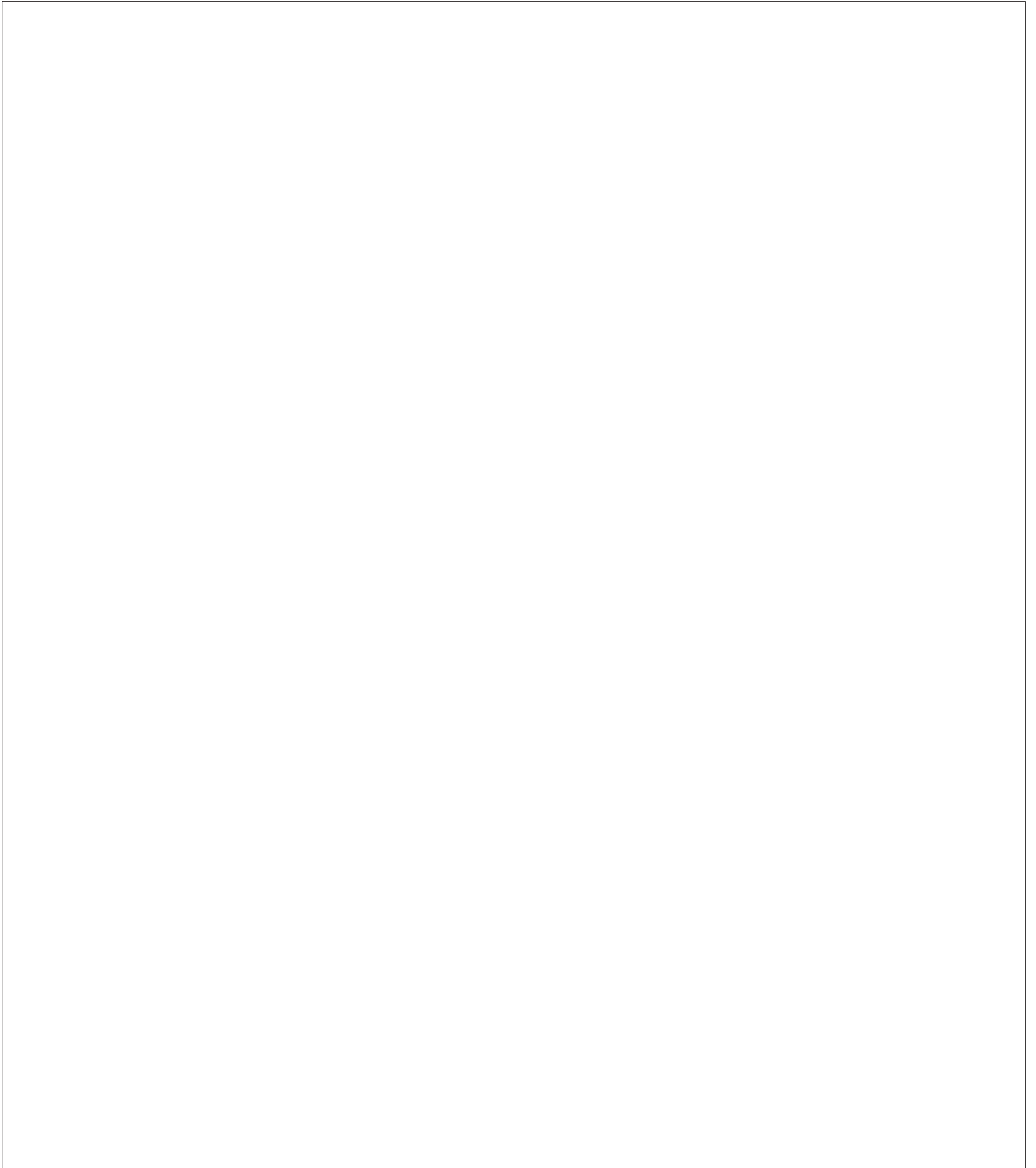


Interview 4

Leo Kornbrust im Gespräch
mit Monika Bugs

Laboratorium

Institut
für aktuelle Kunst
im Saarland
Institut
d'art contemporain
en Sarre
an der
Hochschule der Bildenden Künste
Saar
Saarlouis



Leo Kornbrust, am 26. April wird Ihnen der SPARDA-BANK-PREIS FÜR BESONDERE LEISTUNGEN DER KUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM verliehen. Was bedeutet Ihnen dieser Preis?

Der Preis freut mich natürlich, aber ich brauche ihn nicht unbedingt als Bestätigung für mein Leben, meine Arbeit. Ich habe etwas in mir, das mich aufrecht hält.

Ihr Schaffen zeichnet sich besonders durch Ihr Engagement für Kunst im öffentlichen Raum aus. Warum widmen Sie sich gerade diesem Bereich?

Ich habe ja ganz anders begonnen, aber mit der Zeit ist das stärker geworden. Man muß erst sein eigenes Fundament haben, von dem man ausgehen kann. Man muß ja aus sich heraustreten, wenn man mit der Kunst im öffentlichen Raum oder mit der Architektur, mit der Landschaft sich auseinandersetzt. Ein anderes Denken muß beginnen.

Auf dem Weg zu Ihnen, zu Ihrem Haus, ist man umgeben von Skulpturen Ihres Symposions und man begreift, daß Sie und Ihre Künstlerkollegen der Landschaft ein ganz eigenes Gesicht gegeben haben. Steht hinter der Kunst im öffentlichen Raum nicht auch die Absicht einer zeitgemäßen Gestaltung der Welt?

Zeitgemäß kann es ja nur sein, es hat den Stempel, den Geist der Gegenwart in sich. In der Natur ist es einfacher als mit der Architektur. Da steckt ja eine Meinung eines Architekten dahinter. Da kommen ganz andere Komplikationen. Das sind unterschiedliche Felder, was aber reizvoll ist.

Worin sehen Sie die Funktion der Kunst im öffentlichen Raum? Es ist ja auch eine andere Möglichkeit, Kunst zu vermitteln.

Ich will mich nicht so manifestieren, daß ich sofort zu erkennen bin. Ich mache Verbindungsstücke, gehe zur Architektur, über den Boden, wenn's um Pflasterung geht, und habe dort eine Topographie vor mir, die ich richtig machen will. Das hat mit Kunst gar nichts zu tun. Das ist schon ein Teil meiner Auffassung. Wenn ich mich auch noch als Bildhauer äußere, dann wird's schwieriger. Da geht es um den Raum, die Architektur, um alles, was sich da abspielt, die Funktion, die Menschen. Da denke ich städtebaulich. Außer es wäre ein Architekturensemble innerhalb eines Stadtbereiches, aber das kann man nicht als städtebauliche Sache sehen, da muß ich näher am Kern sein.

Theoretisch käme eine Stadt auch ohne Kunst aus, provokativ gesagt.

Das kann man noch provokativer sagen: der Bildhauer, der Maler kommt auch ohne Architektur aus.

Warum ist es Ihnen wichtig hinauszugehen, in die Landschaft, in die Stadt?

In der Stadt hängt es oft mit städtebaulichen Dingen zusammen, und je nachdem, was es für eine Arbeit ist. Wenn ich eine Straße mache, die ist ja zum Gehen da, dann ist es ganz einfach: dann lege ich den Menschen etwas unter die Füße, das sieht auch anders aus, als wenn das der normale Pflasterer macht. Aber – wenn ich an Bremen denke, da habe ich den Domshof gemacht, da war ich nur eingeladen, um eine Art Rekonstruktion dessen zu machen, was früher um den Bremer Dom herum war. Diese ganze Geschichte des Domshof wurde einmal so gebaut, damit das Auto besser um die Kurve kommt und die Straßenbahn. Jetzt hat man diese Fahrzeuge herausgenommen und man braucht nicht mehr für sie zu denken. Also, ich rekonstruiere die Warft – das ist eine Erhebung,

und darauf steht der Dom. Das ist so bei einer solchen Rekonstruktion des ursprünglichen Bildes.

Beispiele in Saarlouis: die Skulpturengruppe vor dem Arbeitsamt und das Objekt vor dem Fernmeldeamt. Das Arbeitsamt Saarlouis ist nicht gerade ein schöner Ort mit dem Parkplatz im Eingangsbereich, das Fernmeldeamt an der Umgehungsstraße eine Architektur, an der man eher vorbeigeht als zu verweilen.

Das ist genau der Punkt, wo ich aufgehört habe als Künstler zu leben, der in einem elfenbeinernen Turm sitzt und ich habe begonnen, mich mit dem öffentlichen Raum auseinanderzusetzen. Das sind die ersten Beispiele. Haben Sie auch das kleine Höfchen unten gesehen? Das Höfchen ist richtig. Was ich vor die Tür gelegt habe vor dem Arbeitsamt, auf diesem Plateau, da war und bin ich auch heute noch nicht so ganz glücklich drüber, aber ich habe gedacht, ich muß aus der Serie VOM KUBUS BIS ZUR KUGEL dort etwas demonstrieren, gegen die Architektur arbeiten. Die Architektur hat sich ja auch gewandelt, sie war verkleidet mit einer ornamentalen Plattenwand, was mir wirklich zuwider war. Integriert in die Architektur ist das kleine Höfchen, aber was vor der Tür liegt, nicht. Wie gesagt, das ist alles 1970-73 entstanden.

Das Arbeitsamt ist ein Ort, an den Menschen in Not kommen, wo vielleicht Aggressionen aufleben. Was kann Kunst an einem solchen Ort bewirken?

Da kann Kunst wahrscheinlich überhaupt nichts bewirken. Das ist nicht geeignet, therapeutische Prozesse einzuleiten.

Aber irgendwo gibt es doch vielleicht in Ihnen die Absicht, etwas bewirken zu wollen.

Das war der Übergang. Da habe ich noch gedacht: Ich lege diese Klötze dahin. Das würde ich heute überhaupt nicht mehr machen. Die kommen übrigens irgendwoanders hin. Das Höfchen wird bleiben, weil das richtig ist. Ich bin ganz von mir ausgegangen und habe gar nicht harmonisch mich einlenken wollen in diese Architektur. Dieses Plateau ist nichts Besonderes. Da liegt es auch an der Architektur. Sie können manchmal mit Bildhauerei etwas machen, aber die Architektur ist der Unterbau, und was wollen Sie machen?

Das SYMPOSION in St. Wendel als wesentliches Beispiel Ihrer Kunst im öffentlichen Raum: Wie kam es zu der Idee? Sie sagten, daß die Idee eigentlich schon in den 50er Jahren wurzelt.

Das schiebt sich übereinander, meine Arbeit als Sologänger und das Interesse, mich ganz anders in die Menschen und die Welt einzubringen. Da war erst der Sologänger und der Abwehrende. Das hat sich nur langsam gewandelt. 1959 hat mich fasziniert, was Prantl in St. Margarethen/Burgenland vorgeschlagen und wie er begonnen hat. Das war eine ganz plausible und aufschlußreiche Sache, aber ich selber – ich war schon eingeladen, konnte aber gar nicht teilnehmen, ich war damals nicht in der Lage. Erst später, 1967 konnte ich teilnehmen.

Welchen Zusammenhang gibt es zwischen Ihrem Symposium im Saarland und dem Karl Prantls? Oder was unterscheidet die beiden Symposien?

St. Margarethen ist ein interessanter Ausgangspunkt. Wenn man heute nach St. Margarethen kommt, stehen wirklich interessante Skulpturen da. Da ist auch ein Bildhauerhaus gebaut worden. Das hat schon seine Geschichte, '59 hat das begonnen. Da spielt sich in den Köpfen 'was ab, die Veränderungen und auch die Einsichten, was falsch, was richtig ist. St. Margarethen ist heute ein wunderbarer Ort. Es sind Gott sei Dank die Skulpturen geblieben, die gut sind und der Hügel ist nicht überladen. Und so ähnlich ist es auch in St. Wendel. Die Methode war anders, die Ausgangspunkte waren anders. Wir haben in St. Margarethen die Skulpturen verkaufen wollen. Hier wollten wir, daß sie stehen bleiben. Aber sie sehen sich in der Qualität ähnlich. Nur ist die Pußta, der Neusiedler See eine andere Landschaft, dort ist es gelb, ein anderes Klima, der Stein ist ein ganz anderes Material. Im Saarland haben wir eine herbe Landschaft, grüne und rote Erde.

Was war Ihre Motivation für das Symposium?

Die Motivation war das Fasziniert-Sein von dem Prantlschen Ausgangspunkt. 11 Jahre später erst war ich soweit zu sagen: wir können hier beginnen. Das hat aber sehr lange gebraucht, Jahre, Geduld.

Zeigt das Symposium nicht auch, daß es in der Kunst wunderbarerweise keine nationalen Grenzen gibt, und daß man auf der Ebene der internationalen Verständigung miteinander umgeht, auf dem Weg der Freiheit, der Kreativität? Die Idee des Symposiums - auch ein 'Vorbild' für die Politik?

Wir greifen nie so hoch und versuchen, eine Arbeit zu machen, die belebend ist für die Landschaft und überraschend, was in einer Landschaft gemacht wird von einem Menschen, der diese Landschaft gar nicht kennt. Er reflektiert diese Landschaft ja anders als ich, der ich hier geboren bin. Und die Einladungen gingen an Freunde, von denen ich gedacht habe: das sind die Richtigen.

Sie haben Ihr Symposium Otto Freundlich gewidmet, dem jüdischen Maler und Bildhauer aus Stolp/Pommern, der im KZ Majdanek ums Leben kam, und der schon in den 30er Jahren von einer Skulpturenstraße – er nannte sie: une voie de la fraternité et solidarité humaine – geträumt hat. Sie haben auch in der Stadt eine ihm gewidmete Pyramide und damit ein Zeichen gesetzt. Ist diese Widmung an Otto Freundlich auch ein künstlerisches Mahnmal für die NS-Opfer, zu denen viele Künstler und eben Freundlich gehörten?

Ich glaube, künstlerische Arbeit erfordert eine umfassende humane Einstellung. Ich glaube nicht, daß ein Künstler so denkt wie ein Diktator. Die Kunst hat einen religiösen Kern. So wie sie sich äußert, könnte man sie als so etwas sehen. Otto Freundlich kam erst später. Wir hatten ja schon 1971/72 und '76 hier auf der Höhe gearbeitet. Dann kam der Zufall, daß wir größere Steine gefunden hatten. Die wurden uns angeboten und wir haben sie angenommen. Dann erst haben wir bei der Vorbereitung entdeckt, daß Otto Freundlich auch so eine Idee hatte. Und da haben wir das Symposium sofort ihm gewidmet. Gedanken, die wir heute haben, hatte er schon '26 gedacht. An dieser Idee ändert sich nichts.

Wie vollzog sich der Schritt vom SYMPOSION ZUR STRASSE DER SKULPTUREN?

Das war eben die Entdeckung, daß Otto Freundlich diese Idee hatte. Wir hatten schon gearbeitet. Und wir kannten zwar die Arbeiten von Otto Freundlich, aber ich wußte nicht, was er geschrieben hatte. Davon ist nichts realisiert. 1926 war so eine Idee nicht auszuführen, 1936 hatte er dann noch einmal darüber nachgedacht. Danach kamen die Vorbereitungen für den Krieg. Otto Freundlich ist als Jude bei der Besetzung von Frankreich interniert und abtransportiert worden nach Majdanek und dann umgebracht worden. Otto Freundlich ist ein hochrangiger Künstler, der immer mehr verstanden wird. Der wurde gar nicht richtig gesehen zu seiner Zeit. Heute ist er in allen wichtigen Museen der Welt vertreten. Wir wollten einen Freundlich erwerben für St. Wendel, hatten aber gar nicht das Geld, deshalb ist aus der Not diese kleine Pyramide zum Andenken an ihn, als Ausgangspunkt für die STRASSE DER SKULPTUREN OSTEN/WESTEN gedacht.

Wie kam es zu der Auswahl des Ortes, dieser Landschaft?

Das ist, weil ich hier geboren bin. Die Auswahl des Ortes für die Pyramide kann ich präziser erklären. In der Kirche in St. Wendel ist die Kanzel von Cusanus. Von dort aus hat er den Frieden gepredigt. Und die Pyramide steht höchstens 15 m außerhalb dieser Kirche. Von hier aus soll auch so 'was ausgehen, Solidarität, Freundschaft. Das habe ich anfangs auch nicht gleich kapiert. Es gibt viel Unbewußtes.

Der Ort des Symposiums schließt sich an Ihren Geburtsort an.

Natürlich hat das damit zu tun. Wo sollte ich es anders machen?

Sie haben von Ihrer 'Choreographie' gesprochen. Sie sind der 'Kopf' von allem: Sie haben den Ort, die Künstler, die Steine ausgewählt. Wobei die einzelnen Künstler, die aus vielen Ländern kamen, der Landschaft ein eigenes Gepräge gaben, aus ihrer ganz eigenen Sicht heraus.

Der Einzelne war nicht eingeschränkt. Auch schon die Einladung war so freudig ausgesprochen und zeigte, daß die Künstler gerne gesehen sind. Es gab keine Ressentiments, keine Bedenken gegenüber einem Künstler. Deshalb konnten sie frei agieren. Es war überhaupt großartig, wie sich die Künstler gefühlt haben. Viele Künstler haben hier ihre beste Arbeit gemacht, weil sie so angeregt waren. Eine Magie ist ausgegangen von dieser Landschaft. Auch das Gefühl gewollt zu sein, war wichtig. Wenn man mit einem Stadtrat zu tun hat, hat man erstmal einen Haufen von Widerständlern gegen sich, die von Kunst keine Ahnung haben. Das heißt man muß als Künstler den Weg bereiten, daß in den Köpfen dieser Leute sich etwas lockert gegenüber der Kunst.

Nach welchen Kriterien haben Sie die Künstler ausgewählt?

Nach Wertschätzung und Verehrung für den Kollegen. Dann dachte ich: Versuchen wir, daß man etwas für uns tut. Das ist nicht immer gelungen, ein paar Künstler haben auch *nein* gesagt. Die haben gesagt: Wir können das nicht machen, irgendwo in einer Landschaft. Das bezeugt ja auch etwas.

Sie haben auch die Literatur und die Musik einbezogen. Das ist doch eine ganzheitliche Konzeption. Oder hat sich das erst bei der Arbeit ergeben?

Nein, das wollten wir schon. Wir hätten gerne auch die Architektur einbezogen, aber das ist dann zu groß und zu kompliziert und dann bin ich auch nicht ganz zuständig für die Architektur. Ich habe zwar Anregungen gegeben, aber die Architekten sind nicht darauf eingegangen. Ich hätte gerne – wie bei der Weissenhof-Siedlung – Bauherren gesucht und Architekten zusammengerufen, und da hätte man eine Demonstration innerhalb des Stadtgefüges machen können. So groß konnten wir aber nicht denken wie Otto Freundlich es gedacht hatte, daß wir gleich von Paris bis nach Moskau wollten. Wir haben ja kein Geld gehabt und mußten uns hier wirklich nach der Decke strecken.

Noch einmal zur 'Choreographie'...

Es war klar, welche Künstler eingeladen sind. Und ich habe die Künstler gefragt, ob sie Wünsche haben: an Material usw. Einige Künstler haben auch gesagt, sie möchten roten Sandstein, gelben Sandstein oder Basalt-Lava. Andere haben gesagt: 'Ich komme, und was Du hier liegen hast, das nehme ich'. Einer hat sogar gesagt: 'Such' Du für mich was aus, es wird schon richtig sein'. Das war eine Vertrauensfrage unter uns. Wir kannten uns alle untereinander, weil wir schon einmal irgendwo zusammen gearbeitet haben.

Haben Sie die Standorte für die einzelnen Steine ausgewählt?

Nein. Anfangs, 1971 habe ich alles besorgt, mit Hilfe einiger Leute und Sponsoren. Dann sagte ich zu meinen Künstler-Kollegen: Ihr müßt Euch einen Platz auswählen, dann verhandeln wir mit den Grundstückseignern, damit wir auch eine Eintragung ins Grundbuch kriegen und einen Gestattungsvertrag machen können. Das ist ein ganz normaler Vorgang. Die Punkte haben die Künstler ausgewählt, da habe ich keinen Einfluß genommen. Nur später – wir wollten ja eigentlich gar nicht weitermachen – kam die Überraschung mit den Steinfunden, da mußte ich das Material auswählen und die Orte bestimmen, weil es gar nicht anders ging, das war ein Zwang, auch für mich. Viele Punkte waren nicht möglich, weil die Fahrzeuge nicht dorthin kamen. Das sind ja alles über 100 Tonnen Eigengewicht, die kann man nicht einfach in der Gegend herumfahren, da muß man einen festen Unterbau haben. Man kann nicht über eine kleine Brücke fahren, man kann nicht über ein Kanalrohr fahren, das bricht einfach zusammen. Und dann haben wir die Punkte besetzt. Wir haben die Blöcke dort abgelegt. Dann habe ich mich schon gewundert, daß die nachfolgenden Künstler keine Veränderung wollten. Viele haben spontan gesagt: das ist mein Ort und hier ist mein Material, das nehme ich. Das hat sich ergeben und war ganz einfach.

Gab es von vornherein eine Konzeption, eine gemeinsame Idee?

Nein, das ging nicht. Es kamen Vorwürfe von Künstlern. Das hätte man ja eigentlich ganz anders besprechen können. Aber ich konnte nicht so langsam handeln. Und ich konnte die Künstler nicht so schnell zusammenbringen. Und 1978 wußte ich nicht, wer 1984, '86, '87 und '88 eingeladen wird. Ich wollte mit zwei Künstlern beginnen, das waren Franz-Xaver Ölzent und ich, wir haben die Eröffnung der Straße der Skulpturen gemacht. Wir haben gesagt: Wir geben einen Ton an. Und dann werden wir sehen, wen wir einladen. Das ging dann ganz ruhig, jedes Jahr ein Künstler oder zwei.

Phantastisch ist auch die zeitliche und räumliche Kontinuität. Man hat das Gefühl, das Symposium kann endlos fortgesetzt werden.

Es geht ja auch weiter.

Es gab also kein gemeinsames 'Motto', sondern die Künstler haben ganz individuell gearbeitet.

Das war alles ganz individuell, die äußerste Äußerung des Persönlichen, was dieser Mensch, dieser Künstler hier machen wollte, war erwünscht.

Otto Freundlich hat von 'modernen Menhiren' gesprochen. Diese Assoziation liegt nahe angesichts dieser archaisch anmutenden Skulpturen.

Das kommt durch das Material. Wenn man mit Stein arbeitet, meint man, das Gefühl zu haben, es hängt mit Urzeiten zusammen, und es stimmt ja auch. Wenn ich diese Arbeit sehe, kann ich nicht sagen, daß mir das keine Rückerinnerung bringt.

Michael Krüger schreibt, daß die 'Arbeit an Steinen eine Rekonstruktion einer unbewußten Erinnerung' sei. Das ist doch ein werter Gedanke, daß man mit einer solchen Arbeit eine Art Rückerinnerung in eine andere Zeit vielleicht erfährt, die wir in uns tragen, ob bewußt oder nicht. Steht für Sie ein kultischer Sinn dahinter?

Das wehre ich ab. Es sind Bildhauer, die hier Skulpturen gemacht haben. Das hat gar nichts mit Kultischem zu tun. Mit solchen Rückerinnerungen wollte ich mich nicht identifizieren.

Woher haben Sie die Steine bezogen?

Zum großen Teil kommen sie aus der Landschaft. Das Material für die STRASSE DER SKULPTUREN 1978 ist Material aus unserer Landschaft. Das sind Riesenblöcke, die bei Ausgrabungen für eine Fabrik gefunden wurden. Da haben wir das Material genommen, sonst hätte es keine STRASSE DER SKULPTUREN gegeben. Wir hätten das nicht kaufen können. Denn diese Riesenblöcke werden auch in Steinbrüchen nicht gemacht, weil es die Maschinen und Geräte zum Transport in Steinbrüchen nicht gibt. Da ist alles 2 m x 2 m x 2 m. Und hier haben wir 6 m x 2 m x 2 m. Das kann kein Mensch transportieren. Und das haben wir so belassen. Das war die kleine Chance oder die große.

Welche Schwierigkeiten haben sich im Lauf des Symposions gestellt, finanzieller oder organisatorischer Natur?

Die Schwierigkeiten waren gering, es waren Ahnungslosigkeiten, Nicht-Wissen. Die einzige kuriose Sache ist, daß die Leute gesagt haben – als die Blöcke auf einem Platz lagen, 1971 – das sähe sehr schön aus, und sie hätten große Bedenken, daß die Bildhauer diese schönen Blöcke alle kaputt machen würden. Und dann war es doch ein Ereignis und überraschend, daß die Leute das mit hohem Interesse verfolgt haben. Die Balterweiler oder die Hochwälder gehen niemals in Saarbrücken ins Museum. Das interessiert die gar nicht und sie trauen sich auch nicht. Hier konnten sie rangehen und den Bildhauern zusehen. Die zweite Kuriosität war: als wir dann '78 die Blöcke entlang der Straße der Skulpturen bis zum Bostalsee gelegt haben, kam eine ganz andere Frage. Da haben die Leute gesagt: du kannst doch diese Blöcke nicht einfach so liegen lassen, da muß doch was draus gemacht werden. Weil sie schon gewöhnt waren und wußten, was es heißt, wenn ein Mensch ein Naturstück bearbeitet. Das war für mich eine der höchsten Aussagen.

Ihre Frau Felicitas Frischmuth hat im Text des neuen Kataloges geschrieben: Anreger sind unbequeme Leute.

Ja. Wir mußten uns schon einmischen in die Gesellschaft, uns bekannt machen und Sponsoren finden. Das war manchmal schwierig. Es war einfach kein Verständnis, kein Bewußtsein für Skulptur da. Wir konnten das auch gar nicht vermitteln. Deshalb mußte das einmal gemacht werden. Das war eine irre Vorstellung, was da wohl passieren wird. Anreger sind unbequeme Leute für die Politiker, die man ansprechen muß und die gesagt haben, dafür geben sie kein Geld aus. Da muß man trotzdem immer ran. Ein Bürgermeister hat mal zu mir gesagt: Jetzt langt's aber langsam mit den Steinen da oben. Dann habe ich gesagt: Entschuldige bitte, das kannst du nicht beantworten, das muß ich beantworten. Da überschreitet man dann schon die Kommunalpolitik. Aber die Bürgermeister wechseln und wir haben auch mal Glück und Politiker, die's kapiert haben.

Hat sich denn etwas gezeigt, was Sie und Ihre Künstlerkollegen nicht erwartet haben in diesem – wie ich mir vorstellen kann – doch sehr engen Zusammenleben, menschlich, künstlerisch oder organisatorisch?

Wenn man sich in die Öffentlichkeit einmischt, muß man mit allem rechnen. Das kann man dann nicht mehr im elfenbeinernen Turm sehen.

Man setzt sich der Öffentlichkeit aus.

Man setzt sich sehr aus. Und es gibt natürlich dann auch viel Gerede, Fans und absolute Gegner.

Leo Kornbrust im Gespräch mit Monika Bugs
am Steinthron, Symposion St. Wendel

Mit dem Symposium haben Sie eine historische Zeit und einen historischen Ort geschaffen, eine symbiotische Atmosphäre gleichsam. Es geht zwar noch weiter, aber Sie haben doch etwas Historisches geschaffen. Die Landschaft hat ein neues Gesicht bekommen und es war eine Zeit eigener Prägung. Ich könnte mir vorstellen, daß man auf diese Weise Natur erfährt wie sonst vielleicht nicht. Welche Erfahrungen haben Sie und die Teilnehmer gemacht, menschlich? Wie haben Sie in dieser Zeit miteinander gelebt?

Zuerst zum Ort: ich habe mir gedacht, dieser Höhenrücken, das ist der Ort, der mir wichtig erscheint. Ich konnt's auch nicht erklären, warum. Der damalige Bürgermeister sagte mir: warum geht Ihr nicht in die Stadt, warum geht Ihr auf diesen nichtssagenden Rücken. Da habe ich gesagt: wir gehen erst mal in die Landschaft, das ist für uns einfacher, wir können immer noch in die Stadt kommen. Damals war die Stadt so in Unruhe, durch Flächensanierungen. Da habe ich gesagt: wenn Sie die Stadt ständig in Unruhe bringen, können wir nicht dort arbeiten, das geht nicht, wir können nicht dauernd unsere Skulpturen umstellen. Denn wir reflektieren jeden Ort. Und wenn sich was verändert, stimmt es nicht mehr. Also bleiben wir in der Landschaft. Uns stören nicht die Kartoffeln, der Mais oder der Weizen.

Und die Bauern hat das auch nicht gestört?

Die Bauern hat das auch nicht gestört. Und als die Skulpturen fertig waren, sind die Menschen oben spaziert und haben die Skulpturen gar nicht gesehen und gesagt: was ist das für eine schöne Landschaft. Das haben sie vorher nicht gesagt. Also, sie haben die Skulpturen nicht gesehen, aber sie haben ihnen geholfen, die Landschaft zu sehen. Erst Jahre später haben die Leute die Skulpturen wahrgenommen. Und heute spazieren die Leute scharenweise, gehen versunken, in sich gekehrt über diesen Ort. Das ist eben so. Das kann man auch gar nicht richtig erklären.

Was können Sie mit dem Begriff 'historischer Ort' anfangen?

Darüber habe ich überhaupt nicht nachgedacht. Ich denke nicht nach hinten, ich denke in der Gegenwart.

Sie haben mit der Gegenwart einen historischen Ort geschaffen.

Ich sehe das viel einfacher. Wenn ich hier sitze, sehe ich den Ölzant da oben stehen. Das ist für mich ein Stück geworden, das hierhin gehört, das kann man sich nicht mehr wegdenken. Oder da drüben die Arbeit von Paul Schneider oder der große Fuß von Hashimoto, das sind alles so wichtige Arbeiten, die kann man überhaupt nicht mehr wegdenken. Und es haben sich hier ganz eigenartige Dinge abgespielt. Als der Fuß von Hashimoto entstanden ist, kam da oben ein Wüschelrutengänger, der sagte, der liegt ja genau auf einer Ader, auf einer Kreuzung. Der fragte: warum hat er diesen Ort ausgewählt. Das wußte ich auch nicht. Das sind alles Dinge, die nicht vorauszusehen waren, an die wir nicht gedacht haben. Der Ort ist natürlich das Wesentliche. Und da ist auch der Punkt, wo wir jetzt sitzen.

Der Ursprungsort?

Das ist der Ursprungsort. Den haben schon mein Vater, meine Großeltern ausgewählt. Ich wußte auch nicht, was daraus würde, als ich noch ein kleiner Junge war. Wir sind hierher zurückgekehrt.

Wie haben die Künstler hier gelebt?

Die Künstler hatten wir eingeladen, die hatten ja nicht sehr viel Geld. Wir hatten Bauwägen gemietet. Und die haben hier geschlafen, das war wie ein Zigeunerlager, mit den Frauen, Familien, hier auf dem Terrain. Die Frauen haben reihum gekocht, wir haben eine kleine Kasse gehabt und da haben wir eingekauft. Frühstück hat jeder selber gemacht, weil jeder einen anderen Rhythmus hatte in seinem ganzen Tun. Mittagessen war aber sehr wichtig, das haben wir sehr ausgiebig gemacht, immer gemeinsam. Abends hat man sich zu einem Glas Wein getroffen und geredet über die Arbeit, über alles. Da waren schon die Schriftsteller dabei, die Musiker, sie sind alle gekommen.

Ich kann mir vorstellen, daß so ein Zusammenleben Menschen verändert.

Es gab auch Auseinandersetzungen, die vielleicht nicht immer so harmonisch waren. Aber man konnte sich zurückziehen.

Welcher Art waren die Auseinandersetzungen?

Wenn man eine andere Auffassung von Kunst hatte. Das hat mich auch veranlaßt, keine Gruppe mehr einzuladen, wo alle auf einmal da waren. Später haben die einzelnen Künstler dann bei uns im Haus gewohnt und gearbeitet, oder sie haben in der Stadt gewohnt. Das war eine entscheidende Änderung. Keine Kumpanei, das war gefährlich auch, weil darüber gesprochen wurde, daß diese Skulpturen nach Symposionsskulpturen aussähen. Das wollte ich unbedingt vermeiden.

Aber ich kann mir vorstellen, daß sich auch beim Einzelnen etwas verändert.

Vor allem ist es vorgekommen, daß Künstler hier ihre beste Arbeit gemacht haben, weil sie gute Voraussetzungen hatten.

Sie haben in der Natur gearbeitet.

Ja. Wo das Material lag, ist auch die Arbeit entstanden. Man ist morgens hingefahren oder -gegangen. Mit Ausnahme der Stahlarbeiten. Die Steine brauchten wir nicht wegzutransportieren. Das war der Vorzug des Materials natürlich, auch eine Seite, die wir bedacht haben. Man kann den Stein mit der Hand oder einer kleinen Maschine direkt vor Ort bearbeiten. Das kann man mit anderen Materialien nicht. Z. B. Lechner mußte mit seinem Stahl nach Dillingen ins Walzwerk; wir können hier kein Walzwerk aufstellen.

Welche Beziehung haben Sie heute zum Symposion?

Ich bin sehr skeptisch und sehr kritisch. Weil ich immer wieder sehe, daß ein Stadtrat ein Spektakel daraus macht. Aber ich möchte doch noch mal alle zwei bis drei Jahre Künstler einladen. Damit diese alte Idee, die sich als richtig herausgestellt hat, weitergeführt werden kann, solange ich lebe.

Was macht Sie skeptisch?

Weil man es als Stadtmöblierung betrachtet, man ruft holterdiepolter irgendwelche Künstler und macht ein Spektakel draus.

Und Ihr Symposion?

Weil ich lange aufgepaßt habe, habe ich keine Bedenken.

Was würden Sie aus heutiger Sicht anders machen?

Ich würde gar nichts anders machen.

Was haben Sie weiterhin geplant? Von Zeit zu Zeit einen Künstler einzuladen?

Wenn wir Glück haben, dann schon. Es ist jedenfalls Bereitschaft der Sponsoren da, sogar der Politiker. Und ich selber sage auch nicht nein. Wir haben ja auch '93 nicht nein gesagt, als wir die jüngere Generation hier hatten und wunderbare Arbeiten entstanden sind. Es ist immer auch ein kleines Wagnis dabei. Es ist nicht so, daß man das aus der Hosentasche zieht wie ein Kaninchen beim Zaubern. Es hängt schon Verantwortung und Arbeit damit zusammen. Ich habe Skepsis gegenüber dem, was entstehen könnte, was nicht in Ordnung ist, aber die Grundidee ist gut.

Was verbindet Sie mit dem Saarland? Diese Frage hat natürlich auch sehr stark mit dem Ort hier zu tun, der Damra.

Wenn es diesen Ort nicht gegeben hätte, den mein Großvater, meine Großmutter, meine Eltern vorbereitet haben, wären wir nicht hier gelandet.

Kann man Ihre Rückkehr auch als Weg 'zurück zu den Wurzeln' sehen?

Da ist was dran. Meine Vorfahren waren ja alles Steinmetze, Maurer, Ackerer. Die haben die Wendalinuskapelle gebaut. Das habe ich alles nicht gewußt, das haben Hobby-Forscher herausgefunden.

Von diesem idyllischen, friedvollen Ort geht doch eine große Ausstrahlung aus. Ist es für Sie ein Ort der Kraft?

Ja. Man kann hier arbeiten.

Es ist ein Ort, der in Ihrem Leben eigentlich immer zentral war. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth umreißt die Bedeutung der Damra mit: Geburtsort, Gedächtnisstätte, Museum.

Das ist ein bißchen übertrieben.

Die Damra ist fremdklingend wie ein geheimnisvoller, vergessener Ort. Sie sagten sogar, daß Sie Ihre Gräber hier wünschten.

Wir würden uns gerne hier beerdigen lassen. Das wäre schön. Ich wurde dazu angeregt in Südfrankreich, wo Albert Camus beerdigt ist, allerdings auf dem Friedhof. Aber wir waren auf einem kleinen alten Hofgut. Dort haben mir die Gräber der Bewohner sehr imponiert.

Da würde sich dann ein Kreis schließen.

Ja. Ich bin hier im Haus geboren.

Welche Beziehung haben Sie zum Tod?

Vielleicht haben die Skulpturen etwas damit zu tun. Ich war dabei als mein Vater gestorben ist, meine Mutter, mein Großvater. Und ich habe gesehen, wie wunderbar sie gestorben sind.

Gibt es Schlüsselerlebnisse, die Sie geprägt haben: Ich denke z. B. an Ihre Kindheit hier an der Damra. Irgendwo habe ich gelesen, daß Sie auf Bäume geklettert sind, wenn fremde Leute kamen.

Wenn Besuch kam, den wir nicht leiden konnten, dann sind wir alle vier hoch.

Was war das Besondere an dieser Kindheit, die ja anders verlief als die eines Großstadtkindes?

Ich habe später selbst in der Großstadt gelebt.

Aber das war später.

Schlüsselerlebnisse waren schon ganz stark. Lessing, nicht der Philosoph, Lessing war ein Hirte, der hat die Kühe und Schweine gehütet von unserem Nachbarn, das war mein Freund, der hat immer gesungen, ich bin immer zu ihm hingelaufen durch die Wiese, dann haben wir unten am Hang gesessen und die Kühe beobachtet, manchmal mußten wir sie auch zusammentreiben. Er war 17/18, ich 3/4. Und er hat mir einen kleinen Leiterwagen geschnitzt aus Weidenholz. Das war für mich ein wunderbarer Freund damals. Ein, zwei Sommer lang war er hier als Hirte. Dann ist er woanders hingegangen.

Was war an dieser Freundschaft so wichtig?

Er hat mir einen Leiterwagen aus Holz gebaut. Der Leiterwagen war nicht so wichtig, ich wollte nur zuschauen, wie er das gemacht hat. Ich hatte keine Anleitung, meine Eltern waren nicht mehr in der alten Tradition der Kornbrust-Linie, die Handwerker waren. Das war alles verloren gegangen. Plötzlich kommt mit mir noch mal einer rein. Ich war sehr geschickt. Ich habe mit meinen Händen ziemlich viel machen können, als Kind schon.

Wie haben Sie den Krieg erlebt?

Die Vorkriegszeit war schon sehr prägend. In meiner Familie gab es sehr unterschiedliche Leute, mein Onkel war Schmiedemeister, ein interessanter Mensch und ein guter Handwerker, von dem ich auch viel gelernt habe. Und er war Kommunist, daher verfolgt. Wir hatten ihn aufgenommen. Da haben wir Kinder einen erwachsenen Menschen erlebt, der sich versteckt vor der Polizei, diese ständige Gefahr. Das war noch vor '35, eh' wir an Deutschland angeschlossen wurden. Dann der Krieg, die HJ-Zeit, die Hitler-Jugend. Meine Familie kam mit dem Hitlertum überhaupt nicht zurecht. Das war eine schwere Zeit. Dann wurde ich auch noch eingezogen zum Volkssturm, war SS-ausgebildet, im Nahkampf, Panzer-Schießen. Ich war 14/15 Jahre alt.

Wie sind Sie damit umgegangen mit dieser Zeit?

Tja, mir hat mal ein Sturmbannführer gesagt: wenn ich einen von Euch sehe, der sich runddreht, der hat eine Kugel im Kopf. Da habe ich gedacht: ehe der mir eine Kugel in den Kopf schießt, hat der längst eine drin. Ich konnte gut schießen, komisch. Ich wollte diesen Krieg überleben, ich wollte nicht von so einem dummen Kerl erschossen werden. Feigheit war für mich keine Frage. Ich wollte aber nichts mehr mit dem Krieg zu tun haben. Den hatten ja die Nazis angezettelt. Ich wußte aber, daß ich den Krieg überleben würde, obwohl ich oft im Bombenhagel war.

Wo waren Sie?

In Metz bin ich in einen Bombenhagel geraten und auch in Schießereien.

Als Volkssturmsoldat?

Nein, in Metz habe ich gearbeitet, '43. Ich habe eine Lehre als Schreiner gemacht und wurde gleich nach Metz verpflichtet. An dem Arbeitsplatz, wo ich war, sind Bomben drüber, es gab Tote und ich hab's überlebt. Da haben auch schon Leute aus dem KZ gearbeitet, das war ja in einer Kaserne.

Sie haben eine Schreiner- und Holzbildhauerlehre gemacht.

1943 habe ich die Lehre angefangen, da war ich 13 Jahre alt, um mir klar zu machen, was ich machen kann. Ich wollte einfach nur lernen, Kisten zu machen. Dazu mußte ich in eine Schreinerei gehen. Aber die Schreinerei hat natürlich was anderes gemacht als das, was ich wollte. Aber ich mußte, weil ich einen Lehrvertrag hatte, die drei Jahre mitlaufen. Das war grad die Übergangszeit '44, '45, '46, die Kriegszeit, deshalb bin ich auch in Metz gelandet und habe dort als Dienstverpflichteter Wohnungen repariert.

Wann haben Sie den Entschluß gefaßt, Künstler zu werden?

Das kam während dieser Zeit. In einer Werkstatt im Hunsrück habe ich eine Holzschnitzerlehre gemacht. Ich war 16 Jahre alt. Ich hab' schon vorher nebenbei Porträts gemacht, von meinem Vater, von Freunden. Das hat mir aber nicht gefallen. Der Entschluß, Künstler zu werden, fing eigentlich schon mit 13 Jahren an. Ich habe gezeichnet, ich war kein besonders guter Zeichner, heute noch nicht, das ist auch gar nicht so wichtig. Wichtiger ist der Raum, der Körper, die Zusammenhänge mit der Architektur. Das habe ich damals noch nicht so genau gewußt. Aber das war das Ziel.

Wann haben Sie sich für die Plastik entschieden?

Die Entscheidung traf ich schon während der Schreinerlehre. Da habe ich gemerkt, das kannst du dort nicht lernen. Ich habe nur durchgehalten. Dann habe ich die Bildhauerlehre begonnen und habe schon nach 14 Tagen gemerkt, das ist es auch nicht. Ich habe aber durchgehalten und bin dann nach der Lehre sofort nach München auf die Akademie. Ich habe zu lange gezögert und zu lange ausgehalten, aber es war die Zeit nicht. Ich hatte keine Freunde, die mir geraten oder Anregungen gegeben haben. Ich selbst war nicht in der Lage, mich präzise zu äußern. Deshalb mußte ich so lange aushalten, 6 Jahre.

Sie sagten, daß Sie nie an der SCHULE FÜR KUNST UND HANDWERK in Saarbrücken studiert hätten. Warum haben Sie diese Schule abgelehnt?

Das konnte ich ablehnen, diese leicht abgehobene scheinbare Kunstwelt. Enge Freunde von mir, die an der Schule waren, haben sie bald verlassen. Ich mußte andere Wege gehen. Um die Architektur zu studieren, bin ich nach Bayern gegangen.

Ihr Ziel war zunächst die Architektur?

Ich wollte sogar mal Architekt werden, aber das hätte ich ohne Abitur gar nicht machen können. Ich wollte kein Abitur machen, ich wollte gar nichts lernen, weil ich wußte, was ich wollte. Es war nur verdeckt.

Wie sind Sie auf die Münchener Akademie gekommen?

Es gibt zwei Gründe, erst 'mal habe ich 1949 eine Reise durch Frankreich gemacht und dort Henri Laurens kennengelernt. Henri Laurens war für mich die Offenbarung.

Inwiefern?

Er hatte ein Gespür für Skulptur. Damals war ich noch nicht so weit. Es ging ja erst 1951 los mit diesen Auseinandersetzungen. Es ging nur um meine eigene Arbeit, ich wollte zeichnen, Skulptur machen. Das hatte mit Architektur und mit Kunst im öffentlichen Raum gar nichts zu tun. Das ist so ein schweres Thema und so verrufen, weil's so schwer ist, und weil so viel Blödsinn gemacht wird. Das wollte ich doch ordentlicher beginnen. Da braucht man aber lange Zeit, um dahin zu kommen. Damals wollte ich Skulpturen machen und war fasziniert von Laurens. Ich wäre zu ihm nach Paris gegangen, aber er nahm keine Schüler. Ich wäre zu keinem anderen gegangen. Auch nicht zu Maillol, den ich auch verehrt habe.

Was hat Sie an Laurens fasziniert?

Das Faszinierende an Laurens ist, daß er in der Art, wie er gearbeitet hat, in den Erfindungen, ganz langsam während seines ganzen Lebens zu einer höchst

persönlichen Form gekommen ist. Er hat – mit mir verglichen – umgekehrt angefangen. Ich habe mit Natur angefangen zu zeichnen. Er war fasziniert von den schon fertigen Leuten - Picasso, Gris, Braque, hat so gearbeitet wie die und hat ganz langsam zu seiner Natur, seiner persönlichen Arbeit gefunden. Ich gehe mehr in eine konstruktive Linie. Laurens ist mehr in eine organische Linie gegangen zum Schluß. Ich bin mehr Architekt als er. Er ist kein Architekt, er ist Bildhauer. Bei mir kommen diese beiden Elemente zusammen, im Bildhauer, der mit der Hand arbeitet und die Architektur im Hinterkopf hat. Daher auch die Idee, ein Symposium mit Architekten zu machen, aber ich bin ja kein Architekt.

Sie sind dann nach München gegangen, zu Toni Stadler. Warum gerade München?

Das sind zwei Seiten, die mich fasziniert haben. Ich wollte in einem deutschsprachigen Raum - Bayern, Böhmen, Mähren, Österreich, Oberitalien - deutsche Kreationen sehen. Ich wollte wissen, was Zimmermann, Fischer, Dientzenhofer gemacht haben. Das kommt von meiner Rückerinnerung an meine eigenen Vorfahren. Und dann natürlich Toni Stadler, das war zunächst mein Ersatzmann für Laurens. Aber der hat sich auch als mein geistiger Vater herausgestellt, das war mein Glück. Weil ich ja noch ganz ungebildet war.

Inwiefern war Toni Stadler prägend für Sie?

Das Einschwingen in die Welt der Skulptur habe ich durch ihn erfahren. Da muß man geduldig sein und arbeiten. Wenn man nicht übt, hat man auch kein Ergebnis und man kann nichts sehen. Das war eine schöne Zeit.

Haben Reisen eine Bedeutung für Sie? Welche Länder waren wichtig?

Soviele Impulse haben Reisen mir gar nicht gegeben, aber ich möchte keine missen. Man bleibt doch, wer man ist, wenn man auch nach Italien reist. Man sieht die Landschaft, die Menschen, was sie gemacht haben. Wir – meine Frau und ich – sind früh und jung gereist, nach Griechenland, Jugoslawien, Gott sei Dank sehr spät nach Ägypten. Ägypten ist ein wahnsinniges Land. Wenn ich als junger Mensch nach Ägypten gekommen wäre, das hätte ich gar nicht sehen können. Ägypten ist ein Land mit 5000 Jahren Kontinuität in der Baugeschichte und in den Skulpturen, das gibt es nirgendwo in der Welt.

Es ist kein Zufall, daß elementare Formen der Architektur voller Kraft, die Pyramiden, eben in diesem Land entwickelt wurden.

Die kann man nicht vergessen.

Was war sonst an Reisen wesentlich?

Die Freundschaften. Man geht ja nicht wie ein Roboter dorthin. Zusammen essen, trinken, reden mit den Menschen dort ist wichtig.

Sie haben an der Münchener Akademie gelehrt. Welche Bedeutung hatte München für Sie als Stadt, als Lebensort?

Ich hatte die Stadt schon mal abgelehnt, aber dann wiedergewonnen. Das waren interessante Jahre. Mit den Studenten, den Kollegen auch, mit den Menschen. Die Akademie ist natürlich auch eine Insel. Das habe ich immer auch als Vorwurf gesagt. Die Stadt selbst, das innere Gefüge, die Feldherrenhalle, die Theatinerkirche, die beiden Türme der Frauenkirche, der Turm des Rathauses, des alten Peter, das ist für mich ein einmaliges Städtebild. Die Architektur hat mich fasziniert.

Wie haben Sie die Rückkehr ins Saarland erlebt?

Das ist mir schwergewallen. Ich spüre, daß ich Zeit brauche, mich im Saarland wieder einzufügen. Es wird mir natürlich leicht gemacht, weil ich mit Arbeit überschüttet werde, so daß ich mich arbeitend hineinbewege.

Zu Ihrer Lehre an der Münchener Akademie, die Sie inzwischen aufgegeben haben: Was - glauben Sie - kann man lehren?

Wenn man eine glückliche Hand hat, daß junge Menschen zu einem kommen, gemeinsam ein Stück durch's Leben gehen, das kam mir am besten vor.

Was wollten Sie vermitteln?

Ich wollte eigentlich gar nichts vermitteln. Es gibt intelligente Leute, denen kann man gar nichts über die Skulptur vermitteln. Ich spreche immer von der Dummheit des Bildhauers oder Künstlers, nur, weil sie keine Philosophen sind.

Mein Lehrer hat mich angeschaut und gesagt: das sage ich Ihnen gleich, Kunst hat mit Philosophie nichts zu tun. Da war ich ganz schockiert. Aber er hatte Recht. Es ist ein anderes Denken, man muß sehen können, man muß körperlich, räumlich empfinden können. Das kann man nicht lernen. Viele Schüler brauchen nur den Ort der Akademie. Und Wollen kann man ja sowieso nichts in der Kunst. Eine gewisse Intelligenz ist nicht nötig, um Künstler zu werden. Das hängt alles mit Geduld und Ruhe zusammen.

Ist Lehre nicht eine Gratwanderung zwischen Förderung der Eigenständigkeit und Beeinflussung, Prägung des Schülers?

Man kann schon beeinflussen. Aber das wollte ich nicht. Ich kann eine Akademiegröße heranzüchten. Und wenn die Akademiezeit vorbei ist, ist diese Akademiegröße erledigt. Es gibt keine Lehrstellen für Akademieprofessoren, da muß man einfach einsteigen, das ist auch nicht so einfach, die ersten Jahre waren für mich sehr kompliziert, dann habe ich mich immer wieder erinnert an die Stadler-Zeit, auch an Laurens, obwohl ich ihn nie persönlich kennengelernt habe, aber ich hätte mir vorstellen können, daß ich mit ihm hätte reden können. Meine Idee war: keine Kraft verschleudern, also die Naturkraft eines Menschen nicht mindern sondern transzendieren. Es ist ein komplizierter Weg. Wenn es gelingt, ist die Stabilität nachher größer, dann kann der Mensch alleine gehen. Dann hat man ihm – glaube ich – geholfen. Es kann aber auch daneben gehen. Ich habe gesehen, wie meine Schüler erledigt waren und sich hinterher nicht zurecht gefunden hatten.

Nur die wenigsten Absolventen einer Akademie können als freie Künstler leben.

Es geht nicht so sehr um das materielle Leben, man muß auch anders überleben. Wenn einer wirklich Künstler ist, dann sind diese Fragen keine Fragen.

Haben Sie Krisen erlebt? Sie sprachen davon, daß es im Wesentlichen um das psychische Überleben des Künstlers geht.

Das Materielle spielt überhaupt keine Rolle. Ich habe immer Geld gehabt. Ich habe nie gelitten, habe auch nie Angst gehabt.

Ich dachte an das psychische Überleben. Krisen erfährt jeder Mensch, aber ich glaube, in der Kunst treten sie besonders offensichtlich zutage.

Krisen – ich habe Krisen gehabt, aber sie waren nicht so schlimm, daß ich mich gleich umgebracht hätte.

Wie wurden diese Krisen ausgelöst? In Übergangszeiten, wenn sich etwas verändert hat?

Es war ein Leerlauf, ich war leergepumpt, wußte nicht so richtig was machen. Veränderungen waren anregend, da wußte ich genau, jetzt mußst du arbeiten.

Ich dachte an die Phase davor.

Ja, die Phase davor. Die Krisen waren, wenn es mit meiner Skulptur nicht so gut ging. Dann habe ich gezeichnet. Die Zeichnung war dann wichtiger. Wenn ich beseelt war von einer Idee, konnte ich wieder weiterarbeiten. Ich habe damals immer gesagt: der Schritt in die Unbekannte ist das beste.

In Ihrem neuen Buch RAUM WORT SKULPTUR gewinnt man den Eindruck, daß ein Kreis von Freunden sehr wichtig ist. Ich sehe Sie sehr eingebunden in eine Gemeinschaft Gleichgesinnter. Es ist kein Zufall, daß Sie ein Symposium ins Leben gerufen haben. Und man spürt in den Texten der Autoren, daß Ihnen diese Menschen – jeder auf seine Weise – sehr nahe sind. Der Austausch mit anderen scheint mir wichtig.

Ich habe gerne Menschen, Freunde um mich herum. Auch die Familie liegt mir am Herzen. Ich bin kein gefährlicher Einzelgänger, der um sich haut, wenn einer in die Nähe kommt.

Von Leo Kornbrust kann man nicht sprechen, ohne an Felicitas Frischmuth, genannt Fee, zu denken. Man spürt, daß Sie in einer verschworenen, symbiotischen Gemeinschaft leben. Felicitas Frischmuth ist Lyrikerin. Was bedeutet das für Ihrer beider Kunst und Leben?

Wenn wir uns nicht getroffen hätten, wäre mein Leben anders verlaufen, ganz anders. Ich hatte zu der Literatur immer schon Kontakt und habe sehr viel ge-

lesen. Das war ein Feld, was mich fasziniert hat. Aber ich mache keine eigene Literatur. Ich schreibe nicht. Es ist ein seltener Glücksfall, daß wir uns getroffen haben und so ein Leben zusammen gemacht haben.

Felicitas Frischmuth: Ohne Leo wäre mein Leben wahrscheinlich auch anders verlaufen. Aber es war so, daß man aufeinander aufmerksam sein konnte. Und diese gegenseitige Aufmerksamkeit ist bis heute da, ein gegenseitiges Interesse, diese Aufmerksamkeit, daß der andere so spannend bleibt. Das kann man sich nicht als Programm vornehmen.

L. K. : Die Anlaufwege sind ja sehr weit: Berlin, St. Wendel, München. Wie kann man sich dort treffen. Das ist wirklich kurios. Ich habe viele Freundinnen gehabt. Aber es gab auch dieses Vorsichtige, daß die eigenen Ideen nicht umgebracht werden, das geht ja ganz schnell. Das hat alles nicht gestimmt, das war alles nicht richtig. Und plötzlich war's richtig. Das ging alles sehr langsam, es war keine stürmische Sache.

F. F.: Das ging schon sehr langsam. Ich muß dazu sagen, daß mein Interesse an der Bildenden Kunst eher verkümmert war. Das war etwas, was mir noch gefehlt hat.

Haben Sie damals schon Lyrik geschrieben?

F. F.: In meinem Kopf wahrscheinlich schon. Das hängt auch mit der Generation zusammen. Heute hätte ich mich wahrscheinlich anders verhalten. - Aber ich merkte auch, daß mir sehr viel fehlte. Meine Neugierde, die bis heute da ist, hat mich schon in diese Richtung getrieben. Ich kannte Maler, aber keine Bildhauer. Die Bildhauerei hat ja mit der Körperexistenz zu tun. Ich hatte mir dann überlegt, woher mein Interesse an der Arbeit des Bildhauers und des Architekten kommt: mit dem eigenen Körper hängen die anderen Körper alle zusammen, aber ganz bezogen auf die eigene Körperexistenz.

Wie leben Sie als Berlinerin im Saarland? Fehlt Ihnen die Großstadt?

F. F.: Wunderbar. In meinem Alter fehlt mir die Großstadt immer weniger. In meinem Körper ist sie als Programm. Aber es ist nicht so, daß ich dort sein müßte.

Sie leben ein abgeschiedenes Künstlerleben, diesen Eindruck gewinnt man.

F. F.: Das ist schon ein Insider-Leben.

Gibt es eine gegenseitige Beeinflussung, einen künstlerischen Austausch?

F. F.: Das hängt damit zusammen, daß ich schreibe. Meine Auffassung vom Schreiben ist, daß ich sage: Wörter sind auch Räume. Wörter sind für mich Räume. Das ist ein Punkt, wo wir uns begegnen.

L. K.: Ich muß noch dazwischen sagen: Ich kann keine Prosa lesen und keine komischen Geschichten, ich kann nur Lyrik lesen, das ist das einzige, was für mich in Frage kommt.

Ihre künstlerische Entwicklung erscheint mir wie ein evolutionärer Prozeß, in dem es abgeschlossene Phasen gab, Krisen, Veränderungen. Wobei das jeweils Neue sich konsequent aus dem Alten ergibt. Für mich führt dieser Prozeß zur Reduktion, von der menschlichen Figur über den Torso, das Fragment zur konstruktiven Skulptur bis hin zur Reduktion auf ganz einfache Formen, die 'angereichert' werden mit Schrift. Wie betrachten Sie Ihre Entwicklung?

Das muß man – glaube ich – ein bißchen anders sagen. Die Figur hat mich gefesselt und beschäftigt. Aus der naturalen Ansicht über die Figur sind mir einige Sachen passiert, gerade der Umschwung von München nach Rom. In Rom habe ich kräftig gearbeitet und komme dann in die Natur hier an diesen Ort, an die Damra. Das war der komplizierteste Umschwung, den ich in meinem Leben mitmachen mußte. Ich habe ganz organische Formen gemacht und lebe in einer organischen Welt. Ich habe diese Formen hingestellt und sie nicht mehr gesehen. Dann habe ich eine Dachlatte in die Wiese geschmissen und gesehen: jetzt ist eine Linie da. Das konnte ich an amorphen Formen, die mit der Natur überein waren, nicht sehen. Das war die schwierigste Zeit. Da ist mir aufgegangen, was Skulptur in der Natur und im urbanen Raum bedeutet. Die organische Form in der Architektur mit den Kanten, die kann ich dagegenstellen, als Kontrapunkt. Bin ich aber in der Natur, habe ich das nicht zur Verfügung, muß ich eine Form erfinden, die sichtbar wird in der amorphen und das war die Linie.

In welcher Zeit war das?

Das kam schon 1960.

Also nach der Figur.

Direkt. Ich hab' noch nicht gleich arbeiten können, aber es war für mich wichtig, das zu sehen. Ich bin ein langsamer Mensch, ich kann nicht umschwenken wie ein Manager von einem Produkt zum anderen. Das geht nicht. Ich habe noch jahrelang gearbeitet bis '64/65. Dann erst konnte ich die Linie verwenden, konnte ich eine Kante machen. Das geht alles langsam. Im Nachhinein ist alles wunderbar, aber in dem Moment ist es schwer.

Eine Veränderung vollzog sich doch, als Sie die Figur als in sich geschlossener Kosmos zerstört haben.

Ich hab' sie auseinandergenommen. Ich habe Glieder weggelassen. Das fasziniert mich heute noch. Das sind Themen, die Jahrtausende behandelt worden sind, von frühester Zeit bis in die Romantik hinein. Die Architektur hat sich ablösen können von der Skulptur, aber Tausende von Jahren hat man sich mit der menschlichen Figur herumgeschlagen bis es zur Veränderung kam. Aber es ist auch – glaube ich – eine Befreiung, die nötig und normal ist.

Und der Torso war der Weg zur abstrahierten Figur, zur konstruktiven Skulptur?

Der Torso – da habe ich auch gemerkt, daß man mit der Skulptur mehr machen kann als nur Figur. Er bereichert, und Skulptur ist nicht nur Figur, die Reduzierung auf den Torso oder Einzelteile aus dem Figurenbereich, was später noch dazu gekommen ist: innere Linie, organischer Bereich, konstruktive, geometrische, stereometrische Formen oder der vegetative Bereich. Dann kommt die Säule und die Schrift dazu. Das sind spätere Prozesse, die aber ganz langsam kamen.

Kann man das nicht festmachen an den Schritten: Figur, Torso, abstrahierte Figur, dann die Reduktion, wo ein ganz anderes Element hinzukommt, die Schrift?

Das kann man heute übersehen. Kann man so sehen.

Was hat Sie jeweils bewogen, Ihre künstlerische Position zu verändern? Gab es Anregungen von außen oder hatten Sie das Gefühl, neue Wege gehen zu müssen?

Eine Arbeit löst die andere aus.

Aus dem Grundriß einer Stele hatte sich die INNERE LINIE entwickelt, wie Sie eben zeigten.

Das ist eine Entdeckungsreise, es ist nicht nur ein Kreuz mit der Skulptur, sondern plötzlich fängt das an, wunderbar zu werden. Das sind Entdeckungsreisen, da öffnen sich einem Welten, wenn man an der Sache bleibt. Wie gesagt: Eine Arbeit löst die andere aus. Wenn ich etwas gemacht habe, habe ich sofort gesehen: aha, jetzt mußt du das machen. Das muß man probieren. Und dann kommt eine kleine Veränderung oder eine ganz gewaltige.

Wie heißt die Skulptur?

Die hat gar keinen Namen. Das ist die Andeutung einer inneren Linie, die noch nicht ganz da war. Und links und rechts sind zwei Achtkantstäbe.

Gerade hier sieht man deutlich, daß der Weg zur Reduktion führt. Das ist komplex im Vergleich zu den späteren Skulpturen INNERE LINIE.

Kann man sagen. Aber ich finde, das ist keine Reduktion, ich finde, das ist eine Entdeckung. Das ist ein Weg, der sich von einer Arbeit zur nächsten ergeben hat, weil man entdeckt hat. Wenn man's nicht macht, kann man's nicht sehen. Das ist ein langer Prozeß. Reduktion ist - glaube ich - nicht so ganz richtig. Ich wollte nicht reduzieren, ich wollte Skulptur machen, das ist dann so gekommen. Es ist natürlich ein bißchen Wahrheit dran. Ich nehme zurück. Dieses und jenes brauche ich nicht. Aber das ist kein Reduzieren, sondern es ist ein Hinsteuern auf eine größere Präzision.

Ich meinte das in dem Sinne, daß die ersten Skulpturen einen ganzen Kosmos darstellen und die späteren ein Teil dieses Kosmos sind.

Das stimmt auch nicht, denn ich habe meinen Figurenbereich aufgeteilt in viele Bereiche, ich wollte nichts verloren gehen lassen, also die organische Form, was die frühere Skulptur ja komplett ist. Da fehlt nur die Herauslösung des Konstruk-

tiven, das ist da nicht zu sehen. Ich habe jeden einzelnen Bereich herausgelöst, und so habe ich immer noch meine Figur. Da ist nichts verloren gegangen.

Der gerade erschienene Katalog über Ihre Arbeit heißt RAUM WORT SKULPTUR. Was ist Raum für Sie?

Raum definieren.

Welche Bedeutung hat das WORT für Sie? Und seit wann?

Das hat auch lange gedauert. Zuerst muß ich sagen, daß ich kein Gegner der Literatur bin. Die Lyrik hat sich bei mir sehr früh 'eingenistet'. Da kannte ich Fee noch gar nicht. Ab dem Zeitpunkt, wo ich Fee kennengelernt habe, habe ich nichts mehr gelesen, weil sie mir alles vorgelesen hat. Da hatte ich die Literatur direkt bei mir. Daß wir Wort und Skulptur kombiniert haben, ist auch nichts Neues. Das ist vor Urzeiten schon alles passiert, bei den Ägyptern, Japanern, Assyren. Diese Vorbilder hatte ich schon immer im Auge. Jeder Mensch wird irgendwann geboren und mit jedem Individuum beginnt ein neues Leben, ein neues Künstlerleben. Mit mir war's eben auch so. Und die Dinge entdeckt man für sich, die haben mich immer fasziniert, ohne daß ich wußte warum. Ich habe mir in Berlin im Museum die Assyrer angeschaut, diese Säulen und was da geschrieben ist über die Keilschrift. Das war für mich faszinierend.

Wann war das?

'65/66.

Aber Sie selbst verbinden Wort und Skulptur noch nicht so lange. Haben die Texte nicht erst eine Bedeutung bei den vereinfachten Skulpturen.

1973/74 habe ich erste Wörter eingeschrieben in Skulpturen.

Wenn man die Schriftsäule vor dem Saarland Museum betrachtet: Folgt sie einer Tradition? Im Katalog ist eine Abbildung eines Grabsteines auf einem Judenfriedhof, wo eben auch eine sehr malerische Schrift eingemeißelt ist. Ihre Frau erwähnt das ja auch, daß in Grabsteinen schon immer Texte eingeschrieben waren. Und man kann lesen, daß Sie einen Zeitungsartikel einer assyrischen Litfaßsäule langezeit aufbewahrt hatten. In welchem Zusammenhang stehen in Ihrem Werk Text und Skulptur?

Bei diesen alten Objekten weiß man, daß es sich um buchhalterische Informationen handelt. Das hat mit Lyrik gar nichts zu tun. Bei den Ägyptern auch: Aufzählungen der Schweine, Hühner, wieviele Feinde erschlagen worden sind.

Was man auch von Kriegerdenkmälern kennt.

Ja. Das Kriegerdenkmal ist auch so etwas. Musil betrachtet das: warum sind die Denkmäler so verblüffend uninteressant oder nicht beachtet. Die stehen einfach da. Aber das spielt alles eine Rolle, auch die Inschriften auf den Friedhöfen. Das, was wir machen, ist keine Erfindung. Es werden Millionen Wörter jeden Tag in der Zeitung geschrieben. Da muß man sehen, was für ein Wort mit einem zu tun hat. Die Zusammenarbeit hat sich aus langer Vorbereitung ergeben. Und die Texte sind keine Registrierungen von Zuständen oder Aufzählungen, es ist ihre Sprache. Und die ist, was die Saarbrücker Säule betrifft, auf diesen Raum bestimmt, gedacht wie die Säule, ein städtebaulicher Punkt. Das ist keine Skulptur wie die der Meier-Denninghoff, die da ein Kunstwerk hingelegt hat. Hier ist ein Verbindungsstück, das gar nicht an Kunst erinnert. Da ist eine Säule, ein Stab, eine Vierkantskulptur, an der auf zwei Seiten Text geschrieben ist, und die steht in einer Achse zum alten und zum neuen Museum und zur Straße. Ebenso wie die Säule auf den Punkt gedacht ist, so ist auch der Text auf den Punkt gedacht. Diese Säule kann man nicht irgendwoanders hinstellen.

Sie haben geäußert, zitiert von Ihrer Frau: Ohne Text ist die Säule leer.

Ja, da fehlt dann ein Teil.

Abgesehen davon, daß Felicitas Frischmuth Ihre Lebensgefährtin ist, warum ist die Schrift so wichtig?

Das Interesse kommt aus der Tradition. Und weil es so wunderbar ist, daß wir zusammen sind, und das zusammen gebracht werden kann. Das ist natürlich ein Glückfall. Es müssen natürlich auch Entscheidungen getroffen werden.

Felicitas Frischmuth: Welchen Zusammenhang sehen Sie zwischen Skulptur und Wort?

F. F.: Ich habe ja auch im Buch geschrieben, daß ich scherzhaft zu Leo sage: Bald brauche ich keine Bücher mehr. Weil für mich Texte in Büchern eingesperrt sind.

Sie sagten auch: die Schrift wird öffentlich.

F. F.: Die Schrift wird öffentlich. Und sie ist lesbar, auch wenn sie nicht gelesen wird. Allerdings auf eine andere Weise. Die Skulptur ist kein Träger wie Papier ein Träger ist. Da vermischt sich etwas anderes, z. T. ornamental auch mit dem Körper der Skulptur. Außerdem ist das eine alte Sache. Stein und Schrift hat es immer gegeben, auf Grabmälern. Was wir da probiert haben, unterscheidet sich etwas davon, weil Leo nicht die Schrift mit dem Meißel in den Stein haut, sondern mit der Handschrift schreibt.

Die Schrift wird öffentlich, aber ist sie wirklich lesbar?

F. F.: Sie ist auf jeden Fall lesbar. Es erfordert natürlich eine andere Art des Lesens. Daß man es also nicht wie ein Blatt vor sich hat, das man runterliest, sondern man muß jedes Wort lesen.

Eine intensivere Erfahrung.

F. F.: Unter Umständen. Aber das hängt zusammen mit der Skulptur.

Das ist für mich auch Ausdruck Ihrer beider Leben, wo sich Ihre beiden Bereiche treffen.

F. F.: Wir haben uns angenähert. Das war von vorneherein nicht der Fall. Ich bin selbst darüber erstaunt. Das konnte man so nicht voraussehen.

Was verändert sich für die Skulptur?

F. F.: Die Skulptur verändert sich auch. [zu Leo Kornbrust:] Du hast gesagt: Ohne Schrift ist die Säule leer.

L. K.: Ja. Ohne Schrift ist die Säule leer. Und ich habe eben schon gesagt: ich bestimme den Punkt, aber der Text bestimmt auch den Punkt. Es ist ja nicht irgendetwas herausgelöst oder aus der Luft gegriffen, es ist topographisch genau auch von Fee geschrieben.

Sie haben den Text für die Säule geschrieben?

F. F.: Ja. Für alle Säulen bezieht sich das auf den Punkt, auf dem es steht. Und es bezieht sich natürlich auch beides aufeinander. Es ist keine Beschreibung, keine Darstellung.

L. K.: Man könnte natürlich sagen: ganz weit weg ist es – wie bei den Ägyptern – eine Aufzählung. Aber dort waren es Tatsachen, hier ist es auf den Punkt bestimmt. Es ist die Sprache von Fee, ihre Lyrik, nicht beeinflusst von mir.

F. F.: Du hast das eigentlich immer gleich auch so akzeptiert. Wir haben über die Texte nicht diskutiert. Ich kann mich nicht erinnern.

L. K.: Ich wollt's auch ganz schnell draufschreiben. Daß es drin ist. Ich wollte keine Verzögerungen.

Warum schreiben Sie die Texte mit der Hand ein?

Die Handschrift ist das, was über das Ornament hinausgeht. Die Handschrift löst mir den Block auf. Und der Block bleibt doch da. Besser kann ich mir das gar nicht vorstellen. Ich muß mit meiner Handschrift schreiben, weil ich es technisch durchführen muß. Sonst könnte es auch Fee machen.

Wie vollzieht sich das Einschreiben der Texte?

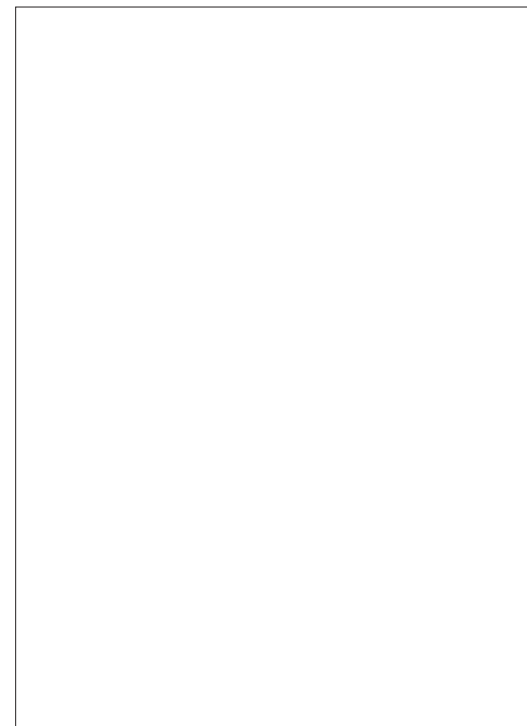
Eine Vorbereitung ist schon nötig. Dann kommt eine gute Stunde und dann sagen wir zueinander: jetzt machen wir das. Fee liest mir vor und ich schreibe.

Bei Ihrem Text, Felicitas Frischmuth, hatte ich den Eindruck, daß Sie Eindrücke festhalten, fast hektisch, aber innehaltend, wie im Alltag, wo man ja mit vielen Dingen konfrontiert wird, mit äußeren Wahrnehmungen, Gedanken, die sich vermischen, was einem oft gar nicht bewußt ist, und das machen Sie fest.

F. F.: Es geht mir nicht so um das Durchlesen eines fortlaufenden Textes. Es hängt zusammen mit einzelnen Wahrnehmungen, die sehr dicht sein können.

Nur ist es einem oft nicht bewußt, wie chaotisch Gedankenabläufe sind.

F. F.: Deshalb wünscht man sich Ordnung.



Schriftsäule im Atelier

Wie definieren Sie Skulptur?

Es wird alles verwässert. Das erlebt man an den Akademien, wo vieles zerredet wird. Das kommt daher, weil viele Leute überhaupt keine Skulpteure sind. Sie sind wortgewaltiger als die Skulpteure. Der Skulpteur ist kein wortgewaltiger Mensch. Es ist auch nicht seine Welt, sein Medium. Skulpteure sind selten. Wenn ich an Serra denke, brauche ich nicht viel zu reden, das ist eben Serra. Oder Lechner. Oder Chillida. Das sind Bildhauer, keine Leute, die das Reden dazwischen mischen. Solche Zwischenbereiche tauchen immer mehr auf. Und durch dieses Totreden geht die Klarheit weg.

Wie definieren Sie Skulptur? Können Sie das auf eine Formel bringen?

Baudelaire hat gesagt: Skulptur ist tatsächlich und wirklich. Das kann ich nur akzeptieren.

Welchen Bedeutungswandel der Skulptur sehen Sie in Ihrer künstlerischen Entwicklung?

Da ändert sich nichts.

Aber die ersten Figuren sind doch sicher eher für den Innenraum bestimmt.

Schon, aber im Grunde hat sich nichts geändert. Ich habe ja am Anfang gesagt: Ich habe nichts gelernt. Ich brauchte auch nichts zu lernen. Man muß nur leben, dann kommt das.

Der Weg von der Figur als in sich geschlossenem Kosmos zur reduzierten Skulptur geht aber doch sehr stark in die Landschaft.

Das sind die Änderungen, aber das kann man leicht erklären. Man kann nicht von Anfang an alles machen, erst muß man ein Fundament haben, einen Schatz haben, aus dem man schöpfen kann. Aber es ist ja nicht nötig, daß man sich in den Raum begibt. Die Skulptur kommt auch ohne Architektur aus, aber wenn es möglich ist, daß man in städtischen Räumen zusammengehen kann, das ist dann ein 'aus dem Herausgehen, was nicht so ganz normal ist'. Man muß heraustreten, wo man drin steckt und muß einen ganz anderen Weg gehen. Da kümmere ich mich z.B. um eine Treppe. Ich kann eine Treppe machen, daß ich – wenn ich oben ankomme – halb tot bin, aber ich kann auch eine Treppe machen, da bin ich wie ein Engel, wenn ich oben bin. Das hat Balthasar Neumann bewiesen, das ist ein Architekt. Woran liegt das? Das liegt am Maß, an sonst nichts. Wenn man das nicht kann, ist eben alles ein Hindernis.

Aber das kann man nicht lernen.

Das kann man nicht lernen, das muß man drin haben.

Sie wehren sich gegen Philosophie in der Kunst. Es gibt ein großes Tastobjekt von 1965. Ist es Ihnen wichtig, daß der Betrachter sinnlich, haptisch mit Ihren Objekten umgeht?

Das ist das A und O. Das ist der Körper. Körperliches und räumliches Erfassen geht auch über die Hände. Wenn ein Mensch das erfassen will, ist das Tastobjekt dafür da.

Es gibt Kuben, die Sie in Einzelteile zerlegen und wieder zusammenfügen. Wünschen Sie, daß der Betrachter damit umgeht und erkennt, was in einem solchen Kubus steckt.

Man kann bei diesen Dingen, wenn die Fragen kommen, nur ungefähr antworten, das ist es eigentlich nicht. Das ist einfach die Skulptur. Die kann man nur über die Augen sehen oder über die Hände erfahren.

Welchen Bedeutungsunterschied haben Formate?

Das ist wie bei den alten Kathedralen, das Maß, ein bestimmtes Maß, Verdoppelung, Teilung, das ist es.

Wie wählen Sie den Ort für eine Skulptur, sei es in der Landschaft oder in der Stadt?

Da denke ich überhaupt nicht drüber nach, das kommt ganz intuitiv.

Die Symposion-Skulpturen prägen Landschaft. In der Saarbrücker Schriftsäule zieht Natur gleichsam in die Skulptur ein; Wolken spiegeln sich darin und schei-

nen in die Säule einzudringen. Diese beiden Aspekte kommen in Ihrer Kunst doch zum Tragen.

Ja.

Japaner setzen Steine in die Landschaft. Gibt es den Einfluß Japans in Ihrer Kunst?

Es war mein Wunsch, mit der Skulptur in die Landschaft zu gehen. Und wenn ich in Japan bin, sehe ich, daß sie das sehr gut gemacht haben und ich freue mich darüber. Das können die phantastisch. Ich fühle mich hingezogen, es ist eine Welt, die mich fasziniert.

Wenn Sie Steine in die Landschaft oder in die Stadt setzen, setzen Sie sie doch auch einer gewissen Schutzlosigkeit aus. Es ist ja etwas anderes, Skulpturen im Atelier zu machen, die dann – mit Glück – im Museum landen.

Das wäre kein Glück für mich. Ich will nicht ins Museum, ich will draußen bleiben. Ich will nur unter die Menschen, in das Gefüge.

Damit gehen Sie die Gefahr der Schutzlosigkeit ein.

Das macht doch nichts. Ich bin natürlich im Museum vertreten. Aber das ist nicht mein Ziel.

Sie durchbrechen natürlich die Isolation des Ateliers, wenn Sie Steine in die Landschaft setzen.

Es passiert auch 'mal was. Man muß damit rechnen, daß sie zerstört werden. Aber mein Thema heißt ja auch die Zerstörbarkeit. Meine INNERE LINIE muß ich schon schützen. Wenn ich die heute abend irgendwo aufstellen würde, wäre sie sicher morgen früh schon kaputt, weil sie eine Herausforderung wäre.

Und was verändern Innen- und Außenraum?

Den Innenraum behandle ich fast wie den Außenraum. Wenn ich eine Ausstellung mache, gibt es für mich den Rahmen der Architektur. Ich bewege mich darin und sehe das Maß und die Körperlichkeit der Architektur, den Raum, in der Innenarchitektur wie in der Außenarchitektur. Es ist gar nicht so viel Unterschied. Ich stelle aber nicht irgendetwas nach innen und nicht irgendetwas nach außen. Das ist schon bestimmt.

Ihre Frau hat von der Erfahrung der Körperexistenz gesprochen. Es geht um die Erfahrung des Menschen, der Skulptur im Raum erfährt. Wo sehen Sie den Menschen in Ihrer Kunst?

Man kann Räume herstellen. Wenn da keine Menschen sind, sind sie nicht existent. Ich öffne den Raum für den Menschen. Oder ich pflastere eine Straße, einen Platz, dann brauche ich keine Skulptur mehr aufzustellen, das ist gar nicht so wichtig. Wenn es wichtig ist, muß ich einen Fixpunkt haben, einen Orientierungspunkt, um über die handgemachte Skulptur zur Architektur zu kommen oder ein Gefühl der Nähe zu haben.

Der Entstehungsprozeß Ihrer Arbeiten: Gibt es zunächst eine Idee, nach der Sie arbeiten? Was gibt Ihnen den Impuls, eine Skulptur anzugehen? Das könnte zum Beispiel der Stein sein.

Manchmal kann das sein, die Auswahl des Materials spielt schon eine Rolle. Aber das Naturmaterial sich selbst zu überlassen, das ist keine Meinung. Dafür bin ich da.

Und was gibt Ihnen den Impuls, in der einen oder anderen Weise zu arbeiten an einem Stein? Z. B. eine geometrische Form zu drehen...

Das ist der Anlaß, der in einer gewissen Situation den Kontrapunkt zu spielen hat, für oder gegen. Es ist manchmal eine reine Lust, das alles so zu machen. Es ist nicht so, daß ich nur schnaufe und nach Luft schnappe.

Sie arbeiten doch sicher nicht einfach drauf los.

Das ist schon genau durchdacht.

Ich kann mir aber kaum vorstellen, daß es eine Zeichnung oder ein Modell gibt.

Das brauche ich an und für sich nicht. Ich selbst nicht, ich muß es nur immer machen, damit die anderen sehen, was ich vorhabe.

Für die Vertreter der Stadt?

Für die Stadt oder für Bauherren, den Auftraggeber.

Das hat also einen praktischen Grund.

Aber ich weiß schon, was ich will. Wenn ich nicht durchkomme, lasse ich es fallen.

Welchen Stellenwert haben Grafiken, Zeichnungen für Sie? Stehen sie in Beziehung zur Skulptur oder sind sie eigenständig?

Die sind eigenständig, das ist eine ganz andere Welt. Es geht um die Fläche, das andere sind Körper.

Wie kann man sich den Prozeß einer Skulptur vorstellen? Wie gehen Sie vor? Nach einer Idee?

Die Idee muß schon da sein. Das zum Beispiel kommt in einem Ensemble der Architektur zum Stehen. Das kann nicht anders und auch nirgendwoanders sein. Die Situation der Räumlichkeit, die Gegebenheit, Natur, Architektur, je nachdem wieviel und was es ist, das ist immer neu, immer anders.

Wenn man von einer Skulptur ausgeht, z. B. die INNERE LINIE...

Das kann ich nirgendwo aufbauen, das kann ich nur für mich machen.

Wie vollzieht sich der Arbeitsprozeß? Sie haben den Stein, den Sie in einer gewissen Weise bearbeiten. Haben Sie dann schon die Vorstellung, daß z. B. ein Teil sehr fragil ist – eine Skulptur hat eine 'Wand' von nur einem Millimeter, oder die Skulptur naturbelassen bleibt und nur partiell bearbeitet wird. Oder passiert das im Prozeß?

Bei diesen Arbeiten sind's große Überraschungen, da fange ich einfach so an. Vielleicht geht's daneben, vielleicht wird was draus. Das ist eine Unbekannte für mich. Ich kann auch nichts wollen. Ich kann nicht mit Gewalt eine Skulptur machen. Ich muß Glück haben.

Wie bearbeiten Sie eine Skulptur? Wie kann man sich das beispielsweise an der achteckigen Skulptur vorstellen, die zur Zeit in der Galerie Walzinger in Saarlouis ausgestellt ist.

Diese Säule aus schwarzem Angola-Granit hat ja einen ganz exakten achteckigen Grundriß. Ich brauche einen klaren Körper, weil ich mit meiner Handschrift den Körper aufritze; ein klarer Körper und meine Handschrift, diese Gegensätze fügen sich zusammen.

Arbeiten Sie an einem Stück oder brauchen Sie eine Unterbrechung?

Manchmal geht es ganz schnell, manchmal brauche ich 10 Jahre.

Was erfahren Sie bei der Arbeit? Sind Sie ganz versunken?

Ich glaube, das kann man nicht erzählen, das sind so kleine Geheimnisse. Da muß man die Arbeit anschauen, ich persönlich habe ein ganz anderes Verhältnis dazu. Das kann ich gar nicht weitergeben. Ich gebe nur die Arbeit frei.

Was passiert in Ihnen?

Das ist gar nicht so kompliziert. Ich erfahre nur, daß ich diese Arbeit vielleicht nicht freigebe oder daß ich sie entlassen kann.

Wann können Sie eine Arbeit entlassen?

Das ist ganz unterschiedlich. Das habe ich früher nie so genau gewußt. Jetzt weiß ich's schon besser. Ich höre dann einfach auf.

Wie wählen Sie das Material? Sie haben mit Bronze, Aluminium, Stein gearbeitet. Ich kann mir vorstellen, daß jedes Material eine Botschaft hat und daß Sie es in verschiedener Weise bearbeiten.

Ich wollte eigentlich alles ausprobieren, habe dann aber nach einiger Zeit gemerkt, daß ich diese Umformungsprozesse nicht mehr will. Und so habe ich den Stein gewählt. Ich beginne mit Stein und ende mit Stein. Wenn ich in Bronze arbeite, beginne ich mit Ton, Gips, Wachs, forme immer um, muß dann in die Bronze gehen, dann wird's kompliziert, das war nicht mein Weg.

Sie sind jetzt gänzlich beim Stein angelangt?

Das war für mich das einfachste.

Felicitas Frischmuth sagte, daß der Stein jede Eile verbiete. Ist diese andere Zeitkomponente, dieses andere Zeitgefühl wichtig?

Ich hab's nicht eilig. Ich kann mir auch nicht vornehmen, morgen irgendwas fertig zu haben. Das geht gar nicht. Die Prozesse sind langsam. Mein Leben hängt mit der Langsamkeit zusammen. Die Schnelligkeit ist nicht mein Leben.

Die Langsamkeit scheint mir ein wichtiges Phänomen auch in Ihrer beider Leben zu sein, was auch Ihr Verstehen ausmacht.

Skulptur ist Konzentration, Lyrik ist auch Konzentration. Das ist keine Erzählung. Deswegen die Verwandtschaft. Deswegen auch die Langsamkeit. Weil soviel drin ist, soviel reingepackt werden muß, und das muß verarbeitet werden. Das kommt dann als Skulptur heraus, und die ist beladen. Das sieht man ihr gar nicht an.

Und wie bearbeiten Sie das Material? Auch mit Maschinen?

Ich benütze alles. Mit der Hand, aber ohne Hammer und ohne Meißel geht's nicht. Das sind auch Werkzeuge. Ich benutze auch die modernsten Werkzeuge, die es gibt. Aber ich bin kein Maschinenfan.

Sie haben Oberflächen in ganz verschiedener Weise gestaltet. Die können geglättet sein, aufgerauht. Das hat doch eine bestimmte Aussagekraft.

Natürlich. Innerhalb der mechanischen und der perfektionierten Architektur brauche ich eine Hand gemachte Skulptur. Diese Arbeit ist bestimmt für ein ganz bestimmtes Architekturensemble, die UKV in Saarbrücken. Da gehe ich meinen Gefühlen nach, meinen Gedanken, und die schleife ich mit der Hand, mit einem Stein, mit Wasser.

Aber es gibt beides, die Glättung und das Rauhe.

Das ist im Prozeß so stehen geblieben. Aber das sind normale Ereignisse, die sich ergeben bei der Arbeit.

Folgen Sie bei Ihrer Gestaltung einem Prinzip? Gibt es so etwas wie eine innere Ordnung. Sie haben eine Reihe von Skulpturen INNERE LINIE genannt.

Innere Linie ist ja etwas anderes als innere Ordnung. Innere Linie ist ein Thema. Innere Linie kann ich gar nicht so genau definieren.

Ich habe bei manchen Ihrer Skulpturen den Eindruck, daß es einen festen Kern gibt. Und von diesem Kern geht etwas aus, organische, amorphe Formen. Wie bei einem Baum, der seine Wurzeln hat und die ganz individuelle Ordnung seiner Krone. Und das ist übertragbar auf den Menschen.

Ich bin nicht von der Natur ausgegangen. Der Baum hat ja auch eine Seele, einen Kern.

Ich dachte an die 'Seele' der Skulptur.

Ich meine das noch ein bißchen anders. Ich meine, das ist doch weniger naturhaft, obwohl es vom Menschen kommt. Der Mensch ist ein Stück der Natur, genau wie ein Baum, mehr oder weniger Baum, mehr oder weniger Insekt oder ein Baum mehr oder weniger Mensch. Aber ich meine noch entschiedener, daß der Mensch eingreift. Aber ob das richtig und gut ist, das weiß ich nicht so ganz genau. So kann in einem Siebeneck die innere Linie besser sein als in dem, was ich meine, daß ich's zerstörbar machen muß.

Kann man Ihre Kunst auf die Formel KONSTANTE und VERÄNDERUNG bringen?

KONSTANTE, der ruhende Pol, gleichgesetzt mit der INNEREN LINIE und VERÄNDERUNG für das, was dynamisch nach außen weist und bewegt ist. Wie auch in Ihrer Entwicklung: es gibt immer wieder Veränderungen, aber auch Dinge, die gleich bleiben.

Darüber habe ich noch nicht nachgedacht.

Das Siebeneck, geknickte Schriftsäulen, Zylinder, das sind doch neue Deutungen von Grundformen. Sind das auch Symbole für Sie?

Symbole würde ich vielleicht weniger sagen, es hängt oft mit der Architektur zusammen, der Herausforderung, allzu großer Massivität Skulptur entgegenzusetzen.

In der GURKE, die zur Zeit vor dem Laboratorium liegt, sehe ich auch sehr viel Ironie.

Natürlich. Meine Luststücke brauche ich unbedingt. Es kann nicht lustvoll genug sein.

Anton Glaas schreibt zu Ihren Werken: Das Ganze steckt im Detail.

Wenn ich verschiedene Figurenbereiche nutze, ist es ein Detail aus dem Ganzen, und es ist doch alles drin.

Bewegung, Ruhe, Ordnung...

Innere Linie, alles.

Es gibt eine Skulpturen-Folge VOM KUBUS BIS ZUR KUGEL, mit der Sie zeigen, daß im Kubus eine Kugel und in der Kugel der Kubus steckt. Wollen Sie innere Zusammenhänge dieser Formen aufzeigen, Formen deuten?

In der Geometrie ist es so, daß die Überraschung kurioserweise, wenn man das ganz scharf betreibt, auftaucht. Das war eine Entdeckung. Also, wenn ich anfangen mit dem Kubus und gehe ganz systematisch vor, schräge ab und mache einen Oktaeder daraus und gehe weiter und weiter, tauchen Kurven auf, das hat mich verblüfft. Ich habe das Experiment leider nicht zu Ende gemacht. Verstandesmäßig oder gefühlsmäßig habe ich gemerkt, daß, wenn ich weitergehe auf diesem systematischen Weg bis zur Kugel, komme ich an der Kugel an, und wenn ich dann noch weiterarbeite, komme ich wieder zum Kubus, aber zu einem ausgebeulten, ganz komisch. Das habe ich nicht gewußt.

Eine Entdeckungsreise?

Ja, das heißt auch wieder: wenn man nicht arbeitet und nicht probiert, erfährt man nichts. Dann ist es nur Theorie.

Wir haben von der Bedeutung des Raumes, des Ortes gesprochen. Inwieweit beziehen Sie Licht in Ihre Skulpturen ein?

Ohne Licht kein Leben. Das Licht ist das A und O.

Aber Sie beziehen das Licht nicht bewußt ein.

Nein. Licht ist für mich der Tag. Die Nacht ist für mich die Nacht.

Sie sagten einmal: Meine Form hängt mit pflanzlichen, geologischen und menschlichen Strukturen zusammen. Sehen Sie Ihre Werke als Sichtbarmachung natürlicher Phänomene?

Nein. Ich bin Bildhauer und kein Arzt und kein Naturwissenschaftler. Ich hole meine Nahrung daher.

Und was betrachten Sie als Ihr Hauptthema? Die Figur?

Das verschwindet leider Gottes immer mehr. Es geht immer mehr in die konstruktive Form. Und ich sage, daß nur die konstruktive Linie in der Skulptur eine Chance hat. Alle Nebenäste sind Privatmythologien. Die sind sehr schön, aber die haben eigentlich mit Kunst nichts zu tun. Das sind wunderbare Ausflüge irgendwohin, Phantastereien. Aber der konstruktive Gedanke, der Kern, das ist die Skulptur, das ist für mich das A und O.

Gibt es eine Symbolik in Ihren Werken? Ich denke an den LIEBESTHRON.

Nein, das sind meine Lustobjekte.

Aber man muß sich nicht anstrengen, um in Ihrem LIEBESTHRON etwas Kultisches oder Archaisches zu sehen.

Das ist nicht von mir gedacht. Aber der Liebesthron hat tatsächlich so etwas, das muß ich eingestehen. Und als ich den gemacht habe, bin ich einmal ohnmächtig geworden, ich bin richtig nach innen gefallen. Ich hatte einen furchtbaren Traum. Ich habe gemeint, ich wäre 3000 Jahre alt. Ich weiß nicht, was da passiert ist.

Nicht das Ziel ist wichtig sondern der Weg, ein Wort von Ihnen. Wo sehen Sie Ihren Weg?

Im Leben und Arbeiten.

Leo Kornbrust mit Monika Bugs
in seinem Atelier

Leo Kornbrust auf dem *Steinthron*,
Symposion St. Wendel

Leo Kornbrust

1943-50 Schreiner- und Holzbildhauerlehre in St. Wendel und Morbach/Hunsrück
 1949 Reise durch Frankreich (Kathedralen, insbesondere in Paris Besuch der Henri-Laurens – Ausstellung im Musée d'Art Moderne)
 1951-57 Akademie der bildenden Künste in München bei Prof. Toni Stadler (Meisterschüler) Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes
 1955-56 Reisen nach Griechenland
 1957 Studienreise durch Italien, Frankreich, Spanien, Portugal, zusammen mit Felicitas Frischmuth und Harvey Moore
 1957 Atelier in München, Thierschstraße, freischaffend, Beschäftigung mit Bronzeuguß, Restaurierungsarbeiten in der Residenz, Cuvillés-Theater in München
 1958 Heirat mit Felicitas Frischmuth
 1959 Villa Massimo-Stipendium Rom
 1960 Rückkehr nach St. Wendel, Atelier an der Damra
 1966 Stipendium für die Cité des Arts internationale in Paris
 1967 Albert Weisgerber Preis
 1971 Initiator des Bildhauersymposiums in St. Wendel
 1978 Berufung an den Lehrstuhl für Bildhauerei in Verbindung mit Architektur an der Akademie der bildende Künste in München
 1979 STRASSE DER SKULPTUREN – HOMMAGE AN OTTO FREUNDLICH in St. Wendel
 1985 Kunstpreis des Saarlandes
 1985 Mia-Münster-Preis der Stadt St. Wendel
 1987 Reise nach Ägypten
 1989 2. Reise nach Ägypten
 1990 Arbeitsaufenthalt in Tokio, Japan
 1991 3. Reise nach Ägypten
 1991-93 Prorektor an der Akademie der bildenden Künste, München
 1995 Sparda-Bank Preis

Bibliografie

- Leo Kornbrust, Bildhauer
 Galerie St. Johann, Saarbrücken [o.J.]
 - Leo Kornbrust
 Katalog zur Ausstellung Leo Kornbrust, Träger des Albert Weisgerber-Preises 1967, Ausstellung vom 16.5. bis 17.6.1969 St. Ingbert, St. Ingbert 1968
 - Kornbrust, Leo; Frischmuth, Felicitas
 Internationales Steinbildhauer-Symposium St. Wendel 1971/72
 Verein Internationales Steinbildhauer-Symposium St. Wendel e.V., St. Wendel 1972
 - Leo Kornbrust
 Ausstellung vom 21. Okt. bis 19. Nov 1978, Galerie Appel + Fertsch
 Frankfurt am Main 1978
 - Walsler, Rupert [Hrsg.]
 Leo Kornbrust. Innere Linie. Skulpturen 1958 - 1984. Saarbrücken 1984
 - Straße der Skulpturen St. Wendel 1971 bis 1988, gewidmet Otto Freundlich.
 Verein Internationales Steinbildhauer-Symposium St. Wendel e.V.
 Saarbrücken 1989
 - Walsler, Rupert [Hrsg.]
 Leo Kornbrust. St. Ingbert, 21. Mai bis 24. Juni 1989.
 Kulturamt der Stadt St. Ingbert. München 1989
 - Lagerwaard, Cornелие [Hrsg.]. Leo Kornbrust und seine Studenten stellen aus.
 Museum St. Wendel. St. Wendel 1992
 - Frischmuth, Felicitas, Gerstner, Felicitas
 Internationales Steinbildhauersymposium St. Wendel. Straße der Skulpturen
 Verein Intern. Steinbildhauer-Symposium St. Wendel e.V. St. Wendel 1993
 - Raum Wort Skulptur. Leo Kornbrust.
 Institut für aktuelle Kunst im Saarland [Hrsg.] Saarbrücken 1995

Impressum

Herausgeber: Jo Enzweiler
Redaktion: Dr. Claudia Maas
Gestaltung: Johannes Fox
Fotos: Dietlinde Stroh, Monika Bugs
© Monika Bugs und
Institut für aktuelle Kunst im Saarland
Auflage: 1000
Druck: Krüger Druck und Verlag GmbH, Dillingen
Verlag: St. Johann, Saarbrücken
ISBN: 3-928 596-17-9
Saarbrücken 1995

Monika Bugs

lebt in Saarlouis. Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und der Klassischen Archäologie an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken und an der Sorbonne in Paris.
Förderung durch ein Stipendium des DAAD für Forschungsaufenthalte in Wien und Paris im Rahmen der Dissertation über Leben und Werk des saarländischen Malers Edgar Jené (1904-1984).
Freie journalistische Tätigkeiten, Ausstellungs-Besprechungen, Eröffnungsvorträge zu Ausstellungen, Ausstellungs-Konzeptionen.

Auswahl der Veröffentlichungen

– Der Maler Edgar Jené.
In: Saarheimat 5-6/1991, S. 76-79
– Günther Uecker.
In: Bulletin. Mitteilungen der Galerie St. Johann. Ausgabe 3/November 1992, S. 9-10
– Günther Uecker. Werke der achtziger Jahre.
In: Von Altdorfer bis Serra. Schülerfestschrift für Lorenz Dittmann zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Ingeborg Besch, Robert Floetemeyer und Stephan Michaeli. St. Ingbert 1993, S. 211-217
– Werner Persy. Menschen und Landschaften.
In: Werner Persy. Malerei. Hrsg. von Frank J. Hennecke. Trier 1994, S. 87-90
– Edgar Jené. Ein Surrealist aus dem Saarland.
Hrsg. von M. Bugs. St. Ingbert 1994, S. 19-23

Künstlerporträts im Rundfunk

– Woldemar Winkler. Saarländischer Rundfunk, Saarlandwelle. 21. April 1993
– Edgar Jené und der Traum vom Traume.
Edgar Jené zum 90. Geburtstag. Saarländischer Rundfunk, SR 2 Kultur. 21. März 1994

Interviews

– Ein Gespräch mit *Günther Uecker*. Galerie St. Johann Saarbrücken. 31.1.1992.
In: Bulletin. Mitteilungen der Galerie St. Johann. Ausgabe 3/November 1992, S. 7-9
– Mein Traum ist Wirklichkeit. Ein Gespräch mit *Emil Schumacher* zu seinem 80. Geburtstag.
In: Neue Bildende Kunst. Berlin 1.93, S. 61-64
– Die Vision des Menschen verändern. *Antoni Tàpies* im Gespräch mit Monika Bugs.
In: Neue Bildende Kunst. Berlin 4.93, S. 38-41
– Zwischen den Zeilen. Ein Gespräch mit *Pierre Alechinsky*.
In: Neue Bildende Kunst. Berlin 2.94, S. 56-59
– *Boris Kleint* im Gespräch mit Monika Bugs.
Interview 1. Saarbrücken 1994
– *Paul Schneider* im Gespräch mit Monika Bugs.
Interview 2. Saarbrücken 1995
– *Max Neumann* im Gespräch mit Monika Bugs.
Interview 3. Saarbrücken 1995