



**Dietrich
Heller**

Ungebremst

Dietrich Heller.
Ungebremst

Dank

**Wir danken herzlich für die großzügige Unterstützung
von Dietrich Heller:**

Freie Hansestadt Bremen. Der Senator für Kultur

von Ausstellung und Katalog:

Giachem Armon Caviezel

Romeo Corvaglia

Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Hauses e. V.

**Dietrich
Heller**
Ungebremst

Vorwort

Arie Hartog

Dietrich Heller und ich sind befreundet. Wir kennen uns seit 1997: Die Klasse für Bildhauerei von Bernd Altenstein (geb. 1943) an der HfK Bremen plante eine Ausstellung in Bremerhaven und ich wurde gebeten, einen Text beizutragen. Daraus entwickelte sich ein intensiver Austausch mit der damaligen »vorletzten Generation« der Altenstein-Klasse, der bis heute anhält. Die meisten Studierenden hatten sich nach einer Ausbildung anderswo in Deutschland oder Österreich dazu entschieden, ihr Studium in Bremen fortzusetzen, weil Altenstein eine offene Auffassung von gegenständlicher Bildhauerei pflegte. Figur gab es in den 1990er-Jahren kaum an deutschsprachigen Kunsthochschulen und wenn, dann am Vorbild der Lehrenden orientiert. Völlig anders in Bremen, wo die Studierenden divergierende Bildsprachen entwickelten und diese unterstützt von ihrem Lehrer präzisierten. Altenstein schuf die Rahmenbedingungen, um das eigene künstlerische Projekt mit maximaler Energie anzugehen, etwa indem er Atelierräume organisierte, wo lebensgroß gearbeitet werden konnte. Die logische Konsequenz war, dass Themen wie Format und die Begegnung auf Augenhöhe zwischen Skulptur und Betrachter aus vielen künstlerischen Perspektiven diskutiert wurden. In dieser »Generation« spielte die Auseinandersetzung mit dem Material Stein eine wichtige Rolle. Die Klasse traf alljährlich im Sommer Kolleg*innen aus der Hochschule für angewandte Kunst in Wien am Untersberg und es gab einen produktiven Austausch von Ideen und Studierenden, die zwischen beiden Städten wechselten.

An meinem 50. Geburtstag 2013 haben Heller und ich uns gemeinsam das Deckenfresko von Michelangelo (1475–1564) in der Sixtinischen Kapelle in Rom angeschaut. Wer sich durch diesen Raum bewegt, entdeckt, wie sich das Bild mit den Propheten und Sibyllen immer wieder neu zusammensetzt und welche sich verändernde Rolle Umriss und Motive spielen. Die Kunstgeschichte hat diesen Zusammenhang untersucht und das lässt sich nachlesen, aber das Erleben vor Ort bleibt etwas grundsätzlich anderes. Und in unserem Gespräch tauchte

die Frage auf, kann Bildhauerei das auch? Und präziser, was ist »das«?

Was Heller und einige seiner Kommiliton*innen mit dem heutigen Gerhard-Marcks-Haus verbindet, ist das Wissen um die vermeintlichen Defizite der Skulptur, die seit dem Paragone-Streit der Renaissance fester Bestandteil der europäischen Kunstgeschichte sind. Wichtiger – und davon handelt diese Ausstellung – ist aber die geteilte Neugier, neue Aspekte und Qualitäten im alten Medium zu entdecken. Heller ist einen bemerkenswerten Weg gegangen, indem er die Idee des Flachreliefs radikal umdrehte. Anstelle einer Projektion der aus der Malerei stammenden Zentralperspektive auf ein minimal tiefes Relief untersuchte er die Masse als Bildträger. Da kommt dann das Umfeld wieder zur Sprache, denn eine solche experimentelle Haltung funktioniert nur dort, wo es Interesse und Verständnis gibt. Seit 2009 ist jede Ausstellung zeitgenössischer Skulptur in unserem Museum von der Neugier nach bildhauerischen Möglichkeiten getrieben. »Dietrich Heller. Ungebremst« dokumentiert somit auch ein Biotop, wo Bildhauerei gedeihen kann und gewürdigt wird. Wir verstehen – und da liegt eine Analogie zu der oben angesprochenen Phase in der Klasse von Bernd Altenstein – Figur als ein Aspekt des Mediums. Am Ende geht es aber um das Ganze, das im Raum wahrgenommen wird und das von dem mysteriösen Etwas zusammengehalten wird, wofür sich der Begriff »Form« etabliert hat.

Wegen der oben angedeuteten Vorgeschichte habe ich mich mit der Entscheidung für die Ausstellung schwergetan. Wenn Qualität über Freundschaft geht, dann ist es aber nur selbstverständlich, dass wir diese Werkgruppe zeigen, wofür Veronika Wiegartz mit Überzeugungskraft plädiert hat. Sie hat das Projekt auch kunsthistorisch und inhaltlich koordiniert, einen wunderbaren Beitrag geschrieben und (wie immer) dem Direktor den Rücken freigehalten. Partnermuseen in Deutschland und im Ausland wurden darauf angesprochen, die Werkgruppe außerhalb von Bremen zu präsentieren, aber dort

Inhalt

Masse bewegt Motiv (und umgekehrt). Das erstaunliche Werk von Dietrich Heller

Arie Hartog 6

Dichtung Raum Bewegung Bild

Julia Wallner 12

Prozessbegleitende Zeichnungen (Auswahl) 18

Die Wucht des Fluchtbilds. Ein E-Mail-Interview-Experiment mit und über Dietrich Heller

Yvette Deseyve 24

Superlative. Barocke Strukturen im Werk von Dietrich Heller

Veronika Wiegartz 30

Blick auf die Skulpturen 34 Werke in der Ausstellung 58

Vita 63

Impressum 64

fehlt das Biotop. Der Nebeneffekt ist, dass die Kolleg*innen jetzt das Werk von Dietrich Heller als eine (ge)wichtige Position kennen, die Idee des durch Menschenhand geformten Steins in das 21. Jahrhundert zu übertragen. Und dieses Buch soll weitere Kreise ziehen.

Unser Dank geht an Dietrich Heller. Da steckt Bewunderung drin: Er hat über Jahre ohne Auftrag an den zwölf Werken gearbeitet, dabei seine Fragestellung verändert und immer wieder am Objekt geschärft. »Ungebremst« zielt auch auf die enorme Energie, mit der er das gemeinsame Ausstellungsprojekt vorangetrieben hat. Yvette Deseyve und Julia Wallner haben neben der eigentlichen Arbeit in ihren Museen wichtige Beiträge für dieses Buch geschrieben und erweitern unseren Blick. Dafür gilt großer Dank.

Stein ist ein Material, das so gar nicht dem neoliberalen Wunsch nach Flexibilität und maximaler Anpassung entspricht. Jede Entscheidung sitzt und kann nicht rückgängig gemacht werden. Da gibt es eine gewisse Parallele zu dem Produktionsprozess dieses Buchs mit Abbildungen aus der Ausstellung, das zur Eröffnung erscheint. Das geht nur, weil sich in einem eingespielten Team, bestehend aus den Fotografen Rüdiger Lubricht und Thomas Barth, der Gestalterin Catrin Bäuerle, sechzehn Mitarbeiter*innen und den externen Dienstleister*innen alle aufeinander verlassen können. Auch das ist eine Qualität unseres Biotops, das noch einen letzten essenziellen Aspekt besitzt: Möglich wurde das Projekt durch die Unterstützung vom Freundeskreis des Gerhard-Marcks-Hauses e. V. sowie von privaten Förder*innen, ohne die »das«, was wir hier in Bremen machen, undenkbar wäre.

Masse bewegt Motiv (und umgekehrt). Das erstaunliche Werk von Dietrich Heller

Arie Hartog

Am Anfang der europäischen Bildhauerei steht die Bewegung. In Platons Dialog »Menon« erwähnt Sokrates den mythischen Bildhauer Daidalos, dessen Skulpturen festgebunden wurden, weil sie sonst davonliefen.¹ Philosoph und Lehrer wussten, dass Kunstwerke nicht weglaufen. Die Legende beschrieb die Kombination von Schrittmotiv und Achsenverschiebung, mit der die griechische Bildhauerkunst im 8. Jahrhundert v. Chr. anfang, sich von den ägyptischen Vorbildern zu emanzipieren. Dynamik in der Skulptur ist immer relativ. Das heißt, dass es von Beginn an eine doppelte Erkenntnis gab: Alle wissen, dass Bewegung in der Bildhauerei eine visuelle Illusion ist, aber die Suche nach ihr ist (und bleibt) eine wichtige Antreiberin der künstlerischen Entwicklung. Der darin enthaltene Widerspruch wurde im Laufe der Moderne öfter scheinbar gelöst, indem Illusion radikal abgelehnt wurde. Eine andere Strategie hält das Paradoxe aus und spielt mit dem »Sowohl-als-auch«.²

Je schwungvoller die Vorstellung von Kunst wurde, desto problematischer wurde der Werkstoff Stein. Eine kleine Pyramide, die Urform der Stabilität, ließ sich darin ausführen. Die gleiche Form umgedreht, leicht gekippt auf ihrer Spitze balancierend blieb im selben Material undenkbar. Einen unbeweglichen Block dennoch visuell in Bewegung zu setzen, wurde zu einer Herausforderung. Dietrich Heller hat diese Fragestellung für sich aktualisiert. Er kennt die Geschichte der Bildhauerei sowie die Abkürzungen der Moderne und lässt sich mit großer Energie und Lust auf das Spiel ein, Masse visuell zu dynamisieren.

Heller arbeitet bevorzugt mit Stein. Seine Werke entstehen im Prozess, im kombinierten Nachdenken über die Form und in der faktischen Auseinandersetzung mit dem Material, seinen Möglichkeiten und Tücken. Die heute wieder gängige akademische Methode, nach der ein Entwurf von Fachkräften (oder Robotern) ausgeführt wird, lehnt er ab. Anstelle eines linearen Prozesses vom Konzept zur fertigen Skulptur, bei dem in der Ausführung vor allem Effektivität und Kostenminimierung gefragt sind,

ist sein Verfahren offen und aufwendig. Er selbst vergleicht die Arbeit mit Bergsteigen, mit der Suche nach einem Weg. Modelle und Zeichnungen begleiten den Arbeitsprozess. Sie sind keine Entwürfe vor Beginn der Ausführung, sondern Analysen von einzelnen Fragestellungen, die sich während des Prozesses ergeben.

I
Das englische Wort »weird«, das mit »erstaunlich« oder »sonderbar« übersetzt wird, ist für die neuere Anthropologie ein Akronym: »western, educated, industrialized, rich and democratic«.³ Es beschreibt, dass wahrnehmungspsychologische Gesetze, von denen lange Zeit angenommen wurde, sie gelten für alle Menschen, gar nicht so allgemein sind. Da psychologische Tests immer mit derselben Gruppe durchgeführt wurden (meistens amerikanische und europäische Studierende) entstand die Idee, als seien die dort beobachteten Muster weltweit gültig. Sicher ist nur, dass die menschliche Wahrnehmung vom Gleichgewichtssinn bestimmt wird und auf Gesehenes und Gespürtes reagiert.⁴ Die Erkenntnis ist für ein Museum wichtig, denn je mehr unterschiedliche Menschen es besuchen, umso deutlicher wird, dass nicht alle die gleiche Seherfahrung besitzen. Umgekehrt gilt es dann, die spezifisch kulturell geprägten Sehgewohnheiten als solche zu benennen und zu vermitteln. Das im zweiten Teil dieses Texts verwendete »wir« verweist somit auf ein kleines skulpturaffines Publikum, das bestimmte visuelle Trigger sieht und im Zusammenhang versteht. Außenstehende sind herzlich eingeladen, diesen sonderbaren Blick auf gestaltete Gegenstände im Raum nachzuvollziehen.

Hellers Ausgangspunkt ist die Gleichzeitigkeit von Form und Material. In einer Steinfigur nehmen Menschen den Werkstoff immer wahr. Die Frage ist, welcher Aspekt sich warum in den Vordergrund drängt. In der Kunstgeschichte gilt Michelangelo (1475–1564) als der Bildhauer, der daraus ein ästhetisches Prinzip machte. Einige seiner Skulpturen sind unfertig und das ist der Grund, warum



Abb. 1
Madonna I, Zustand 2008
 Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich),
 Marmor (Österreich)
 226 x 65 x 115 cm
 Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen



Abb. 2
Adam, 2010
 Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich),
 Syenit (China), Stahl, Lack
 295 x 280 x 300 cm
 Privatsammlung

sie Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die menschliche Gestalt und der ursprüngliche Steinblock befinden sich in einem visuellen Gleichgewicht. Michelangelos Non-finito erwartet ein Nachdenken über den Zustand des jeweiligen Werks und darüber, was gesehen wird.⁵ Wesentlich für die Theorie dazu ist der Begriff »Figur«. Er bezieht sich in diesem Fall nicht auf den Gegenstand, sondern darauf, dass etwas als zusammenhängend wahrgenommen wird und sich darum von seiner Umgebung, die »Grund« genannt wird, absetzt. Der Stein als solches kann Figur sein oder ein Motiv, das sich darin verbirgt. Das Auge wechselt mit großer Selbstverständlichkeit zwischen unterschiedlichen Aspekten, die es als kohärent wahrnimmt. Dabei ändert sich auch immer der Grund. Wiedererkennbare Elemente, in diesem Fall Gesichter, Gewand, Hände oder Knie fügen sich zusammen, weil das Gehirn einen körperlichen Zusammenhang herstellt. Wissen spielt eine Rolle: Wer die von Michelangelo gemalten Propheten und Sibyllen in der Sixtinischen Kapelle kennt, wird sie in Hellers Steinen entdecken.

Heller fragt mit seinen Skulpturen, wie Bildhauerei als »Bild« wirkt, und dreht einen Kerngedanken der europäischen Tradition um. Bei jedem Gemälde sehen wir eine Bildfläche und dann einen Bildraum, der sich in die Tiefe entwickelt. Wir erkennen Elemente darin und daraus entsteht eine imaginäre räumliche Staffelung von vorne nach hinten. In der Renaissance fingen Bildhauer an, dieses Prinzip auf Reliefs zu übertragen und sie entdeckten, dass ein Flachrelief durch Anwendung von Prinzipien der Perspektive aus der Malerei tief wirken kann. Das »Sowohl-als-auch«, die Gleichzeitigkeit von möglichst flachem Relief und großer imaginärer Raumtiefe galt als hochgradig kunstvoll. Heller nimmt umgekehrt viel Masse und verlegt den virtuellen Raum (teilweise) in den Bereich vor der eigentlichen Skulptur, den er akzentuiert.

Das erste Mittel, das er dazu nutzt, ist die Anamorphose. Aus einem bestimmten Blickwinkel entsteht innerhalb des Kunstwerks ein erkennbares kohärentes Bild. Ein Beispiel dafür ist seine »Madonna I« (2008–2011, Abb. 1), bei der das Vorbild, Michelangelos sogenannte »Medici Madonna« (Abb. S. 24), wortwörtlich auftauchte, wenn Betrachtende sich vor der Steinskulptur befanden. So wurden sie angeregt, sich um das Werk herum zu bewegen, um einen Punkt zu finden, an dem sich das Bild für sie einheitlich zusammensetzte. Indem Heller das Werk in der ersten Inszenierung im Gerhard-Marcks-Haus in einem völlig schwarzen Raum präsentierte und in weißen Linien den Umriss der Figur auf die Wand zeichnete, entstand eine Situation, in der die selbstverständliche Orientierung an Raumecken und -kanten erschwert wurde. Weder die eigene Position noch die des Kunstwerks im Raum ließen sich sofort verstehen. Die zweiteilige Skulptur selbst kippte leicht schräg nach vorne, kam also wortwörtlich auf die sich vor ihr Befindenden zu. In seinem »Adam« (2010, Abb. 2) schuf Heller eine frei in einem Garten stehende Konstruktion, die mehrere gleichwertige Ansichten ermöglicht. In der Bewegung um die Skulptur herum ist Unterschiedliches zu sehen: ein Klotz, an Menschen erinnernde Formen, verzerrte Körperteile, Spiegelungen und aus einigen Perspektiven ein relativ kohärentes Bild, das auf die berühmte gleichnamige Plastik von Auguste Rodin (1840–1917) verweist. Diese Werke sind aber keine Suchbilder, die die Betrachtenden zwingen, im Sinne von Einansichtigkeit eine bestimmte Position einzunehmen. Eher geht es um die Erfahrung eines Zusammenhangs von vielen Bildern, wobei das Motiv, auf das verwiesen wird, eines ist, das in der Wahrnehmung keineswegs dominiert. Was sich in der Vorstellung durchsetzt, ist nicht diese eine Perspektive, sondern das komplexe Werk mit dem Erlebnis von Dynamik, Schwere, (In-)Stabilität und Figur(en).

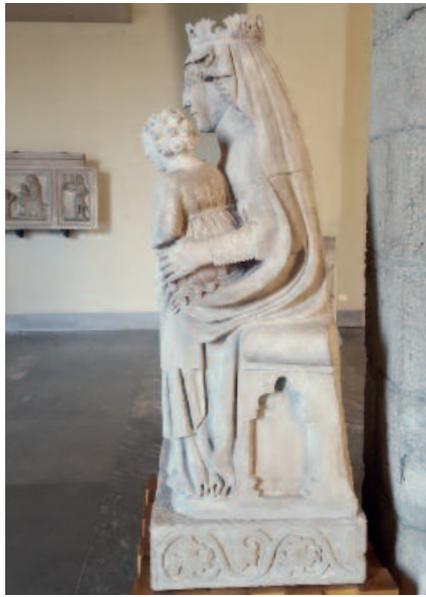


Abb. 3 **Campioneser Meister**
Madonna mit Kind, um 1310
 Stein, Höhe 146 cm
 Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, Mailand



Abb. 4
Madonna I, Zustand 2010
 ausgestellt im Kirchenraum von St. Nikolai
 in Marktbreit, 2010

Das zweite Mittel, mit dem Heller in den Raum drängt, ist die Grundform des Steins. Im Fall seiner Propheten und Sibyllen sind es keine rechteckigen Blöcke, sondern seitlich liegende, abgestumpfte Pyramiden- oder Kegelformen, deren »Spitzen« einen Teil des Motivs (meistens ein Knie) tragen. Im Hintergrund steht eine alte Erkenntnis: Keilformen stoßen gezielt in den Raum, während konvexe Formen sich mehr oder weniger gleichmäßig in alle Richtungen ausdehnen. Für dieses erste und zweite Mittel lassen sich in der Kunstgeschichte einzeln Vorbilder finden, aber Heller verbindet und verflechtet sie. Von der Seite ist zu sehen, wie die geschnittenen Linien und Bohrlöcher auf einen imaginären Punkt zulaufen. Vor der Skulptur wird sichtbar, wie die vorne angedeuteten gegenständlichen Elemente bis zur Rückseite weiterlaufen. Wir sehen den Stein, Bilder und die Illusionen. Gleichzeitig. Das Auge wechselt zwar von Figur zu Figur (Knie, Hand, Linie, Wölbung, Mulde), aber wir sind uns immer bewusst, einen zusammenhängenden, gestalteten Körper im Raum wahrzunehmen.

II

Hellers Werkgruppe erinnert daran, wie wichtig »Richtung« und »Tiefe« in der Bildhauerei sein können. Schon bei den griechischen Skulpturen des 6. Jahrhunderts v. Chr. lassen sich perspektivische Verzerrungen feststellen und sie spielen in der europäischen Kunstgeschichte eine größere Rolle als gemeinhin angenommen. Die Kraft von vielen scheinbar naturalistischen Werken ist das Resultat von gezielter Übertreibung, nur überwiegt in der Wahrnehmung der Aspekt der Naturnachahmung. Heller übertreibt, ohne von Konventionen gehemmt zu werden. Indem er dabei auf berühmte Kunstwerke zurückgreift, überbrückt er scheinbar unüberwind-

bare kunsthistorische Gräben. Nur weil die Bildhauerei heute auch ohne Naturvorbild denkbar ist, kann er seine Auffassung von Dynamik mit seinen Vorbildern verbinden. Masse wurde immer schon als Bildelement eingesetzt. Ein bemerkenswertes Beispiel ist eine Madonna mit Kind aus dem frühen 14. Jahrhundert im Museo d'Arte Antica im Mailänder Castello Sforzesco (Abb. 3). Von der Seite ist zu sehen, wie sich der Stein auf die Betrachtenden zubewegt und dem Motiv von vorne betrachtet einen für die Wirkung entscheidenden Akzent verschafft. Hellers erwähnte »Madonna I« funktionierte ähnlich, als sie 2010 im Kirchenraum von St. Nikolai in Marktbreit (Bayern) aufgestellt wurde, wo die sich leicht in den Raum neigende Vorderseite auf den Eingang zielte (Abb. 4). Je näher das Publikum kam, umso deutlicher wurde die leichte Schräglage – und desto mehr verschob sich die Qualität der Erfahrung vom Visuellen hin zum Körperlichen. Dabei spielt das Format eine wichtige Rolle: Große Steine wirken anders als kleine. Die schräge Rückwand war auf den ersten Blick zwar nicht zu sehen, prägte aber die Wahrnehmung der Dynamik. Menschen spüren instabile Massen.

Für seine Propheten und Sibyllen hat Heller ein ungewöhnlich breites Maß gewählt. Es ist die logische Konsequenz seiner Untersuchungen zur plastischen Wucht. Eine nach vorne geneigte Skulptur kommt auf uns zu, was wir bewusst oder unbewusst merken. Betrachtende schätzen automatisch die Neigung ein, weil sie sich und das Werk im Raum verorten. Ohne eindeutigen räumlichen Halt wird das schwieriger, wie Hellers »In – Out« zeigt (Abb. 5), ein Wandrelief, in dem die zentrale Form nach vorne drängt. Die Tiefenausdehnung, die etwa die Hälfte der Breite ausmacht, ist nur von der Seite sichtbar. Dabei demonstriert die Arbeit, dass es nicht um die spie-



Abb. 5
In - Out, 2007
 Bronze, teilweise poliert
 73 x 72 x 37 cm
 Sammlung Würth, Schwäbisch Hall

gelnde Wirkung vor dem Relief, sondern um die Wahrnehmung aller Aspekte und Perspektiven geht. Die minimale, kurze Desorientierung, die dadurch entsteht, dass das Auge keinen Halt findet, schafft Aufmerksamkeit für das plastische Ganze, genauso wie das bei den Anamorphosen der Fall ist. Heller greift in den Propheten und Sibyllen diese Erfahrung auf und stellt sie auf Sockel, die durch ihre Form die durchlaufende imaginäre Linie zum Boden hin unterbrechen. Das selbstverständliche Verorten wird kurz blockiert und das Auge auf die Skulptur gelenkt. Die eher gedrungene Komposition der gemalten Einzelfiguren Michelangelos entspricht Hellers skulpturaler Bildauffassung. Er hat sie gesehen und dann für sich bildhauerisch aktiviert.

Die Form der Propheten und Sibyllen bezieht sich auf die Umriss der Gestalten in der Sixtinischen Kapelle. Einzelne Motive befinden sich auf der Spitze des imaginären Kegels und verlaufen dann in die Tiefe und Breite. Umgekehrt drängt das raue Material von hinten zu den geschliffenen Flächen im vorderen Bereich. Die Form des Steins ist aber nie die des ursprünglichen Blocks. Von vorne betrachtet zitiert der Umriss der hinteren Fläche immer Elemente aus den Vorbildern. So werden Bildmotiv und Material miteinander verzahnt. Die faktische Tiefe der Steine orientiert sich an der menschlichen Armlänge, womit Heller das Prinzip der Lebensgröße ins Horizontale verlagert hat. Indem die Kanten im Fall der vierten Skulptur (»Hieremias«, Abb. S. 40) unterschiedlich lang sind,⁶ wird die im Vorbild enthaltene Drehung des Propheten in die große Form übertragen.

Das menschliche Auge lässt sich leicht täuschen. Wir sehen ein Knie, also denken wir die Form sei gewölbt, auch wenn sie konkav ist. Als Mulde bildet sie einen

Kontrast zu konvexen Flächen und so entsteht eine Komposition plastischer Motive, die sich nur zu einem geringen Teil mit den Vorbildern überlappen. Von der Seite betrachtet sind die Propheten und Sibyllen abstrakte Skulpturen, die nach vorne drängen, durch die Addition von wiedererkennbaren Elementen wird das verstärkt. Das »Ungebremst« im Titel der Ausstellung bezieht sich daher auch auf die Selbstverständlichkeit, mit der Heller sich über Konventionen hinwegsetzt. Er vermischt Gegenständliches und Ungegenständliches und nimmt Zeichnung in seine Skulpturen auf, indem er tiefe Linien (und Bohrlöcher) durch die Oberflächen zieht, die die Form gliedern, daneben manchmal zur Figur werden. In der Wahrnehmung wechseln sich flache und plastische Bilder ab. Und sie vermischen sich.

III

Die Gruppe von Propheten und Sibyllen ist in zwei Phasen entstanden. Ursprünglich waren für die Serie sieben Figuren geplant, 2018 entschied sich der Bildhauer dazu, daraus zwölf zu machen, auch weil sich während der Arbeit neue Themen und Fragestellungen entwickelt hatten. Der Gegensatz zwischen flachem Bild und räumlicher Dynamik hatte sich immer weiter aufgelöst. Am Anfang (»Jonas«, Abb. S. 34), wurde quasi ein Flachrelief über die abstrakte Form des seitlich hingelegten Pyramidenstumpfs gelegt. In der zweiten Figur (»Libica«, Abb. S. 36) wurde die dreieckige Grundform durch eine große Konkave und zwei nach vorne kommende konvexe Formen, auf denen sich das Knie und die Schulter der Sibylle befinden, durchbrochen. Wölbung und Mulde schaffen eine enorme Tiefe und von der Vorderseite betrachtet ein Bild. In jeder Arbeit der Reihe wurden die Parameter neu zusammengesetzt. Die erste Skulptur, »Jonas« wurde 2020 überarbeitet und



Abb. 6
**DICHTUNG RaumBildBewegung XIII (IONAS),
 Zustand 2016**
 Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich)
 114 x 117 x 75 cm

zeigt im Vergleich zum ursprünglichen Zustand (Abb. 6), wie sich das Nachdenken über Masse und Motiv in vier Jahren entwickelt hatte. Im unteren Teil wurde eine tiefe Konvexe eingezogen, wodurch die reale und virtuelle Räumlichkeit rund um das Knie gesteigert wurden.

Das Bindeglied zwischen beiden Gruppen bildet die vorletzte Skulptur der ersten Reihe (»Persicha«, Abb. S. 44), in der das Relief um das Knie und das darauf liegende Gewand wortwörtlich in die Tiefe gezogen wird. In der Kniekehle und über dem Oberschenkel verbergen sich Bohrlöcher, die dunkle, schwarze Akzente setzen. So lässt sich beobachten, dass sich der radikale Gegensatz zwischen Bild und Block, die Hypothese am Anfang, immer weiter auflöste, sodass sich die letzten fünf Propheten und Sibyllen noch mehr von ihrem Vorbild emanzipieren konnten als die ersten sieben. Damit stellt sich am Ende die Frage nach der Bedeutung des Motivs. Heller zitiert Michelangelo oder Rodin und setzt ihre Bildideen, die zum festen Vokabular der Kunstgeschichte geworden sind, buchstäblich unter Druck. Weil ihre Arbeiten so bekannt sind, kann er sie manipulieren, in den Hintergrund drängen und dabei sicher sein, dass sie immer wieder in der Wahrnehmung auftauchen werden. Er löst sie aus ihrem ursprünglichen, auch inhaltlichen Kontext und macht daraus Teile seiner dynamischen Form.

Während sich die Generation vor ihm noch heftig über gegenständliche und ungegenständliche Kunst stritt, nutzt Heller die heutige Freiheit und verbindet sie. Sein Werk ist »Sowohl-als-auch« und »Weder-noch«. Er hat eine sehr eigene Bildsprache entwickelt, in der alles der fantastischen unmöglichen Idee untergeordnet wird, Bildhauerei in Bewegung zu setzen. Gegen eine Tendenz

in der Geschichte der modernen Skulptur, die mit analytischer Schärfe ihr Objekt auf ein notwendiges Minimum reduzierte, setzt er Komplexität und plastische Opulenz. Das Wort Seherfahrung bekommt dann eine doppelte Bedeutung: Es bezeichnet, was jemand gesehen hat und was im Gedächtnis aktiviert ist. Und: was er oder sie beim Rumgehen um Hellers Propheten und Sibyllen im Sehen erfährt.

1 Platon: Menon (Hg. und übersetzt von Theodor Ebert), Berlin/Boston 2019, S. 123.

2 Zum »Sowohl-als-auch« als Kategorie in der Geschichte der Bildhauerei vgl. Arie Hartog: Figur, Distanz, Tiefe und Transparenz. Hans Josephsohn und die Geschichte der modernen Skulptur, in: Hans Josephsohn – Existentielle Plastik, Ausst. Kat. Museum Folkwang Essen, Göttingen 2018, S. 48–61.

3 Vgl. Joseph Henrich: The Weirdest People in the World, New York 2020.

4 Vgl. Rainer Schönhammer (Hg.): Körper, Dinge und Bewegung. Der Gleichgewichtssinn in materieller Kultur und Ästhetik, Wien 2009.

5 Mit dem Anfang der modernen Bildhauerei um 1880 und der neuen Rolle, die Material und Technik darin spielten, wuchs das Interesse für die »unfertigen« Werke Michelangelos.

6 Das Gleiche gilt für die sechste Skulptur (»Persicha«, Abb. S. 44).



Dichtung Raum Bewegung Bild

Julia Wallner

Wie in einem programmatischen Credo stellt der Bremer Bildhauer Dietrich Heller den Titeln seiner zwölf in den vergangenen sechs Jahren entstandenen und nun im Gerhard-Marcks-Haus als Gruppe präsentierten monumentalen Steinskulpturen die Worte »Dichtung Raum Bewegung Bild« voran. Entgegen einem klassischen Bildverständnis, in dem ein künstlerisches Artefakt autonom von seinen Betrachter*innen existiert und aus diesem Umstand seine eigene Bildwirklichkeit kreiert, erscheinen die aus Steinblöcken gehauenen Werke Hellers durch diese beschreibenden Substantive, die alle eine Handlung implizieren, unmittelbar abhängig von ihren jeweiligen Betrachter*innen. Durch die parataktische Reihung der Worte und ihre lückenlose Schreibweise lassen sich innerhalb der Syntax jedoch verschiedene Bedeutungszusammenhänge formen, die wesentliche Sinnverschiebungen auslösen. Die Begriffe von Raum und Bewegung sind zudem auch zusammengezogen als Raumbewegung zu lesen und schlagen so ein wandelbares Verhältnis des statischen Werks zu seinen Betrachter*innen vor. Deren Wahrnehmung wird explizit zum Ausgangspunkt genommen, die zugleich zumindest ihre Perspektive auf das Werk verändert, womöglich aber auch bereits einen Schritt früher in dessen Konzeption mitgedacht ist. Die Doppelbedeutung des vorangestellten Gedankens der Dichtung bezeichnet einerseits die Kompression eines Materials als Verdichtung, zugleich aber die Übersetzung von etwas grundsätzlich Materialisierbarem in ein geistiges Konstrukt der Imagination oder einen poetischen Akt der Versprachlichung. Beide dem Wort inhärenten Bedeutungen implizieren einen Prozess der Transformation, der durch die Konkretion des Vorgangs und seine materielle Übertragung eine sinngemäße Verdeutlichung zum Thema macht. Beide stellen sie das Objekt erneut und explizit in Abhängigkeit seiner Deutung. Wie die anderen Begriffe reagiert der angesprochene Aspekt der Dichtung auf – imaginierte – Betrachter*innen als Gegenüber, lässt diese als offenbar systemimmanenten Teil der Arbeit erkennbar werden.

Der Begriff des Bilds überrascht in dieser den Arbeiten vorgestellten Reihe von zu einem Wort zusammengezogenen Titeln wohl am meisten, steht der im Stein materialisierte Gedanke der räumlichen Ausdehnung doch der üblicherweise zweidimensionalen Ausformulierung eines Bilds sichtbar entgegen. Doch das Bild ist zugleich der offensichtlichste Ausgangspunkt von Dietrich Hellers Skulpturen, die sich Bildern widmen, genauso wie sie unseren Prozess der Bildfindung zum Thema haben, der, anders als durch den Begriff suggeriert, für den Künstler kein zweidimensionaler Akt bleibt. Er selbst fasst dies lakonisch zusammen mit einer Beobachtung des italienischen Bildhauers Arturo Martini (1889–1947) zum Paragone, der seit der Neuzeit den Wettstreit der Gattungen um die Wiedergabe der Welt im angemessenen Medium beschreibt und für die Bildhauer*innen der frühen Moderne neue Bedeutung erlangte in ihrem Ringen um Konzepte autonomer Skulptur: »Malt ein Maler eine Tomate, so ist es ein Bild. Und macht ein Bildhauer eine Tomate, so ist es eine Tomate.«¹

In Klammern fügt Heller den einheitlichen Titeln seiner Skulpturen römische Zählungen und schließlich Namen der Sibyllen und Propheten Michelangelos (1475–1564) hinzu, die dieser als Teil seines hochkomplex ausgeführten malerischen Bildprogramms für die Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom ausgeführt hatte. Die zwölf Skulpturen Hellers sind aus Carrara Marmor (»Zacherias«), österreichischem Kalkstein (»Jonas«, »Esaias«, »Hieremias«, »Libica«, »Daniel«, »Persicha«), persischem Travertin (»Delphica«), italienischem Kalkstein (»Cvmaea«, »Ezechiel«, »Ioel«) und römischem Travertin (»Erithraea«) gehauen. Die Wahl der Steine führt zu einer gedeckten Farbpalette, die sich aus der Eigenfarbigkeit des klassischen Bildhauermaterials speist. Der skulptural erzielte Ausdruck lebt aber auch aus der Varianz dieser Farbigkeit und den individuellen Abweichungen, die im Kern ein eigentlich malerisches Thema zitieren. Die Skulpturen greifen in Gesten und Paraphrasen, in Eindrücken und Erinnerungen – aber auch in Umrissen, Perspektiven und Kompositionsprinzipien –



Abb. 1
DICHTUNG RaumBewegungBild XXVIII (ZACHERIAS), 2019
 Statuario di Carrara (Marmor, Italien)
 105 x 95 x 88 cm

Abb. 2 **Michelangelo**
Zacherias, Detail aus dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, 1508–1512
 Rom, Vatikan

Bildmotive Michelangelos auf. Teilweise sind diese wiedererkennbaren Elemente als konkrete Übertragungen lesbar, zugleich jedoch erscheinen sie durch die »Hinzufügung« einer realen dritten Dimension in einen umfassenden und konstruktiv bedeutsamen Prozess der Perspektivverschiebung übersetzt. Das klassische Thema der räumlichen Illusion in der Malerei, ausgereift angewandt seit der Renaissance in der Ausgestaltung kunstvoller, zugleich trügerischer Deckengemälde, überträgt Heller so auf die bildhauerische Entwicklung seines Themas und nimmt es zugleich durch die Reduktion seiner illusionistischen Elemente zurück. Für ihn beschreibt es

zusammenfassend »die Frage, wie sich ein Objekt, wie sich ein Bild und wie sich eine Skulptur im Raum manifestieren können.«²

An der Figur des »Zacherias« von Dietrich Heller lässt sich in der direkten Gegenüberstellung mit dem Deckenfresko Michelangelos die Arbeitsweise des Bildhauers erläutern (Abb. 1, 2). Das von ihm geschaffene monochrome Bildwerk wächst in einer konischen, geschlossenen Form auf die frontal stehenden Betrachter*innen situativ zu. Der in seiner als Relief gelesenen Höhentopografie erhabenste Punkt der Skulptur ist zugleich der Ellenbogen eines voluminös ausgearbeiteten Arms. Er erscheint im Grad der Abstraktion vom ebenfalls ausfülligen Raumvolumina zusammengefügteten Körper losgelöst, zu einer freien Form verdichtet. Der angewinkelte Arm korrespondiert mit dem Faltenwurf des rechten Knies, das wie im Fresko als achsensymmetrisch gespiegelte Gegenform ausgebildet ist. Die harte Gewandfalte selbst wirkt in Hellers skulpturaler Übersetzung eher wie eine Zeichnung im Raum und verselbstständigt sich auch dadurch zur Linie, die sich autonom als struktureller Träger von der ursprünglichen Bedeutung ablöst, von der ihr zugeordneten mimetischen Rolle, die nur noch in der direkten Gegenüberstellung mit Michelangelos Fresko erkennbar bleibt. Der geschlossene, massive und in Schichtungen fein ausgearbeitete Körper des Propheten lagert wie in einer Eiform, die einerseits die harte Konturierung und Plastizität der massigen Volumina stärkt, andererseits eine Abgrenzung schafft zu einem steinbildhauerisch bearbeiteten, aber nicht illusionistisch ausformulierten Umgebungsraum, der zugleich die Dimension des ursprünglichen Steinblocks markiert. Schnitt-, Bohr- und Keilspuren bleiben ebenso sichtbar wie die vom Bohrer verursachten kreisrunden und folglich maschinell erstellten Löcher, die wiederum wie perspektivische Hohlräume Fluchtpunkt und Blickachse als Perspektive aufnehmen.

Das in seiner Ausformung flache, in der Illusion tiefenräumliche Bild des Renaissancemeisters, der selbst als Bildhauer tätig war und dessen malerische Konzepte sich besonders bei seiner Gestaltung der Sibyllen und Propheten für die Sixtinische Kapelle auch auf eine eigene künstlerische Prägung im dreidimensionalen Raum zurückführen lassen, fächert sich in Hellers skulpturalem Konzept in eine Vielzahl sich überlagernder Bilder auf. Diese können sich aus bestimmten Standpunkten für die Wahrnehmung des Auges zu einem lesbaren Motiv zusammenfügen. Zugleich greifen sie das Thema der Perspektive oder der Perspektivität explizit auf, da sie in der eigenen Bewegung im Raum in eine Vielheit von



Abb. 3
DICHTUNG RaumBewegungBild XXIII
(ZACHERIAS), 2019
 Statuario di Carrara (Marmor, Italien)
 105 x 95 x 88 cm



Abb. 4
DICHTUNG RaumBewegungBild XXIII
(ZACHERIAS), 2019
 Statuario di Carrara (Marmor, Italien)
 105 x 95 x 88 cm

Bildern, Strukturen, Lineaturen, Zeichnungen und Umrisse zerfallen. Der Bildhauer beschreibt seinen Annäherungsprozess an die Figur folgendermaßen: »Meine Skulpturen verstehe ich als dreidimensionale Zeichnungen, wobei sich die Zeichnung als Spur des Arbeitsprozesses zu figürlichen Elementen verdichtet. Dabei lote ich die Zusammenhänge von Illusion und Täuschung im Verhältnis zur Realität in der Skulptur aus.«³ Aus diesen Gedanken habe er einen nicht stereometrischen Raum, eine auf die Betrachter*innen bezogene Perspektive, entwickelt. Diese spezifiziert er wie folgt: »Eine Fläche definiert sich dabei durch alle Punkte, die die gleiche Entfernung zum Betracherauge haben. Die Flächen, die dadurch entstehen, sind gewölbt und dadurch eine Art Teilstück einer Ballonhülle, in dessen Zentrum sich der Betrachter befindet. Aus der Gewölbedeckenmalerei der Renaissance stammt der Begriff der Anamorphose für Bilder mit einer anderen, auch größeren Tiefenstaffelung der Bildebenen. In Abhängigkeit vom Standpunkt erscheint das Bild verzerrt oder entsprechend der normalen Bildwahrnehmung.«⁴

In der Seitenansicht der Skulptur »Zacherias« wird dieses Prinzip der Anamorphose deutlich (Abb. 3). Die gesetzmäßige Verzerrung fand in der Renaissance überwiegend als malerisches Stilmittel zur Erzeugung illusionistischer Raumebenen und also zur Täuschung der sinnlichen Wahrnehmung der Betrachter*innen Anwendung. Hellers Umgang mit dem Prinzip der Anamorphose hegt geradezu die entgegengesetzte Wirkung, das Offenlegen seiner Mittel ist Teil seines bildhauerischen Konzepts, das jedoch die Illusion selbst zum Thema macht. Es zeigt sich in der Seitenansicht zugleich, wie stark die in der frontalen Ansicht zunächst als gestisch oder im Charakter eines Non-finito zu lesenden Bearbeitungsspuren den

tiefenräumlichen Prozess der Wahrnehmungsverschiebung unterstützen. Im Profil wird außerdem sichtbar, wie mit den unterschiedlichen Qualitäten der Bearbeitung eine Synthese geschaffen wird. Glattes wird mit Schrundigem, weich Geschliffenes, organisch Rundes mit harten, teils geometrisch klaren Kanten kombiniert. Im Ganzen wird eine Darstellung geschaffen, die jenseits ihrer figurativen Zuschreibung, die tatsächlich in den Hintergrund treten kann, immer ihre Eigengesetzlichkeit zum Thema hat, ohne dabei in ein postmodernes »Als-ob« zu verfallen. Arie Hartog hebt in seinen Texten diese Fallen der figurativen Bildhauerei und ihrer kategorialen Missverständnisse und Fehleinschätzungen hervor: »Die Betrachter sehen einen Menschen und wissen durch den vielen Stein, dass kein Mensch real anwesend ist.«⁵

Dietrich Hellers Skulpturen entwickeln durch ihre bewusst eingesetzte und immer wieder aufgegriffene, im Arbeitsprozess verfeinerte Eigenperspektive einen deutlichen Bezug auf die Betrachter*innen, den auch Veronika Wiegartz in ihrer Deutung hervorhebt und in ihren Ausführungen präzisiert: »Um die verschiedenen Bildebenen hintereinander staffeln zu können, aber auch um eine Bewegung auf den Betrachter zu und dadurch eine maximale Präsenz seiner Arbeiten zu erzeugen, hat Dietrich Heller die Idee der ›umgekehrten Zentralperspektive‹ entwickelt: Großformen befinden sich im rückwärtigen, Kleinformen im vorderen Teil der Skulptur. Voraussetzung für dieses Prinzip der Tiefenstaffelung ist ein extremer Steinblock, der von der Masse her den eigentlichen Bildgegenstand weit übersteigt.«⁶ Betrachtet man Hellers Werke von hinten (Abb. 4), so wird dieses Prinzip als grundlegendes Konstruktionsprofil deutlich, welches aus den verinnerlichteten Erkenntnissen Adolf von Hildebrands (1847–1921) oft missverständlicher, in der Moderne jedoch



Abb. 5
DICHTUNG BildRaumBewegung XV (LIBICA), 2016

Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich)
107 x 86 x 70 cm

Abb. 6 **Michelangelo**
Libica, Detail aus dem Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, 1508–1512
Rom, Vatikan



Abb. 7
DICHTUNG BildRaumBewegung XV (LIBICA), 2016

Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich)
107 x 86 x 70 cm



vorne. Bestimmend ist das Zusammenspiel von der Darstellung und den relativen Höhenunterschieden. Sobald einzelne Elemente erkannt werden, stellt man sich die räumliche Logik vor. Dabei scheint das figürliche Erkennen über die räumliche Realität zu dominieren.«⁸ Die nach vorne sich ausstülpende Form offenbart sich von hinten als plane Fläche, als hart konturierter Umriss. Mimetische Aspekte treten vollends in den Hintergrund. Sichtbar wird stattdessen das Denken und die Konstruktion der dreidimensionalen Figur aus ihrer Zeichnung, die als Umrisslinie erscheint, die jedoch durch die perspektivische Staffelung ihre Abbildlichkeit im Sinne einer direkten Übersetzung des malerischen Vorbilds einbüßt. Heller übernimmt ein Motiv, bearbeitet es in einer von ihm entwickelten Methode, die wie eine Reprise auf ein historisches Bewusstsein reagiert, daraus schöpft und in der Untersuchung des technischen Prinzips neue Ansätze findet.

In der plastischen Entwicklung seiner Figur der libyschen Sibylle zeigt sich Hellers bildhauerischer Ansatz, aus der Zeichnung heraus zu denken, noch deutlicher (Abb. 5–7). Über dem behauenen Steinblock liegt ein feines Netz aus eingekerbten Strichzeichnungen, die als die Umrisse der Figur und ihres Gewands relativ leicht zu entschlüsseln sind. Dies manifestiert sich beispielsweise in den Beinen der Prophetin. Als Gesamtform sind diese zwar herausgearbeitet, sie deuten sich aber in der Binnenform nur durch eine tief in den Stein gekerbte Reliefzeichnung an und vervollständigen sich erst in der Vorstellung der Betrachter*innen und kraft ihrer eigenen Seherfahrung. Diese an die Erscheinung gekoppelte Wahrnehmung ist umso bemerkenswerter, da solche Einkerbungen auch an anderer Stelle seiner Skulptur eingesetzt werden. Dort bezeichnen sie jedoch nicht durchgängig Körperformen, was insbesondere in der Seitenansicht deutlich wird, wo die Einkerbungen als perspektivische Linien des imaginierten Fluchtpunkts zu verstehen sind. In der Seitenansicht wird zudem die starke perspektivische Verschiebung sichtbar, die aus der Frontalansicht nur bedingt wahrnehmbar ist. Wie in der Formulierung des »Zacharias« besetzt hier der Nachbar von Ellenbogen

weit ausstrahlender Relieftheorie ein klares Prinzip entwickelt, das zugleich Entschlüsselung und forschenden Frageansatz bietet.⁷ Arie Hartog erläutert dies in Bezug auf Dietrich Hellers Arbeit: »Hildebrand beschrieb, wie ein Bildhauer, der in Stein arbeitet, mit einer Zeichnung auf einer Seite anfängt und dann in die Tiefe hinein vordringt. Das Problem dieser Methode sei aber, dass der Mensch aus einer einzelnen Perspektive nur eine Vorstellung von relativer Tiefe habe. Um reale räumliche Tiefe einschätzen zu können, müsse er den Blickwinkel ändern. Wie flach ein Flachrelief ist, sieht man nicht von

und Oberarm, die Schulter, den topografisch höchsten Punkt der Sibyllenfigur, die am weitesten nach vorne auskragt und zugleich durch den konstruktiven Fluchtpunkt in der nach unten versetzten, verlängerten Achse des Bildwerks einen Schwerpunkt bildet. Auch in dieser Figur wird gleich der des »Zacharias« durch die starke Drehbewegung des Oberkörpers der linke Arm mit dem linken Knie parallel gesetzt, wiederum entsteht eine gespiegelte Körperachse. Der Körper setzt sich folglich aus zwei Massenvolumina zusammen, was in Hellers Komposition deutlicher spürbar ist als in Michelangelos malerischer Formschöpfung und den Ausgangspunkt seiner umgekehrten Zentralperspektive markiert. Was bei Michelangelo in der Raumillusion bleibt, überführt der bildhauerische Ansatz Hellers zugleich in echtes Gewicht. Die Materialität des behauenen Steins und die sich sichtlich übertragende Mühe dieses so langwierigen wie komplexen handwerklichen Prozesses seiner Formung durch Verdichtung tragen als sichtbare Elemente nicht unwesentlich dazu bei, dass wir als Betrachter*innen die Schwerkraft der Masse in unsere grundsätzlichen Überlegungen zur Skulptur einbringen können. Besonders deutlich wird dieser Aspekt durch die in der Körpermitte der Sibylle ansetzende Hohlform, die die raumillusionistisch nach vorne auskragende Hüfte der Figur stattdessen als Konkave ausbildet. Dadurch entsteht ein Wechselspiel von schweren und gewichtslosen Volumina, die der Künstler gleichwertig ausbildet. Dietrich Heller beschreibt sein plastisches Vorgehen folgendermaßen: »Die Großform meiner Skulpturen erzeugt eine schubartige Wirkung auf der physischen Wahrnehmungsebene des Empfängers, wobei der Grad dieser Wirkung vom Material und der geometrischen Form abhängig ist. Dabei gilt: Je größer die wahrgenommene Masse ist, die hinter der Darstellung liegt, umso größer ist der wahrgenommene Schub. Um die Masse für den Empfänger/Betrachter ohne Standortwechsel sichtbar zu machen, habe ich für meine Skulpturen eine bildhauerische Perspektive entwickelt, in der die Bildebenen tiefer gestaffelt stehen. Je tiefer die Bildebene steht, umso größer wird diese, während sie in der Zentralperspektive immer kleiner wird. Vereinfacht lässt sich diese Perspektive als die Umkehrung oder Ausstülpung der Zentralperspektive beschreiben.«⁹

Die im Gerhard-Marcks-Haus versammelte Gruppe von Hellers Propheten und Sibyllen veranschaulicht einen hochkomplexen und zugleich zutiefst praxisbezogenen bildhauerischen Weg, der auch die Ausdauer, die benötigte Energie und die handwerkliche Präzision sichtbar zum Thema hat. Für jede der monolithischen Einzelfiguren findet der Bildhauer eigene Lösungen, die Varianz

der Sockelhöhen und die Abweichungen in den Dimensionen machen diese Vielheit in der Einheit deutlich und verstärken die von Heller gesuchte, auch illusionistische Wirkung, die aber zugleich sichtbar an die Steine als solche rückgekoppelt bleibt, auch wenn sie die Gestalt menschlicher Figuren annehmen. Die Figuren selbst knüpfen inhaltlich und motivisch an die Formvorgaben Michelangelos an, in erster Linie aber präzisieren und verfeinern sie die eigene bildhauerische Aufgabe. Diese gleicht einer Annäherung und formt eine Auseinandersetzung mit einem selbst auferlegten Thema in zwölf Stationen. Für die Betrachter*innen desillusioniert sie nicht den Raum der Kunst, vielmehr fügt sie der Wahrnehmung von Skulptur eine wesentliche Qualität hinzu, einen Prozess der Bewusstwerdung.

1 Dietrich Heller: Wann und wie die Skulptur entsteht, in: Dietrich Heller, Emma Critchley, Athar Jaber. Michelangelo schultern. Last, Kraft, Bild in Skulptur und Fotografie, Ausst. Kat. Gerhard-Marcks-Haus, Bremen 2013, S. 10. Hierbei handelt es sich um eine sehr freie Übersetzung des Zitats, vgl. das hiesige Interview zwischen Yvette Deseyve und Dietrich Heller, S. 27.

2 Dietrich Heller, Zitat auf der Webseite www.dietrich-heller.de; Abruf 10.6.2022.

3 Dietrich Heller: Zu meiner Arbeit, in: Dietrich Heller (Hg.): Dietrich Heller, Bildhauerei, Bremen 2010, S. 67.

4 Ebd., S. 67.

5 Arie Hartog, Vorwort, in: Ausst. Kat. Bremen 2013, wie Anm. 1, S. 6.

6 Veronika Wiegartz: Aufwand – Versuch einer Annäherung, in: Ausst. Kat. Bremen 2013, wie Anm. 1, S. 44–46, S. 45.

7 Vgl. Arie Hartog: Michelangelo schultern: Über das Auftauchen der Bilder zwischen Medium und Betrachter, in: Ausst. Kat. Bremen 2013, wie Anm. 1, S. 34–38, S. 35: »[...] für die Entwicklung der modernen Kunst, formulierte der Bildhauer Adolf von Hildebrand [...] seine sogenannte Relieftheorie. Dabei ging es um Wahrnehmung, um die Rolle der Form und um die Arbeitsweise des Steinbildhauers. Hildebrand trennte zwischen Wahrnehmung und Vorstellung. Die Vorstellung sei ein Destillat aus Wahrnehmungen, und die Form des Kunstwerks war für ihn die Schnittstelle, an der die Vorstellung des Künstlers auf die Vorstellung des Betrachters traf.«

8 Ebd., S. 35.

9 Heller 2013, wie Anm. 1, S. 10.



Prozessbegleitende Zeichnungen (Auswahl)

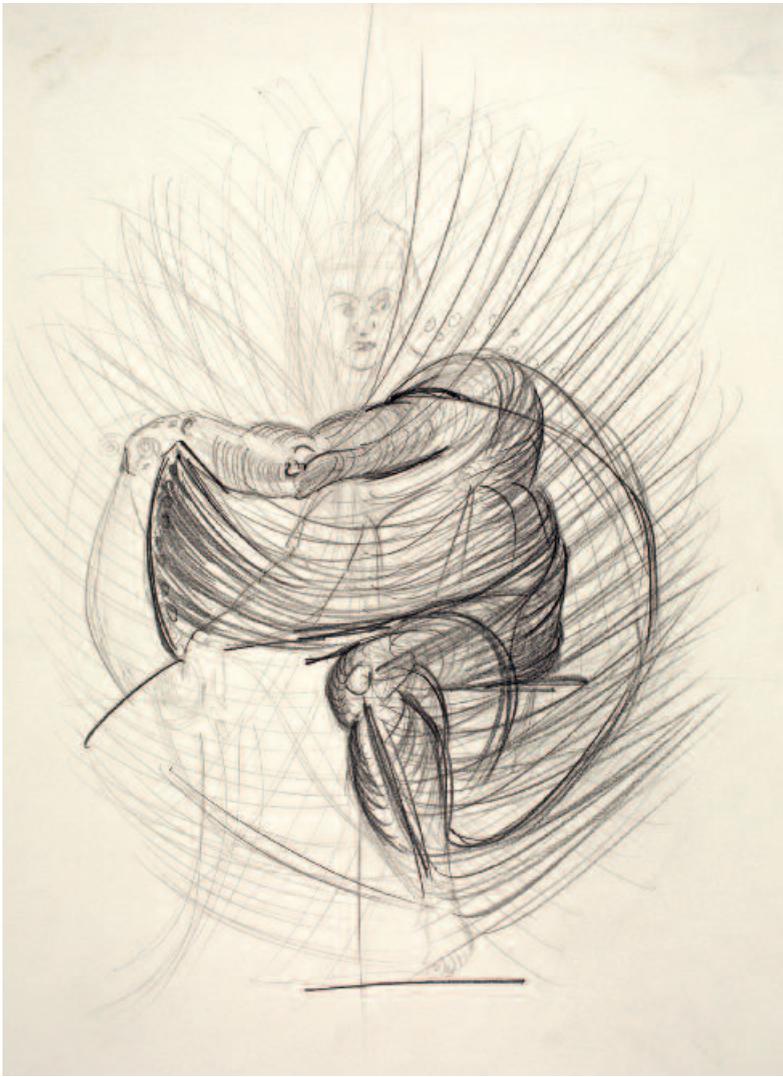












Die Wucht des Fluchtbilds. Ein E-Mail-Interview- Experiment mit und über Dietrich Heller

Yvette Desevye

Am 14.2.2022 um 12:24 – 00 Prolog und 01 Begegnung

YD

Lieber Dietrich, ich freue mich auf unser kleines Projekt und bin gespannt auf die theoretische Begegnung mit Deinem Werk. Denn im Gegensatz zu der üblichen Konstellation Objekt – Raum – Betrachter befinde ich mich nicht in direktem Austausch mit Deinen Skulpturen (auch wenn ich einiges davon gut kenne), d. h. gerne möchte ich mich Deinem Werk theoretisch annähern und vielleicht dadurch auch anderen Betrachtern einen Zugang zu Deiner Arbeit legen.

Für die diesjährige Einzelausstellung hast Du Dich entschieden, Deine zwölf Sibyllen bzw. Propheten auszustellen. Kannst Du Dich an die »Erstbegegnung« erinnern? Was oder wie haben Dich Michelangelos Wesen affiziert, sodass Du Dich – über sechs Jahre – diesem Thema gewidmet hast? Welche Erwartungshaltung hast Du als Künstler anderen gegenüber in der Begegnung mit Kunst allgemein, mit Deiner Kunst im Speziellen?

DH

Wann ich das erste Mal Abbildungen sah, weiß ich nicht mehr. Aber wann ich zum ersten Mal in der Sixtinischen Kapelle war, weiß ich noch ganz genau: Es war der 12.9.2013. Ich war sehr erstaunt, fast verstört, als ich wahrnahm, dass diese Fresken der Sibyllen und Propheten, die ja gemalte Figuren sind, sich auf mich zubewegen schienen. Sie rutschten mir regelrecht entgegen. Der Begegnung mit den Werken Michelangelos, insbesondere mit seiner »Medici-Madonna« (Abb. 1), war es ja auch geschuldet, dass ich 2003/04 eine Skulptur machte, die von vorne die üblichen Seherwartungen erfüllt, aber beim Umschreiten den Betrachter überrascht, da sie eine wesentlich stärkere Tiefenausdehnung entwickelt, die die von vorne geweckten Seherwartungen nicht mehr erfüllt (Abb. 2, 3). Ich habe also eine plastische Anamorphose kreiert, eine gesetzmäßige Verzerrung; – genauso funktioniert ja auch die Gewölbemalerei der Renaissance oder des Barocks! Dort war die perfekte Illusion wichtig, für mich das Prinzip! Es ist das Spiel mit Fläche und

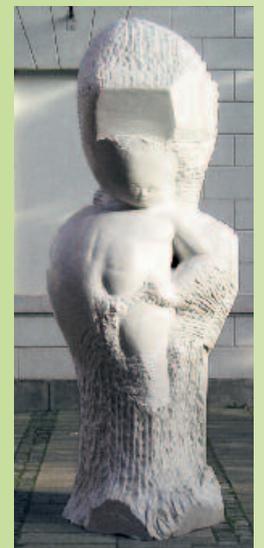


Abb. 1 **Michelangelo**
Muttergottes, sog. Medici-Madonna, 1521–1531
Marmor, Höhe 226 cm, San Lorenzo, Florenz

Abb. 2, 3
Große Figur im Stein-Block, 2003/04
Ordinario di Carrara (Marmor, Italien), 275 x 90 x 90 cm

Raum, das dort perfektioniert wurde. Dieses Verhältnis von Fläche und Raum ist für den Werkprozess meiner Skulpturen grundlegend.

Was die Begegnung mit Kunst anbelangt, so ist der ideale Betrachter wach und offen. Er geht mit allen Sinnen in die Begegnung mit dem Kunstwerk und lässt es auf allen Ebenen wirken – vielleicht ein entscheidender Unterschied zur Konzeptkunst. Wenn man es als Betrachter schafft, diesem Wirken ein reines Begegnungsfeld zu bereiten, ein Feld so unberührt wie eine frisch gefallene Schneedecke, ist das ideal. Wenn eine solche Begegnung gelingt, macht man sich als Betrachter selbst das größte Geschenk.

Am 24.2.2022 um 14:16 – 02 Resonanz und Interaktion

YD

Lieber Dietrich, gerne möchte ich Deinen Hinweis auf die Offenheit des Betrachters aufgreifen. Sicherlich eine sehr grundlegende Bedingung: die Offenheit und Bereitschaft, sich auf Menschen und Dinge einzulassen, weniger kontrolliert zu agieren, vielmehr zu re-agieren. Zurzeit wird viel über »Resonanz« im Sinne Hartmut Rosas diskutiert, d. h. wir geraten in eine Beziehung mit etwas: Uns affiziert etwas unmittelbar, wir reagieren darauf, im besten Fall verändert sich etwas nach dieser Begegnung. Rosa geht davon aus, dass sich diese Resonanz weder planen lässt noch dass gezielt darauf hingesteuert werden kann, er spricht von der »Unverfügbarkeit«. Wie stehst Du zu diesem Gedanken der Unverfügbarkeit – zum einen aus Sicht des Betrachters, zum anderen aus Sicht des Künstlers?

DH

Liebe Yvette, das ist ein interessanter Gedanke! Wenn ich es recht bedenke, kommt mir das aus meiner Atelierpraxis durchaus bekannt vor. Ich würde zustimmen, dass man Resonanz nicht einfach »machen« oder einschalten kann, wie das Licht mit einem Schalter. Resonanz ist nicht direkt unserem Willen unterworfen und damit nicht einfach verfügbar. Was man aber tun kann ist, Bedingungen zu schaffen, die Resonanz ermöglichen. Es ist letzten Endes nichts anderes als eine Form von Meditation. Eine Versenkung in sich selbst und im nächsten Schritt eine Hinwendung zum Kunstwerk. Dieser Entleerungsprozess gelingt mal leichter und mal weniger leicht. Schafft man es, Ruhe und Stille in sich einkehren zu lassen, dann kann man in einen unmittelbaren Kontakt mit dem Werk treten und erlebt eine direkte Form der »Kommunikation«, also Resonanz. Als Künstler bin ich bei dem beschriebenen Prozess wahrscheinlich im Vorteil, da er zu meiner alltäglichen Atelierpraxis gehört, zumindest in Zeiten der Neu- bzw. Weiterentwicklung oder beim Überprüfen eines Werks. Kennt man das »Sehergebnis«, hat man eine echte »Abkürzung«, zumindest zeitlich gesehen, dafür aber kein lebendiges Erlebnis mehr. Geht man dagegen in Resonanz, auch wiederholt mit schon Gesehenem, Bekanntem, erlebt man.

Da wir gerade über das Betrachten von Kunstwerken sprechen, ich unterscheidet zwei Arten von optischer Wahrnehmung: Sehen und Schauen. Sehen impliziert einen fokussierenden Blick, d. h. eine Konzentration auf das Zentrum unseres Sehfelds. Schauen fokussiert dagegen nichts. Die Konzentration liegt, wenn überhaupt, in der Peripherie unseres Sehfelds, bzw. ist gleichmäßig über dieses verteilt. Man schaut so üblicherweise in die

Ferne, in eine Landschaft zum Beispiel. Schauen ist der Blick für das Ganze.

Am 12.3.2022 um 20:53 – 03 Manipulation

YD

Lieber Dietrich, vielen Dank für die Erläuterungen darüber, wie eine Kunstbegegnung gelingen kann oder eben auch nicht. Auf der einen Seite ist sicherlich die Bereitschaft des Betrachters nötig, vielleicht auch das sich bewusste Einlassen – »entleeren«, wie Du es nennst –, auf der anderen Seite gibt es den Künstler, der mit speziellen künstlerischen Mitteln eine Resonanzbegegnung beim Betrachter forciert. Meine Frage zielte also weniger auf den Künstler als Betrachter, als auf den Künstler, der die Kunstbetrachtung lenkt. Inwieweit antizipierst Du als Künstler das Verhalten des Betrachters oder manipulierst es sogar?

DH

Liebe Yvette, ach so – gute Frage! Wie ich schon erwähnte, ist das Antizipieren von Resonanz bereits Teil meines Arbeitsprozesses. Ich setze alles daran, dass meine Arbeiten in diesem Sinne gut, klar und präzise wirken. Um eine Begegnung mit dem Betrachter zu forcieren, habe ich versucht, die »Dosis« zu erhöhen, indem ich die verschiedenen Faktoren (Material, Masse, Form, Motiv, Größe etc.) untersucht habe und nun versuche, diese ganz unterschiedlich wirkenden Elemente auf eine Hauptrichtung auszurichten; in der Hoffnung, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu fesseln: ihn einzufangen wie das Gravitationsfeld die Sternschnuppe. Die Manipulation des Betrachters ist dabei sicherlich ein Aspekt. Dies ist auch meiner Beobachtung geschuldet, die in diesem Zitat (vergessen von wem) sehr treffend zum Ausdruck kommt: »Skulptur ist etwas, über was man stolpert, wenn man gerade ein Video betrachtet!« – oder war's ein Gemälde?

Am 24.3.2022 um 11:59 – 04 Bewegung im Raum

YD

Lieber Dietrich, bitte entschuldige die verspätete Antwort auf Deine Nachricht. Übrigens, es war ein Maler bzw. Konzeptkünstler, für den Skulpturen Stolperfallen sind: Ad Reinhardt. So banal das Zitat ist, so interessant ist daran der Aspekt, dass die Betrachtung von Bildhauerei etwas Widerständiges ist und erst im Raum erfahrbar wird – für manch einen Besucher offensichtlich eine schmerzliche Erfahrung! Nähern wir uns Deinen Skulpturen im Raum und der Frage, was eigentlich genau passiert, wenn ein Betrachter Deinen Skulpturen begegnet: Entsteht ein Sog oder stößt die Wucht Deiner Skulpturen den Betrachter ab? Oder gibt es – wie ich

Deine Skulpturen beschreiben würde – die »Wucht des Fluchtbilds«?

DH

Ad Reinhardt! Ja, der war das, danke. Schönes Wort »Fluchtbild«; ein fluchtendes Bild, ein gerichtetes Bild – passt absolut! Tatsächlich habe ich die Außenkontur einer Figur genommen und in einem bestimmten Abstand eine zweite, kleinere Kontur angelegt. Peilt man gedanklich Verbindungslinien über die beiden Konturen, treffen sich diese als Fluchtlinien in einem Punkt, dem »perspektivischen Fluchtpunkt« meiner Skulpturen. Das ist die zugrundeliegende Konstruktion. In der Wahrnehmung des Betrachters geht der Schubimpuls der so konstruierten Skulptur weiter, endet also nicht in diesem Punkt, sondern fluchtet ins Unendliche. Steht man als Betrachter in dieser Schublinie, spürt man die Wucht, mit der das Massevolumen in seiner speziellen Form schiebt. Es drängt sich förmlich dem Betrachter entgegen. Man spürt das ganz besonders im oberen Bauch (Solarplexus). Das dies nicht unangenehm ist, liegt an den Maßen der Skulpturen. Sie stehen in direkter Relation zu meinem Körper als menschlichem Maß. Das war mir sehr wichtig. Die Skulpturen sollten so groß sein, dass ich sie mit meinen beiden Armen gerade so noch »packen« kann. Die Rolle der Tiefe zu entschlüsseln und welchen Einfluss sie auf den Schub hat, war wesentlich schwieriger! Auch wenn die seitlichen Ansichten einiger Skulpturen visuell eine enorme Geschwindigkeit suggerieren und damit eine große Wucht vermuten lassen, sind sie auf der Schublinie dann doch körperlich gut auszuhalten. Das visuelle Erlebnis ist dabei wie eine Art »Zoom«. Es scheint, als ob das Bild der Skulptur auf einen zuschweben könnte. Da es nur für einen Moment in der Vorstellung stattfindet, hat es für mich nichts Bedrohliches – im Gegenteil, man will es gleich noch einmal sehen.

Am 8.4.2022 um 17:43 – 05 Fluchtbild und Exkurs

YD

Lieber Dietrich, heute schicke ich Dir einen Aufsatz, der das Thema des Fluchtbilds vertieft. Ich gebe zu, Bernhard Waldenfels ist nicht einfach zu lesen, aber er trifft Deinen Ansatz derart, dass es sich lohnt hier etwas tiefer einzusteigen. Lass uns da beim nächsten Mal darüber »reden«.

Etwas ganz anderes: Momentan beschäftige ich mich mit Bildhauerei und Farbe, ein heiß diskutiertes Thema im 19. Jahrhundert. Damals haben sich die Kuratoren der großen Skulpturensammlungen in Dresden, Berlin und Hamburg wirklich hochgeschaukelt und großartige Experimente gemeinsam mit zeitgenössischen Künstlern initiiert. Es wurden Versuchsanordnungen aufgebaut,



Abb. 4

Laura & Catalina. Raumbild VII, 2012

Statuario di Carrara (Marmor, Italien), Leinwand,
Kohle auf Wand
210 x 90 x 110 cm

mit Hilfe derer bewiesen werden sollte, dass der rein weiße Gips oder Marmor die Form auslösche, alles flach werden lasse und schon nach wenigen Metern Entfernung der Wahrnehmung entschwinde – anders, so die These, bei getönten und farbigen Werken. Wie siehst Du das Verhältnis von Skulptur bzw. Plastik und Farbe?

DH

Liebe Yvette, zu Deiner Frage nach der Farbe in der Skulptur. Ich würde dies differenzierter betrachten wollen, denn es kommt darauf an, was man machen will und wie »Marmor« in Erscheinung tritt, denn seine Farbigkeit ist beispielsweise sehr von der Rauheit der Oberfläche abhängig sowie vom Licht. Ein flaches Relief mit fein differenzierten Formen, wie beispielsweise mein Porträt »Laura & Catalina« (Abb. 4), würde ich immer in einem hellen oder gar weißen Material machen, da ein richtig kräftig farbiges Material zu viel Licht schluckt und dadurch fein nuancierte Formen bzw. Flächenbewegungen verschwinden. Je weißer, umso präziser und perfekter muss auch die handwerkliche Ausführung sein. Das gilt insbesondere für den Nahbereich. Ich habe es gewagt, die Wahl von einem monochromen Material zugunsten eines mehrfarbigen Materials zu verschieben. Wie an meinem »Zacharias« (Abb. S. 54) zu sehen ist, muss man bei einem weißen Marmor viel stärker mit dem Hell-Dunkel-Kontrast arbeiten, um die gleiche plastische Wirkung wie bei einem nicht weißen Stein zu erzielen. Wenn man das nicht schafft, stimme ich Dir zu, dass mit einigen Metern Abstand und besonders viel Licht alles in einem weißen Strahlen aufgehen kann und flach wirkt. Das passiert mit Rot beispielsweise nicht. Farbe kann

bestimmte Formeigenschaften verstärken und umgekehrt, abmildern. Gleichzeitig hat man mehr Möglichkeiten die farbige Präsenz des Materials, die Erscheinung der Volumen, über die Opazität zu steuern. Ich habe diese »malerischen« Effekte zusammen mit den konkaven Formen im Laufe der Reihe aufgegeben und habe von einfarbigem zu mehrfarbigem Material gewechselt, denn je weißer und reiner die Farbe ist, umso mehr tritt die Materialität in den Hintergrund. Die Materialität spielt bei mir jedoch eine zentrale Rolle. Der weiße »Zacherias« ist also ein Zugeständnis an Michelangelo und eine Herausforderung an mich gewesen. In meinen Skulpturen soll sich das Material gleichberechtigt neben der Form und dem Motiv zeigen. Gerade, da Form und Motiv schon weitgehend voneinander abgekoppelt sind. Nicht unwichtig ist dabei die Farbtemperatur. Wärme und Resonanz gehen auch besser zusammen, glaube ich, oder?

Am 12.5.2022 um 18:05 – 06 Chiasmus der Blicke

YD

Lieber Dietrich, vielen Dank für Deine spannenden Ausführungen und auch das Differenzieren, mit welchem Material welche Effekte zu erzielen sind. Gerne möchte ich den Exkurs »Farbe« beiseiteschieben und Dich nach Deinen Eindrücken zu Waldenfels befragen. Der Text ist nur ein kleiner Ausschnitt einer größeren Wahrnehmungstheorie, die mir manchmal wie ein theoretisches Konstrukt Deiner bildhauerischen Arbeit vorkommt. Zum einen die Tatsache, dass wir »mehr sehen, als wir tatsächlich sehen«. Waldenfels nennt als Beispiel das Urbild, welches immer im Gesehenen mitschwingt, ähnlich eines »Nachbilds« Bedeutungspotenziale freisetzt, d. h. eine Bildgestaltung, die Nicht-Gegenwärtiges vergegenwärtigt. Der Betrachter sieht beim Anblick Deiner Arbeit eine Form, gleichzeitig mehr als eine Form, vielleicht eine menschliche Figur, vielleicht sogar das Urbild eines Propheten Michelangelos. Die Wahrnehmung dieser sichtbaren, aber verzerrten Formen führt uns in eine weitere inhaltliche wie räumlich erfahrbare Ebene. Ein anderes Thema ist Waldenfels' Idee des »Chiasmus der Blicke«, d. h. die Wechselseitigkeit, dass sich einerseits der Betrachter ins Bild vertieft und andererseits das Bild dem Betrachter entgegenkommt – bei Dir mit voller Wucht!

DH

Liebe Yvette, ich meine bei Waldenfels viel zu lesen, was ich sofort unterschreiben würde. Gleichzeitig bleibe ich an manchem hängen, bin mir unsicher, was er genau meint. Das ist erst einmal eine neue und etwas fremde Gedankenwelt für mich, für die ich mir gerne Zeit lassen würde und auch brauche. Auch fehlen mir in seinen Ausführungen oft die konkreten Beispiele. Wahrscheinlich

weil als »bildender« Künstler mein Verhältnis zu Theorie und Denken zwiegespalten ist. Es wäre aber ideal, Praxis und Theorie zu vereinen: »Denken ist extrem wichtig! | Stört aber total beim Sehen! | Nur wenn ich bin, kann ich sehen, wirklich sehen, was ich gemacht habe. | Das ist meine Arbeitshaltung, bzw. der Zustand, den ich beim Arbeiten immer anstrebe. – Dann trübt nichts die Wahrnehmung!« (Aus meinem Skizzenbuch, 2.4.2019) Wirklich zum Nachdenken über Bilder und zwar die dreidimensionalen hat mich ein Zitat von Arturo Martini gebracht: »Un pomo modellato da Fidia resta un oggetto, mentre un pomo dipinto, anche se dipinto male, rientra nel fenomeno dell'arte.« (Modelliert Phidias einen Apfel, bleibt es ein Objekt, während ein gemalter Apfel, selbst schlecht gemalt, als Kunst wahrgenommen wird.) Hiermit wird den zweidimensionalen Künsten ein Vorsprung an Bildhaftigkeit bestätigt, den die Bildhauerei auf den ersten Blick nicht haben soll. Gleichzeitig eröffnet sich in der Objektivität ein enormes, vielleicht sogar ein größeres Potenzial. Ein umfängliches Potenzial des Bildhaften. Gerade weil Bildhauerei immer auch ein Ding, ein Objekt ist, zudem von Raum und Material abhängig ist, scheint der Weg vom Abbild zum Bild (Kunstwerk) etwas weiter zu sein. Aber wie ich finde, lohnt er sich. Kurz: Ja, ich mache Bilder im wahrsten Sinne des Worts, d. h. sie entstehen, indem ich darüber »nachdenke«. Somit ist das »Machen« meine Form des Denkens. Den Gedanken vom Urbild, als dem Bild hinter dem Bild, finde ich im Übrigen sehr spannend. Er schließt an das an oder das ein, was ich als einen Ort in der Tiefe bezeichne, wo alle Antworten zeitlos nebeneinanderliegen. In der Tiefe finde ich Antworten auf meine Fragen als Bildhauer und schließlich auf jede Frage, die gestellt wurde bzw. noch gestellt werden wird. Das Bild als Form der Antwort macht die Sache noch greifbarer und den Aspekt der Tiefe in Bezug auf meine Skulpturen doppelt sinnig.

Am 31.5.2022 um 23:14 – 07 Epilog

YD

Lieber Dietrich, durch die Tatsache, dass dreidimensionale Kunstwerke immer auch Teil der Betrachterwelt sind, wird die Frage nach dem Bild tatsächlich komplexer und gleichzeitig für den Menschen unmittelbar. Aber über die letztlich zugrundeliegende Frage, wer im unendlichen Paragone die Oberhand hat, sind wir uns, glaube ich, einig!

Arturo Martini: Primi aforismi [1944], in: Elena Pontiggia (Hg.): Arturo Martini. La scultura lingua morta e altri scritti, Mailand 2001, S. 11–22, S. 15.

Ad Reinhardts Bemerkung wird überliefert von Lucy Lippard: As Painting is to Sculpture. A Changing Ratio, in: Maurice Tuchman (Hg.): American Sculpture in the Sixties, Los Angeles 1967, S. 31.

Hartmut Rosa: Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung, Berlin 2016.

Bernhard Waldenfels: Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes, in: Gottfried Boehm: Homo Pictor (Colloquium Rauricum 7), München/Leipzig 2001, S. 14–31.





Superlative. Barocke Strukturen im Werk von Dietrich Heller

Veronika Wiegartz



Abb. 1 **Giambattista Lorenzetti**
Deckengestaltung der Cappella del Beato Giacomo
Salomoni, 1639
Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Venedig

Das Nachdenken über diesen Beitrag begann mit einer Erinnerung an das Jahr 2009, als Dietrich Heller und ich gemeinsam mit Kolleg*innen nach Venedig fuhren. Im Gepäck hatte ich den Auftrag, ihm unbedingt das Giovanni Bellini (um 1437–1516) zugeschriebene »Polittico di San Vincenzo Ferrer« (1464–1470) in der Basilica dei Santi Giovanni e Paolo zu zeigen. Doch anstatt die strenge Komposition der Frührenaissance zu bewundern, in der die Tafeln der Heiligen Christopherus, Vincenzo Ferrer und Sebastian in eine regelmäßige Bogenarchitektur eingepasst sind, hatte Dietrich Heller nur Augen für die Gestaltung der links benachbarten Kapelle. Diese, die Cappella del Beato Giacomo Salomoni, erhielt ihre barocke Gestalt im Jahr 1639 und zeigt hoch oben im Raum waghalsig auf Pilastern und Giebelfeldern balancierende und sich in den Raum neigende, vollplastische Putten und Allegorien (Abb. 1).¹ Das aus kunsthistorischer Sicht gewichtige Polyptychon unterlag im Wettstreit um Aufmerksamkeit einer scheinbar nebensächlichen architektonischen Situation, in der aber doch Raum und Objekt eine glückliche Symbiose eingingen. Damals begriff ich nicht, dass Dietrich Heller blitzschnell das in den Raum Hineinstoßen der Putten und Allegorien,



Abb. 2
RaumBewegungBild X (Hieremias), 2014
Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich), Lack
23 x 16 x 13 cm
Privatsammlung

die Bewegung auf die Betrachtenden zu, erfasst hatte. Heute sehe ich in seiner Faszination für die Kapelle eine Art Präfiguration für das, was die Sixtinische Kapelle in ihm auslöste. Als er diese im Herbst 2013 besuchte, elektrisierten ihn von den Deckenfresken des Michelangelo (1475–1564) die zwischen den Gewölbekappen sitzenden Figuren der Sibyllen und Propheten (1508–1512, Abb. S. 60–62). Der Maler operierte hier mit den Mitteln der Bildhauerei: Die Figuren lösen sich optisch aus dem Verbund der Decke, befinden sich räumlich vor der Scheinarchitektur und verfügen über eine große, fast greifbare physische Präsenz, von der die Betrachtenden unmittelbar eingenommen werden.² Hier erlebte Dietrich Heller mit den Mitteln der Malerei einen Impuls, der ihn in seiner eigenen Bildhauerei umtreibt. Der Gedanke an eine Umsetzung der Fresken in Bildhauerei lag dabei nicht fern, bilden Gemälde doch seit dem Ende seiner Studienzeit 2004 häufiger den Ausgangspunkt für seine Arbeiten.³ Nach einer Phase der mehr theoretischen Auseinandersetzung mit den Sibyllen und Propheten 2014, in der neben einer kleinen Fassung des »Hieremias« (Abb. 2) mit der Arbeit »RaumBewegungBild XII (Jüngling)« (Abb. 3) auch eine kleinere Figur nach einem der »Ignudi« an der Decke der Sixtinischen Kapelle entstand, startete Dietrich Heller im Januar und Februar 2015 quasi parallel mit drei Skulpturen nach den Propheten »Hieremias« und »Jonas« sowie der Sibylle »Libica« (Abb. S. 40, 34, 36).

Der in den Jahren 2015 bis 2020 gehauene Zyklus nach den Fresken der Sixtinischen Kapelle ist nicht die erste Auseinandersetzung mit dem Werk Michelangelos. Bereits vorher entstanden mit der »Madonna I« (2008–2011, Abb. S. 7), dem »Adam« (2010, Abb. S. 7) und einer Pieta, »RaumBewegungBild VIII (Pieta)« (2013) drei große Steinfiguren, die sich auf plastische Werke des Universalgenies beziehen.⁴ Obwohl die Michelangelo-Rezeption



Abb. 3
RaumBewegungBild XII (Jüngling),
 2014–2016
 Statuario di Carrara (Marmor, Italien)
 40 x 30 x 22 cm

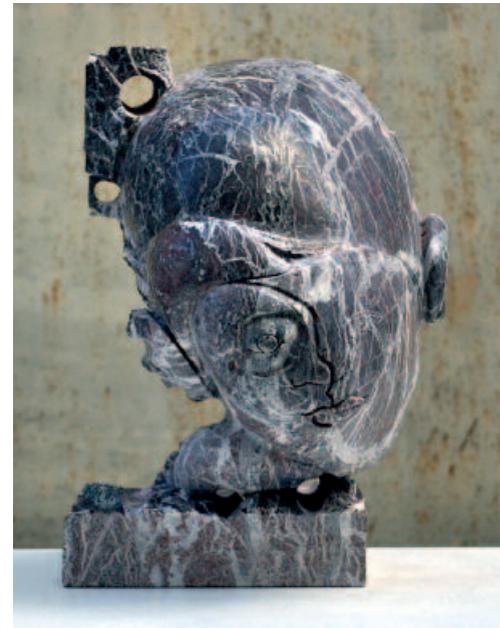


Abb. 4
GEDICHT BBR XXVII (Portrait du fils
de Cézanne, 1878), 2021
 Rosso Levanto (Italien), 40 x 29 x 29 cm

von Dietrich Heller also offensichtlich ist, stellt sich – vor dem Hintergrund des oben geschilderten Erlebnisses – jedoch die Frage, ob es nicht mehr noch Eigenarten der Barockkunst sind, die zwar nicht die ausgewählten Motive, wohl aber seine künstlerische Herangehensweise berühren. Bezüge zwischen der Epoche des Barocks und der Moderne oder zeitgenössischen Kunst sind tatsächlich allenthalben virulent. Erinnert sei an die Ausstellungen »Barock Modern« im vergangenen Jahr im Kunstpalast in Düsseldorf oder »Deftig Barock. Von Cattelan bis Zurbarán – Manifeste des prekär Vitalen« 2012 im Kunsthaus Zürich, die jeweils Gemälde des 17. und frühen 18. Jahrhunderts Arbeiten aus dem späteren 20. und 21. Jahrhundert gegenüberstellten.⁵ Verschiedene Aufsatzbände gehen der Rezeption des Barocks bis in jüngste Zeit auf einer breiten kulturwissenschaftlichen, auch Literatur und Musik umfassenden Basis nach.⁶ Selten aber fällt der Blick dabei auf die Skulptur.

Wie also sieht es aus mit barocken Merkmalen bei den Propheten und Sibyllen Dietrich Hellers? Lässt sich das vage Bauchgefühl untermauern? Ganz vordergründig kann hier zunächst auf die Verwendung verschiedener bunter Steinsorten hingewiesen werden. Mit dem Anspruch, eine Serie von zwölf großen Figuren am Stück zu erschaffen, wuchs bei Dietrich Heller auch das Bedürfnis, mit verschiedenen Gesteinen zu arbeiten und sich ihren Herausforderungen zu stellen, die sich einerseits in ihrem Verhalten beim Schlagen und Aushauen der Figur manifestieren und andererseits die optische Wirkung im Zusammenspiel mit der angestrebten Form betreffen. Die verwendeten Steinsorten reichen von dunkelbraunen über mehrfarbige Kalksteine, die in warmen Gelb- und Rot-

tönen changieren, über porösen Travertin bis hin zum reinweißen, lichten Carrara-Marmor, der wegen seiner Weichheit leicht zu bearbeiten ist, aber aufgrund seiner schimmernden Oberfläche keine handwerklichen Fehler in der plastischen Haut verzeiht. Diese Varianz der Steine ist sicherlich zu einem guten Teil einer naturwissenschaftlich geprägten Neugier zuzuschreiben, mit der Dietrich Heller bildhauerische Fragestellungen mit großer Systematik sowohl theoretisch als auch empirisch zu untersuchen pflegt. Ein mindestens ebenso gewichtiger Anteil für die Entscheidung geht aber auf Rechnung des sinnlichen Vergnügens. Bunte Steine sind »Hingucker« und schön. Sie sind noch schöner, wenn sich ihre Maserungen und Einschlüsse an nur gröber bearbeiteten und matten Stellen zurücknehmen und daneben an fein geschliffenen Stellen deutlich zutage treten. Aber man muss sich beides auch trauen: farbigen Stein zu verwenden und ihn bis zum schimmernden Glanz zu schleifen. Sein ästhetisches Eigenleben wertzuschätzen und ihn gleichzeitig bildhauerisch zu bändigen – Maserung und Form trotz widerstreitender Tendenzen in eine Einheit zu überführen. Neben der Antike ist es vor allem die Epoche des Barocks, die sich hier zur vollen Opulenz bekannt hat und der dies gelungen ist. Merkmale der barocken Skulptur sind Virtuosität in der technischen Beherrschung und eine leidenschaftliche Üppigkeit im künstlerischen Ausdruck.⁷ Das sind Attribute, die sich mühelos auch auf die Arbeiten von Dietrich Heller übertragen lassen: nicht nur auf den Zyklus der Sibyllen und Propheten, sondern auch auf seine jüngeren Köpfe nach Gemälden Paul Cézannes (1839–1906) von seinem Sohn, wie zum Beispiel die Arbeit »GEDICHT BBR XXVII (Portrait du fils de Cézanne, 1878)« (2021, Abb. 4).



Abb. 5
RaumBewegungBild VIII (Pieta), 2013
 Römischer Travertin (Italien), Leinwand, Lack, Stahl
 222 x 237 x 295 cm
 Privatsammlung

Als ein wichtiges Stilmittel der barocken Rhetorik gilt die Hyperbel, auf Lateinisch »Superlatio« und im Deutschen »Übertreibung«, wie es sich beispielsweise im »Cannocchiale Aristotelico« von Emanuele Tesauro aus dem Jahr 1670 nachlesen lässt.⁸ »Bildhauer«, schreibt Maurizio Fagiolo dell'Arco dazu, und er meint damit Bildhauer der Barockzeit, »arbeiten hyperbolisch, wenn sie Proportionen verzerren, wenn sie auf die haptische Qualität der Materialien und eine präzise Technik Wert legen, wenn sie vieldeutige und widersprüchliche Ornamente verwenden.«⁹ Wüsste man es nicht besser, dann meinte man hier eine Beschreibung der Arbeiten Dietrich Hellers zu lesen. Durch seine Methode, seinen Werken keine rein optische, sondern eine tatsächliche physische Tiefe zu verleihen, verzerrt sich das jeweilige Ausgangsmotiv einer Plastik bis zur Unlesbarkeit. Indem er das Motiv vorne, in Richtung der Frontalansicht im Sinne einer umgekehrten Zentralperspektive zuspitzt und hinten erheblich über die erwartbare Tiefe des Motivs hinausführt, lösen sich Gewandfalten, Beine, Arme und Köpfe in langgezogene Ovoide auf. Diese wiederum münden in eine Zone nur gröber bearbeiteten Materials, in der die bewusst gesetzten und stehen gelassenen Schnitte und (halben) Bohrlöcher eine optische Struktur bilden, die das Motiv strahlenförmig umfasst. Man kann dabei beobachten, wie das jeweilige Ausgangsmotiv über die Jahre tiefer in den Stein hineingewachsen ist und die gewölbten und gespannten Flächen ebenso wie die konkaven Hohlräume immer weiter nach hinten in den Stein hineingearbeitet wurden. Während bei der oben erwähnten »Pieta« (Abb. 5) das Motiv zwar nach hinten geführt ist, eher

aber noch vorne »aufliegt«, verhält sich eine Figur wie die »Erithraea« (Abb. S. 56) wie ein Bolide. Das Auge muss wachsam sein, es muss suchen, um in einer solchen Gesamtstruktur die kleinen, delikaten Details zu entdecken, die in den Stein oft nur als Ritzzeichnungen geschnitten sind und den Betrachter*innen an den Figuren als Lesehilfe dienen: Gesichter, Hände, Knie und Füße. Die sitzen zwar dort, wo menschliche Anatomie und das Motiv der Vorlage sie vorsehen, trotzdem stehen sie im Gesamtgefüge der Figur als kleine, schmückende Solitäre da.

Nun folgt die beschriebene Verzerrung der Figuren keinem Selbstzweck und die Assoziation eines Boliden kommt nicht von ungefähr. Ziel der bildhauerischen Form ist die Illusion von Bewegung, eine Dynamik in der Starre des Steins, um ein Oxymoron zu gebrauchen, auch dies eine im Barock beliebte rhetorische Figur. Der Schub, der von den illusionistisch gemalten Propheten und Sibyllen auf dem Deckenfresko von Michelangelo ausgeht, hat sich in einen an Masse gebundenen Schub nach vorne gewandelt. Lange schon untersucht Dietrich Heller, wie sich durch die bildhauerische Form die Wahrnehmung, nicht nur die optische, sondern vor allem auch das physische Empfinden der Betrachtenden beeinflussen lässt.¹⁰ Hier kann zunächst auf die Höhe der Steine verwiesen werden, die zwar einer Schwankungsbreite von 102 bis 116 cm unterliegen, damit aber ein Maß haben, das ungefähr dem menschlichen Torso – gemessen vom Scheitel des Kopfs bis zur Hälfte des Oberschenkels, bzw. den Fingerspitzen des hängenden Arms – entspricht, also dem Bereich des Körpers, wo sich die Hauptmasse des Menschen verteilt. Stein und Mensch werden so zu einem gleichwertigen Gegenüber. Auf der Hälfte dieser Strecke, etwas nach unten verschoben, liegt beim Menschen – eine Handbreit unter dem Brustbein, hinter dem Magen und auf Höhe des zwölften Brust- und ersten Lendenwirbels – das Nervengeflecht Solarplexus, das vor allem die Organe des Bauchraums mit dem Gehirn verbindet. Genau hierhin aber, auf den Solarplexus, zielt auf einer horizontalen oder leicht geneigten Ebene durch Stein und Raum der Schub der Heller'schen Figuren, nicht anders als ein imaginärer, aber gefühlter Druck auf den oberen Bauchraum. Diese Bezugsebene erklärt auch die unterschiedlichen Höhen der eigens für die Skulpturen entwickelten Sockel, muss doch der Schubpunkt der einzelnen Figuren mit der Größe der Betrachtenden (mit einem angenommenen Idealmaß von ungefähr 180 cm) austariert werden. Schub aber entsteht vor allem durch eine trapezartige oder konische Form, bei der die Betrachter*innen sowohl die kleinste Bildebene als auch die rückwärtige, die Figur abschließende Außenkontur der größten Bildebene wahrnehmen können. Die Rückseiten

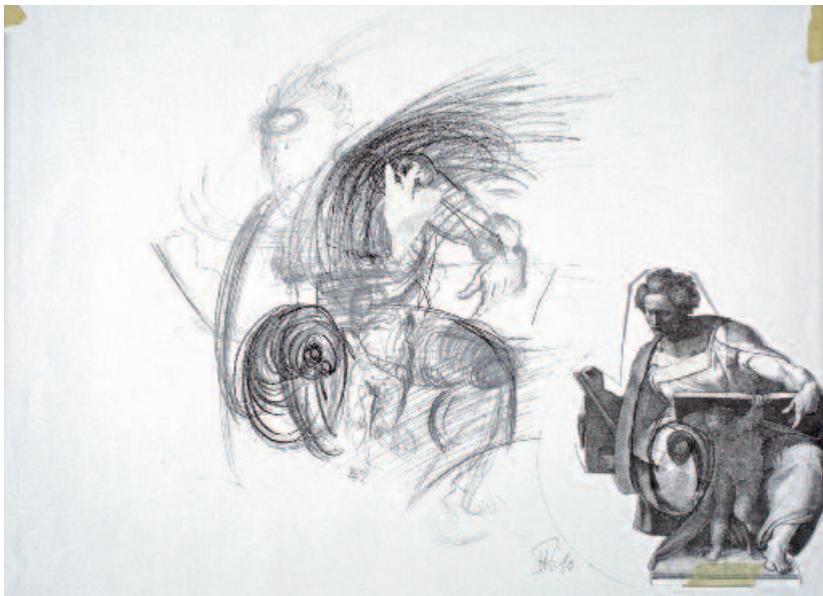


Abb. 6
Daniel, 2016
 Bleistift und Collage auf Fotokopie
 297 x 420 mm, signiert: DH '16

von Dietrich Hellers Skulpturen werden folglich immer durch plane Flächen gebildet und sind bei einigen der Sibyllen und Propheten zur Verstärkung des Schubs sogar leicht angekippt und nach vorne geneigt. Ebenso schubverstärkend wirken die durch Bohrungen und Schnitte hervorgerufenen Lineaturen auf den rauer belassenen Stellen des Steins, die von hinten nach vorne auf den Fluchtpunkt zusteuern.

Ein letzter Blick sei auf die Zeichnungen Dietrich Hellers zu den Propheten und Sibyllen geworfen (Abb. S. 18–23). Es sind keine Vorzeichnungen im engeren Sinne, denn das Motiv existierte ja bereits, sondern Notate, teils gezeichnet, kopiert und weitergezeichnet, die bei der Suche und Festlegung der »Energiebündelungspunkte«, wie er es nennt, hilfreich waren. Sie unterstützten die Transferleistung von der gemalten Illusion in die Masse des realen, dreidimensionalen Objekts und halfen ihm beim Herausarbeiten der großen Formen. Im weiteren Fortschreiten der Überlegungen und in der Abfolge der Blätter werden die Figuren der Propheten und Sibyllen von immer dichteren, gerundeten Schraffuren überlagert, die zentrifugal von den Energiepunkten wegstreben und diese dadurch betonen. Am Ende der Reihen stehen Zeichnungen voller dynamischer Wirbel. Ein Blatt aus der Serie zum »Daniel« (Abb. 6) stellt der Kopie des Freskos, auf dem bereits das rechte Knie als Energiepunkt markiert ist, die Zeichnung des Propheten gegenüber, in der das fragliche Knie sowie die linke, nach vorne gedrehte Schulter als dynamische Pendants in der Bewegung der Figur durch kräftige kreisförmige Strichlagen markiert sind. Auch wenn sich das Knie am vollendeten Stein in eine konkave Einbuchtung verwandelt hat (Abb. S. 42), bleibt die Kraft der rotierenden Linien spürbar. Das Betonen von zentrifugalen Kräften aber ist ein weiteres

Merkmal barocker Kompositionsprinzipien. Das Bauchgefühl trägt nicht. Barock, mit all seinen Superlativen, ist nicht nur eine vergangene Epoche, sondern auch eine künstlerische Haltung. Mit seiner ganz eigenen, originalen und auch originellen künstlerischen Handschrift füllt Dietrich Heller dieses Kriterium aus.

- 1 Vgl. Giuseppe Pavanello (Hg.): La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima, Venedig 2013, S. 423–425.
- 2 Vgl. zur Sixtinischen Kapelle jüngst Horst Bredekamp: Michelangelo, Berlin 2021, S. 209–273.
- 3 So »Figur in vier Steinen« (2004), Stein, 245 x 90 x 95 cm, die auf das heute im Prado befindliche Gemälde »Las Meninas« (1656) von Diego Velázquez (1599–1660) zurückgeht. Abb.: <https://www.dietrich-heller.de/arbeiten/2004-2007/figur-in-vier-steinen/>; Abruf 19.5.2022.
- 4 Die Madonna bezieht sich auf die sog. »Medici-Madonna« (1521–1531), Marmor, Florenz, S. Lorenzo, der »Adam« unter Einbeziehung des »Adam« von Auguste Rodin (1840–1917) auf das Deckenfresko mit der Erschaffung Adams aus der Sixtinischen Kapelle, die Pieta auf Michelangelos »Florentiner Pieta« (1547–1555), Marmor, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo.
- 5 Vgl. Daniel Cremer und Gunda Lyken: Barock Modern, Ausst. Kat. Kunstpalast Düsseldorf, Köln 2021; Zürcher Kunstgesellschaft, Kunsthaus Zürich (Hg.): Deftig Barock. Von Cattelan bis Zurbarán – Manifeste des prekär Vitalen, Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Köln 2012.
- 6 Vgl. beispielsweise: Moritz Csáky, Federico Celestini und Ulrich Tragatschnick (Hg.): Barock ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne, Wien/Köln/Weimar 2007; Lois Parkinson Zamora und Monika Kaup (Hg.): Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest, Durham 2010.
- 7 Maurizio Fagiolo dell'Arco: Barock, in: Georges Duby und Jean-Luc Daval (Hg.): Skulptur, 2 Bde., Hong Kong/Köln/London 2006, Bd. 2, S. 708–780.
- 8 Vgl. Emanuele Tesauro: Il cannocchiale Aristotelico, 2. Aufl., Turin 1670 (Reprint Bad Homburg/Berlin/Zürich 1968), S. 288–290, 426–433.
- 9 Fagiolo dell'Arco 2006, wie Anm. 7, S. 710.
- 10 Entsprechende Überlegungen hat Dietrich Heller über die Jahre in seinem sogenannten »Skizzenbuch« notiert.







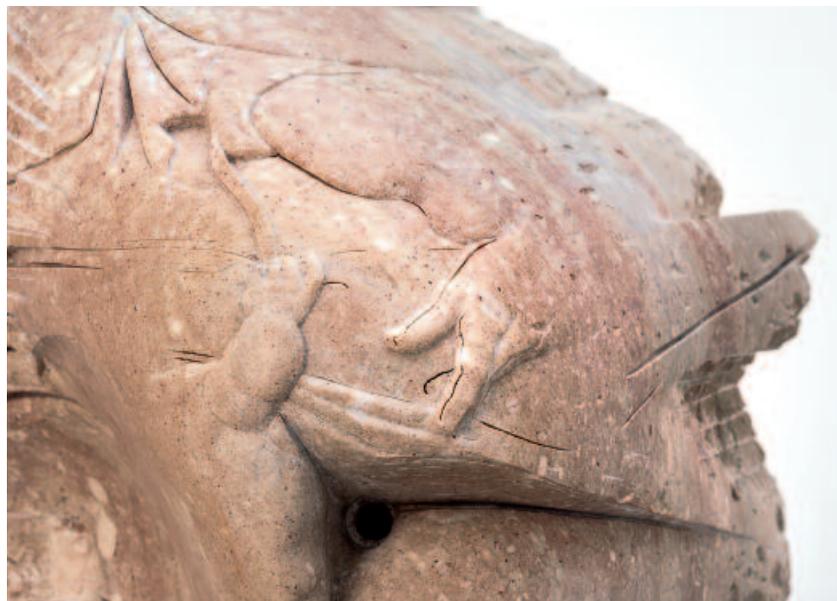






















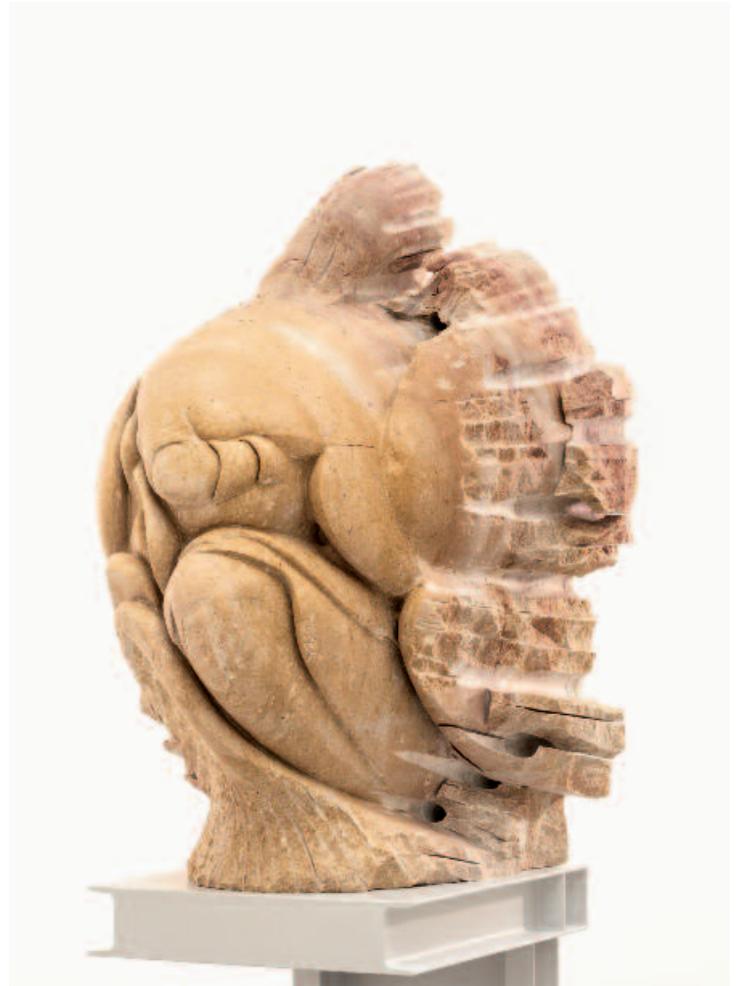




















Werke in der Ausstellung

Prozessbegleitende Zeichnungen



Jonas, 2016

2 Blätter
Bleistift auf Papier
299 x 399 mm (1)
Bleistift auf Papier
399 x 299 mm (1)



Daniel, 2016

7 Blätter
Bleistift auf Papier
299 x 399 mm, signiert: DH '16 (1)
Bleistift auf Papier
399 x 299 mm, signiert: DH '16 (1)
Bleistift auf Zeichenkarton
419 x 296 mm (1)
Bleistift auf Fotokopie
420 x 297 mm, signiert: DH '16 (3)
Bleistift und Collage auf Fotokopie
297 x 420 mm, signiert: DH '16 (1)
Abb. S. 20, 21, 33



Libica, 2016

4 Blätter
Bleistift auf Papier
399 x 299 mm (2)
Bleistift auf Fotokopie
420 x 297 mm (2)



Ezechiel, 2016

5 Blätter
Bleistift auf Papier
399 x 299 mm, signiert: DH '16 (5)
Abb. S. 22



Hieremias, 2016

4 Blätter
Bleistift auf Papier
399 x 299 mm, signiert: DH '16 (2)
Bleistift auf Zeichenkarton
419 x 296 mm, signiert: DH '16 (2)

Persicha, 2016/17

3 Blätter
Bleistift auf Papier
399 x 299 mm (1)
Bleistift auf Zeichenkarton
419 x 296 mm (2)





Cvmaea, 2016/17

6 Blätter

Bleistift auf Papier

399 x 299 mm, signiert: DH '16 (1)

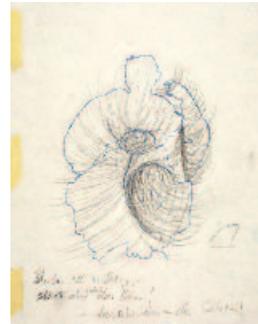
Bleistift auf Zeichenkarton

419 x 296 mm, signiert: DH '16 (2)

Bleistift auf Fotokopie

421 x 297 mm, signiert: DH '17 (3)

Abb. S. 18, 19



Esaias, 2018/19

2 Blätter

Bleistift auf Zeichenkarton

419 x 296 mm (1)

Bleistift und Blaupause auf Papier

356 x 279 mm (1)



Delphica, 2017

4 Blätter

Bleistift auf Zeichenkarton

419 x 296 mm (3)

Bleistift auf Fotokopie

421 x 297 mm (1)

Abb. S. 23



Zacherias, 2018/19

3 Blätter

Bleistift auf Zeichenkarton

419 x 296 mm (1)

Bleistift und Blaupause auf Papier

356 x 279 mm (1)

Bleistift auf Fotokopie

297 x 210 mm (1)

Ioel, 2017/18

4 Blätter

Bleistift auf Zeichenkarton

419 x 296 mm (3)

Bleistift und Blaupause

auf Zeichenkarton

419 x 296 mm (1)



Erithraea, 2017–2019

3 Blätter

Bleistift auf Zeichenkarton

419 x 296 mm (2)

Bleistift und Blaupause auf Papier

356 x 279 mm (1)



Skulpturen



**DICHTUNG RaumBildBewegung XIII
(IONAS), 2016**

Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich)
114 x 117 x 75 cm
20.2.2015 bis 12.4.2016
(Änderung Juni bis Juli 2020)
Abb. S. 10, 17, 34, 35, 63



**DICHTUNG BildRaumBewegung XV
(LIBICA), 2016**

Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich)
107 x 86 x 70 cm
7.1.2015 bis 27.4.2016
Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen
Abb. S. 15, 36, 37



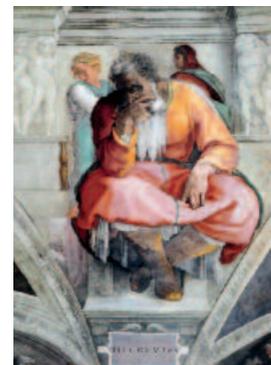
**DICHTUNG RaumBildBewegung XVI
(EZECHIEL), 2016**

Bassano del Grappa (Kalkstein, Italien)
114 x 95 x 80 cm
23.6.2015 bis 9.8.2016
(kleine Änderung 2018)
Abb. S. 11, 38, 39



**DICHTUNG BildRaumBewegung XVII
(HIEREMIAS), 2016**

Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich)
105 x 75 x 90 cm
ca. 19.1.2015 bis Anfang September 2016
Abb. S. 28, 40, 41, Umschlag vorne





**DICHTUNG RaumBildBewegung XVIII
(DANIEL), 2016**

Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich)
103 x 78 x 73 cm
Februar 2016 bis Anfang Dezember 2016
(kleine Änderung im Juni 2020)
Abb. S. 42, 43, Umschlag hinten



**DICHTUNG RaumBewegungBild XVIII
(PERSICHA), 2017**

Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich)
106 x 75 x 70 cm
6.3.2017 bis 26.7.2017
Abb. S. 44, 45



**DICHTUNG BildRaumBewegung XX
(CVMAEA), 2017**

Bassano del Grappa (Kalkstein, Italien)
116 x 105 x 80 cm
11.1.2016 bis 15.12.2017
Privatsammlung Schweiz
Abb. S. 11, 17, 46, 47,
Umschlag innen hinten



**DICHTUNG RaumBewegungBild XXI
(DELPHICA), 2018**

Persischer Travertin (Iran)
102 x 72 x 62 cm
3.4.2018 bis 7.7.2018
Privatsammlung Schweiz
Abb. S. 48, 49





**DICHTUNG RaumBewegungBild XXII
(IOEL), 2018**

Bassano del Grappa (Kalkstein, Italien)
105 x 75 x 78 cm
26.3.2018 bis 6.9.2018
Abb. S. 11, 50, 51



**DICHTUNG RaumBewegungBild XXIII
(ESAIAS), 2019**

Untersberger Marmor (Kalkstein, Österreich)
110 x 87 x 89 cm
6.2.2019 bis 28.5.2019
Abb. S. 29, 52, 53,
Umschlag vorne



**DICHTUNG RaumBewegungBild XXIII
(ZACHERIAS), 2019**

Statuario di Carrara (Marmor, Italien)
105 x 95 x 88 cm
7.1.2019 bis Mitte Oktober 2019
Abb. S. 13, 14, 28, 54, 55,
Umschlag vorne,
Umschlag innen vorne



**DICHTUNG RaumBewegungBild XXV
(ERITHRAEA), 2020**

Römischer Travertin (Italien)
106 x 90 x 85 cm
Mitte Oktober 2018 bis Ende Juni 2020
Abb. S. 56, 57



Vita

Dietrich Heller lebt und arbeitet als freischaffender Bildhauer in Bremen.

- 2005 Meisterschüler – Abschluss bei Bernd Altenstein, Bremen
- 1995–2004 Diplomstudium Freie Kunst/Bildhauerei, Hochschule für Künste Bremen
- 1991–1994 Ausbildung zum Holzbildhauer, Berufsfachschule für Bildhauerei und Schreinerei, Berchtesgaden
- 1990–1991 als Ingenieur angestellt bei ABI, Würzburg
- 1983–1989 Diplomstudium Maschinenbau, Fachhochschule Schweinfurt
- 1965 geboren in Gießen; aufgewachsen in Marktbreit bei Würzburg

www.dietrich-heller.de

Arbeiten in öffentlichen Sammlungen

- 2013 Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen
- 2007 Sammlung Würth, Künzelsau

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2021 Inspiration Louvre, mit Rainer Mordmüller, Fondation de l'Allemagne, Paris
- 2009 Galerie Kramer, Bremen
- 2008 Madonna, Pavillon des Gerhard-Marcks-Hauses, Bremen
- 2008 Kunstverein Dülmen, Dülmen

Ausstellungsbeteiligungen seit 2004

- (Auswahl)
- 2021 STEINE, Galerie Ohnesorge, Bremen
 - 2017 Nordwestkunst 2017 – Die Nominierten, Kunsthalle Wilhelmshaven
NORDWEST ZEITGENÖSSISCH, Kunstmuseum Bremerhaven
 - 2016 Streiflichter, 50 Jahre Galerie Ohse, Kreismuseum Peine
 - 2014 Mama Mia, mit Annegret Maria Kon, St. Marien Kirche, Basthorst
 - 2013 Michelangelo schultern, mit Athar Jaber und Emma Critchley, Gerhard-Marcks-Haus, Bremen
 - 2012 Martin Wöhrl, Lothar-Fischer-Preis 2011, Museum Lothar Fischer, Neumarkt
 - 2008 Im Namen der Freiheit!, Deutsches Historisches Museum, Berlin

Internationale Symposien (Auswahl)

- 2007 Internationales Bildhauer-Symposium, Cazin, Bosnien und Herzegowina
- 2005 XVI. Internationales Bildhauer-Symposium, Carrara, Italien

Arbeiten im öffentlichen Raum (Auswahl)

- 2007 Burhave, an der Nordseelagune
- 2006 Marktbreit, in der Schillerallee
- 2005 Bremen, Bürgerpark, Nähe Marcus-Brunnen
- 2005 Cuxhaven, im Steubenhöft

Dank

Herzlicher Dank zur Entstehung des Zyklus' geht an meine Familie und mein Umfeld, im Besonderen an Annegret Maria Kon für ihr beständiges positives Wirken. Gerlinde Richter-Heller für familiäre Unterstützung. Arie Hartog, der den Plan hatte, seinen Geburtstag in Rom zu feiern und mich so daran erinnerte, dass ich noch nicht dort gewesen war. Romeo Corvaglia, der mir ein kontinuierliches Arbeiten ermöglichte. die Kolleg*innen Peggy Milleville, Hans J. Müller und Sebastian Schweikert, die bei der »Steinbeschaffung« behilflich waren. Robert Wisniewski, der perfekte Arbeit leistete, indem er die Sockel für meinen Zyklus gebaut hat.



Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Dietrich Heller. Ungebremst
 Gerhard-Marcks-Haus, Bremen
 31. Juli bis 23. Oktober 2022

Herausgeberin
 Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen
www.marcks.de

ISBN 978-3-948914-07-3

Bibliografische Information

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
 Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
 detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Redaktion

Bettina Berg, Mirjam Verhey-Focke,
 Veronika Wiegartz

Gestaltung

bäuerlegestaltung, Bremen

Scans und Proofs

Medienhaven GmbH, Bremen

Druck

Girzig+Gottschalk GmbH, Bremen

© Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen

© für die Gestaltung bäuerlegestaltung, Bremen

© für die Texte bei den Autor*innen

© für die abgebildeten Werke bei den Künstler*innen,
 ihren Erb*innen oder Rechtsnachfolger*innen

© für die Werke von Dietrich Heller VG Bild-Kunst,
 Bonn 2022

Sollte trotz gründlicher Recherchen ein*e Rechte-
 inhaber*in nicht berücksichtigt sein, werden berechnete
 Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen
 abgegolten.



9 783948 914073

Museumsteam

Bettina Berg, Michel Chiwemo, Ilke Goritzka,
 Ralf Harders, Arie Hartog, Petra Heimann, Britt Kabel,
 Rolf Kock, Silke Niebuhr, Rima Radhakrishnan,
 Angelika Reichelt, Tim Reinecke, Anna Schrader,
 Mirjam Verhey-Focke, Alphonse Wagener,
 Veronika Wiegartz

Willkommener Helfer

Mario Petry

Fotonachweis

Rüdiger Lubricht, Worpswede, Assistenz: Thomas Barth,
 Bremen: S. 7 Abb. 2, 9–11, 13 Abb. 1, 14, 15 Abb. 5 und
 7, 17–23, 24 Abb. 2 und 3, 26, 28, 29, 32–63, Umschlag
 (außen)

Archiv des Autors: S. 8

Dietrich Heller, Bremen: S. 30 Abb. 2, 31, Umschlag
 (innen)

Ingo Wagner, Bremen: S. 7 Abb. 1

Bildzitate

Enrica Crispino: Miguel Ángel, 5. Aufl., Florenz 2007,
 S. 89: S. 24 Abb. 1

Heinrich W. Pfeiffer: Die Sixtinische Kapelle neu
 entdeckt, Stuttgart 2007, S. 172–173: S. 60 (Jonas)

Frank Zöllner und Christof Thoenes: Michelangelo.

Leben und Werk, Köln 2007, S. 154, 157–161, 163–167:
 S. 13 Abb. 2, 15 Abb. 6, 60–62

[https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_dei_Santi_Giovanni_e_Paolo_\(Venezia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_dei_Santi_Giovanni_e_Paolo_(Venezia));
 Abruf 10.6.2022: S. 30 Abb. 1

gerhard
marcks
haus



9 783948 914073