

Wibke von Bonin

Über Kunst und Künstler

Gesammelte Texte

1966 – 1987

Band 1

INHALT

Amerikanische Plastik 20. Jahrhundert

Christian d'Orgeix

Harry Kramer

David Hockney

Lee Bontecou

Hans Salentin

Ulrich Rückriem

Fred Weidmann

Kunst und Fernsehen

Hildegard Weber

Kunstsendungen im Fernsehen

Bildersturm aus Übersee

Videokunst in Deutschland

Hundert Meisterwerke

Fred Weidmann

Hans Schreiner

Faszination der Holographie

Video-Kunst im Fernsehen

Kunst für alle

Fernsehbilder - Bilderbücher

Die 60er Jahre Kölns Weg zur Kunstmetropole

Zeichnungen

Peter Reichenberger

Amerikanische Plastik 20. Jahrhundert

Kunstverein Berlin 1966

NOTIZEN ZUR PLASTIK DER JÜNGEREN GENERATION

Junge amerikanische Plastik ist unpräzise. Der Generation der seit etwa 1920 Geborenen geht es nicht um die Vergegenwärtigung von Ideen und symbolhaften Deutungen. Angestrebt wird entweder das assoziationsfreie Gebilde aus neuartigen plastischen Materialien oder die Verwandlung der alltäglichen Realität im Sinne einer Bloßlegung des Dinghaften. Diese Verwandlung verzichtet auf das homogene konventionelle Material der Plastik. Verwendet werden stattdessen oft die in Form und Charakter weitgehend determinierten Materialien unserer Gebrauchsgegenstände. Kennzeichnend ist die Vielfalt der Werkstoffe und deren heterogene Kombination.

Vielfalt auch in den bildnerischen Motiven: scheinbar konventionelle Thematik um die menschliche Gestalt oder Gruppe; Abbild von Realien aus der Umwelt; technisch anmutende, aber funktionslose Gebilde nach dem Vorbild der Realien aus der Umwelt; Kombination vorgefertigter und gefundener Elemente zu freien Formen; abstrakte Reliefs aus eigentlich unplastischem Material.

Junge amerikanische Plastik will provozieren. Mittel zur Provokation ist weniger das Dargestellte als die Art des für den ästhetischen Gegenstand ungewohnten Materials, die Übernahme von bislang nur in der Malerei üblichen Motiven in die Plastik und die Art der Kombination von Plastik und Malerei. Die formale Aufgabe dominiert, die Oberfläche bedeutet. Viele der Arbeiten geben sich betont würdelos, manche sogar unästhetisch. Die Distanz zwischen den ausgestellten künstlichen Gegenständen und denen der alltäglichen Umgebung des Betrachters scheint zuweilen fast aufgehoben. Aus dieser Nähe zum Alltag unternehmen die Künstler die verschiedenartigsten Versuche, mit dem ästhetischen Objekt in die Realität einzugreifen. Die Mittel hierzu reichen von der getreuen Nachbildung bis zur Paraphrasierung der Dingwelt, vom heiteren Spiel mit ihren Elementen bis zur Häufung ihres Ausschusses.

ESCOBAR MARISOL Kombination von bemaltem Holz und Gips. Figuren, deren Glieder oder Kleider sind auf Holzblöcke oder -flächen gemalt; kubischen plastischen Formen aus Holz sind naturalistisch ausgebildete Gipsdetails angefügt. Grundsätzliche Konstellationen menschlicher Gestalten unter Ausscheidung von Zufälligkeiten und individuellen Gebärden (Frauen am Tisch, Kind mit Puppe, Reiter, Familie). »Die Badenden«: allgemeine Positionen des Lagerns am Strand; auf dem Bauch schauend, auf dem Rücken sich sonnend, im Halbsitz lesend. Jegliche Illusion über die Tatsächlichkeit der Situation ist vernichtet. Die Werke haben keinen direkten Abbildcharakter wegen der Kombination von Malerei, Holzkubus und Gipsakzessoire. Die Desillusionierung ist Stellungnahme, d. h. Distanzierung, Neigung zur Ironie. Ironie bis hin zur Komik im abrupten Wechsel der Materialien an exponierten Stellen, aber nicht als Verzerrung, nicht in der Form der Karikatur oder der deutlich tendenziösen Entstellung, sondern als Erstarrung. Sie könnte das Nachdenken darüber wecken, in welchem

Maße die realen, vorbildhaften Situationen erstarrten Floskeln gleichen.

GEORGE SEGAL Gipsabgüsse in realer Umgebung oder in deren Details. Die Figuren sind in einer Phase alltäglicher, nicht im geringsten ungewöhnlicher Handlungen dargestellt (Frauen, die sich gerade die Fingernägel lackieren, ein Bein in der Badewanne bürsten, im Speisewagen oder lesend auf einer Bank sitzen). Es sind Nachbildungen der Realität insofern, als alle Körperteile auf die Aktionsphase Bezug haben. So entsteht der Eindruck der Fixierung einer individuellen Handlung, die aber entpersönlicht ist, weil innerhalb der realen Umgebung die menschliche Figur aus weißem, unbemaltem Gips als Fremdkörper wirkt. Der Betrachter kann sich in die Gestalt projizieren, gleichzeitig aber die banale Situation unbeteiligt wahrnehmen.

CLAES THURE OLDENBURG Getreue oder überdimensionale oder durch das verwendete Material (flexible Kunststoffe) bedingte entstellende Wiedergabe von technischen Apparaten und Eßwaren. Alltägliche Ge- und Verbrauchsgegenstände werden durch die Umwandlung der realen Vorbilder und durch die gleichzeitige Erhebung zum Museumsstück zur Reflexion angeboten. Die verwendeten Kunststoffe bewirken oft keine feste plastische Gestalt («Soft telephone»). Die Funktionalität des technischen Apparats wird durch das Aufblasen ins Gigantische ironisiert und durch die Verwendung des flexiblen Materials ad absurdum geführt. Die rückhaltlose Gegenständlichkeit der Objekte soll provozieren.

JOHN CHAMBERLAIN Autoblech, verbeult. Schrottcharakter nicht verhehlt. Kontrast von Fragilität des dünnwandigen Materials und großer, aufwendiger plastischer Form. Zufällige Form, deren Endgültigkeit nicht gewährleistet ist. Die verletzliche Schale des Autos wird durch die Erstarrung

zum Ausstellungsstück in die Kategorie des an sich Unzerstörbaren versetzt, die Zerstörbarkeit in ihr Gegenteil verkehrt.

ROBERT MALLERY Vergänglicher Werkstoff (Papier, Pappe, Sperrholzstücke, Lumpen), oftmals Abfälle. Das Material ist geknittert, zerfetzt, zerrissen, zersplittert, durchlöchert. Zerschlossene Gehänge. Formal zuweilen Anspielung an die menschliche Figur. Die hängenden und speziell die hängen den anthropomorphen Formen erscheinen als Wracks des Lebendigen. Die Plastiken sind unästhetisch in ihrer Erscheinung, kadaverhaft. Wo Pop optimistisch die Wirklichkeit zu reflektieren scheint, da wird bei Mallery die Rückseite des Optimismus bloßgelegt. Der gegenständliche Ausschuß, der Unrat wird zur Metapher für das häßlich Verkommene, Abgetötete, vom Leben Aufgegebene.

RICHARD STANKIEWICZ Vorgefundene Maschinenteile, zusammengeschweißt. Ausschaltung der ursprünglichen funktionalen Zusammenhänge. Kombination von Elementen verschiedener Provenienz zu neuen, ungewohnten Objekten, oftmals mit dominanter Zylinderform. Zuweilen sind Assoziationsmöglichkeiten gegeben, einmal durch die Titel, zum andern durch Konstellationen, die das abstraktionsgewohnte Auge unmittelbar an Naturformen erinnern (Vogel). Dabei macht das Wissen von der Unähnlichkeit zugleich die ungewöhnliche plastische Form, die solche Assoziationen erlaubt, in ihrem eigenartigen Charakter erlebbar.

JASON SELEY Gefüge aus blanken Wölbungen und stumpfen Höhlungen von Stoßstangen. Der Reiz liegt einerseits im Wechsel von Konkav und Konvex, andererseits in der stets abgewandelten Art der Zuordnung dieser Elemente (parallel senkrecht, waagrecht oder schräg; flügelartige Auffächerung; Ausstrahlung von einem Zentrum; Ballung;

Kombination der Grundrichtungen in komplexen Gebilden) und drittens in den unterschiedlichen Lichtreflexen: sie fehlen bei Höhlung, sind bei Wölbung unterschiedlich durch Dellungen etc. Aus bekannten Elementen werden plastische Formationen geschaffen, die als Ganzes unbekannt erscheinen.

LEE BONTECOU Drahtgestänge, mit Leinwand bespannt. Zurückhaltende Farbigkeit. Die Gestänge treten an der Oberfläche als gliedernde Strukturierungen und als Grenzen der Farbfelder auf. Relieffartige, Volumen andeutende Gebilde, groß und vielflächig, meist um ein dunkles Rund zentriert. Ohne Bezug zur Realität, ohne unmittelbare Assoziationsmöglichkeiten; frei erschaffene Formen, deren individuelle Wirkung offengelassen ist.

TOM DOYLE Mehrgliedrige, auf Körpervolumen verzichtende Gebilde. Starke Akzentuierung schwerer Elemente über kleiner Basis, so daß als formales Problem das Gleichgewicht exzentrisch angeordneter Glieder - oftmals kantiger Schalen - über minimaler Standfläche bei unscheinbarem Gegengewicht entsteht. Die starken Farben, die jedes Glied gesondert bezeichnen, die Mehrgliedrigkeit und die Gesamtform wecken die Assoziation an landwirtschaftliche Geräte (Pflugschar). Allerdings sind die an Pflugscharen erinnernden Elemente gegenüber dem realen Vorbild in der Weise ausgewechselt und versetzt, daß an eine tatsächliche Funktion nicht zu denken ist: Verkehrung der nützlichen in nutzlose Gerätschaften, deren Sinn in der ästhetischen Demonstration der Zwecklosigkeit liegt.

MARK DI SUVERO Gefüge aus groben Balken, mit Eisenketten oder -bändern gehalten. Wo Doyle Holz und Metall schleift und farbig lackiert, läßt di Suvero es roh behauen stehen, und wo Doyle sorgsam aneinanderfügt,

vernagelt und verkettet di Suvero mit offener Nachlässigkeit. Dadurch erscheint die Statik der oft schräg stehenden und aneinandergelehnten kräftigen Bauelemente in Frage gestellt. Assoziationsmöglichkeiten sind ausgeschaltet. Dominant ist das technische Problem der Statik mächtiger Balken sowie die rauhe Gewaltigkeit der Gefüge, wogegen die »Geräte« von Tom Doyle zivilisiert erscheinen.

JOHN BENNETT Die Plastiken von Bennett bestehen aus künstlichen Maschinenelementen, deren Instrumentcharakter durch Verchromung betont ist. In der Plastik »Yo-Yo II« sind Polyester, Plexiglas, Aluminium und Eisen zu einem vielfarbigem statischen Gebilde vereinigt. Mit seinem Ständer und dem vorgeblichen Funktionskörper erscheint dieses nutzlose, ausschließlich ästhetische Objekt als Korrelat zu den funktionellen chromblitzenden Instrumenten und Automaten unserer Umgebung.

LEONARD BASKIN Baskin hat als einziger unter den jüngeren die Plastik als voluminösen, dreidimensionalen Körper erhalten, und zwar in Anlehnung an die menschliche Gestalt. Hier wie bei den anderen konventionellen Bildhauern kann der Betrachter eine individuelle Symbolsprache vermuten. Die herkömmlichen Mensch-Tier-Kombinationen (Kentaur, Sphinx, Nixe) sind umgekehrt. Die untersetzte, verstümmelte Gestalt eines »Vogelmenschen« suggeriert etwas von der Ohnmacht des Menschen, dem einerseits die zerebrale Gewalt über den plumpen Körper mangelt, andererseits die Flügel fehlen, um Vogel zu sein.

GEORGE SPAVENTA Vornehmlich Bronzegruppen mit anthropomorphen Gestalten. Die Titel (Kreuzigung, 10th Street Allegory, Phönix) lassen den thematischen Anspruch deutlich werden: zum Formzeichen reduzierte Figuren sind die Träger der Bemühungen um eine persönliche

Symbolsprache,' die im Material wie in der Thematik fortzusetzen versucht, was die Gleichaltrigen überwinden wollen. Die plastische Form ist hier zugleich Ideenträger.

DIMITRI HADZI Gegenüber Spaventa bei Hadzi Befreiung von der gegenstandsnahen Gestaltung des traditionellen Materials. Freie ästhetische Formen, deren Titel (Marathon, The Hunt) nur noch individuelle Assoziationen des Autors, nicht aber verbindliche beim Publikum zu wecken vermögen. Die Dynamik einer Jagdszene z. B. ist zur ungegenständlichen Dreiergruppe mit leichter Bewegtheit im oberen Teil geworden.

RUTH FRANCKEN In der makabren Thematik ihrer Plastiken bedient sich Ruth Francken ebenfalls des traditionellen Materials der Bronze. Zwei aneinandergeschaltete Schädel - auf Sockel ist verzichtet - mögen eine gewandelte Form des alten memento mori aus der Hand einer Künstlerin des 20. Jahrhunderts sein.

Wibke v. Bonin

Christian d'Orgeix

Städtische Kunsthalle Düsseldorf

1967

Wibke von Bonin

Begegnung mit Christian d'Orgeix

Schließlich hatten sich sechs Adressen in meinem Notizbuch angesammelt: von einer wußte ich ziemlich genau, daß sie überholt war - ein Dorf in der Normandie; von den drei Pariser Wohnungen galt eine als ständige Postanschrift, doch gab es kein Telefon; die beiden letzten verwiesen nach Südfrankreich - Namen, die auf keiner Karte zu finden sind; dort aber sollte er sich aufhalten, so die Auskunft der Leute in dem Araberbistro im Norden von Paris, zwischen Place Clichy und Boulevard Extérieur, in das er oft gekommen war, als er sein Pariser Atelier noch nicht vermietet hatte. Man hatte ihn lange nicht mehr gesehen, die Auskünfte blieben vage. Von den beiden Telegrammen, die d'Orgeix aus seinem Versteck holen sollten, kam eins als unzustellbar zurück. Endlich traf ich ihn in Neuilly. In der Wohnung der Schwiegereltern hatte d'Orgeix gelassen, was nicht mit auf die Wanderschaft gegangen war. Er war erst kurz vor mir eingetroffen, ich wurde Zeuge seiner Wiederbegegnung mit den frühen Arbeiten. Da standen die Bilder, die kleinen am Kamin zusammengedrängt, die großen im Raum nebenan. d'Orgeix behandelte sie wie Freunde, deren Alter man

vergessen hat, wie alte Bekannte, die man so lange nicht gesehen hat, daß man sich ihrer Namen nicht recht entsinnt. Manchen Bildern fand er beim Betrachten ihre Namen wieder, anderen gaben wir zusammen neue, die sie auch annahm, d. h. d'Orgeix hielt sie für annehmbar, denn für ihn ist der Titel immer sekundär, wenn nicht gar überflüssig, ihm scheint jede Ausdeutung gerechtfertigt. Ich war mit einer Menge von Fragen gekommen, wollte über die Entstehung der Zeichnungen und über die Bedeutung wiederkehrender Motive etwas erfahren, suchte Bestätigung für meine Assoziationen und wollte den Zufall aus der Interpretation verjagen durch ein klärendes Gespräch – aber d'Orgeix war auf dem Sprung, war unruhig, froh, als ich alle Arbeiten einmal gesehen hatte. Für Frage und Antwort blieb kaum Zeit. So schien es, und doch verplauderten wir einen Abend bei Freunden. Von Kunst war da nicht die Rede. Nicht daß d'Orgeix ein schweigsamer Mann wäre, aber seine Pferde, sein ulkig-häßlicher Hund, die Grillen, die er in prächtigen Kästen hält, oder die schwachsinnigen Bergbauern seines südfranzösischen Dorfes, deren seltsame Bestattungsbräuche er in grotesken Szenen nachahmt, schienen ihm als Gesprächsthemen geeigneter denn Erklärungen zu seiner Kunst. Wir fühlten uns ein wenig in die Rolle jener Dorfbewohner versetzt, deren törichter Neugierde er mit der Geste des jovialen Tomatenbauern begegnet und die er mit dem sauersten Wein aus seinem Keller großzügig bewirtet, um dann auf immer Ruhe von ihnen zu haben. d'Orgeix machte uns mit seinen unheimlichen Geschichten lachen, doch ein Frösteln blieb, als er plötzlich verschwand. Sein Aufbruch glich einer Flucht. Sein Lebensstil ist die Flucht; immer wieder sucht er sich einen neuen Unterschlupf, neuen Besitz, neuen Halt, während alles Menschliche ihm, wie er sagt, mit dem Stürzen eines Wasserfalls davonzuschwinden scheint. Mit der Maske des Clowns narrt er Bauern wie Sachverständige; hinter das bedauernde Lächeln des Clowns, der zum

Spielverderber werden muß, rettet er Wissen, Angst und Aggression. So lebt er sein Leben gegen den Strom, so schafft er seine Kunst, die er der Vergangenheit verpflichtet und verwandt weiß und die dennoch ganz in unserer Zeit steht.

Man hätte es mit der Betrachtung und Beschreibung dieses Werkes leichter, könnte man ihm gegenständlich-figürliche Anfänge nachweisen, aus deren Motiven sich das nun Sichtbare als Verwandlung ableiten ließe. Doch die Verquickung von Realem und Irrealem vollzieht sich hier von jeher, bevor sie im Bild fixiert wird. Zwar findet man in allen Bildern immer wieder Ansätze für eine figürlich orientierte Phantasie, aber all diese Pfade verlaufen schnell im Unwegsamen nie Gesehener Dickichte.

Am Anfang der fünfziger Jahre, zu Beginn des Werkes, ist die Bildwelt noch überschaubar, durchschaubar: Wie Figuren auf einer Bühne präsentieren sich langgestreckte, rohrkolben- oder krebsscherenartige Gebilde, die mit ihrer einen Hälfte in ein andersartiges Medium zu tauchen scheinen, der Hintergrund geht an einer horizontgeraden Linie in einen anderen Farbton über, in dem sich die Formen an den Rändern auflösen („Pompe funèbre“, 1952, Kat.-Nr. 2). Auch die Radoröhre, die in d'Orgeix' „Théâtre des objets“ eine so große Rolle spielt, debütiert in dieser frühen Phase als präzise perspektivische Zeichnung mit Weißhöhungen auf rötlich getöntem Papier. Dieser vordergründige Realismus der Technik aber täuscht, denn die Röhre geht eine Symbiose mit einem ebenso genau wiedergegebenen, aber weder aus der organischen noch aus der Dingwelt bekannten Gebilde ein („Dessin d'objets“, 1953, Kat.-Nr. 7). Stehen oder schweben in den frühesten Zeichnungen und Gouachen die Bildelemente fast unverbunden vor der Bildfläche, so setzt bald eine Verbindung der Teile ein, die Verspannung, Verkittung, Verkrallung, Durchdringung,

Aufspießung oder Verwachsung sein kann. Der Blick in eine vorgegebene Bildbühne (wie noch in „Le perce-oreille“, 1953, Kat.-Nr. 6) ist nun von Gewucher verstellt, von Gespinsten verhängt. Die Gebilde machen ihre Plastizität vor der größtenteils in ihnen aufgehenden Fläche geltend, indem sie aus dem Bildgrund hervortreiben. Die in altmeisterlicher Art verwendeten Weißhohungen sind hierzu das Mittel aus dem linearen Bereich und Farbschattierungen das herkömmliche malerische Äquivalent; doch greift d'Orgeix auch zum plastischen Auftrag weißer Farbe in einer Gouache oder zur Collage, in der eine dünne Form aus geknittertem Papier wie geschrumpfte Haut vom dunklen Grund sich abhebt. Die Technik des „papier froissé“ und des „dessin en relief“ dienen d'Orgeix in verstärktem Maße, das Herandrängen seiner Visionen spürbar zu machen. In den Ölbildern hat der an exponierten Stellen stark pastose Farbauftrag eine ähnliche Funktion.

d'Orgeix stellt seine Arbeit in die Tradition der Gotik, im italienischen 18. Jahrhundert fühlt er sich zu Hause. Und in seiner Beteuerung „Je suis réactionnaire, je ne dois rien au vingtième siècle!“ („Ich bin reaktionär, ich schulde dem 20. Jahrhundert nichts“) mischt sich Bedauern mit einem Tropfen stolzer Indifferenz. Aber ist nicht gerade diese Raumlosigkeit seiner Volumen heischenden Gebilde ein originärer Ausdruck der *Conditio humana* in unserem Jahrhundert?

Wenn d'Orgeix seinen Bildern Titel gibt, die sich an literarisch Fixiertes anlehnen, wie Jonas, Madame Bovary, Lady Macbeth, so sind diese Namen Codeworte für Obsessionen, die ebensogut die unseren sein können, die bei der Betrachtung der Bilder als unsere eigenen erlebbar werden. Die Gebilde drängen sich als „Traumungeheuer“ auf, als „Würgeengel“ erscheinen sie vor dem nächtlichen Grund der Verzweiflung. Die Kraft dieser Prägungen strömt aus ihrer dynamischen Ambivalenz.

d'Orgeix gibt dieser Fähigkeit zur Metamorphose in einigen Titeln Ausdruck, die Wortspiele sind: „Eléphantasme“ (Elefant + Phantasma), „Orgue-oeil“ (Orgel-Auge; orgueil = Hochmut). Die Bilddetails scheinen ihren Sinn dauernd zu wandeln. Spiralige Züge, die zunächst wie Übungen einer müßigen Feder anmuten, Farbflecke, die ihren Ort dem Zufall verdanken, füllen sich im Kontext hinzukommender Formen mit Bedeutung. Aus einem Rumpf wächst auf Brusthöhe ein alptraumschweres Gebäude, das von hämischen Gnomen und gesichtslosen Tieren bevölkert ist; ein Rumpf, der zugleich Baumstamm zu sein scheint, ist übersät mit Pickeln und Pocken, Geschwülsten, Auswüchsen, Astlöchern, Bartknollen, Wurzelfäden; Glieder, Knochen, Gelenke ragen aus Muskelpartien, morschem Holz oder zerfallendem Gestein und enden in Spießen, Insektenfühlern oder haarigen Verspannungen; Spinnennetze konzentrieren sich zu Spinnennestern, werden Spinnenhäuser mit fliehender Perspektive. d'Orgeix führt uns in eine Welt, in der alles hervorquellende Wachstum schon vom Verfall betroffen ist, in der brodelndes Leben und fossile Existenz ineinander übergehen. Diese Nachtwelt ist in all ihrer Lust am Verfall von großer Schönheit. Die zuweilen fast altmeisterlich anmutende technische Brillanz der Zeichnung – und d'Orgeix ist in erster Linie Zeichner – kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß in dieser Oberfläche sich Spalten öffnen, die die an keine Zeit gebundene Zerrissenheit des Künstlers bezeugen.