

**Otto Herbert Hajek - Den Raum neu begreifen**  
**Schloss Dätzingen, 26.6.-24.9.2016**

Liebe Freunde der Kunst und der Galerie Schlichtenmaier,

ich begrüße Sie ganz herzlich zur Ausstellung mit Arbeiten Otto Herbert Hajeks unter dem Titel DEN RAUM NEU BEGREIFEN. Das Wörtchen »neu« mag hier etwas provozierend wirken: Gezeigt werden Arbeiten bis in die 1970er Jahre - sie liegen also etliche Jahrzehnte zurück. Wenn wir die in der Formulierung enthaltene Aufforderung wählen, können wir zurückgehen auf die Jahre von Hajeks reifem Schaffen, um das Neue in seiner Zeit zu verdeutlichen, und wir können nach vorne schauen, um zu klären, wo Hajek noch immer eine nicht nur ästhetische Sprengkraft hat - jedesmal spielen der Raum und eine soziale Utopie elementare Rollen. Historisch müssen wir Otto Herbert Hajek mit seiner Bemühung um einen ausdrücklich neuen künstlerischen Skulpturenbegriff in Konkurrenz stellen zu Joseph Beuys, der später als Hajek einen erweiterten Kunstbegriff im Hinblick auf eine soziale Plastik propagierte. Dass über manche Arbeit des Bildhauers, Malers und Grafikers die Zeit hinweg gegangen ist, wird fatal sichtbar im Akt der Zerstörung etlicher seiner Kunst-und-Bau-Projekte durch die Abrissbirne, welche auf die marode Architektur zielte und die Kunst daran traf. Dass aber viele seiner Arbeiten ausgerechnet im Südwestdeutschen Archiv für Architektur und Ingenieurbau Einzug hielten, macht doch auch deutlich, dass es hier nicht einfach um Plastik geht, sondern um eine eigene Ästhetik, eine persönliche Haltung und den gemeinschaftsstiftenden Charakter der Kunst. Und dies darf uns heute nicht gleichgültig lassen, wo Ästhetik oftmals mehr Dekoration als Bekenntnis, wo Persönlichkeit mehr Networking als Überzeugungstäterschaft, und wo Gemeinschaft mehr Zufalls-Event als Sinnstiftung ist. Vielleicht waren Hajeks Raumknoten, Farbwege, Platzmale und Signalbilder der letzte Versuch, ein Gesamtkunstwerk in der Öffentlichkeit zu etablieren, das weltweit zwischen Kolumbien und Australien Zeichen setzte, das Hajek wohl auch zu einem der populärsten süddeutschen Künstler des 20. Jahrhunderts machte. Man wird ihm nicht gerecht, wenn man seine Bedeutung am allmählichen Verlust seines Einflusses, zumal in Erinnerung an seinen schwierigen, nicht unumstrittenen Charakter oder am aktuellen Zustand seiner Werke im öffentlichen Raum misst. Die Ausstellung der Galerie Schlichtenmaier zeigt Arbeiten von singulärem Rang, die ihren Platz in der Kunstgeschichte beanspruchen dürfen, die noch immer unmittelbar den künstlerischen Willen des Bildhauers vermitteln. Wenn die Kunst am Bau gegenwärtig in keinem guten Licht dasteht, und wenn die Idee des Gesamtkunstwerks kaum mehr wirklich greift und auch kaum mehr greifen kann, tut man gut daran, das Schaffen Otto Herbert Hajeks am besonderen Einzelwerk festzumachen. Ihn in diesen zeitbedingten Foren einer öffentlich wirksamen Kunst zu verorten, wäre ohnehin verkehrt: Er sprach bewusst nicht von Kunst am Bau, sondern lieber von »Kunst als Bau«, und auch weniger von Gesamtkunstwerk als

von »Kunst-Natur« oder »Kunstlandschaft«. So trifft Hajek die Kritik am inflationären Einsatz der Kunst-am-Bau-Künstler in den 1960ern und 70ern nicht wirklich, die etwa den acht Jahre jüngeren Stararchitekten Norman Foster zu der verächtlichen pauschalen Äußerung verleiteten, die bloß aufgesetzte Kunst am Bauwerk sei »wie Lippenstift auf einem Gorilla«. Das Werk des Malerbildhauers Otto Herbert Hajek ist sehr viel komplexer, als es - bedingt durch das zuweilen plakative, auf die Primärfarben fixierte Kolorit oder die zeitweilige Omnipräsenz des Werks - vielleicht scheinen mag, womöglich auch komplexer, als es ihm selbst lieb war, der im Sinne eines demokratisch-humanistisch verankerten Kunstverständnisses möglichst viele Menschen erreichen wollte. Über seine eigene Arbeit resümierte Hajek: »Das Ineinanderwirken von Natur, künstlerischer Imagination und sozialer Umgebung ist Voraussetzung dafür, dass Kunst entstehen kann. Es ist die Dreiheit Natur-Natur, Kunst-Natur und Sozial-Natur ... Die Kunst setzt Zeichen für alle Menschen, dass sie sich in ihrer Wirklichkeit zurechtfinden, sich beheimatet fühlen können.«

DEN RAUM NEU BEGREIFEN, der Titel unsrer Ausstellung, meint also auch das Neuerleben des Raums, vielleicht nicht in seiner ursprünglichen Weite und Reichbarkeit, aber doch im aktiven Bewusstsein und in seiner metaräumlichen Bedeutung. Denn eines hat sich offenbar nicht verändert: Der Raum hat bei weitem nicht denselben Stellenwert wie etwa die Zeit - dabei wird Bewegung an beiden Faktoren gleichermaßen messbar. Am Werk Hajeks sehen wir, dass seine Plastiken durch ihren Eingriff in den Raum in Bewegung geraten. Darauf werde ich noch eingehen. Mit dem französischen Autor Georges Perec dürfen wir uns über dieses Missverhältnis von Zeit und Raum wundern. Er schreibt, bedenkenswert, in seinem Buch »Träume von Räumen«: »Der Raum scheint entweder gezähmter oder harmloser zu sein als die Zeit: man begegnet überall Leuten, die Uhren haben, und sehr selten Leuten, die Kompass haben. Man muss immer die Zeit wissen ..., aber man fragt sich nie, wo man ist. Man glaubt es zu wissen: man ist zu Hause, man ist im Büro, man ist in der Metro, man ist auf der Straße.« Die Dimensionen des Raumes spannen sich bei Perec vom Nichts auf einem leeren Blatt Papier bis hin zu den unendlichen Weiten des Weltraums. Zur Alltagserfahrung des Raums trägt auch die Kunst wesentlich bei. Hajeks Werk beispielsweise erkundet den Raum zunächst mit gestischer Verve, suchend, später mit systematischer Hingabe, findend. Für ihn war der Raum offensichtlich nicht so selbstverständlich, schon gar nicht statisch verengt, wie für viele seiner Zeitgenossen. Das macht aber seine Arbeiten auch heute noch spannend, in einer Zeit, da die Räume durch die virtuellen Welten offener sind denn je zuvor: Er stellt den Raum erstmal in Frage und versetzt ihn dann in eine eruptive, später kontrollierte Bewegung. 1979 sagte er in einem Vortrag: »Meine Arbeit zielt auf den einzelnen Menschen, er soll berührt werden und in Bewegung geraten, dass ästhetische, künstlerische Implikationen etwas Motorisches für ihn werden. Denn ich meine, erst durch dieses Beweglichsein tritt der einzelne zu einem weiteren - zu mehreren Menschen, die wir dann Gesellschaft nennen.« Stillstand schafft keine Gemeinschaft. Es ist bezeichnend, dass Hajek

selbst von verschiedenen Räumen spricht: Denkraum, Aufenthaltsraum, Erlebnisraum, Sinnraum, Kunstraum, Freiraum, öffentlicher Raum. »Meine Arbeit vollzieht sich im konkreten, greifbaren Raum - gestaltet für Begegnung, Nachbarschaft und Kommunikation *im Gegensatz* zum virtuellen Raum einer Spielästhetik, die auf Vereinzeln ausgerichtet ist«. Überspitzt kann man über das hajeksche Opus sagen, es habe eine neue Raumordnung geschaffen, die diesen Raum erst erfahr-, im Doppelsinn des Wortes begreifbar macht. Die gemeinschaftsbildende Idee der Kunst gipfelt in Hajeks Rückschau: »Räume und Licht plastisch zu gestalten, sollte meine zentrale künstlerische Fragestellung werden«.

Das betrifft schon die frühen Arbeiten ab Mitte der 1950er Jahre, die vom Geist des Informel getragen sind und den erst 31-Jährigen 1958 zum Teilnehmer auf der 29. Biennale in Venedig und ein Jahr später auf der documenta II in Kassel machen, 1964 folgt der zweite Auftritt auf der documenta III, als Hajek schon Aufsehen mit seinen sogenannten Farbwegen erregte. Diese öffentlichen Bühnen müssen ganz im Geschmack des streitbaren Geistes gewesen sein, welcher Hajeks Bildsprache verkörperte. Störende »Unruhungszeichen in unserer Umgebung« und »Wetzsteine des eigenen Bewusstseins« sollten seine Plastiken nach Hajeks Worten sein, im kleinen wie im großen. Otto Herbert Hajek trat - nicht ohne Pathos - an, Wege in die Zukunft zu weisen. Die Kunst habe, so war er überzeugt, »aktiv den Wandel gesellschaftlicher Wertvorstellungen« zu gestalten und die Aufgabe, soziale Zusammenhänge bewusst zu machen. Dass diese Verquickung von ästhetischem Anspruch und politischem Willen durchaus erfolgreich war, zeigen Hajeks Verbindungen zu höchsten Kreisen der damaligen Bonner Republik, die ihm jedoch auch nicht wenig Neider und Gegner bescherten: Zur Zeit seines Vorsitzes beim Deutschen Künstlerbund 1972 bis 1979 gehörten Bundeskanzler Willy Brandt und Bundespräsident Walter Scheel zu seinen Gästen, weitere Politgrößen wie Peter Conradi Horst Ehmke, Gerhard Schröder sowie auch zahllose Kollegen, darunter Kurt Weidemann, gaben sich in seiner Stuttgarter Villa die Klinke in die Hand.

Am Kommunikationstalent Hajeks allein konnte dies nicht gelegen haben. Der schmeichelhafte Zuspruch speziell von sozialdemokratischer Seite galt seiner sozialästhetischen Auffassung, doch war es ja nicht der Theoretiker, sondern eben der Künstler, der schon überzeugte, bevor er als eine Art Staatskünstler der Bundesrepublik entdeckt wurde. Was ihm vorschwebte, war in der Malerei von Willi Baumeister schon vorgedacht worden. Hajek konnte die zeichenhaften, in der Aru-Serie kulminierenden Arbeiten des wie ein Guru verehrten Meisters der abstrakten Moderne unmöglich übersehen haben, als er 1947 bis 1954 in Stuttgart Bildhauerei studierte. Hier knüpft Hajek an. Am Anfang stehen bezeichnenderweise Arbeiten wie die »Durchbrochene Fläche« von 1955/56: Hajek gibt das Kernvolumen der Plastik auf, setzt es zurück auf die Ebene der Malerei - und dennoch erfassen wir das »Bild« als vollwertige Plastik. Zugleich sind diese »Raumwände«, wie jene durchbrochenen

Flächen auch genannt werden, schon der Architektur verpflichtet. Nicht von ungefähr gehört die Arbeit in den Kontext eines Auftrags für die Wandgestaltung der Stuttgarter Liederhalle. Die darauf folgenden, vielfach durchbrochenen »Raumknoten« und »Raumschichtungen«, entstanden seit den späten 1950ern, passen zu einem revolutionären Aufbruch in eine neue Zeit der plastischen Gestaltung. Wie seine Zeitgenossen Emil Cimiotti, Paul Reich oder Erich Hauser fand Hajek zu einer informellen Bildsprache. Gouachen, die den Raumknoten vorangehen, lassen an Menschenmengen denken, deren labile Figurationen sich eben ins Unübersichtliche der abstrakten Masse verdichten. Die im Wachsauerschmelzverfahren entstandenen Bronzen nehmen dieses wechselhaft-metamorphotische Sein auf - sie sind regelrecht im Fluss, zeigen wogende Menschenmengen oder wild-brandendes Chaos. Anders wie seine Kollegen strebt Hajek jedoch zum Gebauten, zum Architektonischen hin. Das ist in den »Raumknoten« noch nicht so sichtbar, die in ihrer amorphen Gestalt schemenhaft vielleicht auf kriegsbedingte Trümmerarchitektur verweisen. Deutlicher wird es in den »Raumschichtungen«, die im Verhältnis zu den Knotengebilden nur eine andere Ausdrucksweise ein und derselben Idee sind. Zugleich lenkt er den Betrachter selbst auf das Motiv des Waldstücks hin, das in der einen oder anderen Raumschichtung schon im Titel festgehalten ist. Organisches, Vegetatives und Baulich-Konstruktives vereint sich in diesen Chiffren des Vergänglichen, sich Zersetzenden. Wir können das so lesen vor dem Hintergrund der Aufbaustimmung nach dem vernichtenden Weltkrieg. Hier wird das Komplexe, Vieldeutige, Widersprüchliche deutlich, was die Arbeiten so faszinierend macht. Kaum einem anderen Bildhauer gelingt die Symbiose von einer zeitrelevanten Auflösung plastischer Strukturen und der raumbezogenen Neuordnung in architekturnahen Formen. Die Umbänderungen halten den Zersetzungsprozessen einen baustatisch ausgleichenden Willen entgegen, zwingen dem Formlosen ein Gerüst auf. Raum wird hier nicht nur begreifbar, sondern tatsächlich zum Erlebnis - eine Qualität, die im Werk von Hajek oft unterschätzt wird, wenn man ihn nur von der Zeichen- und Signalhaftigkeit her deutet. Ein kleines Beispiel ist eine Bronzeplastik aus dem Jahr 1964, das in der Konzentration der Strukturen und in seiner Silhouette an die Darstellung eines japanischen Zen-Tempelschreins erinnert. Zwei monumentale Spielarten der Schichtungen mit Umbänderung finden Sie im Außenbereich des Schlosses - es empfiehlt sich also auch, einen Blick nach draußen zu werfen.

Die strukturbetonten Farbwege, die sich in der Werkentwicklung anschließen, sind keineswegs ein Bruch mit der informellen Unbändigkeit und mit dem vitalen Drang zur Formlosigkeit. Freilich gibt es Parallelen zum Paradigmenwechsel von Winfried Gaul und Peter Brüning vom Informel zur Informationskunst, vom Gestus zur Raumordnung. Doch war Otto Herbert Hajek dem Architektur-Raum - wie schon erwähnt - als Bildhauer immer schon näher als die Maler, die vom Farbgestus zum Farbraum wechselten. Die Farbe, die in manchen Bronzen schon kaum merklich auftauchte - eine Innovation am Rande, unscheinbar -, holte Hajek erst jetzt mit

Nachdruck in die Plastik hinein. Mit seinem Schritt in die Öffentlichkeit vollzog Hajek wiederum einen revolutionären, aber konsequenten Akt für die Bildhauerei. Seine Ästhetik verband sich mit der Utopie einer demokratischen Architektur, die der Kunst ihren Platz tatsächlich »einräumte«. Die Idee des antiken Forums wandelte er um zum Platz-Mal, zur Begegnungsstätte: »Ich bin mit meiner Arbeit auf die Straße gegangen, um Menschen zu begegnen, um Kunst auf den Weg zu bringen.« Unter den Künsten sah er das größte Potenzial, um auch ein Zeichen für das demokratische System zu setzen - »Räumliches wird im Raum der Architektur bewusst, es entsteht ein magnetisches Feld.« Die schon klassisch gewordenen »Farbwege« sind Hajeks Ziel, spricht er doch selbst von »räumlichen Zielvorstellungen«, mithin bilden sie den fulminantesten Höhepunkt in seinem Werk. »Der Farbweg«, so heißt es in einem Atelierbericht, »erklärt den Raum in die Tiefe ... Er hebt nichts an der Skulptur hervor ..., sondern stört, unterbricht, halbiert, zerteilt den plastischen Vorgang.« Es ging Hajek nicht um bemalte Plastiken oder um plastische Architektur, sondern um ein Zusammenspiel, das - sozial verstanden - ein Miteinander und Gegeneinander, ein toleranzorientiertes Wechselspiel. Die zugrundeliegenden, ungleichen Holzbretter, -keile und Kanthölzer sind teils grobschlächtig, ungehobelt, teils nach bester Handwerkskunst gezimmert, mal geschichtet, mal querliegend aufgenagelt, eingefasst in einer Stahlgehäuse-Konstruktion, deren andere Materialität durch die Farbe kaschiert ist. Die Farbgestaltung ist betont eigensinnig, stellt die Plastik in Frage, führt im Idealfall, und sei es nur in Gedanken des Betrachters, darüber hinaus, wirkt also in den Raum und in das Denken hinein. »Farbweg« heißt aber auch soviel wie Weg der Farbe - in dieser Formulierung steckt etwas von der Bewegung, die sich aus dem Zusammenspiel von Raum und Zeit heraus entwickelt. Die Plastiken sind differente, oberflächlich unschöne Materialkonglomerate - doch welche Grazie! Welche Schönheit der Erscheinung!

Otto Herbert Hajek durchzog nicht nur Plastiken und Bauten mit seinen Farbwegen, sondern setzte sie auch in der Grafik und Malerei fort. Sensationelle, da von einer poetischen Zartheit geprägte Beispiele finden sich in den Gouachen und Tuschen unter dem Titel »Brief mit Farbweg«, die an japanische Kalligraphien erinnern. Die skripturalen Zeichnungen gehören zu den zeitlosen Höhepunkten im Werk. Erwähnen möchte ich auch die Grafiken, die meist in unmittelbarem Zusammenhang mit realisierten oder nur projektierten Platz- und Architekturgestaltungen stehen. Als platz-, raum- oder architekturbezogene Draufsichten machen sie die kaum unmittelbar überschaubaren Stadt-Ikonographien erst in ihrer formalen Vollendung und farblichen Ausgewogenheit erlebbar. Hajeks Gemälde schließlich sind Inkunabeln der »Wegzeichen«, die nicht zuletzt wegen der Verwendung von Schwarz, Weiß und vor allem Blattgold wie abstrakte Ikonen, das heißt Abbilder der Bonner Republik, erscheinen. Das ist nicht weit hergeholt, sollte doch das »Bild Nr. 5« aus dem Jahr 1976, das Sie in der Raumflucht der Ausstellung sehen können, tatsächlich den einstigen Regierungssitz schmücken,

was letztlich nur an den wechselnden Mehrheitsverhältnissen scheiterte. Derartig staatsrelevante Provenienzen sollten aber nicht darüber hinweg täuschen, dass sich Otto Herbert Hajek auf seinen Reisen weltweit inspirieren ließ. »Wo ich bin, ist auch meine Arbeit«, schrieb er selbstbewusst. Wer sich insbesondere vor den Grafiken, aber auch im Umfeld der Plastiken umschaute - wird Anklänge an alte und fremde Kulturen finden, die keineswegs von der Hand zu weisen sind. Hajek fand Verwandtes überall: Von den japanischen Torii war schon die Rede. Wichtige Impulse gaben aber auch die Anlagen der Inkakultur von Nazca, der Machu Picchu oder versunkene Stätten in Tadschikistan, doch auch die besonderen Lichtverhältnisse in Samarkant und Buchara, urbane Besonderheiten in Leningrad, Taschkent, Kyoto und Nara flossen in seine Arbeiten ein. »Wege menschlicher Berührung«, so Hajek im Hinblick auf seine Reiseeindrücke, »haben mir das Verständnis von Weg, Raum und Zeit eröffnet.« Im Werk Otto Herbert Hajeks bündelt sich das Erlebnis von Welt, vereinen sich Emotionalität und Rationalität, entfaltet sich eine grenzenlose Neugierde, wird Farbe Form und Raum greifbar. In diesen Tagen können wir Hajek zumindest als Europäer, wenn nicht als Weltbürger wiederentdecken.

Ich danke für die Aufmerksamkeit.

*Günter Baumann, Juni 2016*