

Peter Anselm Riedl

Die Sprache der Dinge bei Robert Häusser

Wenn man Photographien wie „Kamine“ von 1941 (Abb. 11) oder „Baumschatten“ von 1942 (Abb. 16) betrachtet, dann wird man Robert Häussers Aussage, am Anfang seines Schaffens hätten ihn vor allem die formalen und strukturellen Reize der Gegenstände interessiert, eindrucksvoll bestätigt finden. In einem Falle sind es die räumliche Staffelung formverwandter, aber doch unterschiedlicher stereometrischer Gebilde, das Spiel horizontaler, vertikaler und schräger Linien, das Gegeneinander von Flächen und Perforationen, die prägnante Modellierung durch das Licht, die das Besondere des Dachlandschaftsausschnittes ausmachen; im zweiten Falle ist es der flimmernd-fleckige Schattenteppich eines Baumes, der, die Stofflichkeit des Bodens und der Mauer eigentümlich umstimmend, zur Dominante eines Freiraums wird. In der Tat entdecken hier die Blicke eines Siebzehn- und Achtzehnjährigen in der Alltagswirklichkeit Strukturen, die ästhetischen Ertrag versprechen, und die photographische Umsetzung läßt erkennen, daß dem bildnerischen Gespür bereits ein beachtliches technisches Können zur Seite steht.

Zahlreiche frühe Photographien sind das Ergebnis struktureller Erkundungen – oder vielleicht auch zufälliger Begegnungen mit bildwürdigen Strukturen. So das „Schwarzwaldhaus“ von 1942 (Abb. 12) mit dem endlosen und doch nicht uniformen Muster seines Schindeldachs und die vom Kontrast der dunklen Verbretterung und des dürrigen Geästs lebende „Wand mit Strauch“ aus demselben Jahr (Abb. 14). Oder die „Wand mit Fenster“ von 1941 (Abb. 3), ein Bild, an dem die schlichte Geometrie der Architektur ebenso teilhat wie das Karstige der Putzhaut; daß es sich beim vermeintlichen Fenster in Wahrheit um eine Nische mit einer Rückwand handelt, deren Ornamentierung mit den schüchternen Pflanzen im Blumenkasten konkurriert, sorgt für einen Beiklang des Anrührend-Sonderbaren, das durchaus den Charakter eines diskreten Inhalts hat.

Ausdrücklicher ist das Inhaltliche in Photographien wie „Kinderwagen“ von 1941 (Abb. 8) und „Wagen mit Kohl“ von 1942 (Abb. 6). Mehrere Momente kommen zusammen, um jeweils die eigenartige Wirkung zu erzeugen: die isolierte Stellung des Objekts auf einem unbelebten Straßenausschnitt, die spärliche Beleuchtung, die allerdings die verhüllte Fracht im Kinderwagen und die An-

sammlung der Kohlköpfe scharf artikuliert, das Fehlen aller Dynamik. Zu zuständigem Verharren verurteilt, sind die Objekte gleichwohl sprachfähig. Was man von ihnen erfährt, läßt sich mit Begriffen wie Not, Trostlosigkeit und Vereinsamung umschreiben und sehr unmittelbar auf die Kriegssituation beziehen. Aber das Narrative hat als Kehrseite eine Unerklärlichkeit, die offenkundig nicht nur mit dem Alleingelassensein der Objekte, sondern auch mit der Statik der Komposition zu tun hat. Der Umstand, daß es ausgerechnet Vehikel sind, die uns bewegungslos präsentiert werden, läßt das Statische mit beunruhigender Spannung aufgeladen erscheinen.

Bei der „Hauswand“ von 1941 (Abb. 13) steht der unübersichtlichen Verrottnungsstruktur der Mauer der deutliche Verlauf eines Regenabflußrohres und einer blechernen Schrägverschalung gegenüber. Eine Mitte findet das Ganze in einer elektrischen Lampe, die mühevoll gegen die Düsternis ankämpft und nicht einmal den eigenen, vom Alter zerfressenen Rundschirm aufzulichten vermag. Der Lampe wächst die Rolle eines Objekts zu, das, obwohl funktionierend, im Grunde nur eigene Unzulänglichkeit bezeugt. Ob solche Vergeblichkeitsbotschaft vom jungen Photographen bewußt formuliert ist, oder ob sie nichtdoch eher unabsichtlich eine Aussage über komplexe Strukturverhältnisse begleitet, ist schwer zu sagen. Jedenfalls kann man sich der Objektfaszination kaum entziehen – wobei das Objekt sich selbstverständlich auch aus dem Sach- und Stimmungszusammenhang definiert, in den es eingebunden ist.

Daß nicht alle frühen Photographien Häussers ihrer Anlage nach statisch sind, wird durch das wunderbare Bild „Bank im Regen“ von 1942 (Abb. 15) belegt. Festgehalten ist ein Vorgang, dessen kurze Dauer sich an der Länge der Lichtlinien der fallenden und zerstiebenden Tropfen abschätzen läßt. Die Schrägstellung der Bank, die Gegenschräge der Regenspuren, die Richtungsvielfalt der abprallenden Tropfen und das Spiel der Lichtreflexe auf dem nassen Boden sorgen für kompositionelle Offenheit und innere Dynamik. Doch das Transitorische hat seinen Widerpart in der Festigkeit der Bank, wie denn das Lichte des Tropfenschleiers von einer Dunkelheit hinterfangen wird, die den Grundton der Szene angibt. Es ist dieser doppelte Gegensatz, der die Impression mit Ausdrucksqualitäten dramatischer Art anreichert.

Rückschauend betrachtet, ist es ganz erstaunlich, in welchem Maße sich in Häussers frühen Bildern bereits Charakteristika der Reifezeit ankündigen. Noch bevor eine Auseinandersetzung mit den internationalen Strömungen in Malerei und Photographie überhaupt möglich ist, hat sich der junge Künstler ein Fundament erarbeitet, auf dem das weitere Schaffen aufbauen kann. Freilich wird seit den fünfziger Jahren bildnerische Raison mehr und mehr zur Partnerin der Intuition. Im gleichen Zuge wird das Inhaltliche gegenüber dem Formalen aufgewertet – richtiger gesagt: gewinnt Häusser im Umgang mit den kompositorischen Mitteln eine solche Sicherheit, daß er sich auf das konzentrieren kann, was ihm thematisch wichtig ist. Das Interesse für Strukturen geht keineswegs verloren, es wird nur einem weiter ausgreifenden bildnerischen Interesse eingegliedert.

Wie das geschieht, läßt sich etwa an der Photographie „Fisch auf Holz“ von 1955 (Abb. 122) ablesen. In steiler Draufsicht wird eine Scholle auf einer Holzplatte gezeigt. Die bewegte Maserung der Unterlage und die ebenso bizarren wie ornamenthaften Formen des Tiers führen ein Wechselgespräch, das vergessen lassen kann, daß man es gleichsam mit dem einvernehmlichen Dialog toter Gebilde – nämlich eines Tierkadavers und eines vom Wachstum abgeschnittenen Pflanzenbestandteils – zu tun hat. Die augenfällige Schönheit des Ensembles umhüllt einen Vanitaskern, der sich um so deutlicher zu erkennen gibt, je mehr man sich in die überscharf gezeichneten Formen ein-sieht – und der sich dann doch wieder in den Schutz der beinahe abstrakten ästhetischen Erscheinung zurückzieht.

Bei der Aufnahme „Nescafe“ von 1956 (Abb. 216) steht gewiß nicht Existenzielles auf dem Spiel. Dafür kommen Dingqualitäten zur Geltung, die man mit *Absurdität des Banalen* umschreiben könnte. Die iterative Struktur der Bretterwand mit den Nescafé-Plakaten wird durch Wahl eines weiten Objektivwinkels zu einer schier endlosen Abfolge uminterpretiert. Akzentuierung des Lichtes, das die Plakate erhellt, und Betonung der ringsum herrschenden Dunkelheit verhelfen den Werbedruckten zu einer absonderlich anmutenden Gegenwärtigkeit. Das im Mittelgrund als Silhouette sichtbare Paar nimmt von den Plakaten keine Notiz, und so verhält das Angebot wie ein unangemessen feierlicher Appell ohne Adressaten. Daß

die Sujetwahl und das (hier allerdings durch den Perspektiveffekt entschärfte) Motiv der stereotypen Reihung Lösungen vorwegnehmen, wie sie wenig später die Pop Art entwickelt hat, macht „Nescafe“ besonders interessant.

Ein dunkles städtisches Umfeld prägt auch die „Maske in der Nacht“ von 1957 (Abb. 219), doch dieses Mal bestimmt eine Mischung aus Groteskem und Unheimlichem die Wirkung. Über die Trägerin oder den Träger der Maske erfährt man nichts, was nicht die Maske verraten würde, und deren Ausdruck bleibt im Allgemeinen einer ungelenkten Drastik. Eben diese Verbindung von nächtlicher Szenerie und mimisch wenig ergiebiger Gesichtsverhüllung stiftet eine Atmosphäre der Seltsamkeit, die eher Unsicherheit und Beklemmung auslöst als befreiendes Lachen.

Ambivalente Empfindungen weckt das „Grand-Hotel“ von 1961 (Abb. 171). Die Betttücher und Federbetten an den Leinen hinter der Rückfassade des historistischen Gebäudes haben – säuberlich aufgereiht, wie sie sind – zweifellos etwas Komisches, zumal ihnen im Bild eine Vermittlerfunktion zwischen dem Gewirre der Grashalme im Vordergrund und der Ordentlichkeit der steifen Fenstergliederung zugewiesen ist. Aber das Komische wird von durchaus gegensinnigen Zügen überlagert – Zügen, für die vor allem die bedrohliche Dunkelheit des wie eine Barriere den Horizont verstellenden Bauwerks und die Abwesenheit von Menschen verantwortlich sind. Ein Geister-Hotel ist das Grand-Hotel deswegen noch nicht, aber Häussers photographische Deutung läßt spüren, daß es das Zeug dazu hat. Im übrigen sind die formalen Reize der sonderbaren Vedute unübersehbar: Sowohl die Architekturordnung als auch die zum Trocknen und Lüften aufgehängten Utensilien bilden iterative Folgen unterschiedlicher Wertigkeit, und die Komposition macht sich diese Realitätsvorgaben entschlossen zunutze.

In „Grand-Hotel“ ist der Mensch absent. In anderen Arbeiten der sechziger Jahre ist er in den Hintergrund oder an die Peripherie gedrängt. In die Ferne gerückt ist ein Gegenstand auf der Photographie „Karussell im Wald“ von 1962 (Abb. 229). Durch eine Schneise in der üppigen Vegetation ist die Drehbahn so wiedergegeben, als sei sie, wider alle Gepflogenheit, ein Solitär in der freien Natur. Kompositionell kommt einmal der Gegensatz zwischen

dem vergleichsweise dunklen Blätterwerk der Bäume und der hellen Mittelpartie mit dem Karussell zum Tragen, zum anderen die Kongruenz von mittlerer Vertikalachse des Bildfeldes und Drehachse des Vergnügungsgeräts; daß sich um diese Achse tatsächlich Bewegung ereignet, ist an den – im Kontrast zum silhouettenhaft scharf erfaßten Schausteller – verwischt abgebildeten Gestalten in den Karussellsesseln abzulesen. Insgesamt wiegen die statischen Momente aber weitgehend die dynamischen auf.

Unverhüllter als in früheren Jahren begegnet man einer ans Dingliche gebundenen Thematik in Häussers Produktion seit den Jahren um 1970. Ins Bild gebracht sind vorgefundene – also nicht eigens arrangierte – Objekte, deren Ausdruckspotential sich erst in der ästhetischen Überformung voll entfaltet. Häusser gibt einer ruhigen Komposition entschieden den Vorzug vor Übertreibungs- und Verfremdungseffekten; auf geradezu klassische Weise setzt er die Mittel der Konzentration auf den Hauptgegenstand, der Mittenbetonung und des symmetrischen Bildaufbaus ein. Auch das technische Instrumentarium der Photographie verwendet er so, daß es die Aufmerksamkeit nicht einseitig auf sich zieht.

Berühmt geworden ist die Photographie mit dem Titel „J. R. 5-9-70“ von 1970 (Abb. 201). Diese Buchstaben und Ziffern sagen dem Informierten viel, nämlich daß der Wagen in der Transportverhüllung Jochen Rindts Lotus 72 ist und daß die Zahlen das Datum des Unfalltodes des damals ungemein populären Rennfahrers anzeigen. Was die Identität des Fahrzeugs angeht, gibt die Photographie kaum Rätsel auf, auch wenn verborgen bleibt, daß der breitbeinige Formel 1-Bolide eben der des angehenden World Champion ist. Häusser, der Anfang August 1970 den Auftrag hatte, das Grand-Prix-Rennen in Hockenheim zu photographieren, konnte, als er den verpackten Lotus im Fahrerlager sah, nicht ahnen, daß Rindt mit diesem Fahrzeug vier Wochen später beim Training in Monza verunglücken würde. Insofern wäre es falsch, dem Bild den Charakter einer düsteren Prophetie zu unterstellen. Was Häusser sah, empfand er, nach seinen eigenen Worten, „wie ein böses Tier auf dem Sprung, geheimnisvoll, wie ein Ungetüm“. Im Bilde ist der bis ins Absurde reichende Gegensatz zwischen dem ganz auf Kraftdemonstration hin konzipierten Objekt und dem solche Demonstration

mit textiler Zähigkeit behindernden Überzug. Das monotone Muster des Formsteinbodens läßt die gleichsam organischen Verzierungen der fleckigen Schutzhülle nur um so vernehmlicher sprechen, und die tiefen Schatten sprengen unbeirrbar die Symmetrie. Der Rennwagen ist kein Sarg und die Hülle ist kein Katafalktuch – und doch gehen von dem Bild Signale des Schicksalhaften aus, die auch ohne die geschichtlichen Konnotationen ihre Wirkung tun. Die Begegnung mit dem Vehikel wühlte Häusser, wie er berichtet, so auf, daß er das Hockenheim-Rennen (das Rindt mit dem Lotus gewann) nicht mehr zu photographieren imstande war. Der Photographie gab er den Titel, als er später vom Tode des Österreicher erfuhr.

Mehr als animalisches Relikt denn als dienstbares Menschengerät gibt sich der Kahn auf der 1972 entstandenen Photographie „Das Boot“ (Abb. 227). Vom Bug her gesehen und die ganze Bildhöhe einnehmend, erinnert die hölzerne Konstruktion mit ihrem dichten Rippenwerk an das Skelett eines Fisches mit dem Betrachter drohend entgegengereckten Schädel. Den Diagonalverlauf der Sandstrukturen auf dem dunklen Untergrund ignorieren die Formen des Boots. Dafür finden sie einen Ruhepunkt in der kleinen, aber mit sammelnder Energie ausgestatteten Netzbojenkugel im hinteren Bereich des Rumpfes. Hat man es hier mit einer Art Zufallskoinzidenz von Objektgestalt und Tiergerippe zu tun, so ist in der Photographie „Wrack, I“ von 1979 (Abb. 107) die Schiffsrüine am hochliegenden Horizont ein unmißverständliches Vergänglichkeitszeichen. Das steinige Gelände, das fast zwei Drittel der unteren Bildfläche füllt, schafft Distanz, ohne dem Wrack das Furchterregende zu nehmen. Mehr noch, es beschwört die Vorstellung eines sich in diesem Augenblick vollziehenden Untergangs – eines Untergangs, der angesichts der Beschaffenheit des Bodens nur ein symbolischer sein kann.

Am Untergehen gehindert, obwohl der spiegelblanke Boden im Vordergrund an Liquidies denken läßt, ist das Tier in der Photographie „Muerte de una tortuga“ („Tod einer Schildkröte“) von 1970 (Abb. 115). Das verendete Reptil, eine Wasserschildkröte, liegt rücklings im Inneren eines Raumes, der sich mit einer Tür zum Freien hin öffnet. Die den Türausschnitt füllende große, aber unnuancierte Helligkeit sorgt drinnen für den lichten Reflex auf dem Boden und die vergleichsweise sanfte Modellierung des

Tierkörpers. Die Lichtflut hat eine gegensätzliche Wirkung: sie macht den Tod der Schildkröte als ein zum Greifen nahes Ereignis evident, und sie gibt ihm auf eine unsentimentale, beinahe selbstverständliche Weise so etwas wie eine versöhnliche Aura.

Ganz anders gestimmt ist die schlicht „Kreuz“ betitelte Aufnahme von 1973 (Abb. 224). Was sich als Kreuzfigur aus der Umgebung heraushebt, ist die mit heller Metallfolie umwickelte Partie einer vierteiligen industriellen Rohrleitungsanlage: zwei Vertikalstränge, ein Horizontalarm und ein doppeltes Kopfstück mit Ventilrädern. Es bedarf eines genauen Blickes, um ein solches, letztlich als Verletzung einer Strukturregel deutbares Trivialangebot wahrzunehmen, und einer nicht minder entwickelten Fähigkeit, um von den Farben der Realität auf mögliche Schwarzweißabkömmlinge zu schließen. Eine noch größere Leistung bleibt die Konstituierung eines in sich schlüssigen Bildsystems, das die Wirklichkeit abspiegelt und zugleich wirklichkeitstranszendierende Momente ausfiltert. In „Kreuz“ geschieht dies mit bewundernswerter Souveränität, das heißt so, daß ein Rezeptionsspielraum eröffnet wird, den die Betrachterin und der Betrachter nach Maßgabe der eigenen Phantasie nutzen können.

Engere Grenzen sind der Auslegung im Falle der „Südlichen Szene“ von 1973 (Abb. 226) gesetzt. Die prallen Früchte, die vorne auf der Brüstung vor einer Landschaft mit bizarrer mittelmeerischer Vegetation liegen, sind an sich Zeugnisse für Fertilität und Reife. Als Paar verweisen sie ohne Umschweife auf weibliche Brüste, wie sich denn ihre Schatten zur Silhouette eines Gesäßes vereinen. Das mittäglich helle Licht, das den Vordergrund fast transparent werden läßt, ist durch die Abdunkelung des Hintergrundes in seiner Intensität absichtsvoll gesteigert. Da man aus eigener Erfahrung in südlichen Ländern das dramatische Helligkeitsgefälle zwischen scharf beleuchteten nahen Objekten und entfernteren Zonen kennt, empfindet man das im Bilde gegebene Hell-Dunkel-Verhältnis nicht als unnatürlich. Sehr zustatten kommt dem Sujet die gelockerte, als Prinzip aber durchaus spürbare Symmetrie des Aufbaus.

So unmittelbar die Früchte zu Verstand und Sinnen sprechen, so rätselvoll ist der Gegenstand auf der Brüstung in

der Photographie „Magisches Objekt“ (Abb. 200). Was es mit der Glasküvette auf sich hatte, die Häusser an einem kalten Wintertag des Jahres 1973 zufällig in Spanien sah, weiß er bis heute nicht; doch bietet sich die harmlose Erklärung an, daß das Gefäß mit der Flüssigkeit zur Abkühlung auf die Mauer im Freien gestellt worden war. Im Bilde hat der Gegenstand schon deshalb nichts Prosaisches, weil selbst die Landschaft im Hintergrund auf ihn zu reagieren scheint. In der Tat kurvt die Baumkulisse über dem Behälter mit der weißlichen Dampfhaube in die Höhe, während die Deckfläche der Brüstung als völlig gerade Helligkeitsbahn das Bild in seiner ganzen Länge durchquert. In teilnahmslosem Lichtgrau steht der Himmel über der Szene, auf die man sich ohne Kenntnis des realen Bewandtniszusammenhanges kaum einen Reim machen kann.

Gewissermaßen im Vorübergehen wurde von Häusser auch ein anderes wunderliches Objekt entdeckt: ein Informationsständer, der statt einer instruktiven Mitteilung ein leeres weißes Blatt enthält. Vor einer monumentalen Nische der Bielefelder Kunsthalle aufgestellt, wird er zum Indikator des reinen Widersinns – oder, nimmt man ihn ernst, zum geheimnisvollen Zeichen für eine nicht mehr verbalisierbare Richtungs- und Ausweglosigkeit. Der Titel „Definitivum“ (Abb. 130), den Häusser der 1977 entstandenen Photographie gab, stützt die – auch von der aufgehellten Fläche des auskunftverweigernden Blattes suggerierte – zauberische Lesart.

Weniger kontextabhängig ist die Magie des Gegenstandes in der Photographie „Wesenhaftes Objekt“ von 1979 (Abb. 210). Mit dem gebündelten Fischnetz auf sandigem Boden assoziiert man spontan ein, wenn auch unbekanntes, Tier. Weil die generelle Anmutung das nahelegt, ist man bereit, das dunkle Netz als Fell und die hellen kugelförmigen Schwimmer als Bestandteile einer fremden Anatomie hinzunehmen.

Nicht eigentlich um Dingmagie geht es bei anderen Photos der siebziger Jahre. „principio de una historia“ („Beginn einer Geschichte“) von 1971 (Abb. 205) lädt zum Weiter-spinnen einer Geschichte ein, über deren Anfang die von einer Mauer herunterhängende Strickleiter berichtet. Ob es sich um ein kindliches Abenteuer, eine Liebesaffäre oder

eine Flucht handelt, bleibt offen, aber die labile Geometrie der Leiter läßt eher auf eine improvisierte als auf eine planvolle Aktion schließen. Formal bestechend ist der Gegensatz zwischen dem schwarzen Lineament der Strickleiter und der kalkigen Helligkeit der rau verputzten Mauer; ein nicht identifizierbarer, vielleicht für den Aufstieg hilfreicher dunkler Gegenstand am unteren Bildrand fungiert als Kontrapunkt zur Leiter und zugleich als eine Art Tariergewicht für die Bildsymmetrie.

Hintersinnig ist die Liaison, von der die Aufnahme „Verbindung“ von 1975 (Abb. 203) erzählt: Zwei kahlköpfige Schaufensterpuppen sind mit einem flüchtig um die Hälse gewundenen Draht aneinandergeschnitten. Was in Wirklichkeit wohl nur geschehen ist, um die ihrer zweckmäßigen Verwendung harrenden Figuren am Umfallen zu hindern, wird in Häussers Photographie zur Beschreibung einer beklemmenden Situation. Der Ausschnitt ist so gewählt, daß die Rückansicht einer Puppe die Hals- und Kopfpertie der anderen weitgehend verdeckt; anonym, wie die Gestalten sind, verbergen sie auch noch ihre Gesichter. Gegenüber den dunklen, undifferenzierten Massen der Plastikkörper kommen der skurrilen Linie des Drahtes und den Ziffern auf dem Kopf der vorderen Figur prominente Rollen für die Bildorganisation zu.

Wie sich Interesse für strukturelle Phänomene mit Anliegen thematischer Art verbünden kann, belegen einige Photographien aus den achtziger Jahren. „Verlorener Ort“ von 1982 (Abb. 195) zeigt eine Backsteinwand mit leise belebtem Fugenbild und einer zugemauerten Tür, neben der links eine kleine geschwärtzte Fensternische zu sehen ist. Verlorenheit teilt sich, wie oft bei Häusser, als Ausweglosigkeit mit. Weniger hermetisch, doch nicht minder trostlos ist der von der 1984 entstandenen Photographie „Platz 479 – Platz 488“ (Abb. 91) vermittelte Eindruck: Geboten wird der Frontalblick auf eine Friedhofswand mit Grabkammern, deren grobschlächlige Numerierung das Ganze um so mehr zur Statistik degradiert, als die zehn leeren Rechteckschächte einem monotonen Gliederungsschema folgen. Was die Zeilenordnung verhalten auflockert und zugleich das Bild zentriert, sind ein Sarggestell in der mittleren unteren Zelle und die dank der perspektivischen Verkürzung in unterschiedlichem Umfang sichtbaren Wandungen der Grabkammern.

Auf vollkommene Weise verschränkt sich eine vorgefundene Struktur mit der Bildarchitektur in der Photographie „Kreuzweg“ von 1981 (Abb. 72). Als breiter Mittelstreifen durchzieht eine sonnenbelichtete Mauer die Bildfläche; dunkler Schatten liegt über dem Vordergrund, und dunkel ist der die obere Zone einnehmende Himmel. Dem Horizontalzug der drei großen Bildkomponenten widersetzt sich in der Mitte ein stelenförmiger Mauervorsprung mit einem kleinen schwarzen Kreuz. Das kleine Ensemble ist mächtig genug, um den Blick auf sich zu ziehen und der Flächengeometrie einen Halt zu geben. Der Umstand, daß Störelemente im Spiel sind – wie die Auswinkelung des Schattenrandes links, die Verwitterungsspuren an der Mauer und die Telegraphendrähte links oben –, gibt der Geometrie jenen Unterton prosaischer Sinnlichkeit, der zum Mediterranen gehört.

Enigmatische Gegenstände finden sich in der Produktion der achtziger Jahre mehrfach, und zwar stets in landschaftlichem Kontext. „Einsames Objekt“ (Abb. 84) ist ein Bild von 1981 betitelt, das ein an einen Sarkophag gemahnendes Möbel auf einem blätterübersäten Waldflecken zeigt, „Eine Geschichte im Wald“ (Abb. 228) heißt eine Photographie von 1984, deren stummer Akteur ein unerklärlicherweise an diesen einsamen Ort gelangter Container ist; „Späte Stunde“, 1982 (Abb. 221) ist ein Bild benannt, das sorglos eingerollten Abdeckplanen auf einem Acker den Anschein von abgeworfenen Hüllen eines Monsters gibt. „Bank im Moor“ (Abb. 160) ist schließlich eine Photographie von 1984 betitelt, die ein weniger rätselvolles, in seiner Isolation inmitten der unwirtlichen Moorlandschaft gleichwohl schaudererregendes Objekt vorführt. In jedem Falle kommt der Beleuchtung eine wesentliche Bedeutung zu, genauer: der faszinationsstiftenden Herausstellung des Objekts mit luministischen Mitteln. Häusser forciert die Kontraste, aber nicht so, daß die Glaubwürdigkeit in Gefahr geriete. Licht verliert bei ihm nie den Bezug zum Natürlichen, und eben darum sind die mit Hilfe des Lichts akzentuierten Gegenstände keine theatralischen Präsentierstücke, sondern Dinge, die an der Natur teilhaben und an denen die Natur Anteil nimmt.

Auch ein Kunstwerk kann durch Wahl eines spezifischen Beleuchtungsmoments mit magischen Energien aufgeladen werden. In der Photographie „Die Unbekannte“

von 1982 (Abb. 220) wächst einer antiken Statue dadurch ein Seher-Pathos zu, daß ihr verwittertes Haupt von der abendlichen Sonne beleuchtet wird, während der gewandete Körper tief verschattet ist und die Zypressen im Hintergrund fast ganz auf Silhouetten reduziert sind. Die starke Untersicht, die den Kopf vom Betrachter wegrückt und die Zypressen optisch stürzen läßt, steigert im Verein mit dem abgedunkelten Himmel die pathetische Wirkung; zudem fördert die betonte Asymmetrie den Eindruck einer Weitung des Raumes in der Blickrichtung der Figur.

Kein rätselhaftes, wohl aber ein skurril anmutendes Objektensemble beschert die Photographie „Abgrenzung“ von 1986 (Abb. 136). Der Wohnwagen in der oberen Bildzone mutet in seiner Länge an, als wäre er anamorphotisch verzerrt. Buchstäblich unterstrichen wird dieser Effekt durch die Doppelhorizontale des weißen Zauns, der das vom Caravan besetzte Revier gegen den beinahe die ganze untere Bildhälfte einnehmenden Grund abgrenzt. Es ist die photographische Aufbereitung, die den Witz der Situation zur Geltung bringt und die zugleich so etwas wie ein gegen das Unernstere immunes abstraktes Bildmuster herstellt. Diese Art der ästhetischen Absicherung charakterisiert freilich nicht nur Häussers Umgang mit skurrilen Themen, sondern mit dem Thematischen überhaupt.

Witzige Sujets finden sich bei Häusser ohnehin selten. Um so öfter solche, die Gefühle der Melancholie, der Verlorenheit und der Bedrohtheit wecken. Noch häufiger als von Arbeiten früherer Jahre geht von neueren Bildern Vergänglichkeitsstimmung aus. Ihre Quelle können eine tote Kreatur oder ein ausgedienter Gegenstand sein, immer ist jedenfalls das Umfeld verstärkend mitbeteiligt. Wenn die Vanitasbotschaft so offen formuliert wird wie in der Photographie „Toter Vogel“ von 1980 (Abb. 116), wird der Hauptausdrucksträger, hier der Tierkadaver, durch ein formales Element, hier die senkrechte Bahn eines Pfostens, konterkariert. Handelt es sich um Schiffswracks oder Wrackteile – wie in „Omaha“ von 1994 (Abb. 151 und 152), „Ausgedient I“ von 1996 (Abb. 217), „Gestrandet III“ von 1997 (Abb. 208) und „Außer Saison II“ von 1998 (Abb. 218) – oder um Gebäuderuinen – wie in „Erinnerung II“ von 1995 (Abb. 103) –, so ist mit Mitteln der Komposition, der Tonwertstufung und der Schärfenplatzierung ein Ausgleich zwischen der Sachmitteilung

und dem Eigenanspruch des Bildes erreicht. Meisterhaft versteht Häusser dabei – Photographien wie „Erinnerung II“ (Abb. 103) oder „Gestrandet III“ (Abb. 208) belegen es – das Instrument der Kompensierung von vorgegebenen Symmetriestörungen einzusetzen.

Einige der jüngst entstandenen Aufnahmen thematisieren Grab- und Friedhofssituationen. In „Tod im Teefeld“ von 1991 (Abb. 85) hält ein weißes Kreuz inmitten des dichten Blätterteppichs der Teesträucher das Gedächtnis an einen hier geschehenen Unfall lebendig; das hoch und mittenversetzt plazierte Leidenssymbol und die in Schräge und Gegenschräge verlaufenden Wege bürgen für kompositionelle Spannung. Die „Neigung“ betitelte Photographie von 1991 (Abb. 98) nutzt die konvergierende Kippstellung zweier kreuztragender Grabsteine als Vorgabe für die – nicht zuletzt durch die starke Untersicht geprägte – bildnerische Auslegung. Die Photographie „Das Grab auf dem Weg“ von 1996 (Abb. 100) fesselt, was das Materielle betrifft, durch den Gegensatz zwischen der verrotteten Grabplatte und dem relativ intakt gebliebenen Medaillon; was die Bildordnung angeht, durch den eine merkwürdige Transitorik erzeugenden Perspektivzug. Erinnerungen an Caspar David Friedrich mag man mit der in „Untergang“ (Abb. 114), einer Photographie von 1997, vergegenwärtigten Szene verbinden: Aus mäßig bewegtem Gewässer ragen ein dem Umkippen nahes, aufgesockeltes Kreuz und hinter ihm, gleichsam zu einer hilflosen Stützgebäude ausholend, ein entlaubter Ast. Der schmale, sich kaum vom Wasser abhebende Landstreifen am Horizont ist in dieser Ödnis so wenig ein Sicherheitsversprechen wie ein fernes, mit zwei Menschen besetztes Ruderboot.

Gegenstände, welche erzählen oder die Phantasie zur narrativen Erfindung anregen, können im jüngsten Schaffen Häussers sehr verschiedene Gesichter haben. In der Photographie „Legende“ von 1982 (Abb. 102) übernehmen ein bunkerartiger Ausstieg und einige achtlos zur Seite gerückte Abschränkungen die Rolle sprachfähiger Requisiten. Was sie sagen wollen, deutet der Titelverhalten an, nämlich einen Bezug zur christlichen Auferstehungsgeschichte; „das seltsame kleine Steinhäuschen, die weggeschobenen Absperrgitter vor der offenen Türe und der viele Himmel“, so Robert Häusser, hätten ihm die Assoziation eingegeben. In „Die verbotene Treppe“ von 1996 (Abb. 129)

wird der Betrachter mit einer steil ansteigenden, geländerlosen Treppe zwischen festungsartigen Mauern konfrontiert. Den Aufstieg verwehrt ein Gitter. An diesem Ort wohl nur aufgestellt, um Selbstgefährdung zu vermeiden, wird es in dem durch scharfe Kanten und harte Schatten bestimmten Bildgefüge zu einem Objekt mit apotropäischer Kraft.

An Szenen von Magritte läßt die Interieuraufnahme „Nächtliche Stunde“ von 1993 (Abb. 332) denken. Wie eine Bühne tut sich ein Raum mit unverputzten Hausteinvänden und einem mächtigen Kamin auf, vor dessen Konsolwangen zwei einander zugewandte, mit hellen Tüchern verhüllte Sessel stehen. Im Dämmerlicht der geschichtsträchtigen Umgebung scheinen die Möbelstücke in einen magischen Dialog verstrickt. Noch surrealer mutet das Ambiente der aus dem Jahr 1990 datierenden Photographie „terminal“ (Abb. 110) an: In einem kahlen Raum, von dem ein mehr als die halbe Bildhöhe einnehmendes Stück des Bodens und ein die obere Zone beanspruchender Wandausschnitt zu sehen sind, steht eine hohe Wanduhr. Mehreres kommt zusammen, um eine geisterhafte Stimmung zu beschwören: die Verlassenheit des Ortes, die Zeigerlosigkeit der Uhr, ein breiter Riß, der neben der Uhr wie ein niederfahrender Blitz die Mauer teilt, und nicht zuletzt die Beleuchtung, die auf dem Estrich eine markante Keilfigur und eine gegenläufige Keilbahn mit weichen Konturen entstehen läßt. Daß dies alles in einer atmosphärisch dichten und formal stringenten Komposition aufgeht, ist Häussers eminentem Gestaltungsvermögen zu danken. Bildbalance stellt sich in diesem Falle auf eine sehr dialektische Weise ein – man achte nur auf das Widerspiel der Rißlinie und des unteren Schattenkeils oder auf das komplexe Gegen- und Miteinander heller und dunkler Partien.

Der Kategorie der enigmatischen und magischen Arbeiten lassen sich noch andere Photographien aus den letzten Jahren zuordnen, so die „Objekt in der Nacht“ betitelte Aufnahme von 1993 (Abb. 225), die ein von innen beleuchtetes Zelt auf einer Wiese zeigt, oder das „Bedeckte Weisheit, II“ benannte Bild von 1995 (Abb. 150), das eine vom Alter gezeichnete Buddhafigur mit verhülltem Haupt präsentiert. Hier wie dort ist das Geometrische für die Bildwirkung wichtig, einmal als Orthogonalgerüst mit Schwerpunkt in der oberen Zone,

das andere Mal als von Schräglinien beherrschtes Symmetriemuster, das sowohl für die in prononciertem Nahsicht wiedergegebene Sitzfigur als auch für die den Buddha beschirmende Asthütte verbindlich ist.

Thematisch im Grunde unauffällig, aber dennoch nicht nur wegen ihrer überlegenen ästhetischen Qualitäten besonders faszinierend, sind einige in letzter Zeit an Meeresstränden entstandene Aufnahmen. „Das Haus am Hafen“ von 1996 (Abb. 199) vergegenwärtigt eine Situation, deren Ungewöhnlichkeit wohl erst dadurch bewußt wird, daß man sie in Übereinstimmung mit den Augen des Photographen wahrnimmt. Ein kleines Haus steht in unmittelbarer Ufernähe. Die Straße, die auf es zuführt, wird rechts von einem größeren Gebäude, links von einem kleineren gesäumt. Der durch die flankierenden, vom Bildrand überschrittenen Bauten kanalisierte Perspektivsog staut sich am Häuschen in der Mitte nur bedingt, weil dieses über Eck steht und als eine Art Blickteiler zum Meer hin fungiert. Gleichwohl wahrt das kleine Haus mit seiner properen Steinfassade und der sauber verputzten Seitenwand so etwas wie die Würde der Bescheidenheit.

Ganz anders gibt sich das Gebäude in der Photographie „Das Haus am Strand“ von 1994 (Abb. 198). Es zeigt sich dem Betrachter von der Seite her als dunkles, weitgehend silhouettenhaftes Gebilde. Vor der Mauer, die das Haus umfriedet, stehen mehrere hellgestrichene Badekabinen: drei als Gruppe vor dem Haus, zwei weiter links, wo neben ihnen noch ein knapper Meeresausschnitt zu sehen ist. Inmitten seiner hellen Umgebung wirkt das finstere Haus mit seiner Mauer befremdlich, und diese Befremdlichkeit wird durch den virtuellen Größenzuwachs gesteigert, den die kleinen Badekabinen dem Haus bescheren. Die klare Raum- und Flächendisposition, die Austarierung der Helligkeitswerte und die Wahrung eines Sichtbarkeitsrestes in der Giebelzone des Hauses sorgen dafür, daß sich der psychologische Beunruhigungseffekt in Grenzen hält – anders gesagt: daß sich die Eigenqualität des Bildes gegenüber den vom Bild ausgelösten Emotionen behauptet.

Die Photographie „Finisterre I“ von 1997 (Abb. 66) nutzt die Geometrie von Ladeschranken und Hafenzeichen an diesem „Ende der Erde“, dem westlichsten Punkt des

französischen Festlandes, für ein bei aller Kompliziertheit hochprägnantes Bildsystem. Drei senkrechte Formen spielen mit Elementen zusammen, deren faktische Horizontalgerichtetheit perspektivisch so moduliert ist, daß das am weitesten entfernte Element, die Piermauer links, als reine Waagerechte erscheint, der Ausleger der entfernteren Ladeschranke ganz leicht geneigt und der Arm der näheren deutlicher nach unten gewinkelt. Diese stärkere Neigung findet eine kaum merkliche Antwort im Verlauf der Kaimauer rechts. Die in Schwarz-Weiß abgesetzten Maßindikationen auf den Ladebäumen vermehren den geometrischen Bildfundus. Die anderen Gegenstände – die steinbefestigte Uferböschung, das radikal verkürzte Schild an der Stange, das zum beschnittenen Oval verkürzte Rundschild auf der vorderen Ladeschranke und schließlich das Takelwerk eines Bootes hinter dem rechten Pier – sind gleichsam Störelemente, die das vollenden, was schon die Perspektive anzurichten vermag: das Mondrianische Szenarium in die Realität zurückzurufen. Es liegt eine leise Ironie in dem Bilde, als wolle der Autor sagen, daß Geometrie wohl eine fesselnde Sache sei, aber letztlich doch nur ein Akzidens der Lebens- und Kunstwirklichkeit.

Das gilt für die Ding-Darstellungen Robert Häussers überhaupt: Ästhetische Sprachkraft ist ihnen als eine Selbstverständlichkeit mitgegeben, die ihre existentielle Bedeutung nicht verdecken kann – ja die diese Bedeutung erschließt.