



(Fotos: L. Salber)

Blickpunkte

Stirnberg-Skulpturen in Kempen*

Meine Herren und Damen,
Lieber Boni!

Es gehört zum Ritus der Eröffnung von Kunstausstellungen, daß Worte gemacht werden. Manchmal gewinnt man den Eindruck, daß das religiöse Ritual der Predigt das prägende Vorbild abgibt. Das soll hier vermieden werden, obwohl dieses ein Sonntagmorgen ist.

Warum reden, wenn es etwas zu sehen gibt? Wenn es um Kunst-Dinge geht, denke ich oft, ist eigentlich jedes Wort zu viel. Es geschieht ja nicht aus Versehen, daß Stirnberg als Bildhauer materiale Werke gestaltet und nicht verbalisierbare Gedanken. In der Skulptur gewinnt etwas seinen Ausdruck, das sich nicht an unser wortgebundenes Denken wendet, sondern an unseren sinnlichen Umgang. Die Anschaulichkeit des Werkes provoziert, daß wir hinschauen, drum herumgehen, die Perspektive wechseln, berühren, bewegen, beachten – lauter vorsprachliche Prozeduren, körpergebunden. Darüber sollten wir nicht mit Sätzen und Theorien hinwegspringen. Die Skulptur sprengt den Rahmen des sprachlich Vermittelbaren. Skulpturen begreifen bedeutet zunächst: mit Augen und Händen 'begreifen'. Diese eigene, höchst subjektive Erfahrung läßt sich an keinen Sprüchemacher delegieren.

Wenn ich nun doch weiterrede, will ich daher über etwas sprechen, was Sie hier nicht unmittelbar sehen können; zum Beispiel darüber, daß diese Ausstellung von langer Hand vorbereitet wurde. Genau genommen hat das vor etwa zehn Jahren begonnen, als ich ein Seminar über den Umgang mit Kunst durchgeführt habe. Zu der kleinen Gruppe engagierter Studenten gehörte nämlich Ihre heutige Museums- und Kulturamtsleiterin, Frau Dr. Vera Lüpkes. Damals kamen wir bald überein, daß wir unser Thema nicht im Kopf und auch nicht in den sterilen Räumen der Universität behandeln könnten. Wir besuchten Museen und Galerien und setzten uns angesichts der ausgestellten Werke mit unserem Erleben auseinander. Dabei entwickelte sich der Wunsch, auch einmal die Produktionsstätte solcher Werke aufzusuchen, um etwas von den Entstehungsbedingungen in den Blick zu bekommen.

So kamen wir in das Atelier des Bildhauers Stirnberg in Aachen. Es hat uns beeindruckt zu sehen, daß die Entstehung seiner Werke nicht einfach auf einen 'geistigen Akt' reduziert werden konnte. Ein ganzer Werkstattbetrieb gehört dazu, allerlei Material und handwerklich-technisches Gerät: Das fängt mit Modelliergerät an, dazu gehören Modellierböcke und -tische, Schnitzbänke, Tischlerbänke, Tongefäße; elektrische Kräne, Flaschenzüge; Schmelzofen, Brennofen, Ambosse, Schweißtische, Ziselier- und Schweißgerät, biegsame Wellen, Preßluftkompressor, Preßluftleitungen, Winkelschleifer, Kabel, ganze Pakete Stromleitungen; ein Materiallager von Wachs, Ton, Sand, Gips, Bronze und feineren Metallen; Gipsmanschetten, Form-

* Ausstellung im Städtischen Kramer-Museum Kempen vom 15. März – 26. April 1992

kästen, Bleche, Rundstangen, Rohre und vieles mehr. Angesichts dieser Dinge verliert man die Vorstellung, Kunst habe mit Ästhetik im Elfenbeinturm zu tun. Körperliche Kraft, handwerkliches und technisches Können gehören notwendig dazu.

Darüber hinaus vergegenständlicht sich in dieser umfangreichen Ausrüstung, daß der Entstehungsprozeß von Skulpturen Metamorphosen durchläuft. Ein vager Vor-Entwurf wird in mannigfachen Umformungen in die Wirklichkeit eines neuen Werkes überführt. Ausgelöst durch ein Gespräch mit sogenannten Auftraggebern oder durch einen 'freien' Plan, gehen dem Bildhauer zunächst allerlei Möglichkeiten durch den Sinn, die eine erste Fassung in einer zarten zeichnerischen Skizze gewinnen. Damit liegt ihm etwas Anschauliches gegenüber, mit dem er nun in einen Dialog eintreten kann. Weiter geht es mit dem Modellieren in Ton in kleinem Maßstab. Nun steht ihm etwas Räumliches gegenüber mit seiner eigenen Logik der Form. Wenn sich im Hantieren mit dem weichen Material die vage Vision konkretisiert, entbindet sich eine eigene Dynamik des Zusammenspiels zwischen Kopf und Hand.

Das Tonmodell wird dann mit einer weichen Gipsmaske umschlossen, und diese wird, hart geworden, mit flüssigem Wachs ausgegossen. Das wächserne Gebilde wird, von Fließsand umschlossen, durch flüssige Bronze ersetzt. Ein Rohling, rau und mit den Zuleitungsstegen für die Bronze versehen, wird nun mit den Schleifgeräten bearbeitet, bis ein Modell entsteht mit einer berührungsfreundlichen Oberfläche.

Das Modell hat zweierlei Bedeutung. Es ist ein Zwischending auf dem Weg zum großen Werk, aber es ist auch, so möchte ich jedenfalls behaupten, ein Kunstwerk für sich. Als Keimform hat es einen eigenen Reiz, etwa durch das bloß Ange deutete. Wird das Werk im großen ausgeführt, ergeben sich weitere Abwandlungen, die neue

Aufgaben stellen; das reicht von Fragen der Proportion bis hin zu Problemen der Statik. Bei der Bewältigung dieser Probleme ist dann die ganze Werkstatt, das heißt auch eine Anzahl von Mitarbeitern, beteiligt, ebenso bei der Montage des Werkes an Ort und Stelle.

Der Entstehungsprozeß der Werke ist fundiert im Entstehungsprozeß des Künstlers: Stirnberg hat – wie wir alle – klein angefangen, als ganz kleine bewegliche Skulptur, ich könnte auch sagen: als Modell. Auf dem Weg zum großen Bildhauer hat er – wie seine Werke – mannigfache Metamorphosen durchgemacht. Das hat 1933 begonnen, im Sauerland, wo er Kindheit und Jugend verbringt. Wie allen Kindern erschließt sich ihm die Wirklichkeit im sinnlichen Umgang. Jedoch anders als bei vielen anderen Menschen, verliert sich das später nicht. Geruch, Klang, Farbe, Form und Wärme von naturgeformten und menschengestalteten Dingen faszinieren den kleinen Jungen. Oft geht er ganz im Spiel der Verwandlungen auf: Aus Kohlstrüngen wurden Menschen, aus etwas Ganzem wird etwas Zerbröselndes, aus Kaltem wird Warmes, aus Holzstücken werden Tiere. Schließlich beginnt er, selbst aus Korken Krippenfiguren zu schneiden. Er hält sich gern in der Nähe der Dinge auf, mit den Pflanzen steht er auf Du und Du. Sie stellen sich nicht so unkalkulierbar quer, wie es die Menschen mit ihren Worten und Verhaltensweisen häufig tun. Im Umgang mit den Dingen ist der kleine Junge *bei sich*, während die Handlungen der Brüder und Kameraden wie der Erwachsenen ihn leicht dazu bringen, außer sich zu geraten.

Stirnbergs Vater handelt mit allen möglichen Gegenständen. Eines Tages entdeckt der Junge einen Satz Schnitzmesser darunter. Empfänglich für die Beschaffenheit der Dinge, beeindruckt von Kunstwerken in der Kirche und auf Abbildungen oder auf dem Feld in Gestalt von Wegekreuzen möchte er selber schnitzen lernen. Er wird erster Lehrling eines Bildhauers, der gerade aus der Gefangenschaft heimgekehrt ist. Alles

möchte Stirnberg lernen. Er kopiert Ornamente, Figuren und Blattwerk im Stil der Renaissance. Er formt nach Modellen der Akademie in Dresden und Berlin. Er kopiert Aktdarstellungen und modelliert sie. Er baut für den Meister ein Treppengeländer mit Märchenmotiven. Er soll einen Hahn schnitzen und fängt das Vorbild im Hühnerhof, setzt es in einen Käfig und hat es bei der Arbeit vor Augen. Er schnitzt Kaffeekannen für Kaisers Kaffeegeschäfte. Er ornamentiert große Flächen für Möbelfabriken.

Man hält ihn für fleißig, aber Stirnberg selbst ist begeistert, begeistert, daß man so etwas machen kann. Für ihn ist das wie ein Rausch. Durch den Spaß an seiner Arbeit und durch sein Können gewinnt sein Leben einen Halt. Auseinandersetzungen und Unternehmungen mit Menschen, das ist eine Sache, aber selbst etwas hervorbringen, das es *so* vorher nicht gab, das ist eine ganz andere Sache. Das ist es, was zählt. Und da gibt es noch viel zu lernen.

Stirnberg geht nach Aachen und absolviert eine Tischlerlehre; man kann nie wissen... Das Handwerk allein befriedigt natürlich nicht seinen Drang. Am Wochenende besucht er das Museum und kopiert, außerdem wird er Student an der Werkkunstschule in Aachen. 1957 legt er die Meisterprüfung als Holzbildhauer ab, 1958 beendet er sein Studium und macht sich selbständig. Er kann von Aufträgen leben.

Die Kunstauffassung der fünfziger Jahre favorisierte die sogenannte 'große Form'. Bezogen auf die Skulptur wird das Verwischen der Konturen zum Ideal erhoben. Im Hinweis auf die monumentale Einheit eines Werkes sieht Stirnberg ein wichtiges Moment, aber es gefällt ihm nicht das Glatte, das Werk ohne Haken und Widerhaken. Nach seinem Geschmack führt das zu weit von der Wirklichkeit weg, von ihrem Detailreichtum.

Dieses Unbehagen führt zu der Einsicht, doch noch nicht fertig zu sein. Auch sein Privatleben

möchte er neu ordnen. 1962 bewirbt sich Stirnberg an der Kunstakademie Düsseldorf und wird von Joseph BEUYS in seine Klasse aufgenommen. Daß das eine Radikalkur werden würde, ahnte Stirnberg damals noch nicht. Es wurde buchstäblich alles auf den Kopf und in Frage gestellt. Wie auf Händen getragen, sei er da reingestolpert. BEUYS verkündet, zur Kunst gehöre auch der Darm, das Stinkende und Widerborstige der Wirklichkeit. Gegen die Verhüllungsästhetik der fünfziger Jahre stellt er seine Ästhetik des Aufbrechens und Sichtbarmachens mit der Methode der 'rigorosen Operation'. Nicht das Glatt-Schöne, sondern das Gestört-Schöne führe zu Kunst-erfahrung.

Nach acht Semestern hat Stirnberg kapiert und verläßt die Akademie. Seinen eigenen Weg sucht er zwischen den Extremen. Das plastische Werk PICASSOS, eine Ausstellung in Paris, unterstützt ihn in seinem Gefühl, man könne alles machen, es müsse nur 'gut' sein. Nach vielen Experimenten findet er in den beweglichen Figuren sein eigenes Ding. Maximaler Spielraum für Veränderung, ohne zerstören zu müssen, ist die Devise. Und: Herauslocken des Menschen aus seiner Position des distanzierten Betrachters. Er soll selbst Hand anlegen. Stirnberg holt die Skulptur vom Sockel der Unantastbarkeit herunter. Seine Werke auf öffentlichen Plätzen laden zur aktiven Mitgestaltung ein, nicht allein im Kopf, sondern mit dem ganzen Körper, so daß sich ein Spiel ergibt zwischen einer Skulptur aus Fleisch und Knochen und einer Skulptur aus festerem Material. Im Rahmen bestimmter Grenzen, die Stirnberg festlegt, geraten diese beiden Skulpturen in einen Austausch und gestalten einander in einem Spiel des Veränderns.

Viele Städte haben begriffen, daß das nun wirklich bürger-'nahe' Kunst ist. Etwa 80 Werke von Stirnberg sind heute unter freiem Himmel zu finden in Köln, Aachen, Mönchengladbach, Ludwigshafen, Nürnberg, Mainz, Koblenz, Wangen im Allgäu, Darmstadt, Osnabrück usw.; Rei-

seunternehmen könnten auf Stirnbergs Spuren eine Brunnentour durch die deutschen Lande anbieten, von Aurich in Ostfriesland bis nach Friedrichshafen am Bodensee.

Es ist komisch, immer wenn ich einen Vortrag ausarbeite, kommt etwas anderes heraus, als ich ursprünglich vorhatte.

Eigentlich wollte ich über die Bedeutung des Raumes sprechen: Wie es vom Raum der bildenden Hände, einer Art Puppenstubenraum, über den Raum der umgreifenden Arme zum feierlichen Raum einer Kirche oder zum kulinarischen Raum von McDonalds weitergeht, sowie zum sich öffnenden Raum vor einem Gebäude bis hin zum offenen Raum eines Platzes in einer Stadt. Auch über die Wirkung des Raumes, der sich unmittelbar um die ausgeprägte Form der Skulptur lagert, wollte ich sprechen.

Zur Form wollte ich etwas sagen, zur Bedeutung von Rundem und Eckigem, von Wölbung und Mulde, von geometrisch Abstraktem und Organischem und deren notwendiger Ergänzung. Außerdem wollte ich betonen, daß Stirnbergs Skulpturen ein Memento gegen den Strom der Zeit stellen, daß sie zur Besinnung auf vergangene Lebensformen anregen, daß sie häufig die gestalthafte Identität einer Stadt gegen das aktuelle Gewirr ihrer Teile stellen, daß sich Stirnbergs Sinn für Mythos, Märchen und Legende in seinen Werken bekundet, daß er Elementares und Naturhaftes – Wasser, Stein, Metall, Tier und Pflanze – als wesentliche Begleitung menschlichen Lebens zeigt; und schließlich, daß er mit den beweglichen Skulpturen 'jedem die seine' gibt.

Ja, das wollte ich eigentlich erzählen, aber ich bin eben nicht Professor, wie es versehentlich auf der Einladungskarte steht. Jetzt möchte ich das Wort an die ausgestellten Werke weitergeben. Sie müssen nur achtsam sein, dann beginnen die von ganz allein, ihre eigene Botschaft zu erzählen. 🗣️

Dr. Linde Salber