

Die Affichisten

Haut der Mauern

Von Mauern und Zäunen abgerissene Plakat-Ausschnitte beleben mit ihrer wuchtigen Präsenz vom 22. Oktober 2014 bis 17. Januar 2015 eine fiktive Stadtlandschaft im Museum Tinguely.

Dass die als «Affichisten» unter einem Hut versammelten Künstler Raymond Hains, François Dufrêne und Jacques Villeglé der Gruppe der Nouveaux Réalistes zugerechnet werden, ist ausschliesslich dem charismatischen Kunst-Promoter Pierre Restany zuzuschreiben. Aus eigenem Antrieb hätten die selbstbewussten Individualisten, die sich – einzeln und gemeinsam – kurz nach Kriegsende daran machten, den traditionellen Kunstbegriff zu zertrümmern, am 27. Oktober 1960 nicht Yves Kleins Wohnung aufgesucht, um dort ein Dokument zu unterzeichnen, das sich Pierre Restany ausgedacht hatte.

Aber Vieles, was da beschworen wurde, war ihnen schon vertraut. Jacques Villeglé, der einzige überlebende Affichist, der dem Kunstkonzept auch als einziger treu geblieben ist, weist im Katalog der Ausstellung «Poesie der Grossstadt – Die Affichisten» in einem sehr informativen Gespräch mit Kurator Roland Wetzel darauf hin, dass die Gruppe bereits im Frühling 1960 dank Restany ausstellen konnte. Das war in Mailand in der Galerie Apollinaire, und der Text, den der umtriebige Organisator dafür geschrieben hatte, habe sich an Erläuterungen orientiert, die Villeglé 18 Monate davor unter dem Titel «Des réalités collectives» publiziert hatte. Er wollte damit dem Missverständnis von Besuchern begegnen, dass es sich bei den erstmals im Mai 1957 unter dem Titel «La Loi du 29 juillet 1881» in der Galerie Colette Allendy ausgestellten Arbeiten von ihm und Hains um Collagen gehandelt habe.

Die Entstehung der Gruppe der «Nouveaux Réalistes», findet Villeglé, müsste eigentlich auf den 2. Oktober 1959 fixiert werden. Damals wurde die Pariser Biennale der Jungen

Sie gehörten zu den innovativsten, von neuen Ideen strotzenden Künstlern in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Sie waren dabei, als der Kunstkritiker Pierre Restany (1930–2003) am 27. Oktober 1960 in der Wohnung von

Yves Klein (1928–1962) sein Manifest eines «Nouveau Réalisme» vorlegte, um sie – darunter auch Arman, Martial Raysse, Jean Tinguely und Daniel Spoerri – zu einer Künstlergruppe zu formen. Und gleichwohl sind die Affichisten hierzulande (und auch in Deutschland) kaum bekannt: François Dufrêne (1930–1982), Raymond Hains (1926–2005) und Jacques Villeglé (geb. 1926). Auch der Italiener Mimmo Rotella (1918–2006) machte mit. Und der Deutsche Wolf Vostell (1932–1998) wird ihnen zugezählt. Unter dem Titel «Poesie der Grossstadt – Die Affichisten» ermöglicht das Museum Tinguely in Basel einen umfassenden Einblick in das Schaffen dieser Anti-Maler, die als eine Art Stadtindianer von der Sonne gebleichte, vom Regen aufgeweichte und von Vandalen verunstaltete Plakatschichten von Mauern und Zäunen rissen, um sie als urbane Zeitzeugnisse zu bearbeiten und auszustellen. Die von Roland Wetzel, Direktor des Museums Tinguely in Basel, und Esther Schlicht, Kuratorin und Ausstellungsleiterin der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main, gemeinsam konzipierte Schau gibt vom 22. Oktober 2014 bis 17. Januar 2015 in Basel (und danach in Frankfurt) einen umfassenden Einblick in das künstlerische Universum dieser Individualisten.

Ein deutsch-englischer, opulent bebildeter, grossformatiger Katalog mit Essays von Bernard Blistène, Fritz Emslander, Esther Schlicht, Didier Semin, Dominique Stella und einem Interview von Roland Wetzel mit dem letzten lebenden Affichisten Jacques Villeglé sowie einem ausführlichen Dokumentarteil macht die grossstädtische Poesie der Affichisten fassbar. Die Publikation ist bei der Snoeck Verlagsgesellschaft mbH Köln erschienen. 280 Seiten, CHF 42.00.



eröffnet – dank einer Café-Bekanntheit von Raymond Hains, die wiederum Pierre Restany kannte, fanden ihre Arbeiten dort ein erstes Mal ein grosses Publikum

Für Hains und Villeglé, die seit Jahren zusammen arbeiteten und dabei wenig Kontakte zu gleichaltrigen Künstlern gehabt hatten, war der Zusammenschluss sehr wichtig. Er eröffnete ihnen die Möglichkeit, an Ausstellungen teilzunehmen und ein eigenständiges Profil zu gewinnen.

Am Anfang der Zusammenarbeit von Hains und Villeglé stand allerdings nicht das Abreißen von Plakaten, sondern ein gemeinsames Filmprojekt. Er habe deswegen sein Architekturstudium in Nantes aufgegeben und sei Ende 1949 nach Paris gezogen, berichtet der Künstler im Interview. Hains hatte sich dort schon vier Jahre zuvor eingerichtet und erste Foto-Experimente gemacht. In der Ausstellung sind einige seiner frühen «hypnagogischen» Arbeiten zu sehen. Die Effekte erreichte er mit einem Fotoapparat, dessen Objektiv er mit einem gerillten Glas ausgestattet hatte.

Das gemeinsame Filmprojekt nannte Villeglé «Pénélope» – weil er sich nicht vorstellen konnte, dass das gemeinsame Werk je vollendet würde, ebenso wenig wie das Totentuch für ihren Schwiegervater, an dem Odysseus' Gemahlin nächtens webte, um die zudringlichen Freier abzuhalten. So kam es auch. Die Künstlerfreunde entzweiten sich über der Frage, wie die musikalische Begleitung des Streifens gestaltet sein sollte. Zuvor hatten die beiden aber jahrelang gemeinsam experimentiert – wobei es nicht falsch ist, sich Hains als den Tüftler und Erfinder und Villeglé als den Macher vorzustellen, der konsequent einem Konzept folgte.

Er habe erst 1957, als er seinen Text über den «Nouveau Réalisme» verfasst habe, gemerkt, wie grundverschieden ihre Kunstvorstellungen gewesen seien. Villeglé stellte fest, dass sein Freund die Plakatabrisse nie wirklich ernst genommen habe. Während er, Villeglé, die Décollagen als «anonyme Plakatabrisse» definierte – und sich damit von der Urheberschaft distanzierte – erfand Hains den Begriff



Kollektiv einzigartig: Urkunde der Nouveaux Réalistes

der «personifizierten Abstraktion», um seinen eigenen künstlerischen Beitrag beim Abriss hervorzuheben.

Trotz der fundamental unterschiedlichen Wahrnehmung und der getrennten Wege, die sie nach dem Höhepunkt der Plakat-Aktionen einschlugen, blieben die beiden Pioniere der Décollagen durch die grosse Zahl gemeinsamer Werke eng verbunden. Den ersten grossflächigen Abriss – «Ach Alma Manetro» genannt – machten die beiden noch nicht 23-jährigen Jungkünstler im Februar 1949. Das über zweieinhalb Meter breite Bild besticht durch den durchgehenden Kontrast von roten und schwarzen Wortfetzen auf hauptsächlich ockerfarbigem Grund.

Bis 1957, als sie in der Galerie von Colette Alendy ihre Fundstücke zum ersten Mal ausstellen durften, seien die Décollagen tel quel gezeigt worden, erläutert Villeglé. Erst für die Schau im vornehmen 16. Arrondissement wurden die Plakate aufgezogen und in rechtwinklige Form gebracht: «Man konnte

nicht mit kruden Plakaten in eine Galerie kommen, das war stillos, schlicht nicht machbar. ... In der Galerie wurden die Plakate zu «Tafelbildern». Wir mussten uns den Konventionen beugen.»

Durch die Wahl des Ausschnitts sieht Villeglé die Überraschung gesteigert, welche die Entdeckung eines von Unbekannten zerfetzten Plakats bei ihm selbst auslöste: «Ich beschneide die Plakate oder auch nicht; manchmal zeige ich sie wie sie sind, und schneide später einen Teil heraus und ziehe ihn auf, weil mir das Bild dadurch interessanter vorkommt., ...»

Mit Jahrgang 1930 war François Dufrêne der jüngste im Bunde der drei Pariser Affichisten. Er hatte sich in der Kunst-Szene in den frühen 1950er Jahren als Anhänger des «Lettrismus» mit seinen Vorträgen von Lautgedichten schon einen Namen gemacht und nach dem Bruch mit der Bewegung den «Ultra-Lettrismus» begründet, als er sich für abgerissene Plakate zu interessieren begann. Raymond Hains erinnerte sich, dass Dufrêne dabei war, als er 1957 das «Entrepôt Bompain», ein Lager von Plakatwänden, beklebten Bauzäunen und Blechschildern, entdeckte.



Vollgültiger Maler: Dufrêne's «A RaymondHains»,1960



Gesteigerte Überraschung: Villeglé in Aktion (1961)

Im Gegensatz zu Hains und Villeglé war Dufrêne von den Rückseiten der abgerissenen Plakatschichten fasziniert, in die sich oft die Strukturen von Mauern oder Brettern eingepägt hatten. Im Unterschied zu seinen Kollegen, die sich auf die Auswahl besonders auffälliger «Bilder» konzentrierten, bearbeitete Dufrêne die Plakate mit Messer und Kratzinstrumenten. Im Katalog schreibt der Kunsthistoriker Didier Semin, dass Dufrêne derjenige unter den Plakatdieben gewesen sei, der «mit dem grössten Nachdruck den Status eines vollgültigen Malers beansprucht» habe.

«Ich bin es, der kratzt – ein Künstler bis in die Fingernagelspitzen», schrieb er 1963, «und um aus einer gewissen Plakatedicke eine besonders gute Schicht offenzulegen, die den natürlichen Abdruck, ihrer Nachbarin von unten empfangen hat, verfare ich akribisch in stufenweisen Décollagen durch ein, zwei, drei oder vier Stockwerke hindurch; meine Technik können wir, um sie von den traditionellen *estampages* der Orientalen zu unterscheiden, *ouestampages* bezeichnen.»

Nicht nur die Kratzerei und die archäologische Suche nach der «besonders guten Schicht» ist typisch für Dufrêne, sondern auch der Drang zum Wortspiel. *Estampage* heisst das Geprägte, Gestanzte, umgangssprachlich aber auch die Nepperei. Dufrêne findet in dem Wort die Silbe «est», Osten, und kontrastiert sie mit «ouest», dem Westen, worauf wie von selbst die westlerischen *ouestampages* entstehen, um sie von den «orientalischen» *estempages* zu unterscheiden.

Einen Witz hatte sich der Künstler schon mit seinem ersten Werk erlaubt, dem noch bescheidenen, 55 auf 25 Zentimeter grossen Hochformat «La Golonne fantôme» von 1957, das von einer säulenartigen Formation dominiert wird, dem Trugbild einer «Colonne», Mit elsässischem Akzent ausgesprochen ist das eine «golonne», und das Trugbild («fantôme») ist in Wirklichkeit «Vendôme» – jene Vendôme-Säule also, die [Gustave Courbet](#) einst zum Verhängnis geworden war.

Während die drei jungen Franzosen überzeugt waren, als erste und einzige Affichen zu Kunst zu machen, wirkte in Rom der acht Jahre ältere Mimmo Rotella als Plakat-Abreisser – aber anders. Der weltgewandte Maler, der Léger, Picasso, de Chirico und andere Meister der klassischen Moderne kannte und zu Beginn der 1950er-Jahre als Fulbright-Stipendiat zwei Jahre in Kansas City als Artist in Residence verbracht hatte, fühlte sich 1952 nach seiner Rückkehr nach Italien mit seinem konstruktivistischen Stil nicht mehr glücklich. Seine Kunst schien ihm zu wenig eigenständig; er suchte nach einer eigenen, unverwechselbaren künstlerischen Sprache und probierte von der Fotografie bis zur Lautpoesie, von Objektassemblagen bis zur primitiven Musik alle erdenklichen kreativen Ausdrucksformen.

Pierre Restany, der den Italiener 1958 kennen lernte, berichtete später, dass ihn seine fotografischen Streifzüge durch Rom auf die «farbige, pulsierende Haut der Mauern» aufmerksam werden liessen, Aus dieser «ständigen besessenen Beobachtung», schreibt die Kuratorin Dominique Stella in ihrem Katalog-Essay, seien «die ersten fragmentarischen Entnahmen uralter Verputze» erwachsen.

Rotella wandte dabei ein Verfahren an, das schon Leonardo da Vinci beim Betrachten der Maserung von Marmor entdeckt hatte. Er empfahl, «dass du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bekleckst sind ... Hast Du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du die Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen, geschmückt mit

Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, grossen Ebenen, Tal und Hügeln in mancherlei Art.»¹

Die Methode war besonders unter Surrealisten beliebt; Max Ernst verwendete sie für seine «Frottagen», indem er die Maserung des Parketts in seinem Hotelzimmer mit der Abriebtechnik auf Papier übertrug. Rotella beschränkte sich zuerst auf das Abreissen von Plakatresten, die er 1954 – als erster der Affichisten – in der Gruppenschau «Sei pittori sul Tevere» «in gewollter Konfrontation zu den damaligen Formen der abstrakten Malerei», so Dominique Stella, ausstellte.

Die Exponate der Ausstellung zeigen eindrücklich, den Weg, den Rotella von den «malerischen» Abrissen (die er zum Teil auch bearbeitete) zu den «zeichnenhaften» Plakaten (auf denen gegenständliche Elemente dominieren), gegangen ist. Anfang der 1960er Jahre reichten die Sujets von Kinoplakaten bis zu Produktreklamen. Besonders die ikonenhafte Erscheinung der Marilyn Monroe fasziniert ihn.



Bessene Beobachtung: Rotellas «Marilyn», 1962

¹ aus: Traktat über die Malerei, hrsg. Marie Herzfeld, Jena 1925 (zit. aus Katalog, S. 176)



Politische Botschaft: Vostells «Grosse Sitzung...», 1961

Mimmo Rotella, wiewohl bei der Unterzeichnung des Manifests in Yves Kleins Wohnung nicht anwesend, war von Anfang an Mitglied der «Nouveaux Réalistes». Er stellte mit ihnen aus und zog 1964 von Rom, wo seine Kunst seiner Ansicht nach nicht gebührend zur Kenntnis genommen wurde, nach Paris.

Anders als dem Italiener gelang es dem Deutschen Wolf Vostell nicht, im Kreis der Affichisten anerkannt zu werden. Das Pariser Plakat-abreisser-Trio hielt ihn für einen Plagiator, weil er seine ersten *Décollages* erst 1954 in Paris realisierte. Vostell dagegen machte geltend, dass er am 6. September jenes Jahres, als Kunststudent in Paris und der fremden Sprache nur unvollkommen mächtig, ein eigentliches Erweckungserlebnis hatte. Auslöser war das Wort «*décollage*» in einem Bericht über den Absturz einer Super-Constellation der Fluggesellschaft KLM, die kurz nach dem Abheben vom irischen Flughafen Shannon in das Mündungsdelta des gleichnamigen Flusses gestürzt war.

«*Décollage*», der Begriff, der den Prozess des Ablösens, des sich Trennens von einem festen Untergrund bezeichnet, und den sich die Aviatik für den Startvorgang eines Flugzeugs geliehen hatte, wurde zu einem Schlüssel für Vostells Kunstverständnis: «Dies war für mich der Moment, meine Gedanken über Kunst und Leben neu zu formulieren, wenn nicht sogar vollkommen zu ändern», schrieb Vostell Anfang der 1970er Jahre in einem Lebenslauf. «Mein Eindruck war so stark, dass ich abgerissene Plakate stärker wahrnahm als abstrakte Malerei und der Flugzeugabsturz bedeutungsvoller für mich war, auch tragischer, als jede Skulptur, die ich jemals gesehen hatte.»

Um noch einen draufzusetzen, begann der Künstler, das Wort auseinander zu schreiben: «*Dé-coll/age*». Obwohl Vostell die Plakat-Abrisse durch die Erfindung des Happenings (das er zunächst als «*Demonstration*» bezeichnete) auf ein neues Niveau hob, verweigerten ihm Villeglé, Hains, Dufrêne und Rotella sowie die übrigen neuen Realisten 1960 die Aufnahme in ihren Kreis.

Tatsächlich unterscheiden sich die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten Vostells formal kaum von denen der Ur-Affichisten. Der Unterschied liegt vielmehr im Inhaltlichen: Die Affichisten verzichteten auf politische Botschaften, Vostell nicht.

«Entscheidend für Vostells Abrissbilder wie für seine *Décollage*-Aktionen», erläutert Fritz Emslander, Aktionskunst-Spezialist und stellvertretender Direktor des Museums Morsbroich in Leverkusen, in seinem Katalog-Beitrag, «sind weniger die Aneignung und künstlerische Weiterbearbeitung von Wirklichkeitsfragmenten in bestimmten technischen Verfahren als der Nachvollzug durch den Betrachter und dessen Teilhabe, sein intellektuelles oder auch handgreifliches Mitwirken.»

Nicht nur in diesem Katalog-Beitrag ist auffallend, mit welchem immensen Erklärungsaufwand die Kunst der Affichisten beschrieben wird. Die raffinierten Wortgirlanden sind ein Hinweis darauf, dass die Autorinnen und Autoren annehmen, sie müssten die Plakatabreisser vor dem Vorwurf in Schutz nehmen,



Einzigartige künstlerische Präsenz im Grossformat: Jacques Villeglé «L'Anonyme du dripping, 15 avril 1967»

das alles sei gar keine wirkliche kreative Leistung, sondern bloss eine Form von höherem Vandalismus. Wer sich allerdings die Mühe macht, die im Katalog grossformatig reproduzierten Werke genau zu betrachten und sich auf die Formen- und Farbvielfalt einzulassen, sieht zu ausgeklügelter Hermeneutik keinerlei Notwendigkeit.

Die Wucht und die ungeheure künstlerische Präsenz der meist grossformatigen Werke in den Ausstellungsräumen des Museums Tinguely ist überwältigend. Sie übertrifft unseres Erachtens in mancher Hinsicht die Wirkung weit berühmterer und ähnlich grossflächiger Werke der Pop-Art, die der Farbigkeit und dem Formenreichtum der von vielen Zufällen

gesteuerten Abriss-Kunst höchstens ihre distanzierte Coolness entgegen zu setzen haben.

© Jürg Bürgi 2014 Text und Bilder S.5 und S.6.
 © Illustrationen S. 2: <https://www.pinterest.com/pin/569142471628854130/>; S. 3 oben: J. Paul Getty Trust; Foto Shunk Kander (Los Angeles, 2014.R.20); S. 3 unten: ProLitteris, Zürich; Basel; Foto: Marc Damage; S. 4: Pro Litteris, Zürich; Foto: Thijn van de Ven.

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:
 PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel
 IBAN CH75 0900 0000 4003 2963