

Allemagne

14. Okt. 1967

Frankfurter Allgemeine

Die wiedergefundene Sprache

Auf der Pariser Biennale geht der Begriff Nation unter

Albert Schulze Vellinghausen apostrophierte die letzte Pariser Biennale als einen „geschickten Schachzug der französischen Kulturpolitik“ (F.A.Z. vom 6. Oktober 1965). Wie geschickt Malraux vorgegangen ist, das zeigt sich vollends dieses Jahr. Die Ausstellung — die einzige internationale Kunstausstellung im Pariser Betrieb — zwang die französischen Kritiker und Galerien dazu, den heillos reaktionären Begriff von der „Ecole de Paris“ zu überdenken. Die fünfte Pariser Biennale der jungen Kunst hat einen überwältigenden Publikumserfolg. Die Atmosphäre ist neu in Paris. Was sich in der abscheulichen Kunstkasematte an der Avenue du Président Wilson abspielt, hat nichts mehr mit dem kärglichen, miserabilistischen Betrieb der Pflichtsalons zu tun. Die Stimmung erinnert an das Gemisch aus Bildern, Restaurant und Jazz im Patio des Museum of Modern Art in New York oder an die Turbulenz in der Duchamp-Ausstellung in London.

Wie soll man dieses, für Paris so neue Gefühl umschreiben? Das Publikum ist befreit, befreit von der Sprachlosigkeit. Es hat dem Werk gegenüber eine neue, beinahe kreatürliche Sicherheit gewonnen. Überall dort, wo das Bild auseinanderplatzt, wo Peinture mit Buntheit, Faktur mit Material identisch werden, stauen sich die Besucher. Die Biennale profitiert vor allem davon, daß die Retrospektive „Licht und Bewegung“, die im gleichen Museum stattfindet, verlängert und der Biennale angegliedert worden ist. Keine Ausstellung moderner Kunst hat in Paris in den letzten Jahren einen solchen Widerhall gefunden, wie diese völlig auf Licht und Kinetik abgestimmte Schau. Die Ausstellung wird zu einem Manifest für die Biennale. Denn Op — oft in klärglichen Variationen — ist eine der wichtigsten Ingredienzen dieser Schau.

Im Eingang, überm Treppenhause, trudeln die riesigen Plastikgeln Asis' auf die Köpfe der Besucher hinab: Symbolischer Kopfball, Aufforderung an die Eintretenden, sich auf ihren Kopf zu verlassen. Einige weitere monumentale Arbeiten — Demarcos Scheiben, die sich auf einer neun auf achtundzwanzig Meter großen Wand langsam gegeneinander verschieben, Yvarals Interferenzen — ersetzen die gestuerten Riesenformate eines Mathieu.

Was sich hier abspielt, erinnert an einen Satz, den Apollinaire in seinen „Chroniques d'Art“ über Duchamp notiert hat. Bis vor kurzem konnte man ihn noch für eine der unverständlichsten, ja absurdesten Behauptungen halten, die ein Kritiker aufstellen konnte: Duchamp werde das Volk mit der Kunst versöhnen. Duchamps antikünstlerische Sticheleien haben es fertiggebracht, daß wir heute den Kunstbegriff zurückgeschraubt haben und das neue Phänomen (Op) wie auch den monumentalisierten, verkitschten Konsum (Pop) hinnehmen. Die Besucher beginnen in den Ausstellungen wieder zu reden. Die Provokation funktioniert. Es gibt allerhand zu

erklären. Dazu genügen zunächst einmal primäre Kenntnisse wie die beim Besuch des botanischen Gartens oder des Automobilsalons. Die Sprachlosigkeit der Kunst war zu einseitig von Empfindung ausgefüllt worden. Hier geht es jedoch zunächst einmal um etwas sehr Einfaches: Festzustellen, ob die Werke funktionieren. Das ist ein selbstverständlicher Einstieg ins Werk als die Annahme, daß ein Bild mit Öl und Farbe gemalt worden ist. Das Funktionieren wird zum Kriterium — ein Beispiel dafür sind die vielen Pannen, die entstehen, die vielen Werke, die außer Betrieb gesetzt sind, weil eine Sicherung durchgebrannt ist, weil eine Plastikhülle geplatzt ist, weil ein Besucher den Schalter überdreht hat.

Um den Unterschied zu spüren, genügt es, über die Straße zu gehen und die Gedächtnisausstellung „50-57 — ein Abenteuer der abstrakten Kunst“ im Musée Galliera anzusehen. Michel Ragon hat sie der Biennale vor die Nase gesetzt. Die zweite Generation der Abstrakten — Arnal, Bertrand, Debré, Guifet, Loubchansky, Rezvani —, die in den fünfziger Jahren die Pariser Avantgarde vertrat, wälzt sich im Grab herum.

Es wäre zu leicht, diese zwei Ausstellungen gegeneinander auszuspielen. Die Verwirrung kommt daher, daß wir zu rasch den soziologischen Effekt der Kunst mit der Objektivität gleichsetzen, die für unsere Zeit dieselbe ist wie für die anderer Zeiten: Was bleibt, sind die schöpferischen Persönlichkeiten. Das ist aber für den, der in der Zeit steht, eine zu bequeme Ausflucht. Es gibt neben der Kunstgeschichte, die definitive Lorbeeren verteilt, eine Wirkungsgeschichte. Und die geht uns in erster Linie an. In der Gegenwart zählt Mittelmaßiges ebenso wie Erstklassiges. Das darf man nicht vergessen, wenn man vor leuter Snobismus aus einer solchen Monstreausstellung nur einen einzigen Namen herauspflücken möchte.

Die Unsicherheit — oder Unmöglichkeit — der Bewertung überschneidet sich mit einem anderen Problem, das sich unserer Zeit — seit Walter Benjamin und André Malraux — stellt: Die Frage nach dem reproduzierbaren Kunstwerk. Damit ist mehr als Abbildung gemeint. Es geht darum, das Kunstwerk als teures *monstre sacré* abzuschaffen und den Phänotyp, auf dem die Wirkung beruht, möglichst vielen in die Hände zu geben. Die fünfte Biennale führt vor allem reproduzierbare Kunst vor — Kunst, die nach den Worten Vasarély's beliebig wiederholbare Prototypen schafft.

Das Klima hat sich verändert. Der Gang durch die Säle, vorbei an über fünfzehnhundert Arbeiten, ist jedoch nach wie vor eine Qual. Das kommt daher, daß jede Nation ihre eigene Kof bekommt und sie mit möglichst vielen Arbeiten vollpropft. Wenn wir daher sagen, daß die reproduzierbare Kunst die auf der Perfektion beruht, die Op und Pop eingeführt haben, heute vorne-

an steht, so gilt das vor allem für den britischen, japanischen, amerikanischen, deutschen, holländischen, italienischen, kanadischen, schwedischen und mit Einschränkungen für den französischen Beitrag. Daneben finden wir in diesem Schauhaus alles, was wir wollen: Kongoleische Schnitzarbeiten, kolumbische Folklore, norwegische Knüpfteppeiche und sowjetische Bilderbögen. (Auf den einen Bildern aus der UdSSR sind wieder martialische Regimenter aufgezogen, auf den anderen, denen Popkows, die man schon um dieser modischen Silbe willen avantgardistisch nennen möchte, spielen Hodlerfiguren Schach.) Wir kommen durch Säle, in denen wilde expressionistische Agitation herrscht (die Südamerikaner bilden eine geschlossene Front gegen eine Kunst, die den direkten Ausdruck einer These [Op] oder eines Protestes [Pop] bemäntelt).

Die Maschinen, die hier aufgebaut sind, dienen einer surrealistischen Verwirrung — sie stiften Unordnung, sie quietschen, nehmen eher auf Schöpfers kindliche Maschinenapothose als auf Macks oder Le Parc's Präzisionsinstrumente Bezug. Dann kommen Ensembles, in denen die kubistische Frakturierung des Gegenstandes eben durchs Ziel läuft. Die Verwandtschaft, die man überall auf Schritt und Tritt feststellt, geht manchmal tiefer. Der Kubaner Pena entnimmt dem amerikanischen Pop gerade soviel als er braucht, um seine antiamerikanische Attacke zu reifen. Das „plaf“, „puf“ und „pii“ auf seinen Bildern ironisiert die amerikanischen Super-Striphelden. Pena zeigt nicht die Helden, sondern die blutüberströmten Opfer des heldischen Elans.

Der Begriff der Nation geht in dieser Ausstellung unter. Manchmal taucht er sozusagen wieder umgekehrt, reziprok auf: Der Österreicher Walter Pichler stellt die enormste Maschine der Ausstellung vor. Der österreichische Kommissar ist jedoch bescheidener. Er tauf

sie eine „leonardeske Erfindung“, vielleicht um dem Beschauer zu sagen, daß soviel Technik in seinem Lande ein Wunschtraum bleiben soll. Der Schweizer Fahrner stellt eine abstoßende Apokalypse aus — als ob es in der Schweiz keine Almen und Matten mehr gäbe.

Auf der letzten Biennale schnitten die Deutschen und die Engländer am besten ab. Diesmal ist es schwieriger, Zensuren zu verteilen. Die Italiener, die Holländer und die Japaner haben sehr gute Beiträge geliefert. Der französische Beitrag — überdimensional — führt zahlreiche Gruppenarbeiten vor. Die mythischen Porträts der Lettristen bringen die sterile Repetition eines manieristischen Stilmittels: Figuren aus Buchstaben zusammenzubauen. Der Beitrag, den Gassiot-Talbot, der Wortführer der „Figuration Narrative“ zusammengestellt hat, enttäuscht als Ganzes. Die Arbeiten Arroyos nehmen einfach Themen und Techniken des frühen Miró auf. Am besten davon schneidet Robert Malavals auf eine riesige rosarote Leinwand projizierte weibliche Aktfigur ab. Wie Klein legt Malaval das Modell direkt auf die Leinwand. Die Kontur, die dabei zustande kommt, wird von lockigem weißem Farbschaum überspielt. Dufos Packungen mit Krawatten, die den Boutiquen-Schick ins Riesenhafte vergrößern, gehören zum Amüsantesten, was der französische Beitrag zu bieten hat.

Thomas Grochowiak, der wieder die deutsche Auswahl zusammengestellt hat, versucht ein möglichst komplettes Bild von der jungen deutschen Kunst zu zeigen. Seine Wahl stützt sich unter anderem auf „Wege 1967“ und „Kunstpreis junger westen 67“. Neben den Mischungen aus anatomischen Fragmenten und Textilien Dieter Kriegs, die wohl eine deutsche expressive Konstante dokumentieren sollen, noch ein Maler: Gerhard Richter. Richters Arbeiten, voller Intentionen, zeigen in ihrer verwischten Stimmung eindeutig surrealistische Tendenzen. Der Prototyp, der hinter seinen „Türen“ steht, Marcel Duchamp's „11 Rue Larrey“ (1927), hat auf den Surrealismus großen Einfluß ausgeübt. Eine ähnliche Obsession durch die Tür gab Marcel Jean 1942. Auch „Emma — nackte Frau, die Treppe hinabsteigend“ ist im Grunde nur ein weiterer „Hommage à Duchamp“. Am glücklichsten scheint uns die Wahl Dietheims Päsler's zu sein. Seine „Demonstrationen“ gehen von geometrischen Op-Strukturen aus, biegen sie jedoch ins Räumliche um. Das bringt in diese Bilder, die auf dem Hintergrund des orthodoxen Op ironisch wirken, eine irritierende Raumvorstellung. Diese beruht nicht nur auf perspektivischen Elementen, Päsler demonstriert, wie sich diese Strukturen — als wären sie aus biegsamem Material — verformen. Er führt damit in die Op-Malerei einen Materialreiz ein. Daneben Spletstößers Op-Skulpturen, die — wie die Werke des Amerikaners Robert Smithson — raumschaffende, sich graduell vermehrende oder vermindernde Einheiten kombiniert, oder Paul-Julius Geisslers tautologische Gebilde, die die Op-Skulptur um eine etwas zu gefällige Variation erweitert.

Die Engländer stellen diesmal in Paris Michael Sandles „Oranges et Citrons“ vor. Es ist dies sozusagen die schwarze, polierte Version eines Himmelbettes: Ein makabrer schwarzer Himmelsarg. „Oranges et Citrons“ ist eines der obsessivsten Objekte der Ausstellung, beunruhigend wie die perspektivischen Tische und Bänke des Japaners Jiro Takamatsu.

Daneben Musik, Theater, Film, Architektorentwürfe für eine noch utopische Freizeitgestaltung, Grafik, Medaillen, Fotografien und Cartoons.

WERNER SPIES