

*Sehr geehrter Herr Magister Gwigger,
im Rahmen einer journalistischen Recherche befasste ich mich mit dem Bildhauer Thorak. Ich möchte betonen, dass ich keinerlei Nähe zum nationalsozialistischen Gedankengut heg. Aber: Er war ein großer Künstler und so viel mir bekannt ist, hat ER nicht die Nähe Hitlers gesucht. Ich denke, dass man ihn daher NICHT verurteilen darf. Sollten Sie gegenteilige Unterlagen haben, bitte ich Sie um Information.
Mit besten Grüßen*

In dieser E-Mail, die Bernhard Gwiggner wenige Tage vor seiner Ausstellungseröffnung erhielt, ist jene Stimmung und Einschätzung wiedergegeben, die von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis heute ungebrochen scheint, mit der die „Großartigkeit“ der Kunst das politische Verhalten der Person zu relativieren vermag. Doch Bernhard Gwiggner wählt einen anderen Ansatzpunkt, er stellt uns vor die Frage, was Thorak mit uns heute, mit Salzburg zu tun hat, weshalb wir uns mit ihm nach wie vor beschäftigen, auch beschäftigen müssen.

Die drei Auseinandersetzungsebenen, mit denen die Bezüge Thoraks zu Salzburg in der Ausstellung thematisiert werden, sind präzise gesetzt: das 1938 begonnene „Denkmal der Arbeit“, die Parallelausstellung von Joseph Thorak im Zwerggarten und von Fritz Wotruba in der Salzburger Residenz im Sommer 1950 und die wissenschaftliche Bearbeitung anhand der Diplomarbeit von Gunhild Reingruber aus dem Jahr 1998, deren künstlerische Bearbeitung die Ausstellung einfasst.

Das so genannte „Denkmal der Arbeit“ für die Reichsautobahn am Grenzübergang Walsberg, bei dem auf einer schräg aufsteigenden Rampe vier Giganten einen Felsen auf dem Weg nach Österreich rollen und ziehen, thematisiert Gwiggner in einer wandfüllenden Kohlezeichnung mittels eines maßstabsgetreu wiedergegebenen kleinen Ausschnitts, der die riesigen Abmessungen und Dimensionen sinnhaft vor Augen führt.

Die Feier zum Spatenstich am 7. April 1938 stand ganz im Zeichen des Anschlusses: nach dem Fällen von 60 Bergriesen (Fichten), hatte – so berichtet der Völkische Beobachter – der Reichsstatthalter Seyß-Inquart Hitler gemeldet, dass nun der Blick in alle Gaue des Reiches offen sei; da die Reichsautobahn als das „einende Band“ Ausdruck der politischen Einheit sein sollte, war das im Vorfeld geplante Grenzdenkmal hinfällig. Josef Thorak, geschickt im Aufgreifen politischer Vorstellungen, entwickelte ein 14 m hohes Triumphmal des Anschlusses, von dem Hitler wünschte, dass es auf einem Sockel zu stehen komme und in rötlichem Granit ausgeführt werden möge, damit es "nach 1.000 Jahren trotz der Witterung noch ganz in seinen edlen Formen dastehe."

Dass gerade am Führerwunsch die Realisierung des Projekts letztendlich scheiterte ist mehr als symptomatisch, ein rötlicher Granit in dieser Größe überforderte selbst die nationalsozialistische Logistik. Dessen ungeachtet arbeitete Thorak im Atelier Baldham bei München weiter an den Modellvergrößerungen. Das berühmte Foto von Franz Hubmann von 1945, das Gwiggner lapidar als Kopie neben die großformatige Kohlezeichnung hängt, zeigt einen GI vor den verstaubten Giganten. Bei der Atelierräumung 1946 wurde das Modell letztlich zerstört, lediglich der 5 mal 18 Meter große Betonsockel soll nach Recherchen von Hermann Neumann noch unter dem Parkplatz am ehemaligen Grenzübergang vorhanden sein. Im Magazin Spiegel vom April 1950 meinte Thorak: "Man wirft mir den Gigantismus vor! Ich weiß. Warum aber? Das Reichsautobahndenkmal, das die Amerikaner gesprengt haben, stand in einer heroischen Landschaft, mitten in den Bergen. Es mußte groß sein."

Als Gegenüber der Kohlezeichnung postiert Gwiggner im zentralen Ausstellungsraum die Figur „WoThora“: sie referiert auf die Parallelausstellung Wotruba und Thorak, mit der – wie es in der Wiener Arbeiterzeitung hieß – die „Härte Wotrubas“ mit der „Quallenweichheit des

Selbstgefälligen“, gemeint war Thorak, verglichen werden konnte. Nur wenigen ist heute bekannt, dass damals an Stelle der Parkplatz- und Kinderspielplatz-Pläne für den Zwerglgarten eine großzügige Anlagengestaltung mit Wegen, Pavillon und Kiosk als „Gehege“ für Kunstausstellungen errichtet wurde. Eröffnet wurde das Ausstellungsgelände mit der großen Thorak-Schau, die vom Kulturamt der Stadt Salzburg und der Salzburger Kulturvereinigung organisiert wurde und von der die Kopernikus-Statue noch heute zeugt (sie wurde nie abtransportiert und ging nach dem Tod Thoraks 1952 als Geschenk in den Besitz der Stadt über).

Bernhard Gwiggner wählt aus dieser unrühmlichen Festspiel-Begleitausstellung die Paracelsus-Skulptur in ihrer äußeren Form und verknüpft sie mit den Gestaltungsprinzipien Wotrubas der späten 40er Jahre. Könnte so der Paracelsus ausgesehen haben, wenn die Denkmal-Betreiber 1942 statt an Thorak an Wotruba herangetreten wären?

Allerdings: Wäre die Geschichte damals anders verlaufen, hätte die Paracelsus-Gesellschaft zu diesem Zeitpunkt ihren Denkmalwunsch zum 400. Todestag des in Salzburg verstorbenen Arztes schon 1941 erfüllt gehabt. Bereits 1940 wurde der Wiener Bildhauer und Gemmenmacher Rudolf Schmidt mit den Denkmalsplanungen betraut. Dieser hatte während des Nationalsozialismus – wie so viele andere auch – Karriere gemacht, er fertigte nicht nur Medaillen für alle möglichen Anlässe, auch reihenweise Büsten von Nazi-Funktionären und diesen gewogenen Dichtern. Seine beiden Denkmalentwürfe wurden nie realisiert, ersterer für ein Paracelsuskrankenhaus in Mülln musste gemeinsam mit den Krankenhausplänen verworfen werden, das zweite Projekt – eine Büste mit einer stufenförmigen Anlage samt Inschriftentafel, geplant für die Ecke des Parks beim Posthof und alternativ gegenüber dem Portal des Chiemseehofes – wurde aus Geldmangel abgebrochen.

Doch die neu gegründete Paracelsus-Gesellschaft hatte das Glück der Zahlen auf ihrer Seite, konnte man doch schon zwei Jahre später – also 1943 – den 450. Geburtstag des Hohenheimers feiern, womit das ersehnte Denkmalsprojekt neu aufgeladen werden konnte. Dieses Mal ist man an Thorak herangetreten, der 1942 ein erstes Modell anfertigte; 1943 wurde die endgültige Fassung fertig gestellt und das Gipsmodell bei der Großen Deutschen Kunstausstellung gezeigt. Die Ausführung in Stein kam als Gegengabe für die Unterstützungen des Gauamtes bei der Besitzübernahme des enteigneten Schlosses Prielau durch Gauleiter Scheel, als Geschenk nach Salzburg, Scheel bedankt sich brieflich bei Thorak für den Paracelsus und für das Gipsmodell des Fischer von Erlach. Wieder wälzte man große Pläne für eine adäquate Aufstellung in Form einer Brunnenanlage am Max-Reinhardt-Platz, auch die hätte Thorak ausführen sollen: die Figur sollte in einem Becken mit 5 m Durchmesser auf einer 8-eckigen Plattform zu stehen kommen. Aus einem weiteren Brief von Scheel 1944 geht hervor, dass die Paracelsus-Figur in Marmor in Salzburg eingelangt ist und es ist wahrscheinlich, dass sie unmittelbar darauf auf Grund der beginnenden Luftangriffe in den Stollen von St. Peter verfrachtet wurde, wo sie dann Jahre später gefunden wurde, um dann bei der großen Freiluft-Ausstellung 1950 im Zwerglgarten aufgestellt zu werden. Bei der Eröffnung sprach Vizebürgermeister Hildmann dem Künstler Dank aus für das großzügige Geschenk an die Stadt. Ein Geschenk, dem nach einer nahtlosen Übernahme der Gaubesitztümer im Jahr 1950 ein zweites Mal gedankt wurde?

Wie gehen wir heute mit gestifteten und geschenkten Kunstwerken um? Welche Interessen lassen sich heute benennen und worin unterscheiden sie sich von damals? Wieweit definieren Skulpturen einen Platz und bilden eine ästhetische oder politische Bannmeile aus, wieweit öffnen sie sich, laden ein, einen Platz vielfältig zu nutzen – oder dienen sie immer nur einer wie auch immer gearteten Standortdiskussion im Städtewettbewerb?

In den frühen 40er Jahren – also in Kriegsjahren – waren die Betreiber darum bemüht, für

Salzburg das erste große Paracelsus-Denkmal zu sichern. Die Sorgen der Nachkriegszeit wiederum galten der Platzierung dieser monumentalen Standfigur, denn nach der Aufstellung für die große Thorak-Schau 1950 wusste man schlichtweg nicht, wohin mit ihr. Eine Probeaufstellung 1953 an der Staatsbrücke endete unbefriedigend, ebenso jene im Eingangsbereich des neu errichteten Hallenbades. Erst 1967 wurde die Monumentalfigur an der heutigen Position im Kurpark aufgestellt. Peter Kramml, der über die Paracelsus-Gesellschaft und ihre Denkmalsprojekte gearbeitet und publiziert hat, bezeichnet die Figur als Rumpf. Aber ist es einer? Die damalige konzeptive Verbindung mit Brunnen und Wasser scheint für die Figur des Arztes ebenso naheliegend zu sein wie die mit einem Kräuterbeet: ein Projektvorschlag 1993 hatte eine Aufstellung in Hellbrunn an Stelle des Sisi-Denkmal vorgesehen und dazu eine Kräuterpromenade visioniert.

Als was können wir die Figur heute sehen? Als Rumpf eines Denkmals, von dem eine überlebensgroße Sitzstatue blieb? Bernhard Gwiggner hat sich nachvollziehbar mit der Geschichte dieser Figur auseinandergesetzt, die er in ihrer Widersprüchlichkeit und den schichtenweise abgelagerten Historien aufgreift und diese wahrnehmbar macht.

So eigenwillig die Figur „WoThora“ auch anmutet, die Wiedererkennbarkeit ist trotz der Ineinanderfügung zweier konträrer Stile gegeben, konkret als Effekt einer Wechselwirkung von Betrachterblick und der spezifischen Gestaltungsweise. Denn Gwiggner konstruiert, und er zeigt, dass er konstruiert. Eine Fassade gibt er nur nach vorne; links, rechts und dahinter sieht man explizit das Gemachtsein, das Gebaute, Geklebte, das rohe Material. Styropor ist eigentlich ein Unmaterial für Stand- und Sitzfiguren, aber darum geht es auch nicht, Gwiggner formt keinen neuen Paracelsus, sondern nimmt sich die Grotteske von damals zum Ausgang, das Miteinandervergleichen und Gegenseitigausspielen, nicht nur Wotruba gegen Thorak, auch Wien gegen Salzburg usw. Gwiggner integriert auch die Kommentare aus der jüngeren Vergangenheit, so das illegale Auftragen eines Hitlerbärtchens und der beiden Hörner, von dem ein Fotodokument zeugt, das er für die Gestaltung der Einladungskarte aufgegriffen hat. Mit dem Styropor folgt Gwiggner also weder dem Modellieren eines Thoraks, das die Weichheit der Figuren bedingt und unter den Falten einen Körper vermissen lässt, noch der Gestaltungsweise Wotrubas und sein Aus-dem-Stein-Herausmeißeln der Figuren mit den präzisen Linien und Proportionen.

Die Figur hier, oder vielmehr die Materialverwendung, folgt den Farben des Punschkrapferls, das Robert Menasse 1995 zum Symbol für die 2. Republik erkoren hatte: „außen rosa, innen braun“ – so die Mentalitätsbeschreibung, die im Kern auf Thomas Bernhard zurückgeht. Doch Gwiggner wendet das Innere nach außen, er überzieht den rosaroten Kern auf der Schauseite mit dem Braun eines Schokogusses und verweist uns darauf, dass die Hülle, unter die es sich zu blicken lohnen würde, wiederum nur eine Schicht freigibt, mit und in der man sich wohlig rosa weich einrichten könnte, aber es ist eben nur eine Schicht und nicht der Inhalt, das Eigentliche.

Dass es lohnend ist, über den Tellerrand hinaus zu blicken, zeigt Gwiggner in der friesartig den Raum erfassenden Endloszeichnung: aus der Diplomarbeit von Gunhild Reingruber schreibt er die für die Biografie Thoraks und für Salzburg wesentlichen Kapitel stichwortartig nach und markiert dabei einzelne Begriffe und Wortfolgen rot, die er dann durch die Google-Bildersuchmaschine laufen lässt und den ersten Treffer jeweils als Zeichnung darunter stellt. Was haben jetzt diese heutigen Bilder-Treffer mit einer kritischen Bearbeitung der Geschichte zu tun? Die Reihung der Treffer erfolgt nach dem Prinzip der Häufigkeit eines Abrufes oder nach erkaufte Vorreihungen, das heißt damit lässt sich das nachzeichnen, was nach Foucault einen Diskurs in seiner hegemonialen Erscheinung zeigt, der jenes nach oben schwappen lässt, was gerade verhandelt, gemocht, verehrt wird. Wenn man analog dazu die Tagespresse von 1950 durchgeht und exemplarisch die Schlagzeilen aus Kunst und Kultur nimmt, so stößt man auf Beachtliches: Das neue Stadtkino mit dem wunderbaren Espresso wurde als größtes Kino der

Stadt eröffnet, die Dreharbeiten in Parsch und am Gaisberg für Franz Antels Film „Auf der Alm gibt's ka Sünd“ wurden beendet und die Familie Trapp konnte bei ihrem ersten Besuch in Salzburg vom Landeshauptmann in Empfang genommen werden. Das Zauberflötenhäuschen wurde vom Kapuzinerberg herunter in den Mozarteumgarten versetzt und auf dem Rosenhügel der Grundstein für ein Musikhaus gelegt. Man gedachte dem 50. Todesjahr von Friedrich Nietzsche und das Festspielhaus feierte sein 25-Jahr-Jubiläum.

Eine Andreas-Hofer-Statue über dem Portal eines Herrenmodehauses am Platzl konnte schlussendlich doch angebracht werden, nachdem Vizebürgermeister Hildmann wegen außenpolitischer Bedenken lange die Bewilligung verweigert hatte.

Im Jahr 1950 scheint im Vergleich zum politisch brisanten „Südtirol“ das Projekt Thorak wenig bedenklich gewesen zu sein, doch sein Verstricktsein in die nationalsozialistischen Machenschaften, sein Hinnehmen oder auch Gutheißen der Greuelthaten wurde in den vergangenen Jahrzehnten breitest aufgearbeitet, beginnend mit der Dissertation von Gert Kerschbaumer. Seit über drei Jahrzehnten wissen wir: er hat die Nähe Hitlers gesucht, sich angebedert und angepasst – seine „selbstgezimmerten“ Entlastungsargumente für die damaligen Spruchkammerverfahren heute zu wiederholen ist mehr als nur fragwürdig. Es liegt an uns, was wir wissen wollen und was wir mit diesem Wissen tun.

Eine kritische Kunstpraxis, wie wir einer solchen in dieser Ausstellung begegnen, kann eine politische Wirkung nicht garantieren, da sie immer ein Unentscheidbares mit sich führt, aber sie wird immer in der Art der Gestaltung einen Umstand so vorführen, dass man die „Verflechtung mehrerer Politiken erkennt, dieser Verflechtung neue Gestalten verleiht, ihre Spannungen erkundet und somit das Gleichgewicht der Möglichkeiten und die Verteilung der Fähigkeiten verschiebt.“ (Jacques Rancière, Der emanzipierte Zuschauer, S.99)

Hildegard Fraueneder

Rede zur Eröffnung der Ausstellung am 4. November 2010