

DIE HENNE

Beiträge zur Geschichte der Ruhr-Universität Bochum,
herausgegeben vom Universitätsarchiv Bochum



(Fritz Holthoff)

INHALT:

Von Halbzeugen und Herzensangelegenheiten

Heft Nr. 6

September 2020

DIE HENNE

Beiträge zur Geschichte der
Ruhr-Universität Bochum

hrsg. vom
Universitätsarchiv Bochum

Heft 6

Ruhr-Universität Bochum

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	5
Von Halbzeugen und Herzensangelegenheiten – Der Nachlass des Künstlers Friedrich Gräsel im Universitätsarchiv Bochum Von Alexandra Apfelbaum.....	7
Abbildungsnachweise	40

Vorbemerkung

Die Verbundenheit des Bochumer Künstlers Friedrich Gräsel (1927-2013) mit der Universität seiner Stadt findet ihren deutlichen Ausdruck in einer Schenkung, deren Objekte zum Teil in der Medizinhistorischen Sammlung, zum Teil in den Kunstsammlungen aufbewahrt werden („Friedrich-Gräsel-Schenkung für Wissenschaft und Kunst“). Für das Universitätsarchiv war es daher keine Frage, auch den (schriftlichen) Nachlass des Malers und Bildhauers zu übernehmen, zu bearbeiten und der Forschung zugänglich zu machen.

Die Verzeichnung nahm dankenswerterweise die frühere Mitarbeiterin Alexandra Apfelbaum vor. Im vorliegenden Beitrag skizziert sie nun die Schaffensperioden des Künstlers und bietet so, neben dem Bestandsverzeichnis, einen strukturierten Zugang zu den Nachlassmaterialien, der nicht zuletzt durch seine reiche Illustration Interessierte zu tiefergehender Forschungsarbeit animieren mag.

Dr. Alexandra Apfelbaum ist seit 2009 als freiberufliche Kunst- und Architekturhistorikerin tätig. Seit 2018 hat sie die Vertretungsprofessur für Geschichte und Theorie von Architektur und Stadt an der Fachhochschule Dortmund inne. Ihr Schwerpunkt sind Forschungen zu den Schnittstellen von Architektur und Kunst im 20. Jh. mit Fokus auf Nordrhein-Westfalen und der Nachkriegszeit. Sie ist Vorstandsvorsitzende des Deutschen Werkbunds NRW und der Initiative Ruhrmoderne. Jüngste Publikationen: Zur Relation von Kunst und Architektur im Werk von Josef Paul Kleihues (in: Apfelbaum/Haps/Sonne (Hg.): JPK NRW. Der Architekt Josef Paul Kleihues in Nordrhein-Westfalen, Dortmund 2019); Von Stahlschachteln und Bausystemen. Zum Umgang mit Stahlbauten der Nachkriegszeit (hg. mit Silke Haps, Dortmund 2019).

Jörg Lorenz

Von Halbzeugen und Herzensangelegenheiten

Der Nachlass des Künstlers Friedrich Gräsel im Universitätsarchiv Bochum

Von Alexandra Apfelbaum

Der 2015 an das Universitätsarchiv Bochum übergebene schriftliche Nachlass des Bochumer Künstlers Friedrich Gräsel (1927-2013) umfasst neben über zweihundert Ordnern auch vier Kartons mit zahlreichen Publikationen sowie ein Objekt. Der Bestand setzt sich im Wesentlichen aus Fotografien und Negativen sowie Schriftstücken, Notizen und Skizzen zusammen. Diese beziehen sich auf Zeichnungen und Grafiken, aber vor allem auf die skulpturalen Objekte aus den Werkgruppen Keramik, Holz, Kunststoff, Asbest-Cement (AC) und Stahl.

Zusammen mit der „Friedrich-Gräsel-Schenkung für Wissenschaft und Kunst“ an die Medizinhistorische Sammlung der Ruhr-Universität Bochum im Malakowturm an der Bochumer Markstraße und an die Kunstsammlungen der Ruhr-Universität bildet der Nachlass einen Hauptteil des Gesamtnachlasses Gräsels. Der andere Hauptteil in Form von Objekten befindet sich bei Van Ham Art Estate in Köln. Außerdem existiert ein weiterer Teilnachlass im Kunstarchiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, der bereits zu Lebzeiten Gräsels 1989 von ihm selbst dorthin übergeben wurde.

In den Unterlagen des im Universitätsarchiv Bochum vorhandenen Nachlasses Friedrich Gräsels bilden sich alle wesentlichen Stationen seiner künstlerischen Entwicklung ab. Grafische Arbeiten stellen einen wichtigen und ständigen Teil seines künstlerischen Schaffens dar. So finden sich im Bestand zahlreiche Skizzen und Konstruktionszeichnungen, aber auch künstlerisch-grafische Blätter. Der Nachlass im Universitätsarchiv bildet eine wichtige Dokumentation seiner Arbeitsweisen und eine aufschlussreiche Ergänzung zu seinen hinterlassenen



Abb. 1: Porträt Friedrich Gräsel in seinem Atelier, ohne Jahr

Objekten und ermöglicht so zu jedem Entwicklungsstadium seines künstlerischen Schaffens die einzelnen Arbeitsschritte nachzuvollziehen. Im Folgenden seien daher die unterschiedlichen Schaffensperioden mit der künstlerischen Entwicklung Gräsel, die sich in den überlieferten Materialien abbilden, skizziert. Ein besonderer Schwerpunkt liegt dabei auf den Bochumer Arbeiten sowie seinem Wirken an der Ruhr-Universität Bochum.

Avantgarde im Ruhrgebiet

Friedrich Gräsel zählt bis heute zu den Pionier- und Avantgardekünstlern, die im Ruhrgebiet in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Strahlkraft besaßen (Abb. 1). Als Bildhauer, Zeichner, Land-Art-Spezialist, Grafiker und Visionär suchte er die Nähe zur Region, zur Industrie, zur Gesellschaft und nicht zuletzt auch immer wieder zu seiner Geburtsstadt Bochum. 1927 geboren, zählt Gräsel zu den profiliertesten Vertretern der konkreten Kunst in Deutschland. Seine meist großformatigen Skulpturen sind im öffentlichen Raum in ganz Deutschland zu finden: nicht nur in den Städten des Ruhrgebiets, sondern auch in Berlin, Hamburg, Kassel, Konstanz, Salzgitter, Münster und vielen anderen Städten mehr. Sie entstanden in einer Zeit, in der die Kunst einem Umwälzungsprozess unterworfen war. Bezeichnungen wie Objekt, Prozess, Aktion oder Partizipation tauchten auf und verwiesen auf die neuen und vielfältigen Beziehungen zwischen Kunst, Künstler und Gesellschaft. Die Stärkung der gesellschaftlichen Relevanz von künstlerischen Projekten bedeutete gleichzeitig eine Abkehr von der Institution Museum sowie dem Kunstmarkt und äußerte sich in neuen Ausdrucksweisen wie beispielsweise multiplizierbarer Kunst, Kunst als Spiel, Museum als Aktionsraum oder Straßenkunst.

Nach dem Krieg studierte Gräsel an den Staatlichen Hochschulen für Bildende Künste in München und Hamburg und wurde dort durch bedeutende Künstler wie Ernst Wilhelm Nay, Fritz Winter und Georg Meistermann künstlerisch ausgebildet (Abb. 2 und 3). Auf der

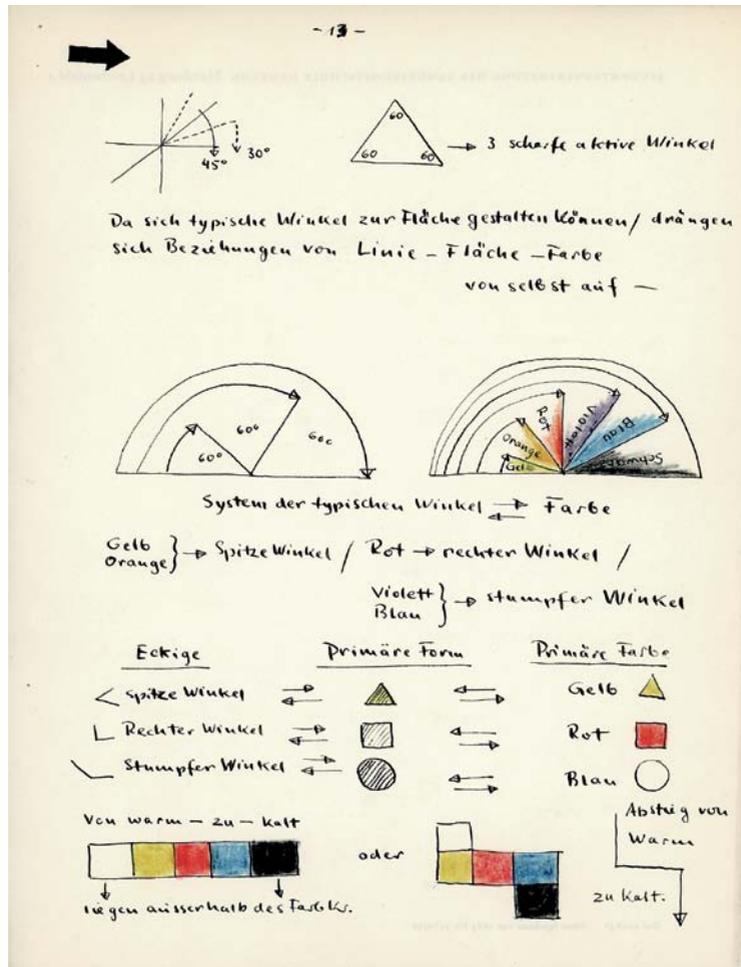


Abb. 2: Auszug aus den Aufzeichnungen zur Lehre von Ernst Wilhelm Nay an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, 1951

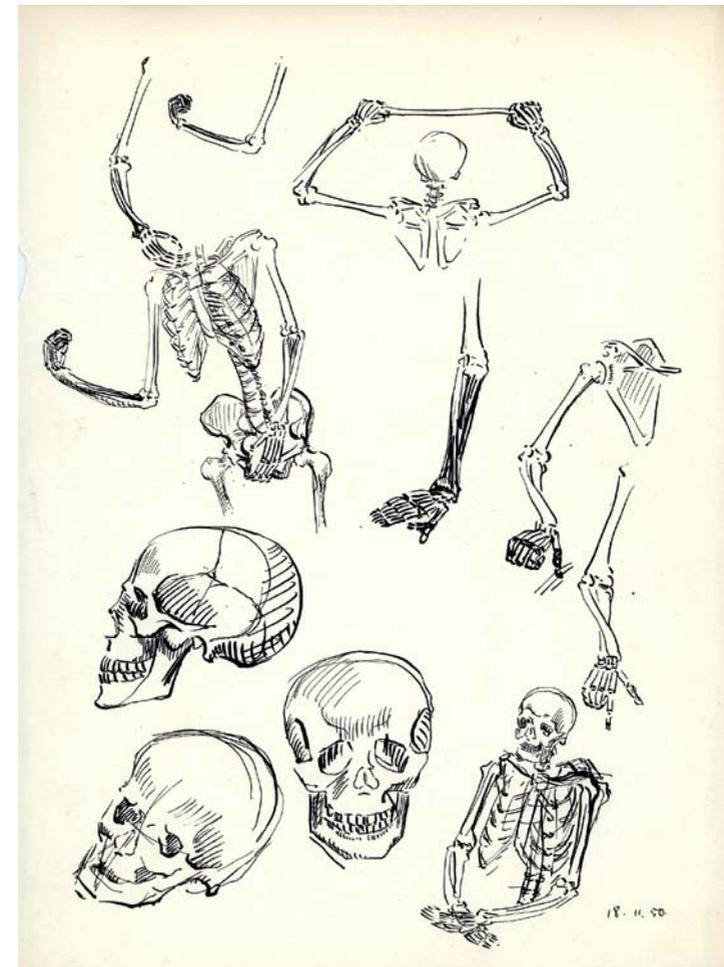


Abb. 3: Anatomisches Zeichnen an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, 1951

Basis dieser Ausbildung gelang es ihm als einem der ersten deutschen Künstler in den folgenden Schaffensjahren, die Kunst mit dem Alltäglichen und der Arbeit zu verbinden. In zahlreichen Werkgruppen aus Keramik, Kunststoff, Pappe, Holz, Eternit¹, Stahl und Edelstahl, fügte er industrielle Produkte zu einer neuen freien, ästhetischen Form zusammen. In seiner künstlerischen Tätigkeit im Spannungsfeld von Kunst und Arbeitswelt suchte er konkrete Arbeitsbedingungen in Stahlbau- und Bergbaubetrieben ebenso wie den Bezug zur kreativen Praxis in seiner Lehrtätigkeit an der Pädagogischen Hochschule Münster, der Gesamthochschule/Universität Essen und der Heluan-Universität in Kairo.

Kunst und Technik

Friedrich Gräsel bewegte sich seit den 1960er-Jahren an verschiedenen Schnittstellen von Kunst und Arbeitswelt. Die Brauchbarkeit von Dingen und Gegenständen als Modell oder System für künstlerische Arbeits- und Denkprozesse lagen im Zentrum seines Interesses. Immer wieder haben sich Künstlerinnen und Künstler mit Industrieprodukten beschäftigt und diese auf unterschiedliche Art und Weise in ihre Arbeit einbezogen.² Die Eroberung des Alltags als Nachweis der eigenen Existenzberechtigung ist seit Jahrzehnten eines der Hauptziele der bildenden Kunst und bestimmte viele künstle-

- 1 Bei Gräsel trägt diese Werkgruppe das Kürzel AC für Asbest-Cement. Bei Eternit handelt es sich um den Markennamen eines speziellen Faserzements. Dieser wurde ursprünglich mit Asbestfasern hergestellt. Vgl. Unterlagen zur Werkgruppe Asbest-Cement (AC) im Nachlass Friederich Gräsel, in: Universitätsarchiv Bochum, Nachlass Friedrich Gräsel, Nr. 85 (Im Folgenden zitiert als UnivA Bochum, NI Gräsel).
- 2 Beispielgebend sei hier die Ausstellung „Das Ding als Objekt. Europäische Objektkunst des 20. Jahrhunderts“ in der Kunsthalle Nürnberg 1970 genannt, die die vielfältigen Beziehungen zwischen Industrieprodukten und Kunst deutlich zu machen versuchte. Vgl. dazu den gleichnamigen Ausstellungskatalog: Dietrich Mahlow (Hg.): Das Ding als Objekt. Europäische Objektkunst des 20. Jahrhunderts, Nürnberg 1970.

rische Strategien: von einer Distanzierung zur technischen Welt bis hin zur konkreten Nachahmung technischer Produkte und Prozesse. Gräsel dagegen beschritt noch einen anderen, eigenen Weg: er verlegte sein Schaffen aus dem Atelier direkt in die Industriebetriebe. In Gesprächen mit Ingenieuren und Werkmeistern erkannte er unmittelbar, wie sehr sich die zugrunde liegenden Entscheidungsprozesse von Künstlern und Ingenieuren ähneln. Von da an rückte für Gräsel die Brauchbarkeit vorgefertigter Industrieteile als „Halbzeuge“ für Kunstobjekte in den Fokus.³ Die Nähe zum *readymade*⁴, also dem Industrieerzeugnis, das von seinem Gebrauchszweck gelöst nur noch auf seine reine Form und plastische Wirkung hin betrachtet wird, liegt auf der Hand. Allerdings ist es bei Gräsel nicht das *object trouvé*, sondern das *object cherché*, also das absichtsvoll gesuchte Objekt, das nicht nur präsentiert, sondern für eine weitere Bearbeitung genutzt wird. Nach dem Baukastenprinzip kombinierte Gräsel die Module aus Geraden, Gelenkstellen und Zwischengliedern in nahezu spielerischer Ordnung. Ebenso nahm er den engen Kontakt mit Industriebetrieben zum Anlass, die Grundlagen der industriellen Produktion eingehender zu studieren. Die Nomenklatur der industriellen Fertigung, also die Zeichen und Farben, die Proportionen und Formenapparate, wurden zur Norm rationalisiert. Ausgangspunkt für seine eigenen Form- und Farbvorstellungen bildete schließlich die reale Arbeitswelt.

- 3 Bei „Halbzeugen“ handelt es sich nach Gräsel um industrielle Halbfabrikate, das heißt Rohrstücke, Platten, Würfel und ähnliches, die zur Weiterverarbeitung bestimmt sind und somit noch keine Endprodukte darstellen.
- 4 Das *readymade*, abgeleitet vom englischen „ready made article“, also „Fertigware“, beschreibt einen Gegenstand, der lediglich präsentiert und so zur Kunst erklärt wird. War das *readymade* bei den Dadaisten und Surrealisten eine beliebte Kunstform, so hat doch der Franzose Marcel Duchamp es am radikalsten und als Erster eingesetzt. Eines der bekanntesten Beispiele ist das *Fahrrad-Rad* von 1913, den Begriff prägte Duchamp erst 1915. Vgl. dazu Francis M. Naumann: Marcel Duchamp – The art of making art in the age of mechanical reproduction, New York 1999, S. 298-299.
- 5 Das *object trouvé* ist lediglich ein anderer Begriff für das *readymade*. Die vom Künstler selbst als *objects cherchés* bezeichneten Objekte beschreiben als Gegenstück die Suche des Künstlers nach der optimalen Form.



Abb. 4: Pinselzeichnung, 1954

relle Defizit unserer technokratischen Zivilisation durch Aktivierung gestaltender Kräfte auszugleichen.

Steinzeug und Halbzeuge

Will man die vielseitige und doch konsequente Entwicklung der bildhauerischen Arbeiten Gräsels nachvollziehen, muss man in seine Studienjahre zurückblicken. Im Jahre 1954, noch während seines Studiums an der Hochschule in Hamburg, entstanden erste Pinselzeichnungen, die in der Breite ihres Striches, der Rundung und Weichheit der figürlichen Darstellungen schon erahnen ließen, dass Linie, Volumen und Fläche im Mittelpunkt seines künstlerischen Interesses stehen würden (Abb. 4). Im selben Jahr entstand auch eine erste Plastik

So entstanden, in enger Zusammenarbeit mit Firmen und kulturellen Institutionen des Ruhrgebiets (darunter die Zeche Gneisenau in Dortmund, die Ruhrkohle AG in Essen, das Deutsche Bergbaumuseum in Bochum, die Dortmunder Energie- und Wasserwerke, die Stahlwerke Bochum AG oder die Ruhrfestspiele Recklinghausen), unter Nutzung industrieller Fertigungsmethoden, vorgefertigter Produkte und in der Industrie gebräuchlicher Farben und Zeichen seine Objekte. Gräsels erklärtes Ziel war es, Kunst und Technik als Teile unseres alltäglichen Lebens stärker sichtbar zu machen und miteinander zu verflechten, um das kultu-

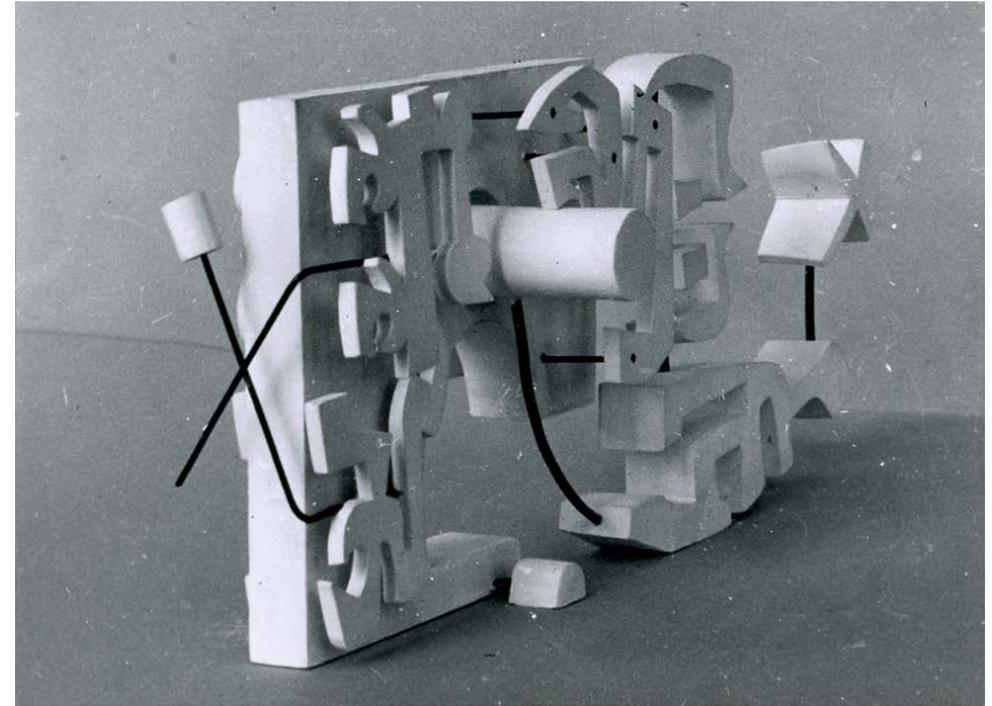


Abb. 5: Gipsplastik, 1954

aus schwarzem Draht und Gips, deren Formen sich aus eben diesen Pinselzeichnungen entwickelt zu haben scheinen (Abb. 5). Mit dem Jahr 1962 begann schließlich das Arbeiten mit figürlichen und kunstgewerblichen Fayencen zu unterschiedlichen Thematiken: Leuchter, Tafelaufsätze, Spiegeleinfassungen, aber auch religiöse Objekte wie beispielsweise die Fayence *Kruzifix* aus dem Jahr 1962 (Abb. 6). Bei diesen Arbeiten stand bereits die formale Durchbildung der plastischen Linie als Röhre im Mittelpunkt. Das weiche Material bildete hier gewundene, schlangenartige Röhren aus, welche die starren geometrischen Grundformen verspielt auflösten.

In den frühen 1960er-Jahren begann Gräsel nach seinem Studium schließlich industriell vorgefertigte Rohrformen aus Keramik zu montieren. Er löste die Röhren aus ihrem gebräuchlichen Kontext und erschloss sie einer neuen ästhetischen Betrachtung. Befördert



Abb. 6: Fayence Kruzifix, 1962

wurde dieser wichtige Entwicklungsschritt durch Arbeitsaufenthalte in den Steinzeugröhrenwerken in Frechen und in Baumbach/Westerwald zwischen den Jahren 1964 und 1966 (Abb. 7). Gräsel nahm zu diesem Zeitpunkt ein Thema auf, das ihn bis an sein Lebensende beschäftigen sollte: das industrielle Produkt und seine Ästhetik und Nutzung sowie dessen künstlerische Bearbeitung. Seine Arbeiten aus genormten Steinzeugrohren, die er im noch nicht erhärteten Zustand verband und ausformte, zeigen in Kombination mit handgearbeiteten Teilen eine technisch-spielerische Note. Der Brennprozess und die schwarze, blaue oder auch weiße Glasur der *Polaris*-Serie vereinheitlichten die beiden Fertigungsgegensätze und unterstreichen die Gesamtgestalt.⁶

Bald entwickelten sich immer strengere, klarere Formen bis schließlich

1966 freie Kompositionen entstanden, die sich allein aus genormten Steinzeugrohren zusammensetzten. Mit diesem Schritt ersetzte Gräsel endgültig das Plastisch-Handwerkliche durch die perfekte und anonyme Industrieform. Waren die Themen der industriell-handwerklichen Mischplastiken noch poetischer oder mythologischer Natur wie beispielsweise *Laokoon* oder *Daphne*, so wandelten sich auch die Titel der industriell geprägten Arbeiten in eher konstruktiv-maschinelle Bezeichnungen wie zum Beispiel *Ringfigur*, *Kette* oder *Tor*. Die Arbei-

⁶ Üblicherweise wurden die Rohre in der Fabrik braun glasiert. Hiervon wich Gräsel bewusst ab, um den künstlerischen Ansatz hervorzuheben. Vgl. UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 20.



Abb. 7: Broschüre der Steinzeugröhrenfabrik Gebr. Schwaderlapp in Baumbach, 1955



Abb. 8: Verschiedene Ansichten der Roten Wendeplastiken, 1962

ten mit Winkelröhren und Kettengliedern aus Asbestzement führten ab 1966 zu Großplastiken und plastischen *environments* mit strengen, klaren Formen. So schreibt Gräsel in einer Arbeitsnotiz 1968:

„Ich gehe von industriell vorgefertigten Rohrformen aus, die nach Listen oder Tabellen auswählbar oder auf Stapelplätzen nach Sorten geordnet sind. Sie liefern mir die ‚Grammatik‘ und ‚Syntax‘ zu meinen Montageplänen. Indem ich Raumrichtungen definiere, Durchmesser, Längen und Winkelmaße dekliniere, Volumen an- und übereinander lagere, differenziere ich die plastischen Aussagen. Die aus dem gewohnten technischen Zusammenhang herausgenommenen Rohre werden so zu zeichnerhaft organisierten Rohrobjecten.“⁷

In rascher Folge entstanden neben einigen Arbeiten aus Kunststoff⁸ wie beispielsweise den roten Wendeplastiken aus dem Jahr 1968 (Abb. 8) über 40 Betonplastiken aus dem damals so beliebten Faserzement Eternit, die in den Eternit-Werken in Berlin-Rudow und Neubeckum hergestellt wurden (Abb. 9). Gräsel selbst beschrieb diese Arbeiten 1971 als „Industrierzeugnis, von seinem Gebrauchszweck

7 Friedrich Gräsel: Notiz zu meiner Arbeit I vom 4.4.1968, in: UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 76.

8 Auch die Kunststoffarbeiten wurden in enger Zusammenarbeit mit dem Industriebetrieb gefertigt. Hier handelte es sich meist um eine Zusammenarbeit mit der Firma Dynamit-Nobel aus Troisdorf. Vgl. UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 23.



Abb. 9: Broschüre der Eternit-Werke in Berlin, ohne Jahr

gelöst, nur noch auf seine reine Form und seine plastische Wirkung hin betrachtet.“⁹ Als allseitig geschlossene Hohlkörper verweigern sich seine Röhrenplastiken konsequent jeglicher Benutzbarkeit und verweisen stattdessen auf ihre zeichnerhafte Gegenständlichkeit und die variable Rhythmik in wechselseitiger Zuordnung. Der Reichtum an Formenvariationen, der sich in den folgenden Schaffensjahren zeigen sollte, offenbart, wie durch künstlerischen Eingriff aus nur wenigen Grundformen ein enormes und abwechslungsreiches Gesamtwerk entstehen kann.

Zu diesem Œuvre zählen unter anderem die Röhrenlandschaften wie die der Bundesgartenschau „Euroflor“ im Westfalenpark Dortmund 1969. Dazu gehören aber auch architekturbezogene Funkti-

9 Friedrich Gräsel: Arbeitsnotiz 1971, in: UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 76.



Abb. 10: Funktionsplastiken an der Universität Konstanz, 1969-1973

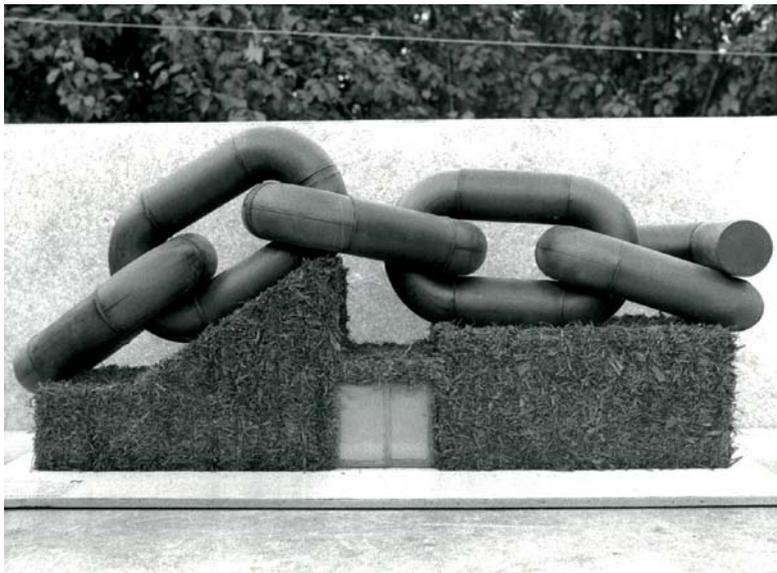


Abb. 11: Modell zum Entwurf einer Kettenplastik an der Ruhr-Universität Bochum, ohne Jahr



Abb. 12: : Schamotteplastik mit Abwicklung der Punkt-Oberfläche, 1975-1978

onsplastiken wie diejenigen, die von 1969 bis 1973 an der Universität Konstanz geschaffen wurden (Abb. 10), oder die Plastiken für West-Lotto und die Westdeutsche Landesbank in Münster (1970-1974). Eine weitere Werkgruppe bilden die Kettenplastiken wie beispielsweise für die Kunsthalle Hamburg 1973. Auch für die Ruhr-Universität Bochum entstand der Entwurf einer Kettenplastik für einen Auf- bzw. Abgang zum Parkhaus unter dem Forumsplatz, die jedoch nicht realisiert wurde (Abb. 11). Erst Ende der 1970er-Jahre kehrte Gräsel nochmal zur Keramik zurück und schuf eine Reihe von Plastiken aus Schamotte-Fertigteilen. Es handelte sich um unbemalt zusammengesetzte Teile, die sich zu figurenhaften Plastiken wandeln und mit einer Schicht aus Eisenoxydpunkten überspannt wurden.



Abb. 13: Anlieferung der Plastik Tor und Doppelwinkel in Venedig, 1972

Die Abwicklungen dieser „Haut“ wurden zweidimensional aufbereitet und daneben gestellt (Abb. 12).

Eine Arbeit Gräsels fand dann doch noch den Weg an die Ruhr-Universität: die zweiteilige Großplastik *Tor und Doppelwinkel*. Auf der 36. Biennale in Venedig 1972 wurde die Plastik als bundesdeutscher Beitrag zur Sektion „Skulptur in der Stadt“ in direkter Konfrontation zur Architektur des Dogenpalastes gezeigt (Abb. 13, 14, 15). Noch im selben Jahr gelangte sie als Ankauf durch das Land Nordrhein-Westfalen nach Bochum an die Universität. Zunächst auf der Südseite der Mensa noch in einer anderen Zuordnung aufgestellt (Abb. 16, 17), wurde die Arbeit 1985 an die Nationalgalerie in Berlin für die Ausstellung „1945-1985 Kunst in der Bundesrepublik Deutschland“ ausgeliehen. Nach ihrer Rückkehr fand sie ihren finalen Platz in der Nähe des zentralen Forumsplatzes auf einem kleinen Hügel im Querforum West (Abb. 18, 19).



Abb. 14: Aufstellung der Plastik Tor und Doppelwinkel vor dem Dogenpalast in Venedig, 1972



Abb. 15: Plastik Tor und Doppelwinkel vor dem Dogenpalast zur Biennale in Venedig, 1972



Abb. 16: Anlieferung der Plastik Tor und Doppelwinkel an der Ruhr-Universität Bochum, 1972



Abb. 17: Plastik Tor und Doppelwinkel südlich der Mensa an der Ruhr-Universität Bochum, 1972



Abb. 18: Umsetzung der Plastik Tor und Doppelwinkel auf dem Campus der Ruhr-Universität Bochum, 1986



Abb. 19: Plastik Tor und Doppelwinkel am heutigen Standort im Querforum West der Ruhr-Universität Bochum, 1987



Abb. 20 u. 21: Edelstahlreliefs an der Grenzmauer des Geländes der damaligen Krupp-Stahl AG 1982-1989

Stählerne Zeichen

Ab 1970 wurden Stahl und Edelstahl, hochpoliert oder geflämmt, zu Gräsel's bevorzugtem Material. In dieser Schaffensphase ging es ihm besonders darum, die inneren Strukturen geometrischer Grundformen abzuwägen und gleichzeitig andere Dimensionen zu erreichen. Statt des Originalmaterials der industriellen Halbzeuge wie Keramik oder Eternit wählte er nun Stahl. Das glänzende, monochrome Material entsprach der konstruktiven Klarheit seines Gestaltungsprinzips und ließ den damaligen industriellen Zusammenhang in den Hintergrund rücken. Der Edelstahl verstärkte dagegen die ästhetische Gesamtwirkung der einzelnen Objekte. So ist es in diesen späteren Werken letztlich nur noch die Form, die auf den industriellen Ursprung verweist.

Und auch diese wurde immer wieder verfremdet. Noch freier als die Röhrenplastiken sind die Reliefs, da sie die Dreidimensionalität der Röhren in die Fläche übersetzen. Mit diesen Reliefs schuf Gräsel an der stark frequentierten Ausfallstraße im Westen Bochums, der Essener Straße in Höntrop, von 1982 bis 1989 ein neues Profil. Hier entstanden sechs, das Straßenbild prägende Edelstahlreliefs an der Grenzmauer des Geländes der damaligen Krupp-Stahl AG (Abb. 20, 21). Jede dieser Arbeiten misst etwa 11 x 4 Meter und besteht aus Edelstahl 4571 aus dem Krupp-Werk in Benrath. Realisiert wurden die Reliefs durch den auf die Verarbeitung von Edelstahl spezialisierten Betrieb der Firma Wallmeyer in Sendenhorst. Gleichzeitig entstand auch der nicht realisierte Entwurf für das *Mechanische Tor*, das, bestehend aus Rohrelementen, als markantes Symbol die Zufahrt auf das ehemalige Hüttengelände regeln sollte (Abb. 22, 23).

In den 1980er-Jahren war es vor allem die farbige Bemalung der Objekte, mit der Gräsel den Herstellungsprozess und den technischen Ursprung seiner Werke thematisierte. Es entstand eine eigenständige Werkgruppe aus farbigen Stelen, auf die Arbeitskennungen und -zeichen aus der industriellen Fertigung gemalt und die von Röhren- oder Ringformen gekrönt wurden. Einige bemerkenswerte Beispiele dieser Werkgruppe aus den Jahren 1985 bis 1990 befinden sich in



Abb. 22: Zufahrt zum Hüttengelände des ehemaligen Krupp-Stahl AG-Geländes, ohne Jahr

den Nischen der 16 Meter hohen Stützmauer des Stahlwerkplateaus an der Alleestraße in Bochum unterhalb der Jahrhunderthalle (Abb. 24).¹⁰ Der kürzeste Teil der Mauer mit 52 Metern und neun Arkadenöffnungen ist der Alleestraße zugewandt und nimmt die Skulp-

10 Die Reste der Stützmauer am Eingang des ehemaligen Krupp-Geländes an der Alleestraße in Bochum bilden heute die südliche Begrenzung des Westparks. Das Stützmauerwerk aus etwa 2,8 Millionen Ziegelsteinen wurde 1911 erbaut und sichert die dahinter liegenden Erdmassen ab. Auf dieser Fläche standen das Martin-Stahlwerk I von 1874/1889 und das 1912 in Betrieb genommene Martin-Stahlwerk II mit Gaserzeugerhalle, Mischerhalle, Ofenhalle und Gießhalle. Insgesamt war der Hallenkomplex 300 Meter lang und 100 Meter tief. 1983 wurden die Werke geschlossen und alle Gebäude abgerissen. Vgl. dazu [https://de.wikipedia.org/wiki/Colosseum_\(Bochum\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Colosseum_(Bochum)), aufgerufen am 28.11.2019.

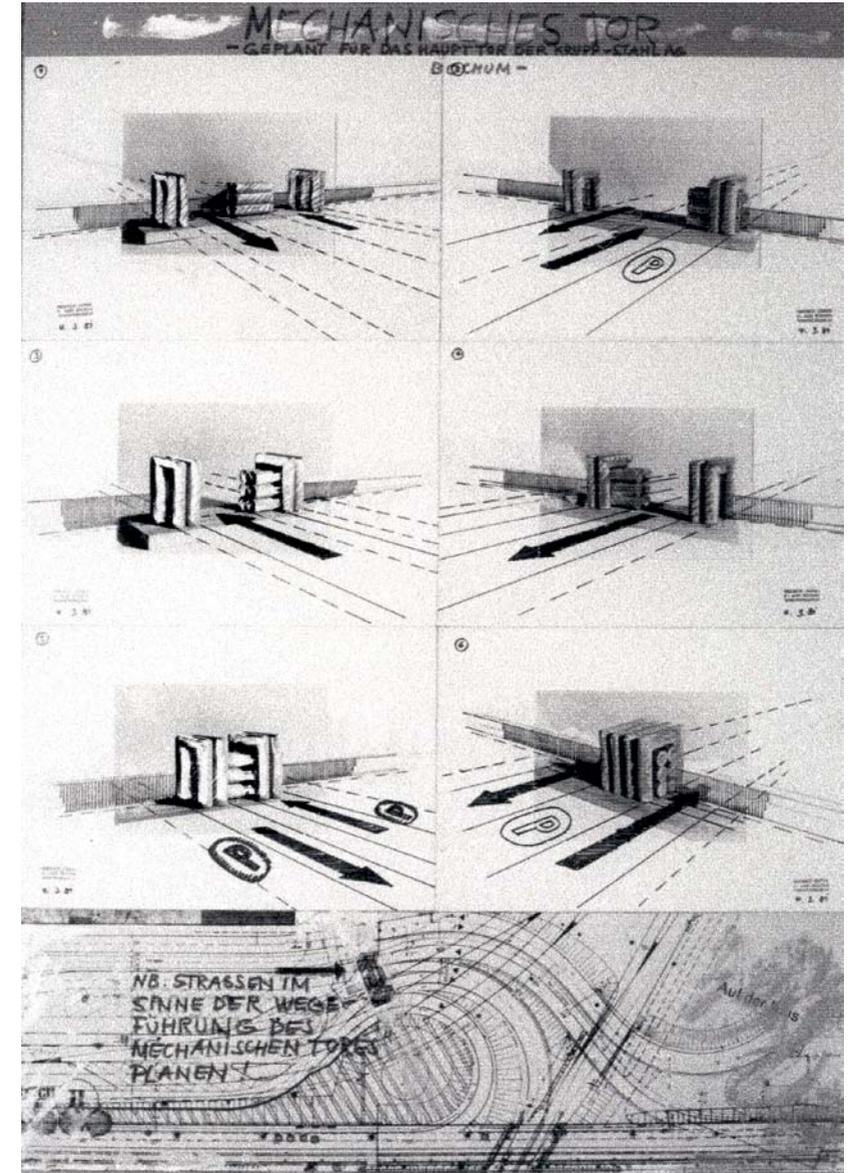


Abb. 23: Entwurf für ein Mechanisches Tor am ehemaligen Krupp-Stahl AG-Gelände, ohne Jahr



Abb. 24: Plastiken am Colosseum an der Alleestraße in Bochum, 1994

turengruppe *Colosseum*, bestehend aus sieben farbigen und bemalten Stahlskulpturen¹¹, die auf den Wandel des früheren Industrieareals zum Kultur- und Erholungsraum verweisen sollen, auf. Ursprünglich einzeln geschaffen und dann als Ensemble in der Ausstellung *Skulpturen am Fluss* in der Saaraue von Konz 1994 gezeigt, fanden die Werke noch im selben Jahr ihren Weg nach Bochum. Die zwei- bis dreieinhalb Meter hohen Stahlrohrskulpturen zeigen in ihrer Fassung freie Farb- und Zeichenzitate der Gießereizünfte. Die gewählten Farben entsprechen der DIN 1511, die für den Anstrich und die Farbkennzeichnung von Gießereimodellen gilt, und stehen in Kombination mit den Zeichen für technische Bedingungen oder Raumanweisungen.

11 Es handelt sich im Einzelnen um die *Stele mit drei Ringen* (1985), die *Stern-Stele* (1985), die *Spiral-Stele mit Querrohr* (1986), die *Spiral-Stele* (1986), die *Stele mit zwei Armen* (1987/88) und die *Stern-Stele II* (1990). Vgl. UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 28.

gen.¹² Die Farben wurden von Gräsel auf die Skulpturen in Form eines Anstrichs aufgetragen, wodurch sie auf den Rohren körperhaft wirken. Gleiches gilt für die handschriftlich aufgebrachtten Zeichen. Nach einer Neugestaltung des Platzes im Jahre 2009 wurden die Plastiken unterhalb des Westparks wieder an derselben Stelle aufgestellt (Abb. 25).

Kunst im Alltag

Um auch die letzte Trennlinie zwischen Kunst und Industrie aufzuheben, versuchte Gräsel die materielle Seite seiner Tätigkeit zu transzendieren. In einigen Arbeiten zog Gräsel aus diesem Anspruch die Konsequenz und erschuf beispielsweise eine Gruppe spielerischer Schulplastiken, darunter auch eine in Bochum. Ganz im Sinne seiner Tätigkeit als Kunsterzieher an verschiedenen nordrhein-westfälischen Gymnasien entstand nach einem *Modellplan von Schmalleberg* 1974 noch im selben Jahr das *Experimentierfeld für Kunstpädagogik* am Staatlichen Gymnasium am Östring in Bochum (Abb. 26). Es handelte sich

12 Friedrich Gräsel: Text zum *Colosseum* vom 25.04.1997, in: UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 32.



Abb. 25: Neuaufstellung der Plastiken am Colosseum, 2009



Abb. 26: Schulhofplastik
am Gymnasium Am
Ostring in Bochum,
1974

dabei um Malwände und -räume sowie Masten für windkinetische Objekte und eine Bodenbemalung mit einer Gesamtfläche von 80 x 40 Metern, die mit dem Abriss des Gebäudes im Jahre 2013 zerstört wurden.¹³ Zwei Jahre später fand Gräsel eine neue Möglichkeit, die Kunst in den Alltag der Bochumer Bürger zu bringen. Für die Aktion „Gildebrote“ zugunsten des Bundeshilfswerks Terre des hommes schuf Gräsel 1976 verschiedene Backformen (Abb. 27). Das Schaubacken fand am 6. März bei der Bäckerei Schweinsberg in der Filiale in der Massenbergstraße und auf dem Husemannplatz statt. Für das ökumenische Bibelprojekt „Bochumer Bürger gestalten die Bibel“ im Jahr der Bibel 2003 steuerte Gräsel ebenfalls eine Arbeit bei (Abb. 28).¹⁴ Seine *Bretonische Passion* wurde in der dazugehörigen Ausstellung des Bochumer Künstlerbundes in der Pauluskirche in Bochum gezeigt.

Auch künstlerische Eingriffe im Sinne der Land-Art bildeten ein weites Betätigungsfeld wie beispielsweise im Rahmen des B1-Projekts.

13 Nach Fusion 2010 mit der Albert-Einstein-Schule zum Neuen Gymnasium Bochum und dem Auszug der Schule 2012 wurde das Gebäude 2013 abgerissen. Heute befindet sich an dieser Stelle das Bochumer Justizzentrum.

14 Vgl. Ökumenischer Arbeitskreis „Kirche in der Stadt“ (Hg.): Bochumer Bürgerbibel, Bochum 2003.



Abb. 27: Backform für
die Aktion Gildebrote
zugunsten von Terre
des hommes, 1976



Abb. 28: Illustration
Bretonische Passion für
die Bochumer Bürger-
bibel, 2003



Abb. 29: Künstlergruppe B1, v.l.n.r.: Helmut Bettenhausen, Friedrich Gräsel, Ferdinand Spindel, Ewerdt Hilgemann, Kuno Gonschior, Günter Dohr, Franz Rudolf Knubel, Bernd Damke, Günther Tollmann, 1969

Unter dem Gruppennamen B1 gründete Gräsel 1969 gemeinsam mit neun anderen Künstlerkollegen (Helmut Bettenhausen, Bernd Damke, Günter Dohr, Rolf Glasmeier, Kuno Gonschior, Ewerdt Hilgemann, Franz Rudolf Knubel, Günther Tollmann und Ferdinand Spindel) eine Art künstlerische Vereinigung, die sich die Bundesstraße 1 als Lebensader des Ruhrgebiets zum zentralen Thema machte (Abb. 29). Unter anderem starteten sie den Versuch, den Ruhrschnellweg zu beiden Seiten mit Gestaltungen an Lärmschutzwänden sowie Auf- und Ausfahrten zu versehen. Das ehrgeizige Projekt scheiterte schließlich am Widerwillen der Anrainerstädte. In derartigen Projekten begegnete Gräsel dem für ihn bedeutenden Problem, dass der Kunst kein praktischer Nutzen zukomme und sie somit nicht im Alltäglichen stattfinden könne.

Zu den letzten Arbeiten Gräsel in Bochum zählen die *Säulen für die Akademie* des Handwerks in Bochum (Abb. 30, 31). In einem Wettbewerb für Kunst am Bau für den Neubau der Akademie des

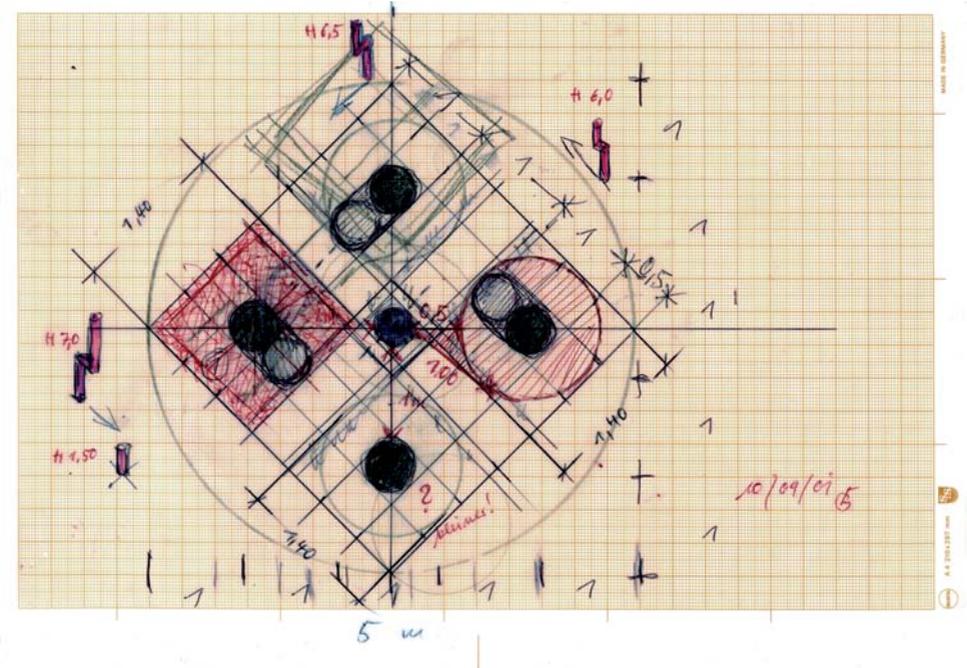


Abb. 30: Konstruktionskizze zu den Säulen für die Akademie des Handwerks in Bochum, 2001

Handwerks Ruhr im Innovationspark Springorum 2001 wurde seine Arbeit von der Jury unter dem Vorsitz des stellvertretenden Direktors des Museums Bochum, Sepp Hiekisch-Picard, ausgewählt. Dabei handelt es sich um ein Ensemble aus bis zu achteinhalb Meter hohen roten Rohren, den „Säulen“, in unterschiedlicher Staffelung und Knickung in Kombination mit neugepflanzten Bäumen (Abb. 32). Im selben Jahr nahm Gräsel in Arbeitsgemeinschaft mit Dorothee Bielfeld und Frank Ahlbrecht an einem Wettbewerbsverfahren zur „Gestaltung der Kortumachse in Bochum“ teil. Ihr Beitrag „Die Stadt als Bildungsraum“ wurde jedoch nicht zur Weiterentwicklung empfohlen. Mit seiner Geburtsstadt Bochum blieb Gräsel Zeit seines Lebens verbunden wie auch zahlreiche Einzelausstellungen belegen, darunter in der Städtischen Kunstgalerie (1968), im Deutschen Bergbaumuseum (1975), im Museum Bochum (1989) und im Institut für Geschichte der Medizin der Ruhr-Universität Bochum (1997).



Abb. 31: Aufstellung der Säulen für die Akademie des Handwerks in Bochum, 2001



Abb. 32: Säulen für die Akademie des Handwerks in Bochum, 2001

Herzensangelegenheiten

Nach einer Herzoperation im Jahr 1987 vollzog Gräsel in seinen Arbeiten den Weg vom öffentlichen Außenraum in den (privateren) Innenraum und begann sich mit der Thematik des Herzens auseinanderzusetzen. Er selbst schrieb während eines Aufenthaltes in der Villa Massimo in Rom 1988 in einer Notiz:

„Wieder Herzen gezeichnet, u. a. nach Doerr. Aber jetzt schon ganz anders als nach der Operation. Ich steuere auf Plastiken zu. Sie erinnern mich an frühere Arbeiten [...] meine ersten Röhrenmontagen (1964).“¹⁵

In seiner intensiven Beschäftigung mit dem Thema „Herz“ entdeckte Gräsel Formverwandtschaften zwischen seinen früheren Plastiken und Zeichnungen und den früheren Arbeiten aus der Herzforschung von Karl Goerttler und Irmgard Müller.¹⁶ Bis 2000 entstanden mehr als 70 Zeichnungen, Skulpturen, Modelle und Collagen wie die Skulptur *Getup* aus dem Jahr 1988 (Abb. 33), die den Fragen nach der Wechselbeziehung zwischen Form und Funktion des Herzens nachgingen.¹⁷ Schließlich mündeten diese persönliche Auseinandersetzung sowie der Austausch mit Medizinern und Forschern 1997 in der Ausstellung *HERZ. Rätsel in Wissenschaft und Kunst*, die von der Medizinhistorischen Sammlung der Abteilung Geschichte der Medizin gemeinsam mit Friedrich Gräsel und Karl Goerttler im Malakowturm realisiert wurde.¹⁸ Ziel dieser vielen Zusammenarbeiten war es, die interdisziplinäre Arbeit mit den Produkten von Wissenschaft und Kunst zu befördern. Gemeinsam mit weiteren Kunstwerken, die den Kunstsammlungen der RUB übereig-

¹⁵ Friedrich Gräsel: „Das Herz der Livia oder was beeindruckt Sie in Rom?“, 1988, in: UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 50.

¹⁶ Friedrich Gräsel: Arbeitsnotiz Februar 1997, in: UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 30.

¹⁷ Für die rote Lackierung der Skulpturen verwendete Gräsel den Farbton RAL 282. Vgl. UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 52.

¹⁸ Typoskript Hans Helmut Jansen „Kreativität und Kunst bei Friedrich Gräsel und Klaus Goerttler“, S. 1, in: UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 30.



Abb. 33: Herzsulptur Getup, 1988

net wurden, bildet die Gruppe von 15 Plastiken und Zeichnungen, die Gräsel 2001 der Medizinhistorischen Sammlung im Malakowturm schenkte, die Friedrich-Gräsel-Stiftung für Wissenschaft und Kunst. Die feierliche Übergabe der Schenkung fand im Rahmen einer Ausstellung in den Kunstsammlungen am 11. Juni 2002 statt. Die Verbindung von Wissenschaft und Kunst zum Thema Herz mündete schließlich 2005 in einer Ringvorlesung an der Ruhr-Universität Bochum mit dem Titel *Das Herz. Organ und Metapher*, die Gräsel gemeinsam mit Wilhelm Geerlings und Andreas Mügge durchführte. So bleibt der Künstler Friedrich Gräsel nicht nur seiner Geburtsstadt, sondern ganz besonders auch der Universität in Bochum und auch der Wissenschaft weit nach seinem Tod verbunden.

Abbildungsnachweise:

- Abb. 1 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 192 (Foto: Marcus Pietrek)
 Abb. 2 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 143
 Abb. 3 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 143
 Abb. 4 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 19
 Abb. 5 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 19
 Abb. 6 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 19
 Abb. 7 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 85
 Abb. 8 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 23
 Abb. 9 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 85
 Abb. 10 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 129 (Foto: Robert Häuser)
 Abb. 11 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 58
 Abb. 12 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 99
 Abb. 13 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 118
 Abb. 14 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 118
 Abb. 15 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 129 (Foto: Robert Häuser)
 Abb. 16 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 118
 Abb. 17 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 118
 Abb. 18 UnivA Bochum, Fotografien F-0246 (Foto: Ludwig Huster,
 © Ruhr-Universität Bochum)
 Abb. 19 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 118
 Abb. 20 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 130 (Foto: Grieger GmbH)
 Abb. 21 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 130 (Foto: Grieger GmbH)
 Abb. 22 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 30
 Abb. 23 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 30
 Abb. 24 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 32
 Abb. 25 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 32
 Abb. 26 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 27
 Abb. 27 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 33
 Abb. 28 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 33

- Abb. 29 Entn. aus: Stadt Herne (Hg.): B1, Ausstellungskatalog,
 Flottmann-Hallen Herne vom 7. Oktober bis 19. November 1989,
 Herne 1989, S. 29
 Abb. 30 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 33
 Abb. 31 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 33 (Foto: Brigitte Völker)
 Abb. 32 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 33 (Foto: Brigitte Völker)
 Abb. 33 UnivA Bochum, NI Gräsel, Nr. 30

