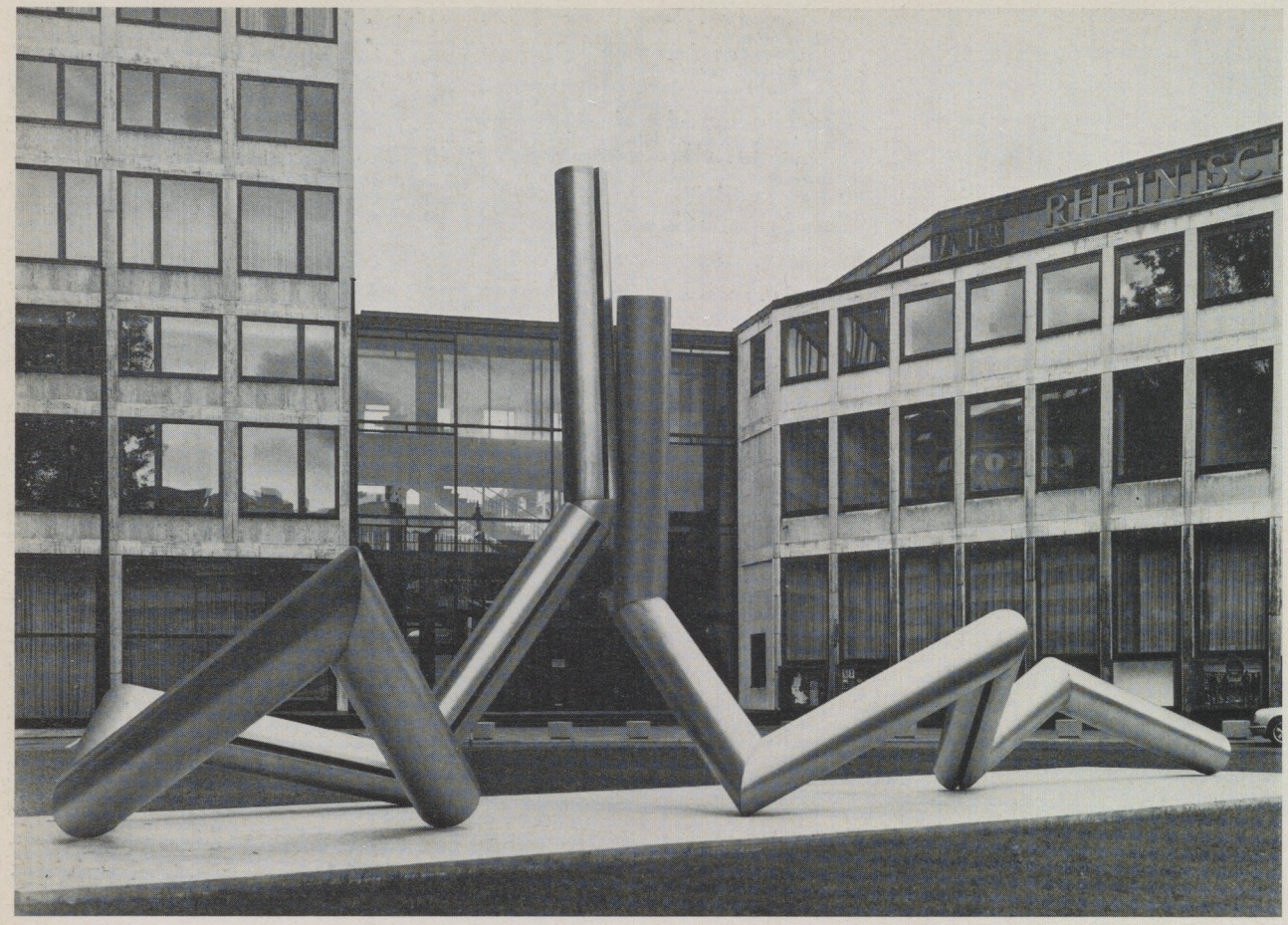
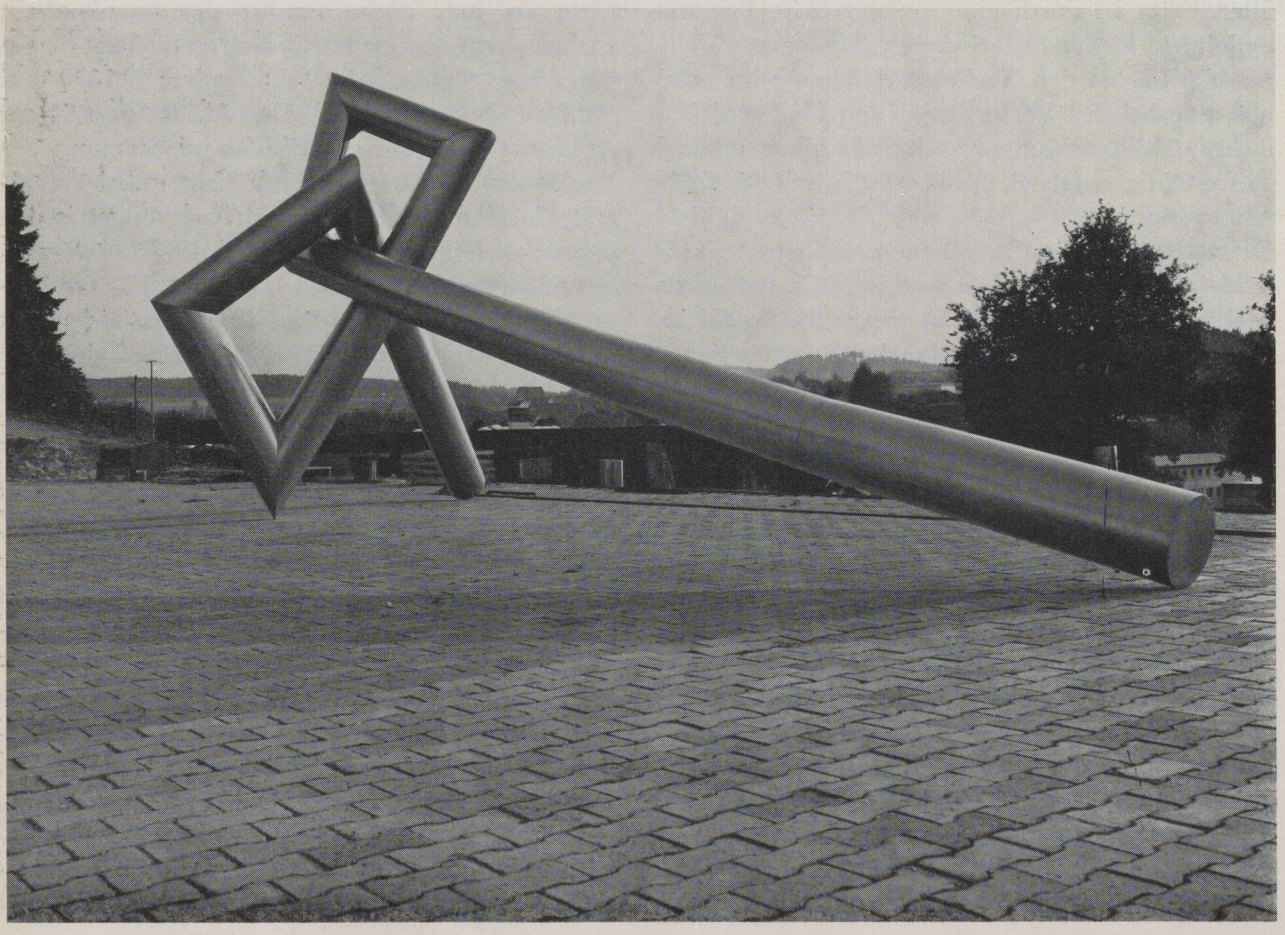
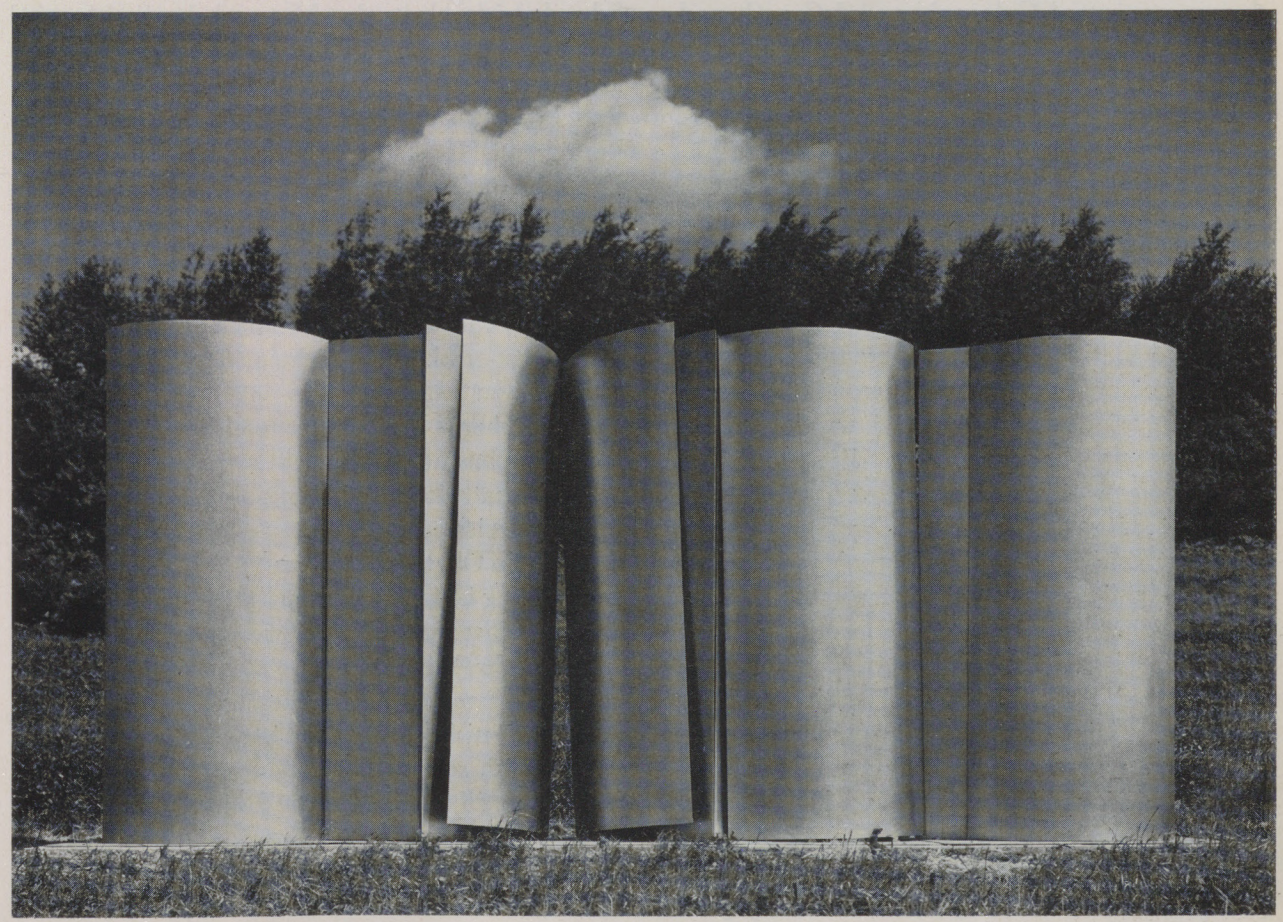

RHEINISC





Kunst in Stahl: Erich Hauser

Willy Leygraf

Immer wieder wird Erich Hauser ein Bildhauer genannt. Wie denn auch sonst: so heißt nun mal einer, der Plastiken macht – ob er sie nun tatsächlich haut, aus dem Stein heraus oder aus gewachsenem Holz; ob er sie in Ton modelliert oder in Bronze gießen läßt. Erich Hauser formt seit dem Anfang der sechziger Jahre fast ausschließlich in rostfreiem Stahl. Und der läßt sich nicht hauen, gießen oder in herkömmlicher Weise modellieren. Stahl ist spröde, und elastisch zugleich, voll eigener Energie. Gegen sie stellt sich, mit ihr arbeitet, sie kalkuliert und überwindet Erich Hauser in der Arbeit.

Das hat wenig mit der herkömmlichen Bildhauerei zu tun. Erich Hauser hat kein Atelier, sondern eine Werkstatt, fast eine Fabrik – Apparatebau nennt er's gelegentlich halb scherzhaft. Er weist dem Besucher sein Handwerkszeug: die große elektrische Biegepresse – deren Arbeitsbreite übrigens auch die Dimension seiner Plastiken mitbestimmt –, den Schneidbrenner, das Schweißgerät und nicht zuletzt die vielfache Schleifapparatur.

Soviel zu Material und Handwerkszeug. Doch zum Ergebnis der Arbeit! Von Anfang an – 1956 hatte ich zum erstenmal Gelegenheit und Grund, nachdrücklich auf die Arbeiten des damals 26jährigen hinzuweisen –, von Anfang an schuf er Plastik, die in doppelter Weise Raum bestimmt: Raum, der von der Außenhaut des plastischen Materials umschlossen wird, und zugleich Raum, der als Funktion der einzelnen plastischen Elemente erscheint; sie geben ihm Koordinaten und bestimmen seine Strukturen: Plastik endet nicht an der abtastbaren Außenhaut, sondern umgibt sich selbst mit Raum – lebendigem, vibrierendem, sich mitteilendem Raum.

Die Außenhaut der Plastik ist hermetisch – zumal, wenn sie aus Edelstahl geschaffen wurde; aber der Raum ringsum ist zugänglich, er teilt sich mit. Man folgt der Entwicklung, die beide Arten von Raum bei Erich Hauser genommen haben, man folgt zugleich der Entwicklung einer Interdependenz zwischen beiden Komponenten plastischer Äußerung.

Zunächst die Außenhaut, das Umschließende der stählernen Oberfläche! (Wir lassen die frühen Versuche mit anderen Materialien hier beiseite.) Lange bleibt diese Außenhaut deutlich das Ergebnis der Bearbeitung: geschweißte Heftungen und Nähte bleiben nicht nur sichtbar: sie sind als Fugen erkennbar, als Zusammenfügungen; die Schleifscheibe profiliert sie zu gekehlten Sägezahnreihen. Anderswo hinterläßt der Vorgang des Schweißens geperlte Flächen oder die Scheiben der Schleifmaschine zeichnen den Stahl in sirrenden Schwüngen, lassen Schraffuren entstehen und regenbogenschillernde Farben – fast malerische Elemente.

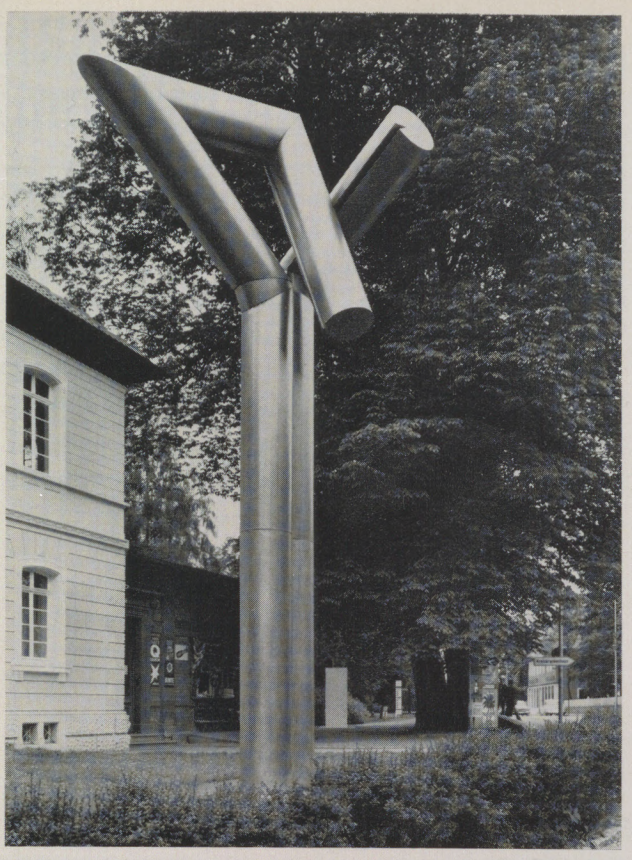
Plastisch aber, fühlbar, im Fühlen nachvollziehbar ist die Spannung der zusammengefügten Flächen. Denn die sind ja nicht einfach nur in geometrischen Formen ausgeschnitten, aneinandergelegt und festgeschweißt: Gezogen, gebogen, verspannt und dann von der Schweißnaht gegen ihre Spannung festgehalten – so erst werden sie in ihre Form gebracht. Und das ist nun erkennbar, das schwingt in der Oberfläche, das läßt sich mit der Hand erfühlen, das äußert sich im Licht: Wölbung nach innen, Wölbung nach außen, hier stärker, dort schwächer. Die Zusammenfügung von rostfreiem Stahlblech wurde zum Körper, zum überaus lebendigen Kunstding.

Dieses Leben strahlt aus, wirkt ein auf den umgebenden Raum, schafft sich seine eigene Umgebung. Die Teile der einzelnen Plastik – Aufragendes, Hervorspitzendes, Abgespreiztes – treten in Beziehung zueinander. Gesetze der Statik werden überspielt, vermutbarer freier Fall kehrt sich um zu Schwebeleichtigkeit; das Material des Stahls wird in seiner Schwere aufgehoben und auf seine Spannkraft reduziert – oder zu ihr befreit.

Reliefs von beachtlichen Dimensionen haben nichts Bestürzend-Herabstürzendes mehr. Man denkt an kindliche Papierfaltereien, aufgeblasen zu bizarren Gebilden, oder an licht Kristallines, von dem nur Strukturen wirklich sind (um doch im gleichen Augenblick das Unzulängliche solchen Vergleichens zu erkennen) oder an die Leichtigkeit von aufbrechenden herbst-trockenen Früchten, deren jeder Baum Hunderte zu tragen vermag.

Von hier her – von diesen (welcher Widerspruch wird hier bewältigt!) fast vegetativen Formen in Stahl – setzt die Entwicklung ein zu gerundeteren Formen, weichen Konturen, zu einer mehr und mehr geglätteten Oberfläche.

Dieser Weg ist inzwischen zu Ende gegangen bis zur letzten Konsequenz: Keine wie malerische Schleifspuren mehr, keine Hinweise mehr auf Verbindungen und Fugen, keine Schweißnähte. Das Machen verrät sich nicht mehr, das Gemachte steht für sich wie aus sich selbst: glatt, stählern, hermetisch und federnd straff umschließt die Haut den Innenraum der Plastik mit Flächen, die nun nach einfachen geometrischen Vorbildern gewölbt zu sein scheinen. Runde, konkav-konvexe oder doppelt konvexe



Querschnitte herrschen vor. Sie werden zusammengeordnet zu Säulen, säulenartigen Gruppierungen, zu Raumsäulen, Säulenwänden. Aber Säule bedeutet hier nicht: Tragendes. Diese Säulen sind selber das Ganze. Sie haben das Zeichenhafte der Stele, aber übertreffen diese durch ihren monumentalen Anspruch. Wo die Körperlichkeit des im einzelnen Element umspannten Raumes eindeutiger, fast monoton wird, kommt das Argument von der Zusammenordnung. Jetzt erst wird es – in diesen Zusammenordnungen – ganz erreicht: das Wechsel- und Zusammenspiel von Innen- und Außenraum.

Aus den Klüften und Verwerfungen im Gefüge der früheren Formgruppierung sind nun Spalten geworden – fast grafische Linienschwünge: In ganz geringen Abweichungen von einer zunächst vermutbaren geometrisch-technischen Perfektion äußert sich in ihnen – immer schon in den Hausersschen Arbeiten, aber zwischen den polierten Flächen nun ungleich dichter – Spannung, Vibration, Leben. Diese grafische Spannung von eigentlich ja nicht plastischen Linien – daß es sich um durchaus plastische Konturen handelt, muß man sich erst wieder vergegenwärtigen – dieses Spiel von Schwung und Spannung kennen wir aus den Radierungen und Zeichnungen Hausers – es erinnert ohne von ihm nachweisbar beeinflußt zu sein in der Funktion ein wenig an die geschlitzten Leinwände Fontanas.

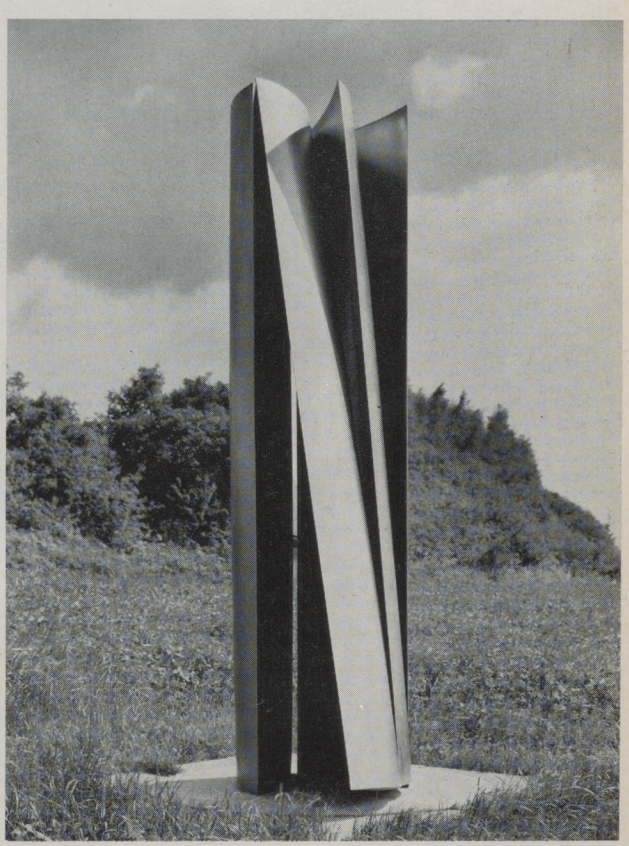
Hier wird der plastisch wirksame Raum transparent. Brechung und Beugung des Lichts wie des Blicks stellen sich ein an diesen Abbrüchen, Kanten und Spalten. Das war durchaus vorhanden in den frühen sechziger Jahren, das tat sich auf zwischen den unregelmäßig-eckigen, ungleich gewölbten, fast malerischen Flächen – aber nun erreicht es eine zuvor kaum für möglich gehaltene Intensität.

Der Reichtum der Formen ist reduziert, der Reiz verborgener – aber die Spannung gesteigert, die Herausforderung zum Nachvollzug ist gewachsen.

Dies vor allem in den Säulen, die sich auffächern und wieder zusammenschließen aus konvex-konkaven Elementen in der Säulenwand für Sao Paolo. Aus dem Spiel der Elemente, dem Spiel mit der Vorstellung einer Säule ergeben sich Durchblicke und Einblicke, Schwünge zwischen Fläche und Linie, Diskussionen in der Fläche (wie umgekehrt alle Hausersche Grafik Räume schafft) und zugleich Körperlichkeit, handfest, spürbar, erfahrbar, wenn man darauf zugeht, wenn man drum herum geht.

Man kann angesichts der geglätteten Außenflächen und der sparsamen Formgebung in Stahl Benennungen finden: kühl, intellektuell. Man kann versuchen einzuordnen: minimal art, hard edge ...

Das hat wenig Sinn für den, der an den Umgang mit dieser Art von Plastik gewöhnt ist. Dafür sind diese Dinge viel zu lebendig. Dafür können sie bei



jedem Wiedersehen viel zu sehr neu sein, voller Entdeckung und Abenteuer. Vor allem, wenn man sie auf dem Skulpturenfeld bei Dunningen gesehen hat, vor die Konturen der Landschaft gestellt und gegen den Himmel, gegen das Abendlicht. Da wechselten Licht und Reflexe, da gab es Überschneidungen mit einem Weg, mit einer Hecke. Da wurden Silhouetten gelegentlich unscharf im Gegenlicht, da war die Umgebung bei aller Distanz auf den Oberflächen gegenwärtig.

Oder ein Relief vor der verwitterten Bretterwand eines Schuppens –. Man kann diesen HAUSERschen «Apparaten» auch begegnen vor ganz privaten Häusern oder in Sparkassen oder vor Schulen: wenn nur das Licht wechselt mit Stunden und Tagen, wenn nur ein Stück – und wenn auch noch so mieser – Alltäglichkeit zugleich mit diesen Dingen sichtbar wird, wenn sie Licht reflektieren und Schatten werfen dürfen, selber vom Schatten getroffen werden: dann leben sie.

Das eignet sich allerdings wenig, Fehler der Architekten zu kaschieren als sogenannte Kunst am Bau. Aber es fordert geradezu ein gewisses Maß an Öffentlichkeit. Und dem Publikum kann man nur wünschen, immer wieder mit soviel konsequenter Form konfrontiert zu werden: unserem Sehen, unserem Denken, unserer Existenz kann das nur guttun.

Alle Aufnahmen zu dem Aufsatz über ERICH HAUSER machte BRUNO KRUPP, Freiburg-Zähringen.

Der Schloßhof mit dem Reiterstandbild um 1890. (Foto: Landesbildstelle Stuttgart.)