

Lothar Rumold

Über Martin Lorenz und Bernhard Stüber oder: Die Kunst als andere Natur hier und die Kunst als eine geometrische dort. Eine Art Einführung

(Rede am 22.1.2012 im Karlsruher Künstlerhaus anlässlich der Eröffnung
einer Ausstellung mit Werken von M. Lorenz und B. Stüber)

Meine Damen und Herren, - der Schriftsteller Arno Schmidt hat einmal notiert: "Das Verlässlichste sind Naturschönheiten. Dann Bücher; dann Braten mit Sauerkraut. Alles andre wechselt und gaukelt." Sie werden es vielleicht bemerkt haben: Werke der bildenden Kunst kommen in dieser Aufzählung dessen, worauf man sich verlassen kann, nicht vor. Für Arno Schmidt zumindest gehören sie anscheinend zu dem, was wechselt und gaukelt. Das kann meinetwegen so stehenbleiben, falls man nicht gleichzeitig behauptet, alles Wechselnde und Gaukelhafte sei null, nichtig, uninteressant und nicht der Rede wert. Aber das steht nicht zu befürchten, denn das, was "wechselt und gaukelt" ist ja nicht selten gerade das, was uns am stärksten anzieht und uns gedanklich, also auch sprachlich in Bewegung hält. Wohingegen es im Falle der angeblich verlässlichen Naturschönheiten Gertrude Stein, stellvertretend für viele, genügt hat zu sagen, dass etwa eine Rose eine Rose eine Rose sei.

Von Büchern wird hier immerhin am Rande explizit die Rede sein, den Sonntagsbraten mit oder ohne Sauerkraut ausführlich zu kommentieren oder schweigend zu genießen – das überlasse ich Ihrem persönlichen Gusto. Mein Auftrag lautet anders. Freundlicherweise haben Martin Lorenz und Bernhard Stüber mich gebeten, im Rahmen dieser sogenannten Einführung etwas zu sagen über das *Wechselnde und Gaukelnde* in ihrem jeweiligen Werk - um an diesem Begriffspaar als Synonym für "bildende Kunst" versuchsweise festzuhalten.

Das Kunstwerk ist nicht dazu da, um interpretiert zu werden, sondern es ist dazu da, um da zu sein, es ist "eine Existenz per se", wie Max Frisch formuliert hat¹. Der Künstler, so verstehe ich das, braucht keinen Übersetzer, englisch "interpreter". Erwarten Sie von mir daher keine in diesem Sinne interpretierende Analyse der Werke dieser Ausstellung - erwarten Sie von mir nicht mehr und nicht weniger, als dass ich ein wenig um den heißen Brei herumrede. Wenn Max Frisch in seinem Roman "Stiller" schreibt, er habe keine Sprache für die Wirklichkeit, so darf ich mich dem in aller anmaßenden Bescheidenheit anschließen und sagen: ich habe eigentlich keine Sprache für die Wirklichkeit der hier ausgestellten Kunstwerke. Ich kann nur ein wenig drumherum reden und hoffen, dass ich mit dem Gesagten nicht allzu weit daneben liege.

Auch wenn ich mit meinem Drumherumreden etwas vermeiden will, unterstelle ich doch, dass es mehr ist als nur eine Vermeidungsstrategie. Vermeiden will ich eine Betrachtungsweise, die die Werke nicht um ihrer selbst willen in Augenschein nimmt, sondern an ihrem Körper, also gewissermaßen an ihrem Leichnam, nach Spuren sucht, mit denen sich dem Künstler das Studium an einer bestimmten Akademie, ein stilprägender Auslandsaufenthalt, chronische Beziehungsunfähigkeit oder andere Delikte nachweisen lassen. Der forensische Blick auf die Kunst ist eine wahrscheinlich unvermeidliche *deformation professionelle* des Kunsthistorikers und anderer Analyse-Profis, die es den Deformierten schwer macht, über Kunst anders als in kriminologischer oder diagnostisch-pathologischer Weise zu sprechen. Aber ich räume ein: jeder, der über ein Werk mehr sagt, als dass es ist, was es ist, steht im Begriff, sich ein Bildnis oder ein Gleichnis vom Unvergleichlichen zu machen und damit nicht nur gegen das dritte der Zehn Gebote zu verstoßen,

1 Max Frisch: Schwarzes Quadrat. Frankfurt a. M. 2008 (Suhrkamp Verlag). S. 34

sondern zum Helfershelfer derer zu werden, die freilaufende Kunstwerke zur Strecke bringen oder doch wenigstens domestizieren wollen, indem sie sie in ein System von Kausalzusammenhängen mehr internieren als integrieren. Zwischen Kriminologie und Tautologie wie zwischen Skylla und Charybdis eine schiffbare Passage zu finden – das ist die Aufgabe, die sich jedem stellt, der weder die Kunst zum Leichnam noch sich selbst zum Hanswurst der Faktizität machen will. Mir scheint dazu eine literarische, im besten Fall sogar poetische Form der Kunstbetrachtung noch am ehesten in der Lage zu sein. Literarisch nennen ich (in Anlehnung an Max Frisch) diejenige Art der Kunstbetrachtung, die sich ihres fiktionalen Anteils bewusst ist und diesen nicht verleugnet, sondern gestaltet.² Ich sehe mich also weniger der Wissenschaft, als der Literatur verpflichtet, weniger der an Fakten orientierten Ableitbarkeit, als der fiktionalen Plausibilität, weniger der Hypothese, als der interessanten, wenngleich begründbaren Spekulation, weniger der methodisch strengen Analyse, als der intuitiven Synthese und Amalgamierung des scheinbar Heterogenen und Divergenten.

Wollen wir zur Kunst (im emphatischen Sinn) über die Brücke des banal herstellenden Tuns und der biographischen Wechselfälle des gelebten Künstlerlebens gehen, so gelangen wir nicht zur Kunst, sondern nur zu den Personen, die die Kunst "machen" (Sie und ich wissen natürlich, dass man Kunst nicht *machen* kann) und zu den Gegenständen, in denen wir Kunstwerke sehen. Wenn wir auf diese Weise der Kunst auf die Schliche kommen wollen, dann ist das ungefähr so, als wollte man den Geheimnissen der Eucharistie auf die Spur kommen, indem man den dabei ausgeschenkten Wein verkostet und nach Lage, Rebsorte und Jahrgang bestimmt. Das soll und kann mich aber nicht daran hindern, Ihnen in der gebotenen Kürze die beiden Künstler, deren Ausstellung wir heute eröffnen, als Personen vorzustellen.

Wie Bernhard Stüber hat auch Martin Lorenz in den 1970er Jahren an der Karlsruher Akademie Kunst studiert, wie Martin Lorenz wurde auch Bernhard Stüber 1952 geboren, Stüber in Karlsruhe, Lorenz in Landau. Das heißt, beide werden sie zwar nicht heute, aber doch in diesem Jahr 60 Jahre alt. Ein weiteres gemeinsames Drittes mag man noch anführen, das ist die spanische Sprache, denn beide sind, wenn ich das so sagen darf, "spanisch" verheiratet - Martin Lorenz mit der Spanierin Pilar Carim-Lorenz, Bernhard Stüber mit der Mexikanerin Luisa Stüber. Außerdem sind sie natürlich beide Mitglied im BBK Karlsruhe, sonst wäre es zu dieser gemeinsamen Ausstellung hier im Künstlerhaus vermutlich nicht gekommen. Damit enden jedoch, soweit ich sehen kann, die personalen Gemeinsamkeiten. Martin Lorenz hat den größeren Teil der 1990er Jahre in Bilbao in Spanien verbracht und lebt heute wieder in Landau, sein Atelier hat er in Rhodt unter Rietburg in der südlichen Pfalz, ein Umzug ins nahegelegene St. Martin wird vorbereitet. Bernhard Stüber ist seit 1987 Gymnasiallehrer in Mosbach am Neckar, wo er auch seit dreiundzwanzig Jahren wohnt und als Künstler aktiv ist. Er muss dort eine Art Doppelleben führen, denn sein künstlerisches Schaffen geht weit über das hinaus, was man von einem durch die Unterrichtstätigkeit stark beanspruchten Gymnasiallehrer in der Regel wird erwarten dürfen.

Meine Damen und Herren, wer als zufälliger Besucher eine Ausstellung mit Werken von Martin Lorenz betritt, meint vielleicht zunächst, sich in der Adresse geirrt zu haben. Nicht Kunstwerken, sondern Präparaten, Anschauungsobjekten für den Biologieunterricht und naturhistorischen Fundstücken wähnt man sich gegenüber. Dieses Wähnen ist jedoch Teil der künstlerischen Inszenierung und dieser Wahn hat Sinn und Methode. Die Methode ist die des Als-Ob, alles im Lorenzchen Kunstraum trägt die Vorsilbe "pseudo", es ist sozusagen in Anführungszeichen zu rezipieren. Die vom Künstler selbst gegebenen Stichworte lauten: "freie Erfindung", "Abformung

2 Was den Schriftsteller zum Schriftsteller macht, ist nach Max Frisch sein Fiktionsbewusstsein, sein geschärfter Sinn für den Erfindungs- und Inszenierungscharakter des Lebens *en gros* und *en detail*: "Indem ich weiß, dass jede Geschichte, wie sehr ich sie auch belegen kann mit Fakten und Daten und Namen und Orten, meine Fiktion ist, bin ich Schriftsteller." Zitiert nach: Max Frisch: Schwarzes Quadrat. Frankfurt a. M. 2008 (Suhrkamp Verlag). S. 33

und Neuzusammensetzung", "Ideengebung" oder auch "Umdeutung". Das Lorenzsche Als-Ob geht demnach über die Pseudowirklichkeit gewöhnlicher Abbildungen und Reproduktionen hinaus, denn wir haben es hier zu tun mit dem Paradox der Rekonstruktion eines so nie Dagewesenen. Vermeintliche Blätter zum Beispiel sind nicht nur keine realen Blätter, sondern sie sind auch als Ganzes keine Nachbildungen oder Abdrücke realer Blätter – sie sind nicht als Abbilder von Blättern gemeint, sie sehen nur so aus. Entsprechendes gilt für die (in Anführungszeichen) "Vogelschädel", "Seerosen", "Astlöcher", "Pilze" und "Wasserfälle". Der Fake-Charakter der Werke wird unterstrichen durch die Wahl der Materialien: Martin Lorenz arbeitet vorzugsweise mit Papier, das er mit Kleister und Wachs notdürftig, könnte man sagen, stabilisiert. Papierobjekte sind dann auch die Basis für spätere Metallgüsse, die in Analogie zur Versteinerung dem Pseudo-Organischen zu kunst- und kulturimmanenter, bronzener Langlebigkeit verhelfen.

Ich habe gesagt, alles Lorenzsche hier sei quasi in Anführungszeichen, also uneigentlich oder als Zitat zu rezipieren. Wenn man so will, zitiert Martin Lorenz zwar die Natur, aber er zitiert sie konsequent falsch, denn niemals hat die Natur einen Vogelschädel oder ein Blatt oder einen Pilz genau so formuliert, wie es ihr das Pseudo-Zitat unterstellt. Allenfalls hat sie etwas Ähnliches oder sie hat *etwas* so ähnlich gesagt. Regelmäßige Unterlassungsklagen seitens der Natur, begleitet von der Forderung der Medien und der künstlerischen Opposition, der Künstler solle als Künstler zurücktreten, müssten somit eigentlich die Genese von Martin Lorenz' Werk begleiten. Es dürfte der Natur als Klägerin aber nicht eben leichtfallen zu beweisen, dass dieser Schnabel und jene Wucherung *so* nicht von ihr stammen, da der Grad der Übereinstimmung mit nachweislich außerhalb der Kunst vorkommenden Organismen doch erstaunlich hoch ist. Vielleicht hat sie, die Natur, die ein oder andere Äußerung in floraler oder faunaler Gestalt ja nur vergessen oder verdrängt und Martin Lorenz weiß als eine Art Psychoanalytiker des Großen Ganzen mehr über die Mutter aller Mütter als diese selbst. Das Vergessene und Verdrängte der Natur durch schöpferische Rekonstruktion vor Augen zu führen, das scheint mir eine plausiblere Leistung der Lorenzschen Formenfunde zu sein als das nochmalige Unterstreichen der Binsenweisheit, dass alles Leben ein vergängliches ist. Martin Lorenz selbst spielt die Vanitas-Karte in eigenen Äußerungen über seine Kunst vermutlich nur deshalb, weil er als alter Hase weiß, was die Leute hören und lesen wollen – und diese Form der professionellen Untertreibung halte ich für sehr legitim.

Bei der psychoanalytischen Spurenlese, von der ich gesprochen habe, werden durchaus unernste, uneigentliche und schalkhafte Aspekt der Lorenzschen Parallel-Natur erkennbar – ein komplexes ironisches Moment, das zwar übersehen, aber nicht überdacht werden kann. Martin Lorenz treibt sein Spiel nicht nur mit der Natur, sondern auch mit der Mimesis, also der Nachahmung der Natur. Dass die Natur selbst pseudo-natürliche, wenn man so will: selbstironische Machwerke hervorbringt, macht den Fall Lorenz zwar noch komplizierter, darf an dieser Stelle aber nicht unterschlagen werden. Wer, wenn nicht Thomas Mann, wäre der geeignete Leser im Buch der Natur, um diesen selbstironischen Zug des Natürlichen aufzudecken und zur Sprache zu bringen. Ich zitiere aus seinem Roman "Doktor Faustus": "Ein verwandtes Gefallen fand er [gemeint ist Jonathan Leverkühn, der Vater des Hauptprotagonisten Adrian Leverkühn] an Eisblumen, und halbe Stunden lang konnte er sich an Wintertagen, wenn diese kristallinen Niederschläge die bäuerlich kleinen Fenster des Buchelhauses bedeckten, mit bloßem Auge und durch sein Vergrößerungsglas in ihre Struktur vertiefen. Ich möchte sagen: alles wäre gut gewesen, und man hätte darüber zur Tagesordnung übergehen können, wenn die Erzeugnisse sich, wie es ihnen zukam, im Symmetrisch-Figürlichen, streng Mathematischen und Regelmäßigen gehalten hätten. Aber daß sie mit einer gewissen gaukelnden Unverschämtheit Pflanzliches nachahmten, aufs wunderhübscheste Farrenwedel, Gräser, die Becher und Sterne von Blüten vortäuschten, daß sie mit ihren eisigen Mitteln im Organischen dilettierten, das war es, worüber Jonathan nicht hinwegkam, und worüber seines gewissermaßen mißbilligenden, aber auch bewunderungsvollen Kopfschüttelns kein Ende

war. Bildeten, so lautete seine Frage, diese Phantasmagorien die Formen des Vegetarischen *vor*, oder bildeten sie sie *nach*? Keines von beiden, erwiderte er wohl sich selbst; es waren Parallelbildungen. Die schöpferisch träumende Natur träumte hier und dort dasselbe, und durfte von Nachahmung die Rede sein, so gewiß nur von wechselseitiger."³

Bei Martin Lorenz bekommt die Kunst eine natürlich Färbung, während die Natur, falls man Thomas Mann glauben darf, immer schon durch das in ihr waltende selbstnachahmerische Prinzip etwas Künstliches hat. Kunst und Natur wären somit, und diese Sicht und Einsicht wird durch Martin Lorenz' Werk nahegelegt, keineswegs die säuberlich zu trennenden Sphären, für die man sie gemeinhin hält. Ein Weiterdenker wie Theodor W. Adorno ist auf kunstreflexivem Wege übrigens zum selben Schluss gekommen und hat damit eine idealistische und romantische Ansicht, wenn man so will, dialektisch rekonstruiert.⁴

Vor dem zweiten, beziehungsweise dritten Teil meiner Rede, in dem es um Bernhard Stübers Werk gehen wird, möchte ich Sie einladen, sich in Begleitung des Schriftstellers Matthias Zschokke gedanklich ein wenig die Beine zu vertreten, was einen besonderen Reiz dadurch bekommen mag, dass dieser kurze mentale Spaziergang in der portugiesischen Hafenstadt Porto an der Mündung des Douro stattfindet, ein Spaziergang, der zwar im Museum beginnt, aber, atmen Sie auf, am Strand endet. Über den Besuch eines Museums für moderne Kunst schreibt Matthias Zschokke: "Zwischen den Betrachtern wurde ich nachdenklich. Es kam mir vor, als werde hier ein fernes Volk mit einer Auffassung von Kultur beglückt, die es aus Überzeugung längst hinter sich zurückgelassen hat und mit der es sich nur aus Höflichkeit noch abgibt. Es überlässt ihr gastfreundlich ein paar Räume mit der ruhigen Zuversicht, sie irgendwann auch wieder einmal abziehen zu sehen, um an den Strand zurückzukehren und weitersinnieren zu können über Dinge, die wesentlich sind."⁵

Während unter Martin Lorenz' Namen auf der Einladung zu dieser Ausstellung "Liebe zur Natur" zu lesen ist, steht unter Bernhard Stübers Namen "Liebe zur Geometrie". "Seine Geliebte, sagt er mir ins Gesicht, seine Geliebte sei die Geometrie. Was hat mir dieser Junge schon Sorge gemacht!"⁶ So der Vater Don Juans über seinen Sohn in Max Frischs Komödie "Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie". In einem der längeren Monologe des Stücks wendet sich Don Juan an seinen Jugendfreund Don Roderigo mit folgenden Worten: "Hast du es nie erlebt, das nüchterne Staunen vor einem Wissen, das stimmt? Zum Beispiel: was ein Kreis ist, das Lautere eines geometrischen Orts. Ich sehne mich nach dem Lauteren, Freund, nach dem Nüchternen, nach dem Genauen; mir graust vor dem Sumpf unserer Stimmungen." Und am Ende des Monologs heißt es: "Jenseits des Weihrauchs, dort wo es klar wird und heiter und durchsichtig, beginnen die Offenbarungen; dort gibt es keine Launen, Roderigo, wie in der menschlichen Liebe; was heute gilt, das gilt auch morgen, und wenn ich nicht mehr atme, es gilt ohne mich, ohne euch. Nur der Nüchterne ahnt das Heilige, alles andere ist Geflunker, glaub mir, nicht wert, daß wir uns aufhalten darin."⁷ Was für Arno Schmidt im Kontrast zu dem, was wechselt und gaukelt, Naturschönheiten, Bücher und Braten mit Sauerkraut gewesen sind, das ist für Max Frischs Don Juan als Gegenteil des Geflunkers und als Inbegriff der Nüchternheit die Geometrie, "Wo ich weiß, was ich weiß"⁸, wie es einmal heißt.

Bernhard Stüber nun stellt gewissermaßen die These auf, dass die nüchterne, und in ihrer Nüchternheit das Heilige erahnen lassende Genauigkeit der Geometrie durchaus in Einklang zu bringen sei mit der Sphäre der Kunst, von der man ja kaum erwarten darf, dass sie den Sumpf

3 Thomas Mann: Doktor Faustus. Frankfurt a. M. 1974 (Fischer Verlag). S. 29

4 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1973 (Suhrkamp Verlag). Passim

5 Matthias Zschokke: Auf Reisen. Zürich 2008 (Ammann Verlag). S. 14

6 Max Frisch: Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Frankfurt a. M. 1963 (Suhrkamp). S. 8

7 Ebd., S. 48f.

8 Ebd., S. 17

unserer Stimmungen trockenlegen und allem momentanen Geflunker ein Ende bereiten wird mit einem lauterem und transpersonalen "Wissen, das stimmt", wie es im Stück heißt. Das nach gängigen Vorstellungen Unvereinbare real zu vereinen ist eine der markanten Leistungen Stüberscher Kunstwerke. Was schon im Wort von der "Liebe zur Geometrie" anklingt: der Widerspruch einer emotionalen Präferenz für die Gefühlskälte kehrt in Stübers Werk durchgängig wieder als das Paradox einer tief empfundenen Nüchternheit. Man muss sich den, oder zumindest: *einen* idealen Betrachter von Bernhard Stübers Werken als einen Menschen vorstellen, der nüchtern ist vor Glück und glücklich vor lauter Nüchternheit.

Geometrie heißt aber nicht nur emotionale Abstinenz, sondern auch überindividuelle Gültigkeit. Der geometrisch-exakte Gestus in Stübers Werk typisiert die auftretenden Gestalten, die als realisierte Einzelphänomene gleichwohl Individuen bleiben. In keinem der Werk wird das Überindividuell-Geometrische an das Anekdotenhaft-Episodische verraten, umgekehrt bleibt durchgängig die Würde des Individuellen gewahrt trotz der spürbaren realen Gegenwart des ganz Anderen – der eine "nennt es Gott, ich nenne es Geometrie"⁹, sagt Don Juan. Bernhard Stüber hat diese Identifikation in einem der hier ausgestellten Bilder visualisiert.

Nicht nur weil Gott und Geometrie bei Max Frisch dasselbe meinen: mit Bernhard Stübers Kunst stehen wir, so kam es mir immer vor, auf der Schwelle zur Transzendenz. Auf dieser Schwelle zu einer Sphäre jenseits von Zeit und Raum begegnen uns mehr oder weniger bekannte Gestalten noch einmal wie im Traum: Wörter und Buchstaben, die im Begriff sind, in ein numinoses (numen: (göttlicher) Wink, Wille) Anderes einzugehen und dabei vorübergehend im Stofflich-Konkreten herumirren. Stationen einer solchen Dynamik des Übergangs sehen wir in der fünfteiligen HAUS-Sequenz von 2011. Man versteht beim Betrachten dieser filmartigen Bilderfolge, dass es nicht um ein auf Dauer angelegtes Sich-Einrichten im Haus des stofflichen Seins geht, sondern um flüchtige Momente einer Metamorphose. Der immaterielle Raum der Sprache, aus dem diese Wörter kommen, ist ebenso wenig mit bildlichen Mitteln darstellbar wie das Jenseits ihrer zukünftigen Existenz, falls dort von Existenz überhaupt noch die Rede sein kann. Nur in jenem keineswegs aus Versehen zwielichtigen Zwischenraum seiner tektonischen Kunst konnte Bernhard Stüber ihrer habhaft werden.

Momentaufnahmen von den Grenzen des Seins sind für mich auch jene wie aus Sand gebauten architektonischen Monstrositäten, die Bernhard Stüber in doppelter Verharmlosung zum einen in Sandkästen gesetzt und zum anderen als "Buchstabenobjekte" bezeichnet hat. Die beigegebenen mexikanischen Fläschlein mit mexikanischem Sand unterstreichen die Gemachtheit der Gebilde und geben dem Ganzen im hiesigen Kontext etwas Exotisches und Weit-Hergeholtes - zusätzliche Momente einer beschwichtigenden Distanzierung. Die genannten Gesten der Verharmlosung und Distanzierung kommen nicht von ungefähr. Denn das *Erhabene* im Maßstab 1:100 ist es, das uns hier begegnet – ich darf Sie daran erinnern, dass Edmund Burke (1729-97) das Erhabene (the sublime) in Verbindung gebracht hat mit "pain and danger" (Schmerz und Gefahr) und mit "terrible objects" (mit Furcht und Schrecken erregenden Gegenständen). Sandburgen, wie kleine und große Kinder sie bauen, sind das nicht. Nein, diese Art von Sandkastenarchitektur rekapituliert buchstäblich buchstäblich die Prinzipien des Turmbaus zu Babel zusammen mit denen des Logos, der ein sprachlich-linkshirziger ist und nicht nur die Geometrie, sondern, glaubt man seinen Kritikerinnen, auch die Atombombe hervorgebracht hat. Ob es Bernhard Stüber dabei um Denunziation oder Affirmation geht, ist vorderhand nicht zu entscheiden. Denn sollte ich mit meiner Unterstellung, wonach der Künstler hier im Modus des Modellbauers des Sublimen auftritt, richtig liegen, dann wären Fragen, die die Moral dieser Werke berühren, fürs erste in Klammern zu setzen. Modelle sind Werke auf Probe, Werke im vor-eigentlichen Zustand. Eine moralische

9 Ebd., S. 35

Bauabnahme wäre hier ebenso unangemessen wie eine statische.

Meine Damen und Herren, auf das ironisch Uneigentliche in Martin Lorenz' Werk habe ich Sie hingewiesen. Uneigentliche Momente zuhauf gibt es ebenso in Bernhard Stübers Schaffen: das Modellhafte, das zwielichtig Übergangsartige habe ich erwähnt. Beider Künstler Werke umspielen ein Eigentliches und sind sie selbst, haben eine "Existenz per se", wie ich zu Beginn mit Max Frisch gesagt habe, indem sie gewissermaßen nicht sie selbst sind. Ein Werk, das ganz und ausschließlich bei sich selbst ist und bleibt, gibt es, nebenbei bemerkt, ohnehin nur in den Theorien der Konkreten Kunst, praktisch ist mir so etwas bisher nicht begegnet.

Eine leise oder hintergründige Wahrheit der Werke von Martin Lorenz und Bernhard Stüber könnte damit anklingen etwa in dem Satz: "Das, wovon ihr meint, dass es das ist, worauf es ankommt, ist nicht das, worauf es ankommt." Max Frisch hat über die Literatur geschrieben: "Was wichtig ist: das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten, und immer reden diese Worte von den Nebensachen, die wir eigentlich nicht meinen. Unser Anliegen, das eigentliche, lässt sich bestenfalls umschreiben, und das heißt ganz wörtlich: man schreibt darum herum. Man umstellt es."¹⁰

Vielleicht ist dies der reduzierteste gemeinsame Nenner, auf den sich die Werke von Martin Lorenz und Bernhard Stüber, und nicht nur ihre Werke, bringen lassen. Vielleicht ist dies darüber hinaus einer der wenigen Sätze, die bildende Kunst und Dichtung miteinander verbinden. Da sich das eigentlich Gemeinte, das Weiße zwischen den Werken nicht darstellen lässt, werden die Künstler nicht aufhören, es mit immer weiteren und immer wieder anderen Werken unermüdlich zu umstellen, um auf diese Weise für sich selbst und für andere immer präziser erahnbar werden zu lassen, worauf es ihnen eigentlich ankommt. Von Matthias Zschokke haben wir erfahren, dass die Leute von Porto, wenn der Ausstellungs-Zirkus weitergezogen ist, an den Strand zurückkehren, um ihre vorübergehend unterbrochenen Grübeleien fortzusetzen. Nach dem zuletzt Gesagten werden Sie mir eventuell beipflichten, wenn ich behaupte: das künstlerische Schaffen, zumindest das von Martin Lorenz und Bernhard Stüber, ist nur eine etwas speziellere Art, einen portugiesischen Strandspaziergang zu machen, um dabei auf andere Weise nachzusinnen über Dinge, die wesentlich sind.

© Lothar Rumold, 2012

10 Zitiert nach: Max Frisch: Schwarzes Quadrat. Frankfurt a. M. 2008 (Suhrkamp Verlag). S. 23