

10. Biennale von Paris

Als eine Ausstellung der Konzeptionen präsentiert sich die nunmehr zehnte Biennale von Paris, die im Musée d'art moderne zu sehen ist: Die Biennale hat mit einem formal und rein ästhetisch geprägten Stildenken radikal gebrochen und versucht aufzuzeigen, in welchen gesellschaftlichen, mentalen, psychischen und haltungsmässigen Bereichen und Räumen die Künstler tätig sind.

Von Theo Kneubühler

Jedes Bild steht für einen Bewusstseinsakt, den es vom Bild her zu rekonstruieren gilt. Das Bild selbst ist nicht der Bewusstseinsakt. Die Zusammenhänge des Bildes liegen nicht im Bild, sondern im Kopf des Betrachters. Das ist die grundlegende Einsicht der Künstler, die die Kunst der letzten zehn Jahre bestimmt haben (z.B. Beuys, Warhol, Carl Andre). Das einzelne Werk ist ein Feld von Daten, die so aufeinander bezogen eingesetzt sind, dass eine bestimmte Richtung gegeben ist. Der Werkabschnitt oder das ganze Werk ist ähnlich kalkuliert wie das einzelne Werk. Es ist eine bestimmte Richtung (Konzeption) da, die durch das einzelne Werk spezifiziert wird, doch diese Spezifikation ist nur durch die Beziehung zu anderen Werken erkennbar. Bei Beuys beispielsweise steht der Begriff der Energie im Zentrum seiner Konzeption. Die Biene, das Wachs, der Honig sind verschiedene Elemente eines aufeinanderbezogenen energetischen Prozesses. Aber auch die Elemente Margarine, Filz, Kupfer, die Beuys früher verwendete, sind auf inhaltlich anderer Ebene Zeichen eines ähnlichen energetischen Prozesses. Der Künstler untersucht mit jedem Werk, welche spezifizierenden Möglichkeiten in seiner Konzeption liegen. Wenn der Betrachter die grundlegende Konzeption erkannt hat, nuanciert jedes neue Werk seine Erkenntnis. Wenn er die Konzeption nicht erkannt hat, verwirrt ihn jedes neue Werk erneut. Die Sache verschliesst sich ihm, weil er nur Einzelheiten sieht, die sich für ihn im Stoffspiel erschöpfen.

Diese Vorrede ist notwendig, weil die 10. Biennale von Paris im wesentlichen eine Ausstellung der Konzeptionen ist. Wer dies nicht sieht, steht hilflos der Fülle disparater künstlerischer Erscheinungen gegenüber. Die Biennale hat mit einem formal und rein ästhetisch geprägten Stildenken radikal gebrochen und versucht aufzuzeigen, in welchen gesellschaftlichen, mentalen, psychischen, haltungsmässigen Bereichen und Räumen die Künstler suchend, untersuchend, rapportierend tätig sind. Das ist die Konvergenz, die die elf Kunstfachleute (darunter Johannes Gachnang von der Berner Kunsthalle) aus zehn verschiedenen Ländern (darunter die USA, Jugoslawien und Japan) anzustreben versuchen, als sie in vielen Sitzungen 500 Künstlerdossiers prüften, die ihnen von Korrespondenten aus vier Kontinenten (aus der Schweiz: J.-Ch. Ammann, Jaques Monnier, Rémy Zaugg und der Schreibende) zugesandt wurden. 125 Künstler — alle sind jünger als 35, das ist Bedingung — aus 24 Ländern und vier Kontinenten wurden ausgewählt.

Formen gesellschaftskritischer und politischer Kunst

Wenn die 8. und 9. Biennale von Paris vor allem durch die neue französische Malerei, die ihre Probleme im autonomen Bereich der Kunst aus Kunst entwickelt, und durch das, was «Individuelle Mythologie» genannt wurde, bestimmt waren, so ist das Bild der 10. Biennale von verschiedenen Formen gesellschaftskritischer und politischer Kunst geprägt. Die Frage steht im Vordergrund: was sagt das Bild über gesellschaftliche Zusammenhänge aus? Dieses Bildverständnis geht von schon bestehenden Bildern aus, vor allem von Photographien aus Zeitungen, Zeitschriften, Werbung, aber auch aus privaten Photoalben. Das Bild ist folglich Zitat, das durch informative, politische, wirtschaftliche oder auch rein private Absichten und Interessen geprägt ist. In der bestimmten Zusammenstellung dieser Bildzitate werden unterschwellige Strömungen und Hintergründe sichtbar, die das Einzelbild nur bedingt zeigt. Es sind vor allem deutsche und französische Künstler, die sich dieser Form offener Politik bedienen. «Offen» bedeutet, dass nicht in eine bestimmte Richtung agitiert wird, sondern dass der gesellschaftliche Status quo dargestellt wird, um dem Betrachter die Folgerungen selbst zu überlassen. Beispielhaft für diese Art von Untersuchungen steht der Raum der Deutschen Renate und Himar Liptow, sie nennen ihn «Bilder der Hoffnungen». Ihre gesammelten Photographien stehen alle irgendwie im Zusammenhang mit der Natur: der Mensch und die Blume, die intakte Landschaft des Waldes und der Alpen, die Tiere, die Segelbootromantik usw. Immer sind es Bilder, die auf Ungebrochenheit, Idylle, auf Aufgehobenheit in der Naturharmonie verweisen. Die vorherrschenden Farbtöne liegen im Bereich des Pastellenen, also rosaroter Lelouch-Klang, himmelblaue «Love Story». Doch nicht der pejorative Aspekt des Kitsches ist wichtig, sondern die Frage, was sagen diese Bilder über tieferliegende Wünsche und Hoffnungen der Gesellschaft, die diese Bilder produziert und kauft, aus? Die weiterführende Frage lautet: wie kann diese brachliegende Energie in gesellschaftsumwälzende Energie verwandelt werden.

Im ganzen ist die 10. Biennale so komplex wie die Vorgängerin, wenn auch nur mit einem anderen Schwerpunkt. Wenn man versucht von den Medien her eine Einteilung vorzunehmen, so stehen die technisch neuesten im Vordergrund (Video und Photogra-

phie), gefolgt von der Malerei und der Zeichnung sowie dem Environment und dem Objekt. Plastiken und Skulpturen als in sich geschlossene formale und räumliche Einheiten gibt es keine. Sinnvoller aber ist es, von den verschiedenen Arten der Wirklichkeitsaneignung und Umsetzung her eine Einteilung vorzunehmen:

1. Formen der Politikunst (Bild reflektiert über vorhandene Bilder gesellschaftliche Zusammenhänge und Zustände)
2. Konzeptuell geprägte Kunst (Bild reflektiert grundsätzliche Möglichkeiten des Bildes; Wechselbeziehung von Denken im Wort und Denken im Bild; Auseinandersetzung mit Kunst aus Kunst)
3. Kunst als Zeichen (Bild reflektiert Situationen; persönliches Erleben wird zur subjektiv-objektiven Entäusserung, gründend auf bestimmten Haltungen, Schweisen, Mythologien).

Exemplarisch für die konzeptuell geprägte Kunst steht das Werk des Baslers Rémy Zaugg. Er gestaltet vier Wände eines Raumes mit je drei weissen Bildern. Die Bilder rechts tragen die Einschrift «Peinture». Die Anordnung der Dreiergruppen ist jeweils verschieden. Zauggs Werk ist der Versuch einer Elementarisierung der formalen Teile des Kunstwerkes: Regelmässigkeit und Unregelmässigkeit, sich gesetzmässig verschiebende Ordnung, Farbe konzentriert im transparenten Stoff der weissen Bildfläche, Räumlichkeit als Beziehungsspiel im realen Raum. Das Werk macht keine Aussage, die über das Sichtbare und in der Folge daraus Ableitbare hinausgeht. Und doch verdichten diese elementaren Strukturen Fragestellungen komplexer Art. — Diese Abteilung der Kunst aus Kunst zeigt Ermüdungssymptome; epigonales Nachschaffen, das nicht über Resultate hinausführt, die schon vorhanden sind, ist sinnlos. Wenn jede Künstlergeneration wieder den Impressionismus erfinden müsste, gäbe es keine Entwicklung, Kunst wäre sinnlos. Jede neue Künstlergeneration muss zeigen, was ihr Unterschied zum Impressionismus ist.

Ausdruck einer Erlebnishaftigkeit

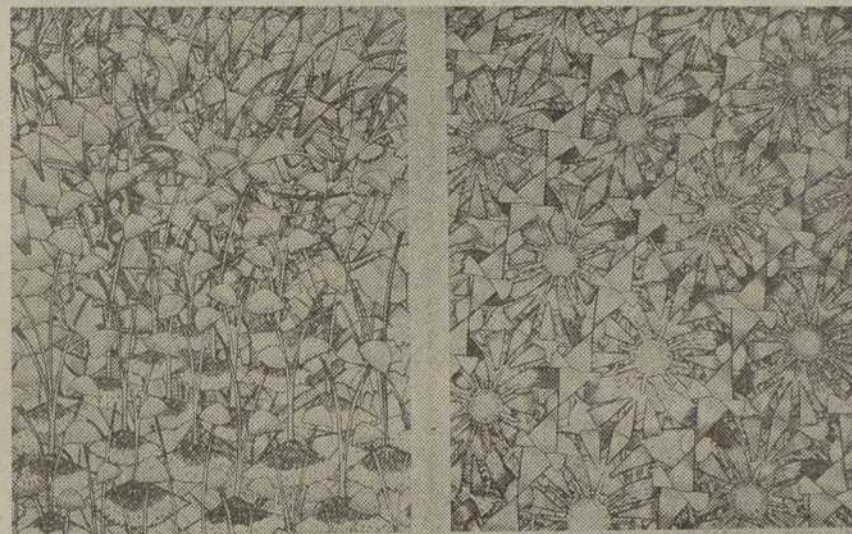
Die dritte Abteilung «Kunst als Zeichen» ist die interessanteste, weil hier wirkliche Denk- und Gefühlsarbeit geleistet werden muss, die, aus persönlichen Erlebnissen gewachsen, versucht, Welt auf der Ebene des Bildes so zu reflektieren, dass möglichst viele Aspekte ineinanderhinein spielen. Die Begegnung mit der Wirklichkeit ist sowohl ein Wahrnehmungsproblem, eine gesellschaftliche Frage, vor allem aber Ausdruck einer Erlebnishaftigkeit, die emotionale Energien und intellektuelle Kontrolle einschliesst. Der Italiener Nicola de Maria malte eine grosse Landschaft in der Gegenüberstellung eines orangenen Erd- und eines tiefblauen Himmelraumes. Diese grosse klare Landschaft in einem separierten Raum wird im Vorraum mit kleinen Zeichnungen und Photographien konfrontiert, die ebenfalls mit der Landschaft zu tun haben, doch unklar, zersplittert wie innere Empfindungsbilder. Doch diese inneren Bilder sind im Aussenraum, das klare Bild ist im Innenraum. In der Beziehung der Bilder entsteht eine komplexe Situation. Ähnlich dichte Bilder stammen vom Holländer Pieter Mol, vom Italiener Francesco Clemente und vom Deutschen Anselm Kiefer.

In diesem Zusammenhang muss auf die Werke des Luzerners Rolf Winnewisser eingegangen werden, weil sie an Intensität und Originalität des Sehens mit zum Interessantesten gehören, was an dieser Biennale zu sehen ist. Winnewissers Ausgangspunkt ist immer eine stark erlebte Situation, die im Bild einen Entäusserungsgrad erreicht, welcher sowohl das Persönliche als auch das sprengt, was als Aeusseres die Situation ausmacht. Jedes Bild ist also eine Neufindung, etwas noch nie Gesehenes, obwohl die Teile davon durchaus auf Bekanntes verweisen. Diese Unterscheidungsschaffung setzt ein grosses Kalkulationsvermögen voraus; denn es geht ja darum, das Bekannte mit dem Unbekannten so zu dosieren, dass ein Bild entsteht, welches in der Ferne (im Abstand) immer noch Nähe hat und in der Nähe auf den Abstand verweist. Auf diese Weise erscheint das, was der Begriff nicht erfassen kann und doch Bewusstseinswirklichkeit ist. Es ist nun nur konsequent, dass bei der Beschreibung dieser Bilder die Essenz verloren-

Vaterland

Samstag, 8. Oktober 1977

Vaterland Nr. 235



Claude Sandoz

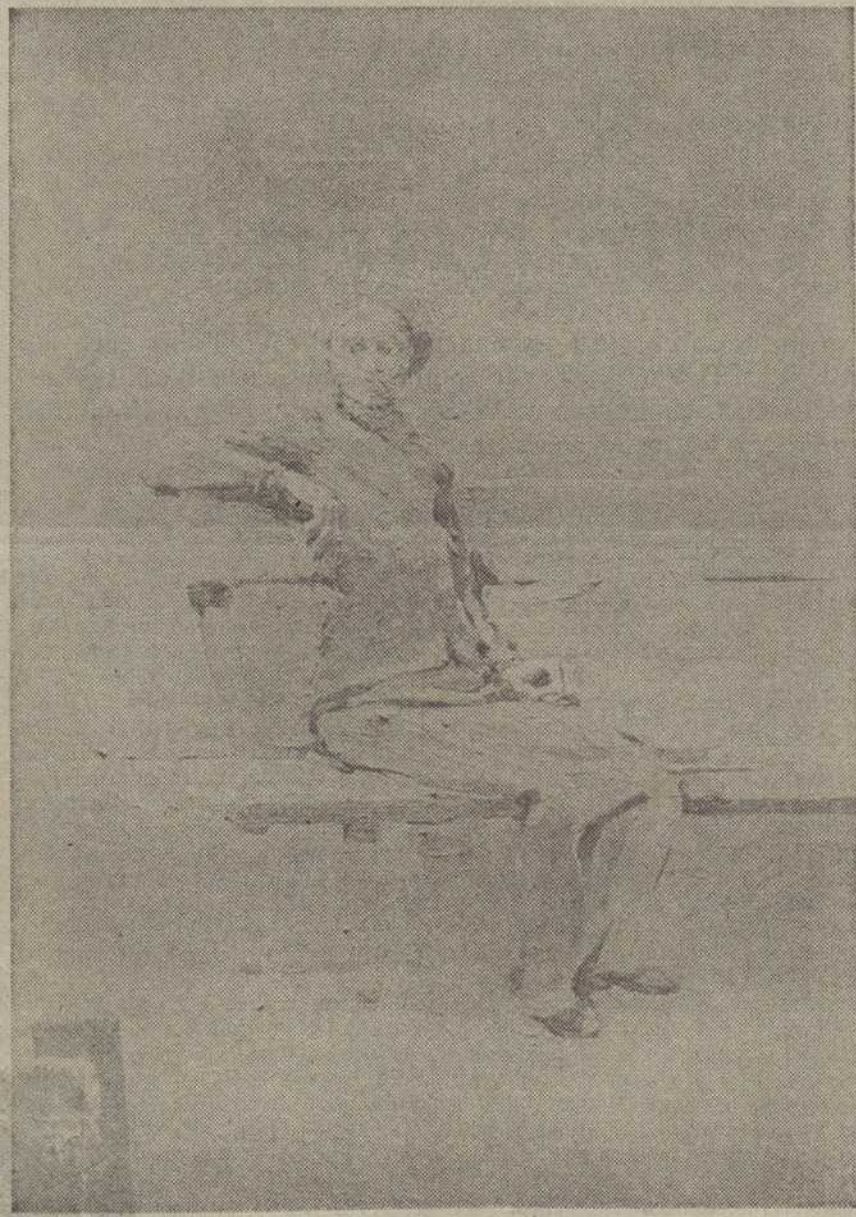
geht, weil ja nur beschreibbar ist, was schon Begriff ist.

Die weiteren Schweizer

Rolf Winnewisser ist neben Rémy Zaugg, dem gebürtigen Bündner Chasper-Otto Melcher, dem in Kriens wohnhaften Berner Claude Sandoz und dem Aargauer Heino Kielholz einer der fünf Schweizer an der 10. Biennale von Paris. Die Schweizer sind zahlenmässig nicht so stark vertreten wie vor zwei Jahren, als zwölf teilnahmen, doch sind ihre Werke so dicht und eigenständig (und zudem von Johannes Gachnang, der die Ausstellung einrichtet, so gut plaziert), dass sie mit den Holländern, den Italienern und den Deutschen zum stärksten Erlebnis werden. Wie schon vor zwei Jahren gründet ihre Intensität in einer Selbstverständlichkeit und in einer Haltung, die das macht, was sie tatsächlich machen muss. Es geht bei ihnen um die Zwischentöne, die das Komplexen, das Abweichende und Eigenartige durchscheinend machen. Ihre Bilder sind schweigsam, die darunter liegende Intensität wird dadurch desto sprühender und stärker. Ein weiteres gemeinsames Kennzeichen ist, dass sie alle malen, dass die Malerei Selbstzweck ist. Es geht immer um einen im Bild reflektierten Wirklichkeitsbezug, der vor allem im deutenden, Unterschiede schaffenden Rahmen des gemalten Bildes objektivierbar ist. Claude Sandoz Bilder gehen von einer Mythologie aus, deren Elemente durch die Natur und Natürlichkeit bestimmt werden. Es ist eine Ganzheitsvorstellung da, die inhaltlich wohl naiv tönen mag, die aber in der formalen und farblichen Kraft der Bilder eine andere Sprache spricht.

Seine Bilderreihe zeigt einen Befreiungsprozess, einen Ausbruch eines Menschen aus dem Gefängnis der Stille; die Entwicklung führt hin zur Mobilität, ja zum Chaos, wo das, was anfänglich eindeutig ist, sich in einer Vieldeutigkeit findet. Körperliche Mobilität entspricht geistiger Komplexität. Chasper-Otto Melchers Bilderreihe gründet in einem Verständnis der «abstrakten» Zeichenoperation, die durch die Sinnlichkeit der Malerei aufgebrochen, aufgeladen wird; das Zeichen zeigt also Prozesse, die in der Malerei ihre Wirklichkeit finden, ohne dass es um «Realismus» als Abbild geht. Das ist eine kompliziert gebrochene Angelegenheit, die auch wieder aus dem verstanden werden muss, dass das Bild für einen Bewusstseinsakt steht. Melcher elementarisiert diesen Bewusstseinsakt auf ein einfaches und präzises Datenfeld von Zeichen, das inhaltlich nach der Schweise des jeweiligen Betrachters auszufüllen ist. Heiner Kielholz ist ein Maler, der ein ähnliches Bildverständnis wie Rolf Winnewisser hat. Der Unterschied besteht darin, dass er, Kielholz, ganz draussen oder ganz drinnen bleibt; er setzt nur so weit um, als dies im Vorgang des Malens selbst liegt, so dass bei ihm in der Schichtung des Malstoffes das zu finden ist, was bei Winnewisser im Beziehungsspiel formaler und inhaltlicher Teile liegt. Kielholz' Rosenbild zeigt diesen Vorgang klar auf: es erscheinen zwei Ebenen eines tapetenhaften Rosenmusters, die eine Ebene versinkt in den Bildhintergrund, die andere Ebene tritt aus dem Bild hervor.

(Die 10. Biennale de Paris findet bis zum 1. November 1977 im Musée d'art moderne, Avenue du Président Wilson, statt).



Heiner Kielholz, Sans titre, 1977

SUISSE