

Anton Thuswaldner

Am 2 März 1921 verstarb in Kaprun der Bildhauer Anton Thuswaldner, der seinen Mitbürgern nicht nur als Künstler sondern auch als unermüdlicher und engagierter Politprovokateur in Erinnerung bleiben wird. Seine erste bildhauerische Ausbildung erhielt Thuswaldner in der Fachschule Hallein bei Hans Baier. Während der Schulschließung durch die Ereignisse des 2. Weltkrieges 1945/46 arbeitete Thuswaldner in der Werkstätte Jakob Adlhart und stand dort unter der besonderen Betreuung durch den dort tätigen Bildhauer und Hanak-Schüler Franz Budig. Durch Hans Baier wurde Thuswaldner an die Werkstätte des in Ehrwald arbeitenden Hildebrand-Schülers Fritz Behn vermittelt, wo er sich neben seiner künstlerischen Weiterbildung einen breit gelagerten Fundus an kulturgeschichtlicher Bildung aneignen konnte. Behn war Schüler Adolf von Hildebrands (1847 -1921) und bis 1945 Leiter der Bildhauerklasse an der Wiener Kunstakademie. Eine Ideologische Beeinflussung Thuswaldners durch Fritz Behn war zweifellos eine nachhaltige, denn Fritz Behn war willfähriger Anhänger und Unterstützer des NS-Regimes, obwohl er als Künstler und als bedeutendster Tierplastiker der 20er Jahre den konservativen Klassizismus des Fin de Siècle längst überwunden hatte. Diese geistig einseitige Prägung, die bereits in Thuswaldners Elternhaus begonnen hat, und sich in der Lehrwerkstätte Fritz Behns nur fortgesetzt hat, hat Thuswaldners künstlerischen Werdegang nach Abschluss seiner Ausbildung schwer belastet, und seinen über 15 Jahre andauernden Ablöseprozess von national gestimmten Wertecodizes und Kunstauffassungen verzögert und erschwert. Hinzu kommt die dominante Persönlichkeit seines Vaters, der als ehemaliger Offizier der k. k. Armee die künstlerische Begabung seines Sohnes zwar erkannt und gefördert hat, der aber allen avantgardistischen Kunstströmungen der Nachkriegszeit ablehnend und verständnislos gegenüber stand.

Bis etwa 1960 zeigen die Arbeiten Anton Thuswaldners deutlich die Einflüsse durch Baier, Adlhart und Behn. Der Bruch mit dieser seiner eigenen künstlerischen Herkunft, die jegliche Art ideologischer Aufladung miteinschloss, fand schließlich in den 60er Jahren statt, in dieser Zeit jedoch mit aller Radikalität. In einer ersten Phase reflektiert er mit bunt bemalten Kultpfählen afrikanische Primitivkunst, die offensichtlich auf die Afrika-Erfahrungen seines ehemaligen Lehrmeisters Fritz Behn verweisen, der in mehrjährigen Aufenthalten in den damaligen Gebieten Deutsch-Ostafrika und Britisch-Ostafrika Tierstudien an Raubkatzen durchführte und zahlreiche tieranatomische Abgüsse in sein Münchener Atelier bringen ließ. Diese Pfähle tragen jedoch deutliche Züge der Selbstreflexion und signalisieren seinen Gesinnungswandel und seine Auseinandersetzung mit seiner eigenen Herkunft. Durch Einschnitte in die Oberfläche schwarz gefasster Rundstämme legt er mit grellen Farben gekennzeichnete Schichten frei, die man als sein stufenweises Vordringen in sein eigenes Inneres zu deuten hat. Es folgten Arbeiten und Ausstellungen, die das Thema Tür zum Gegenstand hatten. Es handelte sich dabei stets um schwarz bemalte, geschlossene Türen, die uns im Leben des modernen Alltags überall begegnen, die für Thuswaldner jedoch nichts weiter, als Symbole der Einschränkung und der Behinderung darstellen und nach seiner Auffassung vielmehr die Funktion als Kerkertüren einnehmen, die nicht dem Zweck entsprechend geöffnet, sondern gewaltsam aufgebrochen werden wollen. Damit setzte Thuswaldner unübersehbare Zeichen der Gesellschaftskritik, gleichzeitig drückt sich in diesen Arbeiten aber auch die Enge seiner eigenen Existenz als lohnabhängiger Mitarbeiter eines Energiekonzerns und die Beschränkung seiner künstlerischen Schaffensfreiheit durch das aktuelle Politsystem mit aller Deutlichkeit aus. Der Befreiungsschlag scheint ihm zu gelingen zu sein, denn in den folgenden Arbeiten durchbricht Thuswaldner Tabuzonen und sprengt die Grenzen ästhetischer Traditionen. Er nimmt öffentliche Verärgerung in Kauf und findet Gefallen an aktionistischen Auftritten, z.B. wenn er sich als Sämann verkleidet in die Stadt Salzburg begibt, um dort ausgerechnet in der berühmten und vorweihnachtlich geschmückten Getreidegasse Getreide unter das einkaufwütige Publikum zu sähen.

Mit der Einkaufswagen-Einhausung des Salzburger Mozartdenkmals, die als Protest gegen die rücksichtslose Vermarktung des für Geschäftszwecke vollkommen vereinnahmten Musikgenies Mozarts gerichtet war, hat Thuswaldner einmal mehr gesellschaftlich und öffentlich Stellung bezogen. Der breite Beifall, den die Installation genoss, barg jedoch die Gefahr des Missverständnisses, so dass sich Thuswaldner wenige Jahre später genötigt sah, sein Anliegen in Form einer „beschissenen“ Windel, mit der die Fassade von Mozarts Geburtshaus verhängt werden sollte, zu konkretisieren. Da das Projekt durch die dafür zuständige Behörde abgelehnt wurde, meinte Thuswaldner wenige Monate darauf eine für ihn sehr typische Art von Denkmälchen am Salzburger Kapitelplatz hinterlegen zu müssen. Dieser Denkmälchen bestand aus einem massiven Serpentinblock von etwa 2 m Höhe und einer Breite von mehreren Metern. Die glatt polierte Oberfläche dieses Steins war mehrfach durchbohrt und die Löcher durch Zahlen gekennzeichnet. Die kryptisch verschlüsselte Zahlenbotschaft förderte sehr bald das wenig schmeichelhafte Wort „Arschlöcher“ zu Tage, mit dem sich Stadt- und Landesväter, Wirtschaftstreibende und Kulturschaffende nach Belieben identifizieren konnten oder nicht.

Bei allem Humor, der für Thuswaldner charakteristisch war, waren seine politische Positionierung und sein Engagement, das gegen gesellschaftliche Missstände aller Art gerichtet war, durchaus ernst zu nehmen. 1971 erschien die vom Club of Rome publizierte Schrift „Die Grenzen des Wachstums“ Thuswaldner greift die Thematik auf und setzt sie künstlerisch um. Die bedenkenlose Ausbeutung natürlicher Ressourcen, der Umgang mit der lebenden Natur oder die Verschwendung von Nahrungsmitteln sind Gegenstand einer Serie von so genannten Getreidebildern. Darin werden Getreidekörner mit Klebmasse vermengt und zu abstrakten, aber bedrohlich wirkenden Bildwerken arrangiert. Mit auf breitgerahmten, großformatigen Tafeln ausgestreutes und mit weißer Kalkfarbe übertünchtem Getreide, das Bildfläche und Bildrahmen gleichermaßen bedeckt, führt Thuswaldner Anklage gegen den Überfluss an Nahrungsmitteln in der Welt, während ganze Erdteile von Hunger und Verelendung beherrscht werden.

Thuswaldners Kunst ist jedoch nicht ausschließlich politisch und auch der Stil in dem er arbeitet ist kein einheitlicher. Insofern ist sein künstlerisches Schaffen bereits der Postmoderne zuzuordnen, wo man sich von den teilweise doktrinären und Absolutheit beanspruchenden Strömungen und Stilformen verabschiedet hat. Thuswaldners Kunst bleibt vielschichtig, sein Tag beginnt mit Farbskizzen in der Manier des Informellen, die sich zu kaum überschaubaren Papierstapeln anhäufen und die er später in großzügigen Gesten an Freunde und Bekannte verteilt. Darüber hinaus aber, arbeitet er in Stein, es entstehen Zahlensteine und auch mit diesen verfolgt er eine kritische Auseinandersetzung mit Naturwissenschaft, die ihn einerseits faszinierte, die ihm andererseits jedoch unverständlich, unheimlich und fremd bleiben musste. Thuswaldner konnte es sich nur schwerlich eingestehen, dass ihm für ein mathematisch-naturwissenschaftliches Verständnis alle Voraussetzungen fehlten, Es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, dass Thuswaldner die sichere Überzeugung hegte, die Integral- und Differentialrechnung ohnehin verstanden zu haben, und dies in einer viel subtileren, nahezu mystischen Weise, zu der weder Mathematiker noch Naturwissenschaftler ernsthaft vordringen konnten. Eine nicht geringe Rolle spielte dabei sein leiblicher Bruder Andreas, der in Canada Mathematik studierte, und den er von ihrer gemeinsamen Kindheit an immer nur als Rivalen betrachtet hat. Jedes Mal, wenn Bruder Andreas, auf Besuch nach Europa kam, hatte er Gast in Thuswaldners Haus in Kaprun zu sein, und die Gespräche, die sich auf Wochen erstreckten, drehten sich fast ausschließlich um Mathematik. Anton Thuswaldner war vom Gedanken beherrscht, dass der von ihm gefasste Zahlenbegriff nur den Charakter als ein von Gott gesprochenes Wort – vielleicht sogar als das Schöpfungswort schlechthin – gedacht werden kann. Über einen Zeitraum von mehr als 20 Jahren schuf Thuswaldner Stelen aus Granit, die in ihrer aufrecht stehenden Monumentalität an Menhire vorzeitlicher Kulturen erinnern und ohne

Zweifel göttliche Zuschreibung beanspruchen. Inhalt und Gegenstand dieser Skulpturen waren Zeichen, Zahlen, Wort- und Spruchfragmente, die sich ineinander verschlingen und verknüpfen, die unvermittelt aus dem Inneren auftauchen um gleich darauf in der Undurchdringlichkeit des Steins zu verschwinden. Allein der Kraftaufwand, der notwendig ist, um das härteste aller Gesteine, nämlich den Granit, zu beherrschen und zu bändigen, dazu noch die Präzision in der die schablonenhaft geformten Zahlen gearbeitet sind, liefern Zeugnis vom existentiellen Kampf den Thuswaldner zu führen hatte.

Die Zahl und das Zeichen beschäftigten Thuswaldner auch in den Acrylbildern, die er in ähnlicher Menge, großformatig und im Stil des Informel gemalt hat. Das Informel schien ihm die bestgeeignetste Form zu sein, um jene innere Bewegtheit zu transportieren, die den an der Grenze des Beherrschbaren ablaufenden künstlerischen Schaffensprozess stets begleiten. Thuswaldner kombiniert auch in diesen Bildern das Formlose mit der nüchternen Zahlenform, indem er mit Hilfe der im Vermessungswesen gebräuchlichen Zahlenschablonen den chaotisch aufgetragenen Pinsel- und Bürstenstrichen appliziert.

Thuswaldner will zwischen Zahl und Buchstabe nicht unterscheiden. Beide Begriffe kondensieren im sichtbaren Zeichen als Ausdruck eines göttlichen Gedankens oder einer übergeordneten Idee im Sinne Platons. Er gebraucht die Zahl und unterstellt ihr die Bedeutung jenes Buchstaben, die dieser in der alphabetischen Reihenfolge als Ordnungsnummer einnimmt. Der Inhalt des Gemäldes erschöpft sich also nicht in der Entschlüsselung einer Zahlenfolge, sondern erschließt sich erst in der vom Betrachter wahrgenommenen Wechselwirkung und der daraus entstehenden Spannung zwischen chaotischer Impulsivität einerseits und ordnungsschaffenden schöpferischen Denkkategorien- und das sind für Thuswaldner die Zahlen - andererseits.

Thuswaldners Verhältnis zur Religion, ist trotzdem ein ambivalentes. In der Bildhauerschule Hallein und mehr noch in der Werkstätte des Jakob Adlhart war das „Herrgottschnitzen“ die übliche Auftragslage und wurde weder theologisch, noch ikonologisch hinterfragt. Auch das kärntnerische Bauerndorf in dem Thuswaldner aufgewachsen ist, stand in der Tradition eines Katholizismus' der Selbstverständlichkeit. Und dennoch war Thuswaldner kein Kirchengänger und alles andere als ein gläubiger Christ. Was ihn an der Christusfigur, so sehr zu faszinieren schien und ihn durch sein ganzes Leben hindurch nie losgelassen hat, war seine Gestalt als Leidender, mit dem sich Thuswaldner in nahezu jeder seiner Lebensphasen identifizieren konnte. Auch Thuswaldner glaubte, das Leid der Welt auf seinen Schultern zu tragen, und dass sein Kunstschaffen als Botschaft an die Menschen zu verstehen ist. Dass er sich in dieser Überschätzung nur zu oft über seine engsten Mitmenschen erhob mussten Angehörige und Freunde schmerzlich erfahren.

Sein letztes Werk, das unvollendet geblieben ist und erst nach seinem Tod von seiner Tochter Edith als mythologisch gedeuteter Steinkreis im Garten seines Hauses errichtet wurde, hat in der Tat den Charakter eines religiösen Vermächtnisses.

Es handelt sich dabei um 12 aufrecht stehende Serpentinquader, die Thuswaldner noch selber als die 12 Apostel bezeichnet hat. Im Zentrum des Kreises liegt ein 3-fach durchbohrter Würfel, von dem nicht sicher ist, um wen es sich dabei handeln soll. Naheliegender ist, dass es wiederum Christus sein könnte, aber ebenso gut könnte damit der erlösungsbedürftigste aller Menschen, nämlich Judas gemeint sein, und möglich ist auch dass sich Thuswaldner selbst, als Verkörperung von Judas und Christus ein bleibendes Denkmal gesetzt hat.

Eine wesentliche Charakteristik von Thuswaldners Schaffen, war aber sein Humor dieser aber nicht ohne Satire nicht immer frei von Bitterkeit. Man konnte herzhaft lachen, wenn er über die Kunst, vor allem aber, wenn er über sich selbst referierte.- zu lustig oft, um auf die Idee zu kommen, dass man mit zu den Betroffenen seines Spotts gehört.

Literatur:

Zaunschirm:Anton Thuswaldner. Werkbuch Salzburg 1986.

Anton Thuswaldner jun. Kaprun. Steinstunden, Weitra 2007.