

081071

14

Handelsblatt

Düsseldorf (Aufl. 55,8)

5000

Trautes Firmenzeichen „Hyperrealismus“

Die Pariser Biennale und ihr deutscher Beitrag

Daß Ausstellungen nicht zur Zeit fertig werden und dem Publikum an der Eröffnung ein Bild des Wirrwarrs bieten, kommt nicht allein in der Praxis vor. Aber bei der Eröffnung der „Biennale der jungen Kunst“ im Park von Vincennes zeigte sich eine solche Schlaperei, daß sie bereits für eine Unstimmigkeit innen Zeugnis ablegt.

Es sind Dilettanten, welche diese Heerschau der jungen Kunst auf die Beine stellten, unbegabt, wenn es darum geht, in der großen rechteckigen Halle Schauräume zu bilden, welche die Werke um einen Mittelpunkt konzentrieren könnten. Eine Gruppe von Kunstkritikern, angeführt von Georges Boudaille, hatte nach dem Fiasko der vorausgegangenen Biennale 1969 das Regiment übernommen. Damals war beschlossen worden, auf die Darstellung nationaler Vertretungen zu verzichten: Künstler gehören Stilrichtungen an, sagte man, und nicht Ländern. Ein lobenswerter Entschluß, der allerdings an der Qualität der eingereichten Werke nichts verbessert.

Minuziöser Realismus

Die Ratlosigkeit vor der Fülle namenloser Werke schreibt man der Schludrigkeit der Organisatoren zu, doch den Zorn der Ausstellenden und schließlich auch der Besucher erweckt ein ästhetisches Diktat, das sich die Boudaille-Gruppe hat einfallen lassen. „Hyperrealismus“ lautet ihr Schlagwort. Darunter versteht sie die minuziöse, d. h. Punkt für Punkt realistische Abschilderung von Gegenständen der Alltagswelt, die ins Überdimensionale überhöht aus dem Bild ein Bildobjekt macht. Ein VW wird abgezeichnet und in ein blaßgrün-blaßblaues Farbbambiente gestellt, in Originalgröße des Objekts wird die also bemalte Leinwand selbst zum hyperrealistischen Objekt. Letzter Schrei der die Welt verstehenden (und sie selbstredend durch die Objektwerdung verändernden) Kunst erzeugt also der Michelin-Mann, mehr noch: Er verkörpert diesen Hyperrealismus, ist er doch Abbild, Ding und zugleich Warenmarke.

Nicht alle Hyperrealisten erreichen die Kunst, die den Werbezeichnern der Reifenfabrik seit Jahrzehnten gelang, aber jeder, ob in Buenos Aires oder in Berlin beheimatet, der

einen Autoreifen oder einen Glatzkopf (Peter Nagel) im Großformat vorführt, wird in die Brigade der Hyperrealisten eingereiht. Er hat Glück gehabt, denn er prangt in einem Raum, der nicht überladen und zentral gelegen ist. Den Herren Boudaille und Abadie war es einerlei, ob ein Maler durch die exakte Wiedergabe der Wirklichkeit diese zur Vision entzücken will, ob er wie etwa Lienhard von Monkiewitsch mit seinen Leisten ein geometrisches Spiel mit haargenau nachgemachten Realitätselementen treiben will: Der Begriff ist dehnbar wie Sankt Nikolaus' Sack, alles paßt hinein; folglich wurde alles hineingesteckt.

Unzureichende Information

Das hat zur Folge, daß diese Biennale den Überblick über die Wege der jungen Kunst nur unzureichend demonstriert, die ästhetische Voreingenommenheit verbannt alles, was ihr nicht genehm ist, in abgelegene Räume, wo mit einem Mal die Bilder fast Rahmen an Rahmen dicht hängen, unbeschriftet natürlich und ohne jede Differenzierung nach Stilen. Dort öffnet sich die Kategorie „options“, zu deutsch etwa „Freivorstellung“, und dort findet man unversehens die Einsendungen der Nationen zusammen gruppiert. Da sieht man die Südamerikaner beisammen und stellt fest, daß die Chilenen dies Jahr sich den großflächigen geometrischen Zeichen der Amerikaner anschlossen, z. B. Stella in Kleinformat abliefern. Die Bolivianer bleiben ihrer Folklore treu, und die Russen zeigen nur zwei dralle zukunftsgläubige Mädchen in der bekannten „sozialistischen“ Manier, daneben Anklänge an die entleerten Stadtvisionen der Surrealisten oder hübsche altväterliche Saloninterieurs, richtig als Dekoration für eine Tschchow-Aufführung im Puppentheater.

In jenem Durcheinander finden sich auch die Österreicher: Stangls vielfigurige Zeichnungen, in denen eine von der Sezession herkommende Dekorationsfreude mit Gestaltenüberschneidungen à la Cremonini sich verbinden oder Ringels „Geliebte“: speckhaltige Frauenzimmer, an Pumpenschläuche angeschlossen, eingesperrt in Raumkonstruktionen und von Barbenbändern wie von Konfettischlangen umzogen. Aha, sagt man: Hier ging Francis Bacons Menschenbild mit Hundertwassers koloristischer Manier eine Ehe ein. Die Franzosen hatten das Recht, ausländische Beiträge selbst einzuladen. Das taten sie bei den Österreichern und Deutschen. Mario Ter-

zic holten sie nach Vincennes und stellten seine politisch inspirierten gefrorenen Happenings (etwa „Zu Ehren Mahatma Gandhis“) auf.

Bei den Deutschen beharrten sie nicht auf einem zusätzlichen expressiven Beitrag, sondern wünschten die Berliner Realisten auszustellen, die begreiflicherweise ins Konzept eines allumfassenden Realismus passen. Niklaus Störtenbeckers naturgetreue Abzeichnungen etwa eines Hausdaches mit offenstehendem Mansardenfenster hat dies Trauliche in der Beschwörung des kleinbürgerlichen Alltags, das verabsolvierte (d. h. eigenständiges Objekt geworden) spukhafte Züge annimmt. Magritte steht da nicht fern; ihm huldigen viele als Stammvater einer Realitätstreue, die surreal wird. Es gibt indessen einen deutschen Raum, in welchem Klaus Rinke, Palermo, Ulrich Rückriem und Monika Baumgartl vertreten sind. Ein langes Rechteck mit kahlen Wänden, still und zugleich leer, sieht man von der Photowand „Coca-Cola in Asien“ von Monika Baumgartl ab: Die Besucher meinen, er sei unfertig; sie irren aber. Wenn Klaus Rinke seine Raumdurchschreitung nicht vorführt, dann ist darin freilich nichts zu sehen, denn Palermos blaue Dreiecke oberhalb der beiden Ausgangstore werden die wenigsten als Kunstleistung von einem vorgeschriebenen Richtungsweiser unterscheiden. Formen eigenständiger Art liefert Ansgar Nierhoff mit seinen sechs metallenen Riesentaschen, genannt „Assoziationsträger“, die den Besucher am Eingang im Freien begrüßen.

Unausgeführte Formwelt

Dies sind Formen, die in die Außenwelt ausgreifen, Raum verdrängen und dadurch Raum gestalten. In der Art, wie sie den Auftakt der Biennale geben, liegt etwas Affirmatives, das dem Licht- und Tongeflacker der Ausstellungshalle, einem wahren Kunsttivol, ein bißchen die Stirn bietet. Aber in der Halle ist der deutsche Raum bestimmt von der Verhaltenheit derer, die Kunst „in my mind“ machen. Da soll nicht die Form, sondern der um sie zu denkende Sinn-Umkreis wirken. Palermo mit seinen Dreiecken oder Knoebel mit seinen projizierten Lichtfäden, die nur abends zur Geltung kommen, oder Rückriems zerbrochene Gußeisenringe bezeichnen den Einstieg in eine unausgeführte Formwelt, in deren Entstehung und Besitz sich vorgelegtes Objekt und betrachtendes Subjekt teilen.

GEORGES SCHLOCKER, PARIS