

Otto Herbert Hajek: Malerei und Skulpturen

Vernissage am 4. Juni 2016, 16h00, Galerie Schrade, Karlsruhe

- Es gilt das gesprochene Wort -

Lieber Herr Schrade, liebe Aurelia, liebe Anna Hajek, liebe Familie Hajek, liebe Freunde der Galerie, meine sehr geehrten Damen und Herren,

ich freue mich, dass Sie so zahlreich zur Ausstellungseröffnung an den Zirkel gekommen sind, um einen jener Künstler näher kennenzulernen (oder nach längerer Zeit wiederzutreffen), der über zehn Jahre an der Karlsruher Kunstakademie lehrte, im öffentlichen Raum der Fächerstadt aber nur marginal vertreten ist: Otto Herbert Hajek, dem die Städtische Galerie vor einigen Jahren eine große Einzelausstellung ausrichtete, der vor dem Hauptbahnhof und im Bereich der Europäischen Schule mit je einer Plastik vertreten ist. Wobei Ewald Schrade ganz bewusst darauf verzichtet hat, einen Querschnitt seines Werkes von den informellen Anfängen (die durch Hajeks in der Waldstadt platzierte Arbeit repräsentiert ist) bis zu seinen großformatigen Außenraumartikulationen zu zeigen – das ist auch eher Aufgabe eines Museums. Was Sie hier zu sehen bekommen, sind Arbeiten, die ab Mitte der 1970er Jahre bis Ende der 1980er Jahre und damit in jener Phase entstanden, in der Hajek landauf, landab große, farbige Platzlandschaften realisieren und damit seine Version von „Kunst als Bau“ umsetzen konnte.

Meine Damen und Herren, Otto Herbert Hajek bezeichnete sich selbst als „Bildner“. Das Wort kann einmal als Verkürzung des Wortes „Bildhauer“ gelesen werden, der Hajek zweifelsohne qua Ausbildung gewesen ist. Diese Definition greift aber gerade bei ihm deutlich zu kurz. Denn Hajeks Anliegen war es – seit seinen informellen Anfängen, seit den „Raumknoten“ und „Raumschichtungen“, die ab 1957 entstanden –, den Raum künstlerisch zu durchmessen, ihm mit Hilfe der Kunst ein artifizielles (und eben nicht auf Notwendigkeiten fußendes) Leitsystem beizugeben und ihn damit für den Menschen erlebbarer zu machen. Darauf komme ich gleich nochmals zurück. Denn in dem Wort „Bildner“ steckt auch das Bild, was einmal durch die Auswahl der hier gezeigten Kunstwerke unterstrichen wird. Zum anderen macht es aber deutlich, dass sich Hajek der ihm zu Gebote stehenden künstlerischen Möglichkeiten bediente. Damit ist er auch ein Beispiel dafür, dass sich Künstler nach 1945 nicht mehr einer künstlerischen ‚Sparte‘ zuordnen lassen, sondern sich das jeweils für ihre Aussage adäquate Material und Medium wählen. Bei Hajek bedeutet das, dass neben seinem opulenten bildhauerischen Werk in Holz, Bronze, Stahl und Beton parallel dazu Gemälde, Zeichnungen, Gouachen und Grafiken entstanden. In seinem malerischen Werk reflektierte er nicht nur seine bildhauerische Auseinandersetzung mit dem Raum, sondern erprobte auch Farbqualitäten, spielt Möglichkeiten durch, schafft aber damit gleichzeitig einen eigenständigen Werkkomplex, in dem er das Prinzip der Serie aufgreift, das in seinen „multiplen Elementen“ eine Rolle spielt. Das lässt sich gleichermaßen gut an dem *Relief 72/10* (Nr. 10; P 428) nachvollziehen, dessen Grundform – die pfeilartig abknickenden Balken, die auf schrägem Sockel zu liegen scheinen – Hajek zur selben Zeit als Fassadenrelief multiplizierte, in Stahl, Holz und Bronze als Solitär im Hoch- und Querformat produzierte und das gleichermaßen als Motiv Eingang in die Druckgrafik gefunden hat (Nr. 20; Z 259). Ein Beispiel dafür befindet sich auch in der Ausstellung. Die Mehrzahl, die Vervielfältigung ist hier bereits motivisch angelegt, wie dies auch bei der Plastik *Zeichen – Rhombus* (Nr. 11; P 434c) der Fall ist, die in kleiner Ausführung zu sehen ist. In Bronze, farbig

gefasst, markiert ihre ‚große Schwester‘ noch heute mit über 4 m Höhe den Zugang zur Hajek-Villa in Stuttgart. Es ist ein Thema, das ihn bis zu seinem Lebensende begleitete, wie ebenfalls die beiden unterschiedlich gefassten Plastiken *Multiples Element – Zeichen ortieren Orte* von 1999 belegen (Nr. 17/18; P 659a), die im Zusammenhang mit seinem letzten großen Auftrag, der Außenraumartikulation der Sparda-Bank Stuttgart anlässlich ihres 100. Geburtstags im selben Jahr entstanden sind, zu denen auch das Objektbild (Nr. 4; M 126) gehört. Und sollten sie über den Titel „Zeichen ortieren Orte“ gestolpert sein: Hajek bedient sich hier der *Figura Etymologica*. Indem er dem Substantiv ein nicht existentes, von ihm abgeleitetes Verb beigibt (hier: „ortieren“), wird das Substantiv gesteigert. „Ein Ort ist für den Menschen nicht selbstverständlich als solcher wahrnehmbar, vielmehr bedarf es künstlerischer Zeichen, die ihm einen Halt im Raum geben, um ihn zum Ort im eigentlichen Sinne werden zu lassen.“, führte Anuschka Koos in der Publikation zur gleichnamigen, mehrteiligen Auftragsarbeit Hajeks aus. „Zeichen ortieren Orte“ ist letztlich Beleg für Hajeks unermüdlichen Einsatz für einen qualitätsvollen Städtebau und das von ihm postulierte „Grundrecht des Menschen auf eine künstlerische Gestaltung seines Lebensraums“.

Meine Damen und Herren, betrachtet man Hajeks künstlerische Entwicklung, so scheint es einen Bruch in seinem Œuvre Mitte der 1960er Jahre zu geben. Fast unvermittelt wechselt er die Formensprache, die informelle Kleinteiligkeit lässt er zugunsten eines geometrisch-konstruktiven Aufbaus und der Reduktion zumeist auf die Primärfarben hinter sich. Beides, die zunehmend einfachen, leicht zu erfassenden, geometrischen Formen und die Verwendung von überwiegend Gelb, Rot und Blau, leitet sich von seiner zunehmenden Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Stadtraum ab, aber auch von seinem Konzept der ‚Farbwege‘. Er folgte in seiner Entwicklung von „der individuellen, materialbetonten Form zur anonymen Form“ vergleichbaren Tendenzen, wie sie im Werk von Erwin Heerich, Kaspar Thomas Lenk und Erich Hauser ebenfalls nachweisbar sind. Hinzu kommt die Verwendung von Beton als künstlerischem Material, die gleichfalls schon in seiner informellen Phase einsetzt, aber in Zusammenhang mit Hajeks ‚Stadtikonographien‘ als direkte künstlerische Reaktion auf die zunehmende Betonlastigkeit der damaligen Architektur und die massenhafte Verwendung des Baustoffs gelesen werden kann. Dabei es ging ihm nicht darum, die Städte „im konventionellen Sinne ‚geschmackvoller Farbigkeit in Grau‘ [dekorieren und verschönern zu wollen]“, wie er dies selbst einmal ausführte. Sondern vielmehr darum, mit dem gewählten Material und mit der Beschränkung seiner Farbpalette auf die Primärfarben auf die von automobiler Geschwindigkeit geprägten, autogerecht ausgebauten Städte der 1970er Jahre zu reagieren.

Hajeks Auseinandersetzung mit dem Raum begann zwar im geschützten Raum von Galerien und Museen, bereits Anfang der 1960er Jahre drängt er aber mit seinen Arbeiten in die urbane Öffentlichkeit, d.h. in die Städte, wofür er den übergreifenden Titel ‚Stadtikonographie‘ fand, um deren Straßen und Plätze mit seinen ‚Farbwegen‘, artifiziellen Gärten und bunten Plastiken durchzugestalten. Das klingt übrigens auch im Titel der beiden Gemälde *Farbwege durchdringen den Raum* (Nr. 5/6; M 142/147) an. – Lassen Sie mich Ihnen an dieser Stelle kurz das Hajek’sche Prinzip der ‚Farbwege‘ erläutern, das sich in den hier vereinten Kunstwerken wiederfinden lässt. Hajek ließ dazu farbige Streifen unabhängig

von der Binnenstrukturierung über das Kunstwerk laufen, die sich auf Boden, Wand und Decke fortsetzen konnten, wie z.B. beim ersten begehbaren Kunstwerk, dem *Frankfurter Frühling* (1962-64), den er 1964 auf der documenta III zeigte, der danach den Platz vor der Heinrich-Kleyer-Schule in Frankfurt und ihre Fassade akzentuierte und der im vergangenen Jahr klammheimlich abgerissen wurde. – Übrigens ein Schicksal, das aktuell etliche Hajek-Artikulationen im öffentlichen Raum teilen, weshalb ich es großartig finde, dass Herr Schrader mit dieser Ausstellung das Augenmerk gerade auf jene Jahre lenkt, in denen Hajek in den Außenraum drängte, zunehmend konstruktiv-geometrisch arbeitete und dafür oft Beton verwendete. – Die zunächst über das Kunstwerk hinweg laufenden, dessen Umraum thematisierenden ‚Farbwege‘ verlagerte Hajek sukzessive auf die Plastik selbst, weshalb die Farbfassungen seiner bildhauerischen Werke, aber auch jene der Reliefs immer auch als ‚Farbwege‘ gelesen und als Erweiterung in den Raum hinein gedacht werden können. Die zeitgleich entstandenen Messerschnitte, die leider nur sehr selten gezeigt werden, tragen ebenfalls den Titel *Farbwege* und machen damit deutlich, dass sich Hajek – hier ansatzweise vergleichbar mit Lucio Fontana – um die Visualisierung von Raum bemühte. Doch wo Fontana mit gestisch entfesselter Gewalt die Leinwand aufreißt, um den Raum dahinter zu thematisieren, schichtet Hajek akkurat ausgeschnittene, geometrische Scheiben über- und nebeneinander und definiert damit den Raum als ein Bezugssystem aus Linien und Flächen. Insofern geht es Hajek nie ausschließlich um den öffentlichen Raum allgemein, sondern immer auch ganz konkret um den Raum, den ein Kunstwerk besetzt und der sich durch die Beschäftigung des Betrachters mit dem Kunstwerk konstituiert.

Meine Damen und Herren, der 1927 im böhmischen Kaltenbach geborene Otto Herbert Hajek war zu Lebzeiten einerseits sein bester Lobbyist – hervorragend bis in höchste Regierungskreise vernetzt, war er Willy Brandts Berater für die Kulturbelange in den sozialistisch regierten Ländern und begleitete auch Helmut Kohl auf Auslandsreisen – auch noch nach seiner Amtszeit als Präsident des Deutschen Künstlerbunds. Kein Wunder, dass es sich Städte auf ihre Fahnen schrieben, wenn sie den Vielbeschäftigten für eine Platzgestaltung, für eine enge Zusammenarbeit mit dem Architekten oder auch „nur“ (das aber eher selten) für eine Skulptur gewinnen konnten. Andererseits war Hajek bereits damals nicht unumstritten, war die Betonlastigkeit seiner Arbeiten oft Stein des Anstoßes, an dem sich die Geister schieden – nur: genau das wollte Hajek! Seine Kunstwerke sollten eben nicht gefällige Stadtmöblierung sein, sondern „Wetzsteine des eigenen Bewusstseins“. Sie sollten einerseits den städtischen Raum markieren, andererseits aber zum Nachdenken anregen. Das wird auch an dem *Stadtzeichen IIIa* (Nr. 15; P 615a) deutlich, das Hajek ursprünglich für die Domkirche St. Eberhard, mitten auf der Königstraße in Stuttgart gelegen, entwarf. In diesem Zusammenhang entstanden zudem drei 1:1-Modelle für die Eingangsportale, eine Bodenarbeit, die vom Kircheneingang in die Fußgängerzone ausgegriffen hätte, und für die Vorhalle ein grafisches Mosaik, das an romanisches Ornament erinnert. Außerdem war ein Altarbild geplant, in dem Hajek das Thema ‚Himmliches Jerusalem‘ aufgegriffen hätte, das er bereits in Trier und Nürtingen umgesetzt hatte und das Eingang sowohl in einen Gemäldezyklus gleichen Namens als auch in die Druckgrafik gefunden hat – drei Arbeiten aus diesem Zyklus (Nr. 27–29; D 153) sind übrigens auch hier zu sehen. Das Original des Bronzomodells, das ebenfalls Eingang in die Ausstellung gefunden hat, befindet sich zwischenzeitlich vor der Landesvertretung Ba-

den-Württembergs in Berlin – wo es zwar einen prominenten, der Bedeutung des Künstlers angemessenen Ort erhalten hat. Aber die Idee, einen Stolperstein, ein Denk-Mal im Wortsinn inmitten des Kommerzes zu errichten, ging dabei leider verloren.

Meine Damen und Herren, die Verwendung von Farbe ist bei Hajek auch in seinen zumeist großformatigen Gemälden, in seinen Zeichnungen und Gouachen immer im Gesamtzusammenhang der ‚Farbwege‘ zu sehen. Die ihnen innewohnende „Denk mal!“-Attitüde ist auch ihnen zu eigen, seine Farbfelder sind also weit mehr als Hard Edge oder Farbfeldmalerei in dem Sinn, dass sie von der Idee her über den begrenzten Raum des Bildträgers weit ausgreifen. Dass Hajek von der Bildhauerei zur Malerei, vom ‚Raumknoten‘ und den ‚Raumschichtungen‘ zur Sichtbarmachung des Raumes durch die Verwendung von Farbe kam, wird in den folgenden undatierten Gedanken deutlich: „Es lag mir daran, dass mein Tun als Bildhauer nachvollzogen werden soll, also habe ich mit linearer Farbe den Aufbau einer Plastik nachvollzogen, dass die Farbe wie eine Raumscheibe eine Skulptur durchschneidet.“ Insofern sind seine Gemälde, aber auch die parallel dazu entstehende Druckgrafik (die Motive aus den Gemälden aufgreift), stets in Zusammenhang mit den Architekturaufgaben zu sehen, denen sich Hajek ab Mitte der 1960er Jahre vermehrt stellte.

So ist beispielsweise das für diese Ausstellung titelgebende Gemälde *Wandlungen II* (Nr. 3; M 123) zu lesen, das auch Vorarbeit für das gleichnamige Triptychon „Wandlungen“ gewesen ist, das wiederum 1988 als Auftragsarbeit für das Handwerksbildungszentrum Bielefeld entstand. Das Motiv des hier ausgestellten Gemäldes findet sich in einer der drei Tafeln des Triptychons wieder, gleichermaßen fand es Eingang in eine Druckgrafik. Einen Teil der diesem Triptychon vorangegangenen Arbeiten, die ebenfalls den Titel *Wandlungen* tragen, versah er mit dem Zusatz *Raumartikulation*, was wiederum auf sein Grundanliegen verweist, künstlerische Zeichen in einer vom Auto dominierten Stadtlandschaft zu setzen bzw. den das Kunstwerk umgebenden Raum zu thematisieren. Die Fingerzeige der schlanken Stellen seiner Plastiken werden im Gemälde zu schwarzen Streifen und farbigen Balken, die in den abstrakten Raum greifen und diesen in Farbbahnen teilen. Auffällig ist dabei auch die Verwendung von Blattgold anstelle von Gelb, um eine räumliche Ebene aufzubauen: „...da kam mir das Gold als eine neutrale Ebene und ich habe die Farbe dahinter und davor aufgebaut. Dadurch habe ich eine Räumlichkeit erzielt, rein vom bildhauerischen Schauen her.“ Gold war für Hajek aber durchaus mehrdeutig. So führte er in einem Interview aus: „In der Plastik bringt es eine Fläche zum Strahlen, die anderen Formen werden dadurch kräftiger gemacht. Oder im Bild, wie ich es heute verwende, sehe ich nicht mehr nur den Goldgrund, sondern auch die Komposition mit Gold, das ich flächig gegen Farbe stelle, also als bildnerische Aussage mitverwende.“

Auffällig ist außerdem an diesem, wie auch (und dort noch besser zu sehen) an weiteren Gemälden, die in den 1980er Jahren entstanden, dass Hajek begann, seine reduzierte Farbpalette aufzuweiten, Mischfarben hinzuzuziehen und Farbschattierungen zur Modellierung des zweidimensionalen Bildraums einzubringen. Das könnte als Abbild der real in der Natur existierenden farblichen Schattierungen gedeutet werden. Was gleichermaßen auch auf das Gemälde *Horizont 9* (Nr. 9; M 289) zutreffend sein dürfte, das Hajek 2003 als Teil seines letzten, insgesamt 29 Gemälde umfassenden, ebenfalls *Horizonte* betitelten Zyklus malte. Was in diesem Gemälde nur die Grenzlinie markiert, kann in der 2005 posthum herausgegebenen Serigrafie-Mappe „Zeit zu leben“ als Sehnsuchtsort interpretiert werden: Insgesamt vier Gemälde aus der „Horizonte“-Serie überführte er in die Mappe; sie scheinen prosaisch dem Tagesablauf zu folgen: Auf das *Morgenleuchten*, den Tagesbeginn, folgen die *Tagträume*, an die

sich die *Sternstunden* und zuletzt die *Abendrhythmen* anschließen. Wer dabei allerdings eine direkte Entsprechung von Kunstwerk zu Titel sucht, wird, wie bei Hajek zumeist, enttäuscht werden: *Horizont 9* betitelte Hajek in der Serigrafie als *Tagträume*. Auch hier sind es die Farbqualitäten, die vom Titel unterstützt zu werden scheinen, die aber, wie im Gemälde *Tagträume* zunächst mit dem silbrigen, als Mond interpretierbaren Streifen über dem dunklen Horizont, mit dem insbesondere im unteren Bereich dunklen Blauton eher an Nacht, als an den Tag denken lassen.

Meine Damen und Herren, aber auch durch diese bewusste farbliche Nicht-Entsprechung macht Hajek deutlich, dass er einen aktiven Betrachter möchte, der sich mit dem Kunstwerk auseinandersetzt, sich auf es einlässt, ihm in seinen Dimensionen, Farbqualitäten, seinem Griff in den Raum nachspürt. Er zwingt den Menschen, so Hajek anlässlich des Künstler-Symposiums im württembergischen Weingarten, sich „raumbewusst zu ihr [also zu seinen künstlerischen Artikulationen] zu verhalten“, um sich selbst zu begegnen und „sich seiner Persönlichkeit bewusst zu werden.“ Damit wollte Hajek sicherstellen, dass „kein Unterschied mehr besteht zwischen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘.“

Meine Damen und Herren, ich hoffe, ich konnte Ihnen das Zeichensystem Hajeks, seine Kunsttheorie in aller gebotener Kürze einer Laudatio näherbringen. Enden möchte ich mit einem weiteren Zitat Hajeks, das ich Ihnen gleichermaßen zum Betrachten der hier ausgestellten Kunstwerke an die Hand geben möchte: „Ich bilde [...] Freiräume für das Verhalten von Menschen, dass der Mensch zu sich selbst kommen kann [...]. Die Zeichen, die ich denke sind ihm Wegstation-Hinweise auf seine Existenz. [...] In den Zeichen, wie sie uns in der Kunst begegnen, Wirklichkeit zu erkennen, in den Zeichen der Kunst Fragen an uns gerichtet und formuliert zu spüren und zu begreifen, weil ich mit der Arbeit in Kunst auch Fragen stelle. Fragen an den Betrachter, an unsere Gesellschaft [...], ja auch nach der Wahrheit.“ Vielen Dank!

© Dr. Chris Gerbing, Karlsruhe
www.chrisgerbing.de