

## Audioguide Hausner

### 1. Kultur bei Würth

Herzlich Willkommen im Museum Würth!

Kunst und Kultur bereichern den Alltag und fördern Toleranz und Assoziationsvermögen. Sie führen zu neuen Denkansätzen für die Gesellschaft. Somit begreift man bei Würth das Unternehmen nicht als bloße Summe der betriebswirtschaftlichen Ergebnisse. Vielmehr übernimmt Würth Verantwortung in vielen Lebensbereichen und ein vielfältiges kulturelles und soziales Engagement ist Teil der Unternehmenskultur. Aus diesem Grund wurde auf Initiative von Professor Reinhold Würth bereits 1991 ein Museum sowie ein Veranstaltungssaal für Vorträge, Tagungen, Konzerte, Lesungen, Kleinkunst und weitere Events in das Verwaltungsgebäude der Künzelsauer Konzernzentrale integriert. Die lebendige, lichtdurchflutete Architektur unterstreicht den offenen Charakter der Einrichtungen, die sowohl für die Mitarbeiter des Hauses als auch für die interessierte Öffentlichkeit zu echten Anziehungspunkten geworden sind.

Im Mai 2001 erweiterte sich die museale Plattform des Hauses durch die Eröffnung der Kunsthalle Würth in Schwäbisch Hall. Dort eröffnete auch als jüngstes Ausstellungshaus im Jahr 2008 die Johanniterkirche, die speziell zur Präsentation der mittelalterlichen Sammlungsbestände dient.

Ausstellungen in einem familiäreren Rahmen bietet daneben die Künzelsauer Hirschwirtscheuer. Alle Häuser werden durch die Adolf Würth GmbH & Co. KG getragen.

Zusätzlich haben seit 1999 nach und nach Kunstdependancen in den europäischen Landesgesellschaften der Würth-Gruppe von Belgien, Dänemark, Frankreich, Italien, den Niederlanden, Norwegen, Österreich, Spanien und der Schweiz eröffnet, die nach Künzelsauer Vorbild dem inspirierenden Neben- und Miteinander von Kunst und geschäftlichem Alltag dienen.

Das Ausstellungsprogramm aller Häuser basiert auf der mittlerweile über 16.000 Werke umfassenden Sammlung Würth, die in

wechselnden Ausstellungen gezeigt wird. Die Akzente der Unternehmenssammlung liegen auf Malerei, Grafik und Skulptur vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Ein besonderer Sammlungskomplex stellt der Bereich der spätmittelalterlichen Kunst dar, deren Grundstock im Jahr 2003 durch den Erwerb des Fürstlich Fürstenbergischen Bilderschatzes gelegt wurde. Zu ihm gehören bedeutende Tafelbilder aus der Hand von Lucas Cranach und seiner Werkstatt, zahlreiche Arbeiten des Meisters von Meßkirch, des Züricher Veilchenmeisters, Hans Holbein dem Älteren, Hans Holbein dem Jüngeren und anderen mehr.

Ungewöhnlich ist darüber hinaus die Konzentration auf moderne und zeitgenössische Bildhauerei, von der Sie einige Beispiele auf dem Firmenareal finden. Der Museumsvorplatz wurde von dem dänischen Bildhauer Robert Jacobsen in Zusammenarbeit mit seinem künstlerischen Assistenten Lun Tuchnowski gestaltet. Im Dialog zwischen den beiden Künstlern, den Architekten und dem Bauherrn entstand hier ein an Bezügen reiches Gesamtkunstwerk, das aus drei farbig gefassten Stahlskulpturen und zwei skulptural gestalteten Brunnenanlagen besteht.

## 2. Die Würth-Gruppe

Die Würth-Gruppe ist Weltmarktführer in ihrem Kerngeschäft, dem Handel mit Montage- und Befestigungsmaterial. Sie besteht aktuell aus über 400 Gesellschaften in mehr als 80 Ländern und beschäftigt **rund 65.000** Mitarbeiter. **Davon knapp die Hälfte als festangestellte Verkäufer im Außendienst.**

Im Kerngeschäft umfasst das Verkaufsprogramm für Handwerk und Industrie über 100.000 Produkte: von Schrauben, Schraubenzubehör und Dübeln über Werkzeuge bis hin zu chemisch-technischen Produkten und Arbeitsschutz.

Die Allied Companies – Gesellschaften des Konzerns, die an das Kerngeschäft angrenzen oder diversifizierte Geschäftsbereiche bearbeiten – ergänzen das Angebot um Produkte für Bau- und Heimwerkermärkte, Elektroinstallationsmaterial, elektronische Bauteile sowie Finanzdienstleistungen. Sie machen über 40 Prozent des Umsatzes der Würth-Gruppe aus.

Heute schenken Würth weltweit bereits über drei Millionen Kunden ihr Vertrauen. Hinter dem langjährigen Erfolg der Würth-Gruppe stecken Menschen und eine ganz besondere Firmenphilosophie. Würth ist ein Familienunternehmen, das 1945 durch Adolf Würth gegründet wurde. Der heutige Stiftungsaufsichtsratsvorsitzende des Konzerns, Professor Reinhold Würth, hat das Unternehmen nach dem Tod seines Vaters Adolf als 19-Jähriger übernommen und aufgebaut. Ausgehend von den Aufbaujahren der Nachkriegszeit entwickelte er aus dem damaligen Zweimannbetrieb einen weltweit tätigen Handelskonzern.

### 3. Schrauben- und Gewindemuseum

Das Museum für Schrauben und Gewinde, das dem Kunstmuseum angegliedert ist, ist das einzige seiner Art in Europa. Es widmet sich dem technischen Schlüsselmedium unserer Zeit, der Schraube und ihren vielfachen Anwendungsmöglichkeiten, und zeigt in einer ständigen Ausstellung technische Exponate, die in weitem Sinne mit der Verbindungstechnik, dem Hauptvertriebszweig des Unternehmens, in Bezug stehen.

In Auszügen werden neun verschiedene Anwendungsbereiche von Schrauben und Gewinden in Industrie, Technik und menschlichem Umfeld ausgestellt, darunter Schrauben zum Heben, Pressen und Klemmen, Schraubenformen in der Natur oder die Schraube in der Kunst und im Sprachgebrauch.

### 4. Einführung

Herzlich Willkommen im Museum Würth in Künzelsau zur großen Retrospektive über das Werk des österreichischen Malers Rudolf Hausner, der am 4. Dezember 2014 einhundert Jahre alt geworden wäre. Die Sammlung Würth besitzt die wichtigsten Arbeiten des fulminanten Spätwerks von Rudolf Hausner, sie werden in dieser Ausstellung ergänzt durch Leihgaben anderer Museen und aus Privatbesitz. Eine langjährige gute Bekanntschaft zwischen dem österreichischen Künstler und Reinhold Würth bis zum Tod des

Malers am 25. Februar 1995 führte zu dieser umfassenden Sammlertätigkeit. Rudolf Hausner ist es auch, der Reinhold Würth als erster Künstler portraitiert hat. Und so ist es nur natürlich, dass im Museum Würth das Oeuvre dieses phantastischen Malers jetzt in einer großen Retrospektive zu seinem 100. Geburtstag zu sehen ist.

Wer war dieser Rudolf Hausner, der so unerbittlich wie konsequent seine eigene Psychoanalyse betrieben hat, immer wieder, und doch uns alle damit gemeint hat.

Während andere Menschen sich auf die Couch gelegt haben, um ein wenig von ihrem Innersten zu erfahren, hat Rudolf Hausner sich an seine Staffelei gestellt, in den Spiegel geschaut, und das, was er ergründen wollte und gesucht hat, gemalt. Aber nicht im Sinne einer Diagnose. Wir können von ihm und seinen Bildern, die hier im Museum Würth jetzt umfänglich zu sehen sind, vieles über uns lernen. Wir können auch lernen, auf der Suche zu bleiben, nicht letztgültig ein Ziel zu benennen oder gar gefunden haben zu wollen.

Rudolf Hausner, der als Mitbegründer des Phantastischen Realismus zu den wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts gehört, ist ein Seelenvermesser, ein Archäologe der Kindheit, ein Spurensucher, ein Erforscher individueller Mythologie, wie ihn einige Kunstwissenschaftler beschrieben haben. Sein „alter ego“ hat er in der Figur des „Adam“ gefunden, der erste Mensch, ein Odysseus, der sich aufmacht, das Unbekannte zu erforschen. Adam, der den Kopf über die Wasseroberfläche reckt, unter der nach Freud'scher Definition das Unbewusste liegt.

Adam werden Sie in fast all seinen Bildern begegnen, mal als Seefahrer mit der Matrosenmütze, mal als dessen Gegenspieler, der melancholischen Gestalt mit dem Narrenhut, mal mit einem auffälligen Turban. Bis zu einem seiner letzten Bilder „Vor dem großen Tor“, das Sie hier auch sehen werden. Da blickt uns nach allen allegorischen Irrfahrten eine barhäuptige Figur an, die unverkennbar die Züge des Malers trägt und dem Tod und dem nächsten Jahrtausend entgegen zu schauen scheint.

Adam steht sowohl für den ersten Menschen überhaupt, den wir aus der Bibel kennen, wie auch durch den hebräischen Ursprung des Wortes „Adam“ für den Menschen im Allgemeinen. Doch diese Kunstfigur braucht einen weiblichen Gegenpart, den wir in der Figur der „Anima“ finden. Inspirationsquelle, Energiespenderin, seine

„bessere Hälfte“, was nicht von ungefähr so gesehen werden darf, denn Anima trägt die Züge seiner vierten Frau, der Malerin Anne Hausner, die er Mitte der sechziger Jahre kennen und lieben lernt. Obwohl Rudolf Hausner der Schule der Phantasten zugerechnet wird, ist er vielmehr ein Realist. Ein Realist mit „einwärts gewendeter Optik“, wie der Titel eines seiner Bilder aus dem Jahr 1948 lautet. Um zu erkennen, was ihn beunruhigt, umtreibt, quält und verstört. Seine Bilder geben viele Antworten darauf, die auch für uns Betrachter Gültigkeit haben. Wir müssen uns nur in diese persönliche Auseinandersetzung ziehen lassen. Nehmen Sie sich die Zeit – es lohnt sich!

## 5. Selbstportrait mit blauem Hut

Rudolf Hausner wächst in Wien als Sohn einer Schneiderin und eines Verkäufers für Herrenmoden auf. Sie leben zu dritt im zweiten Stock einer Wiener Mietskaserne der Gründerzeit. Der Vater ist ein ambitionierter Sonntagsmaler, was den Sohn nachhaltig beeindruckt und fasziniert, so dass er 1931 das Studium der bildenden Künste an der Akademie Wien aufnimmt. Der kleine Rudolf liebt die Sonntagvormittage, wenn sein Vater zu malen beginnt. Ansichtskarten vom Watzmann dienen diesem z.B. als Vorlage und der Junge bemerkt voller Bewunderung, dass sein Vater nach einer sorgfältigen Vorzeichnung bei seinem Ausmalen eine Genauigkeit an den Tag legt, die Dinge zum Vorschein bringen, die er auf der Postkarte gar nicht geahnt hat. Als er erwachsen wird und sich von den Eltern absetzen möchte, beginnt er zwar auch mit dem Malen, meidet aber jegliches Alpenglücken und arbeitet ohne Vorlagen.

Selbstportrait mit blauem Hut entsteht 1936, am Ende seiner Studienzeit, in der er noch stark von seinen akademischen Lehrern Carl Fahringer und Karl Sterrer geprägt ist, aber auch von den Bildern einiger Impressionisten.

ZITAT: „An der Akademie erlernte ich eine pastose, dicke, deckende Ölmalerei, mit der ich dann meine frühen Bilder von 1936 bis 1940 malte – in tiefer Verehrung für van Gogh und Cezanne.“

Sich selbst als Objekt und Subjekt zugleich einzusetzen wird zum Programm. Hausner selber nennt es so:

ZITAT: „Es hat sich so ergeben: Um die Welt um mich herum zu malen, habe ich immer wieder in den Spiegel schauen müssen und dabei etwas gefunden, das über meine borniert-persönlichen Belange doch deutlich hinausgeht. Der Maler selbst kann ohne zeitliche und örtliche Beschränkung unter Beobachtung gehalten werden, zugleich verfügt die beobachtende Instanz über einen ungenierten Zugang zum Subjekt.“

Dadurch, so sein Resümee, könne sich aus dieser Versuchsanordnung ein verlässliches Resultat erzielen lassen.

Hausners Kindheit ist durchzogen von Alpträumen und überbordenden Phantasien. Abends, erinnert er sich, wenn seine Eltern ihn allein gelassen haben, um ins Kino zu gehen, in der Annahme, der kleine Rudolf schlafe selig und süß, öffnet sich für ihn der Abgrund. Ein Inferno von ungeahnten Bösartigkeiten umgibt den Buben, der sich nicht traut, auch nur einen Zentimeter seiner einmal eingenommenen Schlafhaltung und Deckenanordnung zu verändern. Er selber schreibt in seinen Erinnerungen:

ZITAT: „Als einzigen magischen Schutz gegen diese mich umgebende Gesellschaft gab es nur jene erstarrte Schlafstellung, in der ich mich befand, als meine Eltern sich von mir verabschiedet hatten.“

Unter und über ihm hätten Wesen mit entsetzlichen Fratzen getobt, die versuchten, ihn aus seinem Bett zu kippen um seiner habhaft zu werden. Erst wenn das erlösende Geräusch des Schlüssels der heimkehrenden Eltern zu hören war, verließ das Gesindel in rasender Eile den kleinen Jungen und Ruhe konnte wieder einkehren.“

## 6. Zwei Gassenbuben

1937 nach seinem Akademiestudium meldet sich Rudolf Hausner als Freiwilliger für ein Jahr zum österreichischen Berufswehr. Noch ahnen nur wenige, welche gewaltige Kriegswalze sich bald in Gang setzen wird.

In diesem Jahr malt Hausner das Bild der zwei Gassenbuben, von denen einer bereits einen Papierhut aufgesetzt hat, wie er später in

seinen Bildern noch öfter auftauchen wird. Hier ist von den Figuren, die später als sein alter ego auftreten, noch keine Rede.

Die beiden Gassenbuben hingegen spiegeln eine Zeit wieder, die Rudolf Hausner als sehr belastend in Erinnerung behält. 1929 wird sein Vater arbeitslos und das Dorotheum, das staatliche Pfandleihhaus, wird zum zentralen Begriff im Leben der Hausners und vieler anderer Menschen. Dort versetzt man einen Gegenstand, bekommt dafür ein Drittel des Wertes, muss dazu alle Vierteljahre „umsetzen“, was bedeutet einen Wucherzins von 25 Prozent zu zahlen. Wer das nicht kann und auch nicht in der Lage ist, seinen Pfand auszulösen verliert alles. Geliehenes Geld und Gegenstand. Eine Szenerie, die Rudolf Hausner sehr prägt, ein Karussell der Not, das der damals 15jährige zusammen mit seinen Eltern am eigenen Leib erfahren muss.

Es ist aber auch ein Paar von Jungen, die in der Dämmerung der Wiener Winter in der dunklen Mietswohnung ihre Spiele treiben, harmlose Laute aus der Küche als Signal für ihre überbordende Phantasie nutzen, Angriff und Bedrohung von Indianern erkennen, sich wehren und Blessuren davontreiben, die ihnen erst gewärtig werden, wenn das elektrische Licht entzündet ist und der Hund als Verursacher der Geräusche identifiziert werden kann.

## 7. Aporisches Ballett

Nach einem Ausstellungsverbot 1938 wird Rudolf Hausner 1941 zum Kriegsdienst bei der deutschen Wehrmacht verpflichtet. In einem Schneesturm 1942 ereignet sich etwas, was sein späteres Malen sehr beeinflussen wird, der von ihm so genannte Tatablick, eine erste Erfahrung der Projektion auf das Unbewusste. Wir werden darauf später noch zu sprechen kommen.

Er heiratet 1942 seine langjährige Jugendfreundin Grete Czingely und wird 1943 kriegsuntauglich als technischer Zeichner zur Rüstungsindustrie abkommandiert. Aus dieser Zeit stammen vermutlich auch sein Faible für alles Technische, seine Inspiration von Fotografien, von Funkbildern und ähnlichem.

Technisch muten auch die Figuren im „aporischen Ballett“ von 1946 an. Sie sind von geometrischen Elementen durchbrochen und doch sind alle Tanzenden in ihrer blechernen Physiognomie als weibliche Gestalten zu erkennen. Mathematisch konstruierte Figurinen, die

sogar verschiedene Föten in sich tragen. Die tanzenden Figuren sind eine einzige Gestalt in variierenden Ansichten, denn auf der zweiten Figur von links liest man „Grete“, der Name seiner ersten Frau. Die vertraute Gestalt, das Wunschbild, gewinnt so eine zugleich anonyme wie urtümliche Beschaffenheit. Ein Zusammenspiel von Erotik und Geometrie, mit dem Hausner Distanz schaffen will. Zerstören und Zusammenführen. Zugleich zeigt dieses Bild aber auch Hausners großes Interesse an formalen Problemen und Lösungen sowie an seiner Entdeckung und Annäherung an den Surrealismus.

1944 hat er Irene Schmied geheiratet und 1945 wird er in den letzten Kriegstagen noch einmal zur Fliegerabwehr eingezogen. Nach Kriegsschluss beginnt er damit, sein ausgebombtes Atelier wieder herzurichten und entdeckt dabei die Möglichkeiten seines sogenannten Tatrablicks.

Was er während eines Schneesturms in der Hohen Tatra und dem damit verbundenen mehrtägigen Eingeschneitsein in einer Hütte für sich erkannt hat war ähnlich wie das, was Max Ernst bereits in den dreißiger Jahren für seine Kunst gefunden hatte. Beim Blick auf natürliche Holzmaserungen und Formationen entstanden in der Phantasie beider Künstler jeweils Bilder und Figuren, die vor dem inneren Auge zu kompletten Szenerien mutierten. Mit dieser „Technik“, wenn man seine Phantasie so nennen darf, gewinnt Hausner später seinen noch unfertigen Bildern ganz neue Dimensionen ab. Als ihm Schriften über den Surrealisten Max Ernst in die Hände fallen, ist er entsetzt und erleichtert zugleich. Da ist einer, der eine ähnliche Methode hat wie er, völlig unabhängig voneinander entdeckt, und die ihn, Rudolf Hausner, in seinem Tun bestätigt. Die seelische Mechanik der Projektion, die es ihm immer wieder gestattet, an die ihm bislang unbekanntem Bilder in ihm selber heran zu kommen. Er hat seinen eigenen Surrealismus kreiert.

1946 gründet Hausner zusammen mit Edgar Jené, Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter und Fritz Janschka eine surrealistische Gruppe im Österreichischen Art Club, der sich später auch Anton Lehmden und Erich Brauer anschließen. Sie stellen zum ersten Mal im Foyer des Wiener Konzerthauses aus, wo das „aporische Ballett“ auf Grund von Protesten der Besucher drei Mal vorübergehend entfernt werden muss.

## 8. Ich bin Es

Sigmund Freud und die Psychoanalyse – vielleicht muss man sich ganz besonders damit beschäftigen, wenn man, wie Rudolf Hausner, in der Atmosphäre einer Stadt groß wird, die einen Sigmund Freud und andere Protagonisten der Innenschau hervorgebracht hat. Sicher ist auf jeden Fall, dass Rudolf Hausner mit einer ungeheuren Akribie versucht hat, sich selbst zu verstehen und damit den Menschen als solches zu verstehen. Ängste, Traumata, Verletzungen, Demütigungen, Liebe und Hass – was bewirken sie auf der unbewussten Ebene, der Ebene des ES, und wie setzt sich das ICH daraus zusammen? Seines – und damit auch das anderer Menschen, die sich auf seine, auf ihre Seelenschau einlassen. Wie ein Zwang zur permanenten Analyse der eigenen Existenz. Ich bin ES. Oder so gesprochen: Ich bin es....beides funktioniert. Hausner hat seine individualpsychologischen Reflexionen so beschrieben:

Zitat: „Womit ich auch immer beginne, ich ende bei mir selbst. So sehr mir das Reproduzieren allgemeiner Verbindlichkeiten verwehrt ist, immer muss ich in seltsamer Bekennerwut meine eigene Ansicht hervorholen – bin ich doch vor Reproduktionen des eigenen, bereits Gefundenen nicht gefeit, im Gegenteil, ich fühle ein starkes Drängen, das bereits Geerntete wie Standards einzusetzen, gar nicht so, als wären es vergängliche Episoden, eher so, als ginge es dabei um endgültige Wahrheiten, die in jeder Kombination miteinander jeweils neue Aspekte der Wirklichkeit ergeben.“

Freiheit der Phantasie – sie bedeutet aber auch, in jeder konkreten Erscheinung, jeder Figur, jedem Gegenstand die Frage zu klären, aus welchen Begriffen, aus welchen Bildern, aus welchen unbewussten Strömungen der Mensch Rudolf Hausner zusammen gesetzt ist. Im Malen wird diese Phantasie zur Realität – und genau das setzt die suggestive Kraft auf den Betrachter frei.

## 9. Forum der einwärts gewendeten Optik

In die gleiche Richtung wie „ich bin ES“ von 1948, was Sie vielleicht schon genauer betrachtet haben, weist dieses Werk aus dem gleichen Jahr: „Forum der einwärts gewendeten Optik“.

Ein ganzes Tableau an Erinnerungen und Parallelempfindungen zeigt sich hier. In der Mitte des Bildes befindet sich eine Büste mit dem Portrait des gestrengen Vaters. Auf dem sandigen, unbeständigen Boden liegen Kugeln und Spielzeug aus der Kindheit, so zum Beispiel auch die leeren Garnspulen, die er aus dem Schneiderzubehör seiner Mutter bekommt.

Im linken Teil des Bildes flieht der Maler als kleiner Junge aus dem Zimmer. Er trägt den Matrosenanzug der Kinderjahre, ein Kostüm, in das er sich bis in die letzten Lebensjahre immer wieder hineinmalt. Er sieht sich in diesem Anzug als Vierjähriger wie als Vierzehnjähriger, beim Versteckspielen mit den Mädchen wie als Zerstörer einer Gipsbüste im Gymnasium. Ein Akt, der ihm viel Ärger einbringt und nachhaltig seinen Zorn und seine Auflehnung gegen Autoritäten lebendig hält. Hausner schreibt:

ZITAT: „Durch diese Lausbüberei kam ich in ein Verhältnis zu den Professoren, das mich zwei Jahre lang schwer bedrückt hat, aber weitere 50 Jahre mir einen Rucksack von Komplexen gegenüber der Autorität angehängt hat.“

Im Vorfeld dieses Bildes spricht Hausner von einer „ersten gründlichen Gewissenserforschung“, die er abhält, um sich des Inventars und der Figuren im zu malenden Bild klar zu werden.

Zitat: „In den wichtigen Situationen dieses Zeitraumes trage ich das Matrosenkleid“

schreibt er selber -

ZITAT: „als ganz kleiner Junge beim Spielen mit den Zwirnspulen neben der Nähmaschine der Mutter, als Sechsjähriger, in der Kirche, Gott um Hilfe bittend, damit ich beim Schule schwänzen nicht erwischt werde, als Angeklagter meiner Mutter vor dem Richterstuhl des Vaters... Es war kein Wunder, dass mir die einwärts gewendete

Optik immer wieder den Matrosenanzug zeigte, denn was auch in jenen Jahren geschah – ich trug stets das gleiche Kostüm.“

Hausner gibt selber die Interpretation für diesen Jungen im Matrosenanzug:

1. als Symbol seiner nie ganz bewältigten Kindheit,
2. für die Ruhelosigkeit des Erwachsenen, der den sicheren Hafen immer wieder verlässt und sich doch nach einer Heimat in sich selbst sehnt und

3. als Zeichen für die dauernde Beschäftigung mit dem Wasser, dem Bild des Unbewussten, das zu bereisen sein Beruf sei. Manchmal mit günstigem Wind und glatter See vom Unbewussten gefördert, manchmal von seinen aufgeregten Wellen fast verschlungen.

Rechts auf diesem Bild erscheint der Künstler als Hermaphrodit, zwei Geschlechter in einem, er selbst und das begehrte andere Geschlecht in einer Gestalt – das größte Maß an Freiheit und Unabhängigkeit wäre so garantiert. Doch wie ein Außenseiter taucht diese bleiche Figur auf, ein Artist, eine Artistin in der Arena, die zwei Eier jongliert. Ein Bild voller Anspielungen, in dem nicht einmal die Schatten korrekt korrespondieren, sondern eine eigene Welt bilden, außer bei dem Jungen im Matrosenanzug und der väterlichen Büste, die dadurch als Gegenspieler eindeutig zugeordnet sind. Die geöffnete Tür links oben steht für Geburt und den Eintritt ins Leben, aus dieser Pforte muss der Junge gekommen sein.

Es gibt Bilder im Bild, Geometrien und innere Rahmungen, die einer besonderen Mathematik zu folgen scheinen. Eine Bestandsaufnahme der Erinnerungen, wobei nicht klar wird, ob die Optik, der Blick darauf sie verändert oder nur präzise wiedergibt, welche Verwandlungen im Lebensablauf passiert sind.

Das Forum der einwärts gewendeten Optik- ein umfassendes Psychogramm des damals vierunddreißigjährigen Künstlers.

## 10. Gelber Narrenhut

1951 heiratet Rudolf Hausner erneut und Hermine Jedlicka, seine dritte Frau, bringt im gleichen Jahr die Tochter Xenia zur Welt. Heute selber eine der bekanntesten und wichtigsten österreichischen Malerinnen unserer Zeit.

Rudolf Hausner hat seine erste große österreichische Kunstausstellung im Künstlerhaus Wien, es folgen Ausstellungen des von ihm mitbegründeten Art-Club in Italien und den USA.

1955 betritt eine neue Figur aus Hausners introspektivem Seelentheater die Bühne – eine Gestalt mit Narrenhut.

Die Antipode zu Adam und Odysseus, wobei diese noch nicht die gestalterische Form angenommen haben, wie sie in späteren Werken immer wieder erscheint.

Adam und der melancholisch dreinschauende Mann mit dem Narrenhut finden sich kaum auf ein und demselben Bild. Während sich der Junge mit dem Matrosenanzug immer wieder in die Angelegenheiten Adams einmischt, die Odyssee Adams kommentiert oder auch symbolisiert, scheint diesen Mann mit dem Narrenhut die Problematik und Existenz des Jungen nicht zu tangieren. Doch auch er gehört zu den Selbstinterpretationen des Malers, bildet aber in jeder Beziehung das krasse Gegenteil zu den Adam-Figuren. Er ist sehr schlank, Gesicht und Hals sind überlang, sein Blick unter schweren Lidern resignierend bis melancholisch. Er scheint durch den Betrachter hindurch zu schauen. Seine Umgebung ist leer, niemand erfährt, was in seinem Kopf vorgeht, anders als Adam, der sein Innerstes fast schmerzhaft nach außen stülpt. Ergeben, aber nicht ohne Pathos, trägt er den Narrenhut, der sorgfältig aber höchst fragil gefaltet oben auf schwimmt, so dass der Mann den Kopf entsprechend schräg halten muss, um das papierne Gebilde nicht zu verlieren.

Wer so in sich gekehrt ist und nichts an sich ranlässt, kann auch nichts mitteilen. Adams Innenwelt zeigt sich mannigfach im Außen, der Narr hat nur sich selbst. Er taucht als Sujet viel seltener auf als Adam, und doch haben beide eines gemeinsam: sie verändern ihre Gestalt nur wenig, werden aber langsam älter.

Der „gelbe Narrenhut“ von 1955 hier vor Ihnen ist der erste seiner Art, ihm folgen später einige Variationen, bei denen der Narrenhut sich mit seinem Protagonisten nur marginal verändert, höchstens ein wenig schlichter oder farbig wird. Achten Sie bitte auch auf den „Kleinen Narrenhut“ von 1963 in dieser Ausstellung.

In Ansätzen verweist der Mann mit dem Narrenhut auch auf das sakrale Bildthema des „Ecce Homo“ aus der Bibel, als Pilatus die Menge auf den gegeißelten Christus hinweist. „Seht welche ein Mensch“. Allerdings wird diese Anlehnung aus seinem sakralen

Umfeld herausgelöst und dient hier eher dem Künstler, der sich melancholisch im Narrenspiegel und im Spiegel der Selbsterkenntnis präsentiert.

Was bleibt ist die Indifferenz einer traurigen Gestalt, den seine Außenwelt nichts angeht, was ihn umso einsamer macht.

## 11. Adam nach dem Sündenfall I

Dieses Bild von 1956 hat eine achtjährige Entstehungszeit aufzuweisen. Begonnen hatte alles mit dem unvollendeten Bild „Der Maschinist und seine Frau“ 1948, ein Werk, das Hausner teilweise zerstört, es liegen lässt um später dann den Adam-Teil der Tafel abzusägen und die Arbeit mit diesem Fragment fortzusetzen.

„Adam nach dem Sündenfall I“ heißt es nun. Acht Jahre, in denen sämtliche andere Gegenbilder Adams ans Licht kamen. Wobei Adam die Ursprungs-Figur ist, jetzt aber vollendet werden kann als das, was er für Hausner symbolisiert.

ZITAT: „Alle Adam-Bilder sind Spiegelbilder, Sie wurden mit Hilfe eines Spiegels gemalt und wollen als Spiegel benützt werden(...) Beim Anschauen meiner Spiegelbilder empfehle ich dem Betrachter, Geduld mit sich selbst zu haben, damit die von den Bildern auszulösenden Projektions- und Introjektionsmechaniken in ihm zu arbeiten beginnen können.“

Adam ist also mit all seinen individuellen Situationen doch als allgemeine Symbolgestalt menschlicher Existenz zu begreifen. Auf diesem Bild erfahren wir von Rudolf Hausner die Ambivalenz von Technik und Kunst. Die Perfektion des Bildes und die Perfektion der Technik entsprechen einander, die Staffelei weist in den Bereich der Kunst, auf deren Seite sich der Maschinist Adam, Hausners alter ego, geschlagen hat. Er ist zu gleichen Teilen Gefangener der Technik, aber eben auch ihr Meister, denn er ist nicht nur Bildpersonal, sondern steht für die Seite der Kunst, der Erfindung, der Fiktion.

Allerdings – der homo ludens, der spielende Mensch muss jetzt dem homo faber mit gestörter Identität Platz machen. Ein Mensch, der sich durch Werkzeug und Arbeit definieren muss, in Zwänge begibt und sich damit immer mehr einengt. Deshalb benötigt er eine rationale

Kulisse, die diejenige des selbstvergessenen und sich selbst genügenden Spielens verdrängt hat. Was das für Adam bedeutet ist in dessen Pokerface nicht auszumachen.

Hausner beschreibt es uns aber so:

ZITAT „Adam, der Mensch, steht hier nach seinem Sündenfall. Er hat, seiner Bestimmung gemäß, sein Schicksal selbst verschuldet. Er weiß darum und kann dennoch all jenen Maschinen, die er selbst erdacht und konstruiert hat, nicht mehr entkommen. Seine Autonomie ist eine Fiktion, seine Freiheit relativ.“

## 12. Adam und sein Maschinist

1959 wird die „Wiener Schule“ gegründet. Anstelle der Einordnung zum Surrealismus setzt sich der Begriff „Phantastischer Realismus“ durch. Wobei Rudolf Hausner aus dieser Kategorisierung herausfällt, denn auch innerhalb des Phantastischen Realismus ist dieser „Illuminator der Psychoanalyse“ - wie ihn ein Kunsthistoriker nennt - ein Solitär, ein Einzelgänger.

Adam unterwegs, so der Titel eines Bildes von 1963, beschäftigt ihn zunehmend. Adam, der Welterkunder, der Naturforscher, der Kämpfer, der Held, ein Mann wie Odysseus, der ebenfalls unterwegs ist, fast umkommt und doch den Heimathafen erreichen will.

Im gleichen Jahr nimmt Rudolf Hausner dieses Thema erneut auf und schickt Adam, der jetzt in seiner Physiognomie leicht verändert auftritt, ins Ungewisse. Nicht nur, dass seine Ähnlichkeit zum früheren Adam variiert, nein er erscheint jetzt auch verdoppelt, wie hier auf „Adam der Maschinist“ zu sehen ist, allerdings als Facetten ein und derselben Person.

Die eine im Hintergrund des anderen, drohend, Gefahr vermutend oder sie gar verkörpernd. Ein Negativ des vornestehenden Adams, der sich zu diesem verhält wie der Heizer zum Kapitän, wie der Trieb zur Vernunft.

Ein Schaufelrad umrahmt die Mitte, und hält das Meer in großer Bewegung. Das Schiff ist eigentlich ein Park und führt den Gedanken der Bewegung so ad absurdum, ein Traumschiff-Spielplatz, der nichts mehr von der kindlichen Unbeschwertheit früherer Parkerlebnisse des kleinen Buben, des homo ludens, zu haben scheint. Eine alptraumhafte

Erscheinung, dieser Schiffspark, denn der Raddampfer verspricht die Reise, das sich Fortbewegen, der Park dagegen die Langeweile und trügerische Idylle eines Sonntagnachmittags, die Stagnation.

Zusammengeführt, zusammen gehalten wird dieses Paradoxon von einem leuchtend roten Rad. Es ist ein Schaufelrad, das mit Macht und großer Kraft vorantreibt und es ist ein Laufrad, in dem man wie ein Hamster nicht vorwärts kommt, auf der Stelle tritt. Die beiden Adams treiben zwar mit ihrer „Menschenkraftmaschine“ dieses Lebensschiff an, aber sie befinden sich auch in der ewig kreisenden Tretmühle, und werden so zu Gefangenen dieser Konstruktion. Was bleibt ist die Ungewissheit darüber, an welchem Ort in der Welt Adam seinen Platz hat.

### 13. Kleiner Narrenhut

Nicht mehr der melancholische dürre Mann mit dem fragilen Narrenhut beherrscht alleine das Bild im „Kleinen Narrenhut“, wie noch einige seiner „Vorfahren“. Landschaft ist dazu gekommen.

Dieses Bild lehnt sich wiederum an ein früher entstandenes an, nämlich „Zwei Kontinente“, das Rudolf Hausner im Jahr zuvor als reines, 3 Meter langes, Landschaftsbild gemalt hat und das Sie ebenfalls in dieser Ausstellung sehen können. Er beschreibt sein Ergebnis der Darstellung als eine poetische Metapher der Natur, um eine Topographie der Landschaft des Menschen zu malen.

Diese beiden Kontinente nun verbindet er 1963 mit einer Variation seines Narrenhutträgers und platziert ihn in die Mitte des Bildes. Aber nicht als verbindendes Element – im Gegenteil: Beiden

Landschaftswelten scheint er fremd geworden zu sein: Zum einen der Geometrie des Parks rechts als ferne Erinnerung und Phantasie, zum anderen der Welt des Schmetterlingsbaums als Anima und ursprüngliche Natur, die für ihn unerreichbar ist.

Zwei irrealen Welten, von denen sich der Narr abwendet, eine resignierte Gestalt, die später in den „traurigen Europäer“ – so der Titel eines Bildes von 1977, das Sie auch in dieser Ausstellung finden – übergeht. Auffallend ist hier, dass der Hut fast zum Teil des Rahmen wird, denn er verbindet die beiden Oberkanten der Seiten und füllt den überstehenden Teil der Mitte.

Schauen Sie sich auch den Hut einmal genauer an in seiner artistischen Präzision, das Papierne und Gefaltete mit Licht, Farben und Schatten herauszuarbeiten.

Wir haben jetzt schon öfter die hohe Perfektion der Bildgestaltung angesprochen. Rudolf Hausner, der am liebsten in seinem weiträumig abgeschirmten Mödlinger Atelier bei Wien gearbeitet hat, wird eine Akkuratessa nachgesagt, die auf den ersten Blick an altmeisterliche Malerei erinnert. Mit einer Rasierklinge hat er sofort vernichtet, was Adam – also Hausner - mit Farbe und Pinsel misslungen ist. Er hatte die Fähigkeit, mit der gleichen Exaktheit zu tilgen, was er zuvor gemalt hat, um mit dem erneuten Anlauf eine noch größere Präzision zu erlangen.

Seine Maltechnik hat ihm dabei geholfen: Zunächst wird der Bildträger sorgfältig grundiert, wobei Dispersionsfarben in bis zu sechs Schichten aufgetragen werden. Jede dieser Schichten wird mit Nassschleifpapier penibel abgeschliffen, um so eine möglichst homogene Oberfläche zu erhalten. Hausner wollte nicht, dass die Struktur des Untergrundes differierend auf die Malerei wirkt. Darauf entsteht mit schwarzer Wasserfarbe das zeichnerische Gerüst. Das Ganze wird mit roter Harzöllasur überzogen und mit weißer Temperafarbe überhöht, so dass eine subtil plastische Wirkung erfolgt. Erst jetzt beginnt er mit der eigentlichen koloristischen Realisierung, die mit feinen Pinseln über einen langen Zeitraum aufgebracht werden. Mit der schon erwähnten Rasierklinge kann Hausner dann Korrekturen ausführen oder sogar ganze Bildteile wieder löschen. Er selber schreibt dazu:

ZITAT: „Ich liebe intensive Farben, das leuchtende Spektrum, die komplementär gesprenkelte Haut des Lebendigen, die fleckenlose Transparenz des weiten Himmels – und ein gutes Handwerk.“

#### 14. Kleiner Laokoon III

Die mythologische Gestalt des Laokoon, bzw. der Laokoon-Gruppe, mit der sich Rudolf Hausner viele Jahre intensiv beschäftigt, bedeutet in seiner Interpretation eine Warnung und gleichzeitig an die Aufforderung an uns alle, unsere Technik, unseren Technikwahn zu

humanisieren. Hausner empfiehlt uns als Schlussfolgerung daraus mehr „laokoonisches Bewusstsein.“

Wer war Laokoon? In der Antike hören wir folgende Geschichte über ihn:

Während die Griechen vorgaben, Troja zu verlassen und der Stadt zur Ehrung der Götter ein hölzernes Pferd zu schenken, das in Wirklichkeit mit griechischen Kämpfern gefüllt war, erkannte Laokoon als einziger den Trug. Er stieß auf das Pferd mit einem Speer ein; dieser prallte jedoch ab. Daraufhin erschienen zwei von Athene geschickte Schlangen, die Laokoon zusammen mit beiden Söhnen töteten. Die Trojaner meinten darin eine Strafe der Götter für die Entweihung des Geschenkes zu sehen und zogen dieses zu ihrem Unglück in die Stadt.

Rudolf Hausner wird dieser Geschichte wieder gewahr, als er zum ersten Mal in einem Flugzeug sitzt und mit großer Spannung und enormem Interesse alles in sich aufsaugt, was ihm dieser Flug und seine Außenwelt zu bieten haben. Das Farbenspiel aus durchstoßener Schlechtwetterzone, orangeroter Wolkenlandschaft und großer Helligkeit mit einem schwarzblauen Weltraum darüber lässt ihn auf einmal für sich die Laokoongruppe in diesem Farbwunder ausmachen. Er schreibt:

ZITAT: „Während des Fluges konnte ich zwischen der äußeren Wahrnehmung und dem hineinkopierten Bild keinen sinnvollen Zusammenhang finden, obwohl die aus Projektion und Introjektion zusammen gesetzte Vorstellung von halluzinatorischer Überdeutlichkeit war.“

Wieder am Boden beginnt er aufzuarbeiten, was ihm auf dem Flug so real erschienen ist. Laokoon, der Nüchterne, der Seher, der von den Kräften aus dem Meer - in der Mythologie von Poseidon, für Hausner aus dem Unbewussten - überwältigt wird. Eine Entscheidung wider die Vernunft und besseres Wissen.

ZITAT: „Mit dem Malen verstand ich unser aller trojanische Situation, die darin besteht, dass wir an ein hypertrophes technisches Instrumentarium gefesselt sind, das uns einerseits unentbehrlich

geworden ist und andererseits unsere Vernichtung in latenter Bereitschaft hält.“

Laokoon als der Einzelne, der sich dem Gemeinschaftsdruck entzieht, weil er die Gefahr erkennt, seine Zeitgenossen warnen will, und damit kläglich scheitert und sogar mitsamt seinen Söhnen umkommt.

Laokoon auch als Gegenspieler des Odysseus, der sich die List mit dem trojanischen Pferd ausgedacht hatte.

Hausner hat seine Laokoongruppe in eine Art Raumschiff gesetzt, aus den Schlangen sind Kabel, Schläuche geworden, ein herausquellendes, elektronisches Gedärm. Im Farbenrausch sind unten die technischen Zeichen der Zeit auszumachen. Laokoon und seine Söhne können der Umlaufbahn nicht entkommen. Ihr Raumschiff gleicht einem übergroßen Auge, das alles beobachtet, was sich oben und unten tut. Big Brother is watching you - oder auch schlicht NSA, die Bedrohung universaler Überwachung, die Hausner schon 1968 vorweggenommen hat.

## 15. Adam, warum zitterst Du?

Wie ein Atompilz steht Adam über einer irrationalen, abstrakten Landschaft. Auf dem blauen Hintergrund ist der Titel des Bildes aus dem Jahr 1970 zu lesen:

„Adam warum zitterst Du??“, versehen mit zwei Fragezeichen. Für Rudolf Hausner eines seiner besonders politischen Bilder, denn für ihn erscheint die atomare Gefahr als die intensivste und von allen verstandene Bedrohung dieser Zeit, die vom Menschen für den Menschen ausgeht. Die Atombombenabwürfe über Hiroshima und Nagasaki haben das Ausmaß des Infernos gezeigt, für Hausner vergleichbar mit dem Weltuntergang. Nachdem er den Film Hiroshima gesehen hat, die Szenerien mit den wenigen Überlebenden des Gaus, drängen sich ihm Parallelen zu den Ölbergbildern des Mittelalters auf. Und fassungslos registriert er, dass trotz all des Wissens um die schreckliche Zerstörungskraft der Atombomben weiter aufgerüstet wird, weiter Atomversuche in unbesiedeltem Gebiet stattfinden, weiter unterirdische Explosionen provoziert werden. Dieser zitternde Adam ist seine Mahnung, sein Appell, zu sehen und dagegen anzugehen.

ZITAT:“ Mit meinem Bild will ich die Lethargie und Abstumpfung bekämpfen, will den Besucher auffordern, sich der steten Gefahr bewusst zu bleiben, darüber nachzudenken und aktive Schritte gegen diese ungeheure Bedrohung zu unternehmen, ehe es zu spät ist. Adam, warum zitterst Du? fragt dieses Bild. Und ich füge hinzu: Wer angesichts der Lage der Menschheit in unserer Zeit nicht zittert vor Angst, der ist entweder dumm oder nicht informiert!“

Adams explodierter Kopf , der aussieht wie von einer Vibration deformiert, von Wellen durchzittert, steht auf einem violetten Sockel, einem Horizont, einer Meersoberfläche, unter der wie von einem Seismographen aufgezeichnet, das wiederkehrende tektonische Beben registriert ist. Für Hausner der Rhythmus der Unrast, der Spannungen und Nervositäten.

Adams zitternder Kopf ist geschützt durch einen hier erstmals auftretenden grünen Turban, ursprünglich erfunden als ringförmiges Raumschiff des Laokoon. Doch dieser Ring, der zu Adam als Gebilde technischer Mach gehört und helmartig den durch Technik erreichbaren Schutz symbolisiert, nützt gar nichts, wenn die Gefahr von innen droht, vom Menschen selber.

Hausner merkt dazu an:

ZITAT:“ Adam hat wahrhaft Ursache zu zittern, vor allem vor seinem eigenen ICH. Denn alle Bedrohungen kommen aus ihm selbst, da er in seiner Selbstsucht, Eigenliebe und Borniertheit kaum imstande ist, die Existenzberechtigung seiner Partner zu akzeptieren. „

## 16. Eva-Bilder

Mitte der sechziger Jahre hat Rudolf Hausner Anne Wolgast, die seine Studentin ist, während seiner Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg kennen gelernt. Sie wird im Laufe ihrer gemeinsamen Jahre seine Ehefrau, seine Muse, seine Inspirationsquelle, seine Energiezufuhr – und nicht zuletzt selber Malerin, die später in perfekter Lasurtechnik einen künstlerisch eigenständigen Weg beschreitet. Ihre Bilder sind konzentriert, still,

technisch perfekt, genau und geduldig und zeugen von ihrer Faszination für Oberflächen und Strukturen.

War vorher Freud der Animator seiner Kunst, ist es jetzt Anne in Gestalt der Anima. Sie malt er immer wieder, sie ist die Eva des Adam, die ihm gefehlt hat.

Eine Begebenheit lässt ihn das realisieren:

Ein amerikanischer Psychoanalytiker besucht Hausner und fragt, nachdem er die Adam-Bilder, insbesondere die mit Adam und Anima zusammen, betrachtet hat, wie er zu dem chassidischen Adam komme. Hausner erwidert, er wisse gar nicht, wovon der Besucher spräche. Der erklärt: „Adam vor der Spaltung“.

Und Hausner wird blitzartig klar, was das bedeutet: Adam vor der Spaltung heißt: Eva, als Anima, ist noch in ihm. Erst später wird sie selber zu einer eigenständigen Person, Partnerin des Adam, dem sie entstammt und mit dem sie wieder eins werden will. Und Hausner konstatiert weiter für sich, dass evtl. auch dieses Bild der Anima in ihm, ihn zuvor zu den anderen Frauen getrieben hat, SIE, die Einzige, immer suchend und jetzt gefunden habend.

## 17. Eine süße Last

Eva erscheint in diesen siebziger Jahren häufig als Rückenakt vor rotem Grund, wie auf den Gemälden Eva von 1973, oder Erwartung von 1979, oder auch auf dem Gemälde vor Ihnen aus dem Jahr 1979, „Eine süße Last“ immer auf einem Adam-Würfel sitzend. Dieser Adam-Würfel verweist mit seinen Details auf Adam, den Maler, den Farbenkünstler. Manchmal sitzt sie mit geöffnetem Haar, manchmal mit hochgesteckter Frisur sehr fleischlich auf diesem Würfel. Bei diesem Akt ist es wichtig, dass die Haare hochgesteckt sind, denn im Spiegelbild des Würfels gegenüber, den Adam mit dem sehr erkennbaren Gesicht des Malers selbst schultern muss, und das uns das Gesicht der realen Anne zeigt, hängt ihr Haar offen herunter. Es ist das Spiegelbild der Eva und gleichzeitig doch eine andere, eine eigene Person. Es ist ungewöhnlich, dass Hausner sich selbst ins Bild portraitiert wie hier, zeigt es uns doch, dass er „im Bilde“ ist und dadurch Distanz schafft zu seinen beiden Stellvertretern Adam und Eva. Eva ist Anne und doch auch Teil von Adam.

Hausner schreibt über Anne, seine Frau:

ZITAT“ Ich habe schon oft beobachtet, dass Annes Meinungen einen starken Einfluss auf mich haben. Wie sie irgend etwas sieht oder welche Bedeutung sie einer Sache gibt, beeindruckt mich gefühlsmäßig, egal ob sich später herausstellt, dass ihre Ansicht richtig oder falsch war – sie wirkt auf mich suggestiv. Sie ist die einzige Bewohnerin des Hauses, das ich selbst bin, und die einzige, die ein ganzes Leben lang meine Frau war.“

## 18. Adam objektiv

ZITAT:“ Ich, Adam, sehe die Welt in Wirklichkeit vieräugig, kann ich sie doch nur erstens durch meine mich nie verlassenden Kinderaugen erkennen, zweitens durch die Augen der in mir ständig weiterlebenden Eltern, drittens durch die mich leidenschaftlich betreffenden Ansichten meiner Frau – und schließlich viertens durch das systembezogene Auge meiner Arbeit.“

Und diese vier Augen sind in diesem Werk von 1976 dargestellt. Adam, der alles mit seinen vier Augen und dem jeweils entsprechend subjektiven Blick wahrnimmt. In diese vier Objektive hat er eine, wie er es nennt „seelische Brennweite“ hinein gemalt um zu zeigen, wie jede dieser vier Optiken das anvisierte Objekt unter einem speziellen Gesichtswinkel und nur unter ganz bestimmten Erlebnisvorgaben erkennen kann.

In den beiden kleineren Objektiven links sein Kinderbild, rechts die Eltern. In die beiden großen Objektive malt er rechts die schwangere Anne und links eine Art Testbild, ähnlich dem, das man früher nachts im Fernsehen sehen konnte, doch dient es hier zur Scharfeinstellung von Inhalt und Form, zur Korrektur der Farbabzüge, zur Überprüfung linearer, flächiger und räumlicher Zusammenhänge, so interpretiert Hausner dieses Testbild.

Adams Kopf selber ist bekleidet mit einer Militärmütze, im Hintergrund am Horizont ein weißer Dampfer vor blauem Hintergrund. Dieser Dampfer ist ein durchaus reales Bild, das Hausner an einem Nachmittag in Portugal am Meer zusammen mit Anne sieht. Doch wie so oft vermischen sich auf einmal ganz andere Dinge mit der Realität. Plötzlich gesellt sich in seinem Kopf und vor seinem

inneren Auge Adam dazu, er steht im Vordergrund dieser Kulisse am nachmittäglichen Horizont. Vier Röhren ragen aus seinem Kopf, an deren Ende sich fotografische Objektive befinden. Hausner ist erschreckt und froh zugleich über diese Eingebung und beginnt, zurück in Wien, sofort aus der Erinnerung heraus dieses Bild, das er im Kopf konserviert hat, zu malen.

Der Titel „Adam objektiv“ ist durchaus ironisch zu verstehen, wie es Hausner auch erst später am Ende des Malens aufgeht, denn die wahrnehmbare Wirklichkeit kann gar nicht objektiv sein, sondern ist immer eine Summe subjektiver Wahrnehmungen, die er, Adam/Hausner durch seine Augen jeweils wie durch ein Objektiv sieht. Für ihn bedeutet das:

ZITAT:“ Alle vier Augen zusammen ergeben erst das komplizierte, immer unfertige Weltbild Adams, des Erwachsenen.“

Immer wieder beweist Rudolf Hausner die Fähigkeit, Bilder vor seinem inneren Auge zu entwickeln, zu sehen, sie en detail zu behalten und später identisch auf die Leinwand zu bringen. Wie ein Fotograf, der in der Dunkelkammer gespannt beobachtet, was durch Belichtung und Entwicklerlösung aus seinen Aufnahmen geworden ist.

## 19. Hommage à Leonardo

Leonardo da Vinci, uomo universale, großer Meister der Renaissance, bewundert und verehrt, auch von Rudolf Hausner uneingeschränkt als künstlerische Autorität anerkannt. Ihm zu Ehren widmet er sich viele Jahre mehrfach einem Thema, hier zu sehen in seiner „Hommage à Leonardo“. Eine Herausforderung, denn Hausner bemüht dafür die weltbekannte Abendmahlsszene, Inspiration und Vorbild vieler Künstler zu allen Zeiten.

1977 nimmt Hausners aktive Auseinandersetzung mit Leonardo Gestalt an. Er hat wiederholt vor dem bereits für die Renovierung eingerüsteten Refektoriumsbild in Santa Maria delle Grazie in Mailand gestanden, ist immer wieder dahin zurückgekehrt, so als ob er etwas suche. Bis sich eines Tages vor seinem inneren Auge der Billardtisch vor den Abendmahlstisch schiebt, an dessen vorderer

Kante mit dem Rücken zum Betrachter ein Junge im weißen Matrosenanzug steht, der einen schwierigen Stoß versucht. In dem dämmrigen Licht des Refektoriums werden die Jünger und Jesus für ihn zu einer Jury, einer Art Prüfungskommission, die die Leistung des Jungen zu beurteilen haben. Für Hausner stellt sich das so dar:

ZITAT: „Die Mitglieder des Gremiums benahmen sich dabei recht auffallend, begleiteten sie doch mit lebhaften Gesten, zum Teil mit Gesten äußerster Ablehnung, die Bemühungen des Jungen – nur Jesus, der Vorsitzende des Kollegiums, blieb während der Prüfung geduldig abwartend.“

Diesem überwältigenden Meisterwerk etwas entgegen zu setzen, das ist die Aufgabe Hausners und des Jungen am Billardtisch. Das ist generell die Aufgabe eines jeden, wenn er sich Autoritäten stellen muss. Von jeher aggressiv und ablehnend gegenüber jeglicher Autorität, erfüllt ihn die Aufgabe mit freudigem Ehrgeiz aber auch mit Zorn, denn wie soll er dem großen Vorbild künstlerisch und geistig die Hand reichen? Mit dem Spielgeschehen deutet Hausner seine Situation vor der Staffelei an, in der er sich bewähren muss. Das Billardspiel hat für Hausner von klein auf eine ganz besondere Bedeutung. Wir werden darüber in Kapitel 22 sprechen.

Rudolf Hausner ist zum Zeitpunkt seiner Beschäftigung mit Leonardos Abendmahl bereits 63 Jahre alt und selber ein gestandener Künstler und Kunstprofessor. Doch plötzlich ereilen ihn wieder all seine Selbstzweifel. Das Unbewusste lauert ihm auf in Gestalt der kopflosen Animafigur mit den übermächtig vulgären Reizen, die mit ihrem selbstzerstörerischen Gestus anzeigt, dass dieses Unbewusste nie ganz zu bändigen ist. Anima, die zu Höchstleistungen motivieren aber genauso leicht verführen und gefährlich werden kann.

## 20 Unter der Lampe

Jedes Selbstbildnis ist auch eine Maske, die verhüllt und zugleich offenbart. Nicht mehr Adam schaut uns an, stoisch, seine Erinnerungen und Verletzungen an uns durch weitere Bilddetails weitergebend, sondern Rudolf Hausner selbst, kein alter ego, keine

Facette von ihm, sondern er selbst und alleine. Distanziert rückt er seine eigene Erscheinung in eine objektive Beleuchtung, die kalt und scharf ist. Eine unangenehme Situation, der er sich hier ausgesetzt sieht, so scheint es. Augen und Mund ziehen sich zusammen, eine ungute Atmosphäre wie bei einem polizeilichen Verhör, die der Mensch auf dem Bild, dessen Kopf wir nur sehen, über sich ergehen lässt, ergehen lassen muss. Ein Nachtstück, erschreckend in der Dunkelheit seiner Umgebung, die nur durch eine grüne Lampe über ihm beleuchtet wird. Eine einsame Existenz, scharf gezeichnet. Dabei hat Rudolf Hausner dieses Bild im Goethejahr 1982 im Auftrag des WDR gemalt, es sollte ein Goethe gewidmetes Selbstportrait werden. Hausner schreibt:

ZITAT:“ Bei diesem Bild habe ich im Unterschied zu früheren Selbstdarstellungen auf alle Rollen und Masken verzichtet und die Proportionen meines Gesichts Goethe zuliebe nicht verzerrt.“

Und in Anlehnung an eine Geschichte, die den Gesprächen Goethes mit dem Dichter Johann Peter Eckermann entstammt, die Hausner schon früh zutiefst fasziniert hat, bleibt alles im Dunkel, fast alles, denn nur was belichtet sei, dringe auch ins Licht des Bewusstseins, meint er.

Der Psychologieprofessor Walter Schurian beschreibt den gereiften Rudolf Hausner dieser Jahre so:

ZITAT: “Immer wieder schaut er nach der Ursubstanz des Lebens. Seine Malweise, sein Handwerk, molekular, nahe am Atomaren, genau luzid, hilft ihm dabei. So arbeitet er weiter, nüchtern, neugierig, objektiv wie in einem Experimentierraum, wie „unter einer Lampe“, wie eines seiner eindrucksvollen Bilder der letzten Jahre heißt.“

## 21 Adams Kinderbildnis

Alles ist fragil, alles kann ganz leicht zusammenfallen wie ein Kartenhaus. Wieder eine Variation der Leonardo-Bilder mit der Abendmahlsszene, hier grotesk auf zwei Ebenen verteilt. Ein Gerüst umgibt das Geschehen, in dessen unterem Mittelpunkt wieder ein Billardtisch steht, an dem abermals der kleine Junge im weißen

Matrosenanzug einen bestimmten Stoß ausführen muss. Dieses Mal muss er das quasi vor einer doppelten Prüfungskommission. Denn über dem Billardtisch erhebt sich ein weiterer Tisch, jetzt mit einem weißen Tischtuch bedeckt. Das Personal der Prüfenden, die eigentliche Abendmahlsgesellschaft um Jesus, ist unten wie oben in nahezu identischer Gestik und Mimik dargestellt. Das alles wird umrundet von einem hölzernen Gerüst, das nicht sonderlich stabil wirkt. Während man unten das Billardspiel des Jungen begutachtet, überprüft, ablehnt oder goutiert liegt oben ein Säugling, umgeben von einzelnen Steinen und Spielutensilien auf einem Tisch mit weißem Tischtuch. Die Anwesenden schauen genauso gebannt oder abschätzend auf dieses Tableau, als wenn auch hier eine Prüfung abzunehmen wäre. Über die Situation des Säuglings in seinen Abendmahlbildern sagt Rudolf Hausner, die Blicke und Gesten der Jünger selbst interpretierend:

ZITAT: „ Er kam nämlich auch an in einem Monat, wo es in meiner Familie ein bisschen schwierig war, Vater und Mutter haben sich damals gar nicht so gut miteinander vertragen. Unumstritten, diese Szene dient, wie die am Billardtisch, wieder dazu zu sagen: Wieso kommt der daher? Schau Dir das an! Ich möcht‘ nichts damit zu tun haben. So hat’s begonnen.“

Rudolf Hausner hat die berühmte Abendmahlsszene in Mailand gesehen, als das Bild für die notwendige Restaurierung bereits eingerüstet worden ist. Bei diesem Anblick des schon sehr verfallenen Bildes innerhalb des Gerüsts stellt sich auf einmal wieder sein „Tatrablick“ ein, der ihm in seinem Inneren Szenen zeigt, die er künftig malen will, und er beschließt, symbolisch das Gerüst zu besteigen. Steht es doch nur dann vor einem alten Haus, was er durchaus als Synonym für sich, den gealterten Maler empfunden haben kann, wenn dieses entweder ausgebessert oder sogar weitergebaut werden soll.

Eine Herausforderung, die er annimmt, wissend um die große Aufgabe, mit der er sich dem Gremium beweisen muss. Aber im Laufe seiner Beschäftigung damit auch eine Auflösung seiner alten Autoritätsängste und Ablehnungen, die er als das „Wunder von Mailand“ bezeichnet und worauf wir in Kapitel 23 noch näher eingehen werden.

## 22 Adam, der ungeliebte Sohn III

Eine weitere Variante der Abendmahlsszenerie des Leonardo da Vinci in der besonderen Interpretation und Erweiterung von Rudolf Hausner sehen Sie in dem Werk „Adam, der ungeliebte Sohn III“, an dessen Fertigstellung Hausner 4 Jahre gearbeitet hat.

Konzentriert sich Hausner in „Adams Kinderbildnis“ auf die Abendmahlsszene, variiert und erweitert er hier und in anderen Fassungen diese Szene um einen rötlichen Backsteinturm mit Kassettendecke, in dessen Mitte seine Figur der Anima, die Eva, platziert ist.

Der Blick des Betrachters schweift - genauso wie der des Malers – über die Dächer der Stadt Wien , über den neunten Bezirk, zu den Höhen des Wienerwaldes. Rechts erkennt man den Donaukanal, Spielplatz seiner Jugend, links die Häuserfront der Rögergasse mit ihren Zinskasernen und seinem Elternhaus. Aus dieser geographischen Anordnung liegt in der Mitte des Bildes, im zentralen Hauptraum sein früheres Atelier in der Grundlgasse. Hier hat sich all das abgespielt, was in frühen Jahren prägend gewesen ist für die Entwicklung des Menschen und Malers Rudolf Hausner, seine Verletzungen, seine Ängste, sein Umgang mit den Autoritäten, angefangen bei seinen Eltern über Lehrer, Professoren, Vorbilder in der Malerei bis hin zu Sigmund Freud, der übrigens auch im 9. Bezirk in Wien gelebt hat. Die Stadt und ihre Architektur ist Traumkulisse und Basis für Hausners immerwährende Versuchsanordnungen, um sein Innerstes auszuleuchten. Die einzige Person, die mit dem Maler, dem Versuchsleiter, in der Tiefe in Verbindung steht ist Eva, sie scheint ihn sogar anzuschauen, ihn zu ahnen.

Hausner beschreibt das so:

ZITAT:“ Die weitaus größte Figur der Tafel aber, die weibliche Zentralfigur des ganzen Bildes, erhielt nun den Kopf und Annes liebes Gesicht und damit ihren endgültigen Sinn. Ihr ist das alte Gebäude gewidmet, sie hält die Zwirnspule mit dem dazu gehörenden problematischen Aszendenten in der Schweben, ohne derbe Berührung, nur mit dem Magnetismus des Geistes“.

Über allem ist die Prüfungssituation präsent, die der Künstler, bzw. sein alter ego, draußen vor dem Turm in schwindelerregender Höhe über sich ergehen lassen muss. Die 12 Geschworenen und ihr Meister sitzen über ihn zu Gericht.

Ganz unten im Gerüst kämpfen zwei Matrosen miteinander. Für Hausner ergibt sich daraus eine Symbolik die beschreibt, wie sich der Matrosenknaben am Billard/Prüfungstisch nun in zwei erwachsene Matrosen gespalten hat, die stets entgegengesetzter Meinung sind und ständig im Clinch miteinander liegen.

Lassen Sie uns ein Wort zur Bedeutung des Billardspiels für und bei Rudolf Hausner verlieren, diesem von ihm seit 1963/1964 so oft bemühten Synonym für eine Prüfung.

Hausner selber ist bereits in jungen Jahren ein eifriger und talentierter Billardspieler, der mit 14 Jahren gegen seinen Vater antritt und der es einige Jahre später in der Männerwelt dieser Wiener Kaffeehäuser mit Billardtisch zu großer Perfektion bringt. Das Billardspiel ist für ihn neben der Lust am Spiel auch Mittel zum Zweck, ein Zufluchtsort in die Wärme aus der meist kalten und ärmlichen Wohnsituation. Queue und Kugeln lernt er meisterhaft zu bedienen. Darüber hinaus entwickelt er durch die genaue Beobachtung seiner Gegner eine regelrechte Psychologie des Billardspiels, die ihn vorausahnen lässt, was sein Gegenspieler vorhat. Der Billardtisch ist in seinen Bildern immer eine Art Prüfungstisch, der einerseits das Spielerische der Malerei symbolisiert und andererseits das Ernsthafte der darin verhandelten Sache.

### 23 Adam, der ungeliebte Sohn (2. Fassung)

Ein entscheidender Aspekt, um Hausners Bilder und speziell dieses hier vor Ihnen zu verstehen, „lesen“ zu können, ist die Autoritätsproblematik, unter deren Herrschaft sich Hausner immer befunden hat und die tief gründet. Unbewältigte, frühe Erfahrungen mit Autoritäten drängen sich immer wieder in sein Lebensgefühl. Rudolf Hausner hat dazu eine Geschichte erwähnt, die für ihn selbst symptomatisch und traumatisch ist, weil er da die Macht von Autoritäten besonders drastisch erfahren hat. Eine lebenslange Last, an der er sich immer wieder abarbeitet.

Hausner wechselt mit 10 Jahren in die Realschule. Als er die Vorhalle der neuen Schule zum ersten Mal betritt sieht er die imposante Gipsbüste eines Mannes mit der Sockel-Inschrift: Justus von Liebig. Jeden Morgen passiert der kleine Hausner dieses Denkmal, bis ihm aus einer Laune heraus einfällt, diesem ehrwürdigen Mann auf dem Sockel seine Matrosenmütze aufzusetzen. Hausner kommt unter seinen Mitschülern durch diesen Akt zu einigen Ehren und erlangt angenehme Aufmerksamkeit. Ab da verlangen die Mitschüler, dass er dem Denkmal seine Mütze täglich aufsetzt und so wird dieser Akt zum liebgewonnenen Ritual. Doch eines Morgens ist der junge Rudolf schon spät dran, die Schulglocke läutet bereits, aber – Pflicht ist Pflicht – die Mütze muss noch auf das gipserne Haupt. Hausner, in Eile, setzt die Mütze auf und nimmt sie hastig wieder ab, zu hastig, denn die Justus von Liebig-Statue stürzt mit der Kappe vor die Füße des verdutzten Jungen und zerbröckelt in viele Einzelteile. Die Bestrafung durch die Lehrer, durch das Professorenkollegium, nimmt einen ganz anderen Verlauf, als Hausner erwartet hat. Sie erwähnen ihm gegenüber den Fall mit keinem Wort, ja ignorieren ihn fürderhin, als ob er gar nicht existieren würde. Sie bestellen aber seinen Vater noch am gleichen Tag ein und erklären dem, dass dieser Akt als Zerstörung und Beschädigung ihrer eigenen Autorität gesehen werden müsse und dass sein Sohn ein Anarchist sei.

Für den Vater ein Schlag ins Gesicht, den er nur allmählich überwindet. Die Büste muss von ihm bezahlt werden, Rudolf Hausner bekommt die Höchststrafe von 9 Stunden Karzer. Damit nicht genug, im Laufe des Schuljahres kann Hausner machen was er will, seine Leistungen werden mit ungenügend bewertet und auch wenn er das Wort Anarchismus noch nicht einordnen kann, weiß er, dass dieses Urteil auf ihn bezogen falsch ist. Die Wogen glätten sich im Laufe seines Schullebens zwar wieder aber:

ZITAT:“ In mir blieb etwas zurück: ein grenzenloser Hass gegen Autorität, von deren Existenz ich vor meiner Untat gar nichts wusste. Ich hasste von nun an jede Bevormundung und musste sie noch so oft ertragen: beim Militär, ja sogar in der sogenannten freien Kunst, wenn ich „bedeutenden“ Männern gegenüberstand.“

Doch bei der jahrelangen und intensiven Beschäftigung mit seinen Leonardo-Bildern geschieht etwas, was er später das „Wunder von Mailand“ nennt. Er entdeckt auf einmal folgendes in der Prüfungsgesellschaft seines Werkes:

ZITAT:“ Alle aggressiven Gesten der Apostelprofessoren hoben sich gegenseitig auf, übrig blieben nur die unendliche Güte von Jesus und das Genie Leonardos. Vertrauen und Bewunderung entstand in mir während des Malens, endlich fand ich das erlösende Bild jener Autoritäten, deren Urteil ich blind vertrauen kann - ich fand Jesus und Leonardo. Obwohl sie schon so lange neben mir waren, konnte ich sie erst jetzt erkennen.“

## 24 Vor dem großen Tor

Ähnlich wie bei Rudolfs Hausners Selbstportrait „Unter der Lampe“ sehen wir hier den Maler selber, ohne Attribute seiner alter ego-Figuren. 1992 entstanden, kündigt „Vor dem großen Tor“ von einem Eintritt in einen neuen Lebensabschnitt. Die eher unakribisch herausgearbeitete Gestalt scheint einen Tunnel zu verlassen. Erschöpft und müde tritt sie in ein unnatürlich gleißendes, helles Licht. Mit diesem Werk begegnet uns ein Novum in Hausners Arbeiten, denn die Gestalt, in der Adam und das Selbstportrait des alten Hausners verschmelzen, ist farblich sehr viel verwischter, als wir es sonst von Hausners Detail-Versessenheit gewöhnt sind. Die für ihn so typische Detaillierung aber erstreckt sich dafür auf die Malerei der übergroßen Backsteinmauer, die vom Vordergrund ausgehend als eine Röhre in einen Abgrund des Bildhintergrundes mündet. Hinter der Gestalt des Adam Hausner öffnet sich ein schwarzes Loch, wobei unklar ist, ob hier Anfang oder Ende von etwas ist. Das Trapez dieser Mauer steht vor einem gleißend hellen Himmel, wie vor dem Prospekt eines Bühnenbildes. Dadurch verkleinert sich die Person im Vordergrund noch mehr. Ein alter Mann, der von einer Reise kommt, oder auch sich auf eine neue mit offenem Ausgang begibt.

## 25 Vater und Sohn

Die Zerrissenheit des Menschen ist schon früh ein bestimmendes Thema vieler bildender Künstler. Nehmen wir die Figur des Raskolnikow bei Dostojewski gegen Ende des 19. Jahrhundert, die ihre Entsprechung in der modernen Variante des Adam bei Rudolf Hausner im 20. Jahrhundert findet. Beide Figuren fühlen sich zerrissen, zerrieben durch psychische Emotionen, Traumata, durch Nervosität und Hysterie. Das Handeln verändert sich hingegen, aber das Gespaltensein der Persönlichkeit als eine der wesentlichen Triebkräfte des modernen Menschen gilt auch für Adam und andere Figuren der Literatur und Malerei, die prototypisch beschrieben worden sind. In der Weiterentwicklung dieser Figuren ist Adam nicht mehr der Getriebene, der gemäß seinem Verlangen handelt, sondern viel mehr der Beobachter, der nicht weiter auffällt, der viel weiß, aufnimmt, aber nicht alles äußert, sondern sich seinen Teil denkt. Jemand, der immer auf der Hut ist, alles registriert. Jemand, dem von außen nichts anzusehen ist, der aber alles sieht. So wirkt der kleine Adam im Matrosenanzug auf dem Schoß des Vaters im Narrenhut oder besser – der kleine Junge auf dem Schoß seines alter ego. Die Gestalt mit dem Narrenhut, die so resignativ dreinschaut, eine depressive und quasi autistische Persönlichkeit. Und doch sind beide Figuren Gestalten des 20. Jahrhundert. Die Unterscheidung tritt durch die Malweise zum Vorschein: Adam ist der Lichttyp, sonnenzugewandt, ein Tagmensch. Der Narrenhutträger erscheint auf den Werken Hausners - und hier besonders - in monochromer Farbgebung, erdfarben, wie in der Stimmung einer Abend- oder Nachtbeleuchtung. Und fast ausschließlich erscheinen diese Figuren mit dem Narrenhut nackt, die Haut wird uns als sichtbare und fragile Oberfläche einer Person, einer Persönlichkeit gezeigt. Adam dagegen mit dem kindlichen Gesicht trägt seinen Matrosenanzug, das Relikt seiner Kindheit. Vater und Sohn sind letztlich eine Person, zwei Facetten einer Persönlichkeit, der eine im anderen schon angelegt.

## 26 Requiem

Erinnern Sie sich noch an das Werk „Hommage á Leonardo“ in dieser Ausstellung? Führen Sie sich dieses Bild, das wir in Kapitel 19 besprochen haben, noch einmal vor Augen. Das gleiche Sujet verwendet Rudolf Hausner erneut im Jahre 1995, kurz vor seinem Tod. Er gibt dem Bild, das in seiner Farbgebung düsterer, dunkler

wirkt, dieses Mal den Titel „Requiem“. Nun liegt Hausner selbst auf dem Tisch, nicht mehr der Säugling, der kleine Prüfling, der Junge im Matrosenanzug. Nein, der Maler am Ende seines Lebens liegt auf dem Tisch, bereit, sich für sein ganzes Leben beurteilen zu lassen, sein künstlerisches Tun, sein Menschsein von höherer Warte aus bewerten zu lassen. Bereit, sich Jesus anzuvertrauen, der für ihn zusammen mit dem Genie Leonardo nicht mehr die strafende, harte, aburteilende Autorität darstellt, sondern die freundliche, unterstützende Instanz, gütig und wohlwollend. Die befreiende Erkenntnis Hausners durch das von ihm empfundene „Wunder von Mailand“, auf das wir in Kapitel 23 ausführlich eingegangen sind. Das „Requiem“ hier vor Ihnen ist Rudolf Hausners letztes Werk. Er stirbt am 25. Februar 1995.

## 27. Skizzen

Sie haben jetzt viele Werke des Malers Rudolf Hausner hier im Museum Würth bewundern können. Schauen Sie sich nun noch einmal diese Skizzen in Ruhe an, denn sie erzählen Ihnen einiges über die Malweise des Künstlers, seine Architektur der Malerei.

Denken wir noch einmal an Sigmund Freud und seine Theorien, die uns lehren, dass das Bewusstsein auf vielen Schichten und Bausteinen des Nichtbewussten basiert. Hausner hat diese Theorien alle gekannt und gemäß der Psychoanalyse immer wieder versucht, sein Wesen, sein Unterbewusstes, sein Bewusstes miteinander in Verbindung zu bringen und darzustellen. Ich bin ES – der Titel auch dieser Ausstellung. Das Nichtbewusste ist das, was man nicht sieht – entsprechend könnte man konstatieren, dass sich das Bewusste auf der Oberfläche des Bildes zeigt, basierend auf den dahinter liegenden Schichten und Bauelementen des Unbewussten. Hausner selber spricht bei seinen Bildern von der Inventur der Lagerbestände und Ablagerungen in seinem Inneren.

Dafür bedarf es einer ganz besonderen Maltechnik, die auch im Handwerklichen äußerste Perfektion und Sorgfalt voraussetzt. Zum einen fällt das gestalterische Moment des Bildes im Bild auf, manchmal mit Rahmungen und aus wechselnden Perspektiven. Seine Werke sind geprägt von Durchsichten, Aufsichten, Fotografischem, Projektionen oder Spiegelungen. Zum anderen fällt die oberflächliche

Homogenität der Bilder ins Auge, die dadurch entsteht, wie schon in Kapitel 13 beschrieben, dass Hausner Sperrholzplatten, später Duplexplatten oder Paneele mit Gipsgrund bearbeitet, in dem er bis zu sechs Schichten Dispersionsfarbe aufträgt, jede dieser Schichten wieder abschleift, um so eine völlig undurchdringliche Oberfläche zu bekommen, in die keine Farbe einsickern kann, damit die Untergrund-Struktur keinerlei Einfluss auf das fertige Bild hat. Erst dann wird das bildarchitektonische Grundgerüst aufgebaut, Collagen, Fotografien, Vorzeichnungen und Skizzen untermalt, übermalt oder hineingeklebt. Dabei haben sich im weiteren Malprozess oft ganz andere Bildkompositionen ergeben, als ursprünglich vorgesehen. Manchmal hat Hausner sogar noch nachträglich in seine vorhandenen Werke ein Element eingearbeitet, das ihm wesentlich erschien. Seine Genauigkeit und Exaktheit der Bildbearbeitung resultiert aus seinem technischen Interesse, das für ihn immer auch Leidenschaft und Emotion bedeutet hat, wie seine Frau Anne Hausner uns wissen lässt.

Betrachtet man nun z.B. eine Detailaufnahme seines Werkes, merkt man schnell, dass die so glatt erscheinende Oberfläche doch brodelt. Sie ist wie eine Haut, wie eine Membran zwischen dem Äußeren und dem Inneren, dem Unbewussten und dem Bewussten. Projektion und Introjektion, zwei Schlüsselbegriffe im Oeuvre von Hausner, zu deren Bedeutung er selber gesagt hat:

ZITAT:“ Manchmal muss ich an eine fotografische Platte denken, in deren Schicht, vorläufig noch unsichtbar, das Bild bereits enthalten ist – beim Entwickeln nimmt es langsam die vorbestimmte Form an.“

Bildnerisches Entwickeln als künstlerischer Prozess vom Unbewussten zum Bewussten. Nimmt man das gesamte Werk Hausners, dann ist es letztlich eine fortlaufende Erzählung seines Lebens, in der jedes Bild wieder aus vielen anderen selbständigen Bildern zusammengesetzt ist. Ein Diskurs des Bewussten, wenn es an der Bildoberfläche sichtbar wird, aber auch als Moment des Unbewussten, wenn sie unter der Maloberfläche unsichtbar bleiben.