

Meine Damen und Herren, lieber Herr Bröll!

Wer von Ihnen heute morgen vom Bahnhof die Schritte ins Stadtzentrum lenkte, dem wies eine Art Herme die Richtung zu dieser Ausstellung, äußerst sinnig, weil der große, das Licht stark reflektierende Stein die Bedeutung einer exposition avant l'exposition hatte, örtlich wie zeitlich, steht Wolf Brölls Skulptur einerseits dort schon seit März 2005, und andererseits können Sie doch hier in den Räumen des Künstlerhauses die Werke studieren, die aus demselben künstlerischen Denken heraus erarbeitet wurden, aber alles Arbeiten sind, die ihre eigene Wertigkeit haben. Gleichwohl haben sie die Skulptur >Mensch und Wissenschaft< in dieser Form möglich gemacht, wie die an ihr gelösten Probleme wieder die Erfahrungsgrundlage für die Arbeiten sind, die er seitdem entwickelte.

Wenn ich diese Skulptur als „Herme“ angesprochen habe, dann kann jeder, der sie sieht, erkennen, daß ich eine Metapher benutzte, die Ähnlichkeiten in der Funktion behauptet, die Skulptur auch als Wegemarke oder Mal zu verstehen, den Betrachter stutzen zu machen. Das liegt nicht zuletzt am Material, den auf Naxos gebrochenen Marmor, der das Licht ganz anders reflektiert als der Diabas, mit dem sich Bröll lange Jahre so identifizieren konnte, daß er vom ihm als „seinem Stein“ sprach, nachdem er in den achtziger Jahren erfolgreich – Sie kennen den Torso am Max-Planck-Gymnasium, 1986-88 - mit dem damals eher als unmodern angesehenen Stein gearbeitet hatte. Der Künstler steht also zur Geschichtlichkeit dieses Materials, das er, fast nahe liegend, während seines Aufenthalts auf der Insel 2004 schon für die große >Ariadne< nutzte.

Die genuin menschliche Vertikalität¹ teilen Brölls Göttinger Marmor und jede Herme ebenso wie die bruchlose Verbindung einer anthropomorphen Form mit einem Quader, der bei dem antiken Stück Sockel einer Büste und Träger einer äußerst andromorphen Gestaltform ist. Auch Wolf Bröll schlug den Stein so, daß sich an der zum Bahnhof gerichteten Schmalseite ein aufrecht stehender menschlicher Körper aus dem Steinquader ergab, dessen Dicke ihn zwang, Torso zu bleiben. Diese Gestalt ist aufgrund ihrer Durcharbeitung an einigen Partien menschlichen Muskelpartien ähnlicher als an anderen, die noch deutlicher Stein bleiben, um desto mehr mit jenen Kanten von Flächen zu kontrastieren, die hinter ihr so klar und exakt aus

¹ Vgl. „Le corps de l'homme, debout sur le sol, est le prolongement d'un rayon du globe, perpendiculaire à l'horizon. L'axe de son corps, parti du centre de la terre, va rejoindre les cieux. Cette ligne verticale, qui est l'axe, divise le corps de l'homme en deux parties parfaitement symétriques.“ (Charles Blanc: Grammaire des arts du dessin, architecture, sculpture, peinture, jardins..., Paris 1867, 27)

dem Marmor geschnitten sind. Das ergab eine stereometrische Form, die mit Blick auf die Gesamtform uns glauben macht, aus dem Naturstein gewonnen zu sein, oder drohe, so kann man diese Darstellungsform ebenso lesen, von ihm auch wieder verschlungen zu werden. Bröll spezifizierte nicht zufällig viele seiner Titel mit dem Adjektiv „steinbewachsen“, Dennoch: Auch dieser bruchrauh verbliebene Stein zeugt vom menschlichen Eingriff, der die 11 horizontal geführten Bohrkanäle auf der stadteinwärts gerichteten Schmalseite ergab. Sie waren nötig, um das natürliche Material für den Bildhauer überhaupt handhabbar zu machen, sind nun aber in ihrer annähernden Parallelität Form, die die Wirkung der gesamten Skulptur mit prägt. Ich glaube, daß es für Sie schnell plausibel wird, wie sinnfällig für diese Formgestaltung, die potentielle Metamorphose anschaulich werden läßt, der Titel >Mensch und Wissenschaft< in einer Zeit ist, da Personifikationen für gestaltlere, nur begrifflich zu erfassende Phänomene allenfalls noch Sache der Denkmalpflege sind.

Bleiben wir beim Stein oder auch bei den Bronzen, die der Bildhauer seit einigen Jahren von ihnen abnimmt und dadurch ungeachtet der Formidentität – und sei es nur die der durchdefinierten Parteien, ganz andere, weil anders wahrnehmbare und wirkende Skulpturen schafft, dann erkennen Sie an diesem Marmor wie an allen seinen Skulpturen, die die Sie auch hier betrachten können, wie intensiv ihn immer wieder und immer noch das Problem des Verhältnisses von definierter und bedingt roh belassener Form beschäftigt, die beide, ob sie nun den menschlichen Körper oder etwas so Formindifferentes wie eine Feder, Wasser oder gar Wolken darstellen, nicht von einander loskommen können. Denn die eine rauhe, aus splittrigen Flächen sich bildende Form kann nicht ohne die andere, bruchlos und sanft sich aus- oder einwölbend sein. Ganz konkret bedingt das der Steinblock, aber es auch wieder vom Künstler gewollt, gerade, wenn er zur Betonung sogar Farbe einsetzt, um im Thematisieren der Differenz das jedem Formteil Eigene zur optimalen Wirkung zu bringen sucht, ohne so weit zu gehen, die Gestalteinheit der Skulptur als ganze aufs Spiel zu setzen. Dazu denkt Wolf Bröll viel zu sehr vom Stein aus.

Daraus ergibt sich auch seine Konzentration auf die Einzelfigur, auch wenn er, wie 1999 in Freudenstadt sieben solcher zu Obelisken geformten Monolithe planvoll aufstellte, so daß sie aufgrund ihrer Gestalt- und Größenähnlichkeit vom Betrachterblick als Einheit wahrgenommen werden. Die monolithische Skulptur, die bei körperabbildenden Werken bedeutet, die Kunstform des Torsos zu wählen, läßt nur solche Arten von Gruppenbildungen zu, deren Teile parataktisch organisiert sind. Rietschel konnte 1857 in Weimar Goethe und Schiller immerhin noch über den von beiden gehaltenen Lorbeerkrantz verbinden, um eine Einheit der höchst individuellen Geistesheroen zu behaupten. Die monomorphe Skulptur vermag sich

dafür aber aufgrund ihrer Massigkeit und Prägnanz gegen eine Umgebung durchsetzen, die der Bildhauer nur höchstens partiell, wenn überhaupt, bestimmen kann.

Doch mit der Leinwand, dem Zeichenpapier und der Radierplatte konnte Bröll auch über den potentiellen Raum der Gestalt herrschen, weil er ihn selbst entwarf. Interessant ist dabei, daß er die weiße, weil leere Bildfläche mehrfach mit Farbe übergang, gestische Striche über ausgeschwemmte Farbseen setzte, die an den Rändern nach den Gesetzen der Schwerkraft auslaufen. Das Bild erhält dadurch ein Moment von Zufälligkeit und Spontaneität, als sei es von selbst ohne Autor geworden, weil seine vom Künstler gelenkte Form partiell eine Eigendynamik entwickelt. Wenn dieses Farbgewebe der oberflächliche Blick als „Chaos“ registrieren könnte, obwohl es aufgrund des Produktionsvorgangs lediglich geringer geordnet ist, dann eröffnet es aber dem Künstler die Situation, die er auch vorfindet, wenn er den Stein aus dem Steinbruch erhält und ihn in seinem Ateliergarten so lange lagert, bis das Stück ihm eine Form anbietet, die sich aus ihm schlagen ließe; eine Form, die sich aber erst durch die Arbeit am Stein präzisiert. Wenn er dem Naturmaterial Stein eine höhere Ordnung gibt, so markiert er auch auf der Fläche eine sich aus dem Farben- und Formgemenge ergebende Gestalt, um sie als Zeichen für den meist weiblichen Körper zu konkretisieren. Dieser bietet sich zuweilen nur als Torso dar, wie Bröll auch die Stelle, wo man den Kopf erwartet, lediglich grob bezeichnet und so mittels Verstärkung der Differenz von sich schließenden und kreuzenden und offen auslaufenden Kurven Figur und Grund voneinander trennt und ihnen Darstellungsfunktion gibt..

Wenn Bröll sich nun seit 2003 der Tiefdrucktechnik zugewandt hat, die er in dieser Ausstellung in solcher Vielzahl zum ersten Male vorstellt, dann mag man im Wissen um seine Gouachen irritiert sein, daß er ausgerechnet die Radierung wählte, die aufgrund der gerissenen oder geätzten Linie, die der Polierstahl oft nur mit Mühe im Druck zum Verschwinden bringt, eine präzise Formdefinition geradezu erzwingt.

Es gibt zwar verschiedene Formen der Flächenätzung, aber malerische, stufenlose Tonabfolgen sind nur schwer zu erreichen. Trotzdem sehen Sie an den Wänden Radierungen, die aus der Linie entwickelt sind, partiell zarte Gespinstkörper und Anmutungen von Raum verursachen. Aber ihre Helldunkelwirkung beruht auf weichen, ineinander übergehenden Grautönen, die dramatische Helldunkelkonflikte zeigen und somit für meistens zwei Figuren einen Bildraum schaffen, dessen Dimensionen unmeßbar ist. Trotzdem werden aber Distanzen zwischen den Figuren anschaulich. So bot sich dem Bildhauer die Möglichkeit, nicht nur zwei Figuren zu schaffen, sondern ihr über den Raumentwurf signalisiertes Verhältnis zu charakterisieren, das sich aufgrund der unterschiedlichen Größe oder Dunkel-

respektive Helligkeit als Nähe oder Distanz definiert. Nicht der menschliche Körper als solcher allein, Brölls zentrales Untersuchungsobjekt, wird ihm zum „Sinnbild der Befindlichkeit“, sondern er im Verhältnis zu anderen. Um das darzustellen, dienen dem Künstler nicht Ritz- oder Ätztechnik, sondern die Drucktechnik! Bröll erarbeitet sich die beschriebenen Wirkungen durch den ganz individuellen Umgang mit der Gaze beim Wischen der Platte, Wirkungen, die weit über das hinausgeht, was man von unterschiedlichen Plattentönen erwarten darf. Klar, nur Bröll selbst kann also seine Platten drucken. Wenn jeder Handabzug immer ein grundsätzlich wiederholbares Ergebnis bietet, bei dem aber die Differenzen kaum ins Auge fallen, auch eigentlich nicht sollen, so ist bei Bröll jeder Abzug unwiederholbar, eben weil im besonderen Umgang mit der Druckfarbe auf der geätzten und geritzten Platte erst Brölls Bild entsteht. Und jetzt sehen Sie, daß die Formfindung aus der kleineren Ordnung des Natursteins, was ich als typisch für sein bildhauerisches Werk wie für seine Gouachen bezeichnet habe, auch für seine Radierungen wesentlich ist, nicht nur weil er die oft sogar nur andeutungsweise mit der kalten Nadel eingeritzte Form aus der für den Tiefdruck notwendig schwarz eingewalzten Platten befreit, sondern weil er mittels der Wischgaze und anderer Tücher dem Plattenton eine malerische Qualität gibt, um aufgrund seiner freien künstlerischen Entscheidung heraus, im Druck eine Form aus dem Dunkel hervorscheinen zu lassen oder, partiell wenigstens, sie darin verschwinden zu lassen. Nicht nur die zuvor gesetzten gespinstfeinen Linien lassen uns Körper sehen, sondern die im Wischen entstandenen Druckfarbenverdichtungen wie –streckungen ergeben einen großen Reichtum an Zwischentönen, die ein zuweilen dramatisches Helldunkel aufbauen. Es schafft den dargestellten Figurationen Körper wie Stimmungsraum, der für den Betrachter ihre „Befindlichkeit“ prägt. Die Schwärzen aber, so sie gedruckt sind, behalten eine eigentümliche Transparenz, um nicht zu sagen Lichthaftigkeit, weil sie von weißen Linienbündel durchsetzt sind, die, im Tiefdruck unerreichbar, durch das ziehende Aufdrücken der relativ harten Gewebestruktur des Wischlappens in die Druckerschwärze auf der Kupferplatte provoziert sind. Daß der Künstler früher von Radierwerkstattleitern gerügt worden wäre, weil er das „Reinheitsgebot des Radierers“ aufs gröbste verletze, nach dem das vom Künstler in die Platte geritzte oder geätzte Bild so vollendet erwartet wurde, daß es jeder professioneller Drucker in diesem Zustand hätte drucken können, muß ihn und uns nicht kümmern. Bröll reißt alle Druckerkompetenzen an sich und macht den Drucker arbeitslos, könnte aber auch nie Massenaufgaben drucken. Nur, was am Ende vom künstlerischen Arbeitsprozeß zählt, sind die Ergebnisse - und die können Sie jetzt jeweils genauer studieren, die Lösungen in der unterschiedlichen Medien miteinander vergleichen und, vielleicht, wie ich Ihnen suggeriert

habe, den allen Arbeiten zugrunde liegenden künstlerischen Ansatz sehen, der sich vor allem, wenn auch nicht ausschließlich, am Menschen abarbeitet und der ist auch für eine Bildhauer nicht nur, wenn auch vielleicht vordringlich, Körper, sondern Sinn suchendes und Sinn fabrizierendes Wesen. Doch Vorsicht! Ziehen Sie bitte keine zu schnellen Schlüsse und bedenken Sie, daß durchaus auch hier gilt, was der Maler Reimer Jochims 1975 sagte: „Das Bild sehen heißt nicht mehr Wirklichkeit wiedererkennen, sondern wahre Erkenntnismöglichkeit von Wirklichkeit einüben.“²

² Reimer Jochims Visuelle Identität, Frankfurt a .M. 1975, 52