

Zur Eröffnung der Ausstellung 'Elmar Hillebrand, Plastiken und Rudolf Schönwald, Graphik' im Suermondt-Ludwig-Museum am 29. April 1984

Zunächst ist Herrn Dr. Grimme herzlich dafür zu danken, daß er so rasch diese Ausstellung ins Werk gesetzt hat, denn es ist nicht lange her, seit wir darüber sprachen. Seiner freundlichen und spontanen Bereitschaft assistierte in willkommener Weise der Zufall, nämlich ein seltener, ein freier Termin, der überdies günstig im Semester liegt. Schließlich legten wir großen Wert darauf, daß die Studenten endlich zu sehen bekommen, was eigentlich ihre Meister machen, und die Kollegen etwas mehr über den Rang derer erfahren, denen sie meist nur in Sitzungen begegnen. Und natürlich wissen viele Aachener nicht genau, was an der Technischen Hochschule vor sich geht und welches Potential an künstlerischer Phantasie dort am Werke ist. Es ist eine Premiere, denn niemals stellten Hillebrand und Schönwald gemeinsam aus, und obgleich ihre Werke (oft mit Kunstpreisen verbunden) an vielen Orten Europas zu sehen waren, blieben sie in Aachen, das sich der eigenen Schätze wohl nur zögernd zu erinnern pflegt, fast unbekannt.

Daß nun diese Ausstellung zustande kam, ist dem Herrn dieses Hauses, aber auch den Künstlern zu verdanken, denn es ist sicher nicht einfach gewesen, ohne lange Vorbereitung die Sachen bereit zu machen, Leihgaben auszuleihen oder loszueisen und die Auswahl zu treffen, die hier zu sehen ist.

Es hätte natürlich wenig Sinn, zwei Künstler zusammen auszustellen, die nichts miteinander gemein haben. Eine derartige Zufallskonstellation findet denn auch hier nicht statt. Vielmehr gibt es ein Frage-, Antwort- und Rätselspiel in der Begegnung von Bildern, die einander nicht gänzlich fremd sein können, aber auch nicht gänzlich vertraut. Ödipus verstand schließlich die Sphinx schon deswegen, weil er sich selbst ein Rätsel war, und dazu alle Dinge um ihn herum, also auch die Welt. Hier ist das so, oder es könnte vielleicht so sein: Gemeinsam ist das Rätsel der gegenständlichen, der geschichtlichen Welt, der Aufgeladenheit von Dingen und Figuren, Bauwerken und alten Klavieren mit Melodien und Erinnerungen. Das hat

mit Realismus wenig zu tun, obgleich die Erfahrung realer Dinge, die genaue Beobachtung und die wahrscheinliche Erfindung, die Fähigkeit zur Detailgenauigkeit wie zur präzisen Deformation und zum Fragment, Voraussetzungen sind. Das ist beiden gemeinsam, daher auch vermögen die Bilder und Figuren einander zu antworten. Indessen sind die Sprachen durchaus verschieden. In der Graphik sind Dinge möglich, die in der Bronze kein Äquivalent haben, und umgekehrt gilt das auch. Auch sind, ohnehin, die Künstler individuelle, denkende Subjekte, die ihre Wahl getroffen haben; also wird, wer will, seine Freiheit haben, seine Wahlverwandtschaften nach eigener Fassung aufzuspüren, denn darauf legen wohl beide größten Wert: die Freiheit ihrer eigenen Entscheidungen, die sie mit bewunderungswürdiger Konsequenz gegen so viele andrängende Dinge der sogenannten Kunstszene behauptet haben, die gestehen sie auch jedem anderen zu.

Von Schönwald sieht man Teile seines Werkes seit den Anfängen, von Hillebrand die architektonischen Capriccios in Auswahl seit 1964. Das eine kann man beschreiben als Erinnerung an Wege und Orte samt ihrer Aufladung mit Erinnerungen. Das gibt es bei Schönwald auch, und, wie die Exotik der Hillebrandschen Toskana, ist das allzuvertraute und dann schon wieder ganz fremde Wien ein Leitmotiv seiner Erkundung. Dazu gehört Mexiko, der fremde Raum mit seinen alten Riten und Kulturen, den Tempeln, die als versteinerte Geschichte zur Landschaft gehören, so, wie mit anderen Erinnerungen und anderen Geschichten die Bauwerke Hillebrands. Schönwalds Mexiko ist hier nicht präsent, sein Wien, der alte und der neue Zyklus auch nicht, aber es sind andere überraschende Dinge da. Jeder von beiden hat gezeigt, worauf es ihm gegenwärtig besonders ankommt.

Von Anfang an war bei Schönwald ein physiognomisches Interesse, eine physiognomische Neugier, auch ein Erschrecken vor Gesichtern bestimmend, denn alle Dinge, lebendige und scheinbar leblose, haben bei ihm

ein Gesicht. Es ist schwer zu entscheiden, wo die Physiognomie deutlicher zum Vorschein kommt, beim Porträt eines Freundes, beim Porträt eines überaus verschrobenen Ofens oder bei den Tieren. Selbstverständlich sind es Individuen, und zur Physiognomie gehört der ganze Körper, die Art, wie etwas auf Krallen sich aufstützt, die Art, wie die Haut sich am Körper anlegt, das Haar sich sträubt, das Gebiß oder Gebein zur Erscheinung der Gestalt beiträgt und das Wesen als Sumpf- und Schattengewächs seiner Umgebung sich anverwandelt oder nur vorübergehend hienieden sich niedergelassen hat, wie die Vögel, unter denen freilich wiederum die krausen Gestalten besondere Aufmerksamkeit fordern. Alle Dinge und Wesen haben ihre Physiognomie, ihr unverwechselbares Äußeres und gewisse menschliche Qualitäten. Es ist gut, zu sehen, wie sich das Brütende in der einen Gestalt zur Präzision entwickelt, zum Beispiel als Kröte, oder die Verwegenheit des Kapitäns Singleton, der angesichts von Katastrophen gelassen seine Pfeife ausklopft, als universale Gleichmütigkeit des Abenteurers monumentale Gestalt annimmt. Natürlich ist sein Gesicht größer als der Raum, in dem er sich bewegt, denn seine Gedanken sind der Raum, dort hat der Raum seinen Ort. Nach den Figuren richten sich auch die Perspektiven.

König Ubu, die Ungestalt Alfred Jarrys, hat eine Reihe von Variationen verursacht. Diese Kunstfigur jenseits aller menschlichen Existenz besteht vor allem aus Bauch, Mund und Kopf. Das knäuel sich nun zusammen, wird zum Labyrinth aus Gedärm, Wörtern und Figuren, die unablässig aus dieser anthropomorphen Weltmaschine hervorquellen.

Das Wanstlabyrinth ist eigentlich ein geschlossenes System, aber es bildet Auswüchse, Ausstülpungen, Tentakeln, und auf einer Art von „Schreitwarzen“ vermag es sich mit donnerndem Schmatzen in alleszermalmende, rotierende Bewegung zu setzen. Das ist das eine Extrem der Skala, die an diesen Wänden in rascher Folge durchlaufen wird und dem Betrachter einen beschleunigten Wechsel der Aufmerksamkeit nahelegt. Auf der anderen Seite erblickt er subtile Porträts von Freunden, nachdenklichen und klugen Leuten, die ihrerseits dem Blick des Zeichners so aufmerksam begegnen, daß man sieht, da wurde der Beobachter, der Zeichner selbst beim Zeichnen beobachtet. Dieses Bewußtsein des beobachteten Beobachters, der seinerseits das entstehende Bild und den Andern im Blick festhält, das spürt man auch, das sieht man an der präzisen, gespannten Zeichnung. Da wird nicht registriert, wie

jemand aussieht, sondern es wird eine lebendige Situation vergegenwärtigt, und so bleibt der lange Augenblick des Zeichners im Bilde präsent. Anzumerken ist, dies freilich nur sehr kurz, daß der physiognomische Blick von der Existenz dessen, der sieht, keinesfalls ablösbar ist. Schon immer waren nur die Porträts gut, die zugleich einiges über den Porträtisten mitteilten.

Kunstfiguren, Fiktionen wie König Ubu haben es da etwas leichter; diese Gestalt und die Rabelaischen Monstren waren zuvor nur in Worten vorhanden, und jetzt sind sie als Bilder ganz selbständige Gewächse. Daher sind diese Bilder auch keine Illustrationen, sondern eher freie Paraphrasen, deren Anlaß ein Text war. Schönwald liebt die Literatur, und er kennt seine Wahlverwandten genau, aber: Die Grenze von Literatur und Erfahrung existiert nicht. Gelesenes und Gesehenes sind Äquivalente. Wenn das Bild das Ziel ist, dann sind die Texte vorgeordnete Anregungen. Der Anblick eines alten Ofens leistet soviel wie ein Text, und den Ofen hat er jedenfalls nicht illustriert, sondern noch einmal erfunden, nun aber als Gestalt und Erinnerungsspeicher, als Lebewesen einer eigenen Gattung, die ihren Ort in den Bestiarien behauptet, von denen mehrere hier zu sehen sind, eine ganze Folge als Gemälde auf großen Kacheln. 'Meine Tiere' nennt er das, und in der Auswahl mag schon wieder eine Art 'Selbst' stecken, eine ironische Selbstinterpretation. Auch gibt es Wunschtiere mit Eigenschaften, die der Zeichner vielleicht gerne hätte.

Bildmäßiger, großformatiger Graphik, die wie ein Gemälde, aber nicht als Gemälde mit den Wirkungen der Malerei arbeitet, antwortet nun, in vergleichbarer Größenordnung, frei im Raum Stehendes, Plastik, die ihrerseits der Malerei sich annähert, es aber ausdrücklich nicht ist. Wir haben es hier fast mit einer Ausstellung zu tun, die eigentlich eine Ausstellung zweier Maler ist, die beide Gründe hatten, keine Maler zu sein. Trotzdem ist das hier die beste Art von Malerei, die gegenwärtig möglich ist, und dies unter den erschwerten Bedingungen, alles das zu leisten, was eine Kunstgattung vermag, und ihre Mittel ebenso konsequent zu vermeiden. Durchaus sind Hillebrands Bronze-Architekturen auch Gemälde im Raum, und sie bilden hier fast eine ganze Stadt mit Straßen, Plätzen und Orten. Oft sind es Durchgänge, perspektivische Blicke.

Jeder offenbart eine andere Physiognomie des Gemäuers, und immer ist eine andere Geschichte im

Spiel. Immer noch erkennt man, auf welchen Wegen diese Einblicke und Durchblicke gewonnen wurden, wie die geschichtliche Zeit mit dem Blick des Wanderers zusammentraf und wie ungleichzeitig hier die zeitliche Struktur der Räume ist, wie sich Überlagerungen bilden und Geschichte mit Natur kollidiert oder die Zeitmaße als Bauphasen sichtbar werden — am deutlichsten vielleicht dann, wenn über einen uralten Friedhof eine neue Schnellstraße geführt wird. Das sind Einblicke in Räume und Zeiten und die Kristallisationsformen des Zusammenspiels von vielen Geschichten mit den Erinnerungen der Bewohner und den Zeitmaßen einer alten Landschaft.

Man könnte Hillebrands Bronzebauten auch so anordnen, daß sie ein architektonisches Labyrinth bilden, derart, daß der fragmentarische Blickwinkel und sein rascher Wechsel selbst die Grundfigur dieser offenen Konstellation bilden würde. Sie besteht aus Wegen und Entscheidungen. Plötzlich kommt etwas in Sicht. Die Annäherungen sind schwierig, Gebüsch, Berge, Bäume verstellen den Blick, dessen Ziel immer wieder fragmentarisch sichtbar wird. Die Annäherung des Wanderers an die gesammelte Zeit geschichtlicher Strukturen, an Bauwerke, die, aus langer historischer Zeit kommend, gegenwärtig in den einander überkreuzenden Zeitebenen überdauern, in steinernem Widerstand gegen die Zeiten, die sie in sich speichern. Das ist das Thema Hillebrands; die Ungleichzeitigkeit aller Dinge im Zusammenspiel von Geschichte und Natur.

Hillebrands architektonische Capriccios sind sicher nur dreidimensional als Raumplastiken und Fragmente eines perspektivischen Blicks auf die eigenen Erinnerungen realisierbar, denn nur so korrespondieren Einblick und Ausblick, Innen und Außen, Wand und Fenster, und nur so sind auch die Zufälligkeiten der Erscheinung an festen, ja archetypischen plastischen Körpern hinreichend zu verankern, denn die Annäherung an Malerisch-Wandelbares ist hier subtiler weitergetrieben als sonst bei Bildhauern gewohnt.

Empfindlich reagieren die Oberflächen auf den Wechsel von Licht und Schatten, und mit dem Hervortreten und Zurücksinken des Reliefs. Auch im vielfarbigem Nuancenspiel der Patina verändert sich die Erscheinung. Die Ausdrucksskala und die Unabgeschlossenheit der oft fragmentarischen Form, die ja einem Augenblick der Wahrnehmung und der Erinnerung ihre Entstehung verdankt, bedürfen daher eines Bedeu-

tungszentrums, das selbst der Veränderung nicht mehr unterworfen ist. Das eben sind die Pfeiler, die Wände, die Durchblicke und Durchgänge, und sehr oft war das auch das Thema: Die Grenzzone von Innenwelt und Außenwelt, der Durchgang in einen anderen Raum, das Portal, die Fassade als Gesicht eines alten Bauwerks mit den Spuren der Zeit.

Es mag ein Leitmotiv dieser Ausstellung geben. Vielleicht sogar mehrere, aber mindestens eines kann man mit einer Frage provisorisch benennen:

Was treiben eigentlich diese lebenden Dinge, wenn sie ganz für sich sind, sich unbeobachtet glauben, welche Erinnerungen wohnen in einem alten Gemäuer, einem historischen Monument oder aber in einem Waldkauz, einem Elefanten? Sie haben Gesichter, das Bauwerk aber auch, und in Höhlen und Straßen nistet, was vor langer Zeit schon seine Prägung hinterlassen hat in Gestalt von Augen und Fenstern, Säulen, Beinen, Gebissen und Gesimsen. Es kommt darauf an, herauszufinden, wie die unkonstruierbare Frage im Augenblick der Wahrnehmung formuliert werden kann. Als was erscheinen die Dinge im Augenblick der Wahrnehmung sich selbst? Wie sehen die in ihnen gespeicherten Vergangenheiten aus, ihr Zeitmaß und ihre Gegenwart? Als was erscheinen sie dann? Das architektonische und das animalische Universum haben an dieser Stelle deutliche Analogien. Die Spuren überschneiden sich.

In dieser Ausstellung gibt es, das sei abschließend bemerkt, einiges zum Thema Geschichte und Geschichten zu sehen, sowie zum richtigen Verhältnis von Können und Phantasie, von Kunst und handwerklicher Erfahrung.

Die Bewußtseinsartisten, die Phantasiespieler und die genauen Beobachter, die Leute, die sich schwierige, paradoxe, eigentlich unlösbare Aufgaben stellten, die kannten schon immer sehr genau ihr Handwerk. Niemals hat es solidere Leute gegeben als diejenigen, die etwas nicht ganz Selbstverständliches im nur scheinbar Vertrauten erblickten, und sich darauf einrichteten, es zu erkunden. Dazu gehört auch, daß sie in ihrem eigenen Bewußtsein das Zentrum der Welt erkannten und ihre Arbeit darin bestand, die dazugehörige Welt zu erfinden. Die Nachkommen des Daidalos sind meistens Ptolemäer. Zwei Meister aus dieser Nachkommen-

schaft zeigen einige ihrer Arbeiten. Jeder bestätigt nach seiner Weise, daß immer noch, trotz aller gegenteiligen Behauptungen, der Stoff, aus dem die Träume sind, nicht nur der älteste und bewährteste, sondern auch der dauerhafteste von allen Materialien bleibt.

Ich wünsche der Ausstellung den Erfolg, den sie verdient, und den Exempla der Meister die ihnen zukommende nachdenkliche Betrachtung.

Hans Holländer