

WILFRIED FITZENREITER

**Torso  
und  
Torsion**





# WILFRIED FITZENREITER

Torso und Torsion



## TORSO UND TORSION

### Das Fragmentarische und die Verformung im Werk von Wilfried Fitzenreiter

1.

Der Torso stellt im Œvre von Wilfried Fitzenreiter nur ein untergeordnetes Genre dar. Das beruht einerseits auf dem Umstand, dass Torsi im Rahmen des Gesamtwerkes betrachtet tatsächlich nur einen Bruchteil der plastischen Arbeiten bilden. Es beruht aber auch darauf, dass wenigstens in seinen späten Jahren Wilfried Fitzenreiter dem Torso oder überhaupt dem Fragmentarischen bzw. dem suggestiven *non finito* als Gegenstand der Bildnerie recht kritisch gegenüberstand. Diese Haltung äußerte sich u.a. darin, dass er die von ihm geschaffenen Torsi eher ungern präsentierte. In einer Zeit, in der Künstlichkeiten gern als Kriterien für Kunst herhalten sollten, schien es ihm nicht opportun, mit Arbeiten zu hausieren, die allzuleicht als Referenz an dieses Segment des Zeitgeschmackes verstanden werden konnten.

Dass Wilfried Fitzenreiter die Torsi eigener Hand aber als plastische Werke schätzte, bezeugt der Umstand, dass die Gipsmodelle der Serie früher Torsostudien alle Atelierberäumungen und Umzüge überstanden haben (Taf. IV-IX). Sie wurden von ihm durchaus als integraler Teil seines Œvres gesehen. Im Gespräch hat er sie entsprechend auch als Zeugnisse einer wichtigen Etappe der künstlerischen Entwicklung herausgestellt, als Versuche, bestimmte plastische Aufgaben durchzuspielen. Und selbst dem Genre des Torso als vollgültige plastische Lösung stand er keineswegs so ablehnend gegenüber, wie er es gelegentlich scheinen lassen mochte. Torsi wurden von ihm bis in das Spätwerk hinein geschaffen, mal als Studien, mal als abgeschlossene Werke.

Es ist also nicht vordergründig als eine Konzession an gängige Klischees vom Kunstwerk zu verstehen, wenn in diesem Band

den Torsi von Wilfried Fitzenreiter besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Zwar bilden sie im Gesamtwerk eine überschaubare Gruppe und können wenigstens für die spätere künstlerische Entwicklung nicht als Leitmotive gelten. Aber sie offenbaren interessante Einblicke in Fitzenreiters Arbeitsweise und in die Entwicklung seines künstlerischen Credo. Davon ganz unabhängig sind sie schließlich eine äußerst reizvolle Gruppe plastischer Arbeiten. Dass sie den Rezeptionsmustern der Gegenwart, die stark von forcierten Signalen auf den künstlerischen Charakter einer Darstellung geleitet sind, womöglich eher entsprechen und somit paradoxer Weise als „leichte Kost“ erscheinen, muss dabei nicht problematisch sein. Vielmehr eröffnet die Auseinandersetzung mit Fitzenreiters Torsi neue Perspektiven auf das Gesamtwerk und die diesem zugrundeliegende Ästhetik.

2.

Es ist bezeichnend für die künstlerische Auffassung, die an der „Burg“ in Halle-Giebichenstein vermittelt wurde, dass zumindest in den dokumentierten Belegen für Schülerarbeiten von Wilfried Fitzenreiter der Torso keine Rolle spielt. Von einem frühen Experiment (Abb. 1; WVZ 52/53.10) abgesehen, scheint das Genre kaum interessiert zu haben. Die Studie selbst ist eher als eine Übung im Material des Tones zu verstehen, denn eine Auseinandersetzung mit dem fragmentierten Körper als Bildgegenstand oder der Fragmentarik als Darstellungsmodus. Auch aus den frühen Schaffensjahren, die durchaus produktiv in allen Genres waren – Medaille, Kleinplastik, Großplastik, Relief und auch Grafik –, sind keinerlei Hinweise auf eine zielgerichtete Auseinandersetzung mit der fragmentierten Form erhalten.

Das ändert sich erst 1966 und findet in den folgenden Jahren auch seinen Höhepunkt. Auslöser dieses Interesses an reduzierter körperlicher Präsenz ist aber weniger der fragmentierte Körper an sich, sondern die intensive Auseinandersetzung mit dessen Verformung. Mehrere Arbeiten dieser Jahre variieren das plastische Thema des gestreckten und in sich gedrehten (weiblichen) Körpers. Alle diese plastischen Etüden kreisen um den Entwurf für die große „Saalenixe“, eine Plastik, die als erster Scheitelpunkt der künstlerischen Entwicklung von Wilfried Fitzenreiter gelten muss (Abb.2; Taf. I; WVZ 68.10). Die in ihr bis zu einem gewissen Extrem getriebene Gestaltung eines in höchster innerer Spannung dahingleitenden Körpers wird in einer Reihe von Studien vorbereitet. Die frühesten, heute in Gips nach Tonmodellen erhaltenen Studien sind wie die „Saalenixe“ als Ganzfiguren angelegt und variieren das Motiv der Verformung durch Streckung und Drehung des Körpers (Taf. II; WVZ 66.15 und Taf. III; WVZ 66.20). Regelrecht in Serie wird diese Auseinandersetzung dann in der Reihe sechs experimentell angelegter Torsi fortgeführt (Taf. IV – IX; WVZ 66.29-33, 36). Wahrscheinlich nie wieder hat Fitzenreiter derart konsequent die Möglichkeiten der Formalisierung menschlicher Körperformen durchgespielt; von der Reduzierung auf kugelige Volumina in „Torso VII“ (Taf. IX; WVZ 66.36) bis hin zu einer brettartigen Fläche in „Torso IV“ und „Torso VI“ (Taf. VI, VIII; WVZ 66.31; WVZ 66.33). Dazwischen liegen Fassungen, in denen die Binnenformen kleinteilig und bewegt angelegt sind: „weiblicher Torso“ und „Torso V“ (Taf. IV; VII; WVZ 66.29; WVZ 66. 32). Das in diesen Etüden behandelte Element der Verformung bei der Streckung aus dem Stand tritt mit „Torso III“ in Korrespondenz zur Streckung in einer liegend-schwebenden Position (Taf. V; WVZ 66.30). Letztere Haltung ist wieder unmittelbar mit der „Saalenixe“ verbunden, in der dieses ungewöhnliche Bewegungs-

motiv des Schwebens monumental umgesetzt wird. Ein Schweben allerdings nicht aus Schwerelosigkeit oder Ungebundenheit heraus, sondern aus spürbarer innerer Kraftentfaltung. Ist in der Großplastik dieses Motiv aus statischen Gründen nicht ohne die Hinzufügung der tragenden Wellen möglich, so lässt das kleine Format beim „Torso III“ die freie Positionierung im Raum zu. Diese Plastik hat gewissermaßen kein Oben oder Unten, keine eindeutige Position im Raum, sie hat nur: Richtung.

Bei der „Saalenixe“ wird das diffuse, aus Torsion und Streckung gewonnene Bewegungsmotiv von „Torso III“ linear reduziert und gerichtet. Die Figur ist in sich völlig gerade und gestrafft. Auf der linken Körperseite liegend, bietet sie sich dem Betrachter in klarer Ansichtigkeit dar. Über die im Vergleich zur Dynamik der Figur bewusst bewegungslos stilisierte Welle und den vertikalen, hohen Sockel ist sie in ein flächiges, auf eine Hauptansicht angelegtes Koordinatensystem gefügt. Eine kleine Studie (Taf. X; WVZ 68.11) spielt das Wechselspiel von Vertikale des Sockels und Horizontale der Welle exemplarisch durch. In der Großplastik verleiht eine leichte Krümmung des in sich extrem gestreckten Körpers der Figur noch besondere Dynamik. Indem die Krümmung die horizontale Bewegung gewissermaßen „anschneidet“, treibt sie diese über den Rahmen der Frontalität hinaus. Die Nixe entgleitet den Koordinaten, die aus Sockel und stilisierter Welle gesetzt werden; das Prinzip der Hauptansichtigkeit wird durch das Bewegungsmotiv aufgelöst.

Behandeln die im Umfeld der „Saalenixe“ entstandenen Studien alle den weiblichen Körper, so belegt eine Kleinplastik die zeitgleiche Auseinandersetzung auch mit dem Motiv der Verformung am männlichen Körper (Taf. XI; OVZ 68.12). Im Gegensatz zu den weiblichen Körpern, deren Verformungsmuster aus der Streckung mittels innerer



Abb. 1a/1b: WVZ 52/53.10 – Tonstudie, 1952/53, Maße: unbekannt, nicht erhalten,  
Foto: W. Fitzenreiter



Abb. 2: WVZ 68.10 – Große Saalenixe, 1968, Bronze, L: ca. 300 cm (Halle-Neustadt),  
Foto: H. Fitzenreiter



Abb. 3: WVZ 68.12 – Korpus, 1968,  
Bronze, H: 31 cm, mit 2003 modelliertem Kreuz,  
Wachsoriginal (Guss in den Städtischen Sammlungen  
Neu-Ulm, Stiftung Sammlung K. und U. Schulz),  
Foto: W. Fitzenreiter



Abb.4: WVZ 68.23 – Aschenbecherträger, 1968,  
Bronze, H: 20 cm,  
Foto: W. Fitzenreiter

Kraftentfaltung abzuleiten sind, ist hier eine in der Gegenrichtung wirkende Kraft wirksam: der Körper hängt. Inspiriert und als Bildgegenstand inhaltlich legitimiert wird die Auseinandersetzung mit dieser Spielart der Körperverformung durch das Motiv des Gekreuzigten. In dem „Korpus“ ist die Längung des Körpers ganz aus der Last entwickelt, der sich der Körper, wiewohl bereits kraftlos, doch mit einer gewissen Spannung stellt bzw. schmerzhaft stellen muss. Übrigens stellte Fitzenreiter viele Jahre später fest, dass die gespannte, gerade Haltung des Gekreuzigten in dieser Form kaum möglich ist: an ein flächiges Kreuz geschlagen hätte der Körper in sich gebrochen werden müssen. Ein 2003 für die Plastik nachträglich modelliertes Kreuz erhielt zwangsläufig die Gestalt eines krumm gewachsenen Baumes. Während dem Körper so die innere Spannung auch im Zustand des Hängens bleibt, beugt sich das Kreuz (Abb. 3).

Ein wenig wie eine Parodie auf den etwa gleichgroßen „Korpus“ aber auch auf die im Endeffekt durchaus bemüht wirkende Serie weiblicher Torsi rund um die „Saalenixe“ erscheint ein weiblicher Leuchtenhalter, in dem die Form ganz aus der gestreckten Längung nebst leichter Torsion entwickelt ist (Taf. XII; WVZ 68.33). Diese sinnliche Fassung des plastischen Themas ist im übrigen ein früher Beleg für die später immer wieder im Schaffen von Wilfried Fitzenreiter bekannte Umsetzung höchst diffiziler plastischer Motive in scheinbar nebensächlichen Gegenständen wie Kerzenständern oder Aschenbechern. Als Pendant zur graziös-gelängten Kerze balancierenden weiblichen Figur stemmt der männliche „Aschenbecherträger“ (Abb. 4; WVZ 68.23) im Habitus eines Bodybuilders seine Last.

Die Entstehung der Torso-Serie im Umfeld der „Saalenixe“ macht deutlich, dass es Fitzenreiter bei der Aktivierung des Sujets der fragmentierten Figur weniger um deren Fragmentarik ging, als vielmehr um die

konzentrierte Behandlung zweier aufeinander wirkender Verformungen: der Torsion, die sich gleichsam in der inneren Verschraubung von Torso III und Torso V manifestiert, und der Streckung, die wiederum in zwei Modi zerfällt: die Streckung des liegenden, auch des dahingleitenden Körpers (Torso III), und die Streckung des aufrechten Körpers, auf den die Schwerkraft in der Vertikale wirkt, der er sich entweder entgegengestemmt (Torso V) oder die durch Last eine Längung erzwingt (Korpus). Während das Thema des liegend-dahingleitenden Körpers im weiteren Schaffen von Wilfried Fitzenreiter kaum noch eine Rolle spielt, bleibt die Torsion und die sich der Vertikalen entgegenstimmende Streckung wie auch das Zusammenbrechen der Körperspannung weiterhin ein inspirierendes Thema seiner Auseinandersetzung mit Bewegungsprozessen. Doch ist nach der „Saalenixe“ die Beschäftigung mit der Verformung des menschlichen Körpers weitgehend auf die Ganzfigur konzentriert, wie z.B. beim „Gestürzten“ von 1968 (Abb. 5; WVZ 68.16). Sie tritt aber als Thema des plastischen Arbeitens insgesamt in den Hintergrund. In der Großplastik wird im Folgenden eher die in sich ruhende Gestalt und später das Schreitmotiv bearbeitet; in der Kleinplastik das Oszillieren von Balance und Bewegung. Dazu entwickelt sich eine neue Serie liegender Frauenfiguren, die aber keine extremen Verformungen mehr aufweisen, sondern eher von der weichen Behandlung des ruhenden Körpers geprägt sind (z.B. Abb. 6; WVZ 69.4). Verformung wird von Fitzenreiter im Folgenden vor allem als ein optisches Problem in das Relief getragen; so in eine ganze Gruppe von halbplastischen Arbeiten aus den Siebziger Jahren, in der starke Verkürzungen und die Raumwirkung des Zweidimensionalen erforscht sind (z.B. Abb. 7, 8; WVZ 70.3; WVZ 73.11). Es ist kein Zufall, dass in diesem Zusammenhang eine freie Umsetzung der „Auferstehung“ nach El Greco entsteht



(Abb. 9; WVZ 73.13); ein Werk, das die Verformung durch Längung und die Transformation des Plastischen in die Zweidimensionale geradezu archetypisch behandelt.

3.

Parallel zu den Studien um das Bewegungsmotiv aus Streckung und Drehung entstehen Arbeiten, die andere Felder der Gestaltung ausloten. Auch hier wird gelegentlich auf den Torso als Gestaltungsmodus zurückgegriffen. Der erste überhaupt in Bronze gegossene Torso stammt ebenfalls von 1966 (Taf. XIII; WVZ 66.17) und zeigt eine von den eben besprochenen Arbeiten weitgehend unabhängige Auffassung. Es ist ein Torso im ganz klassischen Sinne einer als Körperfragment angelegten, doch in sich geschlossenen Arbeit. Die klare Ansichtigkeit schließt alle Bewegungsprozesse aus und macht das Werk zu einer in sich ruhenden, auf die Plastizität konzentrierten Form. Als hohl in Wachs aufgebautes Experiment – hierin dem Frühwerk von 1952/53 verwandt – wird in diesem Unikatguss mit der plastischen Wirkung der Volumina im Wechselspiel mit der diffusen, gekneteten Oberfläche gespielt. Wie bei den Studien der Verformung ist auch hier ein besonderes Interesse an der Behandlung der Korrespondenz von Körpervolumina und Binnenform auffällig, das alle Arbeiten der späten Sechziger Jahre kennzeichnet. Sie sind von einem gewissen optischen Impressionismus geprägt, durch den etwas Skizzenhaftes und Zufälliges suggeriert wird.

Diesem Habitus schließt sich wieder eine Gruppe von Studien des weiblichen Körpers an, die unter dem Aspekt der formalen Entwicklung von Fitzenreiter's Handschrift bereits den Stand der „Saalenixe“ hinter sich lassen und eine Periode neuer Formsuche einläuten (Abb. 10: WVZ 67.12; Taf. XIV-VI: WVZ 68.24; WVZ 71.43; OVZ 605); eine Periode, die, wie noch zu zeigen, auch eine der Suche nach grundlegenden bildhauerischen

und ästhetischen Prinzipien ist. Auch hier lassen sich – den Torsi um das Streckungsmotiv vergleichbar – Variationen beobachten, die als bewusste Steigerung der Abstraktion anzusehen sind. In diesem Fall steht jedoch weniger die Formalisierung der Körperformen im Zentrum, sondern die immer weiter getriebene optische Auflösung der Oberflächen. So sind diese Torsi eher reduzierte Ganzfiguren, deren fehlende Arme wie bei WVZ 67.12 sich gewissermaßen optisch ergänzen.

Auch in diesen Zusammenhang ist wieder nur ein männlicher Torso (Taf. XVII; WVZ 66.19) zu setzen. Wie einige der weiblichen Torsi schließt er den Kopf mit ein und ist seiner ganzen Auffassung nach als Studie zu verstehen (und wurde zu Lebzeiten auch nicht in Bronze gegossen). Damit ist wieder der Aspekt der Skizze oder Studie berührt, der bei Fitzenreiter immer mit dem Genre des Fragmentarischen verbunden bleibt. Es blieb letztendlich die fallweise Entscheidung des Künstlers, ob er einer Studie den plastischen Rang eines abgeschlossenen Werkes einräumt oder nicht. So sind mehrere kleinplastische Arbeiten im Stadium des Torsos verblieben, da Fitzenreiter die Lösung offenbar als gelungen ansah (Taf. XVIII; WVZ 67.1). Viele weitere solcher Skizzen wanderten aber in der „Wachskiste“ und wurden mitunter erst nach Jahren als Ganzfiguren fertiggestellt oder eben vernichtet.

Ganz ähnlich verfuhr Fitzenreiter auch bei großplastischen Studien. Torsi sind ab den späten Sechziger Jahren verstreut in das Werkeverzeichnis aufgenommen, wie der weibliche Torso WVZ 68.2 (Taf. XIX), der als erster großplastischer Torso eigenständig geführt wird. Es bleibt aber bei diesem und etlichen anderen als Torsi geführten Arbeiten offen, ob sie von vornherein als Fragment angelegt waren, oder ob es Studien sind, an denen die Arbeit in einem bestimmten Moment abbrach. Sind es doch gerade diese Arbeiten,



Abb. 5: WVZ 68.16 – Gestürzter, 1968, Bronze, L: 100 cm, Foto: W. Fitzenreiter

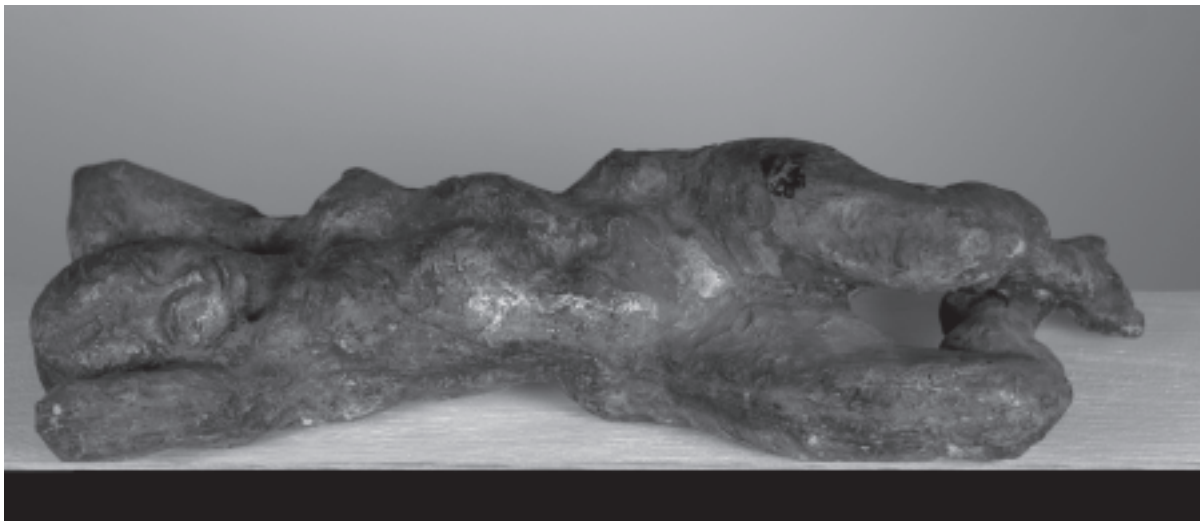


Abb. 6: WVZ 69.4 – Liegende, 1969, Gips (OVZ 681), L: 37 cm, Foto: C. Böttcher



Abb. 7: WVZ 73.11 – Liegende II, 1973, Bronze, 36 x 43 cm, Foto: W. Fitzenreiter



Abb. 8: WVZ 70.3 – Erschossener II, 1970, Bronze, 43 x 30 cm, Foto: W. Fitzenreiter

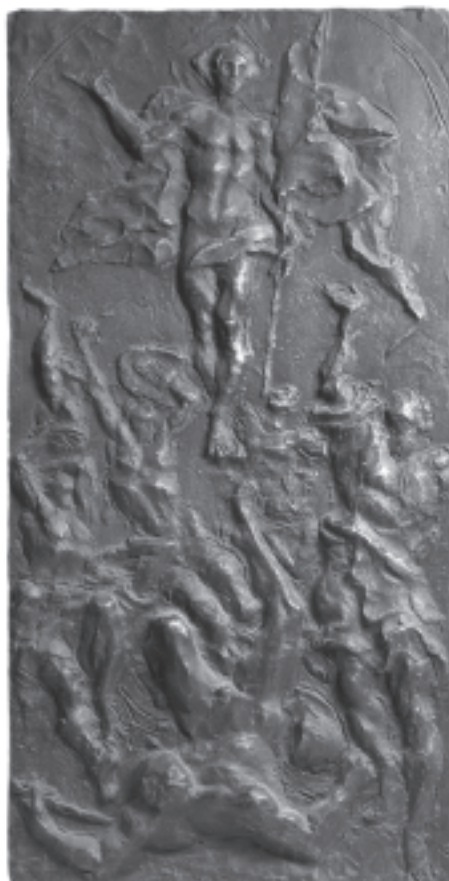


Abb.9: WVZ 73.13 – Reliefstudie nach El Greco, 1973, Bronze (OVZ 020), 58 x 29 cm, Foto: W. Fitzenreiter

die besonders häufig nie zum Guss gelangten oder im Zuge der Werkstattberäumung zerstört wurden. Eingelagerte Stücke wurden von Fitzenreiter gelegentlich nach Jahren wieder hervorgeholt und im Gips überarbeitet, wie der schlanke männliche Torso WVZ 69.20 (Taf. XX), der sich in einem offensichtlichen Arbeitszustand erhalten hat.

Dem stehen einige wenige Arbeiten gegenüber, die auf eine bewusste Auseinandersetzung mit dem Torso als Genre verweisen. In einem lebensgroßen weiblichen Torso (Taf. XXI; OVZ 157, Entstehungsjahr unbekannt) greift Fitzenreiter einerseits das Motiv der Längung des Körpers auf, das die Serie um die „Saalenixe“ bestimmt, setzt es jedoch in einer eher ruhig und konzentriert wirkenden Weise um. Die interessante Plastik ist überhaupt der einzige großformatige „echte“, nur auf die Rumpfpartie beschränkte Torso, der sich im Gips erhalten hat. Die Gestaltung bezeugt die Nähe zur „Saalenixe“; doch wirkt die Plastik – wiewohl unnatürlich gelängt – durch die beruhigte Schulterpartie weitaus entspannter. Offenbar sah Fitzenreiter diese Arbeit als erhaltenswerten Beleg einer Etappe an, auch wenn sie zu Lebzeiten nicht gegossen wurde und offenbar im Werkeverzeichnis nicht berücksichtigt ist. Diesem weiblichen Torso kann ein ebenso bemerkenswerter männlicher Torso zur Seite gestellt werden (Abb. 11; WVZ 69.1). Die Arbeit ist schon aus formalen Gründen ungewöhnlich: es ist die einzige Steinmetzarbeit, die Fitzenreiter in seiner reiferen Schaffensperiode ausgeführt hat. Obwohl er eine Steinmetzlehre angetreten hatte und die nötigen Werkzeuge besaß, hat er nach seiner Studienzeit fast nie in Stein gearbeitet. Als Gründe gab er an, dass die zur Verfügung stehenden, meist sehr grobkörnigen Steine nicht seiner plastischen Auffassung entsprechen, wohingegen das Material Ton oder Wachs (für Bronze) alle gewünschten Möglichkeiten bot. Auch unter diesem Aspekt des ungewöhnlichen Materials und

der anderen Arbeitsweise ist die von anderen Plastiken abweichende, lineare und straffe Gestaltung am Sandsteintorso zu verstehen. Die flaumige Behandlung der Oberfläche schließt aber wieder an andere Werke dieser Periode an.

Das bereits erwähnte Changieren zwischen Studie und abgeschlossenem Werk trifft nicht nur für Großplastiken zu, sondern auch für Mittelgrößen. Wobei mitunter Studien zu als Ganzfigur vollendeten Plastiken als Torso ebenfalls bestehen konnten. So stellt der weibliche Torso WVZ 69.26 (Taf. XXII) eine Studie des Tanzmotivs dar, das dann in der Ganzfigur „Tanzende“ verändert umgesetzt wurde (Abb. 12; WVZ 71.13; als Pendant mit dem „Tanzenden“ Abb. 13; WVZ 71.14). Auch der große weibliche Torso WVZ 72.2 (Taf. XXIII) ist eine Studie zum Körper der Frau in der Gruppe „Paar“ (Abb. 14; WVZ 72.5) und behandelt das Motiv der beim Gehobenwerden angespannten Rumpf- und Gesäßpartie. Aber er steht natürlich auch singulär als plastische Form und wurde von Fitzenreiter entsprechend als Einzelwerk aufgefasst.

In diesem durch formale Suche geprägten Umfeld entstand auch der ungewöhnliche Torso der „Tanzenden“ (Taf. XXIV; WVZ 72.8). Es ist dies eines der ganz seltenen Werke, in denen die Fragmentarik offenbar gezielt auch zur Kommentierung der Sinnebene der Plastik eingesetzt ist. Die in Stümpfen endenden, abgespreizten Extremitäten lösen die Figur aus einem klaren Bezugsrahmen und verleihen ihr zusammen mit dem zurückgeworfenen Kopf eine Aura von Aufgewühltheit, Erregung und innerer Versenkung, wie sie etwa dem hellenistischen Torso einer Mänade in der Antikensammlung Dresden eigen ist. Auch die fließende Behandlung der Einzelformen ist ungewöhnlich für Fitzenreiters Werk und tritt in vergleichbarer Weise zumindest bei größerformatigen Werken nur beim „Paar“ (Abb. 15;

WVZ 72.10) auf. Beide Werke entstammen einer Übergangsperiode, in der sich Fitzenreiter nach 1970 schrittweise von der diffusen Oberflächenbehandlung abwendet und neue Möglichkeiten der geschlossenen Gestaltung von Oberfläche und Binnenform auslotet. Auch hier erfüllt das Fragmentarische seine Rolle bei der Suche nach der Form, ist aber nur selten so in die Formulierung von Bedeutung einbezogen worden, wie im Fall der „Tanzenden“.

#### 4.

Der Aspekt des Probestücks ist grundlegend für das Verständnis einer Gruppe von um 1980 entstandenen torsohaften Plastiken. Diese sind wieder als Studien rund um ein Schlüsselwerk anzusehen und entsprechen in vielem dem, was die Studien des verformten weiblichen Körpers für die Plastik der „Saalenixe“ bedeuten. In der „Saalenixe“ hatte der noch suchende Bildhauer ein Formproblem gewissermaßen bis ins Extrem verfolgt. Etwa zehn Jahr später geht es grundlegend um die sowohl bildhauerische wie auch ästhetische Frage der Abbildung des Menschen über seine Körperlichkeit. Im Zentrum dieser für das reife Schaffen von Fitzenreiter zentralen Frage steht eine männliche Figur: die unvollendete überlebensgroße Darstellung des „Stehenden“ (Abb. 16; WVZ 81.12). Die Plastik war für den Brunnen vor dem ehemaligen Palasthotel an der Karl-Liebknecht-Straße in Berlin vorgesehen, wurde aber zugunsten einer Gruppe aus vier Sitzfiguren zurückgestellt. Dennoch hatte Fitzenreiter dieses Projekt lange nicht aufgegeben, sondern durch immer neue Studien und Zustände vorangetrieben. Erst die Auflösung der Werkstatt in der Schwedter Straße führte zu dem Entschluss, das Gipsmodell zu zerstören.

Es ist bezeichnend für die künstlerische Entwicklung Fitzenreiters, dass dieses Projekt einer überlebensgroßen Figur scheiterte. In seinen früheren Jahren hatte er durchaus

auch überlebensgroß gearbeitet und das mit der ganzen Naivität eines jungen, in Halle bei Gustav Weidanz und in Berlin bei Heinrich Drake bestens dazu ausgebildeten Bildhauers. Als er sich Ende der Siebziger Jahre wieder diesem Format zuwendete, war sein künstlerisches Credo aber durch einen langen, an mehreren Großplastiken gereiften Prozess gegangen. Die unbekümmerte Art der Umsetzung wollte so nicht mehr gelingen. Es erwies sich als nicht möglich, in der Lebensgröße gewonnene plastische Formen einfach um ein Drittel „aufzublasen“ und so eine harmonische plastische Lösung zu finden. Dass er das Projekt schließlich aufgab, hat Fitzenreiter durchaus als Niederlage begriffen.

Um so wertvoller ist die Serie von Studien, die um diese Plastik entstanden und wie kaum eine andere Werkgruppe Fitzenreiters Ringen um das Plastische bezeugen. Die Fragmentarik dieser Arbeiten ist in keiner Weise auf die Gestaltung von Torsi als in sich geschlossene plastische Objekte angelegt (wie hingegen noch bei der Serie der weiblichen Torsi unübersehbar), sondern jeweils nur aus der Konzentration auf eine bestimmte Körperform oder ein bestimmtes Detail zu verstehen. Fitzenreiter schafft damit gewissermaßen einen eigenen Typus des Fragmentarischen, der kaum in das klassische Bild des Torsos passen will. Keines dieser Werke stellt die Fragmentierung in den Vordergrund; die Arbeiten wirken eher ausschnitthaft.

Als Vorbereitungen auf das Motiv des stehenden jungen Mannes kann bereits die durch das Fehlen der Arme als Torso klassifizierte Studie des Standmotivs „Kleiner Martin (Torso)“ (Taf. XXV; WVZ 77.6) gelten, der der „Torso Martin“ (Taf. XXVI; WVZ 79.8) als Studie der Bauchregion zur Seite steht. Vergleicht man letzteren mit dem im Umfeld der „Saalenixe“ entstandenen „Männlichen Torso“ (Taf. XVII; WVZ 66.19), dem eine ähnliche Haltung zugrundeliegt, so wird die



Abb. 10: WVZ 67.12 – Studie weiblicher Torso stehend, 1967, Bronze, H: 40 cm (Privatbesitz), Foto: W. Fitzenreiter

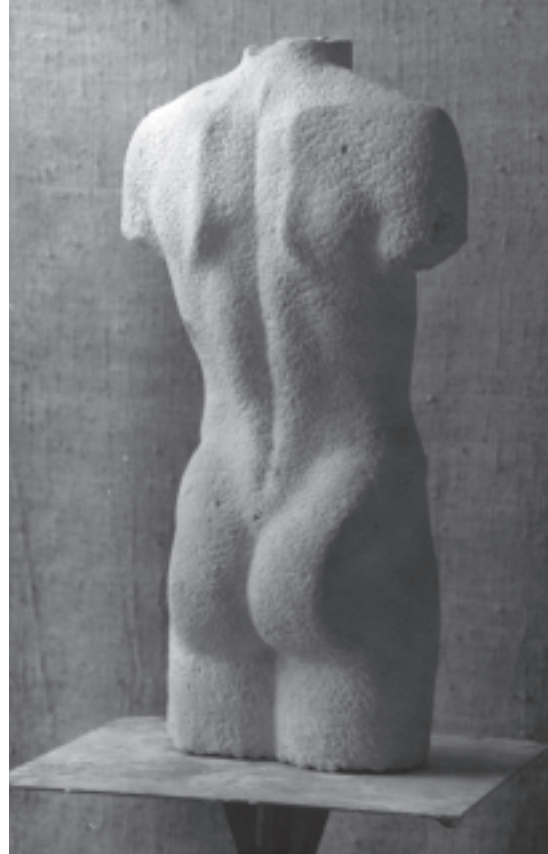
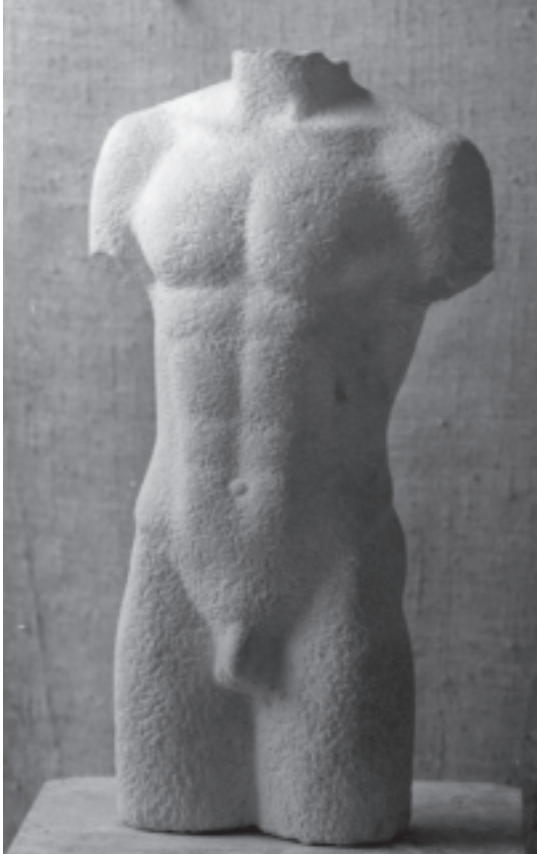


Abb.11a/11b: WVZ 69.1 – Knabentorso, 1969, Sandstein, H: ca. 70 cm (Privatbesitz), Foto: W. Fitzenreiter



Abb. 12: WVZ 71.14 – Tanzender, 1971, Bronze,  
H: 32 cm, Foto: W. Fitzenreiter



Abb. 13: WVZ 71.13 – Tanzende, 1971, Bronze,  
H: 33 cm, Foto: W. Fitzenreiter



Abb. 14: WVZ 72.5 – Paar, 1972, Bronze,  
H: 185 cm, Foto: W. Fitzenreiter



Abb. 15: WVZ 72.10 – Paar, 1972, Bronze  
(OVZ 694), H: 45 cm, Foto: C. Böttcher

ganze Breite der Veränderung der künstlerischen Auffassung deutlich. Beide Werke erarbeiten sich ein ähnliches Gestaltmotiv, aber sowohl die plastischen Mittel als auch die resultierende Gesamtform sind anders – und damit auch die künstlerische Aussage zum Wesen des Dargestellten. Zwei Studien, „Studie Martin“ (Taf. XXVII; WVZ 81.3) und „Studie Stehender“ (Taf. XXVIII; WVZ 81.4), beziehen sich dann exakt auf das Standmotiv der geplanten Großfigur. Dabei wurde die „Studie Stehender“ von Fitzenreiter auch als eigenständige Plastik anerkannt und in Bronze gegossen.

Es sind aber nicht nur Fragmente in der Art des klassischen Torsotyps – also vor allem der Rumpfpattie – die im Zuge der Arbeit entstehen, sondern eben auch eine Studie der Kopf- und Schulterpartie (Abb. 17; WVZ 81.5), der Hand (Abb. 18; WVZ 81.7) und des Fußes (Abb. 19; WVZ 81.6). Gerade die beiden Studien von Hand und Fuß sind paradigmatisch für einen künstlerischen Prozess, der die Ästhetik von Fitzenreiters Spätwerk prägt. Das intensive Ringen mit der individuellen Detailform ist nämlich auch ein Zeugnis der Auseinandersetzung mit einer künstlerischen Auffassung von „Realismus“, die den ästhetischen Diskurs in der DDR prägte. Mit dem Begriff „Realismus“ wurde bereits im frühen 20. Jahrhundert eine gestalterisch und kognitiv vorgeblich gegenüber dem „Naturalismus“ erhabene, gewissermaßen vergeistigte Form der Darstellung beschrieben, die über die Erscheinung hinaus Wesentliches wiederzugeben in der Lage sei. Diese Auffassung hatte die Zeit von Fitzenreiters Lehrjahren geprägt und war in den Diskussionen um das Leitbild des „Sozialistischen Realismus“ zu einem Ventil geworden, eine größere Breite künstlerischer Auffassungen in ein kulturpolitisch genehmes Exegesemuster zu pressen: auch wenn die Bilder wenig mit der Naturform gemein hätten, so seien sie doch „realistisch“ in der produzierten Aussage. Fitzenreiter erkannte die Faulheit dieser Begrifflichkeit, musste aber erst nach Wegen der bildhauerischen wie der intellektuellen Durchdringung

suchen, um sie zu überwinden. Er fand sie in der bedingungslosen Auseinandersetzung mit der individuellen Naturform, was sich auch für einen im „Realismus“ geschulten Bildhauer als schwierig genug erwies. Hieß es doch, habitualisierte Sehgewohnheiten zu durchbrechen, die immer auf die Formalisierung des Gegebenen hinausliefen. Leitfaden und Hilfe bot ihm die griechische Plastik, besonders der Frühklassik, später dann auch des Hellenismus. Parallel dazu bot die Vertiefung in die philosophische Literatur Anregung, die seit Platon Wesen und Erscheinung gerade auch über das Problem des Abbildes (in der Kunst) und in der Scholastik über den Gestaltwechsel von Stoffen in der Bildhauerei behandelt. Das „Porträt“ einer Hand (Abb. 18; WVZ 81.7) ist so für ihn nicht mehr nur – wie noch bei der Serie der weiblichen Torsi – ein Problem der Form, sondern eines der ästhetischen Reflektion, das in der Hand sowohl eine individuelle Manifestation objektiver Realität als auch das universelle Werkzeug der Menschwerdung (F. Engels) erkennt.

Wenn auch das Ringen um die Monumentalplastik am Ende nicht von Erfolg gekrönt war, so hatte der Klärungsprozess doch erheblich die Gestik des Spätwerkes geprägt. Die Fragment- oder besser: Detailstudien dieser Periode stellen nicht nur aus diesem Grund eine gesonderte Gruppe im Gesamtwerk dar. Sie dokumentieren den Weg zu einer konsequent individuell-naturalistischen Auffassung der Plastik; so, wie die Studien um die „Saalenixe“ gewissermaßen das konsequent formalistische Experiment dokumentieren. Es war so gesehen auch beinahe zwangsläufig, dass eine Vergrößerung (und Vergrößerung) der individuellen Form nicht gelingen wollte.

## 5.

Nach dem Gesagten mag es logisch erscheinen, dass der Torso und auch die extreme Verformung im Spätwerk Fitzenreiters keinen eigenständigen Platz einnehmen. Und doch hatte die Klärung einiger grundsätzlicher ästhetischer Fragen auch den Umgang mit formalen Phänomenen leichter gemacht.



Gerade unter den spätesten Arbeiten finden sich bewusst formalisierte Studien oder formale Zitate nach anderen Meistern wie z.B. Lehmbruck. Zudem entstanden im Umfeld der Arbeit am „Stehenden“ und auch später noch einige mittelgroße Plastiken, die zwar durch das Fehlen der Arme als Torsi zu gelten haben, aber praktisch durchmodellerte Arbeiten sind (Taf. XXIX; Taf. XXX; WVZ 79.7; WVZ 87.26). Sie entsprechen prinzipiell den parallel entstandenen Ganzfiguren. Mitunter kann ihre Fragmentarik darauf zurückgeführt werden, dass Fitzenreiter sie als Fingerübungen ansah; allerdings ist z.B. die schreitende weibliche Figur WVZ 79.7 von ihm auch zum Abguss in Bronze gegeben worden.

Doch es entstehen auch Torsi, die unbefangenen dieses Genre aufnehmen. Dazu zählt die Bronzeminiaur „Kleiner Torso“ (Taf. XXXI; WVZ 76.15), die in beinahe klassizistischer Manier einen weiblichen Torso vorstellt. Dem entspannten Habitus folgt der, gleichwohl deutlich später entstandene, mittelgroße weibliche Torso WVZ 84.1 (Taf. XXXII). In der geschlossenen und doch bewegten Modellierung der Oberfläche, der Logik und doch Individualität der Form ist er geradezu typisch für das späte Schaffen. Es ist aber ebenso typisch, dass es sich hierbei nicht um einen anonymen und damit generellen, überindividuellen Körper handelt, sondern dass das Werk im Werkeverzeichnis als „Kleiner Torso (Rita)“ ausgewiesen ist. Seit dem „Stehenden“ arbeitet Fitzenreiter nicht mehr archetypisch. Jede Plastik ist gewissermaßen ein Porträt, auch wenn dieses als Fragment gestaltet wird. So ist auch der letzte mittelformatige weibliche Torso von 1996 (Taf. XXXIII; WVZ 96.19) natürlich ein Körperporträt seines Lieblingsmodells der späten Schaffensphase.

6.

Fitzenreiters Werden als Bildhauer wurzelt im künstlerischen Credo einer Lehrergeneration, das im Begriff des „Menschenbildes“ eine zentrale Formel findet. Dieses im Zuge der Entkleidung von allem externen Tand um 1900 geprägte ideale Bild vom Menschen sollte alle denkbaren Aussagen in sich tragen. Entsprechend ungerne vergaben die diesem Ideal verpflichteten Künstler weiterführende Titel bzw. diese wirken, wenn verliehen, oft genug aufgesetzt. Und doch darf man diese Konzentration auf Form nicht als Flucht aus dem Sinn interpretieren. Insbesondere in plastischen Werken sollten Sinn und Botschaft unabhängig von narrativen Titeln oder ikonographischen Signalen unmittelbar im Dargestellten liegen und darin, wie dieses Gestalt findet. Diese Idee einer idealistischen, auf Johann Joachim Winkelmann und Johann Wolfgang Goethe zurückgehenden Ästhetik der schlichten Erhabenheit inspirierte besonders jene Künstler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die großen Wert auf Materialgerechtigkeit und Formenbewußtheit legten und als Lehrergeneration der Werkbundbewegung wirkten. Vor diesem hohen Begriff vom Menschenbild ist auch der Umgang mit der Fragmentarik und der Verformung des Körpers zu sehen, der im Kunstschaffen der DDR prägend für eine Generation von Bildhauern geworden ist, die alle durch ein ähnliches Umfeld von Ausbildungs- und Rezeptionsbedingungen geformt wurden. Eine ganze Gruppe von seinerzeit „Jungen Künstlern“ (das blieben sie dann gut zwanzig, dreißig Jahre lang) begann in den Sechziger Jahren damit, dem Menschenbild über seine plastische Gestaltung Facetten von Bedeutung abzugewinnen; es seien nur Werner Stötzer und Wieland Förster genannt. Dieser Auseinandersetzungsprozess schloss die Reflektion konkreter gesellschaftlicher und politischer Verhältnisse ein, zielte aber darüber hinaus auch auf ganz allgemeine Fragen von Humanität und der Sinn- und Zielhaftigkeit



Abb. 16: WVZ 81.12 – Stehender, 1981, Gips, H: ca. 190 cm (vernichtet), Foto: W. Fitzenreiter



Abb. 17: WVZ 81.5 – Büste Martin  
(Studie zum „Stehenden“), 1981, Bronze  
(unvollendet), H: 45 cm, Foto: W. Fitzenreiter



Abb. 18: WVZ 81.7 – Handstudie  
(Studie zum „Stehenden“), 1981, Gips,  
H: 32,5 cm, Foto: W. Fitzenreiter



Abb. 19: WVZ 81.6 – Fußstudie (Studie zum „Stehenden“), 1981, Gips, L: 29 cm, Foto: W. Fitzenreiter

menschlichen Tuns. Die bildhauerische, d.h. plastische Wiedergabe des Körpers war konzipiert als Ausdruck des sinnlichen Erlebens der Auseinandersetzung von Ich und Umwelt. Der Körper wird durch diesen Prozess geformt, auch verformt, reduziert und fragmentiert, und so zum Abbild der Auseinandersetzung. Der seiner Umwelt ausgesetzte Körper bildet das Medium, in dem die Frage nach der *conditio humana* ursprünglich und überhaupt nur sinnvoll Gestalt erfährt. Bildhauerische Körpergestaltung war damit eine Form der ästhetischen Sinngebung, die weit über die verbale Aussage von Titeln oder auch mancher unilateraler kunstpolitischer wie kunstwissenschaftlicher Exegese hinausging. Erst mit den Achtziger Jahren setzte sich eine gewisse Tendenz zu erklärend-symbolischen Titeln wieder durch, wobei die Bildhauerei der Malerei und ihrer Tendenz zur verbal-ikonischen Formulierung wie etwa bei Wolfgang Mattheuer zeitlich etwas hinterherlief. Wobei Mattheuer dann auch plastisch arbeitete und seine gestalterisch eher anspruchslosen Arbeiten den Gemälden analog mit ikonischen Zeichen und symbolhaften Sinntiteln überhäufte.

7.

Der Torso ist ein Phänomen der Kunst der Neuzeit. Seine Entstehung verdankt er der Begeisterung für oft fragmentiert aufgefundene Zeugnisse antiker Bildhauerkunst. Derartige Fragmente, meist der Brust- und Bauchpartie, wurden ganz unmittelbar als torso – italienisch für „Stumpf“ – angesprochen. In der Bezeichnung klingt an, dass der Verlust des Ganzen empfunden wurde und folgerichtig hat man seinerzeit das Gesamtwerk entweder durch eine Ergänzung oder auf der Ebene einer sinnlichen Erfahrung wieder erschlossen. Letzteres Phänomen, das Erleben des Ganzen im Fragment, wurde wohl selten so eindringlich beschrieben wie in Rainer Maria Rilkes Gedicht an einen archaischen Torso.

*Archaischer Torso Apollos*

*Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,  
darin die Augenäpfel reiften. Aber  
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,  
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,*

*sich hält und glänzt.*

*Sonst könnte nicht der Bug  
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen  
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen  
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.*

*Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz  
unter der Schultern durchsichtigem Sturz  
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;*

*und bräche nicht aus allen seinen Rändern  
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,  
die dich nicht sieht.*

*Du musst dein Leben ändern.*

*Rainer Maria Rilke, 1908*

In dieses Erleben spielt die Bedeutung des Fragmentarischen als Zeichen für Verlust auf der einen Seite, als Konzentration auf eine wesentliche und unmittelbare Form auf der anderen Seite bereits hinein. Im späten 19. Jahrhundert begannen Bildhauer – allen voran Auguste Rodin – Detailstudien als eigenständige Formenlösungen und damit Kunstwerke aufzufassen. Um 1900 hat der Torso sich als Genre etabliert und so die Bildhauerkunst wie die Kunstrezeption des 20. Jahrhunderts nicht unwesentlich geprägt. Besonders die Eigenschaft der bewussten Reduktion des Plastischen, die sich im Torso gewissermaßen von selbst ergibt, konnte sowohl unter dem Gesichtspunkt der Gestaltung, als auch dem der Sinngebung entwickelt werden: Gestalterisch bietet der Torso eine reiche Projektionsfläche für formale Lösungen, wobei auch ganz allgemein der ästhetische Charme

des Unvollendeten und Skizzenhaften – des non finito – in die Plastik getragen wird. Inhaltlich verweist der Torso immer auf den Umstand der Fragmentierung, die eine Ursache haben muss: Gewalt, Auflösung, Loslösung, Konzentration usw. Beide Aspekte sind für die zeitgenössische Kunstproduktion äußerst reizvoll. Ergeben sich für den Bildhauer doch einerseits ideale Möglichkeiten, plastische Formen autonom von primären Sinnebenen zu entwickeln, andererseits dem Rezipienten unendlich weite assoziative Deutungspotenzen. Diesem Umstand hoher interpretatorischer Opazität ist allerdings auch geschuldet, dass der Torso gern als Genre erhalten muss, wenn die plastische Bewältigung einer formalen Aufgabe zu misslingen droht bzw. von figürlich arbeitenden Bildhauern der Bedarf an breiten Assoziationsangeboten befriedigt werden soll. Die ursprüngliche Bedeutung „Stumpf“ klingt zwar im Deutschen recht hart, rückt aber auch einiges um den nebulösen Begriff des „Torso“ ins rechte Licht.

## 8.

Es lässt sich mit einer gewissen Logik aus Fitzenreiters enger Bindung an das Konzept vom Menschenbild herleiten, dass die Fragmentierung und die extreme Verformung über weite Strecken seines Schaffens nur Nebenschauplätze der künstlerischen Arbeit geblieben sind. Als Gegenstand von Studien ist das Experimentieren im Detail integraler Bestandteil des Œvres, aber es bleibt selten, dass eine Detailstudie als plastisch so befriedigend empfunden wurde, dass sie sich als eigenständiges Werk qualifizierte, und noch seltener, dass ganz bewusst ein als Fragment gedachtes Körperdetail plastisch konzipiert und ausgeführt wurde.

Die große und wichtige Ausnahme davon sind die Arbeiten um die „Saalenixe“. Hier hat Fitzenreiter die formalen Möglichkeiten der Verformung und Fragmentierung innerhalb des Konzeptes vom Menschenbild ausgelotet;

ein Prozess übrigens, dem sich fast alle Bildhauer seiner Generation unterwarfen und der zu einem gemäßigten, an der menschlichen Gestalt orientierten Formalismus führte, der für die Bildhauerei der DDR typisch werden sollte. Es ist aber interessant festzustellen, dass Fitzenreiter in dem Moment, in dem er eine schlüssige Variante der Formalisierung gefunden hatte, von dieser aus ästhetischen Gründen Abstand nahm. Zu sehr fürchtete er, hier in eine „Handschrift“ oder, wie er sagte: „Masche“ abzudriften, die zwar gefällige Plastik und wohlwollende Rezeption garantiert, aber keinen Spielraum der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit mehr lässt.

Indem Fitzenreiter das formale Experiment mit der „Saalenixe“ abbrach bzw. in eine andere Richtung lenkte, problematisierte er auch die Auseinandersetzung mit dem Torso als Bildgegenstand. Wie einleitend bemerkt, missfiel ihm seit den Achtziger Jahren das Interesse an seinen fragmentierten Arbeiten. Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich programmatisch von der Formalisierung abgewandt, was ihn in der Folge künstlerisch durchaus isolierte. Sein optimistisches Bild vom Menschen als sinnlich konkretem Schöpfer seiner ebenso konkreten Welt kollidierte mit dem Zeitgeist. Über einen porträtierenden Naturalismus das Individuum in positiver Weise zu thematisieren, stieß in einer sich in Endzeitstimmungen wiegenden Kommunität kaum auf Resonanz. Die Negierung einer eigenen frühen Werketappe war für Fitzenreiter ein Mittel, seine Kritik an bestimmten Wegen der künstlerischen Arbeitsweise und deren interpretatorischen Elaboration zu äußern: indem er die Latte auch an sein Werk legte. Glücklicher Weise bedeutete dies aber nicht, dass er dem Torso als gelegentlich gelungene Lösung eines formalen Problems völlig ablehnend gegenüberstand, wie die sporadischen Übungen in diesem Genre bezeugen. Zuletzt konnte er, als er im Zuge der

Erstellung seines Werkeverzeichnis mit einer gewissen Abgeklärtheit und auch Stolz auf das Gesamtwerk zurückblickte, auch der Gruppe plastischer Arbeiten um die „Saalenixe“ durchaus einiges abgewinnen. Im Gespräch legte er dann mit ironischem Unterton Wert darauf, dass er seine „gestreckte Phase“ bereits vor der „Großen Neeberger Figur“ (1971/74) von Wieland Förster durchgestanden habe. Doch hielt er es gerade beim Torso für sehr wichtig „genau hinzusehen“ (Abb. 20).



Abb. 20: 2006 genau hinschen, 2005,  
Bronze, Ø 42 mm



# TAFELN







Taf. Ia.: WVZ 68.10 – Große Saalenixe, 1968, Bronze, L: ca. 300 cm (Neubrandenburg),  
Foto: M. Fitzenreiter



Taf. Ib/Ic.: WVZ 68.10 – Große Saalenixe, 1968, Bronze, L: ca. 300 cm (Neubrandenburg),  
Foto: M. Fitzenreiter



Taf. II: WVZ 66.15 – Entwurf für Halle-Neustadt, 1966, Gips (OVZ 310), L: 37 cm, Foto C. Böttcher



Taf. III: WVZ 66.20 – Studie zur Saalenixe, 1966, Gips (OVZ 301), L: 32,5 cm, Foto: C. Böttcher



Taf. IV: WVZ 66.29 – weiblicher Torso, 1966, Gips (OVZ 309), H: 26,5 cm, Foto: C. Böttcher



Taf. V: Torso III liegend, 1966, WVZ 66.30, Gips/Bronze (OVZ 094), L: 27 cm, Foto: K. Zumkley



Taf. VI: Torso IV, 1966, WVZ 66.31, Bronze (OVZ 119), H: 38,5 cm, Foto: Studio Wiegel





Taf. VII: Torso V, 1966, WVZ 66.32, Gips (OVZ 308), H. 36 cm, Foto: C. Böttcher



Taf. VIII: Torso VI, 1966, WVZ 66.33, Gips (OVZ 303), H: 42,5 cm, Foto: C. Böttcher



Taf. IX: Torso VII, 1966, WVZ 66.36, Gips (OVZ 304), H: 42,5 cm, Foto: C. Böttcher



Taf. X: WVZ 68.11 – Kleine Saalenixe, 1968, Bronze (OVZ 079), H: 17 cm, Foto: K. Zimmermann



Taf. XI: WVZ 68.12 – Korpus, 1968, Bronze (OVZ 088), H. 31 cm, Foto: C. Böttcher



Taf. XII: WVZ 68.33 – Leuchter (Stehende), 1968, Bronze (OVZ 510), H: 29,5 cm,  
Foto: K. Zimmermann



Taf. XIII: WVZ 66.17 – Torso, 1966, Bronze (OVZ 604), H: 22 cm, Foto: K. Zimmermann



Taf. XIV: WVZ 68.24 – Torso, 1968, Bronze (OVZ 093), H: 35 cm, Foto: K. Zumkley





Taf. XV: WVZ 71.43 – Kleiner Torso, 1971, Bronze (OVZ 095), H: 29 cm, Foto: K. Zimmermann



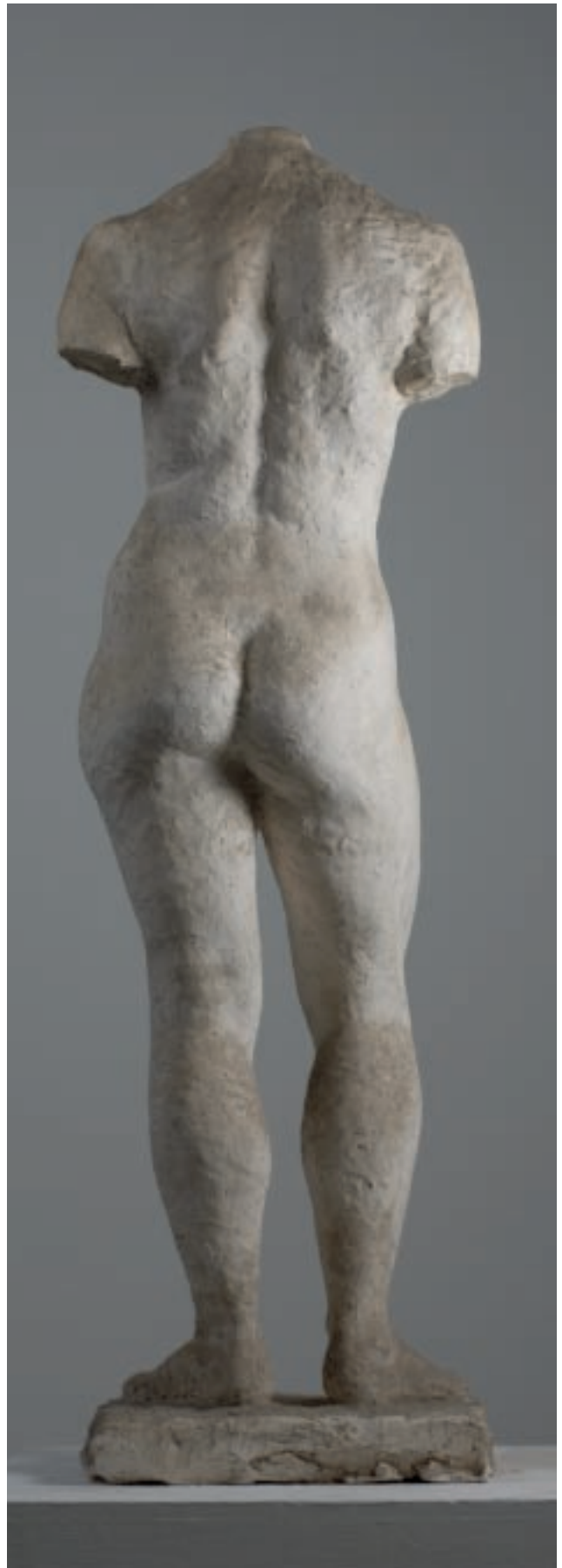
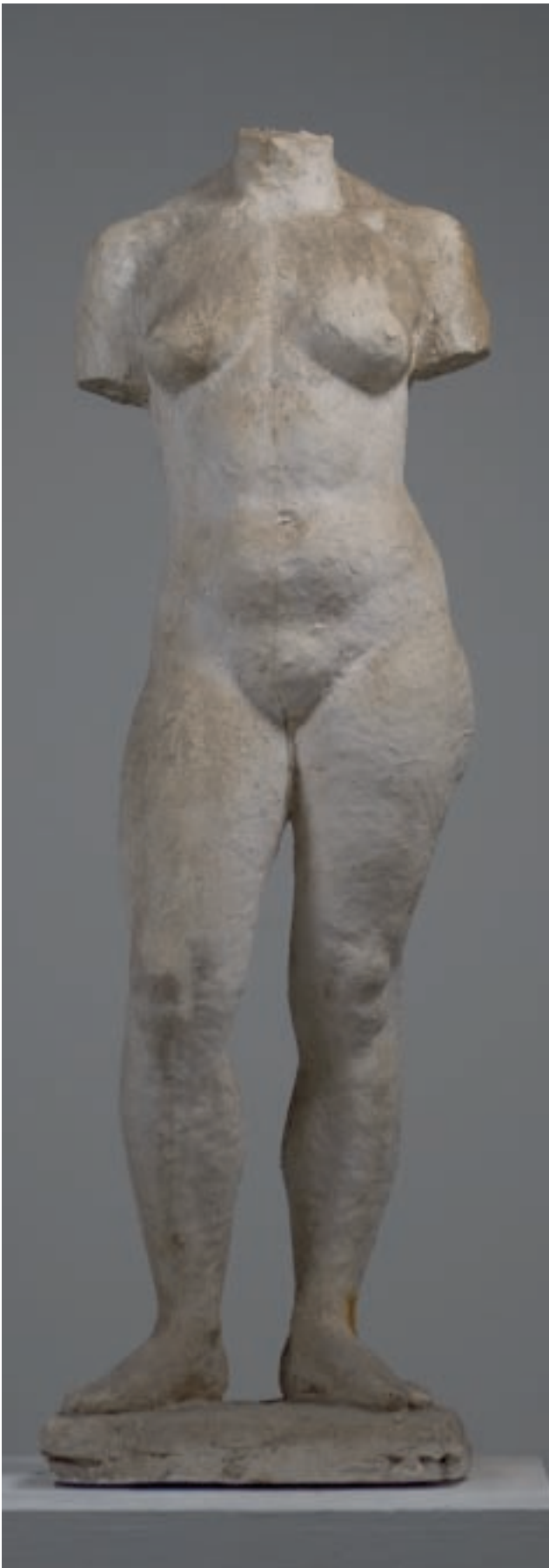
Taf. XVI: OVZ 605 – Torso, o.J., Bronze, H: 30 cm, Foto: K. Zimmermann



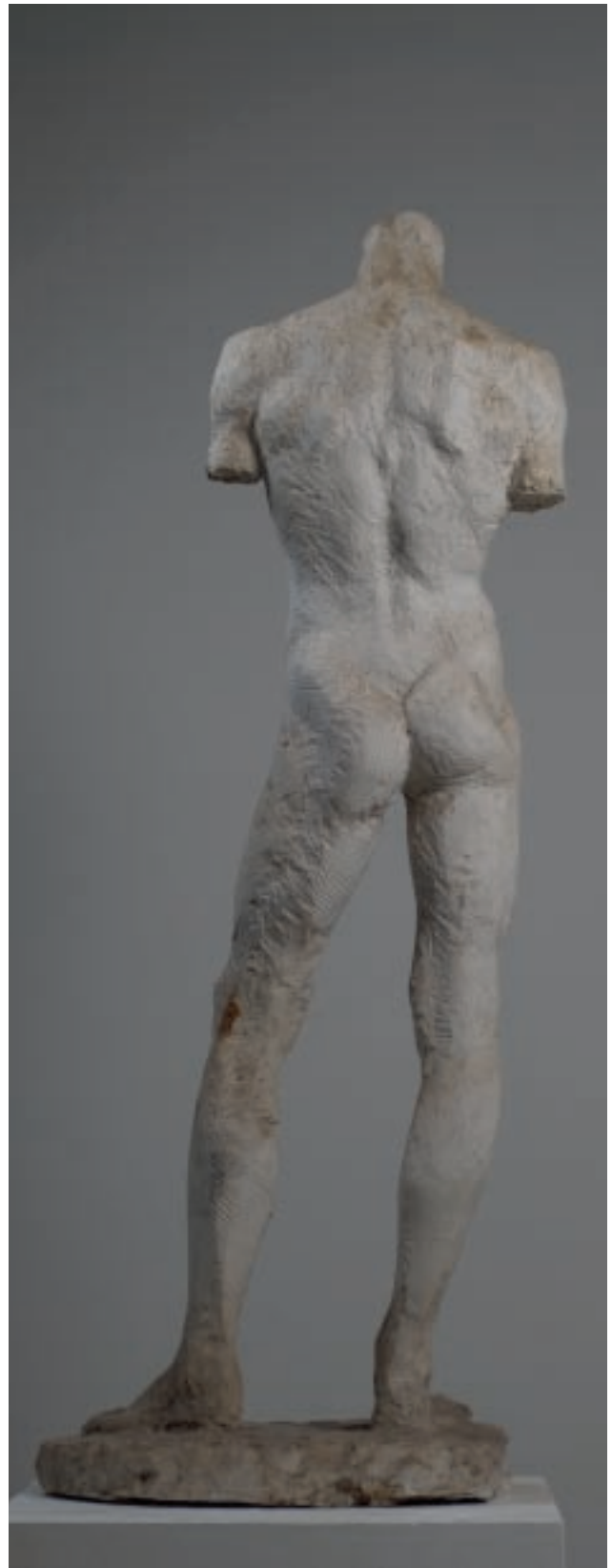
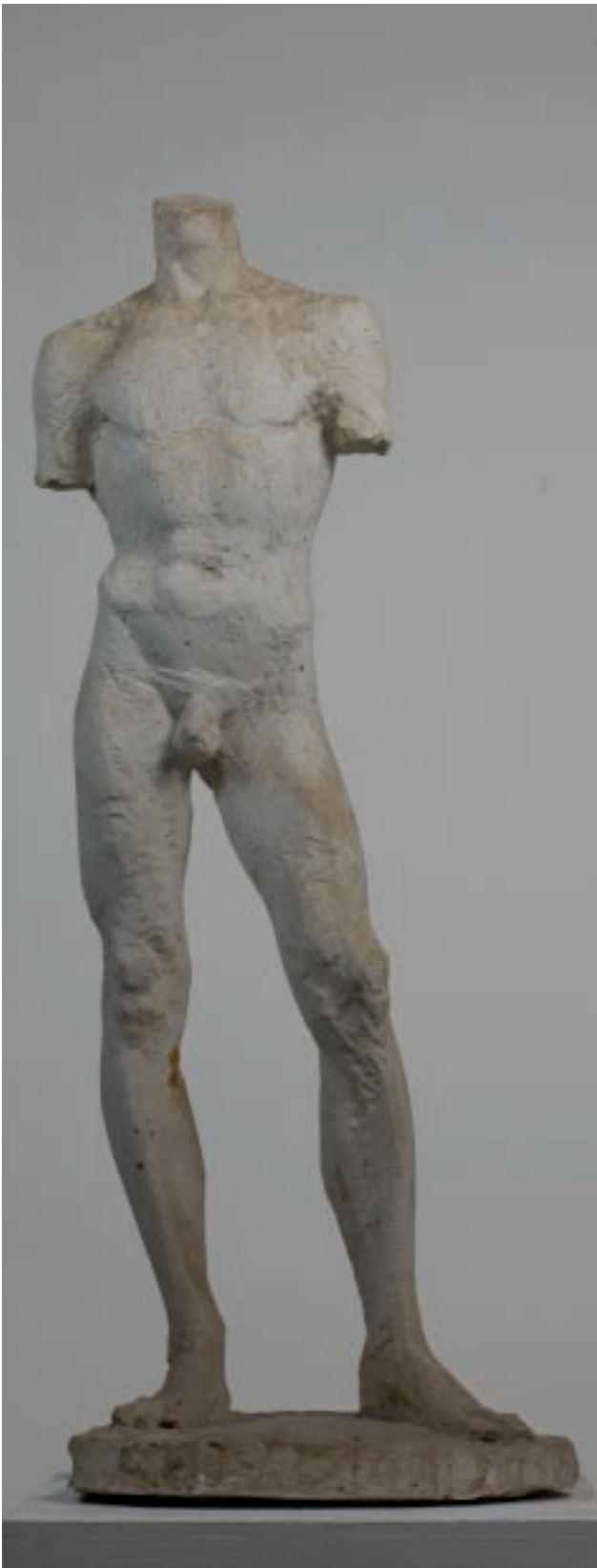
Taf. XVII: WVZ 66.19 – Männlicher Torso, 1966, Gips (OVZ 319), H: 47 cm, Foto: C. Böttcher



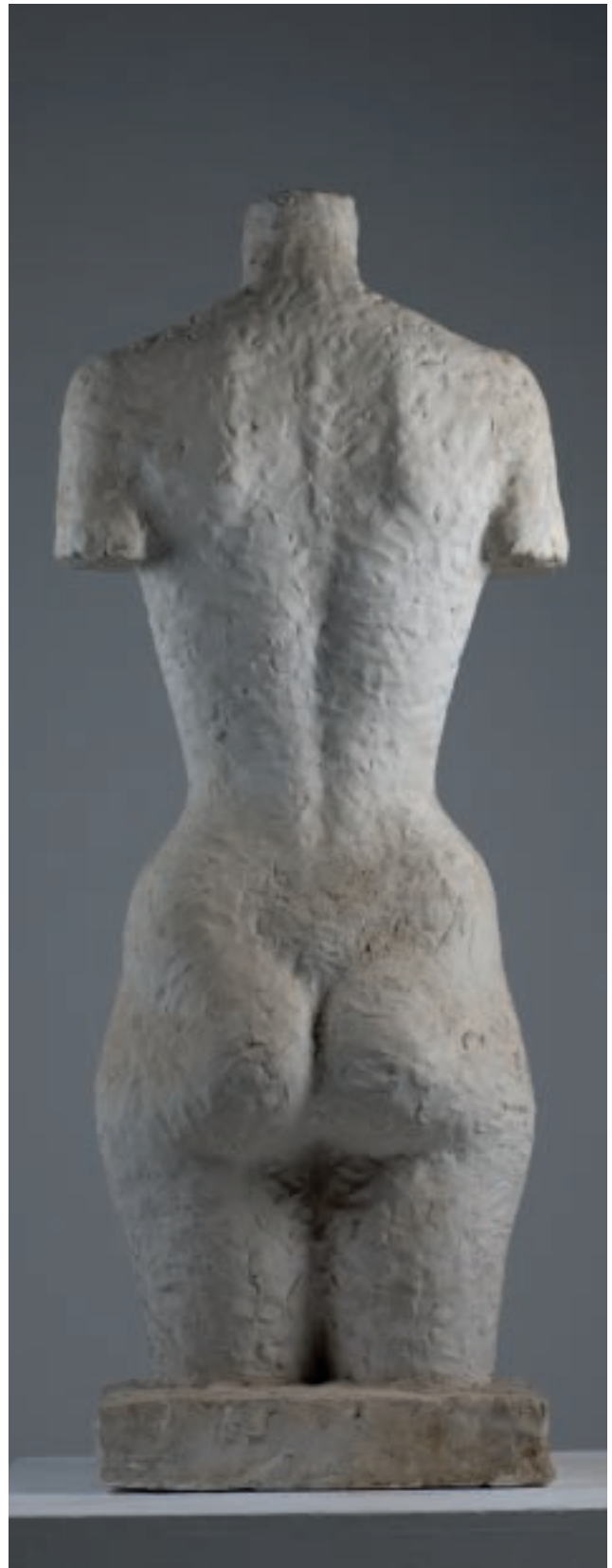
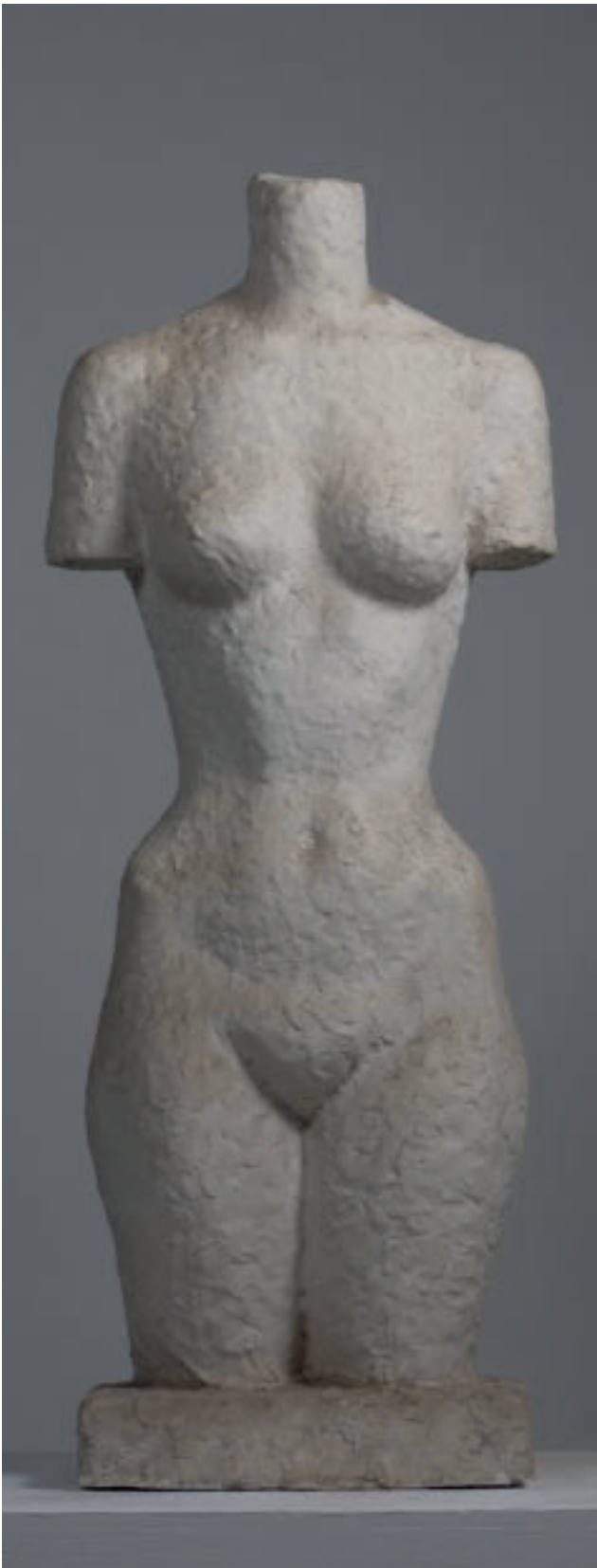
Taf. XVIII: WVZ 67.1 – Torso, 1967, Bronze (OVZ 530), H: 25 cm, Foto: K. Zimmermann



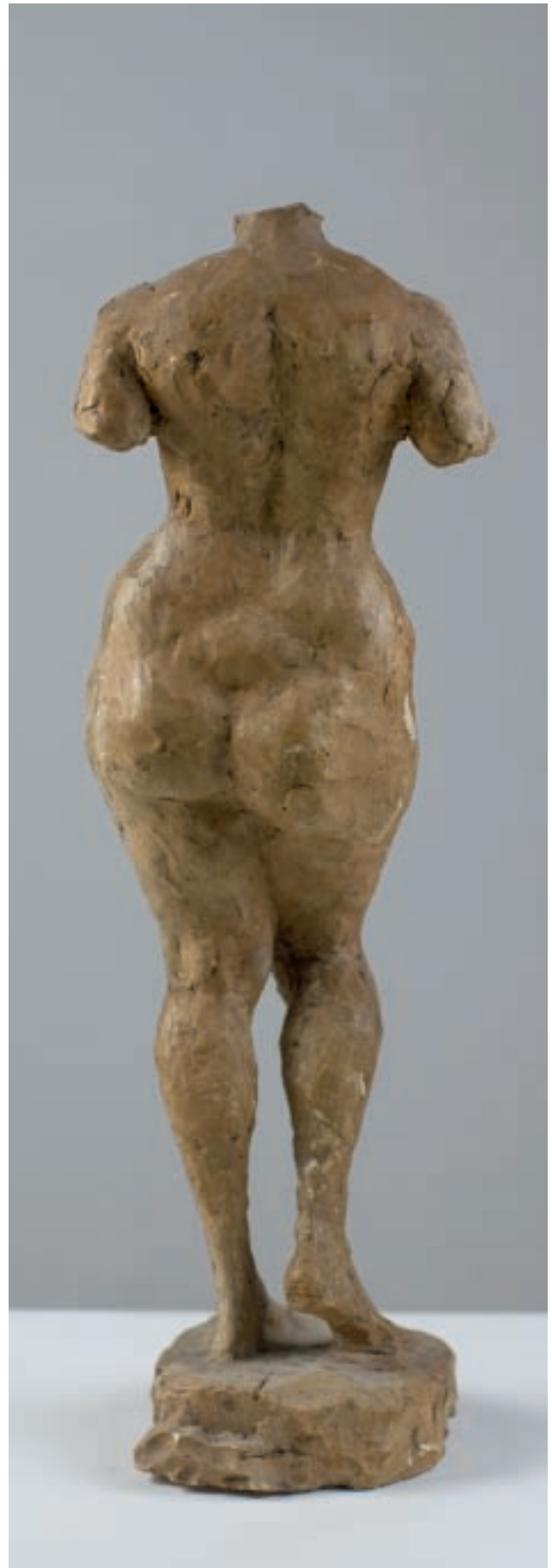
Taf. XIX: WVZ 68.2 – Torso, 1968, Gips (OVZ 154), H: 115 cm, Foto: C. Böttcher



Taf. XX: WVZ 69.20 – Studie Stehender, 1969, Gips (OVZ 156), H: 120 cm, Foto: C. Böttcher

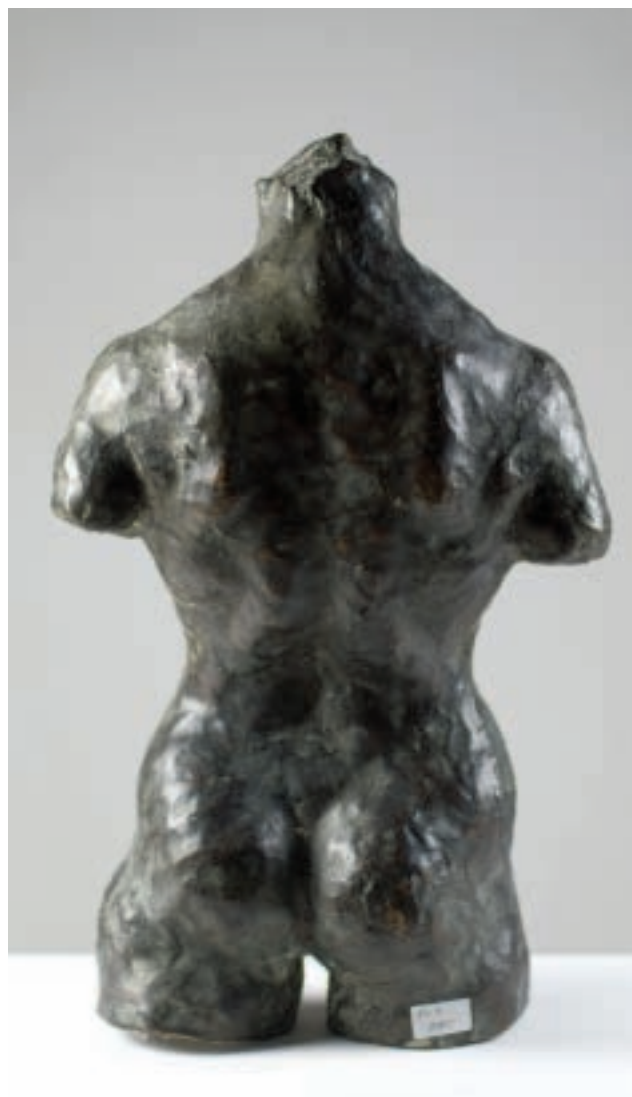
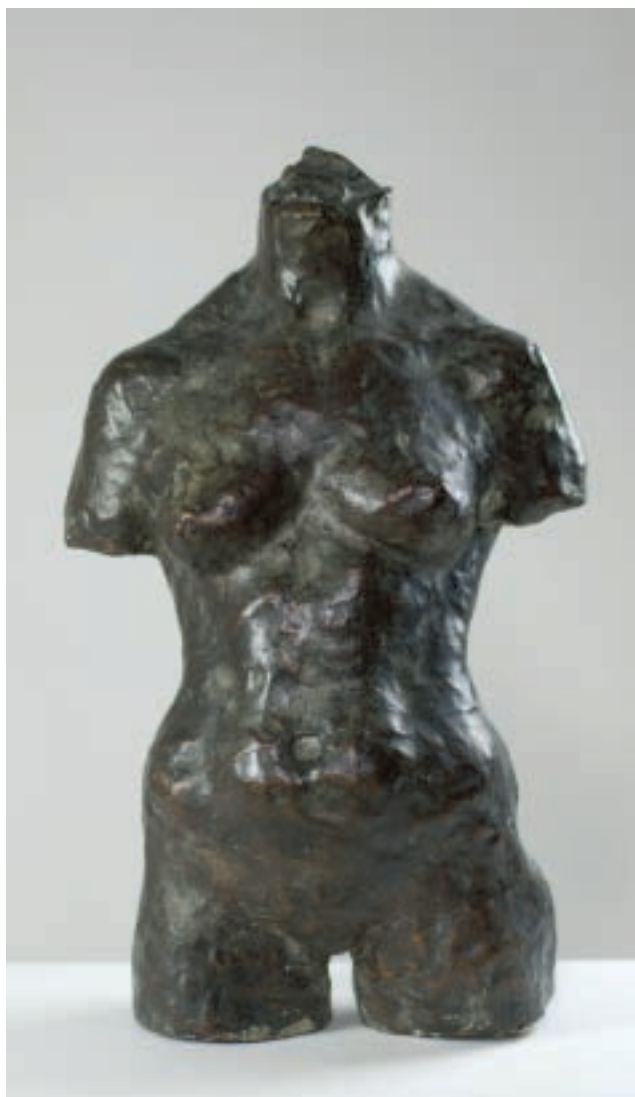


Taf. XXI: OVZ 157 – weiblicher Torso, o.J. (ca. 1967, nicht im WVZ), Gips, H: 103 cm, Foto: C. Böttcher

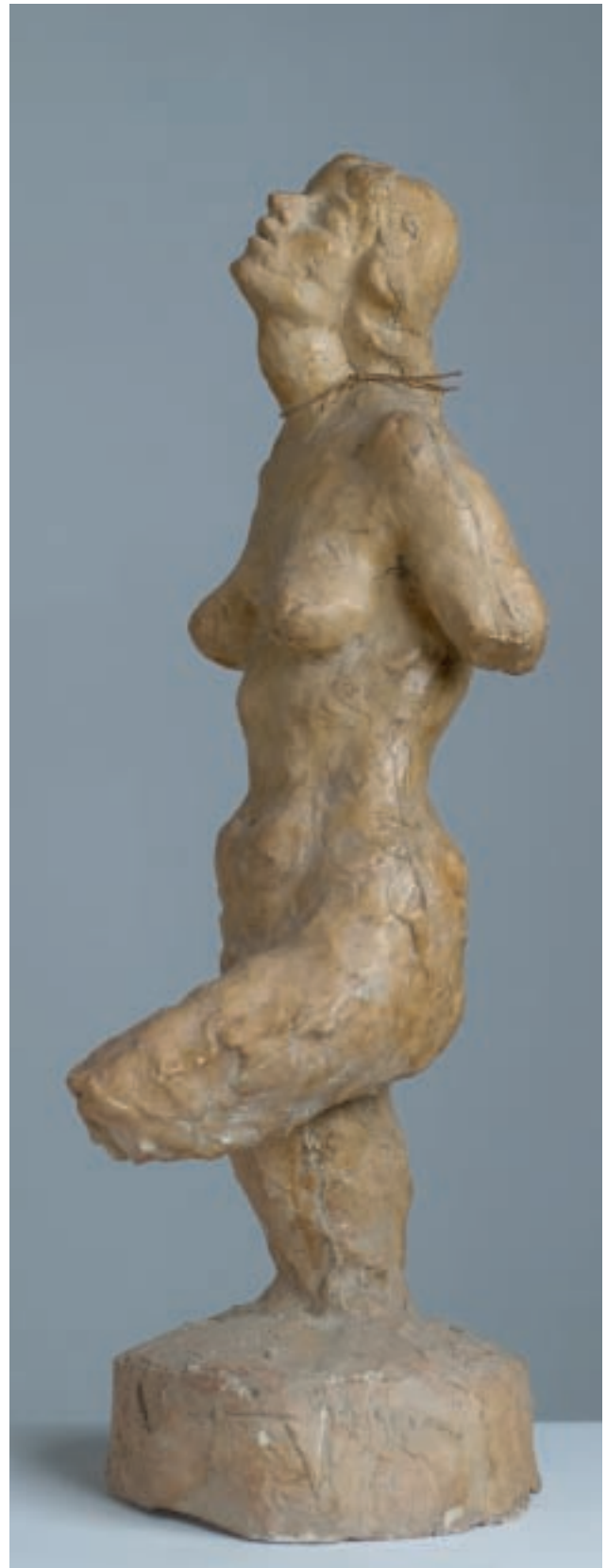


Taf. XXII: Torso Tänzerin, 1969, WVZ 69.26, Gips (OVZ 306), H: 35 cm, Foto: C. Böttcher

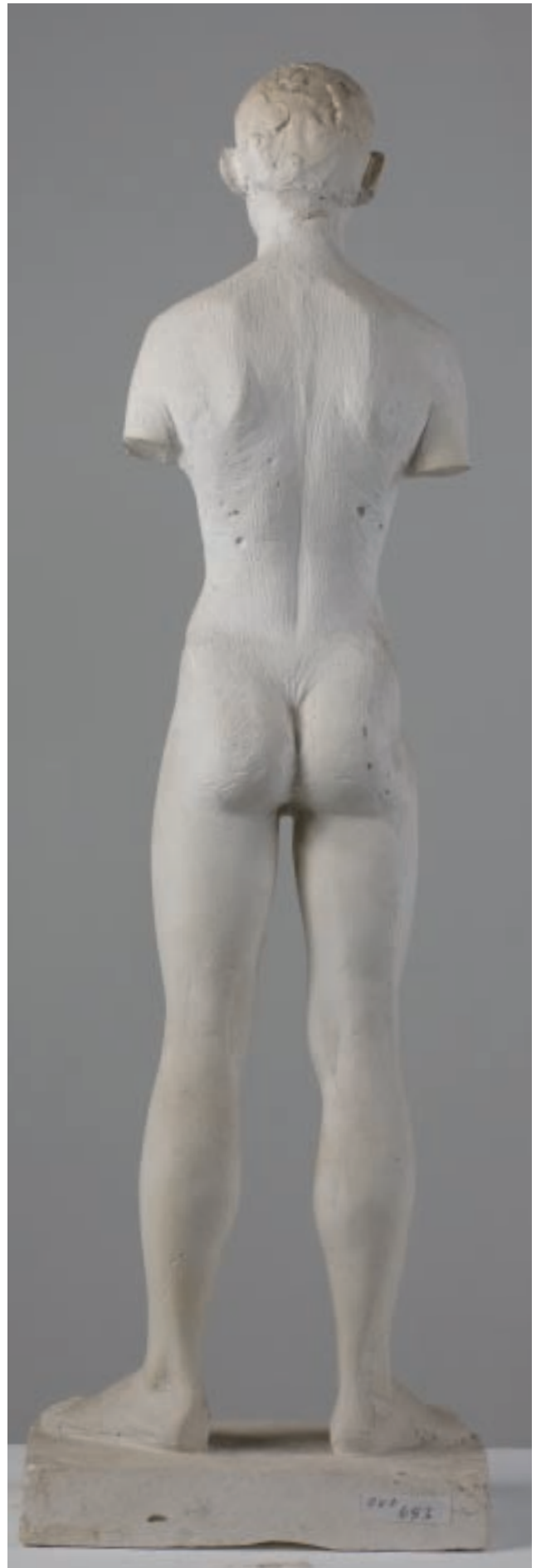




Taf. XXIII: WVZ 72.2 – Torso (Studie für Gruppe Paar), 1972, Bronze (OVZ 885), H: 48 cm,  
Foto: C. Böttcher



Taf. XXIV: WVZ 72.8 – Torso Tanzende, 1972, Gips (OVZ 672), H: 48 cm, Foto: C. Böttcher



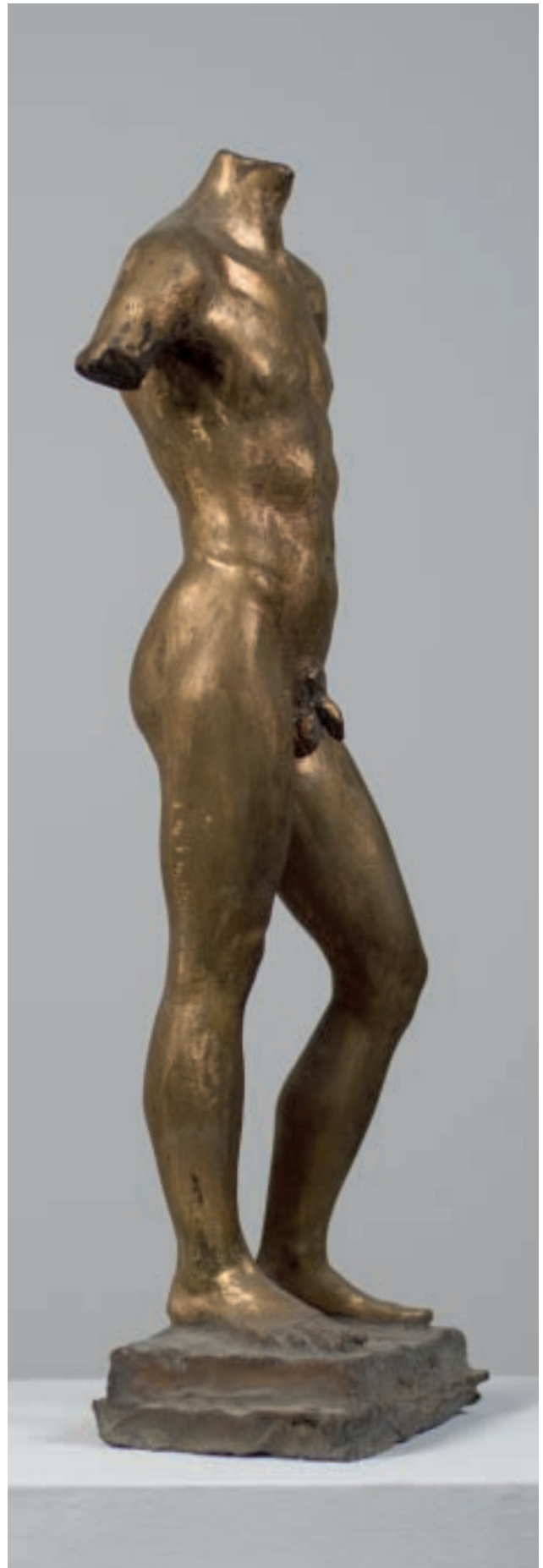
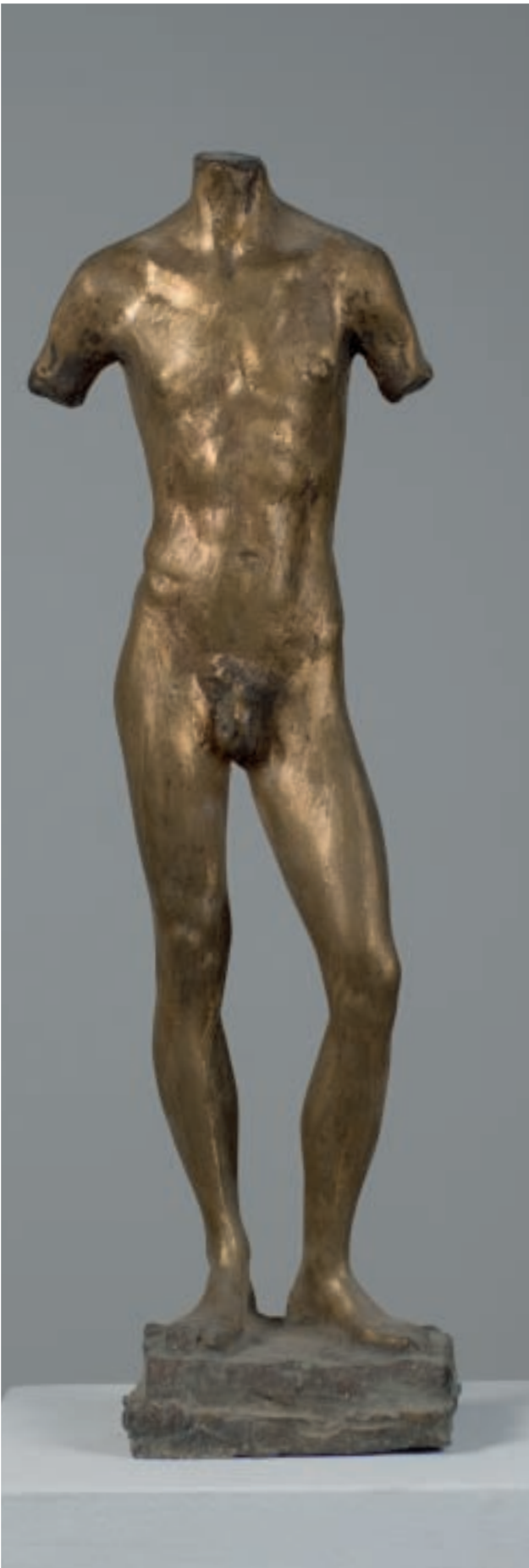
Taf. XXV: WVZ 77.6 – Kleiner Martin (Torso), 1977, Gips (OVZ 683), H: 50 cm, Foto: C. Böttcher



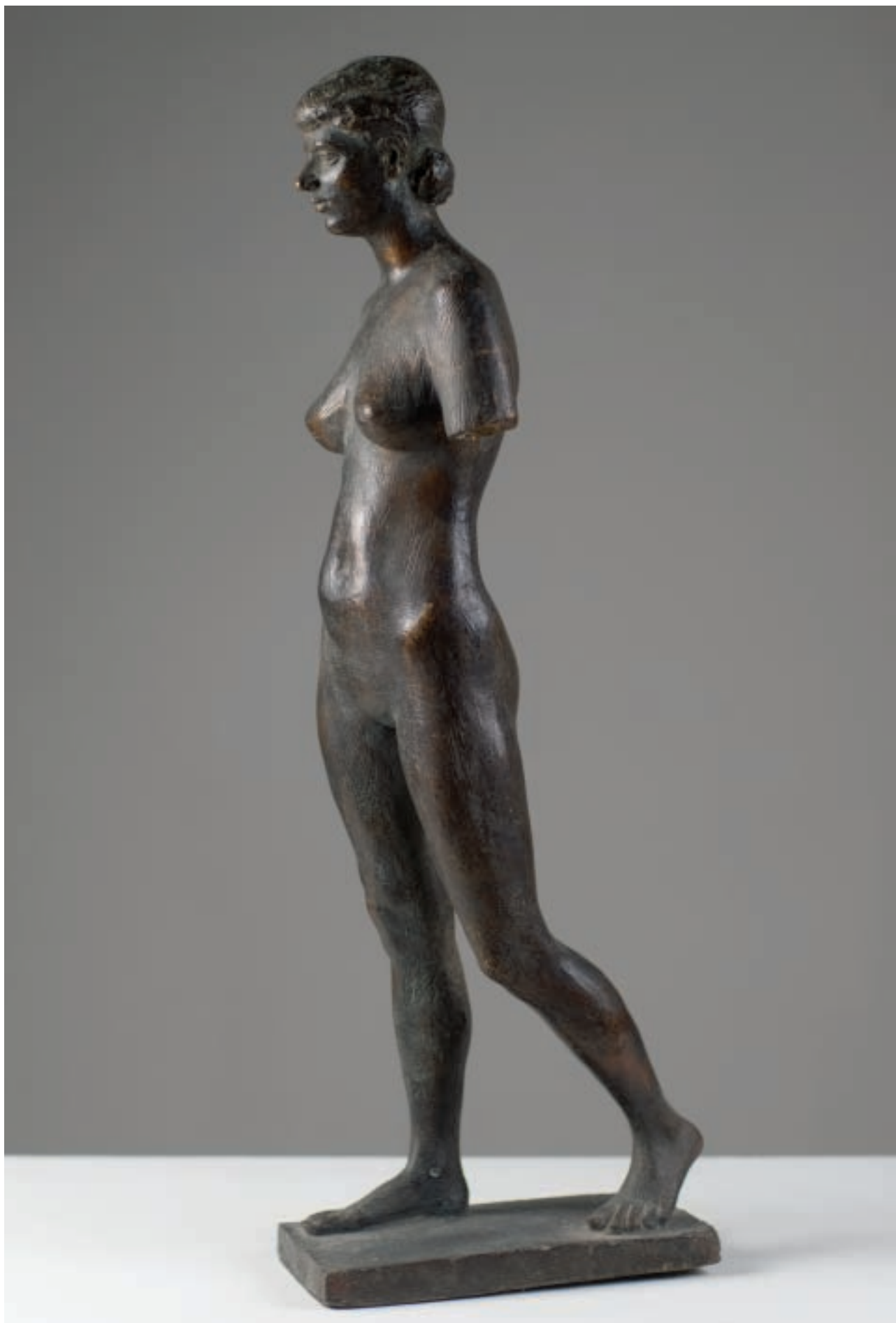
Taf. XXVI: WVZ 79.8 – Torso Martin, 1979, Gips (OVZ 680), H: 43 cm, Foto: C. Böttcher



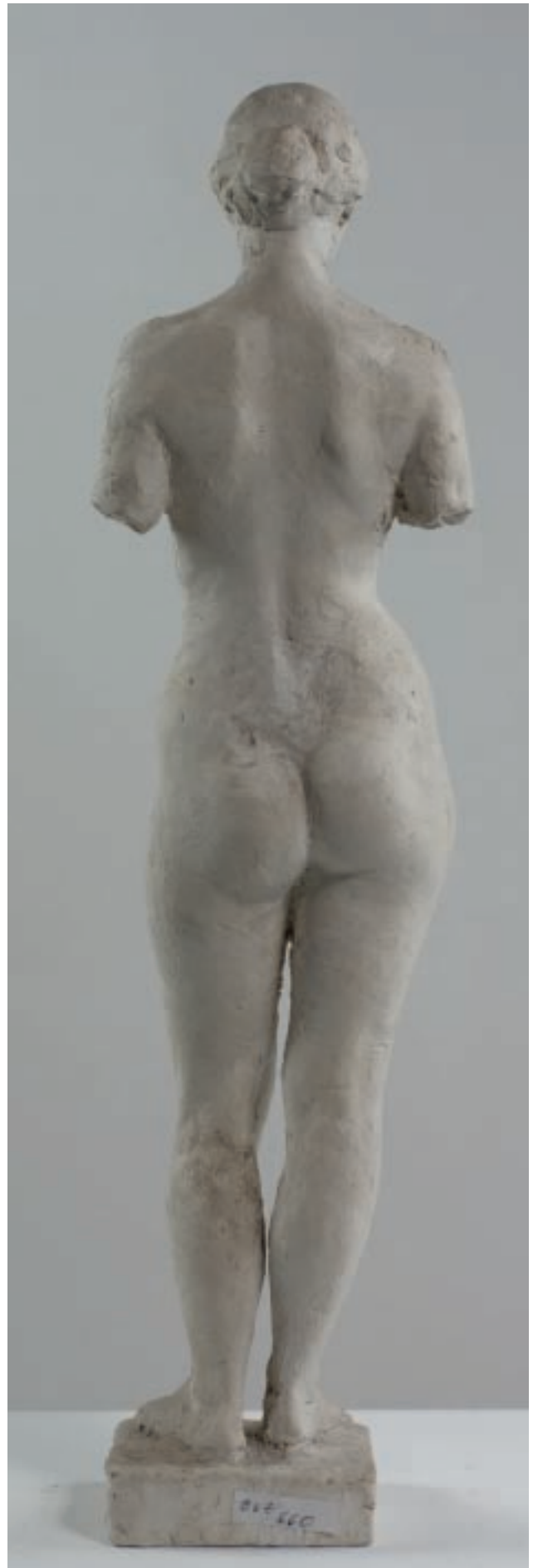
Taf. XXVII: WVZ 81.3 – Studie Martin, 1981, Gips (OVZ 693), H: 51 cm, Foto: C. Böttcher



Taf. XXVIII: Studie Stehender, 1981, WVZ 81.4, Bronze (OVZ 097), H: 50 cm, Foto: C. Böttcher



Taf. XXIX: WVZ 79.7 – Schreitende (Torso), 1979, Bronze (OVZ 032), Foto: C. Böttcher

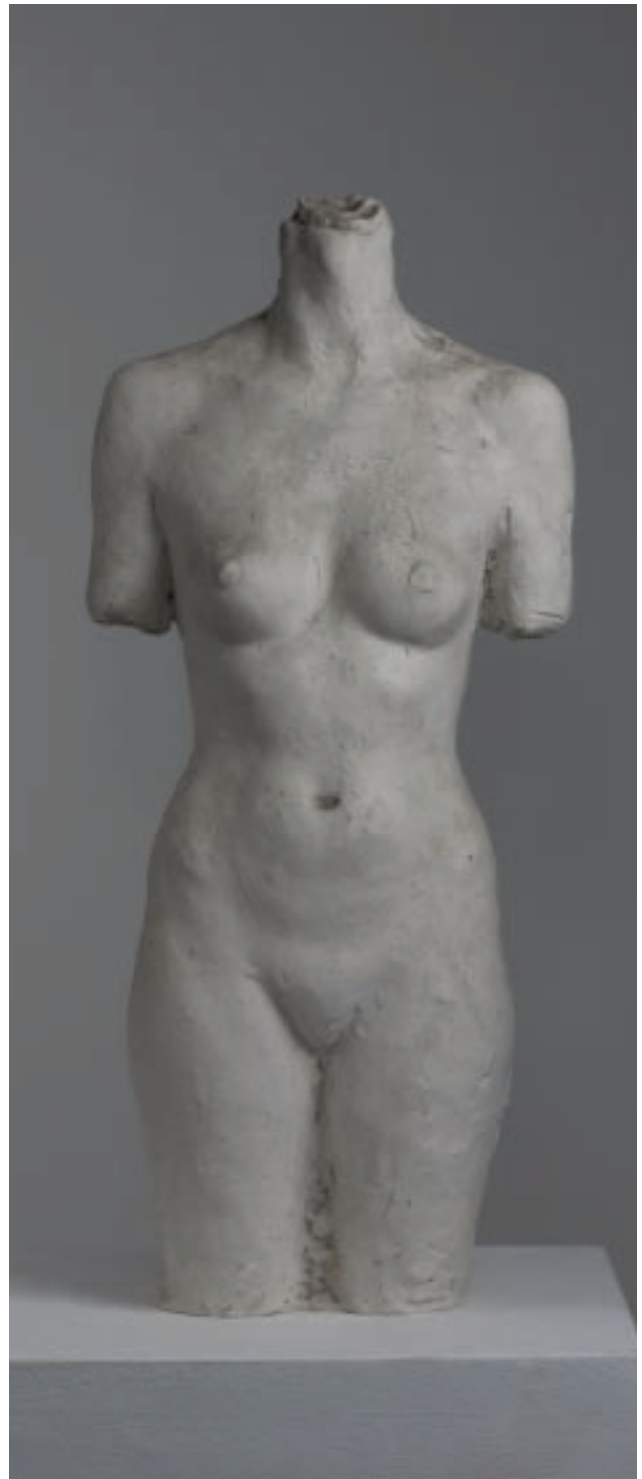
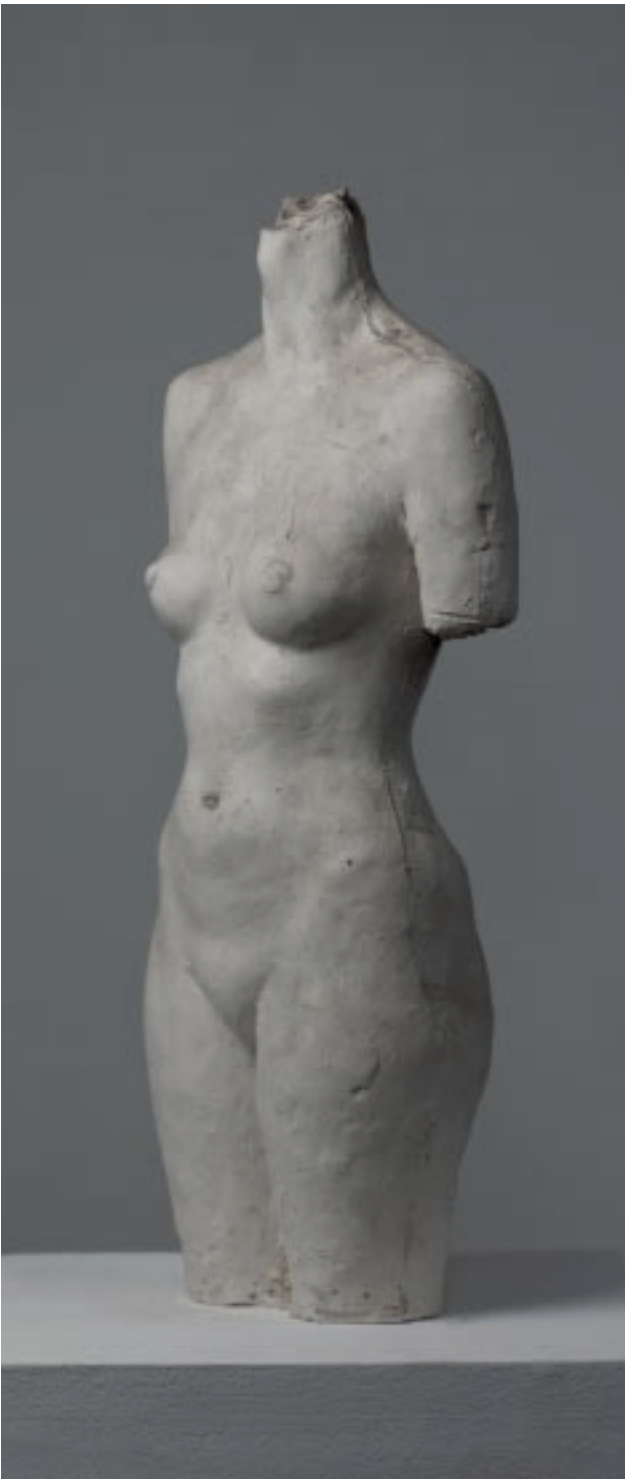


Taf. XXX: WVZ 87.26 – Kleine Anna, 1987, Gips (OVZ 660), H: 44 cm, Foto: C. Böttcher

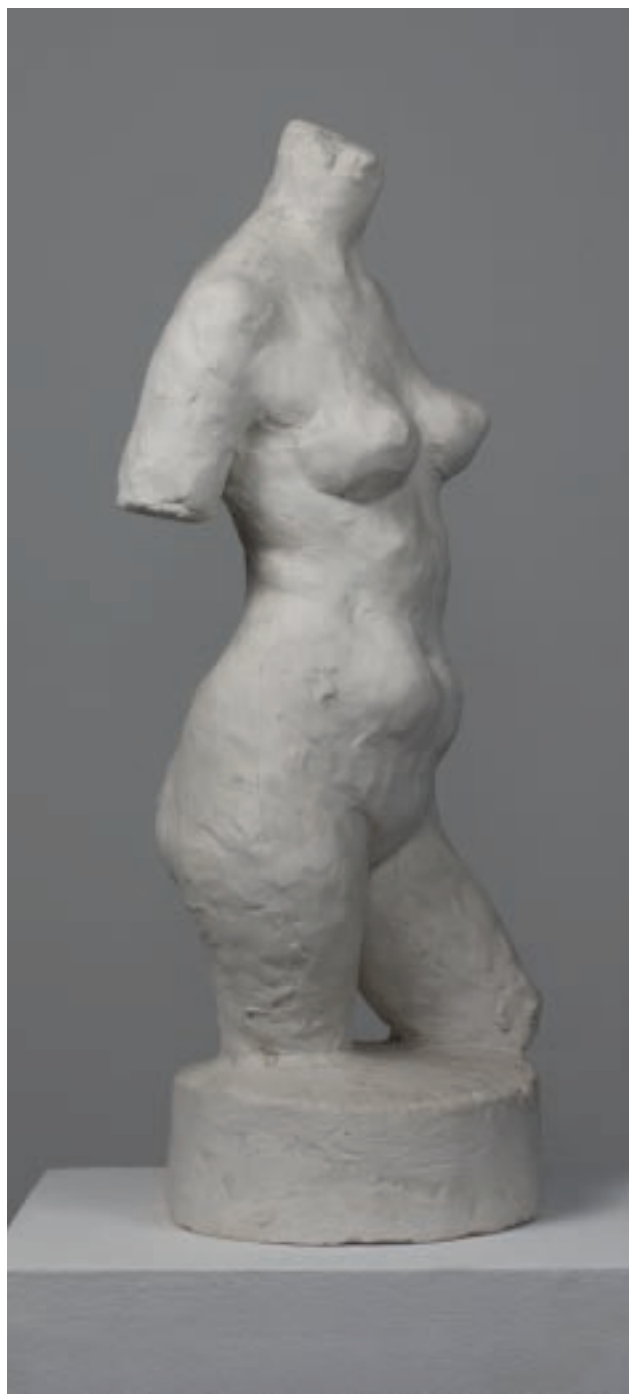
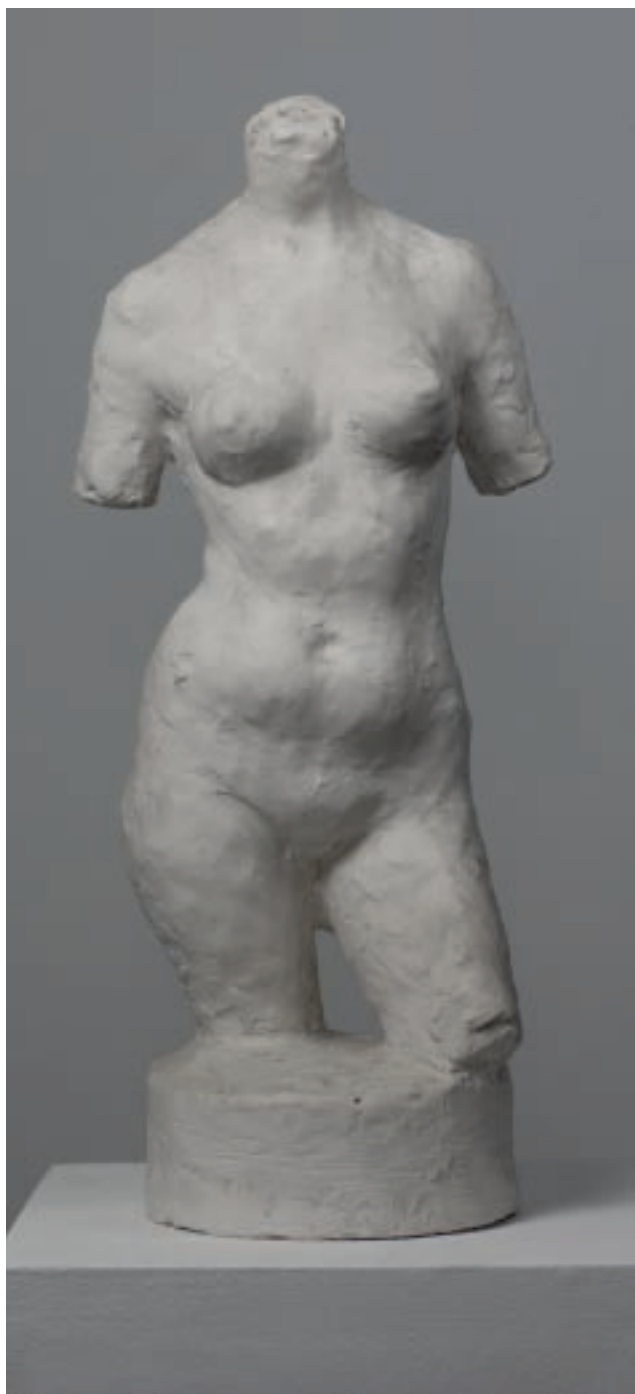




Taf. XXXI: WVZ 76.15 – Kleiner Torso, 1976, Bronze (OVZ 514), H: 12 cm, Foto: K. Zimmermann



Taf. XXXII: WVZ 84.1 – Kleiner Torso (Rita), 1984, Gips (OVZ 283), H: 41 cm, Foto: C. Böttcher



Taf. XXXIII: WVZ 96.19 – Frauentorso, 1996, Gips (OVZ 698), H: 50 cm, Foto: C. Böttcher

Umschlag: Torso V, 1966, WVZ 66.32, Bronze (OVZ 120), H. 36 cm, Foto: Studio Wiegel





Foto: Fritz Jesse

## WILFRIED FITZENREITER

geboren am 17. September 1932 in Salza bei Nordhausen/Harz  
gestorben am 12. April 2008 in Berlin

aufgewachsen in Halle/Saale

1951 bis 1952 Lehre als Steinmetz in Halle

1952 bis 1958 Studium am Institut für künstlerische Werkgestaltung Burg Giebichenstein Halle  
bei Gustav Weidanz und Gerhard Lichtenfeld

1958 bis 1961 Meisterschüler an der Akademie der Künste der DDR bei Heinrich Drake

seit 1961 als Bildhauer freischaffend in Berlin tätig

1964 Will-Lammert-Preis der Akademie der Künste Berlin

1975 Lehrauftrag an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee

1979 Käthe-Kollwitz-Preis der Akademie der Künste

1981 Nationalpreis der DDR

2007 Hilde Broër-Preis der Deutschen-Gesellschaft für Medaillenkunst

Herausgeber: Nachlass Wilfried Fitzenreiter  
[www.wilfried-fitzenreiter.de](http://www.wilfried-fitzenreiter.de)

Fotos: Wilfried Fitzenreiter, Hans Fitzenreiter, Martin Fitzenreiter,  
Knut Zimmermann, Kira Zumkley, Studio Wiegell/Münster, Caroline Böttcher  
Text: Martin Fitzenreiter

© Die Rechte an den veröffentlichten Materialien liegen beim Herausgeber.  
Jegliche Nachnutzung, auch auszugsweise, bedarf der schriftlichen  
Einverständniserklärung der Rechteinhaber.

1. Auflage 2011  
Verlag: Grau Verlag Münster / M. Fitzenreiter  
Norbertstraße 2 D - 48151 Münster  
Druck: Allprint-Media Berlin

ISBN 978-3-9814639-1-0



ISBN 978-3-9814639-1-0



9 783981 463910 >