

21. Okt. 1967

Die Provokation der jungen Kunst

Die fünfte Biennale in Paris befreit von der Sprachlosigkeit

Die fünfte Biennale junger Kunst, die bis 3. November in Paris stattfindet, profitiert von einem neuen Klima. Die Besucher der Ausstellung, die sich in den Sälen drängen, sind befreit von der Sprachlosigkeit. Sie haben den Werken 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. 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 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 Direktor der Recklinghäuser Kunsthalle, 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 Duchamps „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 Diethelm Päslers 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 Splettstössers Op-Skulpturen, die raumschaffende, sich graduell vermehrende oder vermindernde Einheiten kombinieren, oder Paul-Julius Geißlers tautologische Gebilde, die die Op-Skulptur um eine etwas zu gefällige Variation erweitern. Die Engländer stellen diesmal in Paris Michael Sandles „Oranges et Citrons“ vor. Es ist dies sozusagen die schwarze, polierte Version eines Himmelbetts: Ein makabrer schwarzer Himmel-Sarg. „Oranges et Citrons“ ist eines der bedrückendsten Objekte der Ausstellung, beunruhigend wie die perspektivischen Tische und Bänke des Japaners Jiro Takamatsu.

Das Klima der Biennale 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 Koje bekommt und sie mit möglichst vielen Arbeiten vollpropft. Wir finden, neben Interessantem, Neuem, in diesem Schauhaus alles, was wir wollen: Kongolesische Schnitzarbeiten, kolumbische Folklore, norwegische Knüpftapete und sowjetische Bilderbögen. Auf manchen Bildern aus der Sowjetunion sind wieder martialische Regimenter aufgezogen, auf anderen, denen Popkows, die man 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 oder eines Protestes bemäntelt. Die Maschinen, die hier aufgebaut sind, dienen einer surrealistischen Verwirrung. Sie stiften Unordnung, sie quietschen, nehmen eher auf Schöpfers kindliche Maschinenapotheose als auf Macks oder Le Parcs Präzisionsinstrumente Bezug. Dann kommen Ensembles, in denen die kubistische Fragmentierung 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, wie er braucht, um seine antiamerikanische Attacke zu reiten. Das „plaf“, „puf“ und „piii“ auf seinen Bildern ironisiert die amerikanischen Super-Strip-Helden. 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 reziprok wieder auf: Der Österreicher Walter Pichler stellt die riesigste Maschine der Ausstellung vor. Der österreichische Kommissar ist jedoch bescheiden. Er tauft 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.

Im Eingang, überm Treppenhaus, trudeln die riesigen Plastikkugeln von Asis auf die Köpfe der Besucher hinab: Symbolischer Kopfball, Aufforderung an die Eintretenden, sich auf ihren Kopf zu verlassen. Einige weitere monumentale Arbeiten sind

Demarcos Scheiben, die sich auf einer neun auf achtundzwanzig Meter großen Wand langsam gegeneinander verschieben, und Yvarals Interferenzen, die die gestuerten Riesenformate eines Mathieu ersetzen.

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 nehmen, 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 eines botanischen Gartens oder eines Automobilsalons. Die Sprachlosigkeit der Kunst war zu einseitig von Empfindung ausgefüllt worden. Hier geht es jedoch zunächst um etwas sehr Einfaches: Festzustellen, ob die Werke funktionieren. Das ist ein selbstverständlicherer Einstieg ins Werk als die Annahme, daß ein Bild mit Öl und Farbe gemalt worden ist. Das Funktionieren wird zum Kriterium. S.

Kultur