

Otto Herbert Hajeks Position in der Gegenwartskunst¹

Peter Anselm Riedl

1 Aus der großen Zahl von Beiträgen über Otto Herbert Hajeks stilistische Entwicklung seien nur einige wenige zitiert: Heinz Fuchs, *ohne Titel*, in: O. H. Hajek, Ausst.-Kat., Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1960, o. S.; ders., *Entwicklung*, in: O. H. Hajek, *Plastiken, Bilder, Stadtkonographien*, Ausst.-Kat., Museo nazionale di Castel San'Angelo, Rom 1981, S. 214 – 229; Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, *Zu den Arbeiten im Bereich der Architektur und der Urbanistik*, in: O. H. Hajek, *Plastiken, Bilder, Stadtkonographien*, Ausst.-Kat., a. a. O., S. 106 – 118; Eugen Gomringer, *»Ich mache Zeichen«*, O. H. Hajek – sein Beitrag zur Kunst unserer Zeit, in: O. H. Hajek, *Ich mache Zeichen*, Ausst.-Kat., Rosenthal Galerie, München 1983, S. 4 – 13; Anuschka Koos, *Otto Herbert Hajek. Konzeptionen der Raumgestaltung*, mit Werkverzeichnis, Diss., Heidelberg 1999 (der Text mit sehr aufschlußreichen Werkanalysen ist noch ungedruckt, das Werkverzeichnis ist Bestandteil der vorliegenden Publikation).

Überblickt man Otto Herbert Hajeks künstlerische Entwicklung, so bietet sich ein scheinbar schlüssig deutbares Bild: Auf eine frühe Orientierungsphase, die im Zeichen der Auseinandersetzung mit der expressiv-figurativen Tradition und der noch im Figurativen verankerten internationalen Avantgarde steht, folgt eine Zeit, in der das Informel zum Leitwert wird; in einem nächsten Schritt werden Möglichkeiten der geometrisch-konstruktiven Gestaltung und der Aktivierung kommunikationsfördernder Werkqualitäten erschlossen, die für Hajeks weiteres Schaffen bestimmend werden. Dieses Verlaufsmuster, das dem anderer deutscher Künstlerinnen und Künstler der in den 20er Jahren geborenen Generation ähnelt, spiegelt zugleich die Geschichte eines außerordentlichen Erfolges wider – eines Erfolges, der Hajeks unermüdlich durch Werk und Wort vorgetragenem Anspruch Recht gibt, Kunst habe öffentlich wirksam zu sein.

Solche Kurzdiagnose, die von der Vorstellung eines mit dem Abklingen der expressionistischen und informellen Neigungen verbundenen Paradigmenwechsels ausgeht, dem sich die Freisetzung der eigentlich persönlichkeitsprägenden rationalen und konstruktiven Eigenschaften verdankt, vereinfacht indes die Sachverhalte auf bedenkliche Weise. In Wahrheit sind Emotionalität und Rationalität von Anfang an bedingende Kräfte Hajekscher Kunst, und es sind letztlich Verschiebungen im Anteil dieser Kräfte, die über die jeweils dominierende stilistische Haltung entscheiden. Wer Hajek kennt, weiß, daß hinter dem geometrisch-zeichenhaft Verknüpften jüngerer Werke genauso ein elementares Temperament steht wie hinter der informellen Mannigfaltigkeit früher Arbeiten. Schon unter diesem Aspekt ist die gegen Mitte der 60er Jahre einsetzende formale Festigung weniger als Akt der Zügelung aus immanent ästhetischen Gründen zu begreifen denn als Eröffnung einer Mitteilungsdimension, die eine größere Verständigungsreichweite erlaubt.

Aus den Jahren vor 1955, die man als Zeit der Suche nach einem eigenen Idiom auffassen darf, gibt es Arbeiten, die einerseits auf sehr unterschiedliche Anregungen antworten und andererseits eine bemerkenswerte, durchaus individuell gestimmte Formsicherheit bezeugen. Das Pathos des seit 1990 in St. Georg auf dem Prager Hradschin bewahrten Holzkruzifixus von 1947/48 steht in der Nachfolge des deutschen Expressionismus, wie auch der Stilisierungsmodus der beiden Kreuzwegreliefs von 1952 oder der Wandreliefs in St. Aurelius zu Hirsau von 1953 – 56 am ehesten an diese Tradition denken läßt. Dagegen belegen Werke

P 2

P 22, A 7

wie *Kleine stehende Figur*, 1951/52, und *Christusträgerin*, 1951, und noch spürbarer die 1952 als Beitrag zum internationalen Wettbewerb für ein *Mahnmal des unbekanntes politischen Gefangenen* geschaffene Bronze *Raumdurchdringung* die Einwirkung zeitgenössischer abstrahierender Tendenzen, namentlich die Henry Moores. Im Titel *Raumdurchdringung* klingt eine Problematik an, die sich an der im Kern anthropomorphen Figur nur ansatzweise ablesen läßt; das Mimetische ist allerdings zum Partner von freieren und allgemeiner konnotierbaren Formeigenschaften geworden.

P 21, P19 a

P 23

Als mit der gußeisernen *Durchbrochenen Fläche im Raum* vor der Stuttgarter Liederhalle und einer Reihe verwandter Arbeiten um 1955/56 die Abkehr vom Figurativen vollzogen wird, ist dies zugleich eine stilistische Richtungswahl. Daß sich zu dieser Zeit eine Elite deutscher Künstlerinnen und Künstler dem Informel zuwendet, hat sein äußeres Motiv in der zunehmenden Öffnung gegenüber internationalen Einflüssen, seinen tieferen Grund aber in der jetzt gesteigert reflektierten geistigen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg. Das Gefühl jener Geworfenheit, die von der Existenzphilosophie als menschliche Grundbefindlichkeit beschrieben wird, generiert eine neue gestalterische Ungebundenheit, die sich dem Verlangen nach Geschlossenheit und der Erwartung semantischer Eindeutigkeit gleichermaßen widersetzt. Daß der Begriff des Informel nicht nur deshalb unzulänglich ist, weil er Formlosigkeit suggeriert, wo es tatsächlich um einen spezifischen Modus der Formsetzung geht, sondern weil er auch wenig zur Charakterisierung des ganzen Spektrums der verwirklichten Möglichkeiten taugt, ist bekannt. Für das, was man als Hajeks informelle Produktion bezeichnet, gilt jedenfalls eine eigenartige Dialektik: Zwar ist die von den Materialien und der Technik – vor allem der Wachsausschmelzmethode – gebotene Chance zur Ausstattung des Werkes mit Spuren des Quasi-Organischen, Unregelmäßigen und Anfälligen umfassend genutzt, doch sind diese Signaturen der Urtümlichkeit mit gegensinnigen Qualitäten vereint. Sowohl in den *Räumlichen Konstruktionen* von 1956 als auch in den seit 1957 beziehungsweise 1959 entstandenen *Raumknoten* und *Raumschichtungen* kommen Momente des Systematischen und Tektonischen zum Tragen, die auf eine räumliche Involvierung des Betrachters zielen. Gerüststrukturen geben dem Unruhig-Zerklüfteten eine innere Ordnung, die freilich ihre eigene, aus Richtungsgegensätzen resultierende Dynamik hat. Hajeks bedeutender Beitrag zum europäischen Informel will mithin nicht nur im Vergleich mit dem, was andere beigesteuert haben, differenziert bewertet sein, sondern gerade auch im Hinblick auf seine Doppelgesichtigkeit. In der Tat läßt sich von den latent konstruktiven Zügen der informellen Arbeiten aus manches verstehen, was sich seit etwa 1962 entfaltet. Daß den grundsätzlich abbildfernen Formen eine Fülle an figurativen Verweisen entlockt werden

A 16, Tafel 100

ab P 44, Tafeln 2–19

A 38, Tafel 62

kann, dokumentiert der 1960 – 63 als Gedächtnismal für die Opfer des Naziregimes gestaltete *Kreuzweg* im Vorhof der Kirche Maria Regina Martyrum in Berlin-Plötzensee.

A 41, Tafel 63

Einen wesentlichen Innovationsschritt repräsentiert die – nach ihrer Ausstellung auf der *documenta III* 1964 dauerhaft vor der Heinrich-Kleyer-Schule in Frankfurt a. M. aufgebaute – Betonplastik *Frankfurter Frühling* (1962 – 64). Als ein frühes Beispiel der die Kunstszene der sechziger Jahre mitbeherrschenden Gattung des Environments macht das sechsteilige Werk mit der Einbeziehung des Rezipienten dadurch Ernst, daß es sich als ein begehbare Ensemble darstellt. Neu ist zudem die Tendenz der Formen zur stereometrischen Verfestigung, neu die Verbindung der Elemente unter sich und mit der umgebenden Bodenfläche durch farbige Streifen, »Farbwege«. Was man als Architektonisierung und räumliche Vernetzung plastischer Gebilde lesen kann, darf aber nicht als Anbiederung an existierende oder imaginierte Architektur verstanden werden; viel eher ist es, wie Hajek bereits 1960 in einem Aufsatz mit dem Titel *Gestörte Architektur*² erläutert, als Stiftung eines absichtsvollen Spannungs-, wenn nicht Widersacherverhältnisses gemeint. Daß damit zu einem überraschend frühen Zeitpunkt ein *postmodernes* Prinzip formuliert ist, muß denen entgegengehalten werden, die im nach-informellen Hajek vor allem den Anwalt einer konstruktivistisch gesonnenen Moderne zu sehen pflegen. Der Gedanke einer auf berechnete Kontraste gegründeten Beziehung zwischen Architektur und urbanen Gegebenheiten auf der einen Seite und Werken der Plastik und Malerei auf der anderen Seite findet sich in Hajeks theoretischen Schriften bis heute oft und mit Nachdruck wiederholt.

Eine Ausweitung ins Multimediale erfährt das Instrumentarium des *Frankfurter Frühlings* in einer heute legendären Veranstaltung des Jahres 1966. In der (op)art-galerie in Esslingen werden die im Inneren gezeigten Arbeiten in ein freies Muster von farbigen Streifen eingebunden, die auf die Straße hinausführen und sich in kilometerlangen Farbspuren in der Stadt fortsetzen. In einigen Plastiken auf dem Marktplatz steigert sich die Formenwelt der Galerie-exponate ins Großdimensionierte. Doch es bleibt nicht bei diesem greifbaren Fundus: Der Abtransport der Großplastiken vollzieht sich mit Musikbegleitung, und Bahnen in den Farben Rot, Gelb und Blau, die von Flugzeugen in den Himmel geschrieben werden, fordern selbst im Bereich des Ephemeren Rechte für die Farbwege-Idee ein. Die bunten Streifen, die in dieser Zeit zu Regelbestandteilen der immer strenger werdenden Objekte avancieren, können sich zu ihren dreidimensionalen Trägern wie malerische Entsprechungen und Ergänzungen verhalten; ebenso sehr können sie aber kontradiktorisch in Formzusammenhänge eingreifen und damit das sein, was die farbbesetzten Plastiken in Relation zur Architektur sind: kalkulierte Störungen.

² In: *blätter + bilder*, Heft 10, 1960, S. 10 – 16.

Als 1969 in Stuttgart Hajeks *Platzmal*-Ausstellung gezeigt wird, ist die geometrisierende Formstraffung weit fortgeschritten und der Wandel des Werkes hin zum Öffentlich-Zeichenhaften vollzogen. Was der Künstler mit Begriffen wie *Stadtzeichen*, *Platzmale* und *Raumzeichen* charakterisiert, will er zugleich als »Betroffenheitsmale« und »Wetzsteine des eigenen Bewußtseins« aufgefaßt haben, das heißt als identifikations- und kommunikationsfördernde Objekte, welche die Sinne und den kritischen Verstand gleichermaßen beanspruchen.³ Die Wendung zu größerer Formenstrenge, die ihre Parallele im Schaffen mehrerer anderer deutscher Künstlerinnen und Künstler hat, ist als eine Art (Eigen-)Abwehrreaktion gegen den Subjektivismus und die ästhetischen Ausuferungsgefahren des Informel zu begreifen und im Kontext einer Entwicklung zu sehen, die dem Geometrischen neue Rollen in den Folgevarianten des Konstruktivismus, in der Op Art und in der Hard Edge-Malerei zuweist. Der Wille zum gesellschaftlichen Aus-sich-heraus-Gehen antwortet seinerseits auf die veränderte, durch die Studentenunruhen und neue Formen der Sozialdiskussion geprägte politische Situation. In der Stuttgarter *Platzmal*-Schau verschafft sich der zeittypische Hang zum Öffentlich-Ereignishaften programmatisch Ausdruck: Anlässlich der Finissage sieht sich die Zuschauermenge in ein Groß-Happening verwickelt, an dem Musikdarbietungen unterschiedlicher Art, Farbstreifen ziehende Flugzeuge und mit Faltblattbotschaften bestückte Luftballons beteiligt sind.

Solch multiple Vergegenwärtigung des Raumes soll, so Hajek, dem Menschen zeigen, »daß er sich darin aufhalten und sich nachbarschaftlich verhalten kann. Um einen Raum in diesem Sinne erlebbar zu machen, bedarf es des bildnerischen Denkens und des bildnerischen Tuns.«⁴ Es ist eine idealistische, mehr noch: eine sozialutopische Argumentation, mit der sich Hajek in eine bis zu Kandinsky, Mondrian und Malewitsch zurückreichende und in den 60er Jahren beispielsweise auch von Victor Vasarely bekräftigte Tradition stellt, die dem abstrakten Kunstwerk bewußtseinsverändernde Qualitäten und dem Publikum eine ständig reifende Empfänglichkeit zutraut.⁵ Wenn diese Zuversicht, wie man weiß, von der Realität auch nur sehr bedingt eingelöst wird, so besteht doch kein Zweifel, daß Hajeks Kunst in hohem Maße partizipationsbeflügelnd zu wirken imstande ist. Indem sie, wo immer möglich, im alltäglichen Lebensraum angesiedelt ist, wird die Beschäftigung mit ihr in buchstäblichem Sinne unumgänglich. Jedes als Zeichen und Mal gesetzte Objekt wird, selbst wenn man sich auf keinerlei Entschlüsselungskonvention stützen kann, zum Vermittler von Erfahrungen, die ebenso sehr mit seiner formalen und chromatischen Verfassung wie mit seiner Position im Umraum und seinem Gehalt an räumlichen Verweisenergien – besser vielleicht: seinem Vermögen, Raum als Erlebnisdimension zu erschließen – zusammenhängen. Die Formel »Raumstruktur gleich Sozialstruktur«⁶ mag konzeptuell klingen – was Hajek meint, ist eine

3 Vgl. Otto Herbert Hajek, *Beitrag zum 4. Kunstkongreß*, Göttingen, 16. 6. 1974, in: Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg (Hg.), *O. H. Hajek. Die Durchdringung des Lebens mit Kunst*, Stuttgart, Zürich 1987, S. 162.

4 Vgl. Otto Herbert Hajek, *Vortrag am 31. 1. 1976 in Stuttgart*, in: Archiv für Bildende Kunst (wie Anm. 3), S. 268.

5 Vgl. meinen Aufsatz *Abstrakte Kunst und der Traum von der rezeptiven Gesellschaft*, in: Wolfgang Hartmann (Hg.), *Festschrift für Klaus Lankheit*, Köln 1973, S. 67 – 77.

6 Hajek (wie Anm. 3).

Gleichung, die aus der unmittelbaren und idealiter vom Kunstwerk geregelten Beziehung des Menschen zu dem ihm umgebenden Weltausschnitt resultiert.

In der Stuttgarter Schau von 1969 manifestiert sich sehr viel von dem, was Hajeks Entwicklung seit dieser Zeit bestimmt und was das Publikum mit dem Namen des Künstlers verknüpft. Die zündende Kraft von Hajeks Ideen wird durch eine ungewöhnliche Auftragsfülle bezeugt, die Variationsfähigkeit des bildnerischen Konzepts durch einen großen Reichtum der gefundenen Lösungen. Ob es sich um Innen- und Außenraum verklammernde Gestaltungen handelt wie beim Studentenhaus und der Mensa der Universität Saarbrücken von 1965 – 70, dem Dobler-Verwaltungsgebäude in Kaufbeuren von 1968 – 69, der ADAC-Hauptverwaltung in München von 1972 – 73, der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland in Montevideo von 1972 – 74 bzw. 1989, dem Bundesministerium für Ernährung, Landwirtschaft und Forsten in Bonn von 1975 – 76 oder dem Bundesverkehrsministerium in Bonn-Bad Godesberg von 1988 – 89; ob es um die Ausstattung von Sakralbauten geht wie bei St. Michael in Trier-Mariahof von 1969 – 81, St. Josef in Bünde von 1972 – 82 oder St. Johannes in Nürtingen von 1988 – 90; ob man es mit einem Großensemble zu tun hat wie der rasch berühmt gewordenen *Stadtikonographie* im australischen Adelaide von 1973 – 77 oder mit überschaubareren Anlagen wie dem Viktoriaplatz in Mühlheim an der Ruhr von 1976 – 77 und der *Platzartikulation* beim Postgiroamt in Frankfurt am Main von 1986 – 87: Immer verbindet sich Unverwechselbarkeit des selbstbewußten Idioms mit Gespür für die topographischen und architektonischen Eigenarten des Ortes.

A 45, Tafel 66

A 50, A 67

A 69, Tafel 69

A 81, Tafel 73

A 106

A 58, Tafel 68

A 68, A 107

A 72, Tafel 71

A 85, Tafel 72

A 103, Tafel 74

P 592 a

Geometrische Prägnanz ist – und das gilt selbstverständlich nicht nur für die raumgreifenden und architekturbezogenen Arbeiten, sondern auch für einzeln konzipierte Stücke – fraglos zu einem Hauptmerkmal Hajekscher Formulierungen geworden, und dieses Faktum kann zusammen mit dem hohen Anteil lebhafter Primärfarbakkorde am Kolorit vieler Werke zu einer Überbewertung der konstruktivistischen und dekorativen Qualitäten verleiten. Genauere Betrachtung führt aber zu der Erkenntnis, daß das Klare bei Hajek oft so etwas wie ein selbstkritisches Korrelat hat. Wenn man etwa sieht, wie auf manchen Metallobjekten die Farben mit heftigem Pinselstrich aufgetragen sind – ein Beispiel wäre das *Dynamische Raumzeichen I* von 1988/89 – oder wie auf den Acrylbildern der Kirche von Trier-Mariahof frei hingesezte Partien mit geschlossenen Farbflächen in Konkurrenz treten, dann empfindet man darin eine Erregtheit, die, soweit hier Vergleiche gestattet sind, an die Jahre des Informel zurückdenken läßt. Doch es ist nicht nur dieses Spontan-Handschriftliche, das zur Rückschau Anlaß gibt: Vielmehr darf man auch die in allen neueren Arbeiten auf irgendeine Weise wirksame Formdynamik als einen Beweis für expressive Neigungen beurteilen, wie sie sich

bei Hajek schon sehr früh bekunden. Als statisch lassen sich Werke Hajeks eigentlich nie qualifizieren; selbst dann, wenn sie formal und koloristisch insgesamt ausgewogen erscheinen, enthalten sie genügend innere Richtungskräfte, um dem Eindruck des Indifferent-Harmonischen vorzubeugen. Wie ein spätes, gleichsam gebündeltes Echo informeller Erfahrungen mutet die vielen neueren Arbeiten eigene räumliche Komplexität an, die sich als Spiel von Schichtungen, Durchkreuzungen und permutierenden Wiederholungen äußern kann.

So wahr es ist, daß Hajeks Zeichensprache den Charakter einer freien Setzung hat: Sie besitzt nicht nur ihre eigene, im Ästhetischen wurzelnde und ins Emotionale ausgreifende Logik, sondern zuweilen auch eine Semantik, in der sich das der Deutungsphantasie Anheimgegebene mit Überliefertem verschränkt. Nicht zufällig kommt es gerade im sakralen Bereich zu einer Allianz von individuell erdachten Zeichen und alten Symbolen, doch bleibt die Wirkungshoheit (wenn dieser Begriff erlaubt ist) stets auf Seiten des Neuerfundenen.

Der Versuch einer knapp gefaßten Bestimmung der Position Hajeks in der Gegenwartskunst kann nicht in eine Formel münden. Wie das Informel bei Hajek eine relativierende Erklärung erfordert, ist die in den letzten fünfunddreißig Jahren ausdifferenzierte Formensprache schwer in gängige Stilraster einzuordnen. Zur geometrisch-konstruktivistischen Komponente, die eine gewisse Nähe zur Konkreten Kunst anzeigt, gesellen sich Elemente, welche auf die Reizmechanismen und die ornamentalen Tendenzen der Op Art verweisen. Aber da sind Qualitäten, die eher an die berühmte Formulierung denken lassen, mit der Wassily Kandinsky seine Wendung von einer im Kern expressionistischen zu einer geometrisierenden Auffassung umschreibt: Kühles, aber nicht Starres habe er jetzt gewollt, »sozusagen umgekehrte chinesische Kuchen, die glühendheiß sind und innen Gefrorenes verstecken. Umgekehrtes wollte ich [...] – in eiskalter Hülse glühend heiße Füllung.«⁷ Was zur Bestimmung des kunstgeschichtlichen Ortes Hajeks gehört, ist aber nicht nur die Betonung der Vielgesichtigkeit seiner Formensprache. Nicht minder wichtig ist die Hervorhebung seiner großen Bedeutung für die Ausbildung eines Kunstverständnisses, das dem Ereignishaften und Multimedialen tragende Rollen zuerkennt. Um Aufhebung des herkömmlichen Kunstbegriffes ist es Hajek nicht zu tun, wohl aber um Demokratisierung der Kunst im Sinne einer Schaffung optimaler Rezeptions- und Partizipationsbedingungen. Sein Beitrag zur Erfüllung dieses Anspruchs ist kaum hoch genug einzuschätzen.

⁷ Wassily Kandinsky, *Leere Leinwand undsoweiter*, in: *Cahiers d'Art*, 1935, abgedruckt in: ders., *Essays über Kunst und Künstler*, hg. und komment. von Max Bill, Stuttgart 1955, S. 167 f.