

Guido Linke

Henny Fleischmann – Harald Kille

S(ch)ichtungen

Zur Ausstellung im Georg-Scholz-Haus Waldkirch, 15.3. – 19.4.2020

Zwei völlig konträre künstlerische Positionen sind in den Räumen des Kunstforums nebeneinandergestellt: Henny Fleischmanns stille Abstraktionen und Harald Killes illusionslose Realismen.

**Harald Kille** sichtet die Bilderwelt der Politik, mit der die Medien uns tagtäglich beliefern. Was als ephemere Bewegtbilderflut televisionär oder im Internet fortwährend vor unseren Augen abläuft, hält er an und bannt die Posen der Akteure, friert sie ein und rekombiniert sie. Parteitagszenen, Gipfeltreffen, Konferenzrunden, Presseansprachen, Talkshows und Sonntagsreden: Die Entscheider und Macher aus der *classe politique* und der Businesswelt werden von ihm übereinandergeschichtet und ineinandergeschoben. In ihren Gesten und Haltungen werden die Machtkonstellationen sichtbar, die unsere Welt steuern. Es ist der Komplex aus Finanzmarktkapitalismus, neoliberaler Wirtschaftswissenschaft und alternativloser Politik der freien Marktwirtschaft, der uns personalisiert gegenübertritt. Zwar werden wir die Namen der Dargestellten bald, wenn einige Jahre ins Land gegangen sind, nicht mehr kennen, ja jetzt schon erinnern wir uns kaum mehr an die Westerwelles und Berlusconi in Killes Bildern der Zweitausendzehner Jahre, weil andere ihren Platz eingenommen haben. Aber gerade das zeigt die Betrachtung dieser Werke mit dem Blick von 2020: geändert haben sich nur die Gesichter, doch an der Vergänglichkeit der Akteure wird die Dauerhaftigkeit des Systems sichtbar. Denn die Selbstreproduktion des politisch-ökonomischen Komplexes funktioniert bestens: Der Haifisch, der hat Zähne, und zwar, wie die Zoologie uns informiert, solche, die nachwachsen – man nennt das passenderweise „Revolvergebiss“. Die Phalanx der Krawattenmänner und der Powerfrauen im Businesskostüm stellt sich immer aufs Neue vor uns auf, um uns Erklärungen für die Unausweichlichkeit des Geschehens zu präsentieren.

Wie durchdringt der Künstler diese geschlossene Mauer der Repräsentation? Der Glätte der Medienbilderwelt antwortet Kille mit einer Verfremdung. Sein Zugang ist nicht der polierte Hyperrealismus einer neuen deutschen Feinmalerei, die sich am delikaten Glanz der

Oberflächen ergötzt, sondern eine Aufwühlung und Zerarbeitung der Bilder, die das Malmaterial zu einem Landschaftsrelief aufschichtet, Schluchten und Gebirgsketten in den Gesichtern aufwirft. So hebt er die Abgründigkeit der opaken Machtkulissen hinauf in die Sichtbarkeit. Die Arbeit des Malers behauptet hier ihr Eigenrecht, ihren spezifischen malerischen Zugriff auf die politische Optik. Je näher man an die Bilder herangeht, desto mehr zerfällt die Realität in amorphe Fragmente einer gestischen Malerei, die Harald Kille als eine außergewöhnliche malerische Kapazität offenbart, die jedoch nicht bereit ist, unverbindlich im kunstimmanenten Raum der Abstraktion zu verweilen. Sich in die Fassaden der Macht malerisch hineinzugraben, ihre Schatten und Grauzonen freizulegen, ist seine aufklärerische Arbeit an der visuellen Gestalt von Politik. Die Leistung der Malerei liegt hier darin, die Machtkartelle der Unantastbaren zur Anschauung zu bringen: Die visualisierten Führungsansprüche, Autoritätsanmaßungen und Visionsfloskeln, die Rhetorik der *Leadership* und *Excellence* kristallisiert sich aus in den antrainierten Haltungen, Siegergesten und Souveränitätsposen, die die aggressiv gutgelaunte, selbstgewisse Überlegenheit der herrschenden Klasse ausstrahlen. Ob die Königsfamilie Al-Saud, im Weiß ihrer Kopftücher als ein Wandbanner der dynastischen Corporate Identity, ob das militärische Feldgrau bei der Truppenübung der Nato im Baltikum, die den neuen Kalten Krieg im Osten befestigt, oder die Kombination von lammetabehängter Uniform und dunkler Sonnenbrille als Signet des ägyptischen Militärdiktators.

Dass dieses künstlerische Durcharbeiten, diese Wühlarbeit, offenbar den Kampf mit dem Material braucht, zeigt die dick aufgetragene, wieder heruntergekratzte, neu aufgelegte, durchfurchte Farbmasse, die in ihren Schlieren und Mischungen zu verfolgen ist.

Ebenso sind die Kaltnadelradierungen von der physischen Anspannung geprägt. Das Hineinritzen der Linien in die Kupfer- oder Zinkplatte ist anstrengende Handarbeit. Anders als bei der Ätzradierung, bei der die Radiernadel recht leichtgängig über die Oberfläche geführt wird und erst die Ätzung die Linien in die Platte gräbt, ist es bei der Kaltnadeltechnik die Kraft der Künstlerhand, die das Bild ins Metall einschneidet. Harald Kille nutzt diese Technik nicht zur Erzielung von multiplen Auflagen – meist stellt er nur eine Handvoll Abzüge her, als *epreuve d'artiste* (bezeichnet e.a.) –, sondern er gewinnt durch den spezifischen Charakter dieses Verfahrens neue Bildwirkungen. Kaltnadelarbeit heißt immer, sich am Widerstand des harten Materials von gefälliger Schönlinigkeit abzustoßen und die Rissigkeit und Brüchigkeit, das scharfkantige Anecken der Formen herauszufordern. Die raue Faktur der Kaltnadelradierung, die gratigen, zitternden Linien und schwarzer Schatteninseln brechen die

Bildvorlagen auf und verleihen den Physiognomien dämonische Dunkelzonen, in denen die Intrige zu nisten scheint.

Historienbilder nannte man früher die Gemälde, in denen diplomatische Großereignisse, historische Schlachten und kühne Heldentaten meist mythologisch überhöht im Auftrag der Fürsten für die Nachwelt verewigt wurden. Entlohnt wurden die dienstfertigen Hofmaler mit kleinen Pfründen und einem Platz am Nebentisch der Oligarchen und Aristokraten. Harald Kille nennt seine Werke „Historienbilder ohne Auftrag“. Sie zeigen die Wegmarken, an denen der Länderschacher und Machtpoker der Gegenwart vor unser aller Augen abläuft, bei denen wir aber Zuschauer bleiben. Die Augenblicksaufnahmen, die morgen schon vom nächsten, auf die Anderthalbminuten-Aufmerksamkeitsspanne des Zuschauers getakteten Bildbericht überlagert werden, stellt er still und macht die Momente kenntlich, die unsere politische Gegenwart geformt haben: Der vorgeblich zerknirschte, letztlich aber zynisch ungerührte Auftritt der Pleitiersbanker der Royal Bank of Scotland vor jener Öffentlichkeit, der sie den *bail out* ihrer Casinospielereien zumuteten. Das selbstgefällige Erscheinen der Beate Zschäpe vor Gericht, in dem das Versagen des staatlichen Sicherheitsapparats gegenüber der rechten Mörderclique Gestalt annimmt. Nachbarschaftlich gesellt sich so zum neoliberalen Turbokapitalismus der Neofaschismus der Schläger- und Mörderbanden von Charlottesville bis zum NSU. Dieses Nebeneinander könnte Erkenntnispotential bergen. So ist jedes Bild auch eine Befragung der veröffentlichten Bilder auf die hinter ihnen verborgenen Zusammenhänge. Kille fragt: „Was hat denn ein FDP-Parteitag mit Müllsammlern im Kongo zu tun?“

Diese Ölmalerei kennt die Eigengesetzlichkeit des Malmaterials, die verschiedenen Konsistenzen des dick-pastosen Farbteigs, das Nass-in-Nass-arbeiten, mit dem Verläufe und Mischungen erzeugt werden, oder die Trocknung der Farbe, wenn eine Malschicht für sich stehen soll. Kille schichtet Reliefs aus Farbe auf, fördert so Verlangsamung und Tiefe der Betrachtung, man kann sich in seinen Pinselschlieren und Farbschichten ergehen und so – wohl entgegen den Intentionen des Künstlers – Hinübergleiten in eine reine Malerei. Dieses Changieren, das Umkippen der plakativen Medienbilder in die pure *Peinture* und wieder zurück, macht die Herausforderung bei der Betrachtung dieser Werke aus.

Näher am Bereich einer autonomen Kunst ohne Aktualitätsbezüge siedelt sich **Henny Fleischmann** an. Fleischmann erzeugt Werke an der Grenze zwischen Tafelbild und Collageobjekt, teils in Öl gemalt, aber vorwiegend mit Oberflächen aus Wachs, dem Material

ihrer Wahl. Seiner Verarbeitungsqualitäten wegen wählt sie Bienenwachs, doch ist damit keine Immenromantik beabsichtigt, kein organischer Ökokitsch mit warmgelber Honigatmosphäre. Das Material ist von seiner Naturhaftigkeit ganz abstrahiert, gereinigt und kaltweiß bis farblos. Durch Zuschlagstoffe wie Asche oder Tusche wird es ins Grau-Schwarz-Spektrum abgetönt, selten treten bunte Farbakzente hinzu: Konzentration und Stille statt Lautstärke und Affektgeladenheit.

Beim Wachs kommt mit dem Faktor Temperatur seine gegenüber der Ölfarbe andere, spezifische Konsistenz ins Spiel, die mit dem Schmelz- und Verfestigungspunkt verbundene Eigengesetzlichkeit des Werkstoffs, das Pendeln zwischen Verflüssigung und Erstarrung. An kleinen Kastenobjekten mit quadratischen Wachselementen erprobt Fleischmann in experimentellen Reihen die Reaktion des Materials auf Feuer und Wasser, Hitze und Kälte. Auf Trägerplatten werden Sedimente alchemistischer Stoffverbindungen fixiert, Verunreinigungen, Mischungen und Entmischungen, Kraterbildungen und Blasen.

Ein anderes Werkformat ist das plastische Holzcorpus, auf das die Künstlerin Wachs aufstreicht. Dabei bergen die Tiefenschichten des halbtransparenten Stoffes Verborgenes, Überdecktes, wodurch eine Einlagerung des Arbeitsprozesses in das Werk erfolgt, das seine Vorstufen in sich bewahrt. Die eigentümliche und auch etwas unheimliche Tiefe des Wachses erscheint uns wie bei der Wachsportraitbilderei als Analogie zur atmenden Durchlässigkeit der menschlichen Epidermis. Auch die unterschiedlich eingestellte Lichtbrechung der Oberflächen zwischen matt und glänzend, transparent und opak wird im Jonglieren mit dem Werkstoff gewonnen. Weichheit und Schmelzfähigkeit des Stoffes bleiben uns stets bewusst. Ungefähr bei 65° C würden diese Werke ihren Aggregatzustand verändern und sich auflösen. Eingefügt in das weiche Material sind Metalldrähte und Nadeln, Fäden und Schnüre. Mittels Heftklammern auf die Corpusflächen getackerte Leinwandstücke bilden Materialcollagen. Materialität und Struktur interessieren auch da, wo die Bildträger sich dem klassischen Tafelbild annähern. Leinwand wird hier nicht als neutraler Bildträger, sondern als physischer Gegenstand behandelt, der geformt und perforiert werden kann. Seit Lucio Fontana seine Leinwände aufgeschlitzte und Günther Uecker Nägel in die Bildfläche einschlug, ist das Tafelbild als plastisches Objekt definiert. Fleischmann durchsticht die Leinwand mit Nadeln, so dass ein filigranes Relief entsteht, sie legt textile Netze auf den Bildträger, Gespinste und Fäden, die, gewellt und zerrissen, plastische Linien bilden. Eine andere Serie setzt Gitter ein, in denen das Farbmateriale sich verfängt und Raster ausbildet. Aufreißen und zusammenfügen, zerschneiden und vernähen, stauchen und zerknittern, aber ohne den

Gestus brutaler Zerstörung, immer mit der Chance auf eine neue Verbindung – eine Verbindung, bei der die Verwundungen, die Spannungen und Brüche sichtbar bleiben. So haben diese scheinbar zeitlosen und gar nicht erzählerischen Objekte doch ihre eigene Zeitlichkeit, an der wir teilhaben durch die Beobachtung der Verschiebungen, Variationen und rhythmischen Brechungen.

Wohin die Zielrichtung dieser Erkundungen geht, darauf deuten die einzigen gegenständlichen Formen im Werk, die Quallen. Wir tauchen ein in eine schwebende Unterwasserwelt, in der Bewegungen weich und verlangsamt sind, das Lastende der Schwerkraft durch den Auftrieb der Körper aufgehoben ist. Gestalten, die unscharf werden, in die Tiefe entschwinden und sich wieder annähern. Diese eigene stille Welt bedarf eines subtilen Gehörs, eines Blicks für genauere Sichtungen und tiefere Schichtungen.