

HEINZ BRELOH „ Die Anwesenheit des Bildhauers“

15. Juni – 21. Juli 2012

Zum Medium machen.

Ein sehr schönes, Heinz Breloh gewidmetes Liberello trägt den Titel *Die Gegenwart des Bildhauers*. Im Frühjahr 1991 im Rahmen von Ursula Walbröls damals erster Ausstellung mit Arbeiten des Künstlers, die seinerzeit noch in ihrer Hildener Galerie stattfand, erschienen, hat der Titel anders als die in der Publikation enthaltene kurze Einführung von Manfred Schneckenburger bis heute nichts von seiner Problematik eingebüßt. Hatte Schneckenburger in seinem Text *Hand-lungen wider die Apparatenwelt!* Brelohs Werk aufgrund seines „greifbar“ körperlich-plastischen Qualität gegen die technizistische Abstraktion der Gegenwartswelt in Stellung gebracht, weist der Titel auf eine ganz andere, weit grundsätzlichere Problematik. Problematisch im allerbersten Sinn, umreißt er sehr genau die Herausforderung, vor die uns das Werk des Künstlers damals wie heute stellt und weist gerade dadurch auf auch sein aktuelles Potenzial voraus.

Heinz Breloh (1940-2001) verstand sich zwar durch und durch als Bildhauer. Das Beharren des Künstlers auf einem spezifischen Medium, sein von außen betrachtet fast kapriziöses Zurückziehen aufs Handwerk des Bildhauerischen klingt allerdings merkwürdig ‚gewollt‘ und geradezu mutwillig konservativ in einer Zeit, in der sich die Kunst traditioneller Genres und Sparten entledigt und ‚Postmedialität‘ zu einem ihrer Hauptkennzeichen avanciert. Vor dem Hintergrund einer ebenso umfassenden wie irreversiblen Konzeptualisierung der Kunst kann solch eine, scheinbar, nur übers Handwerkliche begründete Positionierung wie die Brelohs kaum anders als anachronistisch wirken. Doch ist sein Beharren auf der Bildhauerei, seine Stilisierung zum Bildhauer unter doppelten Vorzeichen zu lesen. Wie seine bekanntesten Arbeiten, die in ihrer scheinbar unmittelbaren Körperlichkeit und drängenden Präsenz beinahe bedrohlich wirkenden „Lebensgrößen“ nahelegen und sogar zu bezeugen scheinen, nimmt es der Künstler dafür auf sich, in seinem Medium aufzugehen bzw. sich ihm im Zuge eines tänzerisch/theatral/rituell inszenierten Schöpfungsprozesses buchstäblich einzuverleiben. In diesem Sinne wäre die „Gegenwart des Bildhauers“ unübersehbar: seine skulpturalen Äußerungen wären die Spur, die ihr Macher im Zuge ihrer materiellen Herstellung und gestalterischen Ausformulierung hinterlässt und die er als Skulptur zeigen will.

Mir scheint es allerdings wichtiger von dieser Form der „Hand-lung“ (Schneckenburger) weg, eine andere Richtung zu verfolgen und nochmals genauer nach der ‚Rolle‘ zu fragen, die Bildhauer und Bildhauerei in gegenseitigem Bezug aufeinander spielen. Um die „Gegenwart des Bildhauers“ in der Skulptur geltend zu machen musste Breloh m. E. die Bildhauerei als Medium und als Thema sozusagen aus einer konzeptuellen Distanz erst in sein künstlerisches Projekt einbeziehen und bearbeiten. Er musste sie sich überhaupt erst als Grund und Gegenstand seiner künstlerischen Arbeit herstellen. Als Illustration dieses Anliegens und seine gleichzeitige skulpturale Manifestation lässt sich Brelohs Werkgruppe der „Bildhauer“ deuten, in der er alle erdenklichen Zustände des Bildhauerischen aus der Figur des Bildhauers heraus imaginiert und bildhauerisch in Plastiken übersetzt (vgl. dazu etwa die glasierte Terrakotta „Vater, Mutter, Kind als Bildhauer“, 1993). Von diesen Objekten her verstehe ich seinen bildhauerischen Ansatz vielmehr als synthetischen. Die Gegenwart des Bildhauers? Sie entsteht darüber, wie sich Breloh, der mit all seinen Extremitäten, mit Muskel und Sinn, Gefühl und Verstand agierende „Sechsender,“ in seiner Bildhauerei gleichsam selber zum Medium macht, wie Bildhauerei damit ihrerseits zur künstlerischen Apparatur wird.

Zugegeben könnte es verführerisch sein, die teilweise exzessiv ausgestellte Körperlichkeit seiner

Arbeiten aber auch das konkret Körperliche ihrer Herstellung als Identität zwischen Macher, Medium und Werk zu deuten. Tatsächlich ist aber Vorsicht vor jedem Versuch geboten, Brelohs bildhauerisches Werk aufgrund der extremen und explizit gemachten Gegenwart seines Machers zu essenzialisieren; etwa indem man dessen Unabtrennbarkeit von/Identität mit der bildhauerischen Arbeitsweise behauptet. Insofern mag es verführerisch sein, Brelohs Skulpturen und Objekte als Schöpfungen und authentische Spur ihres Machers gegen Formen entfremdeter Produktion zu halten, ihr scheinbar ‚Echtes‘ gegen die Abstraktionen der Gegenwartswelt auszuspielen.

Dem Werk Heinz Breloh, dem unübersehbar ‚Gegenwärtigen‘ seiner bildhauerischen Arbeiten wäre damit kaum Genüge getan. Weniger der Unmittelbarkeit als der künstlerisch konsequenten Auseinandersetzung mit dem Mittelbaren und Gemachten geschuldet, beruht die Qualität von Brelohs Arbeiten darauf, wie sie Aspekte des unmittelbar Präsenten und Theatralen innerhalb der Skulptur vereinen. Dazu mag passen, dass der Künstler nach einem, ausgesprochen ‚klassischen,‘ Studium der Bildhauerei (bei Gustav Seitz, 1961-1963 in Hamburg und Fritz Wotruba, 1964-1968 in Wien) sich in den späten 1960er Jahren experimentellen Arbeitsweisen zuwendet. Brelohs Arbeiten dieser Zeit öffnen sich den damals ‚neuen‘ Medien, Fotografie und Video, und expandieren zudem in den Bereich der Performance und Happenings, sowie ins Installative. Die Fotografie fungiert dabei einerseits der Dokumentation, andererseits entwirft Breloh medienreflexive Stücke, die für die fotografische Abbildung inszeniert werden.

In der beeindruckenden Intensität von Brelohs Arbeiten seine Bildhauerei als grandiose Syntheseleistung zu entdecken und hinter ihrem Gestus des Authentischen und Unmittelbaren, der selbst in den Bronzeabgüssen seiner in Ton hineingekneteten, aus der Modelliermasse herausgeriebenen und tanzend ausgeformten Skulpturen erhalten bleibt, eine in der Tat höchst spezifische Form von Medialität sozusagen am Beispiel der Skulptur zu rekonstruieren, hilft die Aktualität dieses künstlerischen Ansatzes zu erkennen. Heinz Breloh hat sein hochgradig konzeptuelles Verständnis von Bildhauerei immer auch theoretisch reflektiert. Eine Notiz im Notizheft „für Krimhild“ (1988) liest sich: „Choreographie ist die Geometrie, die in der Ausführung zu leben beginnt, in dem sie an Unbedingtheit und totalitärem Anspruch verliert. Rationelles und Organisches verbinden sich zu dem Abenteuer.“

Hans-Jürgen Hafner