

HUBERT HANGHOFER'S TRANS-DIMENSIONAL-FORMEN IM LICHT DER KUNSTGESCHICHTE

(...) die materielle Arbeit in der Kunst, würde ich behaupten, ist das Einzige, was es Künstlern ermöglicht, auf etwas zu stoßen, was sie nicht von vornherein wussten oder beabsichtigten.¹

Die Geschichte der Skulptur ist vermutlich so alt wie die Geschichte der Menschheit. Anfangs wurden Gebrauchs- und Kultgegenstände aus Knochen, Stein, Tonerde und Holz hergestellt. Im Laufe der Zeit wurden auch komplexere Werkstoffe verwendet, wie z. B. Bronze, eine Legierung aus Zinn und Kupfer. Bereits in der Antike goss man Götter und Cäsarenbilder in Bronze. Im Mittelalter dienten vor allem Holz, Stein, Steinguss und Bronze als Materialien für sakrale oder profane Repräsentationsdarstellungen. In der Renaissance kamen Gips, Alabaster und Carrara-Marmor für die Herstellung von Statuen hinzu. Im 19. Jahrhundert entdeckte man das leicht formbare Material Gusseisen und setzte es vielseitig ein. Im zwanzigsten Jahrhundert wurde dieses spröde Material durch den besser schmiedbaren Stahl, Corteen-Stahl oder durch Aluminium ersetzt. Verschiedene Kunststoffe traten ab den 1950er Jahren verstärkt in den Vordergrund. Die französische Künstlerin Niki de Saint-Phalle sowie der oberösterreichische Künstler Josef Bauer etwa gossen bereits ab den 1960er Jahren ihre Objekte in Polyurethan. Während Josef Bauer damit konkreten Werken ihre Form verlieh, verwendete Niki de Saint-Phalle Kunststoff für Werke im Stil des Nouveau Réalisme. Dreidimensionale Objekte können somit in ihrer spezifischen Materialwahl den Zeitgeist ihrer Entstehung reflektieren.

¹ Robert Pfaller, Die blitzenden Waffen. Über die Macht der Form, 2020, S. 107.

Hubert Hanghofer setzt seine Objekte in Bronze, Messing oder Kunstharz um. Er arbeitet sowohl mit traditionell codierten Materialien als auch mit neuen Werkstoffen. Die Plastiken werden nach der Verfestigung geschliffen und poliert, bis ihre glänzenden Oberflächen dem Licht eine Reflexionsfläche bieten. Manche Objekte ruhen lediglich auf einzelnen Punkten und scheinen die Schwerkraft beinahe zu überwinden. Die Verwendung von Glas als Sockelplatten sowie die Politur der Objektflächen betonen die Eleganz und kunstvolle Fragilität der Werke.

Die Objekte sind rundansichtig und können erst durch das Umschreiten zur Gänze erfasst werden. Sie zeigen von allen Seiten neue Aspekte. In bestimmter Weise erwecken sie den Anschein eines Versuchs, das flüchtige Element Luft zu umarmen, zu bergen oder schützen zu wollen. In diesem wechsellvollen Widerstreit von Figur und Grund werden schwungvolle Konturlinien profiliert, als ob die Objekte eruptiv an die Erdoberfläche geschleudert worden wären. Diese spezielle Dynamik verleiht ihnen eine einzigartige Durchdringung von Objekt und Umraum. Die Plastiken arbeiten sich sowohl an der Offenheit ihrer Formen als auch ihrer Interpretationen variantenreich ab. Ihre visuelle Beschaffenheit lässt sie sehr dynamisch wirken, als ob sie jederzeit ihre Form verändern könnten. Manche wirken sie so, als ob man Tanzende aus der Ferne beobachten würde. Andere suggerieren sich drehende Töpfergefäße, die einer großen Fliehkraft ausgesetzt werden. Wieder andere wirken wie abgeworfene Hüllen von Organismen, wie aufgespürte Relikte von Lebewesen. Oder sie erwecken Assoziationen zu Designentwürfen für Sitzmöbel, zu fliehenden Gestalten oder Vögeln, die sich in den Lüften bewegen.

Durch die Serialität treten die Objekte miteinander in Kontakt und reagieren spielerisch aufeinander. Sie erklären sich in gewisser Weise selbst, indem sie miteinander ein Narrativ, eine Geschichte visualisieren. Die einzelnen Formen, die sie dabei beschreiben, sind höchst individuell und weitgehend abstrakt.

Der Kubismus fokussierte die Rückführung der dreidimensionalen Plastik auf ihre innere Struktur. Auf diese Art und Weise gelangten Künstlerinnen und Künstler damals zu abstrakten Formen. In Hanghofers Objekten erkennen wir ebenfalls eine Tendenz zur strukturellen Verdichtung, die Konzentration auf einen inneren Spin, der wie ein sich bewegendes Rückgrat die Formen von innen nach außen dynamisiert.

In einem Vergleich mit Konstantin Brancusis *Vogel im Raum* aus dem Jahr 1940 können Ähnlichkeiten festgestellt werden. Der rumänische Künstler gestaltete seine Vogelplastik nicht als raumverdrängenden Festkörper, sondern als Verdichtung der Bewegung, als Metapher für den Vogelflug per se. Auch Hanghofers Objekte zeigen eine große Formdynamik, die sich als verdichteter, materialisierter Bewegungsimpetus darstellt. Während Brancusis *Vogel im Raum* als Einzelplastik gemacht wurde, agieren Hanghofers Formen als Kollektiv im Raum und somit auch in der Zeit. Sie bedingen sich gegenseitig in ihrer Aussage und erinnern in dieser Hinsicht an die einzelnen Kader eines Filmstreifens.

Vergleicht man Josef Bauers Œuvre mit jenem Hanghofers, so fällt auf, dass beide Künstler in Serien arbeiten. Bauer verwendete bereits in den 1960er Jahren Polyurethan für seine Serie *Taktile Poesie*. Der leicht formbare Kunststoff inspirierte ihn schon damals zu konkreten Objekten, deren Absicht es ist, über Sprache, Begriffe und die Wirklichkeitsrepräsentation zu reflektieren. Während Bauer in seiner Kunst die Inkohärenz von Sprache und Bild vor Augen hat, geht es Hanghofer um die Sichtbarmachung von formalen Dynamiken der Gestaltwerdung.

Die kleine Dimensionierung von Hanghofers Objekten erinnert an Konstruktionsmodelle. Sie biegen sich in konkaven oder konvexen Formschwüngen, halten den Blick in Schwebe und scheinen als Ganzes zu

vibrieren. Sie bewegen sich spielerisch vor unseren Augen und deuten in ihrer organischen Durchdringung etwas an, das sowohl visuell als auch verbal schwer fassbar ist.

Hanghofers transdimensionale Objekte machen formale und somit zeitende Übergänge sichtbar. In ihrem Variantenreichtum wirken sie wie eine Plastik, die sich in unterschiedlichen Bewegungsposen präsentiert. Als spielerische Anordnungen regen Hanghofers Plastiken zu Gedankenexperimenten und Assoziationen an. Die ihnen immanente Zeit ist, ihrer seriellen Anordnung entsprechend, fluktuierend und permanent voranscheidend. Ihre Bildzeit ist so schwer fassbar wie jeder einzelne Moment, in dem wir leben. Ihre Anschauungsqualität ist ein werdender Zustand, ein Zustand der Transformation.

Hanghofers Objekte sind, als Serie betrachtet, beweglich, veränderlich, transformativ und transdimensional. Es liegt ihnen ein gemeinsamer schöpferischer Grundimpuls zugrunde. Sie veranschaulichen mehrere mögliche materielle Entfaltungen einer Grundidee. Sie setzen sich mit dem transformativen Prozess der Schöpfung auseinander, der die Welt wie ein Schwungrad konstant in Bewegung hält.

Während Konstantin Brancusi in seiner Skulptur *Vogel im Raum* „das Sein nicht als Werden erfasste“² und dafür konsequent alles Unwesentliche an ihr aussparte, konzentriert sich Hanghofer in seiner künstlerischen Arbeit auf die Visualisierung des unaufhörlichen Werdens, die prozessuale Schilderung der Veränderbarkeit aller Formen und somit auf das Geheimnis des Schöpfungsprozesses selbst. Es gelingt ihm damit eine gültige ästhetische Metapher für die Essenz des Lebens selbst zu finden.

Dr. Brigitte Reutner-Doneus, LENTOS KUNSTMUSEUM

² Adolf Max Vogt, Die Skulptur des 20. Jahrhunderts. In: Belser Stilgeschichte, hrsg. v. Christoph Wetzel, Bd. 6, Zürich 1993, S. 293-337, hier S. 296.