

Bernd Lohaus

Selbst wenn seine Skulpturen dies nicht auf den ersten Blick erkennen lassen, so ist Bernd Lohaus doch in der deutschen bildhauerischen Tradition verwurzelt, in der es um die Bearbeitung von Holz und Stein geht. Damit ist weniger der figürliche Aspekt gemeint, der für Lohaus keine Rolle spielte, sondern die Auseinandersetzung mit dem Material und der expressive Gestus, der sich davon ableitet und der im 20. Jahrhundert vom rheinischen Tierbildhauer Ewald Mataré über Joseph Beuys bis in die 1960er Jahre fortlebte. Damit sind zwei Künstler genannt, die beide für den jungen Lohaus von Bedeutung waren. Mataré, der als Akademielehrer in Düsseldorf präsent war, beeindruckte durch das unmittelbar Anschauliche seiner kompakt formulierten Figuren, und so wandte sich Lohaus an ihn, um ihm die ersten geschnitzten Holzreliefs aus der Schulzeit zu zeigen. Beuys lernte Lohaus kennen, als er eine Bildhauerlehre absolvierte, und auf seine Empfehlung wurde er an der Kunstakademie aufgenommen. Hier erprobte er neue Arbeitsweisen, die über das traditionell Bildhauerische hinausgingen. „Eingeschlossenes weitet sich aus“, so formulierte Lohaus später die Erfahrung von Beuys' Unterricht.

Die Technik des Behauens von Holz und Stein hatte Lohaus gelernt und verinnerlicht, den sorgsam Umgang mit dem Vorgefundenen, um dieses in seiner Substanz zu bewahren. An die Stelle des Schnitzens und Behauens trat nun das Handeln mit dem Material, knappe Eingriffe in die groben Balken, um sie mit einem Maximum von expressiver Spannung aufzuladen. In der Ausstellung in der Skulpturenhalle lässt sich dies anhand einer gerafften Auswahl von mehr oder minder chronologisch aufgereihten Werken verfolgen. Daran interessieren nicht so sehr die Entwicklungsschritte, denn im Grunde war Lohaus' Werk um 1966 bereits gänzlich da, vielmehr die Jahrzehnte währende Meditation über den Begriff Skulptur.

Lohaus' Interesse an Handlung und Aktion ging zurück auf seine frühe Begeisterung für Dada und auf das Erlebnis der Fluxus-Aufführungen, die er an der Akademie besucht hatte. Als er 1965 in Antwerpen ankam, traf er in Hugo Heyrman und Panamarenko gleichgesinnte Künstler, mit denen er Happenings organisierte, die eng mit seinen skulpturalen Absichten verbunden waren. Weert, die zentrale Arbeit aus dieser Periode, besteht aus drei beinahe vier Meter langen Balken, die parallel zueinander auf den Boden gelegt sind. Ihr Durchmesser verjüngt sich, und während das eine Ende das

massive Stirnholz der Balken zeigt, so sind es am anderen Ende die feinen Vertikalen und die Zwischenräume, die ebenso wichtig wie das Material selbst sind. Gefunden hatte Lohaus die Balken an der Schelde. Sie trugen die Aura des Meers mit sich, von Handel und Ferne, sie erinnerten an die Bewegung des Wassers und die Wendigkeit der Schiffe, doch vermied es Lohaus, zu offensichtlich darauf Bezug zu nehmen. Ihn beschäftigte vielmehr, dem roh zugeschnittenen, an sich ausdruckslosen Material intime Aussagen aufzutragen.

Am Hafen entdeckte Lohaus ein weiteres Material, das er während einiger Jahre zusammen mit Holzbalken verwendete, nämlich Seile, die eine natürliche Wesensverwandtschaft mit dem Fundholz besaßen. Er benutzte sie, um Holzstücke daran aufzuhängen oder damit zu umwickeln. Das Abmessen, Ab- und Aufrollen, Verknoten von Seilen waren Tätigkeiten, aus denen am Material eine sichtbare Struktur entstand. In seiner Funktion als tragendes Element erhielt das Seil seine Form im Zusammenspiel mit Holzlasten. Hier ruhen die Materialien nicht mehr in sich selbst, sie verlieren ihre vermeintliche Stabilität und treten in von Kräften bestimmte, auch existenziell deutbare Zusammenhänge.

An den Seilen lässt sich etwas vom Handeln mit dem Material ablesen, von dem bereits die Rede war. Doch dieses Handlungspotential liegt auch in den statisch daliegenden Balken, und verschiedentlich wies Lohaus darauf hin – “die Handlung ist sehr wichtig für mich. Ich mache Action Painting mit Holz, mit der Skulptur.” Das Handeln äußert sich im Aufrichten, im Anlehnen, im Aufschichten der Balken, die dafür disponiert bleiben, wieder umgeworfen, weggetragen und neu angeordnet zu werden.

Deshalb sind Lohaus' Skulpturen so angelegt, dass ihre Teile nicht aneinander befestigt, sondern lose zusammengefügt sind. Liegen Balken nebeneinander oder aufeinander, sind sie an die Wand gelehnt, stehen sie sogar einmal für sich, so sind sie stets bloß gesetzt und nicht fixiert. Lohaus bedachte vorsichtig ihre Position, den Moment, da die Skulptur mit dem Raum in Berührung gerät. Im Aufhängen von Balken mittels Seilen an der Wand, in den an die Wand gelehnten Brettern ist die Skulptur wie eine Geste, welche die Wand berührt und sich ihrer vergewissert. Dazu kam noch ein weiteres: Die Werke sollten dem Betrachter in den Weg geraten und durch ihre improvisierte Platzierung ihn dazu auffordern, sie wahrzunehmen.

Im Verzicht auf jede feste Verbindung zwischen den Elementen einer Skulptur wusste Lohaus sich einig mit Carl Andre. Mit ihm teilte er die Bewunderung für Brancusi, doch

im Unterschied zu Andres Ordnungen, in denen das Material gleichmäßig ausgebreitet wird, hob Lohaus den individuellen Charakter eines jeden Balkens hervor, um daraus die gewünschte bildhauerische Spannung zu gewinnen.

Dass das Zusammenfügen der Teile nicht statisch zu verstehen ist, lässt sich anhand einiger Werke unmittelbar nachvollziehen. Der sensible Umgang mit der Verbindung skulpturaler Elemente wird ersichtlich, wo die Fügung eines Balken in einen anderen als erotische Berührung begriffen wird. In der Skulptur Wille lehnt ein Balken mit leicht zulaufender Standfläche derart an einem aufrecht stehenden, dass beider Standfestigkeit in Gefahr scheint. Wird ein keilförmiger Balken unter den anderen geschoben, um diesen leicht anzuheben, wird zugleich sein Gewicht wahrnehmbar, und alles bleibt der Schwere zum Trotz eigenartig fragil. Es sind gerade die Details der Skulpturen, die einen begreifen lassen, dass Lohaus daneben Blumenquarelle malen konnte, in denen die Aufmerksamkeit des Bildhauers einen ebenso adäquaten Ausdruck fand.

Eine wunderbar klare und starke Vorstellung von diesem Zusammenwirken vermittelt die Skulptur Liège. Sie besteht aus einem langen und zwei kurzen Balken, die in vier Richtungen zeigen, wobei die unterschiedlichen Formen der Balken die vom Zentrum wegstrebenden Kräfte betonen oder mindern, so dass ein komplexes Ineinander von Bewegungen resultiert.

In den 1980er Jahren begann Lohaus, angeregt durch Einladungen an Ausstellungen, sich mit größeren Werke zu befassen. Wie in Leuven beziehen sie sich auf Rahmen- und Fundamentformen und grenzen sich durch die Schaffung eines Leerraums von der Umgebung ab.

Ende der 1990er Jahre begann Lohaus mit einer neuen Werkgruppe, Konstruktionen aus Paletten, Lattenkistchen und Pappschachteln. Er betrachtete sie als Modelle – “Es sind Architekturmodelle, die in Skulptur übertragen wurden.” Wie bei den Holzbalken hielt Lohaus sich an die vorgefundenen Formen und deutete sie um – beispielsweise durch das Kippen eines Kistchens auf die Seite, um eine vertikale Struktur zu erhalten, oder durch das Ein- oder Ausklappen der offenen Deckel einer Schachtel – oder indem er durch das Zusammenstellen zweier oder dreier Kistchen oder Schachteln eine Figur schuf, die sich gedanklich mit realen Bauten in Beziehung setzen lässt. Lohaus bearbeitete die Kartonflächen, indem er sie mit Wachs bestrich und sie so materiell und

formal festigte. Noch weiter ging er in der Verwandlung des Materials, als er die Paletten und einige Kartons in Bronze gießen ließ.

Hatte das Material Form und Ort gefunden, erhielt es manchmal eine weitere Markierung, die es in ein andersartiges Beziehungsfeld, nämlich die Sprache, stellte. Zunächst waren dies die Pronomina "ICH" und "DU", die Lohaus mit Kreide auf Bretter und Balken schrieb. So wie die Holzstücke unverbunden sind, liegt auch die Schrift leicht und reversibel auf ihrer Unterlage und droht zu verwischen. Ein einziges Wort ist eine Setzung, ein zweites schafft eine Beziehung, und besonders gilt dies für "ICH" und "DU", denn die Wörter bezeichnen nicht einen bestimmten Gegenstand, sie bezeichnen jemanden, der spricht, und jemanden, der angesprochen wird. Besitzen also die Wörter keine stabile Bedeutung, so ergibt sich die Beziehung zwischen ihnen aus der spezifischen Situation, in der sie auftreten. So stehen "ICH" und "DU" auf getrennten Flächen eines unregelmäßig geschnittenen Holzkubus, der auf die Kante gestellt ist und auf die eine oder andere Seite zu kippen droht.

In größer angelegten Werken waren es Satzbruchstücke, die Buchstaben für Buchstaben an die Wand gelehnte Bretter artikulierte. Die Aussage blieb bewusst offen, denn die Wörter heben an und brechen abrupt ab, ohne sich zu einem Satz zu schließen. Noch lakonischer sind die Steinskulpturen, von denen zwei außerhalb der Skulpturenhalle platziert sind. Es sind keine monolithischen Wegzeichen, die vertikal aufgestellt sind; die Skulpturen bestehen aus kaum behauenen Brocken, die am Wegrand liegen. Die Wörter "TEIL / GELEBT – GELIEBT" sind in die Steine gemeißelt, und wie immer man sie deuten mag, so sprechen sie doch in erster Linie davon, dass diese Skulpturen sich nicht allein in der Sichtbarkeit, sondern in der Sprache verorten. Es sind Reminiszenzen der expressionistischen Dichtung, der Lohaus sich nahe fühlte: "Wir stehen im Leben und besitzen die Möglichkeit, die Notwendigkeit, etwas zu hinterlassen. Ein Schrei, eine Behauptung, ein Echo – es ist die Spur der Existenz."

Dieter Schwarz