

# Die "Neuen Realisten" und ihre Vorläufer

Autor(en): **Wescher, Herta**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **49 (1962)**

Heft 8: **Bauten für Verwaltung und Geschäft**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-38463>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



## Die «Neuen Realisten» und ihre Vorläufer

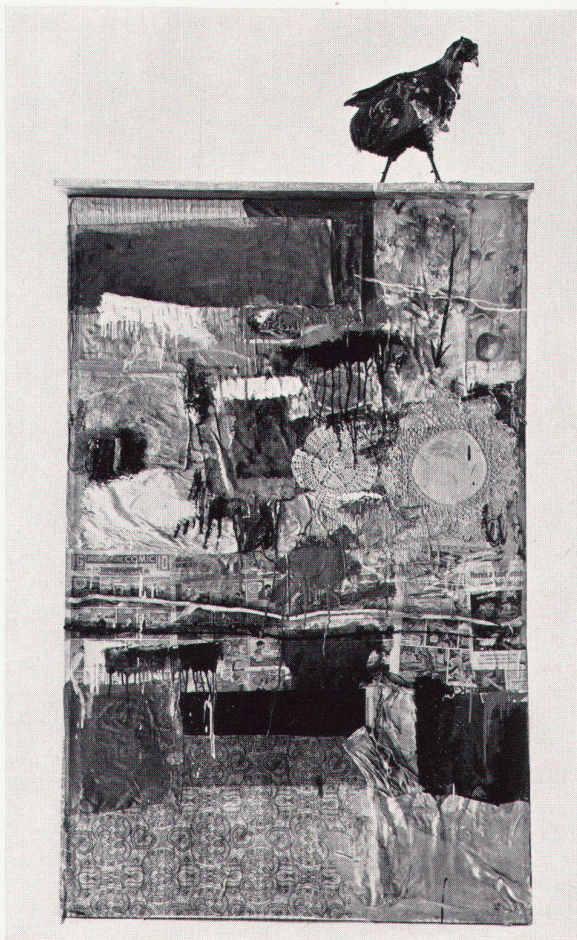


1

Im Jahr 1883 schreibt Van Gogh aus dem Haag an Van Rappard: «Heute morgen habe ich den Ort aufgesucht, wo die Straßenkehrer den Müll abladen. Mein Gott, war das schön! Man bringt mir morgen ein paar interessante Stücke von diesem Misthaufen, unter anderem zerbrochene Straßenlaternen, damit ich sie betrachten oder, wenn du willst, als Modelle benutzen kann. Sie sind verrostet und verbogen... Es wäre etwas für ein Märchen von Andersen, dieser Haufen von Eimern, Körben, Kesseln, Eßnapfen, Blechkannen, Drähten, Laternen, Pfeifen, Ofenrohren, die die Leute weggeworfen haben. Ich werde heute nacht wohl im Traum damit zu schaffen haben, aber vor allem diesen Winter bei der Arbeit. Wenn Du je nach dem Haag kommst, werde ich dich mit Vergnügen zu diesem Platz führen und noch zu ein paar anderen, die, so unansehnlich sie auch sind, für den Künstler ein Paradies bedeuten.» Van Gogh hat von diesem Kehrichthaufen auch zwei Zeichnungen angefertigt, aber es mußten rund dreißig Jahre vergehen, bis Künstler Abfälle dieser Art selbst in ihre Werke montierten, und zwei Generationen mehr, bis Arman den Inhalt ganzer Mülleimer einfach in Kästen schüttet.

1912 beginnen die Kubisten damit, reale Materialien – Zeitungsausschnitte, Tapeten, Etikette, Packpapier, Streichholzschachteln usw. – in ihre Zeichnungen einzukleben; Picasso macht gleichzeitig zwei- und dreidimensionale Musikinstrumente aus Karton, Wellpappe, Draht, Kordel und Blechbüchsen. 1913 präsentiert Marcel Duchamp als Kunstwerk das Rad eines alten Velos, mit der Gabel in einen Stuhl gesteckt, und es gibt – oh Tinguely! – unter den zahlreichen «Ready-mades», die folgen, auch solche, die in Bewegung gesetzt, Geräusche von sich geben. Wollte man alles aufzählen, was Schwitters an Trümmern und Gegenständen in seinem «Merzbau» unterbringt, so bleibt kaum etwas, was Jüngere dem noch hinzufügen könnten. 1920 zeigt Man Ray als «Rätsel der Isidora Duncan» ein mit Sackleinen umhülltes und mit Kordel verschnürtes Paket, unter dem sich eine Nähmaschine verbirgt, vierzig Jahre vor den «verpackten Waren» von Christo, und ebenso lange gehen den monochromen Bildern von Yves Klein die von Rodchenko voraus. Er zeigt sie 1921 in Moskau auf der Ausstellung «5 × 5 = 25», und sie figurieren gleichfalls im Saal der Konstruktivisten auf der großen russischen Ausstellung, die im folgenden Jahr in Berlin in der Galerie van Diemen stattfindet. Paul Westheim schreibt darüber im Kunstblatt: «Man macht einen Farbauftrag auf einer Fläche. Rodchenko bestreicht ein kleines Viereck – gleichmäßig handwerklich intelligent – mit einem glänzenden Purpurrot. Eine Aufgabe, wie sie an unseren Gewerbeschulen Anstreicher- und Lackiererlehrlingen für die Meisterprüfung gestellt wird.» – Die gleiche Kritik könnte wohl heute geschrieben sein.

Trotzdem ist mit der üblichen Feststellung: «Es ist alles schon dagewesen», nicht einfach abzutun, was heute unter der Oberfläche der Kunst vor sich geht. Von jeher ist die künstlerische Entwicklung im Wechsel von Aktion und Reaktion



2

1  
Man Ray, Rätsel des Isidore Ducasse, 1920  
Enigme d'Isidore Ducasse  
Enigma of Isidore Ducasse

2  
Robert Rauschenberg, Satellit, 1955  
Satellite  
Satellite





3

3  
Yves Klein, Helena und Marlène, 1960  
Helena et Marlène  
Helena and Marlène

4  
Robert Jacobsen. Die Weigerung, 1956  
Le Refus  
The Refusal



4

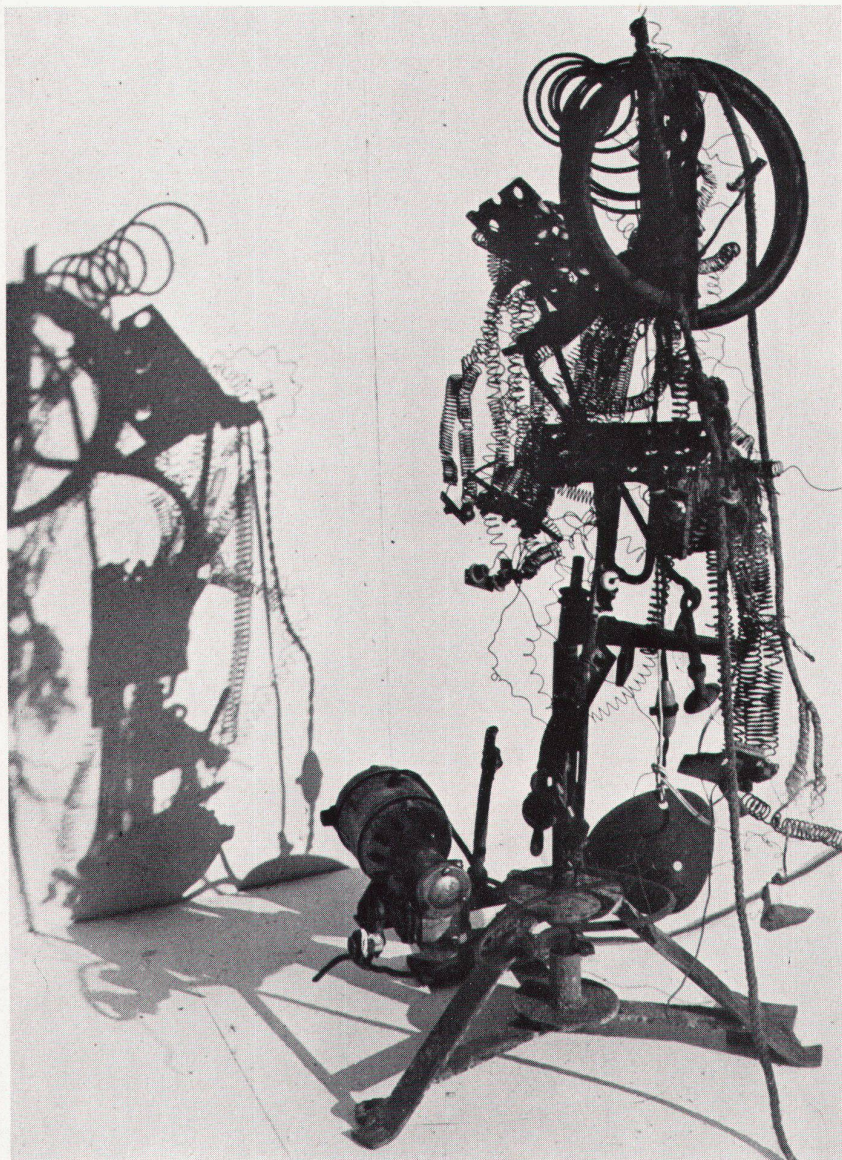
verlaufen; immer wendet sich die junge Generation gegen die ältere und greift dabei oft auf die dieser vorangehende zurück, wobei aus der besonderen Situation heraus, in der sich der Umschwung vollzieht, jeweils auch neue Faktoren in Erscheinung treten. Die neorealistic Welle, die zurzeit in Europa wie in Amerika die Gemüter erschüttert, erklärt sich als Abwehrkampf gegen das Dogma der alleinseligmachenden abstrakten Malerei, deren Mittel sich langsam erschöpfen, nachdem sie sich seit Kriegsende allzu sehr in die Breite und nur in Ausnahmefällen in die Tiefe entwickelt hat. Die spürbare Stagnation, der Konformismus der Ausdruckformen, der von einem Land zum anderen übergreift, mußte fast zwangsläufig die Jungen zu dem Versuch bringen, vitalere Vorstöße zu unternehmen und die monotonen abstrakten Darstellungsmittel durch ausfallendere, reale Elemente zu ersetzen. Damit wurde Dada wiederentdeckt; aber die Anleihen, die man bei seinen Vätern macht, werden doch in neue, zeitgemäßere Formen gegossen.

Die Bewegung setzt zunächst in Amerika ein, wo sich der Protest gegen die Überschwemmung der Galerien mit abstrakt-expressionistischer Malerei mit der Revolte gegen die mechanisierten und standardisierten Formen des täglichen Lebens verbindet. Vor mehr als zehn Jahren beginnt Rau-

schenberg damit, Photos, Plakate und Textslogans zwischen die Farbfelder seiner Bilder zu kleben und ihnen auch reale Gegenstände einzuverleiben. Er möchte mit diesen «Combinepaintings», wie er sagt, die Lücke füllen, die zwischen Kunst und Leben klafft. Ausgestopftes Federvieh hockt bei ihm auf den Bildkästen; auf ein Gemälde bewegter Farbformen ist ein banaler Stuhl aufgeschraubt, auf ein anderes ein Türflügel, mit dem der Beschauer die eine oder andere Bildhälfte zudecken kann. Den Clou einer Ausstellung, die 1960 in der Galerie Castelli stattfindet, bildet ein vertikal an die Wand projiziertes Bettgestell mit Kissen und Decke, auf deren sauberes, geometrisches Muster Fluten von Farbe herabstürzen.

In der Skulptur leitet sich der «Neue Realismus» mit der Wiederentdeckung alten Eisenkrams und Haushaltgerümpels ein, das schon in den inzwischen vergessenen «Objets» der Max Ernst, Marcel Janco, Golyschew und anderer Dadaisten zu Ehren gekommen war. Man kommt diesen Dingen schon vor mehr als zehn Jahren in Frankreich wieder auf die Spur. Bald nach 1950 sucht sich Tajiri auf den Abladeplätzen der Seine die Eisenabfälle zusammen, aus denen er seine phantastischen Skulpturen zusammenmontiert, und Jacobsen lötet und schweißt heimlich aus altem Unrat von Draht, Blech, Rädern, Schlüsseln, Ketten, Schrauben, Kolben, Lampen, Konserv-





5

5  
Jean Tinguely, Hexe Nr. 1, 1960  
Sorcière N° 1  
Witch No. 1

6  
Maschinen von Tinguely auf dem Transport zu einer Pariser Ausstellung  
Machines de Tinguely pendant leur transport vers une exposition  
Machines by Tinguely on the way to an exhibition



6

büchsen usw. gespenstige, visionäre Porträts seiner Bekannten, die er seine «Puppen» nennt. Aber erst in New York, in den Werken, die Stankiewicz aus verbogenen und verbeulten Bestandteilen ausrangierter Apparate und Maschinen konstruiert, werden diese Abfallprodukte, die die Welt des Fortschrittes und der technischen Vervollkommnung von der Kehrseite zeigen, mit einer Brutalität zur Schau gestellt, die einer unromantischeren Mentalität entspricht. Wie César bei uns, so bemächtigen sich die Künstler auch drüben der demontierten Autos; Chamberlain, um aus den verschiedensten Metallblechen farbige Reliefs zu komponieren, Seley, um verchromte Stoßstangen zu Skulpturen zusammenzubiegen. Allem Anschein nach hat die Ausstellung des «Art of Assemblage», die letzten Oktober im Museum of Modern Art eröffnet wurde, dazu beigetragen, daß Scharen von Künstlern oder auch Nichtkünstlern den neuen Parolen folgen und sich in der Ansammlung bizarrer Gegenstände und Materialien überbieten. Man möchte annehmen, daß mit dieser Massenproduktion der Höhepunkt der Neo-Dada-Welle bald erreicht sei und daß sie in absehbarer Zeit verebben könnte, wenn nicht neue Impulse der Bewegung weiteren Antrieb geben. Es bleibt nachzuprüfen, ob solche in den Zielen der Pariser «Neuen Realisten» vorhanden sind.

Die Gruppe konstituiert sich im Oktober 1960 unter dem Präsidium des Kritikers Restany und umfaßt zunächst acht Künstler: Yves Klein, Arman, Raysse, César, Tinguely, Spörri, Hains, Villeglé und Dufrene. Weitere Mitglieder treten ihr später bei; andere Künstler werden zu Ausstellungen eingeladen oder ihre Werke nachträglich sanktioniert. Das gemeinsame Programm besagt, daß sie in ihren Darbietungen die Wirklichkeit unverfälscht aufzeigen wollen und den individuellen schöpferischen Beitrag an der Gestaltung auf ein Minimum reduzieren.

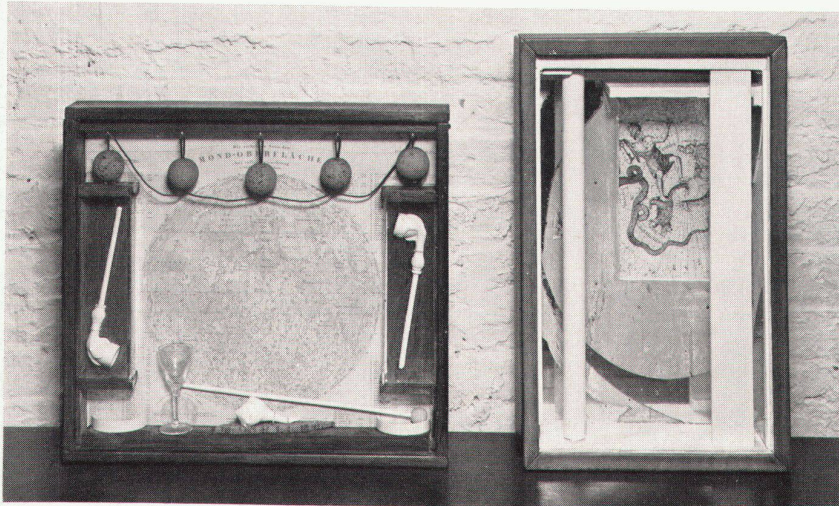
Mit der ersten Forderung ist das, was Yves Klein unternimmt, schwer in Einklang zu bringen\*. Der zweiten aber wird er insofern gerecht, als er in seinen monochromen Bildern die Farbe nicht mit dem Pinsel aufträgt, der den Druck der Hand verraten könnte, sondern mit der mechanischer arbeitenden Farbrolle. Er setzt damit fort, was Arp und Sophie Täuber gegen Ende des Ersten Weltkrieges beginnen, als sie geometrische Flächenformen mit der Schneidemaschine aus einfarbigen Papieren ausschneiden, um damit Collagen zu machen, aus de-

\* Der tragische frühe Tod von Yves Klein, der am 6. Juni 1962 verschied, rückt die Betrachtungen dieses Absatzes aus der Zeitform der Gegenwart in die Vergangenheit.





7



8

nen alle Spuren persönlicher Handschrift ausgemerzt sind. Hans Richter, Moholy-Nagy und andere Konstruktivisten treten auf gleicher Linie für Kunstwerke aus mechanisch herstellbaren Elementen ein, die vielfältig und per Telefon bestellt werden können. Yves Klein erzeugt sensationellere «anonyme» Bilder mit nackten Mädchen, die gewisse in Farbe getauchte Körperteile auf weiße Leinwände abdrücken, Bilder, die nicht uninteressanter sind als viele andere, die wir heute zu Gesicht bekommen. Klein besitzt einen starken Sinn für spektakuläre Inszenierungen, in denen Galerien und selbst Museen ihn unterstützen. Mit seinen vielfachen Experimenten, wie der Malerei mit Gas und Feuer oder den Projekten zukünftiger Luftarchitekturen, geht er neuen Möglichkeiten nach, die man positiver beurteilen würde, wenn eine bereitwillige Presse nicht jedem Schritt dieses Künstlers eine überdimensionale Bedeutung zu geben suchte. Eher ins okkultistische als ins künstlerische Gebiet aber gehören seine «immateriellen Sensibilitäts-Zonen», und wenn ein Ausstellungskatalog ein solches Werk der «Serie no. 7, Zone no. 1» aufführt, ohne daß der normale Besucher im entsprechenden Raum das geringste wahrzunehmen vermöchte, so wird unverständlich, wieso Klein einer Gruppe zugerechnet wird, der es um die «totale Besitzergreifung der sozialen Realität ohne jede Transformation» zu tun ist.

Tinguely führt uns diese Realität anschaulicher vor Augen. Er ist mit seinen heutigen, hopsenden, prustenden und rasselnden Maschinen den Dadaisten am stärksten verbunden, mit denen er die Liebe zum blühenden Unsinn teilt. Mit dem Eifer des kindlichen Bastlers, der unverwüstlich in diesem Schweizer steckt, montiert er ohne große Rücksicht auf die Gesamtform zusammen, was sich irgend finden und in Bewegung setzen läßt, und da diese komplizierten «Multolokomotiven» eigentlich nie richtig funktionieren, fühlt man sich bei ihrer Vorführung oft ins Zeitalter der Erfindung der Dampfmaschine zurückversetzt. Es drückt sich in diesen Konglomeraten verballhornten, abgetakelten Gebrauchsgeräts ein Protest gegen die phantasielose Nüchternheit moderner technischer Installationen aus, den Tinguely bis dahin treibt, daß er seine Maschinen sich selbst zerstören läßt. Symbolischerweise schwebte über der Monster-Konstruktion «Hommage à New York», in der unter vielen anderen Bestandteilen auch ein Klavier, eine Badewanne und ein zerlegtes Fahrrad untergebracht waren und die 1960 im Garten des Museum of Modern Art der Selbstvernichtung preisgegeben wurde, ein großer bunter Ballon, und in Stockholm war ein entsprechendes Maschinenungeheuer von einem Vogelkäfig bekrönt, aus dem im Augenblick des Unterganges eine Taube entfliegen sollte, was nur leider wieder nicht wie vorgesehen zustande kam.

Die Dada-Wendung war in der Entwicklung Tinguelys nicht vorauszusehen. Er hat zuvor «Meta-mécaniques» eines sehr anderen Geistes geschaffen, Reliefbilder, auf denen einfache, geometrische Formelemente sich geräuschlos drehen. In ihnen ist das Uhrwerk genau geregelt, und die gleichmäßige, unaufhaltsame Bewegung, in der die kreisenden Formen sich nähern und wieder entfernen, hält den Betrachter in Bann. Die Spannung lockert sich, als Tinguely das Räderwerk sichtbar macht und einem Spieltrieb nachgibt, der schließlich zu den aller Ordnung baren Objektmontagen führt. Es steckt in ihnen nicht nur Erfindungsgeist, sondern auch echter Humor. Tinguely nimmt weder sich selbst noch das Publikum allzu ernst, und er ironisiert im Grunde den ganzen heutigen Kunstbetrieb mit seinen Malmaschinen, die, von den Ausstellungsbesuchern bedient, abstrakte Zeichnungen und Bilder am laufenden Band hervorbringen und deren Wert erst dann fragwürdig wird, wenn Museen die Modelle serienweise erwerben.

Es wird behauptet, daß auch César erst durch die Reaktion von Sammlern und Galerien dazu gebracht worden sei, seinen Blöcken zusammengepreßter Autos künstlerische Bedeutung





9

7  
César, Preßblock, 1962  
Panneau compressé  
Compressed panel

8  
Joseph Cornell, Zwei Konstruktionen  
Deux constructions  
Two constructions

9  
Arman, Mülleimer, 1961  
Poubelle  
Refuse-bin

zuzumessen, während er die ersten davon 1960 mehr aus Provokationslust im Salon de Mai ausstellte, und weil er grade keine andere Skulptur zur Verfügung hatte. Er insistiert heute, daß es sich nur dieses eine Mal um «Ready-Mades» gehandelt habe und daß er in allen anderen Fällen das Material forme, ihm seine künstlerische Absicht aufzwinge. Das Lager von Altmetallen der Firma, in der er täglich seine Arbeitsstunden verbringt, bedeutet nach seinen Aussagen für ihn das gleiche wie die Marmorbrüche von Carrara für die Bildhauer alten Schlages: daß hier wie dort im Großen das Rohmaterial vorhanden sei, aus dem sich der Künstler die für seine Arbeit geeigneten Stücke aussuche. Die Preßblöcke haben es ihm darum besonders angetan, weil sich in dieser äußersten, gewaltsamen Zusammendrängung der Elemente ihr Ausdruckspotential in ungeahnter Weise steigere. César trifft seine Entscheidung in der genauen Wahl des Teilstückes, das er verwenden will. Er isoliert es aus der Masse, reguliert oder modifiziert den Umriß; er stellt diese «Skulpturen» auf Blöcke oder Füße und plaziert sie damit auf spezifische Art in den Raum. Oder er zieht aus vorhandenen Platten einzelne Metallformen hervor, biegt sie zurecht, drängt andere zurück und erzielt damit in jüngster Zeit farbige Reliefs von einer barbarischen Wucht. Andere, frühere Werke, in denen einheitliche Elemente in regelmäßiger, horizontaler Reihung angeordnet sind, stehen den Reliefs von Kemeny nahe, der verwandte Produkte der Metall- und Elektroindustrie verwendet und sie zu Kompositionen klarer Strukturen zusammenfügt. Aber während bei ihm die Nägel, Schrauben, Klammern usw. ihre ursprüngliche, praktische Bedeutung völlig verlieren und zu abstrakten Elementen werden, behält das Metallgerümpel bei César immer einen Wirklichkeitsgehalt, der die Form übertönt. Das Altmaterial besitzt für ihn eine geheime Ausdruckskraft, die er zum Sprechen bringen möchte. Eine gewisse surrealistische Tendenz, wie sie in den ehemaligen Tierphantomen und Torsen deutlich zutage trat, schlägt letztlich auch in den Kompressor-Plastiken wieder durch. César ist von einer viel zu lebendigen Phantasie beherrscht, um lange einen gradlinigen Weg zu verfolgen, und er ist auch viel zu sehr Individualist, um sich zu irgendeiner Gruppe zu bekennen, so daß er sich kaum lange in die Manifestationen der «Neuen Realisten» einspannen lassen wird.

Arman, der das Postulat, die Gegebenheiten der Wirklichkeit nicht umzugestalten, am wörtlichsten nimmt, führt in seine abstrakte Malerei die ersten Realitätswerte damit ein, daß er mit in Tinte getauchten Ketten, Rädern, Bolzen und anderen Utensilien Abdrücke erzeugt, die ohne deutliche Umrisse wie Spuren verlaufen. Sein wahres Material aber entdeckt er hernach in den Müllkübeln, die er in durchsichtige Schachteln entleert, ohne die geringste Ordnung oder Sortierung vorzunehmen. Der «soziale Inhalt» dieser Werke unterscheidet sich dabei, jenachdem der Kehrriech einer gutbürgerlichen Haushaltung entstammt oder etwa in den Abfalltonnen der «Halles» aufgestöbert ist. Arman macht auf gleiche Art auch die «Porträts» seiner Freunde, indem er sich ihrer Papierkörbe bemächtigt, die für ihn die Schlüsselobjekte ihrer Persönlichkeit enthalten. Man denkt unwillkürlich an den Koffer von Marcel Duchamp, in dem er alle Notizen, Pläne und Zeichnungen, die sich auf sein «Großes Glas» beziehen, in Faksimilereproduktionen zusammengestellt hat: ein Selbstporträt, wenn man so will, das bei ihm jedoch im Gegensatz zu dem wahllosen Durcheinander der Bildnisse Armans mit aller Sorgfalt komponiert ist.

Arman hat mittlerweile die Präsentation völlig chaotischer Funde aufgegeben und pfercht statt dessen bestimmte gleiche Gegenstände in beliebiger Zahl in Plexiglashüllen zusammen. Er geht dabei von der Vorstellung aus – die sich im Prinzip mit Césars Einstellung zu seinen Preßblöcken deckt –, daß sich die spezifischen Eigenschaften des Einzelobjektes in der





10

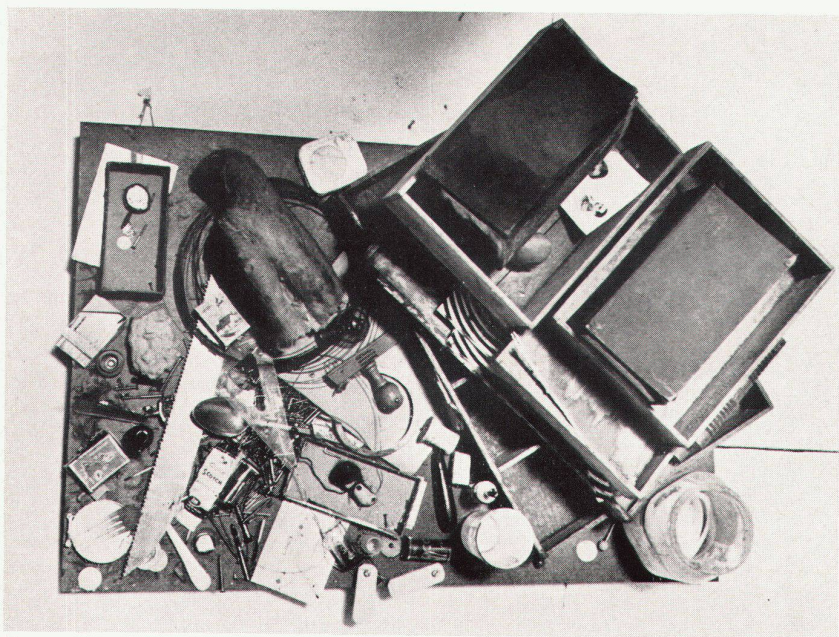
Multiplikation verstärken, entsprechend dem alten Satz, daß tausend Quadratmeter Blau blauer sind als ein Quadratmeter. Arman treibt für seine Kompositionen die undenklichsten Dinge auf: alte Pistolen, Brillen, Gebisse, zerbrochene Weckuhren, Gabeln und Löffel, Puppenhände, Schuhspanner, elektrische Birnen usw. usw., denen nur gemeinsam ist, daß es sich immer um ausrangierten, unbrauchbar gewordenen Kram handelt.

Die Idee der Schaukästen ist jedoch auch nicht neu. Der Amerikaner Cornell bringt seit mehr als zwanzig Jahren die überraschendsten Werke dieser Art hervor: flache Wandschreine, hinter deren Glasüren symbolische Gegenstände aller Art mit Landkarten, bunten, aus Papier ausgeschnittenen Papageien, Architekturbildern usw. traumhafte, unverrückbare Stillleben bilden. Von 1950 stammt eine Art Apothekerschrankchen, auf dessen Borten sich Glasdosen reihen, mit Flüssigkeiten gefüllt, die Federn, Watte, Murmeln, kleine Zweige und andere Seltsamkeiten enthalten. Stellt man sich daneben eine im Sujet verwandte Schachtel von Arman vor, mit Giftfläschchen in allen Farben, so ergibt sich, daß eine gewisse Faszinierung, die auch seine Werke ausüben, tatsächlich auf der Vielzahl der Materialien beruht, die sich in dem eng begrenzten Raum so ineinander verschachteln und verstricken, daß aus den realen Gegenständen fast irrealer Bestandteile abstrakter Kompositionen werden.

Diese undefinierbare Verschleierung fehlt den «Objets», die Raysse aus banalen Gebrauchsgütern in farbigem Plastikmaterial zusammenkomponiert und die an Realistik nicht zu überbieten sind. Raysse besorgt sich sein Material mit Vorliebe in den Einheitspreisgeschäften, in den verschiedenen Abteilungen von Parfümerie, Hygiene- und Haushaltartikeln, und er macht daraus so etwas wie Schaufensterplastiken oder füllt Auslagekästen damit, wie sie die Berufsdekorateure dieser Häuser gewöhnlich wirksamer und einladender zustande bringen.

Spörri geht in seinen «tableaux-pièges», seinen «Fallenbildern», insofern weiter, als er sich die einzelnen Stücke seiner Kompositionen nicht erst zusammensucht, sondern einfach aufklebt und aufnagelt, was sich grade bei ihm auf Tischen oder Brettern findet, was an Geschirr und Resten vom Frühstück stehengeblieben ist oder sich an Farben, Utensilien, Büchsen und Schmutz auf seinem Arbeitsplatz angesammelt hat. Diese Arbeit bedeutet für ihn, Situationen festzuhalten, die der Zufall hervorgerufen hat. Er stellt diese Tische in normaler Weise auf Ausstellungen auf oder hängt sie vertikal an die Wand, so wie moderne Möbelfirmen zuweilen ihre Zimmereinrichtungen präsentieren, was beim Zuschauer zunächst die naive Neugier erweckt, wie die Flaschen und Töpfe und Schüsseln mit übriggebliebenen Mahlzeiten in dieser Richtung zum Halten gebracht sind.

Spörri hat sich als Tänzer, Choreograph und Theaterregisseur zunächst für neue, abstrakte Ausdrucksformen der Bewegung interessiert. Er beschäftigt sich 1953 mit der Idee eines Farbenballettes, zu dem Tinguely mobile Dekors entwirft. Auf der von ihm 1958 organisierten Ausstellung mobiler Kunstwerke zeigt er eine Skulptur aus austauschbaren Elementen, vor der das Publikum – wie vor den zerlegbaren Reliefs von Aram – aufgefordert wird, eigene Kompositionen mit ihnen zu erfinden. Von hier geht er zum Gegenpol, zur Fixierung realer Gegenstände, über, mit der er beim Betrachter Unbehagen hervorzurufen gedenkt, weil sie die ihm gewohnten Dinge den natürlichen Möglichkeiten der Verschiebung und Entfernung entzieht. In Wirklichkeit aber bleiben wir von diesen Schaustellungen ziemlich unberührt, da kein geistiger Kitt diese willkürlichen Sammelsurien verknüpft, keine Interpretation sie aus allem und jedem heraushebt, von dem wir täglich umgeben sind. Echtes Unbehagen aber verursacht uns eines seiner Objekte eigener Erfindung, eine Brille mit auf die Gläser montier-



11





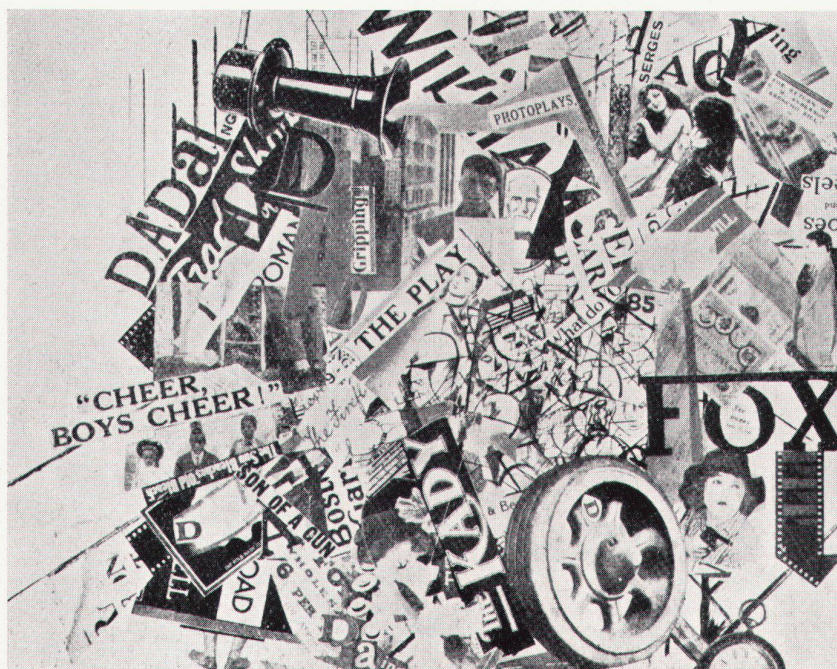
12

10  
Daniel Spörri im Atelier. An der Wand das Fallenbild «Das Bügeleisen»  
Daniel Spörri dans sa chambre. Au mur: le tableau piège: Le fer à repasser  
Daniel Spörri in his room. On the wall the trap picture: The Iron

11  
Daniel Spörri, Fallenbild «Monsieur Bitos», 1961  
Tableau piège: Monsieur Bitos  
Trap picture: Monsieur Bitos

12  
Johannes Baader, Schriftmontage, 1919  
Montage de caractères  
Letter montage

13  
John Heartfield, Leben und Treiben in Universal City, 5. Juni 1920,  
12.05 Uhr mittags  
Heure de pointe à Universal City: 5 juin 1920, midi et 5  
Rush Hour in Universal City, 12.05 Noon, June 5, 1920



13

ten Nadeln, die den Benutzer in die Augen stechen würden. Spörri verfertigt auch harmlosere Gegenstände, wie einen Serviettenkasten mit groß nummerierten Fächern, die teils leer oder nur mit Ringen, teils mit verschieden gefalteten Servietten gleicher Qualität, aber unterschiedlicher Musterung gefüllt sind, und schon diese bewußte, rhythmische Komposition übt eine stärkere Wirkung auf den Beschauer aus.

Seit einiger Zeit nimmt Spörri auch den Plan seiner Stilleben nicht mehr einfach von Zufall hin, sondern er wägt die Zusammenstellung der Gegenstände ab, erprobt ihre Beziehungen zueinander. Die Dinge seiner Umgebung üben eine Obsession auf ihn aus, der er sich schwer mehr entziehen kann. In einer Broschüre von über 50 Druckseiten «Topographie anecdotée du Hasard» fixiert er, dieses Mal literarisch, sämtliche Gegenstände, die sich an einem bestimmten Tag auf einer Tischhälfte in seinem Zimmer der Rue Mouffetard eingefunden haben. Er beschreibt sie, notiert ihre Herkunft, die Erlebnisse und Begegnungen, die sich bei Fund oder Erwerb abgespielt haben, die Assoziationen, die sie auslösen, und er gibt sich mit dieser Aufzählung Rechenschaft über seine Lebensumstände und Gewohnheiten. Aber wenn diese Selbstanalyse für Soziologen und Psychologen nicht ohne Interesse sein mag, so gilt vom Standpunkt des Kunstliebhabers für den Text wie für seine Bilder, daß das darin untergebrachte Material ohne Formgebung, wie es uns geboten wird, höchstens dokumentarischen Wert besitzt.

Das Ziel der Neuen Realisten, die künstlerische Gestaltung durch die bloße Information zu ersetzen, das Spörri bei all seinen Unternehmungen vor Augen schwebt, spiegelt sich auch in den «Affiches lacérées», die in der Aktivität dieser Gruppe eine besondere Rolle einnehmen. Ihre Väter, Hains und Villeglé, behaupten, schon vor mehr als zehn Jahren auf die Suche nach abgerissenen Plakaten gegangen zu sein, während eine erste Ausstellung der Collagen, die aus den Fragmenten ihrer Funde geklebt sind, 1959 in der Galerie Collette Allendy stattgefunden hat. Die entscheidende Demonstration aber spielt sich auf der ersten Pariser Biennale der Jungen 1959 ab, als Hains dort einen meterlangen Bretterzaun mit den Resten alter Reklameanschläge aufstellt, während an der Decke eine Riesentafel von Dufrene mit den Unterseiten solcher Plakate angebracht ist. Seither nimmt die Zahl der Künstler ständig zu, die diese Entdeckung ausschlachten, wobei der schöpferische Anteil an der Verarbeitung des Materials, der in Auswahl, Zurichtung, Farbverteilung usw. besteht, einmal größer, einmal geringer ist. Während die Pariser Künstler vor allem Textplakate verwenden, setzt der Italiener Rotella neuerdings vorzugsweise auch bunte Bildillustrationen von Kinoreklamen ein.

Im Keim ist eigentlich alles, was in dieser Art heute unternommen wird, bereits in den Collagen der «ersten Generation» enthalten, angefangen mit den merkwürdigen Buchstaben und Ziffern, die um 1910/11 in den Bildern der Kubisten und Futuristen auftauchen und die «Ultra-Lettres» von Dufrene vorwegnehmen. Zu Zeitungsausschnitten und anderen Drucksachen, die Braque und Picasso ab 1912 in ihre Zeichnungen kleben, kommen bald die Etiketten von Flaschen und Warenpackungen hinzu, Vorläufer im Kleinformat der heutigen Plakate, und Braque fügt in eines seiner Klebebilder 1913 auch ein Programm des Tivoli-Cinemas in Sorgues ein. Bei den Futuristen lösen Marinettis «Mots en liberté» Experimente mit Wortfetzen und Lauten aus, die von der Literatur auch auf die Malerei übergreifen. Unter den Dadaisten sind es vor allem die Berliner, Grosz, Heartfield, Hausmann usw., die aus illustrierten Zeitschriften und Warenkatalogen die Dokumente für ihre Montagen ausschneiden, in denen Wortappelle und Bild Darstellungen sich übertönen. Hausmann würfelt Zeitungsnutzen durcheinander wie Hains und Villeglé heute ihre Plakatabfälle; der «Oberdada» Bader klebt 1919 ein typographisches Bild





14



15

aus lauter Textstreifen, wie wir sie im vergrößerten Maßstab in den Collagen der Neuen Realisten wiederfinden.

Grade diese Parallele aber fordert dazu heraus, den Unterschied zwischen den damaligen und den jetzigen Werken aufzudecken. Er zeigt sich zunächst darin, daß uns bei den Dadaisten die Texte schlagartig in die Augen springen, während sie auf den «Affiches lacérées» meistens unlesbar sind, und schon in diesem Detail drückt sich der Gegensatz der Weltanschauung aus, der die Alten von den Jungen trennt. Die ursprüngliche Dada-Bewegung entsteht im Ersten Weltkrieg aus Revolte gegen die «geheiligten Güter» bürgerlicher und nationalistischer Ideologie; sie propagiert den bewußten Unsinn gegen das falsche Pathos, das die Zeit beherrscht. Die Berliner Gruppe nimmt darüber hinaus radikale politische Stellung auf seiten der Linken, und was sie an Bildern und Textausschnitten in ihre Montagen klebt, ist dazu angetan, die reaktionäre Herrscherschicht zu ironisieren und anzuprangern. Die Neuen Realisten aber sammeln ihre Dokumente wahllos in der Straße auf, um, wie es bei Restany heißt, «die soziologische Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit zu registrieren, ohne Angriffskomplexe und ohne jede polemische Absicht». Hains vereinigt in einer Ausstellung «La France déchirée» die Überreste abgerissener Wahlplakate aller Parteien; Bertini verwendet als Unterlagen seiner Malerei – außer eigenen Ausweispapieren, Rechnungen usw. – Fahnen aller Länder, und wenn er in der Galerie Y eine der spanischen Phalanx ins Zentrum hängt, so finden sich dafür in Wandkästen auch Briefmarken der Ostländer.

Trotz dieser betonten Neutralität möchten die Jungen nur allzu gern die gleichen Skandale hervorrufen, für die die Dadaisten berühmt waren, aber da heute kein Gegner mehr da ist, der sich angegriffen fühlte, verlaufen die Demonstrationen meistens im Sand. Auf der berühmten Kölner Dada-Ausstellung von 1920 präsentierte Max Ernst einen Holzblock, neben dem eine Axt hing, mit der Aufschrift, das Publikum möge sich ihrer bedienen, um das Kunstwerk zu zerstören. Der Abend artete in einen solchen Tumult aus, daß die Polizei sich veranlaßt sah, das Lokal zu schließen – ein Erfolg, den der Freundeskreis von Niki de Saint-Phalles sich vergeblich erhoffte, als sie die Besucher ihrer Ausstellung einlud, auf ihre Kunstwerke zu schießen. Es handelte sich um Reliefbilder, die die Vorstellung von Gesichtern – in der Art der «Otages» von Fautrier – erweckten, über die sich beim Einschuß blutrote Farbe ergoß; eine Sensation, an der doch nicht jeder Vergnügen findet.

Im Grunde aber macht weder Parteinahme noch Meinungslosigkeit, weder publizistischer Tamtam noch Stillschweigen ein Kunstwerk bedeutender, und wenn von der großen Dada-Produktion so vieles in Vergessenheit geraten ist und nur Werke wie die von Arp, Schwitters, Max Ernst heute noch Bestand haben, so sondert sich auch aus den heutigen Manifestationen schließlich das aus, was für uns künstlerisches

14  
Raymond Hayns, Bretterzaun, 1959  
Palissade  
Hoarding

15  
François Dufrène, Plakatrückseiten, 1960  
Dessous d'affiches  
Reverse of posters





16



17

Interesse besitzt. Die «Dessous d'affiches» von Dufrené sind wirkungsvoll, weil sie mit feinem Sinn für die darin enthaltenen Liniengewebe und Tonschattierungen ausgewählt sind. Andere Künstler, wie Aeschbacher, verstehen es, aus den Fetzen verwaschener und verblichener Plakate neues, durchlichtetes Mauerwerk oder geheimnisvolle Erdformationen entstehen zu lassen. Hains und Villeglé wissen, daß es darauf ankommt, aus den Abfallbergen die richtige Auswahl zu treffen, und auch in ihren Collagen sind die Papierfragmente nach Form und Farbe, das heißt nach bildnerischen Ausdruckswerten, eingesetzt. Rotella gibt offen zu, daß es ihm auf die Transformation der Materie ankommt, wenn er sagt: «Die Plakate von den Mauern abreißen, bedeutet den einzigen Ausgleich, das einzige Mittel, gegen eine Gesellschaft zu protestieren, die den Geschmack an der Veränderung und mythischen Verwandlung verloren hat.» Rotella setzt auf dem Bildfond die Auseinandersetzung mit dem Material fort; er klebt, reißt ab und überklebt von neuem, bis die Komposition seiner Vision entspricht. Das Relief aus Büstenhaltern, Strumpfbändern, Hosenträgern usw. von Deschamps prägte sich auf dem Salon des Comparaisons des letzten Jahres darum ein, weil Stoffe und Farbtöne in eine überlegte strukturelle Ordnung

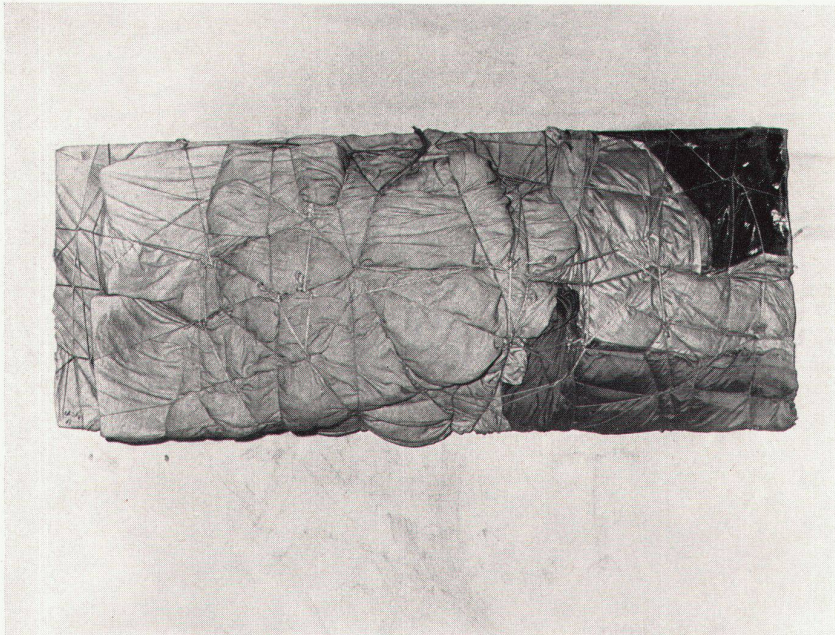
16  
Villeglé, Zerrissene Plakate am 22. Februar 1959, Porte Maillot 17°  
Affiches lacérées le 22 février 1959, Porte Maillot 17°  
Torn posters, February 22, 1959, Porte Maillot 17°

17  
Rotella, Klebebild auf Metall, 1959  
Collage sur métal  
Collage on metal





18

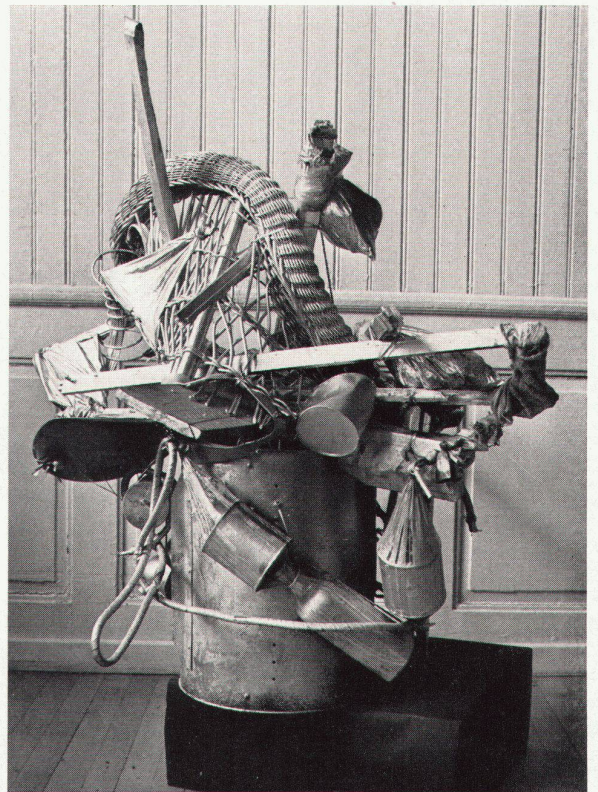


19

18  
Gérard Deschamps, Die Abenteuer Telemachs, 1961  
Les aventures de Télémaque  
The Fortunes of Telemachus

19  
Christo, Verpackte Ware, 1961  
L'empaquetage de marchandise  
Packaging of goods

20  
Arthur Köpcke, Hinterlassenschaftspromille  
Un pour mille d'héritage  
Estate – one per thousand



20

gebracht sind und alte Borten und Fransen über die etwas indiskrete Wäscheauslage einen poetischen Schleier werfen. Wenn Vostell zerrissene Plakate einer Malerei expressiver Formen und Farben einverleibt – was gleich ihm ungezählte andere tun –, so bringt er sie damit zu neuem Leben, daß er ihnen den Stempel seiner Handschrift aufdrückt. Die heutige Generation hat ihren besonderen Stil der Collagen und Montagen grade darin gefunden, daß sie gleich welche vorhandenen Materialien und Gegenstände nicht anders handhabt als Farbe und Bindemittel: als Ausdrucksmittel, die sie variiert und konfrontiert, um dem Irrealen einen Anflug von Realität, dem Einzelobjekt eine allgemeinere Bedeutung zu geben. Am Charakter der Zeichnungen und Gouachen von Karskaya ändert sich im Grunde nichts, ob sie Packpapier, rostige Nägel oder auch bunte Püppchen darin unterbringt; nur die Tonart wechselt in Dur oder Moll. Del Pezzo bettet in seinen «Tavole-Ricordo» Erinnerungsstücke, Spielzeug, Schulkram usw. in einen Farbgrund ein, der ihnen eine Resonanz verleiht, die Spörris beladene Tische nicht besitzen. Gewißlich lehnen die Neuen Realisten die lyrische Verklärung der Umwelt ab, aber ihre Absicht der objektiven Berichterstattung hat doch nur dann Aussicht auf Wiederhall, wenn künstlerische Intuition der Verwirklichung zu Hilfe kommt.

*Die Dokumentation zu diesem Artikel wurde in liebenswürdiger Weise von Daniel Spörri zur Verfügung gestellt.*

Photos: 2 Rudolph Burckhardt; 3, 9, 14, 15 Shunk-Kender, Paris; 4 Luc Joubert, Paris; 5, 10, 11 Vera Spörri, Paris; 6 Christer Christian; 7 Robert David; 8 Peter A. Juley & Son, New York; 12 Schuch, Berlin-Charlottenburg; 16, 18 Studio Yves Hervochon, Paris; 20 Gregers Nielsen, Kopenhagen