestalt des Gebauten. Die bildende

Kunst ging um die Jahrhundertwende schwer zugängliche Wege. Sie ist vielleicht als Deutung der Baukunst voraus. Der Baukünstler als der berufene Koordinator von Bau und Kunst fürchtet, auch noch der Kritik über unverstandene bildende Kunst an seinem Gebäude standhalten zu müssen.

Der Bauherr, gebunden an Rentabilität, Wirtschaftlichkeit und Termine, denkt im ökonomischen oft erst an den Zweck der Behausung, die schmückende Belebung des Bauwerks wird als unwichtige Beigabe empfunden.

Das Bedürfnis des sensiblen – und wenn nicht des darin zu bestärkenden – Menschen nach Verschönerung der Umwelt, in kleinem zum Beispiel in seiner Behausung, verlangt aber nach künstlerischer Belebung. Es handelt sich bei der Hinzunahme von Kunstwerken zum Bau um eine Besserung des seelischen Lebensstandards, also um einen notwendigen Teil der Kulturförderung.

Ich glaube, wenn die Wohnbau GmbH und ihre Architekten den Bewohnern der „Horchheimer Höhe“ heute die vom Bildhauer Günther Oellers geschaffenen fünf Stelen als zentrales Kunstwerk dieser Siedlung übergeben, dann wollen Bauherr, Architekten und Bildhauer den Betrachtern nach den Worten von Heinrich Böll mit dieser Zumutung eine respektvolle Liebeserklärung abgeben. Nicht zuletzt würde damit jener Beschluß des Bundestages vom 25. Januar 1950 seine rechte Bedeutung finden, der besagt, daß bei allen Baumaßnahmen des Bundes oder bei Bauten, die mit seinen Mitteln gefördert sind, bis zu 2 Prozent der Baukosten zur Förderung der bildenden Künste verwendet werden müssen. Die 0, ... Prozent Kunst hätten dann, wie Walter Warnach schreibt, dazu beigetragen, daß Bauherr, Architekt und Bildhauer mit diesen von ihm so schön erläuterten Figuren für die Bewohner der „Horchheimer Höhe“ über die Erfüllung der Wohnbedürfnisse hinaus eine künstlerische, heilsame Tat vollbringen konnten.

Direktor Otto Jacoby

Kunst kostet Geld

Kunst kostet Geld. Viel zu viel sagen viele.

Was sagt der Kaufmann, der die „Horchheimer Höhe“ bezahlt hat, und auch die Kunst kauft? Er muß alles finanzieren: Die Idee, die Arbeit, die Pflege. Er muß rechnen. Damit allein schafft er es aber nicht. Wollte er nur rechnen, müßte er fragen: Welches ist der Wert dieses Werkes? Lohnt es sich? So wichtig diese Fragen auch sind, entscheidend sind sie nicht.

Denn was ist denn der Wert? Der Preis für den Künstler? Die Höhe der Herstellungskosten? Der Erlös aus einem evtl. Verkauf? Der künftige Gewinn oder Verlust? Und, kann die Kunst sich lohnen, weil sie dem Betrachter gefällt und freut, oder weil der Besteller und Käufer gelobt wird?

Wie kann die Rechnung aufgehen? Die Antwort: Ganz altmodisch. Der Kaufmann wägt und wägt. Er vergleicht die Preise für alle Leistungen, deren Summe die „Horchheimer Höhe“ ist. Dabei stellt er fest: Der in dem großen Kreis der Schaffenden mitwirkende Künstler ist nicht teuer. Sein Preis ist angemessen. Er liegt im Rahmen. Er ist preiswert im richtigen kaufmännischen Sinn.

Da fällt die Entscheidung.

Der Kaufmann, der Unternehmer, der das ganze Risiko dieses großen Bauvorhabens von Anfang an getragen hat, tritt neben alle, denen er vertrauensvoll an diesem Werk verbunden ist, und wartet voller Zuversicht auf den Erfolg, auch für die Kunst!

**Der Wohnungsbau auf der „Horchheimer Höhe“
wurde gefördert durch**

**das Bundesministerium für Wohnungswesen und Städtebau
und die Oberfinanzdirektion Koblenz**

Im Namen der Bundesrepublik Deutschland,

**das Bundesministerium für das Post- und Fernmeldewesen
und die Oberpostdirektion Koblenz**

Im Namen der Deutschen Bundespost,

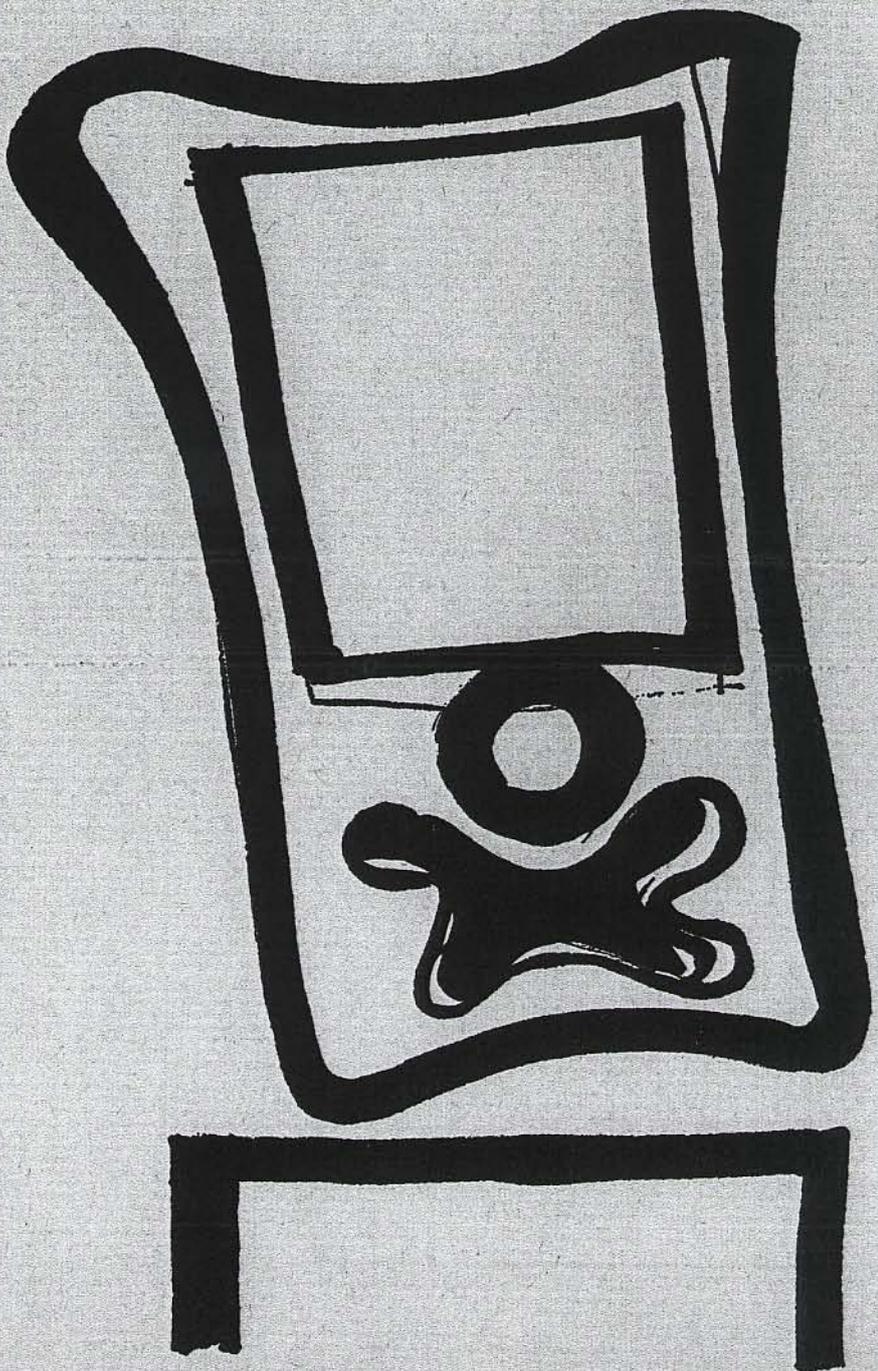
**das Ministerium für Finanzen und Wiederaufbau
und die Oberfinanzdirektion Koblenz**

Im Namen des Landes Rheinland-Pfalz.

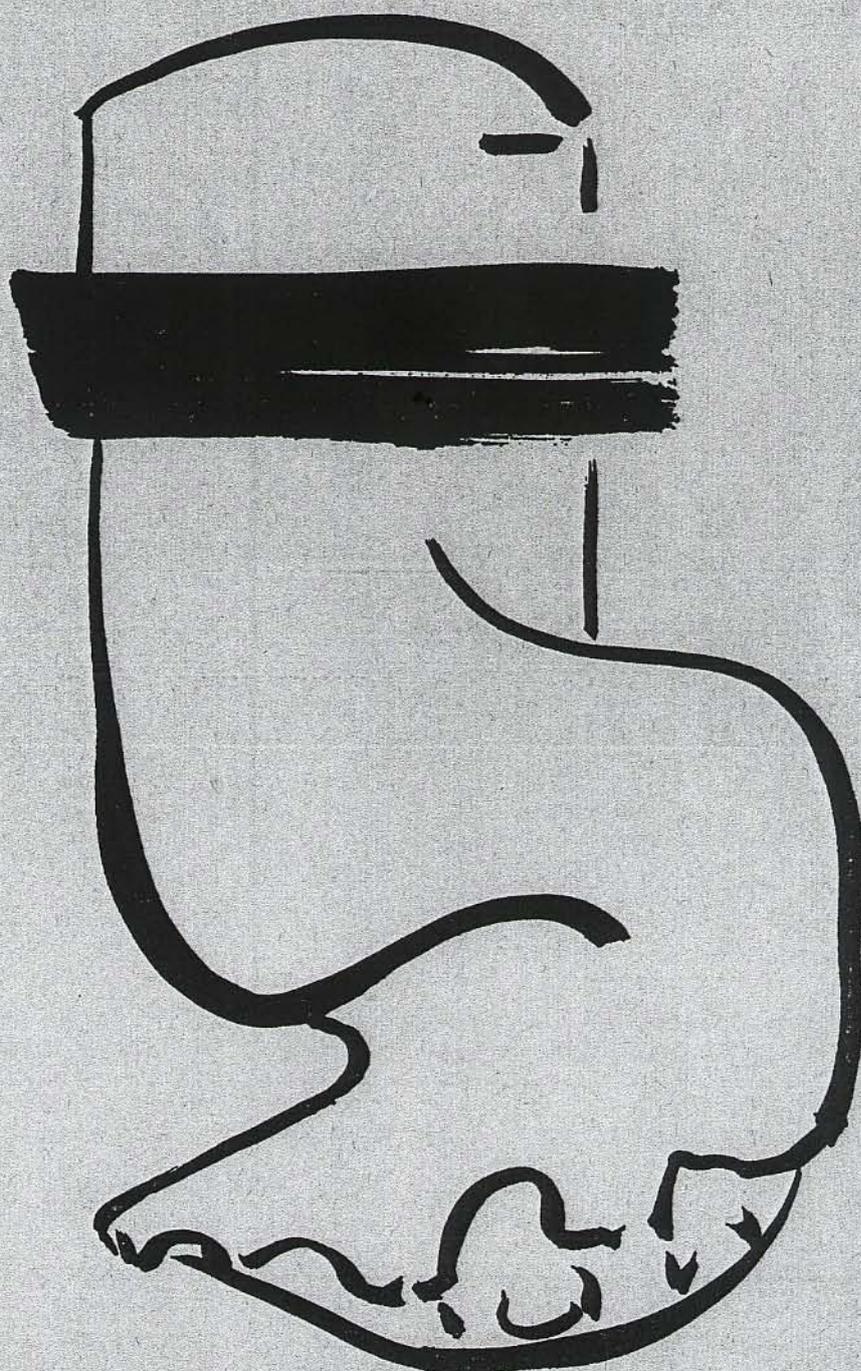
**Die Gesellschaft dankt für die ihr gewährte Hilfe.
Ohne diese Bereitschaft zur Förderung wäre das Ziel,
die Schaffung eines neuen Stadtteils von Koblenz
in dem Zeitraum von 1962–1967, nicht erreicht worden.**

Günther Oellers, WERKZEICHNUNG ZU „DIE BETENDEN“

Günther Oellers, WERKZEICHNUNG ZU „DIE BETENDEN“



Günther Oellers, WERKZEICHNUNG ZU „DIE LAUFENDEN“



Städtebauliche Texte

- Bauherr der gesamten Wohnanlage,
des Ladenzentrums,
des zentralen Heizwerkes und
der zentralen Waschanlage
- W o h n b a u GmbH, München,
Verwaltungssitz in Bonn.
- Die städtebauliche Planung
- wurde 1962 in enger Zusammenarbeit mit
Stadtbaudirektor Dipl.-Ing. Eberhard Berg,
Dipl.-Ing. Igor Grinzoff, Koblenz, und Dipl.-Ing.
Alfred Wetzel, Wohnbau GmbH, gestaltet.
- Der Entwurf und die Bauleitung
- für alle Wohnhäuser und für das Ladenzentrum
lag in Händen der Architektenarbeitsgemein-
schaft Igor Grinzoff – Martin Ufer, Architekten
BDA, Koblenz, in Zusammenarbeit mit der
Wohnbau GmbH.
- Die statischen Berechnungen
- erfolgten durch Dr. Varwick, Köln, und durch das
Statische Büro Dipl.-Ing. Leo Letschert, Koblenz.
- Die Vermessungsarbeiten
- wurden von Dipl.-Ing. Lehmann, Koblenz,
durchgeführt.
- Die Verkehrsplanung und
tiefbautechnische Erschließung
- plante die wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft
Professor Dr. Gassner – Professor Dr. Lammers,
Bonn.
- Die örtliche Bauführung
des Tiefbaues
- führte Ingenieur Kipping, Kestert, durch.
- Das zentrale Heizwerk
und das Fernheiznetz
- wurde von Ingenieurbüro Dipl.-Ing. Goepfert,
Hamburg, in Arbeitsgemeinschaft mit Baurat a. D.
Zwätz, Düsseldorf, projektiert.
- Die landschaftsgärtnerische
Gestaltung
- lag in Händen von Gartenarchitekt
Heinrich Raderschall, Bonn.
- Die künstlerische Aussage
- ist Idee und Gestaltung des Bildhauers Günther
Oellers, Linz/Rhein.

Städtebauliche Kennziffern:

Größe des gesamten Plangebietes rund 26 ha.

Verkehrsflächen:

öffentliche Straßen, Wege, Parkplätze	2,4 ha
nicht öffentliche Straßen und Parkplätze	2,0 ha
gesamte Verkehrsfläche	4,4 ha

= rund 17 Prozent des Bruttobaulandes

Zahl der Wohneinheiten	rund 850 Wohnungen
Zahl der Einwohner	rund 3000 Einwohner

Verteilung der Wohneinheiten:

rund 5 Prozent	Ein- und Zweizimmerwohnungen
rund 60 Prozent	Dreizimmerwohnungen
rund 25 Prozent	Vierzimmerwohnungen
rund 10 Prozent	Fünf- und Sechszimmerwohnungen

Bruttowohndichte: 115 Einwohner je ha Bruttobauland

Grundflächenzahl (GRZ)	0,13
Geschoßflächenzahl (GFZ)	0,40

Zahl der Stellplätze für Kfz und der Garagen:

im öffentlichen Raum	160 Parkplätze
im nicht öffentlichen Raum	680 Stellplätze
in Garagen und Tiefgarage	130 Plätze

Zentrales Blockheizwerk für die Wärmeversorgung und Gebrauchswarmwasser:

Brennstoff:	Ferngas
Leistung:	8 G cal/h

Im Bebauungsplan wurden Bauplätze ausgewiesen für:

eine katholische Kirche mit Pfarrhaus und Kindergarten,
eine evangelische Gemeindestation und Kindergarten,
eine städtische Schule,
ein Jugendheim.

Herausgegeben

von der Wohnbau G.m.b.H. München
in Bonn, Adenauer-Allee 84

Druck und Klischees
Kölnische Verlagsdruckerei GmbH, Köln

Juni 1967

Fotos Otto Schmitt, Bonn, Kaiserstraße 38

Titelbild: Günther Oellers, WERKZEICHNUNG ZU „DIE TANZENDEN“

Helmut Kohl , Erinnerungen 1930-82

Überall für die Kunst zu werben und eine gute Atmosphäre für sie zu schaffen - im Landtag, im Kabinett, in den Ministerien, in der Staatskanzlei und draußen im Land - verstand ich als meine Pflicht als Ministerpräsident. Im Jahr 1972 gelang es mit Hilfe von Landesmitteln, eine der umfangreichsten und schönsten Slevogt-Grafiksammlungen, die Sammlung Grünberg, anzukaufen. 1974 erfolgte der Erwerb einer prächtigen Jugendstilsammlung und der Ankauf der monumentalen Arp-Plastik »Schüssel des Stundenschlägers« als Geschenk der Landesregierung an die Stadt Mainz anlässlich der Einweihung des neuen Rathauses.

Ich erinnere mich noch gut an eine blitzschnelle Entscheidung, die ich mein Lebtage nicht bereuen werde. Der Mainzer Pfarrer Klaus Mayers hatte den hochbetagten Maler und Graphiker Marc Chagall für die künstlerische Gestaltung eines Glasfensters in der Kirche Sankt Stephan gewonnen. Der Entwurf lag bereits vor, jetzt ging es um die Finanzierung.

Ohne Rücksprache mit den Ministerkollegen aus den Finanz- und Kultusressorts sagte ich spontan Gelder der Landesregierung zu, so dass dem Künstler der Auftrag erteilt werden konnte. Als das Kirchenfenster mit dem Motiv »Abraham bittet Gott um Gnade für die Städte Sodom und Gomorrha« 1983 vollendet war, gehörte ich zu den vielen glücklichen Menschen im Lande, die sich darüber freuten.

Mein Berater in Kunstfragen war viele Jahre Berthold Roland, den ich als Kunstrat der Stadt Ludwigshafen kennen gelernt hatte. 1970 holte ich ihn als Kunstreferent für den Bereich Museen, Bildende Kunst und Literatur ins Kultusministerium. Roland war es auch, der durch die Vermittlung des Bildhauers **Günther Oellers** den Aktionskünstler Joseph Beuys und den Schriftsteller Heinrich Böll zu Gesprächen in die Mainzer Staatskanzlei holte.

Ich war von meiner Umgebung gewarnt worden, die da meinte, Joseph Beuys sei ein höchst schwieriger Zeitgenosse. Ständig lasse sich der kreative Plastiker und Zeichner über verrückte Dinge aus. Doch ich setzte mich über solche Hinweise gerne hinweg und erlebte einen Künstler in bester Erzähllaune. Selten hatte ich mit einem Intellektuellen einen so intensiven Gedankenaustausch. Der Mann, der mit Hilfe des nordrhein-westfälischen Kultusministers aus dem Amt des Leiters der Düsseldorfer Kunstakademie hinausgeworfen worden war, diskutierte mit mir über den Sinn von Kunstakademien, ihre gesellschaftliche Wirksamkeit in der Vergangenheit und Gegenwart. Seine Gedankenwelt war mir keineswegs fremd und hat mich sehr beeindruckt. Einige Jahre lang, bis zu seinem frühen Tod 1986, ließ er mich immer wieder herzlich grüßen.

Ganz anders meine Begegnung mit Heinrich Böll. Der geniale politische Nörgler und Schriftsteller hatte keine Ahnung von parteipolitischer Kärrnerarbeit. Politisch lebte dieser Mann in einem Wolkenkuckucksheim, in dem er auch bleiben wollte. Unsere Begegnung in der Mainzer Staatskanzlei blieb unergiebig. Der Kölner Katholik war voller Vorurteile und hatte wenig Sinn für Kommunal-, Landes- oder Bundespolitik. Seine ideologischen Scheuklappen waren so ausgeprägt, dass wir aneinander gerieten. Während ich ihm empfahl, sich doch aus der Politik herauszuhalten und sich „ganz der Schriftstellerei, den Romanen und Gedichten, zu widmen, deklarierte er, dass ein Literat immer auch politisch Position beziehen müsse und somit dem Politiker sehr wohl etwas zu sagen habe.

Böll wirkte angespannt bis gequält, einfach unglücklich. Wir gingen auseinander mit dem Versprechen, uns wieder einmal zu treffen, um den schwierigen Dialog fortzusetzen, doch es ist nie dazu gekommen. Bölls Kampf gegen den Doppelbeschluss der Nato in den achtziger Jahren war (Helmut Schmidt) aggressiv und unverantwortlich. Darüber hätte ich mich gerne noch mit ihm gestritten.

Beim Thema Kunst sollte die Neuregelung der Verordnung »Kunst am Bau« aus den Jahren 1972/73 nicht vergessen werden.

F 2 1719 F

RHEINISCHE HEIMAT PFLEGE

15. JAHRGANG

NEUE FOLGE

4

Okt.-Dez.

78

Archäologie zwischen Wohnhäusern

Rekonstruktion der Bonner Dietkirche und des römischen Lagers für einen „Archäologischen Park“ innerhalb eines Wohngebietes

von Gundula Eising-Oellers

Welche Bedeutung kommt der Aufbereitung und Dokumentation archäologischer Vergangenheit innerhalb eines städtischen Gebietes zu? Ist mit einer sinnvollen Integration archäologischer Funde innerhalb einer Wohnbebauung eine Möglichkeit gegeben, den Freizeit- und Erholungswert eines solchen Gebietes zu steigern, das nicht nur Attraktion für die Bewohner der unmittelbar angrenzenden Bebauung darstellen soll, sondern auch einer breiten Öffentlichkeit zugänglich sein sollte?

Diese Fragen stellen sich angesichts eines in jüngster Zeit vollendeten Projektes in der Bonner Nordstadt. Hier, zwischen Graurheindorfer Straße, Rosenthal und Drususstraße begann mit dem Abbruch der alten Loë-Kaserne im Jahre 1969 ein interessanter Abschnitt Bonner Stadtgestaltung. An dieser Stelle entstand in den letzten Jahren ein „Archäologischer Park“, dem durch seine zentrale Lage innerhalb der Bundeshauptstadt andere Aufgaben zufallen als beispielsweise dem außerhalb des Stadtgebietes liegenden Freizeitpark Xanten.

Nach dem Abriß der Kaserne bestätigten Bodenuntersuchungen, daß sich hier ein Römerlager befunden hatte. Im Jahre 1970 begann das Rheinische Landesmuseum Bonn unter Leitung von Dr. Walter Sölter mit umfangreichen Ausgrabungsarbeiten, nach deren Beendigung an gleicher Stelle ein Wohngebiet entstehen sollte. Die *Wohnbau GmbH* übernahm das Gelände und damit auch die Aufgabe der Bebauung. Aus besonderem Interesse an den Ausgrabungsergebnissen stellte sie die erforderliche Zeit zur Verfügung. Eine Verzögerung trat jedoch bald durch den unerwarteten Fund einer fränkischen Kirche und des Stiftes Dietkirchen ein. Die Existenz dieses Stiftes war nie bezweifelt worden, man vermutete es jedoch an der in der Nähe gelegenen Dietkirchenstraße.

Die Ausgrabungsbefunde ergaben, daß es in der Zeit von 50 n. Chr. bis ins 14. Jahrhundert etwa zwölf verschiedene Bauperio-

den gegeben haben muß, von denen die Dietkirche mit Sicherheit die interessanteste darstellt.

Eine erste Erwähnung dieser Kirche stammt bereits aus dem 12. Jahrhundert, betrifft also die mittelalterliche Bauperiode. Ein früherer fränkischer Kirchenbau an dieser Stelle, erwähnt im Jahre 795, war vermutlich ein einfacher Hallenbau. In seiner Längsachse wurde dann die mittelalterliche Dietkirche errichtet. Zur Frankenzeit führte die Kirche den Namen „Bonnburg“ und ist die älteste christliche Gemeindekirche. Erst die Dietkirche wurde dann auch Kirche eines Damenstiftes, behielt aber ihre Funktion als öffentliche Kirche bei. Grabplatten und Steinsarkophage, die in unmittelbarer Nähe der Kirche gefunden wurden, deuten auf die Begräbnisstätten der Klosterangehörigen hin. Eine gotische Grabplatte (um 1400) wurde in der Außenkrypta gefunden und kennzeichnet das Grab des Pfarrers Petrus Becker. Diese Platte aus dunkelrotem Sandstein gehört zu den schönsten und am besten erhaltenen Funden.

Weiträumige Keller unterhalb der Kirche dienten als Lagerräume für den Klosterwein. Im Jahre 1674 wurde die Stiftskirche unter französischer Besatzung zerstört.

In der Südwestecke des ursprünglichen Römerlagers wurden die Außenkrypta – eine dreischiffige Hallenkrypta – sowie der Chor freigelegt; sie geben in etwa Aufschluß über die gesamte Ausdehnung der baulichen Anlage. Im Herbst 1974 führte die begrenzte Finanzierung zum frühzeitigen Abbruch der Ausgrabungen.

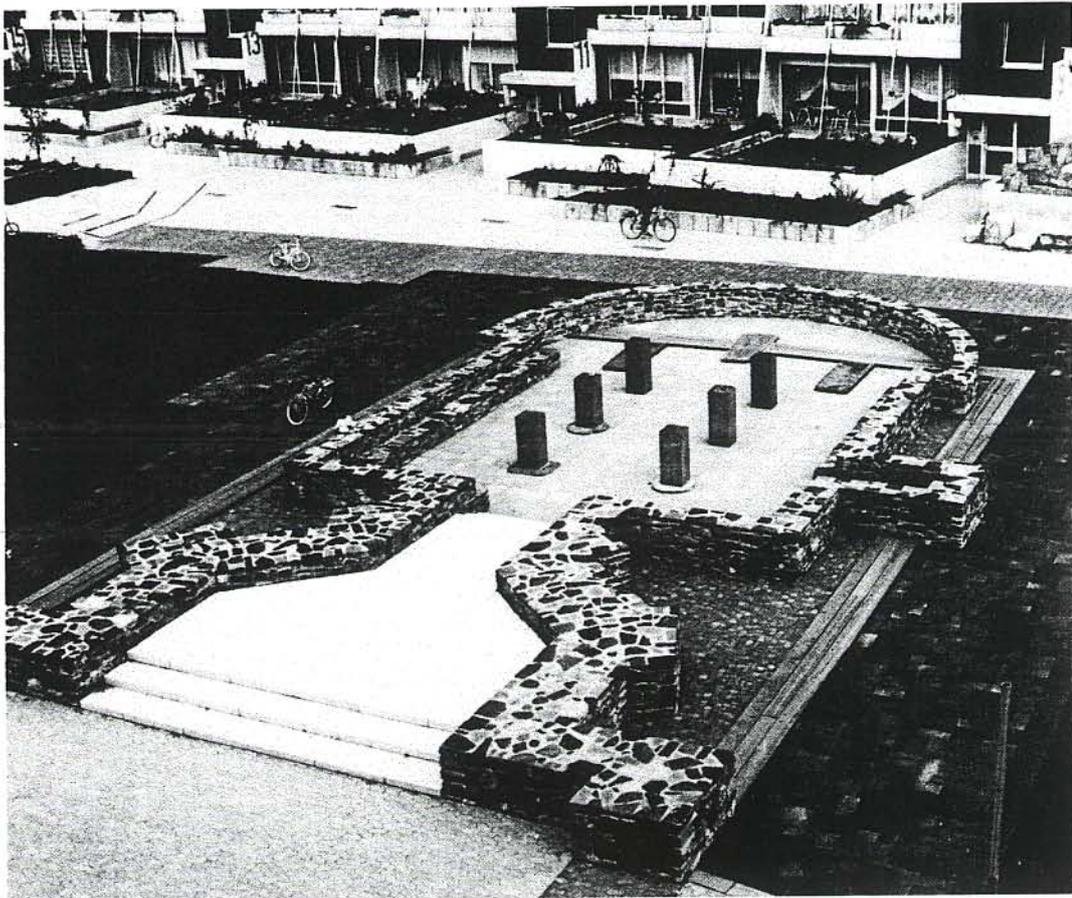
Mit Beginn der Ausgrabungsarbeiten 1970 hatte die *Wohnbau GmbH* in Bonn ein Architekten-Gutachter-Wettbewerbsverfahren eingeleitet, um für dieses Gebiet „eine geeignete städtebauliche Lösung“ zu finden. Das Ergebnis sollte dann bis 1972 in den Bebauungsplan eingehen. Durch Verzögerungen im Bebauungsplanverfahren konnte dieses Gebiet erst Ende 1975 als Wohnge-



Inmitten eines Wo Boden der Bunde

biet rechtlich f
jahr 1976 wur
einer Londoner
Bau begonnen
anlagen besch
der Ausgrabun
lage hervorzu
Form sichtbar
Attraktivität
werden, zum
einen „Archäol
gige Freifläche
einen städtisch
der Gestaltung
wurde der Bild
tragt.

Eine 70 bis 80
Naturstein gib



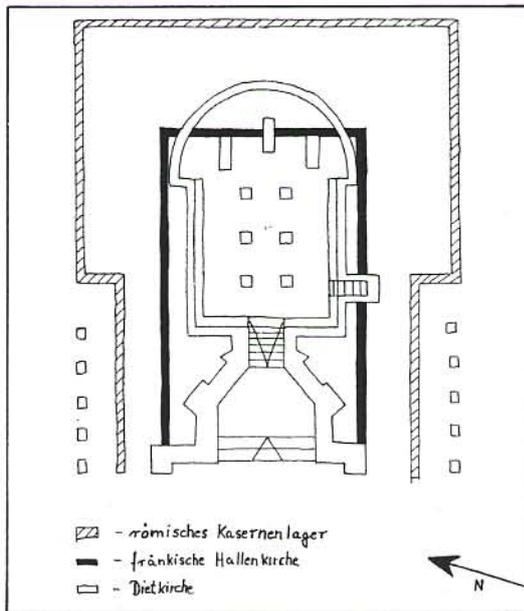
Inmitten eines Wohnbereiches der Nordstadt Bonn steht eine Grundrißkonstruktion der frühesten Kirche auf dem Boden der Bundeshauptstadt. Sie gibt den Anwohnern den täglichen Bezug zur Vergangenheit und Geschichte.
Foto Heinz Engels

biet rechtlich festgesetzt werden. Im Frühjahr 1976 wurde dann nach der Vorlage einer Londoner Architektengruppe mit dem Bau begonnen. Zur Gestaltung der Außenanlagen beschloß die *Wohnbau*, einen Teil der Ausgrabungsbefunde in dieser Wohnanlage hervorzuheben und in künstlerischer Form sichtbar zu machen. Einmal sollte die Attraktivität dieses Wohngebietes gesteigert werden, zum anderen wollte man durch einen „Archäologischen Park“ und großzügige Freiflächen zwischen den Wohnblöcken einen städtischen Mittelpunkt schaffen. Mit der Gestaltung des historischen Bereiches wurde der Bildhauer Günther Oellers beauftragt.

Eine 70 bis 80 Zentimeter hohe Mauer aus Naturstein gibt den Grundriß der Krypta

und des Chores der Dietkirche in anschaulicher Weise wieder. Im Kryptabereich deuten Säulenstümpfe aus Basaltlava die Säulen des ursprünglichen Hallenbaus an. Die seitliche Treppe zum Nonnenkloster sowie die Treppe zwischen Krypta und Chor geben einen Eindruck vom unterschiedlichen Niveau der Räume. Durch drei Grabplatten (Abgüsse) im Innern und vier Platten im Außenbereich werden die Begräbnisstätten der Klosterangehörigen markiert.

Dieser Bereich der historischen Anlage fällt wohl am ehesten ins Auge und bildet in seiner Schlichtheit einen ruhigen Bezugspunkt innerhalb dieses Bonner Stadtviertels. In günstiger Verbindung neuer Baumaterialien mit historischen Vorgaben wie Grundriß, Grabfeld etc. wurde hier eine äußerst infor-



„Didinkirica“-Außenanlagen im Bereich der Dietkirche. Rekonstruktion.

Zeichnung Gundula Eising-Oellers

mative Rekonstruktion historischer Vergangenheit geschaffen, die nicht nur geschichtliche Dokumentation darstellt, sondern auch zum Aufenthalt einlädt – sei es nun durch Betreten, Hinsetzen und Ausruhen auf der in der Krypta umlaufenden Ruhebank oder sei es als Treffpunkt der Bevölkerung.

Neben dieser Darstellung des Kirchengrundrisses zeigen ebenerdig verlegte rote Ziegelfachsteine den Verlauf der ersten Bauperiode, der römischen Legionärskaserne, an. Der fränkische Hallenbau, der Vorgängerbau der Dietkirche, ist durch Holzbohlen aus besonders strapazierfähigem afrikanischen Bongossiholz ebenfalls ebenerdig gekennzeichnet. Die differenzierte Gestaltung gibt Aufschluß über die Lage, Größenordnung und Zuordnung der einzelnen Gebäude zueinander. Die Wahl des Materials zeugt einerseits von gutem Einfühlungsvermögen in die Darstellung solcher historischer Baubestände; andererseits passen sich Material und stabile Ausführung durchaus auch den heutigen Anforderungen an, zu deren Faktoren neben der ständig wachsenden Umweltverschmutzung auch die häufig auftretende gewalttätige

Zerstörung gerade solcher kulturellen Anlagen gehört.

Ein Steinsarkophag sowie mehrere römische Tuffsteine im Durchgangsbereich zur Drususstraße setzen die historische Anlage fort und beleben den in Beton gefaßten Treppenaufgang. Geplant sind überdies noch Informationstafeln mit schriftlichen und bildlichen Erläuterungen zur gesamten Anlage.

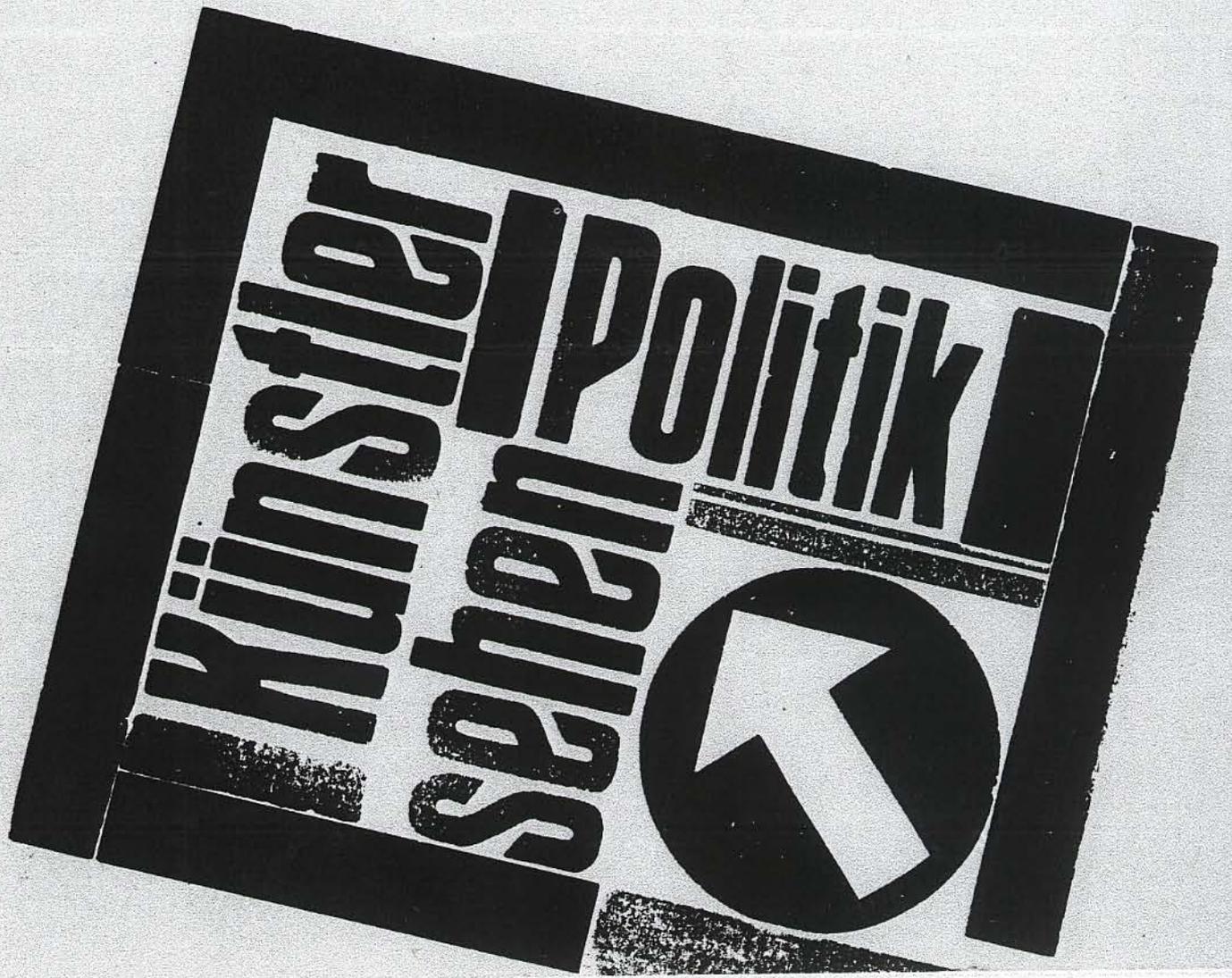
Die Wohnbebauung sollte im ursprünglichen Plan durch eine terrassenartige Rückstufung der Geschosse – in Anlehnung an antike Arenen – den historischen Komplex ergänzen. Zur Ausführung kam die plazerweiternde Verschiebung innerhalb der beiden sich gegenüberliegenden Baukörper sowie die Terrassierung der Gebäude im Innenhofbereich. Eine Entsprechung findet diese Anordnung durch das Auskragen der Geschosse an den Außenseiten zur Straße hin.

Der Kinderspielplatz im nördlichen Bereich des Innenhofes ermöglicht nicht nur eine leichte Beaufsichtigung der anwohnenden Kinder durch die Eltern, sondern ist auch durch Wege und offene Durchgänge allen Bürgern zugänglich. Große Fensterfronten ermöglichen den Bewohnern jederzeit, die Anlage zu beobachten und den Bezug zur Öffentlichkeit zu wahren; privater und öffentlicher Bereich sind hier sinnvoll miteinander verbunden. Kleine, erhöht liegende Vorgärten grenzen die unteren Wohnungen zum Innenhof ab.

Die Bepflanzung im Bereich des historischen Komplexes ist noch sehr spärlich und damit zu erklären, daß üppiger Baumbestand die Anlage nicht mehr zu Geltung brächte. Eine großzügige Bepflanzung im Vorhof am Rosenthal ist zur Abschirmung gegen die Straße sicherlich begrüßenswert. So bleibt es der Initiative der Anwohner überlassen, ihrem Wunsche nach Begrünung der Umgebung nachzukommen. Mit Blumenkübeln und Rankengewächsen, denen die Regenrinnen als Spalier dienen, versuchen sie, die etwas eintönige Kulisse ihrer Balkone zu beleben.

Die Bedeutung dieses Wohngebietes ist in erster Linie durch die Dokumentation der frühen Bauperioden gegeben, nach denen der ganze Bereich auch seinen Namen „Didinkirica“ erhielt.

Das M
Hinsi
samtbes
nen gr
sowie ir
fergebir
kommer
fangreic
vergleic
Umgeke
den zal
tionskur
schlag,
Raum b
weit es
handelt
mations
genwär
Pflanze
Kaum z
sche Pl
dings
ner Arl
der Ai
ständig
unsere
bußen
einbürg
Andere
rer Be
Auffass
einzel
in lek
Kleinal
Korbbl
Habich
gewäc
Bromb
angab
sind. I
schen
Wirtge
1899)
Pflanz
erschv
zen ir



VORWORT

Unter dem Thema „Künstler sehen Politik“ zeigte die Konrad-Adenauer-Stiftung in Sankt Augustin bei Bonn vom 8. bis 30. November 1979 eine Ausstellung mit Werken vornehmlich junger Nachwuchskünstler, die sich kritisch mit der politischen Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland befassen. Diese Ausstellung fand bewußt parallel zum Internationalen Kunstmarkt in Köln statt.

Die Sonderausstellung der Konrad-Adenauer-Stiftung wurde bundesweit als Wettbewerb ausgeschrieben und zeigte 65 Werke von 55 Künstlern, die aus über 400 Einsendungen von 225 Künstlern ausgewählt wurden.

Die Werke spiegelten sowohl die Vielfalt der gegenwärtigen künstlerischen Aussageformen wie auch die oft deprimierende künstlerische Deutung unserer Zeit wider. Hauptmotive der kritischen Anfragen der Künstler an die Politik waren: die Vereinsamung des Menschen, die Angst vor der Zukunft und die Bedrohung der Umwelt. Die Ausstellung zeigte gegenwärtige politische „junge“ Kunst und schloß somit nach dem Verständnis der Künstler und der Stiftung eine Lücke, die der Kölner Kunstmarkt mit seinem vorwiegend auf die Vergangenheit und den etablierten „Kulturbetrieb“ eingestellten Exponaten offenließ.

Besonderer Dank gebührt der Jury. Ihr gehörten an:

Prof. Dr. Volker Neuhaus, Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V.; Guenther Oellers, Bildhauer; Wolf Schön, Red. „Deutsche Zeitung“; Prof. Alfred Strack, Fachhochschule Köln / Fachbereich Kunst und Design; Dr. Hans Gerd Tuchel, Kunstkritiker; Dr. Frank Günter Zehnder, Wallraf-Richartz-Museum Köln.

„KÜNSTLER SEHEN POLITIK“ aus der Sicht der Jury-Mitglieder

Die Arbeit in der Jury „Künstler sehen Politik“ hat viel Freude gemacht. Am eindrucksvollsten war für mich die Breite des Gebotenen, die eine Auswahl für eine nur halbwegs übersichtliche Ausstellung schwermachte: Nur in intensiver Auseinandersetzung war hier zu werten und zu gewichten, zugleich war diese gründliche Auseinandersetzung lohnend, da sie den Juroren manchen überraschenden Fund bescherte. Vom Fotorealismus bis zur symbolischen Abstraktion reichten die überwiegend mit großem handwerklichen Können eingesetzten Ausdrucksmittel, vom Leid des einzelnen bis zur universellen Bedrohung die Themen. Sie vor allem machten deutlich, wie „politisch“ heutzutage die Künstler die Welt sehen, wieviel sie als Angelegenheit der „polis“, des Gemeinwesens, und damit eines jeden von uns ansehen.

In der Offenheit und im Pluralismus der Themen wie der Stile bestätigt unsere Auswahl das, was der Blick in alle uns bekannten Räume und Zeiten lehrt: Historisch wie geographisch fallen Freiheit der Kunst, Freiheit der Verfassung, Freiheit des Bürgers zusammen. Alle drei sind untrennbar, und Systeme, die lenken und gängeln möchten, haben stets dort damit begonnen, wo die Freiheit am offensten und am empfindlichsten zugleich ist: in der Kunst.

Volker Neuhaus

Die nicht ungewöhnliche Reaktion eines empfindsamen Menschen auf das Thema Kunst und Politik ist Hoffnung auf die Möglichkeit der Vollendung der Utopie = der Politia = der Menschwerdung und mißt den Anspruch der letzteren an der Realität.

Da das zwangsläufige Mißverhältnis, ihn, den Empfindsamen und den Künstler, in seiner existenzbedingten, notwendigen Außenseiterposition bestärkt – ich hoffe, daß Sozialgesetzgebung = für freischwebende Existenzen = zum Guten der Kunst nichts daran ändert –, bleibt ihm in der Gestaltung seiner Arbeit, ist er wahrhaftig, nur das Zeigen der Wunde, die diese erwähnte Sehnsucht nach Menschwerdung zeitigt.

Dieses Zeigen und Sehen ist jedoch in keinem Fall und in keiner Weise gleichzusetzen mit den sogenannten schlechten und daher guten Bildern und Nachrichten der täglich gewollt additiven Information.

Im notwendigen Anspruch stehen dagegen die Expositionen aller kreativ-menschlichen Möglichkeiten, die bewußte Kunst in allen Zeiten darstellen mußte und konnte.

Dies und noch anderes wäre die Berechtigung für die eingangs angeführte Empfindsamkeit und resultierende Empfindlichkeit der Ergebnisse.

Eine Steigerung ist möglich und zu hoffen.

Guenther Oellers

„KÜNSTLER SEHEN POLITIK“

Begründung der Jury für die ersten Preise

Den ersten Preis über 1.500,— DM sprach die Jury Elisabeth Lancelle aus Berlin zu für ihr Werk „Behindert“. In der Begründung weist die Jury darauf hin, daß mit dem Bildnis des behinderten Kindes ein zentrales und wichtiges sozialpolitisches Thema unserer Gesellschaft auf eine unsentimentale Weise dargestellt ist. Das Bild hat beschreibenden Charakter, es gestaltet das Thema ohne Peinlichkeit, es spricht nicht die schnell wieder verfliegende Rührung, sondern die Tatsache an, mit der sich der Betrachter auseinandersetzen soll. Es ist eine Aufforderung an die Politiker, dieses Thema mit an die erste Stelle zu setzen, und stellt einen wichtigen Beitrag zur Stellung der Behinderten in unserer Gesellschaft dar.

Frau Lancelle hat Malerei studiert in Karlsruhe und Heidelberg und war zuletzt Meisterschülerin bei Professor Bachmann in Berlin. Ferner war sie Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes.

Den zweiten Preis über 750,— DM sprach die Jury Norbert F. Conzen aus Hürth zu für sein Bildnis „Selbst, eine Verbindung zur Politik schaffend“. Zur Begründung hebt die Jury die hohe malerische Qualität hervor und die scheinbare Leichtigkeit, mit der Conzen das Thema Politik angeht. In Wirklichkeit ist für ihn Politik etwas Verwirrendes und Abstraktes; kaleidoskopartig zitiert er politische Begriffe und Symbole und ordnet sie sehr subjektiv, ehrlich und aufmerksam aneinander. Im Grunde empfindet er Hilflosigkeit vor der Unüberschaubarkeit des Phänomens Politik und bringt so die Empfindung vieler junger Bürger zum Ausdruck.

Herr Conzen studiert noch an der Fachhochschule Köln und war Max-Ernst-Stipendiat seiner Heimatstadt Hürth. Im September 1979 zeigte die Konrad-Adenauer-Stiftung eine Ausstellung mit seinen Werken, die außerordentlich erfolgreich war.

Der dritte Preis über 500,— DM ging an Uwe Dieter Bleil aus Mülheim an der Ruhr für sein großflächiges Gemälde von 1977, das zwar keinen Titel trägt, dafür aber in der

Aussage desto eindeutiger ist. Das Thema „Holocaust“ ist hier dargestellt, wohlgemerkt zwei Jahre vor dem Fernsehfilm und der aktuellen Diskussion.

Die Jury lobt, wie hier das große belastende Thema der deutschen Vergangenheit in der Tradition des Historienbildes dargestellt ist — doch ohne falsches Pathos. Das Geschehene wird in einer bedrückend realistischen Bildsprache ins Zeitlose gehoben: Holocaust gibt es zu allen Zeiten. Es ist die zeitlose Verkörperung menschlichen Leidens, vor der wir allzuoft — wie der blinde alte Mann im Vordergrund — die Augen verschließen und mit abwehrender Geste uns entschuldigen: „Wir haben doch nichts davon gewußt.“ In der Zeitlosigkeit war dieses Bild eigentlich der aktuellste und politischste Beitrag der Ausstellung. Schließlich hat die Jury noch zehn „Lobende Anerkennungen“ ausgesprochen für:

Tremezza von Brentano aus Köln
Maria Fraxedas aus Hannover
Ulla Enger aus Krefeld
Wolfgang Nieser aus München
Dierk Engelken aus Bonn
Wolfgang Hahn aus Kassel
Elisabeth Müller-Bryanlund aus Hannover
Siegfried Rischar aus Aschaffenburg
Renate Pallmann aus Berlin
und Brigitte Dannehl aus Köln

Impressum:

Idee und Durchführung: Pressestelle der Konrad-Adenauer-Stiftung
Dr. Giso Deussen
Horst Karsten

Gestaltung: Herbert Titz
Horst Karsten

Fotos: Frank Oleski

Druck: Plump KG.

Die Ausstellung von Skulpturen von Günther Oellers im Kloster Weingarten ließ in seinem Werk Wurzeln in Erdbereitung treten, die dem Barocken Jaist innerlich verwandt sind und sich wohl auch zum Teil weither aus ihm nähren. Unabhängig von der offiziellen Preisgabe solcher Werte hat sich im Katholischen Erbe etwas von der nachidentitischen Kraft und Freude der Glaubensgewißheit erhalten, die im Darstellerischen sich raumgreifend gebärdet. Und das Gefühl der Gemeinschaftlichkeit solcher vitalen Äußerung läßt Haltungen und Götzen sprechend werden im Sinne eines unmißverständlichen Verhaltens. Wenn in Günther Oellers Figuren das Chorhafte einer gemeinschaftlichen Befindlichkeit sich zusammenfaßt in ein sichtbares Tun, in dem das Einzelne sich nicht aus dem Gemeinsamen löst, sondern das Tun selbst als ein gemeinsames Figur wird, eine übergeordnete Konzentration der Kräfte zur Kraft, so mag das da seine Wurzeln haben, die dem Künstler eigenen inneren, aus denen ihm die Aufgabe erwächst, ein so persönliches wie dem allgemeinen Interesse legitimes Bietendes Lebenswerk zu schaffen. Es ist in seiner Intention singular, und in Jahrzehnten sind die Grundmotive immer wieder neu angegriffen und ausgeprägt worden. Variationen, keine Wiederholung. Sein eigener Stilwandel, der eher Beharrende, spricht sich aus, ornamentalere Tendenzen werden von lakonischeren abgelöst, abstraktere wechseln mit solchen, die den Bezug zum gegenständlichen Sachverhalt nicht verhehlen. Auch die Wahl der Materialien und Verfahrensweisen variiert, Holz und das Schneiden, Stein und der Abschlag, Buch und Schliff, Modellierung und der Guß, die unterschiedlichen Charaktere von Marmor oder Basalt etwa, von Bronze oder Eisen, Patina oder Rost: Dialektspannen einer Sprache, die nicht nur in wahlweiser Gruppierung, sondern auch durch Kombination des Unterschiedlichen in der Einzelfigur zur Vielstimmigkeit findet. Alles ist recht getan, jedes als ein Eigenes fertig. Und in der gemeinsamen Dichte mag es zunächst nicht offenkundig werden, wie jede Figur für sich Summe ist. Summe eines Tuns, eines Verhaltens, eines Impulses, der so stark ist, daß er die einzelne Regung in sich aufhebt. Nicht die Vergegenwärtigung eines vereinzeltan Betors, Sängers, Tänzers, auch nicht das Ensemble gemeinsam Betender, Singender, Tautender, sondern das Betruan

sich, das Singen, das Tanzen, wie es sich nur im Erleben ver-
wirklichen kann, da aber, wo es sich erklärt bis zur Auflö-
sung der Summe ins Zählbare, nicht mehr Erlebnis wäre, das
ganzheitliche, unerklärbare, sondern ein Rapport bloß. Anders
als in den - vielleicht denn doch verwandten - altägyptischen Re-
liefschmitten, bei denen die flach gestaffelten Reihungen die
dargestellte Menge zur anonymen machen und das Zählende ja
doch klar artikulierte Gliedmaßen mitig wäre, geht bei Günther Dellers,
der Urtöne, wenn man ihm denn aufsuchen wollte, in die anderen Ein-
zelnen über zu einer untrennbaren Ganzheit, für die selbst der Be-
griff der Gemeinschaft noch zu differenzierend wäre. Das Tun, die Lage,
die Befindlichkeit. Stille, wie die von Communio oder Konvult, das
Stehen der Stehenden, das Sitzen der Sitzenden, das Knien der Knienden,
erlebt ihr Widerspiel in Bewegtheit, im Tanzen, im Aufsteigen, im
Lauf, im Ballspiel. Gesten hier, ausgreifende und eine oft geraden
in Frage gestellte Moderation, das Gewicht der Masse suggeriert ein
sichverändern und auch dieses stetig. Ein Chor das Ganze der Fi-
guren, wenn es sich in der Zusammenschau bietet, ein nicht koor-
diniertes, gleichartig nur aus gleicher Herkunft, aber auch statisch
so untrübig wie dem Schöpfer. Untrübigkeit und das Insichnehmen,
das ist die Dürre, aus der sich all dies gebiert. Vital ohne die
Vorführung von Kraft, beherrscht ohne Kunststücke, eine selbstver-
ständliche Anwesenheit, schweigend beredt, oder stumm noch ge-
schwätzig. Der in Stille vibrierende Chor, der barocke Räume zu
füllen pflegt? Vielleicht, und es ist nicht von ungefähr, daß ein zen-
trales Thema im Werk von Günther Dellers die Engel sind: Kniende
Engel, ziehend anbetende, die Engel über dem Ceeren Grab, die Engel
der Jakobsleiter, ein Kosmos der Engel. Auch ins wirkliche Klinge
mögen sich die Figuren geben; manche der Basaltkulpturen sind zu
Klangsteinen ausgeformt, die im Ausschlag tönen. Und wird hier da
Transitorische sinnlich erlebbar im sichtlichen Beharren der Gestal-
ten, so ist doch alles, was sich im Werk von Günther Dellers darstellt,
Übergang, Phase, eine Befindlichkeit auf dem Wege des Tuns wie
der Bewußtwerdung. Die Fährde der Zeit, einem Gedicht von Walt
Whitman folgend, zeigt eine Gruppe in schwarzem Nachen über der
bewegt in sich ruhenden Tiefe. - Bildwerke, verharrende, ihre
Kräfte nehmen, einander kreuzend den Raum in Besitz. Beispielge-
bend, stellvertretend, Bereizung der Anwesenheit des Menschen,
jetzt und stets.

Fraut Joseph van der Juinten

Auszug aus: Walter Warnach, Wissenschaft und/oder Mitwissenschaft – Eine Alternative für die Kunst – Kap. IV.

Mitwissenschaft, so hatten wir angekündigt, habe der Kunst eine Alternative anzubieten, also doch wohl eine Alternative für künstlerische Praxis. Insofern jede Alternative eine neue Orientierung geben will, ist sie immer im Vorgriff und setzt eine kompetente Analyse der Ausgangssituation und die Erkenntnis real möglicher Ziele voraus. In Fragen der künstlerischen Praxis aber hat das bloße Denken keine unmittelbare Zuständigkeit; es kann lediglich auf Forderungen hinweisen, die in dem dargelegten Zusammenhang sich aus der Sache selbst ergeben. Betreffen diese aber die Kunst, die sich mit Recht gegen jede Fremdbestimmung verwahrt? Aus dem aber, was oben über Mitwissenschaft ausgeführt wurde, hören wir allenfalls ethische Appelle heraus, ließen sich Anweisungen zu einem gesellschaftlichen Handeln in Freiheit herleiten, aber ein unmittelbarer Bezug zur Kunst scheint nicht zu bestehen.

Freilich kann der Bezug kein unmittelbarer sein. – Das Wirkliche als Wirkliches, mit dem es die Mitwissenschaft zu tun hat, ist niemals Sache der Unmittelbarkeit. Es läßt sich als solches in keiner Kunst zitieren. Aber es erscheint, wenn der künstlerische Prozeß sich an einem Anderen bricht, einem solchen, das nicht in seiner Verfügung steht. Die Eindimensionalität der, wie wir der Kürze halber sagen, "objektiven Kunst", also der Kunst, der Objektivität schon für Wirklichkeit steht, bekundet sich darin, daß der "objektive Künstler" über alles, was er ins Spiel bringt, souverän verfügt: die Gegenstandswelt, den Formenvorrat wie das Kalkül mit diesen Formen, die Inhalte, die "großen Themen", selbst das soziale Ambiente, in dem er seine Kunst inszeniert. Es gibt in dieser Kunst keine unvorhergesehenen Widerfahrnisse, selbst die Zufälle des Machens und des Materials werden gelenkt.

Sollte die Kunst, die wir, ebenso verkürzend, die Kunst des Mitwissens nennen, nicht gerade mit der Erfahrung beginnen, daß da dies unverfügbar Andere ist, dem sie sich konfrontieren, sich aussetzen muß, um an diesem Anderen ihre volle Wirklichkeit zu gewinnen? – Wir können hier gar nicht konkreter werden,

ohne den offenen Horizont, den jede künstlerische Praxis braucht, mit willkürlichen und darum ungebührlichen Vorstellungen zu besetzen.

Vielleicht ist es aber sinnvoll – weil künstlerische Praxis sich nicht bloß nach vorne, sondern auch an ihrem geschichtlichen Horizont orientiert –, auf einige Vorgänge in der Kunst unserer jüngsten Vergangenheit hinzuweisen, denen Erfahrungen zugrunde zu liegen scheinen, die denen analog sind, die wir im Vollzug des Mitwissens selber machen: eben jene Brechung am unverfügbar Anderen und die Bereitschaft, sich diesem zu stellen und damit den Widerstreit in sich aufzunehmen.

Das Werk Brancusis in seinen Höhepunkten mag hier für vieles stehen. Nehmen wir den "Tisch des Schweigens", den er als skulpturales Ensemble für seine rumänische Heimat bestimmt hat. Der "Tisch des Schweigens" ist nicht etwa ein Arrangement für eine kultische Handlung, sondern schlicht eine Skulptur. Mit ihrer großen offengelegten Oberfläche bezeichnet sie Ankunft und Abwesenheit des kosmischen Raums. Monumentalität der Form bedeutet hier nicht statuarische Ruhe, sondern entspricht der Dynamik des Ereignisses: Die offene Fläche ist sozusagen der sich vollziehende Umschlag des plastischen Körpers in sein Gegenteil, den offenen Raum, ein Vorgang, der sich mit den zwölf planetenartig um den Tisch angeordneten Sitzen nicht etwa nur wiederholt, sondern durch dieselbe Offenheit der Oberflächen die anderen miteinander bezieht als zu Erwartende, als die Kommenden, die dieses kosmische Geschehen übernehmen, und so als Mithandelnde einen Raum der Geschichte eröffnen, der Geschichte als dem unabschließbaren Ganzen, in dem wir selber stehen.

Oder nehmen wir die "schreitenden Figuren" Giacomettis aus den späten 40er Jahren, deren "Körperlosigkeit" man wohl kaum mit dem Versuch erklären kann, Wahrnehmungsprobleme zu lösen. Diese Figuren sind keine "körperlosen Sehobjekte" (Reinhold Hohl), sondern Ereignisträger, nein, selber Ereignis. Man braucht nur Rodins "Ehernes Zeitalter" dagegen zu halten, um zu gewahren: Hier ist der Vorgang des Schreitens nur ein vorgestellter, in der Körperlichkeit

der Figur bleibt er wie an seine Basis festgebunden, kreist in sich selbst. In Giacomettis "Schreitenden" ist die verzehrte Körperlichkeit im Zusammenwirken mit den perspektivischen Verschiebungen Darstellung des Ereignisses selbst. Darstellung ist weder das Wirkliche selbst noch einmal, noch ihre scheinhafte (objektive) Wiedergabe, sondern Setzung einer Eigenwirklichkeit, in der sich das erfahrene Wirkliche fortsetzt, wenn auch unter neuen Bedingungen, eben denen des Kunstwerks. Das, was dem Wirklichen und dem Eigenwirklichen des Kunstwerks gemeinsam ist, ist die Zeitform, Zeit als Form für den Vorgang der unerschöpflichen Selbstentgegensetzung.

Wenn es überhaupt angeht, so etwas wie ein Kriterium für das anzugeben, was als Kunst des Mitwissens gelten soll, so wäre es dies, daß sie Zeit thematisch macht, aber eben nicht die Zeit der "objektiven Kunst", von der wir sahen, daß sie sich in Gleichzeitigkeit und so in Zeitlosigkeit aufhebt, sondern Zeit, in der sich ein Wirkliches durch Entgegensetzung zum anderen als ein immerfort Neues gewinnt.

Exemplarische Vorgänge wie die eben angeführten könnten Markierungen in Neuland sein, wenn sich im weiten Feld der Kunst heute Tendenzen aufweisen ließen, die von einem ähnlichen Wirklichkeitsimpuls getragen wären. Vielleicht darf man, um verheißungsvolle Ansätze in der angedeutenden Richtung zu entdecken, sein Blickfeld nicht auf die öffentlich anerkannten Künstler beschränken, wo, bei aller Verschiedenheit der Tendenzen und Temperamente, in bezug auf die ontologische Basis ihrer Kunst eine weitgehende Übereinstimmung besteht. Man sollte sich vielmehr offenhalten für Vorgänge, die sich in der Abseitigkeit anbahnen, wie ich sie in den Bildwerken von Günther Oellers zu erkennen glaube. Ihre spannungsreich zusammengehaltenen und doch gegenwärtig gebrochenen Formen sind weder selbstbezogenes Spiel noch expressive Gebärde, sondern vollziehen anschaulich eine elementare Wir-Erfahrung in der ganzen Gegenstre-

bigkeit, die einer solchen Erfahrung innewohnt. Gerade die Bindung im Block statt Auflösung in Gruppen schafft für diese Erfahrung das überzeugende Äquivalent.

Wenn es nicht so schwer, ja, eigentlich unmöglich wäre, der Geschichtsschreiber seiner unmittelbaren Gegenwart zu sein und gar einer Gegenwart, die sich eben jetzt vor uns abspielt, würde ich auf das Werk von Joseph Beuys verweisen. Die mit diesem Werk vertraut sind und zugleich dem, was soeben zum Thema Mitwissenschaft gesagt wurde, nicht zu widerstrebend folgen könnten, würden eine solche Annäherung vielleicht gar nicht so befremdlich finden. Es würde sich nämlich zeigen lassen, daß das, was den verborgensten Antrieb der Wirklichkeitsbewegung ausmacht: die Konfrontation mit dem unverfügbar Anderen und dessen Einbeziehung in den künstlerischen Prozeß, in seinem Werk von den frühen Zeichnungen über seine Objekte, seine Aktionen zu seiner gegenwärtigen "sozialen Plastik" sich immer konkreter und damit befreiender ereignet.

Vielleicht ist die Alternative einer Kunst der Mitwissenschaft zunächst gar nicht Sache der Kunst, sondern des Künstlers. Und hier käme der gesellschaftliche Appell unserer Alternative, den wir eben als kunstfremd zurückgewiesen haben, der Appell zu gesellschaftlicher, solidarischer Freiheit, in der die Bewegung des Wirklichen sozusagen sich selber transparent wurde, doch noch zum Tragen. Man muß sich klar werden: Von dem, was seit zwei Jahrhunderten als künstlerische Existenz angesehen wurde – und das gilt in allen Abschattungen: vom Elfenbeinturmbewohner bis zum sog. "engagierten Künstler" – gibt es keinen Anschluß an die Wirklichkeitsbewegung, die sich in der Realisierung gesellschaftlicher Freiheit erfüllt. Der Künstler muß in aller Schärfe der Selbstentgegensetzung, die für ihn der andere, die anderen bedeuten, schon immer in die Bewegung des Wirklichen (das geschichtlich-gesellschaftliche Geschehen) eingelassen

sein, wenn sein "Werk" als solches, gleichgültig auf welcher Daseinsebene es sich entfaltet, volle und das heißt: gesellschaftliche Wirklichkeit haben soll.

Das hat Beuys, wie mir scheint, klar erkannt, als er von der Aktionskunst zur "sozialen Plastik" überging. Denn in der Interaktion, die ihm das Happening oder die Fluxus-Aktion ermöglichte, kam der andere ihm nur partiell, eben als "Mittäter" unter den Bedingungen des Aktionszusammenhangs zur Begegnung. Jetzt aber ist zumindest die Möglichkeit gegeben, daß der andere ihm aus der ganzen Tiefe seines Lebenshintergrunds entgegentritt und so sein Denken und Handeln zu gesellschaftlichen Entscheidungen herausfordert. Um hier aber die wirklichkeitsgemäße Antwort zu geben, darf der Künstler sich nicht erst in diese Vorgänge hineinbegeben müssen, sondern muß sprechend, handelnd mit den anderen schon im Vollzug sein.

So fremd die Sprache der Mitwissenschaft klingen mag, diese Fremdheit berechtigt nicht zu dem Verdacht, hier solle noch einmal (zum wievielten Mal in unserem Jahrhundert!) der Weg zu den "Müttern" angetreten und alles Kunstwesen in das Zwielflicht des Irrationalen getaucht werden. Ihre dialektische Verstrebung mit der Wissensform der positiven Wissenschaften, sollte die Mitwissenschaft vor einem solchen Verdacht sicherstellen. Dialektisch ist die Verknüpfung, weil sie die Notwendigkeit impliziert, über den Geltungsbereich der Wissenschaft hinauszugehen, um zur Begegnung mit dem Wirklichen als Wirklichen zu gelangen. Kunst, die sich an ihr orientierte, würde vielleicht den versteckten oder erklärten Idealismus überwinden (auch der sog. "Realismus" ist noch Idealismus) und selbst zu einer Bewegung des Wirklichen werden.

Walter Warnach

Zu: Günther Oellers "Fähre der Zeit"

"Ihr Massen von Männern und Frauen in euren Alltagskleidern, wie merkwürdig seid ihr mir!

Auf den Fährbooten die Hunderte und Aberhunderte, die übersetzen, um heimzukehren, sind mir merkwürdiger als ihr glaubt.

Und ihr, die ihr in künftigen Jahren von Ufer zu Ufer übersetzen werdet, bedeutet mir mehr, und ich denke mehr über euch nach als ihr glauben möchtet."

Walt Whitmanns Gedicht "Auf der Brooklyn Fähre" ist Leitmelodie einer Skulptur von Günther Oellers. Wie die drei Verse aus der ersten Strophe des Poems auseinander folgen, baut sich die Plastik aus drei Teilen auf: einem Sockel aus griechischem Marmor, einer Wanne aus schwarzem Granit und einer Figurengruppe aus Alabaster.

Von rechteckigem Grundriß, sich leicht verjüngend, steigt der Sockel zu beträchtlicher Höhe ungegliedert auf, ehe er den Nachen zu umfassen beginnt, der die Figuren birgt. Es ist so das eigentliche Geschehen denkmalhaft erhoben; aus dem Momentanen und Beiläufigen ins Zeitlose gewendet, aus dem Persönlichen ins Allgemeine, wie eigentlich allem, was Günther Oellers schafft, eine gewissermaßen monumentale Intention, unabhängig vom Ausmaß, Gewicht und Würde sichern mag.

In den Sockel ist der Nachen eingesenkt, vom Element getragen in dem Maße, in dem er es verdrängt, und in der Umfaßtheit stabil statt beweglich. In seinem Ernst läßt er an Charons Fahrzeug denken, an das unausweichlich Transitorische allen Lebens, das stabil ist nur in Veränderung, das im Erreichen des Ufers erstarrt wie die Uferbebauung, der es sich nähert, wie denn alle Architektur in der Praetention von Dauerhaftigkeit nekrologischen Charakter hat. Der Weg ist die

Wahrheit ist das Leben.

Lebend erscheint das, was im Nachen versammelt ist. Aber es ist ambivalent: bewegt und starr. Sitzend und stehend, scheinen die Figuren zugleich Bauten. Der Körperbau als inneres Maß allen Bauwerks läßt in den Körpern Gebäude sich in Erinnerung bringen. Dem menschlich Bewegten korrespondiert gespannt das steinern Feste: wie der Umriß dieser Figur hat jede Gruppe ihre Skyline. Nicht der einzelne Mensch ist in den Skulpturen von Günther Oellers dargestellt, nicht das, was einer gerade tut, sondern das Tun an sich als allgemein menschliche Motivation. Der Mensch sozusagen als *zoon politikon*; nicht die Summe Einzelner, nicht die Masse der vielen, sondern menschliches Bewußtsein im Transgredieren der individuellen Begrenztheit. Der Einzelumriß ist in den Raum erweitert auf ein noch faßbares Maß, das doch nicht mehr den Vereinzelten spüren läßt sondern Bewegtsein aus gemeinschaftlichen Impulsen, Verankerung in gemeinsamer Befindlichkeit. Humanes Sein und humanes Bewußtsein als überpersönliche, unfixierte Existenz in Zeit und Raum.

Wenn in dieser Plastik, statuarisch dargeboten, im Transitorischen einer Fährfahrt der tragischen Existenz des Menschen ein Mal und Zeichen gesetzt wird, so zugleich der mitmenschlichen Eingebundenheit in das Bewußtsein gemeinsamen Schicksals: als eine Lichtquelle im Dunkeln, eine Wärmequelle in der Kälte, angesichts der Ohnmacht eine Quelle der Kraft.

Franz Joseph van der Grinten

H. Klimm, Speyer 1.1.1970

"Immer noch ist (es) das Problem der 'Gemeinschaft' für Sie aktuell;

aber ich gebe wieder zu bedenken, in welchem geringem Maße abstrahierte Gestaltungen die Wahrnehmung des Beschauers in quasi philosophische Kategorien zwingen können . . ."

Antwort an H. G. Adler

Wenn es möglich ist, eine Gesamtheit zu denken, als physischer Denkvorgang, als eine Wirklichkeit im Kopf, –

so z.B., das Volk Israel als eine nicht abzählende, numerisch nicht erfassbare Einheit im Laufe der Geschichte, als eine existierende, agierende, in ihren Absichten und Bewegungen geschlossene Erscheinung, fast phänotypisch –

dann muß es möglich sein, dieses Denken in ein Bild, wie auch immer, über zu führen – oder ist ein Denkvorgang immer ohne Bild?

Was ist ein Denken, ein Denkvorgang?

Zumindest ein mittels Hirnströmen meßbarer Vorgang, rein physisch meßbar wie träumen?

Schafft eine ebenfalls meßbare Muskelbewegung ein Bild?

Zumindest ein Bild der Arm- oder Handbewegung. Was ist ein Bild, ein Abbild?

Eine Ikone ist Gott, eine afrikanische Figur ist Gott.

Das Bild ist da Medium, – nur Vermittler? – zum Vorgestellten oder geglaubten und dadurch Wirklichkeit?

Dann wäre die gedachte und ausgeführte Skulptur der Engel, der Läufer, der Tänzer als Bild erreicht.

H. G. Adler: Das Volk Israel durfte nicht gezählt werden.

Heißt das, es war oder sollte nicht abzählbar sein? Fiel mit der festgestellten Zahl der mystische Körper auseinander? In Zahlen?

Das was Hobbes und Mill mit ihren Staats- und Gesellschaftstheorien gleich mathematischen Formeln entwarfen? Die kleinste Einheit ist die 1 = Individuum.

Günther Oellers

Das Problem der Massendarstellung in den plastischen Arbeiten von Günther Oellers

Die Geschichte der modernen Plastik des 20. Jahrhunderts ist primär eine Geschichte des Individuellen. Die Überwindung traditioneller Raum- und Proportionsvorstellungen begann am konkreten Gegenstand, in der einzelnen Figur; die abstrakte Form schließlich verlagerte das Maß aller Gestaltung in den Künstler selbst. Die neue Erfahrung der Simultaneität von Raum und Zeit fand die Grenzen ihrer imaginativen Verwirklichung zunächst noch da, wo beide Aspekte noch mit den Mitteln der überkommenen Formensprache bis auf die Spitze getrieben waren: in der Darstellung der Menschen als Massen. Während die am sozialen Geschehen orientierte Malerei die historistischen Massenschilderungen in Richtung eines bewußt gestalteten Antagonismus von Individuum und Masse zu überwinden mußte, reduzierte sich für den Bildhauer die Frage nach der Masse nur noch auf sein eigenes Material – jenen amorphen, spröden Stoff, der noch der Gestaltung harret. Als erschwerend kommt die Verurteilung der Massen durch einen konservativen Kulturpessimismus hinzu, welcher ihnen auf Grund ihres manipulierbaren Strebens zur Kongruenz eine zerstörerische Energie zuschreibt, während das Aufbauende auf der Lösung von Widersprüchen gründende Element erst in den Individuen oder Elite-Gruppen vorzufinden ist.

Die einzelnen Versuche neuer plastischer Massendarstellungen markieren dieses geistesgeschichtliche Dilemma; während einerseits eine additive Reihung einzelner Figuren (wie z.B. bei F. König, J. Berthold) zum bruchstückhaften Ausdruck eines inneren Strukturverlustes der Massen wird, gelangt auf der anderen Seite die Plastik des Sozialistischen Realismus nicht über eine spezifische Gruppendarstellung hinaus, welche ihre jeweiligen Einzelfiguren als "typisch" vorstellt (F. Cremer).

Das Problem ist jedoch, die vom Odium der Struktur- und Zügellosigkeit befreite Masse als eine allgemeine Aggregatform des Menschseins anzuerkennen und sie in ihrem allumspannenden Charakter räumlich und zeitlich adäquat darzustellen. Da es hier aber noch um Plastik und nicht schon um Architektur geht, bedarf die Gestaltung des Symbols – oder eines komprimierten, mikrokosmischen, auf sein Wesen reduzierten "Baues". Die stereometrischen Grundgebilde wären demnach die ersten Symbole der Masse – Tatlin wollte dies in seinem Monument für die III. Internationale in einem doppelten (architektonischen und symbolischen) Sinne verwirklichen und Brancusi zeigt in seinen geglätteten Urformen das Wesen aller nur denkbarer Konfigurationen einer bestimmten Gattung auf. Der Versuch, von der latenten Möglichkeit bei Brancusi, "massenhaft" zu projizieren, zur optisch-räumlichen Erfahrung der Masse selbst vorzustoßen, schien entweder auf das Prinzip der (gruppen-, aber nicht massenspezifischen) Addition zurückzufallen oder schien sich in der Angleichung stereometrischer Körper an menschliche Proportionen zu erschöpfen, wie etwa im Falle von Avramidis, der die "Masse Mensch" in einer Säule bündelt. Genauso wie die Kugel, die Grundform der Masse, als Ganzheit ruhend in sich beschränkt ist, bleiben auch die Gebilde von Avramidis geschlossen und in ihrem Bewegungsdrang auf das wie von einer neutralen Schale umschlossene Innere beschränkt. Ihre Ausdehnungsfähigkeit ist nur eindimensional, ebenerdig denkbar, jedoch nicht allseitig in den Raum vordringend, bzw. aus ihm schöpfend.

Die Grenzen, die der plastischen Darstellung durch die Orientierung an "geschlossenen" Massen und an einem auf den reinen Begriff reduzierten Symbol gesetzt waren, scheinen erstmals in den Arbeiten des Bildhauers Günther Oellers überwunden. Sein zentrales, schon Ende der 40er Jahre gefundenes und begonnenes Thema ist die sowohl offene, als auch strukturierte Masse. Offen bedeutet hier im sozialen Sinne Zwanglosigkeit

und Spontaneität des Zusammenseins, ein beständiges Wachsen und wieder Vergehen, im plastischen Sinne eine allseitige Auflösung und Öffnung der Oberfläche gegen den umgebenden Raum. Die Strukturierung dagegen wendet sich den Prozessen der Masse zu, in denen sie ihre doppelte Wesenheit selbst erfährt: denn wenn die Menschen nur als Individuen und als Mit-Menschen zugleich zu existieren vermögen, werden sie sich Formen ausgebildet haben, in welchen beide Momente vereinigt sind. Es mag hier ein Interesse an universalistischen Theorien bezeugen, wenn die Themen in Oellers' Plastiken möglichst ursprüngliche Äußerungen der Masse aufgreifen – z.B. die "Tanzenden", die "Betenden", die "Knienden", die "Gehenden" – oder sich transitorischen bzw. auf das Zukünftige gerichteten Momenten nähern wie z.B. bei den "Engeln" oder den "Gebärenden Frauen". Diese Grundstrukturen, in denen eine spezifische Gemeinschaftsseele und ein Wir-Bewußtsein der Masse zu seinem inneren Ausdruck dringt, suchen sich nun auch in der formalen Gestaltung Bahn zu brechen.

Solche Form, die einer nach Gegenständlichkeit suchenden Rezeption widerstrebt, hat zwei Probleme zu bewältigen: die Darstellung einer überindividuellen, sich gegen unendlich öffnenden Masse und die gleichzeitige Herausarbeitung ihrer Gerichtetheit. Es wird verständlich, daß hier die sich an den Proportionen und Aktionen der menschlichen Figur orientierende Komposition abgelöst werden mußte. Denn letztere führt sowohl zu einer quantitativen (numerischen Addition) als auch einer qualitativen Beschränkung (Festlegung auf bestimmte "Physiognomien"). Offenheit in beider Sinne entzieht sich dagegen gewohnten Proportionalisierungen und Betrachtungsebenen. Sie würde sich schließlich als eine gestaltlich für uns nicht mehr faßbare Materie als amorphe, bzw. transzendierende Erscheinung präsentieren, wenn nicht bestimmte konstant wirkende Momente, die die jeweilige Gerichtetheit der Masse charakterisieren, in der plastischen Form abstrakt zum Ausdruck gebracht werden könnten.

Diese Prinzipien fügen verschiedene historische Ansätze der Bildhauerkunst zu einer neuen Synthese zusammen: die "offene Gerichtetheit" vollzog sich z.B. in den altorientalischen Reliefs (Persepolis) oder den Spiralbändern der Trajans- und Bernwardssäule noch auf einer eindimensionalen, linearen Ebene (bei Brancusi "Unendlicher Säule" schon unter Verlust der menschlichen Figur); andererseits blieb eine allseitige Raumöffnung wie z.B. in der kubistischen und futuristischen Plastik in ihrem Kern noch auf einen konkreten, unbeweglich festen Gegenstand beschränkt. Ein solcher Kern ist jedoch in den Massen, wie Oellers sie versteht, nicht mehr existent. Ihre Substanz erscheint nur noch gedanklich als eine Einheit, gestaltphysiognomisch sind sie aber ständigen Veränderungen in Raum und Zeit unterworfen. Ihr sinngebendes Element, die Gerichtetheit, ist daher nicht mehr durch eine einheitliche, wieder vom spezifischen Blickwinkel des Betrachters – seinem Hier und Jetzt – ausgehende Richtung festzulegen. Sie muß als ein zweites, der Gestaltung von Öffnung und Verdichtung der Masse nebengeordnetes Formprinzip in die plastische Darstellung eingehen.

Inwieweit die Arbeiten von Günther Oellers mit ihrer künstlerischen Symbolsprache das jeweilige Thema in einem übertragenen Sinne auszubilden vermögen, soll einmal das Beispiel der "Tanzenden" (1968) erleuchten. Der Tanz als eine Urform kollektiven Empfindens gründet auf die Elemente des gesteuerten, die Individuen vereinheitlichenden Rhythmus und der wechselnden Dichte, was Offenheit und Wachstum der Masse suggeriert: "Durch Ausweichen und Wiederannäherung wird die Dichte bewußt gestaltet. Die Gleichheit aber stellt sich selbst zur Schau. Durch Vorspielen von Dichte und Gleichheit wird das Massengefühl kunstvoll hervorgerufen... Die einzelnen Glieder werden alle zur Deckung gebracht. Sie sind sich ganz nahe, oft ruhen sie aufeinander... In ihrer höchsten Erregung fühlen sich diese Menschen wirklich als eines." (E. Casetti) Anm. Die weder an eine Örtlichkeit noch an eine

Zeitspanne gebundene Darstellung der "Tanzenden", die die Berechtigung ihrer haptischen Existenz trotzdem in derartigen Gemeinschaftserlebnissen begründet findet, bemächtigt sich der Grundelemente des Tanzes und setzt sie frei ins Plastische um: der Rhythmus entwickelt sich zu Spiralen, die sich auf mehreren Ebenen durchdringen; die in der heftigen Bewegung sich auflösenden und ausströmenden Formen finden ihr Pendant wieder in einer blockhaft-dichten, undurchdringlichen Geschlossenheit. Durch seine Ruhe und konzentrierte Schwere verhindert der Block den Zerfall der Massen. Dieses Prinzip rhythmischer Verdichtung und Öffnung setzt sich weiter bis ins Detail fort. Was sich in zweifacher Hinsicht als Einheit der Gegensätze beschreiben läßt, kommt auch in der Gestaltung des Verhältnisses zwischen der Masse und den gelegentlich aus ihr aufblitzenden Individuen zum Ausdruck: der Einbruch mikrokosmisch durchgearbeiteter Profile oder "Kristalle" in die große Struktur der Plastik eröffnet, daß die Masse nicht vollständig "gesichtslos" ist.

In der Plastik "Gebärende Frauen" (1966) wird das Janus-Köpfige der menschlichen Weiterentwicklung sichtbar: Geburt ist die Reproduktion des Menschen – symbolisch vollzogen in der Ausbildung neuer Kerne – und ist zugleich eine neu entfachte Dynamik, die den überkommenen Ordnungsprinzipien der Ruhe und des Ausgleichs "radikal" entgegenwirkt.

In den jüngeren Arbeiten schließlich scheint die sich frei entfaltende Form häufiger wieder in festgefügte stereometrische Körper eingebunden zu sein. Der Quader z.B. läßt die in ihm aufbrechende Massenbewegung entweder nur in seinem Inneren oder in Richtung geöffneter Seiten zu. Die "organisatorische Verhärtung der Welt" (Adorno) findet ihren Widerhall in der Verhärtung der plastischen Formen zu statischen und geometrischen Systemen. Die Ortlosigkeit der

"Knienden" (1968) konzentrierte sich in den "Knienden Betern" (1970) schon auf eine bestimmte räumliche Richtung. Hier spiegelt sich eine selbstkritisch in die künstlerische Gestaltung eingehende Einengung des Freiheitsspielraumes: wo eine verstärkte Organisation konformistisch die Richtung der Ausdehnung vorschreibt, ist die Offenheit der Masse beschnitten. Stereometrische Körper verhalten sich gegenüber ihrer eigenen Entfaltung außerordentlich spröde; trotz des Spiels an ihren Kanten, Schnittpunkten oder Profilen wird ihr Kern unverändert bleiben. Auf die beiden letzten Beispiele angewendet, würde dies bedeuten, daß Oellers nicht mehr auf einen transpersonalen ins Mythosweisenden Akt des Kniens abzieht, sondern eine konstante und organisierende Basis sucht, "auf" der das Knie nun eine feste Richtung erhält – etwa zum Vollzug des Gebets im abendländischen Sinne.

Adam C. Oellers

Gespräch bei G. Oellers/Linz, den 7. Okt. 1978
(Teilnehmer: W. Bergsdorf, H. Böll, L. Herrmann,
W. Schön, H. Steinberger, W. Warnach)
Gedächtnisprotokoll

Oellers demonstrierte an seinen "Erntenden" seine Vorstellung von "Gruppe", die keine Summe (additiv zustandegekommen), sondern eine von einem Vorgang erfaßte Einheit darstellt. Gegen den Einwand (Bölls?), das werde zu einer Illustration von Kollektiv- (Zwangs-)arbeit, betont Oellers: Voraussetzung einer solchen integrierten Gruppe sei die Freiwilligkeit des Zusammenschlusses. Warnach: Wie wird diese Freiwilligkeit sichtbar? Vorherrschend sei der Eindruck einer kompakten Geschlossenheit. Oellers machte geltend, daß die dargestellten Vorgänge nur bei Freiwilligkeit des gemeinsamen Tuns denkbar sind (Die Betenden, die Tanzenden) – Begriff der "Gruppe" wurde bestimmt als Vorgegebenheit vor dem Einzeldasein von Individuen. Diese These stieß auf heftigen Widerspruch (Böll, Schön u.a.). Steinberger stellte am Beispiel der Familie heraus, daß hier Gemeinschaft dem Einzelsein vorausgehe, aber zugleich Bedingung und Ermöglichung bzw. Förderung des individuellen Daseins bedeute; wichtig sei das fruchtbare Spannungsverhältnis zwischen den beiden Polen: Individuum und Gemeinschaft. Schön erinnerte an seine Interpretation der Oellers'schen Bildwerke als des Ausdrucks eines "Wir"-Gefühls. Böll insistierte auf der Frage, worauf sich dieses Gefühl gründe. Als Warnach diese Einheit in dem überpersönlichen Geschehen einer mehr oder minder expliziten kultischen Handlung begründen wollte, kam der Einwand: Also doch Religion oder doch wenigstens Weltanschauung. Warnach versuchte deutlich zu machen, daß es sich bei diesen "kultischen" Vorgängen um Grundhaltungen (-Gesten) allgemeinemenschlicher Erfahrungen (vor dem Transzendenten) handle. Schön meinte freilich, daß die Kunst Oellers' ihre Herkunft aus dem Christlichen (Böll: Katholischen!) sehr eindeutig bezeuge. Obschon Oellers abwehrte, bestand er doch darauf, daß sich von seiner Form die genaue Thematik müsse ablesen lassen.

Demgegenüber wurde geltend gemacht, daß dieses dem offenen (Böll: humanen) Charakter der Bildwerke zuwiderlaufe und sie zu einer Programmkunst mache. Warnach: Es genüge, wenn der von vielen erfahrene "Ausdruck" (nicht = expressive Gebärde) als Äquivalent für eine präzisierte Thematik genommen werden könne.

Böll sprach darauf vom "Symbolcharakter" dieser Bildwerke und betonte noch einmal den religiösen Charakter. In der anschließenden Diskussion blieb unklar, wie dieser Symbolbegriff zu fassen und "Symbol" etwa von Allegorie (Zeichen) abzuheben sei. Es wurde betont, daß hier nicht etwas für etwas stehe, sondern die Sache (der Vorgang) selbst sich darstelle. Sollte man an dieser "Erkenntnis" (?) durch Benennung der Bildwerke nachhelfen?

Damit kam die Diskussion auf die Frage nach der "Öffentlichkeit" dieser Kunst und dem berechtigten Anspruch des Publikums, mit ihr konfrontiert zu werden, Oellers dagegen: jedes Bildwerk sei für ihn die Markierung eines schöpferischen Prozesses und habe nichts Fertiges, Abgeschlossenes. Er räumte freilich ein, daß frühere Werke auch für ihn an sich Bestand hätten. Böll forderte von Oellers die Loslösung von diesem immer noch "subjektiven" Hintergrund. Oellers verwahrte sich jedoch gegen die Kennzeichnung seiner Zurückhaltung als Ausdruck von Subjektivität.

Böll schränkte ein, daß sein Einwand nicht inhaltlich-substantiell (das Werk selbst betreffend) gemeint sei, sondern lediglich sein (Oellers') Verhältnis zu seiner eigenen Produktion betreffe. – Man war sich einig, daß Oellers' Bildwerke nichts mit einer reaktionären Kunstübung zu tun haben, sondern eindeutig der modernen Kunst zuzurechnen seien. Oellers mochte "Modernität" nicht gelten lassen, sondern sieht in seiner Kunst eine Möglichkeit von Übermorgen. Alle (Frau Oellers einbegriffen) stimmten darin überein, er solle eine Ausstellung (seines Gesamtchaffens) machen. Oellers dagegen: In fünf oder sechs Jahren. Die Sache wäre noch nicht reif. Böll: Wenn jetzt nicht, dann wird es auch in fünf, sechs Jahren nicht dazukommen. Er solle unmittelbar an diese Aufgabe herangehen und frage, welche Möglichkeiten für eine solche Ausstellung bestehen. Oellers: Das ist nicht das Problem!

Walter Warnach

Notiz über ein Gespräch am 6. Oktober 1978 im Hause Oellers über das bildhauerische Werk von G. Oellers (Teilnehmer: die Herren H. Böll, L. Herrmann, G. Oellers, W. Schön, H. Steinberger und Herr und Frau W. Warnach)

Oellers: Es gehe ihm um die Gestaltung der Idee der Gruppe, und zwar nicht in der Form der Addition von Einzelnen, sondern unter Abstraktion vom Individuellen. So wie man "Die Betenden" oder "Die Tanzenenden" deuten könne, ohne jeweils die einzelnen Glieder dieser Gruppe zu individualisieren, müsse es möglich sein, dieser Vorstellung bildhauerische Gestalt zu geben. Er suche das aber nicht in der Form der Allegorie – die symbolhaft auf die Individualität zurückgreife – zu tun, sondern eine eigene, der Idee der Gruppe gemäÙere Form zu finden.

Herrmann, Schön und Warnach fragen, ob dieses Anliegen nicht einen Rückschritt gegenüber einer Kulturentwicklung bedeute, in der der Mensch dabei sei, sich aus den Zwängen der Gruppe zu emanzipieren. Bestehe überdies nicht die Gefahr, die Individualität des Menschen einzuebnen oder solcher Einebnung Vorschub zu leisten.

Schön sieht sich beim Anblick manches Werkes von Oellers unwillkürlich an militanistisches Gedankengut erinnert, wenn die Form der Darstellung der Gruppe den Einzelnen so sehr gestaltlos werden lasse, seine Individualität so sehr eingeebnet werde.

Steinberger: Wenn er das Werk recht verstehe, gehe es Oellers nicht um eine Einebnung des Einzelnen, auch nicht um die Bekundung einer anti-individualistischen Haltung, sondern darum, etwas sichtbar zu machen, was der Individualität existentiell vorangeht, eine Dimension der Gemeinschaftlichkeit des Menschen, die zumindest gleichzeitig neben der Individualität des Menschen gegeben ist, vielleicht eine ontologische Komponente menschlicher Existenz bildet. Es gehe nicht um die Addition von Einzelnen. Die Familie – ohne die es den Einzelnen nicht gebe –, das "Volk Israel" seien etwas anderes als nur die Summierung von Einzelnen. Er halte die Gestaltung dieser Art Idee der Gruppe für bildhauerisch möglich und für künstlerisch legitim.

Oellers sieht ein mythisches Element in dieser Idee und ihrer Form.

Böll und Warnach drängen auf eine öffentliche Ausstellung der Werke. Böll hält sie gerade auch im Interesse des Autors für geboten, um ihm einen inneren Abstand zu seinem Werk gewinnen zu lassen und damit recht eigentlich die innere, geistige Vollendung des Werkes zu ermöglichen.

Oellers fragt, ob das nicht den Prozeß der inneren Entwicklung hin zur besseren Ausformung der Idee unterbreche. Sei denn der Dialog mit der Gesellschaft, mit der Öffentlichkeit wirklich wichtiger als der dadurch möglicherweise bewirkte Abbruch einer geistigen Entwicklung im Autor?

Helmut Steinberger

Dr. Rainer Budde, Köln 1979
Gedanken zu einigen Bildwerken von Günther Oellers

Im Laufe ihrer vieltausendjährigen Geschichte hat sich die Skulptur zumeist damit begnügt, Volumen und Abbild nach der Natur zu sein: Dem spröden Material wurde ein Schein-Dasein aufgezwungen. Diese Als-ob-Situation war den dreidimensionalen Bildwerken immer abträglich.

Die hethitische und die zykladische Kunst kennen bereits Werke, in denen sich Leer-Raum und Volumen abwechseln, die Voraussetzung der Erkenntnis, daß nicht nur die greifbare Materie durch den schöpferischen Willen des Menschen geformt werden kann. Erst die Kunst im 20. Jahrhundert, dem Jahrhundert des Wissens der Naturwissenschaften über die Materie und Antimaterie, war es möglich, die Türen in das Leere, in das Nicht-Greifbare, nicht unmittelbar Einsichtige zu öffnen.

Die Leere, die meist als Abwesenheit von Skulptur, d.h. von bearbeiteter Materie, erschien, ist bei Günther Oellers ein wirklicher, aktiver Raum, begrenzt – umschrieben – von Form oder durch sie gekennzeichnet, nicht gezeigt: er lebt, er setzt sich durch, er beweist seine Kraft vor allem in der Negation des Raumes.

Diese bewußt eingesetzte Negation ist ein klares Muster der Intelligenz, ein Beweis für die Mitarbeit des Verstandes, kein Sich-gehen-lassen in Phantasien. Ordnungsprinzipien, Verstandesmechanismen, Anschauungsprozesse legen der künstlerischen Phantasie ihre Fesseln an. Der Schaffensprozeß entzieht sich nicht der Kontrolle durch die Vernunft.

Die Skulpturen von Günther Oellers leben, nicht nur wenn sie Assoziationen wachrufen (den Bogen, das Profil, den spielenden Menschen, die Gebärmutter u.a.), sondern als Wirklichkeit selbst.

Wirbelknochen von imaginären Brustkörben vereinigen sich, trennen sich wieder in einer unendlich scheinenden Bewegung. In den letzten Werken scheint die Bewegung dieser organischen Formen, die sich in leidenschaftlichen Begegnungen zusammenfügen, das an Gewalt zu verlieren, was sie an Musikalität dazu gewinnt – Raum und Bewegung vereinigen sich. Das

Feste . . . in der Natur will nicht immer Stabilität heißen; viele ihrer Phasen werden von einer immerwährenden Bewegung belebt.

Bewußte Wahrnehmungen von dem, was sich im Leben ereignet, haben Günther Oellers zu seinen Bildwerken veranlaßt. Er verwendet "Realien" als Vorwurf. Seine Metall-, Holz- und Steinskulpturen sind Grund- oder Ausgangssituationen von Etwas, das weder das Eine noch das Andere sein kann. In absichtlich fleißig geglätteten Materialien oder auch in der Verwendung von kaum bearbeiteten Steinen oder Holz schafft er dreidimensionale Metaphern – eine Symbolsprache für das nicht Artikulierbare, denn wie sollte man z.B. die Summe aller Knienden besser zeigen, verkörpern, ausdrücken als durch ein Symbol.

Ihm gelingt die Überwindung des Individuums – nicht im Sinne der Gleichschaltung – durch die übergreifende Addition des Ideals.

Als Betrachter fühlt man in der umfassenden Gebärdensprache der Skulptur einen Willen, der sie von ihrem Schöpfer unabhängig macht. Man muß den Werken Günther Oellers mit dem Ausdruck "Herausforderungen" begegnen – Herausforderungen von unbarmherzigen Kombinationen des Möglichen mit dem Unmöglichen, des Realen mit der Erfindung. So ungeordnet die Arbeiten beim flüchtigen Hinsehen scheinen, so sind sie doch vergleichbar einem Mosaik aus unendlich vielen Einzelformen – organisch-terrestrischen Formen zusammengesetzt. Das Auge tastet sich von Teil zu Teil zum Ganzen.

Günther Oellers arbeitet Skulpturen, welche mit dem Begriff des Unzeitlichen zu umreißen sind – nicht unähnlich dem Unerwarteten im Handlungsablauf eines Theaterstückes. Sie stehen in tatsächlichem Widerspruch zu den atemberaubenden Bildern der Gegenwart. Es sind rätselhafte Figuren, jenseits des Greifbaren, trotzdem ein Teil eines dynamischen und drastischen Realismus, was die Wahl ihrer Materialien und ihres Kompositionsgefüges anbelangt. Mit der klassischen Vorstellung von Skulptur haben seine Arbeiten nichts mehr gemein. Sie sind stellvertretend für das Universum, Symbole eines unbegrenzten geistigen Raumes, in dem auch das nicht Greifbare seinen Platz hat. Allein das suggestive Vermögen der Form bestimmt das Inhaltliche. Im Grenzfall strebt Günther Oellers die Bilderei einer "reinen Idee" an.

DER STÄUBLIN DER SINGENDEN

Von Van Gogh weiß man, daß er Klavierstunden nahm, um eine sensible Beziehung zu den Klängen der Farben, zu Zwischentönen und Nuanzen zu gewinnen. Odilon Redon nannte sich einen 'peintre symphonique'. Paul Klee hatte den Ehrgeiz, ein Bach der modernen Malerei zu werden. Sein aus farbigen Notenpunkten vielstimmig komponiertes Bild 'Gradus ad Parnassum' versucht dem Auge zu erschließen, was bis dahin nur das Gehör wahrnehmen und genießen konnte: die Polyphonie genannte Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Stimmen und Themen.

'Über das Geistige in der Kunst' nachsinnend, schrieb Kandinsky, daß jeder Künstler, der seine innere Welt zum Ausdruck bringen wolle, mit Neid sehe, wie solche Ziele in der immateriellsten Kunst - der Musik - natürlich und leicht zu erreichen sei: 'Es ist verständlich, daß er sich ihr zuwendet und versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden'. Solchen synästhetischen Ehrgeiz kann man bis in die Romantik zurückverfolgen. Vom Gleichheitszeichen zwischen Musik und Kunst träumten sie alle, von Tieck bis Wackenroder, von Novalis bis Runge.

Sonderbar, daß sich die Bildhauer nur am Rande an dieser Grenzüberschreitung beteiligt haben. Erstaunlich schon aus dem Grund, weil die Plastik die Verwandlung der sichtbaren Form in einen hörbaren Klang auf direkte und konkrete Weise ermöglicht und nicht wie die Malerei auf den Umweg der Analogie angewiesen ist. Niemand wird einem Geigenvirtuosen widersprechen, wenn er in einer Stradivari auch eine vollendete Skulptur sieht. Umgekehrt haben etwa die Brüder Baschet ihren resonanzreichen Metallkörpern ohne weiteres die Funktion von Klangerzeugern zuweisen können. Die eigenwilligen Tongeräte Mauricio Kagels sind Plastiken und Musikinstrumente. Man kann sie hören und sehen, am besten beides zur gleichen Zeit.

Die "tönende" Plastik des Linzer Bildhauers Günther Oellers hat nun den musizierenden, genauer den singenden Menschen selbst zum Thema. Wer die Klangskulptur von der Seite anschaut, erkennt sie trotz aller Stilisierung sofort, die "Singenden mit erhobenen Händen". Von vorn gesehen verdichten sich die noch identifizierbaren Erkennungsmerkmale des Individuums zu einem übergreifenden Ganzen, gehen auf die Einheit eines Chores, der mit "einer" Stimme singt. Eine plastische Form für das geistige Phänomen einer überindividuellen Gemeinschaft zu finden, ohne auf überkommene symbolische und allegorische Darstellungsweisen zurückgreifen zu müssen, ist das seit langen Jahren beharrlich verfolgte Ziel des Künstlers.

Das Problem, ein verbindendes und unverbindliches "Wir", das Husserl "Intersubjektivität" genannt hat, zu formulieren, ohne den Eindruck einer anonymen, gesichtslosen Masse entstehen zu lassen, bewältigt er mit dem blockhaften Prinzip der Vollplastik: darin eingeschlossen ist alle individuelle Gestik, ohne daß dabei ein unverwechselbares Profil verloren geht.

Das Material der "singenden" Plastik ist das Vulkangestein aus der Eifel, Basalt-Lava. Kann Stein singen? Wenn man in die Geschichte zurückgeht, begegnet man den ägyptischen Memnonkolossen, steinernen Standbildern von zwei Pharaonen, die bei Sonnenaufgang singende Töne hervorgebracht haben. Die tönenden Monumente, von den jäh Temperaturschwankungen der Wüste in Schwingung versetzt, gehörten zu den am meisten bestaunten Mirakeln der Antike.

Oellers hörte "Steine singen", als die in den Mayener Grubenfeldern gebrochenen Säulen noch von Hand zu Maß- und Werksteinen geschlagen wurden. "Es lag ein helles Singen und Klingen in Luft und Landschaft".

Ähnlich werden auch die "Singenden" zum Klingen gebracht: Mit einem Stab angeschlagen, reagiert die Skulptur wie eine monumentale Stimmgabel, wobei die sich verändernde Masse des Steins die Höhe des kurzen trockenen Tons bestimmt.

Wolf Schön

Michael W. Ranta
Jan, 1980

MWO-SHR

磨石

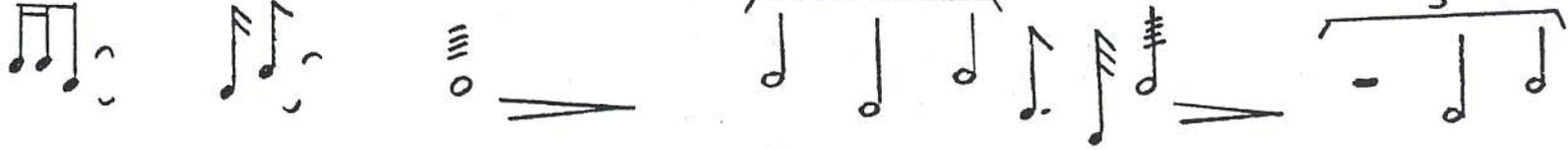
Für Günther Öllers

"Stern der Singenden"

- Günther Öllers gewidmet

I

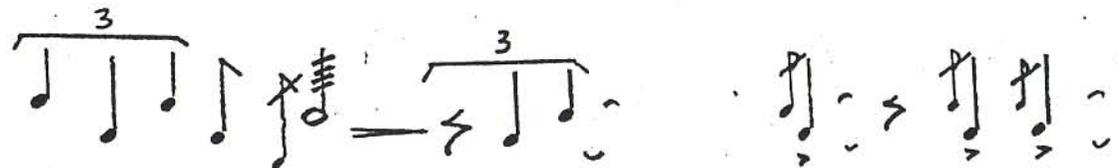
holz  d = ca. 96

f 



figuren beliebig wiederholen

tremoli:
einer hand



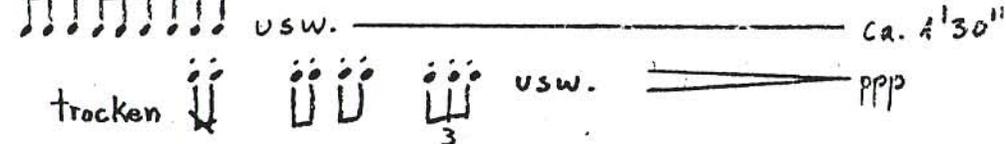
2-3'

gummi  d = ca. 60

p (1 hand) 

f holz  f sim. 

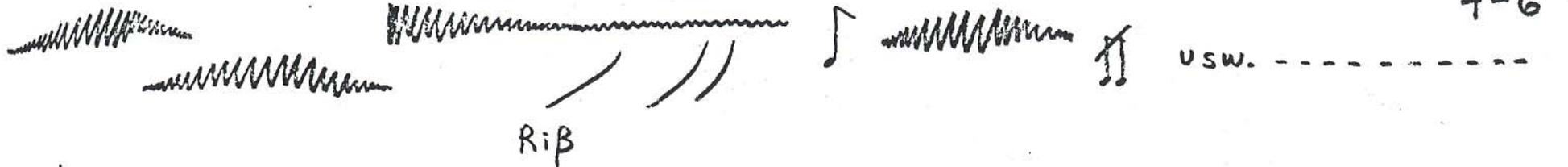
figuren aus A wiederholen, 1'-1'30" D

usw.  ca. 1'30"
trocken  usw.  ppp

I	aufnahme	38 cm.	_____
II	"	38 cm.	_____
III	"	19 cm.	_____

6'30"
9'

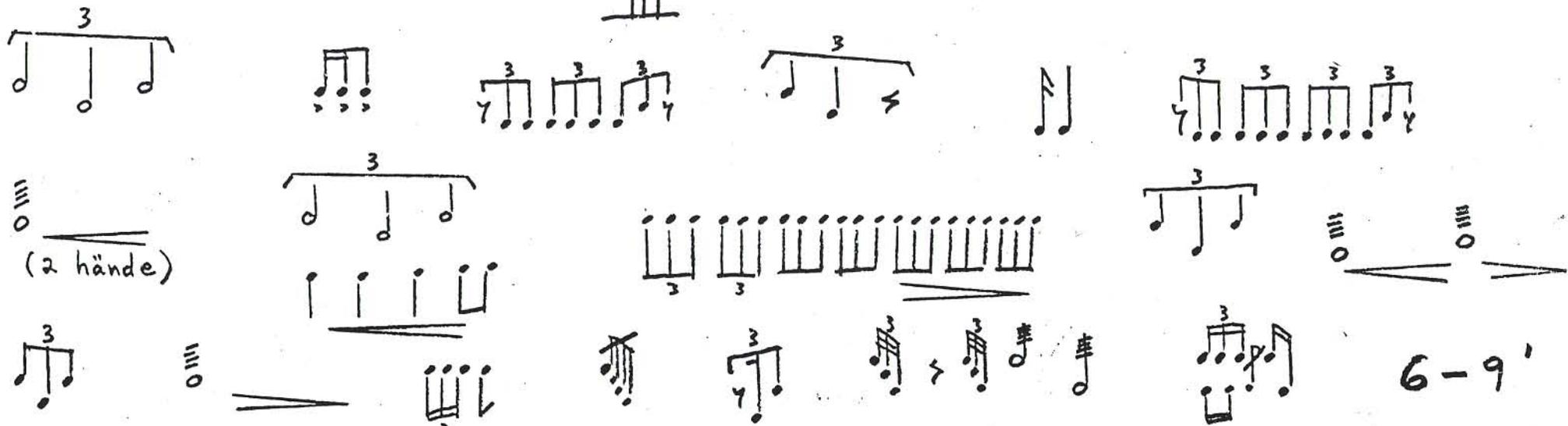
II



mit metallstäbe, eisenröhren, großen nägeln und ähnlichen reiben, kratzen, scharren usw.
 ab und zu einzelne figuren "modo ordinario"

band I: wiedergabe 19 cm. —

III



6-9'

(band I)

band II wiedergabe variierbar

31 ~ 19 cm.
 (evt. langsamer)

band III wiedergabe 28 cm.



Heinrich
Böll
zum 65.

Ein Autor schafft Wirklichkeit

Dieses Buch wurde in einer Auflage von
2 200 Exemplaren gedruckt, die nicht in den
Buchhandel gelangen. Es ist Heinrich Böll gewidmet
und wird von den Verlagen Kiepenheuer & Witsch und
Lamuv an Freunde Heinrich Bölls verschenkt.
Redaktion: René Böll, Viktor Böll,
Reinhold Neven DuMont, Klaus Staeck, Gerhard Steidl.
Umschlag-Gestaltung:
Klaus Staeck und Gerhard Steidl.
Gesamtherstellung:
Steidl, Düstere Straße 4, 3400 Göttingen.
© Copyright Kiepenheuer & Witsch Verlag,
Rondorfer Straße 5, 5000 Köln 51 und
Lamuv Verlag, Martinstraße 7, 5303 Bornheim 3, 1982.
Alle Rechte vorbehalten.

**Heinrich Böll wurde am
21. Dezember 1982
65 Jahre alt.
Aus diesem Anlaß haben
wir mit Freunden ein Buch
gestaltet.
Die Originalmanuskripte
wurden ihm in einer
Kassette zu seinem
Geburtstag überreicht.
Die Form der Beiträge,
ob Gedicht, Collage, Foto,
Zeichnung, Brief oder
anderer Prosatext, war
den Autoren freigestellt.**

René Böll
Viktor Böll
Reinhold Neven DuMont
Klaus Staeck
Gerhard Steidl

H A B E I C H
M I C H N I E
A L S E I N
Z E L N E N
E M P F U N
D E N S O N D
E R N A L S
G E B U N
D E N E N

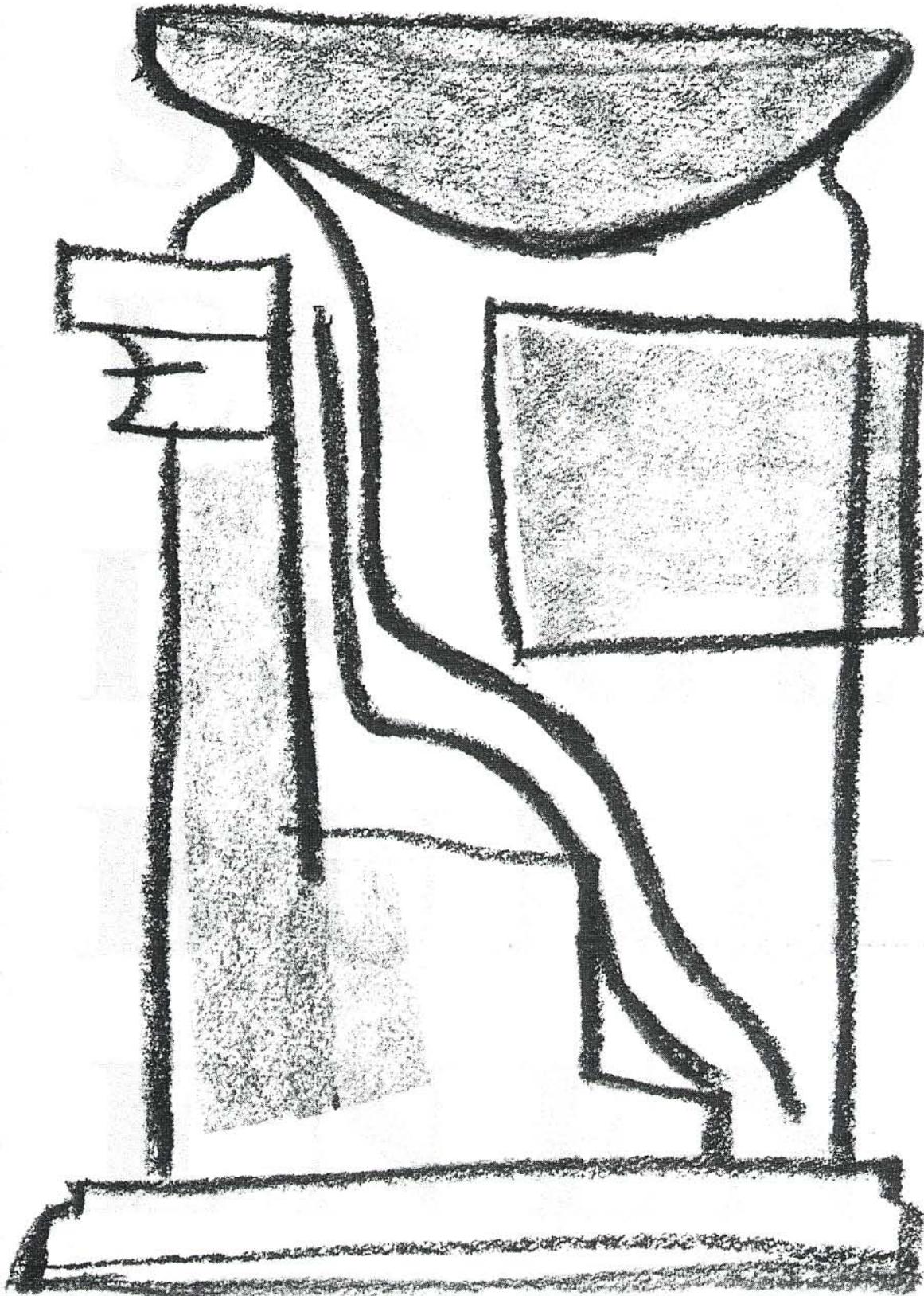
Französischer Vorlesungen



Frankfurter Vorlesungen

SOND
ERN A
LS GE
BUND
EN EN

From Dieter Vorlesungen



Frau Katharina Vorlesungen

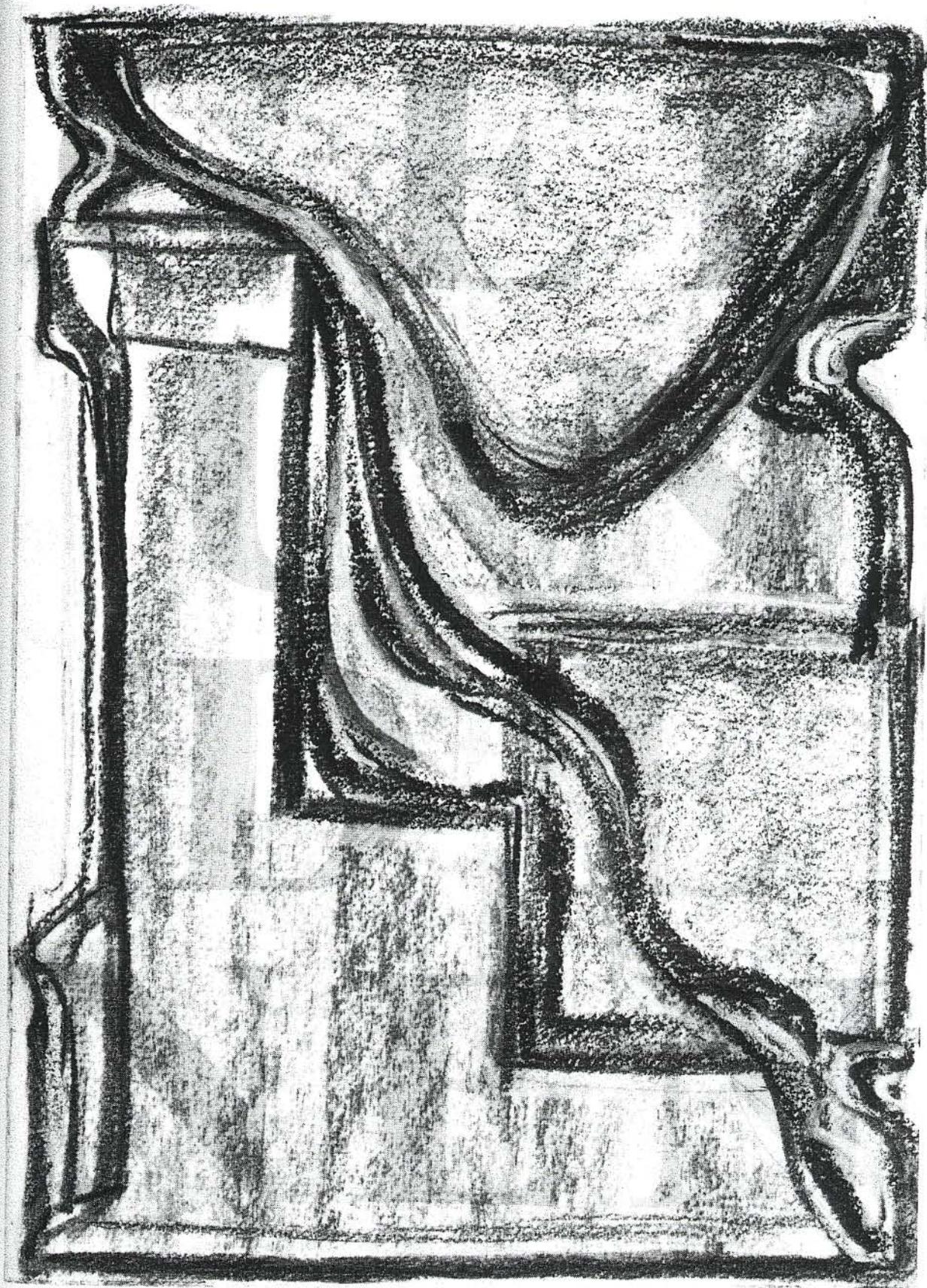
GEB

UN

DE

NE

From the first to the last



Frankfurter Vorlesung

bei Zeitungen und Rundfunk, Cheflektor der Fischer-Bücherei, Programmdirektor bei Radio Bremen. Seit 1961 Verleger des Deutschen Taschenbuch-Verlages.

Dieter Fringeli,
geboren 1942 in Basel. Nach einem Germanistik-Studium zunächst als Schriftsteller in Hamburg, dann Lehrer in Basel, schließlich Feuilleton-Redakteur der *Baseler Zeitung*.

Eduardo Hughes Galeano,
geboren 1940 in Montevideo. Seit 1960 Mitarbeit bei verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften, zuletzt, bis zur Schließung des Verlages, Chefredakteur von *Crisis* in Buenos Aires. Lebt im Exil in Spanien.
Aus dem Spanischen von René Böll.

Henry Glade,
geboren 1920. Professor für Deutsch und Russisch am Manchester College, Indiana. Beschäftigt sich insbesondere mit der Rezeption deutscher Gegenwartsliteratur in der UdSSR.

Helmut Gollwitzer,
geboren 1908 in Pappenheim/Mfr. Nach dem Studium der Theologie und Philosophie Pfarrer in Thüringen und Berlin, Mitarbeit in der Bekennenden Kirche. Von 1950 bis 1975 Professor der Theologie in Bonn und Berlin.

Gorgonzola (Jürgen Schreiber),
geboren 1937. Maler und Bildhauer. Lebt in Köln.

Günter Grass,
geboren 1927 in Danzig. Steinmetzlehre, Kunststudium. Lebt als Graphiker und Schriftsteller in Wewelsfleth.

Rudolf Hagelstange,
geboren 1912 in Nordhausen/Harz. Nach Studien- und Reisejahren Feuilleton-Redakteur. Seit 1946 freier Schriftsteller.

Heinz Held,
geboren 1918 in Zeitz. Lebt seit 1947 als Fotograf und Journalist in Köln.

Horst Herrmann,
geboren 1940. Priesterweihe 1964, Lehrstuhl für katholisches Kirchenrecht Uni Münster 1971, Entzug der kirchlichen Lehrerberechtigung 1975, Lehrstuhl für Soziologie Uni Münster 1981, Kirchnaustritt 1981.

Stefan Heym,
geboren 1913 in Chemnitz. Studium der Philosophie, Germanistik und Zeitungswissenschaften. Floh 1933 in die Tschechoslowakei, 1939 in die USA. Kam als Offizier der US-Armee nach Deutschland zurück. Verzichtete 1951 auf die US-Staatsbürgerschaft und lebt seitdem als freischaffender Schriftsteller in der DDR.

Wjatscheslaw Iwanow,
geboren 1929 in Moskau. Linguist, Philosoph, Lyriker, Professor für Sprachwissenschaft in Moskau.

Hannes Jähn,
geboren 1934 in Leipzig. Buchgestalter und Grafiker.

Josef W. Janker,
geboren 1922 in Wolfegg. Zimmermannslehre. Erste Prosaveröffentlichungen um 1956. Schreibt für Zeitungen und Rundfunk.

Walter Jens,
geboren 1923 in Hamburg. Professor für Klassische Philologie und Rhetorik an der Universität Tübingen.

Nodar Kakabadse,
geboren 1925 in Choni, Georgien. Literaturwissenschaftler und Germanist, Professor an der Universität von Tbilissi (Tiflis).

Ulrich Klug,
geboren 1913 in Wuppertal. Schule und Studium in Berlin. Seit 1956 Professor für Rechtsphilosophie an den Universitäten Mainz und Köln (seit 1960).

Werner Koch,
geboren 1926. Schriftsteller. Lebt in Köln.

Erich Kock,
geboren 1925 in Münster. Schriftsteller und Redakteur. Lebt in Köln.

Pavel Kohout,
geboren 1928 in Prag. Freier Schriftsteller seit 1956. Zählt zu den Wortführern des Prager Frühlings, Unterzeichner der Charta 77. 1969 aus der KPČ ausgeschlossen. Wurde 1979 an der legalen Wiedereinreise in seine Heimat gehindert und ausgebürgert. Lebt und arbeitet seitdem in Wien.
Aus dem Tschechischen von Alexandra und Gerhard Baumrucker.

Lew Kopelew,
geboren 1912 in Kiew. Germanist, Essayist und freier Schriftsteller. 1980 aus der Sowjetunion ausgebürgert. Professor für vergleichende Kulturgeschichte an der Gesamthochschule Wuppertal.

Dieter Kühn,
geboren 1935 in Köln. Lebt als freier Schriftsteller in Düren.

Reiner Kunze,
geboren 1933 in Oelsnitz/Erzgebirge. Lebte bis 1977 in Greiz (Thüringen) und siedelte dann in die Bundesrepublik über.

Dieter Lattmann,
geboren 1926 in Potsdam. Lebt als freier Schriftsteller in München. Gründungsvorsitzender des Verbands deutscher Schriftsteller (VS). Von 1972 bis 1982 SPD-MdB.

Siegfried Lenz,
geboren 1926. Studium der Philosophie, Anglistik und Literatur. Redakteur bei der Zeitung *Die Welt*. Seit 1951 freier Schriftsteller.

Stephan Lohr,
geboren 1950 in Hannover. Redakteur der Zeitschrift *Praxis Deutsch*, außerdem Mitarbeit bei Rundfunk, Zeitungen und so weiter.

Maria Lutz-Gantenbein,
geboren 1902 in Duala, Kamerun. Fremdsprachenlehrerin in Zürich. Veröffentlicht seit 1944 vor allem Lyrik.

Caspar Markard,
geboren 1914. Lebt als Lehrer im Ruhestand in Brühl.

Hisako Matsubara,
geboren 1935 in Kioto, Japan. Studium in Tokio und den USA. Kam 1962 nach Deutschland. Literarisch tätig seit 1967, zuerst für *Die Zeit*. Lebt in Köln und Kioto.

Hans Mayer,
geboren 1907 in Köln. Studium der Rechts-, Staatswissenschaft, Geschichte und Philosophie. Lehrtätigkeit unter anderem an der Universität Leipzig (Deutsche Literaturgeschichte und Geschichte der Weltliteratur) 1948 bis 1963 an der TU Hannover (Deutsche Literatur und Sprache) 1965 bis 1973. Seit 1975 Honorarprofessor an der Universität Tübingen.

Georg Meistermann,
geboren 1911 in Solingen. Maler. Lehrtätigkeit an den Kunstakademien von Düsseldorf, München und Karlsruhe.

Rupert Neudeck,
geboren 1939 in Danzig. Studium der katholischen Theologie, dann Germanistik, Philosophie, Slawistik und Soziologie. Journalist und ab 1978 Redakteur im Politik-Programm des Deutschlandfunks. Im Frühjahr 1979 Gründung des »Deutschen Komitees Ein Schiff für Vietnam«.

Reinhold Neven DuMont,
geboren 1936 in Köln. Studium der Soziologie und Geschichte. Eintritt in den Verlag Kiepenheuer & Witsch 1963, den er seit 1969 leitet.

Günther Oellers,
geboren 1925. Bildhauer. Lebt und arbeitet in Linz am Rhein.

Raissa Orlova-Kopelewa,
geboren 1918 in Moskau. Literaturwissenschaftlerin, Amerikanistin, Essayistin. 1980 aus der Sowjetunion ausgebürgert. Lebt als freischaffende Schriftstellerin in Köln.

Sonderdruck aus
ZU HAUSE IM EXIL
Zu Werk und Person H. G. Adlers
Herausgegeben von Heinrich Hubmann und Alfred O. Lanz

*

1987

ZEICHEN DES WIRKENS UND DER WIRKSAMKEIT

Für H. G. Adler

Von Günther Oellers

*

H. G. A., London, 29. 4. 1967 an G. Oe.:

"Mir ist sofort unser Gespräch im Hause Böll in Erinnerung gekommen, Sie sehen: lauter Erinnerung. Und Erinnerung scheinen mir auch diese Figuren zu künden. Die erste - das macht wohl die Nähe - leuchtet mir am besten ein, die anderen auch, nur die vierte müßte ich überprüfen, denn auf der Fläche wirkt sie etwas unruhig unausgewogen, während mir doch gerade die Ruhe als hervorragendstes Merkmal dieser Kunst erscheint, einer - wie ich glaube - durch menschliche Wärme ausgezeichneten Kunst. Mich überzeugen die Sculpturen in der mit ihnen gezeigten Landschaft. Ich wünsche mir, daß ich sie auch in ihrer endgültigen Umgebung sehen dürfte."

Das geschah in den oben beschriebenen Jahren und H. G. sagte beim Sehen:

"Alle diese Menschen-Themen der Betenden, der Tanzenden, der Gehenden, der Laufenden, der Jubilierenden sind in meinen Arbeiten, Sie sehen wieder Erinnerungen -"

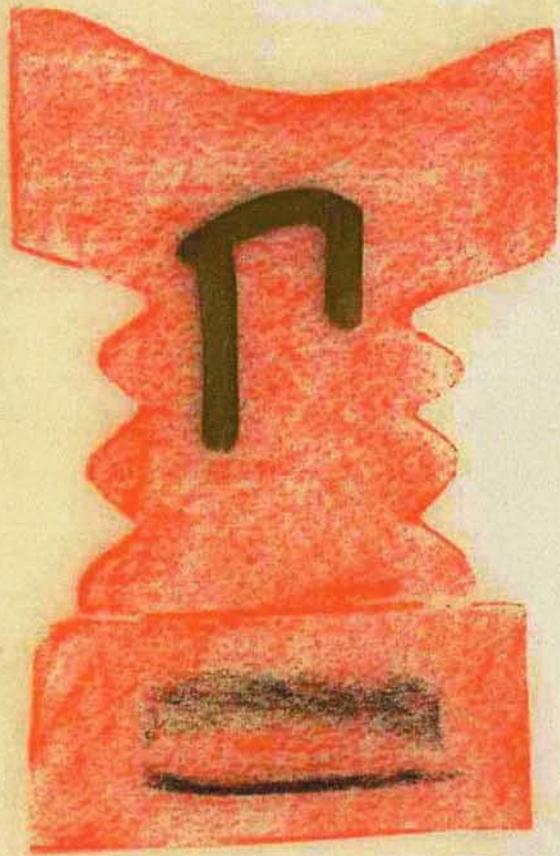
Es folgen Jahre der wie ich hoffe, gegenseitigen Anregungen, mehr oder weniger erfolgreiche, aber allenthalben eindrucksvolle Versuche, das Werk Adlers zu verkünden, zu verdeutlichen, sei es durch Vertonungen von Texten und deren Uraufführung, durch Lesungen H. Gs. vor großen und kleinen Freundeskreisen, durch immer wieder die Geisteskraft Adlers bestätigende Gespräche auf vielen Ebenen.

Es sind lange Jahre froher und Streitbarer Freundschaft, für die alle, die daran teil hatten, aber insbesondere ich, von Herzen dankbar sind.

Eine mich betroffen machende, für meine bildhauerische Arbeit wertvolle Erkenntnis vermittelte H. G. A. mir in den letzten Jahren:

Das "Volk Israel" durfte nicht gezählt werden, nicht numerisch erfaßt werden, es mußte vielmehr im gesamten ein mythischer Leib vor Gott sein.

Ich bin mir Spuren in den Werken bewußt.



Handarbeit 1954 (mit DMM)



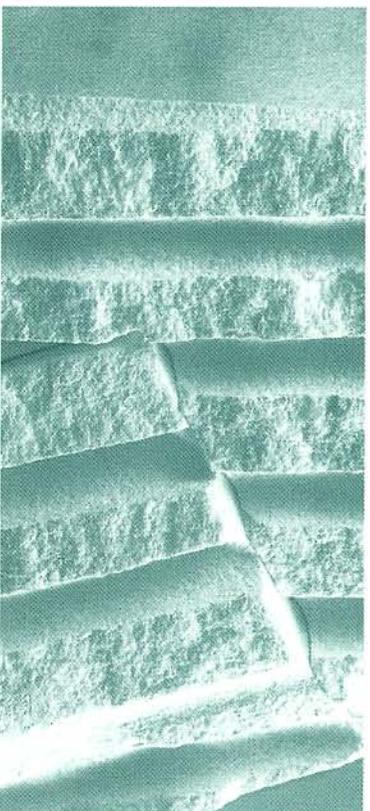
Günther Oellers: „Der große Konvent“

Für Günther Oellers 1961
2. Fassung f. Bremer De 83 (mit DMM)

GÜNTHER OELLERS
PLASTIKEN UND SKULPTUREN
„DIE GEDACHTEN VIELEN“



SKULPTURENGARTEN AM KLOSTERSEE LEHNIN
& KLOSTERKIRCHE LEHNIN



Günther Oellers

MIT VIELER HILFE

Helmut und Adelheid von Seefeld

Günther Oellers
Bildhauer

53545 Linz am Rhein
Asbacherstr. 138

den 1. Nov. 07

Basalt-Lava-Säule
Eifel

Höhe ca. 2180-3,00 m

Basaltgusswerke
Hans Schlink KG
Postfach 19 44 - 56709 Mayen
Kottenheimerweg - 56727 Mayen
Telefon (0 26 51) 4 20 22

Telefax-Nachricht

Telefax (0 26 51) 4 35 50

Telefax-Nr.:
Datum: 19.07.2001
Seite: 1 Seiten gesamt: 1

Empfänger: HERR OELLERS, LINZ

an Herrn: Frau.

Betreff: ANGEBOT

Es schreibt Ihnen

mit der Bitte um:

Erledigung

Prüfung

Antwortfax

Entscheidung

Kenntnisnahme

Genehmigung

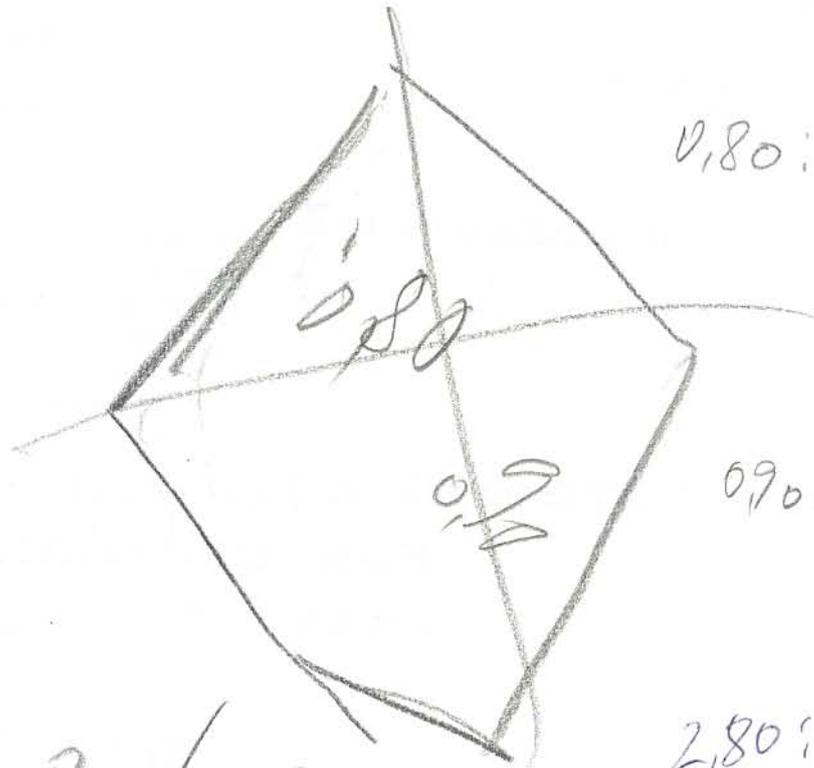
Sollte nicht alles lesbar sein, bitten wir um Rückruf. Danke

BILDHAUERSTEIN 40/36/30 mm,
AUS BASALTLAVA,
ALLSEITIG GEBEHT.

DM. 190,-

DIESER PREIS GILT AB UNSEREM WERK
+ MWST.





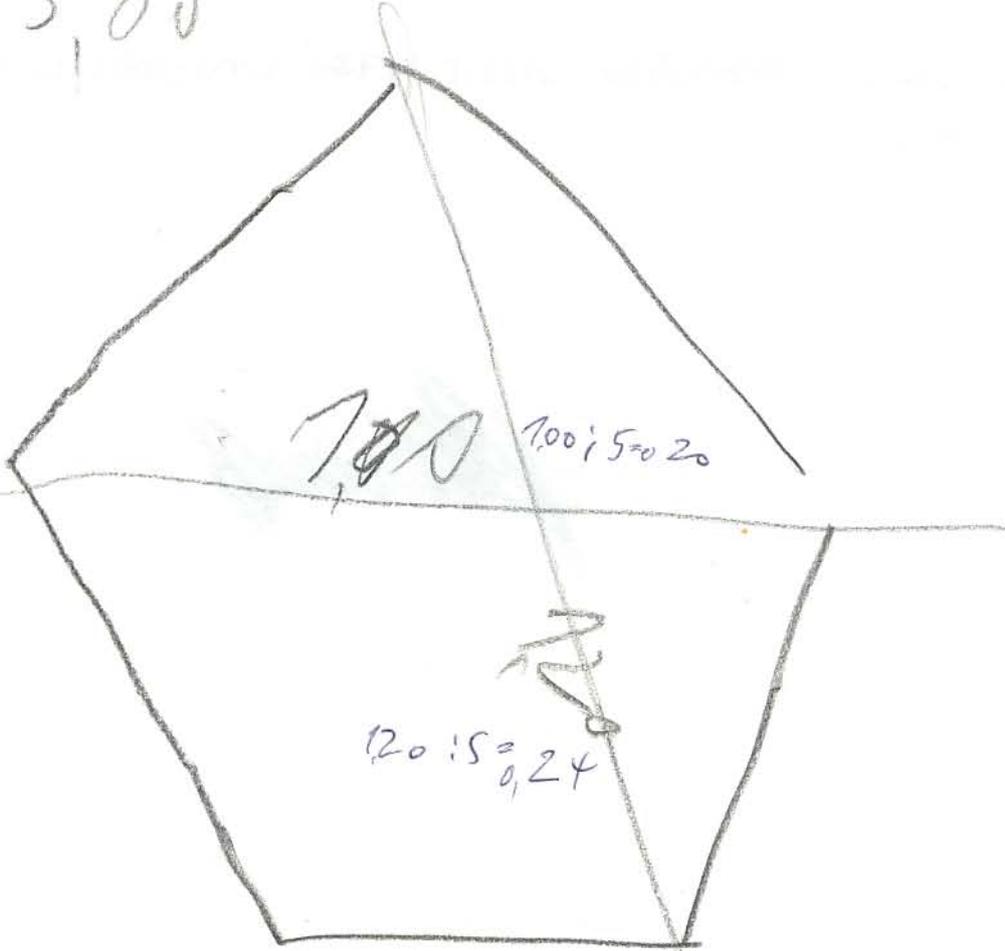
$$0,80 : 5 = 16$$

$$0,90 : 5 = 18$$

$$2,80 : 5 = 0,56$$

$$2,80 / 2,90$$

$$? 3,00$$



$$1,00 : 5 = 20$$

$$1,20 : 5 = 0,24$$



9/20/05 i.OCT.01

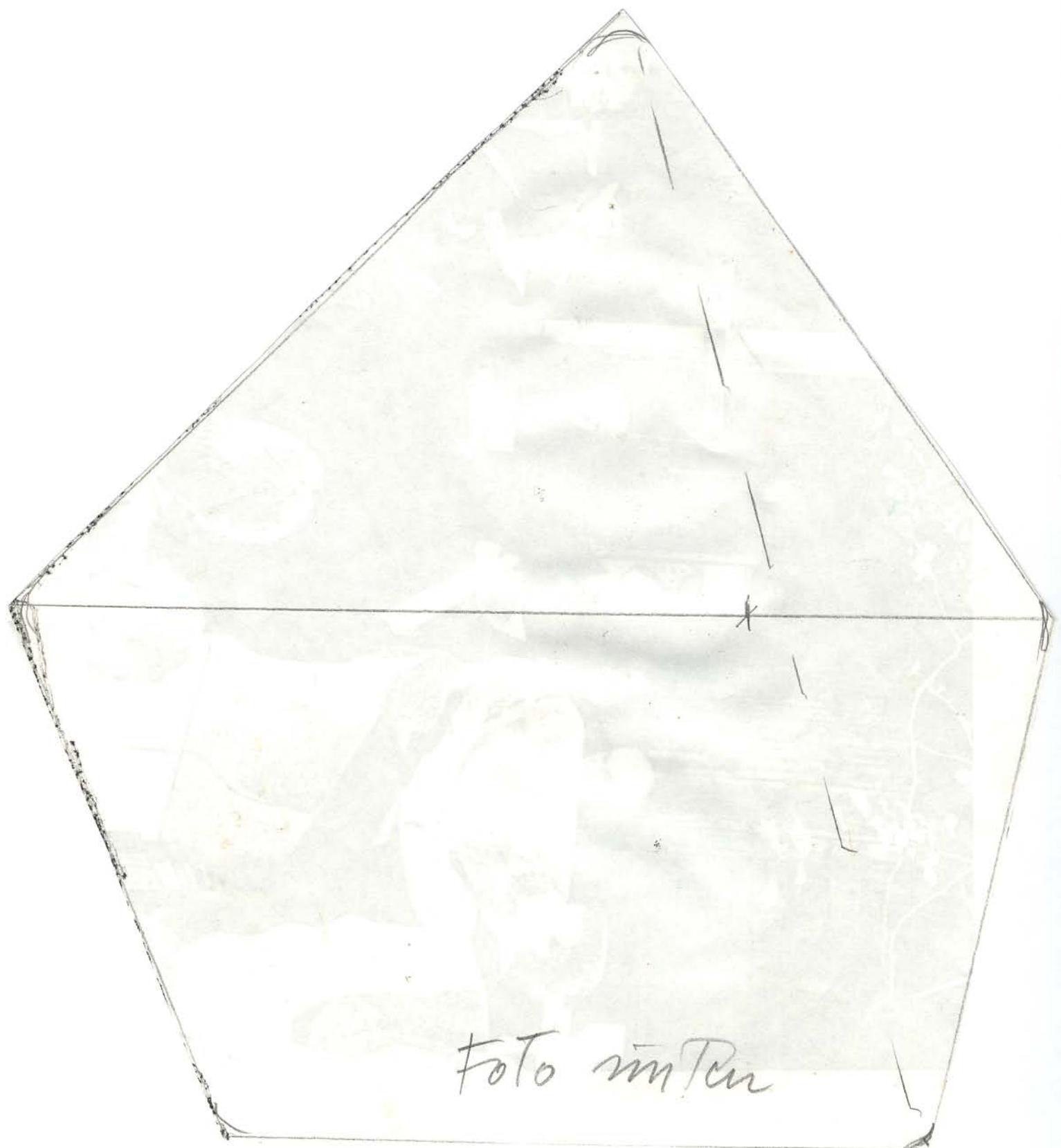
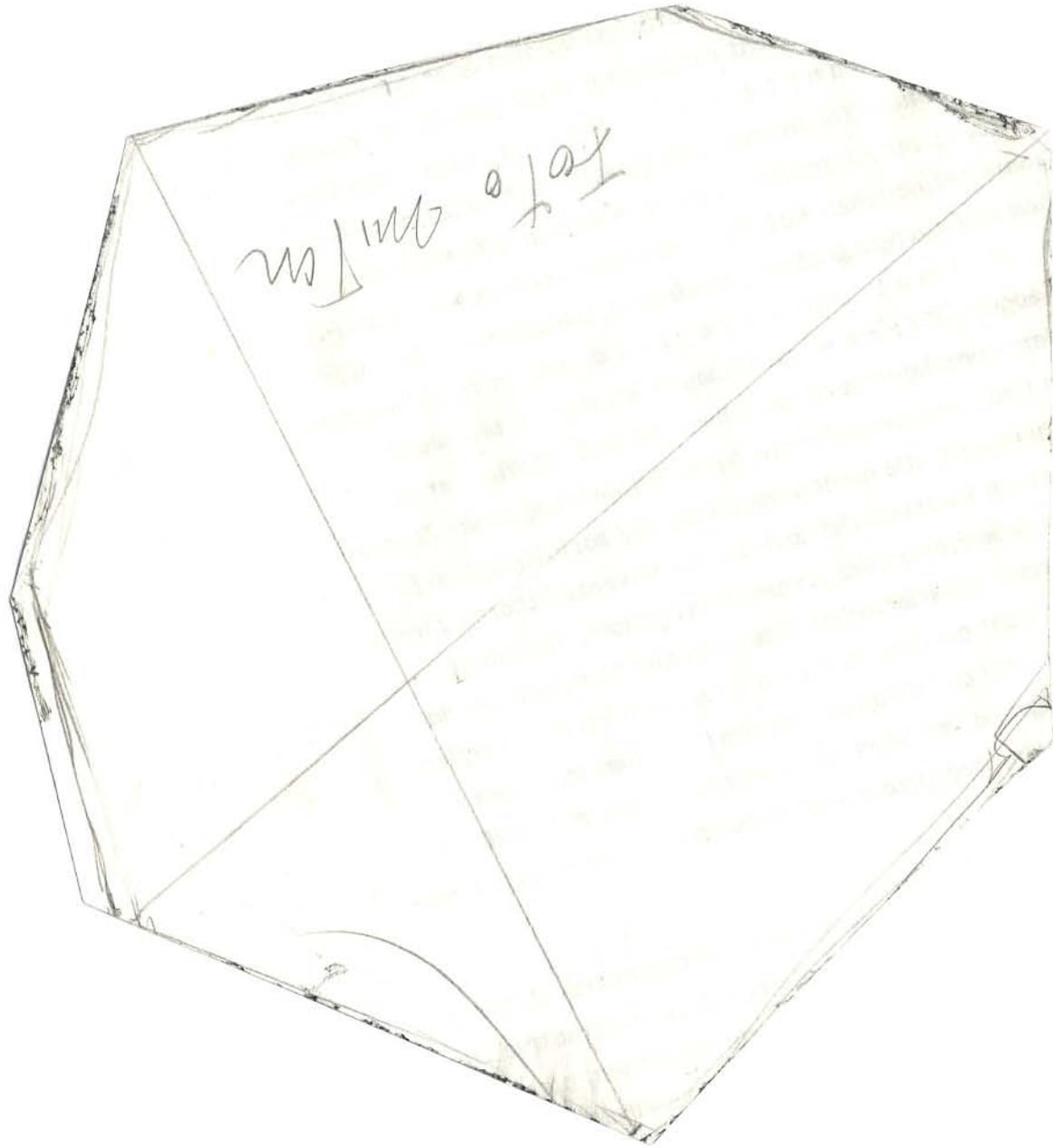


Foto miter





Chor der Steine

Wir Steine

Wenn einer uns hebt

Hebt er Urzeiten empor -

Wenn einer uns hebt

Hebt er den Garten Eden empor -

Wenn einer uns hebt

Hebt er Adams und Evas Erkenntnis empor

Und der Schlange staubessende Verführung.

Nelly Sachs

Gesegnete

Weih·nacht

und zum Neuen Jahr

alle guten Wünsche

am 1. d. Oktave

Eden

Im Garten

Die Säule der

Schlangen in

Eden.

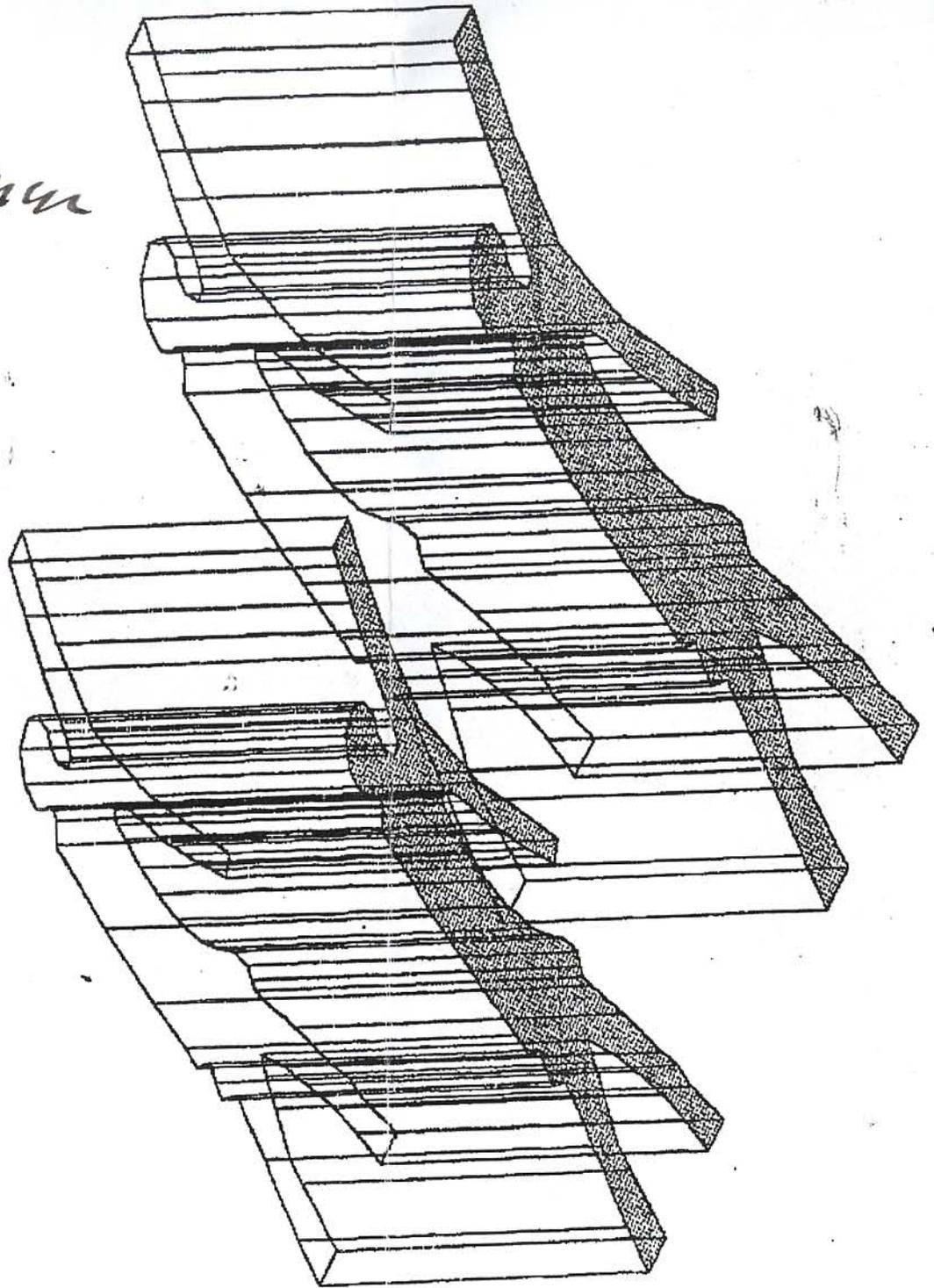
Wollen Sie die

Texte der Prosa?

Lb. Frau Enderes
Lb. Herr Schnapp. Ihnen

Ein frohe
Weihnacht
und im
Neuen Jahr
alle guten
Wünsche

Gdille + Ernst Alth
haben viele Grüße



Werkzeichnung 'Engl' Cattan-