

Teilnahme an der Pariser Biennale eingeladen war, musste sich zurückziehen, weil sich seine Schau nicht realisieren liess. Allerdings hat er gegenwärtig in der Galerie Stadler in Paris seine eigene Ausstellung. Pierre Kellers (Grandvaux) erotische, schon fast pornographische Schau ist eigentlich kaum der Erwähnung wert, weil diese Art mit Absicht schockierender Sex-Kunst vielleicht einmal ihre Bedeutung haben mochte, heute allerdings überlebt sein sollte.

Elementare Erlebnisse

Der in Urswil bei Luzern lebende Andreas Gehr ist an der Pariser Biennale vertreten mit einer in Kalkstein gegossenen Kreisform von elementarer Ausdruckskraft. Der durch die Vorgänge des Verflüssigens und Verhärtens durch rasche Abkühlung in seinem Material verformte und aufgesprengte Kreis oder Krater mit einem Durchmesser von etwa 1,5 Meter erweckt verschiedene Assoziationen meist archaischen Inhalts: Der Gegensatz «flüssig-fest» als Zeichen für Ursprung und Ende, als Zeichen für Leben und Tod wird sichtbar gemacht, dazu der Kreis als Form ohne Ende und Anfang, als Zeichen der Unendlichkeit. Die Arbeit steht in seltsam vieldeutiger und schillernder Weise zwischen künstlich Gemachten (in der Giesserei Hergestelltem) und natürlich Gewordenem (vulkanisch Eruptivem). Dass die atmosphärische Dichte des kürzlich in Luzern gezeigten weit grösseren Environments nicht ganz erreicht wurde, mag seinen Grund in den nicht optimalen Raumverhältnissen in Paris und in den schon durch das Gewicht des Materials bedingten Grenzen der Dimension der Arbeit haben. Elementare Erlebnisse sind wohl auch der Ausgangspunkt von Helmut Federles (Basel) Malereien, bei denen es sich um Landschaftsräume teils imaginären Charakters, teils mit erkennbarem realem Hintergrund handelt, wobei Federle offensichtlich das persönliche Landschafts- und Ich-Erlebnis zu einer Arbeit, zu einem Bilde verdichten wollte. Diese Landschaften sind Orte der Suche nach der eigenen Identität, der Isolation, der Leere und zugleich der Gefühlsstärke, die es braucht, diese Leere aufzufüllen.

Weitere Schweizer

Hanna Villiger (Cham/Rom) zeigt in Paris vier grosse Objekte aus Holzstäben, Palmblättern, verschiedenen Materialien in der Art afrikanischer Kultgegenstände. Sie mögen nicht klar fixierbare Zeichen sein für Natur und Tod, für Leben, für Aggression, Signale auch uns fremder Erlebensfähigkeit in der Art, wie Christian Rothacher sie schon vor einigen Jahren zeigte. Markus Dulk (in Berlin lebender Schweizer) zeigt ein grosses Environment mit dem Titel «Vibration»: sechs riesige mit roher Baumwolle gespannte Wände, auf die er mit Bleistift Schriftzüge notierte, deren Geräusche er auf einem Tonband festhielt, welches zum Kunstwerk selber gehört.

An Grégoire Müllers (Morges/New York) einzigem in Paris ausgestellttem Werk zeigt sich in erster Linie die Grenze jeder grösseren Kollektiv-Ausstellung, denn hier erweist es sich klar, dass Teilnahme nicht alles ist: Dieses einzige Bild hängt völlig verlassen und ohne Kontexte an einer Wand und vermittelt überhaupt keine Information über seinen Urheber. Schade, dass diese Demonstration ausgerechnet anhand eines Schweizeres erfolgte!

Neue Tendenzen?

Bis dahin wurde erst die zahlenmässig und wohl auch qualitativ gewichtige Schweizer Vertretung der 9. Biennale von Paris vorgestellt. Selbstverständlich sind damit weder die Hauptcharakteristika der Ausstellung noch ihre Extrempunkte berührt. Um zu einer solch umfassenden Schau zu kommen, was allerdings ohnehin problematisch ist, müsste man nach hier sich manifestierenden neuen Tendenzen, nach neuen Möglichkeiten künstlerischer Ausdrucksweise, nach Schwerpunkten fragen.

Was die neuen Tendenzen betrifft: Gegenüber der Monsterschau der documenta 5 des Jahres 1972 in Kassel sind keine grundlegend neuen «Ismen» zu entdecken, und dass die verschiedenen (Ab-)Arten des Surrealismus an Terrain verloren haben, ist ja auch nicht erst eine Erkenntnis des Herbstes 1975. Um beim — wegen der unterschiedlichen Dimensionen und der anderen Ausstellungsstruktur unstatthaften — Vergleich mit der d 5 zu bleiben: Wenn das Feld künstlerischer Ausdrucksweisen grundsätzlich das gleiche geblieben ist, wenn sich kaum grundlegend Neues dazugesellte, so ist in Paris doch wohl eine Verwesentlichung, eine Vertiefung spürbar, eine wenn auch nicht allgemeine, so aber doch dominierende Abkehr vom Gag, vom allzu kurzlebigen Effekt.

Und die Schwerpunkte? Sie zu nennen ist schwierig. In der Zeitschrift «art press», welche zur Biennale eine Sondernummer herausgab, stand zu lesen, die dominierende Tendenz wäre der Zug zum Archaischen. Selbst wenn man gesteht, dass in den ausgestellten Kunstwerken viel nach Wesentlichem, nach Hintergründen gefragt wird, dass es immer wieder um die Ursprünge und um das Fragen nach diesen Ursprüngen geht, so wäre

«Archaismus» als Stichwort für die 9. Biennale doch zu eng. Und man wird angesichts der trotz verhältnismässig bescheidener Teilnehmerzahl grossen Vielfalt künstlerischer Sprachen auf ein solches Stichwort, eine solche Etikette doch eher verzichten müssen.

Da gibt es beispielsweise immer noch Bilder und Arbeiten von hippyhaftem Traumcharakter wie das Märchenbett des Amerikaners Glaser oder wie die Traumbilder von Taylor und Martin (beide USA). Da gibt es auch die vielen, oft mit riesengrossem persönlichem Durchsetzungsvermögen in Szene gesetzten Frauenbeiträge zum Thema der Emanzipation und des Selbstverständnisses der Frau (Friederike Pezold und ihre stark zur Grafik reduzierte Studie über den Frauenkörper anhand von Zeichnungen und Video, Ulrike Rosenbach mit ihrem Video-Band und ihrer Aktion, Anna Oppermann mit ihrem riesigen, als Selbstdarstellung zu verstehenden Environment, Judith Stein mit ihrer ans Masochistische grenzende Präsentation). Es gibt auch die gewichtige Gruppe neuer französischer Malerei, die vor kurzem auch in Luzern zu sehen war. In diesen grossformatigen Werken, den riesigen, intensiv mit Farbe bearbeiteten Tüchern von Valensi und Nolla, aber auch in den ähnlich gearteten Werken von Japp Berghuis oder Rudi van de Wint zeigen sich faszinierende Möglichkeiten

malerischer Empfindungen, zugleich aber deutliche Rückbezüge auf die grossen abstrakten Farb Räume der Amerikaner der fünfziger und frühen sechziger Jahre. Und erwähnt sei auch die Gedankenkunst von Michael Craig, dessen lichtgrün ausgemalte kleine Zelle dem Besucher ein intensives Raumerlebnis ermöglicht, oder der von Michal Bogucki (Polen) gestaltete, geheimnisvoll dunkle Raum, der mit afrikanischen Musikinstrumenten nachempfundenen Geräuschemaschinen angefüllt ist, mit denen man sich als Besucher verweilen kann. Gerade dieser Künstler zeigt, dass es im Osten nicht nur sozialistischen Realismus gibt.

Es bleibt — neben vielem, was eigentlich auch Erwähnung finden müsste die Video-Kunst, die an der Pariser Biennale eine ausgezeichnete Präsentation erfährt, auch in methodischen Belangen. In drei Kojen wird gezeigt, was Video ist und was nicht: nicht einfach ein Kurzfilm, nicht Kino im Kleinformat, nicht ein gehobener TV-Beitrag. «L'unité vidéo est un miroir électronique... Le vidéo n'a rien à faire avec la télévision comme un magasin n'a rien à faire avec un dessin artistique», liest man etwa auf einer Schautafel. Und die vielen an der Ausstellung gezeigten Video-Bänder zeigen deutlich, welches sensiblen Instrument sich hier der Kunst anbietet, welches seine Verwendungsmöglichkeiten sein können, wie di-

rekt, lebendig, unmittelbar und persönlich diese Kunst zum Betrachter sprechen kann.

Nach einem Rundgang durch die Pariser Biennale mit ihrer Vielfalt, ihren mannigfaltigen und starken Eindrücken, ihrem zum Teil vorläufigen, provisorischen, experimentellen Charakter mag sich die Frage stellen nach dem Woher, nach dem Fundament. Allzu häufig gibt sich junge Kunst ja so, als gäbe es keine Geschichte, als gäbe es nicht bereits seit Jahrtausenden künstlerische Formulierungen jener Probleme, welche die Menschen auch heute bewegen.

Ich hatte in dieser Beziehung ein geradezu verblüffendes Erlebnis: Ein kurzer Abstecher führte mich einmal in die Sammlung des Musée d'Art Moderne, just ein Stockwerk tiefer als die Biennale. Hier steht ein Werk des Amerikaner George Segal, eine Kino-Kassiererin, welche — als weisse Gipsfigur — hinter ihrem Schalter sitzt. Auf der Ablage vor ihr lagen einige Métro-Fahrkarten, und auf einer standen die Worte: «Don d'un artiste de la Biennale». Hommage von unbekannter Seite an einen der Klassiker der modernen Kunst? Dankesbezeugung der jungen Kunst gegenüber einem ihrer Vorfahren? Die Fahrkarte wird eine eifrige Putzfrau sicher schon längst weggeräumt haben, auf dass die Grenzen fein säuberlich bestehen bleiben.

DER BUND

Bern, Sonntag, 5. Oktober 1975

Zwölf Schweizer an der Kunst-Front

Pariser Biennale der jungen Kunst

n. Im Pariser Musée d'Art Moderne wird bis 2. November die 9. Pariser Biennale gezeigt, eine Ausstellung, die von einer internationalen Jury mit Kunstfachleuten aus den USA, aus Italien, Deutschland, England, Skandinavien, Japan, Frankreich und der Schweiz verantwortet wird und die rund 120 Künstler unter 35 Jahren vorstellt.

Was den Besucher aus der Schweiz besonders verblüfft, ist die Tatsache, dass gut zehn Prozent aller ausstellenden Künstler Schweizer sind, ein Prozentsatz, der ausser von den USA von keinem anderen Lande, auch nicht vom Gastgeber Frankreich, übertroffen wird. Wohl hat ein Schweizer, der Luzerner Konservator Jean-Christoph Ammann, die Ausstellung arrangiert, aber sein Einfluss reichte nicht weiter als jener der anderen Jury-Mitglieder, welche ja alle Entscheidungen über Aufnahme oder Ablehnung eines Künstlers gemeinsam trafen.

Es ist eigentlich müssig, nach den Gründen für diese verblüffend grosse Schweizer Vertretung in Paris zu fragen. Gewiss, es mag diese Gründe geben: bessere Anwälte in der Jury, in verschiedenen Regionen der Schweiz ein geistiges Klima, das gerade für die junge Kunst förderlich scheint, aber man wird es doch besser einfach als Tatsache hinnehmen, dass die Qualität der Schweizer die Jury überzeugte und dass der persönliche, fast intim-stille Zug im Werk dieser jungen Schweizer Künstler ganz einfach gut in den Kontext der heutigen Kunstszenen passt.

Mit persönlichen Fragen, mit dem Problem der Identifikation, mit dem Artikulieren der eigenen Probleme und der eigenen Person über das Medium Kunst befassen sich denn auch mehrere der zwölf in Paris anwesenden Schweizer Künstler. Zu nennen wäre hier etwa und wohl auch an erster Stelle der Basler Alex Silber (Werner Alex Meyer) mit seinen Selbst-Fotos, die er mit Sätzen von hoher poetischer, fast aphoristischer Aussagekraft verbindet. Zu nennen wäre der Luzerner Luciano Castelli, dessen Kollektion wohl irritiert und fasziniert als Spiel mit der geschlechtlichen Ambivalenz der eigenen Person und des eigenen Körpers, die sich aber im Gesamtzusammenhang der Pariser Biennale als gefährlich an der Oberfläche erweist. John Michael Armleder (Genf) inszeniert seine Selbstdarstellung als verspieltes Environment, während Martin Disler (Dullikon) die Suche nach sich selber mit spontanen, oft rudimentären und daher für den Betrachter kaum mehr interpretierbaren Skizzen belegt. Eine Überraschung der Pariser Biennale ist wohl Helmut Federle aus Basel mit seinen urtümlichen Landschaftserlebnisse vermittelnden grossen Malereien, und in ähnliche Bereiche des nicht präzisiert fixierbaren, gewollt mehrdeutig belassenen Elementaren verweist auch die Kalkguss-Arbeit von Andreas Gehr (Urswil, Kanton Luzern).

Neben den bisher genannten sind in Paris folgende Schweizer vertreten: Walter Pfeiffer (Schaffhausen), Pierre Keller (Grandvaux), Hanna Villiger (Cham/Rom), Markus Dulk (Berlin), Grégoire Müller (Morges/New York). Eingeladen war ebenfalls Urs Lüthi (Zürich/Mailand), dessen Aktion sich allerdings aus technischen Gründen nicht realisieren liess.

Einige Worte sind wohl auch nötig über den Rahmen, in dem diese Arbeiten der

Schweizer Künstler in Paris präsentiert werden. Es ist schwierig, ihn kurz zu charakterisieren, denn trotz verhältnismässig geringer Teilnehmerzahl ist die Ausstellung, was die Stile betrifft, uneinheitlich, disparat. Es fällt zudem auch schwer, neue Tendenzen oder Schwerpunkte zu nennen, und vergleicht man die Biennale von Paris beispielsweise mit der Monsterschau der Documenta 5 in Kassel (1972), so wird man in Paris wenig finden, was es nicht auch schon in Kassel gab. Allerdings: Eine Verwesentlichung, eine Vertiefung hat wohl stattgefunden. Es gibt noch Oberflächliches, es gibt noch (billigen) Effekt, aber das Gesicht der Ausstellung ist anders: gewissermassen nachdenklicher, auch ruhiger, da und dort fast grübelnd. Wenn sich die Pariser Biennale 1975 auch nicht unbedingt als Forum einer frischen, neuen Künstlergeneration zu etablieren vermag, weil ein spezifisches neues Selbstverständnis dieser Generation nicht klar sichtbar wird, so wäre in diesem Fragen nach dem Wesentlichen, nach den Ursprüngen doch ein Fortschritt gegenüber früheren ähnlichen Veranstaltungen zu erkennen.