

## ZUR KUNST ANTON HILLERS

Peter Anselm Riedl

Nach verbreiteter Auffassung folgt der Gang der Kunstgeschichte dem harten Gesetz der Innovation: Wer nicht zur rechten Zeit auf der Seite der Neuerer ist, hat sich mit der Rolle des Verspäteten und mithin für die Geschichte Unerheblichen abzufinden. Daß solch mechanistische Sicht die historische Wirklichkeit verfehlt, stellt sich heraus, sobald man der inneren Logik individueller Entfaltungen ein ähnliches Recht einräumt wie dem Impetus revolutionärer Schritte. Man erkennt, daß sich im kunstgeschichtlichen Prozeß Aktion und Reaktion, Herausforderung und besonnene Antwort vielfältig vernetzen, entdeckt im scheinbar Abgeleiteten genuine Kräfte. Einem Œuvre wie dem Anton Hillers wird man unter solcher Einschätzungsbedingung erst wirklich gerecht.

Hiller, der seit den zwanziger Jahren zur Elite deutscher Plastiker zählte, erschloß sich im achten und neunten Lebensjahrzehnt neue stilistische Möglichkeiten – Möglichkeiten, die offenkundig aus der Auseinandersetzung mit erst jetzt von ihm anerkannten bildnerischen Positionen resultierten und die sich doch zugleich als eine Summe seiner Bemühungen und Erfahrungen verstehen lassen! Der späte Übergang vom Verfahren der Stilisierung des Naturvorbildes zu einem ebenso freien wie souveränen Umgang mit bildnerischen Formen vollzog sich im Zeichen einer für Hiller insgesamt charakteristischen, auf das Einfache, Strenge und Monumentale gerichteten Gesinnung. Nie läßt das Neuerreichte den Verdacht der Willkür aufkommen: Noch die abstrakteste Fügung geometrischer Elemente speichert Wissen um die Wirklichkeit, weist zurück auf Figürlichkeit in überliefertem Sinn und damit auf die eigene Vergangenheit.

Anton Hiller, 1893 in München geboren, absolvierte die Städtische Bildhauerschule seiner Heimatstadt, bevor er, technisch wohlgerüstet, 1913 das Studium bei Hermann Hahn aufnahm (ein Studium, das er nach langer Unterbrechung durch den Kriegsdienst erst 1923 abschließen konnte). Die strenge klassizierende Haltung Hahns hat den jungen Hiller zweifellos ähnlich tief beeindruckt wie die Studiengefährten Ludwig Kasper, Fritz Wrampe und Toni Stadler. Doch mochte Hiller den von Hahn modifiziert vertretenen Lehren Adolf von Hildebrands keine prägende Bedeutung zuerkennen. Zu Hildebrand habe er, wie er in einem 1975 geführten Gespräch betonte, bereits vor dem Ersten Weltkrieg ein distanzierteres Verhältnis gehabt; weit offener sei er für Anregungen von Seiten Rodins und Maillols gewesen, aber auch für bestimmte historische Vorbilder: die frühe griechische Kunst, Nicola und Giovanni Pisano und Jacopo della Quercia; die Kenntnis der italienischen Meister hätten ihm Veröffentlichungen Adolfo Venturis vermittelt. Ganz neue Horizonte habe die – „wie ein Signal“ aufgefaßte – Aktivität des „Blauen Reiters“ eröffnet.

So breit das Spektrum der Einflüsse in diesen kunsthistorisch bewegten Jahren gewesen sein mag: Beherrschend war das Bemühen, Traditionsbindingen aufzubrechen oder doch zu lockern und zu einer Ursprünglichkeit zurückzufinden, die durch mancherlei Entwicklungen seit der Renais-

sance verschüttet schien. Eine radikale Absage an die Überlieferung, wie sie im Bereich der Malerei etwa das Beispiel Kandinskys vor Augen führte, lag Hiller zunächst fern. Eigenart der Schulung und persönliche Veranlagung bewogen ihn vielmehr zu einer Auseinandersetzung mit dem Naturvorbild, die erst allmählich zu einer Freilegung dessen führen sollte, was Hiller als seine „Urform“ verstand.

Die am Ende des Akademiestudiums in Gips modellierte, lebensgroße „Sitzende“ (1923, WV 20, Abb. S. 22) ist nicht nur ein Beleg früh erreichter Meisterschaft: Keimhaft enthält die Figur bildnerische Anliegen und Lösungen, die Hillers spätere Entwicklung bestimmen sollten. Entspannt-vernünftig sitzt der jugendliche Akt auf einer blockhaften Erhebung. Das linke Bein ist fast rechtwinkelig vorgestellt, der Unterschenkel des rechten Beines ist so zurückgenommen, daß der Fuß schräg zwischen Sitzblock und Ferse des linken Fußes zu liegen kommt. Der Rumpf neigt sich leicht nach hinten, doch wirken die Schulterpartie und der etwas geneigte Kopf dieser Richtung entgegen. Locker hängt der rechte Arm nach unten; der linke ist über den Oberschenkel zur Körperachse geführt, die Hand verdeckt die Scham. Die Formen folgen, diskret straffend, dem Naturvorbild. Ohne gewisse Rauheiten und Zufälligkeiten des Modelliervorgangs zu verleugnen, fungiert die Oberfläche als sammelnder Wert. Die Figur vermittelt den Eindruck großer Ruhe. Diese Wirkung wird, auch wenn Haltung und Mimik nicht frei von Elegischem sind, vor allem vom Zusammen- und Widerspiel der Formen getragen: Figurale Gliederung spricht deutlicher als psychische Verfassung. Sorgsam sind – und das zeigt die Frontalansicht noch klarer als die von der Seite – Massen und Richtungen ausgewogen. Zuständlichkeit erwächst aus einer besonderen Weise der Interpretation und ist nicht mit Inaktivität des menschlichen Körpers gleichzusetzen. Der Raumanpruch der „Sitzenden“ wird einerseits durch die Allansichtigkeit geregelt, andererseits durch das Fehlen ausgreifender Gebärden; aus welchem Winkel man die Figur auch immer betrachtet, ihr Umriß bleibt ruhig und geschlossen. Dem Verzicht auf alles Deklamatorische ist eine schlichte Eindringlichkeit zu danken, in der sich ein wesentliches Gestaltungsziel Hillers manifestiert.

Der „Weibliche Torso“ von 1929 (WV 45, Abb. S. 23) ist insofern ein Zufallsprodukt, als er Überrest einer nach dem Brennen zerbrochenen Ganzfigur ist. Noch die der Extremitäten verlustige Gestalt läßt die Gelassenheit des Standmotivs erkennen: Der linke Oberschenkel ist unmerklich vorgestellt, die Armansätze deuten auf ein annähernd seitenidentisches Hängen. Der schlanke Rumpf mit den leicht asymmetrisch ausschwingenden Hüften und den festen Brüsten trägt einen einfach konturierten Kopf mit anliegendem Haar. Eine verschleifende Oberflächenbehandlung betont die Einheitlichkeit des plastischen Gebildes und mildert zugleich die Strenge seiner Struktur.

Die eigentümlich verhaltene Wirkung dieses Werkes wird in der 1930 geformten „Weiblichen Figur mit erhobenem Arm“ (WV 49, Abb. S. 24) durch zwei Komponenten zugunsten des Aktiven abgewandelt: einmal durch die Belebung der Haltung, zum zweiten durch die Steigerung des Volumens. Obwohl die Oberfläche stärker verschliffen ist als beim Torso, sichern die Winkgebärde und die pralle Körpermasse der Figur eine um

Grade höhere Präsenz. Freilich, bei näherer Betrachtung erweist sich, daß die Gebärde wenig Ereignisbezogenes und Transitorisches hat und daß die Körperlichkeit mehr der Bekräftigung des bildnerischen Gedankens als der Versinnlichung der weiblichen Anatomie zugute kommt.

Noch stärker wirken die 1939 geschaffene Zementfigur „Gehende“ (WV 75, Abb. S. 25) und die gleichbetitelt Bronzefigur von 1943/44 (WV 88, Abb. S. 26) durch Werte der Beharrung. Das Schreitmotiv klingt jeweils nur leise an, bei der jüngeren Figur noch zaghafter als bei der früheren. Der rechte Unterarm ist beide Male vorgewinkelt, die Hand schließt sich zum lockeren Griff; der linke Arm hängt nach unten. Die Form des Rumpfes wird durch die Gegensätze der Gliederhaltung nur wenig beeinflusst; das Zentrum der Körperkraft ist zugleich Zentrum der Ruhe. Im Kopf mit der unbewegten Physiognomie steigert sich Einfachheit jeweils zu einer gewissen Strenge, ohne daß dadurch das Verhaltene der Gesamterscheinung aufgebrochen würde.

Das unterlebensgroße „Mädchen mit Blume“ (1947, WV 108, Abb. S. 27) bedeutet gegenüber diesen Figuren einen bemerkenswerten stilistischen Fortschritt, und zwar in Richtung auf eine freiere Interpretation des Naturvorbilds. Man spürt förmlich, wie sich unter den veränderten Bedingungen der Nachkriegszeit das künstlerische Interesse auf Probleme zu konzentrieren beginnt, die bis dahin nicht unbelastet und konsequent verfolgt werden konnten. Das Thema schließt an Gewohntes an: Eine Haltung, die mehr Stehen ist als Gehen, ein Greifen, das durch die Blume einen Sinn erhält und doch durch dieses Objekt nicht zulänglich motiviert erscheint, eine mimische Indifferenz, die jeden Handlungsbezug leugnet – alles das ist in früheren Werken angelegt. Neu sind Ausmaß und Charakter der Stilisierung. Rumpf und Extremitäten sind so vereinfacht, daß sie die anatomischen Sachverhalte eher paraphrasieren als beschreiben. Die Beine, kaum gegliederte Massen, münden in einen ebenfalls nur ganz sparsam ausgeformten Rumpf; Kopf, Hände und Füße sind knapp definiert. Mit dem Eindruck einer gewissen Erdschwere verbindet sich der besonderer Monumentalität. Ohne künstliche Emotionsbeschwörung, allein durch formale Verdichtung und Vereinfachung gelingt Hiller die Herstellung einer Wirkung, die in den älteren Werken als Zukunftsversprechen zu spüren ist.

Während der „Jüngling“ von 1947 (WV 106, Abb. S. 28) stilistisch eng dem „Mädchen mit Blume“ verwandt ist, markiert die 1950 modellierte, fast zwei Meter hohe „Männliche Figur“ (WV 119, Abb. S. 29) eine nächste Entwicklungsstufe. Die Anspielung an griechische Kouroi des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts ist gewiß bis zu einem bestimmten Punkte Programm. Allerdings sucht Hiller Reduktion, wo die Archaik sich an Körperlichkeit herantastet – diese Umkehrung der Positionen hat man sich bewußt zu halten, wenn man im Zusammenhang mit moderner Plastik den Begriff des *Archaischen* bemüht! Die Figur interpretiert einen männlichen Körper als Gefüge aus stereometrisierenden Teilen, die fast gelenklos ineinander übergehen oder scharnierhaft miteinander verbunden sind. Die zum Standschritt geöffneten Beine sind säulenartig gebildet; leichte Oberflächenwellungen markieren die Kniezone. Der Rumpf wächst mit klarem Trapezumriß und zurückhaltender Binnenstrukturierung über den kurvig einschwingenden Oberschenkeln auf. Die Arme hängen, leicht gewinkelt, herunter,

die Hände schließen sich locker. Über der geraden Schulterlinie erhebt sich ein kräftiger Halszylinder, der einen vergleichsweise kleinen, eiförmigen Kopf trägt. Mund, Nase, Ohren und Haarkranz scheinen auf das Ovaloid aufgetragen, die Augen wirken flach gekerbt. Es ist keineswegs so, daß der Figur alles Organische fehlte; aber die menschliche Anatomie ist bis zu jener Schwelle schematisiert, an der Naturübersetzung in eine Stiftung von Naturähnlichkeit durch Zusammenbau und Modulation geometrischer Elemente übergeht.

Morphologisch steht der „Männlichen Figur“ von 1950 die drei Jahre jüngere, noch gestraffter anmutende „Mädchenfigur“ (WV 130, Abb. S. 31) nahe. Desgleichen die kleine Gruppe „Reiter“ von 1951 (WV 121, Abb. S. 30). Die kaum gegliederten Beine des Pferdes tragen einen tonnenförmigen Leib, dem Hals und Kopf als Kegelstümpfe entwachsen; der mit gekrümmtem Rücken weit vorn sitzende Jockey ist geschmeidiger und um Nuancen realistischer modelliert als das Pferd. Im ganzen gesehen, eine ungemein charakteristische Stilisierung von Natureindrücken.

Mit dem 1956/57 geformten „Jüngling“ (WV 138, Abb. S. 32) ist die Schwelle zwischen Naturabkürzung und Erzeugung von Naturähnlichkeit eindeutig überschritten. Die weniger als halblebensgroße Figur setzt sich aus geometrisch relativ einfachen Elementen zusammen, und zwar so, daß die Nahtstellen erkennbar bleiben. Füße, Hände und alle Detailangaben des Kopfes fehlen. Beine und Arme sind leicht konische, walzenförmige Gebilde, der Rumpf ist ein Quader mit mehr oder weniger gerundeten Kanten, der Hals ein Zylinder, der Kopf eine Kugel. Körperproportionen und Genitalien weisen die Figur als Paraphrase auf eine männliche Gestalt aus. Die henkelartige Biegung des rechten Armes entlastet den symmetrischen Aufbau und trägt eine gestische Note in die Strenge des Gefüges. Die Konzentration auf ein stereometrisches Grundschema macht den Verzicht auf alles Beschreibende nicht nur möglich, sondern geradezu notwendig. Das Gegenbild zur Natur zieht seine Kraft allein aus seiner elementaren Schlüssigkeit.

Im Prinzip wie der „Jüngling“ aufgebaut, hat die „Tänzerin“ (1957, WV 140, Abb. S. 33) ein größeres Maß an Körpermimik zu bieten. Die üppigeren Formen verweisen auf weibliche Anatomie, die Ausstellung des rechten Beines und die Vor- beziehungsweise Hochwinkelung der Arme signalisieren Beweglichkeit und Bewegung. Allerdings bleiben das Strenge und Maßvolle eindeutige Dominanten. Die „Liegende“ von 1957 (WV 142, Abb. S. 35), der eine einfacher strukturierte Figur gleichen Titels vorausgeht (1956, WV 139, Abb. S. 34), ist durch ein kompliziertes Drehmotiv gekennzeichnet und wirkt schon deshalb um einen Grad naturnäher als die „Tänzerin“. Die Figur liegt mit dem rechten der leicht angezogenen Beine und den beiden Unterarmen auf; der frei zwischen Hüftpartie und Armen hängende Rumpf vollzieht die Torsion vom Lagerwinkel des Unterkörpers zu dem der Schulterzone. Der kugelige Kopf ist hochgereckt. Die relativ weiche Modellierung, etwa der Gesäß- und der Brustregion, wird durch fakturbedingte Unebenheiten der Oberfläche ausgewogen.

Die Jahre um 1960 stehen im Zeichen der Erkundung verschiedener Möglichkeiten der Reduktion menschlicher und tierischer Formen. Die Kleinbronze „Weibliche Figur“ von 1960 (WV 154, Abb. S. 36) faßt, bei aller Verein-

fachung, den Körper als kohärentes Gebilde auf, die 1961–62 entstandene Bronze „Männliche Figur“ (WV 169, Abb. S. 37) gibt einem eher synthetischen Aufbau aus geometrisierenden Bestandteilen den Vorzug. Zwei lebensgroße Bronzeköpfe von 1960 und 1961 (WV 157 u. 167, Abb. S. 38 u. S. 39) thematisieren die Spannung zwischen Großform und Binnenformen als Widerspiel des Grundovaloids und der aufmodellierten oder eingekerbten Details. Schon in den Porträtköpfen aus Hillers Frühzeit – wie dem Bildnis der Ehefrau Lydia Hiller von 1921 (WV 15) oder dem Bildnis des Sohnes Christian von 1934 (WV 64) – war es weniger um eine psychologische Deutung der Dargestellten als um eine Bindung individueller Züge an eine objektivierende Gestalt gegangen; formale Prägnanz war Hiller wichtiger als Vermittlung persönlicher Eigenheiten, die Porträtaufgabe vermochte ihn folglich nur zu locken, wenn sich mit ihr die Chance für bildnerisch stringente Lösungen verband. Daß in den beiden Köpfen von 1960 und 1961 das Individuelle und Emotionale hinter dem Allgemeinen und Gerafften zurücktreten, läßt sich aus den eigentümlich entrückten Physiognomien leicht herauslesen. *Generalisierung als Weg zu gesteigertem plastischem Ausdruck*, so lautet das künstlerische Programm.

Auch die Pferde- und Reiterdarstellungen dieser Phase bezeugen einen Abstraktionswillen, der sich mit dem Willen zu besonderer Expressivität verbündet. Die kleine vollplastische Pferdegruppe von 1960 (WV 161, Abb. S. 41), noch deutlicher das Reiterrelief von 1959 (WV 150, Abb. S. 40) und die drei Reiterreliefs von 1960 (WV 162 – 164, Abb. S. 42 – 44), sind, ähnlich wie der 1962 geschaffene lebensgroße Bronzereiter vor der Schule am Amphion-Park in München (WV 174), Resultate einer strengen und klaren Formenaddition. Beine, Rumpf, Hals und Kopf der Tiere sind jeweils unterscheidbare Komponenten, ebenso die Körperteile der Reiter. Gelenke und Übergänge sind, wenn überhaupt, nur so weit verschliffen, daß der artifizielle Bau optisch erfahrbar bleibt. Vertikale und horizontale Linien sind wesentliche Bezugsgrößen, die Schrägen sind sorgsam aufeinander abgestimmt. Wo Bewegungsmotive anklingen, bleiben sie an das weitgehend ausbalancierte System der geraden und kurvigen Formen gebunden. Bei den drei jüngeren Reliefs überragt die Kopfpartie des Reiters, die aufrechte Sitzhaltung nachdrücklich betonend, jeweils den oberen Rand der querrchteckigen Grundplatte.

Bewegung manifestiert sich hingegen, und zwar mit einer bei Hiller ganz ungewohnten Heftigkeit, in dem während des Romaufenthaltes im Jahre 1962 geformten „Reiter“ (WV 175, Abb. S. 45). Als gelte es, das Vorwärtstürmen bildnerisch zu zähmen, sind die Beine von Pferd und Reiter bis auf Stümpfe gekappt. Ein Stab trägt den annähernd quaderförmigen Tierrumpf mit den in differenten Winkeln angegliederten Beinansätzen; ein trapezoider Block bildet den Hals, ein zweiter, stumpf angewinkelter Block den Pferdekopf. Lotrecht ragt indessen der armlose Rumpf des Reiters auf. Das modellierte Werk simuliert ein aus einem Dutzend Einzelteilen zusammengebautes Gefüge. Es sind die relativ instabilen Verbindungen, die zusammen mit den Schrägen der Beinstümpfe und des Pferdehalses den Eindruck des elastisch Bewegten erwecken. Die Formen selber sperren sich resolut gegen jede Eleganz: Im Kern blockig, in der Oberfläche unruhig, vereinen sie Elementares mit Improvisiertem.

Bar aller Zufälligkeiten (wenn man von der Maserung des Materials absieht) stellt sich der lebensgroße „Apoll, Schreitender“ von 1964 dar (WV 179, Abb. S. 47), ein Werk, das ältere Erfahrungen resümiert und zugleich jene erstaunliche Entwicklung einleitet, die Hillers Altersstil kennzeichnet. Die Figur, der eine kleine Fassung von 1963 vorausgeht (WV 178, Abb. S. 46), setzt sich aus verleimten und scharfkantig beschnittenen Holzkörpern zusammen. Über einer kräftigen quadratischen Plinthe erheben sich zwei schräge Pfosten, die einen im Aufriß trapezförmigen Block tragen. Diesem entwächst ein Vierkantprisma, das seinerseits einen liegenden Ovalzylinder stützt. Dieses Ensemble wird durch zwei dicke Vierkantstäbe – einer mit einem Beinpfosten, der andere mit dem Rumpfblock verbunden – vervollständigt. Die Suggestion einer feierlich schreitenden männlichen Gestalt stellt sich ein, gleichzeitig der Eindruck eines gegennatürlichen, tektonischen Gebildes. Die berechnete Fügung der einzelnen Teile, ihre Einfachheit und Überschaubarkeit sind zweifellos die auffallenden Qualitäten, aber bestimmte Eigenarten verbürgen, daß Konstruktion nicht mit Ausdruck technischen Kalküls zu verwechseln ist. So sind die Blöcke nicht mechanisch-starr zugerichtet, sondern an einigen Stellen durch leichte Stufungen und fast unmerkliche Krümmungen belebt. Allein die leise Einziehung des großen Trapezblockes in der rechten Schulterregion genügt, um jene Erinnerung an Organisches wachzurufen, die zur Rückkoppelung der bildnerischen Erfindung an eine in weitestem Sinne natürliche Dimension vonnöten ist.

„Apoll“ ist ein Werk, das beim Umgehen einen überraschenden Wechsel der Ansichten bietet: Von vorn und hinten gesehen, enthüllt die Figur Symmetriebindungen an die Vertikalachse; dem Blick von der Seite eröffnet sich ein spannungsvoller Gegensatz zwischen Schräg- und Vertikallinien; übereck betrachtet, dominiert das Spiel der Schrägen. Entsprechend wandelt sich die motorische Energie der Figur. Die Wirkung des unbeirrbar Gerichteten geht vor allem auf den nur in seinem hinteren Teil gestützten Kopfzylinder zurück. Eine Figur wie „Apoll“ ist nur bedingt auf Licht und Schatten angewiesen. Dennoch ist die Weise, wie die planen Partien Helligkeit und Dunkel zu sammeln vermögen, für die Erscheinung des Ganzen wichtig. Licht *bestätigt* körperliche Evidenz, es *interpretiert* sie erst in zweiter Linie.

Die in „Apoll“ erreichte gestalterische Freiheit spricht auch aus anderen Arbeiten der mittleren sechziger Jahre. Bei der halblebensgroßen hölzernen „Weiblichen Figur“ von 1964 (WV 182, Abb. S. 48) ist die tektonische Härte dadurch gemildert, daß alle Kanten weich gerundet sind. Die „Sitzende“, eine modellierte Figur von 1964 – 66 (WV 198, Abb. S. 49), formiert sich aus zwei Prismen mit Quadratquerschnitt, deren größeres, den Rumpf meinentes, hochkant auf dem anderen steht. Zwei gewinkelte Elemente fungieren als Beine, zwei halbkugelige als Brüste, zwei schräg nach hinten ausgestellte als Arme. Etwas unterschiedliche Ausbildung der rechts- und linksseitigen Extremitäten und Höhenversetzungen der Brüste sichern Entspannung der Frontalsymmetrie, die Rückwärtsbewegung der Arme gleicht andererseits optisch das Ausladen der Beine aus.

Der ebenfalls modellierte „Liegende“ von 1965 (WV 188, Abb. S. 51) setzt sich aus Teilen runden oder gerundeten Querschnitts zusammen. Arme

und Beine sind konisch verjüngt, die Arme zum Körper hin gekrümmt, das linke Bein ist im Knie nach unten geknickt. Der kugelförmige Kopf ist gesenkt und signalisiert, wie die ganze Figur, mehr ein Gefallensein als ein Liegen. Die spartanische Bündigkeit der Formensprache wird durchaus nicht als Verarmung empfunden; sie bedeutet Konzentration auf das bildnerisch Wesentliche, und sie öffnet den Raum für eine Kombinatorik, wie sie in den 1964 datierten Arbeiten „Mann mit Pferd“ (WV 183, Abb. S. 50) und den vier Fassungen von „Weibliche Figur“ (WV 184 – 187, Abb. S. 52 – 53) durchgeprobt wird.

Die für die Plastik seit Brancusi essentielle Frage nach der einfachsten, strengsten und gleichwohl als ausdrucksvolles Vehikel für bestimmte Vorstellungen und Gefühle tauglichen Form wird von Hiller auf eigene Weise aufgegriffen und beantwortet. Gewiß ist das Schaffen dieser Phase nicht aus dem historischen Kontext herauszulösen: Manche Werke lassen an Brancusi und Schlemmer denken, andere laden zum Vergleich etwa mit Arbeiten Wotrubas ein. Das Spätwerk Hillers ist freilich alles andere als ein Alterselektizismus. Es ist vielmehr die Frucht einer langsamen, folgerichtigen Entwicklung. So wenig sich der Künstler früher jemals der Routine überlassen hatte, so wenig sind die späten Arbeiten Produkte spielerischer Auseinandersetzung mit äußeren Einflüssen. Natürlich sind Fremdanregungen – so von seiten jüngerer deutscher Künstler, die sich in diesen Jahren der Abstraktion verschrieben – aufgenommen, aber doch nur in dem für die eigenen Intentionen zuträglichen Maße. Wichtiger ist die Tatsache, daß die neuen Lösungen ihre prinzipiellen Voraussetzungen in älteren eigenen Bemühungen haben, daß also die Wandlung des Idioms nicht die Wandlung des bildnerischen Grundanliegens impliziert.

Die formale Variationsbreite des im Jahrzehnt zwischen 1965 und 1975 entstandenen Œuvres ist, innerhalb eines festumrissenen Bezirkes, verhältnismäßig groß. Fragt man nach Konstanten, so wird man namentlich auf die Fähigkeit Hillers verweisen müssen, selbst in der freiesten Formfü- gung ein Menschliches oder zumindest Kreatürliches aufscheinen zu lassen. Entfernt sich das Werk auch noch so weit vom Anthropomorphen: Die Erfahrung des Organisch-Figurativen bleibt gleichsam als Formanlaß spür- bar. Nicht allusive Eigenschaften, sondern die Sensibilität der Behandlung gibt oft diesen Zusammenhang zu erkennen. Konstruktion ist stets nur *eine* Komponente der Werkerzeugung; die andere, bedeutsamere ist das Einbringen von Unwägbarkeiten – von Lebensspuren.

Konstruktives und Allusives gehen in einer ganzen Reihe feinfühlig modellierter Arbeiten zusammen. Die „Halbfigur“ von 1965 (WV 201, Abb. S. 54) verbindet einen zylindrischen Rumpf mit keulenförmigen Beinfrag- menten und großen, kugeligen Brüsten. Differierende Länge der Bein- stümpfe und Höhenverschiebungen der Bein- und Brustansätze brechen die Achsensymmetrie aufs wirksamste. Die harnischartige Festigkeit der Formen wird durch abwechslungsreiche Krustigkeit der Außenhaut dia- lektisch bestätigt.

„Torso II“ von 1965, „Torso III“, „Torso V“ und „Kleiner Torso II, Geteilte Figur“, alle von 1966 (WV 204, 206, 207, 209, Abb. S. 55 – 58), interpretieren das Thema des fragmentierten Körpers jeweils auf andere Art: indem etwa der Rumpf stammartig geformt oder an der Vorseite konkav ausgebildet ist,

die Brüste dem Rumpf als Kugeln oder abgeplattete Ovaloide aufsitzen, die Oberschenkel als Konvexgebilde mit dem Körper verschnitten sind oder ihn als vorgewinkelte Stümpfe unterfangen. Die „Säulenfigur“ von 1965 (WV 189, Abb. S. 59) vereint ein schlankes Beinpaar und einen stammähnlichen Rumpf zu einer Form von sehniger Vertikalität.

Anspielungsärmer ist die „Blockfigur“ von 1966 (WV 214, Abb. S. 60). Einem hochgestellten Quadratprisma ist ein zweiter, höherer Körper ähnlicher Grundform axial verschoben so aufgesetzt, daß nur eine schmale Fläche das Sockelprisma tangiert; die Zone davor ist kräftig abgefast, wie auch die Kopffläche des oberen Blocks nach vorne abgeschrägt ist. Zwei Halbkugeln sind den Flanken des „Rumpfes“ vornüberstehend angefügt. Allein diese Kalotten wecken die Erinnerung an weibliche Brüste und transponieren damit die „Blockfigur“ in den Bereich des bedingt Wiedererkennbaren. Dem Aufbau eignet ein merkwürdiger Dualismus von Labilität und Selbstbehauptungsvermögen: Das Aufragen wird zum Signum des Widerstandes gegen die Anfechtungen der Schwerkraft.

Aus zwei oben leicht gerundeten, stämmigen Oberschenkeln, die einen nach vorn konvexen Körperblock stützen, summiert sich der „Torso“ von 1967 (WV 215, Abb. S. 62). Eine breite Vertikalkehle in der Frontseite des Rumpfes antwortet den Wölbungen der Schenkel und der Rumpfflanken. Die Assoziation eines männlichen Torsos stellt sich ein, wiewohl die formalen Hinweise denkbar spärlich sind. Gesprächiger – und wohl zugleich etwas retrospektiv – ist die „Büste“ von 1966 mit ihrem mächtigen Brustpaar, dem detaillosen, aber charaktvollen Schädel und dem hochgereckten Stumpf des linken Armes (WV 208, Abb. S. 61).

Unübersehbar, wenn auch unter Respektierung der neuen stilistischen Bedingungen, schließt Hiller mit dem lebensgroßen „Stehenden Mann“ von 1967 (WV 224, Abb. S. 64) an frühere Formulierungen dieses Themas an. Die unbewegte Präsenz der Gestalt gewinnt durch die Abstraktion der Formen gesteigerte Eindringlichkeit. Keulenförmige Beine, ein linksseitig tief gekehlter Rumpf, ein vorn abgeflachter und oben gerundeter, umgedrehter Kegelstumpf als Kopf und zwei gelenklos hängende Arme geben der Figur tektonische Strenge und Anonymität. Füße, Hände und Gesichtsdetails fehlen ebenso wie jede deskriptive Bereicherung des Rumpfes und der Extremitäten. Zwar sind die Übergänge zwischen Beinen und Rumpf wie auch die Schulterpartie durch Abschrägungen und Abrundungen entschärft, doch bleiben das Gebaute und Unzugängliche beherrschend.

Der „Torso VI“ von 1967 (WV 222, Abb. S. 63) mutet auf den ersten Blick wie ein Teilzitat des „Stehenden Mannes“ an. In Wirklichkeit ist er ein komplexeres Gebilde, sind doch die plastischen Volumina betont in Gegensatz gebracht. Die rechte Körperhälfte wird von konvexen Formen bestimmt: der Krümmung des Rumpfzylinders, dem nach vorn und außen schwingenden Oberschenkelansatz, dem kurvig ausladenden Schulterstück. Die linke Hälfte ist konkav abgetragen, der Schenkelstumpf demgemäß beschnitten. Ergebnis ist ein Konterspiel unterschiedlicher Form- und Raumqualitäten innerhalb eines festumrissenen und statisch gebundenen Gefüges.

Daß die künstlerische Phantasie dem erarbeiteten Formenfundus auch im Miniaturmaßstab originelle Wirkungen abzugewinnen weiß, belegt die



Schar subtil geformter Kleinbronzen aus dem Jahre 1967 (WV 228–232, 240, Abb. S. 65–66). Die Figürchen, die kaum 25 Zentimeter Höhe erreichen, erkunden das Vokabular teilweise noch kühner in Richtung der Abstraktion als die gleichzeitigen größeren Arbeiten; einige geben sich als Vorstufen späterer Formulierungen zu erkennen. Auch eine Arbeit wie die „Kleinplastik“ von 1968 (WV 254, Abb. S. 67) überrascht durch innere Monumentalität; Richtungskontraste werden in ihr im Sinne einer verhaltenen Dynamik dadurch aktiv, daß die Schenkelblöcke und die etwa viertelscheibenförmigen Schulterandeutungen der Rumpfmasse jeweils leicht lotverdreht – und damit ein Schrittmotiv intonierend – angegliedert sind.

Allusionsbereiter als der Titel erwarten läßt, ist die aus einer Reihe prismen- und pyramidenähnlicher Körper gestaffelte „Abstrakte Figur“ von 1968 (WV 253, Abb. S. 68). Massenverteilung und Proportionen verweisen, einigen freien Achsen- und Höhenversetzungen zum Trotz, auf den menschlichen Körperbau. Auch die „Dreiteilige Figur“ von 1969 (WV 262, Abb. S. 69) hat anthropomorphe Züge. Einem vertikal gestellten, im Grundriß kräftig bikonvexen Körperstamm sind zwei, jeweils durch drei Schnitte aus einem Ovaloid gewonnene Massen angekuppelt: die untere so, daß sie mit einer Schnittfläche dem Boden aufliegt, die obere mit ihrem spitzesten Teil nach unten. Die spürbare Gewichtsverlagerung nach einer Seite entkräftet nicht den statischen Charakter des Ganzen, dient doch der untere Flankenkörper als eine Art visuelle Stütze für die labil aufsitzende obere Masse. Der Torso einer Sitzenden kommt einem in den Sinn, so groß der Eigenwert der Formen ist.

Spröder nimmt sich der „Torso“ von 1970 an (WV 271, Abb. S. 70). Zwei Ständer, die man als Längsstreifen von Tonnenschalen definieren könnte, tragen einen Körper mit unregelmäßigem, im Wechsel von konkaven, konvexen und geraden Linien begrenzten Querschnitt. Dem recht komplexen Grundriß antwortet eine klare, ausschließlich durch Vertikale geprägte Höhenentfaltung. Die relativ unsinnliche Konfiguration erhellt auf eine nur bedingt am menschlichen Körperbau orientierte und dabei überaus markante Weise Probleme körperlicher Existenz im Raum. – Motivisch steht dem „Torso“ ein um 1970 entstandenes Holzrelief (WV 275, Abb. S. 71) nahe; die vom oberen Rand segmentierte Scheibe gibt als Kopfkürzel allerdings einen sehr vernehmlichen Wiedererkennbarkeitswink.

Asketisch mutet die „Hohlplastik“ von 1969 an (WV 268, Abb. S. 72). Drei dünne, gekrümmte Schalenteile sind derart miteinander verbunden, daß sich eine schlanke Staffel gegeneinander verdrehter Sektionen ergibt. Der Schräganschnitt des unteren Schalenteils, die Größe des mittleren und die Achsenversetzung des kleinen oberen erlauben die Assoziation eines menschlichen Torsos, freilich ohne die Vorstellung auf eine solche Verbindung zu verpflichten. Anders bei der – wie die „Hohlplastik“ aus Wachsplatten aufgebauten und dann ausgeschmolzenen – „Figur“ (WV 282, Abb. S. 73). Hier begrenzen die beiden Beinstreben und der zylinderartige Rumpf, dem vorn und hinten je eine waagerechte Krümmplatte und oben überdies ein hochragendes Element angekoppelt sind, den Imaginationsspielraum merklich zugunsten des Anthropomorphen.

Die meisten späten Arbeiten Hillers – und dies gilt für Kleinplastiken ebenso wie für Werke mittlerer und monumentaler Größe – sind durch

einen Hang zum Lapidaren, Konzessionslosen geprägt. Einfache stereometrische Körper sind jeweils zu Konstellationen vereint, die bei aller Strenge die sensible Hand des Urhebers erkennen lassen.

Unter den mittelgroßen Figuren überrascht der „Große Sitzende“ von 1970 (WV 272, Abb. S. 74) als ungemein stringentes, nur scheinbar simples Gebilde. Auf einer Bodenplatte lagert ein kubischer Block; schräg an ihn gelehnt ruht eine lange, leicht konische Walze, eine zweite steht lotrecht daneben. Über dem Block erhebt sich eine dritte, größere, die endlich von einer weiteren (kleiner dimensionierten und vorn etwas gegrateten) exzentrisch bekrönt wird. Obgleich alle deskriptiven Hinweise fehlen, weckt das Ensemble sofort die Erinnerung an eine aufrecht sitzende menschliche Gestalt mit einem vorgestreckten und einem aufgestellten Bein.

Solche Ambivalenz von freier Formfügung und allusiver Qualität läßt sich der „Sitzenden Figur“ aus dem Jahre 1972 (WV 299, Abb. S. 75) nur zögernd nachsagen, erlaubt die Zusammenordnung von fünf Sechsfächern unterschiedlicher Gestalt und Größe doch kaum eine Spontanreaktion zugunsten eines vertrauten Grundmusters. Und dennoch baut allein schon das Verhältnis zwischen dem Hauptkubus und dem verdreht aufsitzenden, vorne abgeschrägten und rückwärts mit einer kräftigen Platte hinterlegten Block eine Brücke zur Vorstellung schweren, raumbeanspruchenden Sitzens. Diese Vorstellung ist sozusagen vom Bereich des Mimetischen abgelöst und an morphologische Fundamentalmerkmale zurückgebunden, die gleichermaßen in der Natur und als Ergebnis bildnerischer Phantasie begegnen können. – Als einfachere Variante der „Sitzenden Figur“ läßt sich die „Frauenfigur“ aus dem gleichen Jahre auffassen (WV 300, Abb. S. 77). Sie besteht aus zwei Blöcken, deren oberer dem unteren leicht achsenverdreht und schräg aufsitzt – mit dem Resultat einer schwer definierbaren, vom Titel fast herausfordernd verengten Realitätshaltigkeit.

Kuben, Quader und Zylinder sind die Grundbestandteile mehrerer Arbeiten, deren Wirklichkeitsbezug sich gewissermaßen auf der formalen Problemebene herstellt. Eher explorativer Natur ist die kleine, ganz abstrakte „Kubenkomposition“ von 1969 (WV 261, Abb. S. 76), eine statisch empfindliche Fügung aus vier nicht ganz regulären Sechsfächern mit einem Übergewichtigen oberen Körperpaar; Achsen- und Flächenentsprechungen der unteren und der oberen Zone bewirken eine strukturelle Festigung, welche die Asymmetrie des Mittelbereiches optisch mildert.

Bei der „Figur“ aus Holz von 1972 (WV 296, Abb. S. 78) türmen sich zwei Viereckprismen, eine Tonne und wiederum ein hohes, leicht gekipptes Viereckprisma, dem ein dicker Block mit quadratischem Grundriß schräg übergestülpt erscheint. Von unten nach oben entwickelt sich die Figur zu größerer Massigkeit, erhält einen die Zentralität störenden Akzent durch die am weitesten ausladende Partie und gipfelt in einem achsenbezogenen Bestandteil. Erneut läßt sich eine ganz allgemeine Gestaltverwandtschaft mit dem Körperbau eines Menschen ausmachen. Daß es sich nicht um ein Abkürzen handelt, sondern um eine Art unabhängigen Nachvollzug aus dem Geiste bildnerischen Umgangs mit der Form, ist evident.

Eine Grenzlösung stellt sicherlich die „Große Liegende“ von 1973 dar (WV 305, Abb. S. 79). Die fünf Holzblöcke, aus denen sie sich summiert, sind ganz einfach in der Form und auf simple Weise miteinander ver-

bunden. Die allusive Kraft der Komposition ist gering, der absolute Ausdruck lastenden Liegens ist um so größer. Allerdings machen Abweichungen von der reinen Parallelfächnergestalt und absichtsvolle Richtungsverschiebungen deutlich, daß es Hiller nicht um eine reduktionistisch-abstrakte Demonstration geht. Körperhaftigkeit bleibt auf Unwägbarkeiten angewiesen: Hinter der auf den ersten Blick puristischen Fügung ist der an organischen Werten geschulte Formensinn zu spüren.

Die „Stehende Figur“ (WV 323, Abb. S. 80) und die „Weibliche Blockfigur, Torso“ (WV 327, Abb. S. 81), beide von 1975, variieren das Thema der aus scharfkantigen stereometrischen Elementen zusammengesetzten Figur dadurch, daß sie eine Hauptkörperachse materiell – nämlich in Gestalt eines lotrechten Stabes – freigelegt zeigen. Bei der zweitgenannten Arbeit führt das zu einer Trennung von Schenkel-Gesäß- und Brust-Schulter-Partie, die als Negation von Leiblichkeit zu deuten wäre, wenn sich in den genannten Zonen nicht wahre Ballungen plastischer Massen ereigneten. Im übrigen ist die durch die Achsenisolierung betonte statische Verankerung in beiden Fällen durch diskrete Bewegungsanklänge gebrochen.

Die rigide Formdisziplin der letzten Schaffensphase stellt das Organisch-Vitale also keineswegs in Frage. Sie regelt seinen Anteil am Werkhabitus aber ebenso entschieden, wie sie für verblüffende Weisen seiner Erscheinung sorgt – etwa in der „Gegensätze“ betitelten Arbeit von 1972 (WV 292, Abb. S. 82). Als Gegensatz interpretierbar ist einmal das Übereinander eines (unten einseitig bogig beschnittenen) Blockes und eines quergestellten zweiten. Noch größer ist indessen der Kontrast zwischen diesen beiden scharfkantigen und planflächigen Elementen und dem voluminösen, unregelmäßigen und oben abgeflachten Ovaloid, das die Figuration bekrönt. Rein und zugleich komplex, schließt dieser brancusianisch gewichtige Körper stereometrische Sinnfälligkeit und organische Potentialität ein. Das Magische ist keine wesentliche Dimension der Kunst Hillers; in „Gegensätze“ allerdings gewinnt körperliche Existenz eine Dringlichkeit, die man kaum anders als beschwörend nennen kann.

Beherrscher wirken die inneren Gegensätze in „Figur, freie Komposition“ von 1973 (WV 312, Abb. S. 83). Ein Prisma über Quadratgrundriß stützt einen breiten, konvexen Flachkörper mit hochrechteckigem Aufriß. In der Mittelachse ist diesem Hauptelement ein (aus zwei Gipsfüllungen eines tiefen Tellers kombinierter) Diskus aufgesetzt, und zwar so, daß sich die Breitansicht des Hauptkörpers mit der Schmalansicht der Bekrönung verbindet und umgekehrt. Der frappierende Unterschied der Aspekte wird durch Überschaubarkeit und Regelmäßigkeit des Ganzen wie seiner Teile gemildert. Das Problem der räumlichen und formalen Differenzierung einer Figur erscheint auf eine knappe und zugleich zwanglose Formel gebracht, wobei auch die Verweisfunktion zu ihrem Recht kommt: Die vom Künstler im Nebentitel als „Wächter“ bezeichnete Figur spielt sehr allgemein auf menschliche Gestalt und auf die Suggestivität der Kopfscheibe an. In jedem Falle werden Planflächigkeit und konstruktive Strenge von der Wölbkraft – sozusagen als der Bürgin organischer Energie – in die Schranken gewiesen.

Die späten Werke Anton Hillers – seit den mittleren siebziger Jahren machte ein Augenleiden dem Künstler das Arbeiten unmöglich – erweisen

sich einem Intensivierungsprinzip verpflichtet, das sich von der Haltung früherer Entwicklungsphasen her versteht. Einfachheit, Klarheit, Zuständigkeit, Affektlosigkeit sind wichtige Leitwerte, Spannungen und Gegensätze werden vor allem als Raum- und Massenverhältnisse virulent. Der Spielraum formaler Realisierung ist, gemessen an den bis etwa 1960 genutzten Möglichkeiten, bedeutend erweitert, die Sensibilität im Umgang mit den bildnerischen Mitteln bürgt dafür, daß die Verwirklichung nicht zum bloß interessanten Versuch gerät, und sichert dem späten Œuvre seine innere Einheit. Mehr wohl als jeder andere deutsche Bildhauer seiner Generation und stilistischen Herkunft hat sich Hiller im Alter das errungen, was man eine neue Freiheit des Ausdrucks nennen darf.

Was den Kreis der Motive und Inhalte angeht, fällt eine bewußte Selbstbeschränkung auf. *Porträts* hat Hiller, wie gesagt, nur wenige geschaffen. Das für die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts so wichtige Thema der *Figurengruppe* hat ihn nie sonderlich gereizt (das aus Holz gehauene „Menschenpaar“ von 1956–58, WV 145, liest sich eher wie eine programmatische Absage an die Idee des Verbindens zweier Figuren). Das *Reitermotiv* bildet insofern eine Ausnahme, als Mensch und Tier gleichsam zu *einer* Struktur verschmolzen sind. Auch die Zusammenordnung mehrerer Kleinbronzen aus den Jahren zwischen 1967 und 1970 zur Figurengruppe (WV 225) zielt nicht auf ein Aufgehen der Teile im Ganzen, vielmehr auf ein Sich-Behaupten des solitären Gebildes im Verband. Jedes der Elemente – dessen Auffragen gerade in der Gruppe etwas Trotziges annimmt – ist für sich gedacht und folgt den gleichen Grundsätzen wie die monumentalen Einzelfiguren dieser Phase.

Die mit der letzten Bemerkung berührte Frage der Dimension ist wohl so zu beantworten, daß bei Hiller – und das gilt nicht nur für das Spätwerk – die kleine Figur tendenziell die monumentale enthält und die großformatige ohne Verrat an ihren wesentlichen Eigenarten reduzierbar erscheint. Das meint nicht Indifferenz, sondern Befolgung einer Gestaltungsnorm, die der materiellen Größe keine primäre Bedeutung zumißt. Nach oben hin hat Hiller nur in seltenen Fällen (wie bei den architekturbezogenen Figuren in der Technischen Universität München und in der Universität Erlangen, beide 1968, WV 249 u. 251) das humane Maß überschritten. Der Mehrzahl seiner plastischen Arbeiten hat er – der er zeitlebens vorwiegend modellierend gearbeitet und als Bildhauer Holz dem Stein vorgezogen hat! – in der Regel so etwas wie skulpturale Unbedingtheit mitzugeben gewußt.

Über das zeichnerische Œuvre, das 1983 anlässlich des neunzigsten Geburtstages Hillers in einer Ausstellung der Bayerischen Akademie der Schönen Künste umfassend gewürdigt wurde, kann hier nur knapp informiert werden. Hillers graphische Produktion ist mehr als Parallele denn als Bedingung der bildnerischen aufzufassen. Und auch sie gipfelt im Spätwerk. Die frühen Zeichnungen sind treffsicher abkürzende Aktstudien, mit dem Stift umrissen und zuweilen flächig laviert. Komplizierte Körperhaltungen werden ebenso gemieden wie starke Verkürzungen. In den fünfziger Jahren beginnt sich die Figur aus Gruppen paralleler Schraffen zu formieren, der Kontur tritt zurück. Mehr und mehr werden die Schraffurfelder zu Elementen, aus denen Kompositionen gegenstandsfernen Charakters gefügt werden. In einigen Fällen schimmern die Formen des menschlichen

Körpers nur noch leise durch, in anderen gesellen sich zu den dunklen Inseln wenige, präzise Striche. Schließlich wird dieses Formmaterial so disponibel, daß es für die Herstellung freier Bildordnungen taugt – wobei der Akzent insofern auf *Ordnungen* liegt, als Hiller stets klare Formbeziehungen zu wahren weiß: entweder durch ein Liniengerüst, eine Balance der Helldunkelwerte oder eine Kombination von beiden. Die Schraffen können flächig verdichtet, zu lockeren Garben geöffnet oder zu Strichlagen, die durch Drücker rhythmisiert sind, verwandelt werden.

Die späten Zeichnungen, erstaunliche und ganz persönliche Analogien zu den Plastiken, nutzen die durch das Medium gewährten Chancen des Offenhaltens im Sinne eines Verzichtes auf das Deskriptive und eines Transparentlassens selbst der dunkelsten Partien. Auch wo strenge geometrische Verhältnisse herrschen, geht solche Offenheit – vergleichbar mit der Sensibilität der Formbehandlung bei den Bildwerken – nicht verloren. Andererseits bleibt dort, wo Figürliches aufscheint, dessen Bindung an ein in sich schlüssiges Formgerüst spürbar. Raum ist in den Blättern nicht als Umfeld und meßbare Tiefe gegenwärtig, sondern als eine jede Form durchdringende und mit dem Weiß des Grundes legierte Dimension.

Nicht weniger beachtenswert als die späten Zeichnungen sind Hillers Aquarelle. In sich gestufte und miteinander lavierend verschmolzene Farbflächen ordnen sich zu Figurationen, die auf reale Formen – Akte, Pferde oder Reiter – verweisen. Strenger Aufbau und immaterielle Wirkung schließen einander nicht aus. Die Farbe ist meist zugleich Formträger, mitunter in Allianz mit der, mehr bestätigenden als leitenden, Linie. Zu den Bildwerken verhalten sich die Aquarelle ebenso frei wie die Zeichnungen. Verwandtschaft stellt sich allein auf der Ebene eines spezifischen Stilverständnisses ein; die formalen und, was die Aquarelle angeht, koloristischen Lösungen achten in jedem Falle die Eigenarten des Mediums.

Vergleichbare Vielseitigkeit ist in der Kunst unseres Jahrhunderts keine rare Ausnahme. Aber die Art, wie sich Anton Hiller in den verschiedenen Techniken mitzuteilen wußte, bezeugt besondere Originalität. Die Grenzen des Alters erscheinen durch die Kraft der bildnerischen Erfindung relativiert. Ergebnis ist ein Werk, das Bestand haben wird.

Basis dieser Einführung ist die Einleitung zu: *Peter Anselm Riedl*, Anton Hiller – Bildwerke und Zeichnungen, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1976. Der ältere Text wurde einerseits gekürzt, andererseits aktualisiert und mit Blick auf die Mannheimer Exponate umgeschrieben.