

## FRITZ KOENIG UND DAS THEMA DER VERGÄNGLICHKEIT\*

von Peter Anselm Riedl

"Die Wahrheit der Kunst liegt im Leid, das sie birgt": Diesen Satz John Updikes zitiert Fritz Koenig am Ende des Filmes, den Percy Adlon über das Schicksal der "Großen Kugelkaryatide" vor dem New Yorker World Trade Center drehte. Bemißt man den Wahrheitsgehalt von Koenigs eigener Kunst nach Updikes Behauptung, wird man ihn außerordentlich hoch einschätzen müssen. Denn *Pathos* in seinem ursprünglichen Sinne - *Pathos* heißt ja nichts anderes als *Leiden* - ist ein Grundkriterium Koenigscher Kunst. Dabei meint Leiden für Koenig *mehr* als Hinfalligkeitserfahrung, nämlich auch ein Innewerden des Dunkels, das sich mit Vitalität und Geschlechtlichkeit verbindet.

Gewiß denkt man sogleich an Werke wie die "Epitaphe" oder die verschiedenen Fassungen des "Hiob", wenn vom Vergänglichkeitsthema bei Koenig die Rede ist. Wahr ist aber, daß dieses Thema bereits im Frühwerk aufscheint und von da an in immer neuen Wendungen das Œuvre mitprägt, wahr ist auch, daß seine Horizonte sich in dem Maße erweitern, in dem Beschreibung durch abstrahierende Deutung ersetzt wird und solche Deutung dem Betrachter Räume für eigene Phantasiearbeit erschließt. Koenig sucht allerdings nicht das *Offene Kunstwerk* im radikalen Sinne; er wahrt vielmehr in der Regel einen Bezug zu benennbarer Inhaltlichkeit, genauso, wie er sich auch dort zumeist menschlicher oder tierischer Gestalt verpflichtet fühlt, wo er die von der Natur her vertrauten Formen auf einen geometrisierenden Elementarbestand verknüpft.

Daß am Anfang einer künstlerischen Entwicklung Deskription mehr zählt als stilisierende Veränderung, ist nichts Ungewöhnliches. Koenig hatte, als er als junger Soldat zu zeichnen anfing, notwendigerweise ein begrenztes Ausdrucksspektrum, und er war wie alle Generationen im Dritten Reich vom Strom des internationalen Kunstgeschehens abgeschnitten. Eine Chance zur individuellen Stilfindung war also kaum gegeben, und dennoch gelangen ihm Arbeiten, die in gestalterischer und ikonographischer Hinsicht manches Zukunftsversprechen enthalten. Den ersten Grundton der Blätter gab die bittere Zeitwirklichkeit vor. Die Bleistiftzeichnung "Selbst" von Januar 1944 [WV Hz 67] zeigt den damals Neunzehnjährigen als einen jungen Menschen, der die Härte des Militärdaseins voll erfahren hat. Lange Haarsträhnen fallen vor die Stirn, als sollten die Augen wenigstens in der utopischen Realität des Bildes von den Zumutungen der grausamen Kriegswirklichkeit verschont bleiben. Direkter sprechen Leid und Hoffnungslosigkeit aus der ebenfalls 1944 entstandenen Kohlezeichnung "Kniender" (früher "Verzweifelter" benannt) [WV Hz 116]; mit dem übersteigerten Körpergestus läßt sie Ansätze für eine Abstraktion erkennen, wie sie in reiferen Jahren voll-

zogen werden sollte.

Die 1943 in Rußland entstandene, rembrandtisch gestimmte Feder-Pinsel-Zeichnung "Zerstörtes Gehöft" [WV Hz 34] vermittelt Vanitasempfindungen auf eine im Prinzip traditionelle Weise, ähnlich wie die B auf die Wirkung der Motivvereinsamung setzende B Bleistiftzeichnung "Dürre Sonnenblumen" [WV Hz 40] aus demselben Jahr. Isolierende Betonung des Hauptmotivs kennzeichnet auch die Bleistiftzeichnung "Kriegspferd" [WV Hz 93], ebenfalls von 1944, und das mit skizzenhaftem Strich bestrittene Kohleblatt "Überall Tod" [WV Hz 125] aus dem Jahr des Zusammenbruchs 1945. Ist es im ersten Falle ein - wenn auch inmitten der öden und zugleich erregten Landschaft zum Exemplum der Todesbedrohtheit aufrückendes - Tier, so ist im zweiten Falle die alte Personifikation des Knochenmanns aufgerufen, um ein Ereignis anzuzeigen, das die Möglichkeiten expressiv-realistischer Darstellung sprengt und allegorische Überhöhung einfordert. Diese Tonlage ist zwar in den beiden "Ruinenfeld"-Varianten von 1947 [WV Hz 172 u. 173] zurückgenommen, aber das Ruinen-szenarium, das auf einem Blatt durch die Krüppelgestalt eher bekräftigt als gelockert wird, läßt die Beklemmung des in die Heimat Zurückgekehrten und nunmehr an der Münchner Akademie Eingeschriebenen nachempfinden. Die Hartnäckigkeit, mit der die gezackten Konturen der Hausruinen mit der Feder zu wahren Ornamenten des Schreckens ausgesponnen sind, weist auf die von Koenig später oft und nachdrücklich genutzte Strategie voraus, Repetition, das heißt hier: Formwiederholung, als Mittel der Ausdrucksstiftung zu nutzen.

Die von 1956 bis 1962 dauernden Studienjahre sind für Koenig eine Zeit der Auseinandersetzung mit dem Stil seiner Münchner Lehrer, namentlich Anton Hillers, vor allem aber auch mit der sich den jungen deutschen Künstlerinnen und Künstlern endlich erschließenden internationalen Moderne. Auf dem Weg zur eigenen bildnerischen Mitteilungsweise - über den ich mehrfach geschrieben habe und der hier nicht eigentlich zur Diskussion steht - spielten Motive wie menschliche Akt- und Gewandfiguren und Tiere aus dem Menschengemisch sowie traditionelle Themen aus dem profanen und religiösen Bereich eine größere Rolle als das, was man dem dunklen Spektrum zurechnen könnte. Doch auch Kriegserinnerungen flackern auf, so in der 1950 modellierten "Flucht" [WV Sk 40], verkörpert durch eine Frau, deren vorgestreckter Kopf und weit zurückgesetztes linkes Bein panisches Entsetzen anzeigen. Ausdrucksfigur in einem anderen, zeitgeschichtlich bestimmteren Sinne ist die Gestalt jenes Entwurfs, für den Koenig 1952 eine erste internationale Auszeichnung vom Londoner Institute of Contemporary Arts erhält. Der Wettbewerbsvorschlag für ein Denkmal "Der unbekannt politische Gefangene" [WV Sk 79] bietet eine stehende männliche Figur, die inmitten einer kahlen Senke auf die Härte eines käfigartigen Foltergerüsts mit eigener Starre antwortet. Das Körperhafte tritt zugunsten des Gestisch-Zeichenhaften zurück, zugleich wird der Denkmalscharakter von der *Mahnmal*s-idee überhöht. Was nicht weniger heißt, als daß bereits in dieser frühen Phase die Basis für Lösungen wie das Mauthausen-Mahnmal oder das Holocaust-

Mahnmalprojekt geschaffen ist.

Thematisch überlieferungsnäher, doch ungemein originell als plastische Erfindung ist die kleinformatische, aber denkmalhaft aufgefaßte Gruppe "Golgatha" von 1956 [WV Sk 131]. Aus dem Mantelgewoge der frei-zentrisch rhythmisierten Figureschar ragt steil der Gekreuzigte auf. Im Gegensatz zu einer bezeichnend lakonischen Monotypie aus der gleichen Zeit [WV Hz 378] orientiert sich das plastische Werk weniger am biblischen Bericht als an einer symbolhaften Vorstellung *des* Geschehens, das nach christlicher Überzeugung wie kein anderes Vergänglichkeitserfahrung und Auferstehungszuversicht verbindet. Mit "Golgatha" und einigen anderen Arbeiten des Jahres 1956 wird ein Typus geprägt, der sogleich als Besonderheit des frühen Koenig erkannt und geschätzt wird. Dieser vom Künstler als *Mengenplastik* bezeichnete, dem Grundsatz des Frei-Seriellen verpflichtete Typus wird von so bekannten Werken wie den reiterbegleiteten Herden der Serie "Camargue" und den Bootsgruppen der Serie "Gondeln" repräsentiert - Werken, in denen atmosphärisch angereicherte Erzählung mehr wiegt als Ausdrucksanspruch, oder besser gesagt: in denen der Ausdrucksanspruch vor allem von der plastischen Form selbst ausgeht.

Das Bemühen um neue Formlösungen bestimmt auch die Phase zunehmender Abkehr von traditionellem Volumendenken in den späten fünfziger Jahren und den Jahren um 1960. In einer Zeit, da Koenig sich mit antikisierenden Motiven wie Quadriga und Biga beschäftigt, da er Tiefenräumlichkeit durch einen scheibenartigen Aufbau ersetzt und da er in den Plastiken der Reihe *Manhattan* organische und tektonische Elemente zu breiten Formgruppen verkettet, in einer solchen Zeit wird das Vergänglichkeitsthema relativ selten angeschlagen. Wenn es geschieht, ist das indessen bedeutungsvoll. Da gibt es das "Liegende Paar" von 1958 [WV Sk 192], stilistisch ein Zeugnis des Auslotens von Möglichkeiten reliefartiger Strukturierung, inhaltlich mehr anekdotisch als im Sinne einer Todesmetaphorik zu lesen. Gleichwohl darf man die nur mittelgroße Bronze als Prototyp der vielen Tumben- und Epitaphlösungen späterer Jahre verstehen. Auch die Zweiergruppe "Paolo und Francesca" [WV Sk 194], wiederum von 1958 und ebenfalls zum Reliefhaften tendierend, gibt ihre Bedeutungshaltigkeit nicht auf den ersten Blick zu erkennen. Was zunächst an eine getanzte Szene erinnern mag, ist aber das weltenthobene Dahinschweben eines Paares, das - wie eben Paolo und Francesca da Rimini - letzte Bestätigung seiner Liebe im tragischen Schicksal des gemeinsamen Untergangs erfährt. Auch in diesem Falle ist ein Thema intoniert, das Koenig immer wieder beschäftigen wird: die Nachbarschaft von Liebe und Tod, exemplifiziert an einem Paar, das im Grunde der historisierenden Benennung nicht bedarf (auch wenn diese für so etwas wie poetische Überwölbung sorgt).

Einen von der mittelalterlichen Mystik geprägten und von da an aus der Geschichte der christlichen Kunst nicht wegzudenkenden Typus der Darstellung von Tod und Trauer nimmt

Koenig in seiner 1962/63 für die Kirche Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee geschaffenen "Pietà" auf [WV Sk 276]. Flächig-kristalline Ausfaltung ist hier ganz in den Dienst des Demonstrationsnachdrucks gestellt: Der Körper des auf den Knien der trauernden Mutter ruhenden Sohnes ist so hochgedreht, daß aus dem Beieinander der Körper- und Gewandmassen ein überaus eindrucksvolles, in sich verschränktes Gefüge wird. Unter den an alte Formtraditionen anschließenden frühen religiösen Arbeiten Koenigs ist die "Pietà" wohl die stärkste.

Geradezu eine neue Ära der Vergänglichkeitsikonographie beginnt bei Koenig mit der Erfindung eines Formtypus, der sich sehr eigenwillig auf herkömmliche Freivotive bezieht. In den frühen Formulierungen, wie im "Großen Votiv II" von 1959/60 [WV Sk 230], rahmt eine monstranzartig aufgeständerte Scheibe eine resolut vereinfachte menschliche Figur. Beim komplexer aufgebauten "Votiv K" von 1963/64 [WV Sk 284] strahlen über einem blockigen Basisstück fünf Scheiben in alle Richtungen aus. Die Figur in ihrer Mitte hat zwar den offenen Raum über sich, sieht sich von den Seiten her aber gleich mehrfach in die Zange genommen. Die Grenzen zwischen Geborgenheit und Bedrängtheit verwischen sich, die eine wie die andere Empfindung weist auf eine Ur-Angst zurück, die im Bildwerk apotropäisch beschworen scheint.

Prekärer noch ist die Situation des Menschen in anderen Arbeiten der "Votiv"-Serie. Bei der als Modell für eine Toranlage gedachten "Votivsstele II" von 1964 [WV Sk 330] hängt ein Unterkörper an einer von zwei bandartigen Ständern geschienten Hochrechtecktafel. Die geplante Großausführung hätte das Leibesfragment für die Durchschreitenden zum angsteinflößenden Damoklesschwert werden lassen. Macht sich schon in diesem Werk die Neigung zum Stereometrischen und damit zum Konstruktiven geltend, so tut sie das noch entschiedener im "Votiv 68" [WV Sk 433] aus eben diesem Jahr. Es setzt sich aus einem prismatischen Pfeiler und einer querrechteckigen Platte zusammen, deren voluminöserer oberer Abschnitt den Oberkörper einer in der Mittenaussparung stehenden Figur bis zur Unförmigkeit zusammenpreßt. Noch modellierend aufgebaut und in Bronze gegossen, ist es gerade dieses Werk mit seinen markanten Rechtwinkelschnitten, das Koenig auf den Gedanken kommen ließ, stereometrische Formen künftig zu *konstruieren*, das heißt aus einzelnen, präzise zugerichteten Metallteilen zusammenzufügen.

Der Bedrohtheits- und Leidenspart, der dem Menschen in den meisten Arbeiten der "Votiv"-Serie zugewiesen ist, wird auf anderer Ebene in den der gleichen Schaffensphase angehörenden "Karyatiden" und "Karyatiden-Kreuzen" spürbar. Nicht der letztlich erfolgreiche Akt des Hochstimmens schwerer Last, wie wir ihn von der Antike oder vom Barock her kennen, wird von Koenig inszeniert, vielmehr ein Ringen mit beengenden oder lastenden geometrisierenden Massen, das an die Klageworte in Heinrich Heines Gedicht "Der Atlas" erin-

ner: "[...] Eine Welt, die ganze Welt der Schmerzen muß ich tragen. Ich trage Unerträgliches [...]". Zum Vergänglichkeitszeichen mutiert die klassische Tragefigur in Werken wie "Große Karyatide III" von 1965/66 [WV Sk 360] oder, in eigentümlicher Verschmelzung mit der traditionellen Gestalt des Gekreuzigten, im "Großen Kreuz I" von 1966/67 [WV Sk 370]. Die mimetischen Züge treten so weit zurück, daß man um die Abstammung von den figurativ sprachfähigeren "Votiven" wissen muß, um die dramatischen Formereignisse unter und zwischen den Blöcken als kreatürliche Bekundungen zu erkennen.

Das gilt umso mehr für die "Große Kugelkaryatide" von 1967-72 [WV Sk 416], die bis zum 11. September 2001 auf der Plaza vor dem New Yorker World Trade Center stand und die, nachdem sie als grandiose Ruine geborgen werden konnte, vorläufig im New Yorker Battery Park ihren Platz hat. So gewiß das Werk in seiner Ursprungsgestalt nahelegte, die Kugel mit dem Erdball und die in machtvoller Torsion begriffenen Formen der Fußpartie und der unteren Kugelzone mit einem Atlanten zu verknüpfen: Die Distanz der Formen zu genauer Benennbarem blieb groß genug, um die Wirkung vor allem der absichtsvollen Spannung zwischen sphärischer Reinheit und den sich solcher Reinheit widersetzenen Formverwerfungen zu überlassen. Beschlossen in diesem Formdualismus war (und ist bis zu einem gewissen Grade noch immer) eine Gestalt, die auf den Vorzeichnungen unmißverständlich zur Anschauung kommt: nämlich die eines Totenschädels [vgl. WV Hz 938-962]. Daß Koenig dieses vertrauteste aller Vanitassymbol so weit transformierte, daß es im ausgeführten Werk nur noch als Unterton wahrzunehmen ist, will im Sinne einer Strategie kunstvoller Einbettung und nicht etwa als Versuch der Verschleierung bewertet sein.

Was ich hier als *kunstvolle Einbettung* bezeichne, läßt sich an etlichen der immer mehr der Stereometrie verpflichteten Werke der siebziger Jahre beobachten. Der drohende oder sich schon ereignende Verlust an Stabilität wird zu einem mit weitgehend abstrakten Mitteln vorgeführten, im Kern aber Existenzielles meinenden Ereignis. Ein packendes Beispiel ist die Bronze "Große Zwei (Paolo und Francesca)" von 1973 [WV Sk 563]. Ihre pessimistische Gestimmtheit wird gerade im Vergleich mit der vorhin gezeigten, themengleichen Plastik von 1956 offenbar: Was dort auf den Ausweg der Weltentrückung deutet, ist hier Ausdruck eines unentrinnbaren Loses. Die Körpersäulen der beiden Figuren finden auf einer Kugel, dem alten Schicksalssymbol, nur Halt für den kurzen Augenblick der Vereinigung - einer Vereinigung, die durch zwei nach wechselseitiger Ergänzung strebende Halbkugeln sinnfällig gemacht wird. Daß geometrisierend-zeichenhafte Formen die gewohnte Anatomie außer Kraft gesetzt haben und daß das Handschriftliche der plastischen Faktur fast ganz ausgelöscht ist, verstärkt im Grunde nur die Wirkung. Noch drastischer wird Statik in der Bronze "Zwei XII" von 1975 [WV Sk 597] in Frage gestellt. Die auf keulenförmige Körper und Kugelköpfe verknäpften Figuren sind im Fallen begriffen; die eine ist im Beinbereich nach vorne abgenickt, die andere hat ihren Sockelteil nach oben mitgerissen und sich in der Bein- und Hals-

zone selbst zerstückt. Indessen ist das Schicksal des Fallens doppelsinnig ausgelegt, denn im Werk ist es einerseits als Bild eines flüchtigen Geschehens bewahrt, andererseits als eine zeitlich-prozessuale Größe durch die Unveränderlichkeit der bildnerischen Materialisierung entkräftet.

Sind diese Formulierungen modellierend gewonnene, aber in Richtung stereometrischer Klarheit stilisierte Vergänglichkeitschiffren, so bezeugt eine Reihe anderer Werke aus dieser Zeit eine traditionellere plastische Auffassung und mehr Affinität zur Bildüberlieferung. Im Geiste alter Totentanzvorstellungen ist die Gruppe "Tod und Mädchen" von 1976 [WV Sk 615] erfunden. Mit welcher Intensität Koenig die bewußt auf das kleine Format hin angelegte Komposition entwickelt hat, lehrt die große Zahl der diesem Thema gewidmeten Zeichnungen [WV Hz 1214-1228]. Ergreifend ist, wie sich die Glieder der jungen Frau in der Staksigkeit denen der sie umfassenden und ihre starre Haltung erzwingenden Skelettgestalt annähern und wie das räumliche Verhältnis der Köpfe die schließliche Überlegenheit des Todes ahnen läßt. Ein markantes Memento mori in Form eines aus der Sockelplatte aufragenden Unterarmes, dessen Hand einen Totenschädel demonstriert, ist die "Schädelhand" von 1972 [WV Sk 553]. Relativ verhalten stilisiert, weckt sie Erinnerungen an mittelalterliche Armreliquiare, ohne dabei einer historischen Redeweise zu verfallen.

Aus den Jahren 1976/77 stammt die erste Formulierung jener Hiobsfigur, die zu den eindrucksvollsten Prägungen Koenigs überhaupt zählt. Der aus einem Eichenstamm gehauene und benagelte "Große Hiob I" [WV Sk 624] ist das erste Glied einer Werkkette, die zu einem Mahnmalsentwurf von 1990 [WV Sk 625] und einer Eisengußvariante mit dem Titel "Hiob III" von 1991 [WV Sk 950] weiterführt. Anders als diese Spätfassungen, die in der Beinpartie eine gequälte Torsionsbewegung anklingen lassen, vergegenwärtigt der pfahlartige "Große Hiob I" in seiner Starre das der exemplarischen Leidensfigur des Alten Testaments widerfahrende Schicksal äußerster Vereinsamung. Das Fünferbündel von Rumpf, Oberarmen und Unterarmen macht unbarmherzig die Lähmung durch den Schmerz sinnfällig. Doch die Bündelung zeigt auch eine Festigkeit an, die durch die Weise bekräftigt wird, wie die Kopfkugel auf den Schultern aufliegt. Die expressiven Möglichkeiten der auf ihren Grundbestand zurückgeführten menschlichen Gestalt sind mit Entschiedenheit genutzt. Dabei kommt es zu einer Annäherung an die seit den späten siebziger Jahren entstehenden, aus einzelnen Teilen kombinierten Figuren, wenn auch die Merkmale der andersartigen Machart B und das gilt für die Holzskulptur wie für die späteren modellierten Varianten nicht zu übersehen sind: Den Gliedern des Körpers fehlt das Puristische der reinen Stereometrie, die zylindrischen Teile sind mehr oder weniger gerundet, so daß sich zaghaft organische Formverläufe andeuten.

Diese Formgebung gilt tendenziell auch für die beiden Figuren des eisernen "Epitaphs für Zwei III" von 1976 [WV Sk 618]. Auf hoher Stufe kniet vor einer rechteckigen Wand eng

aneinandergeschmiegt ein Paar mit modellierten, zylindrisch vereinfachten Rumpfen und Gliedmaßen. Es wendet sich der Wand zu, also vom Betrachter ab. Stufe und Wand sind geometrisch klar aufgebaut und in sich unstrukturiert. Die erhöhte Position der Personen ist als eine ideale zu begreifen, die Wand weniger als Klagemauer denn als übermächtiges Gegenüber, in das sie sich in der Gewißheit des Verbindenden ihrer Bestimmung innerlich versenken. Sie sind die Fortgehenden, sind die, die bereits mit einem Jenseits kommunizieren. Formal stellt das Werk eine erstaunliche Sonderform des Reliefs dar und als solche so etwas wie eine Abschiedsantwort auf jene in der Renaissance eingeführte Spielart, die von der vollrunden Vordergrundfigur bis zum zart gravierten Hintergrund alle Grade haptischer und optischer Verdeutlichung nutzt. Übriggeblieben sind bei Koenig die Vollfiguren, die sich nunmehr vom Betrachter abkehren, und eine Fläche, die, bar aller malerischen Belebung, als eine Art metaphysischer Daseinsgrund verstanden werden darf, wie wir ihn vom mittelalterlichen Relief her kennen B dort freilich als eine strikt religiös definierte Dimension.

Dem "Epitaph für Zwei III" in der Grundidee ähnlich ist die "Klagewand" von 1979 [WV Sk 690]. Mit ihrer Rissigkeit und ihrer unruhigen Patina wirkt die Wand dieses Mal jedoch in hohem Maße materiell und altersgezeichnet. Die auf einer vorwinkelnden Bodenplatte kniende Figur berührt mit den erhobenen Armen die Mauer. Ihre Körperformen sind vereinfacht, wenn auch nicht bis zum Geometrischen. Dramatische Situationsbeschreibung scheint den Vorrang vor expressiver Reduktion zu haben, und das Faktum, daß man es mit einem plastisch aufgebauten Gebilde zu tun hat, wird durch die stehengebliebenen Gußgrate und Gußschrunden vor Augen geführt.

In dieser Zeit vollzieht Koenig allerdings - *ohne sich damit von der angestammten Technik des Modellierens für immer zu verabschieden* - den Übergang zur konstruierenden Gestaltung, und es ist vor allem eine ganz von der Vergänglichkeitsthematik getragene Gattung, der das neue Verfahren zugute kommt: das Epitaph. Dabei geht es Koenig nicht so sehr um Aktualisierung bestimmter traditioneller Denkmalformen, sondern um eine bildnerische Interpretation dessen, *was Gedenken an Tote und Gedanken an den Tod in unseren Tagen bedeuten können*. Der Begriff des Epitaphs ist entsprechend weit gefaßt und keineswegs nur in einem vordefinierten kunstgeschichtlichen und theologischen Horizont zu verstehen. Gleichwohl ist es sicher, daß Koenigs Interesse an der Todesthematik durch eine 1979 in Regensburg veranstaltete Ausstellung eigener Werke in kirchlich-historischem Kontext und durch Studienreisen zu mittelalterlichen Monumenten wesentlich gefördert worden ist.

Angelegt war dieses Interesse, wie ich erläutere habe, seit langem, und es ist wahr, daß es erste progressive Epitaph-Formulierungen bereits 1972 gibt. Beim "Epitaph II" aus eben diesem Jahr [WV Sk 555] sind Körperformen auf eigentümliche Weise abstrahiert. Das in den waagerechten Mittelspalt einer gesockelten, kreisscheibenförmigen Platte eingeklemmte Ge-

bilde ist im Grunde als menschliche Gestalt erst identifizierbar, wenn man die Kugel am Scheibenrand mit einem Kopf in Verbindung bringt. Dann allerdings gibt sich die Formen-  
gruppe als Kürzel für einen gestreckt liegenden Körper zu erkennen, dessen Eingeslossen-  
heit, christlich ausgelegt, einen Zustand zwischen Ohnmacht und Auferstehungserwartung  
anzeigt. Die Scheibe verstärkt mit ihren leichten Unregelmäßigkeiten den - von der figürli-  
chen Partie ohnehin vermittelten - Eindruck des Modellierten.

Als modelliert weist sich auch das "Große Epitaph für Zwei II" von 1977/78 [WV Sk 657] aus. Im Gegensatz zum eben kommentierten Werk und den beiden vorher gezeigten  
Arbeiten ist es nicht stelen- oder grabsteinartig aufgebaut, sondern eher nach dem Muster  
einer mittelalterlichen Tumba, also eines Bodengrabs mit der Liegefigur eines oder mehrerer  
Verstorbenen (man erinnere sich des "Liegenden Paares", in dem Koenig bereits 1958 ein ähn-  
liches Kompositionsprinzip angewendet hat). Beim "Großen Epitaph für Zwei II" verbindet  
sich die stereometrische Entschiedenheit des Grabkastens mit der durchaus energischen Plas-  
tizität der beiden, halb in die Masse des Tumbenquaders eingesunkenen Gestalten. Bei aller  
geometrisierenden Vereinfachung eignet den Körpern noch ein Rest organischer Schlüssig-  
keit - ein Eindruck, der sich vor allem einstellt, wenn man das Werk von der Fußseite her  
betrachtet und dabei nicht nur die Einanderzuwendung der Gelagerten wahrnimmt, sondern  
auch die durch den Druck der Figuren bedingte Verwerfung im Tumbenblock.

Ein ganz anderes Bild liefern *die* seit 1979/80 entstandenen Werke, die nicht mehr auf  
Modellen aus formbaren Material wie Ton oder Gips beruhen, sondern die auf kombinatori-  
schem Weg gewonnen sind. Was schon 1968 bei der Arbeit am "Votiv 68" [WV Sk 433] als  
Zukunftsmöglichkeit in den Blick getreten war, wird jetzt radikal verwirklicht, indem an die  
Stelle des Modellierens und Gießens das im Prinzip der Konstruktionstechnik zuzurechnende  
Verfahren des Zusammenfügens von stereometrisch reinen Elementen gesetzt wird. Die Ak-  
tivität des Künstlers konzentriert sich damit notwendigerweise auf die Erarbeitung von  
Werkzeichnungen und Holzmodellen, während die Ausführung Sache eines maschinell an-  
gemessen ausgestatteten Metallverarbeitungsbetriebes wird. In diesem sieht Koenig keines-  
wegs nur einen Vollstrecker, sondern einen einfühlsamen und mitverantwortlichen Partner  
(Entsprechendes gilt für die seltenen Fälle, in denen statt Eisen *Stein* das Grundmaterial ist).  
Charakteristisch für die Arbeiten unterschiedlichen Formats B die zuweilen mit geschichtli-  
chen, legendären oder mythologischen Namen verknüpft werden, in der Regel aber in der  
Sphäre des Namenlosen bleiben, charakteristisch ist also die Kombination scharf begrenzter  
Block- oder Plattenvolumina mit Kürzeln für menschliche Körper, welche aus Rundstäben  
und Kugeln oder Zylinderstücken bestehen. Die Elemente aus dem Fundus von Schlossern  
und Metallbauern sind in sich homogen, die Stäbe sind glatt abgelängt und übergangslos ad-  
diert; wo Biegungen zu erwarten wären, gibt es nur brüskes Aufeinandertreffen. Was nach  
schlichtem Habitus klingt, wie man ihn von Piktogrammen kennt, erweist sich bei Koenig als

eminent ausdrucksstark. Das liegt mit daran, daß es sich um *körperhafte* Gebilde handelt, das ist vor allem aber dem *dramatischen Fluidum* zuzuschreiben, das von ihnen ausgeht.

Die derart verknäppte menschliche Gestalt, die nicht einfach als Skelett aufgefaßt werden darf, wird in den achtziger Jahren zum formalen und inhaltlichen Zentrum zahlreicher Epitaphie. Als Einzelfigur begegnet man ihr beispielsweise auf dem "Großen Wandepitaph" von 1983 [WV Sk 821], das seinerseits Prototyp des 1989 in der Bischofsgruft des Eichstätter Domes aufgestellten Grabmals aus Kalkstein ist [WV Sk 926]. Das "Große Wandepitaph" konstituiert sich aus einer Stufe und einer hohen Rechteckplatte, die zwar einen geschlossenen Umriß besitzt, in sich aber zweigeteilt ist: Zwischen die vom unteren Teil ausgehenden Flankenstreifen schiebt sich oben ein annähernd quadratischer Teil. Es bleibt ein schmaler Horizontalspalt, den die eingezwängte Figur ähnlich wie beim "Epitaph II" von 1972 gänzlich füllt. Ein angelehnter Stab evoziert die Vorstellung der an diesem Ort ihr Ende findenden Erdenwanderschaft, eine Kugel auf der Basisstufe ist als Schicksalssymbol zu lesen. In Eichstätt sind diese Symbole durch die der besonderen ikonographischen Aufgabe gemäßen Bronzeattribute Hirtenstab und Bischofsmitra ersetzt. Auch die Tatsache, daß die architektonischen und figurativen Teile des Eichstätter Epitaphs aus Kalkstein gearbeitet sind, ist als Reverenz gegenüber dem spezifischen Umfeld zu verstehen.

Als *Einzelgestalt* trifft man den reduzierten Körper, dieses Mal mit einem gedrunge-  
zylindrischen Kopf ausgestattet, im "Großen Epitaph XIV" von 1982 [WV Sk 784] an. Die Gestalt ruht hier in der Firstrinne zweier dachförmig hochgewinkelter Rechteckplatten, die durch andere Platten abgestützt sind. Als dramatische Epitaphvariante mit einer Einzelfigur sei das "Große Epitaph XVI" von 1983 [WV Sk 809] genannt. Die Figur ist im Winkel angesiedelt, den der Überhang einer Rechteckplatte über den Schrägen eines Keils bildet. Daß der Körper und sein langer Wanderstab Halt finden, ist nur erklärlich, wenn man sie als eingeklemmt auffaßt - festgehalten von den gewaltigen Blöcken, die ihren Besitz gleichwohl nicht für sich zu behalten vermögen.

Ein Exempel für ein *Zweifigurenepitaph* mit ähnlich bezwingender Wirkung ist das "Große Epitaph für Zwei XI (Paolo und Francesca)" von 1983/89 [WV Sk 811]. Oben auf der Schrägfläche eines Keils droht eine schwere Walze das Paar zu zermalmen. Die physikalischen Verhältnisse zeigen Unabwendbarkeit an, doch die Figuren sind noch unzerstört. Die Hoffnung, sie könnten der Auslöschung entgehen, ist utopisch, doch es ist vielleicht eben diese Utopie, die das Ergreifende der Formulierung ausmacht. Auf intimere Weise berichten die 1980 entstandenen Varianten von "Paolo und Francesca" vom Geschick des berühmten Paares [WV Sk 717-721]. Zu tun hat man es jeweils mit einer Eisenplatte, in deren Rundausschnitt eine Halbkugel lagert. Auf der Schnittfläche liegen die beiden Liebenden. Was in früheren Werken zu diesem Thema anklang - man denke an die Bronzen von 1958 und 1973 -

findet sich in den bescheiden dimensionierten Eisenarbeiten zu einer Aussage von großer Hintergründigkeit verdichtet: Die von Fortunas Schicksalkugel übriggebliebene Hälfte liegt bedenklich labil auf dem Boden, und den Körpern ist auf der Schräge der Schnittfläche ohnehin kaum Dauerruhe gegönnt.

In den Werken der "Epitaph"-Serie kehrt die unheilverkündende Keil- oder Pultform mehrfach wieder, so beim "Kleinen Epitaph XIII" von 1982 [WV Sk 782], das die Einzelfigur eines erschöpft Angekommenen und zugleich vom Abgleiten Bedrohten zeigt, oder beim "Großen Epitaph für Zwei IX" von 1981 [WV Sk 753], das die Gestalten der Lagerung auf einer ganz schmalen Abtreppe ausgesetzt erscheinen läßt.

Zergliedert und zugleich zum Kollektiv vervielfacht ist die Figur im "Großen Epitaph für Viele" von 1980/86 [WV Sk 914]. Man meint sich einer Häufung von Skelettfragmenten gegenüberzusehen, wie man sie von mittelalterlichen Karnern oder barocken Schaugrüften her kennt. Die Gebeinskürzel liegen in der Mulde des stumpfwinkelig abgesenkten Mittelteils eines pultartigen Blockes, eingerahmt von Flächen ohne Artikulation. Eignet den Epitaphen ohnehin ein geheimnisvolles Air des Anonymen, so mischt sich ihm hier ein beängstigender, aus der Konfrontation mit der Erfahrung des Massentodes resultierender Klang. In seinem 1983 eingeweihten Mahnmal im ehemaligen Konzentrationslager Mauthausen in Oberösterreich [WV Sk 781] hat Koenig diesen Klang vermieden und eine einzige, in der Senke zwischen zwei kolossalen, unterschiedlich steilen Keilen ruhende Figur zur Geschichtsbürgin gemacht. Für das Berliner Holocaust-Mahnmal hat er 1994 hingegen ein Szenarium entworfen [WV Sk 981], das auf die Sprachkraft der unübersehbaren Menge setzt: einen von kolossalen Stahlbarrieren umzingelten Bezirk, in dessen Mitte sich auf einem aus Eisenbahnschienen gefügten stählernen Rost ein Wall aus unzähligen Skeletteilen - das heißt aus Kugeln und Stäben B erhebt. Was man im Turmossuarium von Verdun als schaurige Realität erlebt, wäre in der bildnerischen Wirklichkeit zwar objektiviert, aber in seiner mahnenden Dringlichkeit nicht geschwächt worden. Beweis dafür ist nicht nur das Modell, sondern auch eine Serie von Zeichnungen, die in diesem Zusammenhang entstanden ist [vgl. WV Hz 2230-2262].

Der Blick auf die lange Reihe der "Epitaphe" und der mit ihnen verwandten Arbeiten macht deutlich, daß Koenig von Anfang an bemüht ist, die reduzierte Figur in Form- und Bewandniszusammenhänge unterschiedlicher Art einzubinden. In das Kreisrund eines flachen Tellers eingesunken finden sich einzelne Gestalten oder Paare in Werken wie dem "Großen Teller IV" von 1982/85 [WV Sk 776]. Als ein aus dem Umraum ausgesonderter Ort ist die Aufbahrungsstätte im "Epitaph für Zwei V/4 im Gehäuse" von 1980 [WV Sk 698] interpretiert: Ein würfelförmiges, von einem Stahlprisma getragenes Gehäuse birgt ein Ensemble aus zwei Platten und zwei Figuren. Das Ganze hat die Faszination einer bühnenartigen Gruft B eines Raumes, der seine Ungestörtheit gerade dadurch einfordert, daß er sich

partiell öffnet. Ungeschützt ist der "Raum für Zwei" aus demselben Jahr [WV Sk 707]. Nur der Boden und die Rückwand sind materiell vorhanden, die anderen Grenzen des Raumkubus sind durch Gestänge markiert. In den Winkel zwischen Boden und Rückwand abgedrängt, suchen die beiden Figuren dem Dualismus des zugleich bergenden und entbergenden Raumes standzuhalten - einem Dualismus, der auf andere Weise im "Epitaph IX" von 1980 [WV Sk 705] ausgedeutet ist. Wenn hier eine Glasplatte den tischgestellartigen Aufbau mit der Liegefigur abdeckt, dann mutet das gleichermaßen entrückend und offenlegend an. Der Gedanke an eine Altarmensa mit einem Heiligengrab stellt sich ein, was eine kleine Kugel neben der Figur in den Rang eines Märtyrerattributs aufsteigen läßt. "Epitaph für einen Erschlagenen, Stephanus" lautet denn auch der Untertitel des Werkes. Daß Koenig ihn nur gesprächsweise preisgibt, hat mit der Sorge zu tun, die Phantasie des Betrachters könne durch solche Benennungen zu einseitig fixiert werden. Denn nicht das Individuelle wird im Werk aufgerufen, sondern das Signifikante innerhalb des Allgemeinen - hier das Märtyrerschicksal als potentielle Bestimmung eines jeden bedingungslos seiner Sache dienenden Menschen.

Ein anderes, auf die räumliche Einschränkung mancher Votivfigur früherer Jahre zurückweisendes Motiv ist die Vergitterung. Das "Vergitterte Paar II" von 1981 [WV Sk 760] ist in ein mehrschichtiges vertikales Gitterwerk verfangen, das ihm nicht einmal eine Bewegungsänderung gönnt. Beim "Epitaph für Zwei. Treibendes Paar" von 1981/2000 [WV Sk 764] nimmt eine Dreierfolge höhenversetzter Horizontalgitter in seinem oberen Bereich ein Figuren paar auf; die Kopfkugeln überragen das Gitterwerk, die unteren Extremitäten hängen abgetrennt zwischen dem kantigen Gestänge. Die Assoziation eines Daseins in einem die Körperschwere mindernden Medium - man denke an die Gruppe "Paolo und Francesca" von 1958 [WV Sk 194] B wird durch die Erkenntnis eingedunkelt, daß dieses Dasein ein schlechthin passives ist, nämlich *das* von zerfallend im Wasser Dahintreibenden. Bewundernswert ist, wie es Koenig gelingt, allein durch die Positionierung der Kopfkugeln und Rundstäbe Haltungen und Stimmungen sinnfällig zu machen. Zeichenhaftigkeit und Anschaulichkeit bleiben im Gleichgewicht, die Bauelemente verlieren unter den Händen des Regisseurs ihre Indifferenz und wahren dennoch einen großen Abstand zum Mimetischen.

In seiner Kargheit fast gespenstisch wirkt das "Kleine Winkelepitaph IV für Ikarus" von 1980 [WV Sk 715]. Nur eine Bodenplatte und eine hintere Wand deuten ein Ambiente an. Vier Rundstäbe, eine Kugel und zwei Segmente eines zylindrischen Rohres künden von der Tragödie des mythischen Sturzes, der nichts anderes ist als ein Gleichnis für die Folgen menschlicher Selbstüberhebung. Der Anschein zufälliger Dismembrierung trägt nur bedingt, denn die Reste des Zerschellten sind derart auf dem Boden verstreut, daß so etwas wie eine für den verlorenen Gestaltzusammenhang einstehende Ordnung aufleuchtet. Düsterepathetisch ist eine andere Interpretation der Ikarusgeschichte. Basis des "Großen Ikarus" von 1985/86 [WV Sk 879] ist ein flacher Eisenquader, der von zwei Rampenstreifen flankiert

wird. Rückseitig ist diesem Quader eine in Durchmesser und Massigkeit imponierende Rundscheibe so aufgesetzt, daß sie die Rückkante der Basis berührt wie die auf- oder untergehende Sonne den Horizont. Der abgestürzte, weil mit seinen wächsernen Flügeln der Sonne zu nahe gekommene Sohn des Daidalos ist mit seinen Extremitäten im Rund des Gestirns festgeschmolzen. Daß er seine Hybris mit dem Tode bezahlt hat, sagt der vom Körper abgetrennte und teilweise in den Grund eingesunkene, zylinderförmige Kopf. Die Sonnenscheibe hat im "Großen Ikarus" die Doppelfunktion eines Droh- und Siegeszeichens. Als reine Kreisform strahlt sie eine Harmonie aus, die letztlich alles Partikulare und Erzählerische transzendiert.

Noch in der ersten Hälfte der achtziger Jahre gewinnt Koenig der Methode des konstruierenden Formens neue Wirkungen ab, und zwar durch Betonung der monumentalen Züge und Ausweitung der Abstraktion. Das eiserne "Pultepitaph für Zwei" von 1983 [WV Sk 825] läßt die Richtung erkennen. Auf einer Mehrfachstufe in halber Höhe des geböschten Epitaphcorpus liegen sechs aus massiven Rundsträngen geschnittene Elemente: vier haben Viertelstabsquerschnitt, zwei sind Volltrommeln. Dank der besonderen Längenbemessung der Teile, Schräglagerung zweier Viertelstäbe und unterschiedlicher Position der beiden Zylinderstücke stellt sich die Erinnerung an zwei liegende Figuren ein. Die anthropomorphen Verweise sind freilich verhalten; es zählt mehr die Andeutung von B wenn auch ihrer Lebensimpulse beraubter B Beweglichkeit als die Vergegenwärtigung charakteristischer Gestalteigenschaften. Um so mehr gewinnt die Gesamterscheinung an Geschlossenheit und Wucht.

Ähnliches gilt für das "Janusepitaph" von 1984 [WV Sk 842]. Sein zweizoniger Aufbau läßt entfernt an spätmittelalterliche Doppeltumben denken, doch die untere Platte ist kahl. Dafür sind in die Mittelrinnen des oberen, nach außen mit Kehlprofilen ausgestatteten Längsträgers zwei auf ganz wenige stereometrische Elemente reduzierte Figuren eingegliedert, die eine liegend, die andere hängend. Die leise anklingenden Motive des Aufblickens und des Niederblickens mögen als Reminiszenz an die unterschiedliche Qualität der Figuren gotischer Doppelgräber verstanden werden: oben der Kommemorierte, unversehrt und scheinbar noch dem Leben nahe, unten, als schauerliches Memento mori, der zerfressene Leichnam. Koenigs "Janusepitaph" wendet den Gedanken in die Herbheit einer Sprache an der Schwelle zum feierlichen Verstummen. Größere Ferne zum Abbildhaften läßt sich für Formen, die mit menschlicher Gestalt zu tun haben, kaum denken, und doch genügen die von den Elementen und ihrer räumlichen Gliederung ausgehenden Signale, um eine Relation zu Menschlichem herzustellen. Angesichts der Mächtigkeit der bildnerischen Formen scheut man sich, für solche Grenzspielart des Anthropomorphen den Begriff des *Zeichenhaften* zu verwenden.

Beim "Großen Epitaph für Zwei" von 1985 [WV Sk 857], bei den beiden "Großen Würfelepitaphen" von 1985/1986 [WV Sk 865 u. 870] und einigen anderen Arbeiten aus dieser Phase sind die Figuren verweise mit Elementen bestritten, die überwiegend durch Längsspal-

tung von zylindrischen Stäben gewonnen sind. Die Unerbittlichkeit der Erscheinung wird etwas dadurch gemildert, daß die Stäbe teilweise schräg geschnitten sind. Sie scheinen in die tragenden Blöcke einzutauchen und mithin eine etwas freundlichere Bettung zu genießen als die auf Planflächen aufliegenden Körperteile. Das Unverrückbare der kubischen Masse, mit der sie untrennbar verbunden sind, stellen sie damit nicht in Frage, aber sie relativieren doch deren Regelmäßigkeit: Noch in der rigidesten Abkürzung meldet sich das Prinzip *Leben zu Wort*.

Etwas vom Rigorismus der Eisenarbeiten ist sogar in einem Medium spürbar, mit dem man eigentlich die Anmutung des Verletzlichen und Immateriellen verbindet. Das liegt daran, daß in den zwischen 1987 und 1991 entstandenen *Kartonreliefs* balkenartige Streifen und Rundscheiben das leisten, was bei den Eisenarbeiten Rundstäbe und Kugeln bewirken. Das Kombinationsprinzip ähnelt dem von Piktogrammen, nur daß Koenig Existenzielles mitzuteilen hat und seine Kunst des Komponierens überlegen einzusetzen weiß. Manche der Kartonreliefs, wie "Zwei V/2" von 1989 [Kat. P/K, Kartonrelief 38], nehmen Motive der "Epitaphe" auf, einige, wie "Hiob I/2" von 1990 [Kat. P/K, Kartonrelief 45], berufen sich auf andere Formulierungen aus dem Motivschatz Koenigs. Die Scheibe neben der stehenden Figur wirkt wie ein magisches Echo des Hiob-Kopfes.

Der geometrische Schärfe der Kartonreliefs steht in den *Zeichnungen* die freie Faktur des Handschriftlichen gegenüber. Auf Blättern wie "Dreimal Paar" von 1986 [WV Hz 1486] wird eine Figurenanordnung auf eine Weise durchgespielt, die im gleichen Zuge Wirklichkeit erfaßt und Abstraktionsfähigkeit erprobt. Der nervig-bestimmte Kontur wird durch eine raumandeutende Schraffierung unterstützt. Komplexer ist die Machart des Blattes "Sockelsturz", ebenfalls von 1986 [WV Hz 1431]. Vor dem getönten Grund lassen schwarze Umriße und weißliche Höhungen ein Bild entstehen, das an die erwähnte Bronze "Zwei XII" von 1975 und andere das Fallen thematisierende Werke aus den siebziger Jahren denken läßt. Der Vorgang des Stürzens ist gleichsam stroboskopisch in drei Phasen zerlegt und als ein dynamischer Prozeß vergegenwärtigt, wie ihn so nur der Zeichner oder Maler einzufangen vermag.

Daß Bewegungsenergie sich selbst ad absurdum führen kann, ist die Botschaft einer Bronze von 1992 [WV Sk 967]. Der unsichere Stand der Beine des "Vogelmenschen" - so der Titel - und die verzweifelte Spreizbewegung seiner gleich federlosen Flügeln ausgebreiteten Arme demonstrieren, wie der Wille, sich in die Lüfte zu erheben, an den Bedingungen menschlicher Physis scheitert. Den Gestalten auf zahlreichen diesem Thema gewidmeten Zeichnungen [vgl. WV Hz 1882-1892] mag man noch die Fähigkeit zum Aufschwung zutrauen - der modellierten Figur unterstellt man eher eine Ikarus-Zukunft. Es ist ja gerade die von Koenig so oft aufgegriffene Ikarus-Geschichte, die den engen Zusammenhang von Vergänglichkeits- und Vergänglichkeitserfahrung geradezu ins Bewußtsein einbrennt [vgl. Kat.

P/K, Papierschnitte 42-44 u.47].

Der "Vogelmensch" gehört, wie die schon früher gezeigte große Eisengußfassung des "Hiob", zu einer Reihe von Werken, in denen Koenig seit den späten achtziger Jahren die traditionelle Modelliermethode wieder aufnimmt, allerdings auf eine Weise, die aus den durch die konstruktive Technik vermittelten Erkenntnisse ihre Lehren zieht. Ein Hauptzeugnis der neuen plastischen Auffassung ist die große Bronze "Onan" von 1997 [WV Sk 1001]. Dieser "Onan" ist ein anthropomorphes Geschöpf mit fremdartigen Eigenschaften, das eine bestürzend elementare Vorstellung von Vereinigung vor Augen führt. Mit dem Kopf, den Knien der angewinkelten Beine und den übergroßen, flossenähnlichen Füßen stützt es den waagrecht positionierten Rumpf ab, dessen Rückenpartie von einer als Rest einer Larve lesbaren spitzkonischen Form bedeckt wird. Ein gewaltiges Glied verbindet die Figur mit dem Sockelblock: ein Glied, das Befruchtung und Austausch mit Erdenergien verheißt, das aber auch pfählt. In der Haltung des Zeugens kündigt sich das hingestreckte Lagern des verausgabten Wesens an, im vitalen Ur-Akt die Passivität des Todes. Wie kaum ein anderes Werk faßt "Onan" Vorstellungspole Fritz Koenigs zusammen.

Zum Schluß seien einige Werke kommentiert, die formal und inhaltlich aus Koenigs eigener Tradition ausbrechen und dazu auf die merkwürdigste, *weil vorwegnehmende*, Weise Aktualität einfordern. Unter den Papierschnitten aus den Jahren 1991-96 finden sich neben Blättern zu den Themen Vogelmensch und Ikarus zahlreiche andere Darstellungen, die den Menschen in Situationen der Einsamkeit, der Bedrängnis und der Utopieverfallenheit zeigen oder die elementare Vorgänge der Zerstörung vorführen, welche dem Menschen und seinen Bauwerken ebenso zum Verhängnis werden wie der Natur selbst. Einige Papierschnitte mit dem Serientitel "Beben" von 1994 [Kat. P/K, Papierschnitte 57-67] schildern, wie ein Paar skelettartig strukturierter Hochhäuser über wild zerfaltetem Boden zusammenbricht. Es sind diese Blätter, die man in der Rückschau als eine Vision der New Yorker Katastrophe vom 11. September 2001 empfinden kann, ganz ähnlich wie eine Zeichnung, die Koenig 1998 geschaffen hat [Kat. Zeichnungen Hofberg 83]. Was zunächst als Skizze nach einer im Atelier stehenden Vase mit einem Blumenstrauß begonnen und dann als eigentlich beziehungsfreie graphische Struktur zu Ende gebracht wurde, weckt heute mit dem Raster seiner hochrechteckigen Unterteils und der bewegt-zerklüfteten Krone Assoziationen an das Bild eines der Twin Towers im Augenblick des Zerberstens. Selbst wenn man sich dagegen wehrt, in das Blatt und in die genannten Papierschnitte Prophetisches hineinzugeheimnissen: Das Wirken des Zufalls bleibt seltsam genug!

Der Erinnerung an das September-Attentat ist das "Votiv World Trade Center" von 2002 [Kat. P/K, Papierschnitte 71] gewidmet, eine Assemblage mit einer zerknitterten Rückwand in apokalyptischem Schwarz und einem Bronzeabguß des kleinen Modells der "Großen Ku-

gelkaryatide". In der Beischrift kommt eine Wendung vor, die diesem so sehr von der historischen Wirklichkeit geprägten Beitrag zum Vergänglichkeitsthema einen Anhauch der Zuversicht gibt: "schwer verletzt ihre Gestalt bewahrend".

Dieses "*ihre Gestalt bewahrend*" erinnert mich an eine Bemerkung, die Koenig vor Jahren einmal im Gespräch gemacht hat: "*Stürzen, aber nicht zerbrechen*". Das Motto könnte insofern über allen die Vergänglichkeit thematisierenden Darstellungen des Künstlers stehen, als Untergang niemals Preisgabe von Form bedeutet. In Form aber manifestiert sich allemal selbstbehauptungsfähiges Leben. Wenn sich in den hier betrachteten Werken vor allem der *Tragiker* Koenig zu erkennen gab - ein Tragiker, der in der zeitgenössischen Bildhauerkunst kaum eine Entsprechung hat -, dann hat man sich stets die Nachbarschaft von *Leiden* und *Leidenschaft* bewußt zu halten. Viele Male ist Tod als Schicksal von Liebespaaren aufgerufen, und wo es um das Schicksal von Einzelwesen geht, ist oft genug die Macht der *Passion* zu spüren, einer Leidenschaftlichkeit, die bis zum *Dionysischen* reichen kann. In der Tat gibt es in Koenigs Œuvre nicht wenige Beispiele, die das, was in der "Onan"-Figur im Sinne einer Ambivalenz von Zeugung und Untergang gezeigt wird, als höchst vitalen erotischen Akt vergegenwärtigen. Doch das wäre ein eigenes Thema.

\* Diesem Text liegt ein Vortrag zugrunde, den ich am 28. März 2004 im Landshuter Skulpturenmuseum im Hofberg gehalten habe. Das Ehepaar Schmoll gen. Eisenwerth war zu meiner großen Freude unter den Zuhörern. Die Klammerverweise dieses Beitrags beziehen sich auf Abbildungen und Textinformationen in folgenden Katalogen: WV Hz = *Dietrich Clarenbach, Fritz Koenig, Handzeichnungen, Werkverzeichnis, München 2000*; WV Sk = *Dietrich Clarenbach, Fritz Koenig, Skulpturen, Werkverzeichnis, Einführung Peter Anselm Riedl, München 2003*; Kat. P/K = *Fritz Koenig, Papierschnitte, Kartonreliefs, Katalog der Ausstellung im Skulpturenmuseum im Hofberg, Einführungen Peter Anselm Riedl, Landshut 2002/03*; Kat. Zeichnungen Hofberg = *Fritz Koenig, Zeichnungen, Katalog der Ausstellung im Skulpturenmuseum im Hofberg, Einführung Peter Anselm Riedl, Landshut 2002/03*. Diese Bücher bieten ausführliche bibliographische Informationen über Fritz Koenig.