

zweckmäßiger zu gestalten. Man muß etwa ein Gießgefäß Obsiegers in der Hand gehabt haben, leer und gefüllt, um zu spüren, wie zweckmäßig der Henkel am Gefäß sitzt, um zu spüren, daß der Henkel so geformt ist, daß das Krüglein niemals der haltenden Hand entgleiten wird; daß beim Ausgießen kein lästiger Tropfen über die Gefäßwand läuft; und daß schließlich Obsiegers Gefäße weit mehr Flüssigkeit aufzunehmen vermögen, als man ihnen zutrauen würde. Daß solche Eigenschaften hervorgehoben werden, klingt vielleicht in den Zeiten des „Industrial Design“ merkwürdig, da die Zweckmäßigkeit im Verein mit der guten Form als oberstes Gesetz gilt; aber wie selten werden selbst heutzutage diese Forderungen erfüllt, die Obsieger vor Jahrzehnten bereits durch sein Beispiel als klare Selbstverständlichkeit aufgezeigt hat. Man denke etwa an die Blumengefäße Obsiegers — Blumengefäße gelten im allgemeinen nicht gar so streng zweckgebunden —, man denke sogar an die kapriziösen und launigen Einfälle Obsiegers aus seinen letzten Jahren; wer versucht hat, Blumen oder blühende Zweige in seine Gefäße zu ordnen, wird festgestellt haben, wie willig diese Gefäße die Blumen aufnehmen, daß sie keineswegs verlangen, daß alle Pflanzen wie Grenadiere gewachsen sind; im Gegenteil, manche der Gefäße zeigen sogar eine Vorliebe für wettergebeugtes und krumm gewachsenes Geäst. Obsiegers Liebe zur Pflanzenwelt hat seine Blumengefäße mitgeschaffen; in seinem Atelier steckten immer in etlichen neuen Formen ein paar Zweige oder Blumen, um zu prüfen, wie Form und Inhalt sich vertragen. Das gleiche gilt noch in verstärktem Maße für Obsiegers Kachelöfen; er hat niemals einen Ofen ins Blaue hinein entworfen. Erste Voraussetzung war immer der Raum, für den der Ofen bestimmt war; die Wärmemenge, die der Ofen liefern sollte, der Platz, den der Ofen einzunehmen hatte, waren die weiteren Grundlagen des Konzeptes, ebenso wichtig waren die inneren Organe und die Eingriffsmöglichkeiten in diese inneren Or-

gane; alles das tat aber der künstlerischen Gestaltung des Ofens keinen Abbruch. Obsiegers Öfen sind immer alles das gewesen, was man von einem Kachelofen verlangt, ein kunstvolles, gut funktionierendes Möbel in einem Wohnraum. Bei einer Gelegenheit, wo mit dem Platz für den Kachelofen besonders gespart werden mußte, hatte Obsieger den gelungenen Einfall, auf das Gehäuse des Ofens zu verzichten und bloß das Skelett der Züge mit Kacheln zu ummanteln, und trotzdem wurde eine starke künstlerische Wirkung erzielt.

Soviel über die Form, das eine der künstlerischen Ausdrucksmittel, die dem Keramiker zur Verfügung stehen. Die Vielfalt der Variationen, die bei jeder Grundform möglich ist, und durch verhältnismäßig einfache Mittel, ist Legion. Ein sanftes Eindringen, ein kräftiges Quetschen, ein Umschlagen oder Aufschlitzen der Gefäßwand, eine Annäherung an tierähnliche Gebilde, das Belassen der Aufziehrillen oder Glätten des Gefäßes, Größe und Stellung des Henkels, Variationen der Ausgußformen — um nur einige Elemente zu nennen.

Das zweite wichtige Ausdrucksmittel, das dem Keramiker in vielleicht noch größerer Abwandlungsmöglichkeit zur Verfügung steht, und dessen sich Obsieger mit der gleichen Virtuosität bedient hat wie der Formgebung, ist die Glasur. Obsiegers ganzes Leben war erfüllt von dem Bemühen, alterproben und neuen Glasurrezepten immer neue Wirkungen abzurufen. Neben den schimmernden, an Edelsteine erinnernden glänzenden Glasuren liebte Obsieger die gedämpft wirkenden matten Glasuren, die die Schönheit der Form noch klarer hervortreten lassen. Und alle seine Glasuren werden niemals zum leblosen farbigen Überzug, alle besitzen sie jene eigenartige Lebendigkeit, wie sie die chinesischen Keramiker in ihren besten Zeiten aufweisen, womit nicht gesagt sein soll, daß Obsieger es je darauf abgesehen hatte, seine Zunftgenossen aus dem Fernen Osten zu kopieren.

Wenn in den letzten Jahrzehnten auf internationalen Ausstellungen Keramiken mit aufgekochten Glasuren wie eitrige Schwären oder krätzige Haut erschienen, wenn outrierte Formen vorgeführt wurden, die ihre Herkunft dem Zeichenstift, nicht aber der Töpferscheibe und der schaffenden Hand verdanken, und diese Produkte hochgepriesen wurden, ließ sich Obsieger niemals davon beirren. Es mag ihm jedoch eine gewisse innere Befriedigung bereitet haben, wenn in den beiden letzten Triennalen in Mailand von einigen Ländern Keramiken als etwas Neues vorgeführt wurden, Keramiken in schlichten Formen und kunstvollen Glasuren, wie er sie stets durch die Tat propagierte.

Es wäre völlig falsch, sich etwa vorzustellen, daß Obsiegers Lebenswerk ohne jeden Wandel in steter Gleichmäßigkeit verlaufen sei. Wie bei jedem echten und großen Künstler gibt es auch bei Obsieger Zeiträume, die der Historiker mit Klassizismus, Barock und Rokoko bezeichnen möchte. Klassizismus — eine vorwiegend kühle, klare Form; Barock — schwere, wuchtige Formen, vorwiegend dickwandigere Gefäße, Glasuren von einer gewissen inneren Unruhe; Rokoko — das Spielerische in der Form, das Capriccio von Gefäßmetamorphosen mit meist strahlenden Glasuren. Über all diese Wandlungen hinaus geht ein Alterswerk Obsiegers, das Fliesenrelief aus dem Jahre 1956, in dem er der „CREANS MANUS“, der schaffenden Hand, ein Denkmal setzte.

Mit Robert Obsieger hat Österreich in dem letzten halben Jahrtausend zum drittenmal in der Keramik einen Gipfelpunkt erreicht, der dieses Mal — wie sollte es in unserer individuell veranlagten Zeit anders sein — einer einzigen überragenden Künstlerpersönlichkeit zu verdanken ist.

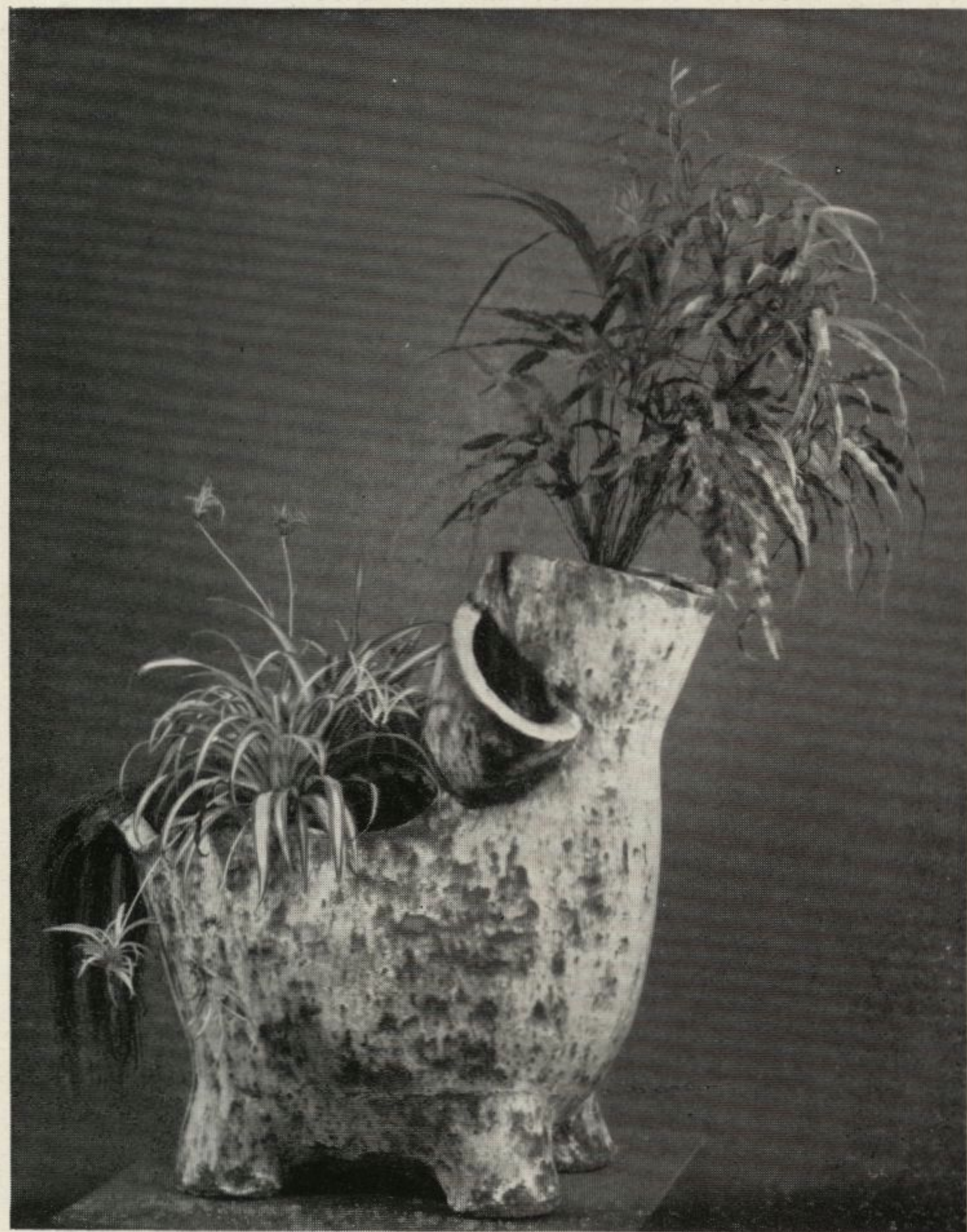


Abb. 4: Robert Obsieger, großes Gartengefäß in Form eines Widders (65 cm lang, 65 cm hoch).
Österreichisches Museum für angewandte Kunst