

Den Ursprung finden.

Dominique Stroobant und die Lust an den Anfängen

„Am Anfang war das Kneten. Das Wort kam erst später.“¹

Dominique Stroobant, Carrara 2011

Wie kann das Werk eines Künstlers in Worte transformiert werden? Wie können Jahrzehnte andauerndes Lernen und Schaffen in Augenblicken gedanklicher Verdichtung kondensieren? Und wie lässt sich sprachlich vermitteln, was bildlich vorgestellt und körperlich erfahren ist? Das Schreiben von Wissen schaffenden Texten ist ein ambivalenter Prozess. Es soll eine Essenz lesbar gemacht werden, und dies ist kein ausschließlich rationaler Vorgang, sondern immer auch von Irrationalitäten geprägt. Handeln richtet sich üblicherweise auf Mitmenschen, Tiere oder Objekte aus. Reflektieren und das Aufschreiben der Gedanken hat nur bei Korrespondenzen ein direktes Gegenüber. Schreiben ist ein subjektiver Vorgang mit objektivem Anstrich. Unweigerlich führt es zur dialogischen Auseinandersetzung mit einem vorgestellten Alter Ego, das viele Mütter oder Väter haben kann. Die Ebenen der zu analysierenden Realitäten sind vielschichtig. Wahrnehmungsfähigkeit, Vorstellungskraft, kulturelle Herkunft und Persönlichkeit von Autor und Leser wirken wie Emulgatoren, die selbst detaillierteste Beschreibungen zu einer Melange aus biographisch geprägten, gesellschaftlich konventionalisierten und auf die Kunst projizierten Vorstellungen und Erwartungen machen. Es sind Annäherungen an einen Künstler und sein Werk, die ein Text ermöglichen kann. Die Diskrepanz zwischen Gegenstand und Beschreibung desselben ist dem Medium Sprache eingeschrieben. Der bildende Künstler benutzt daher andere Medien und kann der Realität darin näher kommen, da er Wirklichkeit erzeugt, die mit mehreren Sinnen wahrnehmbar ist.

Dominique Stroobant ist in zahlreichen Kommunikationssystemen und Sprachen zuhause. Er beherrscht Handwerk und Mundwerk, spricht fließend niederländisch, französisch, italienisch, englisch und deutsch. Sein handwerkliches Können, sein pragmatischer Scharfsinn und sein leidenschaftliches Mitteilungsbedürfnis entspringen einem künstlerischen und wissenschaftlichen Impetus, der bis heute zu zahlreichen Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen, Illustrationen, Texten und Land Art geführt hat.

¹ Dominique Stroobant im Gespräch mit dem Autor, Miseglia-Carrara, 31.07.–01.08.2011.

Während eines zweitägigen Dialogs im Sommer des Jahres 2011 hat Stroobant dieses Verlangen wie folgt beschrieben: „Wenn Kunst keine Not ist, braucht man keine Kunst. Es muss aus einem heraus wollen. Der Wunsch, etwas zu machen und sich darin zu artikulieren, ist eine innere Notwendigkeit.“²

Kategorien wie Künstler, Philologe, Archäologe, Philosoph, Sammler oder die kaum fassbare Metakategorie „Kunst“ spielen kaum eine Bedeutung in seinem Denken und Handeln. Stroobant verweigert Kategorien, die Hierarchien erzeugen. „Es gibt keine Rangfolge unter den Künsten“³, erklärt er überzeugt und fügt hinzu: „Ich könnte auch Designer sein, aber ich habe nicht den Wunsch, den Menschen vorzuschreiben, wie sie Schlafen, Essen, Wohnen, also wie sie Leben sollen.“⁴

Seine Person entspricht keiner der üblichen Einordnungen, die Rollen, Funktionen und damit berechenbare Verhaltensweisen festlegen wollen. Er lebt mutig nach eigenen Gesetzmäßigkeiten und hat Kraft und Geduld, seine Ideen umzusetzen. Stroobant ist ein Urheber, der es vermag, seine aus Neugier geborenen Fragen in Imaginationen zu übersetzen und diese in Materie zu transformieren. Seine Skulpturen erheben sich aus der Tiefe eines schöpferischen Geistes, der mit einem Steinbruch vergleichbar ist: gewachsen aus den tradierten Sedimenten der Kultur- und Technikgeschichte. „Es gibt keine Essenz der Kunst. Für mich verbindet sich mit dem abstrakten Begriff ‚Kunst‘, dass ich einen Traum und einen Drang habe. Einen Traum von etwas, das ich realisieren will, um es sehen zu können, und einen Drang, den ich verspüre, wenn ich etwas lösen will. Man sollte besser nicht mehr den Terminus ‚Kunst‘ verwenden.“⁵

Stroobant hat Fragen und findet Lösungen, die sein vielschichtiges Tun als das eines Bildhauers, Steinmetz', Fotografen, Zeichners, Wissenschaftlers, Ingenieurs oder Vermittlers kategorisieren ließen, wäre da nicht dieser inspirierend anarchische Zug in seinem Wesen, der eine Einordnung unmöglich macht. Sein erstes Bilderbuch, das er während seiner frühen Lebensjahre in Westfalen/Deutschland betrachtete, war „Der Struwelpeter“ von Heinrich Hoffmann aus dem Jahr 1845. Heute wegen seiner fragwürdigen Moral in Verruf geraten, hat dieses Buch weit mehr als einhundert Jahre Kinder belehrt, wohin unordentliches

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

Verhalten führen kann. Erfreulicherweise hat sich Stroobant nicht von den Unglücken eines „Zappel-Philipp“ oder „Hans Guck-in-die-Luft“ beeindrucken lassen, sondern das Verspielte, Regelbrechende und Fantasiévollle, das sich in diesen Geschichten findet, verinnerlicht. Das Spiel mit Ordnung und Unordnung, die Suche nach der Regel im scheinbar Ungeregelten und die Lust am Ursprünglichen treiben ihn an.

Seitdem ihn im Jahr 1970 ein Stipendium nach Carrara führte, hat Dominique Stroobant in der Gemeinschaft von Steinmetzen gearbeitet, deren Geist und Organisation in den mittelalterlichen Bauhütten wurzelt. Die Werkstätten sind modern und technisch auf der höchsten Stufe moderner Steinbearbeitung ausgestattet. Neben den Steinbrüchen selbst, deren Geschichte bis auf die römische Antike zurückgeht, hat Stroobant auch die Tradition der anarchistischen Bewegung in der Region angezogen. Im Jahr 1945 wurde in Carrara die *Federazione Anarchica Italiana* gegründet, der – wie die meisten Bildhauer und Steinmetze dort – auch Stroobant beigetreten ist. Die geographische Lage zwischen den steilen Hängen der Berge, die durch den jahrhundertlangen Abbau des Marmors derart zerklüftet sind, als hätten Titanen den weißen Stein zu ihrer Leibspeise erkoren, und der Küste der *Riviera di Levante* bringt mit einem Meerhafen und den kaum vorhandenen ebenen Flächen Vor- und Nachteile für die Infrastruktur eines international tätigen Bildhauers. Lagerflächen für Steine und Skulpturen sind rar und damit teuer, aber die Anlieferung anderer Steine, wie etwa einen 180 Tonnen schweren sardischen Granitblock, aus dem Stroobant und seine Kameraden die berühmte Skulptur „Kontinuität“ für Max Bill geschaffen haben, sind durch den Schiffstransport leicht möglich.⁶ In einem Text über seine toskanische Wahlheimat schreibt Stroobant 1998: „Leben, wie in einem Mörser, ein Auge immer auf's Meer gerichtet, Industrie und Landwirtschaft einigen zu wollen und die ‚Liebe‘ zu dem Berg und seinem Marmor – das sind die Wetten unserer heutigen Gemeinschaft.“⁷ Es klingt Demut gegenüber der Natur und damit dem Leben selbst aus den Worten. Carrara ist einer dieser Orte, an dem offenkundig wird, dass menschliche Kultur aber immer auch gewaltvolle Veränderung von Natur bedeutet. Hier wandeln ganze Berge ihre Silhouette durch Menschenhand. Die Einwohner von Carrara, vor allem die Bergleute und Steinmetze haben aus nachvollziehbaren Gründen ein intensives, geradezu animistisch geprägtes

⁶ Zur persönlichen und künstlerischen Beziehung mit Max Bill, siehe Angela Thomas, *Vielschichtige Drehpunkt-Persönlichkeit*, in der vorliegenden Publikation.

⁷ Dominique Stroobant, „Carrara, Insel und Metapher“, in: Luigi Biagini, *La Pelle del Monte*, Carrara: Aldus Editions, 1998, S. 34.

Verhältnis zum Marmor. Stroobant spricht viel über Stein, aber ist vorsichtig, wenn seine Erklärungen nicht mehr objektiv und damit wissenschaftlich überprüfbar sind. Dass Steinbrüche wachsen, dass Stein bei langer Lagerung spröde wird, weil er Wasser verliert, dass dadurch die Verarbeitung schwieriger wird, dass das Gewicht und damit die Gefahr nie schlafen, sind Erkenntnisse, die er durch seine Arbeit sammeln konnte. Seine Leidenschaft zum Stein ist früh geweckt worden: „Ich wusste schon mit 13 Jahren, dass ich Steinmetz werden würde. Ich wollte mich an etwas körperlich und kreativ abarbeiten. Der Stein bot mir einen Widerstand. Meine Kraft, die ich aufbringen musste, wurde durch diesen Widerstand zu einer Energie, die in einem übertragenen Sinn zurück floss. Das hat mich fasziniert. Man kann sich natürlich auch beim Bergsteigen körperlich verausgaben, aber bei der Arbeit mit dem Stein bleibt die Spur meiner Tätigkeit sichtbar.“⁸

Es ist ein Statement für das Handwerk und den Stein, dass Stroobant in seinem belgischen Ausweis „Steenkapper“ (Steinmetz) als Berufsbezeichnung angegeben hat. Als er im Jahr 1966 an der Brüsseler Akademie *École Supérieure des Arts Saint-Luc* zu studieren begann, wollte kaum jemand noch mit Stein arbeiten. Die meisten Bildhauer experimentierten mit Metallen oder Kunststoffen.⁹ Der Stein als Medium in der Kunst wurde am Beginn der Moderne zum Symbol einer konservativen Kunstauffassung. Im Gegensatz zur Malerei, die sich im 19. Jahrhundert immer klarer von ihrer akademischen Tradition lösen konnte, blieb die Gattung der Bildhauerei in ihrer Entwicklung zurück. Starres und neoklassizistisches Denken hat sich in den Künsten am längsten in der Bildhauerei gehalten. Dies war unmittelbar mit den Materialien Stein und Bronze verbunden. Medardo Rosso kann hier als ein wichtiger Erneuerer betrachtet werden, da er mit seinen Wachsarbeiten Plastizität als wichtiges Thema von beschleunigten, veränderlichen und damit ephemeren Prozessen in den aufblühenden Industriegesellschaften erkannte und in seinem Schaffen medial übersetzte.¹⁰ Jedoch haben erst die Künstler des russischen Konstruktivismus und des Bauhaus in der Entwicklung einer konstruktiven oder vielmehr konkreten Kunst einen neuen Weg für die Skulptur eingeschlagen, der sich durch einen elementaren Wandel in den Themen und damit den Formen der Bildhauerei ausdrückte. „Ein konstruktiver Bildhauer

⁸ Dominique Stroobant im Gespräch mit dem Autor, Miseglia-Carrara, 31.07.–01.08.2011.

⁹ Siehe Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*, München: Beck 2001, S. 171.

¹⁰ Siehe Dietmar Rübél, *Plastizität: Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München: Verlag Silke Schreiber 2012, S. 26–47.

zwängt seine Gestaltungen nicht mehr in ein vorgegebenes statisches Schema. Er versucht vielmehr, die Gestaltungen seiner inneren Impulse zu verwirklichen, indem er sie von einem lebendigen Mittelpunkt aus in den Raum projiziert und nach außen in ein offenes, freies und unbegrenztes Volumen ausstrahlen lässt.“¹¹ Naum Gabo beschreibt hier den Vorgang der Themenfindung, die nicht mehr direkt gegenständlich, sondern nur noch vermittelt an der äußeren Welt hängt. Nach den überwiegend mythologischen und historischen Themen der Skulptur des 19. Jahrhunderts und nach der massenhaften Verwendung der Skulptur für nationalistische Denkmäler schafft die konstruktiv konkrete Plastik endgültig wieder den Anschluss an die moderne Malerei durch die Loslösung von einer repräsentativen, an etwas erinnernde Kunst sowie durch die Hinwendung zur Transformierung von Ideen und Vorstellungen: „Unsichtbares, abstraktes Denken wird konkret, anschaulich, und damit auch empfindungsmäßig wahrnehmbar. Unbekannte Räume, fast unvorstellbare Axiome bekommen Gestalt; (...)“.¹² Diese von Max Bill beschriebene Sichtweise auf die Bildhauerei hat Dominique Stroobant in seiner Arbeit geprägt. Der deutsche Kunsthistoriker Max Imdahl beschreibt die darin liegende Herausforderung: „Die Konkrete Plastik hat eine sehr viel schwierigere Aufgabe: dieselbe Prägnanz und Evidenz wie auch Verbindlichkeit und paradigmatischen Charakter zu erzeugen mit Inhalten, die unvorgewusst [sic] sind. Das bisher nicht Erkannte wird wiedererkannt. (...) Die Konkrete Kunst schafft sich den Kommunikationskontext, in dem sie agiert.“¹³ Hier setzen viele Werke Stroobants an, aber er geht in seiner Kunstauffassung der Skulptur sogar noch weiter als Bill, der über die Intention der konkreten Kunst sagt, sie vermöge, „Gegenstände für den geistigen Gebrauch zu entwickeln, ähnlich wie der Mensch sich Gegenstände schafft für den materiellen Gebrauch.“¹⁴ Stroobant fordert 1979 in seinem Manifest „Pour une sculpture instrumentale“¹⁵ die Skulptur auf eine tatsächliche Benutzbarkeit hin zu erweitern, wie er dies etwa bei seiner Reihe der Klangsteine oder dem „Registered Trademark Stempel“ (E6, „Een Steentuig stempel ® voor Wout Vercammen“, 1975) aus Granit realisierte. In

¹¹ Naum Gabo, „Auf dem Wege zu einer Einheit der konstruktiven Künste“, 1938, in: Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin: Mann, 1971, S. 61.

¹² Max Bill, in: *Antoine Pevsner, Georges Vantongerloo, Max Bill*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 1949. Zit. nach: Ebd., S. 147.

¹³ Max Imdahl, „Konkrete Plastik“, 1978 in: Ders. *Zur Kunst der Moderne* (Gesammelte Schriften, Bd. 1), hrsg. von Angeli Jahnsen-Vukićević, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, S. 314–315.

¹⁴ Max Bill, „Vom Sinn der Begriffe in der neuen Kunst“, in: *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, Ausst.-Kat. Helmhaus Zürich, 1960, S. 60.

¹⁵ Dominique Stroobant, „Pour une sculpture instrumentale“, in: *Suivre le Jour*, Ausst.-Kat. Galerie Anne van Hoorenbeeck, Art Actuel, Bruxelles, 1979.

Anlehnung an den Begriff „Werkzeug“ erklärt Stroobant: „Ich mache Steinzeug, Plastik zum Gebrauch. Damit bin ich ein Grenzgänger in der Bildhauerei.“¹⁶

Was ist die Aktualität in den Arbeiten Stroobants? Wieso ist es ergiebig, seine Skulpturen zu betrachten und zu erfahren? Warum ist es wichtig über sein Schaffen und seine Bildhauertheorie kunstwissenschaftliche Texte zu verfassen, wo doch die Arbeit mit dem traditionellen Medium Stein sowie die Herstellung von reinen Steinskulpturen Anfang des 21. Jahrhunderts anachronistisch interpretiert werden könnte? Die US-amerikanische Kunstkritikerin Rosalind Krauss stellt fest, dass die Kategorie der Skulptur in den 1960er Jahren einen Kollaps erlitten hat. Sie vermag Skulptur nur noch ex negativo definieren zu können: „Sie [die Skulptur] war das, was auf oder vor einem Gebäude, aber nicht das Gebäude war, oder das, was in der Landschaft, aber nicht die Landschaft war.“¹⁷ Stroobant, der sich in jener Zeit der kategorialen und medialen Wirren um die Gattung der Skulptur dazu entscheidet, Bildhauer zu werden, beweist ein Gespür und folgt nicht nur einer inneren, sondern darin auch einer gesellschaftlichen Notwendigkeit, die in einer Wiederentdeckung des statischen Elements liegt. Seine Skulpturen sind ein Gegenpol zu einer hochtechnisierten und beschleunigten Welt mit den bekannten Überforderungen. So wurde zum Beispiel im Medium Film durch die Techniken Montage/Schnitt, Animation oder 3D die seit 1900 etablierte Forderung nach der Anpassung der Wahrnehmungsfähigkeiten an das Leben in einer modernen Gesellschaft auf die Spitze getrieben. Diese empfundene Beschleunigung in den privaten und öffentlichen Sphären hält immer noch an.

Die Skulptur und die Auseinandersetzung mit ihr bietet die Chance, die Bedeutung der Langsamkeit für unser Leben neu zu entdecken. Entschleunigung wurde zu einem Schlagwort, und die Suche danach ist in den letzten zwanzig Jahren aus der Not einer Überforderung durch sich stetig beschleunigende Prozesse geboren. Einer tiefen Sehnsucht nach dem Festen, dem Dauerhaften, dem Statischen in unserem Leben darf wieder nachgegangen werden, weil der Preis der Geschwindigkeit zu hoch ist. Fokussierung, Ruhe oder kontemplative Momente und nicht Hyperaktivität ermöglichen persönliche Entwicklung sowie das kleine Glück. Stroobant, der diesem Impuls bereits in einer Zeit nachging, in der sich zwar erste Probleme zeigten, die rasante Beschleunigung durch die digitalen Medien und das Internet aber noch in weiter Ferne lagen, ist durch seine traditionelle Materialwahl

¹⁶ Dominique Stroobant im Gespräch mit dem Autor, Miseglia-Carrara, 31.07.–01.08.2011.

¹⁷ Rosalind E. Krauss und Herta Wolf, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam: Verlag der Kunst, 2000, S. 337.

und Technik ein Bildhauer, der sich in seiner Arbeit, um den Ausgleich oder die Re-Integrierung des Einfachen, des Langsamen, des Ursprünglichen bemüht. Jeder Besucher seines geradezu archaisch ausgestatteten Hauses in Carrara wird von dieser Atmosphäre umfassen.

Neben der Bildhauerei in Stein befasste sich Stroobant seit dem Jahr 1977 mit der fast vergessenen Technik der Lochbildfotografie. Durch die Arbeit an seinen steinernen Sonnenuhren, stellte er sich die einfache, aber in ihrer geradezu kindlichen Vergnügtheit überraschende Frage: „Was sieht die Sonnenuhr?“ Für Stroobant begann dadurch eine spannende Reise in die Welt der Lochkamera. Seine leidenschaftliche Suche nach den Ursprüngen war wieder einmal geweckt: „In der Zeit, in der ich mit der Lochkamera experimentierte, war meine innere, meine künstlerische Not so groß, dass ich immerzu nervös war. Ich musste selbst eine Kamera bauen – basierend auf vorhandenen Erkenntnissen –, die mir die Bilder liefern konnte, die ich mir vorstellte, die ich wirklich sehen wollte.“¹⁸ Stroobants Neugier führte experimentell zu Ergebnissen, die bald internationale Wertschätzung hervorriefen. Experimentieren ist ihm eine künstlerische Pflicht, denn das Experiment arbeitet mit dem Unbekannten, und die Möglichkeit des Scheiterns ist darin essentieller Bestandteil. Im Kontext einer neuen Wertschätzung der Langsamkeit sollen hier Stroobants Versuche genannt werden, bei denen er die Belichtungszeit von einem Tag bis zur unglaublichen Dauer von sechs Monaten verlängerte. Es entstanden Fotografien, die durch die Spur der Sonne ihren Reiz erhalten. Es sind spielerische Experimente, um ungesehene Bilder zu erzeugen und dadurch die Wahrnehmung des Betrachters zu erweitern: „The whole venture aims not primarily at producing ‘beautiful’ pictures as towards justifying new and ‘other’ situations and attitudes or perception. (...) When mentioning ‘other situations of perception’, I mean nothing more than ‘reshuffling the cards’.“¹⁹ Der renommierte Fotograf und Herausgeber des *Pinhole Journal* sieht eine direkte Verbindung zu Stroobants Skulpturen. “They, as well as his drawings, are a two-dimensional complement to his intense devotion to sculpture. His universe is complete.”²⁰ Es ist das sich langsam in ein Material Einschreibende, was die Lochbildfotografie mit der Skulptur verbindet. Es bleibt eine Spur des Lichts oder des Werkzeugs zurück. Zudem ist in beiden Gattungen die methodische Planung nach

¹⁸ Dominique Stroobant im Gespräch mit dem Autor, Miseglia-Carrara, 31.07.–01.08.2011.

¹⁹ Terrence Dinnan, Dominique Stroobant, Text zur Ausst. *Hole-o-graphy*, Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerpen, 1980, Privatarchiv Stroobant, Miseglia-Carrara.

²⁰ Eric Renner in einer Email an den Autor, 21. Mai 2012.

wissenschaftlichen Kriterien unabdingbar, um zu relevanten, überprüfbaren und damit im Prinzip auch zu wiederholbaren Ergebnissen gelangen zu können.

Stroobant begibt sich in seiner Arbeit immer wieder bewusst in die Position des Anfängers, der sich mit Etabliertem nicht zufrieden gibt, sondern aus Lust am Experiment die Primärerfahrung sucht. „Ich bin ein unheilbarer Dilettant. Man muss seine eigenen Fehler und Erfahrungen machen. Man muss wiederentdecken, was von anderen früher schon entdeckt wurde.“²¹ Künstler wie Wissenschaftler zeichnen sich durch den Zweifel am Bekannten und die Neugier am Unbekannten aus. Der Bildhauer Aristide Maillol bringt es sprachlich auf den Punkt: „Ich arbeite, als ob nichts existierte, als ob ich nichts gelernt hätte. Ich bin der erste Mensch, der Bildwerke macht.“²²

Die Formen vieler seiner Skulpturen hat Stroobant knetend im Ton gefunden, bevor er sie geometrisch nach einer vorhandenen Regelmäßigkeit hin überprüft, um sie in ideale Formen zu transformieren. Dies war zum Beispiel bei den Skulpturen „Door Vinnen Heen“ (WV L36), „Zeil“ (WV 36-4) oder „Matrice“ (WV L36,0) der Fall, so genannte Regelflächen, die nicht wie bei der geometrischen Form eines Kegels oder Zylinders in eine Ebene ‚abwickelbar‘ oder auflösbar sind. Betrachtet man Stroobants Skulpturen, fasziniert die Leichtigkeit der spannungsreichen Formen, die mit Diamantseilen aus Marmor oder Granit gesägt sind. Ein hyperbolisches Paraboloid mit einer gekrümmten Fläche ohne Mittelpunkt wird durch die Bewegung einer Geraden im Raum erzeugt. Wird der zu bearbeitende Stein auf einem beweglichen Podest um seine eigene Achse gedreht und dabei die gerade Seilsäge nach unten geführt, entstehen parabolische Formen, die unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten herausfordern und fotografisch kaum fassbar sind. „Man muss zuerst eine Vorstellung haben, dann eine Methode entwickeln und dann kann man erst den Stein bearbeiten.“²³ Stroobant hat trotz seines vielseitig interessierten Charakters und der damit stets verbundenen Gefahr einer mangelnden Konzentration und Klarheit zielführende Methoden und Regeln in seiner Arbeit entwickelt – anders ist eine Kunst, deren Basis eine Kombination aus spielerischer Suche, wissenschaftlichem Reflektieren und handwerklichem Können besteht, auch nicht realisierbar. Häufig zitiert Stroobant den

²¹ Dominique Stroobant im Gespräch mit dem Autor, Miseglia-Carrara, 31.07.–01.08.2011.

²² Aristide Maillol, in: Waldemar George, Dina Vierny, Hermann Thiemke, *Aristide Maillol*, Berlin: Rembrandt Verlag, 1964, S. 113. Zit. nach: Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin: Mann, 1971, S. 221.

²³ Dominique Stroobant im Gespräch mit dem Autor, Miseglia-Carrara, 31.07.–01.08.2011.

Ausspruch seines Freundes und Förderers Max Bill, in dem er wohl sein eigenes Wesen wiederfindet: „Ich bin ein Chaos, aber habe ein großes Bedürfnis Ordnung zu schaffen.“²⁴ Bill hat übrigens zwei Skulpturen von Stroobant erworben, die den Schweizer Künstler in ihrer ästhetischen Prägnanz und perfekten Umsetzung überzeugten: „Gloed“ (Ellipsoid, WV H3/G5/-1) und „Ascia“ (WV H8/E5/-1).

Die klassische Kunstgeschichte hat ihre Methoden der Werkbetrachtung und -analyse am Bild entwickelt. Sprache beschreibt Kunst und bleibt darin immer nur eine Annäherung. Ein Bild wird nur gesehen. Eine Skulptur ist ein Ding, das man Sehen, Fühlen, Erfahren oder Umschreiten kann und dessen Ansicht sich mit jeder Bewegung wandelt. Bei der Perzeption wird das durch den jeweiligen Standpunkt unweigerlich Unsichtbare der Rückseite im Gegensatz zum Bild immer mitgedacht. Das Anziehende an den aus Regelflächen bestehenden Arbeiten Stroobants liegt in der Schwierigkeit, den Zusammenhang der gekrümmten Flächen von Vorder- und Rückseite zu erfassen. Nach Max Bill sind Skulpturen „Knoten im Raum“.²⁵ Knoten erhalten ihre Spannung durch die Energie, die sie bündeln und festhalten. Sie sind räumlich nur schwer vorstellbar. Knoten wie Skulpturen wollen verstanden und damit durch Wahrnehmung und Reflexion begriffen und ‚gelöst‘ werden. Stroobants Werke faszinieren in dieser Weise. Sie erzeugen Aufmerksamkeit, ziehen an, machen neugierig und offenbaren dem Betrachter auch, dass zwischen Skulptur und Bild elementare Unterschiede existieren.

Dominique Stroobant hat seine eigene Auffassung einer allgemeinen Bildtheorie entwickelt. Den Begriff des Bildes führt er in seiner analytischen und konsequenten Denkweise zur Frage, was imaginiert und was wirklich ist? „Die Skulptur ‚Matrice‘ (WV L36) ist ein Bild, etwas Vorgestelltes, ein Ding, das ein Bild evoziert. Ein Tisch ist ein Tisch. Er stellt nur sich selbst dar. Mein ‚Stempel‘ ist kein Bild, sondern Steinzeug. Wenn ich ein Lithophon (Klangstein) schaffe, das wie ein Bild aussieht, ist es immer noch ein Lithophon. Es ist ein Instrument, ein Steinzeug, um Klänge zu erzeugen.“ Stroobant konfrontiert einen allgemeinen Bildbegriff, der sich in unserer Kultur über Jahrhunderte hinweg durch die Produktion und Rezeption von Gemälden, Zeichnungen oder Fotografien entwickelte, mit den Bildern oder Bildvorstellungen, die sich in einer Skulptur finden lassen. Im Alltag sind wir

²⁴ Ebd.

²⁵ Max Bill, in: *Max Bill*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Leverkusen, Schloss Morsbroich, 1959, S. 15. Zit. nach: Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin: Mann, 1971, S. 64–65.

von sich selbst darstellenden Objekten umgeben. Im Bereich der Kunst verschieben sich die Bedeutungen. Ist ein Lithophon von Stroobant Kunst oder Steinzeug oder einfach nur ein Instrument? Stroobants Überlegungen machen nochmals deutlich, was seit Marcel Duchamps Hinterfragung des Kunstsystems virulent geblieben ist: „Etwas wird als Kunstwerk bezeichnet, weil es als Kunstwerk benutzt wird.“²⁶

Es existiert ein grundlegender Unterschied zwischen einer Skulptur, die sich in ihrer Volumenhaftigkeit durch reale Mehransichtigkeit und der Möglichkeit auszeichnet, sie mit verschiedenen Sinnen erfahren zu können, und einem ebenen Bild, das tatsächlich nur eine Ansicht präsentiert, die gleichwohl zu unterschiedlichen Interpretationen führen kann. Stroobants Versuch einer wörtlich verstandenen Instrumentalisierung der Skulptur bringt diese näher zu den alltäglichen Dingen in der Welt und entfernt sie von den Bildern der Kunst. Es ist ein Weg, der die scheinbar ewige Frage nach der Substanz von Kunst und ihren Werken auf neue Weise formuliert. Wie eingangs angesprochen, kümmert es ihn wenig, in welche Kategorie ein Werk aus seinem Œuvre von anderen eingeordnet wird. „Die Erkennung, ob meine Arbeiten Kunst sind, ist mir nicht wichtig. Die Anerkennung, die ich durch meine Familie und Freunde erfahre, ist jedoch lebensnotwendig für mich.“²⁷ Darin bleibt sich Stroobant seiner handwerklichen und anarchistischen Gesinnung treu, und gerade hierdurch speist sich seine Glaubwürdigkeit als Bildhauer und Künstler: Womit sich die Frage nach der Einordnung seines Schaffens beantwortet, obwohl sie sich ihm nicht stellt.

Stroobants Entwicklung als Bildhauer und seine Experimente im Kontext der Lochbildfotografie führten zu prägnanten Ergebnissen in seinen Werken. Sie zeichnen sich durch eine ästhetische Einfachheit aus, die nicht mit anspruchslosigkeit verwechselt werden darf. Dass Einfachheit immer ein Geschenk ist, das sich nicht erwarten lässt, hat auch der deutsche Bildhauer Hans Wimmer erkannt. „Die Einfachheit steht am Ende, nicht am Anfang, sie ist Resultat, nicht Programm.“²⁸ Wie Stroobant sieht er die Herausforderung darin, dass sie gerade nicht zum bewussten Ziel wird. Zwar ist die Schönheit, die in der Einfachheit liegt, in der täglichen Arbeit hart erkämpft, jedoch nicht um der Einfachheit, sondern um des Vergnügens willen. Die Lust ist hier der entscheidende Faktor. So Lust in Form einer inneren

²⁶ Dominique Stroobant im Gespräch mit dem Autor, Miseglia-Carrara, 31.07.–01.08.2011.

²⁷ Ebd.

²⁸ Hans Wimmer, *Über die Bildhauerei*, München: Piper, 1986, S. 51.

Notwendigkeit der Antrieb für das Schaffen eines Künstlers ist, kann sich Einfachheit im Werk einstellen und in Schönheit offenbaren. Wird diese ästhetisch erfahren, kann das Vergnügen auf die Seite des Betrachters wechseln. Empfinden die Rezipienten Lust und Zufriedenheit bei der Betrachtung eines Werks, vermittelt sich darin das Vergnügen des Künstlers beim Schaffensprozess. Was braucht es mehr für eine erfüllende Erfahrung mit Kunst? Die Arbeiten Stroobants bieten diese Möglichkeit, und darin ist ihm die Anerkennung gewiss.