

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 12: Einfamilienhäuser

Artikel: Zu den jüngsten Arbeiten von Rudolf Hoflehner
Autor: Hofmann, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-36840>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

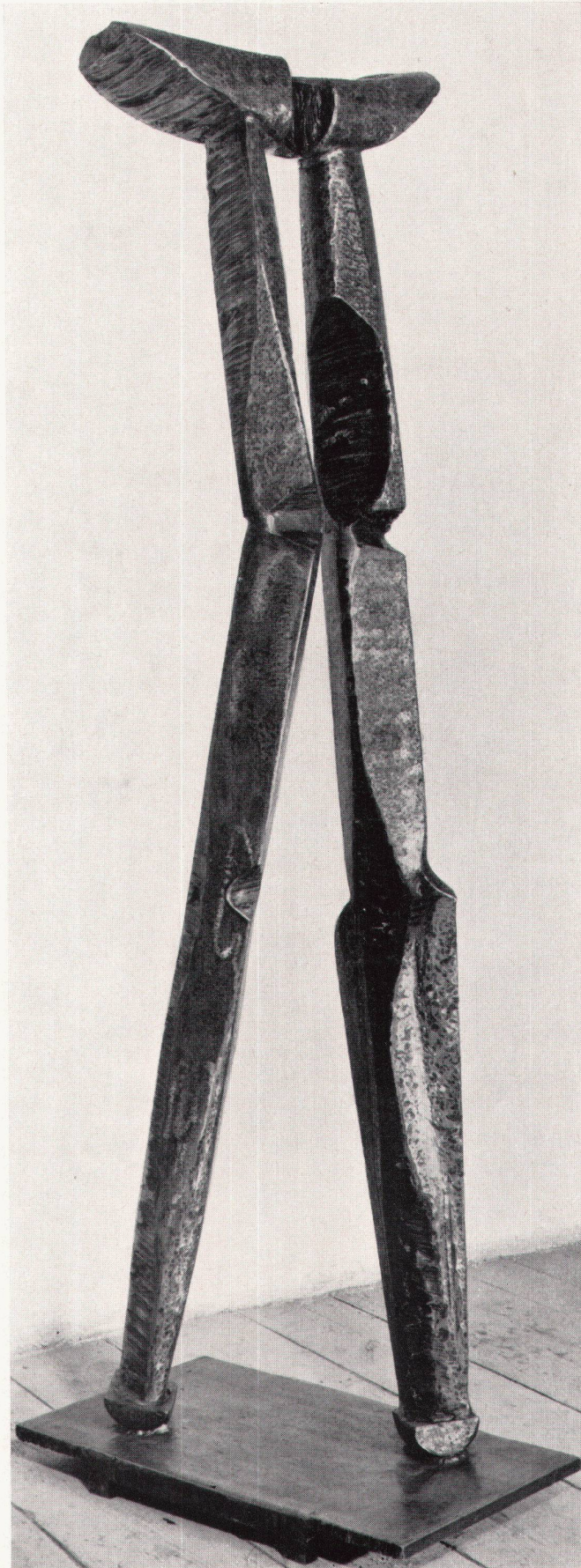
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zu den jüngsten Arbeiten von Rudolf Hoflehner



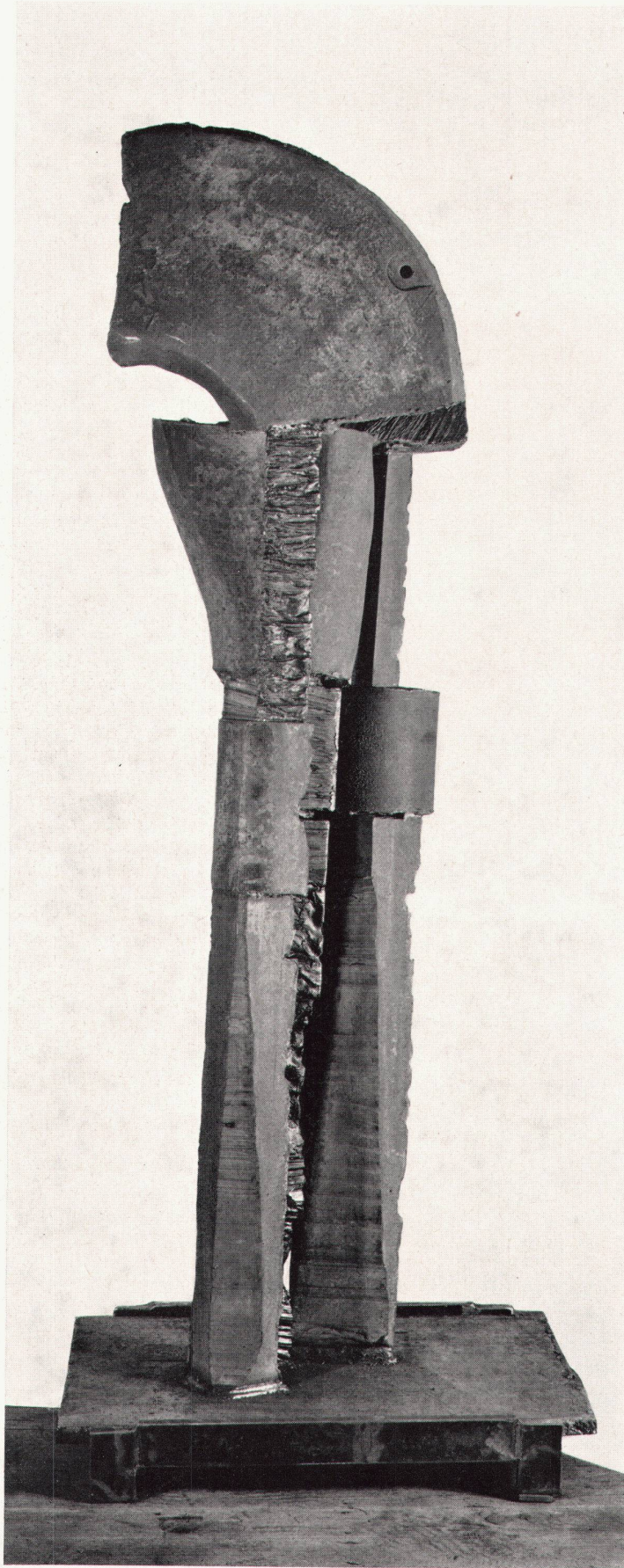
Das kritische Urteilsvermögen hat sich in den letzten Jahren in seiner eigenen Weitherzigkeit aufgelöst. So schmiegsam wurde unsere Sensibilität, daß von ihr schließlich nur mehr die Wendigkeit, das Anpassungsvermögen übrigblieb. Man predigt, um nur ja kein Fehlurteil zu riskieren, allseitige Duldung, von der Angst gepackt, der Engstirnigkeit geziehen zu werden. Es gibt keine Polemiken und keine Streitschriften mehr, weil die menschenfreundliche, von der Aufklärung und vom Historismus geerbte Devise des «Tout comprendre...» jeglicher Gegnerschaft den Boden entzogen hat. In dem Maße, wie die beschreibende Darlegung der Kunst unseres Jahrhunderts zu lexikalischer Gründlichkeit auswuchs, entschlug sie sich der wertenden Stellungnahme. Unser kritisches Handwerkszeug ist heute vielleicht differenzierter als vor dreißig oder vierzig Jahren; sicherlich ist es behutsamer, vorsichtiger und temperierter – keine Waffe mehr, sondern ein beschreibend-explikatives Verfahren. Das Bemühen, die «moderne» Kunst verständlich zu machen, hat kritische Unterscheidungen unpopulär gemacht.

Es ist wieder an der Zeit, das Notwendige zu proklamieren – nicht in Manifesten, sondern in konkreten künstlerischen Gebilden. Die kritische Sonde muß wieder exklusiv angesetzt werden, sie sollte Mut zum Weglassen, aber auch zum beharrlichen Unterstreichen beweisen. Was in den folgenden Zeilen über den österreichischen Plastiker Rudolf Hoflehner ausgesagt wird, möge darum nicht als parteiisch empfunden werden. Es schiene mir falsch, den zwingenden Appell, den ich von den Arbeiten dieses Künstlers ausgehen spüre, mit neutraler Umsicht zu registrieren. Indes, die Begeisterung enthebt nicht von der kritischen Beweisführung. Wenn sie den Anspruch vertritt, daß Hoflehner einen neuen Abschnitt der Eiskulptur einleiten wird – oder, richtiger: bereits eingeleitet hat –, so steckt darin zweierlei: eine bestimmte Geschichtsauffassung und ein bestimmtes Werturteil. Beide bedürfen der Begründung.

Ich will mich nicht zu der Ansicht versteigen, Hoflehners Werk sei – auf das Insgesamt der gegenwärtigen Skulptur bezogen – notwendig und folgerichtig im Sinne einer überpersönlichen, hegelianischen Geschichtslogik. Hingegen darf man behaupten, daß jede Ausdrucksgattung innerhalb ihres formalen Spielraumes eine begrenzte Anzahl von exemplarischen Möglichkeiten besitzt, die einander im geschichtlichen Ablauf bedingen, das heißt deren Ablösung jeweils als folgerichtig empfunden wird. Insofern also steht Hoflehner in einem unmittelbaren, dialektischen Antwortverhältnis zur geschichtlichen Situation, die ihn herausfordert und zugleich rechtfertigt. Die Kritik konstatiert meistens erst post factum. Erst seit es die Figuren Hoflehners gibt, weiß sie, daß diese einem Bedürfnis Antwort geben: dem Bedürfnis nach Straffung, Sammlung und Verdichtung, dem Verlangen nach einer neuen Körperlichkeit des Eisengebildes. Das war der Eindruck, der sich den Besuchern des österreichischen Pavillons der diesjährigen Biennale von Venedig einprägte, in dem 21 Skulpturen von Hoflehner gezeigt wurden.

Das Krause und Wuchernde, die lineare Raumakrobatik und die barocke Verschränkung haben im letzten Jahrzehnt vom

1
Rudolf Hoflehner, Schreitender, 1957. Eisen massiv
Homme en marche. Fer massif
Striding figure. Solid iron



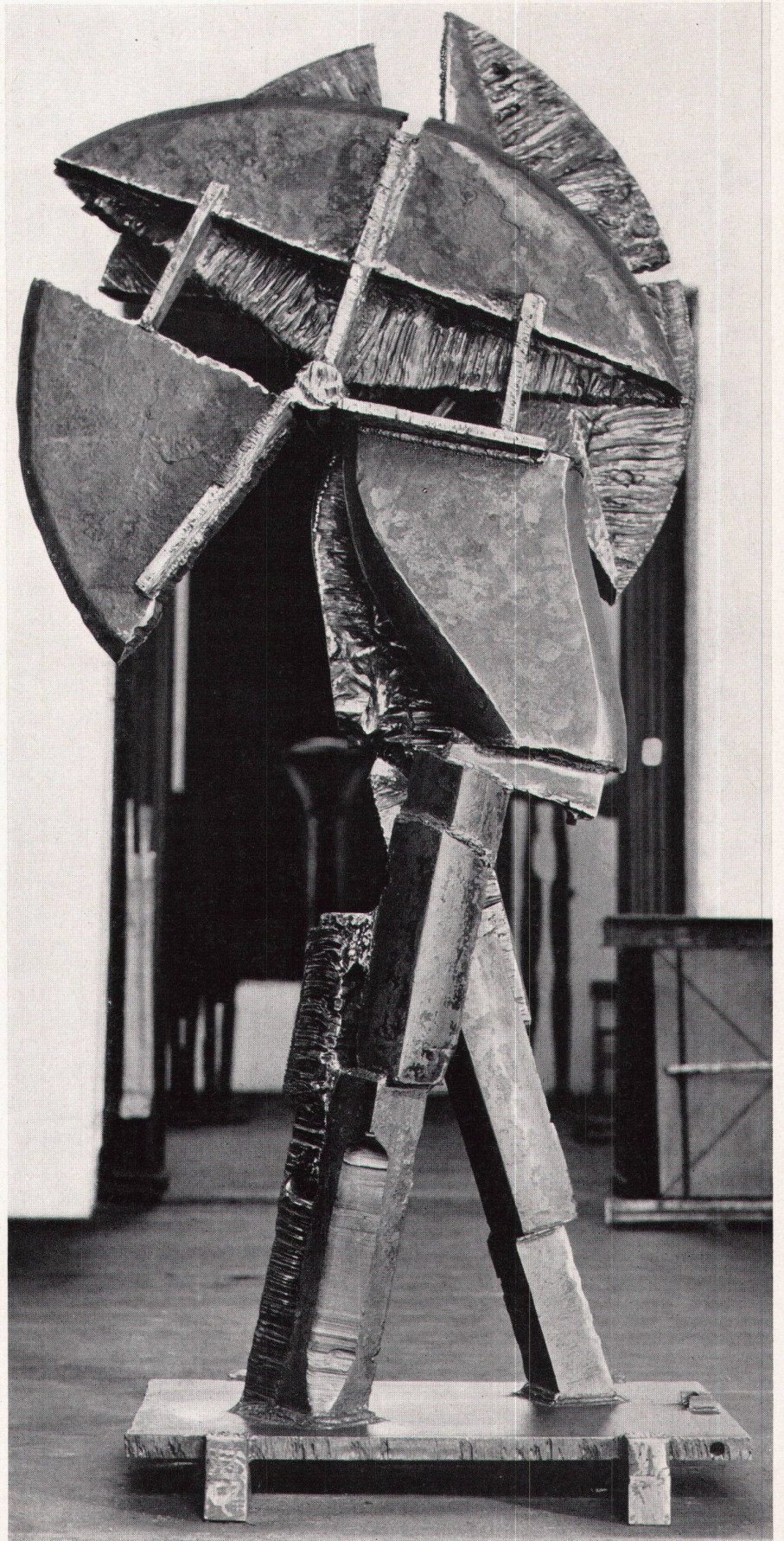
Eisen Besitz ergriffen. Auch Hoflehner hat um 1950 bei der spielerischen Handhabung des Materials begonnen. Er schuf leichtfüßige «Stimmgabeln» voll potentieller Raumschwingungen, etwa in der Art der beiden Impromptus aus dem Jahr 1952, die Michel Seuphor in seinem Plastikbuch abgebildet hat. Bald stellte sich die Besinnung auf lapidare Formtatsachen ein; die vertikale Vereinfachung verdrängte das schmiegsame, graziöse Raumgeflecht. Die Nähe Wotrubas, der im Stein wieder die undurchdringliche, ungefügte Schwere entdeckte, mag diesen Prozeß beschleunigt haben. Doch stärkere Wirkung ging von Gonzalez aus. Und zwar nicht von den gewandten Metamorphosen, die wie Antennen flüchtiger Träume in den Raum ausgreifen, sondern von den spröden Beschwörungen der Sitzenden und der Tunnelköpfe, in denen das Eisen sein Geheimnis, das es nicht preisgeben will, mit eherner Stummheit umkapselt.

Noch zwei große Namen sind zu nennen: Brancusi und Giacometti. Die Betroffenheit, die Hoflehner vor Brancusi empfand, reichte in andere Bereiche als die der formalen Manipulation; sie klärte das, was man das Weltbild eines Künstlers nennen mag, zur Entschiedenheit und Unabänderlichkeit. Die Würde des Statuarischen, in unserem Jahrhundert Seltenheit geworden, kam ihm so ins Bewußtsein. Ähnlich empfand er den Malcharakter der tragischen Stelen Giacomettis als wegweisend. Auch hier wird man die Berührung verfehlen, wenn man sie aus formalen Anleihen ermitteln will – sie ereignet sich anderswo, dort, wo der Mensch sich den Entschluß gibt, sein Gestellt-Sein, sein unerlöstes Hingestellt-Sein vor das Schicksal zum Standbild zu verdichten.

Hoflehner ging seinen eigenen Weg. Er faßte die große, statuarische Form ins Auge. Das führte zur Auseinandersetzung mit der griechischen Archaik. Doch Hoflehner begnügte sich nicht mit dem ihm in Mitteleuropa zugänglichen musealen Aspekt; er fuhr, zum erstenmal 1954, zu längeren Aufenthalten nach Griechenland. Die Ergebnisse sind nichts weniger als formale Reprisen antiker «Motive» oder Haltungen; man kann sie weder beim Apollinischen noch beim Dionysischen unterbringen. Hoflehner schuf Figuren voll ernster Ebenmäßigkeit, Stehende und Schreitende, deren achsensymmetrisches Gefüge, von einem Querbügel bekrönt, durchaus heil und unverletzt vors Auge des Betrachters tritt. Nicht die Form ist der mediterranen Vergangenheit abgesehen, sondern die Idee der Rundfigur, in deren Unverrückbarkeit der Mensch dem Unbekannten die Brust bietet.

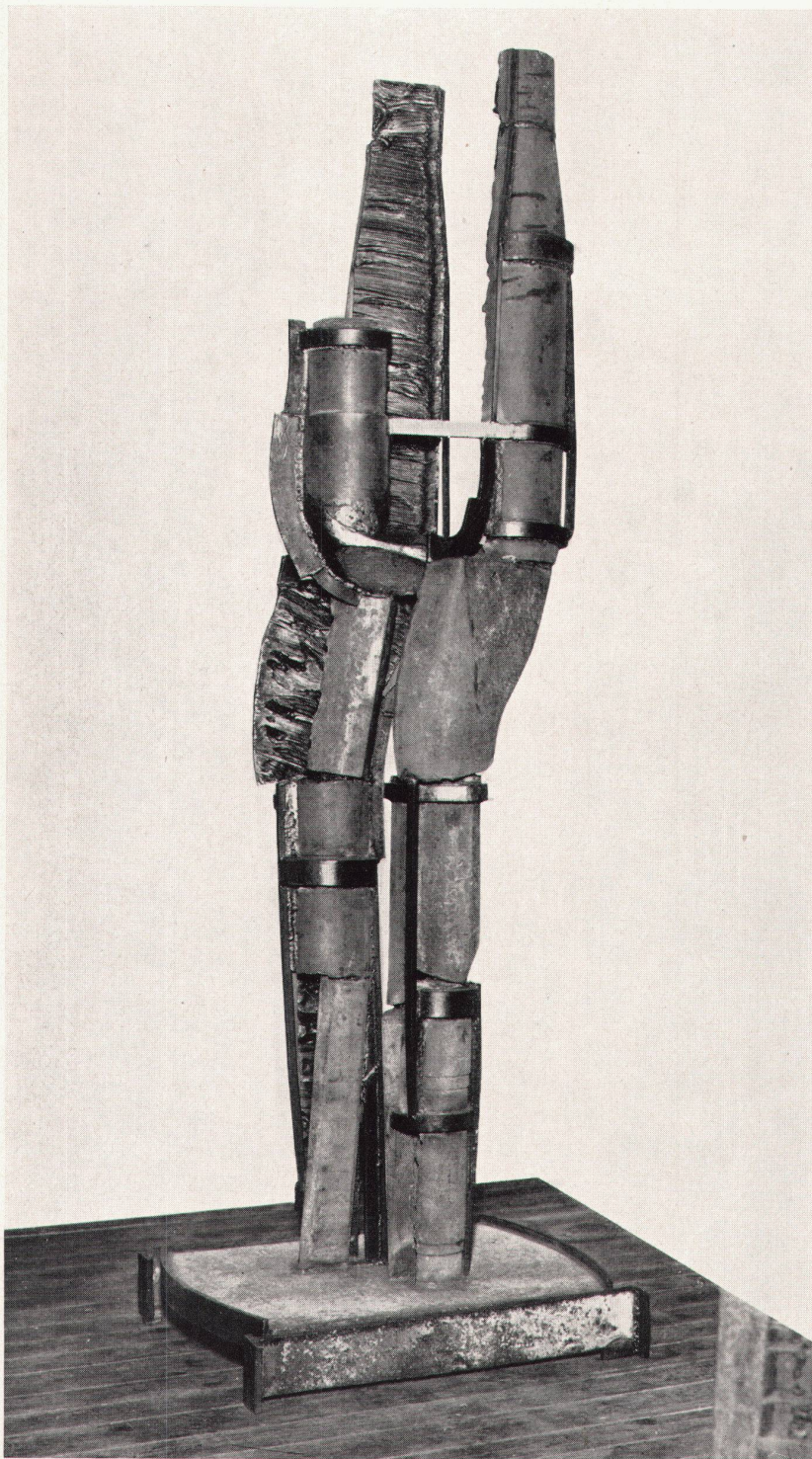
Die Begegnung mit den Ursprüngen des abendländischen Menschenbildes hätte in einer pathetischen Eklektik enden können, wäre ihr Hoflehner nicht von Anfang an, unterstützt vom unantiken Charakter seines Materials, auf der Plattform des Gegenwartsbewußtseins entgegengetreten. Dieselbe Erlebnisrichtung, die ihn für das barocke Ungefähr seiner österreichischen Umwelt blind machte, verpflichtete seine Formsprache auf die phrasenlose Kargheit, auf das Nüchterne, Eindeutige und Lapidare.

Das gilt auch für die jüngste Entwicklung des Künstlers, die das heraldisch-angewogene Selbstbewußtsein und die durchgehende, aus einem Atemzug gezeugte Vertikalität aufgegeben und die Formgebilde mit den Merkmalen der Stückhaftigkeit versehen hat. Immer weniger wird nun die Oberfläche der Formglieder vom Schleifapparat geglättet und homogen gemacht; sie bietet sich rau und schroff, ohne jede Beschönigung und «Bearbeitung» dar. Diese Formen sind ebenso illusionslos wie die Gesinnung, die sie schuf – sie sind deren anschauliches Gleichnis. Illusionslos bedeutet, daß hier Kunst nicht als des Lebens schönerer Teil, sondern als Bekenntnis zur grundsätzlichen Ausweglosigkeit der menschlichen Existenz verstanden wird. Illusionslos bedeutet auch, daß die letzten Arbeiten Hoflehners der assoziierenden Einbildungskraft, die gerne überall Metaphern und Analogien vermutet,



2
Rudolf Hoflehner, Plutonische Figur, 1959. Eisen massiv
Figure plutonienne. Fer massif
Plutonic figure. Solid iron

3
Rudolf Hoflehner, Condition humaine, 1960. Eisen massiv
Condition humaine. Fer massif
Human condition. Solid iron



4
Rudolf Hoflehner, Stoische Figur, 1959. Eisen massiv
Figure stoïque. Fer massif
Stoic figure. Solid iron

Photo: 2 Meyer, Wien

keinen Einlaß gewähren. Darin ist die definitive, unzweideutige Gegenständlichkeit dieser Figuren der transitorischen und ambivalenten des Surrealismus entgegengesetzt.

Das ist um so bemerkenswerter, als Hoflehner ein bestimmtes Verfahren der surrealen Verfremdung – die dissonante Stüchtheit – keineswegs meidet, vielmehr mit dessen Hilfe die tragische Spannung seiner Gestaltungen hervorkehrt. Und neben der abrupten, schmerzhaft plötzlichen Koppelung bedient er sich auch dann surrealer Gewohnheiten, wenn er das Eisen als «objet trouvé» heranzieht.

Gerade diese Verwandtschaft wirft jedoch Licht auf die entscheidenden Unterschiede: die Dingkombinatorik der Surrealisten zielte auf die verblüffenden Wirkungen der formalen Ambivalenz ab, ihr haftet etwas Spielerisches und Ironisches an. Hoflehners Eisenblöcke sind zwar dem Repertoire der Industrieformen entnommen, aber sie besitzen eine materielle Dichte, die der witzigen Verfremdung nicht zugänglich ist. Die Figuren, die der Künstler aus ihnen zusammenschweißt, stehen jenseits des Surrealismus, weil sie eine andere, sowohl innere wie äußere Größenordnung ausfüllen. Mit andern Worten: das «Monumentale» und das «Surreale» schließen einander aus.

Damit ist ausgesprochen, worin ich den klärenden, richtunggebenden Beitrag Hoflehners zur Eisenskulptur erblicke. Ein neuer Ernst, eine neue Strenge und Männlichkeit sind von ihm dem Material eingebildet worden. Hoflehner ist dies gelungen, weil er die mechanische Materialbehandlung – er geht ausschließlich mit dem Schneidbrenner und dem Schweißapparat um*) – am härtesten Widerstand, am massiven Eisenblock, erprobte und daraus seiner Formvorstellung das dichte Volumen gab.

* Seuphors Wort vom «liebenswürdigen Schmied» ist in jeder Hinsicht falsch gewählt, da es weder den materiellen Vorgang noch dessen Ergebnis trifft.

Lebensdaten

Rudolf Hoflehner wurde 1916 in Linz geboren. Nach der Staatsgewerbeschule für Maschinenbau (Lehrwerkstätten für Schmieden, Drehen und Schweißen) besuchte er die Kunstakademie in Wien. Seit 1945 ist er als freier Künstler in Wien tätig. 1945–51 erteilte er als Professor an der Kunstgewerbeschule in Linz Kurse im abstrakten Gestalten. 1954 führte ihn eine sechsmonatige Studienreise nach Griechenland und den Ägäischen Inseln. Seit nahezu zehn Jahren beschäftigt er sich als Plastiker ausschließlich mit dem Eisen. Einzelausstellungen in Linz (1951), Basel (1951), München (1952), Wien (1952), Biennale von Venedig (1960).