

## Pariser Kunstbrief

# Park der Jugend

Die V. Biennale, Kees van Dongen und Dubuffet

Bunte Gruppen eilen den herbstlich getönten Weg vom *Placé de l'Alma* zum *Musée d'Art Moderne* hinauf. Dort geschieht etwas! Das Sprachengewirr der jungen Leute verliert sich auf der festlich mit Fahnen aller Nationen geschmückten Terrasse, die den rechten und linken Flügel des Kunstgebäudes verbindend überbrückt. Einige stolpern belustigt über den gelb emaillierten Schlangenleib eines dicken gerippten Rohres; andere identifizieren mit lauter Stimme polymorphe und polychrome Gestellgebilde.

Unweit von diesen skurrilen, pseudo-plastischen Fassanten steht ein Werk von Antoine Bourdelle. Die mächtige, überdimensionale Gestalt, spiralförmig von Nattern umwunden, inkarniert einen antiken Mythos: Minerva, Göttin der Weisheit und Vernunft, blickt ehern auf die Seine und kehrt den heutigen „Mythologien des Alltags“ abweisend den Rücken. Ins Innere des *Musée Municipal* sieht sie gar nicht erst hinein. Dort findet die V. Internationale Biennale der jungen Künstler statt. Alle drei Stockwerke sind in einen unerhört attraktiven Lunapark verwandelt, ein faszinierendes Spiegelkabinett aktueller Arbeit auf allen Gebieten der Kunst. Sofort werden Ansichten laut: „Dieses Jahr ist alles spatioser, großzügiger angelegt!“ Oder: „Welche Vergeudung des Kultur-etats!“ Auch: „Die Kunst ist tot!“ Und natürlich: „Dada wurde wiedergeboren!“

Gewiß, schon die Dadaisten sagten der Tradition unerbittlich ab. Ein fundamentaler Unterschied trennt jedoch diese Bewegung, die, ohne es zu wünschen, ein halbes Jahrhundert später als Avantgarde der Moderne betrachtet wird, von den heutigen Tendenzen.

Die aktuelle Fragestellung des Künstlers heute aber berührt viel weniger die soziologische Seite der Existenz als vielmehr die experimentelle — gemäß der hybriden technologischen Verfassung unserer Welt.

Es ist das große Verdienst der Biennale, diesen Zustand zu demonstrieren durch die Einladung von 54 Ländern, die mit Ausnahme von Sowjetrußland, das künstlerisch dem sozialen Realismus treu bleibt, mit frapperender Homogenität diesem experimentellen technoiden Geist huldigen.

Die Op-Artisten gehen zum Beispiel eine glückliche Ehe mit den Vertretern der kinetisch-visuellen Gruppe ein und erzeugen starke Effekte, die kühl und brillant, zuweilen bestechend, mit und ohne Hilfe der „Fee Elektrizität“, eine „andere Schönheit“ zitieren. Der Künstler schaltet seine Seele aus, erfindet seinen „Apparat“ vermittels der Ratio und überläßt das Einschalten des Motors, um die „Maschine“ in Gang zu bringen, dem anonymen Liebhaber seiner Invention.

Die Pop-Artisten und Autoren des Comics verwenden noch den Menschen auf ihren Abbildungen und Clichés (um das hier unangebrachte Wort „Bild“ zu vermeiden) bei ihren „gadgets“ und „badgets“, Schilderungen witziger, erotischer, oft surrealistischer, immer zerebral kombinierter Ereignisse. Auch das Mixen der Pop-Art mit Elementen der Optic-Art ist à la mode. Letzten Endes wird der Mensch durch dieses Amalgam zum idealen Abbild eines Roboters.

Obwohl sie eine fortschreitende Enthusiasmierung der Kunst demütiert, ist die diesjährige Biennale — so paradox das scheinen mag — die weitaus vitalste Schau der beginnenden Herbstsaison. Unter die interessantesten Sektionen gehört die Japans. Von Tomio Miki (Preis André Süsses) begrüßt uns ein riesiges aus Polyesterharz gestaltetes Ohr, das isoliert, in eine von Neonlicht beleuchtete Vitrine gesperrt, „nicht mehr Fleisch, sondern Bewußtsein“ verkörpert, wie Yusuke Nakahara im Vorwort zum Katalog tiefgründig bemerkt.

Die deutsche Sektion zeichnet sich durch ihren Eklektizismus aus. Alle aktuellen Richtungen kommen zu Wort. Mit geometrischer, mehr oder weniger starrer Genauigkeit arbeiten Päsler, Geissler, Kampmann und Spletstober. Leissler hingegen entfernt sich von deren Strenge, erreicht vornehmlich dekorative Wirkungen anhand einer original komponierten Flächenorganisation, aus der seine „Landschaften“ und Dinge, wie aus der Vogelperspektive betrachtet, durch eine beredende Kalligraphie hervortreten.

Gemäß dem Prinzip der Pop-Künstler bedient sich Dieter Krieg menschlicher Körperteile und anderer Attribute des täglichen Lebens, die er mit doppelsinnigem Humor und einer surrealistischen Pointe ausstattet. Die Lösung des „Rätsels“ überläßt er dem Betrachter, unbesorgt darüber, ob er sie findet oder nicht.

Gerhard Richter geht in seiner Technik des „trome-l'oeil“ so weit, daß (wie Thoman Groschowiak sehr richtig bemerkt) seine Leinwände die Grenzen der fotografischen und malerischen Gestaltung verwischen.

Schließlich Detlef Birgfeld, der den Preis der Biennale für die Plastik erhielt. Der junge, in Hamburg lebende Bildhauer (geboren 1937 in Rostock) hat dort die Hochschule für bildende Künste besucht und war Schüler von Seitz, Ruwoldt und Paozzoli. Der Preis ist mit einem Aufenthalt in Paris verbunden. Birgfelds Skulpturen in chromiertem Stahl, offenbar aus hohlen Stücken ineinander gefügt oder gar miteinander verschraubt, Reminiszenzen mittelalterlicher Ritterrüstungen, dem Geschmack der Zeit angepaßt, haben eine auch an elektronische Maschinen gemahnende Artikulation und sind mit deduktiver Intelligenz ausgeführt.

Die Entwürfe und Modelle der Architekten — dieses Jahr zum ersten Male als selbständige Sektion eingeladen — gehören zu den besten Arbeiten. Bei den Deutschen geht es hier gleichzeitig um sogenannte „Equipe-Arbeiten“. „Die französisch-deutsche Schule für Berlin“ von Uhl, Hammer, Schimpfke, Chotjewitz und

Vilander, „Das Haus einer Schauspielerin am Lago Maggiore“ von Daiber, Polok und Vandre, zeugen von lebendiger Phantasie und prospektivem Geist.

Mit Erstaunen wurde festgestellt, daß diese Biennale, deren Werke nicht immer die edelsten menschlichen Impulse vermitteln, aber doch die Pforten zu neuen um die Technik kreisenden Expressionen öffnet, einen größeren Erfolg hat als manche Ausstellung von grüblerischem Ernst.

Einem Maler, dessen Schaffen im Laufe seines langen Lebens viel Bewunderung, aber auch Skepsis bis zu Ablehnung hervorrief, wiederfährt im rechten Flügel des Museums Ehrung. *Tout Paris*, um dessetwillen der heute Gefeierte sein großes Talent vergeudet, steht angeregt vor den Bildern des neunzigjährigen Kees van Dongen.

Den Auftakt geben einige in Holland konzipierte Frühwerke: Die schwungvollkräftige Silhouette des kühnen Selbstporträts (1895) und einige Landschaften aus Delftshaven bei Rotterdam, wo Cornelis Theodorus Marie (genannt Kees) van Dongen im Jahre 1877 geboren ist. Diese Bilder in ihrer auf das Wesentliche zielenden Komposition, der Vereinfachung der formalen Werte und der noch verhaltenen, aber innerlich schon „kochenden“ Farbgebung, mögen dazu beigetragen haben, daß er sofort, einmal in Paris (1899), von Fénéon entdeckt wurde.

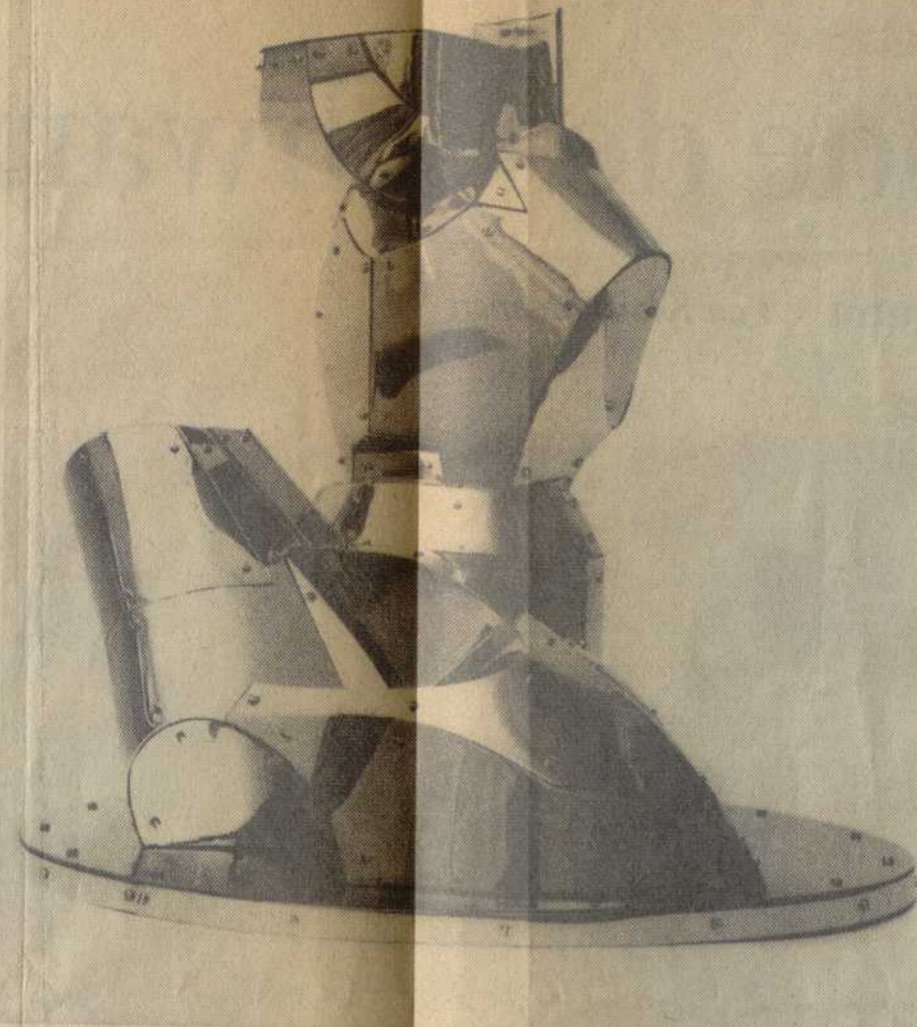
Nach einem episodischen Kontakt mit der Malweise der Neo-Impressionisten und auch der eines Forain und Toulouse-Lautrec findet van Dongen die seiner Wesensart und Temperamentanlage völlig entsprechende Richtung: den Fauvismus. Nun entläßt sich das glühend-sprühende Feuerwerk der Gemälde seiner besten Epoche: Vehemente, hinreißende Farbstücke, deren hemmungsloser dionysischer Rausch kaum von der Arabeske der Konstruktion in Zaun gehalten wird („Der Akrobat“, „Der Bauchtanz“, „Die schöne Fatima“). Das Zirkusleben zieht ihn ebenso an wie Picasso, mit dem er im Bateau-Lavoir in Montmartre haust.

Unbarmherzig, kompromißlos sind seine Akte; sie erregten im Jahre 1913 so großen Anstoß, daß die Polizei die Leinwand „Der spanische Schal“ oder „Die Frau mit den Tauben“ (jetzt ausgestellt) aus dem Herbstsalon entfernen ließ. Durch diesen Skandal wurde van Dongen mit einem Schlage bekannt. Von heute auf morgen wurde der Freund der Bohème ein gesuchter Porträtist der Aristokratie, der Parvenus Frankreichs in Paris und an der Côte d'Azur. Nachdem er Porträts malt von der Qualität der „Frau mit dem Halsband“ (1905), Frauenbildnisse wie „La Femme fatale“ (1905), deren Gestaltung ihn unter die besten Expressionisten einreihet oder auch den „Sänger Modjensko“ (1908), vollzieht sich ein totaler Wandel in Stil und Gehalt.

Ein Werk, das der Norm des Schönen widerspricht, jedes intellektuellen Komforts entbehrt, jedoch eine sich stets erneuernde Kraft behauptet.

Es geht um Jean Dubuffet, der vor kurzem dem *Musée des Arts-Décoratifs* im Louvre eine Stiftung seiner Arbeiten aus verschiedenen Perioden überreichte.

Schon die „Porträts“ haben ihre eigene Sprache: Sie wollen „antipsychologisch“ sein, entpersonalisieren und natürlich die physische Ähnlichkeit des Modells ausmerzen. Statt dessen verleiht der Maler ihnen eine neue, andere Ähnlichkeit, nämlich die



Den Skulpturpreis der Jugendbiennale gewann der Deutsche Detlef Birgfeld

seiner „Idee“ und erhebt sie zum Mythos. Unerbittlich wird (auch bei der Serie „Corps de Dames“) alles Banale, Herkömmliche entfernt. Der Maestro der kalligraphischen Disziplin erschafft Kreaturen eines bislang unbekanntes Reiches. „Das Irreale entzückt mich, ich habe Appetit nach dem Nicht-Wahren, nach einem falschen Leben, der Anti-Welt.“

Alle diese grotesken, skurrilen, dekadent-verwirrenden „Personen“ geben keine kohärente Antwort auf die Frage nach dem Menschen. Sie entkleiden ihn dafür durch diese Art von Poetik jeder Mystifizierung. Magie und Naivität, Naivität und Unge-

stüm, Häßlichkeit und Wunderbares sind die Komponenten von Dubuffets Porträt.

All das hindert ihn nicht daran, die Natur übermäßig und ihm gemäß zu lieben. Seine Zyklen, „Topographies“ und „Texturologies“ sind (wie er selbst sagt) eine Hymne an den Erdboden. Nicht dessen blendender Aspekt wird behandelt, sondern sein vertikaler Ausbruch aus dem Erdreich: Es handelt sich um den Boden, den wir betreten und der an unseren Sohlen haften bleibt.

Wir wohnen bei Dubuffet der Erforschung eines reichen und zugleich leeren Raumes bei, aus dessen reiner Stille eine neue Schönheit hervortritt. CHRISTINE GLEINY