

Matthias Bunge

**"Steine an der Grenze" - Entgrenzung in der Kunst
Bemerkungen zum Bildnerischen Denken Paul Schneiders**

Verlassen wir die Kausalität der Grenzen, es gibt
die Kausalität der Grenzenlosigkeit

Otto Freundlich *

Das 'arme' kleine Saarland ist 'reich' an großen Steinskulpturen. Das Grenzland verdankt diesen kulturellen Reichtum zwei Künstlern, die hier geboren sind: Paul Schneider und Leo Kornbrust.¹ Gemeinsam ist beiden, dass sie als Steinbildhauer tätig sind und dass sie von der Symposions-Idee Karl Prantls begeistert wurden. Dieser österreichische Bildhauer² veranstaltet als erster 1959 in St. Margarethen ein Steinbildhauersymposion und lädt danach jährlich Künstler aus vielen Ländern zur gemeinschaftlichen skulpturalen Arbeit in einen Steinbruch ein.³ Auch Leo Kornbrust und Paul Schneider nehmen 1967 und 1973 in St. Margarethen an dieser neuen Form kollektiven künstlerischen Schaffens teil. Hier und an vielen anderen Orten werden sie während der Praxis ihrer Bildhauerei mit dem Symposionsgedanken vertraut. Die Idee ist einfach, und wie ihre schnelle Verbreitung zeigt, zündend. Eine Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern trifft sich für mehrere Wochen zum gemeinsamen Leben und Arbeiten. Paul Schneider schreibt 1981: "suche nach gemeinsamkeit - / dies ist der alte und neue gedanke fürs symposion / fangen wir bei den steinen und uns / wieder von vorne an!"⁴ Die soziale Eingrenzung des einzelnen Künstlers wird durch den Wunsch nach einer Gemeinschaft überwunden.⁵ Bei der kollektiven skulpturalen Arbeit

* Otto Freundlich: Der Raum (1919), in: Uli Bohnen (Hg.): Otto Freundlich. Schriften. Köln 1982, 106-107.

¹ P. Schneider wurde 1927 in Saarbrücken, L. Kornbrust 1929 in St. Wendel geboren.

² K. Prantl wurde 1923 in Pötttsching (Burgenland) geboren.

³ Wolfgang Hartmann / Werner Pokorny: Das Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künstlerischer Arbeit. Stuttgart 1988.

⁴ Zitiert in: Lorenz Dittmann: Paul Schneider. 2. Aufl. Lebach 1987 (o.S.).

⁵ "... d.h. für ein eindeutig individuelles Werk wird Anteilhaben an einem überindividuellen Bereich gewünscht; der Gemeinsamkeit, begründet in einer künstlerischen Haltung, entspricht die Gemeinschaft, begründet in ethischen Vorstellungen." Christa Schwinn: Von der Einzelgestalt zur

unter freiem Himmel entstehen vor Ort Werke, die als sichtbares Zeugnis der künstlerischen Kooperation in der Natur zurückbleiben und den Kunstinteressierten die Möglichkeit bieten, neue Erfahrungen im Umgang mit Künstlern und Kunstwerken während des Symposions zu machen.⁶

Karl Prantl hat das Freiheitsmoment als wesentliches Charakteristikum seiner Symposions-Idee herausgestellt:

An uns Bildhauer selber gedacht, ist es so, dass wir durch die Erfahrungen von St. Margarethen, durch dieses Hinausgehen in den Freiraum - in den Steinbruch, auf die Wiesen - wieder frei wurden. Um dieses Freiwerden oder Freidenken in einem ganz weiten Sinn ging es. Für uns Bildhauer ist der Stein das Mittel, um zu diesem Freidenken zu kommen - zum Freiwerden von vielen Zwängen, Engen und Tabus. Unsere Erziehung durch die Schulen und Akademien führt zum Egoismus hin, und das ist in der Konsequenz eine Einengung. Und da wieder aufzumachen, deswegen hat man den Nächsten gesucht und den Kollegen zu dieser gemeinsamen Anstrengung gerufen, und viele sind gekommen.⁷

Ausgehend von dieser fruchtbaren Konzeption Prantls entwickeln Paul Schneider und Leo Kornbrust ihre Projekte im Saarland. Als erster veranstaltet Leo Kornbrust zusammen mit seiner Frau Felicitas Frischmuth 1971 ein Steinbildhauersymposion in St. Wendel.⁸ In den 70er Jahren entsteht die Idee, eine "Straße der Skulpturen" zu realisieren. Kornbrust bekennt: "Die Motivation war das Fasziniert-Sein von dem Prantlschen Ausgangspunkt."⁹ Aber dessen Symposionsgedanke

Gesamtgestalt: Steine an der Grenze, in: Jo Enzweiler (Hg.): Paul Schneider. Werke 1949-1998. Aufsätze und Werkverzeichnis. Saarbrücken 1998, 51-57.

⁶ Dies dokumentiert mit anschaulichen Fotografien der Erlebnisbericht von Gisela und Klaus Koch: Von Steinen und Menschen. Symposionsbetrachtungen zu den "Steinen an der Grenze", in: Enzweiler, P. Schneider (wie Anm. 5), 45-49. Sie beschreiben das Geschehen treffend: "Künstlerzusammenschluss für eine begrenzte Zeit bedeutete weniger eine einheitliche künstlerische Richtung als Basis für die Zeitgemeinschaft, sondern vielmehr der Wunsch der Bildhauer, zusammen zu leben und zu arbeiten, sich mit dem gleichen Material auseinanderzusetzen, ein gemeinsames Forum zu haben. Und dieses wiederum übte einen Sog auf die anderen aus: Besucher aus den umliegenden Dörfern, Interessierte aus dem ganzen Land. Auseinandersetzung mit Kunst findet beim Symposion außerhalb des Museums statt, wobei die Teilhabe am Entstehungsprozess wichtig ist, ebenso aber auch die Gespräche mit den Bildhauern. Die lebhaften Diskussionen zwischen Künstlern und Nichtkünstlern am Lagerfeuer, beim Treffen am Stein, im Bauwagen, beim gemeinsamen Mahl schufen eine Atmosphäre, die allen Beteiligten in unauslöschlicher Erinnerung bleiben wird. ...". 48.

⁷ Karl Prantl (1976), zitiert in: Hartmann / Pokorny, Bildhauersymposion (wie Anm. 3), 10.

⁸ Cornelië Lagerwaard: Straße der Skulpturen 1971-2000. 2. Aufl., St. Wendel 2000. Diese Broschüre führt zu den 54 Skulpturen, die entlang einer Strecke von ca. 30 km von 49 Künstlern aus 12 Ländern geschaffen wurden. Paul Schneider hat 1971 am ersten Symposion teilgenommen und die Skulptur "Durchblick in die Landschaft" geschaffen. Eine Abbildung der Arbeit, die sich als Bildfenster zur Landschaft öffnet, findet sich mit einer Beschreibung auf Seite 49.

ist weder statisch noch dogmatisch, sondern er zeigt eine große Wandlungsfähigkeit.¹⁰ Die Programmatik der St. Wendeler Skulpturenstraße steht in einem ideengeschichtlichen Zusammenhang mit den kunsttheoretischen Reflexionen Otto Freundlichs, der den Gedanken einer grenzüberwindenden und völkerverbindenden Kunstaktion geboren hat. Freundlich, von dem das Motto zu diesem Beitrag stammt, konzipiert bereits in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts zwei von Nord nach Süd und von West nach Ost verlaufende und sich kreuzende Skulpturenstraßen, quer durch Europa, die einen Weg der Brüderlichkeit und menschlichen Solidarität versinnbildlichen sollen. Felicitas Frischmuth berichtet, dass für Kornbrust und sie diese "konkrete Utopie" des abstrakten Malers und Bildhauers Otto Freundlich "als wichtigste geistige Grundlage" gilt. Aber seine Idee wird nicht ausgeführt, denn wegen seiner jüdischen Abstammung und als 'entarteter Künstler' gebrandmarkt, wird Freundlich "1944 von den Nazis verschleppt und im Konzentrationslager Majdanek ermordet. In St. Wendel im Saarland haben wir versucht, einen Teil, eine Teilstrecke seines Konzeptes zu verwirklichen".¹¹ Als work in progress ist die 'Straße der Skulpturen' ein nonfinites Kunstwerk, das jener "Kausalität der Grenzenlosigkeit", die Otto Freundlich proklamiert, entgegen kommt.¹² Rena Karaoulis hat auf die weiteren räumlichen Expansionsmöglichkeiten des St. Wendeler Projektes und seine Einbindung in größere geografische und ideelle Zusammenhänge hingewiesen. Über Richard Serras Großplastik "Torque" auf dem Saarbrücker Universitätscampus und Paul Schneiders "Steine an der Grenze" bei Merzig lässt sich eine Landesgrenzen überschreitende Verbindungslinie bis nach Luxembourg ziehen, wo in Kirchberg auf der Insel eines Kreisverkehrs wiederum eine

⁹ Jo Enzweiler (Hg.): Interview 4. Leo Kornbrust im Gespräch mit Monika Bugs. Saarbrücken 1995, 4.

¹⁰ Felicitas Frischmuth: St. Wendel 1971-1988. Vom Steinbildhauersymposion zur Skulpturenstraße, in: Hartmann / Pokorny, Bildhauersymposion (wie Anm. 3), 54-59. Frischmuth berichtet, dass bei Prantls Symposien oft bis an die Grenzen des Erträglichen kontrovers diskutiert wurde. "Man schloss sich nicht in einem festgelegten Programm zusammen, folgte keiner ausgerichteten Theorie...". 55.

¹¹ Frischmuth, ebenda 59.

¹² Rena Karaoulis: Die Straße der Skulpturen. Idee und Realisation. Magisterarbeit Universität des Saarlandes, Saarbrücken 1999. Karaoulis bezeichnet das "Gesamtkunstwerk 'Straße der Skulpturen' als eine *bildhauerische*, sich additiv im Raum entwickelnde bzw. als eine in und mit der Natur *wachsende* oder als eine im Sinne Otto Freundlichs ständig *dezentralisierende* Plastik ... Jahr für Jahr wird die 'Straße der Skulpturen' um neue Werke bereichert." 233. Karaoulis widmet Otto Freundlichs Idee der Skulpturenstraße ein eigenes Kapitel (69-84). Sie zieht die tief sinnigen, eminenten kunsttheoretischen Reflexionen Freundlichs heran, um die Konzeption der St. Wendeler Skulpturenstraße zu erläutern und die einzelnen Werke zu interpretieren. Eine Publikation dieser ertragreichen Magisterarbeit ist in Vorbereitung.

Stahlplastik Richard Serras zu finden ist.¹³ Auch das zweite internationale Bildhauersymposium "Steine an der Grenze", das Paul Schneider im Saarland initiiert und organisiert hat, strebt eine räumliche Ausdehnung an. Schneider projiziert 1986 "die Fortführung ... an der Grenze entlang bis zu dem Moselstädtchen Perl hin, wo sich Deutschland, Frankreich und Luxembourg an einem Punkt berühren und wo eines Tages der letzte Symposionsstein entstehen soll".¹⁴

Wie Kornbrust, so stellt sich auch Schneider ausdrücklich in die Tradition der Prantlschen Symposionsidee. Den Anstoß zu "Steine an der Grenze" bekommt Schneider intuitiv "... bei einer Wanderung in der Gegend von Merzig-Waldwiese zwischen Deutschland und Frankreich, nahe des Dreiländerecks, die weitläufig von der Perlenschnur kleiner Grenzsteine markiert wird. Da kam mir also 1981 der Gedanke, diese beeindruckende Landschaft mit dem Motiv 'Grenze' zu verbinden und so die weltweit tätige Symposionsidee von Karl Prantl hier fortzusetzen".¹⁵ Nur konsequent ist dieser zum Symposium 1987 im Saargau eingeladen und schafft eine der schönsten Natur-Skulptur-Konstellationen. Sein großer Stein ruht majestätisch wie ein natürlicher Altar im Geviert alter Obstbäume. Der Vorbeigehende fühlt sich - in Erinnerung an einen gedeckten Tisch - magisch zur Rast eingeladen.¹⁶ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Prantls Initialzündung 1958 ausgelöst wird durch einen Auftrag für einen 'Grenzstein'. Ausgehend von dieser inhaltlichen Vorgabe entwickelt er den vorbildlichen Gedanken der "grenzüberschreitenden und völkerverbindenden Internationalität"¹⁷ als Hauptcharakteristikum der Bildhauersymposien.

¹³ Ebenda, 236, 237. Gedankliche Verbindungen lassen sich auch zur Skulpturenstraße in Mexiko "Route of Friendship" oder zur großangelegten Aktion "7000 Eichen" von Joseph Beuys in Kassel herstellen. Mit dieser spektakulären Pflanzaktion intendierte Beuys eine globale Entgrenzung. "Das soll ein Zeichen sein für die Notwendigkeit eines gewaltigen Tuns, die Erdkugel wieder mit Bäumen vollzupflanzen." Beuys zitiert in: Theo Altenberg (Hg.): Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof. Klagenfurt 1988, 68.

¹⁴ Paul Schneider zitiert in: Bernd Philippi, Verein der Freunde des Landesinstitutes für Pädagogik und Medien (Hg.): Steine an der Grenze. Katalog zum gleichnamigen Bildhauersymposium, 3. veränd. Aufl., Saarbrücken 1996, 5. In einer im August 2003 veröffentlichten Broschüre des Museums St. Wendel heißt es: "Seit einiger Zeit ist man dabei, die Idee einer 'Straße des Friedens in Europa' in die Tat umzusetzen. Es soll eine Spur von Skulpturen zwischen den Hauptstädten Paris, Berlin, Warschau und Moskau gezogen werden. Zunächst werden bereits bestehende Bildhauersymposien - ... 'Steine an der Grenze' ... und die 'Straße der Skulpturen' - miteinander verknüpft."

¹⁵ Schneider, zitiert in ebenda, 5.

¹⁶ Abbildung in ebenda, 30.

¹⁷ Hartmann / Pokorny, Bildhauersymposium (wie Anm. 3), 10.

Es ist evident, dass Schneiders "Grenzland-Symposion" und Kornbrusts "Skulpturenstraße" programmatisch verknüpft, in einem kunstgeschichtlichen Sinnzusammenhang stehen. Gleichwohl setzt jedes Symposion einen eigenen motivischen Akzent. Zurecht reklamiert Paul Schneider, das Motiv "Steine an der Grenze" erstmals als Gestaltungsthema vorgegeben zu haben: "Es hat noch kein Symposion auf der Grenze gegeben, denn das ist ein neuer und interessanter Gedanke, der durch die Bildhauer eben neu gedeutet wird."¹⁸ In einem Konzeptpapier aus dem Jahr 1986 beschreibt Schneider die Zielsetzung seines Symposions:

Die alten Grenzsteine, die verschiedenen Grenzverläufe in der herben und weiten Landschaft sollen Künstler dazu anregen, sich in einem internationalen Bildhauer-Symposion mit dem Thema Grenze auseinanderzusetzen. Eine Landschaft, wo Wiesen und Felder und nicht Mauern und Stacheldraht die Grenze sind, fordert geradezu heraus, hier Zeichen und Mahnmale zu setzen. ... Die Steine sind berechtigt geworden, sie wollen mitteilen, verändern, wollen, dass das Auge, die Hand, das Gefühl Neues entdeckt. Die Grenze ist heute der einzige Ort fruchtbarer Erkenntnis.¹⁹

Unternehmen wir im Folgenden eine kleine Reise in dieses Grenzgebiet "der besseren Erkenntnis", um Paul Klees verlockenden Vorschlag aufzugreifen, sich auf das Terrain künstlerischer Gestaltung zu begeben, dahin "wo größere Erkenntnis zu finden" ist.²⁰

Mit der Unterstützung eines Vereins organisiert Paul Schneider von 1986 bis 1992 sieben Symposien, an denen Bildhauerinnen und Bildhauer aus vierzehn Ländern teilnehmen und fünfundzwanzig Werke schaffen.²¹ Entlang eines Grenzwegs zwischen Saargau und Lothringen haben sie ihre Werke in eine alte Kulturlandschaft platziert und so einen Erfahrungsraum

¹⁸ Schneider zitiert in: Bernd Philippi (Hg.): Paul Schneider. Eine Skulptur entsteht. Begleitheft zur gleichnamigen Diaserie. Saarbrücken 1987, 10, 11.

¹⁹ Schneider zitiert in: Hartmann / Pokorny, Bildhauersymposion (wie Anm. 3), 30, 31.

²⁰ Paul Klee: Schöpferische Konfession (1918), in: Günther Regel (Hg.): Paul Klee. Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre. 2. Aufl., Leipzig 1987, 60-66. Klee schreibt: "Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch! Auf Mensch! Schätze diese Villegiatur, einmal den Gesichtspunkt wie die Luft zu wechseln und dich in eine Welt versetzt zu sehen, die ablenkend Stärkung bietet für die unvermeidliche Rückkehr zum Grau des Werktag." (66).

²¹ Zahlreiche Farbfotografien der Werke bietet der Band: Alfred Diwersy: Steine an der Grenze. Die Skulpturenlandschaft des Saargaus. Blieskastel 1996. Als Führer zu den Werken vor Ort empfiehlt sich das von B. Philippi herausgegebene Katalogbuch (wie Anm. 14), in dem alle wichtigen Angaben zu den Skulpturen und den Bildhauern zu finden sind. Interessant sind insbesondere die Selbstäußerungen der KünstlerInnen zu ihren Werken.

geschaffen, der nur in der gehenden Bewegung von Ort zu Ort, den jede Skulptur mit ihrer Umgebung konstituiert, zu erschließen ist. Schneider hat darauf geachtet, wie er feststellt, dass "der Abstand von Skulptur zu Skulptur in Sichtverbindung bleibt, [denn dann] kann man sie durch unsichtbare Kraftlinien in einen Zusammenhang bringen, wie sich auch der Eindruck eines Gemeinschaftswerkes einstellt".²² Wollen wir diesen Zusammenhang der Werke untereinander und mit der Landschaft erfassen, müssen wir von Arbeit zu Arbeit fortschreiten, vom Hauptweg in Nebenwege abbiegen, um von Holzwegen, die jäh im Unbegangenen enden, wieder auf den Hauptweg zurückzukehren.²³ Paradigmatisch demonstriert dies eine Skulptur von Peter Paszkiewicz, die abseits des Weges versteckt in einem kleinen Wäldchen liegt, wo kein Weg weiter führt.²⁴ Über vom Künstler verlegte Treppenstufen wird man hinab geleitet in eine Mulde, in deren Mitte ein weißer Marmorsarkophag lagert, der mit den umstehenden Bäumen einen "Sakralraum" ausbildet.²⁵ Die Verbindung zum Hauptweg hält die zweite Skulptur Paszkiewicz's. "Auf einer Anhäufung von Feldsteinen schwebt der quer liegende Granit wie ein Schiff auf der Höhenlinie der Gaulandschaft."²⁶

An diesem Beispiel wird deutlich, dass der Gesamtzusammenhang, den die Skulpturen miteinander schaffen, nicht simultan von einem Standort zu überblicken, sondern nur in sukzessiver Bewegung des gehenden Auges zu erfahren ist, wie Christa Schwinn in einem aufschlussreichen Text vorführt.²⁷ Die adäquate Rezeption des "Gemeinschaftswerkes", von dem Schneider spricht, fordert vom Rezipienten, die einengende Statik zu Gunsten einer entgrenzenden Dynamik zu überwinden. Entsprechend kann eine fotografische Dokumentation nur einzelne, bruchstückhafte Aspekte des Gesamtorganismus erfassen. Hier ist die bewegte Kamera der Kinematografie gefragt. Aber auch eine filmische Dokumentation kann letztlich nicht die Reise vor

²² Schneider zitiert in: Philippi, Steine an der Grenze (wie Anm. 14), 5.

²³ Martin Heidegger: Holzwege. 5. Aufl., Frankfurt a.M. 1972.

²⁴ Abbildung in: Philippi, Steine an der Grenze (wie Anm. 14), 78.

²⁵ Schwinn, Von der Einzelgestalt zur Gesamtgestalt (wie Anm. 5), 55.

²⁶ Philippi, Steine an der Grenze (wie Anm. 14), 78.

²⁷ Schwinn, Von der Einzelgestalt zur Gesamtgestalt (wie Anm. 5), 52. Der Artikel, der zuerst in: Philippi, Steine an der Grenze (wie Anm. 14), 8-13, veröffentlicht wurde, bietet sich in besonderer Weise dem interessierten Besucher des Grenzlandsymposiums zur Vororientierung an. Er schärft die Aufmerksamkeit und lenkt den Blick auf die wesentlichen Dinge.

Ort, ins 'Land der besseren Erkenntnis' ersetzen. Dies bedingt die spezielle Struktur des Gemeinschaftswerkes, die das Resultat eines Gestaltungsprozesses vor Augen stellt.

Es kann nicht genug betont werden, dass die Skulptierung nicht nach einem vorher entworfenen und anschließend auszuführenden systematischen Plan oder Entwurf entstanden ist, sondern dass die sinnvolle Einheit sich - wie bei einem Organismus - im lebendigen Agieren und Reagieren der Einzelwerke aufeinander und miteinander herausgebildet hat, eine Gestalt in einem Prozess geworden ist, der durchaus dem Lebensprozess im allgemeinen ähnlich ist: in der Wechselwirkung von Bedingtheiten und dem Erachten von Freiheit als Wert.²⁸

Christa Schwinn hat überzeugend aufgewiesen, dass der Gesamtzusammenhang der interagierenden Skulpturen ein sinnvoller ist, der "in seinem schrittweisen Erfassen die Erfahrung immer umfassender werdender Komplexität vermittelt".²⁹ Will man diese geistige Komplexität erfassen, ist es notwendig, jedes einzelne Werk von allen Seiten genau zu betrachten. Es muss umgangen oder begangen werden, wie beispielsweise die Pyramide Paul Schneiders, zu deren runder Basis eine dreistufige Treppe hinaufführt, die auffordernden Charakter hat.³⁰ Wenn der Betrachter bereit ist, die Grenze zwischen sich und dem Kunstwerk zu überschreiten, indem er die Stufen hoch geht, kann er die Vielschichtigkeit der Arbeit wahrnehmen. Nur beim Umkreisen des Tetraeders auf dem gemauerten Sockel lässt sich das poetische Gestaltungselement erkennen. Paul Schneider:

An der Tetraederform habe ich eine Schrift eingebracht, die heißt: 'Drei Bäume am Horizont / Zauber der Gegenwart / Ich liebe sie'. Mir ist da ein Haiku gelungen; ich habe mich nämlich lange mit dem Gedanken befasst, wie ich die Poesie in der Landschaft andeuten könnte, und zwar durch die drei Bäume, die da so markant am Horizont stehen, und dem habe ich auch den Text gewidmet.³¹

Diese Künstleräußerung offenbart, dass es auch notwendig ist, den Bezug der Skulpturen zu dem Ort ihrer Aufstellung, zu der sie umgebenden Natur, in den Blick zu nehmen, denn dann lassen sie uns die Landschaft neu, das heißt als ein ästhetisches Phänomen erkennen. Der Betrachter, so Paul Schneider, soll auf die Umgebung aufmerksam werden und sehen, "dass zu meiner Gestaltung eben auch der Umraum gehört, der Horizont, die Bäume, dass das dann eine Einheit wird".³² Durch die Bohröffnungen unterhalb der Pyramidenspitze wird die Landschaft in den Stein hinein

²⁸ Schwinn, ebenda (wie Anm. 5), 52.

²⁹ Ebenda, 52.

³⁰ Abbildung in: Philippi, Steine an der Grenze (wie Anm. 14), 46-49.

³¹ Schneider zitiert in: Philippi, Eine Skulptur entsteht (wie Anm. 18), 32.

³² Ebenda, 34.

gezogen. Der Blick des Betrachters wird wie durch ein Fenster gelenkt. "Sie entdecken die Landschaft durch den Stein." So verändert der Stein den Ort.³³

Wie Paul Schneider, so hat auch Karl Prantl betont, dass die Skulpturen einen unmittelbaren Zugang zur Natur eröffnen. "Die Steine sollen dort stehen bleiben, wo sie geschaffen wurden, und für alle Menschen da sein. Es ist anders wie in den Museen: Die Begegnung mit so einem Stein in der Landschaft zeitigt anderes Erleben: man erlebt auch den Baum, das Gras, das Moos und die Wolken."³⁴ Dieses durch Kunstwerke ausgelöste Erlebnis der Natur hat eine ethische Dimension. Es steht dem vernutzenden und ausbeuterischen Umgang mit Natur entgegen. Stattdessen soll der Mensch an der ganzen Schöpfung teilhaben, er soll, so Prantl, "sich verantwortlich fühlen ... für alles, was ihn umgibt".³⁵ Gerade der Steinbildhauer, der mit dem Naturprodukt schlechthin arbeitet, steht in einem besonderen Verhältnis zur Physis, zur Erde als Lebensgrundlage. Die Natur bietet ihm den Ausgangspunkt für sein Schaffen, sie liefert ihm das Material und sie gibt die künstlerische Zielsetzung vor: ihre visuelle Repräsentation. Gegen die allgegenwärtige Naturzerstörung fordert Schneider:

... 'mach dich der Erde untertan'. Und das mache ich in meiner Arbeit. Wenn ich mich der Erde untertan mache, bin ich ein Naturerhalter. Dann habe ich Respekt vor der Natur, dann ist für mich der Stein kein Material, sondern ein Gegenüber. Für mich ist der Stein kein Material, sondern ich habe das Glück, an diesem Stein arbeiten zu können.³⁶

Der Künstler verbraucht den Stein nicht, sondern er bringt sein Innerstes zum Erklingen.³⁷ Alle unsere Sinne sind gefordert, wenn die geistige Ausstrahlung skulpturaler Gestaltung angemessen wahrgenommen werden will. Wir können die Steine nicht nur mit dem Auge abtasten, sondern tatsächlich mit der Hand ihre Oberflächenbeschaffenheit fühlen und ihren Klang hören. Neben der optischen und haptischen Wahrnehmungsmöglichkeit ist die akustische nicht zu vernachlässigen.

³³ Schneider zitiert in: Jo Enzweiler (Hg.): Interview 2. Paul Schneider im Gespräch mit Monika Bugs. Saarbrücken 1995, 22, 23.

³⁴ Prantl zitiert in: Philippi, Steine an der Grenze (wie Anm. 14), 31.

³⁵ Prantl zitiert in: Hartmann / Pokorny, Bildhauersymposion (wie Anm. 3), 12.

³⁶ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 16.

³⁷ Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1978. "Das Werk lässt die Erde eine Erde sein." (47). "Zwar gebraucht der Bildhauer den Stein so, wie nach seiner Art auch der Maurer mit ihm umgeht. Aber er verbraucht den Stein nicht." (49). "Dieses Brauchen aber verbraucht und missbraucht die Erde nicht als einen Stoff, sondern es befreit sie erst zu ihr selbst." (72).

Schon Wassily Kandinsky attestierte jedem Gegenstand einen "inneren Klang" und Joseph Beuys bemerkte, dass man eine Plastik hört, bevor man sie sieht.³⁸ Thomas Link hat mit seiner 4,10 Meter hohen Granitskulptur das auditive Element in besonderem Maße für den Rezipienten erlebbar gemacht. Der Stein bietet sich ostentativ an, eine "körperlich-leibhafte Beziehung" zu ihm einzugehen. "Die Skulptur lädt mit ihrer Nischung ein, sich dem Steinkörper anzuvertrauen, um seine Musik zu hören (vom Bildhauer gearbeitete Hohlräume transformieren die Töne des Windes und der eigenen Stimme)."³⁹ In exzeptioneller Weise demonstriert das Werk von Thomas Link, wie Paul Schneiders Vorgabe, das Thema 'Grenze' zu reflektieren, die Künstler "zu erstaunlichen Leistungen angespornt" hat und dass sie "die Möglichkeit bieten, uns selbst zu entgrenzen".⁴⁰ Der Text, den Thomas Link parallel zu seiner Skulptur verfasst hat, ist in dieser gedanklichen Hinsicht besonders aufschlussreich.

Der Stein, ein Granit aus dem Fichtelgebirge, ist mit seinen Breitseiten in Ost-West-Richtung aufgestellt. Ein Morgen- und Abendstein, ein Stein auf der Grenze. Zwei Bohrungen verbinden die Ost- und Westseite, weisen zugleich von der Erde hinauf in die Luftwelt, den Himmelsraum. Die Ostnische, schräg nach innen in den Stein hineingekippt, hat Aufforderungscharakter. Sie lädt den Betrachter ein, heranzutreten, die Distanz zu überwinden, eine Grenze zu überschreiten durch Nähe. Sie lädt ein, sich hineinzunehmen in den Stein, die gewohnte Sicherheit des eigenen Standpunktes zu verlassen zugunsten einer neuen, unbekannteren Situation, eines Sicheinlassens. Grenzüberschreitung, betrachtet als die Verbindung von eigener Initiative, Offenheit und Vertrauen. Dann das Entdecken, wenn der Wind hörbar wird, sich fängt in den beiden Hohlräumen, die durch das Innere des Steins führen - Töne entstehen. Und das Entdecken der eigenen Stimme, die geheimnisvoll dunkler hallend wird und unwillkürlich den Dialog mit den Windtönen aufnimmt, experimentiert und vielleicht die Idee erwachsen lässt, den eigenen, inneren Ton finden zu wollen. Zugleich entdeckt die Hand den Ton der weiten Öffnung, wie auf einer steinernen Trommel, antwortet auf den Ton des Windes und der Stimme. Ein Klangzusammenspiel, ein Eingebundensein in die Elemente, ein bewusster Ort, wo der Rhythmus der Landschaft neu erlebbar wird. Die Westnische ist mehr gegebene Naturform - behutsam verstärkt. Sie ist mehr umhüllend, gewährt Schutz. Der Ort ist wie ein auserwählter Platz in einem Landstrich des Übergangs, wo die Weite der Landschaft die Enge von Grenzen aufhebt.⁴¹

³⁸ Wassily Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler. 3. Aufl., Bern 1973. In seinem Essay "Über die Formfrage" (1912) schreibt Kandinsky, dass "in der Materie der schaffende Geist verborgen" ist. "Der Klang ist also die Seele der Form, die nur durch den Klang lebendig werden kann und von innen nach außen wirkt." Die scheinbar grenzenlose Freiheit der Ausdrucksmittel, die dem Künstler des 20. Jahrhunderts zur Verfügung stehen, "entspringt aus der Tatsache, dass wir in jedem Ding den Geist, den *inneren Klang* zu fühlen beginnen". "Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen. So ist die tote Materie lebender Geist." (17, 19, 25, 40). Volker Harlan (Hg.): Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys. 3. Aufl., Stuttgart 1988. Für Joseph Beuys, der eine Reaktivierung der meist aufs Retinale beschränkten Sinneswahrnehmung propagiert, ist "es wichtig, dass man auch Bilder hört und Skulpturen mit dem Ohr wahrnimmt...". (23).

³⁹ Schwinn, Von der Einzelgestalt zur Gesamtgestalt (wie Anm. 5), 57.

⁴⁰ Schwinn, ebenda 56.

⁴¹ Thomas Link zitiert in: Philippi, Steine an der Grenze (wie Anm. 14), 70.

Dieses Statement Thomas Links, das aufgrund seines paradigmatischen Charakters in voller Länge zitiert ist, manifestiert die Hauptmotivation des Bildhauers, nämlich 'Grenzen' in einem weiteren Sinn zu transzendieren. Diese künstlerische Konzeption, die sowohl der Gestaltung der einzelnen Werke als auch dem Symposium "Steine an der Grenze" insgesamt zugrunde liegt, bietet uns in einzigartiger Weise die Möglichkeit, in einen Prozess zu kommen, der von der physischen Bewegung zur geistigen Mobilität führt. Über die Sinneswahrnehmung gelangen wir zur Sinnwahrnehmung, von der Sinnlichkeit zur Reflexion.⁴² Nur im Denken können wir die Grenzen, die ja in der Regel 'im Kopf' existieren, zu überwinden suchen: ohne Reflexion keine Transgression. Es ist ein Hauptmerkmal der Kunst des 20. Jahrhunderts, dass sie die transformierende Kraft der Selbstreflexion nutzt, um ihren eigenen Begriff grundlegend zu erweitern. Für die Theoriearbeit der Künstler, die die praktische Herstellung von Bildern in einem Parallelprozess flankiert, hat sich der spezifische Begriff des 'Bildnerischen Denkens' etabliert. Er verdankt sich dem epochalen Œuvre Paul Klees, das die Grenzen zwischen Malerei, Musik, Poesie und Philosophie überschreitet.⁴³ Ein generelles Kennzeichen dieses Bildnerischen Denkens ist, dass es sich grundsätzlich aus den vielfältigen Erfahrungen der bildgenerierenden Praxis speist. Auch Paul Schneider steht in dieser kunsthistorischen Tradition, wenn er kurz und bündig erklärt: "Ich bin über den Stein philosophisch geworden."⁴⁴ Die körperliche harte Arbeit mit Hammer und Meißel regt ihn dazu an, über das Thema 'Grenze' nachzudenken. "Der Bogen des Begriffs 'Grenze' spannt sich weit. Vom Geografischen über das Politische bis hin zum Philosophischen."⁴⁵ So lautet es in dem künstlerischen Statement, das Paul Schneider zur thematischen Intention seines Symposiums schreibt. Die verbalen Äußerungen des Bildhauers sind gebührend zu berücksichtigen, denn sie geben entscheidende Hinweise, Fingerzeige zum Verständnishorizont der

⁴² Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*. 2. Aufl., Stuttgart 1991, 48, 49. Welsch unterscheidet vier Schritte: "Stets stellt eine schlichte Beobachtung den Ausgangspunkt und die Inspirationsquelle alles Folgenden dar. Von ihr aus bildet sich dann zweitens - imaginativ - eine generalisierte, wahrnehmungshafte Sinnvermutung. Diese wird anschließend reflexiv ausgelotet und geprüft. Daraus resultiert schließlich eine Gesamtsicht des betreffenden Phänomenbereichs, die durch ästhetische Grundierung mit reflexivem Durchschuss gekennzeichnet ist."

⁴³ Matthias Bunge: *Zwischen Intuition und Ratio. Pole des Bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys*. Stuttgart 1996.

⁴⁴ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 7.

⁴⁵ Schneider zitiert in: Philippi, *Steine an der Grenze* (wie Anm. 14), 5.

Bildwerke, die uns von den Künstlern vorgestellt werden.⁴⁶ Es ist daher notwendig, die Künstler selbst in längeren Textpassagen ausführlich zu Wort kommen zu lassen.

Der Bildbegriff ist nicht nur kategorial in seiner Bedeutung für die Gattung Malerei, sondern auch für die dreidimensionale Kunst. Skulptur / Plastik präsentiert sich gleichfalls als 'Bild', was schon der Name 'Bildhauerei' evident macht.⁴⁷ Vom Tafelbild über das Relief zur Plastik ist im 20. Jahrhundert die bildnerische Tätigkeit eine übergängliche, die auch den mentalen Bereich des Gedankenbildes umgreift. Joseph Beuys formuliert die Erkenntnis, dass die Voraussetzung guter äußerer Bilder das innere Bild, also die Form des Denkens sei.⁴⁸ In den intensiven Gesprächen, die Paul Schneider zur Erläuterung seiner bildnerischen Arbeit führt, setzt er seine Skulpturen in Bezug zum 'Bild' und zum 'Denken'. Gegenüber Aloys Goergen äußert er sich zum Entstehungsprozess seiner Steinskulpturen. Im Steinbruch habe er entdeckt, "dass die Steine eigentlich lebendig sind, dass sie ein Eigenleben haben, eine innere Anziehungskraft, eine innere Energie, ja Magie...". Diese geistige Dimension des Steins muss der Gestaltungsabsicht des Künstlers entgegen kommen. Schneider sagt, "ich [habe] eine Idee, noch bevor ich den Stein bearbeite, die ich dem Stein anvertrauen will. Die kommt von mir. Dafür brauche ich den richtigen Stein". Gleichzeitig entsteht die Idee aber auch aus dem Stein. "Der hat mich inspiriert." Wenn er dann am Stein arbeite, versuche er, wie jeder Bildhauer, "den Raum, den Körper zu organisieren". Dazu muss er ständig entscheiden, lasse ich das Material stehen oder schlage ich es weg? "Dadurch entsteht so eine Art Vibration am Stein, eine lebendige Bewegung an der Außenhaut. Es wird eine Gestalt. Es ist ein inneres Bild von mir, das ich dem Stein gebe. Ich habe ein Bild. ... Es entsteht bei der Arbeit. ... Ich kann mir das nicht vornehmen. Ich seh' den Stein und weiß, jetzt geht es los, ein elementares Geschehen."⁴⁹

⁴⁶ Bunge, Zwischen Intuition und Ratio (wie Anm. 43), 73 ff.

⁴⁷ Dietfried Gerhardus: Wie Paul Schneiders Bildwerke bildhaft darstellen. Eine zeichenphilosophische Bemerkung zu ihrer Semantik. In: Enzweiler, Schneider (wie Anm. 5), 30-31. Gerhardus attestiert den Bildwerken Paul Schneiders eine "über Gattungsgrenzen hinaus[gehende] einheitsstiftende Bildhaftigkeit".

⁴⁸ Matthias Bunge: Bildkategorien in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Begriffliche Eingrenzungsversuche angesichts des entgrenzten Bildes. In: Dietfried Gerhardus (Hg.): Das entgrenzte Bild. Saarbrücken 2001, 46-58.

⁴⁹ Schneider im Gespräch mit Aloys Goergen in: Enzweiler, Schneider (wie Anm. 5), 21, 23.

Diese Überlegungen Paul Schneiders führen vor Augen, dass die intuitive künstlerische Tätigkeit immer auch eine reflexive Komponente beinhaltet und was es bedeutet, wenn er sagt, dass er über die Bildhauerei 'philosophisch' geworden sei: "Ich hinterlasse auf diesem Stein meine Denksuren."⁵⁰ Der Ursprung des entäußerten Bildes, das in einer Skulptur manifest wird, liegt im Inneren des Menschen, in seinem elementaren Vermögen, bildlich denken - imaginieren zu können. Die Imagination als 'Ein-Bildungskraft' im konkreten Sinn verbürgt die Freiheit inneren, geistigen Entwerfens, die in der bildnerischen Praxis von der Vorstellung zur Darstellung führt.⁵¹ In jedem "künstlerischen Bild", eruiert Ernst Cassirer, "erscheint ein geistiger Gehalt, der an und für sich über alles Sinnliche hinausweist, in die Form des Sinnlichen, des Sicht-, Hör- oder Tastbaren umgesetzt".⁵² Der Mensch als "homo pictor" zeichnet sich durch diese Fähigkeit aus, Bilder zu gestalten.⁵³ Aber diese Freiheit des Bildens ist weder eine grenzenlose noch ist sie eine leichte oder gar leichtfertige Tätigkeit. Der Stein aus Granit, den Paul Schneider für seine Pyramide "Der Drei gewidmet" bearbeitet hat, setzt ihm eine große Widerständigkeit entgegen. Die 'denkenden Hände'⁵⁴, die Hammer und Meißel schmerzlich führen, erspüren ständig die 'Grenze'. Wenn der Bildhauer das innere Bild realisieren will, wird er bis an die Grenze seiner physischen und mentalen Belastbarkeit geführt und er versucht sie zu überschreiten. Im Gespräch, das Paul Schneider während seiner Arbeit an der Pyramide mit Bernd Philippi geführt hat, geht er auf diesen Aspekt des Transzendierens ein.

⁵⁰ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 16. "Meine Steine tragen meine Gedanken und können auf eine Signatur verzichten. Da Steine, vor allem ab einer bestimmten Größe sowieso mit einer längeren Existenz rechnen können, wird es in hundert oder mehr Jahren keinen interessieren, wer der Urheber einer Skulptur ist, solange der Gedanke noch lesbar und wirksam bleibt. Es ist, glaube ich, auch wichtig, hinter dem Werk zurückzutreten. Alles andere ist Eitelkeit." (24).

⁵¹ Ernst Cassirer: Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. Darmstadt 1961. Cassirer bezeichnet Goethe folgend die produktive Einbildungskraft als die "'bildende' Kraft schlechthin", auf der jede künstlerische Hervorbringung beruht. (238, 239).

⁵² Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen, Teil 1. Die Sprache. Darmstadt 1994, 42.

⁵³ Hans Jonas: Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1995, 105-124.

⁵⁴ Michelangelo stellte fest: "Man malt mit dem Verstand und nicht mit den Händen; und wer seinen Verstand nicht beisammen hat, tut sich selbst Schimpf und Schande an." Zitiert in: Heinrich Koch: Michelangelo mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 14. Aufl., Reinbek bei Hamburg 1995, 143.

Grenze verstehe ich nicht nur als eine Trennungslinie zwischen zwei Ländern, die kartografisch festgelegt ist, die bewacht wird. Ich verstehe Grenze als die Grenze, die auf uns zukommt, die wir in uns haben, eine Grenzsituation. Dazu gehören auch Steine, die in der Gestaltung jetzt an eine Grenze kommen, wissen Sie. Bis hierhin verstehe ich es noch, auf einmal entwickelt sich etwas über eine Grenze hinaus, und ich betrete einen neuen Raum. Auch das sind Auseinandersetzungen. Das heißt: entdecken; das heißt auch, wenn Sie so wollen: das Leben und den Tod; das Sterben ist die Grenze, da betrete ich einen neuen Raum. Das ist eigentlich der philosophische Begriff Grenze.⁵⁵

Der Künstler will dazu anregen, die Grenzen, die wir in uns haben, zu überwinden. Die "Steine an der Grenze" überspielen die Landesgrenze zwischen Saarland und Lothringen. Hier ist rein äußerlich weder eine geografische noch eine nationale Grenze sichtbar. Wiesen und Bäume, das Blau des Himmels unterscheiden nicht zwischen deutscher und französischer Seite. Die politische 'Grenze' ist nicht selten eine willkürliche Setzung, die dazu dienen soll, nationale Interessen zu wahren. Es ist daran zu erinnern, dass es auch hier noch nicht lange her ist, dass der Chauvinist den Nachbarn jenseits der Grenze als fremde Bedrohung der nationalen Identität empfunden hat. In keinem anderen Bereich wie im politischen wird so evident, dass 'Grenze' primär ein inneres, selbst gemachtes Phänomen ist. Der in einer parteipolitischen Ideologie Selbstgefesselte zieht ständig Grenzen zum politischen Gegner und baut unablässig Barrikaden auf. Wie Paul Schneiders Symposion zeigt, kann Kunst dazu beitragen, eine Hilfestellung zu geben, selbst verschuldete Denkblockaden beiseite zu räumen, gemäß Karl Prantls Losung: "Kunst ist Hilfe - helfen wir einander."⁵⁶ Diese 'Hilfe zur Entgrenzung' setzt auf das in Freiheit selbst bestimmte und selbst denkende Individuum und enthält sich jeder Form von Indoktrinierung. Gleichwohl spielt das Thema 'Grenze' neben dem politischen auch im philosophisch-ästhetischen Bereich eine zentrale Rolle. Um klarer zu erkennen, wo sich auf dem Gebiet der Kunst die 'Grenzlinien' abzeichnen, ist es ratsam, zwischen der Perspektive des Produzenten und des Rezipienten zu differenzieren.

Als Autor, verrät Paul Schneider, werde er "glücklich und unglücklich an der Gestaltung. Man leidet auch am Gestalten, weil man immer das Gefühl hat, du hast es wieder nicht erreicht, was du gedacht hast. Du gehst immer als Verlierer, als Unglücklicher aus dem Kampf heraus, weil du das große Ziel, was du dir gestellt hast, nicht erreichst. Aber es bleibt die Hoffnung, einmal etwas Gutes vollbracht zu haben".⁵⁷ Gerade die werkschaffenden Künstler, denen wir ruhig einen höheren Grad an Sensibilität zugestehen dürfen, befinden sich oft in Grenzsituationen. Sie stoßen im-

⁵⁵ Schneider zitiert in: Philippi, Eine Skulptur entsteht (wie Anm. 18), 12.

⁵⁶ Prantl zitiert in: Hartmann / Pokorny, Bildhauersymposion (wie Anm. 3), 39.

⁵⁷ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 14.

mer wieder an die innere Grenze der eigenen Leistungsfähigkeit und die äußere Grenze der gesellschaftlichen Bedingungen. Aber bei den eminenten Künstlern lösen diese Grenzen keine Lähmung aus, sondern sind Ansporn zur Transgression. Sie verharren nicht in resignativer Passivität, sondern sind motiviert zu transformierender Aktivität. Der junge Künstler, immer auf der Suche nach dem eigenen Stil, ist der Selbstbefragung und Selbstvergewisserung anheim gestellt: Verfüge ich über genügendes Talent, Originalität, Schöpfungskraft und Willensstärke, um als Bildender Künstler zu reüssieren? Und selbst der alte Paul Cézanne klagte noch: "Je ne peut pas réaliser." Er meinte seine "Vision de l'univers", seine Sicht auf den geistigen Zusammenhang der Welt, die er mittels Farbe repräsentieren wollte.⁵⁸

Weiter Grenzerfahrungen und Grenzsituationen, die der Schöpfer neuer Bilder erlebt, sind zu berücksichtigen. Wie positioniere ich mich als Künstler in diesem kapitalistischen Gesellschaftssystem, in dem alles unter der Suprematie der Ökonomie steht und der Kosten-Nutzen-Rechnung zu genügen hat? Will ich die Anforderungen des Kunstmarktes bedienen und Gewinn erzielen oder der altruistischen Maxime entsprechen, die Joseph Beuys propagiert: "Nichts für mich, sondern alles für die anderen."⁵⁹ Paul Schneider jedenfalls bekannte sich dazu, dass der Künstler unabhängig vom "Geld" zu sein habe. "Davon müssen Sie total frei sein. Wie Diogenes in der Tonne, so muss man leben."⁶⁰ Mit dieser Einstellung nimmt er in unserer "Wirtschaftskultur"⁶¹, die Profitmaximierung ins Zentrum setzt, eine Außenseiterposition ein. Das heißt, um im Sprachbild zu bleiben, er befindet sich jenseits der Grenzlinie, die die 'Insider' umschließt. Er hat die Freiheit. Zu Monika Bugs sagt Paul Schneider: "Wissen Sie, die Kunst gibt ei-

⁵⁸ John Rewald (Hg.): Paul Cézanne. Briefe. Zürich 1979. Im Todesjahr 1906 schreibt Cézanne an seinen Sohn, "... dass ich als Maler vor der Natur helllichtiger werde, doch dass bei mir die Realisierung meiner Empfindungen immer sehr mühselig ist. Ich kann nicht die Intensität erreichen, die sich vor meinen Sinnen entwickelt, ich besitze nicht jenen wundervollen Farbenreichtum, der die Natur belebt." (304).

⁵⁹ Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling. Kunst heute, Nr. 1. Köln 1989, 30. Beuys fordert von jedem Künstler, sich zu orientieren, "was heute Kunst ist und was eben heute keine Kunst mehr sein kann, wenn er also damit zufrieden ist, kurzfristig auf dem Kunstmarkt ein Geschäft zu machen, dann wird er nichts Besonderes künstlerisch hervorbringen. Aber er wird vielleicht für eine kurze Zeit einen finanziellen Erfolg haben. Das jedoch widerstrebt ja wieder dem Hauptgesetz: Absolute Bedürfnislosigkeit ist die Grundlage für alles das, was Qualität genannt werden muss. Die absolute Bedürfnislosigkeit." (30).

⁶⁰ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 17.

⁶¹ Beuys im Gespräch (wie Anm. 59), 25. "Ja, im Grunde kann man unser kulturelles Leben ja nur noch als Wirtschaftskultur bezeichnen."

nem die Möglichkeit zu größter Freiheit wie nirgends sonst, aber auch zu größter Verantwortung."⁶² Die prekäre Frage nach der sozialen Funktion der Kunst kommt hier zur Sprache. Der Künstler weiß um die gesellschaftliche Verantwortung, die er zu tragen hat. Das Privileg der Freiheit eröffnet ihm die Möglichkeit, etwas ganz Blödsinniges zu machen oder etwas Sinnvolles, das beispielsweise das Bedürfnis des Menschen nach Humanität und Spiritualität befriedigt. Also, es geht um die Grenzfrage, ob Bildende Kunst überhaupt noch eine Aufgabe in dieser Freizeit- und Mediengesellschaft zu erfüllen hat. Wo doch die schnelle Zerstreung und die leichte Muse auf allen Kanälen bevorzugt wird. Künstler von Gewicht präsentieren mit ihren Werken 'Gegenbilder', die den Konsumpassivismus der Unterhaltungsindustrie konterkarieren. Paul Schneiders Skulpturen sind 'Steine des Anstosses' im positiven Sinne, die dazu anstoßen wollen, intensiver zu erleben und weiter zu denken, wie Mensch und Natur, Welt und Gott zusammenhängen.

Ich stehe also in einer großen Verantwortung für andere. Ich könnte sie beleidigen. Ich will die Menschen nicht beleidigen, sie sollen an Kunst wachsen. Ich stelle eine Kraft in den Raum. Diese Kraft soll auf andere übergehen und soll sie auch stark machen. ... Kunst soll wie ein Gebet sein. Kunst ist nicht Dekoration, um einen Raum schön zu machen, sondern Kunst soll uns immer daran erinnern, dass wir uns entwickeln und reifer werden können. Und wir wachsen an der Kunst.⁶³

Diese künstlerische Ausrichtung auf das Bedürfnis nach "Freiheit", verstanden als "das Anwachsen des menschlichen Bewußtseinsprozesses"⁶⁴, ist ein wesentlicher Gedanke, der auch Karl Prantls Symposions-Konzeption zugrunde liegt. Sein Motto 'Kunst ist Hilfe' bedeutet, dass sich die Bildhauer gegenseitig aus einer Notsituation, die geistiger und materieller Art ist, heraus helfen wollen.

Nicht mehr allzu jung, fehlten uns konkrete Aufgabenstellungen. Wir waren auch der Ansicht, dass der Mensch sich wieder auf das Humane zu besinnen habe. Die Kunst kann einen Teil dieser Aufgabe erfüllen. Das sollte nicht nur mit Worten geschehen, sondern auch faktisch. In Form eines Steines beispielsweise, der ja Widerstand bedeutet. Widerstand als Ausdrucksmittel gegenüber unserer lethargischen Gesellschaft.⁶⁵

⁶² Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 17.

⁶³ Schneider zitiert in: ebenda, 14.

⁶⁴ Beuys im Gespräch (wie Anm. 59), 32.

⁶⁵ Prantl zitiert in: Hartmann / Pokorny, Bildhauersymposion (wie Anm. 3), 12, 13.

Diese Künstleräußerungen belegen in aller Deutlichkeit, dass die Bildhauer sich zu einer sozialen Verantwortung bekennen. Ihre Arbeit ist nicht Selbstzweck, sondern sie ist intentional. Sie will das Bewusstsein der Menschen erweitern, so wie sich ja auch das Bewusstsein des Künstlers während des Arbeitsprozesses am widerständigen Stein schärft. Paul Schneider erklärt, dass er in der Gestaltung der Steine an eine Grenze komme. Aus der Sicht des Schöpfers geht es ihm um die bildnerische Urfrage, mit welchem Gestaltungsvokabular er den Stein bearbeiten kann. Bis zu welcher Grenze darf der Stein in seiner ihm eigenen Materialität verändert werden, ohne sein Wesen zu zerstören? Welche "Steinheit" wird vom Künstler realisiert? "Wird der Stein als 'Material' gesehen oder als Eigenwert? Wie wird die Form des Steines konzipiert, durch *Formfindung* oder *Formgebung*? Werden Findlinge ins Auge gefasst oder Steine gebrochen? Was sind die leitenden Vorstellungen oder Ideen bei der Bearbeitung?"⁶⁶ Paul Schneider, der ein echter "Stein-Künstler" im Sinne Raimer Jochims ist, liebt seine Steine, er kommuniziert mit ihnen und er überlegt sich genau, wie weit, bis an welche Grenze er in den materiellen Bestand eingreifen darf. Doch zuerst sucht er seine Steine im Steinbruch aus, bis er einen findet, "der mich auch will, der mich annimmt". "Ich frage den Stein: Was willst du? In dem Moment frage ich ja mich: Was will ich? Das ist ein Dialog." Schneider betont, dass für ihn die Kunst schon beim Stein beginnt. "Für mich ist die Gestaltung Tun und Nicht-Tun. Oft ist das Nicht-Tun wichtiger als das Tun." Gleichwohl kommt er nicht umhin, den Stein zu verändern. "Das ist wichtig für einen Künstler, dass er auch zerstört, dass er sich selbst eine Schönheit zerstört, mit dem Ziel, eine bessere Form zu finden. ... Der Stein ist kostbar. Jede Veränderung, die ich vornehme, hat in sich die Zerstörung."⁶⁷ So wie man ein Bild 'totmalen' kann, so kann man erst recht eine Skulptur 'totschlagen'. Die Grenze zwischen gelungener Realisation und Zerstörung verläuft auf einem schmalen Grad. Das Nonfinito, das Unvollendete wird in der Moderne zum Gestaltungsprinzip.⁶⁸ "Im Nicht-Tun ist große Gestaltung", sagt Paul Schneider und schätzt das Fragment. "Alle bedeutenden Fragmente, hauptsächlich von Michelangelo, sind bedeutende Kunstwerke, weil sie unfertig sind." "Und die

⁶⁶ Raimer Jochims: Kunst der Steine. In: Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik und Naturerfahrung. Stuttgart 1996, 537-555, 545. Jochims hat den treffenden Begriff der "Steinheit" geprägt, der das Zusammenspiel von künstlerischer Bearbeitung und Wesenheit des Steines reflektiert. "Der Stein-Künstler sucht oder findet einen Stein und 'stellt' ihn her und sieht dabei immer schon eine Form oder einen Zweck, den er dann realisiert. Beides ist wichtig, die Form des Steines und die Form, die der Künstler in ihm sieht oder ahnt. Durch die Bearbeitung wird der Stein mit menschlichem Empfinden, Fühlen, Denken, Wollen und Wissen verbunden; dabei verbündet sich der Mensch mit der Substanz des Steins." (542).

⁶⁷ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 7.

⁶⁸ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.): Das Unvollendete als künstlerische Form. Berlin und München 1959.

Unfertigkeit ist die Fertigkeit. Das Fertige ist nicht mehr schön, das lebt nicht mehr."⁶⁹ Paul Schneider hat nur Verachtung dafür übrig, wenn andere Künstler ihre Steine vergewaltigen, das heißt, ihnen eine Form aufzwingen, die man besser in Bronze gegossen hätte.⁷⁰ "Mir tut der Stein leid...". Mangelnde Ehrfurcht vor der Erde würde Leute dazu führen, alles zu zertrümmern. Er dagegen will den vorgefundenen "Naturcharakter" der Steine, aber auch Bohrspuren der Steinbrecher, soweit möglich, beibehalten. Dieses Verhalten resultiert aus seiner Grundeinstellung, die er dem Stein entgegenbringt. Der Stein ist keine tote, anorganische Materie, sondern etwas höchst lebendiges, "... der einen Geist trägt. Der Stein ist für mich ein Partner, ein Gegenüber, und der Stein formt mich auch, er fordert mich. Je härter er wird, umso härter muss ich reagieren. Was an seiner Oberfläche passiert, das ist das Prozesshafte, da wird mein Wille sichtbar und auch der Wille des Steins. Ich würde meine Steine, die ich bearbeite, nicht als Material bezeichnen, dafür liebe ich sie zu sehr."⁷¹ Entsprechend versteht der Bildhauer seine Arbeit am Stein mit Hammer und Meißel nicht als 'Maloche', sondern als "die schönste Beschäftigung, das ist so eine rhythmische Sprache. ... wie eine Meditation mit körperlichem Einsatz".⁷²

Paul Schneider versteht es durch Gestaltung, die Schönheit des Steins und durch seine Aufstellung an einem bestimmten Ort, die Schönheit seiner räumlichen Umgebung sichtbar zu machen. "Ich fühle mich als Vermittler."⁷³ Erst macht der Künstler, so gut er kann, das Werk für sich selbst. Doch dann sollen die anderen daran partizipieren. "Im Endeffekt bedeutet so ein Stein hier in der Landschaft: Er lässt die Menschen ihre Landschaft neu erkennen und lieben oder die Schönheiten anders erkennen."⁷⁴ Mit diesen Überlegungen rückt die Perspektive des Rezipienten und seine 'Genzen' ins Blickfeld der Betrachtung. Wie jeder Bildhauer, der im öffentlichen Raum tätig ist, so setzt natürlich auch Paul Schneider auf einen offenen, kommunikativen und verständigen Besucher seines Grenzland-Symposiums und seine Erwartungen sind erst einmal nicht enttäuscht worden: "Den Gesprächen, die am Stein geführt werden, kann man entnehmen, dass die

⁶⁹ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 11, 20, 6.

⁷⁰ Schneider in: Philippi, Eine Skulptur entsteht (wie Anm. 18), 20. Schneider kritisiert in diesem Sinn die großen Steinskulpturen von Max Bill.

⁷¹ Schneider zitiert in: ebenda, 18, 20.

⁷² Schneider zitiert in: ebenda, 16.

⁷³ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 6.

⁷⁴ Schneider zitiert in: Philippi, Eine Skulptur entsteht (wie Anm. 18), 14.

Menschen nicht nur als passive Betrachter kommen, sondern dass sie ebenfalls den Begriff der Grenze vielseitig weiterdenken und deuten und dadurch einen erwünschten Zugang zu den entstandenen Skulpturen finden."⁷⁵

Das Phänomen der 'Grenze' in seinen vielen Facetten anzudenken, ist auch das Anliegen dieses Artikels. Gleichfalls ist es eine Hauptaufgabe der Kunstgeschichtswissenschaft, zwischen Künstler und Betrachter zu vermitteln, damit ein verstehender Zugang zu den sichtbaren und "unsichtbaren Bildern" erleichtert wird. Denn: "Kunst verstehen heißt doch, ich muss mich irgendwo anders hinstellen."⁷⁶ Der Rezipient ist gefordert, die Grenze zwischen sich und dem unbekanntem, neuen, vielleicht irritierenden Werk zu überspringen. "Das heißt, das Kunstwerk verstellt sich in den Menschen hinein, und der Mensch verstellt sich in das Werk hinein. Es muss so ein völliges 'Eingehen', in diesem Wortsinn, möglich sein."⁷⁷ Wie bereits ausgeführt, offeriert die Skulptur von Thomas Link genau diese Möglichkeit des 'Eingehens' und sich 'Hineinstellens', um den inneren Klang des Steins und sich selbst zu hören. Diese Kunst kann nicht mehr nur von einem einseitigen "intellektuellen Pol" verstanden werden, nach der bekannten Satzlogik "was soll das bedeuten?", sondern sie appelliert an alle Sinnesorgane. Die Kunst sei dazu da, erklärt Joseph Beuys, die menschliche Sinnesorganisation aufrechtzuerhalten und zu erweitern.⁷⁸ Aber wie steht es um die Bereitschaft des Menschen, die Offerte anzunehmen und sich mit seinem ganzen Wesen in die Kunst hineinzustellen? Im Hinblick auf das Erfassen der Sinndimension seiner Skulpturen durch den Rezipienten, ist Paul Schneiders Aussage: "Ich schaffe kultische Steine, aber sie werden als solche nicht mehr angenommen."⁷⁹, eher resignativ. Felicitas Frischmuth weist bereits 1974 auf die schwierige Situation der Bildhauer hin und macht darauf aufmerksam, dass die "fragwürdige Beziehung", "der Mangel an Kontakt zwischen Publikum und Künstler"⁸⁰ ein entscheidender Anlass ist, Symposien zu veranstalten. Denn hier kommen die Bildhauer in

⁷⁵ Schneider zitiert in: Philippi, Steine an der Grenze (wie Anm. 14), 5.

⁷⁶ Beuys zitiert in: Altenberg, Gespräche mit Beuys (wie Anm. 13), 132. "Alle Vorstellungen, Gedanken und Ideen, auch Träume sind unsichtbare Bilder und unsichtbare Plastiken." (22).

⁷⁷ Beuys zitiert in: ebenda, 132.

⁷⁸ Ebenda, 132.

⁷⁹ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 6.

⁸⁰ Frischmuth in: Hartmann / Pokorny, Bildhauersymposion (wie Anm. 3), 55.

Kontakt mit einem gesprächsbereiten Publikum und finden den Austausch mit den Kollegen. Diese vielfältigen Kommunikationsmöglichkeiten fehlen im Atelier und im Museum.

Zwischen dem Künstler, seinem Werk und dem 'nicht eingeweihten' Betrachter ist im 20. Jahrhundert häufig eine Barriere zu konstatieren, eine gleichsam verbarrikadierte Grenze, die scheinbar schwer zu durchbrechen ist. Als Richard Serras große Stahlplastik "Torque" auf dem Campus der Universität des Saarlandes aufgestellt wird, provoziert sie als 'Fremdkörper' im öffentlichen Raum. Eine Reihe von Leserbriefschreibern fühlt sich bemüßigt, Ablehnung und Unmut zu artikulieren. Der eine fühlt sein kunstsinniges Auge beleidigt, der andere beklagt die vermeintliche Verschwendung öffentlicher Mittel, usw.⁸¹ Dass überhaupt über Kunst kontrovers diskutiert wird, ist schon ein positiver Effekt. Erschreckend ist allerdings die sich rasch zeigende Gewaltbereitschaft, wenn die Bilderstürmer auf den Plan treten und die Stahlplatten mit allem Möglichen traktieren. Die Grenze der Legalität wird mutig aggressiv überschritten. Die Enthemmung resultiert aus der unreflektierten Annahme, dass es sich hier nicht um Kunst, sondern um Schrott handle. Im Vergleich zum harten, widerstandsfähigen Stahl, ist der Sandstein, den Karl Prantl für seine Skulptur verwendet hat, ein weiches, empfindliches Material.⁸² Die oberen Kanten des altarartigen Blocks sind teilweise vom Bildhauer in organische Rundformen umgestaltet worden, ineinander fließende Kugelformen, die den Stein wie eine Perlenkette bekränzen. Vandalische Banausen haben einige dieser 'Weichteile' der Skulptur abgeschlagen. Paul Schneider hat diese Zerstörungswut, die sich an den schwächsten Gliedern des Steins entlädt, mit den Worten kommentiert: "Das hat mich sehr beleidigt. Die Dinge sind dem Menschen anvertraut. Da sind keine Zäune drum, kein Verbotsschild, und dann wird es doch zerstört - wo Menschen einfach nicht mit Freiheit umgehen können."⁸³ Der dann später von den Nazis tatsächlich seiner Freiheit beraubte Bauhaus-Künstler Oskar Schlemmer notiert 1913 hellsichtig in sein Tagebuch: "Ein Kunstwerk ist eine Verkündigung der Freiheit. Für die Menschen hat es nie etwas Unerträglicheres gegeben als die Freiheit."⁸⁴ Offenbar empfinden viele Menschen die in den Kunstwerken veranschaulichten Möglichkeiten menschlicher Freiheit als eine

⁸¹ Siehe die informative Publikation: Uwe Loebens: Torque. Richard Serra. Dokumentation zu der Großskulptur auf dem Campus der Universität des Saarlandes. Saarbrücken 1993.

⁸² Siehe die Detailaufnahme in: Philippi, Steine an der Grenze (wie Anm. 14), 31, 33.

⁸³ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 21.

⁸⁴ Oskar Schlemmer zitiert in: Andreas Hüneke (Hg.): Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943. Leipzig 1990, 9.

Bedrohung, da sie ihr bequemes Kunst- und Selbstverständnis in Frage stellt. Die Freiheit zur Kreativität aber fällt den Künstlern nicht in den Schoß, sondern sie muss immer wieder neu erstritten werden und sie ist eine stets gefährdete.⁸⁵ Joseph Beuys erklärt die Kunst zur "Freiheitswissenschaft", denn im Bereich der Kunst ist Freiheit die allergrößte Notwendigkeit. Hier zeigt sich, dass der Mensch der "Träger der Freiheit" ist. "Man sieht aber auch, dass der Mensch das Wesen schlechthin ist, das unter Abhängigkeitsverhältnissen lebt. Der Mensch ist weder nur abhängig, noch ist er nur frei, sondern er arbeitet mit diesen beiden Lebenselementen in sinnvoller Weise."⁸⁶ Insbesondere die Künstler bewegen sich zielsicher auf der Demarkationslinie, die zwischen Freiheit und Abhängigkeit verläuft.

Ikonoklastische Tendenzen und die fehlende Akzeptanz, mit der zeitgenössische, avantgardistische Kunst zu kämpfen hat, gründen wohl nicht zuletzt in der Selbstbegrenzung des Rezipienten. Viele akzeptieren Kunst nur bis zu einer Grenze, die sie selbst setzen. Für nicht wenige konservative Kollegen endet die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte im Barock. Nach der französischen Revolution wird nurmehr ein kultureller Niedergang diagnostiziert.⁸⁷ Für andere beginnt die 'Verfallszeit' direkt nach dem Impressionismus und der Kunst Paul Cézannes, die als Grenzschwelle zur 'Klassischen Moderne' fungiert, die, wie der Name schon zeigt, heute längst auch von einem Laienpublikum akzeptiert wird. Kandinsky- und Klee-Ausstellungen sind Publikumsmagneten. Das bedeutet, die Grenzen verschieben sich mit der Zeit. Der historische Abstand rehabilitiert das einst Verfemte. Die radikalen Erweiterungen des Kunstbegriffs, wie sie Marcel Duchamp mit seiner Erfindung des 'Ready-Made' oder Joseph Beuys mit seiner Idee der 'Sozialen Plastik' vollzogen haben, oder die neuen Kunstformen wie Fotografie und Film/Videoskulptur, Performance und Land Art sind im kollektiven Kulturbewusstsein der Gesellschaft noch nicht angekommen.⁸⁸ Für das Gros des Publikums liegt die 'Grenze' direkt bei der figürlichen Plastik, einer historisierenden Architektur und bei einer am liebsten stimmungsvollen Malerei, Landschafts-, Menschen- und Tierbilder bevorzugt. Man hält an einem sehr be-

⁸⁵ Vgl.: Schwinn, Von der Einzelgestalt, in: Enzweiler, Schneider (wie Anm. 5), 57.

⁸⁶ Beuys im Gespräch (wie Anm. 59), 48.

⁸⁷ Negativ prägend in diesem Sinne ist das umstrittene Buch: Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948.

⁸⁸ Matthias Bunge: Vom Ready-made zur "Fettecke". Beuys und Duchamp - ein produktiver Konflikt. In: Klaus-D. Pohl (Hg.): Joseph Beuys. Verbindungen im 20. Jahrhundert. Darmstadt 2001, 21-35.

grenzten Kunst- und Bildbegriff fest und will gerade nicht "über eine Grenze hinaus" und einen "neuen Raum" betreten, will sich nicht mit ungewohnten Bildern auseinandersetzen und etwas Neues 'entdecken' - alles Begriffe, die Paul Schneider in seinen zitierten 'Grenz-Definitionen' verwendet hat. Und er geht noch weiter:

Für uns ist Sterben eine Grenze, weil wir nicht wissen, in welchen Raum wir gehen. ... wenn man Künstler ist, gestaltet, setzt man sich automatisch auch mit dem Tod auseinander. ... weil die Kunst Werden und Sterben bedeutet. Wenn ich einen Stein zertrümmere, etwas abschlage, dann stirbt der Stein Teile von sich ab. ... Aber ich arbeite an ihm, um ihn zu erhalten. Aber ich mache dauernd die Erkenntnis, dass, wenn ich ganz hart an ihn herangehe, er aufschreit.⁸⁹

Dieser Gedankengang Paul Schneiders, der auf die letzten Dinge gerichtet ist, lässt noch einmal klar erkennen, was es bedeutet, wenn er erklärt, dass er über den Stein 'philosophisch' geworden sei und dass er den Stein als Lebewesen schätzt. Eine Analogie zwischen Mensch und Stein, auf die auch Rainer Jochims aufmerksam gemacht hat, wird sichtbar.⁹⁰ "Wenn ich den Stein anfasse, fühle ich mich. Ich fühle, dass ich fühle, weil ich diese Bewegung [der Bearbeitung] spüre. Ich sage zu den Menschen, die hierher kommen: Wenn Sie den Stein anfassen, fassen Sie sich selber an."⁹¹ Der Bildhauer bietet mittels seiner Skulpturen dem Rezipienten die Möglichkeit, in einen Prozess der Selbsterfahrung hineinzukommen. In der Kunst der Moderne geht es eben nicht mehr nur darum, sich am Abbild eines schönen Menschen, einer Landschaft, usw., zu ergötzen, sondern das autonome Bildwerk eröffnet einen Erfahrungsraum, sich selbst und seine Beziehung zur Natur besser kennenzulernen. Eine abstrakte Skulptur oder eine Malerei wie sie Mark Rothko geleistet hat, erfordert vom Betrachter ein Höchstmaß an multisensueller Initiative und geistiger Aktivität.

Wie angedeutet, ist eine ungeahnte Erweiterung des Kunstbegriffs - und ein dadurch bedingt verändertes Rezeptionsverhalten - ein Hauptkennzeichen des 20. Jahrhunderts. Moderne Kunst ist permanente Entgrenzung. Grenzen totalitäre Systeme die Kunst ein, indem sie sie auf 'einen Stil' verpflichten, erstirbt sie und kann nur in der Emigration weiter existieren.

⁸⁹ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 17.

⁹⁰ Jochims, Kunst der Steine (wie Anm. 66), 537: "Aber wir Menschen bestehen zu erheblichen Teilen aus Mineralien, d.h. letztlich aus Stein, so sind wir mit den Steinen verwandt. Aus Gestein wird Erde, aus Erde wachsen Pflanzen, die von Tieren und Menschen gegessen werden. Das ist die evolutionäre Steigerung vom anorganischen ins organische Leben, der wir unser Dasein verdanken. Und die ganze organische Lebenswelt ist in den Steinen 'entworfen', sonst könnten sie sich nicht daraus entwickeln; das Leben zeigt sich mir bereits in den Formen der Steine."

⁹¹ Schneider im Gespräch mit Goergen (wie Anm. 49), 27.

'Grenzüberschreitungen' in dem Sinn, das traditionell Gesicherte zu überwinden, ob auf formaler, technischer oder ikonografischer Ebene, sind stets das Lebenselixier der Kunstentwicklung und gerade nicht ihr Ende gewesen.⁹² Michelangelos Scheitern an der höchsten Vollendung, das sich im Nonfinito bekundet, ist eine solche Grenzüberschreitung, die die künstlerischen Normen und Werte der Renaissance hinter sich lässt und die Entwicklung der modernen Skulptur voranbringt. Von Auguste Rodin bis zu Paul Schneider ist das "Unvollendete" eine hochgeschätzte künstlerische Form. Letzterer will mit seinen scheinbar "unfertigen" Skulpturen Gegenbilder statuieren.

Ich setze Steine in die Landschaft, um unserer heutigen Zeit, die mit Stahl und Beton arbeitet, etwas entgegenzusetzen, was solide ist, was gewachsen ist, was noch irdisch ist. ... Meine Steine stehen in der Landschaft und haben Bäume, Sonne, Schafe oder Kühe und haben besinnliche Menschen, wünschen sie sich. Sie sollen diese Zeichen setzen, erinnern, wo Natur ist, wo die Dinge zusammenklagen und ein Stein zu der Natur gehört.⁹³

Paul Schneider will mit seinen "Steinen an der Grenze" keine elitäre Kunst für eine intellektuelle Minderheit präsentieren, sondern

ich behaupte, dass alle Menschen dazu in der Lage sind, Kunst zu erkennen und sich mit Kunst auseinanderzusetzen. Ich bin immer traurig, wenn Leute sagen: Ich bin Laie, ich verstehe das nicht. Da schätzen sie sich zu niedrig ein. Wissen Sie, in dem Moment, in dem Sie anfangen, die Materialien zu untersuchen ... haben Sie sich schon damit auseinandergesetzt. Und dann entdecken Sie eine Dreieckspyramide, und plötzlich entdecken Sie, dass die ja unregelmäßige Formen hat, dass die Kanten schön sind, dass die Kanten so beweglich nach oben wandern mit Rundungen, Ecken. Das sind Entdeckungen, da sind Sie schon mittendrin in der Erkenntnis von Gestaltung. Und wenn Sie dann ausmachen, dass das eine runde Form ist, das andere ist eine Dreieckspyramide, und in der ist eine Öffnung drin, und Sie sehen durch die Öffnung die Landschaft und freuen sich daran, dann sind Sie schon drin im Kunsterlebnis.⁹⁴

Mit diesem Aufruf Paul Schneiders, dass jeder in der Lage ist, eine 'Reise ins Land der besseren Erkenntnis' anzutreten, wird noch einmal anschaulich, dass die Kunst uns helfen will, den Blick auf die wesentlichen Dinge zu richten. Die Werke helfen uns, über Grenzen hinaus sich freizudenken.

⁹² Matthias Bunge: "Künstler sprechen über das, was sie am meisten interessiert" - Kunsthistoriker auch. Über das Nichtverstehen von Kunst aus der Sicht des Künstlers. In: Marcel Dobberstein (Hg.): "Artes Liberales". Karlheinz Schlager zum 60. Geburtstag. Tutzing 1998, 441-461.

⁹³ Schneider zitiert in: Enzweiler, Interview 2 (wie Anm. 33), 22.

⁹⁴ Schneider zitiert in: Philippi, Eine Skulptur entsteht (wie Anm. 18), 22.