

FRANK BRENNER

Wolfram Huschens



Künstler und Pädagoge
Band 1

Magisterarbeit im Fach Kunstgeschichte

Band 1

Wolfram Huschens 1921 - 1989
Künstler und Pädagoge

gestellt von :

Prof. Dr. Lorenz Dittmann

bearbeitet von:

Frank Brenner
Kleeweg 1A
66280 Sulzbach

VORWORT.....	2
<i>Einleitung</i>	6
<i>Quellenlage</i>	8
1. BIOGRAPHISCHES.....	11
1.1. KINDHEIT UND JUGEND 1921 - 30.....	11
1.2. DER JUNGE WOLFRAM UND DER MALER ZOLNHOFER 1930 - 39.....	12
1.3. DER KRIEG 1940 - 44.....	13
1.4. DIE AKADEMIE FÜR ANGEWANDTE KUNST IN MÜNCHEN 1946 - 49.....	14
1.5. ZURÜCK IN SAARBRÜCKEN: DER WEG ZUM STUDIENRAT.....	17
1.5. DER KÜNSTLER HUSCHENS IM SAARLAND: KULTURELLES KLIMA, KÜNSTLERGRUPPEN UND WERKBUND	19
2. DER KUNSTPÄDAGOGE.....	24
2.1. SEINE LEHRMETHODE - EIN DARSTELLUNGSVERSUCH.....	25
2.2. SCHULDIENTST.....	27
2.3. UNIVERSITÄTSZEICHENLEHRER	29
3. DER MALER HUSCHENS UND DIE "KLASSISCHE MODERNE" - VOM IMPRESSIONISMUS ZUR ABSTRAKTION.....	31
4. ZUM WERKPROZESS.....	40
4.1. BILDANLAß.....	40
4.2. ARBEITSITUATION, GESTALTUNGSDIEE UND ARBEITSGRUNDLAGE	41
4.3. SKIZZE, ENTWURF, ZEICHNUNG, AUSFÜHRUNG.....	44
5. CHRONOLOGISCHE BESCHREIBUNG DER SCHLÜSSELWERKE INNERHALB DER THEMEN- UND WERKGRUPPEN (KATALOG).....	46
5.1. DIE LANDSCHAFTEN	48
5.2. THEMA: INDUSTRIE.....	75
5.3. STILLEBEN	82
5.4. GEOMETRISCH-ABSTRAKTE BILDWERKE	98
5.4.1. <i>Freie Geometrie</i>	98
5.4.2. <i>Strenge Geometrie</i>	106
5.5. KUNST AM BAU.....	123
5.5.1 <i>Kunst am Bau - Freie Geometrie</i>	124
5.5.2. <i>Kunst am Bau - Strenge Geometrie</i>	134
<i>Schlußbetrachtung</i>	142
<i>AUSSTELLUNGEN:</i>	143
<i>Literaturverzeichnis</i>	145

Vorwort

Im Juni 1989 ist der Künstler und Pädagoge Wolfram Huschens nach langer Krankheit in Saarbrücken verstorben.

Wolfram Huschens ist einer breiteren Öffentlichkeit im Saarland als Kunsterzieher am Ludwigsgymnasium noch in Erinnerung, als Universitätszeichenlehrer und als vielseitiger Künstler durch Presse, Funk und Fernsehen. Trotzdem ist sein Name heute, acht Jahre nach seinem Tod, schon vielen kein Begriff mehr¹. Dies hängt einerseits mit der fehlenden Gesamtdokumentation seines Werkes zusammen und andererseits damit, daß Werke von Wolfram Huschens heute weder in Museen², noch auf dem Kunstmarkt präsent sind. Der größte Teil des umfangreichen und stilistisch sehr unterschiedlichen Oeuvres befindet sich in Privatbesitz. Ein kleiner Teil, relativ frühe Werke, sind in Saarländischem Landesbesitz und auf die Amtsstuben der Ministerien und Behörden in der Landeshauptstadt verteilt³. Die Beispiele für Kunst am Bau sind im „Institut für Aktuelle Kunst“ in Saarlouis dokumentiert, allerdings unvollständig. In alten Ausstellungskatalogen sind ebenfalls Werke verzeichnet, die jedoch so unpräzise dargestellt sind, daß sie für eine wissenschaftliche Bearbeitung nicht herangezogen werden können.

Das Oeuvre von Wolfram Huschens ist bisher in seiner gesamten, stilistischen Breite nicht kunsthistorisch aufgearbeitet worden. Ein Werkverzeichnis existiert nicht, wahrscheinlich deshalb, weil sich die Quellenlage als sehr ungünstig darstellt. Der Künstler selbst hat sich nur wenig um seinen Nachlaß gekümmert oder gar komplexere Dokumentationen seines Werkes gefördert, obwohl er auch ausgebildeter Kunsthistoriker war. Kunstpraxis war für ihn einträglicher als lästige Archivierungs- und darüber hinaus theoretische Publikationstätigkeit.

Vor diesem Hintergrund wird hier der Versuch gestartet, das stilistisch höchst unterschiedliche, schwer zu kategorisierende Oeuvre des Künstlers Wolfram Huschens in einem größeren Zusammenhang zu erfassen, schriftlich und fotografisch⁴ zu dokumentieren, um so eine Basis zu schaffen, auf der weitere Forschungen aufbauen können.

Der überwiegende Teil der Bilder befindet sich in Privatbesitz. Demzufolge mußte der Verfasser möglichst viele Freunde und Sammler deutschlandweit ausfindig machen, kontaktieren und aufsuchen. Schon bei der Stoffsammlung hat diese Arbeit mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Ein zusammenhängender Teil des Nachlasses ist 1991 schlecht dokumentiert versteigert worden.. Letztlich konnte aber doch nach monatelangen Recherchen eine beträchtliche Zahl von Werken zusammengetragen werden. Diese Werke bilden den Grundstock für ein erstes Werkverzeichnis, aus dem werkimmanente Schlüsselwerke zur

¹ Die Befragung einiger Studenten der Kunstgeschichte ergab beispielsweise, daß kaum jemand wußte, daß zwei große Arbeiten, das über dreißig Meter lange Farbmuster im Wandelgang am Bau 10 der Philosophischen Fakultät oder das aufwendige, den Kunstwissenschaften gewidmete Sgraffitobild im Bau 12 gleich daneben, von Wolfram Huschens stammen.

² Einzige Ausnahme in der letzten Zeit war die Ausstellung „Industrie - Menschen - Bilder“ im Historischen Museum Saar, 1996/1997 in der ein Bild von Huschens gezeigt worden ist: „Industrie“, um 1953, Öl auf Leinwand, 63,5 x 91 cm, Regierung des Saarlandes, Saarbrücken. Ausstellungskatalog: Kugler, Liselotte (Hrsg.): „Industrie - Menschen - Bilder, Saarbrücken 1996; S. 94. Im Werkverzeichnis „Industrie“: WZ. Nr.: 53IN25705.

³ Die Werke in Landesbesitz sind dank des Kunsthistorikers Dr. Berthold Schmitt sehr gut dokumentiert, aber leider ohne Abbildungen.

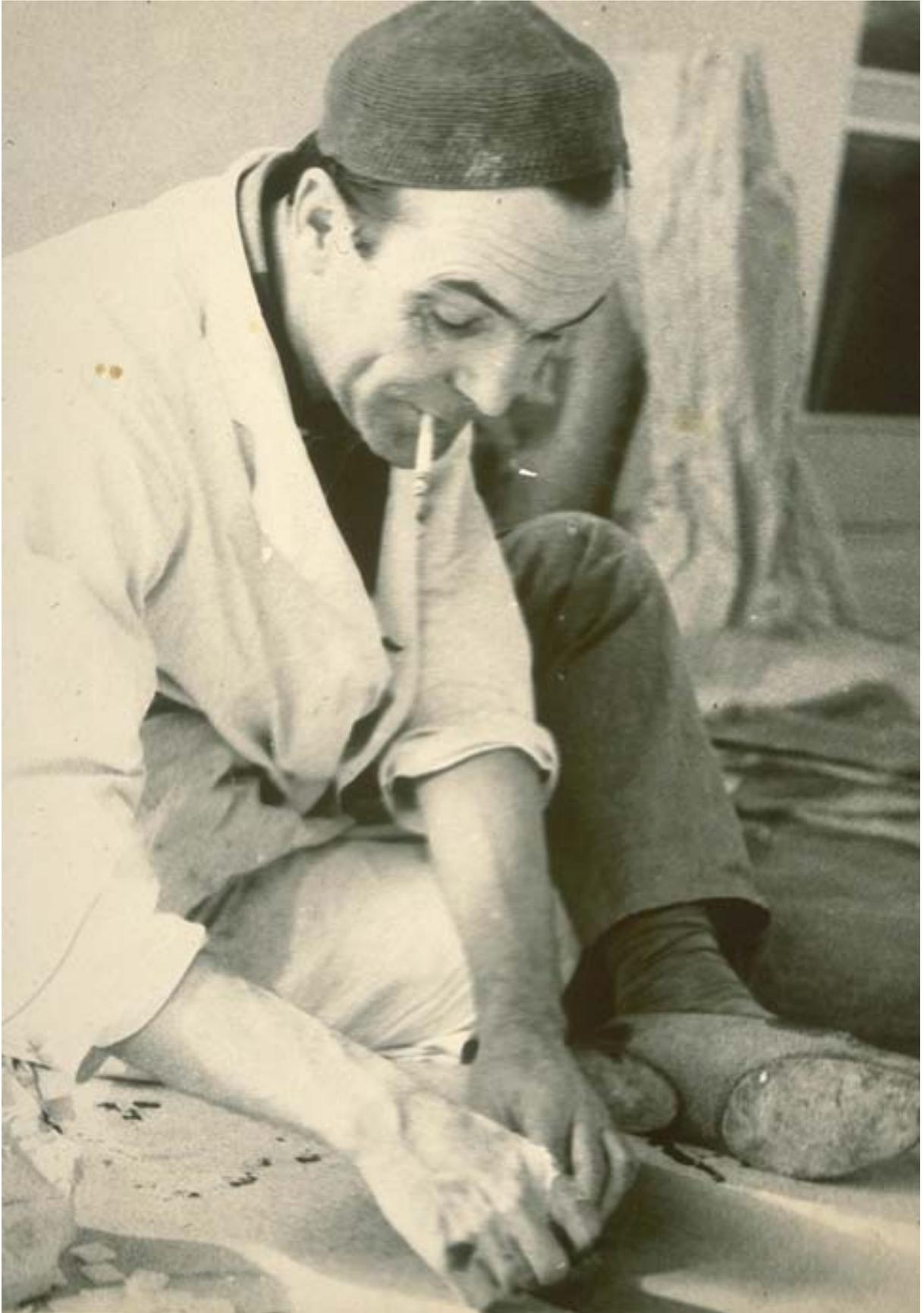
⁴ Es existieren nur einige wenige verwertbare Fotos. Ohne professionelle Hilfe, die zunächst in Aussicht gestellt war, letztlich aber nicht in die Tat umgesetzt worden ist, mußte sich der Verfasser in die schwierige fotografische Technik der Aufnahme von Kunstwerken einarbeiten. Nicht immer mit Erfolg, wie manche Abbildungen zeigen werden. Aber eine professionelle fotografische Bilddokumentation übersteigt leider bei weitem die studentischen Möglichkeiten.

kunsthistorischen Standortbestimmung von Wolfram Huschens herausgearbeitet werden können. Letztendlich sind durch die Materialfülle zwei Bände entstanden. Der erste Band beschäftigt sich mit der Biographie des Wolfram Huschens, in Auszügen mit dem Hintergrund der „Klassischen Moderne“, dem Pädagogen, dem Werkprozeß und in der Hauptsache mit der Kategorisierung und der Beschreibung von Schlüsselwerken. Einen zweiten Band ergibt das Werkverzeichnis mit einem Klassifikationssystem und den danach aufgeführten Kunstwerken. Vor dem Hintergrund all der Schwierigkeiten, die die Bearbeitung des Oeuvres von Wolfram Huschens mit sich gebracht hat, sei all denen gedankt, durch deren Hilfe, das Erstellen dieser Arbeit überhaupt erst ermöglicht wurde.

Paul Cézanne:

„Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Was soll man von den Dummköpfen denken, die behaupten, daß der Maler immer der Natur unterlegen sei! Er ist ihr nebengeordnet“⁵

⁵ Hess, Walter (Hrsg.): Paul Cézanne - Über die Kunst - Gespräche mit Gasquet, Mittenwald 1980; S. 12 und 127, Anmerk. des ältesten Sohnes Rainer: „Dies war der Lieblingssatz meines Vaters!“



Wolfram Huschens bei der Arbeit 1964

Einleitung

Die vorliegende Arbeit untersucht das Werk des saarländischen Künstlers Wolfram Huschens (1921 - 1989), sowie seine Lehrtätigkeiten als Kunsterzieher und als Universitätszeichenlehrer.

Als außerordentlich vielseitiger Künstler hat er sich vor allem durch Kunstwerke im öffentlichem Raum einen Namen gemacht. Seine Betätigung als Maler, Grafiker und Objektmacher ist weniger bekannt. Aber gerade seine nicht öffentlichen Bildwerke bezeugen seine intensive Auseinandersetzung mit der sogenannten „Klassischen Moderne“. Seine künstlerische Entwicklung vollzieht sich in mehreren Strängen. Dabei zeigen besonders seine Landschafts- und Industriedarstellungen nach und nach eine Hinwendung zur Abstraktion. Seine Stilleben und Blumendarstellungen zeigen eine ähnliche Richtung, die ihn schließlich zur ungegenständlichen, geometrischen Abstraktion, seinem Hauptwerk führt. Bei der Betrachtung seines Oeuvres fällt jedoch auf, daß sich diese Entwicklung nicht chronologisch, sondern in parallelen Strängen vollzieht.

Auf Grund des nicht dokumentierten Werkes und der sehr problematischen Quellenlage ist es zunächst für den biographischen und kunsthistorischen Ansatz notwendig gewesen, möglichst viele Arbeiten des Künstlers zu sichten und zu erfassen, um daraus ein historisch - analytisches Werkverzeichnis zu erstellen. Wegen des zeitlichen Rahmens dieser Arbeit konnten, vorsichtig geschätzt, vielleicht zwei Drittel des Gesamtwerkes als Grundlage dienen⁶, daraus folgt die kunstwissenschaftliche Standortbestimmung des Werkes. Die Arbeit gliedert sich in sechs Kapitel, in denen der Versuch unternommen wird, unter Berücksichtigung biographischer Daten (Kap. 1) und kunsthistorischer Grundlagen (Kap. 2) die gesichteten Werke nach kunsthistorisch relevanten Kriterien zu ordnen (Kap. 5) und zu dokumentieren (Kap. 6; Band 2). Nach dem Tod des Künstlers besteht noch heute ein dringender Handlungsbedarf. Schon jetzt werden die ersten Werke in öffentlichen Bauten aus den Fünfziger Jahren zerstört.⁷

Wolfram Huschens ist heute einem größeren Kreise außerhalb seiner früheren Lehrtätigkeit, wenn überhaupt, nur durch seine Kunst im öffentlichen Raum bekannt. Darüber hinaus ist er aber auch mit vielen anderen künstlerischen Aufgaben intensiv beschäftigt gewesen.

Das künstlerische Gesamtwerk und auch sein teilweise reformpädagogischer Hintergrund basieren in wesentlichen Teilen auf den Traditionen der sogenannten Klassischen Moderne und dem Bauhaus (Kap. 2). Darüber hinaus werden Entwicklungen der Nachkriegszeit, also etwa ab 1950, ersichtlich (Kap. 1.6 u. 2). Nachfolgend werden die hauptsächlichen Merkmale der Kunst von Wolfram Huschens untersucht, die sich aus dem Einfluß der Klassischen Moderne und zeitgenössischer Kunstströmungen ergaben.

⁶ Der Autor hat etwa 400 Arbeiten sehen und dokumentieren können. Auf Grund von Hinweisen auf verschollene oder zerstörte Werke ist eine Schätzung des Gesamtwerkes auf mehr als 600 Arbeiten durchaus realistisch, wenn nicht gar viel zu niedrig angesetzt, wenn man an die vielen vernichteten Entwurfskizzen und Modelle zur Kunst am Bau denkt und die unzugänglichen Arbeiten hochrechnet. Allerdings muß auch berücksichtigt werden, daß besonders Entwürfe, Skizzen und Modelle von Huschens aus eigener Sicht scheinbar nicht von erhaltenswerter künstlerischer Qualität sind oder waren und wohl auch deshalb nicht mehr auffindbar sind.

⁷ Ein großes Glasfenster im ehemaligen Jugendhaus, Rehlingen/Siersburg ist verloren. Ein Wandmosaik, welches aus über 200.000 Steinen bestanden hatte, ist in der Kreissparkasse St. Ingbert bei Umbauten vernichtet worden. Und ebenso wäre fast auch eine Resopalwand aus dem kürzlich abgerissenen Umweltministerium in Saarbrücken verschwunden.

Die im Werk erkennbare Auseinandersetzung mit der Bauhauslehre⁸, aber auch eine allgemeine pädagogische Neuorientierung zu Anfang der Siebziger Jahre⁹ haben Einfluß auf seine Lehrtätigkeit in Schule und Universität gehabt. Seine Wirkung als Lehrer, die ihm sehr spät den Professorentitel einbrachte, ist leider nicht theoretisch dokumentiert. Sie kann aber in Teilen unter Mitwirkung seines bekanntesten Schülers Professor Till Neu¹⁰, gezeigt werden (Kap. 3).

Wie Huschens einige seiner Kunstwerke erarbeitet und hergestellt hatte, soll beispielhaft anhand von Auszügen seines Werkprozess veranschaulicht werden (Kap. 4).

Die beiden letzten Kapitel widmen sich der umfassenden Aufgabe, die zur Verfügung stehenden Kunstwerke - soweit dies möglich ist - in einem an klassischen Gattungsbegriffen orientierten Werkverzeichnis nach Themen- und Werkgruppen (Kap.5) gegliedert, mit Hilfe von Beispielen zu beschreiben und in ihren chronologischen Abfolgen zu dokumentieren.

Innerhalb der Themen- und Werkgruppen lassen sich stilistische Veränderungen nachweisen, die sich jedoch nicht immer chronologisch darstellen lassen.

Durch die Einführung einer Archivsystematik und einer aus dem Vorgegangenen ableitbaren Klassifikation der Werke wird eine überschaubare Materialgrundlage für nachfolgende Forschungen¹¹ geschaffen (Kap. 6; Band 2). Weitere Nachlaßsichtung kann die einzelnen Werkgruppen noch ergänzen und in das neu geschaffene System eingegliedert werden. Dadurch wird der kunstwissenschaftliche Eindruck des Gesamtwerkes geschärft und präzisiert werden, um noch zu weiteren Erkenntnissen zu führen, die im Rahmen dieses Vorhabens nicht geleistet werden können.

⁸ Auf Grund fehlender schriftlicher Nachweise für die Methodik des Pädagogen Huschens müssen diese Grundlagen aus Beispielen des künstlerischen Nachlasses abgeleitet werden. Hier ist u.a. die Gestaltungslehre von Johannes Itten im Umfeld des Bauhauses von hinreichender Bedeutung. Lit.: Rotzler; Willy (Hrsg.): Johannes Itten, Zürich 1972 u.. Wick, Rainer (Hrsg.): Johannes Itten - Bildanalysen, Ravensburg 1988

⁹ Hierzu: Hans Giffhorn: Kritik der Kunstpädagogik, Köln 1972

¹⁰ Seit 1984 ist Till Neu Professor für Grundlagen der Gestaltung und Kunstgeschichte am Institut für Kunstpädagogik der Johann Wolfgang Goethe - Universität. Seit 1993 leitet er den Bereich Malerei.

¹¹ Das breite Spektrum seiner Landschaftsdarstellungen könnte näher erforscht werden und ebenso bietet der große Bereich der Geometrischen Abstraktion noch weitere Forschungsansätze. Ebenso ist es möglich auf der Basis dieses Werkverzeichnisses beispielsweise den graphischen Aspekt in der Malerei von Wolfram Huschens näher zu untersuchen. Darüber hinaus gibt diese Arbeit auch Ansätze zur Erforschung der saarländischen Kunstszene nach dem Zweiten Weltkrieg im Rahmen des saarländischen Sonderstatutes. Und schließlich kann die Darstellung der Kunst im öffentlichen Raum im Saarland durch Werke von Wolfram Huschens noch ergänzt werden.

Quellenlage

Grundlage der folgenden Ausführungen sind die Arbeiten von etwa 1942 bis 1987. Der Autor hat mehr als 400 Beispiele vor allem in Privatbesitz gesichtet, fotografisch dokumentiert und archiviert. Es handelt sich dabei um fast alle Arten des bildnerischen Ausdrucks, von der Skizze auf einem Papierfetzen bis zur präzise geplanten, meterlangen Wand eines öffentlichen Bauwerks. Bisher gibt es keine erkennbare Nachlaßverwaltung. Leider ist es nicht gelungen, die Werke im privaten Besitz der Witwe zu untersuchen, weil diese sich dem Vorhaben verschlossen hat¹². Privatarchiv und Bildbestand sind nicht zugänglich. Dieser Teil des Oeuvres muß also bis auf weiteres unbearbeitet bleiben. Glücklicherweise hat der Künstler viele seiner Ideen in ähnlicher Weise variiert, so daß fehlende Arbeiten aus Serien das Gesamtbild zwar verzerren, aber nie vollständig trüben können. Dennoch gibt es bei Huschens immer wieder Werke, die für sich alleine stehen, als Experiment oder als autonomes Artefakt. Dadurch bedingt ist es möglich, daß hier Beispiele fehlen.

Zwei Jahre nach dem Tod von Wolfram Huschens sammelten und ordneten seine drei Söhne den Nachlaß im Familienbesitz und kontaktierten 1991 das Auktionshaus Dawo in Scheidt, um den größten Teil versteigern zu lassen,¹³ aus kunsthistorischer Sicht immer ein kritisches Unterfangen. Dies hatte zur Folge, daß nur ein Teil der Werke, die im Auktionskatalog¹⁴ aufgeführt sind, im Original wiedergefunden werden konnten. Dabei stellte sich heraus, daß die Angaben im Katalog, besonders im Hinblick auf Maße und Technik, nicht immer korrekt waren. Dieser Katalog ist symptomatisch für die häufig unzuverlässige Quellenlage.

Dasselbe gilt auch für die meisten Kataloge, in denen Huschens nach dem Krieg und bis zwei Jahre vor seinem Tod 1989, also im Laufe der Jahre 1948 bis 1987, mit Werken vertreten ist. Als Dokumente für seine Ausstellungstätigkeit sind besonders die kleinen Katalogbroschüren hervorzuheben, die zu den jährlichen Präsentationen des Saarländischen Künstlerbundes erschienen sind. Allerdings enthalten sie lediglich Angaben darüber, mit welchen Werken der Künstler ausgestellt war und in welcher Technik diese ausgeführt sind. Genauere Datierungen sind selten, Maße fehlen völlig und die wenigen Abbildungen geben nur einen oberflächlichen Eindruck. Sie sind für präzise Beschreibungen nicht verwendbar¹⁵. Jedoch

¹² Es muß an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, das die Nachlaßsituation rechtlich nicht eindeutig geklärt ist. Die Söhne aus erster Ehe vermuten bei der Witwe Hannelore Huschens noch Werke, die erbrechtlich ihnen zustünden. So befürchtet die Witwe, daß nach einer Sichtung ihres Privatbesitzes rechtliche Schritte eingeleitet werden könnten. Ein weiteres, der Kooperation mit dem Autor nicht gerade zuträgliches Problem ist die Eigenart der Witwe, die Betrachtung des Huschensouvers nur aus ihrer subjektiven Sicht zuzulassen. So ist ihr daran gelegen, daß eine Arbeit über den Umgang mit Kunst im öffentlichen Raum am Beispiel ihres Mannes geben müsse, was ohne die Erfassung der gesamten künstlerischen Leistung von Wolfram Huschens und einiger seiner Kollegen, meiner Meinung nach zunächst nicht möglich erscheint..

¹³ Saarbrücker Zeitung Nr. 54, 05.03.1991: Die Saar-Kunstszene geprägt - Der Nachlaß von Wolfram Huschens wurde versteigert. 146 Arbeiten der Jahre 1945 - 1985, Aquarelle, Ölbilder, Zeichnungen, Grafiken, Siebdrucke, Tafelbilder aus den Jahren; 1975/1981 Plakate, Plastiken, Entwürfe, Industrie- u. Hüttenlandschaften, Saarkräne, Stilleben fanden im Auktionshaus Dawo in Scheidt am 02.03.1991 ihre Käufer.

¹⁴ Katalog: Dawo-Auktion: Nachlaß Wolfram Huschens, saarländischer Maler und Bildhauer, Udo Dawo, Kaiserstraße 133, Scheid 02.03.1991.

¹⁵ Einzige Ausnahme der Katalog: Minister für Kultus, Bildung und Wissenschaft (Hrsg.): Landeskunstaussstellung 1987- Kunstszene Saar, Saarbrücken 1987, schwarz/weiß Abbildung des Modells für ein Stadtzeichen „Saarstahl“, 1985, Stahl mit Blattgold, Höhe 70 cm, saarl. Landesbesitz (WZ. Nr. 85GE41530) und originalgetreue Abbildung des Tafelbildes „...inmitten“, 1985, Acryl und Sand, 90 x 90 cm, Verbl. unbek. (WZ. Nr. 85GE40309)

verhelfen die aufgeführten Künstler und mancher Katalogtext dabei, das zeitgenössische künstlerische Spektrum als Hintergrund des Saarländers Huschens zu erfassen. Nur wenige Einzelausstellungen von Huschens sind dokumentiert und in allen Fällen ohne Katalog. Ergiebige Quellen sind zwei Videoaufzeichnungen von Kulturbeiträgen des Saarländischen Rundfunks¹⁶, in denen ein grober Überblick zum Schaffen von Wolfram Huschens gegeben wird. Besonders interessant sind die „Statements“ des Künstler selbst. Der Tonmitschnitt seiner Einführungsrede zur Ausstellung „Rückblicke“ von 1986 in der Volkshochschule in Saarbücken verschafft einen Eindruck davon, wie der Maler seine Werke selbst sieht und wie einige Exponate entstanden sind. Dabei äußert sich Huschens in „seiner pädagogischen Art“ über Grundbegriffe, wie „Tafelbild“ oder die „Hommage“, zudem streift er auch die interessante Grundfrage: „Was ist der Anlaß für ein Bild?“ Ein weiteres wichtiges Dokument ist eine fragmentarische, tagebuchartige Aufzeichnung, in der sich Huschens kurz über Paul Cézanne, Max Liebermann und Max Bill äußert und anschließend einige Aphorismen vorträgt. Die Tonbandaufnahmen geben einen guten Eindruck des wortgewandten Lehrers, der gerne mit der Doppelbödigkeit der Sprache jonglierte: „Mit Worten gehe ich leichtfertig um, Vokabeln habe ich nie gelernt. Hier müßte es heißen: mit Worten gehe ich <leicht> fertig um.“ oder „Kommen sie, wie sie gehen wollen, gehen sie wie sie kommen wollen.“¹⁷

Daß er auf fast allen Ebenen künstlerischen Ausdrucks gearbeitet hat, läßt sich nicht mit einwandfreier wissenschaftlicher Genauigkeit nachweisen. Verschiedene Beispiele, die nur durch Erinnerungen von Zeitzeugen bekannt sind, sind in den meisten Fällen verschollen oder vernichtet. Huschens hat beispielsweise eine pittoreske Kanalansicht von Venedig¹⁸ gemalt, die während der Akademiezeit in München entstanden ist, die zunächst als Konzession an die schweren Nachkriegsjahren, zum Broterwerb zu verstehen ist. Ein „touristisches Sujet“ dieser Art taucht in späteren Bildern in dieser Weise nie wieder auf.¹⁹

Immer wieder gibt es Arbeiten im Oeuvre von Huschens, die sich nicht in eine Werkgruppe oder Werkphase einreihen lassen. Verhindert wird dies durch das Fehlen einer konsequent progressiven Entwicklung innerhalb des gesicherten Werkes. Rückbezüge auf frühere Themen und teilweise spielerische Experimente charakterisieren fast alle Werkgruppen. Besonders das wiederholte Aufgreifen früherer Gestaltungsmerkmale oder Formvorlieben machen die Datierung einzelner unbezeichneter Werke problematisch. Dies betrifft insbesondere naturalistische Landschaftsdarstellungen (Kap. 5.1) ebenso wie die konkreten oder konstruktiven geometrischen Abstraktionen (Kap. 5.4.). Eine entgültige, präzise Chronologie

¹⁶ Müller, Hartmut: Wolfram Huschens, Saarländischer Rundfunk: Aktueller Bericht, Saarbrücken 10.03.1981 (Filmbeitragskopie aus dem Archiv des SR.) und Voltmer, Manfred: Erinnerung an Wolfram Huschens, Saarbrücker Maler und Kunsterzieher (1921-1989), Saarländischer Rundfunk: Aktuelle Kultur, Kulturspiegel Saarbrücken 18.03.1991 (Filmbeitragskopie aus dem Archiv des SR)

¹⁷ Tagebuchartige persönliche Tonaufzeichnung, um 1986; von der Witwe Huschens freundlich zur Verfügung gestellt. Hier spricht aus Wolfram Huschens der studierte Germanist und Wortkünstler.

¹⁸ Venedig, 1947; Öl auf Leinwand, 60 x 41,5 cm, Privatbesitz (WZ. Nr.: 47LA22705)

¹⁹ Aus einem Gespräch mit der Schwägerin von Wolfram Huschens, die mit dem Bruder während der „Besatzungszeit“ in München - Freising lebte und für die Amerikaner arbeitete, geht hervor, daß Huschens Auftragsmalereien für amerikanische Offiziere ausführte. Jedoch ist der Verbleib dieser Arbeiten nicht mehr zu ermitteln. Ein Beispiel könnte eine für den späteren Huschensuncharakteristische Gemälde, die oben bezeichnete Venedigimpression, sein, die sich im Besitz der Schwägerin befindet. Zudem ist es möglich, daß er auch reine Akademieaufgaben veräußert hat, im vielleicht Stil der vom Autor dokumentierten Stilleben aus der Malklasse für Kunsterzieher in München. Leider konnten bisher nur drei dieser Akademieproben eindeutig identifiziert werden, u. a. mit der Hilfe des ältesten Sohnes von Wolfram Huschens.

wird erschwert, da einige Werke nicht genau datiert oder nachträglich von Huschens aus dem Gedächtnis bezeichnet worden sind. Er stellt dazu 1986 selbst fest: „*Die Datierung der Bilder ist nicht gesichert, weil ich es selbst nicht weiß*“²⁰

Gesichert ist, daß Huschens mehr als dreißig verschiedene Techniken einsetzt, um seinen gestalterischen Ideen Ausdruck zu verleihen. Dabei ist besonders auffällig das Experiment mit dem Material als Texturvarianz, d. h. als wechselnde Oberflächenqualität.

Zu seiner kunstpädagogischen Arbeit existieren nur sehr wenige zuverlässige Quellen. Huschens war kein Theoretiker. Über den Theoretiker Huschens gibt es nur spärliche Informationen wie er gelehrt hat, zum Teil stammen diese von Zeitgenossen oder von seinen Schülern. Das Universitätsarchiv gibt zum Beispiel lediglich Auskunft darüber, welche Veranstaltungen er als Universitätszeichenlehrer zwischen 1958 und 1978 angeboten hat. wie er den Unterricht gestaltet hat, ist nur in Ansätzen über mündliche Aussagen von Beteiligten zu ermitteln. Bei allen Befragungen zu seiner Lehrmethode fällt auf, daß er keinem festgelegte Konzept folgte, sondern hauptsächlich durch seine persönliche Präsenz und Spontaneität gewirkt hat²¹. Für die wissenschaftliche Nachbearbeitung ist diese Tatsache allerdings sehr problematisch. Seine Lehrtätigkeit kann also nur über die spärliche Aktenlage, mündliche Überlieferungen und über seinen künstlerischen Nachlaß erhellt werden.

Huschens gilt als hochgebildete, intellektuelle Persönlichkeit mit einem ausgeprägten Hang zu oft humoristisch abgemildertem Zynismus. Er hatte Spaß daran, wie oben gezeigt, die Doppeldeutigkeit der Sprache zu kultivieren, ebenso wie mit scheinbar irreführenden Bildtiteln den Betrachter zu provozieren. Wenn er etwa in einer Ausstellung Bilder zeigt mit den Titeln „*Pascalsche Mathematik*“, „*Deutschstunde*“ oder „*Zur Philosophie*“ und dabei während der Führung bemerkt: „*Das obere, Pascalsche Mathematik, verstehe ich gar nichts davon, (oder) doch Deutsch mag ich gerne, aber verstehe ich ganz wenig* (Anmerk.: Huschens hat Germanistik studiert). *Von Philosophie, die ein bißchen anders geht, verstehe ich noch weniger, aber mag es auch sehr gerne.*“²², dann wird schnell klar, daß Huschens häufig mit Begrifflichkeiten kokettiert hat, bei denen nicht immer klar ist ob er diese tatsächlich wissenschaftlich durchdrungen hat oder nur ein ironisches Spiel mit möglichen Assoziationen treibt. Im Laufe der Auseinandersetzung mit Wolfram Huschens hat es sich ergeben, daß es die Kunstwerke selbst sind, die mit Bezügen zu anderen Künstlern am besten seine Arbeit dokumentieren.

²⁰ Tonmitschnitt: Wolfram Huschens während der Führung durch seine Jubiläumsausstellung „Rückblicke“, VHS Saarbrücken, März 1986. Aus dem Archiv der Witwe Hannelore Huschens.

²¹ Der Verfasser kann dies aus eigener Erfahrung bestätigen.

²² Tonmitschnitt: Wolfram Huschens während der Führung durch seine Jubiläumsausstellung „Rückblicke“, VHS Saarbrücken, März 1986. Aus dem Archiv der Witwe Hannelore Huschens.

1. Biographisches

Es gibt zur Person Wolfram Huschens nur sehr wenige gesicherte biographische Angaben. Die hier folgenden Informationen stammen weitgehend aus der Personalakte des Lehrers, der Erinnerung seiner Söhne, von seiner Frau Hannelore Huschens und in kleinen Teilen von Wolfram Huschens selbst.

1.1. Kindheit und Jugend 1921 - 30

Wolfram Herbert Huschens wurde am 10. März 1921 als zweiter Sohn des Obertelegrafeninspektors Heinrich Huschens und Emilie Brunnet in Oberstein/Nahe geboren. Mutter wie Vater kamen aus dem in dieser Zeit unter Völkerbundverwaltung stehenden Saargebiet, das 1935 dem Deutschen Reich angegliedert worden ist. Zehn Tage nach der Geburt zog die Familie versetzungsbedingt nach Trier.

Die Mutter, Tochter einer Hugenottenfamilie aus Holz bei Heusweiler, galt in Familienkreisen als porzellanhafte, elegante, aber leicht kränkelnde Dame, stets darauf bedacht, ihre Söhne zu verwöhnen. Das Verhältnis des jüngeren Wolfram zu seiner Mutter galt als problematisch.²³

Der Vater²⁴ ein in Fraulautern bei Saarlouis gebürtiger pädagogisch orientierter Beamter prägte den jungen „Wolf“ Huschens offenbar stärker. Dies unterstreicht Huschens später in einem von ihm selbst verfaßten Lebenslauf „für größtenteils einfache Saarländer“ indem er eine Situation aus den Kindertagen beschreibt: „*Eines Tages saßen wir im Sommer in der Küche zum Mittagessen. Es gab Blumenkohl und dazu das Rämpchen mit der Muskatnuss. Mein Vater war nicht der Meinung, daß dieses Gewürz zum Blumenkohl gehöre, ergriff Rämpchen und Muskatnuss und warf beides durch's offene Fenster in den Garten. Für mich eine Demonstration, wie man einfache Probleme lösen kann.*“²⁵ Einen großen Teil seiner Kindheit verbrachte Huschens in Trier, und da häufig spielend am Moselufer. Huschens erinnerte sich später gerne an diese Zeit erster intensiver Naturerfahrung.

1930 wechselte wiederum die Arbeitsstelle des Vaters, welche die vierköpfige Familie nach Saarbrücken, wahrscheinlich in die Lessingstraße 23²⁶, führte. Hier kam es für Wolfram wohl zu den ersten wichtigen Begegnungen, die seinen späteren künstlerischen Werdegang prägten.

Nach fünfjähriger Volksschule wechselte er zur Oberrealschule, dem heutigen Otto-Hahn-Gymnasium in Saarbrücken. Dort hat der junge Huschens den ersten wesentlichen Kontakt zum Berufstand der Zeichenlehrer gehabt, eine prägende Erfahrung, wie sich später herausstellt: „*In der Oberrealschule in Saarbrücken hatte ich weiter das Glück, die beiden*

²³ Wahrscheinlich visualisiert Huschens diese Problematik in dem ungewöhnlichen Porträt „Die Mutter“, 69 x 55 cm, Tempera, Privatbesitz (WZ. Nr.: 40BI18603), einem undatierten Aquarell, daß sich von einer zweiten erhaltenen Porträtstudie der Mutter von 1949, 55 x 41 cm, Pastellkreide, Privatbesitz (WZ. Nr.: 49BI23107) völlig unterscheidet.

²⁴ Auch vom Vater sind zwei Porträts erhalten: Ein Ölbild von 1948, Öl/Lw, 63,5 x 48,5, Privatbesitz (WZ. Nr.: 48BI12305) und eine undatierte Studie, Aquarell, 27,3 x 21,3 cm, Privatbesitz (WZ. Nr.: 40BI21301). Auffällig ist bei beiden ist, daß Huschens hier nicht so expressiv gesteigert mit den Gestaltungsmitteln umgeht wie in dem Aquarell der Mutter.

²⁵ zitiert nach dem Rohentwurf „Lebenslauf für größtenteils einfache Saarländer“ anlässlich einer Ausstellung in Saarwellingen Dez. 1986 - Feb. 1987. „für größtenteils einfache Saarländer“ steht als handschriftliche Bemerkung am Rande des maschinengeschriebenen Rohentwurfs.

²⁶ Diese Straße wird 1946 in der Personalakte der Akademie in München als Wohnort des Vaters aufgeführt.

*Extreme - den guten und den ungeeigneten Zeichenlehrer - zu erleben und zu erleiden. Mit 14 Jahren stand für mich fest, Zeichenlehrer zu werden; mein Vorbild war Dr. Franz Hierling.*²⁷

1.2. Der junge Wolfram und der Maler Zolnhofer 1930 - 39

In Saarbrücken lebte man, so berichtete später Huschens *„durch Zufall in dem Hause, in dem der Maler Fritz Zolnhofer wohnte und arbeitete. Das war ein großes Glück für mich, wenn ich auch lange brauchte, um von der mich faszinierenden Farbigkeit Zolnhofers weg meine eigene zu finden.“*²⁸ Zolnhofer (1896 - 1965) gilt bis heute als der wichtigste einheimische Künstler für die Darstellung der von der Montanindustrie geprägten saarländischen Lebenskultur, der *„Bergmannswelt“*. Schmoll gen. Eisenwerth drückte es 1958 so aus; *"Seine schwermütigen Hüttenlandschaften in rußschwadiger Atmosphäre und seine kohleverschmierten Kumpelgruppen sind treffender Ausdruck dieser Arbeiterlandschaft Saar."*²⁹ .

Es ist aber eindimensional gedacht, Zolnhofer lediglich als künstlerischen Chronisten der Montankultur zu verstehen. *„Schon früh hat sich die Thematik Zolnhofers über die Motive der Bergmannswelt hinaus erweitert: Portrait - Akt - Stilleben - Landschaften - Kompositionen - gedanklich/thematische Bilder.“*³⁰

Der Vater Huschens pflegte ein freundschaftliches Verhältnis zu Zolnhofer. Beide waren passionierte Schachspieler und teilten eine gemeinsame Leidenschaft, die ägyptische Hieroglyphenforschung. Vielleicht wurde dadurch schon früh das Interesse des kleinen Wolfram für symbolisch - ornamentale Formen geweckt³¹. Die beiden Söhne *„Heik“* und *„Wolf“* kamen auf diese Weise in engeren Kontakt mit einem schon damals anerkannten Künstler. Interessant ist, daß Zolnhofer, wie später Wolfram Huschens, an der Münchner Kunstakademie ausgebildet worden ist, einer Akademie, die auch in der Folgezeit für viele saarländische Künstler von Bedeutung geworden ist, für die Ausprägung der künstlerischen Grundlagen. 1930 hatte Zolnhofer gerade u. a. die Gemälde *„Blinder Grubengaul“*³² oder *„Berghalden bei Sulzbach“*³³ vollendet. Ob der damals neunjährige Huschens diese Bilder tatsächlich gesehen hat ist nicht bestimmt zu ermitteln. Sicher ist aber, daß er Zugang zum Atelier des reifen Künstlers gehabt hatte und dadurch schon als kleiner Junge mit einem nicht immer einfachen künstlerischen Werkprozess konfrontiert wurde. Zolnhoferarbeiten wie das *„Maybacher Triptychon“*³⁴ von 1931 mit seinen düsteren, erdigen Farben und dem expressiven pastosen Farbauftrag, der schrundigen Textur und den ausdrucksstarken Darstellungen haben den Buben offensichtlich sehr beeindruckt, wie er selbst später festgestellt hat. Anlässlich seiner letzten Retrospektive *„Rückblicke“*, 1986, äußert sich Huschens:, *„einer unserer*

²⁷ Zitiert nach dem Rohentwurf *„Lebenslauf für größtenteils einfache Saarländer“* anlässlich einer Ausstellung in Saarwellingen Dez. 1986 - Feb. 1987.

²⁸ Zitiert nach dem Rohentwurf *„Lebenslauf für größtenteils einfache Saarländer“*, a. a. O. ;

²⁹ Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Die bildende Kunst an der Saar in neuerer Zeit. In: Altmeyer, K., Szliska, J. und Weiant, P. (Hrsg.): Das Saarland - ein Beitrag zur Entwicklung des jüngsten Bundeslandes in Politik, Kultur und Wirtschaft, S. 347-355, Saarbrücken 1958

³⁰ Bourfeind, Erich: Fritz Zolnhofer - Ölgemälde, Saarlandmuseum Saarbrücken 1961. Zitiert in: Katalog Saarlandmuseum Saarbrücken (Hrsg.): Fritz Zolnhofer. Malerei und Grafik - Ausstellung im Saarlandmuseum, Saarbrücken 30.10.-29.11.1970

³¹ Vermutlich ist das kleine Aquarell *„Ägyptisch“* von 1976, Aquarell, 30 x 40 cm, Privatbesitz (WZ. Nr.: 76FG03701) ein Bezug in diese Zeit.

³² Blinder Grubengaul, Öl auf Leinwand, 1930, 75 x 97 cm, Saarlandmuseum Inv. Nr. NI 3128

³³ Berghalden bei Sulzbach, 1930, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm, Privatbesitz

³⁴ Maybacher Triptychon, 1931, Öl auf Leinwand, Mitteltafel 115,3 x 75 cm, Seitentafeln je 85,2 x 66,3 cm, Saarlandmuseum Landesgalerie

Bedeutendsten, er hat unsere Landschaft entdeckt, künstlerisch dargestellt unseren Bergmann, unsere Bergmannsziege.“ (...) *„Es gibt kein bedeutenderes Bild in unseren Breiten, nämlich der „Blinde Grubengaul“* und weiter heißt es da als Anstoß für die saarländische Museumspraxis *„(...) daß wie ich meine Zolnhofer es wert wäre in unserem Museum fast regelmäßig mit seinen besten Bildern ausgestellt zu werden.“*³⁵

1935 führt die umstrittene *„Saarabstimmung“* das immer noch unter Völkerbundverwaltung stehende Saargebiet *„Heim ins Reich“*, wo die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umwälzungen der regierenden Nationalsozialisten in vollem Gange waren und nun auch das Saarland kulturell entscheidend veränderten.³⁶

In diesem Jahr erfuhr der Künstler Zolnhofer eine offizielle Bestätigung seiner Kunst durch das *„Dritte Reich“* mit der Verleihung des Westmarkpreises am 1. März 1935. Das Bild *„Bergmannsfamilie“*³⁷, um 1940 entstanden und erst kürzlich wiedergefunden bezeugt, daß Zolnhofer in dieser Zeit in die Nähe von *„Blut und Boden“*-Ideologie gerückt worden ist³⁸. Huschens, davon unbeeindruckt, schätze ihn und seine Kunst bis an sein Lebensende, zumal es in jener Zeit nur zwei Alternativen gab: Malverbot oder Emigration. Der bodenständige Saarländer Zolnhofer hatte sich für das Hierbleiben und das Weiterarbeiten entschieden, dabei ist er als malender saarländischer Volkschronist, als kulturelle Identifikationsfigur für die Nazis eine wichtige Schachfigur im Wettbewerb um die Rückgliederung des Saargebiets gewesen.

1.3. Der Krieg 1940 - 44

Wie die meisten jungen Leute, trat auch der sechzehnjährige Gymnasiast Huschens 1937 der Hitlerjugend bei, mehr oder minder freiwillig. Es folgte nun die paramilitärische Ausbildung, die Huschens 1940 in den seit einem Jahr tobenden 2. Weltkrieg führen sollte. Er selbst formuliert es in einem Gespräch mit Költzsch 1964 so: *„(...) freiwillige Meldung, nicht aus patriotischen Gründen, sondern um dem Arbeitsdienst zu entgehen.“*³⁹. Mit neunzehn Jahren erhält er im Herbst 1940 den Reifevermerk der Oberschule für Jungen in Neunkirchen/Saar, nachdem Saarbrücken 1939 das erste Mal evakuiert worden war. Huschens kam zu dieser Zeit mit seiner Mutter nach Ottweiler⁴⁰. Daraufhin begann für ihn am 1. Oktober 1940 die Militärzeit, die offiziell bis zum August 1945 andauern sollte. Als Panzergrenadier zog er in den Krieg. Zunächst einfacher Soldat bei den Funkern, wurde er 1942 Obergefreiter und war Teilnehmer

³⁵ Tonmitschnitt: Wolfram Huschens während der Führung durch seine Jubiläumsausstellung *„Rückblicke“*, VHS Saarbrücken, März 1986. Aus dem Archiv der Witwe Hannelore Huschens.

³⁶ Im Zuge von Gleichschaltung und kultureller Diffamierung wurde u. a. die von Fritz Grewenig gegründete *„Kunst- und Gewerbeschule des Saargebiets“* 1936 geschlossen, der *„Bund Saarländischer Künstler“* ging in der *„Reichskammer der bildenden Künste Landesverband Saar-Pfalz“* unter. Das künstlerische Klima war nun gewandelt zum Banalen, Ideologischen, Kitschigen. Kunst war jetzt eine reine Staatsangelegenheit. Für fast mehr als Zehn Jahre war das Saarland jetzt abgenabelt von jeglichem innovativem, internationalem Einfluß. Die Inkunabeln der Klassischen Moderne galten als *„entartet“*.

³⁷ *Bergmannsfamilie*, Öl auf Leinwand, um 1940, 150 x 105 cm, Kunstbesitz der Landeshauptstadt Saarbrücken

³⁸ Trepesch, Christof: *Von Unternehmern, Arbeitern und Fabriken - Industrie und Kunst in der Saarregion*. In: Katalog: Kugler, Liselotte (Hrsg.): *Industrie - Menschen - Bilder*, Historisches Museum Saarbrücken 1996; S. 73

³⁹ Zitiert in: Költzsch, Georg-W.: *Konturen - Der Maler Wolfram Huschens*, 1964. In: *Saarheimat*, 8. Jahrgang, Heft 1/1964; S. 5

⁴⁰ Hier entstand das früheste datierbare Bild von Huschens: *(Hütten im Schnee bei Ottweiler)*, um 1939/40, Gouache auf Papier, 42 x 55 cm. Verbl. unbek. (Werkverzeichnis: Landschaft: WZ. Nr.: 40LA38503)

am sogenannten „*Unternehmen Barbarossa*“, dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion. Mit der 2. Panzerarmee rückte er in Rußland über Gomel, Orel⁴¹ bis nach Tula ca. 200 Kilometer südlich von Moskau vor, wo im Winter `42 die sowjetische Rückeroberungsoffensive begann.

Huschens aquarellierte während der Feldzüge kontemplative Landschaftsbilder als überlebenswichtige Kompensation des Grauens. Im Rückblick sind diese eindrücklichen Arbeiten die erste nachweisbare Bilderserie im Oeuvre.⁴²

Wahrscheinlich 1944 flüchtete Huschens als Unteroffizier mit den letzten Schiffen über die Ostsee vor der vorrückenden Sowjetarmee. Im Invasionsjahr wurde Huschens bei Aachen im Zuge der Heimatfrontverteidigung am rechten Auge so schwer verletzt, daß er zeitweilig das Augenlicht verlor. Zum Glück für seine weiteren Absichten blieb nur eine Narbe unter dem rechten Auge zurück. Er geriet in englische Kriegsgefangenschaft, der aktive Dienst war für ihn vorbei. Als Leutnant der Reserve erlebte er die deutsche Kapitulation. Im Herbst 1945 kehrte er aus der Gefangenschaft nach Saarbrücken zurück. Unter dem Eindruck der Kriegsapokalypse war er zum Pazifisten geworden. In den folgenden Jahren war seine politische Einstellung vom Internationalismus geprägt und er postulierte selbst aufklärerisch: „*Politik soll für die Gesellschaft gemacht werden und nicht als Summe von Einzelinteressen verstanden werden.*“⁴³ Die Erfahrung aus den Jahren unter den Nationalsozialisten führte ihn also nicht in die Resignation oder in eine konservative, retrospektive Verklärung. Im Gegenteil seine progressive Haltung und sein politisches wie künstlerische Engagement wurden gerade aus der historischen Konsequenz der Kriegsjahre genährt. Nur durch bewußte Verarbeitung , überzeugendes Handeln und gesellschaftliche Beteiligung war eine Neuorientierung und somit der Wiederaufbau einer vielfältigen Kulturgemeinschaft möglich. Ein gesellschaftlicher Beitrag des angehenden Künstlers und Lehrers Huschens konnte somit neben seiner Kunst in der Konsequenz nur eine pädagogische Position bedeuten.

1.4. Die Akademie für angewandte Kunst in München 1946 - 49

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, daß Huschens schon 1935 beschlossen hatte Zeichenlehrer zu werden. Zehn Jahre später, um extreme Erfahrungen reicher und mit einem neuen idealistischen Bewußtsein war dieser Wunsch aktueller denn je. Mit dem Beginn des Jahres 1946 sollte der Beitrag von Huschens zum deutschen und insbesondere dem saarländischen Wiederaufbau ein ästhetischer als Künstler und ein belehrender als Kunstpädagoge werden. Huschens wählte den Weg aus dem in Schutt und Asche liegenden Saarbrücken in das nicht minder zerstörte München, um seine erklärte Absicht zu realisieren.

Huschens schreibt selbst: „*Das war nicht so einfach. Ich war bis Kriegsende Soldat und nie dort, wo man längere Zeit die Zeit kostenlos genießen kann. Die Kunstakademie in München war als erste geöffnet. Es bewarben sich 600, von denen nur 20 anfangen durften. Damals nannte man es nicht numerus clausus.*“⁴⁴ So setzte er die Tradition fort, sich wie einige saarländische Künstler vor ihm und auch nach ihm, in München ausbilden zu lassen, wie etwa

⁴¹ Ein Blatt aus der „Serie „Russische Landschaften“ belegt seinen Aufenthaltsort 1942: (Russisches Dorf), 1942, Gouache, Bleistift, , 25 x 32,5 cm (WZ. Nr. 42LA35609) bez. unten: "gemalt 1942 Ort vor Orel"; Rückseite mit Bleistiftzeichnung (Holzhäuser), Saarbrücken Privatbesitz

⁴² vgl.: Werkverzeichnis: Landschaften - Wz. Nr: 40LA38503 u.. 42LA12002 bis 44LA06001

⁴³ Mündliche Überlieferung von Rainer Huschens.

⁴⁴ Zitiert nach dem Rohentwurf „Lebenslauf für größtenteils einfache Saarländer“ anlässlich einer Ausstellung in Saarwellingen Dez. 1986 - Feb. 1987.

Zolnhofer oder Weißgerber oder beispielsweise der sieben Jahre ältere Jean Schuler (1912-84), der ab 1948 in Paris lebte. Huschens verehrte und besuchte ihn gelegentlich dort in seiner Wohnung. Fünf Jahre nach Huschens ging der heute international renommierte Bildhauer Leo Kornbrust nach München. So ließe sich die Reihe der saarländischen Kunstschüler in der bayerischen Hauptstadt weiter fortsetzen.

Zwischen dem 25. und 27.4. 1946 absolviert Huschens die Aufnahmeprüfung an der Staatlichen Akademie für angewandte Kunst in München und nimmt im Sommersemester das Studium auf. Er wohnte zunächst in der Brakenstraße 21 in München 8.

Zu dieser Zeit lebte auch sein älterer Bruder „Heik“ mit seiner Frau in München/Freising. Auch der Bruder hatte eine künstlerische Ader, die sich aber mehr im Handwerklichen offenbarte. Der Bruder blieb beim Militär. Seine Frau, die amerikanische Offiziere im Reiten ausbildete, pflegte gute Beziehungen zu den Besatzungstruppen und konnte so den Studenten Wolfram in der kargen Nachkriegszeit nicht nur mit Naturalien unterstützen, sondern förderte auch den einen oder anderen Bildverkauf des jungen Kunststudenten an amerikanische Offiziere.

Huschens, der zu den wenigen gehörte, die das Studium an der Akademie aufnehmen konnten, kam in die Klasse für Kunsterzieher. Seine Lehrer waren zunächst Professor Anton Marxmüller⁴⁵ für die Ausbildung im Zeichnen und Malen, Professor Braig in Kunstpädagogik, Kunstgeschichte und Kunstbetrachtung sowie Professor Braun, der darstellende Geometrie unterrichtete. Im fünften Fachsemester im Jahr 1948 kam noch Professor Josef Henselmann, der Plastiker und Chef der Akademie hinzu. Henselmann ist der einzige, über den Näheres in Erfahrung zu bringen war: Er gehörte der Generation von Mies van der Rohe, Gropius und Knappe an.

„1920 kam er (Henselmann) nach München an die Westenrieder-Schule, die damals alle kunsthandwerklichen Disziplinen lehrte. Sein Lehrer Killer ebnete den Weg zur Münchner Akademie 1921. Er wurde bei Herrmann Hahn als Bildhauer von naturnahem Realismus zu statuarischer Formstrenge geführt.

*1932 wurde Josef Henselmann Professor an der Staatsschule für angewandte Kunst. 1948 übernahm er die Würde des Präsidenten der Akademie der bildenden Künste für Zwölf Jahre.(...).*⁴⁶ Die Arbeiten Henselmanns sind in großen Teilen von der christlichen Ikonografie geprägt. Diese Thematiken übernahm Huschens später nicht, er war zwar von katholischer Konfession, aber nicht sehr religiös, wenn er auch später Aufträge von kirchlichen Trägern annahm. Henselmann war kein Konstruktivist, auch wenn er mit der Zeit der „Klassischen Moderne“ und des Bauhauses groß geworden war, hatte er sich dennoch nicht von der lebendigen Figur verabschiedet. Henselmanns *„Liebe zum Holz als Material (...) und zum anderen die bohrende Neugier gegenüber den Menschen in der Einmaligkeit ihrer persönlicher Prägung. (...)“*, sind die charakteristischen Merkmale seiner Kunst, die in den Zwanziger Jahren vorbereitet worden war. *„Es war jene Zeit, die mit Le Corbusier meinte, die Aufgabe des Menschen bestehe darin, Ordnung zu schaffen, und daß der rechte Winkel und die Gerade für sein Denken ein erhabenes Ziel darstellten, und die Karl Knappe im Blick auf den Modellierblock von Karussellplastik sprechen ließ. Die mythische Aufwertung des rechten*

⁴⁵ Vollmer, Hans: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, 3. Bd., Leipzig 1956:

„Marxmüller, Anton, dtsh. Maler und Graphiker, * 18.02.1898 München ebd. - Stud. an der Münchner Akademie. Lehrtätigkeit an der Radierwerkstätte für angewandte Kunst in München. Lit. Dressler. - D. Christl. Kst. 32 (1935/36)“

⁴⁶ Baur, Karl: Vorwort. In: Henselmann, Josef: Josef Henselmann - Leben und Werk, München 1976; S.7

*Winkels und Mies van der Rohe Ordnung, die jedem Ding seinen Platz gibt, ließ jedoch die Ordnung zum Fetisch und zur Fessel werden.*⁴⁷ Henselmann war also einer, der sich nicht bedingungslos den modernen Dogmen ergab. Wenn man dagegen die plastischen Arbeiten von Huschens betrachtet, so wird schnell deutlich, daß Henselmann in der Folge wenig inhaltlichen Einfluß auf seine Werke hatte, daß eben genau die Leute, denen der Professor vorsichtig kritisch begegnete, wie Mies van der Rohe oder Le Corbusier, einen großen Eindruck auf Huschens gemacht hatten.

Aus den Unterlagen der Münchner Akademie geht hervor, daß der Ausbildungsschwerpunkt beim Malen und Zeichnen in Verbindung mit kunsthistorischen Betrachtungen lag. Während der gesamten Akademiezeit wurde Huschens von Marxmüller unterrichtet und durchweg positiv beurteilt. Begriffe wie *„intellektuell, interessiert, gewandt, bewußt nachempfindend, vernünftig, bestrebt, sensibel“*⁴⁸ charakterisieren den Schüler Huschens, wie er später auch von Freunden beschrieben wird. Für das 4. Fachsemester, also um 1947/48, ist durch Marxmüller eine Parisreise des Studenten erstmals bezeugt, was aber nicht bedeutet, daß dies in dieser Zeit die einzige Exkursion gewesen ist. Vielleicht stammt die oben erwähnte Venedigimpression (WZ. Nr.: 47LA22705) von einer Italienreise aus derselben Zeit.

Aus der Malklasse sind drei in „cézannischer Manier“ ausgeführte Stilleben von 1947 (Taf. 19; Wz. Nr.: 47ST19503, 47ST30603) bekannt, die eindeutig als Akademiearbeiten identifiziert sind. Von zweien dieser Blätter überliefert der Sohn eine Anekdote zu ihrer Entstehung in den sogenannten Hungerjahren. Diese sei hier frei wiedergegeben, *„zu siebt oder acht habe man um den Tisch gesessen, auf dem das Stilleben (WZ. Nr. 47ST19503) aufgebaut war. Ein frischer Fisch war dabei. Mit leerem Magen bemühten sich die angehenden Künstler um die geforderte Darstellung des Arrangements in der Hoffnung am späteren Verzehr des so köstlich anmutenden Fisches teilzuhaben. Welch eine Enttäuschung, als der Professor nach getaner Arbeit den Fisch vom Tisch nahm und in einem Spind der Malklasse verstaute. Am nächsten Morgen lag ein beissender Geruch über dem Arbeitsraum. Es war der tote Fisch vom Vortag,“* zunächst Objekt künstlerischer Inspiration, alsbald ein konkrete Delikatesse für den verwaisten Gaumen und jetzt eine Beleidigung für die Nase. So war dieser Flußbewohner zum reinen Kunstobjekt geworden, daß allein der Kunst gedient hat und letztlich seiner Urbestimmung der Vergänglichkeit gefolgt ist. Selbst das Primärbedürfnis Nahrung wurde der künstlerischen Ertüchtigung in diesen schweren Zeiten untergeordnet.⁴⁹

Aus der Akademiezeit um 1947 stammen noch andere Werke, die jedoch nicht als konkrete Aufgabenstellungen zu ermitteln sind.⁵⁰

Zwischen dem 12. und 21. Mai 1949 absolvierte Huschens die obligatorische Abschlußprüfung mit der er das „Erste Staatsexamen“ bestanden hatte und somit für die folgende praktische Lehrerausbildung qualifiziert war. Bald darauf kehrte Huschens ins Saarland zurück und bewarb sich um ein Referendariat.

⁴⁷ Henselmann, Josef: Josef Henselmann - Leben und Werk, München 1976; S.6f, Vorwort von Bauer;

Henselmann war als Bildhauer der expressiven Figurdarstellung verhaftet. Er hat nie den Weg in die ungegenständliche Abstraktion gesucht.

⁴⁸ Auszüge der Beurteilungsanmerkungen von Prof. Marxmüller in der Personalakte von Huschens an der Akademie für angewandte Kunst in München, freundlicherweise von Christof Huschens zur Verfügung gestellt

⁴⁹ Sinngemäß nach Rainer Huschens

⁵⁰ vgl.: Werkverzeichnis: Figur - WZ. Nr.: 40FI19903; Industrie - WZ. Nr.: 48IN14308; Landschaft - WZ. Nr.: 46LA35405; 47LA00101; 47LA00201; 47LA12102; 47LA22705; 47LA31005; 47LA34102, 48LA14208; 48LA37208; 49LA02105; 49LA13305;

1.5. Zurück in Saarbrücken: Der Weg zum Studienrat

Am 22. März 1947 hat er die dreiundzwanzigjährige angehende Akademikerin Ingeborg Steffen geheiratet, die ihm als dominante und energische Frau in den folgenden Jahren einen starken Rückhalt geben sollte. Schon ein Jahr später, am 1. März 1948 kommt der erste Sohn Rainer zur Welt. Eine kleine Familie war gegründet. Wolfram Huschens war jetzt 27 Jahre alt und mußte nach dem Verlassen der Akademie seine Familie durchbringen. Er wollte in den Staatsdienst, der zu dieser Zeit und in der Folge eine gewisse wirtschaftliche Sicherheit mit sich brachte. Diese Absicht bereitete ihm zunächst jedoch einige Probleme:

*„Auf Ihren Antrag vom 22 Juli 1949 werden Sie hiermit mit Wirkung vom 01. September 1949 dem Realgymnasium St. Ingbert zur Ableistung des Vorbereitungsdienstes (1 Jahr) zugewiesen. (...) Die Zulassung zur Assessorprüfung kann erst erfolgen, wenn das Zeugnis über die bestandene Prüfung im wissenschaftlichen Beifach vorliegt.“*⁵¹ Sein Mentor während dieser Vorbereitung war der Studienrat Ruffing. Im Laufe seiner Referendarzeit wollte sich Huschens durch ein viersemestriges Studium an der „Saaruniversität“ auf das für seine Verbeamtung geforderte zweite Lehrfach vorbereiten. Zunächst entschied er sich für das Fach Erdkunde. Zu Beginn des Jahres 1950 schreibt er sich jedoch für Germanistik ein.⁵² Er wollte 1951 die wissenschaftliche Prüfung für das höhere Lehramt im Fach Deutsch als Nebenfach ablegen. Im September 1950 setzte er den Vorbereitungsdienst am saarbrücker Ludwigsgymnasium fort und beendete diesen dort bei Oberstudienrat Plettung.

Ab dem 20.10.1951 wird Huschens als Zeichenlehrer in ein Angestelltenverhältnis am Staatl. Realgymnasium in Sulzbach übernommen, weil er noch nicht zum Studienassessor ernannt werden konnte. Mittlerweile war der zweite Sohn Stefan am 12. August zur Welt gekommen. Die Familie begann zu wachsen. Er stellte einen erneuten Antrag auf die Änderung seines wissenschaftlichen Beifaches, woraufhin im Dezember 1951 das Kultusministerium reagierte: *„Auf Ihren Antrag vom 04.11.1951 wird Ihnen unter Anwendung der Bestimmungen der Prüfungsordnung für das Künstlerische Lehramt in Preußen von 1922 gestattet, eine Zusatzprüfung in Geschichte der Kunst abzulegen. Die Prüfung ist als Prüfung im Hauptfach gedacht und kann auf Grund eines vorangegangenen Studiums während ihrer Unterrichtstätigkeit am Realgymnasium Sulzbach an der Universität des Saarlandes abgelegt werden.“*⁵³ Im Sommersemester 1952 studierte Huschens demnach Kunstgeschichte bei Professor Schmoll gen. Eisenwerth. Für die Zeit zwischen dem 7. und dem 12. Juli ist eine Exkursion im Rahmen eines Hauptseminars bei Schmoll gen. Eisenwerth zur mittelalterlichen Sakralarchitektur von Paris belegt.⁵⁴

Im September 1954 wechselt Huschens, der seit dem 23. Februar mit Christof zum dritten mal Vater geworden war, endgültig zum Ludwigsgymnasium nach Saarbrücken, wo er Kollege des ebenfalls aus der Münchner Schule kommenden Richard Eberle geworden ist. Der Künstler Eberle, der ebenfalls nur angestellter Zeichenlehrer war, betrachtete die kommende, auf Sicherheit setzende Verbeamtung seines neuen Kollegen mit einem gewissen Argwohn, was

⁵¹ Schreiben der Reg. d. Saarl. Minister für Kultus Unterricht und Volksbildung vom 02.08.1949. In: Personalakte von Wolfram Huschens am Staatl. Ludwigsgymnasium, Saarbrücken

⁵² Schreiben an das Kultusministerium vom 18.01.1950 zum wissenschaftlichen Beifach. In: Personalakte von Wolfram Huschens am Staatl. Ludwigsgymnasium, Saarbrücken: „Huschens hat folgende Vorlesungen und Übungen belegt: - Vorlesung Mittelhochdeutsch bei Prof. Quint;- Proseminar Deutsch bei Prof. Pfeiffer; - Hauptseminar Deutsch bei Prof Pfeiffer

⁵³ Verfügung des Kultusministeriums Az.: V/E III - P- 11.12.1951. In: Personalakte von Wolfram Huschens am Staatl. Ludwigsgymnasium, Saarbrücken

⁵⁴ Personalakte von Wolfram Huschens am Staatl. Ludwigsgymnasium, Saarbrücken

auch zu Spannungen im Saarländischen Künstlerbund führte, dem beide angehörten. Immer wieder wird in diesem Zusammenhang das Sicherheitsdenken des Künstlers kritisiert mit dem in vielen Köpfen herrschenden Klischee, daß nur der arme, notleidende Künstler zu wirklicher Kunst fähig sei.

Ein Vorurteil, wenn man bedenkt, daß der wirtschaftlich schwach gestellte autonome Künstler bis zum kommerziellen Durchbruch sich eher dem potentiellen Käufergeschmack anpassen muß als der wirtschaftlich Unabhängige, um zu überleben.

Im November 1955 wird Wolfram Huschens Studienassessor. Mit dem politischen Beitritt des Saarlandes zur Bundesrepublik Deutschland 1957 wird auch das Universitätssystem angeglichen und damit die *Planstelle eines Universitätszeichenlehrers* geschaffen. Im Sommersemester 1958 erhält der Studienrat Huschens im Rahmen der Lektorate für musische Bildung einen Lehrauftrag als Zeichenlehrer an der Saarbrücker Universität⁵⁵. Sechs Jahre später, am 27.10. 1964⁵⁶, erfolgte die Ernennung des Studienrates zum Beamten auf Lebenszeit.

1.5. Der Künstler Huschens im Saarland: Kulturelles Klima, Künstlergruppen und Werkbund

Neben seiner Etablierung als Beamter im Schuldienst festigte der Künstler Huschens auch seine Position als freischaffender Künstler im Saarland. Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus München und zum Teil schon vorher verschaffte sich der junge Kunsterzieher, Entwerfer, Maler und Plastiker bald einen guten Ruf durch Ausstellungsbeteiligungen, mit öffentlichen Aufträgen und kreativer Präsenz bei gesellschaftlichen Ereignissen sowie durch sein unermüdliches Engagement für die Neubelebung der saarländischen Kunstszene.

Wieder einmal sollte das Saarland mit einem Sonderstatus, sogenannter „*politischer Autonomie*“, nach einem Krieg unter französischem Einfluß geraten. Das hatte Vor- und Nachteile. Für die Entwicklung zu neuen künstlerischen Einsichten war die französische Nähe ein Glücksfall. Nach Jahren der Distanz konnten die saarländischen Künstler im belebten kulturellen Austausch die französischen Meister studieren. In Form von Kunstaustellungen und musikalischen Veranstaltungen fand in den Fünzigern ein reger Kulturaustausch statt. Paris galt als die Metropole für neue Konzepte. Das Saarland unterhielt dort eine „*Gesandtschaft*“. Saarländer bildeten sich in Frankreich weiter und Franzosen bauten im Saarland. Der Corbusier-Schüler G. H. Pingusson plante beispielsweise ein visionäres Zentrum für Saarbrücken als „*europäische Stadt*“.

Im Stadtwald regten sich die Wissenschaften. Die neue Saaruniversität⁵⁷ wurde auf einem ehemaligen Kasernengelände gegründet. Neubauten mußten her. Der Pariser Architekt André Remondet entwarf die „*Faculté des lettres*“, den Neubau für die Geisteswissenschaften. Sein Entwurf, der zweite Preis im Wettbewerb, wurde gebaut. Für die Kunst am Bau (Taf. 54A-C; WZ. Nr.: 54GE247A25 - 54GE247K25) wurde Wolfram Huschens ausgewählt. Der hatte schon früher mit seinen neuen Rathausfenstern in Saarbrücken (Taf. 47-50) bewiesen, daß er große Flächen im öffentlichen Raum gestalten konnte. Überhaupt ist die Kunst am Bau für ihn in den folgenden Jahren ein einträgliches Geschäft geworden, galt es doch, nachdem der

⁵⁵ Dies geht hervor aus einem Schreiben des Universitätsarchives vom 8.7.1994, welches mir der Archivar Dr. Müller freundlich zur Verfügung stellte.

⁵⁶ Kultusministerium Az.: V/III -1- 2321

⁵⁷ Schon etwas früher hatten die Franzosen 1946 das erste medizinische Hochschulinstitut in Homburg auf den Weg gebracht.

Trümmerschutt beseitigt war, die Stadt wieder aufzubauen. Vor diesem Hintergrund entwickelt sich im Laufe der Jahre eine rege öffentliche Gestaltungskultur.

Mit der 1946 wiedereröffneten Schule für „*Kunst und Handwerk*“⁵⁸ unter der Leitung des renommierten Boris Kleint, der den „großen“ Kandinsky noch persönlich gekannt hatte, werden im Saarland wieder Künstler akademisch ausgebildet.

Als zunächst einzige öffentliche Künstlervertretung wird der „*Bund saarländischer Künstler*“, 1946 ebenfalls neu formiert, nachdem er 1935 „auf Eis“ gelegt worden war.

„*Mit Hilfe der Militärregierung konnte aber schon 1945 in dem verschont gebliebenen Saarland-Museum eine erste Ausstellung aufgebaut werden. (...) Im Sommer des Jahres 1946 wurde endlich die Genehmigung zur Neugründung des Bundes von der Militärregierung erteilt. (...) Erschwerend war die Auflage der Militärregierung, daß der Bund als eine Art Gewerkschaft die Interessen aller sich mit der Malerei und Bildhauerei Beschäftigten wahrnehmen sollte. (...)*“⁵⁹ Zudem durfte es nur eine offizielle Künstlergemeinschaft geben.⁶⁰

Die erste nachweisbare Ausstellung des „*Bundes Bildender Künstler*“ mit Huschens Beteiligung findet im Frühjahr 1948 statt. Zu diesem Zeitpunkt studiert er noch an der Akademie in München. Wolfram Huschens zeigte drei Bilder: „*Frau mit Sonnenblumen*“, Öl ; „*Mädchenkopf*“, Aquarell und „*Zwei Köpfe*“, Aquarell.⁶¹

Die fünfziger Jahre:

Auf gesellschaftlichem Parkett hat Huschens ebenfalls Fuß gefaßt. Um 1950 rief die damalige Schauspielerin am Stadttheater, Frau Dryander - Noblé, zu Fasching den „*Presse- Maler-Bühnen-Ball*“, kurz „*PreMaBüBa*“, ins Leben, mit dessen Hilfe zunächst ein neuer Bühnenprospekt für das vom Krieg nicht unversehrt gebliebene heutige Staatstheater finanziert werden sollte. In dieser Zeit hatten diese Feste im Stadttheater oft französische, an Paris orientierte Themen, wie das Leben „*Am Montmartre*“. Huschens, der zusammen mit Hans Dahlem und anderen die „*Malerbar*“ gestaltete hat, war Zeitzeugen zufolge eine besonders auffällige Persönlichkeit in diesem Reigen der wiedergewonnenen Fröhlichkeit. Ein Aquarell „*PreMaBüBa*“ 37,5 x 43,5 cm, undatiert, in Privatbesitz (WZ. Nr.: 50FI18901); kündigt aus dieser Zeit. Huschens stellt sich auf dem an Picasso orientierten Blatt als Harlekin dar, unter anderen Kostümierten, darunter seine weiblichen Begleiterinnen, wahrscheinlich seine Frau Inge und deren Freundin Hannelore.⁶²

Trotz des neuen Optimismus war die wirtschaftliche Situation vieler saarländischer Künstler alles andere als florierend. Huschens war im Jahre 1952 Präsident des sogenannten „*Schutzverbandes Saarländischer Künstler*“⁶³, der die Aufgabe hatte, die Interessen notleidender Künstler zu vertreten. In mehreren Schreiben an die saarländische Regierung wurde auf die sich verschärfende Sozialkrise vieler Künstler hingewiesen. Es wurde der Ruf laut nach einer stärkeren Förderung einheimischer Künstler, die nicht der großzügig unterstützten Werkkunstschule angehörten. Eine verbesserte An- und Verkaufspolitik des

⁵⁸ in der Nachfolge von Fritz Grewenigs „Kunst und Gewerbeschule“, 1922

⁵⁹ Eberle, Richard: Der Saarländische Künstlerbund - Entstehen, Werden und Wandlungen von 1922-1957. In: Saarländischer Künstlerbund (Hrsg.): Saarländischer Künstlerbund 1922-1957 im Saarländischen Museum, Saarländischer Künstlerbund 1922-1957 im Saarländischen Museum,

⁶⁰ ein freundlicher mündlicher Hinweis von J. Gros

⁶¹ Katalog: Bund Bildender Künstler (Hrsg.): Frühjahrsausstellung im Saarländischen Museum, Saarbrücken 1948. Der spätere Verbleib dieser Bilder ist unbekannt.

⁶² Nach dem tragischen Tod seiner ersten Frau im August 1971 heiratet Huschens später jene Hannelore, die ihn bis zu seinem Tod 1989 begleitete.

⁶³ Landsarchiv Saarbrücken, Akte Stk 02988: Brief vom 13.8.1952

Staates wurde ebenso gefordert wie Spenden an notleidende Künstler. Die Situation sollte sich erst gegen Ende des Jahrzehnts entspannen. Huschens selbst gehörte nicht direkt zu den Notleidenden, mußte aber eine fünfköpfige Familie ernähren. Er malte in dieser Zeit viele Landschaftsbilder, Industrieansichten, Stilleben und Blumenbilder (Kap.5.1, 5.2, 5.3.).

Öffentliche Aufträge und gelegentliche Bildverkäufe helfen das magere Lehrergehalt aufzubessern. Huschens kultivierte gerne frankophile Äußerlichkeiten, wie Barret oder maßgeschneiderte, meistens schwarze Kleidung. Auch Frau und Kinder wurden mit edelstem Zwirn verwöhnt.⁶⁴

Als das Saarland 1957 seine französisch unterstützte Eigenständigkeit mit einer heiß diskutierten Volksabstimmung aufgab, um ein Bundesland der Bundesrepublik Deutschland zu werden, hält das „*Wirtschaftswunder*“ Einzug. Fast zeitgleich wird auch der „*Deutsche Werkbund*“ heimisch im bis dahin von französischer Kultur dominierten Saarland. Wolfram Huschens ist bei dessen Gründung ein Mann der „ersten Stunde“. Seine Beteiligung an diesem übergreifenden Gremium gibt seinem Schaffen neue, wichtige Impulse.

Der saarländische Werkbund ist eine regionale Sektion des „*Deutschen Werkbundes*“, der 1907 durch revolutionäre industrielle Änderungen im Handwerk und der Neuorientierung der Künste nach dem „*Jugendstil*“ als Symbiosemodell entstanden und manifestiert worden ist.. Es besteht heute noch die Forderung, die Qualität des Entwurfs und der Ausführung an einem hohem Maßstab zu messen. Dazu postuliert Muthesius 1911: „*Wir können uns aber nicht damit begnügen, das Sofakissen und den Stuhl in Ordnung gebracht zu haben, wir müssen weiterdenken.*“⁶⁵

„*Der Deutsche Werkbund - Saarland e. V.*“ wurde im Oktober 1957 offiziell angemeldet.

Gründungsmitglieder waren: Gerhard Freese, Walter Schrempf, Wolfram Huschens, Peter Raake, , Robert Sessler, Otto Steinert und Hans Krajewski,.

Schon 1954 wird durch Huschens eine informelle Basis zur Gründung geschaffen. Die Idee entstand bei den regelmäßigen gesellschaftlichen Treffen in der Wohnung von Huschens. Der nannte dies den „*Jour fixe*“, welcher seit 1954 regelmäßig Montags stattfand und bis 1970 ein Forum für die kreative Elite des Saarlandes darstellte. Es trafen Akademiker, Künstler, Architekten, Literaten, Musiker usw. bei „*Russisch Brot*“ oft zu lebhafter Diskussion zusammen. Manchmal war fast die gesamte saarländische Kulturelite vertreten wie Bornschein, Dahlem, Freese, Fuchs, Harig, Koppelkamm, Mertz, Sessler, Siegle, Steinert, Stigolinsky, Vester u. v. a., selbstverständlich auch der pointierende Huschens und seine souverän organisierende Frau Inge als Gastgeberin.

Etwa im Jahre 1956 geht die Diskussion um Kunst im Allgemeinen, bald aber um „*die gute Form und die Grenzen zum Kitsch vor dem Hintergrund fortschreitender Massenproduktion im Wirtschaftswunder*“. Die Gesellschaft wurde überschwemmt mit Industrieerzeugnissen. Sessler ergriff die Initiative, indem er vorschlug, „*das gut geformte Ding des täglichen Gebrauchs mal einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen*“. Er und Huschens haben gute Beziehungen zum damaligen „*Saarradio*“ und initiieren eine Präsentationssendung als Plädoyer für „die gute Form“. So wird die Nähe zu den Werkbundgedanken hergestellt. Auf einem der „*Montagstreffen*“ wird alsbald beschlossen, einen Ableger des „*Deutschen Werkbundes*“ im Saarland zu gründen. Sessler, der zu diesem Zeitpunkt dem „*Schweitzer*

⁶⁴ Ein Selbstbildnis „en face“, Aquarell, 62 x 49 cm, undatiert, in Privatbesitz; zeigt ihn vermutlich in dieser Zeit (WZ. Nr.: 00BI10501) und auf einem Stilleben „*Komposition I*“, Öl auf Leinwand, 78 x 59 cm, in saarländischem Landesbesitz; hat er sich im Hintergrund wahrscheinlich auch selbst dargestellt (WZ. Nr.: 50ST30805).

⁶⁵ Herrmann Muthesius, 1911 Zitiert in: Informationsbroschüre „Der Deutsche Werkbund“, 1996

Werkbund“ angehörte, war der Motor. Die Künstler Huschens und Mertz gehörten dem „*Saarländischen Künstlerbund*“ an, von wo aus diese neuen Bestrebungen mit einem gewissen Argwohn beobachtet wurden. (*Der „Werkbund“ ist kein pragmatischer Künstlerbund sondern ein gemeinnütziger Verein. Es werden satzungsgemäß keine individual-ökonomischen Interessen verfolgt.*)

Vor dem Hintergrund politischer Spannungen im Zusammenhang mit der saarländischen Volksabstimmung setzte die Gründung des „*Deutschen Werkbund - Saarland*“ ein Zeichen.

Das Hauptmotiv war ein soziokultureller Anspruch., man definierte eine Bildungsaufgabe, die auf diesem Forum von Individualisten diskutiert, synthetisiert und schließlich politisch durchgesetzt werden sollte. Hier kann sich der Pädagoge Huschens voll entfalten. Es geht ihm immer um mehr, als bloß Zeichenlehrer zu sein. Er will für seine Schüler auch neue geistige Horizonte erschließen. Die Treffen finden meistens in der „*Modernen Galerie*“ des Saarlandmuseums oder in der „*Werkkunstschule*“ statt.⁶⁶ Das sehr stark ausgeprägte Engagement für künstlerische Belange bringt Huschens manchmal in arge Bedrängnis.

So führte seine Hinwendung zum Werkbund zeitweilig zum Austritt aus dem „*Saarländischen Künstlerbund*“, dem er aber weiterhin verbunden blieb.⁶⁷

Die sechziger Jahre:

Im Laufe der Zeit wurden im Saarland immer mehr Künstlervereinigungen und Künstlergruppen in Leben gerufen. Huschens beteiligt sich hin und wieder mit Ausstellungs- oder Mappenbeiträgen oder ist Mitglied. Zu den Ausstellungen der „*Neuen Gruppe Saar*“, unter andern mit Clüsserath, Enzweiler oder Scherf ist er mit Arbeiten 1965 „*im Festsaal des Ministeriums für Kultus, Unterricht und Volksbildung*“⁶⁸ präsent, auch später.⁶⁹

Während der sogenannten „*APO - Zeit*“ um 1968 ist der politisch engagierte Kunstlehrer auf der Seite der Schüler und Studenten. Sein ältester Sohn berichtet, daß er fast schon marxistischer sein wollte als seine Söhne. Barrikaden und Straßenkampf erinnerten in bitter an die Kriegsjahre⁷⁰. Die Diskussionen während des obligatorischen „*Jour fixe*“ gehen jetzt „*bis aufs Messer*“.⁷¹ Dennoch wird seine Kunst vordergründig nie politisch, auch wenn kleine, streng geometrische, opart-orientierte Druckgrafiken für Freunde als Jahresgrüße entstehen, mit so doppeldeutigen Titeln wie „*Zur Lage der Nation*“ (WZ. Nr.: 69GE14514) oder „*So einfach wird es sich nicht entwickeln, das ...*“ (WZ. Nr.: 73GE16120), welche den politischen Hintergrund erahnen lassen. Hier gebraucht Huschens den räumlichen Begriff „*Lage*“, wie er auf dem Blatt

⁶⁶ Der Vorsitz wechselt über die Jahre. 1976/77 teilte sich Huschens dieses Amt mit der Textilkünstlerin Dorothee Zech.

⁶⁷ Die Werkbund-Informationen stammen weitgehend mündlich von dem Architekten G. Freese, Gründungsmitglied und Archivverwalter des „*Deutschen Werkbund - Saarland*“.

⁶⁸ Neue Gruppe Saar: Katalog zur Ausstellung der neuen Gruppe Saar im Festsaal des Ministeriums für Kultus, Unterricht und Volksbildung., Saarbrücken 1965: Teilnehmer: M. v. Boch, B. Bredow, A. Clüsserath, R. Duroy, J. Enzweiler, L. Grewenig, W. Huschens, H. Linn, M. Palz, H.W. Scherf, J. Schreiter, H. Boockmann, P. Burkart, H. Habermann, E. Hilgemann, H.W. Sotrop

⁶⁹ 1975 legt er der Jahresmappe eine Grafik bei, die er darüber hinaus in verschiedenen Ausgaben an Freunde verschenkt: „*Neue Gruppe Saar*“, Saarbrücken, Jahresmappe, Dez. 1975, Aufl. 50 Kumi Inv. Nr. 6a-k 76, Inhalt: Arbeiten von M. v. Boch, J. Enzweiler, R. Glasmeier, E. Hilgemann, O. Holweck, W. Huschens, H. Linn, S. Rompza, H. W. Scherf, P. Schneider, E. Sommer

⁷⁰ Er hatte u. a. auch unterstützend mitgewirkt bei Entwürfen zu Flugblättern für die sogenannte „*Roter Punkt Aktion*“ als Reaktion auf eine drastische Fahrpreiserhöhung der Straßenbahnen. (Quelle. Jürgen Albers)

⁷¹ Aus der Erinnerung von Evelyn und Rainer Huschens

als formale Struktur umgesetzt ist, im übertragenen Sinne als Metapher für die politische Situation seines Landes.

Das Hauptanliegen der Kunst von Huschens ist geprägt von dem Anspruch idealer Ästhetisierung der gesellschaftlichen und urbanen Umwelt als Reaktion auf die Konsequenz zweifelhafter politischer Zustände. Als Lehrer will er ein Bewußtsein hierfür schaffen, als Künstler tritt er für die harmonische Verknüpfung von Kunst und Architektur ein.

Die siebziger Jahre:

1970 wird Wolfram Huschens erstmalig im Saarlandmuseum bei der großen Dokumentationsausstellung über „*Kunst am Bau im Saarland*“ unter anderen für seine Arbeiten im öffentlichen Raum gewürdigt.⁷² Mittlerweile tritt er mit allen namhaften Künstlern des Landes auf. Im Kunstleben des Saarlandes ist er nunmehr eine nicht mehr wegzudenkende feste Größe. Dann aber starb seine Frau im August 1971, die über Jahrzehnte hinweg das gesellschaftliche Leben organisiert hatte und ein fester Halt an seiner Seite gewesen ist. Obwohl die Krankheit sich schon über längere Zeit angekündigt hat, war es doch ein schwerer Einschnitt von dem er sich Huschens nie vollständig hat erholen können.

Mehr und mehr machte ihm jetzt auch seine durch die „Multifunktionalität“ seiner Person ohnehin geschwächte Gesundheit zu schaffen. Dennoch blieb sein Schaffensdrang ungebrochen. Noch im selben Jahr entstand das Bild „*Erinnerung an Sylt*“ (Taf. 14), wo er sich auf Einladung eines engen Freundes von seiner Trauer zu erholen versuchte. 1972 verlegte er mit Hilfe der „*Saarbrücker Zeitung*“ eine Siebdruckmappe zum Thema „*Figur und Grund*“⁷³ mit großem Erfolg. Die darin gezeigten Blätter bringen seine immer stärker werdende Vorliebe für die präzise geometrische Form in Verbindung mit optischen Irritationen zum Ausdruck. Es gelang ihm, wenn auch im Stil der immer mehr auf konkrete Formen und Farben setzenden Zeit, eine eigene, konsequent durchdachte Siebdruckfolge zu erstellen. Neben Op-art-Einflüssen V. Vasarelys zeigte Huschens erstmals öffentlich deutliche Bezüge zu den „*Invertierungsoptiken*“ von M. C. Escher, dessen rätselhafte Bilder knapp drei Jahre zuvor in der Saarbrücker „*Modernen Galerie*“ ausgestellt worden sind und die in Saarbrücken allgemein einen großen Eindruck hinterlassen hatten.⁷⁴

Die siebziger Jahre waren geprägt von seiner Arbeit als Leiter der „*Fachdidaktischen Kommission im Fach Kunstszziehung*“. Er war maßgeblich beteiligt an der Neugestaltung der gymnasialen Oberstufe als bundesweitem Modellversuch.

Seine künstlerischen Arbeit umfaßte nach wie vor das gesamte Spektrum des künstlerischen Ausdruckes. Seine Vorliebe für die „*Geometrische Abstraktion*“ blieb jedoch sein Hauptschwerpunkt. Die „*Konkrete Kunst*“ im Saarland gewann mit Leo Erp oder Oskar Holweck mehr und mehr an Boden. Demgegenüber wurden in der Modernen Galerie die amerikanischen „*Fotorealisten*“ gezeigt. Huschens stand irgendwo dazwischen. Eine Serie von

⁷² Moderne Galerie, Saarbrücken (Hrsg.): *Kunst am Bau im Saarland*, Saarbrücken 1970; eine Auswahl der Beteiligten: v. Boch, Böhm, Buschulte, Dawo, Deppe, Fontaine, Gross-Mario, Grünewald, Hajek, Hiery, Holweck, Huschens, Jené, Kleint, Köck, Koellmann, Kornbrust, Kreutzer, Leid, Linn, Lischke-Pfister, Meistermann, Mertz, Messner, Netz-Paulik, Oliberius, Schneider, Seeberger, Zech.....

⁷³ Mappe: "6 Variationen zu Figur und Grund, Seriegrafie, 6 Siebdrucke Papierformat 5 x 68 x 78 cm u.. 1 x 70 x 85 cm, Aufl.; vgl. WZ. Nr.: 72GE18414, 72GE06414, 72GE16014, 72GE20514, 72GE18514, 71GE17614. Zu diesem Thema bot Huschens auch eine Veranstaltung als Universitätszeichenleher an (Kap. 3.3)

⁷⁴ Vgl. dazu: Schmeer, Walter: *Kunst und Geometrie*. In: *Saarheimat*, 13. Jahrgang, Heft 2/1969, S. 53.

Zu dieser Zeit war der Autor Schüler bei Huschens.

drei „Früchtebildern“ von 1976 sind dafür ein Indiz. Er verband die fotorealistische Darstellung von Birnen oder Paprikaschoten mit collagierten Fotoschnipseln, Alufolien und anderen Materialien, die er im Bildgrund streng komponierte⁷⁵.

1977 erlitt Huschens einen Schlaganfall bei dem seine rechte Körperhälfte teilweise gelähmt wurde und der sein Schaffen zunächst erheblich bremste. Er konnte lange Zeit nur noch mit der linken Hand arbeiten und benutzte seither einen Gehstock. Im Jahr darauf ließ er sich zum 30.09.1978 in den Ruhestand versetzen, nach über 35 Jahren Schuldienst. Er hielt sich nun häufiger zu Kuren in dem Ort Leukerbad in der Schweiz auf.

Durch die fürsorglichen Hilfe seiner zweiten Frau Hannelore, die er am 12. Juni 1975 geheiratet hatte, konnte er bald wieder arbeiten.

Die achtziger Jahre:

In den Achtziger Jahren kümmerte sich Huschens jetzt, ohne schulische Verpflichtungen, neben Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen wieder mehr um die Kunst im öffentlichen Raum. Für die Gemeinde Leukerbad in der Schweiz, dem Ort seiner Rekonvaleszenz, entwarf er ein religiöses Wandbild⁷⁶ und in dem vom Strukturwandel geprägten Saarland beteiligte er sich wieder rege an Wettbewerben für die Kunst an Neubauten, mit Modellen und Entwürfen zu Freiplastiken, von denen aber nur zwei ausgeführt wurden: „Labyrinth“ (Kap. 5.5.1.; Taf. 53) für den Neubau des sozialpflegerischen Berufsbildungszentrums in Saarbrücken. 1986 fand seine letzte große Retrospektive, „Rückblicke“, in den Räumen der Volkshochschule in Saarbrücken statt. Es war eine Jubiläumsausstellung zu seinem 65sten Geburtstag, der unter reger Beteiligung seiner Freunde, Weggenossen und Schüler gefeiert wurde. Der letzte Höhepunkt seiner Schaffenskraft war die 1987 aufgestellte Plastik „Grenze zwischen Deutschland und Frankreich“ für den ehemaligen Grenzübergang in Kleinblittersdorf (Kap. 5.5.2.; Taf. 58). Sie markiert auch den Endpunkt seiner über vierzigjährigen Arbeit als Künstler und Pädagoge.

Am 16. Juni 1989, starb Wolfram Huschens an Kreislaufschwäche in den Städtischen Kliniken auf dem Saarbrücker Winterberg. Erst zwei Jahre zuvor war dem Studiendirektor a. D. zu Ehren seines Lebenswerkes am 25.02.1987 der Professorentitel verliehen worden.⁷⁷

⁷⁵ Eine genaue Beschreibung dieser Tafeln WZ. Nr.: 76FR20309, 76FR20409, 76FR09609 erfolgt im Kapitel 5.3.2.

⁷⁶ Dieses Bild wird in einem Fernsehbeitrag der Kulturredaktion des SR gezeigt: Voltmer, Manfred Erinnerung an Wolfram Huschens, Saarbrücker Maler und Kunsterzieher (1921-1989), Saarländischer Rundfunk: Aktuelle Kultur, Kulturspiegel Saarbrücken 18.03.1991 (Filmbeitrag). Von dem Sohn Rainer Huschens war zu erfahren, daß er dieses Wandbild in Leukerbad gesucht, aber nicht gefunden habe.

⁷⁷ Wolfram Huschens zum Professor ernannt .In: Saarheimat 1, Saarbrücken1987; S.34

2. Der Kunstpädagoge

Hans Giffhorn:

„Die Form des Zeichenunterrichts (Kerschensteiner, Flinzer, Stuhlmann), die zu Beginn dieses Jahrhunderts üblich war, ist wohl endgültig überwunden. Anders steht es mit vielen Vorstellungen der Reformpädagogik und der musischen Bildung - sie haben das Dritte Reich überlebt und beeinflussen auch heute noch gelegentlich die Praxis der Kunsterziehung. So verlangt die seit 1964 für die Gymnasien Nordrhein-Westfalens gültigen Richtlinien, daß der Kunsterzieher die Aufgaben so wählt, <daß die bildnerische Aussage der Kinder ihre Ursprünglichkeit, ihre Einfachheit (...) bewahrt.> Die niedersächsischen Richtlinien für Volksschulen sehen einen besonderen Wert in der <unbekümmerten Ausdruckskraft> von Kindern. Der deutsche Bildungsrat empfiehlt, daß die Kunsterziehung <gegen den Druck der zivilisatorischen Rationalität> eingesetzt wird. Auch die Forderungen nach Erziehung zum ganzen, musischen oder künstlerischen Menschen haben ihre Wurzeln gewöhnlich in der Reformpädagogik.“⁷⁸

Im Mai 1949 hat Wolfram Huschens die künstlerische Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen in „Kunstübung“, „Kunstgeschichte“, „Kunstbetrachtung“, „Werkarbeit“ und „Schrift“ an der Akademie für angewandte Kunst in München bestanden. Am 1. September beginnt offiziell seine Schullaufbahn zunächst am Staatl. Realgymnasium in St. Ingbert. Am 6. Oktober 1949 wird er als Lehrer auf die saarländische Verfassung vereidigt.

Wie die saarländischen Gestaltungsprofessoren Boris Kleint und Oskar Holweck ist auch Huschens vom Prinzip der Lehrbarkeit und dem Engagement seiner Person überzeugt.

„Huschens war zweifellos Anhänger der Bauhausideen, ein Verteidiger der Form-Funktion-Lösungen, ein Kritiker von Verschwendung, Modernismen und anderen kurzlebigen Unwahrheiten, hätte er gesagt.“⁷⁹

Huschens ist im Gegensatz zu seiner eigenen praktischen, in vielen Fällen abstrakten künstlerischen Aussage im Vergleich mit seiner Lehrtätigkeit kein Anhänger abstrakter - auf reinen „Output“ setzender - Lerntheorien. „Reformpädagogik“ ist für ihn dort interessant, wo sie auf die Prämissen der Lehrbarkeit handwerklicher Fähigkeiten als Grundlage des künstlerischen Ausdrucks setzt. Diffuse, vielleicht esoterisch oder gar metaphysisch orientierte Motivationen, wie sie bei manchem Kunstpädagogen festzustellen sind⁸⁰, als Basis zur Weiterentwicklung der künstlerischen Ausdruckskraft, sind ihm eher suspekt. Huschens ist dem gegenüber eher ein materialistisch orientierter „Sozial-Liberaler“. Erlernen von

⁷⁸ Giffhorn, Hans: Kritik der Kunstpädagogik - Zur gesellschaftlichen Funktion eines Schulfachs, Köln 1972; S. 19 ff.

⁷⁹ Antwort Professor Till Neus auf die Frage in einem Brief des Verfassers vom 10.09.96: Wie schätzen Sie den Einfluß der Klassischen Moderne und der Lehren des Bauhauses auf die Kunsterzieher im Allgemeinen und auf Huschens im Besonderen ein?

⁸⁰ Kandinsky, Itten

Kunsthfertigkeit und Kunstbetrachtung basieren für ihn auf den Ergebnissen von historischer Erfahrung und gegenwärtiger Befindlichkeit als frei reflektierendem Prozeß.

Er hat nie Druck auf seine Schüler ausgeübt, indem er an dogmatischen Theorien orientierte, meßbare Ergebnisse forderte. Sein Kunstunterricht ist außerordentlich liberal gewesen, ein Gegengewicht zu den strengen Methoden in anderen Fächern.

2.1. Seine Lehrmethode - ein Darstellungsversuch

Über seine Unterrichtsmethode ist aus schriftlichen Quellen wenig belegbar, bis auf die Tatsache, daß er als sehr „engagiert“ galt und versucht hat, eine selbstverständliche Aufgabe des Lehrers, verdeckte künstlerische Talente bei seinen Schülern zu fördern.. Aus Gesprächen mit ehemaligen Schülern geht hervor, daß Huschens keinem festen Lehrkonzept gefolgt ist, sondern die traditionelle, jedoch nicht autoritäre Vorbildfunktion des Lehrenden kultiviert hat⁸¹. Seine praktische Erfahrung im künstlerischen Werkprozess und seine frühe öffentlichen Anerkennung (Kap 1.6) als Künstler legitimieren ihn hierfür genügend.

Huschens ist also grundsätzlich kein theoretisch festgelegter Kunsterzieher gewesen, dem es auf die pragmatische Ausfüllung seiner pädagogischen Pflichten angekommen ist, die sich aus den Curricula ergeben. Sein umfassend geschultes künstlerisches und kunsthistorisches Wissen (Kap. 1.4.) hat es ihm ermöglicht, spontan und flexibel auf Schülerprobleme zu reagieren. Sein Unterricht zeichnet sich durch seine sprachliche Kompetenz bei der Darstellung abstrakter Zusammenhänge aus und durch die konkreten praktischen Demonstration an der Tafel oder mit Hilfe ungewöhnlicher Veranschaulichungsmethoden. Eine Anekdote von 1968 überliefert sein jüngster Sohn Christof Huschens: *Als der Amerikaner Bob Beamen bei den Olympischen Spielen im Weitsprung die unglaubliche Weite von 8,90 m erzielt hatte, klebte der sportbegeisterte Zeichenlehrer ein ebenso langes farbiges Band auf den Boden seines Zeichensaales, um seinen Schülern einmal die Entfernung zu verdeutlichen, die ein Mensch mit einem Sprung zu überbrücken im Stande war.*⁸² -

Huschens hat bei seinen Schülern durch gezieltes Hinführen neue Sichtweisen in alltäglichen Dingen geweckt. Das bewußte Sehen hat für ihn immer eine große Rolle gespielt. Es ist beispielsweise möglich ist, die eher wissenschaftstheoretisch fundierte Technik des „Pointillismus“ in vereinfachter Form einem Zehnjährigen zu erklären. Ein Beispiel aus der fünften Klasse am Ludwigsgymnasium von 1972 zeigt dies: *„Aufgabenstellung war eine Sandburg, wie sie wahrscheinlich schon jedes Kind einmal geformt hat, mit Hilfe von Tusche und Feder darzustellen. Die Verbindung wurde schnell klar. Sandburgen bestehen aus abermilliarden Sandkörnern. Die Sandkörnerchen mußten jetzt nur noch auf dem Papier in schwarze Tuschepunkte umgedeutet werden. Linien durften nicht gezogen werden. Dabei zeigte Huschens an der Tafel, wie durch Verdichten der Punkte oder verschieden starke Federspitzen Plastizität durch Hell/Dunkel-Variationen erzeugt werden konnte. War dies einmal verstanden - Huschens gebrauchte hierbei keinerlei Fachbegriffe - ließ er seine Schüler fast völlig selbständig weiterarbeiten.“*⁸³

Dieser Auszug aus seinem Unterricht für die Jüngsten, den „Sextanern“, zeigt eindrucksvoll, wie er mit einfachen Darstellungsmitteln und durch die Förderung assoziativer Momente seine Schüler auf komplexe gestalterische Zusammenhänge hingeführt, sie ihrem Alter gemäß aber nicht überfordert hat wenn er beispielsweise noch Farben in das Thema einbezogen hätte).

⁸¹ Er ist Vorbild durch seine eigene künstlerische Leistung gewesen.

⁸² aus der Erinnerung von Christof Huschens

⁸³ aus meiner eigenen Erinnerung als Schüler bei Wolfram Huschens in der Klasse 5a am Ludwigsgymnasium 1972

Seine Methode ist nach Till Neu⁸⁴ der „Frontalunterricht“⁸⁵ gewesen: Themenstellung, Erklärung der Hilfsmittel, Ausführung, Kommentare.

Till Neu beschreibt den Schulunterricht von Wolfram Huschens, als auf „*Themen und Technik zentriert*, z.B.: „*Kartoffelstempel, Illustration zu Märchen, <Feuer und Wasser>, aber auch Stilleben und gestalterische Grundlagen.*“ Das Unterrichtsklima beschreibt er als „*sehr persönlichen Eindruck*“ der mit einer „*phantasievollen, sehr anschaulichen Sprache*“ und einer „*humorvollen mit freundlicher Ironie*“ ausgestatteten Persönlichkeit. „Der Lehrer spielte die Rolle des „*Erzählers*“.

Den Unterrichtsablauf bei Huschens skizziert Till Neu in seinen charakteristischen Zügen wie folgt: Zunächst erfolgte die „*Themeneinführung*“ durch „*anregende Handskizzen an der Tafel, die er wieder wegwischte.*“ Dann widmete er sich der „*Betreuung der Aufgaben im Einzelnen.*“ Und schließlich widmete er sich der „*Besprechung ausgewählter Arbeiten vor dem Plenum der Klasse nach bestimmten gestalterischen Kriterien.*“⁸⁶

Die allgemeinen pädagogischen Schwerpunkte sind in der Unterstufe und Mittelstufe praktisches Arbeiten, in der Oberstufe auch Diavorträge zur Gegenwartskunst und zu Designfragen. Im Rahmen des Unterrichts ist „*Gegenständliche Kunst*“, so Neu, „*von Huschens oft ironisch kommentiert, im Sinne der bedeutungsvoll scheinenden geistigen Leere. Ungegenständliche Abstraktion war sein Metier. Er zeichnete und entwarf oft während des Unterrichts auf dem Pult, was uns als Schüler faszinierte.*“

„*Wenn er etwas angezeichnet hatte, gefiel uns das Gezeichnete so sehr, (Gegenstände, Komposition, Perspektive), daß wir aufseufzten, wenn er mit dem Schwamm alles für immer (!) auslöschte.*“⁸⁷

⁸⁴ Prof. Dr. Till Neu hat selbst über das Problem der Lehrbarkeit von Kunst promoviert: Neu, Till: Von der Gestaltungslehre zu den Grundlagen der Gestaltung. Von Ittens Vorkurs am Bauhaus zu wissenschaftsorientierten Grundlagenstudien: eine lehr- und wahrnehmungstheoretische Analyse, Ravensburg 1978

⁸⁵ Erinnerungen von Till Neu zur Unterrichtsmethode von Wolfram Huschens

⁸⁶ Till Neu: a.a.O.

⁸⁷ Till Neu: a.a.O.; Diese Eindrücke werden in wesentlichen Teilen von allen Befragten bestätigt, mich selbst eingeschlossen.

2.2.Schuldienst

Johannes Itten am 19. August 1957:

„Der Beruf des Lehrers ist der schönste aller Berufe, denn sein Material ist der Mensch. Wie der Philosoph berufen wäre, in der systematischen Zusammenschau aller Wissensgebiete ein Führer zu sein, so sollte der Kunsterzieher ein Führer sein auf dem Gebiete der Kunst.“⁸⁸

Wolfram Huschens ist seit 1964 Studienrat und als Beamter auf Lebenszeit dem Staatsdienst verpflichtet gewesen. Bis zu seiner gesundheitsbedingten Versetzung in den Ruhestand 1978 ist er, mit Unterbrechungen, 27 Jahre am altherwürdigen Ludwigsgymnasium in Saarbrücken in seiner Funktion als Zeichenlehrer tätig gewesen. Von Anfang an hat er den Ruf des lehrenden Künstlers, den er auch selbst kultiviert und ihn damit auch zeitweise zu Konflikten mit seinen Kunsterzieherkollegen führt, die, von Richard Eberle und Erwin Steitz einmal abgesehen, aus subjektiver Sicht keine größere Bedeutung für das regionale Kunstschaffen haben und nur ihr Fach vertreten haben. Wie schon erwähnt ist Huschens eine Art künstlerischer „Multifunktionär“. Nicht nur außerhalb seiner schulischen Betätigung ist der Kunstpädagoge engagiert, sondern auch die Mitgestaltung fachlicher Inhalte der Kunsterziehung sind für ihn von hoher Bedeutung gewesen, was ja auch in seinem soziokulturellen Anspruch begründet ist (Kap. 1.3) .

Seit September 1965 ist er Fachleiter für Kunsterziehung am Landesstudienseminar in Saarbrücken gewesen und damit zuständig für die praktische Ausbildung angehender Kunstlehrer.⁸⁹

Der heute als Künstler und Professor renommierte Till Neu war von 1956 bis 1961 Schüler bei Huschens. Sicher ist es auch auf den lebendigen Unterricht zurückzuführen, daß Neu sich für eine kunstpädagogische Laufbahn entschied und wie Huschens freier Künstler und Lehrer geworden ist (eine Art „Dr. Hierling - Effekt“⁹⁰ (Kap. 1.1)). So ist Neu ein zweites Mal, als Referendar in der Zeit zwischen 1970 und 1972, in den Genuß gekommen, Schüler von Huschens zu werden.

Auf die Frage nach dem Einfluß der Ausbildungszeit als Studienreferendar bei Huschens antwortet Neu, daß er stark beeinflusst sei, *„durch die Erfahrung, daß innerhalb des Schulsystems eine hoffnungsvolle, kreative Alternative möglich ist.“⁹¹*

Die konkrete Vorbereitung zum zweiten Staatsexamen haben vorgesehen, daß die Studienreferendare eigenverantwortlich Unterricht (sog. Unterrichtseinheiten) übernehmen und am Ende dieser Phase eine Lehrprobe halten. Einmal in der Woche hat ein Studienseminar Kunstpädagogik stattgefunden, mit Fachgesprächen, Unterrichtsplanung, Unterrichtsnachbereitung und Wolfram Huschens als Mentor.

⁸⁸ Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten, Zürich 1978; S. 95

⁸⁹ Berufungsschreiben des Kultusministeriums: Az.: V/III 2 v. 20.09.1965 (ab 01.11.1967 keine Referendarszuweisung)

⁹⁰ Vielleicht ist Till Neu von der fortschrittlichen Pädagogik Wolfram Huschens in seinem Entschluß, Kunstlehrer zu werden ähnlich stark beeinflusst worden, wie Huschens seinerseits durch seinen verehrten Kunstlehrer Dr. Hierling am Oberrealgymnasium.

⁹¹ Antwort von Till Neu auf einen Fragebogen des Verfassers vom 10.09.96. Die Frage lautete: „Hat Huschens sie durch seinen Unterricht stark beeinflusst?“

Auf die Frage, ob er auf einschlägige Fachliteratur hingewiesen wurde, antwortet Neu: *„Nein: Er (Huschens) hatte für Wissen aus Fachlektüre (nach ca. 20 Berufsjahren) wenig übrig, ließ mich aber sehr tolerant das Fach studieren und reflektieren, wie ich wollte.“*⁹²

Mit Beginn der siebziger Jahre erfährt das Fach Kunsterziehung eine Neubewertung im Hinblick auf seine gesellschaftliche Funktion, Lehrmethoden und Lehrinhalte. Im Mai 1971 ist Wolfram Huschens neben seiner Tätigkeit als Fachleiter vom saarländischen Kultusministerium zum Fachberater bestellt worden:

„Als Fachberater obliegt Ihnen neben der Unterrichtsübung als Lehrer die Beratung der obersten Schulaufsichtsbehörde in allen das Fach Kunsterziehung betreffenden Fragen.

Dazu gehören insbesondere:

- 1. Die Beobachtung und Auswertung der didaktischen-methodischen Weiterentwicklung des Fachgebiets auf wissenschaftlicher Grundlage;*
- 2. die Federführung in der Lehrplangestaltung für das Fach Kunsterziehung;*
- 3. die Erstellung von zentralen Prüfungs- und Testaufgaben in diesem Fach;*
- 4. die Mitarbeit in Kommissionen und Ausschüssen nach Weisung der Obersten Schulaufsichtsbehörde;*
- 5. die Mitwirkung bei der Fachaufsicht und Unterrichtsberatung für bestimmte Schulen nach Weisung der Obersten Schulaufsichtsbehörde;*
- 6. die Weiterbildung von Lehrkräften in Zusammenarbeit mit der Universität;*
- 7. die Begutachtung von Lehrbüchern sowie sonstigen Lehr- und Lernmitteln;*
- 8. die unentgeltliche Prüfungstätigkeit bei Staatsexamina für das Lehramt an Gymnasien bzw. für das Lehramt an Realschulen.“*⁹³

Darüber hinaus ist das Ludwigsgymnasium eine „Pionierschule“ gewesen insbesondere für die in den siebziger Jahren geplante neue Strukturierung der gymnasialen Oberstufe, was auch Folgen für den Kunstunterricht gehabt hat. Das Fach Kunsterziehung erfuhr demzufolge als sogenanntes Leistungsfach im Vergleich zu vorher eine bedeutende Aufwertung. Huschens hat der „Fachdidaktischen Kommission“ angehört mit der Aufgabe: *„zur Neugestaltung der gymnasialen Oberstufe in drei Phasen von 1974 - 1976“*⁹⁴

In diesem Zusammenhang hat Wolfram Huschens ein Dankeschreiben vom Kultusministerium erhalten:

Die „OBERSTUFE SAAR“ gehört zu den ersten in der Bundesrepublik unternommenen gymnasialen Schulversuchen. Es war deshalb von der fachdidaktischen Kommission grundlegende Arbeit zu leisten mit dem Ziel, die traditionellen Lehrpläne durch

⁹² Till Neu. a.a.O.; Hier zeigt sich, wie schwierig es ist den Pädagogen wie den Künstler Huschens in ein kunsttheoretisches Umfeld einzubetten. Es wird einmal mehr deutlich, daß die Praxis die Theorie überwog.

⁹³ 03.05.1971 Bestellung zum Fachberater für Kunsterziehung (ausgehändigt am 15.06.1971)
Kultusministerium Az.: V/B -3- 2321/Fr

⁹⁴ Kultusministerium Az.: Z - 3.370

Curriculumentwürfe zu ersetzen, die auf die Ansprüche des Kursunterrichts und neu zu erstellende Lernziele ausgerichtet waren. Dafür, daß Sie durch ihre Tätigkeit in der Fachdidaktischen Kommission Bildende Kunst bei diesem wichtigen Schritt zur Reform der gymnasialen Oberstufe mitgewirkt haben, spreche ich Ihnen meinen Dank und meine Anerkennung aus.“⁹⁵

2.3. Universitätszeichenlehrer

Im Sommersemester 1958 hat der Studienrat Huschens als renommierter Künstler an der Universität des Saarlandes die neu geschaffene Stelle eines Universitätszeichenlehrers übernommen, „eine Aufgabe, der er sich zwanzig Jahre zusätzlich unterzog - wobei zusätzlich nicht abwertend als nur nebenher zu verstehen ist, denn diese Verpflichtung, so W. Huschens im Rückblick, hatte schon deshalb ihren eigenen Reiz, weil man es vor allem bei den verpflichtenden Übungen mit den Studenten am damaligen BPI (Berufspädagogisches Institut), oft mit Leuten zu tun hatte, die aus dem Beruf kamen, im engeren Sinne keine Voraussetzungen hatten. Hier konnte man hinführen, aufbauen, entwickeln. Gerade diese Aufgabe mußte Huschens liegen, der nicht nur engagierter Künstler, sondern auch ganz bewußt Lehrer war und ist, eben Kunsterzieher in des Wortes ureigenster Bedeutung.“⁹⁶

Wie die einzelnen Universitätsveranstaltungen abgelaufen sind, ist nicht bestimmt nachzuvollziehen.

Es seien hier deshalb lediglich die Angebote wiedergegeben, wie sie das Universitätsarchiv für die Jahre 1958 - 1978 ausweist:

„Zeichnen und Malen - Übungen in den grafischen Techniken - die Grundelemente des Bildes - Skizzieren von Bauwerken und Architekturaufnahmen in Verbindung mit dem kunsthistorischen Institut“ (SS 1958).

„Zeichnen und Malen - Einführung in die grafischen Techniken - Sachdarstellung (Architektur, Plastik, Funde) in Verbindung mit dem kunsthistorischen Institut“ (WS 58/59, SS59, WS 59/60)

Sachdarstellung - Die grafischen Techniken, Einführung und Anwendung, Zeichnen und Malen (SS60)

Naturzeichnen, Sachzeichnen, Kompositionsübungen (WS60/61 - WS65/66)

Ergänzung: Einführung in die Farbenlehre und Malübungen (SS66 - SS67)

Sachdarstellung - Freies Malen und Zeichnen - Grafische Techniken: Komposition (WS67/68 - SS72)

Sachdarstellung - „Figur und Grund“ - Kompositionsübung - Die Farbe im Bild an ausgewählten Beispielen - Farbübungen (WS72/73)

⁹⁵ Personalakte am Ludwigsgymnasium vom 09.11.1973, Kultusministerium : Schreiben des leitenden Ministerialrats Dr. Bellmann

⁹⁶ Forthofer, Wolfgang: Begegnung mit Wolfram Huschens. In: Zeitschrift des Saarländischen Philologenverbandes, Nr. 1 Saarbrücken 1985; S. 32-35

Sachdarstellung - Komposition (schwarz - weiß) - Übungen mit der Farbe (Farbtheorie) (SS73)

„Figur und Grund“ - Kompositionsübungen - Farbanalysen an ausgewählten Beispielen - Ordnung der Farben - grafische Techniken (SS74 - 74/75)

Übungen im Bereich Form - Übungen im Bereich Farbe - Naturstudium (SS75 - SS78)

Außerdem hatte Huschens im SS 1970 bis zum SS 1971 einen Lehrauftrag „Biologisches Zeichnen“ im Rahmen des zoologischen Großpraktikums inne.⁹⁷

⁹⁷ Die Informationen stammen freundlicherweise von Herrn Dr. Wolfgang Müller vom Universitätsarchiv der Uni Saarbrücken

3. Der Maler Huschens und die "Klassische Moderne" - vom Impressionismus zur Abstraktion

Pablo Picasso

„Wenn man ganz genau weiß, was man machen will, wozu soll man es dann überhaupt noch machen? Da man es ja bereits weiß, ist es ganz ohne Interesse. Besser ist dann etwas anderes zu machen.“⁹⁸

Im Zusammenhang mit den Bildwerken von Huschens wird immer wieder von Nachahmung längst bestätigter Kunstrichtungen und sogar vom Kopieren der Bildideen mancher Künstler im regionalen saarländischen Umfeld gesprochen. Dazu klingt eine Äußerung von ihm, der diesem Vorwurf des Epigontums gelassen gegenüberstand, fast wie ein Bekenntnis: *„Man kann auch in der Kunst halt nur seine Dinge tun - ohne Rücksicht darauf, ob es andere auch schon so oder so ähnlich getan haben. Alles andere heißt schwindeln.“⁹⁹*

Tatsache ist, daß in der Nachkriegszeit und auch weiterhin, nicht nur im Saarland viele Künstler aus dem Repertoire oder Fundus der Kunstgeschichte das nahmen, was sie für ihre eigene Arbeit als wichtig erachteten. Die älteren Künstlerkollegen von Wolfram Huschens, wie beispielsweise Max Mertz oder Jean Schuler, bedienten sich in diesem Sinne beispielsweise beim Kubismus oder hatten als Grundlage eine naturalistische vom Impressionismus beeinflusste Phase. Kunst entsteht eben nicht einfach in einem luftleeren Raum. Sie baut im Gegenteil im günstigsten Fall progressiv auf schon Geleistetem auf oder verwirft in oppositioneller Haltung Tradiertes. Fest steht, daß Kunst ohne Geschichte wohl nicht denkbar ist.

So hat auch der Künstler Huschens seine grundlegende Gestaltungstradition von der sogenannten „Klassischen Moderne“ bezogen, einem groben kunsthistorischen Unterscheidungs begriff, der vor allem die epochalen Umbrüche in der Kunst um die Jahrhundertwende meint. Im Folgenden werden zusammenfassend die wichtigsten Entwicklungen, soweit sie Huschens betreffen, wiedergegeben. Im Detail werden die daraus resultierenden Einflüsse auf die Kunst von Huschens im später folgenden Kapitel 5 untersucht.

Mit dem ausgehenden 19. und dem beginnenden 20. Jahrhundert verlieren die Bilder bei vielen neu orientierten Künstlern ihren mimetischen Charakter. Die Kunst wird autonom. Nicht die Natur selbst wird abgebildet, sondern man versucht ihr Wesen in einer neuartigen Darstellung zu ergründen. Schließlich mündet diese Entwicklung in die völlige Demontage der angenommenen Wirklichkeit.

Die Folge ist eine Epoche mit unterschiedlichen künstlerischen Entwicklungen, eine Zeit der sogenannten „-Ismen“ oder „-Isten“.

Was mit den Impressionisten in den Siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts begonnen hatte und von den Pointillisten als sogenanntem „Chromoluminarismus“ wissenschaftlich weiterentwickelt wird, mutiert innerhalb von nur annähernd vierzig Jahren über die Kubisten, Futuristen, Orphisten, Rayonnisten und Expressionisten bis hin zu den Konstruktivisten und

⁹⁸ Picasso, Pablo: Wort und Bekenntnis. Die gesamten Zeugnisse und Dichtungen, Zürich 1954. zitiert in Walther, Ingo F.: Picasso - Das Genie des Jahrhunderts, Köln 1986; S. 7

⁹⁹ Forthofer, Wolfgang: Begegnung mit Wolfram Huschens. In: Zeitschrift des Saarländischen Philologenverbandes, Nr. 1 Saarbrücken 1985; S. 32-35

Suprematisten in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts mit der finalen Darstellung der vollkommenen Abstraktion oder der ins Absolute reduzierten geometrischen Form. Die wichtigsten Zentren sind Frankreich, Deutschland und Rußland gewesen.

Der Franzose Claude Monet schuf 1872 das erste impressionistische Gemälde¹⁰⁰, bei dem der subjektive, licht- und farbgesteuerte Eindruck des Gesehenen wichtiger war als das reine Abbild. Frankreich war zunächst der fruchtbarste Boden für die revolutionären Neuerungen in der Kunst. Seurat kultivierte in der Folge die neue Darstellungstechnik des sogenannten Pointillismus, der von den Theorien zeitgenössischer Naturforscher abgeleitet war.

Cézanne war mit seiner konsequenten künstlerischen Weiterentwicklung bis zum „*Ende der wissenschaftlichen Perspektive*“¹⁰¹ in der Landschaftsmalerei zum Bindeglied zwischen dem subjektivem, auf wahrnehmungstheoretischen Grundlagen basierenden Wirklichkeitsverständnis und der, die Gegenstände in reine Formen, Farben und Lichtwerte auflösenden Abstraktion geworden. Picasso und Braque begannen bald mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts mit der simultanen Mehransichtigkeit von Gegenständen zu experimentieren. Formen wurden aufgelöst und neu zusammengesetzt. Auf diese Weise eröffneten sie mit dem Kubismus¹⁰² neue Dimensionen für die Kunst, indem sie die Geometrisierung in der Darstellung bis zur Unkenntlichkeit des Gegenstandes vorantrieben. Zudem war die Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Mittel als autonomes Gebilde gegenüber der Natur erkannt worden.

Willi Rotzler schreibt zu dieser „Demontage der Wirklichkeit: *„Die große Erneuerung verläuft in verschiedenen Bereichen des kulturellen Schaffens teilweise parallel, teilweise im Gegensinn. So etwa steht eine emotionale, ja irrationale Tendenz einer rationalen, vom Verstande bedingten, mit Wissenschaft und Technik verbundenen Tendenz gegenüber. Hier mag der Anstoß liegen zu einer wachsenden Vielseitigkeit der künstlerischen Bewegungen in unserem Jahrhundert, zu einem immer stärkeren Pluralismus der nebeneinander verfochtenen künstlerischen Auffassungen. Den verwirrend vielfältigen Erneuerungsversuchen seit Anfang des Jahrhunderts ist zunächst ein stark individualistisches Element gemeinsam.“*¹⁰³

„*Vielleicht hat Henri Matisse der Wortführer der fauvistischen Bewegung, als erster das grundlegend Neue der kommenden Kunst erkannt, wenn er feststellt, beim Betrachten eines Bildes müsse man vollkommen vergessen, was es darstelle. Die Bemerkung kündigt eine Kunst an, die sich primär - oder ausschließlich - mit dem Problem der Form und der Farbe beschäftigt und das Gegenständliche, also Darstellungsinhalte außer acht läßt. Eine gegenstandslose, eine absolute Kunst zeichnet sich ab.“*¹⁰⁴ Von Matisse wissen wir, daß er die Farbe von ihrer Funktion der Gegenstandsbezeichnung befreit hatte. Rotzler führt weiter aus: Es ging darum, „*die Kohärenz der komplexen Dingform aufzulösen und diese in ihre Elemente zu zerlegen.*“¹⁰⁵ Frankreich, die Wiege des stilistischen Umbruchs, strahlte in diesem Zusammenhang bald über seine Grenzen hinweg.

¹⁰⁰ Vgl. hierzu Claude Monet: „Impression, Soleil levant“, Öl auf Leinwand, 1872, 48 x 63 cm, Paris

¹⁰¹ Novotny, Fritz: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien und München 1970

¹⁰² Matisse beschreibt dem Kunstkritiker Louis Vauxelles den Aufbau der kubistischen Bilder u.a. als aus *petits cubes*, welcher dies spöttisch aufgriff und die Maler *les peintres cubistes* nannte, ein neuer Richtungsbegriff war geboren.

¹⁰³ Rotzler, Willi: Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der Konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich 1995; S. 17

¹⁰⁴ Rotzler, W.: a.a.O.; S. 18

¹⁰⁵ Rotzler, W.: a.a.O.; S. 18

In Deutschland schloß man sich vor dem Ersten Weltkrieg in zukunftsweisenden Künstlergruppen zusammen. Dabei war der französische Einfluß nicht unerheblich. In Dresden fanden 1904 Kirchner, Heckel, Bleyel. und Rottluff zusammen und gründeten 1905 die Künstlergemeinschaft „Die Brücke“, die im Laufe der Zeit die revolutionären Entwicklungen in der Malerei und die sich abzeichnenden gesellschaftlichen Veränderungen synthetisierte und damit zu höchst expressiven, eigenständigen Ausdrucksformen gelangte. Das Aufbrechen der künstlerischen Traditionen war nun in vollem Gange. 1904 hatte die „Münchner Ausstellung der Neoimpressionisten“ auf die jungen Künstler wie eine Aufforderung zum freieren Umgang mit der Farbe gewirkt. In der süddeutschen Kunstmetropole gründeten 1909 Kandinsky, Jawlensky und Marianne von Werefkin die „Neue Künstlervereinigung München“. Im selben Jahr sieht Paul Klee Bilder von Cézanne in der Münchner Sezession und schreibt: „Das ist mir der Lehrmeister par excellence, viel mehr Lehrer als van Gogh.“¹⁰⁶

München galt, neben Dresden, auch als Hochburg der frühen expressiven Kunstauffassung. Aber schon bald lösten sich Kandinsky, Marc, Münter und Kubin aus der Künstlervereinigung und veranstalteten eine Gegenausstellung. „Der Blaue Reiter“ (dem später auch Klee angehörte) war geboren. „Die mystisch-meditative Haltung, die von den Künstlern des Blauen Reiter in den deutschen Expressionismus eingebracht wurde, hat später bis in die Kunst und die Lehre am Bauhaus gewirkt.“¹⁰⁷

Manfred Schneckenburger faßt den Charakter des sogenannten „Deutschen Expressionismus“ folgendermaßen zusammen: „Nur hier ist der Expressionismus zwischen 1905 und 1920 Kubismus, Futurismus, Rayonnismus in einem, keine Richtung unter anderen, sondern der wesentliche Motor aller aktuellen Entwicklungen, nur hier gruppiert sich um den festen Kern von Blauem Reiter und Brücke ein in sich schlüssiger Ablauf von Früh- Hoch- und Spätexpressionismus.“¹⁰⁸

Mit Kandinsky trat erstmals das völlig Gegenstandslose in der europäischen Malerei auf. Ein Blatt ohne Titel von 1910 gilt als das erste abstrakte Aquarell¹⁰⁹. Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, daß der Fortschritt in die Ungegenständlichkeit auch im Werkprozess anderer Zeitgenossen deutlich wurde. Zu dem tschechischen Maler Frank Kupka, der sich in Frankreich zu dieser Zeit mit Robert Delaunay den als Orphismus bezeichneten Farb-Form-Gliederungen ohne jegliche äußerliche Assoziation widmete, schreibt Rotzler: „Wir besitzen schriftliche Zeugnisse dafür, dass Kupka schon unmittelbar nach der Jahrhundertwende mindestens die Vision einer derartigen absoluten gegenstandslosen Malerei hatte. Er schreibt in einem Brief 1905: Ich glaube, dass es nicht nötig ist, Bäume zu malen. Denn die Leute können auf dem Weg zur Ausstellung bessere im Original sehen. (...)“¹¹⁰

Wer nun tatsächlich als erster die „absolute Kunst“, d. h. die ungegenständliche Abstraktion vollzogen hat, ist nicht so sehr von Bedeutung wie die Tatsache selbst. Seit 1910 kann man von einer ungegständlichen Kunst sprechen, wie sie letztlich im „Schwarzen Quadrat“ von

¹⁰⁶ Klee, Paul: Tagebücher, 857. Zitiert in Güse, Ernst Gerhard (Hrsg.): Paul Klee - Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur, München 1990; S. 266

¹⁰⁷ Roters, Eberhard: Der Blaue Reiter. In: Argan, Giulio Carlo (Hrsg.): Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880 - 1940, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12., Frankfurt a. M. u. Berlin 1990; S. 169

¹⁰⁸ Schneckenburger, Manfred: Der Deutsche Expressionismus. In: Argan, Giulio Carlo (Hrsg.): Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880 - 1940, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12., Frankfurt a. M. u. Berlin 1990 ;S. 148

¹⁰⁹ vgl. hierzu Kandinsky, Wassily: Ohne Titel, Graphitstift, Aquarell und Tusche, um 1910, 49,6 x 64,8 cm, Paris, Musée National d'Art Moderne

¹¹⁰ Rotzler, W.: a.a.O.; S. 24

Malewitsch gipfelte¹¹¹, einem scheinbaren Endpunkt der Kunst, der jedoch später in den Fünfzigern beispielsweise von Victor Vasarely eher als neue Grundlage denn als Abschluß verstanden worden ist.

Huschens vollzieht diese bisher dargestellte künstlerische Genese etwa zwei Generationen später nach. Wie stark er vor dem Eingriff der Nationalsozialisten in das internationale Kunstleben während seiner Saarbrücker Schülerzeit von diesen Entwicklungen geprägt worden ist, läßt sich nicht ermitteln. Zweifellos aber hat ihn sein Aufenthalt in München unmittelbar nach dem Krieg und die Exkursionen nach Frankreich mit den vorangegangenen Kunstströmungen vertraut gemacht. Darüber hinaus studierte er 1952 während seiner Tätigkeit als angestellter Zeichenlehrer in Saarbrücken Kunstgeschichte bei Schmoll gen. Eisenwerth.

Huschens ist während dieser Zeit auch schon als freischaffender Künstler tätig. Die ungegenständlichen, in expressiver, symbolträchtiger Farbigkeit schwingenden Bleiglasbilder für das Saarbrücker Rathaus (Kap. 5.5.1.; Taf. 47 - 50) waren gerade fertiggestellt. Andere Arbeiten dieser Zeit verweisen deutlich, etwa ab 1950, auf expressionistische und kubistische Einflüsse. Etwas später zeigt er auch erste streng geometrisch komponierte Arbeiten, die auf den Konstruktivismus und Bauhauseinflüsse verweisen, wie die große Wand im Wandelgang der neuen Philosophischen Fakultät von 1954 (Kap. 5.5.2.; Taf. 54A - C). In den folgenden sechziger Jahren baut er die Möglichkeiten zur Kunst am Bau auf derselben Grundlage in Gebäuden auf dem Campus der saarbrücker Universität und andernorts noch aus. Im Grunde war sein stilistisches Repertoire, das den zuvor gezeigten Entwicklungen mehr oder weniger konsequent folgte, vollständig präsent. Er griff lediglich in der Folgezeit mal hier und mal da zeitgenössische Kunstströmungen auf, soweit diese, wie etwa die Op-art eine logische Weiterentwicklung der Tradition der klassischen Moderne bedeuteten.

Gegen Ende der Vierziger Jahre ist bei Huschens eine deutliche Veränderung in der Bildauffassung zu spüren, wenn man die sogenannten Rußlandbilder (Kap. 5.1) als Anfang nimmt. Farb- und Formenzerlegungen spielen eine immer wichtigere Rolle bei der Bildgestaltung. Cézanne hatte unermüdlich versucht, der Natur in seinen Bildern dadurch habhaft zu werden, daß er sie auf geometrische und stereometrische Grundformen reduzierte.

Er postulierte: *„Alles in der Natur modelliert sich wie Kugel, Kegel und Zylinder.“*¹¹² Huschens übernahm für viele seiner Arbeiten diese grundsätzliche Formensprache, die ihn schließlich zur reinen Form ohne Naturvorbild führte.

Paul Cézanne bleibt für Wolfram Huschens gesamten Schaffensprozesses immer von höchster Bedeutung, weil es die Kunst im Grunde diesem französischen Einzelgänger zu verdanken hatte, daß sie sich von dem reinen Naturvorbild lösen konnte, auch wenn Cézanne diesen Schritt nie vollzog. Vom künstlerischen Zitat der cézannischen Kunstprinzipien¹¹³ hatte sich der Maler Huschens schon bald gelöst. Die Ideen Cézannes faszinierten ihn aber weiterhin. Er hat oft einen Leitsatz von Cézanne zitiert und noch 1986 analysiert: *„Kunst stellt eine Harmonie parallel zur Natur dar. Das meinte Paul Cézanne. Es gilt jetzt diesen Ausspruch auseinander zu nehmen. Es gibt also zwei Harmonien. Die Harmonie der Natur und die Harmonie der Kunst. Beide sind parallel. Nach der Definition der Mathematik treffen sie sich erst im Unendlichen. Es genügt also nicht, die Harmonie der Natur festzusetzen und damit*

¹¹¹ vgl hierzu Kasimir Malewitsch: „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“, um 1915, Petersburg

¹¹² Hess, Walter (Hrsg.): Paul Cézanne - Über die Kunst - Gespräche mit Gasquet, Mittenwald 1980; S. 88

¹¹³ Vgl. hierzu Beispiele in Kap. 5.1: Taf. 9, 10, 11; im Werkverzeichnis: „Landschaft“: WZ. Nr.: 47LA00101, 66LA05901 in Kap. 5.3 WZ. Nr.: 47ST30903 - im Werkverzeichnis: „Stilleben“: 47ST19503; 47ST19603 u. a.

schon die Harmonie der Kunst zu haben. Es genügt also nicht die Harmonie, die die Natur von sich aus schafft mit Kunstmitteln zu übertragen und zu meinen, man habe damit schon Kunst gemacht. Andererseits genügt es nicht, wie Cézanne meint, Kunst zu machen und damit gleichzeitig die Harmonie der Natur zu besitzen. Die Harmonie der Kunst ist selbstständig, entsteht aber bei ihm durch den Anblick der Harmonie in der Natur“¹¹⁴.

Werner Haftmann schreibt etwas differenzierter in seiner „Kunst des 20. Jahrhunderts“ von 1954 zur Kritik des Grenzbereiches im Impressionismus: *„...Kunst ist nicht Natur, Kunst ist Bearbeitung der Natur durch den formenden Geist. Sie verwandelt mit Hilfe des Ordnungsgefüge der farbigen Formen die dem Auge erscheinende Welt in eine im menschlichen Geist wirklich werdende Welt. Sie ist Wiedererschaffen der Außenwelt im Gleichnis der farbigen Formen, in deren Symbolcharakter zugleich die Antwort aus der Innenwelt des Menschen - das Ganze aus Ich und Welt - sichtbar gemacht werden kann.“¹¹⁵*

Max Imdahl stellt zur Kunst Cézannes folgendes fest: *„Man könnte im Hinblick auf die von Cézanne erbrachte Konstitution des Gegenstandes geradezu von einem Leistungscharakter des von reinen Sichtbarkeitswerten ausgehenden zusammenhangbildenden Verfahrens sprechen: An die Stelle des gegenstandabbildenden tritt ein gegenstandshervorbringendes Malen, das nicht mehr im herkömmlichen Sinne vom sehend wiedererkannten Gegenstande ausgehend und diesen idealisierend oder anders modifizierend mimetisch ist, sondern das den Gegenstand durch die optisch immanente Zusammenhangbildung von an sich gegenstandsfreien, nichts außer sich bedeutenden Sichtbarkeitswerten neu erschafft.“¹¹⁶*

Neben Cézanne spricht der französische Kubismus aus den von Huschens in den Fünfzigern und Sechzigern geschaffenen Stilleben und besonders den Blumenbildern (Kap. 5.3).

Mit der Wendung Picassos zum Kubismus 1909 ¹¹⁷ wurde in der Kunstgeschichte und vor allem für die Nachfolge Cézannes eine für die internationale Kunst folgenreiche Entwicklung in Gang gesetzt, die noch über vierzig Jahre später auch den noch in München studierenden Huschens stark beeindruckten sollte.

Mit einem undatierten Stilleben (Kap. 5.3; Taf. 21), das wahrscheinlich in die Fünfziger Jahre gehört, zeigt er seine Nähe zum Kubismus. Auch ein Bild¹¹⁸, welches er bei einem Parisaufenthalt in diesen Jahren gemalt hat, läßt klare Bezüge erkennen im Hinblick auf die vom analytischen Kubismus vorangetriebene vollständige Geometrisierung der Bildelemente, ihrer Zerlegung und Durchdringung. Diese Art und Weise der sehr abstrahierenden Form und Flächengliederung in sich durchdringende Farbfelder, bei denen die letzten Spuren der Beschäftigung mit dem realen Raum. verschwinden, tritt auch bei einigen Blumenbildern zu Tage¹¹⁹.

„Die aus geraden und gebogenen Linien aufgebauten Bilder ergeben nun ein dynamisches Geschiebe von sich durchdringenden, sich überlagernden geometrischen Flächenformen, die durch die beinahe monochromen Gradationen von hell und dunkel in der ausschließlich grau-

¹¹⁴ Tagebuchartige Tonaufnahme von Wolfram Huschens, um 1986

¹¹⁵ Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954; S. 45

¹¹⁶ Imdahl, Max: Cézanne-Braque-Picasso.Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 36, 1974; S.333

¹¹⁷ vgl. „Sitzende Frau“, 1909, erstmalige Zergliederung und Neuordnung der Gesamtform

¹¹⁸ (Blick aus der Wohnung am Monmatre?), 1950er, Gouache auf Papier, 65 x 49,5 cm, Evalyn und Rainer Huschens, Bahlingen/ Kaiserstuhl (Werkverzeichnis „Stilleben“: WZ. Nr.: 50ST18803)

¹¹⁹ vgl. Kap. 5.3. WZ. Nr.:62BL30507 oder Werkverzeichnis: Blumen: WZ. Nr.: 00BL02205; 52BL00602; 63BL02007

braunen Palette teils zu Körpern sich fügen, teils auch räumliche Eindrücke erwecken.“¹²⁰ schreibt Willy Rotzler zur Entwicklung des analytischen Kubismus zwischen 1910-12 angesichts von Braques „*Le Portugais*“ oder Picassos „*Ambroise Vollard*“. Bei Huschens sind es aber nicht die Erdtöne, sondern stark kontrastierende blaue, rote und gelbe Malmittel die die Arbeiten aus dieser Einflußsphäre bestimmen. Hier zeigt sich, daß er zwar diese wichtige Kunstentwicklung zitiert, aber nicht kopiert, eher aus einem intellektuellen, dialektischen Denkprozess heraus neu synthetisiert. Es existiert aber im saarländischen Staatstheater in Saarbrücken auch ein Tafelbild, welches weniger ein Synthese aus verschiedenen Entwicklungen ist. Es ist eher kubistisches Zitat als dialektische Genese. Das Bild steht in deutlicher Beziehung zum „*Synthetischen Kubismus*“. Gemeint ist das Bild „*Theater*“¹²¹, undatiert, Öl auf Tischlerplatte, im dortigen Raucherbuffet das deutlich Parallelen zu Braques „*Guéridon*“ oder Picassos Gitarrenbildern aufweist. Bei Huschens ist hier jedoch alles gemalt, nichts aufgeklebt, kein „*papier collé*“ „*Die Collage - Technik mit den gradlinig zugeschnittenen Papierflächen fördert den geometrischen Formaufbau maßgeblich.*“¹²² schreibt Rotzler zum „*synthetischen Kubismus*“. Collagen fertigt Huschens wohl auch, aber erst später in meist völlig anderem gestalterischem, eher konstruktivem als kubistischem Zusammenhang. Es sind vornehmlich die Bilder zwischen 1950 und 1960, welche stark Picasso oder Braque verpflichtet sind. Das im Kapitel 1.6 angesprochene Aquarell „*PreMaBüBä*“ verdeutlicht dies einmal mehr. Inmitten einer flüchtig wirkenden Komposition mit stark transparenten Farben, dennoch streng konstruiert, zeigt sich Huschens als Mittelpunkt hochaufragend mit schwarzweiß - rautiertem Harlekinkostüm¹²³ inmitten einer Figurengruppe. Der Harlekin, ein beliebtes Motiv auch bei Picasso. Die mit dem Kubismus fast zeitgleichen Münchner Entwicklungen berühren die Arbeit von Huschens eher theoretisch als praktisch.

Wilhelm Worringers kunsttheoretische Studie, eine Dissertation bei Heinrich Wölfflin: „*Abstraktion und Einfühlung - Ein Beitrag zur Stilpsychologie*“, 1908 in München erschienen, entstand aus der expressionistischen Atmosphäre um Kandinsky und Marc. „*Der Urkunsttrieb hat mit der Wiedergabe der Natur nichts zu tun. Er sucht nach der einzigen Ausruh-Möglichkeit innerhalb der Verworrenheit und Unklarheit des Weltbildes und schafft mit instinktiver Notwendigkeit aus sich heraus die geometrische Abstraktion* (Kap. 5.4). *Sie ist der vollendete und dem Menschen einzig denkbare Ausdruck der Emanzipation von aller Zufälligkeit und Zeitlichkeit des Weltbildes.*“¹²⁴ Für die eigentlich nicht unbedingt als expressionistisch zu bezeichnenden Kunst von Huschens sind Worringers kunstpsychologisch erarbeiteten Begriffe wie „*Einfühlung*“ und „*Abstraktion*“ dennoch präsent. Die Schönheit und die Liebe zum Organischen, also der „*Einfühlungsdrang*“, sind in ganz frühen wie späteren Bildern von Huschens vor allem bei Pflanzen und Früchten zu spüren (Kap. 5.3.)¹²⁵. Der „*Abstraktionsdrang*“ wie ihn Worringer versteht, als Darstellung des „*Kristallinisch-Geometrischen*“, ist als eine gewisse Form simultaner Polarität innerhalb der Entwicklung des künstlerischen Ausdrucks bei Huschens wohl noch stärker ausgeprägt als der sogenannte

¹²⁰ Rotzler, Willi: *Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der Konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zürich 1995; S. 19

¹²¹ „*Theater*“, undatiert, Tempera auf Tischlerplatte, Staatstheater Saarbrücken (Werkverzeichnis „*Figur*“: WZ. Nr.: 50FI25505)

¹²² Rotzler, Willi: *Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der Konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zürich 1995; S. 20

¹²³ Laut Rainer Huschens existiert dieses Kostüm noch irgendwo im Familienfundus.

¹²⁴ Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, München 1959. Zitiert in: Kultermann Udo: *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt 1987; S. 243

¹²⁵ siehe auch im Werkverzeichnis: Blumen: WZ. Nr.: 00BL23601; 52BL00602; 75BL28704 und Früchte: WZ. Nr.: 75FR01301 - 84FR01101

„Einfühlungsdrang“, wie annähernd mehr als die Hälfte der zum Huschenoeuvre aufgelisteten Beispiele bezeugen. Allerdings - und hier muß Distanz genommen werden - ist sein konsequenter Weg in die finale, ungegenständliche Abstraktion nicht als etwas „*Lebensverneinendes Anorganisches*“ (kristallinische Geostruktur) zu verstehen, einen direkten Bezug zum Expressionismus gibt es bei Huschens nicht, sondern er schafft in Bildern mit konstruktiver Klarheit, besonders bei den Späteren, ab etwa 1970, eine ästhetische Ordnung, die in ihrer formalen Reinheit eher etwas Meditatives birgt und damit als optische Erholung etwas Lebensbejahendes bedeutet.¹²⁶

Demzufolge stand Wolfram Huschens einer Variante der ungegenständlichen freien Abstraktion zweifelnd gegenüber, wie sie etwa Kandinsky mit seinen späteren, organisch-mikrokosmisch anmutenden Bildern in den Vierziger Jahren fand. Die Vorbilder für die Abstraktionsentwicklung bei Huschens sind eher bei dem oben erwähnten Tschechen Frank Kupka oder dem Russen Malewitsch zu suchen, aber auch in der holländischen „*De Stijl*“ - Bewegung um Piet Mondrian finden sich Bezüge. Diesen Vertretern einer konstruktiven Kunst ist im Gegensatz zu Kandinsky eine streng geometrische Auffassung der ins Ungegenständliche, zur „*reinen Kunst*“ führenden Abstraktion gemeinsam.

Walter Gropius versammelte ab 1919 für sein interdisziplinäres und visionäres Projekt, das „*Bauhaus*“ einen Teil der progressivsten Künstler nach dem Ersten Weltkrieg in Weimar. Die Basis bildete die Zusammenlegung von Kunstakademie und Kunstgewerbeschule. In der Folge des „*Deutschen Werkbund*“ von 1907 wurde versucht, eine funktionierende, weil ökonomisch an der Industriegesellschaft orientierte Synthese aus Kunst und Handwerk zu schaffen. Die Idee an sich war schon fast siebzig Jahre zuvor von der englischen „*Arts & Crafts*“-Bewegung um William Morris lebendig geworden, scheiterte aber am übermäßigen romantischen Idealismus und der unökonomischen Exklusivität der Produkte. Ein ähnliches Schicksal, jedoch in abgemilderter Form, war auch dem folgenden „*Art nouveau*“ oder „*Jugendstil*“ beschieden.

Das Bauhaus hingegen förderte die industrielle Fertigungsmöglichkeit kunsthandwerklicher Produkte als integralem Bestandteil künstlerischer und rationeller Gestaltungsprinzipien. Im Gründungsmanifest im April 1919 legte Gropius etwas pathetisch das Ziel eindeutig fest: „*Erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird - Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird, als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.*“¹²⁷ - Zentrales Anliegen des Bauhauses war die Architektur als Gesamtkunstwerk, einem schon durch die mittelalterlichen Bauhöfen im Hinblick auf die Kathedrale gegründeter Gedanke. Einem universalästhetischen Gestaltungsanspruch folgt Huschens ebenfalls, gefördert in der Wiederaufbausituation nach dem Krieg in den fünfziger und sechziger Jahren. Seine damit verbundene Beziehung zur Architektur betont er in einem Gespräch als „*Künstlerisches Schaffen in dienender Funktion zwar, zugleich aber auch wesentliches Element zur Gestaltung eines in sich geschlossenen sinnvollen Ganzen.*“¹²⁸

Mit Ausnahme der Architektur im engeren Sinne, d.h. der konkreten Bauplanung, umfaßt sein Repertoire in dieser Zeit, wie schon erwähnt, fast alle künstlerischen Ausdrucksformen.

Diese zeigt Wolfram Huschens in verschiedenen, teilweise gleichzeitigen Strängen. Ein kühler romantischer und naturalistischer Zug charakterisiert zunächst die einer Vorkriegsästhetik

¹²⁶ vgl. beispielsweise im Werkverzeichnis Geometrisch-abstrakte Bildwerke: WZ. Nr.: 85GE40309 oder 61GE174A28; 61GE174B28

¹²⁷ Zitiert nach Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954; S. 335

¹²⁸ Forthofer, Wolfgang: *Begegnung mit Wolfram Huschens*. In: *Zeitschrift des Saarländischen Philologenverbandes*, Nr. 1 Saarbrücken 1985; S. 32-35

folgenden frühen russischen Landschaften. Nach dem Krieg arbeitet Huschens noch impressionistisch, bald aber in Ansätzen expressionistisch und ausgeprägt kubistisch. Weitgehend parallel erfolgt die fortschreitende, oft konstruktivistisch orientierte, durch seine bildnerische Auseinandersetzung mit Industriearchitektur¹²⁹ noch geförderte Entgegenständlichung seiner Bildwerke, besonders im Hinblick auf die Gestaltung öffentlicher Flächen. Mit seinem Beitritt zum „Werkbund“ schlägt er 1957 konsequent als logische Folge seiner künstlerischen Fähigkeiten offiziell eine Brücke zur Architektur und damit auch zur Idee des architektonischen Gesamtkunstwerkes, wie es die Bauhauslehre forderte.

Fast vierzig Jahre zuvor hatte der mit seiner Werkhallenarchitektur berühmt gewordene Gropius zunächst den Maler Lyonel Feininger, den Maler und Kunstpädagogen Johannes Itten und den Bildhauer Gerhard Marcks im *Bauhaus zu Weimar* im sogenannten „Meisterrat“ versammelt. *„Feininger kam aus dem Umkreis des Blauen Reiter. Marcks suchte nach einer expressiveren plastischen Konstruktion von Figur und hoffte über die Töpferei, über Vase und Gefäß, die Formverdichtung in einem abstrakten Sinne erreichen zu können. Itten kam aus der Schule Adolf Hölzels, hatte aber die Gedanken Kandinskys aufgenommen und konnte als der eigentliche Fortsetzer der auf eine Harmonielehre der farbigen Formen zielenden Arbeiten Hölzels gelten.“*¹³⁰ Schon bald kamen die neben der Kunstpraxis auch gestaltungstheoretisch weit fortgeschrittenen Künstler Klee und Kandinsky hinzu. Der Konstruktivist Moholy-Nagy leitete ab 1923 die Metallwerkstatt. 1925 publizierten Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy und Mondrian ihre Theorien in den *„Bauhausbüchern“*. Im Jahre 1930 wurde Ludwig Mies van der Rohe Direktor der seit 1926 in Dessau angesiedelten Schule. Die Architekturlehre gewann mit ihm gegenüber den anderen Disziplinen nun ein starkes Übergewicht. Mit dem Bauhaus und seiner interdisziplinären Lehrmethodik ist erstmalig eine Alternative zur klassischen Kunstakademie auf den Plan getreten und damit neben neuen Gestaltungstheorien auch ein völlig neuer pädagogischer Ansatz. Kunst sollte durch das Handwerk und Handwerk durch die Kunst inspiriert werden und letztlich zielte alles auf die Architektur ab.

Einflüsse der *„Bauhäusler“* auf das Werk von Huschens stammen aus vielen Quellen so teilweise von Johannes Itten, dessen Pädagogik zudem von einiger Bedeutung für den Zeichenlehrer war, als auch von Lyonel Feininger, der die geometrische Flächen- und Farbkombinatorik für viele Huschensbilder der fünfziger Jahre vorgeprägt hat¹³¹. Vermutlich gegen Ende der Vierziger Jahre leitete Huschens für seine abstrahierten Menschendarstellungen Oskar Schlemmers konzeptuellen Figurenbau ab und vereinfacht ihn noch stärker¹³². Erklärtermaßen noch wichtiger war für ihn aber der 1920 ans Bauhaus berufene und vom münchener *„Blauen Reiter“* herkommende Paul Klee. Dessen berühmte Feststellung: *„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“*¹³³ ist ein Leitsatz für die moderne Malerei.

So wie er die Einflüsse der Bauhausmaler für sein Werk und seinen Unterricht nutzbar machte, so war Huschens auch nach eigener Darstellung von den Architekten aus dem Umfeld des

¹²⁹ Vgl. Kap. 5.4.

¹³⁰ Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954; S. 336

¹³¹ Vgl. dazu im Werkverzeichnis: Landschaft WZ. Nr. 50LA23203, 50LA26002, 51LA38709, 51LA38609, 52LA37309, 52LA02602, 54LA10103, 55LA00705

¹³² Vgl. dazu im Werkverzeichnis: Figuren WZ. Nr.: 40FI19903 O.T. (Figurengruppe), weitere Beispiele: WZ. Nr.: 55FI245A11; 50FI39930; 60FI25934; 80FI36425

¹³³ Öffentlich zitierte Huschens diesen Satz, der 1920 in Klees kunsth theoretischen Schriften am Bauhaus erschien, anlässlich seiner Führung durch seine Jubiläumsausstellung „Rückblicke“ bei der VHS, Saarbrücken 1986. Er gebrauchte das Zitat bei der Entschlüsselung der Serie „Tafelbilder“ und hier im Zusammenhang mit dem Bild „Pascalsche Mathematik“ (WZ. Nr.: 75GE40822).

Bauhauses angeregt¹³⁴. Ludwig Mies van der Rohe mit seinen konstruktivistischen Baukastenstrukturen, der Amerikaner Frank Lloyd Wright mit seiner „organischen Architektur“ und einige andere waren für die „Bauhauszeit“ und für die Gestaltungsideen zu Architektur und Städtebau nach dem Krieg von immenser Bedeutung. Aber der Franzose Charles Edouard Jeanneret, besser bekannt als Le Corbusier, beeindruckte Wolfram Huschens offenbar so sehr, daß er diesem international stilweisendem Architekten mehrere künstlerische Studien widmete und durch ihn zu einem großen geometrisch-abstrakten Gemälde „*Hommage a Corbusier*“ (Taf. 38) angeregt worden ist. All diese Einflüsse verschafften dem Künstler und Kunstlehrer Wolfram Huschens ein umfangreiches und flexibles Gestaltungsspektrum, mit dem er virtuos auf die aktuellen künstlerischen Aufgaben seiner Zeit reagieren konnte.

¹³⁴ Auch seine Freundschaft zu regionalen Architekturgrößen scheint hier nicht unerheblich.

4. Zum Werkprozess

Wolfram Huschens:

„Ich kann nicht viel arbeiten, einmal da ich einen Beruf habe, der mich ausfüllt - dann muß ich meine Bilder konzipieren, in Gedanken - jetzt beginnt das Abenteuer des Bildes. Manches ändert sich natürlich. Es wird auch vieles zerstört.“¹³⁵ „als Künstler bin ich eben doch weitgehend ein Samstags- und Sonntagsmaler.“¹³⁶

Es ist interessant, an Beispielen zu untersuchen, wie Wolfram Huschens seine eigene Kunst praktisch in die Tat umgesetzt hat. Sagt dies doch auch einiges über den Pädagogen aus, wenn man voraussetzt, daß ein Meister im allgemeinen seinen Schülern seine Interpretation des Handwerks und seine Arbeitsweise vermittelt: *„Huschens betont, stets mit einem Anflug von Ironie und Selbstironie in den neugierigen Augen, die gediegene Selbsteinschätzung und gelassenes Selbstbewußtsein verraten, daß Kunst ohne handwerkliche Fähigkeiten einfach nicht denkbar ist, daß nur von dieser formalen Voraussetzung her ein künstlerisches Schaffen möglich ist, hinter dem dann die Persönlichkeit uneingeschränkt stehen muß, um so zu einer zentralen Äußerung zu kommen, die zu einem paßt.“¹³⁷* So wie Gropius sinngemäß meinte, daß nicht die Kunst selbst lehrbar sei, aber das Instrumentarium, mit dem sie möglich wird.

4.1. Bildanlaß

Wolfram Huschens:

„Es gibt viele Anlässe Kunst zu machen, historische Ereignisse (Kreuzigung Grünewalds) (...) ein fruchtbarer Augenblick (Gericaults „Floß der Medusa“) eine Nachricht (Picassos Guernica „das bedeutendste Bild unserer Zeit“)¹³⁸

„Welches ist der Anlaß für ein Bild?“ Huschens hat 1962 in der „Landeszeitung“ gelesen, daß sich der erste afrikanische Staat selbständig gemacht hatte und daß damit, wie er glaubte, die Kolonisation vorbei wäre.¹³⁹ So dozierte er nebenbei in seiner Jubiläumsausstellung „Rückblicke“. Aus diesem Anlaß ist das Leinwandbild „Die afrikanische Sonne“ (Taf. 36) entstanden.

¹³⁵ Költzsch, Georg-W.: Konturen - Der Maler Wolfram Huschens. In: Saarheimat, 8. Jahrgang, Heft 1/1964; S.5

¹³⁶ Forthofer, Wolfgang: Begegnung mit Wolfram Huschens. In: Zeitschrift des Saarländischen Philologenverbandes, Nr. 1 Saarbrücken 1985; S. 32-35

¹³⁷ Forthofer, Wolfgang: Begegnung mit Wolfram Huschens. a. a. O.

¹³⁸ Tonmitschnitt: Wolfram Huschens während der Führung durch seine Jubiläumsausstellung „Rückblicke“, VHS Saarbrücken, März 1986. Aus dem Archiv der Witwe Hannelore Huschens.

¹³⁹ Beispiel „Afrikanische Sonne“, 1961, Tempera, Sand, Kupferpigment auf Leinwand, 120 x 110 cm, Werkverzeichnis: „Geometrisch-abstrakte Bildwerke: strenge Geometrie: WZ. Nr.: 61GE22409

1957 Ghana wird als erster schwarzafrikanischer Staat selbständig. 1961 machen sich Sierra Leone und Tanganjika unabhängig. 1964 Sansibar wird zu Tansania. (Dtv-Atlas zur Geschichte S. 267)

Für Huschens ist aber im Grunde jeder Anlaß recht, um Kunst zu machen. Der überwältigende Eindruck von Landschaft (Kap. 5.1.) und Architektur als Bauwerk oder Industrieanlage¹⁴⁰ hat ihn ebenso motiviert wie ein schöner Blumenstrauß (Kap. 5.3.) oder ein kulinarisches, sinnliches Erlebnis (Kap. 5.3.1.). Neben aktuellen Ereignissen sind auch literarische Geschichten¹⁴¹ Inspirationsgrundlagen. Viele seiner Bildanlässe sind spontan, situativ, wenn er beispielsweise eine Zigarettenschachtel zum Kunstwerk erhebt, indem er sie collagiert und retuschiert und es dann ein „Kamel auf höherem Niveau“¹⁴² nennt. Er nimmt immer wieder vorhandenes Material, seien es Zigarettensfolien oder Abfälle anderer Arbeiten zum Anlaß für neue Bildwerke. Sein ausgeprägter Sinn für Assoziationen, Situation, Intuition und Spontaneität verhilft ihm bei fast jeder Gelegenheit zu neuen oder abgewandelten Bildideen. Die verfremdeten Kalender sind hierfür ebenso ein Indiz wie kleine Plastilinfiguren¹⁴³, welche anlässlich eines Treffens im engsten Freundeskreis als Tischkarten dienten.

4.2. Arbeitssituation, Gestaltungsidee und Arbeitsgrundlage

In einer seiner ersten Wohnungen unterhält „Wolf“ Huschens ein sogenanntes Atelier unter dem Dach. Nach Aussage des ältesten Sohnes Rainer ist dieser Raum aber nie genutzt worden. „Das Atelier“ ist Ausstellungsraum gewesen, in dem man Freunde und Kunden führen konnte. Die Bilder waren an die Wände gelehnt, Skulpturen und Modelle wurden dort gelagert. Eine Staffelei hat demonstrativ in der Mitte gestanden. Es ist ein Staffageraum gewesen, der das Künstlerklischee erfüllt hat, ein dreidimensionales Atelierstillleben, gemalt hat Huschens dort aber nie.

Gearbeitet hat er meist auf dem Wohnzimmertisch und, im Freien, im Familienjagdhaus Weiherweiler bei Losheim. In einer der letzten Wohnungen ist der Arbeitsplatz unter der Kellertreppe gewesen. Dort entwirft, skizziert, zeichnet und montiert Huschens seine Gestaltungsideen. Es ist eine spontane, oft auf die plötzliche Intuition ausgerichtete Arbeitsweise. Die Gestaltungsidee folgt mal einem konkreten Bildanlaß (Kap. 4.1.), ergibt sich durch Farb- und Materialeexperimente oder entwickelt sich aus kleinen Skizzen von auf Exkursionen gesammelten Eindrücken. Huschens hat fast nie vor der Natur ins Reine gemalt, wie etwa die Impressionisten. Gemälde sind gelegentlich als Folge von klassischen Vorstudien entstanden oder aber Resultate von auf kleinen Papierfetzen festgehaltenen, meist abstrakten Kompositionsideen¹⁴⁴. Huschens hat auch viel in der Schule gearbeitet. Durch die dementsprechenden Rahmenbedingungen seines Zeichensaals hat er hier problemlos seine Druckgrafik ausführen können. In der Schule, in der Klasse oder im Lehrerzimmer hat er zudem auch viele seiner abstrakten Bildideen entwickelt. Es ist bekannt, daß er jede mögliche Zeichenfläche genutzt hat, seien es Papiertischdecken, Papierschnipsel oder Kalenderblätter, wie sie der „Hager“-Kalender hergibt, der ihm jedes Jahr von seinem Freund Sessler

¹⁴⁰ vgl. hierzu u. a. WZ. Nr.: 55LA25603; 58LA20005; 50IN383..; 52IN22605; 65GE10603; 66FG17505; 65GE18109

¹⁴¹ „25 Uhr“, 1957, Öl auf Holz, 61 x 91 cm, Stefan Huschens, Dresden, nach dem gleichnamigen Roman von Georgiu. (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 57GE33705)

¹⁴² „Ein Kamel auf höherem Niveau“, 1981, Tempera und Collage mit Zigarettenschachtel, 24 x 30 cm, Privatbesitz, Saarbrücken. (Werkverzeichnis „Frei“: WZ. Nr.: 81FR16909)

¹⁴³ (Jungfrau und Krebs), 1979, Plastilinmasse, Höhe: 14 cm (Jungfrau) 6,5 cm (Krebs), Privatbesitz, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Figur“: WZ. Nr.: 79FI09109)

¹⁴⁴ Als Beispiel hierzu: O.T., 1968, Faserstift auf Packpapier, 7,5 x 7,5 cm, Privatbesitz; im Werkverzeichnis: Geometrisch - abstrakte Bildwerke - strenge Geometrie: WZ. Nr.: 68GE03817.

mitgebracht worden ist. Die Kalenderblätter hat er gegen Ende der siebziger Jahre zu einer eigenständigen graphischen Serie ausgebaut. Die großen gedruckten Zahlen des Tagesdatums haben ihn zu streng in quadratischen Feldern mit gerasterten Farbkompositionen angeregt, die er lasierend über das Tagesdatum legt. Diese, an Farbkompositionen von Klee¹⁴⁵ oder Itten¹⁴⁶ erinnernden Tageskalenderblätter hat Huschens zu passenden Geburtsdaten der Freunde verschenkt.¹⁴⁷

Viele ungegenständliche Gestaltungsideen haben sich so aus dem Experimentieren mit Formen, Farben oder Materialien entwickelt, wie sie auch die Dinge des alltäglichen Gebrauchs hergaben.

Fast alle seine Arbeiten, ob Gemälde, Grafik, Plastik oder Wandrelief weisen Huschens als soliden Handwerker aus. Auf dem Gebiet der Kunst im öffentlichen Raum begegnet uns jedoch oft ein Huschens, der nur als Entwerfer und Planer auftritt. Die auf hohem technologischem Niveau gefertigten Arbeiten sind ohne einen professionellen Werkstatt hintergrund nicht denkbar, so daß Huschens hier auf handwerkliche Spezialisten zurückgegriffen hat. Zumal er beispielsweise im Umgang mit innovativen Gußtechniken, wie dem Aluminiumvollformguß für die Arbeiten zur *Kapelle St. Josef in Losheim* (Taf. 57) oder für die *SKG - Bank in Saarbrücken* (Taf. 52A u.. 52B) als nicht ausgebildeter Gießereimechaniker zunächst keinerlei Erfahrung mitgebracht hat und damit das Ausgießen der Formen fremd vergeben hat. Die Gußtechnik mit der „verlorenen Form“ setzt Huschens beispielsweise erstmalig für den Auftrag zur Gittergestaltung der heutigen *SKG- Bank* in der Ursulinenstraße in Saarbrücken ein, um 1967. Das leicht zu bearbeitende „Baustyropor“, in der Dicke normierte Platten als Modellgrundlage war ihm ein willkommener neuer Werkstoff. Bis dahin hat er für die Kunst am Bau ausschließlich mit Glas, Gips, Keramik, Holz und Stahl gearbeitet. Das zum größten Teil aus Luft und aufgeschäumten Polymeren bestehende Material läßt sich mit einfachen Werkzeugen bearbeiten. Es bedarf keiner professionellen Werkstatt um es in Form zu bringen. Die federleichten Platten können mit dem Messer, der Säge und glühenden Drähten bearbeitet werden und mit einfachem Sandpapier verschliffen werden. Auf diese Weise kann Huschens erstmalig mit geringstem Aufwand seine geometrischen Formkombinationen in große Flächensegmente umsetzen, die dann von Spezialgießereien in den nahezu unvergänglichen Aluminiumguss überführt worden sind. Schon ein Jahr später verfeinert er diese Technik anlässlich des Auftrages für die Innenraumausgestaltung der Kapelle des St. Josef - Krankenhauses in Losheim. Huschens ist, wie schon bei der Quellenlage erwähnt von dem Spiel wechselnder Oberflächenstrukturen fasziniert gewesen. So genügt ihm für die Altarrückwandgestaltung in St. Josef die naturbelassene Polystyroloberfläche nicht mehr. Er verändert die Textur des Modellwerkstoffes und damit auch die Guss oberfläche indem er sie mit beheizten Kämmen bearbeitet und so eine furchige, die glatte Fläche auflösende

¹⁴⁵ vgl. Klee. „Abstrakt mit Bezug auf einen blühenden Baum“, 1925, Öl auf Pappe, 38,5 x 39 cm, Privatsammlung; abgebildet in: Güse, Ernst Gerhard (Hrsg.): Paul Klee - Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur, München 1990; Taf. S. 149

¹⁴⁶ vgl. Ittens „Jahreszeiten“: „Frühling, Sommer, Herbst und Winter“, 1963, Öl auf Leinwand, je 100 x 150 cm, abgebildet in: Rotzler, W. (Hrsg.): Johannes Itten - Werke und Schriften, Zürich 1972; S. 191, WV 1117 - 1120

¹⁴⁷ Auf diese Weise entstand eine eigene Themengruppe „Kalender“ von schätzungsweise einigen dutzend Blättern. Im Werkverzeichnis sind 13 davon aufgeführt. Im Original haben die Blätter die Maße: 26,6 x 22,3 cm, sind aber meistens beschnitten. Das Malmittel ist bei fast allen Beispielen aquarellierte Tempere. Werkverzeichnis: Kalender: WZ. Nr. 81KA14409 - 87KA37809

Vertikalstruktur erzeugt hat¹⁴⁸. Huschens arbeitet mit Vorliebe „flächig“, das heißt er komponiert die große Bildfläche durch einzelne, neu zusammengesetzte, abgrenzbare, meist an klaren geometrischen Grundformen (Kreis, Dreieck, Quadrat) orientierte Farb- und Materialoberflächen. Dabei hilft ihm bei den streng geometrischen Arbeiten die Technik des Schablonierens, was sich im Grunde auch bei der oben angesprochenen Modellsegmentierung des Polystyrols nachweisen läßt. - Durch die Schablone, sei es Papier, Pappe, Holz oder Folie ist es möglich, die auf unterschiedlichen Feldern basierende Bildkomposition flexibel durch gezieltes Abdecken bestimmter Bildpartien zu steuern. Auch die von Huschens favorisierte Siebdrucktechnik gründet auf diesem Verfahren. Die einmal hergestellten, verschiedenartigen und variabel einsetzbaren Schablonen ermöglichen es, wie aus einem Baukasten heraus die Fläche, den Bildgrund und die Figur, der Gestaltungsidee folgend auf das kompositorische Ideal hin frei zu ordnen¹⁴⁹. Im Grunde handelt es sich im übertragenen Sinne um eine abgewandelte Art der malerisch genutzten Collagierungstechnik. Neben den klassischen Malmitteln wie Aquarell, Tempera oder Gouache hat Huschens auch Kunstharzlacke und Acrylate benutzt. Gelegentlich hat er aber auch reine Pigmente, Graphit und Quarzsand verwendet, die er in das Bindemittel eingestreut hat, um die Textur der Farboberflächen zu variieren.

¹⁴⁸ „Der Lauf des Geldes“, 1967 Werkverzeichnis: Kunst am Bau : WZ. Nr.: 67FG165A15 - 67FG165I15; „Kapelle St. Josef“, Losheim, 1968, Werkverzeichnis: Kunst am Bau: WZ. Nr.: 68GE23915; 68GE24115; 68GE238A15; 68GE23715; „O.T.“, 1979, Werkverzeichnis: Geometrisch-abstrakte Bildwerke: WZ. Nr.: 79GE152A15 - 79GE152D15 u. „O.T.“, 1979 WZ. Nr.: 79GE153A15 - 79GE153C15

¹⁴⁹ vgl.: „...INMITTEN“, 1985, Acryl und Quarzsand, 90 x 90 cm , Verbl. unbek. Werkverzeichnis: Geometrisch-abstrakte Bildwerke - strenge Geometrie: WZ. Nr.: 85GE40309; „ZUR PHILOSOPHIE“, 1981, Lack auf Schultafel, 100 x 89 cm, Verbl. unbek. WZ. Nr.: 81GE40719; u. a.

4.3. Skizze, Entwurf, Zeichnung, Ausführung

So wie viele Arbeiten von Huschens direkt und ohne Vorarbeit entstanden sind, d. h. sich aus dem kreativen, fruchtbaren Augenblick heraus spontan entwickelt haben, gibt es andere Werke, die mehr oder weniger intensiv graphisch vorbereitet worden sind. Dies ist vor allem für die Werke zur Kunst am Bau unumgänglich, weil sie in den meisten Fällen Wettbewerbsarbeiten sind, die entsprechend präsentiert werden müssen. Im Werkverzeichnis gibt es hierzu einige Entwürfe, die meistens farbig auf Gipskarton oder Pappe ausgeführt worden sind, um dann beispielsweise in ein Architekturmodell, zur Überprüfung der optischen Wirkung vor dem architektonischen Hintergrund eingepaßt zu werden¹⁵⁰. Hinzu kommt, daß Huschens bei der Ausführung meist nur noch überwachend tätig gewesen ist. Die großen Arbeiten sind in diesem Bereich, wie schon erwähnt, von renommierten Handwerksbetrieben ausgeführt worden auf der Grundlage teilweise präziser Zeichnungsvorgaben, die aber verschollen sind.¹⁵¹ Der Werkprozess von der Skizze zur Ausführung bei der Kunst im öffentlichen Raum ist deshalb sehr schwer zu dokumentieren. Lediglich zur Keramikwand im Wandelgang der Philosophischen Fakultät und zur einer Wandgestaltung für die evangelische Kirche in Kleinblittersdorf konnten Entwürfe zur Kunst am Bau identifiziert werden. Bei allen anderen sogenannten Wandentwürfen ist noch unklar, in welchem Zusammenhang sie gestanden haben. Zu einigen Freiplastiken gibt es neben dem ein oder anderen Modell keine Entwürfe im engeren Sinne¹⁵². Sie basieren manchmal auf den Grundlagen eigenständiger, früherer graphischer oder malerischer Auseinandersetzungen mit bestimmten Figuren- oder Formenkompositionen. So hatte Wolfram Huschens die Idee der gegeneinandergestellten Dreiviertelkreise der kleinblittersdorfer „Grenzplastik“ (Taf. 58) schon annähernd 15 Jahre zuvor in einer Serigrafie mit dem Titel „69“¹⁵³ präfiguriert. Die der Freiplastik am Grenzübergang Kleinblittersdorf zu Grunde liegenden Figur hat Huschens demnach mit leichten Veränderungen ins Dreidimensionale übertragen. Einen ähnlichen Sachverhalt weisen die Modelle für den Wettbewerb zur Kunst am Bau beim Neubau des Arbeitsamtes in Neunkirchen¹⁵⁴ auf. Die von Huschens geplante Großplastik wurde wegen statischer Probleme nicht ausgeführt. Die dreidimensionale Flächenkomposition der beiden Modelle ist ebenfalls ersichtlich aus einer Druckgrafik¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Vgl. im Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“ - Kunst am Bau“: WZ. Nr.: 50GE21203 als Entwurfalternative für die Wandgestaltung der Philosophischen Fakultät oder WZ. Nr.: 80GE41103 als Entwürfe für die Ev. Kirchengemeinde Kleinblittersdorf. Weitere Entwürfe dieser Art sind WZ. Nr.: 78GE10822; 80GE412A; Rainer Huschens hat darauf hingewiesen, daß sein Vater oft mit Architekturmodellen gearbeitet hat, in die er die Wandentwürfe eingefügt hat.

¹⁵¹ Von den präzisen Werkzeichnungen war leider bisher keine zu finden. Huschens hat sie auch manchmal selbst vernichtet, weil sie nach Aussage seiner Witwe in der Folgezeit *zu belastend* waren.

¹⁵² Die zur Ausführung notwendigen Werkzeichnungen müssen bis jetzt als verschollen gelten.

¹⁵³ „69“, 1969, Siebdruck auf Papier, 43,9 x 31,2 cm, Privatbesitz, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 69GE07614)

¹⁵⁴ (MODELL 1 FÜR DAS ARBEITSAMT NEUNKIRCHEN), 1980er, Messingblech verschraubt, 42 x 35,5 cm, Evelin u. Rainer Huschens, Bahlingen/ Kaiserstuhl; (MODELL 2 FÜR DAS ARBEITSAMT NEUNKIRCHEN), 1980er, sandgestrahltes Aluminiumblech, 8,9 x 70,7 x 73,7 cm, Christof Huschens, Riegelsberg; Vgl.: Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“ - Kunst am Bau: WZ. Nr.: 80GE22229 u. 80GE12926.

¹⁵⁵ „Ausstellung Kunst und Natur“, Deckblatt, 1980, Flachdruck, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz Schafbrücke (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 80GE07120).

Als Beispiele für Entwürfe zu Tafelbildern sei hier besonders auf die Vorarbeiten zu „*Hommage a Corbusier*“¹⁵⁶ verwiesen. Das große Tafelbild soll später eingehender betrachtet werden (Kap. 5.4.2. Taf. 37) . Die Arbeiten im zeitlichen Umfeld zu diesem Bild zeigen, wie Huschens immer wieder um eine bestimmte geometrische Variante einer Figur kreist, indem er sie mal als Zeichnung in Ölkreide oder in einer Seriegrafie als Siebdruck ausführt. Dabei negiert er den Entwurf im eigentlichen Sinn, das heißt er betrachtet den Entwurf, die Formidee als ein eigenständiges Kunstwerk. So lassen sich auch einige Blätter erklären, die als Geschenke mit der Signatur des Künstlers in Privatbesitz gelangt sind¹⁵⁷. Huschens nutzt jedes Hilfsmittel zum Visualisieren einer Formidee. Auffällig viele der dokumentierten Skizzen sind mit Faserstiften gezeichnet, aber auch klassische Federzeichnungen gibt es im Oeuvre. Besondere Vorlieben lassen sich dabei jedoch nicht ausmachen. Man gewinnt eher den Eindruck, als habe Huschens mit allem gezeichnet, dessen er habhaft werden konnte. Dies wird auch von anderen Hinweisen gestützt. Huschens hat praktisch überall, ob in der Schule oder bei Freunden häufig während einer Unterhaltung irgendwelche gestalterische Projekte graphisch „ausgeheckt“. Nicht das Zeichenmaterial ist ihm wichtig, sondern die Form, die beim Werkprozeß entsteht. Die vielen Variationen des Materials, mit dessen Hilfe die Kunstwerke von Huschens ausgeführt sind, täuschen oft darüber hinweg, daß sie lediglich Träger bestimmter Formideen sind, die sich oft in einfacher Weise zeichnerisch darstellen lassen. Mit Hilfe seiner graphischen Fähigkeiten hat Wolfram Huschens fast alle seine Werke auf einem Papierfetzen oder einem richtigen Zeichenblock schon „vorgebaut“, nachdem er seinen „virtuellen Baukasten“ der geometrischen Formen einmal gefunden und verinnerlicht hatte.

¹⁵⁶ Vgl. Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: Wz. Nr.: 65GE28309; 65GE17114; 60GE30706; 67GE30606, wobei die letzt genannte Arbeit vermtl. nachdatiert ist

¹⁵⁷ Vgl.: Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakt: Strenge Geometrie - Zeichnung“: WZ. Nr.: 00GE10922; 00GE01204; 68GE03817; 70GE304A04; 70GE304B04; 79GE15904 oder „Geometrisch - abstrakt: Freie Geometrie - Zeichnung“: WZ. Nr.: 00FG29208; 67FG23508; 76GE070A04; 84FG03218 etc.

5. Chronologische Beschreibung der Schlüsselwerke innerhalb der Themen- und Werkgruppen (Katalog)

Die folgenden Werkgruppen bestimmen den künstlerischen Nachlaß von Wolfram Huschens weitgehend über viele Jahre, wobei bestimmte Themen sich auf bestimmte Jahre verdichten lassen. Mit der in seiner Künstlerbiographie früh einsetzenden Landschaftsmalerei (Kap. 5.1.) kann die Werkgruppenerarbeitung begonnen werden. Vor dem Hintergrund des von der Montanindustrie geprägten Saarlandes zeigt Huschens auch Bilder zum Thema Industrie (Kap. 5.2.). Diese Arbeiten sind teilweise als Landschaftsbilder zu sehen, können aber auch als Ausgangspunkt verstanden werden für die im bildnerischen Werk umfangreichste Sammlung, die meistens ungegenständlichen, „Geometrisch-abstrakten“ Bildwerke (Kap. 5.4.). Die Industriebilder sind demnach Bindeglied zwischen gegenständlicher Landschaft und absoluter Abstraktion. Es folgt der Bereich Stilleben¹⁵⁸ (Kap. 5.3.), der mit dem Besuch der Münchner Akademie einsetzt.

Den mit Abstand größten Komplex im Schaffen von Huschens ergeben, als „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“ (Kap. 5.4.), die „freien -“ (Kap. 5.4.1.) und die „streng geometrischen Abstraktionen“ (Kap. 5.4.2.) mit ihren planmäßig kalkulierten Form-, Farb- und Materialgefügen.

Ebenso wie die „abstrakte Geometrie“ nimmt die Kunst am Bau (Kap. 5.5.), die sogenannte „*Kunst im öffentlichen Raum*“ eine Sonderstellung im Rahmen des Oeuvre ein. Diese Arbeiten (Entwürfe, bemalte oder farbig gestaltete Wände, Wandreliefs, Fassadenapplikationen, freistehende Skulpturen etc.) mit unterschiedlichen Techniken und wechselnden Materialien sind oft Höhepunkte oder Metamorphosen der im graphischen- oder malerischen Werk vorbereiteten Formensprache. Auch im plastischen Werk - wie in seiner Malerei - zeigt sich die Freude von Huschens mit verschiedenen Werkstoffen und Formvariationen zu spielen. Die plastischen Formkombinationen folgen immer einer graphischen Grundlage.

Auf die Darstellung der wenigen Bildnisse¹⁵⁹, die Huschens gefertigt hat wird hier weitgehend verzichtet, weil sie ebenso wie die künstlerische Bearbeitung der menschlichen Figur bei Huschens grundsätzlich zu wenig dokumentiert sind und darüber hinaus als Darstellung der Abstraktionsentwicklung im Oeuvre von Wolfram Huschens von geringerer Bedeutung sind.¹⁶⁰

Schließlich gibt es noch Arbeiten, die hier ebenfalls nicht besprochen werden, wie die „*Kalenderblätter - Serie*“, die in erster Linie als Farbkombinatorik (Kap. 4.2) zu verstehen sind und die Werkgruppe zum „*Yin und Yang - Motiv*“¹⁶¹, die sich mit der besonderen Spannung und dem Dualismus der emblematischen Figur des buddhistischen Zeichens auseinandersetzen, ohne dabei einen philosophischen Anspruch zu verfolgen. Darüberhinaus existieren noch figurative und freie Bildwerke, die keiner der oben angeführten Gruppen zugeordnet werden können. Zuletzt gibt es eine kleine Anzahl von Werken, die teilweise dadaistisch anmuten, sich aber einer präzisen stilistischen Zuordnung entziehen und als Beleg für die Experimentierfreudigkeit des Künstlers gelten können¹⁶². Sie sollen auf Grund ihrer Seltenheit im Werk nicht Gegenstand dieser Arbeit sein. Auf die Darstellung der von Huschens

¹⁵⁸ Das vermutlich früheste Stilleben stammt von 1947 (Rechercheergebnis des Verfassers).

¹⁵⁹ Sie ergeben die kleinste Werkgruppe. Das früheste Bildnis ist aus den vierziger Jahren, das jüngste bisher ermittelte ist mit 1955 datiert.

¹⁶⁰ Beide Gruppen, „Bildnis“ und Figur sind mit Abbildungen im Werkverzeichnis aufgeführt, so daß sich der Leser einen eigenen Eindruck von dieser These verschaffen kann.

¹⁶¹ Werkverzeichnis „Yin und Yang“

¹⁶² Werkverzeichnis „Ohne Zuordnung“: Wz. Nr.: 00UN13009 oder 00UN22309.

ausgeführten Plakatentwürfe, Firmensignets oder auf Schmuckdesign wird hier vollständig verzichtet werden.¹⁶³

¹⁶³ Auch diese Arbeiten, werden soweit sie dokumentierbar waren im Werkverzeichnis in eigenen Gruppen aufgeführt.

5.1. Die Landschaften

Der künstlerische Aufbruch bei Huschens beginnt mit den Landschaftsbildern¹⁶⁴, die während des Rußlandfeldzuges zwischen 1942 und 1944 entstanden sind. Die Landschaftsdarstellung ist für Huschens zunächst Ausgangspunkt um Licht, Farben, Formen und Proportionen zu studieren, um sie dann in einer Genese¹⁶⁵ neu interpretiert zu abstrahieren.¹⁶⁶

Neben dem obligaten Gepäck eines Soldaten war Wolfram Huschens bei seiner Teilnahme am Zweiten Weltkrieg auch mit Farben und Pinseln gerüstet. Er hatte einen kleinen Kasten mit einer begrenzten Palette Gouachen und Aquarellfarben im Gepäck. Die Kohlen zum skizzieren wurden ganz archaisch aus verbrannten Holzstücken gewonnen.

So ausgerüstet war er in der Lage, mit einfachen Mitteln seine eindrücklichen russischen Landschaftsimpressionen während des "Barbarossa" - Feldzuges zu gestalten¹⁶⁷ (Kap. 1.3.).

Die sogenannten „*Russlandbilder*“¹⁶⁸ bilden den Grundstock für die erste zusammenhängende Werkgruppe, wobei Huschens die Bildgattung Landschaft später in freien Stilzitatzen vielfach variiert. Die *russischen Landschaften* sind innerhalb dieser Gruppe stilistisch weitgehend homogen und können als eine zusammenhängende Bildserie aufgefaßt werden. Diese Blätter erinnern an holländische Landschaftsgrafiken des 17. Jahrhundert. Auch ein kühler romantischer Eindruck ist teilweise spürbar. Bald verändert sich die Landschaftsauffassung bei Huschens nach dem Krieg, wohl unter dem Einfluß der Münchner Akademie, in eine abstrahierende Richtung. Neben Paul Cézanne, dessen Früh- aber auch Spätwerk teilweise sehr deutlich spürbar ist, zeigen besonders die Blätter zur Montanregion Saarland. Expressive abstrakte Anklänge, verweisen aber auch auf Lyonel Feiningers Lichtflächenkompositionen. In der zeitlichen Abfolge der Landschaftsbilder läßt sich jedoch mit dem Beginn der Siebziger Jahre die chronologische Weiterentwicklung bis zur Entgegenständlichung nicht konsequent nachweisen, weil dann wieder teilweise impressionistische Darstellungsweisen das Bild einer linear progressiven Genese ins Ungegenständliche verzerren.

Im folgenden werden ausgewählte Beispiele in der chronologischen Abfolge¹⁶⁹ ihrer Entstehung innerhalb der Werk- und Themengruppen vorgestellt und beschrieben:

¹⁶⁴ Die „Russischen Landschaften“ ab 1942 sind nach meinen Recherchen, die frühesten Bilder. Selbstverständlich hat Huschens auch vor dem Krieg gemalt. Es sei daran erinnert, daß er schon mit 14 Jahren wußte, daß er Kunstlehrer werden will.

¹⁶⁵ Diese Entwicklung ist auch schon annähernd 50 Jahre früher bei Piet Mondrian oder Wassily Kandinsky nachweisbar. Den Weg hatte Paul Cézanne geebnet

¹⁶⁶ Für Huschens waren die *Rußlandbilder* sicherlich auch im Entstehen, d. h. in Feuerpausen, in Momenten geringerer Bedrohung eine Art Ausbruch in die positive Landschaftserfahrung. Ein Augenblick des Verharrens in ästhetischer Kontemplation, unabhängig von einer rein analytischen Betrachtung. Während der herrschenden apokalyptischen Zustände eines Feldzuges war es eine Erholung, ein kurzer Augenblick der Schönheit. Künstlerische Dokumente wurden sie erst später.

¹⁶⁷ Die meisten dieser Gouachen sind nicht näher bezeichnet. - Um sie unterscheidbar zu halten wurden ihnen Arbeitstitel gegeben, d..h. theoretische Titel werden in Klammern gesetzt und der vom Künstler selbst gewählte Titel wird ohne Klammer in Anführungszeichen angegeben. - So bezeichnet die auf Tafel 1 gezeigte Landschaft beispielsweise wohl eher ein (Russisches Gehöft) als eine Dorfansicht. Wenn alle diese Bilder als (Russische Landschaften) bezeichnet sind, wären sie ohne Abbildungen im Text nicht mehr unterscheidbar.

¹⁶⁸ In der Familie und im Freundeskreis wird immer von den sog. „Russlandbildern“ gesprochen.

¹⁶⁹ Die Datierung ist teilweise problematisch, weil einige Bilder vom Künstler aus der Erinnerung nachdatiert oder manche Werke gar nicht datiert sind.

Tafel 1: (RUSSISCHES GEHÖFT), 1942-44; Gouache auf Tonpapier; 38 cm x 46,7 cm; Privatbesitz, Güdingen¹



¹ Verso (WZ. Nr.: 421a32104) des Blattes zeigt eine reine Kohlezeichnung, vermutlich eine Detailaufnahme im Nahbereich der recto von weitem gesehenen Hüttengruppe.

**Tafel 1: (Russisches Gehöft), 1942-44; Guache auf Tonpapier; 38 cm x 46,7 cm;
Privatbesitz Güdingen¹⁷⁰**

Huschens skizziert eine Ansammlung von schneebedeckten Holzhütten im Mittelgrund, etwa in Höhe der Horizontlinie. Sie sind flankiert links von zwei laublosen Bäumen und rechts, in die Ferne gerückt, schließt die Häusergruppe mit einer Art Silo oder Speicher ab, was auf einen Bauernhof verweisen würde¹⁷¹. Die Szenerie wird im Vordergrund nach den Seiten begrenzt, links durch einen angeschnittenen Baum und rechts von einem ausschnitthaft gegebenen Holzschuppen hinter einem ärmlichen Lattenzaun. Als Basisbegrenzung dient am unteren Bildrand im Vordergrund eine Schneeverwehung, die eine horizontale Verbindung von dem Baum links zum Holzschuppen rechts herstellt. Der atmosphärische Himmel schließt das Bild gegen den oberen Bildrand ab. Huschens erzeugt eine geschickte farbliche Kombination des Tonpapieres (Packpapier?) mit dem lasierenden Pigmentauftrag. Malmittel und Bildträger ergeben so eine Materialverschmelzung durch die simultane Wirkung von Trägermaterial und Farbauftrag. Durch die additive Vermischung von Blau lasiertem Pigment, welches die gelbliche Papieroberfläche benetzt ergibt sich in den Übergangspartien eine grünliche Wirkung.

Das Bild folgt einem klaren Kompositionsschema nach Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund, wobei der Baum links im Vordergrund mit den Bäumen bei der Häusergruppe im Mittelgrund in diagonaler Richtungshaftigkeit korrespondiert. Eine ähnliche Verbindung erzeugt auch der Holzschuppen zur Hüttengruppe im Mittelgrund. Den Hintergrund nimmt vollständig der Himmel mit einer blaß scheinenden Sonne ein. Der proportionale Aufbau folgt horizontal wie vertikal dem "*Goldenen Schnitt*"¹⁷². Der Mittelgrund schließt mit einer tiefliegenden Horizontlinie ab, die etwa das untere Drittel der Bildfläche begrenzt. Die Vertikalproportion markiert die Sonne, die auf einer gedachten Linie das rechte vertikale Bilddrittel erzeugt und gleichzeitig dezentral gesetzter Spannungspunkt der gesamten Komposition ist.

Die Sonne markiert den Perspektivpunkt, auf den sich die Räumlichkeit der Darstellung bezieht. Die Tiefenzüge entstehen durch die Korrelation der Bäume und der Hütten von Vordergrund zu Mittelpunkt und ihrer Beziehung zur Sonne im Hintergrund. Mit Hilfe der Luftperspektive, einem blaugrünem Himmel über dem durchscheinendem Ocker des Trägermaterials und dem ockerfarbenen Auslassungen in Vorder- und Mittelgrund mit starker Weißdominanz der schneebedeckten Flächen, wird eine zusätzliche Räumlichkeit erzielt und nicht zuletzt auch durch die scharf kontrastierenden, mit dichten Kohlestrichen ausgeführten Hütten und Bäume, welche sich so folien- und silhouettenhaft vom Hintergrund abheben und dort einen starken Kontrast zum Schnee und der milchig-weisen Sonne bilden.

Durch die sparsame Farbtonpalette von Preußischblau, dem hellen Ockerton des Papiers und den absoluten Farben Schwarz und Weiß wohnt dieser Landschaftsdarstellung ein außerordentlich kühler Zug inne, der eine romantische Stimmung nicht aufkommen läßt.

¹⁷⁰ Verso (WZ. Nr.: 421a32104) des Blattes zeigt eine reine Kohlezeichnung, detailliert ausgearbeitet vermutlich eine Detailaufnahme im Nahbereich der recto von weitem gesehenen Hüttengruppe.

¹⁷¹ Es könnte sich aber auch um eine Kapelle handeln, denn beim genaueren Hinsehen wird eine angedeutete Zwiebelform erkennbar, wie sie bei russisch - orthodoxen Kirchen üblich ist.

¹⁷² „Goldener Schnitt“: lat. *sectio aurea* wird bei J. Kepler auch göttliche Teilung (*Divina proportione*) genannt. Schon Euklid behandelte diese stetige Teilung. Es verhält sich annähernd der kleinste Teil einer Fläche zur größeren wie 5:8. die Anwendung des „Goldenen Schnittes“ als Maßverhältnis wird besonders deutlich in der antiken Architektur und Werken der Renaissance.

Die sibirische Kälte des russischen Winters ist optisch deutlich spürbar. Die Disposition von Horizontlinie, Architektur und Bäumen erinnert an Landschaftsgrafiken von Rembrandt im 17. Jahrhundert. Die tiefliegende Firmamentbegrenzung ist typisch in der Darstellungstradition der holländischen Landschaft. Eine weitere Verbindung kann auch zur Deutschen Romantik des mittleren 19. Jahrhunderts mit den Landschaften von C. D. Friedrich gesehen werden. Setzt man bei Huschens die Kenntnis der holländischen und deutschen Tradition voraus, so wird hier und bei anderen Arbeiten dieser Serie deutlich, daß er in seiner frühen Phase noch ganz einer bestimmten retrospektiven Kunstauffassung verpflichtet ist, wie sie in der Schule vor dem Krieg gelehrt wurde. Dies ändert sich, wie erwähnt, bald nach dem Krieg und wohl auch mit der Münchner Akademie.

Tafel 2: „Ort vor Orel“ , 1942; Gouache, Bleistift auf Papier; 25 cm x 32,5 cm;
Privatbesitz, Altenkessel



**Tafel 2: „Ort vor Orel“, 1942; Gouache, Bleistift auf Papier; 25 cm x 32,5 cm;
Privatbesitz Altenkessel**

Diese Ansicht "Ort vor Orel", unten links bezeichnet, ist in ausgeprägt lavierender Technik gefertigt und unterscheidet sich in einigen Punkten von der Gehöftansicht von Tafel 1. Zum einen wird hier nicht die Weite der ukrainischen Ebene gezeigt wie sie auch andere Blätter thematisieren und zum anderen arbeitet Huschens mit einer erweiterten Farbenpalette. Gezeigt wird eine Art Dorfstraße ohne Pflasterung, die von einigen festen Häusern und einer Kirche flankiert wird. Sie entwickelt sich aus dem unteren Drittel des linken Bildrandes unmittelbar neben einem polygonalen, überkuppelten Zentralbau, einem Kirchengebäude, um dann nach rechts in einer starken Verbreiterung über den horizontalen Rand und die untere rechte Bildecke hinauszuführen. Zwei Soldaten als kleine, flüchtig skizzierte, schwarze Silhouetten mit Sturmgepäck und geschultertem Karabiner kommen dem Betrachter auf gleicher Höhe, aber mit weitem Abstand zueinander entgegen. Huschens sieht die Szene aus einer etwas erhöhten Position gegenüber den Figuren, so daß er eine Aufsicht des Weges geben kann.

Horizontal ist das Bild in zwei Achsen gegliedert. Die erste Achse bilden die zwei Figuren zusammen mit einem stark angeschnittenen, zu Straße giebelseitig stehenden Haus mit Vordach am linken Bildrand. Die zweite Achse ergibt sich aus dem Zentralbau der Kirche und den nach rechts folgenden einstöckigen Häusern, die den Blick auf einen Horizont verstellen und die untere Bilddrittelgrenze exponieren. Damit wird wie in Tafel 1 wieder eine Komposition nach dem "Goldenen Schnitt" evident. Die vertikale Bildachse markiert der Kirchturm mit dessen Hilfe die Vertikalkomposition ebenfalls nach der "Divina proportione" geordnet ist. Der Schnittpunkt von vertikaler - und horizontaler Hauptachse und damit auch der Bildschwerpunkt liegen bei der Kirche, von der aus sich die Straße zum Betrachter hin erweitert. Eine Punktperspektive, wie beim (*Russischen Gehöft*) auf Tafel 1, ist hier weniger zu erkennen, ebenso die strenge Teilung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Dafür ist aber die Luftperspektive stärker ausgeprägt.

Das Firmament wird mit einem stark verwässerten Graublau gegeben, welches am oberen Bildrand mit dunklen blaubraunen Einwüfen zusätzlich gebrochen ist. Im Zentrum des wolkenverhangenen Himmels im Hintergrund ist eine vergleichsweise große Fläche ausgespart, bei der das weiße Papier als hellste Fläche durchscheint und so einen zusammenhängenden, dunstigen Wolkenpulk umschreibt. Die Häuserzeile mit Kirche als vermeintliche Mittelgrundbegrenzung ist in wechselnden, ebenfalls teilweise stark verwässerten Ockertönen (Zentralbau) bis hin zu rotbraunen Tönen (angeschnittenes Haus am rechten Bildrand) gegeben. Die diffus gegebene Piste oder Straße changiert in den gleichen Erdfarben, wobei ein starker roter Krapplackton als Valeur in einem horizontalen Zug der rechten Figurensilhouette folgt.

Durch den lavierenden Auftrag des Malmittels „naß in naß“ werden die Konturen deutlich aufgelöst, wodurch eine detailierende Beschreibung der Objekte - wie in Tafel 1 gezeigt - verloren geht, auch nicht beabsichtigt ist. Die gesamte Szenerie erhält so einen verwaschenen Charakter. Was auf die klimatische Atmosphäre hindeutet, Regen- oder Tauwetter. Dies würde auch die undeutlich charakterisierte Piste erklären, die sich unter diesen Bedingungen in Morast und Schlamm aufgelöst hat.

Diesem Blatt, welches wirkt, als wäre es in strömendem Regen gemalt, wohnt ein schwermütiger, trister Zug inne, was besonders der dunkel verhangene Himmel unterstützt. Nach der Betrachtung dieser ersten beiden frühen Arbeiten von Huschens wird bald klar, wie sehr er die elementare Belastung der Witterung herauszustellen vermag. Mit wenigen Hilfsmitteln, durch Farbwahl und Malmittelauftrag charakterisiert er deutlich den

**Tafel 3: „Russland 1942“, (RUINENLANDSCHAFT), 1942; Tusche, Tempera auf Papier;
23,5 cm x 31 cm; Privatbesitz, Schafbrücke**



atmosphärischen Eindruck der elementar spürbaren Natur, welchen er nach dem Krieg in teilweise abstrakten Varianten zu erfassen sucht und immer wieder neu thematisiert.

**Tafel 3: „Russland 1942“, 1942; Tusche, Tempera auf Papier; 23,5 cm x 31 cm;
Privatbesitz Schafbrücke**

Dieses Blatt macht das mörderische Zerstörungswerk des Krieges vollends sichtbar. Das Element Feuer ist über das Land und die Siedlungen hinweggefegt (Rückzugsdevise: "*Verbrannte Erde*"). Huschens gibt auf dem von ihm unten links bezeichneten Blatt "Russland 1942" den trostlosen Anblick einer Ruinenlandschaft wieder. Wie in dem voran beschriebenen Bild durchzieht eine aufgeweichte Piste ein menschenleeres Dorf. Aufgewühlte Erde wird beschrieben, aus der ein Telegraphenmast, zerissene Bäume und geborstene, rußgeschwärzte Mauerstümpfe von Häuserruinen ragen. Das Bild ist ein Dokument vorübergezogener Kriegshandlungen. Aber selbst dieser scheinbar chaotischen Szene gewinnt Huschens noch einige kompositorische und farbliche Aspekte ab.

Wieder teilt er die Bildfläche in proportionale Achsen. Die Horizontlinie ist wie in den vorangegangenen Beispielen die Begrenzung des unteren horizontalen Bilddrittels. Die Ruinenstümpfe markieren mehrere vertikale Achsen entlang des als Tiefenzug wirkenden aufgeweichten Weges. Dessen Konvergenz im Horizont führt wie vorher die Kirche zu dem formalen Bildschwerpunkt, dieses Mal auf der rechten Bildseite. Hier ist auch der Himmel am Hellsten. Der Weg unterteilt den Bildausschnitt in zwei Teile: Rechts im Vordergrund vermittelt ein nach rechts geneigter Telegraphenmast zwischen der Ruine und einem Baumtorso im Mittelgrund. Links gegenüber ragt ein Mauerrest mit einem Rundbogenfenster hoch in den Himmel auf. Hier ist auch die Vertikalbetonung des "*Goldenen Schnittes*" angelegt. In einer annähernden *Drei zu Eins* - Gruppierung erscheinen auf der linken Wegseite die Hausreste. Drei schlanke Mauerruinen korrespondieren mit einer verhältnismäßig kleinen Giebelwand. Zum Vordergrund hin schließt ein weiterer Baumtorso die Szenerie ab. Baum links und Telegraphenmast rechts halten zusammen mit dem Baumrest am Horizont die Komposition in einer Dreieckskonstellation zusammen und unterstreichen perspektivisch den Tiefenzug der Piste. Den Kontur der Gegenstandsflächen umreist Huschens auf diesem Blatt präzise, teilweise in einem Zug mit schwarzen Tuschelinien. Sein Betrachterstandort, in stehender Position rechts neben der aufgeweichten morastigen Piste, deutet darauf hin, daß die Ansicht flüchtig und schnell während des Marsches mit schnellem Strich skizziert worden ist.

Beim vermutlich späteren kolorieren der so konturierten Flächen nutzt Huschens wiederum das Weiß des Papiergrundes. Ein kühles, transparentes Preußischblau dominiert stark lasiert das Firmament. Ein gleiches Blau mit blaugrauen Anklängen verwendet er für die Schutthaufen, die sich um die Ruinen häufen. Schwarz und dunkle Umbraabstufungen makieren verkohltes Holz und Erdaufwerfungen. Dazwischen treten die Mauerreste in einer Mischung aus heller Sienaerde und dunklerem Englischrot hervor. Durch Weglassen charakterisiert Huschens die wassergefüllten Spurrillen oder Furchen der aufgeweichten Piste. Das Weißgrau des stehenden Wassers kontrastiert mit einem dunklen Blaugrün der Häuserreste und mit dem gebrannten Braun des stürzenden Telegraphenmastes.

Der durch Kontrastierung hervorgehobene Weg erfährt durch die aufgefangene helle Lichtbrechung in den Wasserlachen eine bedeutsame Aufwertung in der von Zerstörung heimgesuchten Landschaft.

Wolfram Huschens hat mit über einem Dutzend Gouachen, Aquarellen und Zeichnungen¹⁷³ eine kleine künstlerische topografische Chronik des Rußlandfeldzuges in der Ukraine

¹⁷³ Vgl. Werkverzeichnis „Landschaften“ WZ. Nr.: 42LA12002 - 44LA06001

geschaffen, die als Serie die Eindrücke dieser äußerst strapaziösen Phase des jungen Erwachsenen dokumentieren.

**Tafel 4: "Alter Saarhafen", 1947; Öl auf Leinwand; 45 cm x 63 cm
Privatbesitz, Saarbrücken**



Tafel 4: „Alter Saarhafen“, 1947; Öl auf Leinwand; 45 cm x 63 cm; Privatbesitz, Saarbrücken

Nach dem Krieg entstehen einige traditionelle, impressionistische, in Öl ausgeführte Tafeln und Leinwandbilder wie „Alter Saarhafen“, 1947, (*HAUS AN DER SAAR*)¹⁷⁴, 1949 und (*BRÜCKE AN DER SAAR*)¹⁷⁵, 1949, typische Akademiearbeiten, von denen hier die Ansicht des „Alten Saarhafens“ des saarbrücker Stadtteils Malstatt gezeigt werden soll. Auf diesem Bild ist von den Trümmer- und Hungerjahren nichts zu spüren. Es ist wahrscheinlich in Saarbrücken entstanden und vermittelt einen vollständig anderen atmosphärischen Eindruck als die sogenannten „Russlandbilder“. Es ist überliefert, daß Huschens, wenn er in seiner Heimatstadt Saarbrücken war, häufig den Weg zum Saarufer gesucht hat¹⁷⁶. Er hat in einigen Bildern seine Impressionen vom Saarufer bei Saarbrücken festgehalten. Brücken, Saarkähne und Uferlandschaften sind dabei seine Sujets. Das mit 45 x 63 cm relativ kleine Leinwandbild zeigt im Querformat eine Ansicht einer Verladestation in einem Seitenarm des Alten Saarhafens an der Grenze zum Saarbrücker Stadtteil Malstatt.

Der Betrachterstandpunkt ist mitten im Wasser, etwa dort, wo sich die Signatur am unteren rechten Bildrand befindet. Fast die Hälfte der Bildfläche nimmt die stehende und spiegelnde Wasserfläche ein. Aus dem linken Vordergrund schiebt sich, einer starken linearperspektivischen Konvergenz folgend, ein „Verladeterminale“ bis zum Mittelgrund, der in der rechten Bildhälfte wesentlich von weitgehend fensterlosen Hausfassaden beherrscht wird, die das von links kommende Licht reflektieren.

Eine hoch aufschießende, schlanke Pappel über dem frontal gegebenen Bug eines kleinen Saarkahns, unmittelbar rechts neben der Verladestation, scheint die Bildfläche vertikal in zwei Hälften zu teilen.

Die rechte Hälfte ist im Vordergrund fast bis in die horizontale Bildmitte von der Wasseroberfläche dominiert, welche im Mittelgrund in eine Uferbegrünung übergeht, um dann über einen kleinen Pfad zu einer dicht stehenden Häusergruppe überzuleiten. Zur rechten oberen Bildecke wird diese Architektur von einer dichten Baumkrone zum Bildrand hin begrenzt.

Die linke, kompositorisch stärker dynamisierte Bildhälfte nimmt die schräg in die Fläche riegelhaft gesetzte Verladestation mit ihren drei Verladelanzetten ein. Über ihrem gekrümmten Pultdach erheben sich zwei schlanke Lichtmasten, von denen der eine fast bis zum oberen Bildrand gelangt. Im atmosphärischen Dunst darüber sieht der Betrachter unmittelbar auf die Malstatter Kirche mit Turm, Dachreiter und Langhaus und links daneben in weite Ferne gerückt ist der Gasbehälter der Burbacher Hütte erkennen. Diese Szene ist heute nach fünfzig Jahren so nicht mehr zu finden.

Zur kompositionellen Konzeption des Bildes ist festzustellen, daß Huschens gegenüber früher einige entscheidende Veränderungen bei der Bildkomposition und der Flächenauffassung in der Landschaftsdarstellung vorgenommen hat. Er ist vom holländischen Vorbild abgerückt und nähert sich mit diesem Gemälde der französischen Schule des späten 19. Jahrhunderts. Am Auffälligsten ist der weit nach oben gerückte Horizont, der durch die Dachlandschaft der Architektur nicht mehr als Linie in Erscheinung tritt. Der Bildaufbau folgt zudem vordergründig nicht mehr einem auf Anhub sichtbaren horizontalen Achsensystem. Die

¹⁷⁴ (Haus an der Saar), 1949, Öl auf Karton, 58 x 69,5 cm, Privatbesitz, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.: 49LA13305)

¹⁷⁵ (Brücke an der Saar), 1949, Öl auf Hartfaserplatte, 32 x 42 cm, Privatbesitz, Bübingen (Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.: 49LA02105),

¹⁷⁶ Hinweis von seiner Schwägerin Hanne Huschens

Betonung scheint zunächst auf zwei vertikalen Achsen zu liegen. Einmal teilt die schlanke Pappel mit ihrer Spiegelung im Wasser das Bild fast genau in der Mitte und zum anderen wird die linke Bildhälfte ein zweites Mal, jedoch nicht mittig, gegliedert durch die Lichtmasten und die Gebäudekante der Verladestation und deren Fortsetzung als Spiegelung im Wasser. Diese Bildfläche erhält einen Linkszug und bewirkt so, in Verbindung mit dem konvergierenden Tiefenzug des Industriegebäudes, eine deutliche proportionale Betonung und ein stärkeres Gewicht. Eine zusätzliche Aufwärtsbewegung erfährt diese Seite noch durch das Kirchengebäude im Hintergrund. Huschens hat auf diese Weise einen lebendigen Kontrast geschaffen zwischen einer vertikalen Orientierung links und einer gleichmäßigen, horizontalen Flächenordnung rechts bei Wasserfläche und Häusern. Die kompositionelle Verbindung beider scheinbar widersprüchlicher Hälften stellt er über die Perspektive her. Der Fluchtpunkt liegt rechts außerhalb der Bildmitte auf einer gedachten Linie zu anfang des horizontalen oberen Bilddrittels, etwas unterhalb des Sockels der giebelseitigen Hauswand neben der Pappel. Der Ausgangspunkt für die Perspektive liegt also genau auf dem Schnittpunkt einer horizontalen wie vertikalen Grundkonstruktion nach dem "*Goldenen Schnitt*".

Es wird deutlich, wie Huschens, unter dem Akademieeinfluß, seine Bildkomposition in der Nachkriegszeit im Vergleich mit den "Russischen Landschaften" komplizierter aufbaut. Das Repertoire seiner Bildflächenorganisation ist deutlich gesteigert. Auffällig ist bei diesem Gemälde, daß Huschens mit einem erweiterten stark aufgehellten Farbspektrum arbeitet, in dem die Farbe Blau, welche während des Krieges viele seiner Gouachen dominiert hat, nur noch in den wenigen Schattenbereichen in Erscheinung tritt. Warme Grünabstufungen für die Vegetation kontrastieren mit einer breiten Palette von Erdtönen in der Architektur. Fast alle Farbtöne wiederholen sich mit einer zusätzlichen Tendenz ins Weißgraue in der Wasseroberfläche.

Die gleichmäßig geführten Pinselstriche folgen weitgehend einer strengen Vertikalbewegung. Nur dort, wo es die Formung verlangt, brechen sie fast unmerklich aus der Richtung aus wie bei den Verladelanzetten oder bei dem Bug des Saarkahnes, wo durch eine kühne horizontale Richtungsänderung eine leichte Bewegung des Wassers angedeutet wird, in dem sich die Häuserwände deshalb nicht spiegeln. In diesem Wasserbereich deuten die verwischten Grenzen der Farbflächen (Verladestation, Pappelkrone) darauf hin, daß das Bild naß in naß gemalt worden ist.

Betrachtet man einmal die Häusergruppe im rechten oberen Bildquadranten näher, so fällt erstmals die Nähe zu Cézanne auf. Huschens umschreibt die Häuserwände als fast reine geometrische Farbflächen mit gebrochenen hellen gelbroten und gelbbraunen Farbtönen. Blaugrüne Einwürfe grenzen die Flächen gegeneinander ab und betonen hier eine gewisse Tiefenstaffelung.

Der frühe Einfluß von Cézanne auf die Malerei von Huschens kam wohl über die Münchner Akademie, vielleicht über Marxmüller. Das hier vorgestellte Gemälde ist nicht klar als akademische Aufgabe zu identifizieren. Eine eindeutig als Akademieaufgabe gesicherte Arbeit (Taf. 19) kann aber diese Verbindung im Bereich der Stilleben herstellen.

Tafel 5: (HAUS UND SONNENBLUMEN), 1947; Aquarell auf Papier; 31 cm x 45 cm; Privatbesitz, Bübingen



**Tafel 5: (Haus und Sonnenblumen), 1947; Aquarell auf Papier; 31 cm x 45 cm;
Privatbesitz, Bübingen**

Dieses Aquarell ist während des Studiums an der Münchner Akademie für angewandte Kunst entstanden. Es hebt sich von dem bisher gezeigten durch die ungebundene, ja unbeschwerte Auffassung von Perspektive, Bildraum und Farbe ab. Dieser Arbeit haftet im Gegensatz zu dem *"Alten Saarahafen"* nicht die akademische Strenge der Komposition an. Dem Bild wohnt ein idyllischer heiterer Zug inne. Huschens zeigt hier einen kleinen, mit einem angedeuteten Bretterzaun gefaßten Garten, der sich aus der linken Bildecke herauslöst. Zwei Sonnenblumen darin schießen hoch empor. Daneben löst sich aus einem Dunkelgrund, rechts in den Mittelgrund gerückt, ohne festen Kontur, ein nur als Fassade gegebenes gelbes Haus mit vier gleich verteilten Fenstern und grünen Klappläden, von denen der rechte untere geschlossen ist. Das Fehlen einer Tür deutet darauf hin, daß es sich wohl um eine Ansicht vom Garten her handelt. Die beiden Sonnenblumen und die Hausfassade beherrschen mit ihrem hervorstechenden Gelb die Szene in einer ansonsten diffusen, durch grüne, braune und schwarze Tönungen farblich charakterisierten Umgebung. Alle Malmittel sind stark verwässert, so daß die Farbflächen nicht scharf gegeneinander abgrenzbar sind. Grün, Braun und Schwarz in der Umgebung von Blütenkörben und Hausfassade verlaufen ineinander und verhindern das Erkennen präziser Formen. Lediglich die Blütenblätter der beiden Sonnenblumen sind teilweise klar vom Bildgrund abgegrenzt. In diesem Bereich muß der Untergrund schon angetrocknet gewesen sein, so daß die hellgelben Pinselschläge, welche die Blütenblätter formen, sich als Valeur vor dem abgedunkelten Hintergrund deutlich abheben.

Wieder ist die Bildfläche komponiert, fast schon obligatorisch, nach der *"Divina proportione"*. Vertikal ergibt die gedachte Fortführung der linken Hauskante die Begrenzung des linken Bilddrittels. Das verschwimmende Fundament markiert das horizontale untere Drittel. Gegenüber den vorangegangenen Beispielen tritt Huschens Präferenz für den *"Goldenen Schnitt"* aber nicht so deutlich hervor.

Die Hausfront ist als einfache geometrische Form aufgefaßt. Das Dach ist nur im Ansatz gegeben. Gelb dominiert die Lichtwirkung. Um zu verhindern, daß dieses Gelb im Kontrast zum Grün der Läden zu kalt wirkt, läßt Huschens an manchen Stellen der Hauswand Zinnober einfließen, um mehr Wärme im Farbton zu erzeugen. Dieses stark verwässerte Aquarell (vgl. Taf. 2) setzt nahezu vollständig auf Farb- und Helldunkelwirkung, dabei tritt die plastische Form völlig zurück. Das flächige Quadrat der Hauswand beherrscht als farbige Lichtwirkung die gesamte Bildfläche, indem es sich aus dem braungrünen Dunkel des Mittel- und Hintergrundes vollständig ablöst. Vergleicht man dieses einfach figurierte Bild mit Cézannes *"Maison au toie rouge"*¹⁷⁷, so fällt auf, daß im Hervorheben des atmosphärischen Eindruckes eine Verwandtschaft besteht. Die Farben leuchten in einer ähnlichen Transparenz. Cézanne zeigt in den Baumkronen der Allee am rechten Bildrand einen ähnlichen Farbkontrast von Gelb zu Grün wie Huschens. Im Gegensatz zu dessen kleinem Aquarell ist bei Cézanne die Landschaft in räumlicher Erstreckung gegeben. Bei Huschens fehlt der Tiefenzug völlig. Er setzt vielmehr Vorder- und Mittelgrund flächig hintereinander.

Beiden Bildern scheint aber die gleiche Impression der flirrenden Sommerhitze gemeinsam zu sein. Ein Eindruck, der sich auch ansatzweise auch auf Tafel 4 einstellt.

¹⁷⁷ Paul Cézanne: „Maison au toie rouge“, 1887 - 1890, Öl auf Leinwand, 73 x 92 cm, Privatbesitz. Abgebildet in: Cachin, Françoise (Hrsg.): Katalog: Cézanne, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 25.9.1995-7.1.1996; S. 302, Abb. 117

Tafel 6: (BERGMANNSDORF), 1950; Gouache auf Büttenpapier; 65 cm x 50 cm; Privatbesitz, Saarbrücken



**Tafel 6: (Bergmannsdorf), 1950; Gouache auf Büttenpapier; 65 cm x 50 cm;
Privatbesitz, Saarbrücken**

Das hochformatige Bild ist in Gouachetechnik ausgeführt, entstanden ein Jahr nach dem Verlassen der Akademie. Huschens lebt jetzt wieder in seiner saarländischen Heimat. Sein Referendariat am Gymnasium in St. Ingbert hat begonnen (Kap. 1.5) Auf dem Weg von Saarbrücken nach St. Ingbert sieht er die tristen rußigen Bergarbeiterdörfer des Sulzbachtals. Auf diesem Blatt zeigt er ein für die Region typisches „Straßendorf“. In einer Tuschezeichnung¹⁷⁸ von 1948 hat er genau diese Ansicht schon vorbereitet. Das Bild steht also noch unter akademischem Einfluß. Eine Figur im Vordergrund, bis zu den Schultern abgeschnitten, vermutlich ein Mann, ist auf dem Weg zum Feld, mit einer Sense an seiner linken Seite. Er verläßt das Bild am unteren Rand über eine auf der vertikalen Mittelachse angelegten Straße, die zum hochgezogenen Horizont hin konvergiert. Sie wird zu beiden Seiten von dicht hintereinander gestaffelten Häusern flankiert, von denen zwei Gebäude sich dem Betrachter links und rechts des Weges im Mittelgrund giebelseitig zeigen. Die linke Giebelfassade zum Vordergrund hin wird von dem Unterstand einer Bushaltestelle überschritten.

Wie bei allen Landschaften nach dem Krieg ist auch hier die Horizontlinie ins obere Bilddrittel geschoben. Der Betrachterstandpunkt ist auf der Höhe dieser Linie, also weit über die das Bild nach unten hin verlassenden Figur gesetzt. Die Bildfläche wird symmetrisch von einer Straße durchschnitten, die in extremer Aufsicht gegeben ist. Ihr Fluchtpunkt liegt genau in der Mitte der Horizontlinie, wodurch die Traufseiten der sie flankierenden Häuser stark verkürzt werden und diese so dicht gedrängt erscheinen.

Der Hintergrund im oberen Drittel öffnet sich in eine mit wenigen grüngrauen Pinselstrichen angedeutete Hügel oder Haldenlandschaft, über der ein gelbgrüner, weißgrauer Himmel lastet, welcher mit breitem horizontalem Duktus dargeboten ist. Vor diesem Hintergrund gruppieren sich in scharfer Abgrenzung die Dächer der Häuser. Schwarze, sich teilweise verdichtende, blaugraue und rotbraune, sehr spontan wirkende Pinselstriche charakterisieren die Dachlandschaft der Häuser. Die starke Aufsicht, die lineare Pinselschrift und das dominierende Komplementär von Blau zu Gelb verleiht der Szene einen ins Expressive gesteigerten Zug. Hier tritt die Farbe Gelb zwar leuchtend, aber nicht wärmend auf wie in Tafel 5. Die perspektivische Verzeichnung und die sich zu scharfen Kanten formenden Flächenbegrenzungen erinnern an Bilder des "Brücke"-Malers E. L. Kirchner. Aber auch etwas rayonnistisches im Stile einer Gontscharowa haftet der Szene an.

Dieses Bergmannsdorf ist eines der wenigen Huschensbilder, daß eine latente Nähe zum Expressionismus herstellt. Es geht hier in knapper Darstellung um das harte Los des "Kumpel", dem saarländischen Bergarbeiter, der früh morgens mit dem „Saarbergbus“ zur Schicht fährt (Haltestellenunterstand) und nach Feierabend auf die Wiese geht „zum Futter machen“ (Sense) für seine "Bergmannsziege", weil er eben zusätzlich noch eine kleine Landwirtschaft unterhalten muß, um seine Familie durchzubringen, besonders in der kargen Nachkriegszeit.

¹⁷⁸ (Bergmannsdorf), 1948, Tusche auf Papier, 29 x 20 cm, Privatbesitz, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.: 48LA37208)

Tafel 7: (BISMARCKBRÜCKE IN SAARBRÜCKEN), 1951; Kohle/ Kreide/ Tempera auf Leinwand; 70 cm x 83 cm; Verbleib unbekannt



Tafel 7: (Bismarckbrücke in Saarbrücken), 1951; Kohle, Kreide, Tempera auf Leinwand; 70 cm x 83 cm; Verbleib unbekannt

Zu Beginn der Fünfziger Jahre sucht Huschens nach dem „Alten Saarhafen“ weiterhin Motive an der Saar¹⁷⁹. In dieser Zeit wohnt er wahrscheinlich noch in der Lessingstraße in Saarbrücken, von wo aus es ein Katzensprung zum Saarufer ist. Das hier gezeigte querformatige Leinwandbild wirkt durch seine fast monochrome Farbigkeit und die starke Linienbetonung wie unvollendet. Es ist vermutlich gleichzeitig mit einem anderen Bild, dem hochformatigen „Am Staden“¹⁸⁰, entstanden, bei dem ebenfalls die „Bismarckbrücke“ gezeigt wird und welches mit dem hier vorgestellten Bild stilistisch verwandt ist. Über einer ockergelben Temperaimprimatur konstruiert Huschens mit kräftigen Kohle- und Kreidestrichen Architektur und Landschaft. Die Ansicht wird beherrscht von einer die Saar frei überspannenden Brückenkonstruktion, welche in den Proportionen nicht der realen Ansicht entspricht. Sie ist dem Bildausschnitt proportional angepaßt. Der obere Brückenrand trennt deutlich sichtbar die horizontale Bildfläche im Verhältnis 1 : 2, wobei die unteren beiden Drittel der Brückenkonstruktion und dem Saarbett mit seinen Wasserspiegelungen vorbehalten sind und das obere Drittel den Blick auf durch die Brückenkonstruktion teilweise verdeckte Baumkronen und fensterlose Gebäude frei gibt. Über dem Scheitel des Brückenbogens ragt, in den Hintergrund gerückt, ein Bau heraus, der durch ein stumpfes, flaches Giebeldreieck charakterisiert ist. Hierbei handelt es sich um das Dach über Bühnenhaus und Schnürboden des damaligen Stadttheaters, dem heutigen Staatstheater. Rechts neben diesem Gebäude leitet eine merkwürdig gestrüpphafte Baumkrone zu einer knapp skizzierten Häusergruppe über, die sich am rechten Rand in das Bild hineinschiebt. Ein Teil dieser Gebäude wird von einer eher statisch als organisch gewachsenen Baumkrone verdeckt, welche sich über dem rechten Bollwerk der Brücke bis zum oberen Bildrand emporhebt. Auffällig ist, daß alle Bäume laublos sind. Dies könnte auch die merkwürdig starre Wasseroberfläche der Saar erklären. Alle ihre Spiegelungen verlaufen bis auf den Bogenschatten der Brücke absolut gleichmäßig vertikal zum unteren Bildrand hin. Es herrscht wahrscheinlich Winter. Die Saar ist im Gegensatz zu heute in den fünfziger Jahren zu dieser Jahreszeit noch zugefroren gewesen. Das würde auch den Standort des Malers inmitten des Flußbettes über dem Wasser, welches ja gefroren ist, erklären. Der Gesamteindruck des Bildes als kristalline Flächen- und Linienstruktur ist ein weiteres Indiz für die winterliche Assoziation einer wie im Eis erstarrten Natur.

Weißhöhungen am rechten Brückenbollwerk und in den Häusergiebeln deuten auf ein von links einfallendes Licht hin. Geht man von der realen Topografie aus, so wird die Brückenlandschaft von der hochstehenden Sonne im Süden beleuchtet. Wenn es sich tatsächlich um eine winterliche Eislandschaft handelt, so ist es Huschens gelungen eine interessante, spannungsreiche Kombination aus kalten, starren und kristallinen Flächenstrukturen in Verbindung mit dem die Szenerie in ein warmes Licht tauchenden Ockerton zu schaffen.

Im Bild läßt sich keine eindeutige Perspektivkonstruktion nachweisen. Der Tiefenraum wird erzeugt durch die Verkleinerung der Theaterarchitektur im Hintergrund, die stark betonte Wasserlinie als Tiefenzug an der rechten Uferböschung und die sich rechts über der Brücke ins Bild hineinschiebenden Häuser, welche sich auf den Theaterbau beziehen.

Huschens reduziert in diesem Bild die architektonischen Formen auf einfache kubistisch anmutende Formen. Er vermeidet eine gleichmäßige Bogenlinie bei der Brücke. Er faßt den

¹⁷⁹ Vgl.: Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.: 50LA32902; 50LA19802; 51LA38709

¹⁸⁰ „Am Staden“, 1951, Kreide und Kohle laviert auf Leinwand, 83 x 70 cm, Verbl. unbek.. (Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.51LA38709)

Bogen als eine Abfolge von konstruktiven, statischen Tangenten auf. Das Fehlen von schwingenden Bögen, weder beim Farbauftrag noch in der Behandlung der Linie, eine Stelle am rechten unteren Bildrand ausgenommen, unterstützt das Konstruierte, das Starre und gleichsam die strenge, in sich ruhende Komposition.

Tafel 8: (HALDE), 1952; Tempera auf Papier; 75 cm x 56 cm; Privatbesitz, Bübingen



Tafel 8: (Halde), 1952; Tempera auf Papier; 75 cm x 56 cm; Privatbesitz, Bübingen

Was sich bei den zuletzt besprochenen Bildern schon angedeutet hat, nämlich eine ausgeprägt konstruktive Auffassung von Landschaft und Architektur, wird auf dem Bild (*Halde*) von 1952 noch gesteigert. Schlackenhalden und Abraumberge, wie sie eine künstlich entstandene Landschaftstopografie des Industriereviere Saarland charakterisieren, sind häufige Bildsujets bei Huschens, besonders in den Fünfziger Jahren, der Zeit des Industriebooms an der Saar. Sie tauchen als Motiv in mehreren Bildern immer wieder auf¹⁸¹. Im engeren Sinne könnte man diese Arbeit auch dem Werkbereich "Industrie" zuordnen. Um aber die Variationen der Abstraktionsentwicklung bei den Landschaften chronologisch darstellen zu können, ist es sinnvoll, diese Arbeit im Rahmen der Landschaftsbetrachtung zu zeigen und damit auch eine Verbindung zu den Industrieansichten herzustellen. Zu diesem Bild existiert eine Tuschezeichnung (*Halde an der Saar*)¹⁸² von 1948. Diese Landschaftsgrafik ist somit noch während der Akademiezeit entstanden. Sie zeigt im Hintergrund eine als knapp konturiertes Dreieck aufgefaßte Abraumhalde. Vertikale Strichbündel füllen die Fläche und setzen sie gegen den Hintergrund ab. Die Horizontlinie im unteren Drittel ist klar zu erkennen. Davor öffnet sich eine weite Fläche zum Vordergrund, die in diagonal verlaufende Linien aufgeteilt ist. Auf einer gedachten Transversalen vom rechten Vordergrund zum linken Hintergrund sind in verdichteten, vertikalen Strichbündeln Pflöcke gegeben, die sich zur Horizontlinie erstrecken und einen deutlichen Tiefenzug unterstreichen. Den Vordergrund geben zwei Strommasten, die zwei vertikale Achsen betonen. Ihre Konstruktion hebt Huschens ebenfalls mit dichten Strichbündeln hervor. Drahtverspannungen und Stromkabel durchschneiden, sich teilweise überkreuzend, die Bildfläche als transversale Linien. Auf dieser Zeichnung ist der perspektivische Bildraum noch deutlich präsent, während Huschens Raum im folgenden Gemälde angeregt durch die Transversal- und Diagonalverspannungen der Masten und Drähte, vollständig in die ebene Fläche umdefiniert.

Huschens konstruiert in dem farbigen Bild auf Tafel 8 die gleiche, für die saarländische Topographie so typische Abraumhalde, die er auf dem hochformatigen Papier in der Bildmitte figuriert. Reduziert auf ein mehrfach über- und durchschnittenen Dreieck wie auf der Zeichnung, veranschaulicht sie keinerlei plastische Qualitäten. Ihr Gipfel ragt in ein außerordentlich dunkles, vielleicht von Ruß geschwärztes Firmament. Die Abraumhalde und die sie umgebenden Träger- und Mastkonstruktionen sind jetzt vollständig flächig und linear aufgefaßt. Auch fehlt jegliche Form von räumlicher Intention der Objekte zueinander. Es gibt weder Tiefenbezüge noch perspektivische Zusammenhänge in diesem stark abstrahierten Bild. Ein scheinbar zusammenhangloses Gewirr von sich überschneidenden Gestängen, Masten und Drähten ist bildflächenparallel angelegt.

Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind nicht mehr klar gegeneinander abgrenzbar. Sie werden durch ein folienartiges Übereinanderlegen der konstruierten geometrischen Figuren erzeugt. Die Darstellung des Sujets ist vollständig einer Flächen- und Linienanordnung unterworfen, dabei dienen die Verstrebungen der Masten als geometrische Begrenzungen. Diagonale und vertikale Linien verspannen die so entstandenen Farbfelder wie in Landschaftsbildern von Lyonel Feininger zu einem verflochtenen dynamischen und gleichzeitig bizarren

¹⁸¹ Vgl.: Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.: 51LA26002; 52LA37309 und „Industrie“: WZ. Nr: 53IN25705

¹⁸² (*Halde an der Saar*), 1948, Tusche auf Papier, 30 x 21 cm, Privatbesitz Schafbrücke (Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.: 48LA14208). Die Zeichnung bezeichnet im Auktionskatalog bei Dawo: Katalog: Dawo-Auktion: Nachlaß Wolfram Huschens, saarländischer Maler und Bildhauer, Udo Dawo, Kaiserstraße 133, Scheid 02.03.1991; Nr. 16

geometrisierendem Gebilde. Die gesamte Bildfläche ist in dreieckige, rechteckige und polygonale Felder aufgelöst. Deren Farbfüllung bezieht sich nicht mehr auf den zu charakterisierenden Gegenstand, sondern nur noch auf die sich aus der Diagonal- und Vertikalkonstruktion der Linien ergebenden Felderabgrenzungen.

Wie in Tafel 7 oder bei manchem „Russlandbild“ zeigt Huschens, wenn auch in anderem Zusammenhang, wieder einen höchst sparsamen Farbgebrauch. Die teilweise lasierend aufgetragenen Farben Blau, Blaugrün und Violett erzeugen ein kühles Kolorit. Der weiße Papieruntergrund ist durch Aussparungen teilweise in die Komposition miteinbezogen. Durch die partielle Wertigkeit des sichtbaren weißen Untergrundes wird den dunklen Blau und Grüntönen ihre lastende dunkle Dominanz genommen und die vertrackte Konstruktion gewinnt dadurch an überschaubarer Leichtigkeit. Zudem dient das Weiß dazu, die vielfältigen kantigen Formen teilweise gegeneinander abzusetzen. Flächigkeit und lichtdurchlässige Behandlung der Farben durch die Ausnutzung der Transparenz des Bindemittels und ihre klare Flächenbegrenzungen rücken diese Arbeit in die Nähe von Glasbildern. Die linearen Verspannungen wirken in diesem Zusammenhang wie Bleiruten, die die farbigen Glasfelder einfassen. An dieser Stelle sei darauf verwiesen, daß Huschens gerade knapp ein Jahr zuvor die großen Glasfenster für das Saarbrücker Rathaus gestaltet hatte (Kap. 5.5.1, Taf. 47-50).

Diese Arbeit markiert, neben der Nähe zu Feininger, einen der Ansätze von Wolfram Huschens zur Beschäftigung mit dem Thema „*Figur und Grund*“ und der damit verbundenen, kalkulierbaren Proportionierung von Farb- und Flächenwertigkeiten, die nicht unwesentlich durch das Studium der Industrielandschaft Saarland bei Huschens initialisiert zu sein scheint (Kap. 5.2.).

Tafel 9: „Cagnes Sur Mer“, 1955; Öl auf Leinwand; 66 cm x 81,5 cm; Privatbesitz, Bübingen;



**Tafel 9: „Cagnes Sur Mer“, 1955; Öl auf Leinwand; 66 cm x 81,5 cm; Privatbesitz
Bübingen**

Ein weiterer Ansatz zur Abstraktion, wie schon bei Tafel 4 und 5 angedeutet, ist die intensive Auseinandersetzung von Huschens mit den späten Landschaften von Paul Cézanne (Kap. 2). Bei diesem Bild handelt es sich um eine zweite, in Öl ausgeführte Fassung einer Ansicht des Dorfes *Cagnes Sur Mer* an der Cote d'Azur bei Nizza. Der Ort Cagnes schmiegt sich an einen Berghang, einem Ausläufer der provençalischen Berglandschaft, die sich bis zum Mittelmeer erstreckt.

Huschens gehört wohl zu den ersten Saarländern, die nach dem Krieg als Touristen die französische Mittelmeerküste bereist haben. Auf seiner Reise in diese Region ist er auch der durch Cézanne berühmt gewordenen Montagne Ste. Victoire begegnet. Die Ansicht von Cagnes S/M basiert wohl auf diesen Eindrücken. Bei der ersten Fassung, einem unbetitelten Aquarell (WZ. Nr.: 55La00801) erscheint die topografische Analyse der Landschaft im Bild durch weich abgestufte Farb- und Tonwerte. Allein der Felsen mit den angedeuteten Hanghäusern ist stärker kontrastiert. Im Ölbild dagegen ist die gesamte Fläche in Farb- und Tonwerte kristallin zersplittert, ohne dabei jedoch den topografischen Eindruck vollständig aufzulösen. Bei der Betrachtung gewinnt man den Eindruck, als schäue man durch eine prismatisch geschliffene optische Linse. Deutlich haben hier die Landschaftsstudien von Cézanne Pate gestanden. Wie etwa "*La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*"¹⁸³, 1904-1905 und die dazugehörige Studie "*La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*"¹⁸⁴, 1902-1906. Cézanne zeigt dort, wie er zunächst mit flüchtigem Pinsel in der Aquarellstudie die Landschaft als kompositionelles Gebilde erfaßt, um sie dann auf der Leinwand durch Farbflächenwerte als ein Gebilde von vibrierenden Farbfeldern zu konstruieren. Bei Huschens schwingt in diesem Gemälde aber noch etwas anderes mit. Die Organisation von geometrisch aufgefaßten, transluziden Farbfeldern als sich überlagernde "Splitterfolien" finden wir auch bei Landschaften von Lyonel Feininger wie auch bei Robert Delaunay.

Dem hier gezeigten Ölbild liegt, wie oben erwähnt, eine empirische Landschaftsstudie zu Grunde, welche es Huschens ermöglicht, sich in einer zweiten Fassung nur noch auf die Flächen- und Farbwerte der Berglandschaft ohne störende Details zu konzentrieren.

Wie in fast allen Landschaftsdarstellungen komponiert er die Landschaft wieder nach der "*Divina proportione*". Eine vertikale Achse als Grenze des linken Bilddrittels in dem querformatigen Bild dient als Basis zur Disposition des am oberen Bildrand gipfelnden Berges. Die Horizontlinie teilt die Bildfläche wieder von oben nach unten annähernd im Verhältnis 1 : 2. Der Schwerpunkt des Berges liegt demnach genau im Zentrum des Schnittpunktes der vertikalen und horizontalen Proportionsachsen. Die Figuration des Bergmassives löst Huschens vollständig in gleichmäßig rechtwinklige, fast quadratische Farbfelder auf, die teilweise von diagonalen Pinselstrichen durchzogen sind, welche in ihrem schrägen Winkel konsequent den Steigungswinkeln des Berges zu beiden Seiten folgen. Zum unteren Bildrand hin wird diese Strukturierung aufgebrochen durch Richtungs- und Winkeländerungen, welche als Basis des Bergmassivs eine stark abstrahierte Vegetation andeuten und die Strenge der

¹⁸³ Paul Cézanne: "*La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*", 1904 -05, Öl auf Leinwand, 60 x 73 cm, Moskau. Abgebildet in: Cachin, Françoise (Hrsg.): Katalog: Cézanne, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 25.9.1995-7.1.1996; S. 467, Abb. 205

¹⁸⁴ Paul Cézanne: "*La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves*", 1902 -06, Kreide/Aquarell auf Papier, 36 x 55 cm, London. Abgebildet in: Cachin, Françoise (Hrsg.): Katalog: Cézanne, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 25.9.1995-7.1.1996; S. 468, Abb. 206

Komposition auflockern. Cézanne forderte: „*Um eine Landschaft richtig zu malen, muß ich zuerst die geologische Schichtung erkennen*“¹⁸⁵.

Im Aquarell hat Huschens den Berg und die Hanghäuser von Cagnes studiert, um sie dann im Ölgemälde auf einfache Grundformen, wie Dreieck und Quadrat, zu reduzieren. Auffällig ist, daß es wieder keinerlei plastische, körperliche Hinweise gibt. Huschens faßt den Berg ähnlich wie die Halde auf Tafel 8 als ein gleichschenkliges Dreieck auf, über das er die Häuser und die Vegetation als geometrische mit einander verbundene Einzelformen legt. Es entsteht der Eindruck als wäre der Berghang aus farbig changierenden, gläsernen Bauklötzen aufgeschichtet. Als Farben verwendet Huschens nur wenige „Grundtöne“, Violett, Blau, Grün, Rotbraun, lichter Ocker. Ein dunkles Chromoxidgrün erzeugt mit einem aufgehellten Ockergelb einen ausgeprägten Helldunkel -Kontrast im Bergmassiv. Die konvergierenden, auf die Höhenentwicklung ausgerichteten diagonalen Pinselhiebe, erscheinen in einem Rotbraun. Das Firmament gibt Huschens in einem außerordentlich dunklen, sehr dichten Blaugrün mit einer deutlichen Tendenz ins Schwarze. Der ausgesprochen düstere Himmel dient im Bild als eine Art Dunkelgrund, um den Bergfelsen vom Hintergrund abzuheben. In dieser dunklen Umgebung wird die helle Lichwirkung des Gelbckertones extrem gesteigert. So wird die Assoziation des hellen, in der Sonne leuchtenden Kalksteines geweckt, mit dem die Hanghäuser gebaut sind, die als Architektur aber fast nicht mehr zu erkennen sind. Gäbe es nicht das Aquarell, so könnte man diese „Leuchtfläche“ auch für reine Felsformationen halten. Huschens bezieht die hier vorgelegten Farbwirkungen und Kontraste aus dem Fundus von Cézanne. L. Dittmann schreibt dazu in seinem Buch zur „*Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*“ in Bezug auf E. Strauss „*Koloritgeschichtlichen Untersuchungen*“: „*Die späten Landschaftsgemälde Cézannes aus der „Mont Ste. Victoire“- und „Chateau Noir“- Serie erscheinen in einer <Tieffarbigkeit>, deren Dunkel <nichts Trübes oder Dämmriges, auch nichts Schattenhaftes> besitzt. Farben, <die durch ihre Vermischung mit Schwarz keine qualitative Veränderung ihrer Buntheit erleiden, also Blau, Violett und Grün>, verdichten sich zu tiefen Schatten, denen eigens herausgehobene Lichtbezirke der warmen Farben Rot, orange und Gelb (einschließlich der Ockerfarben) entgegenstehen, so eine vollkommene Umwandlung des neuzeitlichen Helldunkels in eine <rein koloristische Erscheinungsform> bewirkend.*“¹⁸⁶

¹⁸⁵ Hess, Walter (Hrsg.): Paul Cézanne - Über die Kunst - Gespräche mit Gasquet, Mittenwald 1980; S. 16

¹⁸⁶ Dittmann, Lorenz: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Darmstadt 1987; S. 305. Die in spitze Klammern gesetzten Worte sind zitiert nach Ernst Strauss: Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978 (1980). In: Dittmann, Lorenz (Hrsg.): Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen; München, Berlin 1983; S. 170

**Tafel 10: „Saint Paul“, 1955; Öl auf Leinwand; 66 cm x 82 cm;
Regierung des Saarlandes, Saarbrücken**



Tafel 10: „Saint Paul“, 1955; Öl auf Leinwand; 66 cm x 82 cm; Regierung des Saarlandes, Saarbrücken

Die Ansicht des Ortes St. Paul de Vence, einem unmittelbaren Nachbarort von Cagnes S/M, setzt die Serie der Cézannerezeption bei Huschens fort. Sie stammt aus dem selben Jahr wie die Abbildung auf Tafel 9. Von Huschens ist überliefert, daß er selten vor der Natur gemalt hat. Er brachte von den Exkursionen meistens Skizzen und Aquarelle mit, die er dann zu Hause in Gemälden ausarbeitete¹⁸⁷. Diese querformatige Landschaft ist die wohl deutlichste Reminiszenz an die Malerei Cézannes. Vor einer gebirgigen Landschaft, den Ausläufern der Haut-Provence, liegt der Ort Saint Paul auf dem Bild horizontal im Mittelgrund ausgebreitet. Der exponierte Turm der Kirche des heiligen Paulus erhebt sich markant aus der Häusergruppe.

Die Bildkomposition nach dem üblichen „*Goldenen Schnitt*“ variiert Huschens ein weiteres Mal. Das proportionale Verhältnis von Hintergrund zur Quantität von Mittel- und Vordergrund beläßt Huschens konsequent annähernd bei 1 : 2. Aber die vertikale Bildaufteilung scheint, dem Kirchturm folgend, symmetrisch zu sein. Mit Hilfe von Farbschwerpunkten verschiebt Huschens aber die gleichmäßige, achsensymmetrische Flächengewichtung nach rechts, so daß die "*Divina proportione*" der vertikalen Bildflächenproportion erst auf den zweiten Blick erkennbar wird. Architektur und Landschaft wirken wie auf einer schiefen Ebene situiert. Der Ort erhebt sich wie eine ausgeschnittene „Kulisse“ im Mittelgrund ohne jegliche linearperspektivische Beziehung, während die, der Architektur vorgelagerten Landschaft, in starker Aufsicht gleichsam wie eine aufgeklappte Fläche wirkt, auf der abstrahierte Olivenbäume wie aufgesteckte „Kugelbäumchen“ wirken. In der linken unteren Bildecke, knapp über der Signatur, erzeugt eine schräg gestellte, quaderförmige, geometrische Figur den einzigen annähernd räumlichen Perspektiveindruck, wobei dieser Quader eher noch den Eindruck der schiefen Ebene unterstützt, als tatsächliche Raumbezüge herzustellen. Fritz Novotny schreibt zum Raumproblem bei Cézanne: "*Als die hauptsächlichste Eigentümlichkeit der Raumordnung in den Bildern Cézannes wird immer sein Bestreben hervorgehoben, den Bildraum so weit wie möglich in ein Nacheinander von Plänen aufzubauen, die parallel zur Bildfläche stehen. Für die Wahl des Ausschnittes heißt das, daß der Maler sich für einen Standort entschied, von dem aus sich die Landschaftsobjekte in möglichst vielen Frontalansichten darbieten*"¹⁸⁸.

Nicht nur in der fast ausschließlich frontalen Flächenauffassung folgt hier Huschens seinem Vorbild sondern auch die cézannische Farbmodulation, wie auf Tafel 9 zitiert er konsequent. Insgesamt ist die Farbpalette aufgehellter gegenüber dem "Cagnes"-Bild. Er verwendet aber die gleichen Farben Ultramarinblau, Violett, Chromoxidgrün, Olivgrün, Rotbraun und mit Weiß ausgemischte Ockertöne. Den Bildflächenanteil von Blau, Grün und weißgelbem Ocker gewichtet er fast gleichmäßig. Den Himmel zeigt er in einem verwaschenen Blau über den blaßgrün erscheinenden Gebirgsausläufern mit gelbgrünen eingeworfenen Strukturierungen. Im Mittelgrund leuchtet die Architekturlandschaft des Dorfes. Sie ist in facettenhafte Farb- und Lichtfelder gegliedert, die vorwiegend in einem weißgelbem Ockerton, der durch vertikale grüne Pinselstriche, die das Grün der Landschaft reflektieren und durch rötlich-braune, horizontal die Dächer markierende Einwüfe in vornehmlich rechtwinklige Felder aufgeteilt wird. Der tiefblaue Untergrund entmaterialisiert die Vordergrundsfläche trotz des Einbaus

¹⁸⁷ Freundlicher Hinweis von Rainer Huschens

¹⁸⁸ Novotny, Fritz: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien und München 1970; S. 20

von den ins Abstrakte umgedeuteten, grünen „Kugelbäumen“ oder vorgelagerten Gebäude- und Felsandeutungen.

Es geht in diesem Gemälde, wie auch in den Vorangegangenen, nicht mehr um die tatsächliche Wiedergabe der natürlichen Topografie. Vielmehr ist die Landschaft, und hier folgt Huschens vollkommen seinem verehrten Cézanne, nur noch Träger von Farb - und Lichtwertinformationen, die sich in der Darstellung zu einer subjektiven und redundanten Kombination von konstruierten, geometrischen Flächen und nicht empirischer Farb - und Lichtreflexe ergänzen. Perspektive, gegenständliche Details, natürliche Textur sowie Kontur und Linie sind nur noch von untergeordneter Bedeutung.

**Tafel 11: „KIRCHE IN BEAUNE“, 1955?; Gouache auf Papier; 50 cm x 65 cm;
Privatbesitz, Saarbrücken**



Tafel 11: „Kirche in Beaune“, 1955?; Gouache auf Papier; 50 cm x 65 cm; Privatbesitz, Saarbrücken

Emil Bernard schreibt in Notizen über Aussagen Cézannes 1904: *„Nach der Natur malen, das heißt nicht das Gegenständliche kopieren, es heißt seine Empfindungen realisieren.- Im Maler gibt es zwei Dinge: das Auge und das Gehirn, beide müssen sich gegenseitig helfen: man muß an ihrer wechselseitigen Entwicklung arbeiten; am Auge durch die Anschauung vor der Natur, am Gehirn durch die Logik der organisierten Empfindungen, welche die Ausdrucksmittel ergibt.- Die Natur lesen, das heißt sie sehen unter dem Schleier der Interpretation durch Farbflächen, die einander folgen nach einem Gesetz der Harmonie. Diese großen Farbtönungen analysieren sich so durch Modulationen.*

Malen heißt seine Farbempfindungen einordnen.

Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste. Diese Kontraste ergeben sich nicht aus dem Schwarz und dem Weiß, sondern aus der Farbempfindung.

Aus der genauen Beziehung der Farbtöne geht die Modellierung hervor. Wenn sie harmonisch nebeneinander stehen und vollständig vorhanden sind, modelliert sich das Bild von selbst. (...).“

189

Die Ansicht einer „Kirche in Beaune“ soll die Beispiele für die konkret malerische Rezeption Cézannes in den Landschaftsbildern von Wolfram Huschens abschließen. Dieses Bild ist etwa zur gleichen Zeit entstanden wie die vorangegangenen Bilder auf Tafel 9 und 10. Es zeigt die Front eines giebelseitigen Gebäudes inmitten einer dichten Vegetation. Der Realitätscharakter des Bildes ist stark reduziert. Fassadengliederung und architektonische Strukturen sind nur noch zu erahnen. Die Vegetation ist in reine Farbflächen aufgelöst. Zu dem klar erkennbaren Portal im Bildzentrum führt eine Treppe, die zur Portalöffnung hin konvergierend fluchtet. Dies ist die einzige tiefenräumliche Beziehung in diesem Bild. Sie hat die Aufgabe, den Betrachter zu dem zentrierten Bauwerk hin zu führen.

Zu dem Verlust der Perspektive bei Cézanne schreibt Novotny: *„Innerhalb dieser Malerei hat die wissenschaftliche Raumperspektive - die Linear und Luftperspektive - wesentliches an Bedeutungswert eingebüßt, auch wenn ihre Gesetze nur selten in offen zutage tretender Weise verletzt sind; das Leben der Perspektive ist geschwunden (...).“*¹⁹⁰ Im Laufe der Zeit hat sich Huschens, wie bereits dargestellt, mehr und mehr in der Tradition Cézannes von der „Wissenschaftlichen Perspektive“ verabschiedet. Es geht ihm also nicht um die perspektivisch richtige Darstellung von Bildraum, dem Festhalten von objektiv gebotenen Raum- und Gegenstandsformen, sondern um die kalkulierte Wiedergabe von Flächen- und Farbkombinationen (Vgl. Tafel 8 u. 9). Die Selbstständigkeit der Einzelformen, Pinselstrich und Maltexur wird mit Hilfe eines Systems der Farb- und Fleckmodulation zu einer Homogenität der Gesamterscheinung entwickelt. In dem Bild „Kirche in Beaune“ geht es ausschließlich darum, die Wirkung einer architektonischen Form gegenüber der Natur in Lichtwerten und „anaturalen“ Farbwerten auszudrücken. Mit wenigen orthogonalen und diagonalen sichtbaren Pinselstrichen charakterisiert Huschens die Kirchenfassade. Architektonische Details sind bis auf das Portal, angedeutete Seitenkompartimente und ein giebelseitiges Satteldach nicht eindeutig auszumachen. Ähnlich verhält es sich auch mit der Treppe, die nur in horizontalen Farbstreifen gegeben ist. Stufen sind zu erahnen, aber nicht eindeutig festgelegt. Huschens interessieren diese Details nur in zweiter Linie. Es geht ihm vielmehr darum, die Architektur

¹⁸⁹ Hess, Walter (Hrsg.): Paul Cézanne - Über die Kunst - Gespräche mit Gasquet, Mittenwald 1980; S. 87

¹⁹⁰ Novotny, Fritz: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien und München 1970; S. 102

mit ihrer Wirkung in einem Umfeld dichter Vegetation darzustellen. So ist das Bauwerk von dichten Grünflächen umrahmt, aus denen es sich mit Hilfe von Helligkeits- und Farbwerte herauschält, um sich über die vorgelagerte Treppe und über den unteren Bildrand hinaus zum Betrachter hin zu öffnen. Vorder, Mittel- und Hintergrund werden dabei nicht mehr klar als einzelne Bildebenen unterschieden. Lediglich stark abstrahierte Andeutungen von figürlicher Bauplastik zu beiden Seiten¹⁹¹ des Treppenaufganges in den vorderen linken und rechten Bildecken markieren einen schwachen Vordergrund. Diese figuralen Vordergrundsdiskpositionen heben sich jedoch nicht kontrastierend zum Mittelgrund ab, wodurch eine Verunklärung entsteht, wie sie Cézanne konsequent betrieben hat. Fritz Novotny spricht in diesem Zusammenhang von perspektivischer „Akzentschwächung“ und „Kontrastverringering“.¹⁹² Zentraler Bestandteil des Bildes ist die Kirchenfassade. Sie zerteilt das vegetative grüne, gelbe, blaue Umfeld. Den auf der vertikalen Mittelachse angelegten Bau gibt Huschens in hellen und dunklen, breiten und schmalen Pinselstrichen. Einwürfe von Blau bewirken eine stärkere Gliederung der Fassade. Stellenweise arbeitet Huschens hier mit Weißhöhungen. Auch der helle Papiergrund wirkt durch Aussparungen des Farbauftrags mit. Durch die offene, unvermischte Farb und Strichkombinationen wirkt das Gebäude lichtdurchdrungen und gibt auch tatsächlich den hellsten Bereich auf der Bildfläche. Durch die Farben Violett und Blau in der Architektur gegenüber Gelb und Grün in der Vegetation kontrastiert das Gebäude komplementär zur Farbigkeit der „Naturzeichen“ und setzt sich so deutlich von der Natur ab. Natur wird hier nicht als etwas Gewachsenes verstanden sondern ist reine Farbe. Grüne und gelbe Abstufungen stehen für das Laub der Bäume. Blaue Einwürfe charakterisieren den Himmel. Hierbei wird ein weiterer Aspekt der Malerei nach Cézanne deutlich: „Die Pläne“ nach denen Cézanne seine Bilder aufzubauen pflegte. *„Die Pläne in der Farbe, die Pläne! Der farbige Ort, wo die Seele der Pläne in eins schmilzt, die Wärme des Prismas, die man erreicht, die Begegnung der Pläne in der Sonne. Ich bilde meine Pläne mit meinen Tönen auf der Palette.(...) Man muß die Pläne sehen. Genau, aber sie ordnen und verschmelzen. Auf die Massen allein kommt es an. Man braucht Luft zwischen den Dingen, um gut zu malen, wie die Empfindung zwischen den Ideen, um gut zu denken.“*¹⁹³ Und Walter Hess ergänzt dazu: *„Es gibt nur Farbstufungen, die Körper - räumliche Pläne dürfen nur durch Farbintervall - Beziehungen ausgedrückt werden. (...) Farben werden neben - und teilweise so übereinandergesetzt, daß aus lauter klaren Stufungen plastische Vorstellung entsteht, ohne daß sie ausdrücklich dargestellt ist. (...)Cézanne: „Malen heißt (...) eine Harmonie unter zahlreichen Bezügen herstellen, sie in ein eigenes Tonsystem übertragen, in der man sie nach dem Gesetz einer neuen und originalen Logik entwickelt.“*¹⁹⁴

Die eingehende Beschäftigung von Wolfram Huschens mit der außergewöhnlichen und für das ausgehende 19. Jahrhundert völlig neuartige Auffassung der Landschaftsdarstellung Paul Cézannes darf als Grundlage für die geometrische Abstraktion verstanden werden. . Fritz Novotny präzisiert dies in einem größeren Zusammenhang für die nicht expressionistische

¹⁹¹ Eine ähnliche Figurierung findet man auch auf dem Bild „Garten im Louvre“, 1950er, Temera auf Papier, 46 x 62 cm, Privatbesitz Remetschwiel/ Hochschwarzwald (Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.: 50LA23203).

¹⁹² Novotny, Fritz: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien und München 1970. Vgl. Das Kapitel über die Raumbildung im Verhältnis zu der gesamten Bildgestaltung; S. 54 ff.

¹⁹³ Hess, Walter (Hrsg.): Paul Cézanne - Über die Kunst - Gespräche mit Gasquet, Mittenwald 1980; S. 30

¹⁹⁴ Hess, Walter (Hrsg.): Paul Cézanne - Über die Kunst - Gespräche mit Gasquet, Mittenwald 1980; S. 137

Abstraktion allgemein: „Was aber deutlich erkannt werden kann, ist, daß die in der eigentümlichen Bildstruktur Cézannes beruhende Zersetzung des Wirklichkeitsraumes einen sehr bedeutenden Anteil an der Entwicklung aller nicht expressionistischer Äußerungsformen der absoluten Malerei, bis zum Konstruktivismus, ausmacht.“¹⁹⁵

¹⁹⁵ Novotny, Fritz: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien und München 1970; S. 141

**Tafel 12: (AM MONT MATRE?), 1958; Öl auf Karton; 51,3 cm x 65 cm;
Privatbesitz, Bahlingen/ Kaiserstuhl**



**Tafel 12: (Am Montmartre?), 1958; Öl auf Karton; 51,3 cm x 65 cm; Privatbesitz,
Bahlingen, Kaiserstuhl**

Drei Jahre nach den Landschaftsbildern, die wie gezeigt die malerische Bildsprache von Paul Cézanne zitieren, malt Wolfram Huschens eine Stadtansicht auf Karton, die stilistisch in eine andere Richtung weist und dennoch ohne Cézannes „Pläne“ nicht denkbar ist. Novotny stellt dazu die Frage: *„Hätte die zunehmende Emanzipation der dekorativen Bildstruktur, der Linien- und Raumexpressionismus allein, auch ohne den Beitrag Cézannes, zu der programmatischen völligen Abwendung von Wirklichkeitsraum geführt?“*¹⁹⁶ Diese Frage, die in der Literatur vielfach angemerkt wurde, muß man im Zusammenhang mit der Malerei von Huschens mit „nein“ beantworten. Die bereits dargestellten Landschaftsbilder zeigen klar, daß die Umdeutung des Bildraumes in bildflächenparallele Farbfelder, einer die Körperlichkeit der Objekte in eine planare Geometrie umdefinierenden Farben- und Lichtkombinatorik bei Huschens deutlich aus der Cézannerezeption stammt. Dabei darf jedoch nicht unbeachtet bleiben, daß Huschens annähernd fünfzig Jahre nach Cézanne die Weiterentwicklung der Wirklichkeitsdemontage durch den Kubismus, wie ihn Picasso, Braque oder Gris vertreten haben und die orphistischen Formzerlegungen eines Delaunay, oder die Lichtflächenschichtungen eines Feininger, „simultan“ als erweitertes Repertoire zur Verfügung hatte.

Bei dem hier vorgestellten „Stadtbild“ ist Huschens wie schon bei dem Bild „(Halde)“ von 1952 auf Tafel 8, offensichtlich von Lyonel Feininger und dessen Stadtansichten¹⁹⁷ zu Beginn der Dreißiger Jahre beeinflusst, wenn auch nicht in letzter Konsequenz. Es ist interessant, daß der frankophile Huschens bei diesem Bild, welches auf Eindrücken in Paris beruht, stilistisch dem Bauhäusler Feininger näher ist als der französischen Tradition. In den Fünfziger Jahren ist Paris eine Hochburg der abstrakten Malerei. Fast alle namhaften französischen Künstler leben und arbeiten dort.

Es läßt sich nicht mehr ermitteln, welche Ansicht das Bild genau darstellt. Rainer Huschens vermutet, daß es sich um Gebäude in dem berühmten pariser Künstlerviertel am Montmartre handeln könnte, wo sich Huschens in dieser Zeit, wie viele andere Saarländer auch, länger aufgehalten hat.¹⁹⁸

Gezeigt wird eine Platzsituation mit stark flächig abstrahierten Gebäuden. Die für Wohnhäuser ungewöhnliche architektonische Formen zeigen (Lanzettfenster, Schornstein, Sheddach). Sie deuten eher auf ein Gewerbegebiet als auf ein Wohnviertel.

Beim ersten Hinsehen wird zunächst der Eindruck erweckt, als gäbe es keinerlei tiefenräumlichen Bezug. Erst auf den zweiten Blick wird deutlich, daß die Fläche am horizontalen unteren Bildrand durch zwei klare Tiefenzüge den Raumeindruck bewirkt. Etwas nach links versetzt, führt aus der rechten unteren Bildecke eine kräftige Linie steil zur Bildmitte, um sich in dem diffusen Dunkel zwischen den Gebäudeflächen zu verlieren. Eine weitere Linie begrenzt diese Platzsituation tiefenräumlich, etwas oberhalb der linken unteren Bildecke ansetzend. Sie führt mit einem sehr stumpfen Winkel in das Bild hinein, um ebenfalls im Dunkel einer vermeintlichen Gebäudecke zu verschwinden. Dies sind die beiden einzigen

¹⁹⁶ Novotny, Fritz: Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien und München 1970; S. 141

¹⁹⁷ Vgl. beispielsweise Lyonel Feingers „Marienkirche von Westen“, Halle, 1930, Öl auf Leinwand, 100,7 x 85 cm, München, Bayrische Staatsgemäldesammlung. Abgebildet in: Luckhardt Ulrich: Lyonel Feininger, München 1989; S. 138. Huschens hat dieses Bild in seiner Münchner Zeit wahrscheinlich gesehen.

¹⁹⁸ Aus dieser Zeit stammt auch ein Stilleben, welches Rainer Huschens als „Blick aus der Wohnung am Monmatre“ bezeichnet hat (WZ. Nr.: 50ST18803).

perspektivischen Momente. Ansonsten ist die Darstellung vollständig flächig aufgefaßt. Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind gleichwertig. Es geht in diesem Bild ausschließlich um die rhythmisch proportionierte Kombination der geometrischen Formen und Farbflächen, ihre gegenseitige Durchdringung und Überlagerung.

Wie in dem Bild „(Halde)“ basiert die Komposition auf Horizontal- und Vertikalbezügen, die durch diagonale Abgrenzungen und Überschneidungen dynamisiert sind. Huschens orientiert sich im Bildaufbau wieder frei an der „*Divina proportione*“. Vertikal ist das Bild von links nach rechts im Verhältnis 5 : 8 komponiert. Die Spitze eines großen, mehrere Gebäude hinterfangenden Dreiecks markiert die vertikale linke Grenze. Horizontal teilt Huschens die Bildfläche ebenfalls von unten nach oben im Verhältnis 5 : 8. Hier ist die Grenze linear bezeichnet, durch die untere Linienbegrenzung des linken roten Gebäudes mit schmalen Lanzettfenstern. Die sichtbare Linie zieht sich über den geböschten Sockel eines Schornsteins hinweg, um weiter die Oberkante von drei nebeneinandergestellten, undefinierbaren, trapezförmigen Formgebilden zu markieren. Die waagerechte Oberkante eines Formgebildes am rechten Bildrand führt diese proportionale Begrenzung nach rechts fort. Auf diese Weise hat Huschens wieder einen proportionalen Schwerpunkt (Vgl. Taf. 2, 4 u. 9) geschaffen, den er auch farblich mit dem aus dem großen Dreieck herausgearbeiteten, roten Gebäude hervorhebt. Durch das Dreieck wird die gesamte Komposition nach links verschoben. Es bildet die Grundfläche, aus der sich die fabrikähnlichen Gebäude herleiten. Der rechte Dreiecksschenkel wird dabei ebenfalls nach dem „*Goldenen Schnitt*“ von dem Schaft des Schornsteines überlagert und von einer diagonal gegenläufigen Form unterbrochen, die sich über den drei trapezförmigen, stumpfkegeligen Gebilden erhebt. Nach rechts ist die große Dreiecksform stumpf abgeschnitten. Hier wirkt eine gewisse Tiefenräumlichkeit durch ein farblich abgedunkeltes, kubisches Kombinationsgebilde, auf dessen Basis die Linie des rechten Tiefenzuges stößt.

Der flüchtige „*chromatische*“ Farbauftrag folgt stellenweise den kompositionellen vertikalen, horizontalen und diagonalen Linien, die teilweise noch aus den Farbflächen hervortreten. Wie im Bild „(Halde)“ geben diese Linien auch die Flächenbegrenzung für die Farben oder entstehen durch das Absetzen der Farben zueinander, wodurch sie als graphische Striche negiert werden und so als reine immaterielle Grenzlinien wirken.

Auf diesem Karton arbeitet Huschens erneut mit den Möglichkeiten der Luftperspektive. Ein stark abgedunkeltes Blaugrün gibt das Firmament, bei dem stellenweise der Bildträger noch durchscheint. Das Firmament wirkt durch feine Nuancierungen der Helligkeit, als wäre es aus prismatischen Feldern zusammengesetzt. Das geometrische Zerlegen von Fläche setzt sich so in der Wirkung des Himmels fort. Hier zeigt sich die Technik in abgemilderter Form wieder, die Huschens auf dem Bild „*Cagnes Sur Mer*“ ins Extrem gesteigert hat. Ausschnitthaft kontrastieren die Gebäude zum Himmel in scharfer Abgrenzung. Das gebrochene Rot des Gebäudes mit dem Schornstein dominiert alle anderen Farbflächen, obwohl es vom Helligkeitswert gegenüber anderen Gebilden zurücktritt, wie dem Gebilde rechts neben dem Schornstein. Alle übrigen Farbfelder erscheinen ebenfalls nicht in reinen Farben. Jede Fläche ist mehrfach abgestuft. Über einen Grundfarbton sind verschiedene Abtönungen, teilweise als gegensätzliche Felder, gelegt, welche die klar umgrenzten Formen mehrfach zerschneiden. Besonders deutlich wird dies auf der Fläche, die den Platz bezeichnet. Ihr Grundfarbton ist ein Gelborange, das Huschens von den Rändern her durch blaue und grüne Überlagerungen als Schatten verdunkelt. Die Fläche leuchtet zunächst noch transparent in dem Bereich unterhalb der kegeligen Trapezgebilde, um dann zu den Rändern hin immer dunkler zu werden. Die Farb- und Lichtspannung wird durch die Abstufung von transparenten über halbopaken zu opaken

**Tafel 13: „Cap Sunion“, 1965; Tempera auf Jute; 90,5 cm x 120,5 cm;
Privatbesitz, Baden Baden**



Farbflächen, etwa bei dem Gebäude rechts des Schornsteines gegenüber dem Gebäude links des Schornsteines zu einem dynamischen Moment des Vor- und Zurückspringens. Im Gegensatz zu den statischen, „ruhenden“ Farb- und Lichtflächen in den Stadtansichten Feiningers wirkt dieses Bild fast hektisch und bewegt, vor allem durch den Wechsel zwischen präziser und diffuser Flächenbegrenzung.

Tafel 13: „Cap Sunion“, 1965; Tempera auf Jute; 90,5 cm x 120,5 cm; Privatbesitz, Baden Baden

Etwa sieben Jahre später entsteht die Urlaubsimpression des griechischen „Cap Sunion“. Dieses auf den rauhen Untergrund des Jutegewebes gemalte Bild steht in enger Beziehung zu dem Bild „Roter Falter“ (Taf. 29) von 1958, das ebenfalls auf Jute gemalt ist. Auch die vier Glasfenster zu den „Vier Elementen“ (Taf. 47 - 50) im Saarbrücker Rathaus von 1954 haben diese dynamische Farbflächenkomposition zur Grundlage. Bei dem Gemälde verweist zunächst nur noch der Titel auf eine Landschaft¹⁹⁹. Sie steht in gewisser Beziehung zu Robert Delaunays „*Mouvement des couleurs*“. Lorenz Dittmann spezifiziert in diesem Zusammenhang den Begriff der „*Bewegtheit*“ als „*eine durch simultane Farbkontraste hervorgerufene Bewegtheit als Äquivalent des in sich selbst ruhenden, aus sich selbst wirkenden Lichts, nicht als <mouvement> im Sinne schneller Fortbewegung unter Überwindung äußerer Widerstände, sondern <mobilité> als innere Lebendigkeit.*“²⁰⁰

Huschens hat sich bei der Gestaltung dieses Bildes von jeglichen proportionalen Orthogonalkompositionen oder perspektivischen Raumbezügen völlig abgelöst, auf welchen die früheren Landschaften basieren. Er sieht nur noch Farben und Formen ohne Objektbezüge. Johannes Itten sagt allgemein über die Bildkomposition einmal in einem Vortrag von 1917: „*Eine festgesetzte Kompositionslehre in der Malerei gibt es hoffentlich noch recht lange nicht. Denn mir scheint, daß eine Lehre an und für sich nicht wertvoll ist, sondern erst Wert wird, wenn sie in jedem einzelnen Fall aus sich selbst heraus sich entwickelt. Aus lebendigen Beziehungen zur Umgebung und aus dem vorhandenen Rohstoff herauswächst. (...)*“. Huschens bezieht in diesem Zusammenhang die Farben und Formen für die Impression des „Cap Sunion“ aus einer rein subjektiven Empfindung von flirrender Hitze und der Lichtbrechung in warmen Tönen, welche die Oberfläche des Felsens, des „Cap Sunion“ völlig entmaterialisieren. Bei Itten heißt es weiter: *Eine Komposition entsteht durch das Gegeneinanderwirken zweier Komponenten: Der Kompositionsdinge und der komponierenden Person.(...)Paul Cézanne schrieb: (...)* Ich suche, was wir sehen und empfinden, logisch zu entwickeln durch das Studium der Natur.- Er betonte das Wort <sehen> (natürlich, denn er lebte zur Zeit des Naturalismus), und wir, seine Nachkommen, betonen das Wort <empfinden>. Darin liegt auch der ganze Unterschied zwischen Naturalismus und Expressionismus. Der Kubist hingegen betont das Wort >logisch<.²⁰¹ Auf diesem Bild scheint in der Tat das Wort „empfinden“ von größerer Bedeutung zu sein. Huschens visualisiert hier die sich gegenseitig durchdringenden und bedingenden „Vier Elemente: Feuer, Wasser, Erde und Luft“ simultan auf einem Bild. Die körperliche Form des Felsens, der sich in das Meer hineinschiebt, welches als schmaler Streifen in einem tiefblauen Ultramarin gegeben

¹⁹⁹ Was die ungegenständliche Abstraktion im Rahmen der Landschaften betrifft, gibt es im Werkverzeichnis noch zwei stilistisch andersartige, frühere Beispiele: „Waldlichtung“, Tempera auf Jute, 1961 (Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.: 61LA18309) und „Schwarzes Gebirge Pyrenäen“, Mischtechnik, 1962 (Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.: 62LA28409)

²⁰⁰ Dittmann Lorenz: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Darmstadt 1987; S. 375

²⁰¹ Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten, Zürich 1978; S. 212ff

ist. Der Felsen wird als Figur nur teilweise von einem nicht präzise geklärten Hintergrund abgehoben. Aus einer kleinen bräunlichen Binnenfläche in der rechten unteren Bildhälfte steigt eine Farbflächengrenze steil nach oben an, um dann im oberen Bilddrittel eine flache Kurve nach links zu beschreiben. Sie wird zu Beginn des linken vertikalen Bilddrittels von einem scharfen sphärischen Dreieck, welches sich in einer Vertikalbewegung befindet, jäh unterbrochen. Darauf folgt ein weiterer Bogen, der ebenfalls durchbrochen wird, etwas weiter nach unten versetzt. So kann man grob die Felsenform, die sich über dem Wasser erhebt, erahnen. In diesem Bild geht es aber nicht um geologische Schichtungen, sondern um reine bewegte Farbreflexe, die scheinbar materiellos der Topografie folgen, um sie im nächsten Moment aufzulösen, um dann in der vibrierenden Luft des Firmamentes zu verschwinden. „Erde“ und „Luft“ gehen ineinander über. Der von der Sonne aufgeheizte feurig rote Felsen gibt seine Hitze gleichsam in gelbrot gefärbten Schichten an die Umgebung ab. Über dem Scheitel der Felskuppe vereint sich die Wärme (das Feuer) als rote, orangefarbene und gelbe, waagrecht schwingende Flächen mit der blauen Luft zu grünen und violetten, schmalen horizontalen Farbstreifen. Hier zeigt Huschens das in Farbe gefaßte Phänomen der schlierenden Luftvibration über heißem Gestein. Es greift der von Huschens viel zitierte Satz von Paul Klee: *„Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“* Und im gleichen Artikel fügt Klee noch hinzu: *„Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das irdische ein kosmisches Beispiel ist. Die Freimachung der Elemente, ihre Gruppierung zu zusammengesetzten Unterabteilungen, die Zergliederung und der Wiederaufbau zum Ganzen auf mehreren Seiten zugleich, die bildnerische Polyphonie, die Herstellung der Ruhe durch Bewegungsausgleich, all dies sind hohe Formfragen, ausschlaggebend für die formale Weisheit, aber noch nicht Kunst im obersten Kreis. Im obersten Kreis steht hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis und das Licht des Intellekts erlischt kläglich.“*²⁰²

²⁰² Geelhaar Christian: Paul Klee and the Bauhaus, Barth 1973. Zitiert in: Kultermann, Udo: Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1987; S. 233 ff.

**Tafel 14: „Erinnerung an Sylt“, 1971; Öl auf Leinwand; 80 cm x 100,5 cm;
Privatbesitz, Baden Baden**



Tafel 14: „Erinnerung an Sylt“, 1971; Öl auf leinwand; 80 cm x 100,5 cm; Privatbesitz, Baden Baden

Dieses Leinwandbild, welches im Todesjahr der ersten Ehefrau 1971, nach einem Urlaub mit einem engen Freund auf der Insel Sylt, entstanden ist, trägt auf der Rückseite die Bezeichnung: *„Im harten Jahr 1971“*. Dieses höchst meditative Bild visualisiert einen Blick vom "Morsum-Kliff" an der Inselküste. Von der expressiv gesteigerten Farbigkeit des „*Cap Sunion*“ Bildes ist hier nichts mehr zu spüren.

Der Blick geht von einer angedeuteten felsigen Struktur weit in die Ferne zur Horizontlinie, wo Meer und Firmament sich treffen. Im Gegensatz zu den zuletzt gezeigten Arbeiten wird hier wieder der Vordergrund betont, der in freien, geometrischen, kleinen übereinandergelagerten Farbfeldern in einem weiten Bogen von links unten nach rechts oben schwingt. Die Komposition beruht, neuartig für die Landschaftsdarstellung bei Huschens, auf konzentrischen, gegeneinander verschobenen Kreissegmenten²⁰³, die sich aus der horizontalen Bildmitte zu den Bildrändern hin ausbreiten. Hier wird Delaunays *„Mobilité als innere Lebendigkeit“* erneut sichtbar. Die stärkste Helligkeit des Bildes ist aus dem Zentrum der Bildfläche nach links gerückt und fördert so noch den dezentralen Bogen der Felsstrukturen im Vordergrund, unterstreicht zudem den Hell/Dunkel - Kontrast von weißblauem Himmel und Wasseroberfläche zu den fein nuancierten ockergelben, umbrabraunen mit Kobaltblau durchsetzten und so teilweise ins Grünliche tendierenden Gesteinsandeutungen. Je weiter sich die Kreisbewegung den Bildgrenzen nähert, um so mehr diffundieren die Farbtöne zum Dunkel hin. Auch bei diesem Bild hat Lyonel Feininger Pate gestanden, mit seinen bildflächenparallelen, geometrischen Farb- und Lichtflächen-organisationen. Auf dem Bild *„Brücke I“*²⁰⁴ von 1913, Öl auf Leinwand, 80 x 100,3 cm, in St. Louis, in der Washington University Gallery of Art aufbewahrt, zeigt Feininger eine ähnliche Kompositionstechnik. Von den Spitzbögen der Brücke entwickeln sich ebenfalls konzentrische Kreissegmente in die Umgebung. Sie setzen sich gleichsam rhythmisch im atmosphärischen Umfeld, im Wasser der Vegetation und im Firmament durch sich überlagernde, tonige Farbflächen fort. Bei Huschens erscheint in ähnlicher Weise der einmal gegeneinander verschobene Sonnenlichtkreis, der durch die Horizontlinie halbiert ist, als Ausgangsbogen. Die gleichmäßigen Kreisbewegungen unterbricht Huschens jedoch im Bereich der Wasserfläche durch fein abgesetzte transversale Flächen, die von links unten nach rechts oben gerichtet sind, wodurch die Kreisbewegung der Gesteinsformation im Vordergrund noch stärker dynamisiert wird. Diese Arbeit, die besonders von der Licht- und Farbflächendynamik lebt, steht in einem engeren Kontext zu den *„freien Geometrien“* im Rahmen der *„geometrisch - abstrakten Bildwerke“*, welche später in Kapitel 5.4.1 behandelt werden.

²⁰³ Eine ähnliche Komposition zeigt auch die Arbeit *„Der Lauf des Geldes“*, Aluminiumvollformguß, am Erweiterungsbau der SKG- Bank, Fenster D - E von 1979 (Tafel 53B, Werkverzeichnis *„Geometrisch - abstrakt“*: *„Freie Geometrie“* - Kunst am Bau: WZ. Nr.: 67FG165A15 - 67FG165I15). Die Gestaltung von Fenster A - C von 1967 verläuft dagegen dezentrisch.

²⁰⁴ Das Bild ist abgebildet in: Luckhardt Ulrich: Lyonel Feininger, München 1989; S. 81

**Tafel 15: (ALPENLANDSCHAFT), 1981; Aquarell auf Papier; 15 cm x 21 cm;
Privatbesitz, Riegelsberg**



Tafel 15: (Alpenlandschaft), 1981; Aquarell auf Papier; 15 cm x 21 cm; Privatbesitz, Riegelsberg

Anlässlich der Führung durch seine Jubiläumsausstellung „*Rückblicke*“, 1986 in der Volkshochschule Saarbrücken, erklärt Huschens den Anlaß für dieses, gegenüber allen anderen Landschaften höchst ungewöhnliche Bild. Er erinnert sich dabei an einen Fotoband über Wüstenlandschaften, den er bei der Textilkünstlerin Dorothea Zech gesehen hat. Huschens war so fasziniert von der Abbildung einer Dühnenlandschaft, daß er beschloß diese zum Thema eines Bildes machen. Nun war er aber noch nie in einer Wüste gewesen und so konnte dieses Unterfangen nicht eindrucklich gelingen. Jedoch hat er sich zu dieser Zeit häufiger in dem Ort Leukerbad (Kap. 1.6.) aufgehalten, wo es in den schweizer Gletscherregionen ganzjährig Schneewüsten gibt. So ist der Anlaß für dieses Bild zwar die Ästhetik einer Sanddüne, die aber unter dem Eindruck notwendiger wirklicher Erfahrung als Schneelandschaft ausgeführt ist²⁰⁵. „*Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler conditio sine qua non*“. So eröffnet Paul Klee einen Essay „*Wege des Naturstudiums*“, der in „*Staatliches Bauhaus in Weimar 1919 bis 1923*“ erschienen ist. Die Aussage Klees unterstützt wesentlich die Forderung von Wolfram Huschens nach „*notwendiger wirklicher Erfahrung*“. Man kann also nicht etwas malen, was man nicht selbst vor Augen gehabt hat. Aus der Faszination für eine Sanddüne erarbeitet Huschens eine Schneelandschaft im Gebirge, weil diese für ihn tatsächlich mit allen Sinnen erfahrbar war. Diese Sinnlichkeit spricht aus allen „*Huschenslandschaften*“, die hier vorgestellt worden sind.

²⁰⁵ Tonmitschnitt: Wolfram Huschens während der Führung durch seine Jubiläumsausstellung „*Rückblicke*“, VHS Saarbrücken, März 1986. Aus dem Archiv der Witwe Hannelore Huschens.

5.2. Thema: Industrie

Le Corbusier äußert sich einmal in einem Aufsatz zum Thema : „*Krise und Zukunft des Städtebaus*“ von 1929 zur Industriegesellschaft: „*Die Maschine geht hervor aus der Geometrie. Demnach ist unsere ganze Gegenwartsepoche eine ausnehmend geometrische; ihre Träume ziehen aus nach den Freuden der Geometrie. Die modernen Künste und das moderne Denken suchen nach einem Jahrhundert der Analyse ihr Heil jenseits der zufälligen Tatsachen, und Geometrie führt sie zu einer mathematischen Ordnung, zu einer mehr und mehr verallgemeinerten Haltung (...).*“²⁰⁶ Die Faszination für die Industrie steht im Kontext zur Geometrie als Grundlage einer Statik und einer funktionalen Ordnung. Huschens überträgt diese konstruktive Basis und übersetzt sie in eine Bildersprache, bei der häufig die Reduktion auf das Wesen des Gezeigten sichtbar wird. Saarländische Industriestätten, wie Hütten mit ihrem Rohrleitungsgewirr oder Grubenanlagen mit ihren vielfach verstreuten Fördertürmen bestätigen als Sujets die geometrische Ordnung der Dinge. Was Huschens mit Hilfe von Cézanne in der natürlichen Landschaft oder der Architekturansicht als farbige „*Pläne*“ gefunden hat überträgt er auch teilweise auf die Industrielandschaft, die zwar vom Menschen gestaltet, jedoch ästhetisch durchaus eigendynamisch erscheint. Zweifellos gewinnt bei den Industrieansichten die Linie im Vergleich zur Fläche an Gewicht, wodurch diese Bilder sehr konstruktiv wirken.

²⁰⁶ Le Corbusier: *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1929. Zitiert in Argan, C. G. (Hrsg.): *Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880 - 1940*, Propyläen Kunstgeschichte, Frankfurt a. M. u. Berlin 1990; S. 110

**Tafel 16: (DREI SAARKRÄNE), 1950; Tempera/ Tusche auf Papier; 47cm x 59 cm;
Ludwigsgymnasium, Saarbrücken**



**Tafel 16: (Drei Saarkräne), 1950; Tempera, Tusche auf Papier; 47 cm x 59 cm;
Ludwigsgymnasium, Saarbrücken**

Wolfram Huschens war fasziniert von den monströsen Kränen, die noch bis in die Sechziger Jahre das Bild des Saarufers geprägt haben. Wie die „*Saarkähne*“, (WZ. Nr.: 45LA22803, 47LA34102, 50LA19802), werden sie in der Malerei von Huschens zu Ikonen der industriellen Infrastruktur²⁰⁷ der Verkehrsader Saar, einem Fluß, der die dynamische Lebensader einer früher auf Schwerindustrie ausgerichteten Region ist. Die hölzernen und eisernen Ungetüme, markante Zentren der Be- und Entladestationen entlang der Saar, sind weithin sichtbar gewesen. Heute sind sie weitgehend aus der Landschaft verschwunden oder durch Containerterminals ersetzt. Bis weit über die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hatten die Saarkräne eine Schlüsselstellung beim Schiffstransport der saarländischen Industriegüter.

Huschens überführt diese verladetechnisch so wichtigen, komplexen Maschinengebilde als Industrieikonen in den Bereich künstlerischer Darstellung.

Auf diesem Blatt von 1950, also einer noch recht frühen Arbeit, gruppiert er drei eng beieinander stehende Verladekräne, die das querformatige Blatt fast vollständig beherrschen. Annähernd bilflächennparallel heben sie sich von einem hellen Hintergrund ab. Die Hintergrundsfläche ist in einem tonigen Blaugrau gegeben, welches durch den partiellen, lasierenden Malmittelauftrag eine transparente, pastelltonige Farbwirkung erzielt. Durch abgestufte intensivierete Teilflächen ist die Homogenität einer monochromen Fläche gebrochen. Von den Bildgrenzen her verdichten sich diese diffus begrenzten Teilflächen im Bereich der Kräne zu einem dunklen Blaugrau.

Feine Tuschelinien deuten klare Feldbegrenzungen an, umreißen diese aber nicht vollständig. Knapp über dem unteren, horizontalen Bildrand gibt Huschens zwei kräftige Tuschestriche, die sich unterhalb des äußeren linken Kranes spitzwinklig schneiden. In einem flachen Bogen folgt die eine der untere Bildbegrenzung und deutet eine außerordentlich tief liegende Horizontlinie an. Die andere Tuschelinie führt ebenfalls in einem flachen Bogen, etwas oberhalb der Horizontlinie, in einer Überschneidung nach rechts zum unteren Bildrand hinaus. Sie markiert in einer freien Interpretation eine Raumdimension, nach der die drei Kräne aufgereiht sind.

Die Tonigkeit des Hintergrundes und der „Dispositionsfläche“ der Kräne wird seitlich links und rechts im Hintergrund von zwei hellen, beigefarbenen, spitzwinkligen Dreiecken unterbrochen, welche eine Aufwärtsbewegung der Kranausleger begünstigen. Auf der „Dispositionsfläche“, der Basis für die Kranstützen, schafft Huschens mit zwei rosafarbenen, abgestuften Farbfeldern links und einer weiteren gleichwertigen Fläche rechts ein farbiges Gegengewicht zu der hellblauen und blaugrauen Gesamttonigkeit und erzeugt so eine Lebendigkeit in der flächigen Farbabstufung.

²⁰⁷ Durch mündliche Überlieferung aus mehreren Quellen wird bestätigt, daß Huschens eine größere Serie des „Verladekran - Motivs“ gefertigt hat. Leider standen für dieses Werkverzeichnis nur zwei Beispiele zur Verfügung. Einmal die oben vorgestellte Arbeit und als zweites Bild „Kräne“, Tempera auf Papier 65,5 x 50 cm, (Werkverzeichnis „Industrie“: WZ. Nr.: 60IN25705). Dieses Bild befindet sich im Besitz von Rainer Huschens, der es in die sechziger Jahre datiert hat. Bei der Herbstausstellung des „Saarländischen Künstlerbundes“ im Saarländischen Museum, Saarbrücken 7.11.-29.11.1953 ist Wolfram Huschens mit vier Werken vertreten, darunter auch eine Arbeit „Kräne“, die im Katalog leider ohne Abbildung aufgeführt ist. Sollte es sich dabei um dasselbe Bild handeln, so wäre eine Datierung in die sechziger Jahre nicht haltbar. Dieses Problem läßt sich jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht lösen, weil Huschens mit der Betitelung seiner Bilder sehr frei umgegangen ist und somit nicht aus dem Titel das gleiche Bild zu erschließen ist.

Die drei Kräne, die von links nach rechts zum Betrachter hin größer werden, figuriert Huschens in kräftigen, schwarzen Linienkonstruktionen, die mit fetten, hauptsächlich blauschwarzen, teilweise violetten und braunen Pinselstrichen ausgefüllt sind. Interessant ist die Darstellung der drei Kranausleger. Der linke, violett gegebene Ausleger, führt mit seiner Spitze zum Betrachter, während der mittlere halb gedreht erscheint, um schließlich beim rechten in voller Seitenansicht gezeigt zu werden. So hat Huschens über die drei Figuren verteilt eine schon fast futuristisch anmutende Bewegungsdynamik mit statischen Mitteln realisiert, welche aber auf Grund der ausgeprägten figürlichen Abstraktion nicht auf Anhieb erkennbar wird.

Ein weiterer wichtiger Aspekt bei der Betrachtung dieses „Industriebildes“ ist die Behandlung der Flächenfüllung. Wie später in dem Bild „(Halde)“ (Taf. 8) werden die Farbfelder stellenweise nicht bis an ihre Grenzen ausgefüllt. Dieser Umstand macht deutlich, daß der Hintergrund erst gestaltet worden ist, als die Figuren schon ausgeführt waren. Besonders auffällig wird dies bei den Feldern, die durch die Diagonalverstreungen der Auslegearme entstanden sind. Dadurch, daß die aufgetragenen Farben die Konstruktionsbegrenzungen nicht an allen Stellen berühren, bleibt der weiße Papieruntergrund bestehen und wirkt so wie später bei der „(Halde)“ von 1952 kontrastierend mit. Dieses Verfahren zeigt aber auch, daß der Fläche Vorrang vor dem Raum eingeräumt ist. Die konstruktiv erzeugte Flächenbegrenzung wird so zu einem autonomen Gebilde mit eigener Wertigkeit, welche, wenn überhaupt, erst in zweiter Linie einen Objektbezug darstellt.

Diese Präferenz der farbigen, geometrischen Fläche gegenüber einer räumlichen Beziehung auf der Grundlage der orthogonalen und transversal erscheinenden, auf statischen und technischen Überlegungen fußenden Industriearchitektur steigert Huschens noch in den folgenden Bildern.

Tafel 17: (BURBACHER HÜTTE), 1952; Öl auf Leinwand; 80cm x 60 cm; Privatbesitz, Remetschwil/ Hochschwarzwald



**Tafel 17: (Burbacher Hütte)²⁰⁸, 1952; Öl auf Leinwand; 80 cm x 60 cm; Privatbesitz,
Remetschwil/ Hochschwarzwald**

Diesem Leinwandgemälde geht vier Jahre zuvor eine Tuschezeichnung „(Hochofen)“²⁰⁹, 1948 voraus, die sich heute in Privatbesitz befindet. Mit dieser Datierung fällt diese Grafik noch unter Münchener Einfluß. Im selben Jahr sind auch die oben erwähnten Zeichnungen „(Bergmannsdorf)“²¹⁰, und (Halde an der Saar)²¹¹, entstanden. Huschens erfaßt in klaren, orthogonalen, diagonalen und transversalen Linienbündeln und Paketen die Anlage. Huschens zeigt auf einem Blatt im Hochformat in der Hauptsache drei hintereinandergestaffelte Winderhitzer im Mittelgrund, von denen der letzte Behälter im Hintergrund bis zur Bildoberkante vordringt. In einer kühnen Richtungsänderung situiert er die dicke Rohrleitung für das erhitzte Gas. Sie steigt von der Grenze des linken unteren Bild schräg nach rechts oben, um dann zu Beginn des oberen Bildrittels in einem scharfen Knick rechtwinklig nach links bis an die obere Bildgrenze fortgesetzt zu werden. Im Vordergrund, im unteren Bildrittels schiebt sich ein rampenartiges, diagonal verstrebt Gebilde vom linken zum rechten Bildrand quer über die gesamte Breite. Riegelhaft verstellt sie den Blick auf die Basis der Heißluftbehälter. Über der Grenze des rechten vertikalen Bildrittels erhebt sich ein schlanker Mast fast über die gesamte Höhe des Papiere. Wie schon in einigen Landschaftsbildern aufgezeigt, arbeitet er auch hier wieder konzeptionell und kompositionell nach dem „*Goldenen Schnitt*“. Der Schnittpunkt der proportionierenden Linien liegt diesmal jedoch etwas außerhalb der Hauptfigur, dem „*Warmluftbehälterensemble*“. Vorder-, Mittel-, - und Hintergrund sind, typisch für die Akademiezeit, noch klar definiert. Huschens betont aber auf dieser Zeichnung schon die Flächenkomponenten, durch orthogonale Schraffuren, welche die in der Realität verschweißten Stahlplatten gegeneinander absetzen. Den Hintergrund verdichtet er mit diagonalen Strichpaketen, wodurch sich die Hintergrundsfläche deutlich gegen das Industrieensemble absetzt und zudem auf gleichsam „dicke Luft“, das heißt rußschwadige Atmosphäre verweist.

In dem ausgeführten Ölbild auf Tafel 17 koloriert Huschens diesen Hintergrund in einem hellen „Schwefelgelb“ mit leicht changierenden Nuancen, die eine rauchige Atmosphäre charakterisieren. Vor diesem Hintergrund erhebt sich, dem Hochformat vertikal folgend, die Industriearchitektur aus Rohren, Gestängen, Verstrebrungen und Platten zusammengesetzt. Huschens deutet diese konstruktiven Elemente im Bild künstlerisch, als kräftige orthogonale Linienstruktur mit dynamischen Transversalbezügen. Stahlplatten und Eisenträger werden zu farbigen Flächen umdefiniert. Die klassische Aufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist hier in eine reine „Figur zu Grund - Beziehung“ abgeändert. Es geht hier allein um die

²⁰⁸ Das Bild ist unten links hellgrau signiert mit „W. Huschens '52“. Die Bezeichnung stammt von der Schwägerin von Huschens, in deren Besitz sich das Werk befindet. Ein Bild mit dem gleichen Titel zeigt Wolfram Huschens bei der „1. Themausstellung - Saarländische Landschaft und Industrie“ im Saarlandmuseum, veranstaltet vom „Saarländischen Künstlerbund“, Saarbrücken 16.4.-8.5.1955: "Burbacher Hütte", Tempera 1955 neben 4 anderen Werken: "Industrielandchaft", Öl 1954; "Gestänge und Röhren I, Tusche 1955; "Schlackenhalde, Tempera 1955"; "Gestänge und Röhren II", Tusche 1955; deren Verbleib ungeklärt ist. Die Titel geben einen Hinweis darauf, daß die Werkgruppe zum Thema „Industrie“ womöglich wesentlich umfangreicher ist als in dieser Arbeit im Werkverzeichnis dargestellt.

²⁰⁹ (Hochofen), 1948, Tusche auf Papier, 30 x 21 cm, Privatbesitz Schafbrücke (Werkverzeichnis „Industrie“: WZ. Nr.: 48IN14308).

²¹⁰ (Bergmannsdorf), Tusche auf Papier, 29 x 20 cm, Privatbesitz, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr. 48LA37208)

²¹¹ (Halde an der Saar), 1948, Tusche auf Papier, 30 x 21 cm, Privatbesitz Schafbrücke (Werkverzeichnis „Landschaft“: WZ. Nr.: 48LA14208)

Darstellung der konstruktiven Ordnung des vertikalisierten Industriegebildes und dessen gesteigerter Dynamik. Durch kühne Verlaufsänderungen der schrägen Konstruktionselemente wird dies deutlich, wie bei der auch auf der Zeichnung gegebenen Zuleitung der Warmluftrohre, deren bizarre Richtungsänderung im Gemälde durch einen noch spitzeren Winkel sehr markant dargestellt ist.

Die Farbe im Bild stützt sich auf den Kontrast der drei Primärvalenzen Blau, Rot und Gelb, wobei Huschens nicht der Konsequenz eines Mondrian folgt. Besonders das Blau wird in mehreren Weißabstufungen gegeben, wodurch eine freie Interpretation der Lichtbrechung auf den kalten Stahlplatten geliefert wird. Darüber hinaus bedient sich Huschens hier auch stellenweise des Komplementärkontrastes von Violett zu Gelb, beim Leitungssystem, dort wo es den Himmel schneidet und von Rot zu Grün. Die vertikalisierten roten Trägebahnen korrespondieren so mit den gelbgrünen spitzwinkligen Flächen, welche sich vorzugsweise an der Basis der Konstruktion häufen.

Die kräftige schwarze Umrandung der Farbflächen stellt eine Beziehung zu den zur selben Zeit gestalteten Glasfenstern der Saarbrücker Ostschule²¹² und dem Saarbrücker Rathaus (Taf. 47 - 50) her.²¹³

Das Gemälde „(*Burbacher Hütte*)“ zeigt bisher am eindrucklichsten das fortschreitende Interesse von Wolfram Huschens an dem bildnerischen Problem von „*Figur und Grund*“²¹⁴, daß er später in vielen ungegenständlichen geometrischen Abstraktionen ausarbeitet (Kap. 5.4.2)

²¹² (Bleiverglasung Ostschule), 5 Glasblenden, 1950er, Bleiverglasung mit gefärbtem Flußglas, je 220 x 90 cm, Grund- und Hauptschule Ost, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Figur“ - Kunst am Bau: WZ. Nr. 50GE391A12 - 50GE391C12)

²¹³ In gewisser Hinsicht, vor allem konstruktivistischer, steht dieses Gemälde auch in Beziehung zu der Skulptur von Wladimir Tatlin: „Denkmal der 3. Internationale“, 1920, welches abgebildet ist in: Rotzler, Willi: *Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der Konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute*, Zürich 1995; S. 50. Die dem Futurismus verpflichtete, konstruktive Arbeit zeigt in der sich spiralig hochschraubenden Stahlkonstruktion dasselbe Interesse für die technoide, mehrfach verstreute Stahlkonstruktion, die auch bei Huschens die Grundlage für den hier gezeigten Figurenbau abgibt.

²¹⁴ Im Jahre 1972 gibt er eine Siebdruckmappe heraus: „Sechs Variationen zum Thema Figur und Grund“, welche diese hier in Ansätzen gegebene gestalterische Thematik deutlich verdichtet. Aus dieser Mappe werden später zwei Blätter im Kapitel 5.4.2 behandelt.

Tafel 18: „Werkhalle“, 1965; Tempera/ Bütten; 49cm x 63,5 cm; Privatbesitz, Riegelsberg



Tafel 18: „Werkhalle“, 1965; Tempera auf Büttenpapier; 49 cm x 63,5 cm; Privatbesitz, Riegelsberg

Johannes Itten schreibt am 10. April 1916 in sein Tagebuch: „*Die Fabrik: Ein Sammelpunkt von Kraft, von dem sie dann ausströmt, den Erdball umkreist; nur in der horizontalen und vertikalen Bewegung sind Parallelen, die das ruhige Gesetz des Seins geben; Kreisbewegungen, vor- und zurückflutend.*“²¹⁵

Wolfram Huschens hat das querformatige Bild unten rechts als „Werkhalle“ bezeichnet. Hätte diese Temperaarbeit nicht den Titel, wäre es für den Betrachter vermutlich sehr schwer, ohne einen beziehungsreichen Kontext die Darstellung als eine industrielle Werkhalle zu erkennen. Im Rahmen des „Industriethemas“ stellt dieses Gemälde im hier zusammengestellten Werkverzeichnis die von der empirischen Wahrnehmung am stärksten gelöste Arbeit dar. Das Bild ist zeitgleich mit der oben dargestellten Landschaft „*Cap Sunion*“ (Taf. 13). Dennoch soll hier aber nicht der Eindruck entstehen, als sei das Jahr 1965 das Jahr, in dem sich Huschens von der Gegenständlichkeit verabschiedet hätte. Es gibt, wie bei den Landschaften angemerkt, noch frühere Beispiele für eine „absolute Abstraktion“ schon in den fünfziger Jahren und demgegenüber auch frühere Arbeiten, die keinerlei realen Objektbezug herstellen wollen und erst in einem späteren Kapitel „*Geometrisch - abstrakte Bildwerke*“ (Kap. 5.4.) vorgestellt werden.

Wolfram Huschens teilt die Bildfläche bei der auf Tafel 18 gezeigten Arbeit in ein komplexes System von annähernd rechtwinkligen und schräg begrenzten Farbflächen, die sich aus einem Gerüst von hellblauen, blauen und blauschwarzen, feinen und fetten Linienkombinationen ergeben. In der Bildmitte scheint dieses Gerüst von schrägen Farbfeldern hinterlegt zu sein, die in wechselnder Buntfarbigkeit einen Diagonalzug von links unten nach rechts oben beschreiben. Darüber sind hochrechteckige Felder mit wechselnden Farbfüllungen gelegt, die einmal in die linearen Grenzen gefügt sind und noch zusätzlich, innerhalb der rechteckigen Binnenform, in schräger Farbabgrenzung einem nach rechts oben konvergierenden Transversalzug folgen. Durch dies Fortführen strahlenartiger Felder über mehrere Binnenformen hinweg erhält das Bild etwas Rayonnistisches. Der Begründer des „Rayonnismus“ Mikhail Larionow schreibt in seinem „*Manifest der Rayonisten und Futuristen*“ von 1912: „*Der von uns vorgetragene Stil der rayonistischen Malerei hat solche Raumformen zur Grundlage, die durch die Überschneidung von Strahlen entstehen, wie sie von verschiedenen, vom Künstler frei gewählten Objekten reflektiert werden. Der Einfachheit halber wird der Strahl auf der Fläche durch eine farbige Linie dargestellt. Die Gegenstände, die wir im Alltag sehen, spielen im rayonistischen Bild keinerlei Rolle mehr (...). Das Bild hat im gewissen Sinne etwas fließendes, es vermittelt die Sensation, außerhalb von Raum und Zeit zu sein, es erzeugt ein Gefühl dessen, was man die <vierte Dimension> nennt. Höhe und Breite des Bildes, die Dicke des Farbauftrages, das sind die einzigen Zeichen der umgebenden materiellen Welt. Alle übrigen Sensationen, welche die Betrachtung eines rayonistischen Bildes vermittelt, liegen auf einer anderen Ebene. Auf diese Weise nähert sich die Malerei der Musik, ohne doch ihre Eigenart zu verlieren (...).*“²¹⁶ Mit dem Bild „Werkhalle“ schafft Huschens seine Synthese aus der strahlenhaften Lichtführung rayonnistischer Provenienz, konstruktivistischer Linearstatik und tonaler Farbdynamik, die hier durch eine chromatische Behandlung von Blau, Grün und Rot zum Klingen gebracht wird. Allein durch die verschiedenfarbigen geometrischen Felder gewinnt das Bild an Raumeindruck. Das Blau bildet

²¹⁵ Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten, Zürich 1978; S. 48

²¹⁶ Zitiert in: Rotzler, Willi: Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der Konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich 1995; S. 42

die konstruktive Rahmung, die farbige Visualisierung von stählernen Streben, Stützen, Pfeilern und Gerüsten, aus deren Zwischenräumen die einzelnen Farbfelder optisch vor- und zurückspringen, von abstrahierten Lichtstrahlen durchschnitten, durchdrungen oder überlagert. Dünne hellblaue, vertikal und horizontal gesetzt entmaterialisieren als „Lichtkanten“ in Verbindung mit abgestuften, flächigen Blauwerten charakterisieren die massive Träger- und Strebekonstruktionen. Wie bunte Glasfenster geben sich die roten, grünen und braunen Felder in den Zwischenräumen. Johannes Itten hat 1914 in seinem Tagebuch gefordert: *„Die eigentliche Farbe wie Juwelen einbetten in neutrale Massen.“*²¹⁷

Zur Ausstellung *„Die Farbe in Natur, Kunst, Wissenschaft und Technik“* 1944 im Kunstgewerbemuseum Zürich differenziert Johannes Itten in einem Vortrag *„Zur Farbe“* drei kompositionelle Schwerpunkte der Farbwirkung in einem Bild: *„1. Man geht von der Natur aus und ist bemüht, deren Farbe genau wiederzugeben (Impressive Komposition). 2. Die Wiedergabe erfolgt nach dem Ausdruck, dem seelischen Wert der Farbe (Expressive Komposition). 3. Die Gestaltung erfolgt aus der symbolischen Bedeutung der Farbe heraus (Konstruktiv-symbolische Komposition).“*²¹⁸

Für die „Werkhalle“ von Wolfram Huschens ist der dritte Punkt der maßgebliche für die Gestaltung dieses Bildes. Die Blautöne symbolisieren den kalten, harten Stahl, der die Konstruktion eines imaginären Architekturgebildes abgibt. Die Rottöne, in einer Reihung von unterschiedlichen trigonometrischen Flächen horizontal im oberen Bildteil, verweisen auf das feurige Licht, welches beispielsweise im Umfeld eines Hochofenabstiches entsteht und alle offenen Konstruktionen im Umfeld des Werkgeländes mit seinem gelbroten Licht durchdringt. Grün und Braun stehen hier für die elementare, rohstoffliefernde Landschaft als essentielle Grundlage für das Entstehen einer Industriekultur. Wie das glühende Rot der Eisenverhüttung dringen sie als ausgleichende grüne und braune Farbwerte in die diaphane Struktur der Werkhalle ein und rückt diese so in die Nähe einer Licht- und Farbmotaphorik, in der Tradition sakraler Räume.

Mit diesem Bild wird eine künstlerische Entwicklung deutlich, die wie schon bei den reinen Landschaftsdarstellungen gezeigt, von einer empirischen Erfassung der realen Objekte in der materiellen Wirklichkeit ausgeht. Darüberüber entsteht eine weitgehende geometrische Vereinfachung der Formen und Farben im Bild, die auf teilweise elementarsymbolischen Umdeutungen der Wirklichkeitserscheinungen basieren. Dies führt Wolfram Huschens in parallel verlaufenden Strängen immer wieder zu rein formalen, geometrischen und geometrisierenden Bildinhalten, die schließlich von einem Realbezug vollständig abgelöst zu sein scheinen.

²¹⁷ Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten, Zürich 1978; S. 46

²¹⁸ Zitiert in: Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten, Zürich 1978; S. 248

5.3. Stilleben

Einen zweiten parallelen Entwicklungsstrang hin zur vollständigen Abstraktion im Oeuvre von Wolfram Huschens stellen seine Stilleben, Früchte und Blumen dar.

Mit der Bezeichnung Stilleben ist zunächst die Darstellung von „stillen“ Gegenständen wie Blumen und Früchten, Gläsern und Krügen, Fischen, Geflügel und Wildbret, Musikinstrumenten und so weiter gemeint. In allgemeiner Betrachtung werden also Dinge des alltäglichen Gebrauchs in kompositioneller, oft idealisierender Weise in einem Bild zusammengestellt. Die Auswahl der Objekte ist von einer Stofflichkeit der Dinge, ihrem Oberflächenreiz, den malerischen Reflexen und Spiegelungen, bei Nahrungsmitteln vom kulinarischen Reiz abhängig. Im 17. Jahrhundert wird mit dem Erstarken des Bürgertums in den Niederlanden das Stilleben zur beliebtesten Bildgattung. Im 18. Jahrhundert gewinnt die Historien- und Genremalerei mehr und mehr an Bedeutung und das „bürgerliche Stilleben“ tritt in den Hintergrund. Erst mit der neuen Sehweise des Impressionismus wurde das Stilleben wieder zu einem bevorzugten Bildthema, um dann in der Folge dem Kubismus als Gegenstandsbasis geometrischer Objektzerlegungen zu dienen.

Huschens hat schon in den späten vierziger Jahren als Folge der Münchener Akademie einen von Cézanne und vom „analytischen Kubismus“ beeinflussten Abstraktionsgrad in der Gegenstandsdarstellung erreicht. Bei der Bildgattung „Stilleben“ kommt es jedoch nicht zur absolut gegenstandsfreien Abstraktion wie bei den Landschaften, beispielsweise in dem vorher besprochenen Gemälde „*Cap Sunion*“ (Tafel 13). Vielmehr zeigt Huschens bei der Auseinandersetzung mit dem Stilleben in den späteren siebziger Jahren mit Bildern zu Früchtedarstellungen schon fast fotorealistischen Ausarbeitungen in Verbindung mit geometrisch abstrakt komponierten Bildgründen wie „(*Paprika*)“, 1976 (Taf. 22) oder „(*Birnen*)“, 1976 (Taf. 23). Die im Werkverzeichnis zusammengestellten Arbeiten lösen sich nicht vom realen Objekt. Bei den reinen Früchtedarstellungen kommt es eigenartigerweise nicht zu den bisher gezeigten Abstraktionsentwicklungen. Im Gegenteil ist die reine Frucht auch immer als solche zu erkennen und wird bei den gezeigten Bildern ins Fotorealistische gesteigert. Ein interessanter Gegensatz ist in diesem Zusammenhang die Behandlung des Bildgrundes.

**Tafel 19: (STILLEBEN), Tempera auf braunem Papier; 69 cm x 46 cm;
Privatbesitz, Saarbrücken**



Tafel 19: (Stilleben), 1947?, Tempera auf braunem Papier; 69 cm x 46 cm; Privatbesitz, Saarbrücken

Das Stilleben mit Stuhl, Tisch, Krug und Früchten ist im Rahmen der Ausbildung an der Münchner Akademie für angewandte Kunst entstanden und orientiert sich wie das Bild „Alter Saarhafen“ (Taf. 4) an den klassischen Vorbildern besonders an Paul Cézanne.

Zu diesem Gemälde auf Papier stehen in enger Beziehung zwei Studien: „(Krug mit Fisch)²¹⁹“, 1947, (Kap. 1.4) und „(Weinflasche, Krug und Blumenkohl)²²⁰“, 1947 (Kap. 1.4), welche dieses Gemälde wahrscheinlich vorbereitet haben. Es handelt sich dabei um einfache Farbstudien. Mit flächigem Malmittelauftrag und mit wenig abgestuften Farben sind auf diesen Vorstudienblättern die Objekte bildflächenparallel zusammengestellt. Dabei verzichtet Huschens weitgehend auf die Darstellung von Stofflichkeit und Plastizität. Es geht auf den beiden Studienblättern im wesentlichen um die Anordnung der Gegenstände auf der Bildfläche. Besonders auf dem Blatt „(Krug mit Fisch)“ sind die Farben auf Blaugrau und liches Grün reduziert. Mit dem neutralen, abgestuften Blaugrau sind die wesentlichen Helligkeitswerte herausgearbeitet. Die Disposition des Fisches übernimmt Huschens fast identisch für das ausgeführte Gemälde. Auch die graue Grundtonigkeit behält er in der Ausführung bei. Er hellt sie aber deutlich auf und durch Beimischung von Braun und Gelb überführt er die Grundfarbigkeit in eine „wärmere“ Tönung. Hinzu kommt noch die Wirkung des braunen Papiergrundes, der an vielen Stellen des sparsamen Malmittelauftrags hindurchscheint., wobei einzelne Pinselstriche sichtbar sind,

Gegenüber den Studien besitzt das Gemälde eine klare Räumlichkeit und die Objekte sind in ihrer Plastizität, aber in geringerer Stofflichkeit gegeben. Die Bildfläche ist klar nach Vorder-Mittel- und Hintergrund geordnet. Im Vordergrund wird ein grob gezimmerter, das Hochrechteck der Fläche fast vollständig dominierender Stuhl gezeigt, der schräg zur Bildebene gestellt ist. Das linke vordere Stuhlbein markiert dabei die vertikale Mittelachse. Über die Lehne und die Sitzfläche ist ein weißes Tuch gebreitet. Stuhlbeine und deren Versteifung werden dabei nicht verdeckt und sind in etwas verzerrter, perspektivräumlicher Anordnung dargestellt. Auf der Sitzfläche des Stuhles ist in der Bildmitte, vom weißen Tuch gebettet, links ein Krug positioniert, über dem vorderen Stuhlbein eine Zwiebel und rechts daneben ein Teller mit einem Fisch präsentiert. Dem Stuhl folgend, schräg in den Mittelgrund gerückt, schließt sich dem Ensemble ein einfacher Tisch an. Auf seiner Tischplatte steht eine Schale mit einem großen Apfel und einer nicht näher identifizierbaren, kleineren Frucht. Ebenfalls unklar differenziert dargestellt ist eine Form über der Stuhllehne, die fett linear abgegrenzt über das Tuch im Bereich der Stuhllehne gelegt ist und nach oben von der Bildgrenze überschritten wird. Dabei entsteht ansatzweise der Eindruck des Unvollendeten auf diesem in einem flüchtigen Duktus gefertigten Bild.

Hinter den massigen Stuhlbeinen im Vordergrund am linken Bildrand ist ausschnitthaft das Detail eines merkwürdig nah herangerückten zweiten Stuhlbeines erkennbar, welches als dunkles Objekt die Aufgabe hat das Stuhlbein stärker gegen die Bildfläche abzusetzen.

Die Flächenproportionierung folgt wieder, wie in vielen Landschaftsbildern einer frei begrenzten, horizontalen Dreiteilung. Stuhlbeine und Rahmen und der in starker Aufsicht gegebene Boden geben das untere Drittel. Krug, Zwiebel und Fisch sind im mittleren Drittel angelegt. Die ebenfalls in Aufsicht gegebene Tischplatte mit Früchteschale und der diffuse

²¹⁹ (Krug mit Fisch), 1947, Tempera auf Tonpapier, 32 x 28 cm, Evelyn und Rainer Huschens, Bahlingen/ Kaiserstuhl (Werkverzeichnis „Stilleben“: 47ST19503)

²²⁰ (Weinflasche, Krug und Blumenkohl), 1947, Tempera auf Tonpapier, 33 x 24 cm, Evelyn und Rainer Huschens, Bahlingen/ Kaiserstuhl (Werkverzeichnis „Stilleben“: 47ST19603)

Hintergrund beleben das obere Bilddrittel. Die Möbelstücke, Stuhl und Tisch dienen der treppenhaften Raumstaffelung, wobei die Objekte aber keiner präzisen Linearperspektive folgen. Der Raumeindruck wird durch proportional verkürzte Wiedergabe des Tisches im Verhältnis zum Stuhl erzeugt. Die Fluchtlinien von Stuhlverstrebung und Tischkanten verlaufen zueinander parallel und schräg zu den orthogonalen Bildrändern. Auf diese Weise entsteht der Eindruck von in die Bildebene geklappten Flächen, wie sie empirisch nicht wahrnehmbar sind. Diese konsequente Betonung der Aufsicht durch die in die Bildebene geklappten Objektträger, wie Tischplatten, Tuchflächen, Schalen oder Teller ist symptomatisch für die Stillebenmalerei Cézannes, beispielsweise „*La table de cuisine*“, 1888-1890, Öl auf Leinwand²²¹ oder „*Nature morte avec pommes*“ 1893-1894, Öl auf Leinwand²²². Durch das Letztere wird ein Cézanne-Zitat bei Huschens besonders deutlich, wenn man etwa den Teller mit den Äpfeln bei Cézanne mit der Fischplatte bei Huschens vergleicht. Beide erscheinen in der selben perspektivischen Verzerrung der Fläche repräsentativ schräg nach vorne geklappt. Die bildrythmische Verbindung der beiden Krüge mit der Flasche links neben den Äpfeln auf dem Stilleben Cézannes entspricht in etwa der kompositorischen Auffassung von Krug und Stuhllehne mit Tuch bei Huschens. Cézanne hat jedoch Stofflichkeit und Farbkontraste wesentlich stärker herausgearbeitet und unterstreicht mit der größeren Fülle der Gegenstände eine weitaus lebendigere und vollere Wirkung des Gesamteindrucks. Man darf jedoch demgegenüber nicht vergessen in welcher Zeit Huschens sein Stilleben gemahlt hat. Die unmittelbaren Nachkriegsjahre boten sicherlich nicht den Anlaß zu einer ins sinnlich Heitere gesteigerte Auffassung von oft entbehrten Nahrungsmitteln²²³

²²¹ Abgebildet in: Cachin, Françoise (Hrsg.): Ausstellungskatalog: Cézanne, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 25.9.1995-7.1.1996; S. 324, Abb. 128

²²² Abgebildet in: Cachin, Françoise (Hrsg.): Ausstellungskatalog: Cézanne, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 25.9.1995-7.1.1996; S. 387, Abb. 160

²²³ Vgl. die von Rainer Huschens überlieferte Anekdote zur Entstehung des Stillebens in der Malereiklasse an der Akademie bei Professor Marxmüller in Kapitel 1.4.

Tafel 20: „Komposition I“, 1950; Öl auf Leinwand; 78 cm x 59 cm; Regierung des Saarlandes, Saarbrücken



Tafel 20: „Komposition I“, 1950; Öl auf Leinwand; 78 cm x 59 cm; Regierung des Saarlandes, Saarbrücken

Drei Jahre nach dem akademisch orientierten Stilleben in der Tradition Cézannes entsteht eine stillebenartige Komposition in Öl, in einer Zeit, in der Huschens ins Saarland zurückgekehrt, als freier Künstler und Kunsterzieher Fuß zu fassen sucht. Die großen Aufträge für Kunst im öffentlichen Raum folgen erst später. Seine aktuelle ökonomische Situation ist nach wie vor von Entbehrungen geprägt (Kap. 1.5).

Das Bild, auf dem sich Huschens selbstbewußt im Hintergrund darstellt, thematisiert den Kunstmaler über die Darstellung einer Palette im Vordergrund. Rechts daneben stellt Huschens einen Blumenstrauß dar, dessen schwertförmige Blätter teilweise schräg nach links ins Bild führen und in einer Diagonalbeziehung auf das „en face“ gegebene Gesicht im Hintergrund verweisen. Rechts in der unteren Ecke, neben dem Blumengebinde, welches ohne sichtbares Gefäß aus dem unteren Bildrand emporwächst, wird eine zeitgenössische Vase in kubistischer Manier simultan in Aufsicht (Öffnung) und Frontalsicht (länglicher Schaft) gezeigt. Von einem Säbelblatt des Blumenbouquets überschritten, markiert diese Vase den unteren Teil einer sehr schmalen, ausschnitthaften gegebenen, dunklen Bahn am rechten Bildrand, die sich wie eine Leiste von unten nach oben über die gesamte Bildfläche erstreckt und gegen das übrige Bildfeld durch eine weiße, dünne Lichtkante abgegrenzt ist. Gegen diese Kante oder Linie scheint ein eigentümliches grauschwarzes Gebilde gelehnt, dessen Sinn vom Betrachter nicht zu erschließen ist. Wahrscheinlich zeigt es das Spiel mit einer abstrakten Form. Ein scharfer, gezackter Schnitt am unteren Rand dieses Gebildes eröffnet den Blick auf eine tiefschwarze Fläche, die der Vase als Dunkelgrund dient.

Den übrigen, weitaus größeren Teil der Bildfläche nehmen großflächig die Palette, ein gerahmtes leeres Bild und die Porträtbüste des Künstlers ein. Ein Teil der linken Gesichtshälfte der Künstlerbüste wird teilweise vom Rahmen des Bildes verdeckt. Alle Objekte sind flächenparallel zur Bildebene organisiert und folgen keiner empirischen Größenproportion. Auch gibt es keine Raumillusion. Eine gewisse Plastizität der Figur gibt Huschens lediglich bei der Behandlung des Inkarnates der Gesichtsdarstellung. Die Gegenstände, wie Palette oder Bilderrahmen, sind rein flächig aufgefaßt in die Bildebene komponiert. Sie wirken wie collagiert. Ein Davor und ein Dahinter wird im Bild durch Überschneidungen erzeugt. Kräftige Verschattungen, wie bei der linken Gesichtshälfte provozieren beim Betrachter den Eindruck einer gewissen Bildtiefe. Der Hell/Dunkel- Kontrast, besonders im Bereich von Gesicht, Hals und Schulter zum Bildrahmen im Bild, wird durch eine dünne weiße, teilweise abgesetzte Linie noch verstärkt.

Der transparente, lasierende Farbauftrag, bei dem auch wieder die Wirkung des Bildträgermaterials mit einbezogen, ist kontrastiert mit halb opaken und opaken Farbfeldern, wie es auf der Palette zu sehen ist. Ein dichtes Ultramarinblau wird „naß in naß“ über Weiß verwischt, um gegen den unteren Bildrand hin von einer gleichmäßig schwarzen Fläche begrenzt zu werden, auf der ein intensiver kadmiumgelber und etwas versetzt, ein weißer Fleck in ihrer Leuchtkraft durch die schwarze Hinterlegung gesteigert sind, in ähnlicher Weise wie rechts die rotbraune Vase. Das sonst im Bild dominierende Gelb wirkt durch die ungleichmäßigen Stufungen der Tonwerte merkwürdig schmutzig verwaschen. Der farbige Gesamteindruck basiert auf der changierenden Wirkung der drei Valenzfarben Blau, Gelb und Rot, die durch Grün erweitert sind. Huschens verwendet diese Hauptfarben jedoch nicht in homogenem, gleichmäßigem Auftrag. Besonders das Gelb wirkt durch Einwürfe von transparentem Schwarz in seiner Leuchtkraft stark beeinträchtigt, ebenso wie der Rotton der Vase, der durch eine schwarze Lasur zu Braun wird und so seine Kraft als Valeur verloren hat.

Einzig der gelbe Fleck schräg neben der Signatur und ein verwischter, blauer Bereich auf der Palette leuchten in der Reinheit ihrer Pigmente.

Das Arbeiten mit gelben und blauen Farben als Basiskontrast ist bei Huschens in mehreren Bildern auffällig zu Beginn der fünfziger Jahre. Es sei hier an das Bild (*Bergmannsdorf*) (Taf. 6) aus dem gleichen Jahr erinnert. Ein weiteres undatiertes Bild könnte ebenfalls in diese Zeit gehören, ein Selbstporträt²²⁴ auf Bütten.

²²⁴ (Selbstbildnis), undatiert, Aquarell auf Büttenpapier, 62 x 49 cm, Christof Huschens, Riegelsberg (Werkverzeichnis „Bildnis“: 00BI10501)

**Tafel 21: (KUBISTISCHES STILLEBEN), ?; ÖL auf Leinwand; 60 cm x 50 cm;
Privatbesitz, Altenkessel**



**Tafel 21: (Kubistisches Stilleben?), keine Datierung; Öl auf Leinwand; 60 cm x 50 cm;
Privatbesitz Altenkessel**

Haben sich in dem Bild „*Komposition I*“ erst auf den zweiten Blick kubistische Züge eingestellt, so basiert dieses Leinwandbild deutlich auf der Erfahrung von kubistischer Raum, Körper- und Flächenzerlegung. Das undatierte Bild (*Kubistisches Stilleben*) könnte an den Anfang der sechziger Jahre gehören und vielleicht die kubistische Variante des Bildes „*Cézanne läßt grüßen*“²²⁵ von 1960 darstellen, was allerdings nur von einer ähnlichen Farbigkeit hergeleitet werden könnte. Wie ein (*Blumenstilleben*) (Taf. 26) von 1952 zeigt und einige andere Blumenbilder es bestätigen, sind kubistische Zitate von den frühen fünfziger Jahren an bis in die Mitte der sechziger Jahre künstlerisches Standardprogramm. Der Kunsterzieher und ehemalige Kollege von Wolfram Huschens in Sulzbach, Erwin Steitz, spricht in diesem Zusammenhang von einem „Saarländischen Kubismus“, der besonders durch den saarländischen Künstler Max Mertz ausgeprägt wurde²²⁶, mit dem Huschens befreundet gewesen ist.

Das hier gezeigte hochformatige Bild lebt stärker von der facettierenden Zergliederung der Bildfläche in rautenförmige und bogenförmige Farb- und Lichtebenen als von der Darstellung körperräumlicher Objekte. Nur stellenweise, etwa im oberen Drittel der vertikalen Mittelachse, erscheint so etwas wie eine bauchige Flasche. Kugelige Objekte rechts unterhalb des Bildzentrums assoziieren ansatzweise Früchteformen, und damit ist der Realitätsbezug auch schon erschöpft. Aus einem diffusen, blaugrünen Dunkelgrund lösen sich von links helle, gelbgrüne geometrische Flächen, die sich gegenseitig überschneiden, durchdringen und überlagern. Scharfe Dreiecksgrenzen stoßen auf bogige und runde Formen. Keine der Flächen ist in homogener Farbigkeit gestaltet. Jede der auf einem sich kreuzenden Diagonalaraster gründenden Formen in der Bildmitte wird durch wechselnde Binnenfarben und eingeschriebene Kreis- oder Orthogonalstrukturen gebrochen.

Werner Haftmann schreibt in seinem Buch über die „*Malerei des 20. Jahrhundert*“ zum frühen Kubismus, dem Huschens hier folgt: „*Das Verfahren ist analytisch. Die Form wird aus dem Gegenstand entwickelt. (...) Der Raum wird im Bildviereck fest verklammert, hinten durch eine abschließende Reliefebene abgegrenzt und durch die Verzahnung der geometrischen Facetten, die sich aus der formalen Analyse der Gegenstände und der solide gemachten Atmosphäre ergaben zum autonomen Bildraum gemacht. Das Bild schließt sich in sich selbst ein. Es ist kein Ausschnitt mehr, sondern eine architektonische Ordnungsformel abstrakter Natur, die sich der Dinge als bearbeiteter Konstruktionselemente bedient. In dieser resoluten Bearbeitung verwandeln sich die Dinge in stereometrische Bausteine, in Kugel, Kegel, Konus, in denen sich Cézanne die Natur formt. Aus ihnen fügt sich der Kristall des Bildes in dichter Facettierung zusammen und läßt durch sein Gefüge das Bild der Dinge durchscheinen.*“²²⁷

Huschens ist wie die Kubisten Picasso und Braque fasziniert von der Eigendynamik der geometrischen Flächenbeziehungen. In der Landschaft hatte er Form und Farbe mit Hilfe Cézannes, Delaunays und Feiningers verselbstständigen können. In der Bildgattung der Stilleben vollzieht sich eine weitere bildnerische Metamorphose, nämlich die deutliche Ablösung der Figur vom Grund, welche sich in diesem Bild schon abzeichnet. Huschens nachvollzieht diese Bildmetamorphose mit Hilfe der Prinzipien des analytischen Kubismus.

²²⁵ „Cézanne läßt grüßen“, 1960, Aquarell auf Papier, 42 x 59 cm, Verbl. unbek. (Werkverzeichnis „Stilleben“: 60ST38901)

²²⁶ Zitiert nach einem Gespräch mit Erwin Steitz während einer Ausstellungseröffnung des sulzbacher Künstlers und Kunsterziehers Willy Scherf.

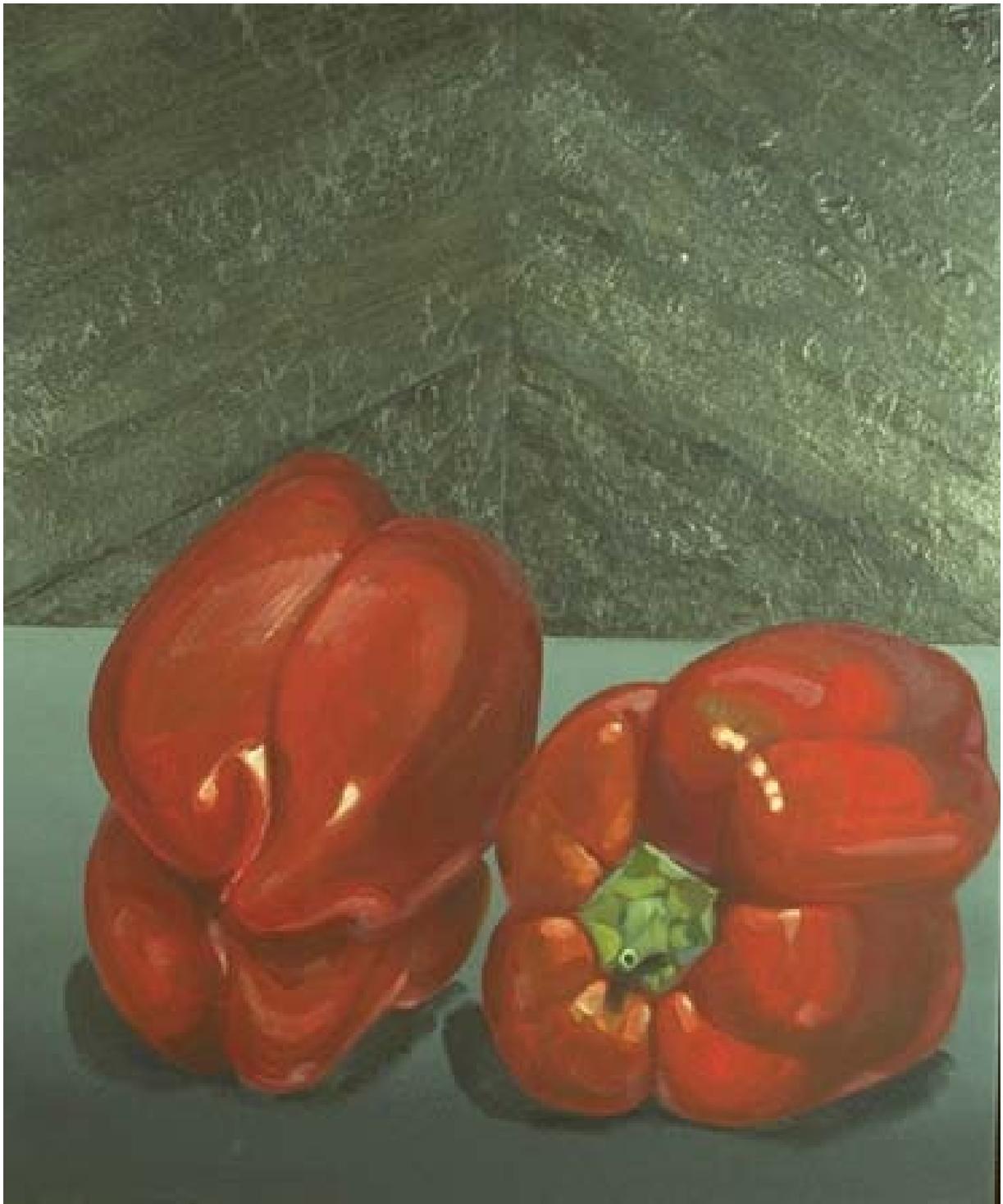
²²⁷ Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954; S. 147

Von Cézannes stammt die Idee von der Abfolge und der Verknüpfung imaginärer Flächenpläne in der malerischen Naturdarstellung. Diese Bildauffassung hat der Kubismus durch die simultane Darstellung mehrer Ansichten eines Gegenstandes von unterschiedlichen Standpunkten auf ein und derselben Bildfläche entscheidend erweitert.

Das Besondere des hier gezeigten Bildes ist aber nicht im wesentlichen die gleichzeitige Mehransichtigkeit eines oder mehrerer Objekte, sondern die Simultanität geometrischer Transparentformen in Beziehung zu kubistischen „*Passagen*“, durchdrungen von farbperspektivischen Momenten unter gleichzeitiger Figurierung von Objekten. Figur, Form und Farbe bilden so eine unlösbare Einheit. Das Gemälde zeigt dadurch ein lebendiges „vor- und zurück“ der Farben und ein kalkuliertes „darunter und darüber“ der Flächen.

Bei den später folgenden Blumenbildern verarbeitet Wolfram Huschens noch weitere kubistische Varianten (Kap. 5.3).

**Tafel 22: (PAPRIKA), 1976, Collage (Mischtechnik) auf Spanplatte; 84 cm x 70 cm;
Privatbesitz, Bahlingen/ Kaiserstuhl**



**Tafel 22: (Paprika), 1976, Collage (Mischtechnik) auf Spanplatte; 84 cm x 70 cm;
Privatbesitz, Bahlingen/ Kaiserstuhl**

Die Darstellung von zwei monumentalisierten roten Paprikaschoten gehört zu einer kleinen Serie von drei Tafelbildern (*Paprika*) (Taf. 22), (*Birnen*) (Taf. 23) und (*Drei Quitten*)²²⁸. Den drei Tafeln geht eine ähnliche Arbeit von 1975 voraus die (*Vier Artischocken*)²²⁹. Auf dieser früheren Tafel sind die Früchte allerdings anders aufgefaßt. Wie Bäume stehen die Artischocken auf den Eckpunkten einer gedachten Raute über einer schräg ins Bild gesetzten, räumlich orientierten Fläche. Vielleicht ist dieses Bild die assoziative Basis für die Entwurfszeichnung (*Architekturkunstbaum*)²³⁰ von 1976. Thematisch hat die Arbeit von 1975, die im gleichen Format wie die drei anderen Bilder ausgeführt ist aber keinen direkten Bezug.

Das auf Tafel 22 gezeigte Gemälde in Kombination von, mit Graphit überzogener und aufgeklebter Alufolie im Hintergrund im Kontrast zu den auf einer schiefen Ebene präzise ausgearbeiteten Paprikaschoten besticht durch die außerordentlich natürliche Darstellung der Früchte. In diesem Zusammenhang steht auch ein Blatt „*Zwei Paprikaschoten*“²³¹ von 1976, bei dem die Oberflächenqualität der beiden Schoten ebenfalls detailliert wiedergegeben wird. Allerdings ist die glänzende, lackartige Haut der groß in Szene gesetzten Paprika auf der Tafel noch gesteigert.

Das Bild ist klar komponiert. Der Bildgrund ist in zwei fast gleichwertige Flächen unterteilt. Die schiefe Ebene ist scharf, etwas unterhalb der waagerechten Bildmitte, gegen die aufgeklebte und mit Graphitstaub geschwärzte Alufolienstruktur abgegrenzt. Der Hintergrund ist aus zwei, genau in der vertikalen Mittelachse gestoßene, geknitterte Aluminiumfolien zusammengesetzt. Durch die Knitterstruktur der Materialtextur entsteht eine Reliefwirkung. Die Stoßkante der beiden Folien erhält einen graphischen Charakter, indem Huschens mit Hilfe des Graphitstaubes schräge Bahnen erzeugt, die zu beiden Seiten des Stoßes, schräg ansteigend, die vertikale Mittelachse hervorheben und in Bezug zur waagerechten Kante der schiefen Ebene als Basis mehrere gleichschenklige Dreiecksflächen erzeugen. Die strenge Geometrie in Verbindung mit der rauhen Oberfläche des Hintergrundes gibt so einen starken Kontrast zu der glatten, gespannten, hochglänzenden Haut der Paprikaschoten. Die Früchte sind in Rechtsorientierung schräg auf die grüngraue, schiefe Ebene gelegt. Die linke Paprika zeigt ihren organisch verwachsenen Boden, während die rechte mit ihrem grünen Stengelansatz gegeben ist. So wird die Frucht auf zwei Objekte verteilt von allen Seiten charakterisiert. Das von links kommende Licht wird punktgenau von der biomorphen Oberfläche der Früchte reflektiert. Huschens modelliert die Oberflächen in altmeisterlicher „Primamalerei“. Dazu bemerkt Max Dörner: „*Primamalerei war im alten Bilde gewisserweise der Schlußstein, das Meisterstück des Handwerks im künstlerischen Schaffens Sie war die Frucht langer Vorarbeit*

²²⁸ (*Drei Quitten*), 1976, Mischtechnik und Collage auf Spanplatte, 84,7 x 70 cm, Christof Huschens, Riegelsberg (Werkverzeichnis „Früchte“: 76FR09609)

²²⁹ (*Vier Artischocken*), 1975, Mischtechnik auf Spanplatte (Werkverzeichnis „Früchte“: WZ. Nr.: 75FR38809)

²³⁰ Das Blatt, („Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Freie Geometrie“: Zeichnung: WZ. Nr.: 76GE070A04), Kugelschreiber auf Papier, 42 x 59 cm, welches unten rechts als „Studien zu einem Architekturkunstbaum“ bezeichnet und signiert ist, befindet sich heute im Besitz eines befreundeten Architekten, zeigt in frei geometrischen Formenkombinationen viele verschiedene Varianten von „Architekturkunstbäumen“, wie man sie von repräsentativen Architekturdarstellungen kennt. Die Figur des Baumes wird hier als ein Konglomerat stereometrischer Einzelformen aufgefaßt, die völlig von der empirischen Naturerscheinung abgelöst sind.

²³¹ (*Zwei Paprikaschoten*), 1976, Gouache auf Papier, 26 x 37,5 cm, Privatbesitz, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Früchte“: WZ. Nr.: 76FR06202)

und geschah in vollkommener Kenntnis der handwerklichen Lehre als eine geniale Abkürzung des technischen Verfahrens im Bildaufbau, die dem Meister vorbehalten blieb. Die Primamalerei arbeitet von vornherein auf die Schlußwirkung des fertigen Bildes hin und sucht auf kürzestem Wege, möglichst direkt, diese zu erreichen. Sie muß daher Farbe, Zeichnung und Modellierung zugleich und auf einmal geben.(...)²³²

Bemerkenswert sind die Lichtakzente, die in Verbindung mit der fein gestuften, bräunlichen Abschattierung der quellenden Oberflächen Plastizität und Stofflichkeit in der Weise erhöhen, wie man sie von niederländischen Stilleben des mittleren 17. Jahrhunderts kennt.

Mit diesem stillebenhaften Gemälde einer kühnen Verbindung von abstraktem Bildgrund und realistischer Darstellung unterstreicht Wolfram Huschens den Genuß der reifen Früchte als optisch gesteigertes, sinnliches Erlebnis.

²³² Dörner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Stuttgart 1976; S. 102

**Tafel 23: (BIRNEN), 1976, Collage (Mischtechnik) auf Spanplatte; 85 cm x 70 cm;
Privatbesitz, Bahlingen/ Kaiserstuhl**



**Tafel 23: (Birnen), 1976, Collage (Mischtechnik) auf Spanplatte; 85 cm x 70 cm;
Privatbesitz, Bahlingen/ Kaiserstuhl**

Auf der Tafel „Birnen“ erweitert Huschens die sinnliche, optische Darstellung süßer, reifer Birnenfrüchte allegorisch um die Dimension der Sexualerotik.

Wiederum ist der Bildgrund geometrisch abstrahiert durch einen das Hochformat der Fläche zu mehr als zwei Dritteln ausfüllenden Kreis. Die Kreisfläche ist beklebt mit vertikal orientierten, in Streifen gerissene Abbildungen aus Pornoheften. Die sexuellen Praktiken treten dabei jedoch durch die verfremdende Collage nicht obszön in Erscheinung. Nur in Ausschnitten von Gesichtern, Gliedmaßen und viel nackter Haut wird klar, woher die Bildstreifen stammen. Durch die Collagetechnik fügt Huschens die vornehmlich inkarnatfarbigen Streifen zu einer dynamischen Farbwirkung der Kreisform zusammen, die sich hell leuchtend gegen die grüne Birnengruppe im Vordergrund abhebt, die aus einem Einkaufsnetz gefallen zu sein scheint, das, teilweise zerissen, als Assemblage die obere Bildhälfte wirklich überspannt.

Die Früchte sind nicht in der präzisen Feinmalerei wie die Paprikaschoten gegeben. Die Pinselschläge sind noch deutlich zu erkennen. Nach einem von links kommenden Licht modelliert Huschens sechs Birnen, die in Zweiergruppen von links nach rechts, waagrecht gelagert, in wechselnden Positionierungen gegeben werden. Je zwei Früchte stehen zueinander in Beziehung. Die linke Birne lehnt gegen eine aufrechtstehende Frucht gleich daneben. Eine weitere Birne im Vordergrund lehnt über einer nach vorne gekippten Frucht am rechten Bildrand. Dahinter, etwas nach rechts aus der vertikalen Mitte verschoben, zeigt Huschens zwei Birnen, deren Stengel sich überkreuzen. Sie wirken im Bildkontext wie ein einander zugeneigtes Liebespaar. Die gesamte Disposition der Früchte scheint ein symbolisches Abbild der mit den collagierten Bildstreifen angedeuteten erotischen Liebesspiele zu sein. Der optische Genuß der Fruchtdarstellung wird so zu einem erotischen Erlebnis, einer Allegorie auf die menschliche Sexualität.

Tafel 24: „Kleines Französisches Stilleben“, 1976, Ölkreide auf Papier; 38 cm x 50 cm; Privatbesitz, Saarbrücken; signiert und bezeichnet unten rechts



Tafel 24: „Kleines französisches Stilleben“, 1976, Ölkreide auf Papier; 38 cm x 50 cm; Privatbesitz, Saarbrücken

1976 scheint für Wolfram Huschens eine besonders genußreiches und fruchtbares Jahr gewesen zu sein. Allein mehr als dreißig Arbeiten lassen sich bisher in dieses Jahr datieren, wobei Früchte und Blumenbilder hervortreten.

Gegenüber den erotischen Anspielungen der beiden vorangegangenen Fruchtestilleben basiert der Bildanlaß des hier gezeigten Stillebens auf der Repräsentation französischer Lebensart. „Vivre comme le coque en pate“ oder „Leben wie Gott in Frankreich“ heißt die Devise, denn Huschens ist, wie die Früchtebilder zeigen, kein Genußverächter gewesen.

Das in Ölkreide über einem grün lavierten Untergrund ausgeführte Stilleben zeigt in freier Raumdisposition zwei mit ihren Köpfen einander gegenübergelegte Artischocken. Darüber leuchtet eine rote Blüte zwischen lanzettartigen Blättern, welche, teilweise abgeknickt, diese wie ein Zelt überdachen und teilweise weit nach rechts ausgreifen. Daneben steht rechts ein gefülltes Rotweinglas. Vorder und Hintergrund sind nicht klar getrennt. Die gesamte Bildfläche ist Objektträger.

In freier Strichfolge skizziert Huschens die Gegenstände. Einmal verdichten sich die Kreidestriche zu homogenen Flächen, bei der Blüte oder den Artischocken, ein anderes Mal zeigen sie sich als diagonal schraffierte Pakete wie beim Weinglas. Flächen mit grobkörniger Struktur verschatten die Objekte und schälen sie so aus dem tonigen Bildgrund. Violett und blau verdichtete Flächen verstärken dabei die Dunkelwirkung und erzeugen Komplementäre zum Gelbgrün der vegetabilischen Formen. Auch das Rot des Weines und der Blüte kontrastiert heftig mit dem hellen grünen Grund.

Dieses Stilleben steht stellvertretend für eine ganze Reihe von Früchtedarstellungen, bei denen die Früchte als plastische, farbige Objekte gegen einen Bildgrund abgehoben sind, ohne in irgend einer Beziehung zum sie umgebenden Raum zu stehen.²³³

Wolfram Huschens hat Blumen geliebt. Dies zeigen die Blumenstilleben und Blumenbouquets, die im Rahmen der Bildgattung Stilleben gegenüber den Früchten eine häufig wechselnde Stilfolge zeigen und wie bei den Landschaften zu einer ausgeprägten Abstraktion führen.

²³³ Vgl. Werkverzeichnis „Früchte“ WZ. Nr.: 75FR01301; 76FR06202; 76FR09401; 76FR11901; 80FR12402

Tafel 25: (PFLANZENSTUDIE), ?; Aquarell und Papier; 36 cm x 18 cm ;
Privatbesitz Remetschwiel/ Hochschwarzwald



**Tafel 25: (Pflanzenstudie), keine Datierung; Aquarell auf Papier; 36 cm x 18 cm;
Privatbesitz, Remetschwil/ Hochschwarzwald**

Ein sicherlich sehr frühes, vielleicht akademisches Werk ist die undatierte Studie einer Schwertlilie. Sie erinnert in ihrer präzisen Umschreibung an Illustrationen in botanischen Büchern oder an die Pflanzenstudien von Albrecht Dürer, auf den sich Huschens mit seiner Signatur eines über das „H“ gesetzten „W“ unten rechts auf dem Blatt bezieht. Eine Signatur in dieser Weise taucht auf anderen Bildern so nie wieder auf.²³⁴

Wolfram Huschens zeigt auf einem gelb verfärbten Papier den oberen Teil des Stengels einer Pflanze, genau dort wo er sich gabelt, um rechts über zwei Knospen zu der Metamorphose des Blühens zu gelangen. Der linke Teil des Stengels ist in halber Höhe zum rechten, just in dem Moment dargestellt in dem sich die Blütenblätter aus der Knospe entfalten. Der Stengel ist ohne Vorzeichnung ausgearbeitet. In einer gleichmäßigen Linksbewegung erstreckt sich der linke Stengel mit abschließender Blüte nach der Gabelung in einem Bogen über die gesamte Höhe des hochrechteckigen Bildformates. Das Grün des Stengels changiert in wechselnder Abstufung unter Einbeziehung der Papierfarbe. Durch wenige Weißhöhungen wird die Plastizität von Stengel und Knospenkapseln hervorgehoben. Das Licht kommt von links, wie auch in den späteren Früchtedarstellungen. Die Blüte ist in feinen Linien vorgearbeitet. Eine transparente, halbopake und opake violette Farbfüllung belebt die feine, zarte Stofflichkeit der filigranen Blütenstruktur. Pollenstempel und Blütenblätter sind präzise ausformuliert, so daß eine hohe Natürlichkeit der Darstellung erreicht ist, nach der die Bestandteile der Pflanze deutlich beschrieben werden können. Darstellungen dieser Art sind im Oeuvre von Wolfram Huschens bisher nur durch ein weiteres unkoloriertes Studienblatt²³⁵ von 1975 belegt. Es ist aber anzunehmen, daß Huschens wesentlich mehr solcher Studien gefertigt hat, wenn man bedenkt, daß er im Rahmen seiner Tätigkeit als Universitätszeichenlehrer vom Sommersemester 1970 bis zum Sommersemester 1971 einen Lehrauftrag im Rahmen eines Großpraktikums für botanisches Zeichnen inne hatte (Kap. 3.3).

Durch dieses Blatt, bei dem es sich auch um eine Kopie nach Dürer handeln könnte, wird wieder bestätigt, daß Wolfram Huschens fast immer zunächst von der präzisen, naturalistischen Darstellung ausgeht und auf dieser Grundlage zur Abstraktion gelangt.

²³⁴ Huschens signiert seine Nachkriegsbilder meistens mit „W. Huschens“. Gegen Ende der sechziger Jahre unterschreibt er nur noch mit einem „H.“ oder „H“. Die besondere Art der Signatur auf dem Blatt mit der Pflanzenstudie, welche sich neben der engen Anlehnung der Pflanzendarstellung an eine Zeichnung Dürers auch auf dessen Signaturweise bezieht, könnte darauf hindeuten, daß dieses Blatt noch eine Vorkriegsarbeit sein könnte, wenn man bedenkt, daß in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg die Rezeption der Altdeutschen Malerei von größter Bedeutung gewesen ist.

²³⁵ (Pflanzenstudie), 1975, Faserstift auf Papier, 59,3 x 42 cm, Privatbesitz, Baden Baden (Werkverzeichnis „Blumen“: WZ. Nr.: 75BL28704)

**Tafel 26: (BLUMENSTILLEBEN), 1952; Gouache auf Papier; 70 cm x 57 cm ;
Privatbesitz, Saarbrücken**



Tafel 26: (Blumenstilleben), 1952; Gouache auf Papier; 70 cm x 57 cm; Privatbesitz, Saarbrücken

Dieses Blumenstilleben mit sogenannten Gladiolen oder Schwertlilien, welche Huschens offenbar besonders mochte, zeigt die typische Entwicklung für die Fünfziger Jahre, die mit den beiden Stilleben „*Komposition I*“, 1950 (Taf. 20) und mit dem (*Kubistischen Stilleben*) (Taf. 21), ohne feste Datierung, in Kapitel 5.3. schon angedeutet worden ist. Genau genommen handelt es sich bei dem Gemälde auf Papier um ein Blumenstück mit Früchten und Gefäßen. Stilistisch ist dieses Gemälde mit zwei andern Blumenbildern verwandt, den (*Schwertlilien*) (Wz. Nr.: 52BL00602) von 1952 und den undatierten (*Tulpen*)²³⁶. Alle drei Werke zeigen den Einfluß des französischen Kubismus. Den drei Blumenbildern ist die vollständig flächige Auffassung der Figuren gemeinsam, die facettierend und formzersplitternd ins Bild gesetzt sind.

Das auf Tafel 26 vorgestellte Bild ist von den dreien am stärksten buntfarbig. Wohnt vielen Bildern dieser Zeit ein düster-melancholischer Zug inne, so kommt dieses Stilleben ausgesprochen heiter und farbenfroh daher.

Hauptfigur ist zweifellos das Schwertlilienbouquet mit seinen lanzettförmigen Blättern, die zu beiden Seiten schräg nach oben stoßen. Sie zerschneiden die Bildfläche keilförmig. Die Mittelachse des Blumenstraußes ist über der Vertikalbegrenzung des rechten Bilddrittels angelegt, womit Huschens erneut seine Vorliebe für eine Komposition nach dem „*Goldenen Schnitt*“ unter Beweis stellt. Der Bildausschnitt richtet sich nicht nach den Figuren, so werden die Blütenstände von der oberen Bildkante einfach abgeschnitten. Auch horizontal ist der Bildgrund nach der „*Divina proportione*“ unterteilt. Die Oberkante der Randlippe eines nicht näher definierbaren Gefäßes links begrenzt in Beziehung zu einer Flächenkante rechts neben dem Blumenstrauß das ungefähre obere Bilddrittel.

Wie in dem Bild auf Tafel 21 durchdringen und überlagern sich geometrische Flächen, die hier teilweise noch durch eine helle Weißblau - Konturierung hervorgehoben sind. Kugelige und flächige Kreisformen, von scheinbar bodenlos durch das Bild schwebenden Früchten behaupten sich gegen splittrige, scharfe, trigonometrische Formen, die in wechselnder Farbigekeit gegeben sind. Dabei wird jede Binnenform durch mehrfach abgestufte Tonwerte charakterisiert. Mehrere Kreisformen am rechten Bildrand können durch bogige Binnenfarbbegrenzungen mit starken Tonwertkontrasten als Kugeln identifiziert werden.

Aus einer gläserenen, durchsichtigen Vase heraus, die nur in wenigen blauweißen Konturen eingedeutet ist, durchschneidet der Schwertlinienstrauß erhaben das scheinbare Formenchaos.

Auf der Bildfläche erscheinen die Beziehungen von Figur und Grund nicht eindeutig geklärt. Der Bildgrund ist an die Ränder und in die Bildecken gedrängt. Nur in der linken oberen Ecke gewinnt eine Fläche mit sichtbaren horizontalen blaugrünen Pinselschlägen, die den Bildträger durchscheinen lassen, eine gewisse Präsenz und setzt sich als Hintergrund der Komposition diagonal versetzt in der rechten unteren Ecke des Bildes in einem kleinen Feld fort.

Trotz der statuarischen Strenge des Blumenbouquets wohnt diesem Gemälde eine reiche Dynamik inne, die sich aus der Bogenbewegung der Kreisformen ergibt und die durch den Kontrast der Farben und deren unterschiedliche Texturen noch gesteigert erscheint.

Als eine entscheidende Auslösung für die Wendung des analytischen zum synthetischen Kubismus bezeichnet Werner Haftmann, „*die Idee der Dynamik, des Raum- Zeitlichen, der Bewegung. (...) Der Versuch mußte dahin gehen, das Zeitmoment, den Ablauf der Bewegung in der Zeit zur Darstellung zu bringen. Der analytische Kubismus, der seine Formkonstruktionen aus der Zerlegung des Gegenstandes gewann und deshalb beim Stilleben, beim ruhenden*

²³⁶ (Tulpen), undatiert, Öl auf Hartfaserplatte, 50 x 40 cm, Privatbesitz, Bübingen (Werkverzeichnis „Blumen“: 00BL02205)

*Gegenstand begann, ließ diesen Gedanken nur langsam aufkommen. Er wurde aber plötzlich aktuell durch einen Ruf von außen und aus unerwarteter Richtung. Der Ruf kam aus Italien. Dort war der Futurismus hochgekommen, der gerade die Bewegung und die Geschwindigkeit als das <Absolutum der Modernität> empfand.*²³⁷

Die Dynamik des Bildes entsteht wesentlich durch die weißblau gehöhten und hervorgehobenen Bogenlinien, die links und rechts des „Pflanzenkeils“ in Auf- und Abwärtsbewegung gegeben sind. Durch Überschneidung entstehen teilweise sphärisch anmutende Dreiecksausschnitte, die schweifartig die Kugelgebilde mobilisieren. Haftmann präzisiert die formalen Mittel des synthetischen Kubismus: *„Über den Gegenstand und die formale Ästheik seines Erscheinungsbildes schob sich die Analyse der Mittel - Linie, Ton, Farbe - und ihrer bildnerischen Wirkungen - Raum, Rythmik, Bewegungsformung, Gleichgewichtigkeiten. Aus ihnen entsteht das Bild als synthetische Hervorbringung.*²³⁸

²³⁷ Haftmann, Werner: Die Malerei des 20. Jahrhunderts, 1954; S.151

²³⁸ Haftmann, Werner: a.a. O.; S. 172

**Tafel 27: "Blume", 1960; Ölpachtel auf Hartfaser; 70,7 cm x 90,3 cm ;
Privatbesitz, Saarbrücken**



**Tafel 27: „Blume“, 1960; Ölspachtel auf Hartfaserplatte; 70,7 cm x 90,3 cm;
Privatbesitz, Saarbrücken**

In den Sechziger Jahren gelangt Wolfram Huschens als Folge seiner Auseinandersetzung mit dem synthetischen Kubismus zu immer abstrakteren Ergebnissen bei der Blumendarstellung. Eine relativ große, fast monochrome Tafel von 1960 zeigt wie die aus der Natur gewonnenen vegetabilischen Formen von ihrer empirischen Erscheinung abgelöst werden und in rein ästhetische dynamische Form und Flächengebilde ohne naturalistische Bezüge umgedeutet werden.

Die für dieses Bild benutzte Lacklasur und Spachteltechnik pflegt Huschens bei einigen Werken zu Beginn der Sechziger Jahre. Im Kontext dieser Bearbeitungsmethode stehen unter anderem „Entwicklung aus einem Quadrat“²³⁹, 1961, „Chinafächer“²⁴⁰, 1962 und die „Wandgestaltung im Sitzungssaal der Rechtswissenschaftlichen Fakultät“ (Taf. 56) an der Universität Saarbrücken von 1962. Diese Werke folgen aber einer strengen geometrischen, von der Natur unabhängigen Formensprache im Gegensatz zum hier gezeigten Vorläufer dieser speziellen Lacktechnik.

Allen Arbeiten gemeinsam ist die flache Reliefwirkung, die eine Verwandtschaft zu der von Huschens ebenfalls gepflegten Sgraffitotechnik aufweist.

Über einem gelbgrün lasierten Untergrund sind schmale, bogige, vertikale Lanzettflächen gelegt, die über einem Bett aus horizontalen, verschlungenen Blattstrukturen im unteren Bildmittel gründen. Die gräserartigen Strukturen treten scharf begrenzt, erhaben aus dem Bildgrund hervor.

In freier Formeninterpretation figuriert Huschens ein pflanzliches Gebilde in diese Struktur, welches nach links aus der vertikalen Bildmitte gerückt aus einer biomorphen Blätterbasis im unteren Teile der Bildfläche bis zur Oberkante der Tafel emporstößt. Das Pflanzengebilde ist nach rechts geneigt und mit der Vertikalstruktur des Bildgrundes verwoben. Einer stengelartigen Achse, die mehrfach unterbrochen ist, sind zu beiden Seiten je drei nierenförmige Formkombinationen ohne feste Verbindung zugeordnet. Ihre Formen heben sich klar und ebenfalls erhaben aus dem Verband heraus, dabei bewirken die transparenten Formflächenbehandlungen eine simultane Präsenz der Bildgrundstruktur. Die gleichberechtigte Wirkung aller Konturen entsteht durch die besondere Lacktechnik: Über einen farbig vorbereiteten Bilduntergrund werden in mehreren Arbeitsgängen Eiweißlasuren aufgetragen, aus denen mit einem flachen, scharfen Gegenstand oder harten Borstenpinsel die Konturen herausgearbeitet werden. Über eine erste, transparente, reliefierte Schicht kann nach dem Aushärten eine zweite gelegt werden und so fort. Mit einem Farbballen werden nun, wie beim Plattendruckverfahren, die erhabenen Flächen frottiert und koloriert, wobei die Ränder und Kanten als Kontur deutlich hervortreten. Diese Technik ähnelt ansatzweise der Abriebtechnik oder Frottage, wie sie Max Ernst entwickelt hat, bei der sich die Konturen eines flachen, reliefierten Gegenstandes auf einem darübergelegten Papier abzeichnen, wenn das Papier unter gleichmäßigem Druck mit Pigmenten bearbeitet wird.

²³⁹ „Entwicklung aus einem Quadrat“, 1961, Lacklasur auf Sperrholz, 60 x 89,5 cm, Privatbesitz, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 61GE25819)

²⁴⁰ „Chinafächer“, 1962, Lacktechnik auf Tischlerplatte, 65 x 50 cm, Christof Huschens, Riegelsberg (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 62GE104A19)

**Tafel 28: „Magnolie“, 1962; Pastellkreide auf Papier; 47,5 cm x 30 cm ;
Privatbesitz, Baden Baden**



Die Lehren des synthetischen Kubismus haben Huschens im Laufe der sechziger Jahre mehr und mehr dazu geführt, unter Einbeziehung ungewöhnlicher Materialien oder Bildträger mit malerischen Techniken zu experimentieren²⁴¹.

Tafel 28: „Magnolie“, 1962; Pastellkreide auf Papier; 47,5 cm x 30 cm; Privatbesitz, Baden Baden

Das Bild „*Magnolie*“ soll die Betrachtung der Blumenbilder beschließen²⁴². Wie das Lackbild „*Blume*“ zeugt es von der auf dem Kubismus basierenden Abstraktion pflanzlicher Formen und Farben.

Zehn Jahre früher hatte Huschens das Repertoire des Orphismus und des synthetischen Kubismus, wie bereits gezeigt, vollständig verinnerlicht. Mit dieser Pastellkreidearbeit rückt er inhaltlich in die Nähe des ebenfalls durch den Kubismus gegangenen Paul Klee, der mit seinen lyrischen, poetischen Naturdarstellungen das unsichtbare Wesen hinter den Dingen zu ergründen sucht. Dabei gelangt Klee zu schwebenden immateriellen Farbeindrücken auf die sich Huschens mit dieser auf der Faszination von leuchtenden Blütenblättern basierenden Farbkomposition möglicherweise bezieht. Formal hält sich der Künstler aber an die Flächen und Farbdynamisierungen delaunayscher Provenienz. Ausgangspunkt für dieses Blatt ist eine Naturimpression. Das Kreidebild ist unter dem Eindruck der im Frühling blühenden Magnolienbäume entstanden, deren große Blüten die Bäume zu dieser Zeit in hellstrahlende Wolken aus weißen, grünen, gelben, rosa und violetten Tönungen einhüllen. Es ist das visuelle Erlebnis von Licht, Farben und Blütenformen, welches Huschens hier auf das Papier gebannt hat. Er hat die natürliche Kelchform der Magnolienblüten in Einzelformen zerlegt und ordnet sie nach Helligkeits- und Farbwerten neu in die Fläche des hochrechteckigen Blattes. Die spärliche Blattwölbung imitierend, versammelt Huschens die weißen Felder in vertikal aufstrebender Richtung so, als würden sie als Flammenszungen emporlodern. Es existieren dabei keine klaren Binnenformen. Der Übergang von Farbfeld zu Farbfeld ist weich und diffus. Die weißen Lichtfelder werden von richtungshaften gelben und grünen Bogenschraffuren zu offenen Formgebilden, deren Übereinander mit schwarzen Strichbündeln angedeutet ist. Dabei werden Einzelformen zwar nie klar ausmodelliert, dennoch wirken die Flächen im Gesamtverbund plastisch und assoziieren die Blütenzungen der Magnolien. Zu den Bildrändern und Ecken, vor allem nach oben hin, nimmt das Weiß ab und braune, violette und Rosatöne nehmen zu, wodurch ein Helldunkelkontrast entsteht. Die helleren weißen, gelben und grünen Felder setzen sich so gegen die dunkleren Bereiche ab und verleihen der gesamten Komposition plastische Körperlichkeit.

Das Bild „*Magnolie*“ demonstriert eindrücklich, wie durch die Verwendung der natürlichen Objektfarben und die Andeutung der Naturformen in anaturalistischer, abstrakter Weise dennoch das Naturvorbild gedanklich assoziativ bestehen bleibt.

²⁴¹ Schon in den späten fünfziger Jahren nutzt Huschens die grobe Textur eines zusammengenähten Kartoffelsackes aus Jutefaser für das Bild „Schmetterling“, 1958, welches im Folgenden auf Tafel 29 im Zusammenhang mit den freien Geometrisch - abstrakten Bildwerken vorgestellt wird. Auch für die schon beschriebene Arbeit „Cap Sunion“, 1965 (Taf. 13) nutzt Huschens die grobe Jutestruktur zur gesteigerten Oberflächenwirkung des Farbauftrags. Auch die geknitterte Alufolie auf dem Gemälde (Paprika) 1976 (Taf. 22), steht in diesem Kontext.

²⁴² Wolfram Huschens malt im Laufe der Jahre noch etliche Blumenbilder. Sie folgen aber im wesentlichen der in den fünfziger und sechziger Jahren festgelegten Bildauffassung. Durch häufige stilistische Wechsel läßt sich jedoch keine eindeutige lineare Chronologie der Entgegenständlichung nachweisen.

**Tafel 29: „Roter Falter“, 1958; Tempera auf Jute; 91,5 cm x 110,5 cm ;
Privatbesitz, Riegelsberg**



5.4. Geometrisch-abstrakte Bildwerke

Alle bisher gezeigten Werke von Wolfram Huschens, seien es Landschaften, Stilleben, Früchte, Pflanzen oder Industriearchitekturen gründen immer auf dem Natureindruck und interpretieren diesen naturalistisch, in streng komponierter oder spielerisch abstrakter Weise. Dabei sind die wesentlichen stilistischen Einflüsse auf die Arbeiten der einzelnen Gruppen deutlich geworden. Im folgenden wird nun untersucht, wie Huschens sein künstlerisches Hauptwerk, „die Geometrische Abstraktion“, vor dem zeitlich teilweise parallel existierenden Hintergrund der vorher gezeigten Werke weiterentwickelt. Dabei werden zwei Stränge unterschieden. Ein Teil der Arbeiten beruht auf der freien Gestaltung der Fläche auf geometrischer Grundlage. Das heißt, die Formen basieren nicht auf einem festen mathematischen Konstruktionsprinzip und sind im wesentlichen mit freier Hand erzeugt. Sie werden hier als „*Freie Geometrie*“ bezeichnet. Demgegenüber existieren Werke, die nach strengen geometrischen oder trigonometrischen Formen komponiert sind. Bei diesen Werken sind die Formen, Flächen, Figuren und ihre Beziehungen zueinander mit Werkzeugen wie Linealen, Zirkeln oder Schablonen also mit Hilfe von Messungen oder Berechnungen konstruiert. Sie werden als „*Strenge Geometrie*“ zusammengefaßt. Während die freien geometrischen Abstraktionen häufig Naturformen zum Anlaß haben, sind die streng geometrischen Abstraktionen meistens aus der konstruktiven Architektur hergeleitet.

5.4.1. Freie Geometrie

Tafel 29: „Roter Falter“, 1958; Tempera auf jute; 91,5 cm x 110,5 cm; Privatbesitz, Riegelsberg

Der Anlaß für dieses Gemälde ist die Faszination, die von den Flügelzeichnung eines Schmetterlings ausgeht. Ein Nachtpfauenaugen hat hier wahrscheinlich Pate gestanden. Die Arbeit basiert also auf einem Natureindruck. Huschens nimmt als Bildträger einen rohen Jutesack, den er bis auf eine Nahtstelle auftrennt, um genau diese dicke Nahtstelle als Kompositionsachse im Bild zu verwenden. Sie bezeichnet den Körper des Insektes. Von hier aus spannen sich in der Natur die symmetrischen Flügel auf und zeigen ihre ebenso symmetrische Farbzeichnung. Huschens überträgt dieses Muster in vergleichsweise gigantischen Dimension, auf eine Fläche von anähernd einem Quadratmeter. Dabei hält er sich jedoch nicht konsequent an eine Symmetrie. Die Farbfelder spiegeln sich nur ansatzweise an der durch die Naht gebildeten Mittelachse. Die Bildfläche ist durch Bogengrenzen rhythmisch gegliedert, die sich durch die Farbfelder ergeben, die nicht linear konturiert sind. Vom formal abstrakt interpretierten Kopf des Falters am oberen Bildrand als Zentrum gehen konzentrisch zwei Bogensegmente aus, die als Bewegungsmoment die Farbflächen zur oberen Bildkante hin dynamisieren. Als Gegenbewegung fungieren die Bögen, welche durch die Flügel links und rechts des Körpers gebildet werden. Sie laufen zum abstrahierten Kopf spitzbogig aufeinander zu, so daß die so entstandene Fläche fast wie ein gotisches Kirchenfenster erscheint. Der Kopf ist das dynamische Zentrum der Bogenbewegungen. Er dient als Drehpunkt für zwei weitere, diagonal orientierte Bögen, die sich nach beiden Seiten abspreizen wie die Verstrebungen eines Regenschirmes. Von den Seiten rechts und links drängen und bauchen sich zwei weitere Kreissegmente in die Kreisbogenkomposition, wodurch eine Art Interferenz entsteht in der Weise, wie sich die konzentrischen Kreise mehrerer Zentren überlagern, die Tropfen bilden, wenn sie auf eine Wasseroberfläche treffen. Aus dieser komplizierten, freihand gesetzten

Kreisbogenkonstruktion ist die Dynamik der Darstellung gewonnen. Ein futuristisches Element, welches durch den Orphismus gegangen ist.

Diese Bild zeigt deutliche Parallelen zu den „*Rhythmes circulaires*“ und den „*Disques simultanéité*“ eines Robert Delaunay.²⁴³ Das sind kreisförmige Farbflächen, die sich durchdringen, überlagern, bestimmt durch die Eigengesetzlichkeit der Farben. Die Farbe folgt dem Prinzip des Komplementärkontrastes. Rot und Orange dominieren die Flächen der beiden Flügel, in deren Mitte, durch die Knoten der Jutenahrt unterbrochen, ein freihändiger Kreis eingeschrieben ist, der mit breitem Duktus das Zentrum der gesamten Komposition festigt. Von den teilweise gelb hervorgehobenen Grenzen der bogig durchdrungenen Farbfelder verdichten sich die opaken Farben zu dunklen Zentren. Den hell hervorgehobenen Kreissegmentgrenzen stehen fast immer dunkle „*Passagen*“ entgegen, die in quasi grenzüberschreitender Wirkung die Binnenflächen überschneiden und durchdringen und so eine Simultanität von Einzelfeld und Gesamtbewegung erzeugen.

Neben der dynamisch gesteigerten Komplementärfarbigkeit zeigt dieses Gemälde von 1958, daß Huschens versucht, mit Hilfe von gestaffelten Kreissegmenten oder rythmischer Bogenabfolgen auf malerische Weise Bewegung im Bild zu erzeugen. Das Bild „*Roter Falter*“ steht in engem Zusammenhang mit einer zeitgleichen Arbeit „*Erde und Feuer*“²⁴⁴, 1958 und damit auch in der Folge der Rathausfenster (Kap. 5.5.1; Taf. 47 - 51).

²⁴³ Vgl. Haftmann, Werner: Die Malerei des 20. Jahrhunderts, München 1954; S. 170ff. und Dittmann, Lorenz: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei; Darmstadt 1987; S. 376ff.

²⁴⁴ „*Erde und Feuer*“, 1958, Tempera auf Leinwand, 131 x 95 cm, Verbl. unbek. (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Freie Geometrie“: WZ. Nr.: 58FG40203)

**Tafel 30: (ENTWURF), 1960er; Tempera/ Silberbronze auf Papier; 31 cm x 21 cm ;
Privatbesitz, Saarbrücken**



**Tafel 30: (Entwurf), 1960er; Tempera, Silberbronze auf Papier; 31 cm x 21 cm;
Privatbesitz, Saarbrücken**

Dieser Entwurf aus den sechziger Jahren macht den Aspekt der Bewegung in der Kunst von Wolfram Huschens erneut deutlich. Es handelt sich bei dieser Arbeit um eine freie geometrische Formenkomposition aus Kreissektoren und Bogenlinien.

Vertikal übereinander ordnet Huschens auf dem hochrechteckigen Blatt zwei entlang ihrer Mittenkreuze aufgebrochene Kreise über einem feurigen rotgelbem Grund, der teilweise von graugrünen Schlieren durchzogen ist. Die Bruchkanten der auseinandergerissenen Viertelkreise wirken messerscharf und sind stellenweise durch tiefe Einschnitte als klare Sektoren vollständig aufgelöst, wie die beiden unteren Sektoren des oberen Kreises. Die bruchstückartigen Flächen der Sektoren sind mit weiß abgestufter Silberbronze ausgefüllt und assoziieren so eine metallische Qualität der Oberfläche. Die ruhende Wirkung der Kreisformen zerstört Huschens durch schwarze und blaue, heftig geführte Bogenbewegungen, die einmal der Kreislinie der Sektoren folgen, wie etwa links unten, oder gegenläufig gesetzt sind wie über dem diagonal versetzten Sektor rechts darüber. Die schwarzen mit dem Pinsel eingeschriebenen Bögen werden blau hinterlegt noch verstärkt.

Dieser Entwurf gründet im wesentlichen auf der Dynamik splittiger Kreisformen, gegenläufiger Bogenbeziehungen und der gesprengten und zerbrochenen geometrischen Gesamtform. Gesteigert wird die Wirkung der Formen und Farbenkomposition durch den Helldunkelgegensatz von silbrig grauen Flächen zu schwarzen „Sichelflächen“ und die Spannung des rotgelben Bildgrundes, der sich farbperspektivisch in den Vordergrund drängt, gegenüber den blauen gekrümmten Farbflächen, die die silbrigen Kreissektoren zerlegen.

Die Auflösung der Kreisformen in Sektoren und abgesplitterte Sichelformen ist ein Grundelement für die Darstellung zentripetaler Bewegungsmomente in der Kunst von Wolfram Huschens. In gereinigter Form, das heißt frei von splittigen Rändern und gegenläufigen Momenten, dient die drehende Kreisdynamik als Grundlage zur Komposition „*Der Lauf des Geldes*“, 1967 (Kap. 5.5.1; Taf. 52A u. B) für die Gestaltung des Fenstersicherungsgitters der heutigen SKG - Bank in Saarbrücken.²⁴⁵

²⁴⁵ Weitere Beispiele für die freie geometrische Modellierung von Kreissegmenten als Bewegungsdynamik sind „Kirmesplatz“ (WZ. Nr.: 59FG17902), „Aufreißend“ (WZ. Nr.: 64FG01414), „Nach rechts drängend“ (WZ. Nr.: 67156FG14), „Ohne Titel“ (WZ. Nr.: 67FG23508) und einige andere mehr.

**Tafel 31: “Delphi“¹, 1966; Öl auf Spanplatte; 85 cm x 105 cm;
Regierung des Saarlandes, Saarbrücken**



¹ Der Einschub der Tafel „Delphi“ kann an dieser Stelle etwas störend wirken. Das Bild gehört aber unter dem Aspekt des Auflösens streng geometrischer Grundelemente in diesen eher chronologisch als formal orientierten Zusammenhang.

Tafel 31: „Delphi“, 1966, Öl auf Spannplatte; 85 cm x 105 cm; Regierung des Saarlandes, Saarbrücken

Mit der Tafel „*Delphi*“ wird ein anderer Aspekt in der Kunst von Wolfram Huschens deutlich, das Auflösen der streng geometrisch organisierten Fläche durch mechanische Bearbeitung und das Einfügen bio- und geomorphologischer Texturen. „*Delphi*“ nimmt eigentlich eine Sonderstellung zwischen den „*frei geometrischen*“ und den „*streng geometrischen*“, abstrakten Arbeiten ein in kann zudem noch als Landschaftsbild aufgefaßt werden.²⁴⁶

„*Wie kein anderes Heiligtum ist Delphi an seine einmalige Landschaft gebunden. Lichtes und Abgründiges, Weihe und Schauer vermischen sich hier. Die weißen Felswände der Phädraden spiegeln das grelle Sonnenlicht, vielfältigen Stimmungen und Klänge, durchleuchten die geistige Luft, die hier weht*“, so eröffnet Gottfried Gruben das Kapitel über das Apollonheiligtum in Delphi in seinem Standardwerk über die griechischen Tempel.²⁴⁷

Das Bild ist im Kontext einer Klassenfahrt nach Griechenland entstanden. Die dort gesammelten Eindrücke hat Huschens in mehreren Bildern verarbeitet.²⁴⁸

Die Komposition ist nicht klar gegliedert. Figur und Grund scheinen zu verschwimmen. Die Basis zum Aufbau der Formenstruktur geben Dreiecksflächen sowie hochrechteckige und querrrechteckige Flächen. Die Dreiecksflächen, die nur durch die Farbfeldbegrenzungen sichtbar werden, geben eine Art gestaffelte Gebirgsstruktur wieder. Hier klingt das „Haldenmotiv“ (Kap. 5.1, Taf. 8) mit an. Die Dreiecksformen sind geschichtet, von links nach rechts, gegen einen das Firmament bezeichnenden Hintergrund in der rechten oberen Bildecke. Dabei ist auffällig, daß ein ungleichseitiges Dreieck etwa in der Bildmitte von mehreren gleichmäßigen hochrechteckigen Bahnen durchzogen ist. Diese Vertikalflächen können sowohl als geologische Schichtung, als auch als Architekturzeichen aufgefaßt werden. Letzteres scheint hier zutreffender, wenn man die Tektonik des Bildes „*Tempel*“ (Kap. 5.4.2, Taf. 39) damit vergleicht. Zum linken Vordergrund hin gibt eine Dreiecksfläche, eindeutig das Tympanon eines Tempels oder Schatzhauses. Das gleichseitige Dreieck ruht auf zwei schmalen, waagrecht orientierten Rechteckbahnen, die ein Gebälk markieren. Damit erschöpfen sich konkrete Andeutungen von architektonischen Figuren.

Das Kolorit der Tafel beruht auf dem gleichmäßigen Wechselspiel von kobaltblauen, chromoxidgrünen und hellen Ockerpigmenten. Helle, weißgrau Töne durchziehen das Bild stellenweise ansatzlos als vertikale Bahnen oder umschreiben, wie rechts oben, wolkige Formen. Ocker und Grün als Malmittel sind stellenweise pastos aufgetragen, beim Trocknen zu einer schrundigen Textur geschrumpft, die Huschens durch herausgekratzte Linien noch belebt. Dies ist auf dem rechten unteren Bildteil zu erkennen. Gleichmäßige ausgekratzte

²⁴⁶ Es kommt dieser Arbeit somit eine ähnliche Zwischenstellung zu wie dem Landschaftsbild „*Cap Sunion*“, 1965 (Kap. 5.1., Taf. 13), das ebenso der Landschaft wie der freien geometrischen Abstraktion zugeordnet werden kann. Ein Problem, daß die klare Einteilung des Oeuvres von Wolfram Huschens häufig erschwert.

²⁴⁷ Gruben, Gottfried: *Die Tempel der Griechen*, Darmstadt 1986; S. 66f.

²⁴⁸ Unter anderem in „*Mykene*“, 1966 (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „*Strenge Geometrie*“: WZ. Nr.: 66GE02314), welches einem streng geometrischen Formenrepertoire folgt. Ein weiterer Landschaftseindruck ist das Bild (*Griechische Landschaft*), welches nicht präzise datiert ist, aber auf Grund eines Hinweises des Besitzers im Kontext der Griechenlandexkursion steht (Werkverzeichnis „*Landschaft*“: WZ. Nr.: 60LA06701). Ein weiteres Landschaftsbild dieser Zeit ist eine Arbeit „*Ohne Titel*“ (Werkverzeichnis „*Landschaft*“: WZ. Nr.: 66LA23403) bei der die Behandlung der Farbtextur den „moosigen“ Farbfeldern auf dem Bild „*Delphi*“ gleicht.

vertikale Strukturen findet man auch bei den oben angesprochenen Vertikalbahnen. Vielleicht werden so die Stege von Säulenkanelluren angedeutet.

Wie oben schon bemerkt, wirken in dem Bild moosartige, gelbgrüne Feldern in offener diffuser Begrenzung gegen die orthogonale und trigonometrische Tektonik der abstrahierten Säulen und Dreiecksfelder. Möglicherweise bedeutet dieser Gegensatz den zeitlichen Aspekt der wuchernden Vegetation, welche die architektonischen Relikte der antiken Vergangenheit mit ihrem biomorphen Mantel bedeckt, aus dem diese nur noch vereinzelt emporragen, in optischer Übereinstimmung mit der geologischen Struktur der sie umgebenden Landschaft.

Johannes Itten verarbeitet die Erfahrung des Apollonheiligtums zu Delphi programmatisch: *„Möchte doch der Spruch <Erkenne Dich selbst>, der vom Apollotempel zu Delphi herunterleuchtete, jedem Menschen und vorab jedem Künstler als einzig Erstrebenswertes erscheinen.“*²⁴⁹ In diesem Zusammenhang wirkt die Darstellung auf dem Bild Delphi wie die Offenbarung der Erkenntnis von unabwendbarer Vergänglichkeit des Menschen und seiner Kultur.

²⁴⁹ Rotzler, Willy (Hrsg.): Johannes Itten, Zürich 1978; S. 214; Die Inschrift „Erkenne dich selbst“ wird dem Chilon, einem der Sieben Weisen zugeschrieben.

**Tafel 32: "Lampion im Garten", 1974; Aquarell auf Büttenpapier; 35 cm x 47 cm;
Privatbesitz, Gdingen**



**Tafel 32: „Lampion im Garten“, 1974; Aquarell auf Büttenpapier; 35 cm x 47 cm;
Privatbesitz, Gündingen**

Gegenüber „*Delphi*“ zeigt sich das hier vorgestellte, relativ kleine Aquarell, welches anähernd acht Jahre später entstanden ist, bei weitem nicht so sinnesschwanger. Der Anlaß zu diesem Bild ist ein konkreter optischer Eindruck von Licht und bewegter Formfläche. „*Lampion im Garten*“ von 1974 zeigt gegenüber dem „*Entwurf*“ (Taf. 30) aus den sechziger Jahren eine erweiterte Variation des „Kreismotivs“. Inhaltlich, daß heißt in der Auffassung von Licht als bewegter Farbfläche, folgt es einer Arbeit, die sich heute im Archiv des Kultusministeriums in Saarbrücken befindet mit dem Titel „*Kirmesplatz*“²⁵⁰ von 1959. Neben dem „Haldenmotiv“ (Kap. 5.1.; Taf. 8) zeigt Huschens auf dem Blatt eine zentripetale Dynamik von bunten Leuchtbahnen, welche als segmentbogige Farbstreifen die Lampen der sich drehenden Fahrgeschäfte meint.

Ein durch Farbflächenabgrenzung frei entstandener Kreis gibt auf dem Bild das helle Zentrum eines leuchtenden Lampions. Dieser Leuchtschirm aus dekorativem Transparentpapier sorgt, bevorzugt in kugeliger Form, unter anderem gelegentlich bei Gartenfesten für die diffuse, schummrige Beleuchtung. Huschens scheint den Moment auf dem Blatt festgehalten zu haben, in dem die Lichtkugel von Nebel, vielleicht Zigarettenrauch umhüllt und durch einen Windzug bewegt, in pulsierender Weise ihren Lichtschein in die Umgebung abgibt. Dabei bricht sich das bunte Licht zusätzlich in den waagerechten Nebelschwaden.

Huschens nutzt die Transparenz der Aquarelltechnik, um in lasierender Weise Farbfläche über Farbfläche zu legen. Zunächst legt er dunkle, transparente, blaugrüne Fleder über das weiße Büttenpapier, wobei er die wesentlichen Kreissegmente ausspart und die Felder zu den Bildrändern hin in freie Weise auslaufen läßt. So sind die pulsierenden Kreisformen festgelegt. Über diese erste Farbflächenmaske legt er eine zweite mit transparenten Sienabraun mit roten Einsprengseln. In lavierender Technik beschreibt er nun eine waagrechte bogige Bewegung, welche die Lichtbrechung in den nebulösen Schichten umschreibt. Als letztes trägt er in Einwürfen ein teilopakes, helles Kadmiumgelb auf, das die eigentliche Farbe des Lampion charakterisiert. Zudem erfaßt er noch in einem dunkelbraun gewedelten Streifen in der mittleren Vertikalachse des Blattes die Naht der beiden Hälften der Papierlaterne bei der realiter das Licht nicht hindurchfällt. Und schließlich erwirken noch zwei zum Bildzentrum konvergierende Transversalen, die durch Farbflächenbegrenzung in der unteren Bildhälfte entstanden sind, einen räumlichen Eindruck.

Das Aquarell „*Lampion im Garten*“ zeigt in scheinbar spielerischem Umgang mit Form und Farbflächen, wie Wolfram Huschens das Kreis- und Bogenmotiv einerseits zum Bewegungsmoment erweitert (Taf. 29. u. 30), andererseits aber, wie hier dargestellt, den Kreis als Lichtobjekt definiert, das durch Bewegung als abgelöste Sektoren in die Fläche und den Raum strahlt. Wolfram Huschens interpretiert konsequent Delaunays „*Rhythmes circulaires*“ und „*Disques simultanéité*“ in den Raum.

²⁵⁰ „Kirmesplatz“, 1959, Gouache auf Büttenpapier, 51 x 66 cm, Regierung des Saarlandes, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Freie Geometrie“: WZ. Nr.: 59FG17902)

Tafel 33: "Leichte Blüte", 1976; Aquarell auf Büttenpapier; 38 cm x 34 cm ;
Privatbesitz, Riegelsberg



**Tafel 33: „Leichte Blüte“, 1976; Aquarell auf Büttenpapier; 38 cm x 34 cm;
Privatbesitz, Riegelsberg**

Das Aquarell „*Leichte Blüte*“, das zwei Jahre nach „*Lampion im Garten*“ entstanden ist, fußt auf der gleichen Idee der sich überlagernden transparenten, in Bogen bewegten Farben. Hier geht es aber nicht um die künstlerische Erfassung des Lichtes im Bewegungsmoment, sondern um das Wesen der vegetabilischen Naturformen, deren Wachstum aus der Bewegung entsteht. Der Titel scheint irritierend. Denn Huschens gibt realiter keine wirkliche Blüte wieder. Paul Klees Satz von der Sichtbarmachung des Unsichtbaren²⁵¹ wird hier sinnfällig. Im Gegensatz zu den Blumenbildern, denen eine wirkliche Anschauung zu Grunde liegt, versucht Huschens durch diese Darstellung das Wesen einer Blüte sichtbar zu machen.

Schmale, transparente, an manchen Stellen schwellende Farbbahnen sind richtungshaft zu einem verknäulten Gespinst zusammengefügt, bei dem alle Tonwerte gleichberechtigt mitschwingen. Die Bewegung entsteht im wesentlichen aber durch helle, ockergelbe, lasierte Farbänder, die in der oberen Hälfte des hochrechteckigen Blattes von einem Rechtszug in eine Linksbewegung schwenken und ein knospenartiges Gebilde einbetten, welches diagonal zur linken oberen Ecke gelagert ist. Hier züngeln ebenfalls gelbe Bandstrukturen, mit einem transparentroten Kern verflochten, zur linken oberen Ecke. Die Grundidee ist die Darstellung der verflochtenen, verwobenen Farbenbewegung. Um die diagonal gelagerte Knospe ist ein Gewebe aus kontrastierenden Lasurfarben gelegt, die richtungshaft den gelben Hauptbahnen folgen oder sie konterkariern. Im unteren Teil dieses Farbkäuls erscheint die Bewegungsrichtung durch S-förmige und hakenförmige Gelbbahnen noch unentschieden, während die untergelegten, komplementären Farbfelder schon der Hauptrichtung zu folgen scheinen.

In seinem Beitrag für den Sammelband „*Schöpferische Konfession*“ schreibt Klee über die Bewegung: *„Bewegung liegt allem Werdenden zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher und räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff. Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen. Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus. (...) Charakter: Bewegung. Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt. Auch im Weltall ist Bewegung das Gegebene. Ruhe auf Erden ist zufällige Hemmung der Materie. Dies Haften für primär zu nehmen ist eine Täuschung. Die Genesis der <Schrift> ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung. Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es als Produkt erlebt. Ein gewisses Feuer, zu werden, lebt auf, leitet sich durch die Hand weiter, strömt auf die Tafel und auf der Tafel, springt als Funke, den Kreis schließend, woher es kam: zurück ins Auge und weiter. Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich. Der bringt Teil für Teil in die Sehgrube, und um sich auf ein neues Stück einzustellen, muß er das alte verlassen. (...) Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).“*²⁵²

²⁵¹ Der Satz ist in Kapitel 2 und im Zusammenhang mit Tafel 13 genau zitiert.

²⁵² Klee, Paul: Beitrag für den Sammelband „*Schöpferische Konfession*“, Berlin 1920; S. 28 - 40. Zitiert in: Güse, Gerhard-Ernst (Hrsg.): Paul Klee - Wachstum regt sich, Ausst. Kat. Saarlandmuseum Saarbrücken 25.3. - 27. 5. 1990, München 1990; S. 58, IV ff.

Tafel 34: „Ohne Titel“, 1984; Aquarell auf Papier; 15 cm x 10,5 cm ;
Privatbesitz, Riegelsberg



**Tafel 34: „Ohne Titel“, 1984; Aquarell auf Papier; 15 cm x 10,5 cm; Privatbesitz,
Riegelsberg**

Eine hier etwas vergrößert wiedergegebene malerische Grafik aus dem Spätwerk faßt noch einmal die wesentlichen Aspekte zusammen, welche die meisten „frei - geometrischen“ Arbeiten charakterisieren und das Fundament für die meßbar konstruierten „Streng - geometrischen“ Arbeiten legen. Richtungsorientierte Bogenlinien markieren die sich überlagernden und sich überschneidenden Flächen, in welche, der Bewegung folgende, farbige Felder eingeschrieben sind. Rotbraunen und gelbbraunen Lasuren stehen violette und blaue Farbfelder entgegen. Dadurch entsteht der Eindruck einer Schichtung von hervortretenden warmen Farben gegenüber zurücktretenden kalten Farben. Das konturierte Flächen- und Farbgebilde hebt sich so gegen den weißen Papiergrund als autonome Figur ab. Der Dynamik der geschwungenen, S - förmigen Konturen steht die Statik orthogonaler und diagonaler Linien entgegen. So entsteht das Moment der Simultanität von Bewegung und Ruhe. Durch die farbenperspektivische Behandlung der konturierten Felder visualisiert Wolfram Huschens das Verhältnis von Fläche zu Raum.

**Tafel 35: "Sakral", 1959; Lacktechnik auf Tischlerplatte; 50 cm x 85 cm;
Privatbesitz, Riegelsberg**



5.4.2. Strenge Geometrie

Ludwig Wittgenstein:

„Könnte man sagen, daß die (...) geometrischen Probleme immer so ausschauen, oder fälschlich so aufgefaßt werden können, als bezögen sie sich auf Gegenstände im Raum, während sie sich auf den Raum selbst beziehen?

*Raum nenne ich das, dessen man beim Suchen gewiß sein kann.*²⁵³

Tafel 35: „Sakral“, 1959; Lacktechnik auf Tischlerplatte; 50 cm x 85 cm; Privatbesitz, Riegelsberg

Das Tafelbild „Sakral“ steht mit am Anfang der streng geometrisch konstruierten Arbeiten, welche in illusionistischer Weise eine räumliche Perspektive erzeugen²⁵⁴.

„<Sakral> - ein religiöses Bild. Es entsteht aus dem Erlebnis von Ostern; Auferstehung - der Aufbruch und Ausbruch rein kubistischer Formen aus einem Goldgrund“ faßt Georg W. Költzsch den Eindruck dieser Tafel nach einem Gespräch mit Wolfram Huschens 1964 zusammen²⁵⁵

Die quereckige Bildfläche ist mehrfach in quadratische Felder unterteilt. Über einen Dunkelgrund ist ein großes rechteckiges Feld gelegt, wie ein Bild im Bild, das seinerseits wieder in Quadrate und Rechtecke unterteilt ist. Eine quadratische Fläche verdichtet das Bildzentrum als transparente Goldgrundfolie. Sie schließt einen Punkt links oben ein, von dem strahlenförmig zentralperspektivisch orientierte Flächen ausgehen. Sie erweitern zwei Quadrate, dezentral nach rechts in die goldene Fläche gesetzt, als balkenartige Gebilde mit quadratischem Querschnitt in den Raum. Die räumliche Kanten bildenden Strahlen treten über die Goldgrundbegrenzung hinaus, wo sie zu kubischen und trigonometrischen Gebilden verdichtet werden. Sie rahmen gleichsam den Goldgrund und sind ihrerseits wieder durch den Dunkelgrund gerahmt. So sind zwei Bildflächenrahmungen gegeben, eine äußere und eine innere. Der innere Rahmen steht ganz im Zeichen von Quadrat, Dreieck und Trapez. Ein tiefer Violetton kontrastiert in diffusem Übergang oder scharf linear begrenzt mit der weißen Grundierung des inneren Rahmens und gleichzeitig steht das Violett in komplementärer Beziehung zum Goldgrund. Dem Violett kommt hier der Wert einer religiösen Symbolfarbe zu. In vielen Quellen wird auf die Symbolik der Farbe Violett hingewiesen. In Verbindung mit dem christlichen Osterfest verdichtet sich das aus dem kalten Blau (Tod) und dem warmen Rot

²⁵³ Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Grammatik, 1969; S. 365. Zitiert aus Enskat, Rainer: Kants Theorie des geometrischen Gegenstandes, Berlin New York 1978; Vorwort

²⁵⁴ Vorläufer zu diesen Arbeiten sind konstruktiv orientierte, von Industriearchitektur (Kap. 5.2) inspirierte, flächige Formgebilde, wie „Silberne Quadrate auf Schwarz“, 1950 (WZ. Nr.: 50GE41009) oder rein flächengeometrische Farbflächenkompositionen wie „Orientalisch“, 1954 (WZ. Nr.: 54GE29802). Huschens entwickelt diese Arbeiten in einem parallelen Strang weiter. Wie die Arbeiten „Um ein Quadrat“, 1964 (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 64GE34309), „Ohne Titel“, 1969 (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 69GE19114), „Ohne Titel“, 1971 (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 71GE03305), „Ohne Titel“, 1971 (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 71GE36603) zeigen.

²⁵⁵ Költzsch, Georg W.: Konturen - Der Maler Wolfram Huschens. In: Saarheimat, 8. Jahrgang, Heft 1/1964; S.5

(Leben) gemischte Violett in Verbindung mit dem seit Augustinus als göttlich empfundenen Gold zu einer übersinnlichen Farbenmetaphorik, dem Phänomen der Auferstehung. So können die sich aus dem Goldgrund heraus verdichteten geometrischen Formen als die aus dem göttlichen (goldenen) Ursprung entstandene Materie gedeutet werden, die in Überschreitung der Grenzen des Jenseits (goldenes Quadrat) ins Diesseits der religiösen Vorstellungskraft (Rahmen mit violetten und weißen Feldern) vordringt.

Eine solch ausgeprägte religiöse Symbolik findet sich bei Huschens in der Folge jedoch höchst selten und metaphorische Ausdeutungen, wie eben vorgenommen, sind dabei immer eher kritisch zu betrachten. Denn das Hauptanliegen von Huschens ist immer stärker von der formalen Ästhetik als von inhaltlich, symbolischen Zusammenhängen geprägt. So steht bei dieser Arbeit wieder die Beschäftigung mit der Simultanität von Fläche und Raum im Vordergrund.

Tafel 36: „Die Afrikanische Sonne“¹, 1961; Tempera/ Sand/ Kupferpigment auf Leinwand; 120 cm x 110 cm; Privatbesitz, Bahlingen/ Kaiserstuhl;



¹ Im Kapitel 4.1 ist dieses Bild bereits im Zusammenhang mit dem „Bildanlaß“ erwähnt worden. Huschens hat das Bild mündlich bezeichnet in der Jubiläumsausstellung bei der Volkshochschule Saarbrücken, 1986

Tafel 36: „Die Afrikanische Sonne“²⁵⁶, 1961; Tempera, Sand, Kupferpigment auf Leinwand; 120 cm x 110 cm; Privatbesitz, Bahlingen/ Kaiserstuhl

Das relativ großformatige Leinwandbild „*Afrikanische Sonne*“ stellt sicherlich einen Höhepunkt im Bereich der „Geometrisch - abstrakten Bildwerke“ dar. Auf dem Bild vereint Wolfram Huschens gleich mehrere wesentliche Aspekte seiner konstruktiven, ungegenständlichen Kunstauffassung. Das „Kreismotiv“ ist konzeptionelle Grundlage für die Komposition, die sich auf geometrische Zahlenverhältnisse stützt. Kreissegmente schaffen Flächendynamik und lösen die strenge Rasterung auf. Die Beziehung von „Figur und Grund“ wird ausgearbeitet und schließlich sind Licht- und Farbwirkungen durch wechselnde Texturqualitäten gesteigert.

Ein streng konstruierter, mehrfach gegliederter, in eine quadratische Fläche eingeschriebener Kreis dominiert die leicht hochrechteckige Bildfläche. Das Quadrat, welches als Goldgrund den großen Hauptkreis, faßt hebt sich gegen den unteren Bildrand durch ein schmales, waagerechtes, blaues Band ab, das die fehlende Fläche zum Rechteckformat beschreibt. Es übernimmt so die Funktion eines zweiten Bildgrundes, vor dem die quadratische Fläche zu schweben scheint. Die Kreisfläche ist streng orthogonal unterteilt. Durch die horizontale und vertikale Drittelung der quadratischen Grundfläche in neun gleichmäßige Felder wird die eingeschriebene Kreisfläche ebenfalls in neun Felder oder Module untergliedert. So ist ein Verhältnis von Großform (Quadrat, Kreis) zu Kleinformen (Quadrat, Kreis) von 9 : 1 gegeben. Über diesem großflächigen Raster figuriert Huschens weitere Form-, Farb- und Oberflächenqualitäten. Die symmetrische Strenge der Komposition löst er auf, indem er in den zentralen Hauptkreis eine kreisförmige Scheibe, nach links versetzt, einfügt. Der Durchmesser dieser Scheibe entspricht genau der Seitenlänge des gerasterten Quadrates im Zentrum des Hauptkreises, ist also genau neunmal kleiner als der große Kreis.. Die vertikale Mittelachse dieser runden Scheibe ist genau um die Hälfte des quadratischen Moduls nach links über der waagerechten Mitte des großen Quadrates verschoben. Ein Kreisbogen, der den Durchmesser der kleinen Kreisscheibe zum Radius, nimmt schwingt dabei vom maximalen Tiefpunkt der Scheibe nach rechts oben in die Ecke des zentralen Quadratmoduls. Die Dynamik als Gegenbewegung zur großen Kreisform ist aufgebaut. Die große Kreisfläche gliedert Huschens über die Kleinformen hinweg farbig. Dabei folgt er ebenfalls dem orthogonal gebildeten Quadratraster. Der linke Sektor des großen Kreises, der durch die drei übereinanderliegenden Quadratmodule gebildet ist und die kleine Kreisscheibe aufnimmt, ist zusammen mit dem kleinen Zentralquadrat goldfarben gefaßt. So farblich illuminiert grenzt sich das so neu definierte geometrische Kreis- und Orthogonalgebilde gegen die verbliebene Kreisfläche ab, obwohl es mit dem Gefüge logisch und paßgenau wie ein Formelement verzahnt ist. Die übrigen fünf Quadranten, dort, wo sie der große Kreis durchquert sind in einem blaugrünen, kupfervitriolartigen Farbton gegeben und mit einer stellenweise holzschnittartigen wirkenden Textur aus eingestreutem Sand belebt. Zusätzlich sind diese Farb- und Reliefflächen noch mit konzentrischen und dezentrischen Kreisbogensegmenten durchsetzt, die wir schon vom „*Roten Falter*“ (Taf. 29) her kennen.

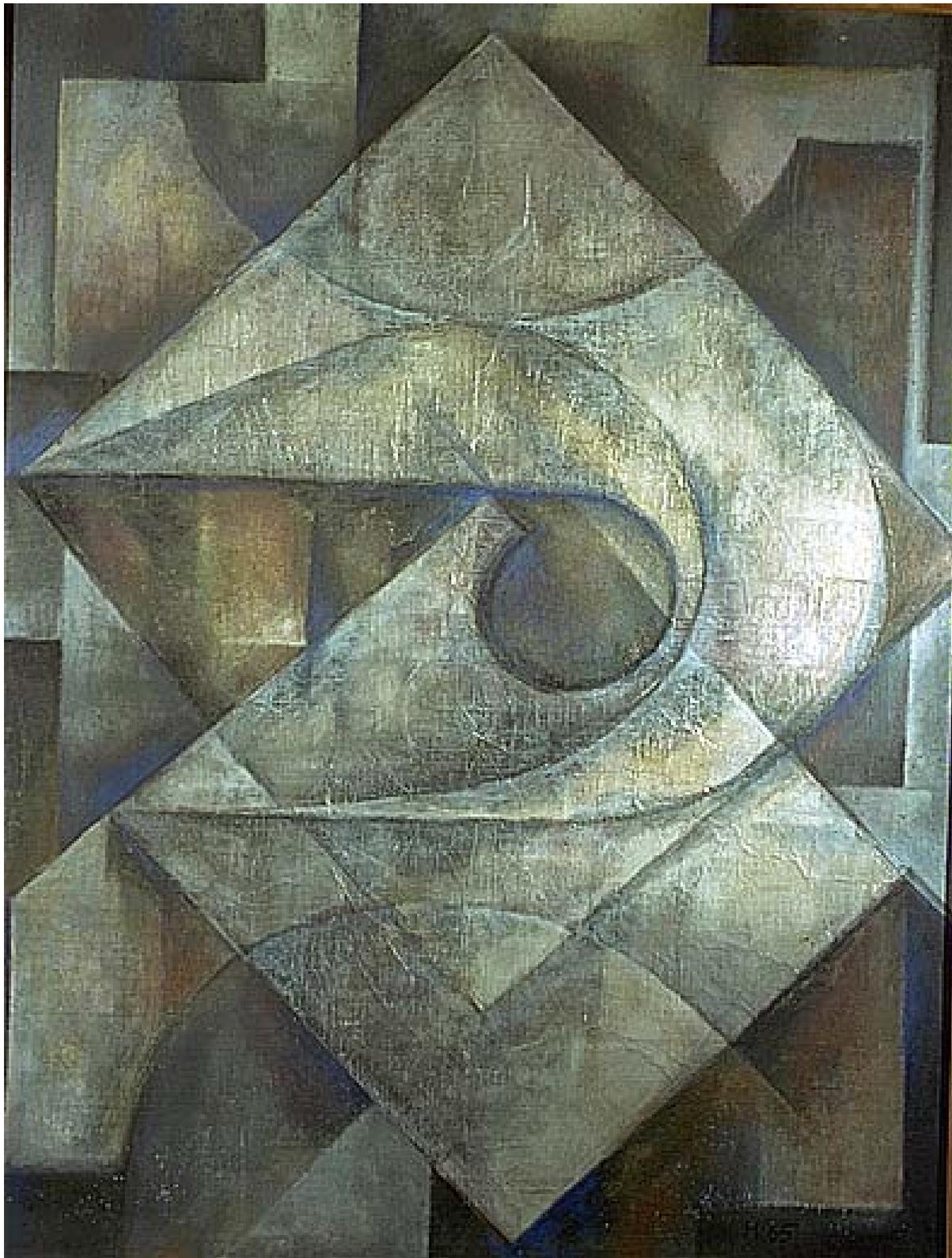
Nach dieser Beschreibung wird deutlich, welche Idee hinter den „Geometrisch - abstrakten - Bildwerken“ streng konstruierter Provenienz steckt. Es geht in erster Linie darum mit Hilfe konstruierter proportionaler Verhältnisse, die auf den Grundformen Quadrat, Kreis und Dreieck beruhen, die Bildfläche in harmonische Verhältnisse von Form, Farbe und Textur zu überführen. Wolfram Huschens entwickelt dabei eine an Zahlen-, Maßverhältnissen und

²⁵⁶ Im Kapitel 4.1 ist dieses Werk bereits erwähnt worden im Zusammenhang mit dem sog. „Bildanlaß“ bei Huschens

Grundformen orientierte Flächen- und Körpertektonik²⁵⁷, wie sie die Architektur der Moderne aufweist.

²⁵⁷ Diese Grundprinzipien der streng geometrischen Gestaltung setzen sich auch in der Plastik fort. Hier ist das Grundformenrepertoire durch die dreidimensionalen Körper Kugel, Würfel, Pyramide, Kegel und Zylinder erweitert. Beispiele außerhalb der Kunst im öffentlichen Raum enthält das Werkverzeichnis „Geometrisch -abstrakte“ Bildwerke: „Strenge Geometrie“, wie beispielsweise „Doppelkegel“, undatiert (WZ. Nr.: 00GE221A31).

**Tafel 37: "Hommage a Corbusier", 1965; Tempera auf Jute; 130 cm x 100 cm;
Privatbesitz, Baden Baden; Verso signiert, datiert und bezeichnet**



**Tafel 38: „Studie zu Corbusier“, 1960er; Ölkreide auf Papier; 28,5 cm x 22 cm;
Privatbesitz, Baden Baden, Verso signiert und bezeichnet**



**Tafel 37: „Hommage a Corbusier“, 1965; Tempera auf Jute; 130 cm x 100 cm;
Privatbesitz, Baden Baden**

**Tafel 38: „Studie zu Corbusier“, 1960er; Ölkreide auf papier; 28,5 cm x 22 cm;
Privatbesitz, Baden Baden**

Das Jutebild „*Hommage a Corbusier*“ ist ein wichtiges Bild zum Verständnis der strengen geometrischen Formensprache, die alle Werke dieses Werkbereiches prägt. In drei nachgewiesenen Arbeiten hat Wolfram Huschens seine Verehrung für die Künstler ausgedrückt, die ihn am meisten beeinflusst zu haben scheinen. Interessant ist, daß all diese „*Hommages*“ dem Bereich der „*Strengen Geometrie*“ zugeordnet werden können²⁵⁸.

Im Zusammenhang mit dem Bild „*Hommage a Max Mertz*“, daß bisher nicht auffindbar ist, äußert sich Huschens anlässlich seiner Jubiläumsausstellung „*Rückblicke*“, 1986, zum Begriff der Hommage: *„Eine Hommage ist nicht ein Werk, daß vielleicht der Geehrte oder Verstorbene hätte selbst malen können. Eine Hommage ist etwas, wie ich glaube, das die Grundbegriffe oder die Grundsubstanz aus der heraus derjenige, dem die Hommage gilt seine Arbeiten entwickelt. Und bei Max Mertz schien mir das Dreieck, das gleichseitige, das eine feste Basis hat, als das, aus dem sich alle seine Arbeiten entwickeln, nicht aus dem dynamischen Dreieck der Expressionisten, das ja auf dem Kopf steht.“*²⁵⁹

Zu dem Bild „*Hommage a Corbusier*“ existieren mehrere graphische Vorbereitungen und Siebdrucke, die die dargestellte Komposition leicht variieren²⁶⁰.

Die architektonische Formensprache von Charles Édouard Jeanneret, genannt „*LeCorbusier*“, die wesentlich auf dem Verständniss des Grundrisses als einer künstlerischen Synthese spannungsreich organisierter, geometrischer Grundformen basiert, ist für Huschens programmatisch.

Mit dem Buch „*Vers une architecture*“, Paris 1923, hat LeCorbusier schon früh sein Architekturprogramm festgelegt. Er schreibt dort: *„Architektur ist das kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper. Unsere Augen sind geschaffen die Formen unter dem Licht zu sehen: Licht und Schatten enthüllen die Formen. Die Würfel, Kegel, Kugeln, Zylinder oder Pyramiden sind die großen primären Foremen, die das Licht klar offenbart; ihr Bild erscheint uns rein und greifbar, eindeutig. Deshalb sind sie schöne Formen, die allerschönsten. Darüber ist sich jeder einig, das Kind, der Wilde und der Metaphysiker. Hier liegen die Grundbedingungen der bildenden Kunst.“* Und weiter heißt es da: *„Baukörper und Außenhaut sind die Elemente, in denen sich Baukunst offenbart. Baukörper und Außenhaut werden bestimmt durch den Grundriß. Aus dem Grundriß entsteht alles. Wer keine Phantasie hat, dem ist nicht zu helfen.“*²⁶¹

²⁵⁸ Es sind dies neben dem hier gezeigten Bild: „*Hommage a Cézanne*“, 1971 (Taf. 40; das abgebildete Blatt stammt von 1972), „*Hommage a Picasso*“, 1975 (Werkverzeichnis „*Geometrisch - abstrakte Bildwerke*“: „*Strenge Geometrie*“: WZ. Nr.: 75GE33610). Durch die Tonaufzeichnung der Jubiläumsausstellung „*Rückblicke*“, VHS Saarbrücken 1986 ist noch eine „*Hommage a Max Mertz*“ bekannt, die jedoch bisher nicht dokumentierbar ist und somit nicht im Werkverzeichnis erscheint.

²⁵⁹ Tonmitschnitt: Wolfram Huschens während der Führung durch seine Jubiläumsausstellung „*Rückblicke*“, VHS Saarbrücken, März 1986. Aus dem Archiv der Witwe Hannelore Huschens.

²⁶⁰ „*Studie zu Corbusier*“, 1960er, Ölkreide (Taf. 38; WZ. Nr.: 60GE30706); „*Hommage a Corbusier*“, 1965, Siebdruck (WZ. Nr.: 65GE17114); „*Studie zu Corbusier*“, 1967, Ölkreide (WZ. Nr.: 67GE30606);

²⁶¹ LeCorbusier: *Vers une architecture*, Paris 1923 - Dt.: *Ausblick auf eine Architektur*, Berlin, Frankfurt a. M., Wien 1963; S. 38. Zitiert in: Huse, Norbert: *LeCorbusier - In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1976; S. 26

Auf der Grundlage des schon über Cézanne entwickelten Grundrepertoires des Kubismus verwirklicht Huschens auf dem hochrechteckigen Bildformat einen idealen Grundriss, wie ihn LeCorbusier gemeint haben könnte. Dabei erzeugt er aber nicht den Eindruck des planaren Grundflächengefüges, wie es eine Werkzeichnung charakterisiert, sondern er erweitert das Plangefüge durch illusionistische Überlagerung mehrerer „Pläne“ in den Raum.

Auf der Ölkreidestudie (Taf. 38) ist die die Flächensynthese und die Abfolge der einzelnen Planebenen deutlich durch rote, weiße und rosafarbene in Verbindung mit schwarzen Flächenfüllungen deutlich hervorgehoben, ohne lineare Begrenzungen. Die Grundlage geben schwarze, rosafarben durchsetzte polygonale Felder in den Bildecken, wobei in der rechten oberen Ecke eine einfache Winkelform erscheint, die im ausgeführten Werk (Taf. 37) in allen vier Ecken deutlich hervortritt und so eine weitere Ebene hinterlegt, die in der Studie nur an dieser Stelle deutlich wird. Darüber ist eine weitere Planebene gelegt, die rot markiert ist. Es handelt sich dabei um drei autonome Flächen. Oben ist ein Rechteck angelegt, aus dessen oberer Längsseite ein Kreisabschnitt ausgeklinkt ist. Diesem Kreisabschnitt entspricht, gegenüberliegend in der unteren Bildebene, ein weiterer Kreisabschnitt, der zu einer weiteren autonomen Fläche gehört, die ebenfalls auf einem Rechteck basiert, dessen beide Kanten zur Bildmitte in einem Winkel von 45 Grad so beschnitten sind, daß sie ein Dreieck ergeben. Einer dieser Abschnitte erscheint, um 135 Grad gedreht, in der Bildmitte neben einem ebenfalls rot markierten Kreis als „Bewegungszentrum“. Die letzte Ebene ergeben zwei auf ihre Spitzen gestellte Quadrate mit unterschiedlichen Dimensionen. In ein größeres, dessen Spitze an die obere Bildkante reicht, ist ein etwas kleineres von unten her eingeschoben, so daß sich als Schnittfläche wieder ein weiteres Quadrat ergibt, aus dessen rechter, oberer Seite der „Bewegungskreis“ ausgespart erscheint. In stark verwischten, schwarzen Kreidelinien, welche an die kubistischen „Passagen“ (Kap. 5.4.1; Tafel 29) erinnern, deutet Huschens an einigen Stellen die Transparenz der Flächenpläne an, durch welche die Überlagerungen der Ebenen sichtbar gemacht sind und eine vom roten Kreis ausgehende, nach links geführte elliptische Kreisbewegung, ausgeführt ist.

Im ausgeführten Gemälde sind fast alle in der Studie bezeichneten Flächen in einer silbrig-glänzenden, weißbraunen Tonigkeit gegeben, wobei ein besonders ausgeprägtes Helldunkel die Überlagerungen der verschiedenen Ebenen verdeutlicht. Ein besonderen optischen Eindruck der Textur erzeugt Huschens durch die Verwendung von Aluminiumfolie mit der er die Ausschnittflächen der sich durchdringenden Quadrate beklebt und mit Pigmentfarbe übermalt hat. So werden diese Flächen in der Ebenenschichtung durch ihre knittrige, silbrig glänzende Oberfläche noch exponierter. Die Kantenbegrenzungen der einzelnen geometrischen Figuren entstehen, wie schon erwähnt, durch Helldunkelabstufung, wobei schwarzbraune Tönungen noch mit Blau bereichert sind, besonders bei der Abgrenzung der obersten Ebene zur nächsten Ebene. Das rote Dreieck in der Studie (Taf. 38) ist auf dem Gemälde transparent ausgespart und eröffnet so den Blick in tiefer liegende Ebenen. Seine Hypotenuse erweitert sich dabei nach rechts zu einer volutenartigen Bewegung, die den ausgesparten Kreis umschreibt und hebt ihn so als dynamisches Element noch stärker hervor.

Mit dem Gemälde „*Hommage a Corbusier*“ erfaßt Huschens konsequent die konstruktiven Grundelemente der Architektur von LeCorbusier: Grundriß als Basis, Grundgeometrie als Kombinationselemente, Flächenverhältnisse nach dem „*Goldenen Schnitt*“ als Proportionsverhältnisse und Kreisbogenelemente als dynamisierende Formen.

Bei der Darstellung dieser Komponenten im Bild wird jedoch ein weiterer Aspekt deutlich, der sich mehr auf die Kunst von Wolfram Huschens bezieht, nämlich das ausgeprägte Verhältnis

von „Figur und Grund“, welches er mit dem Beginn der sechziger Jahre in seinen ungegenständlichen Bildern immer klarer herausarbeitet.

**Tafel 39: „Tempel“, 1965; Öllasur auf Alublech; 90 cm x 90 cm;
Privatbesitz, Bahlingen/ Kaiserstuhl; Verso signiert, datiert und bezeichnet**



**Tafel 39: „Tempel“, 1965; Öllasur auf Alublech; 90 cm x 90 cm; Privatbesitz,
Bahlingen/ Kaiserstuhl**

Mit dem Bild „*Hommage a Corbusier*“ ist klar geworden, daß die Grundlage für die strengen geometrischen Kompositionen bei Huschens seit etwa der sechziger Jahre in der Hauptsache bei der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts zu suchen sind (Kap. 2. u. Kap. 5.4). Hierbei ist sicherlich der Einfluß durch den engen Kontakt von Wolfram Huschens mit Architekten, Bauingenieuren und Statikern, der schon in den frühen fünfziger Jahren beginnt, nicht unerheblich²⁶².

Für LeCorbusier war die Beschäftigung mit der antiken Baukunst in den frühen Jahren wesentliche Grundlage für seine weitere Architekturtheorie, die er aber später durch den schwingenden Raumfluß dynamischer Bogenformen von der statuarischen Strenge befreite. Sein Zeitgenosse, der Bauhäusler Ludwig Mies van der Rohe, vertrat demgegenüber weiterhin die klassische Strenge antiker Formgrundlagen. Dieser strengen, klassischen Formenstatik des Tragens und Lastens scheint Wolfram Huschens mit der Tafel „*Tempel*“ zu folgen. Und doch hat er auch hier ein dynamisches Element eingebaut.

Etwa zeitgleich entsteht die Arbeit „*Quadratpläne*“²⁶³. Für diese Arbeit hat Huschens eine Aluminiumplatte in Ritztechnik²⁶⁴ vorbereitet, die mißglückt ist. Sie dient nun als Bildträger für das hier vorgestellte Bild. Aus flächigen schmalen Rechteckbahnen als gleichbreiten und unterschiedlich langen Bausteinen komponiert Huschens ein anähernd quadratisches Gebilde mit orthogonaler Struktur. Zu diesem Zweck hat er die quadratische Bildfläche in gleich breite, horizontale und vertikale Streifen als Hilfslinien unterteilt. Ihr Abstand richtet sich nach dem Teiler 8 als quadratisches Grundmodul²⁶⁵ des Quadratmaßes der Bildfläche. In dieses Hilfsgerüst fügt er nun die rechteckigen Bausteine. Die erste horizontale Rechteckbahn bezeichnet, die gesamte Breite, ausfüllend das Fundament. Darüber ist ein Balken quer gelagert, der in seinen Dimensionen dem Grundmodul folgt und zu den Seiten hin um je ein Modul verkürzt ist. Dieses Grundmodul, ein Quadrat bedingt, wie bereits erwähnt, alle proportionalen Verkürzungen und Flächenverhältnisse der balkenartigen Rechteckbahnen. Wie Bausteine stellt Huschens über das Podium die rechteckigen, säulengleichen Bahnen, welche genaugenommen drei Architrave tragen, die sich, jeweils modular verkürzt, treppenartig zum oberen Bildrand verlängern, entsprechend der sie tragenden Vertikalbahnen. Dadurch, daß immer nur zwei vertikale Bahnen einen „Balken“ tragen, entsteht die abgetreppte Ordnung, die

²⁶² Inwieweit sein Engagement im „Deutschen Werkbund“ (Kap. 1.6.) seit 1957 die Hinwendung zu den streng geometrischen Bildkompositionen mit Beginn der sechziger Jahre bedingt, kann an dieser Stelle nicht untersucht werden.

²⁶³ „Quadratpläne“, 1965, Lack auf Aluminiumplatte, 105 x 105 cm, Stefan Huschens, Dresden (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 65GE33919). diese Arbeit ist ein Vorläufer des Siebdruckes „Hommage a Cézanne“ (Taf. 40) von 1971. Leider ist die Abbildungsqualität mehr als schlecht, weil hier auf ein fremdes Foto zurückgegriffen werden mußte. Die Beschreibung dieser Arbeit erfolgt demzufolge anhand des später leicht veränderten Siebdruckes.

²⁶⁴ Eine ähnliche Aluminiumplatte mit Ritzzeichnung existiert noch in ihrem Rohzustand. „Ohne Titel“, 1973, 60,2 x 60,2 cm, Privatbesitz Baden Baden (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 73GE27923).

²⁶⁵ Das dtv-Brockhauslexikon definiert das „Modul“ folgendermaßen: „von lat. *modulus* >Maß<, >Maßstab<, 1.) der halbe untere Säulendurchmesser, eine relative Maßeinheit, mit deren Hilfe Dimensionen und Proportionen bes. der antiken Baukunst bestimmt wurden. Der M. wurde in 30 Teile (>Partes< oder >Minuten<) unterteilt; Säulenhöhe und -abstand, auch die Maße von Gebälk und Kapitell wurden mit ihm errechnet. In der Renaissance (G.B. Vignola., A. Palladio u.a.) und im 20. Jh. von Le Corbusier u. a. zur Proportionierung von Bauwerken (Modulordnung) aufgegriffen.

auch das Fundament aufweist. Ein Oben und Unten im Bild hat Huschens festgelegt durch die massive Betonung der unteren Horizontalbahnen als treppenartige Fundamente und die zusätzliche Unterteilung der letzten Bahn am oberen Bildrand in zwei ungleichmäßig verkürzte, schmalere Horizontalbahnen als gesimsartige Andeutung, die ein architravartiges Gebilde abstrahiert. So kommt das Grundprinzip des griechischen Tempelbaus zum Ausdruck, das auf der Konzeption von tragenden und lastenden Balken beruht.

Ein spielerischer und assoziativer Zug tritt auf diesem Bild durch das Durchscheinen der Konstruktionslinien hinzu, welche, wie oben erwähnt, im Grunde zu einem anderen Bild gehören, den „*Quadratplänen*“, die aber ebenfalls einem Modulationsprinzip folgen (Taf. 40). Durch die Sichbarerhaltung dieser Ritzlinien gewinnt die Komposition ein dynamisches Drehmoment. Durch die transparenten, gegeneinander verschobenen Quadratflächen, welche an manchen Stellen die farbige Ausfüllung der orthogonalen Flächen bedingen und so noch deutlicher hervortreten, entsteht eine Linksbewegung in der gesamten Bildebene.

Tafel 40: „Quadratpläne, Hommage a Cézanne“, 1972; Siebdruck auf Papier, 67 cm x 63 cm (Papierformat: 84 cm x 70 cm); Privatbesitz, Saarbrücken; bezeichnet in der Mappe „6 Variationen zu Figur und Grund“, 1972



Tafel 40: „Quadratpläne, Hommage a Cézanne“, 1972; Siebdruck auf Papier, 67 cm x 63 cm (Papierformat: 84 cm x 70 cm); Privatbesitz, Saarbrücken

Der Siebdruck „*Quadratpläne, Hommage á Cézanne*“ vereint zwei wesentliche Prinzipien zur Gestaltung der Bildfläche bei den streng geometrischen Arbeiten von Huschens. Zum einen sind das die „*Pläne*“ und zum anderen die Einteilung der geometrischen Form in Module, welche auf einem Teiler der geometrischen Gesamtform beruhen. Aus der Landschaftsdarstellung von Cézanne bezieht Huschens die Auffassung des Bildausschnittes als Abfolge von „*Plänen*“ (Vgl. Taf. 10). Das konstruktive Prinzip des Flächenmoduls entnimmt er der Architekturtheorie und das dynamische Moment der simultanen Verschiebung der Flächen gründet auf futuristischen Bildideen.

In aufwendiger geometrischer Flächenunterteilung, die aus dem Prozeß des präzisen Messens und Aufreißens hervorgegangen ist, stellt er die Abfolge von quadratisch gerasterten Plänen dar. In der Ankündigung zur Siebdruckmappe „*6 Variationen zu Figur und Grund*“²⁶⁶ gibt Huschens genau die Farben an: „*Grund: Kupfer; Figur: Ultramarinblau, Violettblau*“.

Alle „*Pläne*“ scheinen in derselben Ebene zu liegen. Allein durch die Verschiebung der Kanten der jeweiligen Umgrenzung der Quadratrasterflächen und ihrer Überschneidungen entsteht der Eindruck von übereinander liegenden Flächen. Wenn man die Komposition entwirrt, so stellt sich heraus, daß die Flächenverschiebungen einem einfachen, aber ausgeklügelten Prinzip folgen, daß man mit Hilfe von Transparentpapier entschlüsseln kann. Die Grundfläche ist aus 20 x 20 quadratischen Grundmodulen orthogonal zusammengesetzt. Darüber sind zwei große, auf die Kanten gestellte Quadrate gelegt, mit den Dimensionen 15 x 15 Grundmodulen. Ihre Überschneidungspunkte bilden genau die Symmetrieachsen und die Hauptdiagonalen. Die eine Quadratfläche ist somit stärker nach links orientiert und die andere somit nach rechts, wodurch die Quadrate ebenfalls dementsprechend ausgerichtet sind. Es liegen also genaugenommen drei Pläne übereinander, eine orthogonal orientierte Grundfläche, ein links orientierter Plan und ein rechts orientierter Plan. Durch das gezielte Ausschneiden beziehungsweise das Nichtausschneiden der beiden oberen Planebenen wird die Rasterstruktur des jeweiligen Planes hervorgehoben oder verdeckt. Durch die genau gleichartige Farbe und Form auf jedem Plan, lediglich durch Drehung von einander unterschieden, ohne jegliche Andeutung von Verschattung entsteht der Eindruck in der Bildfläche, jedes Feld besäße seine Autonomie als Binnenstruktur in ein und derselben Bildebene. Dieses kalkulierte Verwirrspiel mit Hilfe geometrischer Elemente rückt Wolfram Huschens mit diesem Bild deutlich in die Nähe der „*OpArt*“ und besonders dicht an deren Hauptvertreter, den Franzosen Victor Vasarely²⁶⁷.

²⁶⁶ Mappe: "6 Variationen zu Figur und Grund, Seriegrafie, 1972, 6 Siebdrucke Papierformat 5 x 68 x 78 cm u.. 1 x 70 x 85 cm, Aufl.; vgl. (WZ. Nr.: 72GE18414, 72GE06414, 72GE16014, 72GE20514, 72GE18514, 71GE17614.)

²⁶⁷ Huschens hat sich sicher mit der Kunst Vasarleys beschäftigt. Das bestätigt ein undatierter, farbiger Entwurf mit farbigen Klebefolien (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“ - Skizze, Entwurf, Zeichnung: WZ. Nr.: 00GE10922).

**Tafel 41: RONDO IM PARK, 1972; Siebdruck auf Papier Nr. 18/ 80; 67,5 cm x 63,5 cm
(Papierformat: 84 cm x 70 cm); Privatbesitz, Saarbrücken; signiert, datiert und
bezeichnet unten rechts**



**Tafel 41: „Rondo im Park“, 1972; Siebdruck auf Papier Nr. 18/80; 67,5 cm x 63,5 cm
(Papierformat: 84 cm x 70 cm); Privatbesitz, Saarbrücken**

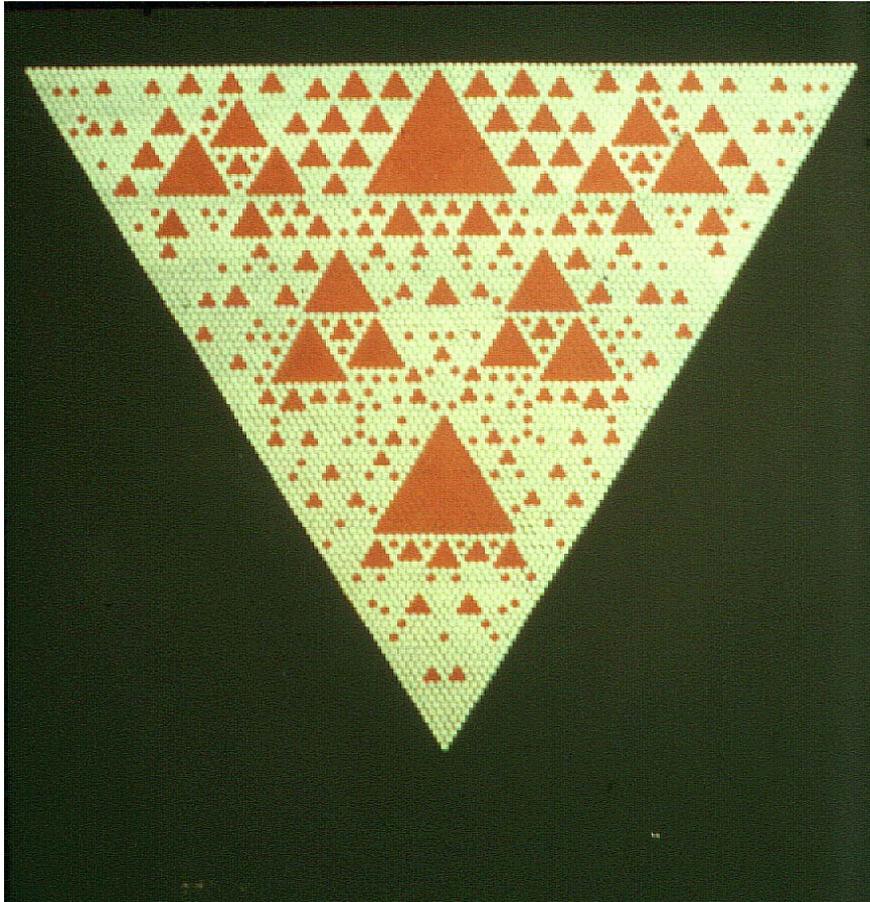
Ein weiteres Blatt aus der Mappe „6 Variationen zu Figur und Grund“ von 1972 ist die auf dem „Kreismotiv“ aufbauende Figur „Rondo im Park“. Hier spielt Huschens mit der auf dem Niederländer M. C. Escher beruhenden und durch Roger Penrose beeinflussten „Invertierungsoptik“²⁶⁸. Mit Hilfe der besonderen zweidimensionalen Konstruktion von orthogonalen Balken- und Kreisstrukturen und deren kalkulierter Farbfüllung schafft Wolfram Huschens den Eindruck eines unmöglichen Raumgebildes. In einem Vortrag von Escher 1963 über „das Unmögliche“ bemerkt dieser über solche unmöglichen Raumillusionen: „*Ich bin der Meinung, daß eine irrationale Situation erst dann gut ins Auge fällt, wenn die Unmöglichkeit nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist. Wenn man die Aufmerksamkeit auf etwas Unmögliches lenken will, dann soll man versuchen, zunächst sich selbst und dann die Zuhörer durch eine Vorstellung des Subjekts zu beschummeln, in der das Unmöglichkeitselement verschleiert ist, so daß ein oberflächlicher Betrachter es zuerst gar nicht bemerkt. Es soll eine bestimmte Rätselhaftigkeit darin sein, die nicht unmittelbar ins Auge fällt.*“²⁶⁹ Mit Hilfe einer außerordentlich kompliziert konstruierten geometrischen Figur gelingt es Huschens, genau diese Unmöglichkeit zu visualisieren, die erst auf den zweiten Blick sichtbar wird. Auf den ersten Blick sieht die Figur aus wie ein in sich verdrehter, kreisförmig gebogener Balken, der sich im Raum über mehrerer Windungen zu einem kreuzförmigen Gebilde verdichtet, jedoch ohne Anfang und Ende. Erst beim zweiten Eindruck wird deutlich, daß diese räumlich erscheinende Figur nur durch das präzise Kombinieren von farbig ausgefüllten Flächen entsteht und ein solches Gebilde als reales Objekt in keiner Weise auszuführen ist.

Besonders zu Anfang der siebziger Jahre hatte Wolfram Huschens ein großes Interesse an derartigen abstrakten „*trompe l'oeil*“ Konstruktionen durch reine Geometrie und Farbe, wie sie von der „*Optical Art*“ von Victor Vasarely schon Anfang der fünfziger Jahre in Paris ausgegangen waren. Auch die übrigen Arbeiten der Siebdruckmappe beweisen dies.

²⁶⁸ Locher, J. L. Hrsg.): Leben und Werk M. C. Escher, Remseck bei Stuttgart 1994; S. 147. Hier ist auch der Dreibalken von Roger Penrose abgebildet. Daß sich Huschens intensiv mit Escher beschäftigt hat, bestätigen auch die Entwurfsarbeiten (Escherknoten), undatiert (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“ - Skizze, Entwurf, Zeichnung: WZ. Nr.: 00GE01204), „Studien zu einem Formelement“, 1970 („Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“ - Skizze, Entwurf, Zeichnung: WZ. Nr.: 70GE304A04 u. 70GE304B04), eine Skizze ohne Titel, 1979 („Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“ - Skizze, Entwurf, Zeichnung: WZ. Nr.: 79GE15904) und die (Entwürfe für die Inneraumwand in der Ev. Kirche in Kleinblittersdorf) („Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“ - Skizze, Entwurf, Zeichnung: WZ. Nr.: 80GE41103), welche alle den Prinzipien der Invertierungsoptik folgen wie die Arbeiten in der Mappe „6 Variationen zu Figur und Grund“ außer den „Quadratplänen Hommage a Cézanne“.

²⁶⁹ a.a.O.; S. 147

Tafel 42: „Pascalsche Mathematik“, 1975?; Papiercollage auf Holztafel; 100 cm x 89 cm; Verbleib unbekannt



**Tafel 42: „Pascalsche Mathematik“²⁷⁰, Papiercollage auf Holztafel; 100 cm x 89 cm;
Verbleib unbekannt**

Das Tafelbild „*Pascalsche Mathematik*“ ist ein Tafelbild im wahrsten Sinne des Wortes. Es gehört zu einer Serie von vier hochrechteckigen Bildern. Sie sind auf alten Schultafeln gearbeitet, die Huschens als ausgemusterte Arbeitsmittel aus dem Kellerlager des Ludwigsgymnasiums mit nach Hause genommen hatte. Als sogenannte „*Tafelbilder*“ überführte er diese Alltagsobjekte auf ein künstlerisches Niveau. Jede der vier Tafeln ist einem schulischen Thema gewidmet: „*Pascalsche Mathematik*“, „*Deutschstunde*“²⁷¹, „*Bachfuge*“²⁷² und „*Zur Philosophie*“ (Taf. 46). Während der Jubiläumsausstellung „*Rückblicke*“, 1986 bei der Volkshochschule Saarbrücken doziert Huschens unter anderen über den sinnfälligen Begriff „*Tafelbild*“: „*Der Begriff Tafelbild ist ihnen bekannt als ein grober Unterscheidungsbegriff der Kunstgeschichte, nämlich das mobile Tafelbild und das stationäre Wandbild. Der Begriff Tafelbild hat auch einen besonderen, zum Teil perfiden Beigeschmack. Er ist pädagogischer Art. Es sollte also so sein, daß am Schluß der Stunde am besten mit dem Klingelzeichen unten aufgeschrieben wurde, was in der Stunde erarbeitet worden ist. Und Referendare haben sehr viel Schweiß darüber vergossen, ob sie´s wohl hinbringen würden. Natürlich ist verständlich, daß bei der Erzielung eines solchen Tafelbildes keine Zwischenfrage des Schülers erlaubt war. Das hat dann zum besseren Funktionieren des Unterrichts geführt, offenbar in anderen Fächern, nicht bei mir.*“

Das obere, Pascalsche Mathematik, verstehe ich gar nichts davon ist das <Pascalsche Dreieck>. Damit sie nochmal ihre Schulkenntnisse auffrischen, habe ich eine kleine Tafel gemacht. Das ist das Prinzip des pascalschen Dreiecks und die Zahl hier unten, nämlich die Große, nämlich 29 Stellen große, ist die Zahl, die an sich hier und hier in den kleinen Häuschen stehen würde unter den kleinen Flecken, eine Zahl, die wir in unserer Sprache gar nicht ausdrücken könnten. Aber die Wissenschaftler haben ihre eigene Sprache, sie wissen es, es heißt einfach 99 über 50. Während wir aber mit Trillionen und Abertrillionen unsere Arbeit finden würden. Ich darf doch etwas unbescheiden wie ich bin einen Ausspruch von Paul Klee erwähnen, der gesagt hatte: <Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.> Das rote, die dreieckigen Blättchen sind die Zahlen, die durch den Teiler 30 teilbar sind. Das ergibt also, wie ich glaube, eine relativ harmonische Form.“²⁷³

Mit der optischen Darstellung der auf der „*Pascalschen Mathematik*“ beruhenden Zahlenverhältnisse zeigt Wolfram Huschens wieder, und dieses Mal in fast pädagogischer Weise, ein wesentliches Grundprinzip seiner streng geometrischen Abstraktionen, nämlich Flächenproportionen auf der Basis eines kleinsten, gemeinsamen Elementes, dem „*Grundmodul*“, auf dem als relative Maßeinheit alle anderen Proportionen beruhen.

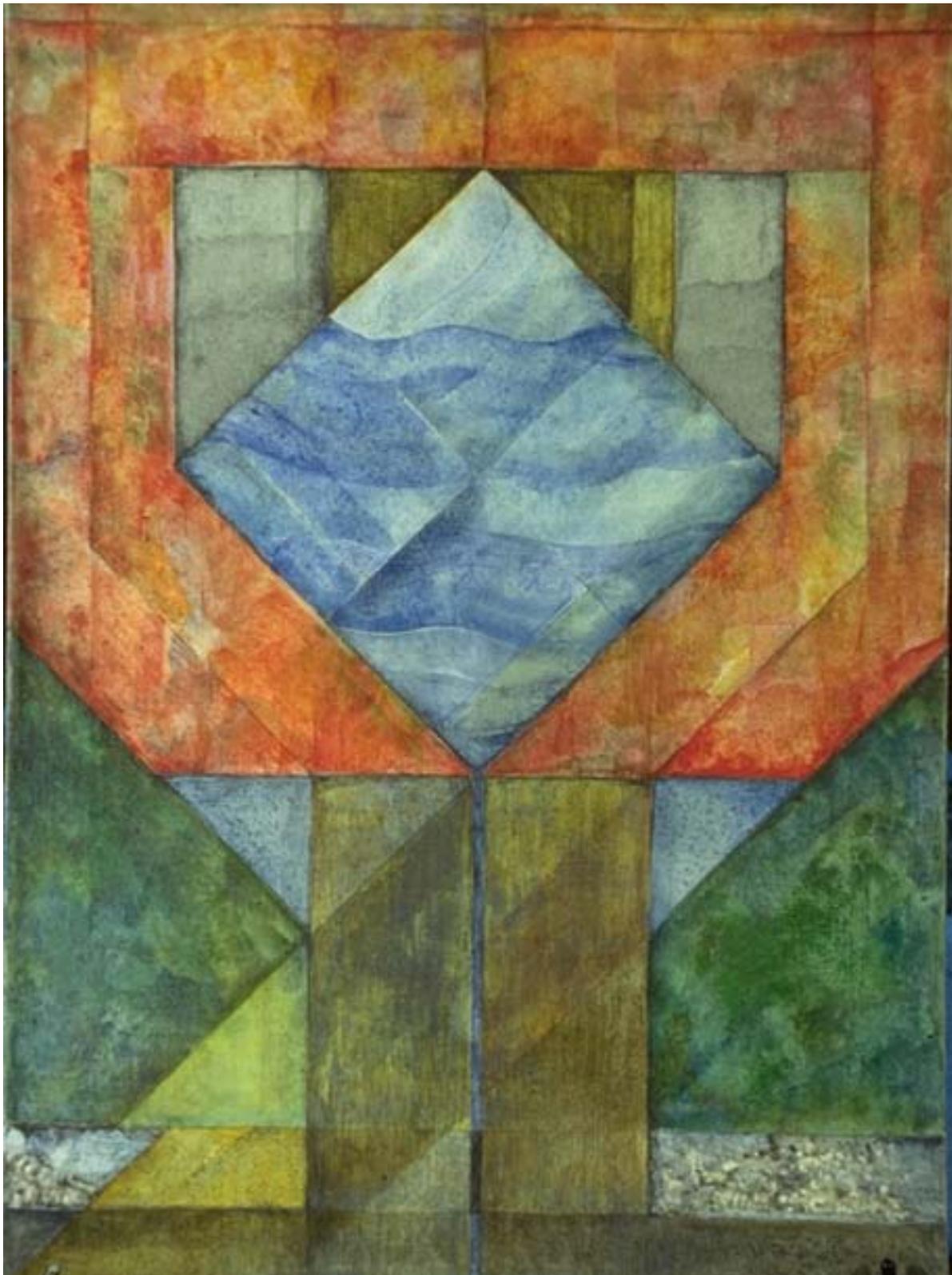
²⁷⁰ Von Huschens mündlich bezeichnet in der Jubiläumsausstellung „*Rückblicke*“ in der Volkshochschule Saarbrücken, 1986.

²⁷¹ „*Deutschstunde*“, 1975, Lack, Tempera auf Schultafel, Verbl. unbek. (WZ. Nr.: 75GE40909). Zu dem Bild erklärt Huschens anlässlich der Ausstellung „*Rückblicke*“, 1986: „*Ich habe ein Tafelbild für einen Deutschlehrer gemalt. Da steht der wunderbare Spruch drauf, den der Ludwig Harig einmal wirklich in der Volksschule aufgeschrieben hat, nämlich: *Weihnachten ist ein schönes Fest, kann aber an Faasenacht nit dran tippe*. Das hat ein Schüler gesagt. Ich finde es großartig.“*

²⁷² „*Bachfuge*“, 1981, Lack auf Schultafel, Verbl. unbek. (WZ. Nr.: 81GE40619). Huschens spezifiziert das Thema anlässlich der Ausstellung „*Rückblicke*“, 1986: „*Das untere ist ein Tafelbild <natürlich kann ein solches Tafelbild nur Unterstes machen> eines Musiklehrers zu einer Komposition von Bach.“*

²⁷³ Tonmitschnitt: Wolfram Huschens während der Führung durch seine Jubiläumsausstellung „*Rückblicke*“, VHS Saarbrücken, März 1986. Aus dem Archiv der Witwe Hannelore Huschens.

Tafel 43: "Das Architekturbild", 1975/76; Tempera auf Leinwand; 63,5 cm x 46,2 cm; Privatbesitz, Baden Baden



**Tafel 43: „Das Architekturbild“, 1975/76; Tempera auf Leinwand; 63,5 cm x 46,2 cm;
Privatbesitz, Baden Baden**

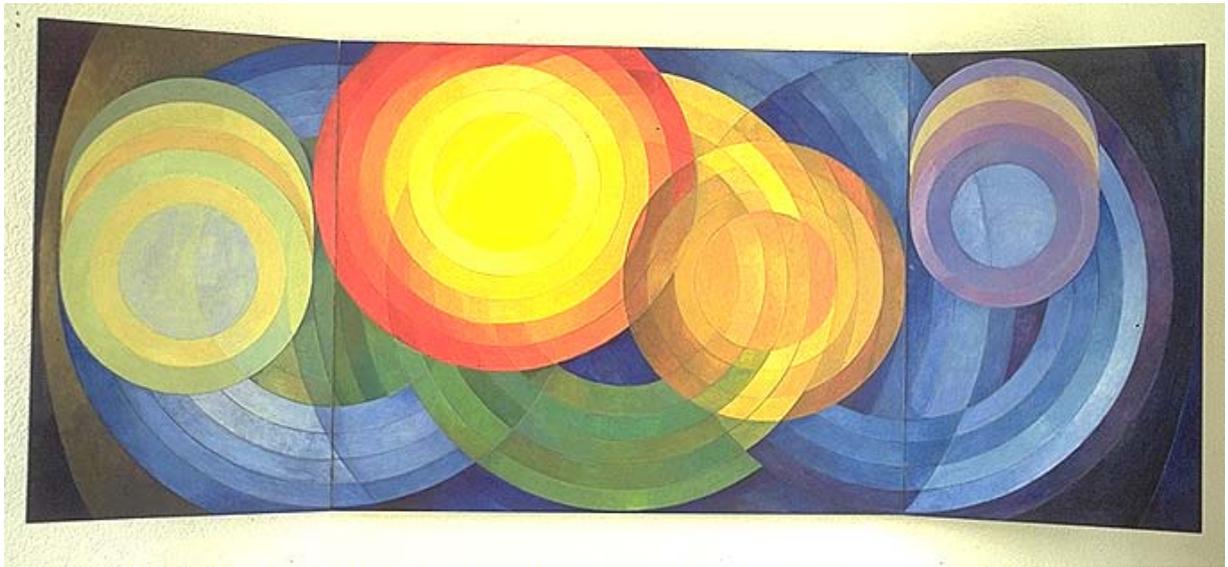
Noch im selben Jahr 1975, entsteht fast programmatisch „*Das Architekturbild*“. In gewisser Weise zeigt dieses Leinwandbild eine Verwandtschaft zu „*Tempel*“ (Taf. 39), was sich in der konstruktiven Auffassung der längsrechteckigen „Flächenbahnen“ widerspiegelt. Die Figur, welche Huschens auf der Bildfläche konstruiert wirkt statuarisch streng, fast schon skulptural. Die hochrechteckige Bildfläche ist horizontal wieder nach dem „*Goldenen Schnitt*“ unterteilt. Ein auf die Spitze gestelltes Quadrat bildet das Zentrum der Gesamtfigur. Sein Schwerpunkt liegt genau auf einer gedachten waagerechten Linie, welche die untere Grenze des oberen Bilddrittels markiert und auf dem Schnittpunkt der vertikalen Symmetrieachse. Die Fläche dieser geometrischen Figur ist in vier Quadranten unterteilt, deren Quadratmaß wieder die modulare Grundlage der Flächenkonstruktion bildet. Nur durch genaue Messung werden die proportionalen Verhältnisse deutlich. Wenn man beispielsweise die diagonale Strecke durch das auf die Spitze gestellte Quadrat ausmisst, welche die Grenze des oberen Bilddrittels von Bildrand zu Bildrand markiert, so stellt sich heraus, daß ihr Maß genau den Seitenlängen der Fläche entspricht, die durch die unteren beiden Drittel gebildet wird, also quadratisch ist. Die halbe Seitenlänge dieses gedachten Quadrates ist genau doppelt so lang wie die Seitenlänge des in einem wässrigen Blau gegebenen, zentralen Quadrates. Dies bedeutet, daß die gesamte Bildfläche in sechs gleiche Quadranten eingeteilt werden kann, deren Maße auf diesem Quadrat beruhen, welches wiederum quadriert ist und damit den kleinsten gemeinsamen Flächenteiler aufweist, der als Modul, wie oben erwähnt, der gesamten Komposition zugrundeliegt. Durch diagonale Streifen, die das Quadrat der unteren beiden Bilddritteln unterteilen, wird die statische Konstruktion entwickelt, die das „Zentralquadrat“ aufnimmt. Die linke Diagonalebahn wird dabei nicht bis in die rechte untere Bildecke fortgeführt. Sie endet in der Schnittfläche der beiden Diagonalbahnen. Diese Fläche wird von zwei vertikalen Bahnen überlagert, die rechts und links der vertikalen Symmetrieachse die gesamte Komposition zu tragen scheinen. Sie enden an einer Grenze, welche durch die untere Spitze des „Zentralquadrates“ und durch den Schnittpunkt der beiden Diagonalbahnen als waagerechte Begrenzung gebildet ist. Diese Grenze hat eine doppelte Funktion. Einerseits ruht auf ihr die gesamte obere Flächenkonstruktion, andererseits markiert sie die untere Grenze des Quadrates, welches durch die oberen beiden horizontalen Bilddritteln gebildet wird und in seinen Dimensionen dem zuvor benannten unteren Quadrat entspricht. Diese Beschreibung der proportionalen und linearen Zusammenhänge in diesem Bild ließe sich noch weiter fortsetzen, soll aber an dieser Stelle abgebrochen werden, weil das Grundprinzip der sich gegenseitig bedingenden Flächen und Maßeinheiten zum Verständnis des Bildaufbaus klar ist. Grundlage ist also für alle Bildwerke dieser Art der Flächenmodul und die proportionale und lineare Anordnung nach dem „*Goldenen Schnitt*“. Die durch Überschneidung der einzelnen Kompartimente entstandenen Felder werden so koloriert, daß dadurch neue Flächenbeziehungen entstehen, deren Dominanz in der Bildebene und der Beziehung von Figur zu Grund durch die Farbwahl bestimmt ist. Dieser Zusammenhang von Fläche und Flächenfüllung ist besonders in der „*Studie zu Corbusier*“ (Taf. 38) deutlich geworden.

Tafel 44: „Tag und Nacht“¹, Triptychon geschlossen, 1980er; Lack auf Tischlerplatte; 100 cm x 120,7 (Flügel je 60) cm; Privatbesitz, Saarbrücken



¹ So bezeichnet von der Eigentümerin nach der Idee von Wolfram Huschens.

**Tafel 45: „Tag und Nacht“, Triptychon aufgeklappt: „Die Vier Jahreszeiten“¹, 1980er;
Lack auf Tischlerplatte; 100 cm x 240 (Flügel je 60) cm; Privatbesitz,
Saarbrücken**



¹ So bezeichnet von der Eigentümerin nach der Idee von Wolfram Huschens.

Tafel 44: „Tag und Nacht“²⁷⁴, 1980er; Triptychon geschlossen; Lack auf Tischlerplatte; 100 cm x 120,7 cm (Flügel je 60 cm breit); Privatbesitz Saarbrücken

Tafel 45: „Tag und Nacht“, Triptychon aufgeklappt: „Die Vier Jahreszeiten“²⁷⁵, 1980er; Lack auf Tischlerplatte; 100 cm x 240 cm (Flügel je 60 cm breit); Privatbesitz, Saarbrücken

Dieses Triptychon ist das einzige bisher nachgewiesene seiner Art im Oeuvre des Künstlers. Es beschäftigt sich als Auftragsarbeit mit den elementaren Naturerscheinungen „*Tag und Nacht*“ auf der Rückseite der Flügel und mit den „*Vier Jahreszeiten*“ auf der Mitteltafel und den Innenseiten der beiden Flügel²⁷⁶. Das Triptychon ist weder datiert noch signiert. Die Datierung in die achtziger Jahre²⁷⁷ kann nicht unbedingt als gesichert gelten, ist aber durchaus möglich.

Wolfram Huschens arbeitet hier wieder mit dem „Kreismotiv“, welches mehr oder weniger deutlich seit den fünfziger Jahren das abstrakte Oeuvre durchzieht²⁷⁸.

Tafel 44 zeigt das Triptychon in zugeklapptem Zustand. Huschens komponiert hier die Kreiszeichen für Sonne und Mond mit Hilfe verschobener Kreisflächen („*Pläne*“). Er eröffnet in der Bildfläche fünf, teilweise in transparenter Überschneidung gegebene, flächenparallele Ebenen, welche in freier Interpretation die kosmischen Dimensionen symbolisieren. Die Fuge der beiden Flügel ist dabei sichtbare, vertikale Mittelachse des querrechteckigen Bildgrundes. Als erste Ebene wirkt der kalte, graublau Bildgrund (das Universum), in dessen Mitte ein großer, mit warmem Grau ausgefüllter Kreis eingeschrieben ist, der eine zweite Ebene (die Galaxis) darstellt. Auf seiner waagerechten Mittelachse sind weitere kleiner Kreisflächen nach links und rechts verschoben. Eine dritte Ebene bildet dabei ein kleinerer ultramarinblauer Kreis (das Sonnensystem), der um etwa ein Drittel seines Radius aus dem Zentrum nach links verschoben ist. Als vierte Ebene erscheinen zwei gleich große, in Relation verkleinerte Kreisflächen links und rechts über den gedachten Mittenkreuzen der Flügeltafeln. Links ist die feurig orangerote Sonne (Tag) symbolisiert und rechts die hellblaue Mondsichel (Nacht). Eine fünfte Ebene eröffnet ein erneut verkleinerter Kreis, der nach rechts verschoben die Erde symbolisiert, die unter dem Lichteinfluß der Sonne zu einer rotgelb leuchtenden Scheibe verdichtet ist. Ihre farbige Oberfläche ist gegenüber den übrigen tonigen Flächenfüllungen stärker strukturiert. Die Figur der Mondsichel rechts ist durch das Aussparen einer nach links

²⁷⁴ So bezeichnet von der Eigentümerin nach der Idee von Wolfram Huschens.

²⁷⁵ So bezeichnet von der Eigentümerin nach der Idee von Wolfram Huschens.

²⁷⁶ Der Auftraggeber wollte eine Arbeit zu den „Vier Elementen“, was Huschens jedoch ablehnte. Er konnte ihn davon überzeugen, daß der kosmische Zyklus von Tag und Nacht und die vier Jahreszeiten, nach vergangener, intensiver Auseinandersetzung mit den Elementen der Natur zu diesem Zeitpunkt seiner künstlerischen Entwicklung ein reizvolleres Thema gewesen ist.

²⁷⁷ Sie beruht auf der unsicheren Erinnerung des Besitzers.

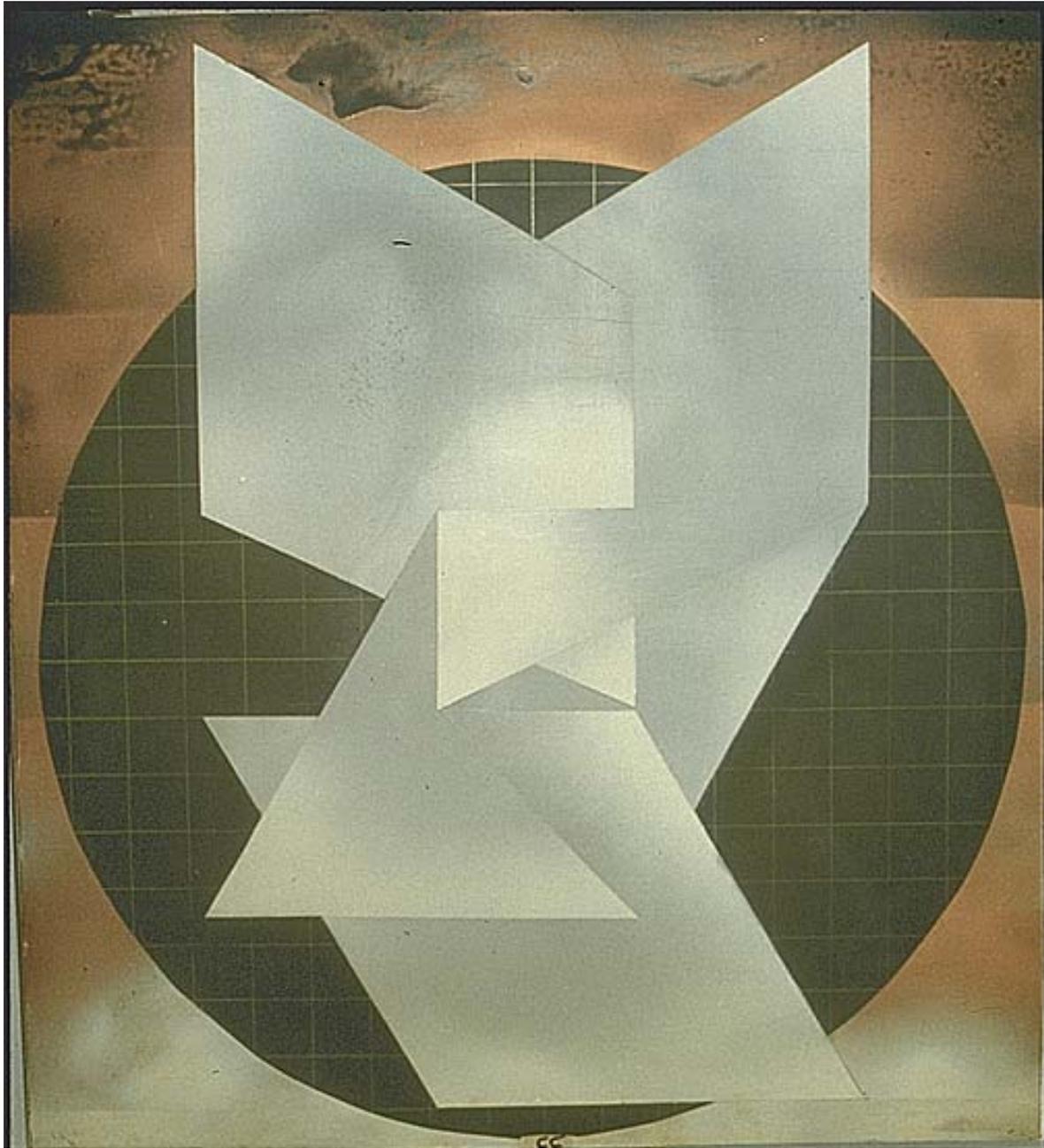
²⁷⁸ Vgl. Taf. 29, 30, 32, 36, 41; Im Werkverzeichnis „Geometrisch-abstrakte Bildwerke: Freie Geometrie“: „Festlich“, undatiert (WZ. Nr.: 00FG31201); „Kirmesplatz, 1959 (WZ. Nr.: 59FG17902); „Haire“, 1960er (WZ. Nr.: 60FG07516); „Ohne Titel“, 1960er (WZ. Nr.: 60FG35102); „Ohne Titel“, 1965 (WZ. Nr.: 65FG00302); „Ohne Titel“, 1972 (WZ. Nr.: 72FG04906); „Ohne Titel“, 1974 (WZ. Nr.: 74FG32509); „Zur grünen Wohnung“, 1975 (WZ. Nr.: 75FG02401); Werkverzeichnis „Geometrisch-abstrakte Bildwerke: Strenge Geometrie“: „Ohne Titel“, 1960er (WZ. Nr.: 60GE20209); „Chinafächer“, 1962 (WZ. Nr.: 62GE104A19); „Ohne Titel“, 1965 (WZ. Nr.: 65GE00501); „69“, 1969 (WZ. Nr.: 69GE07614); (Kreis in Blau), 1970er (WZ. Nr.: 70GE11416); „Ohne Titel“, 1975 (WZ. Nr.: 75GE18210); „Ohne Titel“, 1975 (WZ. Nr.: 75GE34003); „Ohne Titel“, 1976 (WZ. Nr.: 76GE31309); „Studie für Helmut“, 1980 (WZ. Nr.: 80GE154A21); „Ohne Titel“, 1980er (WZ. Nr.: 80GE09509); „...Inmitten“, 1985 (WZ. Nr.: 85GE40309).

verschobenen Kreisfläche entstanden, die genau den Dimensionen des die Erde symbolisierenden Kreises in der Sonne entspricht. Berücksichtigt man ein zeitliches Moment in der Darstellung, so ist die Deutung möglich, daß sich die Erde momentan als die rotgelbe Scheibe im Tagesbereich befindet.

Über die gesamte Breite der zur Verfügung stehenden Fläche des aufgeklappten Zustandes (Taf. 45) entwickelt Wolfram Huschens die zeitliche Abfolge der Jahreszeiten von links nach rechts. Wieder gibt es dabei mehrere Ebenen. Der dunkelgraue Bildgrund legt die erste Ebene fest. Darüber sind konzentrische Kreisbahnen angelegt, die durch die modulare Verkleinerung oder Vergrößerung, je nach Relation, eines Hauptradius entstanden sind. Eine zweite Ebene bilden so drei einander überlagernde und sich durchdringende Kreisflächen, deren Hauptradius an der Bildhöhe orientiert ist. Die abgestuften blauen und grünen Bahnen symbolisieren die Wachstumsperioden in Beziehung zu den Jahreszeiten. Das Blau steht für das ruhende Wachstum in der Kälteperiode. Das Grün steht für das Wachstum in den wärmeren Jahreszeiten. Diese zweite Ebene steht so in Verbindung mit der dritten Ebene, welche von den eigentlichen Jahreszeiten gebildet wird. Auch sie werden durch gleichmäßig modulierte, farbige Kreisflächen symbolisiert. Ihre Zentren liegen im Wechsel von links nach rechts tiefer oder höher. Der Frühling ganz links wird durch vier gleichgroße Kreise gebildet, die als Flächen hintereinander gelagert erscheinen. Gedämpftes Gelb, helles Gelbgrün, ein heller Orangeton und ein dunkleres Grün symbolisieren die ansteigenden Temperaturen und aufkeimende Fruchtbarkeit in dieser Jahreszeit. Unmittelbar daneben pulsiert die Hitze des Sommers, der als größte Kreisfläche in der Reihe der Jahreszeiten ausgeführt ist. Zum Zentrum des Kreises sind die Farbbahnen von einem tiefen Zinnoberrot über Orange zu einem gleißendem Zentrum aus Indischgelb und Kadmiumgelb verdichtet. Nach rechts folgt der Herbst, dessen Kreisdimensionen etwa dem Frühlingskreis entsprechen. Er überschneidet und durchdringt den großen Sommerkreis in dessen beiden äußeren roten Kreisbahnen, wodurch Sommer und Herbst als einzige Jahreszeiten in direkter Verbindung stehen. In einer weiteren Hinsicht ist der braungelb und goldgelb charakterisierte Herbst noch zusätzlich exponiert. Als einzige Kreisfläche der dritten Ebene stellt er eine direkte Verbindung zur darunterliegenden zweiten Ebene her, indem er, deutlich farbig abgesetzt, von den Kreisbahnen des mittleren Kreises der Wachstumsphasen durchdrungen ist. Genau an dieser Stelle wechselt auch der große Kreis seine Farben von Grün zu Gelborange, womit die Phase der vom Sommer ausgedörrten Natur gemeint sein kann. Rechts daneben, oben, ist der Winter als kleinstes, autonomes Kreisgebilde in die Reihe gefügt. Seine Kreisbahnen wechseln von Blau zu Violett, durchsetzt von einem Gelbstreifen. Wie in dem frühen Bild „*Sakral*“ symbolisiert hier die Farbe Violett die Schwelle zwischen warm und kalt, zwischen Leben und Tod.

Mit diesem Triptychon ist es Wolfram Huschens erneut gelungen mit Hilfe einfacher Farb- und Formzeichen komplexe Zusammenhänge zu allegorisieren, sowohl zeitlich simultan als auch bewegungsdynamisch in Szene zu setzen. Mit „*Afrikanische Sonne*“ (Taf.36) und „*Hommage a Corbusier*“ (Taf. 37) ist diese Arbeit ein weiterer Höhepunkt, der aus der strengen Geometrie entwickelten Abstraktion im malerischen Werk des Wolfram Huschens.

**Tafel 46: „Zur Philosophie“¹, 1981; Lack auf Holztafel; 100cm x 89cm;
Verbleib unbekannt**



¹ Von Huschens mündlich bezeichnet in der Jubiläumsausstellung „Rückblicke“ bei der VHS, 1986.

Tafel 46: „Zur Philosophie“²⁷⁹, 1981; Lack auf Holztafel; 100 cm x 89 cm; Verbleib unbekannt

Dieses Werk entstammt der Serie der vier „Tafelbilder“, die, wie sich durch die Datierung zeigt nicht alle im gleichen Jahr entstanden sind²⁸⁰.

Das Bild ist in einer für Huschens neuartigen Spritztechnik mit Lack ausgeführt. Die Figuration ist mit Hilfe von Schablonen erzeugt (Kap. 4.2).

Im Auktionskatalog von 1991 wird die Tafel folgendermaßen beschrieben: „Vor einer kreisrunden, gelbgerasterten Grünfläche entwickelt sich ein monochrom weißer Formenkomplex, der an raffiniert gefaltete Blätter weißen Papiers erinnert. Die mit schwachen Grauwerten modellierten Weißflächen scheinen in räumlicher Beziehung zueinander zu stehen, die in ihrem Gegensatz zur Grundfläche ohne Raumaussage umso deutlicher akzentuiert wird.“²⁸¹ Es geht bei dieser Tafel wieder um die Beziehung von „Figur zu Grund“. Huschens eröffnet drei Bildebenen. Die erste Ebene ist der rohe Tafeluntergrund mit seiner Einteilung in „Rechenhäuschen“. Sie bleibt in der zweiten Ebene als bildfüllender großer Kreis ausgespart, als wäre er ausgestanzt. Die bis zu den Ränder verbleibenden Felder des hochrechteckigen Bildformates, sind als eine surreale Landschaft, mit Horizontlinie und Firmament, als zweite Bildebene gestaltet. Die dunkle Kreisfläche scheint zwischen diesen beiden Ebenen optisch hin und her zu springen. Diese Fläche kann als vor- oder zurücktretender Dunkelgrund aufgefaßt werden, wodurch die Reihenfolge der ersten beiden Ebenen verunklärt ist. Der Kreis als geschlossene, geometrische Fläche wirkt als Figur vor dem surrealen Landschaftsprospekt. Gleichzeitig aber kann der Landschaftsausschnitt auch als eine, im Zentrum kreisförmig ausgeschnittene Folie verstanden werden, die über den dunklen Tafelgrund gezogen ist. Schon in den ersten beiden Ebenen hat Huschens durch räumliche Verunklärung eine spannungsreiche Dynamik erzeugt, welche den Hintergrund für das eigentliche Figurengebilde abgibt. Von „raffiniert gefalteten Blättern“ kann man dabei allerdings nicht sprechen. Denn die Figur basiert wieder auf der systematischen Verschiebung und Durchdringung von vier gleichen „Plänen“. Der Grundplan ist ein, zu einem Parallelogramm verschobenes Rechteck. Die Figur ist so aus vier gleichen Parallelogrammen zusammengefügt, daß der Eindruck von Überschneidung oder Durchdringung der Flächen entsteht. Besonders deutlich wird diese Technik auf dem zuvor besprochenen Siebdruck „Quadratpläne Hommage a Cézanne“ (Taf. 40). Die Basis der Figur entsteht durch das Übereinanderschieben von zwei Parallelogrammen, die so auf ihre Spitzen gestellt sind, daß jeweils die linke und die rechte kürzere Seite der verschobenen Rechtecke parallel zu den vertikalen Bildrändern gegeben sind, wodurch die langen Seiten schräg nach oben zur vertikalen Symmetrieachse führen und sich dort überschneiden. Ein weiteres, drittes Parallelogramm, ist vom linken Basisparallelogramm vertikal nach oben gedreht, wobei die linke obere Ecke der linken Grundfläche als Drehpunkt dient. Die schmale Seite ist um 90 Grad nach links gedreht, wodurch sie mit der oberen und der unteren Bildkante parallel wird. Diese Flächenfigur steht also genaugenommen rechtwinklig

²⁷⁹ Von Huschens mündlich bezeichnet in der Jubiläumsausstellung „Rückblicke“ bei der VHS, 1986.

²⁸⁰ Das Bild ist oben rechts signiert und datiert nach Angabe des Dawo- Auktionskatalog von 1991 unter der Nummer 70. Leider konnte der Verfasser keines der vier Tafelbilder persönlich in Augenschein nehmen und muß sich somit auf die Angaben des Auktionskataloges und die Aussagen der Söhne verlassen, besonders was die Datierung der Bilder betrifft, von denen „Zur Philosophie“ als einziges genau bezeichnet ist. Die Datierungen von (Bachfuge) (WZ.Nr.: 81GE40619) nach 1981 und der beiden Tafeln „Deutschstunde“ (WZ.Nr.: 75GE40909) und „Pascalsche Mathematik“ (Taf. 42) müssen so als nicht gesichert gelten.

²⁸¹ Katalog: Dawo-Auktion: Nachlaß Wolfram Huschens, saarländischer Maler und Bildhauer, Udo Dawo, Kaiserstraße 133, Scheid 02.03.1991; Nr. 70

über der Basisfläche. Ein viertes Parallelogramm ist durch Parallelverschiebung, als gegenläufige Fläche, von oben in diese Figur eingeschoben. Auch seine Schmalseiten sind parallel mit der Ober- und Unterkante der Bildfläche. Die beiden oberen Flächen sind dabei so ineinander geschoben, daß sie genau der Basisfigur entsprechen, die aber durch die Drehung des dritten Parallelogramms jetzt vertikal gelagert ist. Die Figur basiert auf der viermaligen Verschiebung des gleichen Parallelogramms, welches wieder als ein „Grundmodul“ aufgefaßt werden kann. Durch die Betonung von Grauwerten an den Überschneidungskanten und das Hervorheben von zwei Durchdringungskanten, erscheint die Figur als verschachteltes, räumliches Gebilde, welches vor dem Dunkelgrund des Kreises zu schweben scheint. Wie oben gezeigt ist der Aufbau der Figur praktisch ganz einfach. Lediglich durch das plastische Herausarbeiten von Durchdringung und Überschneidung, erscheint die geometrische Figur als ein kompliziertes Konstruktionsgebilde.

Schon 1978 entwickelt Huschens das gleiche Formgebilde für zwei Wandentwürfe²⁸². Zudem existiert aus der selben Zeit eine Druckgrafik, auf der dieses Gebilde rein graphisch dargestellt ist, mit dem Titel: „*So gradlinig wird 1979 nicht sein*“²⁸³. Und schließlich führt er die gleiche geometrische Figur noch als Freiplastik in Aluminiumvollformguß aus, wobei er die Basis um 180 Grad dreht²⁸⁴.

²⁸² „Ohne Titel“, 1978, Silberbronze und Graphit auf geschäumten und geschnittenen Gipskartonplatten, 51,8 x 35,2 cm, Evelyn und Rainer Huschens, Bahlingen/ Kaiserstuhl (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 78GE20609); (Wandrelief), 1978, Silberbronze und Graphit auf geschäumten und geschnittenen Gipskartonplatten, 40 x 24,5 cm, Christof Huschens, Riegelsberg (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 78GE10822);

²⁸³ „So gradlinig wird 1979 nicht sein“, 1978, Flachdruck, 29,7 x 21 cm, Privatbesitz, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 78GE07220);

²⁸⁴ „Ohne Titel“, 1979, Aluminiumvollformguß, ohne Maßangabe, (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“ - Kunst am Bau „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 79GE153A15, 79GE153B15)

5.5. Kunst am Bau

Die Kunst im öffentlichen Raum bei Wolfram Huschens ist unter anderem auch eine pädagogische Botschaft in Form, Farbe, Raum und Bewegung. Sie steht im Kontext zu traditionellen und aktuellen Kunstentwicklungen.

Wolfram Huschens hat mit Ende des Krieges schnell erkannt, daß die zukünftigen, künstlerischen Aufgaben bei der Architektur des Wiederaufbaus liegen würden. Es war klar, daß damit auch die bildenden Künste zum Zuge kommen würden, soweit sie unter interdisziplinärem Einfluß standen.

Die Kunst am Bau oder die sogenannte „Kunst im öffentlichen Raum“, ist für Huschens eine Möglichkeit sein gestalterisches Können auf den Punkt zu bringen. Sein wohl wichtigstes Anliegen ist das harmonische Zusammenführen von bildender Kunst und Architektur. Walter Gropius formulierte das schon 1919 so: *„Das Endziel aller künstlerischen Tätigkeit ist der Bau.“* und weiter heißt es *„Ihn (den Bau) zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablässig Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder erkennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren haben.“*²⁸⁵

Öffentlich zugängliche Wandgestaltungen und Freiplastiken sind bei Wolfram Huschens meistens fokussierte Ideen, die sich im Oeuvre als Zeichnung, aber auch in Siebdrucken oder Tafelbildern, besonders im Zusammenhang mit der geometrischen Abstraktion, wiederfinden lassen.

Die Arbeiten lassen sich wie im malerischen Oeuvre nach gestalterischen Schwerpunkten untergliedern. Das heißt es gibt Werke die eher einer freien geometrische Auffassung folgen und Werke, denen ein streng geometrisches Formenrepertoire zugrunde liegt. Auf die Darstellung der figürlichen Arbeiten, Menschen, Pflanzen, Tiere soll hier verzichtet werden.

²⁸⁵ Walter Gropius im Gründungsmanifest zum Bauhaus, Weimar, zitiert nach Roters, Eberhard. In: Argan, G.C. (Hrsg.): Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880 - 1940, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12, Frankfurt am Main, Berlin 1990, S. 217

5.5.1 Kunst am Bau - Freie Geometrie

„Die Vier Elemente“, 1951, Glasfenster für das Saarbrücker Rathaus

Die ersten Beispiele für die freie geometrische Unterteilung der Flächen in sich überschneidende Farbfelder sind die Glasfenster für das Saarbrücker Rathaus von 1951.

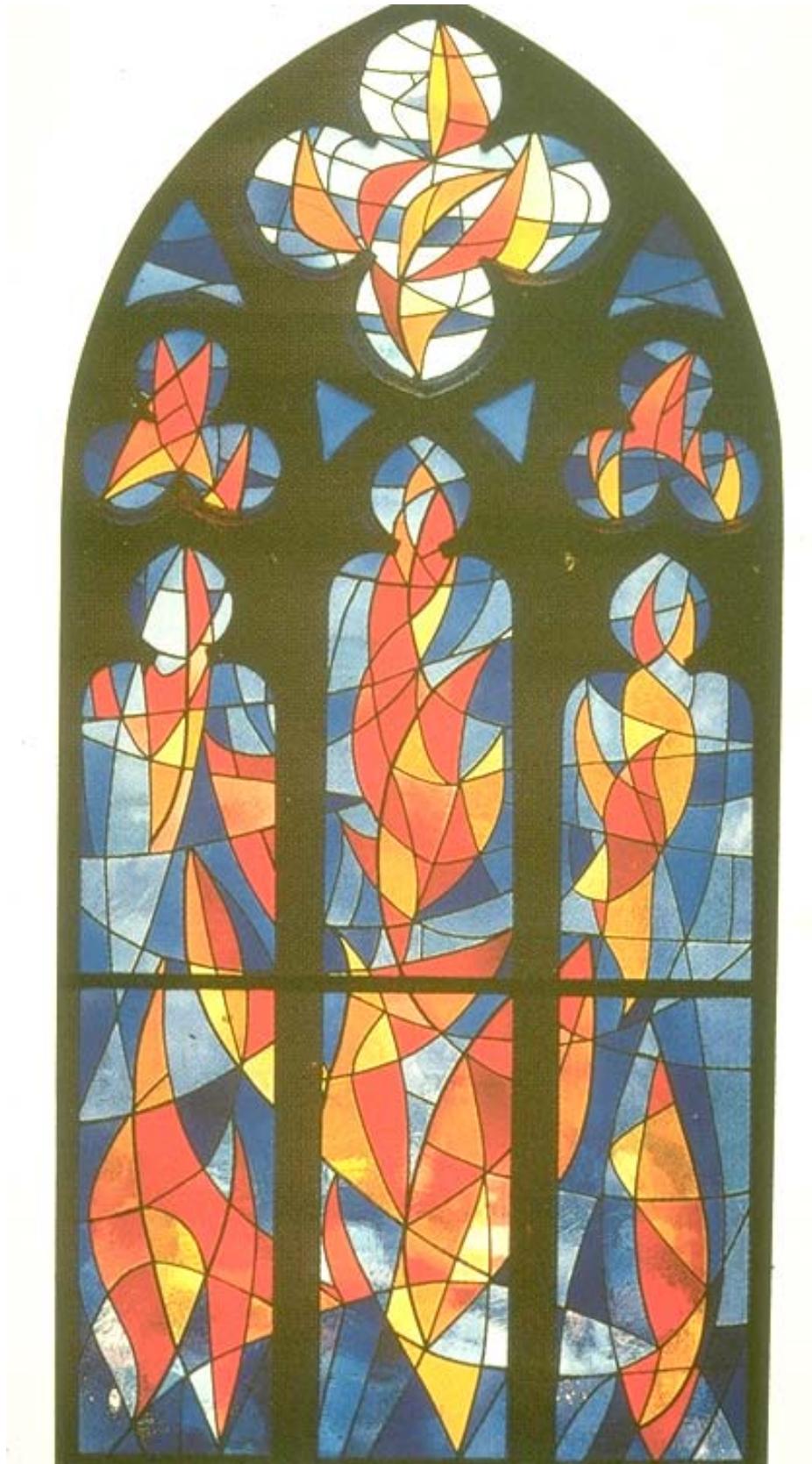
Wie und wann es genau zu dem Auftrag für die Neugestaltung der vier Bleiglasfenster gekommen ist, muß bisher im Dunkeln bleiben. Hochbauamt, Stadtarchiv und Denkmalbehörde besitzen nur spärliches Archivmaterial aus dieser Zeit. Sicher ist, daß die früheren Fenster, während des Bombenangriffs auf Saarbrücken, so sehr beschädigt worden sind, daß eine neue Ausführung notwendig wurde. Huschens, der erst seit zwei Jahren wieder in Saarbrücken ist, wird mit der Neugestaltung beauftragt. Vier große, neugotische, in Buntsandstein ausgeführte Fenster von 4, 10 m mal 2 m, mit je drei Lanzettfeldern und Drei- sowie Vierpaß- Maßwerk sind mit farbiger Bleiverglasung zu füllen. Die Vier Elemente beschäftigen Huschens besonders in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Hat er doch als Soldat, die Elemente in ihrer Fürchterlichkeit kennengelernt. Die Erkenntnis, letztlich hilflos ausgeliefert zu sein, nötigt ihm höchsten Respekt vor der Natur ab.

Die vier Fensteröffnungen liefern die Fläche für das transzuzide Spiel mit einer, den jeweiligen Elementen zugeordneten, Farbigkeit. Huschens bietet keine naturalistische, sondern eine abstrakte Lösung, die entgegen dem in den frühen fünfziger Jahren herrschenden, noch eher traditionellen Zeitgeist ihre Befürworter gefunden hat.

Die Fenster befinden sich im südlichen Haupttreppenhaus, in Höhe des ersten Treppenabsatzes, über rechteckigem Grundriß. Zwei Fenster "Feuer" (Taf. 47) und "Wasser" (Taf. 48), über der langen Seite, öffnen sich nach Süden. Die beiden übrigen, spitzbogigen Fensteröffnungen zeigen, über den kurzen Seiten, nach Westen mit dem Element "Erde" (Taf. 49) und nach Osten mit dem Element "Luft" (Taf.50). Mit dem Wechselspiel der transparenten Farbigkeit des mungeblasenen Antikglases visualisiert Huschens das jeweilige Element mit charakteristischen Farbkombinationen, welche, durch die linear einfassenden Bleiruten, in elementspezifische Form- und Farbflächen begrenzt sind.

Bei diesen Glasfenstern zeigt sich schon früh das elementare Grundprogramm einer, an Robert Delaunay orientierten, dynamischen Farbflächenaufteilung, wie sie auch in den bereits besprochenen Bildern „*Roter Falter*“, 1958 (Taf. 29), „*Cap Sunion*“, 1965 (Taf. 13), „*Erinnerung an Sylt*“, 1971 (Taf. 14) oder „*Lampion im Garten*“, 1974 (Taf. 32) und auch bei anderen Werken immer wieder zu Tage tritt.

**Tafel 47: „Die Vier Elemente“ - „Feuer“, 1951; Bleiverglasung mit gefärbtem Flußglas;
410 cm (im Scheitel) x 200 (3 x 58) cm ;
Haupttreppenhaus im Rathaus, Saarbrücken**



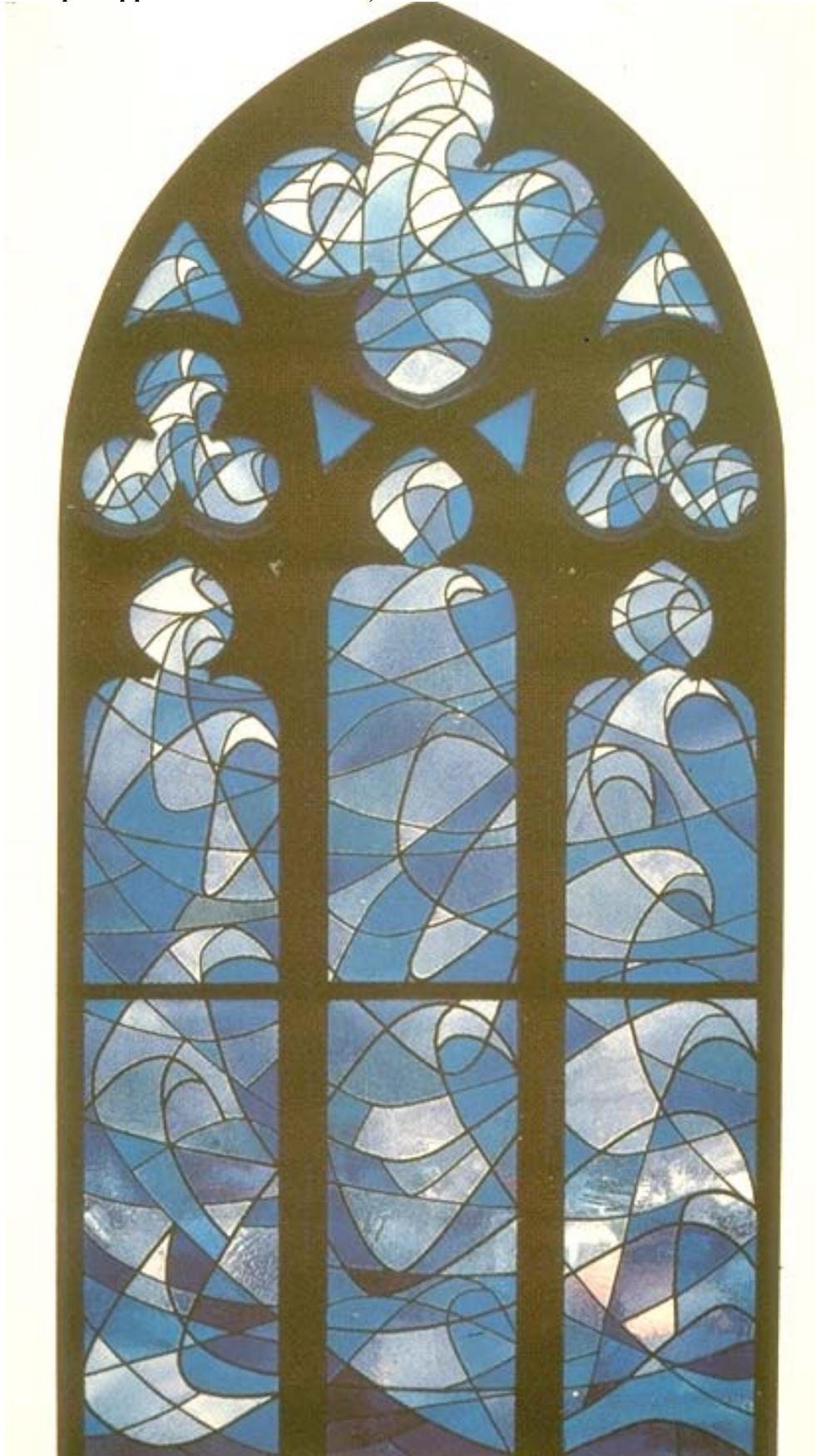
Tafel 47: „Die Vier Elemente“ - „Feuer“, 1951; Bleiverglasung mit gefärbtem Flußglas; 410 cm (Scheitelhöhe) x 200 (3 x 58) cm; Haupttreppenhaus im Rathaus, Saarbrücken

Bei der Anlage der farbigen Glasfläche scheint Huschens das Maßwerk der Fensterkonstruktion zu ignorieren. Lediglich der Vierpaß, im Bogenfeld, besitzt eine gewisse Autonomie. Mit einfachen Formen und farbigen Zeichen charakterisiert er das Element Feuer als bogige, vertikal aufstrebende, züngelnde, rote, gelbe, rotgelbe und orangegelbe, Glasflächen in einem dunkelblauen und hellblau facettierten Grund. Die Farbfeldunterteilungen entstehen durch, als Linien wirkende, Bleiruten, welche das farbige Flußglas fassen. Die Bogenlinien, die die rot und gelbfarbigen Feuerzungen rahmen, sind vertikalisiert und stehen in linearem Gegensatz zu den waagrecht orientierten, flachen Bogenlinien des blauen Grundes. Huschens zeigt so den thermodynamischen Charakter, der nach oben strebenden Feuerzungen. Der Vertikalorientierung der drei Lanzettbahnen des Fensterausschnittes folgt jeweils eine Feuersäule, die aber nie in einem festen Verbund, der sie bezeichnenden Farbflächen, gegeben ist. Durch die Unterbrechungen der Vertikal-bewegungen zeigt Huschens das, durch Thermodynamik entstehende Phänomen, der sich aus einem feurigen Verband lösenden, erhitzten Luft, welche als Flammzungen in Erscheinung tritt. Der blaue Grund ist in diesem Zusammenhang nicht nur komplementärer Farbkontrast, sondern bezeichnet auch die kalte Luft, den Sauerstoff, der dem Feuer als Nahrung dient. Besonders im unteren Teil der Linienkomposition wird dies deutlich. Hier ist besonders in der mittleren Bahn der Gegensatz von Horizontal- und Vertikallagerung der Bogenfelder aufgehoben. Ein diagonal orientiertes Bogensegment schafft eine Verbindung von der rechten, über die mittlere, zur linken Fensterbahn. Hier wird eine weitere Qualität des elementaren Feuers deutlich, nämlich das Raumübergreifende. Denn Feuer, einmal entfacht, entsteht immer dort, wo es Nahrung findet, wobei es von dem hier blau dargestellten Sauerstoff in wirbelnden Bewegungen weitergetragen wird. Huschens zeigt diese Wirbel deutlich im oberen Teil des mittleren Lanzettfensters, wo er S- Kurven, teilweise gegenläufig, mit Bogen überschneidet und damit den wirbelnden Eindruck erzeugt²⁸⁶.

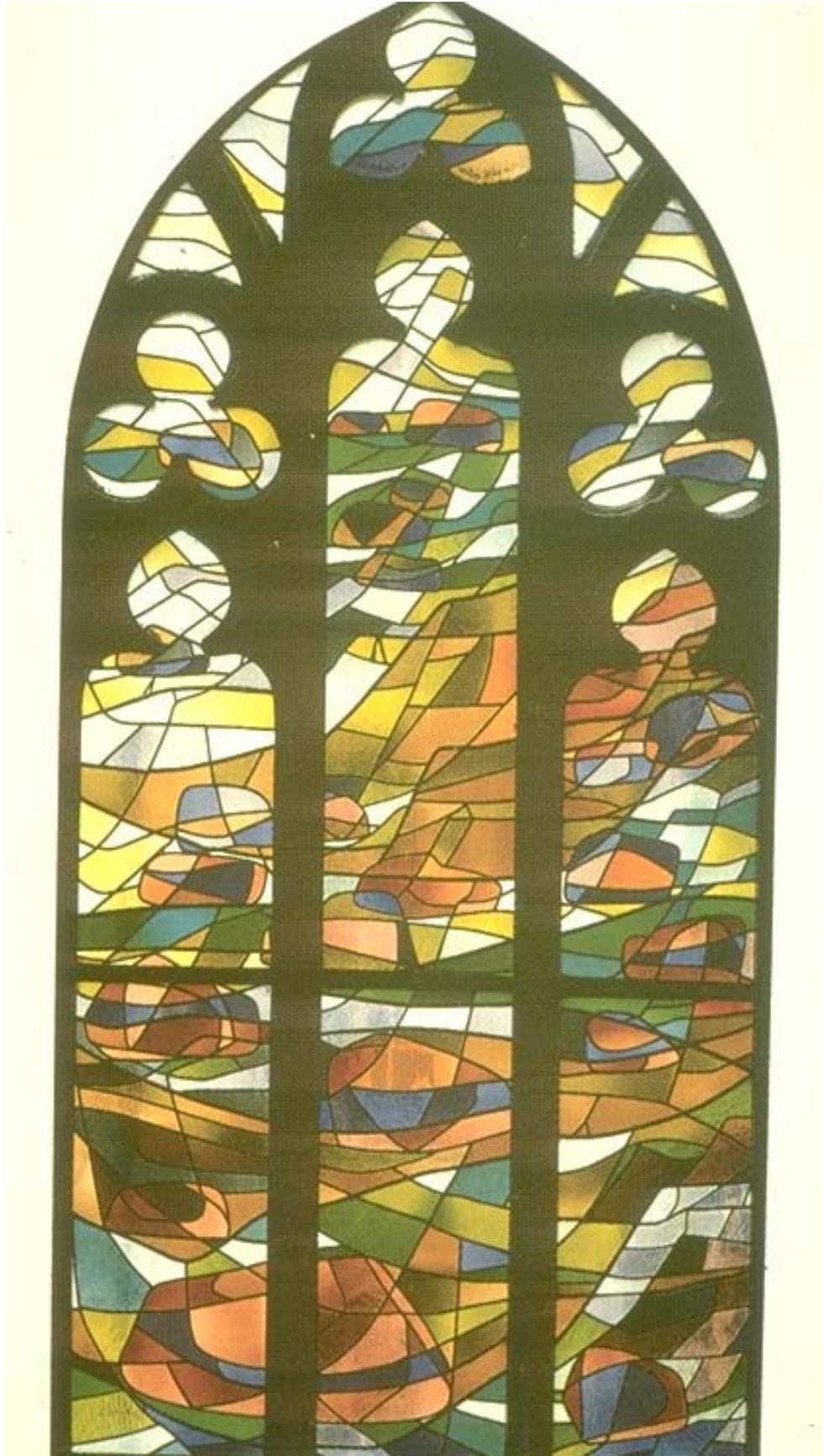
²⁸⁶ Schon bei Leonardo DaVinci tritt diese graphische Erfassung von wirbelnden Strukturen bei seinen Wasserstudien in Erscheinung. Vgl.: „Studien für Wasserbewegungen“, Zeichnung: Feder, 29 x 20 cm, R. L., Windsor Castle Inv. 12660 verso, datiert bei Chastel (S. 322) zwischen 1507-09;

Tafel 48: „Die Vier Elemente“ - „Wasser“, 1951; Bleiverglasung mit gefärbtem Flußglaß;

**410 cm (im Scheitel) x 200 (3 x 58) cm ;
Haupttreppenhaus im Rathaus, Saarbrücken**



**Tafel 49: „Die Vier Elemente“ - „Erde“, 1951; Bleiverglasung mit gefärbtem Flußglaß;
410 cm (im Scheitel) x 200 (3 x 58) cm ;
Haupttreppenhaus im Rathaus, Saarbrücken**



Tafel 48: „Die Vier Elemente“ - „Wasser“, 1951; Bleiverglasung mit gefärbtem Flußglas; 410 cm (Scheitelhöhe) x 200 (3 x 58) cm; Haupttreppenhaus im Rathaus, Saarbrücken

Das „Wasser“ ,rechts neben dem „Feuer“, ist das direkte, elementare Gegengewicht. Huschens gibt es als rhythmisch bewegte, ebenfalls richtungsorientierte Struktur wieder, die gleichmäßig die gesamte Glasfläche überzieht und dabei in den „Mehrphasen“ des steinernen Maßwerkes etwas verdichtet erscheint. Dem Wasser ist das Farbzeichen Blau zugeordnet. Basisfigur ist eine Wellenform. Sie strukturiert die dunkel- bis hellblau abgestuften, farbigen Glasfelder. Eine von links ansteigende, flache S- Kurve bildet den Wellenrücken. Den Wellenbauch gibt ein von rechts anwölbender, zu einer „Volutenbewegung“ ansetzender Bogen, welcher zusammen mit dem Wellenrücken zu einem nach rechts umschlagenden Wellenkamm verdichtet wird.

Diese Wellenfigur ist in leichten Abwandlungen mehrfach über- und hintereinander geordnet, wobei ihre linearen Überschneidungen nicht verdeckt werden. Diese Wellen sind zusätzlich mit flachbogigen, waagerechten Linien durchzogen, die die ausgreifenden Wellenbewegungen etwas abmildern. Durch die Überschneidungen sind wieder scheinbar autonome Feldbegrenzungen entstanden, die mit gefärbten Gläsern in wechselnden Blaustufungen gefüllt sind. Durch diese Helldunkelabstufungen erhält die gesamte Komposition gegenüber ihrer linearen Bewegtheit noch eine Tiefendynamik.

Tafel 49: „Die Vier Elemente“ - „Luft“, 1951; Bleiverglasung mit gefärbtem Flußglas; 410 cm (Scheitelhöhe) x 200 (3 x 58) cm; Haupttreppenhaus im Rathaus, Saarbrücken

Das Fenster „Erde“ wirkt, neben der gesteigerten Buntfarbigkeit, besonders durch waagerechte, in ungleichmäßigen Bögen diagonal orientierte Glasfelder mit einem Richtungszug nach rechts. Die verschiedenen Farben entwickeln sich dabei von links oben als transparente helle, weißgelbe, stellenweise grün durchsetzte Flächen nach unten zu erdfarbenen dunkleren Verdichtungen²⁸⁷. In den so verdichteten Buntglasfeldern dominieren braune und rotbraune Glastönungen, welche den Erdboden oder die Erdbasis symbolisieren mit sogenannten Erdtönen als Farbzeichen. An manchen Stellen werden diese Erdtöne von grünen und grüngelb abgestuften Feldern durchzogen, welche die pflanzlichen Hervorbringungen des Elementes Erde bedeuten. Christiane De Zalewski assoziiert hier treffend in ihrem Zeitungsartikel vom Januar 1996: *„Seltsam schwer sich hinziehende Linien lassen an die Festigkeit des Elementes Erde und die vielfältigen geografischen Erscheinungsformen denken. Täler und Berge, Äcker und Wiesen, reiche Vegetation, Seen und Flüsse, Metalle und Edelsteine sind Assoziationen zum Thema <Erde>.“*²⁸⁸

Dieses Bleiglasfenster „Erde“ ist nach Westen orientiert, wodurch die diaphane Lichtwirkung an klaren Tagen einem farbigen Wechselspiel mit der roten Abendsonne unterworfen ist. Die Lichtstrahlen des Abendrotes brechen sich dabei in den transparenten Grünflächen zu einem warmen Brauntönen und steigern bei Sonnenuntergang die Intensität der erdfarbenen Glasflächen. Die gesamte Glasfläche leuchtet dann vollständig in warmen Brauntönen. Die Farbwirkung ist somit abhängig von der periodischen Lichtwirkung.

²⁸⁷ Vgl. die Darstellung des „Morsumkliff“ in dem Bild „Erinnerung an Sylt“, 1971 (Taf. 14).

²⁸⁸ De Zalewski, Christiane: Feuiger Empfang im Rathaus - Sie sind wieder da: Die restaurierten Fenster von Wolfram Huschens - Die vier Elemente als Motiv. In: Saarbrücker Zeitung Nr.10, 12.01.1996; S.L1

**Tafel 50: „Die Vier Elemente“ - „Luft“, 1951; Bleiverglasung mit gefärbtem Flußglaß;
410 cm (im Scheitel) x 200 (3 x 58) cm ;
Haupttreppenhaus im Rathaus, Saarbrücken**



Tafel 50: „Die Vier Elemente“ - „Luft“, 1951; Bleiverglasung mit gefärbtem Flußglas; 410 cm (Scheitelhöhe) x 200 (3 x 58) cm; Haupttreppenhaus im Rathaus, Saarbrücken

Die Bewegung der Luft im östlichen Fenster ist entgegen dem vertikal orientierten Spitzbogenfenster in die Breite gelagert. Breite, sichelförmige, bräunliche, rosafarbene oder vollständig transparente Gläser wechseln sich ab mit in Blautönen abgestuften Feldern und verdichten sich in einer alternierenden „links/ rechts“ - Bewegung nach oben. Durch gelbe Glasstreifen sind die Farbfelder zu größeren Sichelformen zusammengefaßt. Die Dreipässe und Bogenzwickel sind dabei fast ganz in blauen Tönen gehalten. Nur links und rechts blitzt ein gelber Streifen durch. Frau De Zalewski stellt in ihrem Zeitungsartikel das Gelb in einen mythologischen Kontext als „*die Farbe des Merkurs, des luftigen Götterboten*“ und weiter heißt es in dem Artikel: „*Zartes Rosa läßt an Abendrot denken, hellere und dunklere Grautönungen rufen Assoziationen an schwere Gewitterwolken und Stürme hervor*“²⁸⁹. Hierbei muß wohl von einer Überinterpretation ausgegangen werden. Stürme und Gewitterwolken hätte Huschens sicherlich anders dynamisiert und der mythologische Bezug zu Merkur ist bei ihm nirgends nachweisbar, das heißt Wolfram Huschens hat sich in keinem, seiner für diese Arbeit zur Verfügung stehenden, Bilder mit mythologischen Themen auseinandergesetzt. Die Verbindung der blauen, reinen Luft mit Gelb und hellen bräunlichen Tönen hat wahrscheinlich einen realen Kontext, der in der Entstehungszeit der Glasfenster begründet liegt. Zieht man etwa das gelbe Kolorit von „*Bergmannsdorf*“, 1950 (Taf. 6) oder das gelbe Firmament im Bild „*Hochofen*“, 1952 (Taf. 17) als Vergleiche heran, so wird klar was mit den gelben und braunen Flächen im symbolisch blauen Element „*Luft*“ gemeint ist, nämlich die Luftverschmutzung durch gelbe Schwefeldämpfe, welche in der Luft der Stadt Saarbrücken in den fünfziger Jahren durch die Montanindustrie verursacht und unübersehbar waren. Dieses Fenster ist mit seiner transparenten Buntglasfläche nach Osten gerichtet. Seine Lichtwirkung ist somit an klaren Tagen von der Morgensonne (nicht vom *Abendrot*) abhängig. Das Morgenlicht wird in seiner Farbwirkung bei diesem Fenster durch die hellen rosafarbenen Felder noch unterstützt. Die alternierenden, schwingenden Glasfelder betonen dabei die Dynamik der flach einfallenden Lichtstrahlen.

Die Glasfenster im Saarbrücker Rathaus sind im gesamten Oeuvre von Wolfram Huschens die ersten Arbeiten, die sich vollständig vom Gegenständlichen befreit haben. In freier Assoziation arbeiten die Glasfenster mit der Licht-, Farb- und Formwirkung als dynamisierten, symbolischen Wertigkeiten und Wirkungen. Es zeigt sich, daß Wolfram Huschens schon zu Beginn der fünfziger Jahre durch Delaunays „*Rythmes circulaires*“ und „*Disques simultanéité*“ (Taf. 29), einer „*reinen Orchestrierung von Farbe und Licht*“ wie es Haftmann ausdrückt, beeinflusst ist. Robert Delaunay betont schon 1912: „*Solange die Kunst vom Gegenstand nicht loskommt, bleibt sie Beschreibung, Literatur, erniedrigt sie sich in der Verwendung mangelhafter Ausdrucksmittel, verdammt sich zur Sklaverei der Nachahmung. Und dies gilt auch dann, wenn sie die Lichterscheinung eines Gegenstandes oder die Lichtverhältnisse bei mehreren Gegenständen betont, ohne daß das Licht sich dabei zur darstellerischen Selbstständigkeit erhebt.*“²⁹⁰

²⁸⁹ De Zalewski, Christiane: Feuiger Empfang im Rathaus - Sie sind wieder da: Die restaurierten Fenster von Wolfram Huschens - Die vier Elemente als Motiv. In: Saarbrücker Zeitung Nr.10, 12.01.1996; S.L1

²⁹⁰ Zitiert in: Haftmann, Werner: Die Malerei des 20. Jahrhunderts, München 1954; S. 170

Tafel 51A: (HOLZVERKLEIDUNG DER AUSSENWAND ZUM FOYER DES GROSSEN HÖRSAALES DER BIOLOGIE) - Detail Ringdurchdringung



Tafel 51B: (HOLZVERKLEIDUNG DER AUSSENWAND ZUM FOYER DES GROSSEN HÖRSAALES DER BIOLOGIE) - Detail Kurvatur rechts



(Holzverkleidung des großen Hörsaales der Biologie) 1965?²⁹¹, Sibirische Kiefer verleimt; alternierende Tiefenmaße x 290 cm x 3100 cm (EG) und 1200 cm (KG); Universität des Saarlandes Bau 24, Saarbrücken

Die fast über dreißig Meter lange und mehr als 3 Meter hohe Holzverkleidung im Erdgeschoß und die fast 12 Meter lange Holzverkleidung im Kellergeschoß des großen Hörsaales für die Biologie ist der vierte²⁹² große Auftrag, den Wolfram Huschens zur Wandgestaltung von Fakultätsgebäuden auf dem Campus der Saarbrücker Universität erhalten hatte.

Er arbeitet hier erstmalig mit dem Werkstoff Naturholz, in Form von verleimten Brettern aus „Sibirischer Kiefer“. Der Ausführung, die eine Schreinerei übernommen hat, müssen umfangreiche Planungen vorausgegangen sein, das heißt Kompositionsskizzen, Entwürfe, Werkzeichnungen, Montagepläne, Schablonen und Modelle, von denen leider bisher nichts aufzufinden war. Die Holzverkleidung folgt im Innenraum des Gebäudes der architektonisch vorgegebenen Krümmung der Wand des großen Hörsaales, der sich über zwei Stockwerke erstreckt. Ein Foyer ist großzügig um den Hörsaal angelegt, so daß die reich gegliederte, viele Quadratmeter messende Reliefwand vom eintretenden Betrachter auf Anhieb gut zu überblicken ist.

Tafel 51A: (Holzverkleidung der Aussenwand zum Foyer des großen Hörsaales der Biologie) - Detail Ringdurchdringung

Die gesamte umlaufende Wand ist durch verschieden dicke Leimholzlamellen gegliedert. Die Stärken der Lamellen variieren in Stärken von 2 bis 6 cm jeweils um einen halben Zentimeter. Insgesamt neun verschieden Leimholzstärken bestimmen die Fugenrhythmik des Gesamtgefüges. Alle Lamellen sind als „Formrippen“ gestaltet, das heißt jede einzelne Lamelle hat eine individuelle Form, die vom Gesamtgefüge bestimmt wird. Das Gesamtgefüge ist seinerseits wieder durch die festgelegten Reliefwirkungen festgelegt. Gestaltungsgrundlagen sind Kreisbögen, sich durchdringenden Ellipsen und ineinandergeschobenen oder ausgesparte Kreise. Huschens hat den Grundentwurf der kreisförmigen Grundgebilde auf einer zuvor angefertigten Zeichnung in eine vertikale, bahnartige Linienstruktur unterteilt, wobei der Abstand der Linien der Dichte des Formgefüges gefolgt ist. Das heißt, dort wo sich die Kreise als eine Art Interferenz überschneiden, wird auch der Abstand zwischen den Linien enger, beziehungsweise die Stärke der Formrippen geringer. Dort, wo die Figur großflächiger angelegt ist nimmt auch der vertikale Abstand, also auch die Dicke der Formrippen zu. Auf Tafel 51A ist dies deutlich zu erkennen. Damit die Kreisfiguren in den Raum treten können bedarf es eines beträchtlichen konstruktiven Aufwandes. Ausgehend von der Zeichnung, müssen alle vertikalen Bahnen für den Montageplan durchnummeriert werden, damit sie bei der Ausführung an die richtige Stelle gesetzt werden. Die Reliefwirkung der ineinanderfließenden Formen entsteht folgendermaßen: Dort wo die Kreisfiguren in der Zeichnung die vertikalen Bahnen überschneiden wird ein Höhenmaß festgelegt, welches, wie auf der Abbildung im linken Kreis, zu beiden Seiten auf ein Grundmaß hin schräg abfällt oder, wie im rechten Kreis, als Tiefenmaß, zu beiden Seiten, auf ein Grundmaß hin schräg ansteigt. Werden diese Höhenmaße nun auf die Fläche eines in entsprechender Dicke gehobelten Brettes übertragen, ausgeschnitten und verschliffen so entsteht eine „Formrippe“. Aufgrund der entsprechenden

²⁹¹ Die Datierung entstammt aufgrund der fehlenden Wettbewerbsdokumentation den Unterlagen des „Instituts für aktuelle Kunst“, Saarlouis, Nr. Obj. 402.

²⁹² Die drei vorangegangenen Wandgestaltungen für die Philosophische Fakultät (Taf. 55A), für das Treppenhaus der Kristallographie (Taf. 56A u. B) und für den Sitzungssaal der Rechtswissenschaftlichen Fakultät werden im Kapitel 5.6 „Kunst am Bau“ in dem Abschnitt 5.6.2 „Strenge Geometrie“ behandelt.

Numerierung nach der Werkzeichnung kann diese „Formrippe“ genau an der ihr zugewiesenen Stelle auf der Wand montiert werden und ergibt im Verbund mit allen anderen Rippen die Gesamtwirkung Relieffigur.

Tafel 51B: (Holzverkleidung der Aussenwand zum Foyer des großen Hörsaales der Biologie) - Detail Kurvatur rechts

Dieses Verfahren der ansteigenden, beziehungsweise absteigenden Höhenmaße führt zu der anschwellenden oder abschwelenden Gesamtstruktur dieser Holzlamellenwand. Basis für die Figurationen ist dabei immer der planare Entwurf, aus dem die entsprechenden Höhenverhältnisse, beziehungsweise die Dimensionen der „Formrippen“ abgeleitet sind.

Auf diese Weise entsteht eine ausgeprägt rhythmische Reliefoberfläche durch berechnete Formverhältnisse.

Mit dem organischen Werkstoff Holz stellt Huschens inhaltlich die Beziehung zu der Biologie her, für die das Gebäude bestimmt ist. Vereinfacht ausgedrückt setzt sich diese Wissenschaft in wesentlichen Teilen mit dem organischen Wachstum auseinander, also mit dem Leben in der Natur. Die gewonnenen Erkenntnisse werden von den Wissenschaftlern in Modellen abstrahiert. Das ist der Ansatzpunkt, wo sich diese Wissenschaft mit der Kunst des Wolfram Huschens überschneidet, der seine künstlerischen, auf modellhaften geometrischen Grundformen basierenden Abstraktionen ebenfalls, wie bereits nachgewiesen, aus der Naturanschauung gewonnen hat.

Tafel 52A: “Der Lauf des Geldes“ - Fenster D - E,1967;
Vollformgußaluminiumplatten;
487 cm x ges. 2840 (3 x 568) u. (2 x 568) cm, Tiefe alternierend; SKG - Bank,
Saarbrücken



Tafel 52B: “Der Lauf des Geldes“ - Fenster A - C, 1979;
Vollformgußaluminiumplatten;
487 cm x ges. 2840 (3 x 568) u. (2 x 568) cm, Tiefe alternierend ; SKG -
Bank, Saarbrücken



**Tafel 52A: „Der Lauf des Geldes“ - Fenster D - E; 1967; Vollformgußaluminium;
487 cm x ges. 2840 cm (3 x 568) und (2 x 568); Tiefe alternierend; SKG - Bank,
Saarbrücken**

1967 erhält Wolfram Huschens von der „Zentralkasse Saarländischer Genossenschaften eGmbH“ (ZG - Bank), der heutigen SKG - Bank, den Auftrag die großen Glasfenster des Neubaus mit einer künstlerisch gestalteten „Schutzkonstruktion“ zu versehen.

Dieses „*Stück Kunst am Bau*“, so formuliert es Vorstandsmitglied Dimmig bei der Eröffnung des Neubaus 1967: „*sollte von der Konzeption her nicht nicht Anhängsel, sondern integraler Bestandteil sein, die Plastik soll in ihren gegenläufigen Spiralen den Kreislauf des Geldes und mit seiner zentrierten Anordnung Aufgabe und Organisation versinnbildlichen.*“²⁹³

Huschens arbeitet hier zum ersten Mal mit dem Werkstoff Aluminium, welcher durch das sogenannte „Vollformgußverfahren“ in Form gebracht wird (Kap. 4. 2).

„*Der ausführende Künstler Wolfram Huschens hatte die Aufgabe, dem Schalterraum genügend Tageslicht zu belassen, gleichzeitig aber die Flächen der Fenster optisch und real zu schließen. Er löste die Aufgabe durch den Entwurf eines durchgehenden, dreischichtigen <Vorgangs> aus innen und außen montierten Teilen, die als Grundform eine lagernde Spirale bilden. Sie steht in bewußtem Kontrast zu den Waagrecht- Senkrecht- Verläufen der Fassade.- Bei der Realisierung der technischen Probleme versicherte sich Huschens der Mitarbeit der größten südwestdeutschen Nichteisen- Metallgießerei, der Saar- Metallwerke in Saarbrücken. In der Saarweller Abteilung Leichtmetallgießerei des Hauses wurden Versuche angestellt, die besonders der Oberflächenbeschaffenheit des Materials galten. Die Segmente wurden mit Styropor- Modellen eingeformt, gegossen und nach genauem Montageplan an den Rahmen verschraubt. Als Legierung, die den Witterungs- und Luftverschmutzungseinflüsse unserer Industriestadt- Luft ohne Korrosion widersteht wurde <Anticorrodal> gewählt (Normlegierung G-ALSi5, Mg).- Der Wunsch des Auftraggebers nach einer derben Oberflächenstruktur - Kontrast zur glatten Gesamtfassade - brachte die mit hohen Gußansprüchen aus dem Maschinenbau vertrauten Gießer in Gewissenskonflikt. Während sonst <Lunker> ein Stück zum Ausschuß machten, waren sie diesmal beabsichtigt. Die Struktur der Styropor- Gußform und die beim Vergasen der Modelle entstehenden Luftblasen gaben den Guß- Stücken dann auch die unruhige Oberfläche, die dem Entwerfer vorgeschwebt hatte.*“²⁹⁴

Die breitgelagerte Flächenkomposition basiert, ähnlich den „Formrippen“ der Holzwand des Biologiehörsaaes (Taf. 51A u. B.), auf der dynamischen Organisation von variierten Formteilen, die hier flächig, als sichelartige Segmentplatten auftreten. Dem Entwurf liegt eine Kreisbewegung zugrunde, die sich aus einem Zentrum rechts oben neben dem Betonpfeiler auf Tafel 52A spiralgig ausgreifend entwickelt. Jedes einzelne Formelement hat individuelle Dimensionen die grob einer festgelegten Formidee folgen. Ober- und Unterkante einer rechteckigen Fläche verlaufen immer parallel. Je nach Relation werden linke und rechte Seite der Fläche in Bögen angeschnitten, einmal konkav und einmal konvex. Die konvexe Linie folgt dabei einem durch die spiralgige Gesamtform vorgegebenen Radius, der als gleichmäßige Bogenlinie auf die parallelen Ober- und Unterkanten stößt. Die konkave Linie bezieht sich dabei, als freies, hakenartiges Bogengebilde, wesentlich auf die Oberkante und den Konkavbogen. Sie schiebt sich als Ausschnittsgrenze teilweise so nahe an den Konkavbogen heran, daß nur noch ein schmaler Steg bestehen bleibt. Auf diese Weise entsteht ein scharfkantiges, sichelförmiges Formflächengebilde, welches als Einzelform durch die

²⁹³ Zitiert in: Ohne Autorenangabe: „Es geht um ihr Geld“. In: Saarheimat Nr 12, 1967, S. 384

²⁹⁴ Ohne Autorenangabe: „Es geht um ihr Geld“. In: Saarheimat Nr 12, 1967, S. 384

Gesamtform bedingt ist. Huschens hat die Formengebilde direkt aus der Zeichnung auf die Styroporplatten übertragen, die entsprechend ausgeschnitten als verlorenes Modell für den Aluminiumguß dienen.

Durch die dreidimensionale Anordnungsmöglichkeit der Formplatten ist es möglich die einzelnen Formgebilde in der Fläche zu überschneiden und so Verdichtungen zu erzeugen. Huschens geht bei seinen dreidimensionalen Konstruktionen immer von der in mehreren Ebenen aufgefaßten Fläche aus. Dies zeigt sich im Grunde auch bei der zuvor beschriebenen „Biologiewand“ (Taf. 51B). Die Reliefstruktur ergibt sich hier, wie dort aus dem Tiefenunterschied von mehreren Ebenen, die in der formalen Gesamterscheinung zueinander i proportional in Beziehung gesetzt sind. Diese Auffassung des Raumes, als eine Abfolge von Ebenen, visualisiert Huschens in vielen Beispielen seiner Malerei, die wie bereits gezeigt, auf Cézannes „Plänen“²⁹⁵ basiert. Die zentrifugale Bewegung von Kreisbögen und Kreisflächen resultiert aus der Auseinandersetzung mit Delaunay²⁹⁶.

**Tafel 52B: „Der Lauf des Geldes“ - Fenster A - C, 1979;
Vollformgußaluminiumplatten; 487 cm x ges. 2840 cm (3 x 568) und (2 x 568), Tiefe
alternierend; SKG - Bank; Saarbrücken**

1979 wird das Gebäude erweitert und es entstehen drei weitere, große Fensterflächen, die eine Gestaltung in gleicher Weise erforderlich machen. Huschens knüpft 14 Jahre später nahtlos an sein Konzept von 1965 an. Beim Gesamtüberblick ist in keiner Weise auffällig, daß die auf Tafel 52B gezeigte Flächenkomposition erst zu einem viel späteren Zeitpunkt entstanden ist. Dennoch hat Huschens bei der konzeptuellen Planung eine entscheidende Veränderung vorgenommen. Die Spiralbewegung der früheren Konzeption ist nun durch zwei Kreisbewegungen ersetzt, deren Zentren zu beiden Seiten, außerhalb der drei Fensterflächen liegen. Die kreisenden Bewegungen treffen sich im mittleren Fensterfeld, nach rechts, aus der vertikalen Mittelachse verschoben. Die Formelemente werden hier schmaler und verdichten sich an der Überschneidungsgrenze. Dieses Verdichten durch Formschmälerung und Anhäufung zeigt Huschens wie oben dargestellt auch bei der „Ringdurchdringung“ (Taf. 51A) der Holzwand für die Verkleidung des Hörsaales der Biologie auf dem Campus der Saarbrücker Universität.

Die vorangegangenen Beispiele für Kunst am Bau im Rahmen der „Freien Geometrie“ belegen, daß Wolram Huschens für die Planung der dreidimensionalen Flächengestaltung im öffentlichen Raum unter anderem von Prinzipien der Malerei ausgeht. Das Verhältnis von „Figur zu Grund“, die Auffassung des Raumes als Abfolge von Ebenen, die Modulation von Formen, die Formendynamik und die Einbeziehung der Materialqualität und dessen Textur spielen die wesentlichen Rollen bei den Gestaltungskonzeptionen.

²⁹⁵ Vgl.: Kap. 5.1, Taf. 10, 11; Kap. 5.2; Kap. 5.3, Taf. 21; Kap. 5.4.2, Taf. 38, 40, 44

²⁹⁶ Vgl.: Kap. 5.1, Taf. 14; Kap. 5.4.1, Taf. 29, 32

**Tafel 53: "Labyrinth" - Ansicht A, 1983; handpatiniertes Kupferblech, Sandstein;
45 cm x 250 (306) cm x 257,5 cm; Sozialpflegerisches Berufbildungszentrum,
Saarbücken**



**Tafel 53: „Labyrinth“ - Ansicht A, 1983; handpatiniertes Kupferblech, Sandstein;
45 cm 250 (306) cm x 257,5 cm; Sozialpflegerisches Berufsbildungszentrum,
Saarbrücken**

Die große Freiplastik „*Labyrinth*“ ist, wie alle bisher gezeigten Beispiele zur „Kunst im öffentlichen Raum“, beziehungsweise zur „Kunst am Bau“, symbolisch auf den Ort bezogen. Bei der „Biologie“ ist es das organische Material Holz und die an Zellstrukturen und deren Teilung erinnernde Kreisfiguren, bei der „SKG - Bank“ ist es die Darstellung der Kreislaufdynamik im Geldverkehr und hier ist es der Zusammenhang des „Labyrinth - Symbols“ mit dem Weg der schulischen Ausbildung. Das „*Labyrinth*“ ist nach Wolfram Huschens „*Symbol für einen schwierigen Weg, auf dem man sein Ziel erreicht*“²⁹⁷ Huschens hat „*mit Absicht Anfang und ende nicht dargestellt, den ständigen Weg betont er als das Wesentliche, ständig lernen, üben, was schließlich zum Können führt.*“²⁹⁸

Die Freiplastik stellt im Grunde den Kulminationspunkt eines Gesamtkonzeptes dar, welches Huschens im Rahmen dieses Auftrages zum Erweiterungsbau dieses Schulzentrums ausführen konnte. Im Treppenhaus des Gebäudes ist die Thematik des Labyrinthes auf den Wänden und am Boden als Gestaltungsfigur mehrfach variiert²⁹⁹.

Der Freiplastik geht ein eigenständiges Kupfermodell von 1981 voraus³⁰⁰. Für die danach fremdausgeführte Großplastik, die jedoch mit knapp 3 Metern Höhe nicht übermonumentalisiert oder megalomanisch erscheint, nutzt Huschens erstmals die Technik der patinierten Kupferplatten, die als Einzelteile in Formen gebogen, als Platten kreisförmig zugeschnitten und zu spiraligen Körpern zusammengelötet sind. Die so entstandene Metallkonstruktion ist auf einen in Segmentbogen abgestuften Sandstein als Sockel gesetzt.

Für die Umsetzung der plastischen Figur ist ein zweidimensionaler Plan von der Vorder- und der Rückansicht der Plastik für die Gestaltung grundlegend, auf dem die drei, sich gegenseitig bedingenden Spiralbewegungen, in parallelen, volutenartigen Kreisbahnen festgelegt sind. Bestimmten Segmentabschnitten werden auf einer Planfläche zwei Tiefenmaße zugeordnet (Vgl. Taf. 51A u. B), welche sich auf eine gedachte Schnittebene beziehen, die aus der Mittelachse der Seitenansicht entsteht (Taf. 53). Bezogen auf diese mittlere Schnittebene gibt Huschens die zwei Tiefenmaße an, die das Vor- oder Zurücktreten der Kreisbahnflächen im Raum bestimmen. Der Übergang der beiden so entstehenden Kreissegmentflächen erfolgt über eine Schräge. Die plastische Wirkung von Vorder- und Rückansicht ist nicht gleich, wird aber durch die Beziehung der Tiefenmaße zueinander bedingt. Es ist festgestellt worden, daß zwei Tiefenmaße auf die mittlere Ebene bezogen sind. Diese beiden Maße bedingen nun in gegenseitiger Abhängigkeit den plastischen Formenrhythmus von Vorder- und Rückansicht in

²⁹⁷ Ohne Autorenangabe: Kunst am Bau - Gemeinsam planen und gestalten. In: Saarbrücker Zeitung 26./27.07.1986

²⁹⁸ Ohne Autorenangabe: Kunst am Bau - Gemeinsam planen und gestalten. In: Saarbrücker Zeitung 26./27.07.1986

²⁹⁹ Wandgestaltungen und Bodengestaltung im Treppenhaus des Sozialpflegerischen Berufsbildungszentrum - Bau 10, Saarbrücken, 1983, Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke: Kunst am Bau - „Strenge Geometrie“ (WZ. Nr.: 83GE416B11, 83GE416C11, 83GE416D11, 83GE41728)

³⁰⁰ Das Kupfermodell, 1981 („Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: Kunst am Bau „Freie Geometrie“: WZ. Nr.: 81FG41427) wurde für die Auktion bei Dawo, 1991 frei nach einem Siebdruck („Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Freie Geometrie“: WZ.Nr.: 87FG15014) „Prinzip Hoffnung“ genannt. Die Datierung deutet darauf hin, daß dieses Modell zunächst eine eigenständige Skulptur gewesen sein könnte, die bei der Erlangung des öffentlichen Auftrages als Großplastik umgesetzt worden ist.

der Weise, daß dem kleineren Maß auf der Vorderseite immer das größere Maß auf der Rückseite entspricht und umgekehrt.

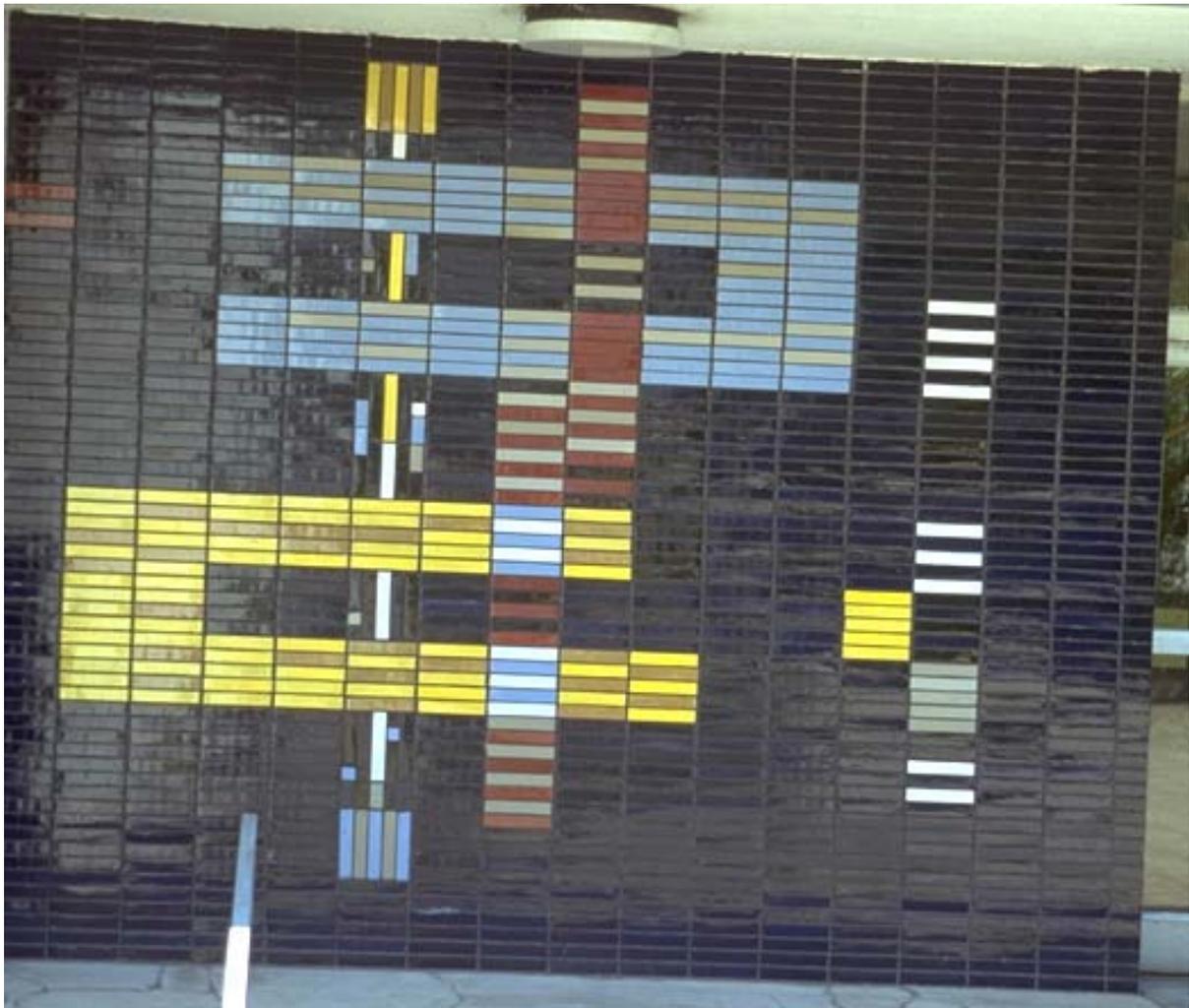
Das Motiv des Labyrinthes ist seit Jahrtausenden in fast allen menschlichen Kulturen ein Thema. Der amerikanische Ethnologe Carl Schuster spürte diesem Symbol auf der ganzen Welt nach und kam dabei zu dem Ergebnis, daß sich Labyrinth in ihrem Konstruktionsprinzip auf der ganzen Welt gleichen. Das älteste bekannte Labyrinth ist der sagenhafte Garten des Minotaurus im Palast von Knossos auf Kreta. *„Edmund Carpenter, der Forscher und kongeniale Herausgeber von Carl Schusters Erkenntnissen über das weltumspannende Zeichensystem sieht in diesen Labyrinthen Symbole: Sie dienten in der Regel für Rituale, die den Weg vom Leben zum Tod und wieder zum Leben - nämlich zur Wiedergeburt - darstellten; sie wurden begangen, behüpft, betanzi, beritten. In einigen Kathedralen Frankreichs sind solche verschlungenen Wege noch heute als Boden - Mosaiken mit einem Durchmesser von bis zu zwölf Metern zu bestaunen, etwa in Rennes, Auxerre, Reims, Saint-Quentin oder Chartres.“*³⁰¹

³⁰¹ Gerstner, Karl: Das Labyrinth, ein Sinnbild für Leben, Tod und Wiedergeburt. In: ART-Kunstmagazin, Nr. 5, Mai 1997; S. 47

Tafel 54A: (WAND IM WANDELGANG DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT) - Ansicht Bau 10, 1954; farbig glasierte Tonziegel; 306,5 cm x 2144 cm (Bau 10) und 230/ 377/ 385 cm (Bau 12) ; Universität, Saarbrücken, Bau 10



Tafel 54B: WAND IM WANDELGANG DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT - Bau 12 Detail links B, 1954; farbig glasierte Tonziegel; 306,5 cm x 2144 cm (Bau 10) und 230/ 377/ 385 cm (Bau 12) ; Universität, Saarbrücken, Bau 12



5.5.2. Kunst am Bau - Strenge Geometrie

Tafel 54A: (Wand im Wandelgang der Philosophischen Fakultät) - Ansicht Bau 10, 1954; farbig glasierte Tonfliesen; 306,5 cm x 2144 cm; Universität des Saarlandes Bau 10, Saarbrücken,

Die Wandgestaltung im Wandelgang des Neubaus der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes ist als einziges Beispiel zur Kunst am Bau von Wolfram Huschens auf dem Saarbrücker Campus relativ gut dokumentiert. Die Arbeit fällt in die Zeit als das Saarland nach dem Krieg unter französischem Einfluß steht. Der Neubau, der heutige Bau 10 der „Faculté des Lettres“, wie es heute noch über dem Eingang zu lesen steht, wurde nach einem Entwurf des Pariser Architekten André Remonet von Hans Hirner 1954 ausgeführt. Der Bau 12.1, der sich heute dem Bau 10 anschließt, das ehemalige Berufspädagogische Institut wurde von Willi Steinhauer entworfen und 1955 vollendet.

Im Juni 1954 wurde ein Wettbewerb zur Gestaltung der Wand im Wandelgang des fast fertiggestellten Neubaus ausgeschrieben: *Ich beehre mich, Ihnen mitzuteilen, dass das Wiederaufbauamt des Saarlandes, auf Anregung des Verwaltungsrates der Universität des Saarlandes und im Einvernehmen mit der Universität einen Wettbewerb zur künstlerischen Gestaltung der keramischen Wandverkleidung für die Gebäude der Philosophischen Fakultät und des Berufspädagogischen Instituts an der Universität des Saarlandes veranstaltet. (...) Es werden zur Teilnahme am Wettbewerb eingeladen: Frau Class, Saarbrücken, Herr Wolfram Huschens, Saarbrücken, Herr Dr. E. H. Kleint, Saarbrücken, Herr Max Merz, Homburg, Herr Hannes Neuner, Saarbrücken/ Stuttgart.*³⁰²

Wolfram Huschens hat zu diesem Zeitpunkt gerade seine zusätzlichen kunsthistorischen Studien bei Professor Schmoll gen. Eisenwerth an der Universität Saarbrücken abgeschlossen, sodaß ihm die aktuellen architektonischen Bestrebungen auf dem Campus geläufig gewesen sind. Inwieweit Professor Schmoll gen. Eisenwerth als Teilnehmer beim Preisgericht sich für die Favorisierung des Entwurfes von Huschens eingesetzt hat ist nicht zu ermitteln und wohl auch marginal vor dem Hintergrund der zwölf Personen, die das Preisgericht gestellt haben. Zum Kreis der Preisrichter gehörten auch Remonet und Hirner, die den Bau auch künstlerisch zu verantworten hatten.

Die Wettbewerbsaufgabe lautete folgendermaßen: *„Für den Wandelgang im Erdgeschoss des Gebäudes der Philosophischen Fakultät sollen künstlerisch anspruchsvolle Entwürfe zum keramischen Wandbelag von drei Wandflächen ausgeführt werden. Dem Entwurf soll keine gegenständliche Gestaltung zu Grund gelegt werden, dem Teilnehmer bleibt vielmehr volle Freiheit hinsichtlich der Form und Farbgebung im Rahmen der zur Verfügung stehenden keramischen Materialien, jedoch soll dem Charakter des Gebäudes Rechnung getragen werden.“* Die Aufgabe wurde noch spezifiziert durch die Präzisierung bestimmter Formen und die Favorisierung einer einheimischen Keramikfirma: *„Glasierte Steinzeugplatten in möglichst länglichen Rechtecken, horizontal verlegt, aus der laufenden Produktion der Werke Villeroy & Boch, des Saargemünder Werkes oder der Tuilliers du Nord. - Es ist daran gedacht, die Flächen vorherrschend in Rot zu halten, wobei das Blau und das Gelb der Fassadenkeramik*

³⁰² Auszug aus dem Brief von des Rektors der Universität des Saarlandes an das Ministerium für Kultus, Unterricht und Volksbildung. In: Akte im Landesarchiv Saarbrücken Nr. MK 05127: Wettbewerb zur Gestaltung der keramischen Verkleidung der Gebäude der philosophischen Fakultät; Az.: UIS - B 38

*als Wiederholung aufgenommen werden soll. - In die Wand a.) 1. sind zur Belichtung des dahinter liegenden Flures Glasbausteine in den erhältlichen Formaten oder zugeschnittene Rohglasscheiben 20 mm stark einzukomponieren, jedoch darf die Anordnung der Glasbausteine 51 cm in der Breite an einem Stück nicht überschreiten, damit die Konstruktion der Wand nicht gefährdet wird. Insgesamt sind 3 qm Glasflächen einzubauen. Übereinstimmung des Entwurfs mit der allgemeinen Farbgebung der Fassaden soll angestrebt werden.*³⁰³

Tafel 54B: (Wand im Wandelgang der Philosophischen Fakultät) - Bau 12 Detail links B, 1954; farbig glasierte Tonfliesen; 306,5 cm x 230 cm; Universität des Saarlandes Bau 12, Saarbrücken,

Aus der präzisen Aufgabenstellung geht hervor, daß der Gestaltungsspielraum des Künstlers durch die Materialvorgabe und beleuchtungstechnische Festlegungen eingeschränkt war. Sogar die Art der Abstraktion, eine strenge, orthogonale Farbfelderstruktur war vorgegeben. Offenbar konnte Wolfram Huschens mit diesen Einschränkungen am besten umgehen und durfte seinen Entwurf ausführen lassen.

Sein Konzept basiert auf der Einteilung der Wandfläche in vertikale Bahnen, deren Abstand sich aus den Fugen der „*länglichen Rechtecke*“ ergibt, die „*horizontal*“ verlegt sind. So entsteht ein orthogonales Rechteckraster, innerhalb dessen Grenzen die Farbflächen variiert werden können. Somit ist die erste Anforderung erfüllt. Zudem legt Huschens eine abstrakte Hauptfigur fest. Ein klammerartiges Gebilde, das in gewisser Weise an eine Induktionsspule oder einen Elektromagneten erinnert, aber sicherlich nicht gegenstandsbezogen gemeint ist. Die Figur hebt sich durch die Farbe aus dem dunkelblauen Grund heraus. Einmal gibt Huschens das Gebilde in vorwiegend hellblauen Riemchen, ein anderes Mal in gelben. Dies sind auch die Farben in denen die keramischen Ausfachungen des Betonskelettes der Gebäudefassade erscheinen, welche in ihrer Gestaltung einem orthogonalen, achsenübergreifenden, quadratischen Flächensystem folgen. Mit diesem Farbbezug, der heute durch die stark ausgebleichten Keramikplatten nur noch schwach zu sehen ist, hat Huschens eine weitere Aufgabe des Wettbewerbs erfüllt. Interessanterweise fügt er aber in den blauen Verband, graue Felder ein und in den gelben Riemchenverband braune Farbfelder, welche die monochrome Wirkung der geometrischen Figurengebilde auflockern.

³⁰³ Von Dipl. Ing. H. Hirner verfaßte Wettbewerbsaufgabe. In: Akte im Landesarchiv Saarbrücken Nr. MK 05127: Wettbewerb zur Gestaltung der keramischen Verkleidung der Gebäude der Philosophischen Fakultät; Az.: UIS - B 38

Tafel 54C: WAND IM WANDELGANG DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT - Bau 12 Detail rechts, 1954; farbig glasierte Tonziegel; 306,5 cm x 2144 cm (Bau 10) und 230/377/ 385 cm (Bau 12) ; Universität, Saarbrücken, Bau 12



Tafel 54C: (Wand im Wandelgang der Philosophischen Fakultät) - Bau 12 Detail rechts, 1954; farbig glasierte Tonfliesen; 306,5 cm x 385 cm; Universität des Saarlandes Bau 12, Saarbrücken,

„Auflockern“ ist das Stichwort zu dieser streng geometrischen Wandgestaltung. Huschens, der wie bereits nachgewiesen, ein großes Interesse an dynamisierten Farbflächen hat, kann hier durch die orthogonale Vorgabe keine bogigen Bewegungen einarbeiten, wie beispielsweise in den Glasfenstern des Saarbrücker Rathauses, drei Jahre zuvor. Die Flächendynamik kann folglich nur durch eine wechselnde Formen- und Farbenfolge entstehen. Durch das gerasterte Klammergebilde hat Huschens eine verhältnismäßig große Figur geschaffen, der das Auge des Betrachters auch von weitem, über eine relativ große Distanz hinweg folgen kann (Vgl. Taf. 54A). Durch unterschiedliche Positionierung dieser Hauptfigur entsteht eine Bewegungsabfolge, die besonders auf der langen Wand am Bau 10 deutlich wird. Hier wirken die Gebäudepfeiler wie die Unterteilungen der einzelnen Lichtbilder auf einem Filmstreifen.

Vertikale Bahnen, in denen die Farbfolge der Horizontalriemchen rythmisch wechselt, durchlaufen die Hauptfigur an manchen Stellen oder bilden autonome, rythmische Vertikalstreifen. Besonders auffällig ist eine Stelle auf der linken Eingangswand zu Bau 12 (Taf. 54B). Man sieht deutlich wie zwei Vertikalbahnen die, einmal links und einmal nach rechts, geöffnete Hauptfigur durchlaufen. Die Riemchenfarben werden an dieser Stelle der Formdurchdringung geändert. Links daneben ist eine weitere Bahn bei der Huschens die horizontalen Riemchen kühn auf die Schmalseite stellt, sodaß an dieser Stelle die Vertikalität schlagartig gesteigert ist. Bei dieser Bahn zeigt sich auch, daß Huschens mit vier verschiedenen Riemchendimensionen arbeitet, die sich aus dem Verbund herleiten lassen. Fünf Längsrechtecke übereinander ergeben genau die Höhe eines Hochrechteckes. Entsprechend geschnitten können also die Hochrechtecke nach dem Modul 1/5 des Längsrechteckes gebildet werden, was die orthogonalen Flächenvariationsmöglichkeit entscheidend erweitert. Besonders sichtbar ist dies auf der rechten Eingangswand von Bau 12 (Taf. 54C). Hier variiert Huschens die Hauptfigur durch den ausgeprägten Wechsel von querrechteckigen und hochrechteckigen Feldern.

Mit dieser sehr frühen Wandgestaltung, die neben den frei rythmisierten Rathausfenstern (Taf. 47-50) zu Beginn der fünfziger Jahre als ungegenständliche, streng geometrische Abstraktion alleine steht, rückt Wolfram Huschens schon sehr früh in die Nähe der konstruktivistischen Tradition. Es werden Verwandtschaften zu Richard Paul Lohse³⁰⁴, Mario Nigro³⁰⁵; Adolf Fleischmann³⁰⁶ oder Günter Fruhtrunk³⁰⁷ deutlich. Interessant ist jedoch, daß Huschens erst in den sechziger Jahren seine streng geometrischen Kompositionen vorantreibt (Kap. 5.4.2).

³⁰⁴ R. P. Lohse: „Reihenelemente zu rythmischen Gruppen konzentriert, 1949/ 56/ 63. Abgebildet in: Rotzler, Willi: Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der Konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich 1995; S. 154

³⁰⁵ M. Nigro: „Entwurf für ein Schachbrett“, 1950. Abgebildet in: Rotzler, Willi: Konstruktive Konzepte - Eine Geschichte der Konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute, Zürich 1995; S. 197

³⁰⁶ A. Fleischmann: „#559, Unendliche Säule II“, 1961, Öl auf Leinwand, 152 x 89 cm. Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Adolf Fleischmann Retrospektive zum 100. Geburtstag, Esslingen 1992; Abb. S. 57

³⁰⁷ G. Fruhtrunk: „Wandgestaltung am Auditorium Maximum der Staatlichen Ingenieurschule Düsseldorf“, 1969. Abgebildet in: Ausstellungskatalog: Günter Fruhtrunk Retrospektive, Berlin, München, Münster 1993; S. 149, Abb. 2

Tafel 55A: (NATURSTEINWAND IM TREPPENHAUS DER KRISTALLOGRAPHIE) - EG, 1961; geschliffene Natursteine; 300 cm x 470 cm; Universität, Saarbrücken, Bau 9.1



Tafel 55B: (NATURSTEINWAND IM TREPPENHAUS DER KRISTALLOGRAPHIE) - 1. OG, 1961; geschliffene Natursteine; 300 cm x 470 cm; Universität, Saarbrücken, Bau 9.1



**Tafel 55A: (Natursteinwand im Treppenhaus der Kristallographie) - EG, 1961;
geschliffene Natursteine; 300 cm x 470 cm; Universität des Saarlandes Bau 9.1,
Saarbrücken**

Wie schon das Kapitel 5.4.2 gezeigt hat sind die sechziger Jahre eine Hochphase für strenge abstrakte Geometrie im Werk von Huschens bis zum Ende seiner Schaffenskraft bleiben diese Arbeiten ein bedeutender Schwerpunkt seiner Kunst.

Die Gestaltung der beiden Natursteinwände im Treppenhaus der Kristallographie auf dem Campus der Saarbrücker Universität ist der zweite Auftrag für Kunst im öffentlichen Raum den Huschens von der Universität des Saarlandes erhält. Die Wände entstehen in Zusammenarbeit mit Professor Dr. Franz Rost, dem damaligen Leiter der Fachrichtung 11.4 Kristallographie im Fachbereich Physik.

Im Erdgeschoß zeigt Huschens eine breitgelagerte, horizontale Schichtung verschiedener Gesteinsarten in einer Abfolge von oben nach unten: polierfähige Kalksteine, Sandsteinarten, Schiefer, Granite, Labradorite und Kneise. Besonders auffällig ist die Schichtung und Anordnung der Gesteinsarten nach Farbwirkung, weniger nach ihrer erdgeschichtlicher Entstehung wie man zunächst annehmen könnte. Huschens legt für die Raumaufteilung wieder eine Modulationssystematik fest. Die prismatischen Profile haben zwei verschiedene Winkel und zwei Schichthöhen. Die Quaderlängen folgen einem Modul, welches sich durch Teilung der Gesamtbreite durch den Teiler 15 ergibt. Die Kombination der verschiedenen Maßeinheiten führt zu einer geometrischen Flächensystematik.

Die Granite weisen eine gestockte Punktstruktur auf und sind zudem mit gezogenem Randschlag versehen, was typisch für Granitbearbeitung ist. Die anderen Oberflächen sind sägerau, poliert, matt geschliffen. Alle Schichten sind vollflächig gemörtelt.

**Tafel 55B: (Natursteinwand im Treppenhaus der Kristallographie) - 1.OG, 1961;
geschliffene Natursteine; 300 cm x 470 cm; Universität des Saarlandes Bau 9.1,
Saarbrücken**

Im ersten Obergeschoß, genau über der Wand im Erdgeschoß schafft Huschens eine vollständig plane über die Materialtexturen wirkende Wandfläche. Er kombiniert Dreiecksflächen und vertikale Bahnen, die sich zur vertikalen Mitte hin rythmisch verdichten.

Hier verwendet er polierfähige, halbmetamorphe³⁰⁸ Kalksteine, ursprüngliche Sedimentgesteine. Unterschiedliche Steinmaserung heißt nicht, daß es sich hier um wechselnde Gesteinsarten handeln muß. Die Steinmaserung ist vergleichbar mit der von Holz, das von der gleichen Baumart stammt, aber in unterschiedlichen Regionen gewachsen, teilweise vollkommen anders wirken kann.³⁰⁹

Die Flächenaufteilung der glänzend polierten Kalksteine, die nach ihren Farbtönen angeordnet sind, richtet sich nach Dreiecken die von abknickenden schmalen Längsbahnen in eine vertikale Richtung gebracht werden. Sie zeigt auffällige Beziehungen zu den „*Plan verticaux et diagonaux*“³¹⁰ des Orphisten Frank Kupka.

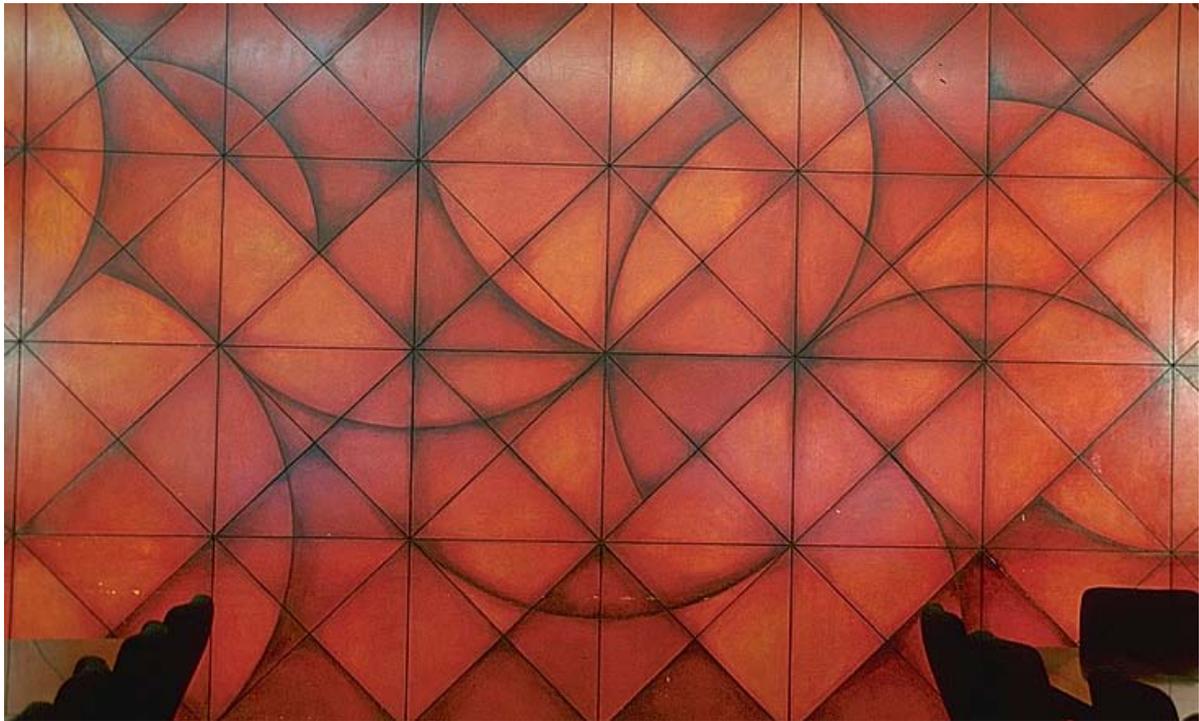
Wie beim Hörsaal der Biologie (Taf. Taf. 51A u. B), der SKG- Bank (Taf. 52A u. B) und am Sozialpflegerischen Berufbildungszentrum (Taf. 53) stellt Huschens wieder einen inhaltlichen Bezug zu der Nutzung des Gebäudes her. Die kristalline Mikrostruktur des Steines abstrahiert

³⁰⁸ Metamorph bedeutet vollkristallin wie beispielsweise Marmor.

³⁰⁹ Die fachtechnischen Informationen stammen dankenswerterweise von von Steinmetzmeister G. Scheerer, Saarbrücken.

³¹⁰ Frank Kupka: „Plans verticaux et diagonaux“, 1913/14, Öl auf Leinwand. Abgebildet in: Rotzler, Willi: Konstruktive Konzepte, Zürich 1995, S. 29

**Tafel 56: (WANDGESTALTUNG IN DER RECHTSWISSENSCHAFTLICHEN
FAKULTÄT) , 1962; Lacklasur, Sperrholz; 360 cm x 900 cm; Universität, Saarbrücken,
Bau 16, Sitzungssaal des Dekanats, Detail Mitte**



er frei in geometrischen Großformen, die er seinem künstlerischen Empfinden von Fläche und Raum anpaßt.

Tafel 56: (Wandgestaltung in der Rechtswissenschaftlichen Fakultät), 1962; Lacklasur, Sperrholz; 360 cm x 900 cm; Universität des Saarlandes Bau 16, Sitzungssaal des Dekanats, Detail Mitte

Der Neubau der Rechtswissenschaftlichen Fakultät auf dem Campus der Saarbrücker Universität stammt von dem Architekturbüro Dietz-Grothe. Mit der Ausführung ist Dipl. Ing. R. Lamour betraut. Der Bau beherbergt Kunstwerke von mehreren Künstlern. Wolfram Huschens wird 1962, also schon ein Jahr nach den beiden Steinwänden in der Kristallographie, mit der Ausführung einer großen Wandverkleidung im Sitzungssaal des Dekanats beauftragt. Wie schon erwähnt ist er in dieser Zeit einem streng geometrischen Formenrepertoire verpflichtet, was sich deutlich sichtbar in der Unterteilung der großen Wandfläche niederschlägt.

Er teilt die Wandfläche in 4 x 10 annähernd quadratische Felder mit je einer Seitenlänge von 87 x 90 cm, die auf insgesamt 5 große Spanplatteplatten mit einer Kantenlänge von je 360 x 180,5 cm aufgeklebt sind. Die einzelnen Quadrate sind gleichmäßig diagonal unterteilt, so daß vier gleiche Dreiecke entstehen. Diese Dreiecke ergänzen sich über die quadratische Grundfläche hinweg zu Quadraten. Je zwei Dreiecke bilden ein kleines Quadrat, wobei die Hypotenuse jeweils der orthogonalen Flächenrasterung folgt. Durch Quadrieren sind diese kleinen Quadrate zu entsprechend größeren erweiterbar bis zu einem maximalen Quadrat, das, bestimmt durch die Wanddimension, aus 4 x 4 kleinen Quadraten besteht, somit sechzehn mal größer ist als das kleinste Quadrat der Diagonalrasterung. Die linear begrenzte Flächenwirkung der Wand ist bestimmt durch ihre orthogonale und ihre diagonale Einteilung, wobei diese Einteilung beruht auf einem rechtwinkligen Dreieck. Dieses Dreieck dient als „Grundmodul“ zur gleichmäßigen, geometrischen Flächenaufteilung. Die deutliche Rasterung³¹¹ der Fläche entsteht durch die sichtbaren Schattenfugen der annähernd quadratischen Grundplatten und die getieften Diagonallinien. Die Fugen haben alle den gleichen Abstand von annähernd 0,5 cm. Die quadratischen Einzeltafeln, auf denen das dreieckige „Grundmodul“ durch die Betonung der Linie graphisch festgelegt ist werden zu den konstruktiven Grundelementen des Gesamtgefüges. Huschens löst die strenge Orthogonalwirkung auf, indem er die quadratischen Flächenpakete mit großzügigen Kreisbogensegmenten horizontal, diagonal oder vertikal verspannt. Die Bögen folgen alle dem selben Radius von annähernd 124 cm. Auch diese Segmentbogenlinien sind getieft. Über die gesamte Breite erzeugen diese Bögen eine dynamische, rhythmische Bewegung³¹² durch die teilweise gegenläufigen, wechselnd vertikal oder horizontal orientierten Bögen.

Die gestaltete Fläche wirkt fast monochrom. Huschens trägt die Farbe in altmeisterlicher Eitemperalasure auf, die er selbst aus 280 Eiern hergestellt hat. Über einen gelbgründerten Kreidegrund legt er Schichten von halbopakem und opakem Zinnoberrot. Durch dunkle, diffuse „Passagen“ (Vgl. Taf. 21), die den Kreisbögen folgen oder streckenweise die Diagonallinien verdichten schafft Huschens Helldunkelkontraste in der Farbfläche. Diese Verschattungen bewirken ein Vor- oder Zurücktreten bestimmter geometrischer Formpakete.

³¹¹ Die deutliche Flächenrasterung in Quadrate und Diagonalen zeigt Huschens schon ein Jahr zuvor auf dem Bild „Nachttag“, 1961, Öl auf Leinwand, 59 x 87 cm, Privatbesitz, Bübingen (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“: „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 61GE02705).

³¹² Vgl. Wandgestaltung in der rechtswissenschaftlichen Fakultät - Bau 16 Sitzungssaal gesamt (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“ - Kunst am Bau „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 62GE244A19).

So entsteht ein festgelegtes Verhältnis von Figur zu Grund, das den Eindruck einer Abfolge von mehreren Bildebenen („*Pläne*“) erzeugt. Ganze Flächen sind so abgedunkelt, daß sie optisch in der Gesamtfläche zurücktreten. Beispielsweise sind alle Dreiecksflächen des unteren horizontalen Randes so verschattet, ebenso wie die größeren Dreiecksverbände, die sich von der Oberkante in die Bildfläche ausschnitthaft hineinschieben. Auf diese Weise sind die Dreiecksfiguren und große quadratische Parallelelogramme betont, deren Abfolge als Verbund von geometrischen Einzelflächen deutlich in Erscheinung gebracht sind. Auch die Kreisbogensegmente sind durch Verschattung hervorgehoben und treten als dynamische Bildebenen aus dem Rastergefüge heraus. Durch Farb-, Flächen-, Form- und Helldunkelmodulation gelingt es Huschens den Eindruck von einer in den Tieferaum bewegten geometrischen Figur in der zweidimensionalen Bildfläche zu erzeugen (Vgl. Taf. 36, 37 u. 38)

**Tafel 57: (KRANKENHAUSKAPELLE ST. JOSEF-ALTARRÜCKWAND) -
Kreuz und Tabernakel, 1968/69; Aluvollformguß; 565 cm x 275,5 cm;
Krankenhaus St. Josef, Losheim**



Tafel 57: (Krankenhaus Kapelle St. Josef - Altarrückwand) - Detail Kreuz und Tabernakel, 1968/69; Aluvollformguß; 565 cm x 275,5 cm; Krankenhaus St. Josef, Losheim

Für die, von dem Architekten Konny Schmitz erbaute, Kapelle des Krankenhauses St. Josef in Losheim erhält Huschens 1968 den Auftrag zur Gestaltung der Altarrückwand, des Eingangsbereiches mit Tür und Bleiverglasung³¹³. sowie des Inventares, wie Tabernakel, Ambo und Konsole für das „Ewige Licht“³¹⁴. Die Figuren stammen von dem Bildhauer Buck.

Von Interesse soll hier nur die Altarrückwand sein. Auch hier basiert das Gestaltungsprinzip auf geometrischen Grundformen, wie Dreieck und Parallelogramm, die als Einzelformen zu einer Reliefstruktur zusammengefügt sind.

Als Material kommt wie bei der SKG - Bank (Taf. 52A) ein Jahr zuvor wieder Gußaluminium zum Einsatz. Die einzelnen Aluminiumplatten entstehen in der selben Weise durch Polystyrolmodelle (*Baustyroporplatten*). Gegenüber der Oberfläche der „Sichelkompartimente“ beim „*Lauf des Geldes*“ (Taf. 52A u. B), die auf den einfachen, rauen Oberflächen der Polystyrolmodelle basiert, bearbeitet Huschens hier die Modelloberfläche noch zusätzlich mit einem beheizten Kamm. Dadurch entsteht durch Ausschmelzen, die vertikale Struktur der später ausgeformten Aluminiumgußplatten, welche die Reliefwirkung der Altarrückwand noch erhöhen. Durch das Verlegen im Verbund, der nach streng geometrischen Figuren, wie Dreieck und Parallelogramm, geformten Platten ergibt sich durch die Fugen eine Diagonalorientierung der Einzelflächen. Durch das Hervortreten einzelner Parallelogramme, besonders im Bereich des Kreuzes wird dies deutlich. Die Kreuzform hebt sich mit senkrecht zur Fläche gestellten Plattenriemchen aus dem Verband heraus. Die erhabenen Einzelflächen in diesem Bereich exponieren die autonome Formwirkung des Kreuzes im Gesamtverbund. Zu beiden Seiten des Kreuzschafes sind je zwei Parallelogramme spitzwinklig gefügt, wobei deren Spitzen über dem Querbalken nach oben und unterhalb des Balkens nach unten weisen. Diese Richtungshaftigkeit wird von der Diagonalstruktur des Gesamtgefüges noch unterstützt. Die Spitzen verweisen symbolisch auf das „Diesseits“ und das „Jenseits“, Göttlichkeit und Menschlichkeit als einer Vorstellung von oben und unten.

³¹³ Vgl.: Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“ - Kunst am Bau „Freie Geometrie“: WZ. Nr.: 68FG243A12 - 68FG243G12

³¹⁴ Vgl.: Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“ - Kunst am Bau „Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 68GE23915; 68GE24115; 68GE23715; 68GE238B15; 68GE238C15; 68GE239B15; 68GE238A15; 68GE24215

Tafel 58: „Grenze zwischen Deutschland und Frankreich“, 1987 aufgestellt; Ansicht von Süden, Kupferblech; ca. 276 cm x ca. 298 cm; ehem. Grenzabfertigungsanlage, Kleinblittersdorf



**Tafel 58: „Grenze zwischen Deutschland und Frankreich“³¹⁵, 1987 aufgestellt;
Ansicht von Süden; Kupferblech handpatiniert; ca. 276 cm x ca. 298 cm; ehemalige
Grenzabfertigungsanlage, Kleinblittersdorf**

Diese Freiplastik, welche als Entwurf auf einem Siebdruck von 1969³¹⁶ präfiguriert wurde, ist das letzte freiplastische Werk im öffentlichen Raum.

Die Plastik besteht aus zwei außermittig ausgeklinkten, kreisförmigen, hohlen, mit 4 mm starkem Kupferblech verlöteten Scheiben. Die als "Grünspan" - korrodierten Oberflächen mit einem Durchmesser von je 192 cm sind handpatiniert die prismatisch profilierten Ausschnittflächen blattvergoldet. Die beiden statisch autonomen Scheiben sind mit einem etwa 85 cm hohen naturbelassenen Quarzitblock als Sockel verdübelt und einzementiert. Die Längsachse der Plastik folgt einer West/ Ost- Ausrichtung. Das westliche Segment symbolisiert Deutschland, das Ostsegment Frankreich. Das Westsegment ist von Süden aus gesehen rechts oben, das Ostsegment links unten ausgeklinkt. Durch die punktsymmetrische Verschiebung beider Teile konnten die Ausklinkungen so ineinander geschoben werden, daß eine markante Flächenbegrenzungssituation entstanden ist. Diese symbolisiert geometrisch und zusätzlich farbig exponiert die Grenze beider Staaten. Die horizontalen Querschnitte der Kreissegmentscheiben sind trapezförmig und in Nord/ Süd - Achse um etwa 16 cm versetzt, dabei ist die nördlichere, die "französische Scheibe" leicht gedreht.. Die horizontalen Querschnitte verzüngen sich zudem in Richtung der jeweils symbolisierten Länder.

Wieder bezieht sich Wolfram Huschens konsequent auf den Ort, wo die Freiplastik aufgestellt ist. Zwei geometrische Scheiben, die auf die gleiche gemeinsame Grundform zurückgehen symbolisieren zwei Staaten. Das Hauptsymbol, die Grenze wird als zwei scharfe rechtwinklige Kanten thematisiert, die sich genau parallel gegenüberliegen. Die Blattvergoldung dieser Körperkanten ist als Farbkontrast gegenüber der dunkelgrünen Patina deutlich hervorgehoben und gleichzeitig wirkt hier noch ein Lichtkontrast des reflektierenden Goldes gegenüber der stumpfen Oberfläche der Formgebilde. Je nach Sonneneinstrahlung wird dieser Kontrast noch erhöht.

Diese Plastik von Wolfram Huschens als letztes nachweisbares Werk im Rahmen der streng geometrischen Arbeiten demonstriert als ein Höhepunkt im Oeuvre des Künstlers dessen virtuoson Umgang mit basalen geometrischen Formen als einfache visuelle Zeichen mit tiefgründigem Symbolgehalt.

³¹⁵ In dem Filmbeitrag zum siebzigsten Geburtsag von Wolfram Huschens von Manfred Voltmer: Erinnerung an Wolfram Huschens, Saarbrücker Maler und Kunsterzieher (1921-1989), Saarländischer Rundfunk: Aktuelle Kultur: Kulturspiegel, Saarbrücken 18.03.1991, ist die Rede von einem Titel: „Frankreich und Deutschland. Ihre gemeinsame Grenze ist keine Trennung mehr“. Dieser Titel für die Grenzplastik stammt von der Witwe Hannelore Huschens. Denn als die Plastik 1985 nach dem gewonnenen Wettbewerb (Information von Rainer Huschens) bei Wolfram Huschens in Auftrag gegeben wurde waren die Folgen des „Schengener Abkommens“ noch nicht absehbar. Demzufolge ist die Titelergänzung mit einiger Vorsicht zu betrachten.

³¹⁶ Vgl.: „69“, 1969, Siebdruck, 43,9 x 31,2 cm, Privatbesitz, Saarbrücken (Werkverzeichnis „Geometrisch - abstrakte Bildwerke“ :„Strenge Geometrie“: WZ. Nr.: 69GE07614). Die formale Idee der sich verzahnend gegeneinander gestellten 3/4 Kreisflächen zeigt Huschens erstmals auf diesem Siebdruckblatt.

Schlußbetrachtung

Es hat sich im Verlauf dieser Arbeit gezeigt, daß Wolfram Huschens ein wichtiger Vertreter der saarländischen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg gewesen ist. Mit Hilfe seines charismatischen Wesens und seines intellektuellen Verstandes ist es ihm möglich gewesen, die vielen Facetten der bildenden Künste eindrücklich zu verwirklichen und in der Lehre zu demonstrieren. Als Kunstlehrer ist er eine engagierte Persönlichkeit gewesen, begabt mit der Fähigkeit seine Schüler zu begeistern und zu motivieren. Nicht nur in klassischen Disziplinen wie Malerei, Graphik und Bildhauerei, sondern auch als Schmuckdesigner³¹⁷, freier „Objektemacher“ und pointierender Wortkünstler verwirklichte er seine Vorstellung von Kunst. Schwerpunkt dieser Arbeit ist es gewesen, die Abstraktionsentwicklung im Werk von Wolfram Huschens in verschiedenen Strängen und an ausgewählten Beispielen darzustellen. Dabei ist deutlich geworden, daß das bildnerische Werk von Huschens besonders stark von den Entwicklungen der „Klassischen Moderne“ geprägt ist, dennoch hat sich auch gezeigt, daß er auch *ein Kind seiner Zeit war*. Die Kunstentwicklungen nach dem Zweiten Weltkrieg beeinflussten und bereicherten seine künstlerische Tätigkeit. Huschens ist nie ein Avantgardist gewesen, trotzdem hat er immer ganz vorne mitgemischt.

Viele weitere Aspekte seines künstlerischen Schaffens könnten noch intensiviert werden. Seine Auffassung der menschlichen Figur wurde beispielsweise nur angeschnitten oder sein Verhältnis zu Musik und Literatur als nachweislichen Inspirationsquellen. Auch der Stellenwert seiner Graphiken oder sein Verhältnis zum Produktdesign bleiben ausgespart für weitere Forschungen. Durch die Aufarbeitung einer beträchtlichen Anzahl von Werken seines Nachlasses ist die aus vielen Quellen gespeiste stilistische Vielseitigkeit dieses saarländischen Künstlers deutlich geworden. Das folgende Werkverzeichnis schafft eine erste Arbeitsgrundlage für weitere Beschäftigungen mit der Kunst von Wolfram Huschens. Dabei dient die vom Verfasser vorgenommene grobe Klassifikation einstweilen nur der Übersichtlichkeit und erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit.

³¹⁷ Im Werkverzeichnis „Ohne Zuordnung“ (UN) gibt es hierzu Beispiele.

AUSSTELLUNGEN:³¹⁸**Ausstellungsbeteiligungen:**

- 1948** Bund Saarländischer Künstler - Frühjahrsausstellung, Saarländisches Landesmuseum
- 1950** I. Ausstellung des Bund Bildender Künstler des Saarlandes, Saarländisches Landesmuseum 18.11.-8.12.1950
- 1951** Herbstausstellung des Bund Bildender Künstler des Saarlandes, Saarländisches Landesmuseum
- 1952** Herbstausstellung des Bund Bildender Künstler des Saarlandes, Saarländisches Landesmuseum 22.11.-22.12.1952
- 1953** Herbstausstellung des Saarländischen Künstlerbundes, Saarländisches Landesmuseum
- 1954** Jahresausstellung des Saarländischen Künstlerbundes, Saarländisches Landesmuseum
- 1955** 1. Themausstellung: „Saarländische Landschaft und Industrie“ des Saarländischen Künstlerbundes, Saarländisches Landesmuseum 16.4.-8.5.1955
- 1957** Frühjahrsausstellung des Saarländischen Künstlerbundes, Saarländisches Landesmuseum 10.4.-5.5.1957
- 1957** Saarländischer Künstlerbund 1922-1957, Saarländisches Landesmuseum 10.10.-31.10.1957
- 1958** Jahresausstellung des Saarländischen Künstlerbundes, Saarländisches Landesmuseum 29.10.-26.11.1958
- 1959** Herbstausstellung d. saarl. Künstlerbundes, Saarländisches Landesmuseum 13.11.-9.12.1959
- 1965** Nov. als Gast bei der "Neuen Gruppe Saar" ,Gruppenausst. im Festsaal des Ministeriums für Kultus, Unterricht und Volksbildung
- 1969** Pfalzgalerie Kaiserslautern im März, Gruppenausst.
- 1970** Kunst am Bau im Saarland, Moderne Galerie, Saarbrücken 4.6.-28.6.1970
- 1971** Moderne Galerie, Saarbrücken im Okt.,
- 1974** Comeniushaus (Eingangshalle), 22.11.74 - 8.12.74
- 1975** Gemeinschaftsaktion von 34 Saarl. Künstlern:

³¹⁸ Es handelt sich hier um Ausstellungstermine, soweit sie dem Verfasser durch Kataloge, Zeitungsartikel oder mündliche Hinweise bekannt gemacht wurden

"Bildkommentare zu dpa-Meldungen: Was geschah am 22. September 1975, 17 Uhr bis 17.34 Uhr?"

-**1975** Comeniushaus (Eingangshalle), 28.11.-12.12.75

-**1976** Comeniushaus Saarbrücken,

-**1982** Saarländischer Künstlerbund. Geschichte und Gegenwart 1922-1982, Moderne Galerie des Saarlandmuseums, Saarbrücken

-**1984** Kunst im Comeniushaus, Saarbrücken

-**1985** Kunst im Comeniushaus, Saarbrücken im Dez.

-**1987** Landeskunstaussstellung, Saarlandmuseum, Saarbrücken

Einzelausstellungen:

-**1967** „Studio“, Saarbrücken im Feb. 1967

-**1968** Ausst. mit Kammermusik bei privatem Förderer, Sa. 23. März 1968

-**1972** Ausstellung in der Buchhandlung der Saarbrücker Zeitung, Dezember³¹⁹

-**1976** Saarbänk Saarbrücken

-**1986** Jubiläumsretrospektive zum 65. Geburtstag in der Volkshochschule im Alten Rathaus am Schloßplatz, Saarbrücken im März

-**1986** Altstadtgalerie Saarbrücken 04. - 25.10

-**1987** Saarwellingen, Dez. 1986 - Feb. 1987

-**1991** Versteigerung bei Dawo in Scheidt

³¹⁹ Es wurde anlässlich dieser Ausstellung ein Ankündigungsblatt gedruckt was besonders die Siebdruckmappe „6 Variationen zum Thema Figur und Grund“ hervorhob: „Ab 4. Dez. 1972 sind die Drucke mit anderen Arbeiten zum Thema in der Buchhandlung der Saarbrücker Zeitung, Eisenbahnstraße ausgestellt.“

Literaturverzeichnis

Ahammer, Friedrich; Rheinstädter; Weise (Hrsg.):
Staatliches Bauen im Saarland, München 1959

Albers, Josef:
Interaction of Color Grundlegung einer Didaktik des Sehens, Köln 1970

Anonym:
Ausstellung vor Kunstpreis - Entscheidung - Lafontaine: Neue Kulturakzente
bleiben trotz Sparhaushalt, Saarbrücken 1981
In: Saarbrücker Zeitung 12/13.12.1981

Anonym:
Huschensplastik - Findling und Blattgold, Saarbrücken 1987
In: Saarbrücker Zeitung 05.03.1987

Anonym:
Verleihung des Titels "Professor" an Wolfram Huschens, Saarbrücken 1987
In: Saarheimat 3/1987; S.57/58

Anonym:
Wolfram Huschens zum Professor ernannt, Saarbrücken 1987
In: Saarheimat 1/1987

Anonym:
Provokatives und Dekoratives, Saarbrücken 1986
In: Saarheimat 1/1986; S. 16

Anonym:
Kunst am Bau - Gemeinsam planen und gestalten, Saarbrücken
In: Saarbrücker Zeitung 26./27.07.1986

Anonym:
Berichte/Ausstellungen: Huschens in der Buchhandlung "Saarbrücker Zeitung",
1972
In: Saarheimat, Heft 11-12/1972, S.246

Anonym:
Es geht um ihr Geld, Saarbrücken 1967
In: Saarheimat Nr 12, 1967, S. 384

Argan, Giulio Carlo (Hrsg.):
Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880 - 1940, Propyläen Kunstgeschichte, Bd.
12., Frankfurt a. M. u. Berlin 1990

Ausst. Kat. Gal. d. Stadt Esslingen (Hrsg.):
Adolf Fleischmann - Retrospektive zum 100. Geburtstag, Esslingen 1992

Barret, Cyril:
Op Art, Köln 1974

Bauhaus-Archiv (Hrsg.):
Experiment Bauhaus, Berlin 1988

Bayer, Herbert:
Visuelle Kommunikation, Architektur, Malerei. Das Werk des Künstlers in
Europa und USA, Ravensburg 1967

bew:
Die Saar-Kunstszene geprägt - Der Nachlaß von Wolfram Huschens wurde
versteigert, Saarbrücken
In: Saarbrücker Zeitung Nr. 54, 05.03.1991

Billerbeck, Ulrich:
Kunst im öffentlichen Raum und die Disziplin des Zuschauers - Reflexion über
Kunst als Verhaltenspolitik, Saarbrücken 1990
In: Saarbrücker Hefte Nr.63,1990; S.60/61

Bott, Gerhard (Hrsg.):
Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit, Hanau 1977

Brauneck, M.:
Rilke, Rainer Maria, Reinbek 1995
In: Brauneck, M. (Hrsg.): Autorenlexikon

Bund Bildender Künstler (Hrsg.):
Frühjahrsausstellung im Saarlandmuseum,, Saarbrücken 1948

Bund Bildender Künstler des Saarlandes:
I. Ausstellung, Saarlandmuseum,, Saarbrücken 18.11.-8.12.1950
mit einem Text zum Geleit von Richard Becker (Vors.)

Bund bildender Künstler des Saarlandes (Hrsg.):
Herbstausstellung im Saarlandmuseum, Saarbrücken, 22.11.-22.12.1952

Bund bildender Künstler des Saarlandes (Hrsg.):
Herbstausstellung im Saarlandmuseum,, Saarbücken 1951

Cachin, Françoise (Hrsg.):
Cézanne, Paris 1995

ce:

Huschensaustellung - Magnet für die Gäste, Saarbrücken
In: Saarbrücker Zeitung Nr.233, 08.10.1986

Curtis, William J.R.:
Le Corbusier - Ideen und Formen, Stuttgart 1987

Daucher, Hans:
Didaktik der bildenden Kunst, München 1972

Deutscher Kulturbund im Saarland (Hrsg.):
Weihnachtsausstellung Saarländischer Künstler im Saarlandmuseum,,
Saarbrücken 8.12.-24.12.1956
mit einem Geleitwort von Jakob Schug

DeZalewski, Christiane:
Feuriger Empfang im Rathaus - Sie sind wieder da: Die restaurierten Fenster
von Wolfram Huschens, Saarbrücken
In: Saarbrücker Zeitung Nr.10, 12.01.1996; S.L1

Dirisamer; Rudolf:
Marginalien zur Kunstpädagogik, Wien/München 1976

Dittmann, Lorenz:
Zum Begriff des bildkünstlerischen Expressionismus - Eine Einführung in die
Ausstellung "Künstlerder Brücke" in der Modernen Galerie des Saarlandes,
1980
In: Saarheimat Heft 11/1980

Dittmann, Lorenz:
Boris Kleint: Theorie und Werk, Saarbrücken 1993
In: Ernst Gerhard Güse (Hrsg.): Boris Kleint Retrospektive, Katalog
Saarlandmuseum 11.07.-19.09.1993

Dittmann, Lorenz:
Max Mertz - Gemälde und Grafik, 1987
In: Saarheimat 12/87

Dittmann, Lorenz:
Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Darmstadt
1987

Dittmann, Marlen:
Gedenken an Paul Seeberger, Saarbrücken 1994
In: Saarheimat 1-2/1994

Dühr, Elisabeth:
Kunst am Bau - Kunst im öffentlichen Raum, Frankfurt am Main 1991

Eichner, Johannes:

Kandinsky und Gabriele Münter. Von Ursprüngen moderner Kunst, München 1957

Enskat, Reiner:

Kants Theorie des geometrischen Gegenstandes, Göttingen 1976

Enzweiler, Jo:

Kunst im öffentlichen Raum im Saarland - Ein Forschungsprojekt der Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken 1990

In: Saarbrücker Hefte Nr.63,1990; S. 52-55

Fiedler, Conrad:

Schriften über Kunst. Mit einer Einleitung von Hans Eckstein, Köln 1977

Forthofer, Wolfgang:

Begegnung mit Wolfram Huschens, Saarbrücken 1985

In: Zeitschrift des Saarländischen Philologenverbandes, 1/1985; S. 32-35

Frey, Dagobert:

Kunstwissenschaftliche Grundfragen-Prolegomena zur Kunstphilosophie, Baden bei Wien 1946

Frisch, Max:

Don Juan oder die Liebe zur Geometrie, 1975

Fülleborn, Ulrich:

Rilke, Rainer Maria, Gütersloh - München 1991

In: Killy, Walter (Hrsg.): Literaturlexikon

Garnier, Ernst von:

Nicht Kunst im öffentlichen Raum, sondern die Stadt für alle ist das Ziel, 1983

In: Kunstforum - Wick, Rainer (Hrsg.):

Farbe und Architektur, Bd.57, 1/83; S.106-119

Gebert, Hildegard:

Menschenbildung aus Kunstverständnis, Stuttgart 1965

Gerstner, Karl:

Das Labyrinth, ein Sinnbild für Leben, Tod und Wiedergeburt. In: ART-Kunstmagazin, Nr. 5, Mai 1997

Giffhorn, Hans:

Kritik der Kunstpädagogik - Zur gesellschaftlichen Funktion eines Schulfachs, Köln 1972

Glaesner, Jürgen:

Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern, Bern 1976

Goethe, Johann Wolfgang von:

Die Farbtafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen, Leipzig 1996

Gomringer, Eugen:

Josef Albers, Starnberg 1968

Götz, Wolfgang:

Kunst am Bau...Vorwort zum Katalog, Saarbrücken 1970

In: Moderne Galerie, Saarbrücken (Hrsg.): Kunst am Bau im Saarland, Saarbrücken 1970;S.1-2

Güse, Ernst Gerhard (Hrsg.):

Paul Klee - Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur, München 1990

Haftmann, Werner:

Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954

Heller, Eva:

Wie Farben wirken: Farbpsychologie, Farbsymbolik..., Hamburg 1995

Henselmann, Josef:

Josef Henselmann - Leben und Werk, München 1976

Herzogenrath, Wulff:

Oskar Schlemmer - Die Wandgestaltung der neuen Architektur, München 1973

Huschens, Wolfram:

Lebenslauf für größtenteils einfache Saarländer, Saarbrücken 1986

Anlässlich der Ausstellung in Saarwellingen 12.1986 - 02.1987

Huse, Norbert:

Le Corbusier, Hamburg 1976

Imdahl, Max:

Cézanne-Braque-Picasso.Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen, 1974

In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 36, 1974; S.333

Jähne, Michael:

Norbert Rademacher - Paul Schneider Kunst im öffentlichen Raum in Saarbrücken, Saarbrücken 1990

In: Saarbrücker Hefte Nr.63,1990; S. 55-59

Jähne, Michael:

Kunstszenen Saar, Saarbrücken 1988

In: Saarheimat 1/1988

Kandinsky, Wassily:

Über das Geistige in der Kunst, Neuilly-sur-Seine 1952

Kandinsky, Wassily:

Punkt und Linie zu Fläche, München 1926

Kerner, Günter und Duroy, Rolf:

Bildsprache 1 - Lehrbuch für den Fachbereich Bildende Kunst, Visuelle Kommunikation in der Sekundarstufe II, München 1977

Klee, Paul:

Pädagogisches Skizzenbuch, Mainz 1965

Koch-Haag, Ingeborg:

Die Saarländische Kunstszenen 1961-1986, Saarbrücken 1986

In: Saarheimat 12/1986

Költzsch, Georg-W.:

Konturen - Der Maler Wolfram Huschens, 1964

In: Saarheimat, 8. Jahrgang, Heft 1/1964; S.5

Költzsch Georg-W.(Hrsg.):

Max Mertz 1912 - 1981. Retrospektive - Ausstellung Moderne Galerie des Saarlandmuseums 1985, Saarbrücken 1985

Koschatzky, Walter: Graphik, Zeichnung, Aquarell - Technik, Geschichte, Meisterwerke, 3 Bände, München 1988

Kultermann, Udo:

Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1987

Küppers, Harald:

Das Grundgesetz der Farbenlehre, Köln 1988

Luckhardt, Ulrich:

Lyonel Feininger, München 1989

Laurenz, Saskia:

Die Macht der Farben - Einfluß von Farben auf den Menschen (Diplomarbeit), Gesamthochschule Kassel

Locher, J. L.:

Leben und Werk - M.C. Escher, Stuttgart 1994

Mathaei, Rupprecht:
Goethes Farbenlehre, Ravensburg 1988

Mathieu, Anna Louise:
Waschbecken und Wandteppiche - Werke von acht Künstlern im Saarbrücker
Comeniushaus, Saarbrücken
In: Saarbrücker Zeitung Nr.282, 06.12.1985

Mathieu, Anna Louise:
Abschied von einem Künstler und Pädagogen, Saarbrücken
In: Saarbrücker Zeitung Nr.143, 23.06.1989

Meinrad Maria Grewenig: Katalogtext
Max Mertz - Das Experiment mit der Bildfigur, St. Ingbert 1988

Merleau-Ponty, Maurice:
Der Zweifel Cézannes, München 1994
In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild, München 1994; S. 39 - 60

Minister für Kultus, Bildung und Wissenschaft (Hrsg.):
Kunstszene Saar 1987, Saarbrücken 1987

Moderne Galerie, Saarbrücken (Hrsg.):
Kunst am Bau im Saarland, Saarbrücken 1970

Müller, Hartmut:
Wolfram Huschens,
Saarländischer Rundfunk: Aktueller Bericht, Saarbrücken 10.03.1981
(Filmbeitrag)

Müller, Wolfgang:
Aus dem Universitätsarchiv, Saarbrücken 1993
In: Campus 23. Jahrgang Nr. 2 , April 1993; S.15

Neu, Till:
Von der Gestaltungslehre zu den Grundlagen der Gestaltung,
Ravensburg 1978

Neu, Till:
Ein Phänomen der Farbe - Am Beispiel der Kunst von Josef Albers und Mark
Rothko, 1996. In: FF 2/96; S. 33-45

Neue Gruppe Saar (Hrsg.):
Katalog zur Ausstellung der neuen Gruppe Saar im Festsaal des Ministeriums
für Kultus, Unterricht und Volksbildung,, Saarbrücken 1965

mit einem Aufsatz von Georg W. Költzsch

Novotny, Fritz:

Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien und München
1970

Peter Volkelt:

Max Mertz - Träger des Albert - Weisgerber - Preises der Stadt St. Ingbert, Dr.
Karl Martinhaus 9. Mai - 11. Juni 1962, St. Ingbert 1962

Pfalzgalerie Kaiserslautern (Hrsg.):

Malerei - Skulptur - Graphik aus dem Saarland 23. Februar - 23. März,
Kaiserslautern 1969

pmk:

Mit Chinafächer und Drahtspinne, Saarbrücken

In: Saarbrücker Zeitung Nr. 46, 24.02.1986

Pohl, Walfried:

Tendenzen konstruktiv-konkreter Kunst in der zeitgenössischen
Baufarbgestaltung, 1983

In: Kunstforum - Wick, Rainer (Hrsg.): Farbe und Architektur, Bd.57, 1/83;
S.93-105

Reiger, Norbert René:

Inszenierung von Zeichen- Die Techno-Teleologische Architektursprache - Le
Corbusier im Detail,
Aachen 1990

Roda, Hortensia:

Zwischen Jugendstil und Moderne, 1992

Rotzler, Willy:

Konstruktive Konzepte, Zürich 1953 Aufl.

Rotzler; Willy (Hrsg.):

Johannes Itten, Zürich 1972

Rudolphi, Rosemari:

Wandbilder, die man nicht sieht, Saarbrücken 1969

In: Saarbrücker Zeitung Ausg. A, Nr. 57, 8/ 9.3.1969

Saarheimat:

Berichte/Ausstellungen: Saarländische Künstler in der Modernen Galerie,
Saarbrücken 1971

In: Saarheimat, 15. Jahrgang, Heft 10/1971

Saarländischer Künstlerbund (Hrsg.):
Herbstausstellung im Saarlandmuseum,, Saarbrücken 13.11.-9.12.1959
Katalogbearbeitung: Huschens

Saarländischer Künstlerbund (Hrsg.):
Herbstausstellung - Malerei Plastik Grafik im Saarlandmuseum,, Saarbrücken
7.11.-29.11.1953
mit einem Vorwort von Boris Kleint (Vors.)

Saarländischer Künstlerbund (Hrsg.):
Frühjahrsausstellung im Saarlandmuseum,, Saarbrücken 10.04.-5.5.1957

Saarländischer Künstlerbund (Hrsg.):
Jahresausstellung im Saarlandmuseum,, Saarbrücken 29.10.-26.11.1958

Saarländischer Künstlerbund (Hrsg.):
Saarländischer Künstlerbund 1922-1957 im Saarlandmuseum, Saarbrücken
10.10.-31.10.1957, mit einem Aufsatz von R. Eberle: Der Saarländische
Künstlerbund - Entstehen, Werden und Wandlungen von
1922-1957

Saarländischer Künstlerbund (Hrsg.):
Jahresausstellung im Saarlandmuseum,, Saarbrücken 14.12.-26.12.1954

Saarländischer Künstlerbund (Hrsg.):
1. Themausstellung - Saarländische Landschaft und Industrie,
Saarlandmuseum,, Saarbrücken
16.4.-8.5.1955

Saarlandmuseum Saarbrücken (Hrsg.):
Fritz Zolnhofer. Malerei und Grafik - Ausstellung im Saarlandmuseum,,
Saarbrücken 30.10.-29.11.1970
Mit einem Aufsatz von Erich Bourfeind

Sabine Jung:
Jean Schuler - Das Primat von Farbe und Form. Ausstellung Kulturhaus, St.
Ingbert 22.10. -
04.12.1988, St. Ingbert 1988

Schank, Dorothee:
Ausstellung Wolfram Huschens, Saarbrücken 1987
In: Saarheimat 6/1987; S. 41

Schmeer, Walter:
Berichte/Ausstellungen: Comeniushaus, 1975
In: Saarheimat, Heft 1/1975

Schmeer, Walter:

Ausstellung - Saarländische Kunst in der Pfalzgalerie, 1969

In: Saarheimat 3/1969; S. 88 -93

Schmeer, Walter:

Kunst und Geometrie, 1969

In: Saarheimat, 13. Jahrgang, Heft 2/1969

Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.:

Die bildende Kunst an der Saar in neuerer Zeit, Saarbrücken 1958

In: Altmeyer, K, In: Szliska, J. und Weiant, P. (Hrsg.): Das Saarland - ein Beitrag zu Kulturgeschichte zur Entwicklung des jüngsten Bundeslandes in Politik, Kultur und Wirtschaft, S. 347-355

Schuster, Peter - Klaus:

Günter Fruhtrunk, München 1993

Schwarz, Ernst:

Laudse - Daudedsching, Leipzig 1990

Seeberger, Peter Paul:

Saarbrücker Schulen, Saarbücken 1955

In: Saarbrücker Hefte Nr. 2, 1955, S. 9-11, 14

Siblík, Jirí:

Cézanne-Zeichnungen und Aquarelle, Prag 1971

Tobien, Felicitas:

Blumenbilder Moderner Meister, Ramerding 1984

Vezin, Annette und Luc:

Kandinsky und der Blaue Reiter, Paris 1991

Volkelt, Peter:

Max Mertz - die letzte Ausstellung, ein letztes Gespräch, Saarbrücken 1981

In: Neue Saarheimat, 10/1981; S. 260-262

Vollmer, Hans:

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts, 3. Bd., Leipzig 1956

Voltmer, Manfred:

Erinnerung an Wolfram Huschens, Saarbrücker Maler und Kunsterzieher (1921-1989),

Saarländischer Rundfunk: Aktuelle Kultur: Kulturspiegel, Saarbrücken
18.03.1991 (Filmbeitrag)

Voltmer, Manfred:

Ausstellung Wolfram Huschens zum 65. Geburtstag,

Saarländischer Rundfunk: Aktueller Bericht, Saarbrücken 10.03.1986

(Filmbeitrag)

Wedewer, Rolf:

Adolf Fleischmann, Stuttgart 1976

Wick, Rainer (Hrsg.):

Johannes Itten - Bildanalysen, Ravensburg 1988