

Dieter Riegels

# Der Künstler

Ein Essay

Düsseldorf 2016

Für Wilhelm Senoner zum 70. Geburtstag

*vita brevis, ars longa*

## Vorwort

Den ganzen Morgen über war es wolkig geblieben; kaum dass sich Sonnenstrahlen einmal hätten Bahn brechen können. Die Gegend hinter dem Fernpass passte sich dem Trübsal an, dunkel waldig; die Bergrücken der grau-milchigen Kalkalpen schimmerten matt. Auch später ging die Fahrt durch eine eher gelblich-braun gefärbte, um nicht zu sagen frühherbstlich wirkende Landschaft. Wir waren enttäuscht und müde, als in Landeck die Straße Richtung Italien abbog und zum Reschenpass hinauf kehrte. Aber auch hier eher der Eindruck von Weltabgeschiedenheit. Wir konnten nicht ahnen, was uns erwarten würde, denn nie zuvor waren wir diesen Weg gefahren. Noch in Reschen führte die Straße mitten durch die Ortschaft hindurch, von Hotels und Gaststätten, touristischen Quartieren beidseitig gesäumt und den Blick auf See und Berge verstellend.

Irgendwann auf dieser Route kommt indes ein Punkt, an dem weitete die Landschaft sich, begrüßt den Reisenden mit satten grünen Wiesen, die ins Land sich erstrecken und den Eindruck fruchtbarer Erde vermitteln. Und in einem Moment brach das triste Wolkenfeld gänzlich ab und nur das warme Licht der frühnachmittäglichen Sonne ergoss sich über den lang gezogenen Rücken des Hügels, von wo aus der Blick auf ein weite Ebene sich öffnet, die begrenzt wird durch einen majestätisch firngeschmückten, leuchtenden Berggipfel, den Ortler, der im Zentrum weiterer Gipfel und Bergkämme ein grandioses hochalpines Panorama bildet, an dessen Fuß kultivierte Apfelplantagen locken.

Vor vielen Jahren war dies das persönliche Urerlebnis Südtirol, der Eintritt in ein gelobtes Land. Zunächst wurden wir im Martelltal heimisch, später im Schnalstal, in Karthaus. Anfangs drehte sich alles nur ums Bergsteigen, die Gipfel der Dreitausender entwickelten eine magische Anziehungskraft. Für Kunst war in den Hütten oberhalb der Baumgrenze kein Interesse. In Karthaus änderte sich das. Denn in diesem winzigen Bergdorf, etwas unscheinbar abseits der Hauptstraße gelegen, begegneten wir, womit Großstädter wie wir nicht gerechnet hatten, einer Kunstausstellung. Abseits der großen Museen, der renommierten Galerien, der mondänen Vernissagen hatte man hier inmitten der Berge, umgeben von Almwiesen, auf denen braune Kühe mit ihren so liebenswerten Flauschohren und Namensschildern wie Soraja in aller Ruhe grasten, eine in den Sommermonaten regelmäßig wiederkehrende Ausstellung mit bemerkenswerter moderner Kunst etabliert.

Im Sommer 2007 wurden dort Skulpturen eines gewissen Wilhelm Senoner, präsentiert. Zufälligerweise waren wir als Gäste der „Rose“ anwesend, als die Ausstellung im ländlichen Rahmen eröffnet wurde. Von weitem nur gewahrten wir den Künstler, einen jugendlich leger wirkenden, lässig gekleideten, sympathisch wirkenden älteren Mann, der mit leiser Stimme, zurückhaltend und bescheiden in wenigen Worten zu seiner Kunst sich äußerte und bei den Organisatoren bedankte; an seiner Seite eine auf den ersten Blick durch und durch italienisch wirkende attraktive Frau mit kessem Kurzhaarschnitt, auf hohen Absätzen, die Gattin des Künstlers. An diesem Tag durchschritten auch wir in langer und dichter Kolonne den

Kreuzgang und betrachteten Senoners Skulpturen mit ihren charakteristisch nach hinten verlängerten Köpfen, pastellfarben getönt. Damals gab es keine Gelegenheit, ihn persönlich kennen zu lernen. Dann war der Urlaub auch schon wieder vorbei und zurück in den Niederungen des Rheinlands, von den Alltagsgeschäften rasch vereinnahmt war Senoner erst einmal kein Thema mehr.

Ein weiterer Zufall. Nur ein Jahr später haben wir das Urlaubsquartier gewechselt und sind auf den Spuren Messners in St. Magdalena in Villnöß eingezogen. Schlechtes Wetter erlaubt nicht, noch einmal auf die Gschnagenhardalm zu wandern, sodass wir eine Rundfahrt in die nähere Umgebung unternehmen. Von Kastelruth kommend erreichen wir bei kräftiger werdendem Regen nachmittags St. Ulrich, biegen an der Kreuzung links ab, um nach Villnöß zurückzukehren. Kurz darauf fällt der Blick nach rechts auf ein langgestrecktes Gebäude mit hohen Glasfenstern. Und wir sehen Skulpturen, die wir ein Jahr zuvor in Karthaus kennen gelernt hatten. Halt, stopp, das sind doch die Figuren von Senoner! Wir biegen ab, nehmen einen Parkplatz hinter dem Gebäude und werden ein hoch geschobenes Tor gewahr, das den Zugang zum Raum mit den Skulpturen öffnet. Im Glauben, eine Galerie zu betreten, erkennen wir aber rasch, dass wir unbefugterweise sozusagen durch den Hintereingang in das Atelier des Künstlers selbst eingedrungen sind. Denn dort arbeitet er ja, leibhaftig, Wilhelm Senoner. Wir machen uns bemerkbar, entschuldigen uns und erklären unser Anliegen. Was für eine Milde und Freundlichkeit, mit der uns Wilhelm Senoner begegnet. Anstatt darauf hinzuweisen, dass wir uneingeladen privates Gelände betreten hätten, zeigt sich

Wilhelm freudig überrascht, unterbricht seine Arbeit und ist zu einem Gespräch bereit, als hätten wir uns tagelang vorher für diesen Zeitpunkt verabredet. Es geht sofort um Kunst. Er führt durch seinen weiten, hellen Atelierraum, von Figur zu Figur, deren Konzept er mit einfachen Worten, unterstützt durch Gesten und ein immer verbindliches Lächeln erläutert.

Bereits ein Vierteljahr später ergibt sich die Gelegenheit, nach St.Ulrich zurückzukehren, wo wir von Claudia und Wilhelm auf eine für nordisch-urbane Menschen so ungewohnt offene Herzlichkeit, die der italienischen und ladinischen Mentalität eigen ist, empfangen werden.

Seitdem gehörten Atelierbesuche – Wilhelm besteht nach wie vor darauf, von „Werkstatt“ zu sprechen – und gemeinsame Wanderungen auf Raschötz zu den Höhepunkten eines jeden Sommerurlaubs in Südtirol.

## Inhalt

Die Differenz

Wahres Kunstwerk

Die Aura

Marginalisiert

Freiheit, Autonomie, Individualität

Funktion und Auftrag

Autor

Konzept

Auschwitz, Weimar und die Kunst

Der Künstler Wilhelm Senoner

Schluss





## Die Differenz

Nehmen wir Heinrich Becker. Er hat um sechs Uhr gefrühstückt und verlässt nun die Wohnung, um an seinen Arbeitsplatz zu fahren, auf eine Baustelle im Zentrum der Stadt, wo er als Betonfacharbeiter den Lebensunterhalt für sich und seine Familie verdient. Im Container der Arbeiter begrüßt er einige Kollegen, die bereits vor ihm eingetroffen sind, und zieht sich seine Arbeitskleidung an, wozu vor allem die Sicherheitsstiefel aus festem Rindleder mit eingearbeiteter Stahlkappe und Stahlzwischensohle gehört, die ihm den nötigen Durchtrittschutz im Rohbau bieten, wo lose Schalungsbretter, in denen immer noch Nägel stecken könnten, herumliegen. Dann greift er zum Zimmermannshammer mit der charakteristischen Klaue zum Herausziehen von Nägeln und einem als Spitze verlängerten Klauenzahn, der ins Holz geschlagen werden kann. Schließlich befestigt er an seinem Gürtel eine Zange, mit deren Hilfe er den Draht, der die Bewehrungsstäbe aus Eisen zusammenhält, verarbeiten kann. Herr Becker ist ein Betonfacharbeiter, der die Kunst des Eisenlegens und Einschalens beherrscht.

Aber ehrlich gesagt, man würde deshalb doch nicht sagen, dass Kollege Becker ein Künstler sei, und an dieser Stelle, wo es um den Künstler gehen soll, ist nicht beabsichtigt, Handwerker, zweifellos ehrenwerte Leute, zu Künstlern zu stilisieren. Kunst kommt ursprünglich von „*techné*“ und bedeutete im Griechischen jegliche Form menschlicher, aber auch göttlicher Kunstfertigkeit und praktischer Intelligenz im Kontrast zum selbständigen Tun der Natur, die im Wesentlichen keiner Nachhilfe bedarf [1]. Und in

diesem Sinne beherrscht auch Heinrich Becker die Kunstfertigkeit oder weniger missverständlich gesagt die Technik des Betonbauens. Bleiben wir also dabei, von einem Handwerker zu sprechen, der wie in diesem Fall auf einer Baustelle oder wie in anderen Fällen in einer Werkstatt arbeitet. Einen typischen Ort des Handwerkers bezeichnet man als Werkstatt; es ist die Arbeitsstätte mit spezifischen Werkzeugen oder Maschinen zur Fertigung oder Reparatur von Produktionsgütern. Es ist der Raum, in der ein Gewerk ausgeübt wird. Der Raum des Künstlers hingegen heißt Atelier.

Inwiefern ist Heinrich Becker kein Künstler, sondern ein Handwerker, also ein Techniker, und um es nicht nur bei sachlich neutralen Beschreibungen zu belassen, sondern einen normativen, qualifizierend wertenden Aspekt zur Sprache zu bringen, inwiefern ist der Betonfacharbeiter nur ein Techniker und kein Künstler? Denn ohne Zweifel, der Handwerker verfügt über ausgezeichnete technische Kompetenzen; er hat in der Regel drei Jahre Ausbildungszeit absolviert und ist danach in der Lage, nach abstrakten Bauzeichnungen Schalungen so zu platzieren, dass der Betonpfeiler präzise dort seine Funktion in der Statik des Bauwerks übernehmen kann, wo der Ingenieur ihn berechnet hat. Wenn nach Abhärtung des Betons die Schalung entfernt wird, muss der Pfeiler auf den Zentimeter tatsächlich stehen, wo er laut Bauzeichnung zu stehen hat. Ingenieure, Statiker, Arbeiter, sie alle sind qualifizierte Fachleute, aber sie bleiben Techniker und sind keine Künstler.

Um beim Bauhandwerk zu bleiben, Künstler wäre in diesem Falle eventuell der Architekt, vorausgesetzt, er hätte

die Freiheit, neue Formen zu entwerfen und ungewöhnliche Materialien zu verwenden. Aber natürlich verstehen wir immer schon, dass die Dichter, die Komponisten und Musiker, auch die Schauspieler und Tänzer, allen voran freilich die Maler und Bildhauer Künstler im eigentlichen und emphatischen Sinne genannt werden. Sie alle beherrschen ihr Handwerk, ihre besondere Technik. Sie verfügen über Fähigkeiten, die zu einem gewissen Grade erlernbar sind, sodass die Vorstellung vom Originalgenie, wie es einst zur Zeit des Sturm und Drang Mitte des 18. Jahrhunderts als Spleen kultiviert wurde, die prosaische Tatsache verschleierte, dass auch die Dichter, denen man die Weihe als Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und Menschen zu gerne hatte zukommen lassen, ihre Wortkunst zu einem nicht geringen Teil auf mühevoller Arbeit gründen. Dennoch soll an dem Unterschied zwischen Kunstfertigkeit, die sich erlernen und durch Fleiß und Mühe einüben lässt, und Kunst, der das Moment des Inkommensurablen eigen ist, festgehalten werden, wodurch sich auch der Unterschied zwischen Kunsthandwerker und Künstler rechtfertigt.

Diese Unterscheidung lässt sich auch am griechischen Begriff „Poiesis“ verdeutlichen. Ursprünglich bedeutet „Poiesis“ einfach nur herstellendes Tun. Aristoteles verwendet ihn aber in dem speziellen Sinn von welterzeugender Tätigkeit der dichterischen Einbildungskraft. Wichtig ist der Aspekt der Welterzeugung im Unterschied zu „Mimesis“, der bloßen Nachahmung. Durch das Hervorbringen des Dichters, seine spezielle Fähigkeit der Poiesis entsteht die Eigenwelt der Dichtung. Sie überschreitet die reale Erfahrungswelt und bildet eine fiktionale Gegenwelt. Die Ei-

genschaft der Fiktionalität betrifft zwar zunächst nur die literarischen Kunstwerke; insofern gehört der Ausdruck „Poetik“ auch in den Bereich literarischen Schaffens, der Dichtkunst. Aber man versteht, dass moderne Bildhauerkunst ebenfalls nicht vorrangig mimetische Kunst sein will. Und selbst wo sie es ist, werden ihre Figuren sozusagen Bewohner einer anderen Welt, der in Analogie zur Welt der Dichtung ebenfalls Fiktionalität zuerkannt werden muss. Die Figuren der Bildhauer wie die der Dichter bzw. Schriftsteller existieren in einer Wirklichkeit sui generis. Wenn man das nicht versteht und positivistisch darauf beharrt, dass wirklich nur genannt zu werden verdiente, was in der sinnlich fassbaren Realität bzw. der Welt des Normalen, Bekannten, Vertrauten existiert, dem bleibt der Zugang zur Kunst verborgen und dem bleibt der Künstler ein fremdes Wesen. Die Bezeichnung Künstler ist, dieses Pathos sei erlaubt, ein Adelstitel, eine Auszeichnung, welche die Differenz ausmacht.

## Wahres Kunstwerk

In seinem Roman „Narziß und Goldmund“ lässt der Autor Hermann Hesse seinen Protagonisten, den jungen Mann Goldmund, nach Lehrjahren unter der Obhut des Mönchs Narziß im Kloster Mariabronn auf eine jahrelange Wanderschaft, eine Bildungsreise gehen[2]. Eines Tages hat Goldmund in einer Klosterkirche ein wunderbares Erlebnis. Nach der morgendlichen Messe fällt plötzlich ein heller Sonnenstrahl durch eines der Kirchenfenster, und als er dem Strahl nachschaut, da „sah er in einer Seitenkapelle eine Figur stehen“; sofort fühlt er sich zu ihr unwiderstehlich hingezogen, ist so fasziniert, dass er sich nicht mehr von ihr abwenden mag. Die Figur aber ist kein Mensch, sondern eine Plastik: „Es war eine Mutter Gottes aus Holz“, die in einer Seitenkapelle steht. Der Erzähler berichtet: Die Figur „sprach so sehr zu ihm und zog ihn an, dass er mit liebenden Augen zu ihr wendete und sie voll Andacht und tiefer Bewegung betrachtete“. Der sich aufgeklärt dünkende Materialist weiß, dass eine Mutter Gottes aus Holz vor allem Holz, ein Ding aus dem Stoff Holz ist. Er hält die Gefühlsregung des jungen Mannes für einen hysterischen Anfall. Er versteht nicht, dass grobe Materie in eine beseelte Figur sich verwandeln lässt und dem Betrachter als jemand erscheint, der zu ihm spricht. Holz könne doch gar nicht sprechen - was für eine entsetzliche Banalität, die auszusprechen die Beschränktheit eines kruden Materialismus schlagartig vor Augen führt. Der Erzähler nimmt Goldmund ernst und folgt seinem faszinierten Blick. Die Mutter Gottes „stand so zart und sanft geneigt, und wie der blaue Mantel von ihren schmalen

Schultern niederfiel, und wie sie die zarte mädchenhafte Hand ausstreckte, und wie über einem schmerzlichen Mund die Augen blickten und die holde Stirn sich wölbte, das war alles so lebendig, so schön und innig und beseelt, wie er es nie gesehen zu haben meinte. Diesen Mund zu betrachten, diese liebe innige Bewegung des Halses, daran konnte er sich nicht ersättigen.“ Der Blick des Jünglings nimmt zahlreiche körperliche Details wahr, den Mantelwurf, die Hand, den Mund, die Augen, die Stirn, und er synthetisiert all diese Einzelheiten zu einem Ganzen, dessen Wirkung ihn überwältigt. Zum einen sind es objektive Merkmale der Skulptur selbst, auf denen die Wirkung beruht; zum andern aber erfährt der Leser, dass es sehr wohl auch Betrachter gebe, die diese Begeisterung nicht teilten, weil sie in dieser Madonna „keine rechte Mutter Gottes“ sehen könnten; sie sei, so ihr Urteil „viel zu neumodisch und weltlich“. Diese Andeutung einer Querelle des Anciens et des Modernes, zwischen Traditionalisten und Modernisten, ficht Goldmund aber gar nicht an; er selbst spürt einen Zauber, der von der „geheimnisvollen Figur“ ausgeht, „deren Brust zu atmen schien und in deren Gesicht so viel Schmerz und so viel Süße beisammen wohnte, dass es ihm das Herz zusammenzog“. Später wird klar, dass es durchaus subjektive Bedingungen sind, die zu solchen Empfindungen führen; es ist das Bild der archetypischen Urmutter, das mit der Imago seiner verstorbenen leiblichen Mutter assoziiert in die Skulptur der Mutter Gottes projiziert wird.

Umgehend erkundigt er sich, wer dieses Kunstwerk geschaffen habe und erfährt, es sei Meister Niklaus, der „Bildschnitzer in unserer Bischofsstadt, eine Tagesreise

von hier“, der „als Künstler“ einen hervorragenden Ruf genieße. Den will, ja den muss Goldmund kennen lernen. Da Hesse das Geschehen ins Mittelalter verlegt hat, erweist sich Meister Niklaus nicht als ein wirklich autonomer Künstler. Zwar hat er sich die Freiheit genommen, seine Madonna nicht völlig regelkonform zu gestalten, so dass in Teilen der Gemeinde auch Ablehnung sich artikuliert hat, aber in erster Linie ist der Meister Mitglied einer Zunft und das heißt, Einschränkungen unterworfen, über die hinwegzusetzen, auch er nicht wagt. Folglich ist er nicht bereit, Goldmund in ein normales Ausbildungsverhältnis aufzunehmen, gewährt ihm aber den Status eines außerordentlichen Mitarbeiters, nachdem er sich dessen künstlerischer Hochbegabung vergewissert hat. So darf Goldmund in einem Winkel der Werkstatt mit den verfügbaren Geräten und dem bereit gestellten Material arbeiten. Im Laufe der Zeit vertieft sich Goldmund immer intensiver in das Herausbilden einer ganz bestimmten Figur, die er nach dem Bild seines geliebten Freundes Narziß aus der Klosterzeit in Mariabronn zu gestalten unternimmt. An der Narzissfigur, berichtet der Erzähler, arbeitet Goldmund „mit tiefer Liebe“. Darin unterscheidet er sich von den in der Zunft organisierten Kollegen, die sich nicht zuletzt auch aus dem Gesichtspunkt der Subsistenzsicherung, mit Arbeiten abgeben, die Goldmund, der autonome Künstler, als „Spielerei“ verachtet, „hübsche und entzückende Sachen, mit großer Meisterschaft gemacht“, aber eben doch nur für Kunstliebhaber und den Schmuck von Kirchen und Ratssälen, kurzum nur für den alltäglichen Gebrauch. Hier deutet sich der große Gegensatz an zwischen bloßer Gebrauchskunst, auch Kunstgewerbe

genannt, das je nach Nachfrage in mehr oder weniger großer Serie produziert wird, und dem, was emphatisch mit Kunst im eigentlichen Sinne gemeint ist. Mit Unbehagen registriert der „mit tiefer Liebe“ gestaltende Goldmund, dass auch Meister Niklaus der Versuchung erliegt, aus purer „Lust am eigenen Können, aus Tändelei“ „hübsche Dinge“, wie er es verächtlich nennt, zu produzieren. Der Gegensatz von Gebrauchskunst und Kunst im emphatischen Sinn besteht nicht nur in der Frage, ob ein Werk bloß Erwägungen der Nützlichkeit und Zweckgebundenheit unterworfen ist oder ob es autonom ist, sondern auch in der Frage nach der Gesinnung des Schaffenden, ob er als Mitarbeiter einer Zunft – heute spricht man von Innung – oder ob er als autonomer Künstler tätig ist, ob er also nur mit den erlernten technischen Fertigkeiten nach bestimmten Vorgaben Skulpturen seriell herzustellen vermag oder ob er eine Figur aus innerem Antrieb – „mit innerer Liebe“ – zu bilden und zu formen, dem Stoff zu entbinden gewillt und in der Lage ist. Die literarische Figur des Goldmund erscheint hier als stark überzeichneter idealistisch gesinnter Künstler, dessen Verachtung dem Zunftmitglied Niklaus gegenüber nicht zuletzt seiner Jugendlichkeit und deren Glauben an die Möglichkeit der absoluten reinen Gesinnung, die sich über die Vielfalt konkreter Lebensnöte und Zwänge rein erhalten könne, geschuldet ist. Dennoch, es gilt der Gegensatz von kunstgewerblichem Handwerker und Künstler. Goldmund selbst lässt ja auch keinen Zweifel daran, dass die Madonna des Meisters Niklaus ein Kunstwerk bleibt. Immer wieder wandert er zu jener Klosterkirche, um sich von der Aura dieser Skulptur bezaubern zu lassen. Und Meister



Niklaus selbst bleibt in seiner personalen Substanz, im Kern seiner Persönlichkeit Künstler genug, um sofort zu erkennen, dass, als ihm die vollendete Skulptur präsentiert wird, der sein Meisterschüler ein wahres Kunstwerk geschaffen hat,

Um ein wahres Kunstwerk handelt es sich deshalb, weil der Bildhauer mehr getan hat, als nach allen Regeln der Kunstfertigkeit das Material Holz zu bearbeiten und aus ihm eine identifizierbare Figur herauszuschneiden; vielmehr hat er der Skulptur etwas von sich selbst eingehaucht, er hat ein „Seelenbild“ geschaffen, er hat die aufrichtige Liebe zu seinem Freund Narziß in der Figur zum Ausdruck gebracht und dabei die Doppelgesichtigkeit von männlicher und weiblicher Welt, das „Beieinander von reiner Geistigkeit und Triebhaftem“, das „ewige Geheimnis“ aller wahrhaften Kunstwerke durchscheinen lassen.

Auch Goldmund bleibt indes ein Künstler des Mittelalters, der sich der Konvention unterwerfen muss, auch Porträts weltlicher Personen, in diesem Fall die des Freundes Narziß, nur in der Gestalt eines bekannten Heiligen oder einer biblischen Person darzustellen; so wählt Goldmund den Jünger Johannes. Wie Niklaus zwar den Typus einer Madonna geschnitzt hat, aber seiner Darstellung eine persönliche Note verleiht, ihr einen eigenen Wert zukommen lässt, den ein so sensibler Betrachter wie Goldmund als Geheimnis empfindet, so gelingt es dem jungen Künstler ebenfalls, seinen Jünger Johannes über das konventionelle Schema hinaus als eine Persönlichkeit sui generis erscheinen zu lassen.

## Die Aura

Goldmund gelingt, seine Skulptur mit einer Aura zu umgeben. Unter dem Begriff Aura hat Walter Benjamin Merkmale wie Unnahbarkeit, Authentizität und Einmaligkeit zusammengefasst, die dem Kunstwerk traditionell zukommen, aber im „Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ verloren gehen. [3]

Benjamin definiert seinen Begriff der Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ und erläutert das zunächst an der Aura natürlicher Gegenstände. Angenommen man ruht an einem klaren Sommervormittag an einem Ort, von wo aus sich das Gebirge am Horizont erblicken lässt; das Gebirge in der Ferne, dessen feinen Graten und Höhenlinien man kontemplativ folgt; da empfindet man, Benjamin sagt, man „atmet“, die „Aura dieser Berge“; oder man bemerkt den Schatten eines Zweiges eines Baumes, unter dem man verweilt, schaut hinauf und folgt der leichten Bewegung dieses Zweiges. Man „atmet“ die Aura dieses Zweiges.

Die Aura entsteht aus der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Erlebten, einer Wirklichkeit, die nur an diesem Ort, zu dieser Zeit erfahren werden kann, die nicht festgehalten und mitgenommen werden kann und in diesem Sinne auch in der Nähe ewig fern, weil ungreifbar, bleibt.[4]

Was er am Beispiel der Aura natürlicher Gegenstände erläutert hat, überträgt Benjamin auf die Aura des originalen Kunstwerks. Seine Einmaligkeit gründet im „Hier und Jetzt“, seinem „einmaligen Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“. Dass es sich um ein Original handelt, und

nicht um eine Reproduktion verleiht ihm die Aura der Echtheit; da es trotz seiner topographischen Nähe und physischen Vorhandenheit ein Geheimnis verbirgt, bleibt es unnahbar. Im Zeitalter der Möglichkeit massenhafter technischer Reproduktion geht die Einmaligkeit verloren und die Kunst qua Fotografie, Film und Tonkassette büßt ihre auratische Wirkung ein. Der Unterschied zwischen Original und Kopie wird bedeutungslos. Ein Fotoabzug ist genauso gut wie der andere; wird er zerstört, so kann er ohne Verlust ersetzt werden. Der Verlust der Aura bedeutet für Benjamin indes nicht das Ende von Kunst und das Ende des Künstlers, sondern eine Veränderung der Funktionalität von Kunst. Wenn in der Aura der Einzigartigkeit noch etwas von der sakralen Bedeutung nachlebte, die das Kunstwerk einst durch seine Einbindung in kultische Handlungen besessen hatte, so vollzieht sich unter den Bedingungen massenhafter technischer Reproduktion eine Art Entzauberung, die nach Benjamin dazu führe, die politische Bedeutung einer nachauratischen Kunst zu fördern. Mit der Zerstörung der Aura politisiere sich die Kunst. Der traditionelle Künstler sei apolitisch und diene der Verfestigung des Bestehenden, indem er vom Betrachter seines Werkes verlange, sich in dieses zu versenken und die Welt Welt sein zu lassen. Das nachauratische Werk lässt eine ehrfürchtige Haltung erst gar nicht mehr aufkommen, so dass der Betrachter von vornherein in eine kritische Position versetzt werde. Genuss und Kritik fallen zusammen.

## Marginalisiert

Hesses Goldmund ist ein traditioneller auratischer Künstler, aber er ist doch mehr als ein von Konventionen eingeschnürter Künstler; in ihn hat Hesse Merkmale der Moderne des 20. Jahrhunderts eingewoben. Goldmund schert sich nicht um Vorschriften, sondern schöpft aus dem eigenen Inneren, in ihm deutet sich das Moment der Rebellion und des Außenseitertums an. Deshalb mag er nicht länger bei Meister Niklaus, dem Zunftmeister, bleiben, sondern bricht wieder auf, in sich eine Sehnsucht nach dem ganz Anderen spürend.

Auch Tonio Kröger ist gesellschaftlich marginalisiert. Er fühlt sich in seiner bürgerlichen Gesellschaftsschicht unwohl. Es handelt sich um die Gespanntheit zwischen dem Künstler und dem Milieu jener Klasse, der er selbst entstammt. Thomas Mann hat dieses Unbehagen nicht nur in seiner frühen Novelle „Tonio Kröger“ thematisiert [5], sondern auch in zahlreichen anderen seiner Erzählungen und Romane; im „Tonio Kröger“ aber ist es das Kernthema. Bürgerliches Leben und Künstlertum scheinen unvereinbar. Tonio ist ein Bürgersohn, Sohn eines renommierten Lübecker Kaufmanns, der überdies öffentliche Ämter bekleidet und deshalb den Titel eines Konsuls trägt. Familie Kröger bewohnt das „herrschaftlichste Haus der ganzen Stadt“. Das protestantisch-asketische Leistungsethos des strengen Vaters fordert gute Schulnoten. Tonio indes „brachte beständig die erbärmlichsten Zensuren nach Hause“, weil Tonio die Schule gleichgültig ist, denn Tonio schreibt Verse, er dichtet und macht sich in seiner bürgerlichen Lebenswelt verdächtig. Er wird zum Außenseiter.

Die „Macht des Geistes und des Wortes“, seine Fähigkeit zu scharfer Seelenerkenntnis isoliert ihn von dem gemeinen Leben und lässt ihn aristokratische Züge geistiger Überlegenheit und Verachtung des Banalen annehmen. Tonio Kröger verkörpert den Künstlertypus der Dekadenz, einer Künstlergeneration um die Wende zum 20. Jahrhundert, auch *l'art pour l'art*-Ästhetizismus, Kunst um der Kunst willen, genannt, wo Kunst als reiner Selbstzweck galt. Der Künstler verhält sich gleichgültig gegenüber dem Leben. Um das Menschliche darzustellen, muss man „irgendetwas Außermenschliches und Unmenschliches“ sein. Der Künstler ist losgelöst von moralischen und didaktischen Anliegen; er erfährt die Welt aus seiner ironischen Distanz heraus als rein ästhetisches Phänomen; er als Erkennender spielt lediglich mit dem Menschlichen, ohne Sympathie mit dem darzustellenden Leben zu empfinden. Nur der Künstler besitzt das Genie, die Welt sozusagen als Zaungast, als kühl distanziert Beobachtender zu betrachten und zu durchschauen. Er steht dem Leben emotional unbeteiligt gegenüber und lässt sich nur von seinem Kopf, nicht von seinem Herzen leiten.

Aber er beginnt darunter zu leiden, „Erkenntnisekel“ überkommt ihn und am Schluss sehnt er sich nach den „Wonne[n] der Gewöhnlichkeit“ und bekennt sich zu seiner Liebe zum Menschlichen, Lebendigen, Gewöhnlichen. „Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr.“ Tonio Kröger ist auf dem Weg, sich als Künstler mit dem Leben zu versöhnen.

## Freiheit, Autonomie, Individualität

Mit dem Begriff Künstler ist nicht einfach ein berufliches Tätigkeitsfeld mit wohl definierten sogenannten Tätigkeitsmerkmalen gemeint; der Schriftsteller ist nicht Schriftsteller wie sein Nachbar Verwaltungsbeamter, ein Bildhauer ist nicht Bildhauer wie sein Nachbar Bäcker. Zwar organisieren sich Künstler in Interessengemeinschaften und treten einer Künstlersozialkasse bei, werden vom Gesetz als eine mögliche Berufsgruppe geführt, aber die wesentliche Differenz besteht im Selbstverständnis und in der äußeren Zuschreibung des Künstlers als Künstler. Einen literarisch qualifizierten Roman zu schreiben setzt eine innere Einstellung, ein Selbstverständnis sowie die Fähigkeit der Erschließung der Realität und das, was man Phantasie zu nennen pflegt, voraus, wie sie bei der gewöhnlichen Berufstätigkeit nicht erforderlich ist. Bereits eingangs war zwischen Technik und Handwerk einerseits und Kunst andererseits unterschieden worden. Künstlerische Kreativität lässt sich durch Lernprogramme erzwingen. In kommerziellen Malschulen lassen sich Techniken erlernen, aber das, was die eigentliche künstlerische Genialität ausmacht, der Mut zu originellen Handlungen, das Wagnis zu revolutionären Schritten, die Bereitschaft zu etwas ganz Anderem, zum Bruch mit Konventionellem, das lässt sich vielleicht fördern, nicht aber als Schulstoff beibringen. Der Künstler bedarf der Freiheit seine schöpferischen Fähigkeiten zu entfalten und der geheimnisvollen Kraft der Inspiration.

Künstlertum ist offensichtlich gekennzeichnet durch Individualität und Persönlichkeit. Angenommen man benötig-

te jemanden, der einen elektrischen Schalter repariert, so beauftragt man eine zuständige Werkstatt der Elektrikerinnung. Es ist dem Kunden in der Regel völlig gleichgültig, welcher Elektriker nun geschickt wird, weil man davon ausgehen kann, dass, wer auch immer geschickt wird, jemand mit den entsprechenden Kenntnissen eines Elektrikers sein wird. Ein Elektriker ist ein Elektriker. Ein Künstler aber ist nicht ein Künstler. Kunst ist an einen je persönlichen Stil gebunden. Kunstwerke sind singuläre Gebilde eines inkommensurablen künstlerischen Individuums. Mag man kunstgeschichtlich auch über eine Stilrichtung wie beispielsweise den Expressionismus sprechen und gemeinsame charakteristische Merkmale herausarbeiten, so bleibt doch ein unübersehbarer Unterschied zwischen Franz Mark, Ernst-Ludwig Kirchner oder Wassily Kandinsky und all den anderen, die zu dieser Bewegung gezählt werden.

## Funktion und Auftrag

In diesem Sinne waren die Höhlenmaler des jüngeren Paläolithikums keine Künstler. Ihre Zeichnungen und Malereien sind bewundernswert, Altamira wurde als die Capella Sixtina der Vorzeit bezeichnet [6], aber ihre Schöpfer sind deshalb doch noch keine Künstler im Sinne individueller Persönlichkeiten mit eigenen Ideen, sondern Menschen von großer künstlerischer Tüchtigkeit, deren Darstellung von Tieren keine zwecklosen Gebilde eines Spieltriebes sind [7]. Das Bild eines Pferdes beispielsweise meint nicht ein bestimmtes Pferd, das an einem konkreten Ort angetroffen und von dessen Begegnung nachträglich berichtet würde, sondern um den Ausdruck des allgemeinen Begriffs Pferd; das eine Bild von einem Pferd repräsentiert die Gattung Pferd. Und dieses Bild hatte eine ähnliche Funktion wie ein Name, der ausgesprochen wird, um einen Fluch auszustoßen oder einen Schwur zu tun. Denn die Primitiven glauben und haben die Zuversicht, dass der ausgesprochene Name „in Verbindung mit unserem bösen oder guten Willen allein schon die Macht habe, dem Bekannten das von uns gewollte Böse oder Gute zuzufügen“. Dieselbe magische Bedeutung der Worte ist es, die diesen Bildern innewohnt und um derentwillen sie dargestellt werden. Mittels des Bildes des Pferdes wird die Fülle der Pferde beschworen und mittels des Pfeils, der im Körper des Pferdes steckt, das Jagdglück. Ganz naiv wird dem Bild eine magische Kraft zugesprochen. Daraus lässt sich schließen, dass die Orte der Bilder auch Orte kultischer Handlungen waren, zumal die Bilder oft an nur schwer zugänglichen Stellen der Höhle platziert sind, „ge-



heimnisvoll und dem Profanen entrückt, vor der Alltäglichkeit behütet, damit kein Unberufener sich an ihm vergehe“. Daraus folgt, dass diese Bilder auf gar keinen Fall dem Zweck des Schmucks, der ästhetischen Freude oder einer Unterhaltung dienten, dass es überhaupt nicht auf ihre Sichtbarkeit ankam, sondern auf ihre magisch-beschwörende Wirkung. Auch die treffende Ähnlichkeit der Darstellung mit der Realität ist dem Glauben an den Analogiezauber geschuldet, dass Kraft der Ähnlichkeit die beabsichtigte Wirkung außerhalb des Bildes gesteigert werden könne. Zeichner und Maler dieser Darstellungen waren fest integriert in den gesellschaftlichen Prozess der Subsistenzsicherung des Lebens, also in die Jagd wilder Tiere und den Kultus, folglich waren sie nicht autonom, sondern Mittel zum Zweck der Lebenserhaltung der Horde, der Sippe oder des Stammes, je nach Entwicklungsstand der betreffenden Vergesellschaftung.

Auch das gegenwärtige Zeitalter kennt den Fall systematischer Einschränkung künstlerischer Autonomie und damit die Degradierung des Künstlers zum „Kunstschaffenden“ mit einem staatlicherseits scharf umrissenen kulturpolitischen Auftrag. In den untergegangenen kommunistischen Staaten galt die Idee der Freiheit und Autonomie der Kunst als Ideologie der Bourgeoisie, der herrschenden Klasse in den westlichen Staaten, und damit als etwas, das abzulehnen und zu bekämpfen sei. Der Kunstschaffende im Arbeiter- und Bauernstaat hatte sich den Zielen der Kulturpolitik unterzuordnen. Er hatte „sozialistischer Realist“ zu sein. Der Künstler war als Kunstschaffender gesellschaftlich funktionalisiert und als Kunstschaffender zum sozialistischen Realisten deklariert, sodass Künstler

mit sozialistischer Realist identisch war. In dieser Funktion kam ihm die Aufgabe zu, einen sogenannten konstruktiven Beitrag zum Aufbau des Sozialismus zu leisten. Während die Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft als kritische und zersetzende dekadente Individualisten geschmäht wurden, galt der sozialistische Realist als im arbeitenden Volk, in den „breiten schaffenden Massen“ verwurzelt. Er hatte in diesem Sinne „parteilich“ zu sein. Der exakt kalkulierten, funktionalen Arbeitsteilung eines totalitären platonischen Staates („Nährstand“, „Wehrstand“, „Lehrstand“) vergleichbar, wurde der Gruppe der Kunstschaffenden ein spezifisches Tätigkeitsfeld zugewiesen, sodass jeder „Schaffende“ gemäß seiner Fähigkeiten als Rädchen im Getriebe des Staates eine gesellschaftliche Aufgabe zu erfüllen hatte. Der spezifische Auftrag der Kunstschaffenden bestand darin, zur „geistigen Formung“ der Menschen zu „allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeiten“ mitzuwirken[8]. Bewusstsein, Gefühlswelt, moralische Überzeugungen, ästhetisches Schönheitsempfinden sollten gemäß der sozialistischen Leitkultur und deren Schönheitsideale geformt werden.

## Autor

Die Idee des autonomen Künstlers entspringt dem Geist der Renaissance. Der Künstler steigt vom kleinbürgerlichen Handwerkertum auf zu einem Stand von freien geistigen Arbeitern. Die modernen Konturen des produktiven Subjekts lösen sich auch auf dem ästhetischen Sektor „aus den Nebeln ontotheologischen Schöpfertums“[9]. Gemeint ist also, dass es die Idee des „freien Künstlers“ im Mittelalter noch gar nicht gab, dass sie erst im 15. Jahrhundert mit der Entdeckung der Würde menschlicher Individualität im Zusammenhang der Wiedergeburt der klassischen Antike entstand. Zuvor galt der Mensch als weiter nichts denn ein Geschöpf des höchsten Seienden, Gottes. Der Künstler wird verklärt zum „neuen Typus des schöpferischen Genies“, – Raffael, Leonardo, Michelangelo – , erscheint im 18. Jahrhundert vor allem in Gestalt des Dichters als quasi-göttlicher Autor und wird im 19. Jahrhundert unter den Bedingungen der „kapitalistischen Verwertung des gesamten Kulturbereichs“ zum Typus des „Ausstellungskünstlers“. Darunter versteht man den Künstler, der nicht mehr von bestimmten adeligen, klerikalen oder patrizischen Auftraggebern und Mäzenen abhängig ist, sondern freier Produzent für ein anonymes Publikum, dem er auf öffentlichen Ausstellungen seine Kunstwerke präsentiert und damit in einem Höchstmaß abhängig wird von seiner „public relation“, wozu der Medienwissenschaftler Wetzlar auch das Konzept „Avantgarde“ und den Typus des Bohemien und Dandy rechnet. Nicht mehr das Werk zählt, sondern der persönliche Einsatz, die Erscheinung der künstlerischen Subjektivität. Wichtig wird der

„actus“, die „performance“, im theatralischen Sinne von Auftreten, nicht das „opus“. Wetzels gelangt zu der desillusionierenden Diagnose, dass das traditionelle Konzept der „Autorschaft“ unter den veränderten Bedingungen der neuen technischen Medien (Photographie, Film und vor allem Computer) in eine ernsthafte Krise geraten sei, in der die Nobilitierung des Künstlers als genialer Schöpfer, aber auch als Sinnstifter und Prophet oder als Melancholiker und Existentialist ihren Tiefpunkt erreicht habe.

## Konzept

Das Rad eines Fahrrads samt Gabel, das ist ein industriell gefertigter Gebrauchsgegenstand, der ein wichtiger Bestandteil eines Fahrrads ist; ein Hocker, ein industriell hergestelltes Sitzmöbel, zwei nützliche alltägliche Dinge, die als solche unterhalb der Schwelle der Bewusstheit bleiben. Marcel Duchamps schraubte 1913 das Rad eines beliebigen Fahrrads samt Gabel auf einen Hocker und erklärte es zu einem Kunstwerk. Er verzichtet auf einen persönlichen Ausdruck, indem er bereits fertige Teile, reale Objekte, die nicht als Werkstoff gestaltet werden, sachlich und präzise zusammenmontiert, die verwendeten Materialien ergeben sich zufällig. Der Künstler ist nicht mehr primär handwerklich tätig, indem er einen konkreten Stoff bearbeitet, sondern geistig. Die Idee Duchamps besteht darin, alltägliche Gegenstände zu einem neuen, ganz ungewöhnlichen Ding zusammenzusetzen, das Gewohnte zu transzendieren oder zu verfremden. Der Schwerpunkt des schöpferischen Prozesses verschiebt sich von der Ausführung des Werkes hin zu dessen Konzeption [10]. Das Konzept dominiert das Werk. Vorrangig werden die Gedanken über die Bedeutung eines Kunstwerkes, nicht die Ausführung des Werkes selbst. Im Vordergrund stehen Konzept und Idee, die für die künstlerische Arbeit als gleichwertig erachtet werden. Skizzen, Schriftstücke, Anleitungstexte, quasiphilosophische Theorien ersetzen fertige Bilder und Skulpturen. Auf diese Weise soll der Betrachter einbezogen werden. Aber viele Werke der Konzeptkunst erschließen sich erst in der Auseinandersetzung mit dem Künstler und seinem Denken. Duchamps „Fountain“ (1917), das

ominöse Urinal, signiert mit „R.Mutt 1917“, das seinerzeit einen Eklat auslöste, ist verschwunden. Die Vermutung, dass es wie das Fahrrad-Rad auf dem Müll landete, ist nicht abwegig. Die Interpretationen zu diesen Werken reißen indes bis heute nicht ab.

Die Personifikation des zeitgenössischen Konzeptkünstlers ist zweifellos Joseph Beuys [11]. Sein Konzept ist der „erweiterte Kunstbegriff“. Die Erweiterung besteht darin, dass der Begriff Kunst „auf die menschliche Arbeit schlechthin“ angewendet werden soll, worauf der bekannte Slogan gründet, jedermann sei ein Künstler, womit weniger ein faktischer Zustand beschrieben ist, als vielmehr eine Forderung aufgestellt wird. Beuys ist der Künstler als Provokateur und Verkünder einer esoterischen Soziallehre. Wenn jeder im Grunde ein Künstler ist, kommt es darauf an, seine Künstlerschaft zu fördern und ihn zu ermutigen, sich an der Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu beteiligen. Es gelte zu verstehen, dass Gesellschaften auch nur Organismen und – „soziale Plastiken“ seien. Mit der Kategorie der „sozialen Plastik“ durchbricht der Künstler konventionelle Vorstellungen von Kunst und betritt ausdrücklich politischen Boden. Der Begriff „Plastik“ wird umgedeutet zu etwas, das universell auftritt, sodass auch der menschliche Gedanke „Plastik“ ist, die im Menschen entsteht. Man könne sein Denken anschauen in dem Sinne, wie der Künstler sein Werk anschaut. Mochte sich der Künstler Beuys auch noch so eloquent und erregt, noch so esoterisch und elitär über das Thema Mensch und Gesellschaft äußern, so erwies sich sein kommunikativer Stil und seine weltanschaulichen Dogmen im wissenschaftlich-philosophischen Diskurs als pures Dilettanten-

tum. Sein Aktionsraum blieb auf die Kunstszene beschränkt. Dort aber gelang es ihm zu missionieren und zahlreiche Adepten mit leuchtenden Augen um sich zu versammeln.

Das soll freilich nicht heißen, dass der Künstler unbedingt unpolitisch zu bleiben habe. Schriftsteller wie Brecht, Grass, die Manns, um nur einige zu nennen, zögerten nicht, sich zu tagespolitischen Ereignissen zu äußern bzw. teilweise sogar ihr poetologisches Konzept an Gesichtspunkten politisch-weltanschaulicher Doktrinen zu orientieren. Aber immer stellte sich dann die Frage nach der Eigenständigkeit und Identität von Kunst im Unterschied zu politischer Agitation.

Der Künstler im emphatischen Sinne, sofern davon noch die Rede sein kann – angesichts solcher Bewegungen wie der Konzeptkunst scheint diese Vorstellung zumindest problematisch zu sein – ‚wäre jemand, der über Ausdrucksmittel, über ästhetische Formen verfügt, die sich in anderen Bereichen, namentlich denen der Wissenschaft und Philosophie nicht finden lassen. Ein Künstler wäre demnach jemand, der über künstlerische Formen verfügt und sie in einen um die künstlerische Symbolsprache erweiterten Diskurs einbringt. Im Unterschied zu militanten Apologeten der Erweiterung des Kunstverständnisses wie Beuys, wäre zunächst einmal von dem Faktum auszugehen, dass die Relevanz von Kunst im öffentlichen normativen Diskurs gering ist. Maßgebender als Kunst behauptet sich Wissenschaft, vereint oder erweitert mit Philosophie, selbst die Theologie hat ein größeres Gewicht und findet Aufmerksamkeit. Wenn Kunst aber etwas zu „sagen“ haben will – und dieses Zugeständnis soll ihr hier

ausdrücklich gemacht werden - dann eher nicht mittels pseudophilosophischer Konzepte, sondern durch spezifische Formen und Symbole der Kunst als einem Medium sui generis selbst. Um das mit anderen Worten zu verdeutlichen: Die poetische Sprache literarischer Sprachkunstwerke unterscheidet sich von der Form eines philosophischen Essays. Darin aber liegt keine Schwäche, es ist kein Mangel an wissenschaftlicher Strenge, sondern Ausdruck der Kraft der Imagination. Die bildende Kunst besitzt ebenso eine ihr spezifische Formensprache, die ihr die Kraft zur Eigenständigkeit verleiht.



## Weimar, Auschwitz und die Kunst

Die Verteidigung der Kunst und des Künstlers in einem emphatischen Sinne soll aber nicht nur gegenüber den Formen des rationalen Diskurses erfolgen, sondern auch gegenüber dem, was von Theodor W. Adorno, einem der bedeutendsten Philosophen des 20. Jahrhundert, als „Kulturindustrie“ in kapitalistischen Gesellschaften kritisiert wurde. Vor allem erachtete Adorno für unabdingbar, dass Nachdenken über Kunst nur vor dem Hintergrund der Erfahrung des Holocaust verantwortbar sei.

Weshalb im Zusammenhang mit Kunst über „Auschwitz“ sprechen? Dass hier ein Problem existiert, kann man leicht an folgendem Fall sich vor Augen führen. Angenommen jemand unternahme eine Bildungsreise nach Weimar, in das Zentrum der deutschen Klassik, um nach alter Manier auf den Spuren Johann Wolfgang von Goethes und Friedrich Schillers, den beiden deutschen Dichterrfürsten, zu wandeln. Ganz ergriffen von Iphigeniens humanistischer Überzeugung, dass „die Stimme der Wahrheit und der Menschlichkeit“ ein jeder höre, „geboren unter jedem Himmel, dem des Lebens Quelle durch den Busen rein und ungehindert fließt“[12], besucht er die heiligen Stätten der großen Dichter in Weimar, das Goethe-Haus am Frauenplan, wo der Meister 50 Jahre lang wohnte und seine poetisch bedeutendsten Werke schuf, und, nicht weit davon entfernt, das Schillerhaus in der Schillerstraße. Er schreitet andächtig und ehrfürchtig durch die auratischen Räume, in denen der Geist der beiden Meister für sensible Germanisten immer noch zu erspüren ist. So wird der Freund klassizistischer Poesie und Ästhetik gestärkt im

Glauben an die „schöne Seele“ und die reine Gesinnung, und leise murmelt er vor sich hin, als bete er, „edel sei der Mensch, hilfreich und gut“; er schwelgt in klassischen Metren und ist überzeugt von der Wirkungsmacht ästhetischer Erziehung, welche Barbaren zu kultivierten Wesen zu bilden vermag.

Trotzdem ist er Zeitgenosse genug, um zu wissen, dass nur wenige Kilometer von diesem Ort der Hochkultur entfernt, auf dem Ettersberg, sich ein Ort ganz anderer Art befindet, das ehemalige Konzentrationslager Buchenwald. Er beschließt also, auch dorthin seine Bildungsreise fortzusetzen. Aber schon die Anfahrt auf brüchiger Betonpiste, kilometerlang durch kahle Laubwälder lässt in ihm ein beklemmendes Gefühl aufkommen. Schließlich steht er vor dem weiten Lagergelände, das mit hohen Stacheldrahtzäunen eingegrenzt ist, in das hinein man nur durch das Lagertor mit der Aufschrift „Jedem das Seine“ gelangt. Auf beiden Seiten des Tores mit dem turmartigen Aufbau des Kommandostandes erstrecken sich flache Steingebäude mit den Arrestzellen, eng, dreckig, feucht, schimmelig, unhygienisch, menschenverachtend. Er geht über den Appellplatz die Lagerstraße hinab, wo einmal die zahllosen Holzbaracken aufgereiht standen, die Elendsquartiere Tausender von Häftlingen. Er wendet sich nach halbrechts, wo noch die einzigen wenigen erhaltenen Bauten zu sehen sind, der graue, klobige, mehrstöckige Klotz der Effektsammlung, ein Wachturm, die Desinfektionskammern, das Krematorium samt Schornstein und ein unscheinbares Gebäude, das Haus mit der Genickschussanlage, wo Häftlinge, denen man, um sie zu beruhigen, ärztliche Versorgung vorgetäuscht hatte, hinterrücks durch ein für sie un-

sichtbares Loch in der Wand, vor das man sie exakt platziert hatte, durch Pistolenschuss gezielt ermordet wurden. Spätestens an dieser Stelle hat der Besucher Iphigenie und die Schönheit ihrer Verse vergessen.

Zurück in Weimar beginnt er über das Verhältnis von Goethes Kunst, von klassischer Kultur, von Humboldts Ideal humanistischer Bildung und der Barbarei des Nationalsozialismus nachzudenken. Er ahnt, dass das Problem nicht einfach sich erledigen lässt, indem man beklagt, dass die Mörder zu wenig Goethe gelesen oder verstanden hätten. Unter ihnen waren auch Gebildete, die noch auswendig hersagen konnten, was ihnen im Deutschunterricht beigebracht worden war: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut; denn das allein unterscheidet ihn von allen Wesen, die wir kennen“.

Dieser Exkurs war unvermeidbar, um verständlich werden zu lassen, in welchem Kontext Adorno über Kunst nachdenkt. Das, was Kunst einmal war, kann sie nicht bleiben. Aber Kunst als solche soll bleiben, weil Kunst ein Ort des Widerstands gegen das Bestehende ist und Hoffnung bewahrt auf eine andere, bessere Realität.[13] Kunst ist Statthalter unbeschädigten Lebens, bedeutet Utopie. Aber Kunst darf das, was sie verspricht, nicht positiv zeigen, sie darf nicht, den geringsten Anschein von Versöhnung erwecken. Sie hat zu zeigen, was ist, aber auf eine Weise, dass dessen Falschheit erkennbar wird.

Da die Kulturindustrie in den hochentwickelten kapitalistischen Gesellschaften darauf abzielt, sich alles, auch Kultur, in Form von Ware einzuverleiben und Kunst im Mechanismus der Kommerzialisierung zu konsumierbarer Ware degradiert zu werden droht, muss sie sich gegen die

Realität abgrenzen und ihre Differenz behaupten. Das gelingt ihr freilich nur, indem sie sich der Kommunikation verweigert und gegen ein oberflächliches Verstandenwerden abschirmt. In der Poesie sind das zum Beispiel hermetische Gedichte, deren rätselhafte Metaphorik nicht restlos sich ausdeuten lässt. Kunst verweigert sich den Seh- und Hörgewohnheiten, sie entzieht sich dem raschen Verständnis und fordert die Anstrengung der Interpretation. Mit dem Wahren, Schönen und Guten kann man sich in einer pervertierten Welt nur noch beflecken. Kunst muss hässlich sein, um solche Welt zu denunzieren, zu Ehren der vergewaltigten Schönheit. In einer von standardisierten Kulturprodukten als Massenware überschwemmten Gesellschaft soll Kunst, die im emphatischen Sinne Kunst sein will, sich als das Nichtidentische dem Banne universaler Identität, also dem gleichmacherischen Allgemeinen, entziehen. Es gibt keine ewigen ästhetischen Normen. Um sich zu bewahren, ist Kunst gezwungen, sich ständig zu erneuern und vor der Wut, die ihr entgegenschlägt, nicht zu weichen.

Philosophen wie Adorno widersprechen Philosophen wie Heidegger, indem sie es ablehnen, über Kunst und den Künstler metaphysisch nachzudenken, sich also mit der Frage nach dem, was der Künstler als solcher seinem Wesen nach sei, oder die Frage nach dem „Ursprung“ des Kunstwerks zu stellen. Auch in den bisherigen Überlegungen spielte der historische Aspekt eine nicht geringe Rolle. Es war die Rede vom Künstler im Mittelalter, in der Renaissance und in der Moderne bzw. Postmoderne; es war zuletzt auch die Rede von der Möglichkeit von Kunst

im Zeitalter nach Auschwitz sowie unter Bedingungen einer kapitalistisch organisierten Kulturindustrie.

Bei aller historischen Unterscheidung bleibt indes doch auch die Idee des Künstlers in einem emphatischen Sinne, der sich als Typ oder Existenzweise aufgrund seiner künstlerischen, ästhetischen Formen, seiner Symbole, seines Zeichensystems von allen anderen Zeichensystemen abhebt.

Der Künstler – um es auf die einfachste Formel zu bringen – verkörpert das Andere. Er negiert den Brei der Einheits-sprache, der alltäglichen Phrasen, die uniformen Bilder des immer Gleichen, die Kommerzialisierung der Kunst zu Warenwerten und zu bloßen Unterhaltungsdingen, das bloße Kunstgewerbe, er transzendiert das Herrschende, den herrschenden Geschmack, das herrschende Meinen, die herrschende Sprache hin auf ein Anderes, Nichtidentisches. Und was die Existenzweise anbelangt, ein Künstler ist das krasse Gegenteil zu einem Angestellten.

## Der Künstler Wilhelm Senoner

Das Werk Wilhelm Senoners besteht hauptsächlich aus Skulpturen. Hinzu kommen etliche zum Teil großformatige Gemälde, zum Lebenswerk in toto gehören aber auch traditionelle Marienschnitzereien und Madonnen im gotischen Stil, wie sie aus dem Grödnertal bekannt sind. Die meisten Skulpturen messen in der Höhe um die 200 cm; sie stellen Menschen in abstrakter Weise dar, meistens aufrecht stehend, einige in Bewegung, mittlerweile auch liegend.

Der Grad der Abstraktheit ist frappant, um so mehr, als Gröden das Zentrum der Holzschnitzerei Südtirols ist; bereits bei der Einfahrt nach St. Ulrich trifft man auf einen imposanten Laden, hinter dessen breiter Schaufensterfront zahlreiche geschnitzte Figuren, häufig Krippenfiguren sowie Devotionalien in unterschiedlichen Größen und Bemalung, zu sehen sind, und später in der Einkaufsstraße von St. Ulrich reiht sich das Angebot dieser folkloristischen Holzschnittkunst – auch zum Teil maschinell hergestellt – unübersehbar Geschäft an Geschäft. St. Ulrich ist ein Ort des Kunsthandwerks. Moderne abstrakte Kunst fällt hier aus dem Rahmen.

Für das Verständnis seiner Kunst ist es indes nicht unerheblich zu wissen, dass ihr Schöpfer, Willhelm Senoner, selbst ein Ureinwohner des Val Gardena und seiner umliegenden Berge ist: südlich Seiseralm mit Langkofel und Schlern, am Horizont der Rosengarten, im Osten Sella-Stock und die Spitzen der Geisler, Richtung Norden, unmittelbar hinter der Ortschaft, die sich mit einigen Wohnvierteln und vereinzelt Häusern schon den Hang hinauf

erweitert, liegt über der Baumgrenze auf zweitausend Metern die Alm, die für Wilhelm Senoner nicht irgendein beliebiger Ort im Hochgebirge ist, sondern ein Platz von großer magischer Kraft: Resciesa.

Muss man, um ein Kunstwerk zu verstehen, den Künstler kennen? Reicht nicht, Motiv, Komposition, Farbe, Struktur eines Werkes analysierend zu beschreiben? Eine grundsätzliche Frage der Hermeneutik künstlerischer Werke. Auch ein Anhänger strukturalistischer Methodik darf zugeben, dass Informationen über das Curriculum Vitae des Künstlers und die damit verbundenen Informationen über die persönliche Genese der Werke für ihr Verständnis bereichernd sind.

Auch im Fall Senoner gilt dieses Prinzip. Daher, wer im Gebirge, wer in den Dolomiten, wer auf Raschötz war, wer gar das Vergnügen hatte, zusammen mit dem Künstler persönlich in dieser Landschaft zu wandern und ihn erzählen zu hören, dem gehen die Augen auf, sobald er die Skulpturen im Atelier erneut anschaut. Das Material, der Stoff, aus dem die Figuren gestaltet sind, ist Lindenholz, nicht Stein oder Marmor, sondern Holz. Und wenn es stimmt, dass das gewählte Material Ausdruck des Temperaments des Künstlers ist, dann entspricht der Stoff Holz dem in sich gekehrten, in sich ruhenden, aber im Gespräch freundlich, warmherzig zugewandten Temperament Wilhelm Senoners. Mit Holz zu arbeiten, ist ihm überdies aus jener Zeit vertraut, da er als Knabe schon das Schnitzhandwerk als ordentlichen Beruf erlernte. Holz ist ein eher warmer Stoff im Gegensatz zu hartem, kaltem Stein, es ist fasriger, weicher und rauer; diese Rauheit, die zudem noch durch bestimmte Techniken der Bearbeitung

gezielt verstärkt wird, ist es, die an die Rauheit der Felsen, die auf Raschötz liegen und von Flechten oder Moosen bewachsen sind, erinnert. Auch die eher blassen Pastelltöne zahlreicher Skulpturen deuten auf Naturbezug hin. Erst recht die markante Form der Figuren, die sofort ins Auge fällt und gleichsam als eine Art *cantus firmus* zu ihrer unverwechselbaren Signatur geworden ist.

Die Rede ist in erster Linie von der Form des Kopfes. Ob Frau oder Mann, die fliehende Stirn geht über in einen ungewöhnlich lang nach hinten gezogenen Hinterkopf, der im Profil frappant an jene Helmform erinnert, die Rennradfahrer bei Speedrennen tragen. Damit aber haben diese Figuren gar nichts, aber auch gar nichts zu tun. Im Gegensatz zu Tempo und Dynamik verkörpern sie vorwiegend das Prinzip Statik, indem die Männer - abgesehen von Ausnahmen wie dem „Mann im Gegenwind“ - so gut wie immer, die Frauen seltener, weil Stand- und Spielbein deutlich unterschieden sind, mit beiden Beinen fest auf ihrem Sockel stehen wie Menschen, die fest auf dem Boden stehen, nicht unbeweglich starr, sondern wie selbstverständlich, weil hier ihr Ort ist, mit dem sie identisch sich fühlen.

Wenn es stimmt, und vieles spricht dafür, dass die Figuren mit der Natur des Gebirges eine Affinität aufweisen, weil sie aus der Erfahrung des Künstlers mit der Gebirgslandschaft entsprungen sind, dann ist dies ein Hinweis darauf, dass sie die tiefe Ruhe ausstrahlen, die nur über der Baumgrenze, im Wind und dem weiten Blick auf nahe Gebirgszüge, Felsgrate und Gipfel zu erfahren ist. Die Körper der Figuren stehen in diametralem Gegensatz zu den Skulpturen Alberto Giacomettis. Ihre Ausmaße sind



gewaltig, ihr Rumpf breit, fast klobig, die Beine stämmig und im Gegensatz zur klassisch antiken Figuren voluminös unelegant. Sie sind zunächst Materie. Und unter diesem Gesichtspunkt verkörpern sie das Prinzip Erdverbundenheit.

Aber auch hier findet sich ein weiteres markantes Merkmal, vielleicht das Hauptmerkmal dieser Kunst, die scharfen Kanten. Eine deutlich sichtbare Kantenlinie verläuft von der Stirn über den Nasenrücken zum Kinn, die das Gesicht in zwei Hälften teilt; des Weiteren gibt es eine Kante, die über die Schultern, die an den Körper angelehnten Oberarme und den weiteren Rumpf, auch über die Beine bis zu den beschuhten Füßen sehr akkurat hinunterführt und bewirkt, dass die Figur im Profil zweigeteilt erscheint, mit einem Vorder- und einem Rückenteil. Auffallend ist außerdem, dass bei männlichen Figuren eine weitere Kantenlinie vom Kopf über Brust und Bauch bis in den Schritt hinein verläuft, während diese Kante bei Frauenkörpern nicht ausgeprägt ist, sondern durch einen leicht gewölbten Bauch ersetzt wird. Ansonsten bleiben geschlechtsspezifische Merkmale nur spärlich angedeutet, zumal viele Figuren als bekleidete vorgestellt werden müssen. Die Arme sind meistens, abgesehen von dem außergewöhnlichen „Mann im Gegenwind“ eng an den Körper angelehnt, der Unterarm über dem Oberkörper abgewinkelt, all das nur durch ins Holz eingeritzte feine Rillen angedeutet, die auf den ersten Blick und aus der Ferne nicht wahrzunehmen sind. Die ebenfalls nur skizzenhaft angedeuteten Finger einer der beiden Frauenhände sind merkwürdig ineinander verwoben. Der kleine Finger ist über den Ringfinger geschoben; da sich diese Fingerhal-

tung auffallend häufig wiederholt, ist man geneigt, darin eine symbolhafte Geste zu sehen. Aber bis jetzt ist sie ein Rätsel geblieben.

Nicht alle Figuren stehen auf gestreckten Beinen und zeigen, dass sie über festen Stand verfügen; es gibt Frauenfiguren, die ihre Beine auffallend spielerisch gekreuzt halten, als deute das stark verdrehte hinter das Standbein geschobene Spielbein eine gewisse Leichtigkeit an, die freilich immer in Kontrast zur Stämmigkeit der Beine steht. Und da Männerfiguren häufig rötlich oder auch dunkel, Frauenfiguren hell eingefärbt sind, zeigen sich eben doch gewisse unterschiedliche Attribute der Geschlechtszugehörigkeit.

Natürlich erinnern neben der schorfigen Oberfläche vor allem die Kanten ans Gebirge, denn dort gibt es Kantenlinien der Grate, eckiger Felsen, und auf dem Raschötzer Höhenweg schließlich erkennt man leicht die Kante des Höhenzugs, der nach Villnöß hin scharf abbricht und ihn deutlich in zwei Teile teilt, dessen einer, der sich sanft talwärts nach Gröden neigt, noch von Sonnenlicht beschienen wird, während der andere, schroff abbrechend, bereits im Schatten liegt. Diese Formationen der Natur, dieses Spiel von Licht und Schatten wiederholt sich in Senoners Figuren, deren Kanten präzise zu profilieren, der Künstler offenkundig großen Wert legt.

Bei aller Materialität und Präsenz des Stoffes weisen einige Figuren auch Linien auf, die geradezu im traditionellen Sinne als schön zu bezeichnen sind. Betrachtet man zum Beispiel die Figur „Gehender“ im Profil, und, wenn die Umstände günstig sind, als Silhouette, dann springt einem eine in symmetrisch geschwungenen Kurven vom äußer-

sten Punkt des Hinterkopfes bis zum Fußgelenk führende Linie sofort ins Auge, von der sich tatsächlich sagen lässt, dass sie dem konventionellen Ideal einer schön geschwungenen Linie entspricht und das Eckige und Kantige, das freilich dominant bleibt, kontrastiert.

Immer wieder ist gesagt worden, dass Senoners Figuren ihren angemessenen Ort in der Natur hätten. Als dann 2011 sieben Skulpturen auf der Höhe von Raschötz standen, „im Duft des Windes“, wurde das als ein außergewöhnliches Kunstereignis gefeiert. Diese Einschätzung ist zweifellos richtig, aber doch zu einseitig.

Feinsinnig hat man zwischen „Raum“ und „Ort“ unterschieden. Die Natur biete nicht einfach einen Raum, in den man die Skulpturen stellen und ihn damit füllen könne, sondern es seien die Figuren selbst, die diesen topographischen Punkt durch ihre Anwesenheit zu einem „Ort“ erst konstituierten, sozusagen zu ihrem „Wahl-Ort“ („il luogo elettivo“)[14], machten, der im Gegensatz zu den geschlossenen Räumen eines Museums diese Figuren erst „atmen“ und etwas von ihrer wahren Spiritualität erst hier erahnen lasse.

Wenn man an die Ausstellungsräume im Diözesanmuseum Brixen, 2009 und im ehemaligen Kloster von San Silvestro in Vicenza, 2013 zurückdenkt und sich die dortige Inszenierung der Skulpturen vergegenwärtigt, wird man konzedieren müssen, dass nicht nur die freie Natur ein angemessener Ort ist, sondern auch geschlossene Räume, sofern sie bestimmte Merkmale aufweisen. Diese Merkmale waren in Brixen und Vicenza ähnlich, alte gewölbeartige Räume mit rötlich braunen Ziegeln, ein Ambiente, das für die Skulpturen keine Einengung bedeutete, sondern mit

dem sie sowohl hinsichtlich ihrer Form als auch vor allem farblich harmonisierten, nicht zuletzt auch dank ihrer feinsinnigen, den einzelnen Körper betonenden Beleuchtung. In diesen Räumen entsteht eine fast feierliche, schon leicht ins Andächtige, jedenfalls Meditative schwingende Atmosphäre, die den Figuren gar nicht widerspricht, sondern sogar etwas zur Erscheinung bringt, was an metaphysischem Sinn in ihnen verborgen liegt. In Vicenza waren Figuren zu sehen, die auch auf dem Bergrücken von Raschötz standen, zum Beispiel der „Mann mit Drachen“ oder auch „Mann im Gegenwind“. In den Räumen des Klosters spielten sie aber nur eine Nebenrolle, während die Skulpturen wie „Der Rhythmus des Seins“, „Der Kuss“, „Jesus und Thomas“ und „Rücken an Rücken“ kaum einen besseren Ort ihrer Präsentation hätten finden können.

Gemeinsam ist allen Skulpturen das Material und das Formprinzip, aber die Motive sind doch unterschiedlich; gewisse Accessoires wie Zigarre, Drachen, Aktentasche und gewisse mimische und gestische Details, wie der Blick des Mannes bzw. der Frau „vor der Ampel“, legen den Gedanken nahe, die Figuren hinsichtlich ihrer Sinntiefe und Motive deutlicher zu unterscheiden. Es gibt Darstellungen profaner Alltagssituationen und Darstellungen eines reinen Gedankens, sogar Figuren, die witzig erscheinen und die auf einen verborgenen metaphysischen Sinn hin zu befragen, grotesk anmutet. Die Massigkeit und Breitflächigkeit der Körper, die Stämmigkeit der Beine, die Breitschultrigkeit verdecken die spielerischen, lebensfrohen, reizvollen, ja auch erotischen Momente, die bei vielen Figuren durchaus vorhanden sind.

Senoners Skulpturen stellen Menschen dar. Aber es handelt sich nicht um irgendwelche bestimmten, individuelle Menschen. Mit Porträts haben diese Figuren nichts, aber auch gar nichts zu tun. Da sie nicht realistisch, schon gar nicht hyperrealistisch wie beispielsweise Duane Hansons Plastiken gestaltet sind, wird der Betrachter nicht durch lebensecht wirkende Plastizität vom eigentlichen Thema, der Frage, was der Mensch sei, abgelenkt.

Senoners Figuren ist nicht selten eine metaphysische Dimension eigen, die sofort deutlich wird, wenn man sie auf ihre Titel bezieht. Auf Raschötz standen in jenen besagten Sommermonaten 2011 sieben Skulpturen, mit den bezeichnenden Titeln „Gehender“, „Mann mit Drachen“, „Frau im Wind“, „Mann im Gegenwind“, „Mann mit Zigarre“, „Denker“, „Wartende Frau“. Hinzu kommen Titel wie „Der Kuss“, „Rücken an Rücken“, „Ich atme“, „Der Rhythmus des Seins“. Sie weisen auf mögliche Situationen des menschlichen Lebens hin, die zunächst trivial erscheinen, denen aber eine das Sein des Menschen als Menschen, also eine existentielle Dimension eigen ist [15].

Das soll am Beispiel der Figur „Gehender“ näher erläutert werden. Zu fragen, wer denn nun konkret gemeint sei, dieser oder jener Gehende, wäre ein völliges Missverständnis. Es geht auch nicht darum, das Gehen als eine spezifisch menschliche Fortbewegungsart darzustellen oder gar die typischen Merkmale dieser Fortbewegungsart zu illustrieren. Dass es sich bei dieser Beinstellung um Gehen handelt und nicht um Sitzen, Stehen oder Liegen, ist trivial.

Aber das Gehen als Gehen unter dem Gesichtspunkt eines existentiellen Phänomens, als einer Möglichkeit mensch-

lichen Seins, ist nicht trivial, sondern die Tiefendimension dieser Figur, die der Künstler intuitiv erfasst und mit der ihm eigenen Formensprache dargestellt hat. Der italienische Titel „L'uomo in cammino“ eröffnet den Zugang zu dieser möglichen philosophischen Bedeutung weitaus treffender als nur der Titel „Gehender“, weil die Betonung dann auf „in cammino“ liegt und sich Raum für Überlegungen über das Gehen des Menschen als Menschen ergeben. „In cammino“ kann zwar auch nur „unterwegs“ heißen, aber es kann auch „auf dem Weg“ bedeuten (wie in der Redewendung „mettersi in cammino“, sich auf den Weg machen). Senoners Mensch qua „auf dem Weg Gehender“ geht auf dem Weg, der sein Weg ist; er schreitet aufrecht erhobenen Hauptes nach vorne, da er eine Absicht verfolgt und geradewegs auf ein Ziel hin schreitet. Aber er kann als Gehender, der auf ein Ziel hin geht, auch von seinem Weg, auf dem er geht, abweichen oder diesen Weg verfehlen. Zur menschlichen Seinsweise gehört, „gehen“ zu müssen – der Mensch kann nicht nicht „gehen“ – und die Sorge besteht dann darin, „in cammino“ zu gehen oder von diesem Weg abzukommen; natürlich stellt sich auch die viel grundsätzlichere Frage, ob es überhaupt ein Gehen „in cammino“ gibt. Der Künstler bejaht diese Frage und zeigt uns die Möglichkeit des Menschen als eines „in cammino“-Gehenden. Denkbar wäre, die Möglichkeit des inciampare (des Stolperns) zu zeigen. Aber der Optimist Wilhelm Senoner hat sich entschieden, uns den auf sein Ziel selbstbewusst hin Schreitenden zu zeigen. Neben dem „Gehenden“ gibt es auch den „Mann im Gegenwind“ („L'uomo controvento“). Es scheint so, als zeige Senoner an dieser Figur die Möglichkeit des Scheiterns.

Dem Gegenwind, dem Schicksalsschlag, ausgesetzt, wird der Mensch aus dem Gleichgewicht oder aus seinem aufrechten Gang gebracht [16]; er wird in die Rücklage gestoßen, lässt die Arme fallen und scheint zum Widerstand nicht mehr fähig. Aber bemerkenswert, er fällt nicht und er wird nicht fallen, sondern wird vor dem endgültigen Fall bewahrt. Die Chance, sich wieder aufzurichten, bleibt gewahrt. Auch hier zeigt sich das Vertrauen des Künstlers in geheime Mächte, die den Menschen beschützen, und es kommt einem Hölderlins Vers in den Sinn, „Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch“.

Selbst in der allenthalben so beliebten Figur „Mann mit Zigarre“ („L'uomo con il sigaro“) lässt sich eine metaphysische Frage entdecken. Zunächst sieht man nichts anderes als einen typischen männlichen Zigarrenraucher, wie er dekorativ zum Beispiel vor dem Eingang des Hotels „Zur goldenen Rose“ in Karthaus steht und die Gäste schmunzeln lässt. Überdies wird er zum freundlichen Gesellen all derjenigen, die, um ihrem Genuss zu frönen, gezwungen sind, nach draußen vor die Tür zu treten. Dort erwartet sie immer schon der nette Mann mit der Zigarre.

Diese Figur versinnbildlicht die Möglichkeit gelassener Ruhe, des Überdenkens und Betrachtens, die Möglichkeit souverän zu sein; oder sie verkörpert die Möglichkeit des Genießens. Dann sollte der Mann mit der Zigarre besser „Der Genießer“ („Il gaudente“) heißen. Auch hier wiederholt sich die philosophische Grundüberzeugung des Künstlers, dass das menschliche Leben objektiv sinnvoll sei. Unter diesem Vorzeichen möglichen Sinns zeigt Senoner Menschen in alltäglichen Situationen, den Mann mit Drachen, den Mann mit Zigarre und auch den Mann, der

hinter einer Frau vor einer Ampel steht. Dieses Figurenensemble zeigt eine menschlich-allzumenschliche Lebenssituation und beweist, dass Wilhelm Senoner mit Humor und Güte auf den Menschen schaut. Im Übrigen entbehrt gerade diese Skulptur, die eine flüchtige Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau festhält, nicht einer erotischen Komponente und zeigt, wer Wilhelm Senoner wirklich ist, ein Menschenkenner und wahrer Menschenfreund.[17]

Indem er die Alltäglichkeit in wuchtigen Skulpturen darstellt, hält er den Moment, die Geste, die Körperhaltung fest und verleiht ihr die Bedeutung von etwas typisch Menschlichem, für das dieser Künstler ein tiefes Verständnis besitzt. Seine Figuren sind längst keine Heiligen mehr, seine Kunst ist nicht sakral, aber die Darstellung des Menschlichen ist ganz anders als die kalte, sachliche Anonymität der Holzfiguren Balkenhols; sie ist von einer gewissen Aura umgeben, die dem optimistischen Menschenbild, dem Humanismus Senoners gemäß ist.

Dieser Glaube an den Menschen, daran, dass menschliches Leben sinnvoll sei, mutet in der Gegenwartskunst befremdlich an. Während oft Verdinglichung, Vereinzelung, Einsamkeit, Sinnlosigkeit, Entfremdung, Zerrissenheit der menschlichen Situation thematisch werden, widerspricht Senoners Kunst und hält fest an der humanistischen Idee des Menschen, dessen Schwächen und Mängel gesehen, jedoch verziehen werden, dessen Würde unbestritten erhalten bleibt.

Dem Künstler Wilhelm Senoner ist es gelungen, seine Unabhängigkeit vom Kunstbetrieb zu bewahren. Frei und autonom hat er seine figurative Sprache, eine eigene Seman-



tik von Formen entwickelt, sodass seine Skulpturen eine unverwechselbare Individualität besitzen. Mag Freiheit insofern eine Bürde sein, als man nicht einfach nach Maßgabe eines zahlungskräftigen Auftraggebers einen Plan allein kraft handwerklicher Fähigkeiten realisiert, sondern sich selbst erst einen Plan schaffen muss, so ist sie doch die Bedingung der Möglichkeit künstlerischer Innovation. Die Kreativität des Künstlers besteht vor allem in einer neuen Idee. Senoners Idee bestand darin, die traditionellen Formen der Holzschnittkunst aufzuheben[18]. Aufheben im dialektischen Sinne bedeutet zum einen verneinen, das Bisherige in seiner vorhandenen Gestalt vernichten, aber es bedeutet auch bewahren ,indem es in eine neue Gestalt transformiert wird, vergleichbar dem organischen Prozess, in dem aus einem Samenkorn eine Pflanze entsteht. Insofern bewahren Senoners Skulpturen das Geheimnis ihrer dialektischen Entstehung aus dem Geist der gotischen Madonna. Deshalb ist die Madonna nicht das ganz andere Frühere, das erledigt wäre, sich abspalten ließe und mit dem seine gegenwärtigen Skulpturen gar nichts mehr zu tun hätten, sondern sie bedeutet den Startpunkt, ja die *conditio sine qua non* vor allem für die weiblichen Figuren, die trotz aller Profanität einen Rest von Spiritualität bewahren. Diese erscheint besonders im Lichte einer präzisen Ausleuchtung in Ausstellungsräumen wie 2009 in der Ausstellung im Diözesanmuseum in Brixen.

Dadurch wird Senoners Kunst aber nicht zu einer sakralen Kunst, sondern bleibt weltlich, menschlich, lebensbejahend; bisweilen glaubt man auch etwas Schalkhaftes, spielerisch Witziges zu entdecken, einen Blick, eine Geste,

nicht zuletzt die auffallend häufige Überkreuzstellung der Beine weiblicher Figuren, und – bisher kaum entdeckt – ein starkes erotisches Moment.

Wer seine Wurzeln in Gröden hat und sie nicht verleugnet, wer dieser Landschaft und ihren Bewohnern Zeit seines Lebens treu geblieben ist und nicht in die Kunstmetropolen sich aufgemacht hat, um etwa ein Atelier in Berlin zu eröffnen, wessen Heimat die Dolomiten, Ladinien und Südtirol geblieben ist, zählt sich selbst nicht zur Avantgarde und beteiligt nicht sich am Spektakel von Events des organisierten Kunstbetriebs. Er buhlt nicht um die Aufmerksamkeit der Medien und meint nicht, sich durch schrille Konzepte und esoterische Weltanschauungen ins Gedächtnis rufen zu müssen; er ist frei vom Zwang überdrehter Innovationen; er ist frei, das für ihn Substantielle zu bewahren. In diesem Sinne von konservare ist verständlich, wenn Senoner jedes Mal, wenn jemand ihn darauf hinweisen zu müssen meint, dass der Arbeitsraum eines Künstlers Atelier heiße, darauf beharrt, diesen für ihn zentralen Ort in der Welt Werkstatt zu nennen. Morgens nach dem Frühstück fährt der Künstler Wilhelm Senoner in seine Werkstatt und nicht in sein Atelier – basta.

Das Gegenbild zu Wilhelm Senoner als Künstler ist sicher Joseph Beuys, der Künstler als politischer Prediger oder Markus Lüpertz, der Künstler als Dandy oder Martin Kippenberger, dessen gekreuzigter Frosch seinerzeit in Bozen, wo er zur Eröffnung des Museums für moderne Kunst gezeigt wurde, die Volksseele so zum Kochen brachte, dass er rasch wieder verschwinden musste. Das alles ist Wilhelm Senoner nicht und das will er auch nicht sein. Er tritt als Person hinter seine Kunstwerke zurück und prä-

sentiert sie dem Betrachter, auf dass er sie umschreiten und mit ihnen kommunizieren möge. Sie stehen nicht für irgendeine politische Forderung oder Botschaft, sondern verleihen profan Alltäglichem Bedeutung und evozieren die philosophische Frage nach dem Menschlichen des Menschen. Nicht zuletzt vermitteln sie auch immer noch das, was Kunst ihrer Idee nach stets evozieren wollte, ein ästhetisches Wohlgefallen.

Überdies gibt es eine bemerkenswerte Skulpturengruppe, eine das sonstige Werk sprengende Installation, die geradezu als Allegorie zu bezeichnen wäre, das Ensemble dreier Figuren mit dem Titel „Dialog“. Im öffentlichen Raum aufgestellt ist sie natürlich etwas anderes als die Darstellung eines zufälligen Treffens dreier Personen, die nach Feierabend miteinander über Belanglosigkeiten plaudern, sondern die großartige Versinnbildlichung der allgemeinen Idee verständigungsorientierter Kommunikation, die unter idealen Bedingungen zu vernünftigem Konsens zu führen vermag. Der eigentliche Esprit dieser Installation besteht darin, dass ein vierter Sockel frei geblieben ist, auf den gedanklich zu stellen und damit den Kreis zu schließen, der Betrachter selbst eingeladen wird. Dass dieses Ensemble Eingang in das Herz staatlicher Verwaltung in Bozen fand, darf man als einen der Höhepunkte im Künstlerleben Senoners bezeichnen.

Zu allererst ist Wilhelm Senoner Bildhauer. Sein Werkverzeichnis umfasst vor allem Skulpturen, in Ausstellungen stehen Plastiken. Aber zunehmend werden sie ergänzt durch Bilder. Diese Seite des Künstlers Senoner, dass er auch Maler ist, blieb lange verdeckt, und der Künstler selbst pflegt seine Gemälde immer noch in der zweiten

Reihe zu halten. Dass es sich um große Kunst handelt, die nicht nur in Kombination mit seiner skulpturalen Kunst Bestand hat, sondern eine eigenständige Kraft zu entwickeln vermag - was in erster Linie die meisterhafte Handhabung der roströtlichen und fliederfarbenen, freilich auch anderer Pastelltöne anbelangt - , sei an dieser Stelle ausdrücklich vermerkt.

Ansonsten hat man als - freilich laienhafter - Beobachter vom Blickpunkt nördlich des Alpenhauptkamms, in der Nähe wichtiger Handelsplätze des Kunstmarktes und sozusagen nur einen Steinwurf entfernt von der einmal berühmten Kunstakademie in Düsseldorf den Eindruck, dass der Künstler Wilhelm Senoner bisher von der „großen Welt“ noch unentdeckt und sein Renomee auf Südtirol und Norditalien beschränkt geblieben ist. Dass es seiner Kunst an Substanz fehle, diese törichte Vermutung darf als widerlegt gelten. Zahlreiche Ausstellungen, Deutungen, Rezensionen namhafter Kunstwissenschaftler, außerdem öffentliche Anerkennung des Staates sprechen eine andere Sprache.

Wenn die Charakterisierung Senoners als Menschenfreund und Humanist zutreffend ist, wenn seine Kunstwerke tatsächlich auch etwas von Spiritualität und metaphysischer Bedeutung bewahren, Ausdruck des Glaubens an das Humanum sind, dann haben sie es in der zeitgenössischen Kunstszene oder den vielen herrschenden Kunstszenen schwer. Seit Jahren ist beispielsweise der Bildhauer Stephan Balkenhol einer der Stars des Kunstmarktes, auch wenn er auf der letzten „documenta“ selbst nicht auftrat und es - wie zu hören war - Ärger mit der Kuratorin gab. Aber dass er immer noch zu den nachgefragtesten Künst-

lern der Gegenwart zählt, wird sofort klar, wenn man über die „art cologne“ geht und in jeder dritten Koje einen „Balkenhol“ zum Verkauf stehen sieht. Auch er äußert sich in Interviews eher leise, bescheiden, verhält sich dem gegenüber, was sich avangardistisch geriert, zurückhaltend. Seine Skulpturen, ebenfalls aus Holz, sind deutlich kleiner und weitaus naturalistischer als diejenigen Senoners. Balkenhol selbst betont nicht nur, dass seine Kunst unpolitisch sei – darin Senoner ähnlich – , sondern er rühmt sich dessen, dass seine Figuren Menschen ohne Eigenschaften seien, dass er keine Botschaft vermitteln wolle. Darin aber unterscheidet er sich von Senoners Selbstverständnis als einem Künstler, der zwar auch keine lauten konzeptionelle Reden schwingt, aber dessen Kunst eine intrinsische Botschaft enthält, die nicht nur in klarer Bergluft zu spüren ist, sondern auch in Räumen, die Ernsthaftigkeit und Stille ausstrahlen und in denen die Skulpturen in einer gewissen traditionellen Manier noch als Werke einer Kunst, der eine Aura anhaftet, gewürdigt und präsentiert werden. Dass Ausstellungen wie die in der Churburg mit Harfenspiel eröffnet werden, gehört daher nicht einfach nur zum guten Ton und dient der Erhöhung der Kunst als Kunstwerk und des Künstlers als Künstler, sondern entspricht dem Geist dieser Skulpturenkunst selbst.

Unverständlich geblieben ist bis heute, warum das Museum für moderne Kunst in Bozen, das Kippenberger als unerträgliche Zumutung davonjagen zu müssen meinte, nicht längst Senoners Kunst, zumindest einige wichtige Werke erworben hat und sie im Rahmen einer Dauerausstellung Südtiroler Künstler dem heimischen Publikum

sowie nicht zuletzt den zahlreichen Touristen, die sich nicht nur für Ötzi, sondern auch für moderne Kunst in der Autonomen Provinz Südtirol interessieren, präsentiert.

## Schluss

Die Idee des Künstlers als freies, autonomes, inspiriertes Subjekt, das einmalige Kunstwerke schafft, deren ästhetische Eigenschaften sie zu besonderen Dingen machen, scheint im Zeitalter des Internets und der Digitalisierung fraglich geworden zu sein. In diesem Essay wird auf diese zeitgemäße Problematik und die damit zusammenhängende prekäre Lage des traditionellen Künstlers nur am Rande eingegangen, im Mittelpunkt steht die Absicht, etwas von dem emphatischen Begriff des Künstlers in Erinnerung zu rufen und – zu beschwören. Die Existenz des Künstlers Wilhelm Senoner scheint dieses Konzept auch noch nicht gänzlich obsolet zu machen, oder soll man sagen, dass es an der alpinen Landschaft und der geographischen Randlage liege, dass sich etwas von dem ursprünglichen Gedanken wahren Künstlertums erhalten habe. Wobei nicht übersehen werden darf, dass die Werke Senoners durch und durch modern sind und im Tal der volkstümlichen Schnitzer lange für Irritation sorgten.

Aus der Perspektive wissenschaftlicher Philosophie – im Gegensatz zu bloßer „Weisheit“ – , wo allein der zwanglose Zwang des besseren Arguments gilt, erscheint Kunst auf den ersten Blick nur als Depotenzierung der Anstrengung, kraft rationaler kritischer Prüfung im Diskurs eine konsensuale Wahrheit und damit Wissen zu generieren. Der Künstler komme eben über das bloße Erscheinenlassen von Ideen nicht hinaus. Die Anstrengung des Begriffs galt schon Hegel als das Nonplusultra der Erkenntnis. Denken rangiert über Gestalten, der wissenschaftliche Text über dem Kunstwerk, dem höchstens eine ästhetische Qua-

lität zum Zwecke kultivierterer Unterhaltung zugestanden wird. Die Sprache des Künstlers ist mehrdeutig, ihre Semantik oft rätselhaft und daher unklar. Manche ziehen daraus den Schluss, Kunst diene höchstens Schmuck und Zierde und der Künstler sei im Grunde nichts anderes als Kunsthandwerker auf höherem Niveau; sobald es um Erkenntnis gehe, seien allein die Wissenschaften kompetent. Diese Schlussfolgerung ist gewiss unzutreffend. Aber für den an rationalen Kriterien orientierten Verstand ist alles Nicht-Rationale rechtfertigungsbedürftig und er meint deshalb, auch den Künstler vor seinen berüchtigten Richterstuhl zitieren zu müssen, um ihm die Rechtfertigung seiner Existenz abzuverlangen, die der Künstler aber nur zu bringen in der Lage ist, wenn er sich den rationalistischen Kriterien, die für ihn aber zu eng sind, eben nicht unterwirft.

Deshalb liegt es an der Vernunft selbst, sich kraft Selbstreflexion über die Unangemessenheit ihrer rigiden Grenzziehung klar zu werden und dem Künstler ein Recht zuzugestehen, das aus dessen Sicht überhaupt nie zur Disposition stand. Denn für den Künstler ist Kunst ein Medium *sui generis*, das gar nicht mit wissenschaftlicher Rationalität konkurriert, sondern sich wie auch Religion in einer eigenen Welt selbständig entfaltet und vor allem Empfindungen, Eindrücke, Vorstellungen, und Gedanken evoziert.

Die Leistung von Kunst, in diesem Fall der skulpturalen Kunst, lässt sich besonders gut erläutern, wenn das Sujet sich direkt auf den Philosophen bezieht, also denjenigen, zu dessen Wesen doch der Umgang mit Begriffen und Gedanken, beide nicht sinnlich oder haptisch wahrnehm-



bar, gehört. Der Philosoph denkt. Denken ist ein unsichtbarer Vorgang mittels Sprache und logischer Regeln. Dargestellt werden kann nur ein bestimmter Mensch, von dem es heißt, er sei ein Philosoph, und das ist ja tatsächlich in der Kunstgeschichte immer wieder geschehen, seien es Raffaels Philosophen der Schule von Athen, seien es die überlebensgroßen Skulpturen des Sokrates und Platon vor der Athener Universität; diese Darstellungen betreffen real historische Personen.

Anders aber bei Rodin, der eine Plastik schuf, die nicht irgendeinen bekannten Philosophen darstellt, sondern den Typus dessen, den der Künstler für den Inbegriff des Philosophen hält. Das Werk trägt bekanntlich den Titel „Le Penseur“. „Le Penseur“ ist ein geradezu philosophischer Titel, weil ein Abstraktum, ein Begriff, dargestellt werden soll.

Auch unter Senoners Skulpturen finden sich zwei Figuren, die sich auf den Philosophen beziehen, zum einen die Figur mit dem Titel „Denker“ und zum anderen die mit dem expliziten Titel „Der Philosoph“. Bei der Figur „Denker“ besteht freilich eine gewisse Zweideutigkeit, denn hier könnte auch jemand gemeint sein, der gerade zufällig denkt, also ein Mensch, der in diesem Moment nicht geht oder raucht, sondern denkt. Wenn dies gemeint sein sollte, wäre der Titel „Denkender“ wohl weniger missverständlich. Nun, die andere Figur trägt eindeutig den Titel „Der Philosoph“. Der Künstler getraut sich also etwas in eine anschauliche Gestalt zu bringen, was an sich nur Sache des Denkens ist, nämlich das Denken. Aber das Denken kann dem Künstler kein Bilderverbot erteilen Und gemäß dem, was zuvor gesagt wurde, hat sich das Denken selbst

den Verzicht solcher Restriktionen aufzuerlegen. Der Künstler, der sich des Themas annimmt, macht aus dem philosophischen Denken den Philosophen, also eine menschliche Person. Und er erfindet für diese figurative Repräsentation des Denkens Attribute, die er für charakteristisch hält. Senoners Philosoph steht und scheint mit einem Gegenüber zu kommunizieren. Den Gesprächspartner weist er mit der einen Hand freundlich, aber bestimmt auf Bücher hin, die er unter dem anderen Arm trägt. Man kann sich andere Darstellungen des Philosophen vorstellen und muss Senoner nicht zustimmen, dass Bücher die wichtigsten Dinge des Philosophen seien. Aber darauf kommt es nicht an, sondern auf den Umstand, dass überhaupt die Sphäre der Begrifflichkeit hin auf Anschaulichkeit überschritten wird. Der Künstler verleiht dem philosophischen Denker eine sinnlich fassbare Gestalt. Während der denkende Sokrates vor der Athener Universität seinen Kopf zur Seite neigt und vom rechten Arm gestützt wird, während Rodin seinen Denker in einer ähnlichen Pose zeigt und damit ein gewisses Stereotyp wiederholt, verzichtet Senoner auf diese Geste (freilich im „Denker“ findet man sie auch) und zeigt den Philosophen als Schriftsteller. Darüber also ließe sich nun lebhaft philosophieren, Der Impuls freilich geht hier vom Kunstwerk bzw. dem Künstler aus. Philosophisch-rationales Denken hat anzuerkennen, dass es außer der Begriffssprache ein anderes semantisches System gibt, das in der Lage ist, Erkenntnis und Einsicht zu vermitteln.

Dass das sprachliche Kunstwerk, zum Beispiel eine Erzählung von Franz Kafka, Emotionen freisetzt und Einsichten vermittelt, ja so etwas wie eine Katharsis auslösen kann,

erfährt der Wissenschaftler, sofern er noch über ein hinreichendes Maß an Sensibilität verfügt, ohne Weiteres am eigenen Leib. Die starke Wirkung der Tonkunst ist ohnehin unbestritten.

Und so geht es schließlich nur noch um die bildenden Künste, Malerei und Bildhauerei. Zu verstehen wäre, dass in beiden Künsten ein menschliches Subjekt etwas zum Ausdruck bringt und dieses Etwas mit seinen je besonderen Mitteln von Malerei und Bildhauerei bzw. Plastik, darstellt und kommuniziert. Dass diese anderen, vor allem sinnlich-stofflichen, also nicht sprachlichen Ausdrucksmittel, auch adäquat sein können, lässt leicht durch eigene gestalterische Tätigkeit sich in Erfahrung bringen. An dieser Stelle könnte man Beuys sogar entgegen kommen und sagen, dass jeder Mensch zwar kein Künstler im eigentlichen Sinne sei, aber doch ein zu kreativem Schaffen irgendwie fähiges Wesen.

Aber wie vom bloßen Techniker, der handelt, indem er sich streng an vorgegebene Regeln hält und das oberste Ziel der Systemerhaltung verfolgt, unterscheidet der Künstler sich von Jedermann, der sich von anstrengender Berufsarbeit mit Zeichnungen oder was auch immer an Gestaltungsmitteln ihm zur Verfügung stehen, zu entspannen sucht. Mögen seine handwerklichen Fertigkeiten auch noch so groß sein, ein Künstler im eigentlichen Sinne ist er deshalb doch noch längst nicht. Allerdings eröffnet hier sich jene Welt, welche die des Künstlers ist, die Welt der ästhetischen Form und der künstlerischen Transzendenz. Die Beherrschung der Form und die Bereitschaft das immer schon Gesehene, Gehörte, Gemeinte zu überschreiten, nicht einfach nur zufällig und absichtslos, sondern mit Be-

wusstsein und der Kraft der Imagination. Deshalb kann Kunst nicht in dem Ehrgeiz bestehen, den Gegenstand naturgetreu abzubilden, um es dann bei der bloßen Feststellung zu belassen, dass das Bild dem dargestellten Gegenstand bis zum Verwechseln ähnlich sei. Solche Art Verdopplung der Realität ist keine Kunst.

Am Ende fällt auf, dass von Schönheit so gut wie keine Rede war, außer der Bemerkung, dass Senoners Skulpturen manchmal im Profil eine im konventionellen Sinne schöne Linienführung zeigen, dass sie aber generell wie die Skulpturen anderer großer zeitgenössischer Meister dem Schönheitsideal der Antike, genannt sei einfach nur der „Apollo von Belvedere“, entsagen. Es geht auch nicht um eine Verschiebung des Maßstabes, was als schön zu gelten habe, sondern um „das Schöne“ geht es überhaupt nicht mehr, weil es nicht mehr um die künstlerische Darstellung von Idealem geht, sondern um die subjektiv-authentische Expression einer Empfindung, einer Vorstellung, eines Gedankens in einer je eigenen ästhetischen Form. Auch in dieser Hinsicht ist der Künstler Wilhelm Senoner so interessant, weil in seiner künstlerischen Entwicklung der revolutionäre Schritt von völliger Konformität als Madonnenschnitzer zu einem Künstler mit einer ausgeprägten eigenen Formensprache, die das Alte negiert, zu beobachten ist. Auch wenn man, wie in diesem Essay angedeutet, der Meinung sein kann, dass es sich um eine Negation im Sinne der Dialektik handele, in dem Vernichten auch das Moment des Bewahrens impliziert, bleibt der innovative Schritt zu Abstraktion und persönlicher Sprache doch frappant und bewundernswert und beweist,

dass Wilhelm Senoner ein Künstler im emphatischen Sinne des Wortes ist.

## Literaturhinweise

- [1] Andreas Bächli, Andreas Graeser, Grundbegriffe der antiken Philosophie . Ein Lexikon, Stuttgart 2000, S.126
- [2] Hermann Hesse, Narziß und Goldmund. Erzählung, Frankfurt a.M. 1975; meiner Darstellung liegt die Ausgabe des Suhrkamp Taschenbuches Nr. 274 zugrunde:
- [3] Walter Benjamin Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders. Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M. 1969
- [4] Ich folge hier den Erläuterungen von Michael Hauskeller, Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto, München 2013, S. 70
- [5] Thomas Mann, Tonio Kröger und Mario und der Zauberer, Frankfurt a.M. 1998; meiner Darstellung liegt die Ausgabe des Fischer Taschenbuch Verlags Nr.1381 zugrunde.
- [6] Diesen Hinweis entnehme ich Wolfgang Hütt, Wir und die Kunst, Berlin 1977, S.109
- [7] Im folgenden Abschnitt beziehe ich mich auf Richard Hamann, Geschichte der Kunst, München 1952,S.45ff.
- [8] Vgl. Kleines Polisches Wörterbuch, Berlin/DDR, 1973, S. 274-276)
- [9] vgl. Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1978; Michael Wetzels, Der Autor-Künstler, in: M. Hellmond u.a., Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst, München 2003, S.229-241
- [10] Vgl. Sandro Bocola, Die Kunst der Moderne, München 1994, S. 289ff.
- [11] Vgl. Heiner Stachelhaus, Joseph Beuys, Düsseldorf 1997

[12] Gemeint ist Goethes dramatische Figur Iphigenie auf Tauris; das Zitat findet sich in den Versen 1936ff.

[13] Ich folge hier erneut der Darstellung von Michael Hauskeller, siehe Anmerkung Nr.4

[14] So die Interpretation von Giovanni Gurissati, „Ausstellungsräume und Wahl-Orte. Wohin rufen uns die Werke von Wilhelm Senoner?“ („Spazi Espositivi E Luoghi Elettivi“), in einem Heft zu Senoners Werken von der „Unione Cattolica Artisti Italiani, Sezione di Vicenza“ o.Jg.

[15] Dass Senoners Skulpturen die Existenz des Menschen im Sinne der Existenzphilosophie betreffen, ist schon häufig bemerkt worden, zuletzt von Leo Andergassen in seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung „Mensch & Berg & Mythos“ auf der Churburg/Schluderns am 10.10.2014 .

[16] Auch Gottfried Bitter entdeckt in dieser Figur eine tiefere existentielle Sinnschicht; vgl. seine Deutung dieser Skulptur in: Wilhelm Senoner, Figuren, Gestalten, Personen; Ausstellung im Diözesanmuseum/Brixen, 2009

[17] Im Nachhinein entdecke ich mit Freude, dass auch schon G. Bittner diese Charakterisierung gefunden hat und stimme ihm ausdrücklich zu. Vgl. seine Deutung der Skulptur „Der Mann mit der Zigarre“, wie in Anmerkung Nr. 16.

[18] „Der Verzicht auf figurative Ausdrucksweisen der frühen Jahre ist bei Wilhelm Senoner ein Moment des Stolzes. Ein hervorragender[...]Holzschnitzer fühlt er jetzt,[...] das Bedürfnis, die traditionelle Technik hinter sich zu lassen und zu überwinden.[...]Der Gebrauch der Motorsäge bedeutete eine Wende, die seine künstlerische Ausdrucksweise erneuert.“, Enrica Volpi, Holz, Bronze und Farben für die Skulpturen von Wilhelm Senoner, in: vgl. Nr.14.

