

# Der Bildhauer Elmar Daucher: Steine zwischen Vogelschwarm und Traktorspur

Reinhold Wurster

Es ist nicht gleichgültig, wo einer wohnt und wie er dort wohnt. Besonders wichtig müßte beides eigentlich für einen Künstler sein. Ob der eine sein Atelier mitten in der Großstadt hat, in einem Atelierhaus womöglich, also im ständigen Kontakt mit anderen Künstlern, ständig den Anregungen städtischen Lebens ausgesetzt, dem Beton auch und der Hektik; oder ob ein anderer weit außerhalb sich angesiedelt hat, auf dem «flachen Land», womöglich auch noch außerhalb einer geschlossenen Siedlung, ganz dem natürlichen Rhythmus ausgesetzt: Das muß doch Unterschiede ergeben, muß nicht nur den Menschen, sondern auch ihren Werken anzumerken sein.

Es war zumindest einmal so. Heute jedoch scheint das nicht mehr ohne weiteres ablesbar zu werden. Ob es damit zu tun hat, daß Kunst vielen als «machbar» erscheint, als etwas, das unabhängig von Intuition und anderen unterschwelligem Einflüssen kalkuliert werden kann? In gewissen Grenzen könnte das zutreffen, denn Kalkulation findet im Kopf statt, ist also relativ unabhängig von örtlichem Bezug.

Auch manche Arbeit des Bildhauers Elmar Daucher zeugt von geometrischer Kalkulation, scheint also eher im Kopf als im Bezug zu einer bestimmten Landschaft oder Umgebung entstanden zu sein. Doch gerade dieser Elmar Daucher lebt in einer Umgebung, die eigentlich prägen müßte, die sich auf jeden Fall nicht als Ort beliebiger Kalkulation anbietet. Er lebt und arbeitet in einem Holzhaus am Rande des Federseerieds außerhalb von Oggelshausen; lebt zwischen auffliegenden Vogelschwärmen und Ackerfurchen, buschdurchsetzter Weite vor dem Haus und dem licht bewaldeten ehemaligen Ufer-Abhang dahinter; er lebt zwischen beschwingt machender Seeweite und melancholischer, zum Nebelgrau tendierender Riedstimmung.

Hat er sich in dieses so oder so stimmungsvolle Abseits zurückgezogen, um ungestört kalkulieren zu können? Oder sucht er dort mehr, so daß also das, was kalkuliert scheinen mag, das Ergebnis einer ganz anderen Art des Vorgehens ist?

Wenn man die Frage stellt, warum es den aus dem badischen Neuenburg stammenden (Jahrgang 1932)

*. . . das Nebeneinander von Durchbrochenem und Kompaktem, von geometrischer Stein-Linie und sanft gewelltem Stein-Leib . . .*



und an der Stuttgarter Akademie ausgebildeten Elmar Daucher gerade an den Rand des oberschwäbischen Federsees verschlagen hat, dann muß zunächst erwähnt werden, daß der Bildhauer Daucher weniger in Galerien als bei internationalen Bildhauer-Symposien zu finden ist. Bei solchen Veranstaltungen meist längerfristiger Art entstehen plastische Werke an eben jener Stelle, an der sie auch bleiben sollen, sei es irgendwo draußen in der Landschaft, sei es in einem städtischen Park oder einer Fußgängerzone.

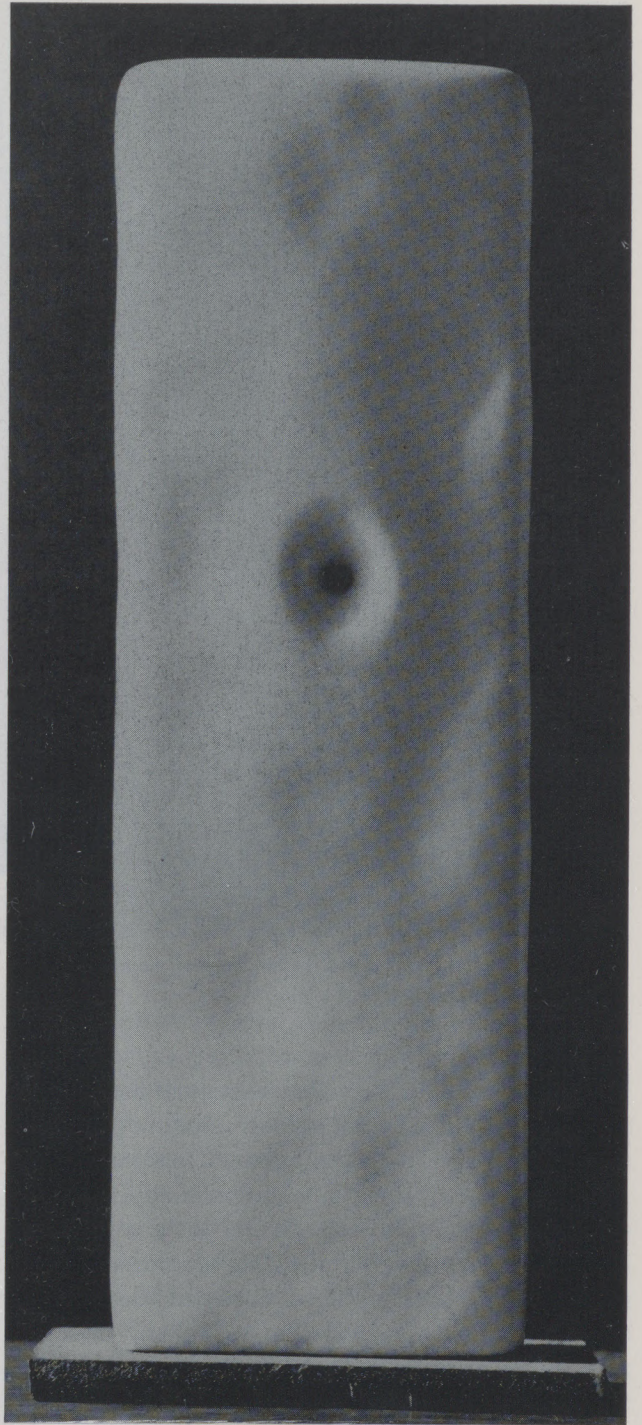
Gearbeitet wird auf jeden Fall nicht in der Atelier-Isolierung, sondern im Kontakt zu einer bestimmten Umgebung, im Kontakt zu den übrigen Teilnehmern, im Kontakt auch zum Publikum, das den Fortgang der Arbeiten zuweilen von Tag zu Tag registriert. Solche Symposien fanden in Österreich und in Japan, im Berliner Tiergarten, beim saarländischen St. Wendel und im badischen Lahr statt. Und 1969 gab es ein solches auch am Federsee bei Oggelshausen.

Geblichen ist davon das zwar schon weithin vergessene, jedoch unvermindert sehenswerte, längst zum Bestandteil der Landschaft gewordene Skulpturenfeld, das sich oberhalb des Federsees über mehrere Kilometer erstreckt. Geblichen ist auch Elmar Daucher, der nicht weit vom Skulpturenfeld entfernt ansässig wurde.

Unauffällig hat er sich dort eingenistet. Was von weitem wie eine alte Feldscheuer wirkt, ist ein beinahe organischer, auf jeden Fall selbstverständlicher Teil der Umgebung. Dieser Eindruck des Selbstverständlichen bleibt auch erhalten, wenn beim Näherkommen architektonische Gestaltung mit Holz und Glas sichtbar wird. Und das setzt sich im Inneren fort bis hin zur selbstgebauten, sanft gewölbten und weiß gekalkten Ofen-Plastik.

Die großen Glasflächen sind mit breiten Holzrippen relativ engmaschig unterteilt. Das ergibt Struktur statt glattflächiger Transparenz; das gliedert von außen, und es unterteilt für die Bewohner das Eindringen der umgebenden Landschaft mit ihrer oft melancholischen Dichte so, daß nichts mehr bedrängen kann; ist also ein Gitterwerk, das Innen und Außen im rechten Maß trennt und verbindet. Und Ähnliches geschieht ums Haus dank dem Stein-Werk, durch Stelen und Blöcke und Scheiben, durch das Nebeneinander von Durchbrochenem und Kompaktem, von geometrischer Stein-Linie und sanft gewelltem Stein-Leib. Diese Steine leiten vom Haus über zu seiner Umgebung, schaffen eine Zone, in der sich Natur und Menschenwerk finden, sogar Identität zeigen können.

Hier werden Wechselbeziehungen sichtbar. Sie der-



*... letztlich ist das Ziel . . . , den Blick des Betrachters auf das verborgene Innere der Form zu lenken . . .*

art ausführlich zu erwähnen, ist deshalb wichtig, weil von solchen Beziehungen auch die Arbeit von Elmar Daucher geprägt ist. Freilich, auch der Kopf ist daran beteiligt, auch das Kalkulatorische hat seine Bedeutung. Doch das kann nicht abgelöst gesehen werden, ist in viele Zusammenhänge so eingebettet wie das Haus auf eine selbstverständliche Weise in seine Umgebung.



*... die schlanken, trotz der strengen Formen heiter und beschwingt wirkenden Stelen ...*

Entsprechend vielfältig sind denn auch die Erscheinungsformen der Daucherschen Kunst. Wer darin nicht die Wechselbeziehungen zu erkennen vermag, für den müssen die unterschiedlichen Eindrücke unvermittelt nebeneinander stehen: die bedrängend blockhafte Fügung des Mahnmals für die Opfer faschistischer Gewalt neben dem Alten Schloß in Stuttgart und die schlanken, trotz der strengen Formen heiter und beschwingt wirkenden Stelen; die mächtigen, liegenden Steinleiber mit ihren sanften Wellungen und die eher glattflächigen, schildartigen Formen; die am Vegetativen orientierte Symbolhaftigkeit und das Konstruktive, wie es vor allem an den regelmäßigen Formationen schmaler Steinrippen der «Klangsteine» sichtbar wird.

Klangsteine, das sind Skulpturen, denen mit der streichenden Hand oder mit Klöppeln Töne zu entlocken sind, unwirkliche Klänge, die in den Bereich fernöstlicher Meditationsriten versetzen können; Klänge, die den Stein nicht nur optisch sprechen lassen, sondern den visuellen «Klang» einer Form ins Hörbare erweitern, also eine neue Dimension

hinzufügen; Klänge, so läßt sich wohl auch behaupten, in denen sich die Sprache des Steins und das Ausdrucksbemühen des Bildhauers zusammenfinden zu einem Klangbild der Landschaft, in der das entstanden ist.

Vielleicht sind deshalb die Klangsteine besonders geeignet, Elmar Dauchers Arbeitsweise zu verdeutlichen.

Daß der Stein klingt, weiß jeder Bildhauer. Der Klang eines Steins signalisiert ihm die Beschaffenheit. Doch nicht solches Wissen führte zu den Klangsteinen. Erst der Auftrag, eine Skulptur für eine Behindertenschule zu machen, und die damit verbundenen Überlegungen, wie denn für diesen Zweck eine Plastik möglichst vielseitig erfahrbar gemacht werden könnte, ließen den Gedanken reifen, die Skulptur beispielbar zu machen, also den Möglichkeiten des Betrachtens und Betastens noch die der gezielten manuellen Betätigung und des Hörens hinzuzufügen.

Stein jedoch beginnt erst dann richtig zu klingen, wenn möglichst dünne Flächen frei schwingen können. Die dafür erforderlichen Steinrippen brauchte Elmar Daucher allerdings nicht erst in seine Arbeit einzubringen. Sie waren damals schon vorhanden, aus einem ganz anderen Grund zwar. Durch fugenartige Einschnitte in den Stein, parallel geführt und eng gereiht, hatte er kurz zuvor schon Binnenformen sichtbar gemacht. Dabei wollte er im Wechselspiel von Auflösung des Volumens und gleichzeitiger Erhaltung der Gesamtform nicht nur formale Spannung erzielen, sondern vor allem auf neue Weise einem alten Ziel näherkommen, nämlich ein Zentrum der Skulptur freizulegen, es sichtbar und nicht nur spürbar zu machen.

Um mehr Klang zu erzielen, mußten diese Einschnitte nur tiefer geführt werden, damit die dazwischen stehenbleibenden Rippen besser zu schwingen vermögen. Binnenformen fielen dabei meistens weg; die lamellenartigen Formationen wurden auf einem kompakten Rest des ursprünglichen Blocks zur selbständigen Skulptur. Unterschiedlich tiefe Einschnitte, unterschiedliche Breiten, Stärken und Höhen der Rippen ergaben nicht nur neue Klangmöglichkeiten, sondern auch neue Skulpturformen. Die mathematischen Grundlagen der Musik begannen Elmar Daucher immer stärker zu beschäftigen und seine Arbeit zu bestimmen.

Die so gewonnenen formalen Erfahrungen konnten bei Elmar Daucher jedoch nicht auf Klangsteine begrenzt bleiben. Sie wurden auch für andere, für «normale» Skulpturen benützt. Und umgekehrt übernahm er für seine Klangsteine bald auch Formen aus früheren Gestaltungsphasen. Die prismati-



*Material und Form stehen stets in Einklang. Man ist deshalb versucht, von der Sprache des Steins zu reden, obwohl es ebenso die Sprache Dauchers und – auf ganz natürliche Weise – auch die seiner Umgebung ist. Ein Feldkreuz von Elmar Daucher vor dem Hintergrund der Federseeelandschaft.*

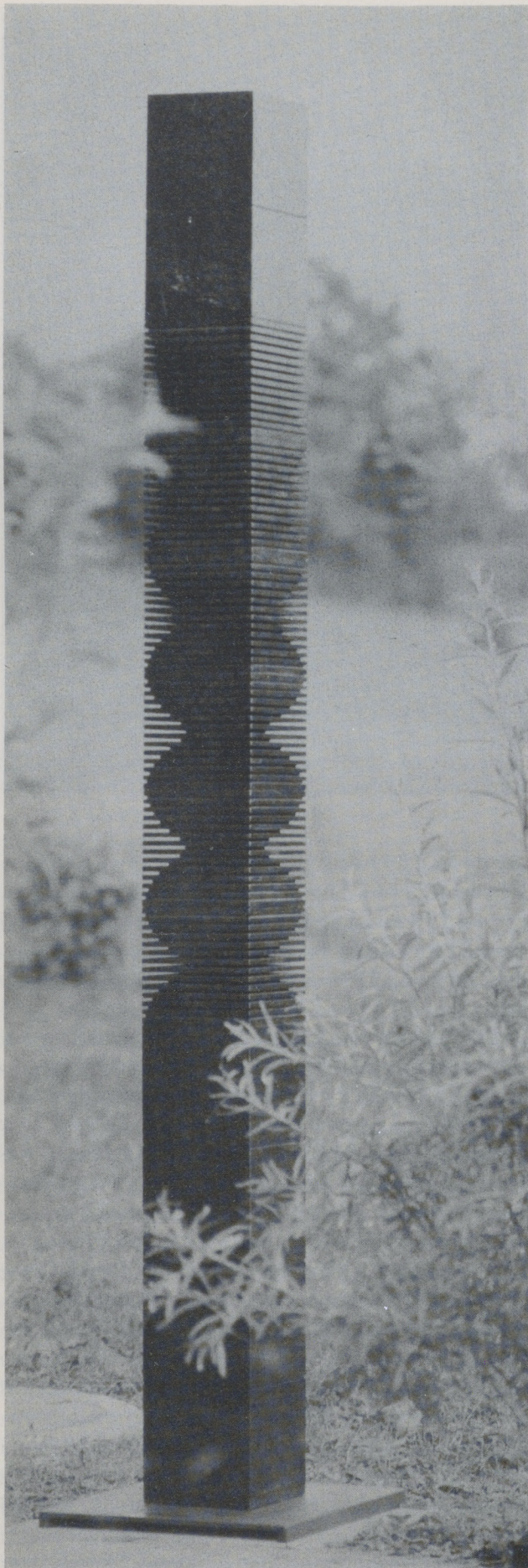
sche Grundform wurde abgewandelt zu figurativen oder vegetativen Gestaltungen, wobei die Einschnitte meist nicht senkrecht, sondern waagrecht geführt wurden.

Doch das ist in diesem Fall erst der Anfang jener Wechselbeziehungen, die Dauchers Arbeit so nachhaltig bestimmen. Ganz nebenbei wurde er bei seiner intensiven Beschäftigung mit dem klingenden Stein auch zu einem virtuosenspieler auf seinen Klangskulpturen. Eine erste Tonbandkassetten-Edition zeugt davon. Und da er sich immer mehr mit den theoretischen Grundlagen beschäftigte, wobei das bloße Aneignen von Kenntnissen stets vom zeichnerischen Nachvollzug und von eigenen Experimenten begleitet wurde, entstanden bald auch ganz neue Arbeiten.

Feiner Sand auf Metallflächen, die in Schwingung versetzt werden können, verdichtet sich entsprechend den physikalischen Gesetzmäßigkeiten zu einer Vielfalt von Formen. Das läßt sich fotografisch festhalten, läßt sich aber auch (wie bei einer Radierung) durch Ätzung auf der Platte fixieren und drucken. Doch dann genügt ein Blick aus dem Fenster, um Elmar Daucher zu zeigen, wie wenig er sich dabei von seiner Umgebung entfernt hat. Aufflie-

gende Vogelschwärme zeigen ganz entsprechende Verdichtungserscheinungen, und auch die Geometrie der Traktorspuren auf einem Feld kann ähnliche Linienformationen bilden. Hier ist alles eingebunden, auch das Überraschende wird selbstverständlich.

Elmar Daucher fotografiert das alles, hält es fest, um es vergleichen zu können, um sich weiter anregen zu lassen. Mit Bedacht werden so Erfahrungen gesammelt, Einsichten gewonnen. Das schlägt sich nieder in einer bildhauerischen Entwicklung, die nicht geradlinig einem vorgefaßten «Programm» folgt, sondern eher an langsame Pendelbewegungen erinnert. Doch ob da einmal die Sprache der Linien dominiert und dann wieder die der Flächenwölbungen; ob einmal eine prall vegetative Körperlichkeit im Vordergrund steht und dann wieder die geometrische Klärung; ob einmal ein blockhafter Rhythmus die Flächen zurücktreten läßt, die später wieder in sanften Wellenbewegungen oder nachdrücklicher Faltung ein betontes Eigenleben gewinnen: Nie drängt sich dabei etwas so in den Vordergrund, daß der Eindruck entstehen könnte, hier sei dem Stein ein fremder Wille aufgezwungen. Material und Form stehen stets in Einklang. Man ist des-



halb versucht, von der Sprache des Steins zu reden, obwohl es ebenso die Sprache Dauchers und – auf ganz natürliche Weise – auch die seiner Umgebung ist. Diese selbstverständliche Übereinstimmung ist das eigentlich Faszinierende am Steinwerk Dauchers.

Der Anfang dieser Entwicklung ist zunächst von einer stark archaisch orientierten Figuration bestimmt. Daneben tauchen die blockhaft-rhythmischen Fügungen auf, die an Arbeiten von Fritz Wotruba erinnern können. Das ist die Situation um 1960. Doch 1963 sieht es schon ganz anders aus, lebensvoller. Da gibt es etwa das Aneinanderschmiegen zweier vielfach gewölbter Leiber auf einem Sockelkörper, eine Arbeit aus weißem Marmor. Diese prallen und zugleich schwebenden, beinahe auffliegenden Formen sind weder Mensch noch Tier noch Pflanze zuzuordnen. Sie symbolisieren einfach sinnenhafte Leiblichkeit, machen sie intensiv erlebbar. Solche Art von Symbolsprache geht Mitte der sechziger Jahre ins Geometrische über, wobei erstmals Ansätze zur Auflösung der geschlossenen Form zu verzeichnen sind. Doch schon wenig später scheint durch Einschnürungen wieder das Kompakte betont zu werden, doch letztlich ist das Ziel dasselbe, nämlich den Blick des Betrachters auf das verborgene Innere der Form zu lenken, auf das schon einmal erwähnte Zentrum.

Dem schließt sich eine Phase an, die von lebhaften Flächenmodulationen bestimmt ist. Da gibt es zum einen eine große, schildartig aufragende Serpentinplatte, sanft bewegt und lediglich von unten her durch ein geripptes Mittelband senkrecht akzentuiert, wodurch (trotz der kaum hervortretenden Körperlichkeit der Schildform) Erinnerungen an einen Torso wachgerufen werden. Da gibt es zum anderen einen mächtigen liegenden Steinleib aus afrikanischem Granit, in der Mitte leicht eingewölbt, so halb Liegestatt, halb atmender Körper. Da gibt es schließlich eine eher geologisch orientierte Skulptur aus schwedischem Granit, einen Block mit quadratischer Grundfläche, glatten Seitenflächen und sanft gewellter Deckfläche, durch die sich diagonal ein stärker gewelltes Band zieht, so, als sei da eine Schicht aus einem anderen Gestein eingelagert.

Das ist in allen drei Fällen materialgerechtes Gestalten, einfühlsame Formgebung, intelligente Verstärkung des jeweils Eigentümlichen. Aber es ist zugleich sinnhaft, denn die Hand wird bei diesen Skulpturen mindestens ebenso angezogen wie das Auge. Man muß über diese Wölbungen streichen, muß sie tatsächlich *begreifen*.

Beinahe gleichzeitig, nämlich 1977, geschieht jedoch auch das Gegenteil solch sinnlicher Herausforde-

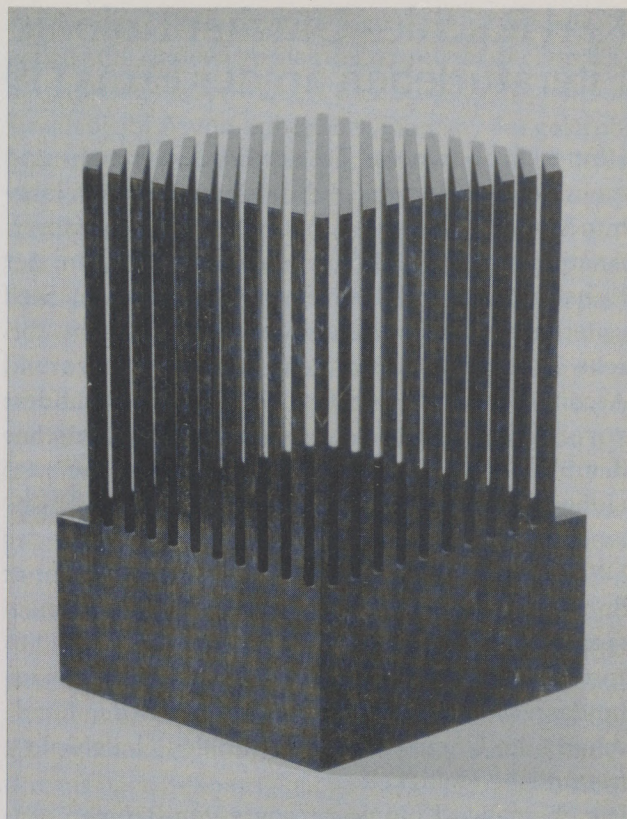
rung, nämlich die Störung der Oberfläche, die weitgehende Auflösung des Volumens durch gereichte Einschnitte. Es habe ihn Überwindung gekostet, gesteht Elmar Daucher, mit der Säge derart ins Innere vorzudringen, dem Stein und seiner Form so nachhaltige Verletzungen zuzufügen.

So blieb es denn auch zunächst bei relativ kleinen Einschnitten. Sie wurden allerdings parallel so eng geführt, daß der im Inneren verbleibende kompakte Kern als Binnenform geometrischen Zuschnitts sichtbar wurde, wie es besonders eindrucksvoll eine Gruppe schlanker Stelen zeigt. Es ist der Beginn jener Entwicklung, die zu den schon erwähnten Klangsteinen führt.

Wenn Elmar Daucher heute auf seinen Klangsteinen spielt, ihnen mit den Fingerspitzen, mit den Handflächen und mit Hilfe von Klöppeln die erstaunlichsten Tonkaskaden entlockt, dann könnte man glauben, er sei auf dem besten Wege, vom Bildhauer zum Instrumentenbauer und Musiker zu werden. Doch so offen, wie seine Entwicklung von Anbeginn an war, so offen ist sie auch weiterhin, bestimmt von den Wechselbeziehungen, die sich ums Holzhaus am Federseeried geradezu aufdrängen.

So ist denn auch keineswegs das geschehen, was man hätte vermuten können, daß nämlich die Auflösung der Form noch weiter getrieben wird, hin zu immer dünneren, klangreicheren Steinrippen. Im Gegenteil. Die neuesten Klangsteine haben sich wieder den geschlossenen Formen von einst angenähert. Da bleiben nicht mehr Rippen, sondern kräftige Dreikantprismen zwischen den nun ganz schmalen Einschnitten stehen. Und ihre Deckflächen bilden nicht mehr jene geneigte Ebene, die sich aus der Tonabstufung ergibt, sondern sie fügen sich zu denselben sanften Wellenbewegungen, die Mitte der siebziger Jahre so sehr zu bezaubern vermochten.

Das Pendel schwingt, im Wechsel wird Kontinuität sichtbar, und in der Kontinuität ein bedächtiges Voranschreiten. 1975 forderten die Flächen die begreifende Hand heraus; 1977 waren die Binnenformen nur dem Auge zugänglich; 1979 wandten sich die Klangsteine ans Ohr, auch an mathematisches Empfinden. 1981 hat das alles zusammengefunden. Wie es weitergehen wird, das läßt sich bei Elmar Daucher kaum sagen. Da sind einerseits die Klangbildexperimente zwischen Vogelschwarm und Traktorspur; da sind andererseits Vorstellungen von einem riesigen Klangstein, auf dem ein Tänzer Töne hervorruft und gleichzeitig die Bewegung als zusätzliche Dimension einbringt; da kann aber auch die Vielfalt der Wechselbeziehungen noch jeden Tag Neues ins Spiel bringen.



In den drei Abbildungen dieser Doppelseite werden drei Phasen in der Entwicklung von Elmar Dauchers Klangsteinen anschaulich: zunächst die . . . weitgehende Auflösung des Volumens durch gereichte Einschnitte . . . parallel so eng geführt, daß der im Inneren verbleibende kompakte Kern als Binnenform geometrischen Zuschnitts sichtbar wurde, dann die mit der Klangfolge korrespondierende geometrische Form und schließlich kräftige Dreikantprismen zwischen den nun ganz schmalen Einschnitten mit Deckflächen, die sich zu sanften Wellenbewegungen fügen.

Fotos: Elmar Daucher (4), Rainer Kaßmann (1) und Reinhold Wurster (2)

