

Thomas Knubben

Jürgen Knubben: Skulpturen

Zur Eröffnung der Ausstellung in der Kunsthalle Ravensburg am 14. 09. 2018

Es gibt von den dänischen Philosophen Sören Kierkegaard den berühmten Satz, man könne sein Leben nur rückwärts verstehen, leben aber müsse man es vorwärts (Tagebücher 1834-1848, hrsg. 1923, S. 203).

Ich möchte diese treffsichere Erkenntnis und tiefe Einsicht des Dänen zum Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen nehmen, denn Jürgen Knubben hat sein Leben und seine Kunst mittlerweile so lange nach vorne gelebt, dass man allmählich versuchen könnte, sie im Nachhinein zu verstehen.

Wie sein zitiertes Werkverzeichnis und seine offizielle Künstlerbiographie ausweisen, fand sein Eintritt in das Künstlerleben also 1973 statt. Es erstreckt sich damit über imposante 45 Jahre, was man in Klammern angemerkt, gottseidank weder dem Künstler, noch seinem Werk wirklich ansieht.

Kierkegaards tiefe lebensphilosophische Einsicht berührt zwar jedes menschliche Leben und darf insofern Allgemeingültigkeit beanspruchen, als jeder Mensch der Herausforderung ausgesetzt ist, zu erkennen, was seine „Welt im Innersten zusammenhält“, worin also seine Identität und Individualität denn bestehen, und ob es da etwas gibt, was eine Person jenseits genetischer Anlagen und sozio-kultureller Einflüsse letztlich unverwechselbar macht. Die mögliche Antwort darauf ist in jüngerer Zeit angesichts der fortschreitenden Zergliederung des Lebens in seine physikalischen Bestandteile und biochemische Prozesse immer schwieriger und problematischer geworden.

Für Künstler stellt sich diese Frage noch einmal verschärft dar. Sie müssen sich nämlich in doppelter Hinsicht als originell beweisen – als Individuum wie du und ich, dazuhin aber auch noch als ein **schöpferisches Individuum**, das ständig Neues schafft und dem je Erreichten immer wieder etwas Anderes, bis dahin nicht Gesehenes, nicht Gehörtes, nicht Gelesenes, nicht Gedachtes hinzufügt.

Denn Kunst, so will es die abendländische Definition seit der Renaissance, besteht nicht in der möglicherweise vollkommenen Ausführung des bereits von anderen Errungenen, sondern nur in der ständigen Erweiterung des bis dahin Erreichten. Richard Wagner hat diese Haltung in der dezidierten Aufforderung „Schafft Neues, Kinder“ unmissverständlich auf den Punkt gebracht.

Künstler sehen sich daher der Herausforderung ausgesetzt, sich selbst treu zu sein und sich zugleich untreu zu sein, weil sie sich ständig von dem verabschieden müssen, was sie jeweils hervorgebracht haben, um immer wieder Neues schaffen zu können.

Worin, so meine erste Frage, ist sich Jürgen Knubben über die Jahre hinweg also treu geblieben? Was macht seine Arbeiten wiedererkennbar, womöglich unverwechselbar?

Die Kernelemente sind erstens **Stahl**, zumeist von Rost überzogen, zweitens ein bestimmtes **Form- bzw. Motivrepertoire** und drittens ihr **Arrangement im Raum**, vorzugsweise im öffentlichen Raum.

Zunächst zum Stahl. Stahl – das ist der Werkstoff der Moderne, im 19. Jahrhundert im Zuge der Industrialisierung aufgekommen und seitdem unverzichtbarer Bestandteil der Baukunst. In die bildende Kunst hat er erst vergleichsweise spät – in den 1920er-Jahren durch den Spanier Julio Gonzalez Eingang gefunden. Er gilt als Erfinder der Eisenplastik und als erster Künstler, der den Pinsel gegen das Schweißgerät tauschte, nachdem er, der gelernte Goldschmied, bei Renault eine Lehre als Schweißer absolviert hatte.

Die große Zeit der Stahlplastik kam allerdings erst in den 1960er-Jahren – mit dem Amerikaner Richard Serra, dem Engländer Anthony Caro, dem Spanier Eduardo Chillida und deutschen Bildhauern wie Fritz König, Alf Lechner und Erich Hauser.

Ich nenne alle diese Namen, damit erkennbar wird, vor welchem Zeithintergrund und in welchen künstlerischen Zusammenhängen das Werk von Jürgen Knubben, aber auch von Reinhard Scherer, dessen Eisenplastik Sie vor der Kunsthalle empfangen hat, oder Robert Schad zu sehen ist.

Die Verwendung von Stahl bedeutete eine vollkommen neue Dimension in der bildhauerischen Arbeit. Die Plastiken wurden nicht nur größer und ausufernder. Auch das Formenrepertoire wurde ein gänzlich anderes. Spitze Winkel, harte Kanten, mächtige Flächen, große Massen verliehen der Bildhauerei

buchstäblich ein neues Gewicht und neuen Ausdruck. Ein revolutionärer Prozess und Aufbruch, den die Malerei bereits Jahrzehnte zuvor bewältigt hatte. Wer daher Ende der Sechziger Jahre / Anfang der Siebziger als Künstler Anschluss an die zeitgenössische Plastik suchte, musste von der Wucht der Stahlplastik fasziniert werden.

Wer sich darauf einließ, musste freilich seine eigene Fragestellung verfolgen, seinen eigenen Formenkanon finden, seine eigene Bildsprache entwickeln.

Wenn wir daher zweitens nach dem eigenen Formenkanon fragen und uns hier in der Halle umschaun, dann sehen wir zunächst eine Vielzahl von **Säulen**. Dazu kommen **Linsen**, halbe und ganze, **Pyramiden**, im Nebenraum auch noch **Treppen** und **Türme** sowie sogenannte **Lineaturen**.

Wenn man das Werksverzeichnis durchschaut, findet man zusätzlich noch **Räder, Leitern, Schiffe, Spiralen, Kegel, Kugeln, Kreuze und Zelte**.

Was diese verschiedene Formen und Motive verbindet, ist ihr archaischer Charakter und ihre Reduktion auf elementare Erscheinungen. So wie das Bauhaus seinen Formenkanon aus den Grundelementen Quadrat, Kreis und Dreieck sowie aus den Grundfarben Rot, Gelb und Blau konstruierte, so entfaltet sich die Formenwelt von Jürgen Knubben aus **archaischen Urmotiven**, die bis in die Anfänge der Kulturgeschichte an allen Ecken der Erde zurückreichen und die zugleich zeitlos sind.

Archaisch und zeitlos, mit den Säulen in die Höhe strebend und den Linsen über der Erde schwebend, Gebrauchsobjekte und doch nutzlos zum Gebrauch – in der skulpturalen Arbeit von Jürgen Knubben ist schon immer eine vitale Dialektik eingeschrieben: die Dialektik von Konstruktion und Inspiration, von Singularität und Ensemble, von Anorganischem und Organischem, von Statik und Dynamik, von Form und Auflösung, kurz von Leben und Tod. Ein Spannungsverhältnis, das im Stahl angelegt ist, dessen sprichwörtliche Härte vom Rost, der sanften Kraft der Oxidation, unterlaufen wird.

Zum bevorzugten Arbeitsmaterial Stahl und zum Kanon archaischer Formen kommt, wie bereits angesprochen noch etwas Drittes hinzu: das **Arrangement im Raum** bzw. die Choreographie.

Man kann eine künstlerische Plastik ja definieren als Organisation von Masse im Raum. Ergänzend zur plastischen Erscheinung selbst, seiner Materialität, Form und Oberflächenstruktur, spielt dann die Beziehung zum Raum eine

besondere Rolle. In zahlreichen großen Ausstellungen im öffentlichen Raum konnte Jürgen zeigen, dass seine Skulpturen und Ensembles ihre Kraft und Vitalität tatsächlich im Kontext der Architektur oder der Landschaft besonders gut entfalten.

Ob im Dialog mit einer barocken Klosteranlage am Rande des Schwarzwalds oder mit einem mittelalterlichen Burg in Italien oder, wie derzeit in Hagnau noch zu sehen, im Zusammenspiel mit dem Bodensee und seiner Uferanlage, immer entsteht eine Art Bühnenbild oder Tableau vivant, in dem die Skulpturen wie schon immer erwartete Sommergäste wirken.

Auch die Kunsthalle hier bietet eine wunderbare Möglichkeit für einen solchen Auftritt. Hier haben wir es indes nicht mit dem Charme oder der Anmut einer historischen Architektur oder der Natur zu tun, die durch den Eingriff moderner Kunst kommentiert, unterwandert, uminterpretiert und vitalisiert werden.

Hier treten wir in eine **Werkstatt** ein, in einen Ort der industriellen Produktion, wo die Werke quasi auf ihre Machart, auf ihre Entstehung aus der Verschmelzung von Eisen und Feuer zurückgeworfen werden. Und da geschieht aus meiner Sicht **etwas Bemerkenswertes**: der archaische Charakter der Skulpturen macht sich verstärkt bemerkbar, gewinnt die Oberhand über Masse und Material. Die Säulen erscheinen, so meine Wahrnehmung, plötzlich wie Totempfähle und die ganze Halle wie eine Art Völkerkundemuseum.

Das hat wohl mit zweierlei zu tun: mit dem Arrangement der Arbeiten in Paaren und Gruppen und mit dem Charakter einiger neuerer Arbeiten wie diesem **Ensemble von Säulen im Eingangsbereich**, die den einen an ein Orchester von Oboen und Klarinetten und den anderen an kultische Gerätschaften, wie wir sie von Gebetsmühlen kennen, erinnern mögen.

Damit komme ich zum **zweiten Aspekt des Kierkegaardschen Satzes**, man müsse sein Leben immer vorwärts leben. Wir haben im Zuge der kritischen Kunst- und Bildwissenschaften die Vorstellung vom romantischen Künstlergenius, der einsam und stellvertretend für die vielen weniger Begabten die großen, auf Ewigkeit angelegten Kunstwerke hervorbringt, über Bord geworfen. Das ist auch in vielerlei Hinsicht berechtigt gewesen.

Es bleibt dabei aber das Problem, dass gleichwohl immer wieder Neues entsteht und auch Neues entstehen muss, das aber nicht wie Sternenstaub aus dem All auf die Welt herunterregnet, sondern von Menschen zumeist mit Hilfe

von Maschinen und zunehmend von Computerprogrammen geschaffen wird. Und selbst, wenn der Prozess der Hervorbringung komplett automatisiert sein sollte, bleibt die Aufgabe, unter den Hervorbringungen diejenigen Arbeiten auszuwählen, die gezeigt werden sollen. Dies ist selbst dann, wenn er mit dem Prinzip des Zufalls hantiert, ein individueller künstlerischer Akt.

Vor diesem Hintergrund ist es für den langjährigen Beobachter äußerst spannend, zu verfolgen, wie sich ein Werk entwickelt und welche Wendungen es auf einmal nehmen kann. Als Anschauungsobjekt mag uns die Arbeit **Tete à Tete** dienen. Sie ist in der Ausstellung gleich zweimal, einmal als Monumental-, und einmal als Kleinplastik vertreten.

Die Arbeit fügt sich in das Werk aufgrund seiner Materialität, Oberflächenstruktur und strengen kubischen Formgebung ein. Es sticht daraus aber auch hervor, weil es sich nicht auf überkommene kulturgeschichtliche Grundformen bezieht, sondern ein solitäres weltbekanntes Artefakt, eines der schönsten weiblichen Bildnisse der Menschheitsgeschichte zum Gegenstand hat – das Bildnis der Nofretete aus der ägyptischen Sammlung im Neuen Museum in Berlin.

Wer sich das Original anschaut und das Glück hat, dies tatsächlich tete à tete tun zu dürfen und von den anderen Besuchern nicht weitergeschoben zu werden, der wird sich der Anmut der Büste trotz des fehlenden linken Auges kaum entziehen können. Wen man sich dann fragt, was wohl den sonderbaren Reiz des Bildnisses bewirkt, wird vielleicht die Fragilität des Materials – Kalkstein und Stuck -, die Behutsamkeit des Farbauftrag zu einem gekonnten Make-up und die Ebenmäßigkeit des Antlitzes mit seinen schönen Lippen und den hohen Backenknochen anführen können.

Nichts davon ist bei der Reprise in der Stahlplastik übrig geblieben – weder die Zerbrechlichkeit, noch die Farbgebung, kein Lippenschwung, allenfalls eine leichte Andeutung der Wangenknochen. Und doch ist das Vorbild auf Anhieb zu erkennen und auch die Ebenmäßigkeit der Gesamterscheinung ist erhalten.

Was ist da eigentlich vorgegangen?

Ich denke, es fand eine doppelte Aneignung bzw. Übersetzung statt. Ganz im Sinne des Werkansatzes von Jürgen Knubben wurde ein archaisches Motiv, hier ein Idol, abstrahiert, auf seine plastische Struktur hin untersucht und aus der Individualität einer Person in eine allgemein gültige Anschauung überführt.

Wir kennen diesen Prozess der sukzessiven Abstraktion aus einer berühmten **Zeichnungsfolge von Picasso**, in der er einen Stier von einem bulligen, kraftstrotzenden Abbild immer mehr auf das Wesentliche konzentriert, bis er am Ende mit ganz wenigen Strichen nur noch die Umrisse, den Schwanz, die Hörner und die Hoden des Stieres andeutet und so zum Unverzichtbaren, zum Inbegriff seines Gegenstandes, zum Urbild des Stieres kommt.

Was für den Stier die Hörner, ist für Nofretete die Krone, und wenn die Potenz des Stieres in seinen Hoden liegt, dann die Erhabenheit der ägyptischen Königin in ihrer wohl austarierten aufrechten Haltung, die auch in der stählernen Reprise aufscheint.

Die Übersetzung hat noch eine zweite Dimension. Die Stahlplastik ist in ihrer Originalgröße als Auflagenobjekt mit 99 Exemplaren angelegt und wird so bei überschaubarem Einsatz breiteren Kreisen als ein Original (nicht als Gipskopie aus dem Museumsshop) verfügbar gemacht, also demokratisiert.

Eine Frechheit gegenüber dem Weltkulturerbe? Womöglich. Wie ich aber aus dem Begleittext zur Präsentation des Multiples im Ägyptischen Museum in Berlin aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums der Ausgrabung der Nofretete entnehmen konnte, stammte die Original-Büste aus einer Wertstatt, die solche Portraitköpfe quasi in Serie anfertigte und die Einzelteile - Kopf, Augen und Kronen - je nach Bedarf miteinander kombinierte. Insofern wird die Skulptur in ihrer modernen Aneignung auch wieder in den technischen und organisatorischen Kontext ihrer Entstehung zurückversetzt.

Ludwig Borchardt, der Ausgräber der Nofretete, schrieb übrigens nach seinem sensationellen Fund in sein Grabungstagebuch:

„Arbeit ganz hervorragend. Beschreiben nützt nichts, ansehen. [...] Jedes weitere Wort ist überflüssig.“

Dem schließe ich mich gerne auch für diese Ausstellung in der Kunsthalle an.