

„Die beiden Aufgaben der Kunst sind identisch:
Annäherung an die Gottheit und Verbannung der Todesfurcht“¹

Ernst Jünger

Vorbemerkung

„Plastik“ ist heute neben den Begriffen „Bildhauerkunst“ und „Skulptur“ der im Deutschen gebräuchliche Oberbegriff für eine der Hauptarten der bildenden Kunst. Die Plastik verwirklicht von ihrem Ursprung her die Darstellung organischer, körperlicher, menschlicher Form durch Dreidimensionalität. Die Gestaltungsmöglichkeiten bewegen sich vom geschlossenen Körper, der in sich ruhenden Skulptur, hin bis zu raumgreifenden, den Um- und Zwischenraum der Plastik mitgestaltenden dreidimensionalen Gebilden.

Die Begriffe "Plastik" und "Skulptur" meinen genau genommen Verschiedenes. Während der Skulpteur als eigentlicher „Bildhauer“ bei Beginn einen ungestalteten Block aus Holz oder Stein vor sich hat und durch Wegnehmen eine Skulptur herausarbeitet, bildet der Plastiker den Körper durch Aneinanderfügen von Formmassen.

Die Plastik der Moderne hat über die Abstraktion der menschlichen Körperform – etwa im Kubismus und Futurismus² -die über Jahrtausende vertraute Auswahl der Werkstoffe Ton, Gips, Holz, Stein und Bronze wesentlich erweitert. So traten Eisen und Stahl als Blech oder Draht hinzu. Sie ermöglichten neue, ausgreifende Formen der Raumgestaltung. Die moderne Plastik setzt den Übergang zwischen Skulptur und sozialem Raum in ein Spannungsverhältnis. So verlor die Skulptur ihren ursprünglichen Kern, indem sie in den Raum hineinweist und schließlich als Montage nur noch die Illusion einer Form vermittelt. Der Plastiker ist zum Baumeister des Unsichtbaren geworden.

Eine weitere strukturbildende Dimension der Plastik ist neben der Materialqualität die Statik, die Verteilung der Kräfte der Schwerkraft, die auf den ruhenden Körper wirken. Im ursprünglichen Wortsinn geht es bei der Statik um die Kunst, den dargestellten Körper von der Gravitation her zum „Stillstehen“ zu bringen. Somit ist die Statik der Skulptur und Plastik

¹ Ernst Jünger, Siebzig Verweht IV. Stuttgart, 1995. S. 228

² Sowohl Pablo Picasso als auch Umberto Boccioni wandten sich in den frühen zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts an einem problematischen Punkt der Geschichte der Malerei der Skulptur zu. Auf Pablo Picassos aus Holzstücken bestehende kubistische Plastik "Konstruktion einer Gitarre", 1914 und Umberto Boccionis futuristische "Entwicklung einer Flasche im Raum", 1912 sei hier verwiesen." Warum sollte der Bildhauer sich auf die traditionellen Methoden und Materialien beschränken? Konnte nicht letztlich jedes dreidimensionale Objekt als Skulptur betrachtet werden? [...] Auch Boccioni gehört zu den Malern, die sich an einem problematischen Punkt ihrer Karriere der Skulptur zuwendeten. [...] Um zu zeigen, dass es keine klare Trennung zwischen Körper und Raum gibt, versuchte er, bewegte Figuren in seltsam fließenden Formen darzustellen. [...] Mit ‚Entwicklung einer Flasche im Raum‘ kam er seiner Idee, die Grenzen der Gegenstände aufzulösen, schon näher [...] Mit solchen Gegenüberstellungen von Hohlem und Massivem, konkaven und konvexen Oberflächen, hat sich eine ganze Generation von Bildhauern beschäftigt, die zwischen 1910 und 1915 begann, den Facetteneffekt des analytischen Kubismus auf die Skulptur anzuwenden." Aus: Alan Bowness, Die Kunst der Moderne. München 1998. S. 180 f

inhärent. Je nach der Qualität des Werkstoffes finden wir in der Skulptur ein In-sich-Ruhen - und damit den Zustand des Gleichgewichts - oder ab der Spätrenaissance und vor allem im Barock ein scheinbares Schweben, etwa bei der Darstellung von Bewegung im Lauf und beim Tanz. Durch die Schwerkraft war für die Bildhauer seit eh und je eine symmetrische Achsenführung vorgegeben, sollte die Plastik nicht im eigentlichen und übertragenen Wortsinn stürzen. Noch bei der gewagtesten Darstellung von Bewegung wird ein Fuß den Sockel berühren und somit Stütze und Last in der Summe statisch ausgeglichen sein. Die Statik der modernen Plastik ist dagegen exponiert. Der Grund dafür liegt zum einen im Absehen von der Darstellung menschlicher oder organischer Form, zum anderen in der Stoffqualität der neuen Werkstoffe. Zähne Werkstoffe wie etwa Stahl erlauben ein weit in den Raum ausgreifendes Ausbalancieren des plastischen Aufbaus.

Während also bei der Skulptur durch das Abnehmen ein Volumen aus dem Werkblock entsteht, um durch Wölbung und Einbuchtung zu ihm in ein Spannungsverhältnis zu gelangen, greift die Montage viel stärker, als es die reine Skulptur je zu leisten vermöchte, mit ihren Achsen in den umgebenden Raum ein und macht dadurch Leere und Kontur des Dargestellten erfahrbar. Der Betrachter einer modernen Plastik ist durch die in den sozialen Raum ragenden Raumachsen in ein zwingenderes Verhältnis zum Dargestellten gesetzt, als das bei der herkömmlichen, blockartigen Skulptur der Fall sein kann.

Der dänische Metallbildhauer Robert Jakobsen³ brachte den radikalen Bruch zur traditionellen Skulptur mit folgendem Satz zum Ausdruck: "Was mich anbetrifft, so ist das Leere die Form und das Metall die Kontur dieser Form. Das ergibt also zwei Formen: das Leere und die Kontur."⁴

Konturen und Montagen

Manfred Hellers Arbeitsverfahren ist dem von Robert Jakobsen ein Stück weit verwandt. Auch Manfred Heller hatte ursprünglich einen mechanischen Beruf erlernt, nämlich den des Zahntechnikers. Wie Jakobsen verwendet Manfred Heller Eisenteile für seine Plastiken, es sind Schnittstücke aus industriell hergestellten Stahlblechen. Bei den älteren Arbeiten von Manfred Heller wurden einzelne, facettenartige Elemente aus den Stahlplatten herausgeschnitten, um sie anschließend zu einer Montage zusammenzuschweißen. "Das Schweißen war mein Glück" bekannte Jakobsen einst und führte über die plastische Arbeit

³ Als Bildhauer war der Däne Robert Jacobsen Autodidakt. Seine ersten Skulpturen fertigte er aus Holz. Jacobsen lebte und arbeitete von 1947 bis 1969 in Paris. Dort begann er die Zusammenarbeit mit der Galerie Denise René. Ab 1947 begann er Eisenplastiken zu fertigen. Er formte seine Objekte als offene Eisenkonstruktionen. Im Jahr 1959 war er Teilnehmer der *documenta 2* in Kassel in der Abteilung Plastik. Jacobsen hatte den Lehrstuhl für Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München inne. Er lehrte dort bis zum Jahr 1981. Von 1976 bis 1985 war er Professor an der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen.

⁴ Zitiert nach Georges Duby und Jean-Luc Daval: Skulptur Bd.2, Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Köln, 2006. S. 1052

aus: "Mit Stein bewegst du dich zwischen den Formen hindurch, mit Eisen schaffst du die Form, bestimmst du den Raum."⁵

Bei den jüngeren Arbeiten des Metallplastikers Manfred Heller wird der Arbeitsprozess erweitert, das Einzelteil durch das Schmieden gedehnt, durch Wölbungen und Mulden konfiguriert. Auf Hellers Arbeitsprozess bezogen könnte man Jakobsens Motto insoweit ergänzen, indem man sagte: "Das Schmieden und Schweißen ist mein Glück".



Abbildung 1 Manfred Heller beim Schweißen, o.J.

⁵ Ebenda: S.1052

Die Teile aus Stahlblech kommen vor dem Zusammenschweißen also auf den Amboss; es ist eine kraftraubende Arbeit des Gestaltens. Mit dem Schmiedehammer und unter hoher Temperatur werden die aus der Platte geschnittenen Teile plastisch geformt und somit die spätere Kontur Stück für Stück vorgebildet.

Material und Energie

Die von Heller verwendeten Eisen- und Stahlplatten sind industriell hergestellt. Machen wir uns den differenzierten Arbeitsprozess klar: das Erz wurde geschmolzen, die Eisenrohlinge gegossen, zu Stahl veredelt, der Stahl zu Stahlplatten gedehnt und auf Industrienorm gewalzt. Nun beginnt die Arbeit mit der Hand: das Zerkleinern der Platten, das mühevoll Herausschneiden mit der Metallschere, dann das Schmieden der planen Fläche zur Form und schließlich das Verschweißen der Einzelplatten zur Plastik. Bis zu 5000 quadratische Stahlplättchen wurden für die Skulptur "Mensch" verschweißt, bis das Objekt Gestalt annahm. Die Plastik wurde im September 2006 im Tiergarten Straubing aufgestellt. Blättert man in der Werkgeschichte Manfred Hellers weiter, dann fällt auf, dass die Einzelemente der Montagen wuchtiger und größer werden und die Stücke dadurch einer energieaufwändigen und umfangreichen Bearbeitung unterzogen werden. Am Amboss wird durch die Kraft des Armes die Gestalt Stück für Stück geschmiedet. Die Bewegungsspuren des Hammers werden in das Metall wie in einen Prägstock eingeschlagen. Urkräfte wie das Feuer zum Erhitzen, das Wasser zum Kühlen und die Erde mit der Schwerkraft wirken auf das Werkstück ein. Der Körper des Künstlers arbeitet mit höchstem Einsatz, um Schlag um Schlag der Idee Gestalt zu geben. Die durch die Metallschere aufgerauten Ränder der Platten und die Schweißnähte bleiben sichtbar.



Abbildung 2 Manfred Heller, *Kronos*, o.J.

Zum besseren Verständnis der Hellerschen Großplastiken blicken wir auf die frühe Metallbearbeitung der Menschheit. Vor ca. 6000 Jahren wurde in Sumer und Ägypten gediegenes Eisen von Meteoriten⁶ zur Herstellung von Speerspitzen genutzt. Es war relativ weich und für den Alltagsgebrauch als Werkzeug oder Waffe untauglich. Dafür war es durch seine Seltenheit und durch den Symbolwert kostbarer als Gold⁷. Vor 5000 Jahren wurde im Zweistromland, in Ägypten und Anatolien bereits Eisen verhüttet. Allerdings wurde Eisen nur in Zeremonien zur Schau gestellt oder in Kulte genutzt. Von daher stammt also der Archetyp, von dem die künstlerische Gestaltung von Eisen in der Moderne zehrt. Erst bei den Hethitern sollte das Eisen eine wirtschaftliche Nutzung als Waffe und Werkzeug erfahren.

Die Welt der Mythe und der Alltag

Was die Themen der Heller'schen Plastiken betrifft, so ist ein Rückblick auf die griechische Plastik aufschlussreich. Nach der Archäologin Gisela Richter lassen sich die Themen der griechischen Großplastik in zwei Hauptgruppen scheiden. Entweder stammt der Bildinhalt aus der griechischen Sage, der Götterwelt, der mythischen Überlieferung von Taten der Heroen, oder aber das tägliche Leben wird dargestellt: kämpfende Athleten oder Krieger, die

⁶ Eine metallisch graue Nicketeisenverbindung. Bekanntlich stammt die in der Grabkammer des Pharaos Tutanchamun gefundene Dolchklinge aus meteoritischem Eisen.

⁷ „Die Neugier des Menschen auf das Eisen wurde [...] ursprünglich von den relativ reinen Eisenmeteoriten geweckt. Das erste technisch verwertbare Eisen kam tatsächlich vom Himmel. Ägypter, Babylonier, Hethiter sowie Assyrer bezeichneten Eisen als das vom Himmel gesandte Metall. Meteoriteneisen enthält im Gegensatz zum irdischen Eisen einen recht hohen Anteil Nickel. Das Material mancher archäologischer Funde hat somit nachweisbar einen außerirdischen Ursprung. Meteoriteneisen wurde überwiegend für hochwertige Waffen oder für Kultgegenstände verwendet.“ Manfred Reitz, *Auf der Fährte der Zeit. Mit naturwissenschaftlichen Methoden vergangene Rätsel entschlüsseln*. Weinheim, 2003. S.73

Welt der Frau oder die Totenklage. Historische Ereignisse und Schlachten, die etwa in der späteren römischen Kunst einen großen Raum einnehmen sollten, treten in der griechischen Kunst nur selten auf. Sie werden lediglich in der Darstellung mythischer Kämpfe zwischen Göttern und Giganten angedeutet.“⁸ Bei Manfred Hellers Arbeiten spiegelt sich dieser Sachverhalt: in der Rückführung des Rohstoffes Eisen auf die ursprünglich kultischen Nutzung im Kunstwerk und der Rücknahme des Industrieproduktes durch das Schmieden der Werkstücke in Gestaltungen, die als Plastik immer ins Allgemeine, Übergreifende zielen. Thematisch durch das Zitieren mythischer Namen wie *Kronos* oder *Phaeton*, die sich nicht nur auf die Mythe, sondern auch auf historische Ereignisse beziehen lassen.

Phaeton

Die Metallplastik *Phaeton*, der groben Form nach zu einem Kreisabschnitt überbogen, ruht physikalisch gesprochen in einem labilen Gleichgewicht auf zwei Punkten des Sockels, einem Quader aus Holz. Der Gleichgewichtszustand scheint gefährdet, nur zu leicht könnte der Korpus aus der Balance geraten und zu Boden stürzen. Gleichwohl bietet der hölzerne Sockel vorübergehend Halt. Ein bemerkenswerter Schwebезustand zwischen Stürzen und Halten hat sich eingestellt.

⁸ Gisela M. A. Richter, Handbuch der griechischen Kunst. Stuttgart, 1965. S. 70



Abbildung 3 Manfred Heller, *Phaeton*, o.J.

Die geöffnete Oberfläche, die aufgesprungenen Schuppen der Stahlplatten vermitteln den Eindruck, dass ein gewaltiger Schlag den Torso getroffen hat. Auch die Verdrehung von Unterkörper und Oberkörper deuten auf eine gewaltsame Einwirkung hin. Die anthrazitfarbenen Platten wirken wie verkohlt. Die Füße, Teile der Arme und Hände fehlen, der Schädel ist geplatzt.

Wir kennen den Mythos von Phaeton, dem Sohn des Sonnengottes Helios. Der Jüngling Phaeton wurde von seinem Freund Epaphos geneckt mit der Behauptung, Helios sei gar nicht sein Vater. Phaetons Mutter Klyméne, zu dieser Zeit mit König Mérap von Ägypten verheiratet, schickte ihn zum Beweis seiner hehren Abkunft zu Helios' Palast gegen Sonnenaufgang. Um seine väterliche Liebe zu beweisen versprach Helios, seinem Sohn jeden Wunsch zu erfüllen. Und so verlangte Phaeton nach dem Sonnenwagen des Vaters. Helios war über die vorwitzige Forderung entsetzt, doch musste er sein Versprechen einlösen. Und so wurden die vier Pferde des Sonnengottes vor den gleißenden Wagen gespannt, und Phaethon ergriff die Zügel. Sein Vater hatte ihm genaueste Anweisung gegeben. Doch einmal am Himmel, verlor der Jüngling den Kopf, seine Kräfte verließen ihn und Helios' Pferde gingen durch. Es kommt zur Katastrophe: Die führungslosen Pferde reißen eine riesige Wunde in den Himmel, aus der sich die Milchstraße ergießt. Dann tauchen die Pferde hinab zur Erde und lassen alles in einem Brand verdorren. Über den Frevel und die grauenhaften Zerstörungen erbost, schleudert Zeus gegen Phaeton einen

Donnerkeil, der den Jüngling aus dem Wagen wirft. Sein brennender Körper stürzt in den Erídanos. Dort stehen seine Schwestern, die den Sturz beobachtet haben, und beweinen ihn. Dann naht Kyknos, ein Verwandter des Phaethon, um die Totenklage anzustimmen und wird dabei, wie sein Name schon sagt, in einen Schwan verwandelt.

Seltsam ist, dass der Volkswagenkonzern erneut einem Oberklassewagen den Namen *Phaeton* gegeben hat. Der Autokonzern knüpft mit dem mythischen Namen an eine zu Beginn des Autobaues weit verbreitete Karosseriebauform für Luxusfahrzeuge an, denn vor hundert Jahren ließ der Automobilpionier August Horch in seinem Zwickauer Werk ein Luxusautomobil mit dem Namen *Phaeton* bauen. Zuvor bezeichnete der Name *Phaeton* eine offene Pferdekutsche, bei der die „Herrschaft“ ohne Kutscher selbst lenkte. Bei der Namensgebung für diesen Kutschentyp ist der Zusammenhang zur Mythe noch greifbar und verständlich. Auch in unserer Zeit kann die Mythe vom außer Kontrolle geratenen Sonnenwagen wieder aufleben. Das zeigt der dubios anmutende Tod des österreichischen Politikers Jörg Haider, der selbst einen *VW Phaeton* lenkte, als er am 11. Oktober 2008 ums Leben kam. Die Schlagzeile von Europas größter Auto- und Motor-Community brachte in vermutlich ungewollter ironischer Brechung den mythischen Subtext zur Erscheinung: „Rechtspopulist Haider verunglückt tödlich im Phaeton“⁹, während die Internetplattform „Junge Medien-Hamburg.de“ des Berufsverbandes „Junge Medien Deutschland“ im Kenntnis der Mythe titelte: „Haiders Unfall – als Phaeton vom Himmel fiel: Über Macht und Mythos der Verschwörungstheorien.“¹⁰ Die „Totenklage“, die offizielle Trauerfeier, an der 25.000 Menschen teilnahmen¹¹, wurde vielbeachtetes und kommentiertes Medienereignis.

Enduring Freedom

Als Reaktion auf die Terroranschläge vom 11. September 2001 auf das World Trade Center erklärte Präsident George Bush dem internationalen Terrorismus den Krieg. Eine der Maßnahmen wurde „Operation Enduring Freedom“, auf Deutsch: „Operation andauernde Freiheit“ genannt. Die Militäroperation wird seitdem in Afghanistan, am Horn von Afrika, auf den Philippinen und innerhalb und südlich der Sahara durchgeführt. Deutsche Marineeinheiten sind an der Aktion beteiligt und im Indischen Ozean im Einsatz. Ziel der Gesamtoperation ist es, Führungs- und Ausbildungseinheiten von Terroristen zu bekämpfen und die Täter vor Gericht zu stellen.

Die Figur mit dem Namen *Enduring Freedom*, die Manfred Heller gestaltet hat, erinnert zuerst einmal an den Korpus eines Kreuzifixes, genauer an ein *Crucifixus dolorosus*, das auf

⁹ Vgl.: <http://www.motor-talk.de/forum/rechtspopulist-haider-verunglueckt-toedlich-im-phaeton-t2006314.html?page=3>

¹⁰ Vgl. <http://jungemedienhamburg.wordpress.com/2008/10/13/haider-der-unfall-als-phaeton-vom-himmel-viel-uber-macht-und-mythos-der-verschwörungstheorien>

¹¹ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/J%C3%B6rg_Haider

Deutsch Gabelkruzifix oder auch Mystikerkruzifix genannt wird. Man nimmt an, dass das Gabelkreuz für einen Baum, den Baum der Erkenntnis steht, von dem aus die Sünde über die Welt kam. Kunstgeschichtlich taucht diese Y-Kreuzesform in der Gotik auf und findet sich häufig im Rheinland. Diese besondere Kruzifixform stellt in eindringlicher Weise die Leiden des Gekreuzigten, meist schon gestorbenen Christus dar. Außerdem ist für Gabelkreuze belegt, dass sie als Prozessionskreuze benutzt wurden. Die Wirkabsicht der die Leiden Christi realistisch übersteigert darstellenden Kruzifixe war, zu erschüttern und Schrecken und Angst zu erzeugen.



Abbildung 4 Manfred Heller, Enduring Freedom, o.J.

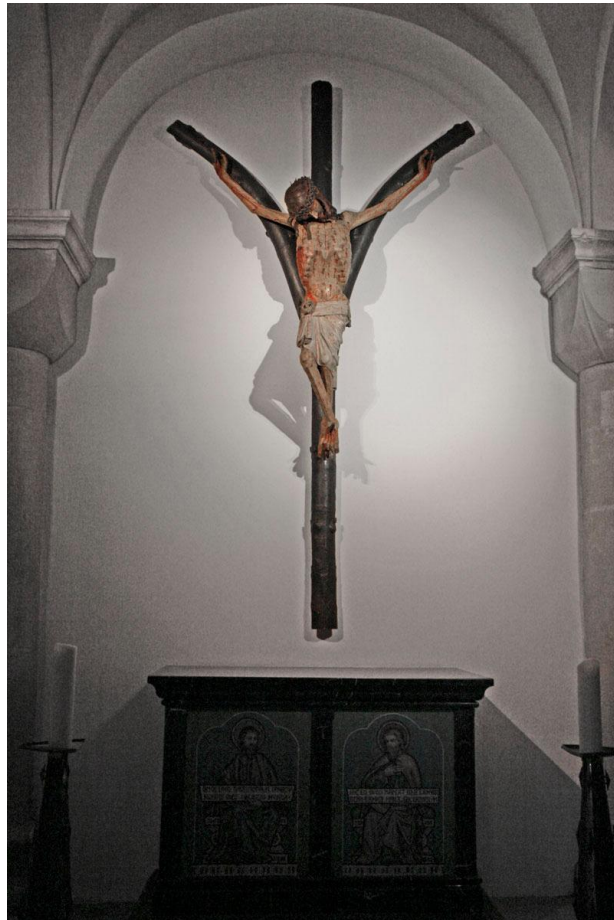


Abbildung 5 St. Maria im Kapitol, Gabelkreuz (1304)

Bei der Figur von Manfred Heller haben wir es mit einem Torso zu tun, dessen Körperachsen viel bedrohlicher wirken als beim Kruzifix des Gabelkreuzes, bei dem figurativ der *Corpus Christi* mit dem Kreuz zu einem Sinnnganzen verschmelzen. Obwohl bei "Enduring Freedom" antropomorphe Details fehlen, wirkt die Konturierung mit dem Werkmittel der stahlgrauen bis bleifarbenen Metallplatten, den Löchern, den Schweißnähten und offen gebliebenen Werkstückkanten und angerosteten Stellen verletzt, deformierter, als ein geschlossener Korpus es uns darstellen könnte. Der offene Schädel, die hohlen Unter- und Oberschenkel wirken bedrohlich, weil hüllenhaft. Das Verfahren der Montage, der montierte Korpus, ist offensichtlich: Die geschmiedeten Eisenplatten geben der Leere die Kontur, die Fassung.

Mit ihren Körperachsen greift die Plastik mächtig und universal in den Raum. Die Plastik *Enduring Freedom* ist auf eine Gerichtetheit wie das *Gabelkruzifix* erst gar nicht angewiesen. Die Heller'sche Plastik könnte an einer Wand hängen, im Raum schweben oder auf dem Boden liegen. Es ist, als fehlte die statische Achse und damit der räumliche Bezugspunkt. Dieser Sachverhalt verstört den Betrachter stark. Denn er ist nicht mehr der außerhalb des Kunstobjektes stehende souveräne Betrachter. Indem Heller durch seine Montage in besonderem Maße auf das Unsichtbare, auf den das Kunstwerk umfangenden Raum des Psychischen und Sozialen verweist, kann er die Spuren des Gestaltungsprozesses als wesentlichen Bestandteil der Plastik belassen. Die Verformung durch das Feuer, die Spuren beim Schmieden durch den Schlag des Hammers, die Schweißnähte bleiben sichtbar und zeigen die Konstruiertheit, die der Betrachter durch seine Assoziationen weiterführen soll. Erst durch die Ergänzung erfüllt sich der Aufforderungscharakter der Plastik.

Meine gerade entwickelte Deutung von *Enduring Freedom* im Vergleich zum Gabelkreuz hat die Verwandtschaft der beiden plastischen Gestaltungen herausgearbeitet. Diese kunsthistorische Sichtweise wird von einer Beobachtung überlagert, von der ich mich seit der Betrachtung der Filmberichterstattung über den 11. September 2001 nicht befreien kann.

Der Film zeigte verzweifelte Menschen, die, um dem Feuer zu entgehen, sich aus dem 78. Stockwerk aus einem der Türme des World Trade Center in die Tiefe stürzten. Offensichtlich wollten sie durch den Sprung ins Bodenlose dem Feuertod entgehen. Im freien Fall nahmen die Körper der Verzweifelten die Gestalt von Gekreuzigten an. Es wird deutlich, dass *Enduring Freedom* in seiner Körpersprache, mit den auseinanderstrebenden Körperachsen universalem Leiden Ausdruck verschaffen will.

Krieg und Frieden

Die Heller'schen Stahlplastiken sind wie schon gesagt Montagen. Stück für Stück sind sie unter hohem Energieaufwand geschmiedet, gestaltet und zusammengeschweißt worden. Die Figur des menschlichen Körpers löst sich in Konturen auf, die von seiner Verletzlichkeit künden. Seine Konstruiertheit erfahren wir in der Dekonstruktion seiner Körperlichkeit, denn die Plastiken ruhen nicht in sich selbst, sondern weisen provokant in den sozialen Raum des Betrachters.

Wir alle kennen die Nachrichtenbilder von Resten zerborstener Raketen, die deformierten Teile eines bombardierten Tanklastzuges in Afghanistan, aufgenommen auf dem realen Schlachtfeld und von den Nachrichtensendungen weltweit verteilt. Uns sind die Bilder des *High-Tech-Krieges* als auch die von *low intensity conflicts* vertraut, versandt über die Telekommunikation, GPS-Bilder, Handys oder über das Internet.

Die Gewaltimages, die von der Filmindustrie mit Streifen wie *Terminator*, *Universal Soldier*, oder dem jüngst ausgestrahlten Streifen *X-Men 2* geschaffen wurden, nicht zu vergessen die

Bilderwelt der *Combat-Spiele* und inszenierten Musikvideos vermengen sich in einer diffusen Mediasphäre und wirken darin gegenseitig auf sich stilbildend ein.

Nicht nur die globale Gesellschaft ist osmotisch geworden, sondern auch die Realsphäre und die virtuelle Welt durchdringen sich gegenseitig immer stärker. Das reale und das virtuelle Schlachtfeld sind in einer Kommunikationsgesellschaft nur noch schwer auseinanderzuhalten. Der Krieg ist heute nicht mehr im Sinne von Clausewitz auf einen begrenzten Handlungsraum beschränkt, sondern ist ein Medienereignis, das auf die Emotionen der Menschen weit entfernt vom Geschehen auf dem Schlachtfeld wirkt. In einer globalen Gesellschaft lassen sich Krieg und Frieden in ihren visuellen Repräsentationen nur noch schwer voneinander unterscheiden. Die überall verfügbaren Bilder sind dabei, Wirklichkeit zu absorbieren und ein neues Deutungsparadigma, nämlich ein virtuelles, aufzurichten. So wird Geschichte geschrieben, gemacht, konstruiert, in Zeiten der modernen bildhaften Medien mehr denn je.

Wir sind umfungen von Bildern, die technische, ökonomische und politische Infrastrukturen täglich aussenden. Umso wichtiger ist es, den Dialog jenseits der "digitalen Kluft" zu führen. Die Stahlplastiken Manfred Hellers sind Gestalten, die aus der Tiefe des persönlichen und kollektiven Unbewussten erwachsen. Die Sensibilität des Künstlers filtert die uns umfangenden Bilder auf das Wesentliche. Die Heller'schen Gegenbilder, an den Plastiken *Phaeton* und *Enduring Freedom* aufgezeigt, wirken stark auf unsere Wahrnehmung und provozieren uns. Aber gerade dadurch bilden sie einen Gegenpol zu der sich aggressiv gebärdenden Bilderflut, in der wir stehen. Und so geht es bei den Heller'schen Plastiken auch um die grundsätzliche Frage, was Kunst unter den zeitgenössischen Kommunikationsbedingungen an Gegenbildern evoziert.

Abbildung 1 Design & Fotografie DIE FORMATE , www.dieformate.de

Abbildungen 2 bis 4: Manfred Heller, 94368 Perkam/Radldorf.

Abbildung 5: St. Maria im Kapitol, Gabelkreuz (1304), Hans Peter Schaefer