

Eröffnungsrede zur Ausstellung: Malerei
und Reliefs von J.Hiller/Grafiken von A.Tàpies, in der
Galerie Nero, Wiesbaden, 15.Juni 2007

Eigentlich, meine sehr verehrten Damen und Herren, bin ich notorisch skeptisch gegenüber Tandem-Ausstellungen. Ich komme aus Darmstadt, und in der dortigen Kunsthalle habe ich in den vergangenen Jahrzehnten zu viel gesehen, was mich mehr an Notgemeinschaft erinnerte als an Liebesheirat. Was treibt Susanne Kiessling, heute zwei Maler zu kombinieren, deren Werke einander noch nie über den Weg gelaufen sind, von den Urhebern selbst ganz zu schweigen? Gnade ihr Gott, wenn ihre Absicht lediglich sein sollte, den Spätankömmling-auf-der-Kunstszene Hiller marktspekulativ aufzuwerten, indem man ihn in ein Geschirr spannt mit einem Kollegen, der schon seit langem Weltruhm genießt und dessen Beispiel ihm Epigonen scharenweise eingebracht hat! Aber nein. Wer die Joachim-Hiller-Ausstellung besucht hat, die hier vor einem Jahr stattfand, der weiß, daß dieser Maler ein qualitativ und quantitativ imponantes Werk vorzuweisen hat – ich würde ja Lebenswerk sagen, wenn er nicht so emsig weiter am Produzieren wäre -, und daß Hiller Vergleiche nicht zu scheuen braucht. Gehen wir also einmal getrost davon aus, daß hinter dem Tandem der heutigen Ausstellung mehr steckt als nur Strategie. Gehen wir davon aus, daß Susanne Kiessling sich dabei etwas gedacht hat. Gehen wir davon aus, daß es aus der Kombination, die ja auch eine spannende Konfrontation von Unterschiedlichem und Gemeinsamem ist, für uns etwas zu lernen gibt.

Es geht, behaupte ich, um nichts geringeres als die Frage: Was ist Malerei, oder: was ist ein Bild? Wie ist seine Motivation, seine Entstehung, seine Wirkung? Eine Frage, die sich im Lauf der letzten fünfzig, sechzig Jahre – und in diesen Zeitraum fällt nun mal sowohl das Schaffen von Tàpies als auch das von Hiller – anders stellt als vor rund hundert Jahren. Obwohl damals die Kunst der Moderne schon auf ihrem ersten Höhepunkt war. Etwa ab dem Jahr 1910 stießen, weitgehend unabhängig voneinander, Kandinsky, Mondrian, Kupka, Delaunay und Malewitsch vor in ein Territorium, das wir heute als das der abstrakten Kunst kennen. Und sie führten damit in die letzte Konsequenz den berühmten Ausspruch von Maurice Denis, der, selber durchaus ein Figurenmaler, schon 1890 erkannt hatte: „Ein Bild – bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote darstellt – ist wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche.“ Ein Rezept, das nach wie vor von vielen Malern befolgt wird. Dagegen gibt es nichts zu sagen. Außer daß es schon seit spätestens Ende des Zweiten Weltkrieges in der Kunst das verbreitete Bedürfnis gibt, die Definition von Bild erneut auf den Prüfstand zu stellen.

Demnach wohnt dem Bild, das nichts außerhalb seiner selbst mehr darstellen muß, das keinen Perspektivraum, bevölkert mit Objekten mehr vortäuschen muß, die eingefleischte Tendenz inne, selber zum Objekt zu werden! Das ist die große Gemeinsamkeit, die Antoni Tàpies und Joachim Hiller, über alle Unterschiede im Einzelnen hinaus, verbindet. Maler auf beiden Seiten des Atlantik – und sogar Angehörige ganz unterschiedlicher, teils miteinander in Fehde liegender Strömungen – überführten das Bild vom Optischen ins Haptische, indem sie die Farbe anreicherten, gar ersetzten durch die unterschiedlichsten Materialien wie Sand, Asche, Kies, Gips, Mastix, Teer, Pappe, Glasscherben, Nägel, Sperrholz, Sackleinenfetzen. Systematisch und gleich in Serien trieben sie das, was bei den Dadaisten von einst noch die Züge von Probelauf und Provokation getragen hatte, ins plastisch-drastische Extrem. Man denke an die Kabel, die aus den Tafeln von Karl Fred Dahmen herunterbaumelten, an die tausende auf Leinwand geklebter Schmetterlinge bei Jean Dubuffet, an die groben Sackleinenbilder von Alfredo Burri, an die Dachlatten, die in manchen Dripping-Ozeanen von Jackson Pollock schwimmen, an die mit Sperrmüll aufgepeppten Combine Paintings von Robert Rauschenberg. Oder man denke an die von Geschirr, Flaschen, Zigarettenpackungen, Zeitungen und sonstigen Resten einer Mahlzeit oder Zechrunde übersäten Tische, die Daniel Spoerri uns auf seinen sog. „Fallenbildern“ entgegenklappte. Weiter kann man sich von der planen Oberfläche, die Maurice Denis sich, zweifellos geschmackvoll, mit einer Anordnung von Farben überzogen dachte, kaum gehen...

In diesem gegen Sterilität und Standardisierung gerichteten Kontext nimmt Antoni Tàpies eine vergleichsweise gemäßigte Position ein. Zwar schloß seine Konzeption vom Bild als Objekt im Laufe der Jahrzehnte immer wieder Fremdkörper ein wie Textilien, Seile, Stroh, Haare, Konfetti, Möbelholz und mancherlei Gebrauchsgegenstände. Vor allem jedoch pflegte er plastische Massen auf den Bildträger zu streichen, etwa Marmormehl, mit Farbe vermischt, darein er Einpressungen und Einkratzungen vornahm, mal bloß einen Hand- oder Fußabdruck, mal symbolisch Aufgeladenes wie Kreuz oder Vagina oder komplexe Muster, die an uralte Keilschrift oder heutige Graffiti denken lassen. Man hat öfters davon gesprochen, daß diese Arbeiten, auch ihrer Vorliebe für Erdtöne wegen, ihr Inspiriertsein durch ausgedehnte Spaziergänge in der Altstadt von Barcelona verraten, woher Tàpies stammt, speziell den dortigen Mauern, verwaschen von Zeit und Wetter, gezeichnet vom Gebrauch- und Mißbrauchwerden durch den Menschen. Tatsächlich eignet den Tafeln des katalanischen Künstlers dadurch etwas Unvordenkliches, etwas Archaisches, und sie

bringen das Paradox zustande, daß man vor ihnen glaubt, im leblosen Stoff seien Schmerz und Weisheit und Schicksal gespeichert. Tàpies läßt die Anmutung der Mauerbilder in seiner Druckgrafik auferstehen nicht nur, weil wir dort den geheimnisvollen Zeichen wiederbegegnen, von Kreuz und Totenkopf bis zu Lettern- und Schreibschrift. Er reichert die Blätter auch haptisch an, indem er die Lithographie mit blindem Prägedruck verbindet oder die Radierung mit der Carborundum-Technik, wo er die Druckplatte mit einem pulverigen Mineral bestreut, das hinterher im Papier eine körnig erhabene Struktur ergibt.

Warum ihn gerade die Mauer so nachhaltig fasziniert, hat Antoni Tàpies einmal in einem Aufsatz festgehalten. Ich möchte Ihnen einen längeren Auszug daraus nicht vorenthalten, zumal sich manches daraus auch auf die Hiller'sche Malerei übertragen läßt: „Wie viele Bedeutungen können sich aus dem Bild der Mauer und all ihrer möglichen Ableitungen ergeben! Trennung, Eingeschlossensein, Klagemauer, Gefängnis, Zeuge für den Lauf der Zeit; glatte, heitere, weiße Oberflächen; zerquälte, alte, verfallene Oberflächen; Anzeichen menschlicher Spuren, Spuren von Gegenständen, Spuren der Naturkräfte; Eindrücke von Kampf, von Anstrengung, von Zerstörung und Erdkatastrophen; oder von Aufbau, von Erhebung, von Gleichgewicht; Reste von Liebe, Schmerz, Ekel, Unordnung; romantischer Zauber von Ruinen; Ablagerungen organischer Substanzen; Formen, an denen die Rhythmen der Natur, die ursprüngliche Bewegung der Materie ablesbar sind; Landschaftsgefühl, eine Vorstellung von der ursprünglichen Einheit aller Dinge; das Stoffliche an sich; ... Meditation über ein kosmisches Thema, Überlegung für eine Betrachtung der Erde, des Magmas, der Lava, der Asche; Schlachtfeld; Garten; Spielplatz; Schicksal des Vergänglichen ... und noch viele Ideen, die mir kamen, eine nach der anderen ...“

Wir können die Tàpies'schen Sätze nur bestätigen – es ist mit den Mauern und den Wänden wie mit allen einfachsten Dingen: sie kommen daher und breiten die weitesten Assoziationsfelder um sich. Alltägliche Lebensumstände, in diesem Fall ganz buchstäblich, denn sie stehen um uns. Was uns das Wörterbuch über sie an die Hand gibt, hilft wenig weiter – immerhin unterstreicht es bei der Mauer den rundher umgrenzenden, bei der Wand den seitlich separierenden Aspekt. Separieren, umgrenzen. Das geht übers Funktionale hinaus und gewinnt menschliche, seelische Bedeutung, erzählt von Trennung, von Eingeschlossensein, aber auch von Solidität, von Schutz. Die Sprache hat von solch anschaulicher Allverfügbarkeit Gebrauch gemacht in ihren Redensarten und Wendungen: wir gehen mit dem Kopf durch die Wand oder die Wände hoch, wir reden gegen Wände oder stehen mit dem Rücken zur Wand. Wir wissen aber auch, wie man jemanden an die Wand spielt, an die Wand drückt, an die Wand stellt. Die Zerrissenheit unserer Gefühle drückt sich ergreifend

aus in Jean-Paul Sartres Erzählung „Le mur - Die Mauer“, 1937 geschrieben als fiktiver Bericht eines spanischen Freiheitskämpfers über die im Kerker verbrachte letzte Nacht, in der er darauf wartet, vor das Erschießungskommando geschleppt zu werden. Als einziges Beispiel aus einer Fülle möglicher Mauer-und-Wand-Zitate der Weltliteratur daher das folgende: „Mir wird zumute sein, denk’ ich, als ob ich mich in die Mauer verkriechen müsste. Ich werde aus Leibeskräften mit dem Rücken gegen die Mauer drücken, und die Mauer wird nicht nachgeben: wie in einem Alptraum.“ In der historischen Malerei – die Exekution ist hier als Eselsbrücke zu verführerisch, als daß ich sie ausschlagen könnte – gibt es ein Bild, Ihnen allen bekannt, in welchem die Mauer als Symbol des Unausweichlichen eine ähnlich wichtige Rolle innehat. Kein anderes habe ich im Sinn als Edouard Manets 1867 gemaltes, in der Kunsthalle Mannheim verwahrtes „Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko“. Es zeigt den unglückseligen Kaiser, Spielball der französischen Imperialpolitik, und seine Getreuen eingezwängt zwischen Wolken Pulverdampf und der mitleidlosen Horizontale einer Mauer, über deren Kamm sich keck das Volk reckt, um seine Neugier zu befriedigen.

Solches Drama und Pathos, solche Erzählerischkeit sind Joachim Hiller fremd. Im Ateliergespräch hat er eine lapidarere Erklärung parat, was ihm „Mauer“ bedeutet: „die Verwandlung von Natur in Zivilisation“. Das schließt bei genauerer Betrachtung dennoch an an das Separieren und Umgrenzen von vorhin, zu welchem Zwecke Erde, Steine, Beton oder welcher Werkstoff immer von Maurerhand hochgezogen wird. Ähnlich wie sein katalanischer Kollege scheint Hiller sagen zu wollen, daß damit freilich der wirklich interessante Prozeß nicht abgeschlossen ist, sondern erst beginnt. Auch Hillers Bilder, so vielgestaltig die heutige Auswahl immer sein mag, scheinen uns Mauern und Wände entgegenzuhalten, genauer gesagt: Ausschnitte davon, sorgfältig herausgelöst und gerahmt, meist als exaktes Quadrat. Auch Hillers Bilder neigen dazu, zu brechen mit der planen Fläche, sich aufzuwerfen zum Relief, erfahrbar zu werden als multisensorisches Objekt, das ästhetische Reize verströmt und Emotionen weckt. Doch sie ziehen die Grenze dort, wo das Raumgreifende beginnt. Wenn es das Mysterium der Materie, das Tàpies beschwört, bei Hiller überhaupt gibt, dann viel sublimer. Eher ist es, als wollten seine Schichten und Krusten von Farbe, Sand und Zement unsere Aufmerksamkeit lenken auf den Eigenwillen der Materie, der, abhold jeglicher Metaphysik, sich mit naturwissenschaftlich verbürgten Erklärungen begnügt. Schaut genau hin, fordern diese Bilder, entnehmt unseren Sedimenten, wie eine Lage sich über die andere gebettet hat, wie sie sich hier vertrugen und dicht hielten, wie sie

sich dort zankten und Risse herbeigeführt haben, Brüche, Abblätternes, Auszackungen. En miniature könnt Ihr an uns verfolgen, was sich draußen an der Architektur unablässig vollzieht, aber auch in der Landschaft, ja in der Geologie, im Mineralreich, in der Erdgeschichte, vielleicht sogar in der Archäologie. Ihr könnt an uns ablesen, wie die Naturkräfte arbeiten!

Es ist diese nüchternere Meditation, die typisch für Joachim Hiller ist. Keinesfalls schildert er Natur direkt ab. Stattdessen findet er neue stoffliche Gleichnisse für die Wirkungen der Natur. Wo Antoni Tàpies seinen Mauern hin und wieder Botschaften gestattet, wenn er vertraute Zeichen und entzifferbare Schriften auf ihnen verewigt, beschränkt Joachim Hiller sich auf Strukturen und Texturen. Niemals käme er auf die Idee, so wie Tàpies es 1971 auf der Riesentafel „Der Geist Kataloniens“ getan hat, dem eigenen Denken zentrale Begriffe wie „Freiheit“, „Demokratie“, „Wahrheit“, „Kultur“ in die Paste einzugravieren. Was nicht nur daran liegt, daß er es nie nötig hatte, einen Protest gegen die Franco-Diktatur zu malen. Es wäre ihm auch zu eindeutig. Ihm sind die minutiösen Wüsten- und Kraterlandschaften seiner Bilder, ihre zarten Farbnuancen, ihr feines Krakelee Botschaft genug. Oder, um es mit den Worten des französischen Dichters Jean Paulhan zu sagen: „Die Bilder wissen mehr über die Malerei als der Maler.“ Und wo Antoni Tàpies oft drauf und dran ist, getreu dem Geist der sechziger, siebziger Jahre die Malerei ganz abzustreifen, bekennt sich der eine Dekade jüngere Joachim Hiller immer neu zu ihr, und sei's dadurch, daß es ihm diebisch Freude macht, ein vermeintliches Bildrelief mit Pinsel und Farbe als perfekte Illusion dem Betrachterauge unterzujubeln. Wo Tàpies sich mit der Geschichte einläßt, hält Hiller es ganz mit der Schöpfung. Kann man so weit gehen, zu sagen, daß er, konträr zu den Tàpies'schen Neigungen zu Philosophie und Theorie, als der Mann der Praxis vor uns steht? Besser nicht. Das liefe auf eine Schwarzweiß-Zeichnerei hinaus, die dem differenzierten Wesen beider Künstler dieser Tandem-Ausstellung Unrecht täte. Weswegen es auch den spezifischen Herangang Joachim Hillers mit einschließt, wenn Antoni Tàpies den eigenen Berufsstand folgendermaßen charakterisiert: „Wie kann man etwas lehren, von dem man noch nicht weiß, ob es existiert? Der Künstler ist ein Mann des Labors. ... Einzig durch seine einsame Forschungsarbeit, die der Arbeit des Wissenschaftlers gleicht, kommt der Künstler zu positiven Ergebnissen, und ausschließlich das tägliche Experiment und eine ständige Wachsamkeit bringen in dem Augenblick, da man es am wenigsten erwartet, das Wunder zustande: eine an und für sich stumpfe und träge Materie beginnt mit unvergleichlicher Ausdruckskraft zu sprechen.“

© Dr.Roland Held, Darmstadt 2007