

Redemanuskript

zur Eröffnung der Ausstellung *Räumliche Skulptur* / Hermann Rosa (1911–1981)

Verena Hein, 2. April 2011

Aus Anlass des 100. Geburtstages von Hermann Rosa zeigt sein Sohn Veit Rosa eine Auswahl seiner Skulpturen hier in seinem Ateliergebäude, das durch seine radikale Modernität hier und jetzt noch immer besticht. Das Ateliergebäude ist nicht nur Präsentationsort der Skulpturen, es war der Ort, wo Hermann Rosa seine Bildfindungen suchte und umsetzte – und nicht zuletzt bringt diese Gebäude seine Intentionen auf den Punkt: „Skulpturales Bauen“ und „Räumliche Skulptur“ stehen als Schlagworte über seinem Schaffen. In den Worten Hermann Rosas: „Das Wesen der Skulptur besteht in der Besitzergreifung eines Raumes, in der Konstruktion eines Gegenstandes durch Höhlen und Volumen, durch volle Räume und Brüche, durch ihr Wechselspiel, ihre Gegensätze, durch ihre dauernde wechselseitige Spannung und letzten Endes durch ihr Gleichgewicht.“

Die hier präsentierten etwa 20 Skulpturen Rosas zeigen, dass sich sein nicht gerade umfangreiches Oeuvre durch Gewissenhaftigkeit und Geradlinigkeit seiner künstlerischen Intention auszeichnet. Exemplarisch möchte ich Ihnen einige vorstellen.

Genau vor 100 Jahren, am 2. April 1911 wurde Hermann Rosa in Pirna (in der Nähe von Dresden), als viertes von sechs Geschwistern geboren. Der Vater war Steinmetz.

Hermann Rosa entwickelte schon früh handwerkliches Geschick und ein Talent zum Zeichnen. Er besuchte zunächst die Glasfachschule in Haida und die Steinfachschule in Saubsdorf.

Von 1934 bis 1938 besuchte er die Kunstgewerbeschule in Prag. In diese Zeit fielen erste Erfolge: im Jahr 1937 wurde das Werk *Pferdegruppe* zur Weltausstellung in Paris eingereicht und dort von der berühmten Porzellanmanufaktur Sèvres angekauft.

Rosa arbeitete zu dieser Zeit auch als Restaurator. Erwähnenswert ist auch das Bronzerelief für das Grabmal des Dichters Anton Günther in Gottesgab, zum Relief wird er im Laufe seines Schaffens wieder zurückkehren. 1938 wurde das Sudetenland besetzt, Rosa wurde für einige Wochen interniert, da er politisch engagiert war.

Von 1939 bis 1946 folgte das prägende Studium bei Prof. Karl Albiker an der Kunstakademie Dresden. Albiker hatte mit seiner Kunstauffassung Einfluss auf Rosa.

Das Studium der Klassik und das Naturstudium stehen zentral in der Auseinandersetzung mit Bildhauerei. Die Familie Rosa überlebte die verheerenden Bombenangriffe auf Dresden. Es folgte, zeitversetzt, die Flucht nach München 1946. Hermann Rosa stand vor einem Neuanfang. Frühere Arbeiten musste Rosa zurücklassen. Dieser Neuanfang bedeutete auch, dass Rosa mit 37 Jahren sein Studium an der Münchner Akademie aufnahm. Er studierte von 1947 bis 1953 bei Wackerle und Hiller.

Die frühesten, hier gezeigten Arbeiten sind in die Jahre 1947 bis 1951 datiert. Die *Stehende mit Krug* (1947) zeigt die Beschäftigung mit der Klassik. Rosa beteiligte sich damit an zeitaktuellen bildhauerischen Diskussionen. Die Figürlichkeit bezieht sich auf das Klassische, das mit einem modernen Charakter verbunden ist. Die viel zu früh verstorbenen Hermann Blumenthal und Ludwig Kasper sind Vertreter dieser „Modernen Klassik“, die sich mit diesem innovativen Beitrag zugleich von der Plastik des Faschismus abgrenzte. Die Statuarik, die Strenge der bildhauerischen Formen, ist an der erwähnten Skulptur besonders schön zu sehen: Der Akt balanciert gekonnt einen Krug auf dem Kopf, die Körperhaltung im Kontrapost und die Ausbreitung der Figur im Raum sind die Herausforderungen dieser Arbeiten.

Die nur vier Jahre später, 1951, entstandene *Sinnende* macht den künstlerischen Weg Rosas deutlich. Weit entfernt vom Naturvorbild geht es hier um das Sinnbild des Themas. Die fragile Körperformung weicht zugunsten einer robust erscheinenden Grundform, die auf kubischen Formen beruht. Bitte sehen Sie sich die Skulptur von mehreren Seiten an! (Gerade von hinten erkennt man die auf einem Dreieck beruhende Grundform) Die so oft beschworene Mehransichtigkeit von Skulpturen ist in Rosas Werken nicht nur Programm, sie ist die Essenz, denn es geht ihm um den Raum, den die Skulptur einschreibt. Sie schiebt Volumen des Raumes weg und breitet sich zugleich aus.

Konkave und konvexe Formungen geben die Haltung vor. Der Arm ist in den Kopf gestützt und so entsteht ein Hohlraum, der eine beinahe kreisrunde Öffnung zulässt. Eine Öffnung, die an die Werke Henry Moores erinnert – der ebenfalls mittels Hohlräume und Auslassungen den umgebenden Raum als Teil seiner skulpturalen Konzeption sieht.

Details wie das Gesicht sind nicht mehr ausgearbeitet. Dafür ist es die Oberfläche, die dem Licht- und Raumspiel begegnet. Es entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen Volumen und der Ausformung der Oberflächenstruktur. Das Licht, das auf die Skulptur fällt, und der Schatten vervollständigen die Form an sich und machen die Skulptur zur „räumlichen Skulptur“.

Ein großer künstlerischer Bezugspunkt war für Hermann Rosa Cézanne, so sagte er: „Ich bewundere Cézanne wegen seiner Sensibilität und des Rhythmus seiner Kompositionen, wegen der Anwendung fast rechter Winkel, wegen der leichten Neigung seiner vertikalen und horizontalen Linien.“ Die Farb- und Formspiele Cézannes setzt Rosa in die Dreidimensionalität über. Und nicht zuletzt ist es das Licht, das für beide Künstler wichtig ist.

Hinsichtlich der Bildfindung ist die *Sinnende* in der Tradition von Auguste Rodins *Denker* zu sehen. Nicht nur die Pose erinnert an diese Ikone, sondern auch das Sujet zeigt die Grundhaltung der beiden Künstler in ihrer Radikalität. Statt eines „individuellen Abbilds“ oder einer subjektiven Momentaufnahme ist die Suche nach einem Sinnbild und nach der Chiffre für allgemeingültige menschliche Anliegen beiden Künstlern gemein. Hermann Rosa sagte hierzu: „Ergriffenheit muss man in Form umsetzen (...) Es geht immer um die Evokation des Gesamten, nie um die Imitation eines Speziellen.“

Auch Rosas zentrales Werk, *das Denkmal für Adalbert Stifter* von 1954, bemüht sich um eine sinnbildliche Erfassung des Schriftstellers. Der nach Stifters Totenmaske geformte Kopf ist prägnant gebildet. Die Physiognomie erinnert an Stifter, ist aber dennoch übersetzt in eine zeitlose Gestalt. In den Worten Hermann Rosas: „Die Natur wird darin ähnlich, wie ich es in meiner Plastik versuche, abstrahiert und gereinigt von Äußerlichkeiten. Meine Büste ist nicht optisch zu begreifen, sie ist kein plastisches Bild, sondern ein Stück Skulptur im Raum – Realität.“ Unter diesem Gesichtspunkt wird das Sinnbild zum Seelenbild, der Reduktion entspricht die Einfachheit von Stifters Prosa. Auch die Präsentation bezieht sich auf den Porträtierten, Stifter nahm sich selbst das Leben. Der Kopf liegt.

Die von Rosa gewählte Präsentationsform ist ein Novum in der Kunstgeschichte. Man mag wieder an Rodin denken, an die *Bürger von Calais*, die ohne Sockel auf Augenhöhe

dargestellt sind. Der Stifterkopf war jedoch konzipiert für eine Aufstellung auf einem 1 Meter 30 hohen Natursteinsockel. Die Ausrichtung war auf den Stadtpark in Fürth angelegt. Dennoch erregte die radikale Bildfindung und Präsentation die Gemüter.

Diese Diskussion steht exemplarisch für die angespannte Situation der Kunst in der Nachkriegszeit und den 1950er-Jahren. Die Tendenz im Westen ging zur abstrakten Kunst, beispielsweise ist in München die Gruppe ZEN 49 um Rupprecht Geiger und um die nicht-figürlichen Skulpturen von Brigitte Matschinsky-Denninghoff zu nennen. Rosa blieb bei der Figürlichkeit – und verband diese mit Modernität. Der Stifterkopf wurde zur Chiffre seiner Jetztzeit, wie es in der zeitgenössischen Kritik von Erich Bachmann, dem Dozenten für Kunstgeschichte, aus dem Jahr 1956 hieß: „Es ist dies ein Stifterbild, das jenen Vertriebenen der jungen Generation entspricht, die ihr Schicksal angenommen haben und entschlossen sind zu allem zu stehen, was von den heimatlichen Traditionen wirklich echt und dauernd ist.“

Nicht nur der Bezug zur Zeit ist festzuhalten, auch die Präsentation im Stadtpark von Fürth beachtete Rosa in seiner Konzeption. Der langjährige Freund Hermann Rosas, Ludwig Spiegel, spricht von den „nichtsichtbaren Raumpunkten in der Plastik“. Die Suche und Definition von Punkt und Gegenpunkt – das Koordinatensystem, in dem die Skulpturen eingeschrieben sind – hier im Ateliergebäude Rosas ist dieses Konzept wunderbar zu sehen. Die *Böhmische Venus* von 1955/56 nimmt hier einen besonderen Raumbezug ein. Rosa dachte stets architektonisch.

Ein Jahr nach seinem Diplom und der dadurch bedingten Aufgabe seines Ateliers, unterbricht Rosa sein bildhauerisches Werk, um sich dem Bau von Atelierhäusern zu widmen.

Nach dem Bau von zwei Atelierhäusern in der Wallnerstraße, die nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten sind, baute er von 1960 bis 1968 dieses Ateliergebäude in der Osterwaldstraße. Das Einraum-Atelier mit eingezogener Empore wird ergänzt durch ein Gartenhaus und einem Kamin. Der ganze Komplex beruht auf dem radikalen Raumverständnis von Hermann Rosa. Auch die Umsetzung verfolgte Rosa kompromisslos, ohne Einsatz von Baumaschinen oder Handwerkern baute er mit Spiegel und seiner Familie das Haus auf. Der armierte Beton, die Glasfassade, jedes noch so kleine Detail, das zu entdecken ist, spiegelt das konsequente Raum- und

Formbewusstsein Rosas wider. Wie in seinen Skulpturen ist auch hier das Licht Element der Raumplanung, das Gebäude wird zur begehbaren Skulptur. Der Charakter des Betons wird in seiner material-immanenten Schönheit hervorgehoben und nicht hinter Wandfarbe versteckt. Wieder erkennt man das Wechselspiel von Rhythmus und Proportion – wie auch in den Skulpturen. Winfried Nerdinger sagt hierzu: „Das Ateliergebäude von Hermann Rosa in der Osterwaldstraße ist ein strahlender Solitär in der deutschen Architekturlandschaft.“ Diese Wertschätzung ist für Hermann Rosas Skulpturen ebenfalls zu leisten.

Mit ebensolchem Zeitaufwand – wie für den Bau der Atelierhäuser –, der Geduld, Kompromisslosigkeit und Konsequenz beinhaltet, beschäftigt er sich in seiner letzten Schaffensperiode mit dem Porträt von Ludwig Spiegel und mit seinem eigenem Porträt. Den Faktor Zeit sieht Hermann Rosa folgendermaßen: „Eine Arbeit müsse immer, gleich wie lange man daran arbeite, aussehen, als sei man nur Stunden daran gewesen.“ Von 1970 bis 1981 beschäftigte er sich mit *Spiegels Porträt*, von 1972 bis kurz vor seinem Tod im Jahr 1981 arbeitet er an seinem eigenen. Was macht einen Kopf aus? Was zeigt die innere Verfassung, das Seelenleben, und was transportiert dies nach Außen? Es sind die Augen, deren Gestaltung ihm zur künstlerischen Auseinandersetzung werden. Immer mehr wird Giacometti zum wichtigen Impulsgeber. Rosa arbeitet kontemplativ, reduziert und verdichtet schließlich die Augen zur räumlichen Erscheinung, das Auge selbst wird durch seine Nicht-Darstellung zum eigentlichen Inhaltsträger: er selbst sagt: „Die Augen sind umbauter Raum.“

© Verena Hein 2011