

Arman

Vollgestopfte Kanone

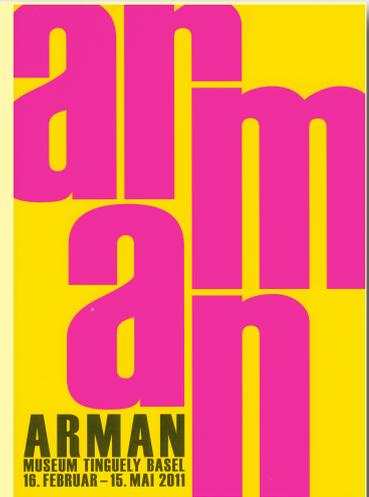
Als Sammler und Sortierer von Müll, als Zerstörer und Arrangeur präsentiert sich Arman erwartungsgemäss in einer Werkschau des Museums Tinguely. Eher überraschend wird deutlich, wie sehr seine Kunst von der Malerei geprägt war.

Selten lohnt es sich, eine Kunstaussstellung erst anzusehen, nachdem man den Katalog gelesen hat. Die vom Pariser Centre Pompidou konzipierte und für das Museum Tinguely in Basel adaptierte grosse Werkschau für Tinguelys Weggefährten Arman gehört zu diesen Ausnahmen.

Zu Recht wiesen die Ausstellungsmacher bei der Vorstellung der Schau auf die Bedeutung des umfangreichen Katalogs hin. Das sorgfältig gestaltete Buch zur Pariser Ausstellung stellt nun – vollständig übersetzt – das einzige deutschsprachige Referenzwerk über den Künstler dar. Mehrere Beiträge befassen sich kenntnisreich mit der Umbruchzeit am Ende der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, indem sie Armans künstlerischen Spuren folgen.

Zur Debatte stand damals nichts weniger als die Überwindung des gültigen Kunstbegriffs. Theoretisch munitioniert vom Kunstkritiker Pierre Restany, probte am 27. Oktober 1960 eine Gang von Newcomern, darunter die Südfrenzen Armand Fernandez, der sich Arman nannte, und Yves Klein, aber auch die Schweizer Jean Tinguely und Daniel Spoerri, den Aufstand gegen den etablierten Kunstbetrieb, indem sie sich zur Gruppe der «Nouveaux Réalistes» zusammenschlossen. Klein hatte zweieinhalb Jahre zuvor, Ende April 1958, in der Pariser Galerie von Iris Clert mit seiner Ausstellung «La sensibilité picturale à l'état de matière première – le Vide» den Startschuss gegeben. Indem er Wände und Vitrinen der Galerie leer liess, trieb er die bereits früher begonnene Entmaterialisierung seiner Werke auf die Spitze.

Vom 16. Februar bis zum 15. Mai 2011 ist der als Müll-Künstler und Destruktionist berühmte Arman (1928 bis 2005) mit einer umfassenden Werkschau im Museum Tinguely in Basel präsentiert. Die Retrospektive des Pariser Centre Pompidou (Kurator: Jean-Michel Bouhours), die für den Basler Auftritt um wichtige frühe Werke ergänzt wurde (Kuratorin: Annja Müller-Alsbach), zeigt in sieben Einheiten, die den verschiedenen Werkgruppen entsprechen, rund 80 Arbeiten des französisch-amerikanischen Tinguely-Freundes. Ergänzt werden die zwei- und dreidimensionalen Werke durch ausgewählte Filme, die den Künstler in Aktion zeigen.



Zur Basler Ausstellung erschien in deutscher Sprache eine sorgfältig gestaltete und opulent illustrierte Monografie mit kenntnisreichen Aufsätzen, die Arman und sein Werk im künstlerischen und historischen Kontext erläutern: Jean-Michel Bouhours/Annja Müller-Alsbach (Hrsg.): Arman. Basel 2011 (Museum Tinguely), 364 Seiten, CHF 52.00/EUR 43.00.

Zwei Tage vor der Unterzeichnung der Gründungsurkunde der Neuen Realisten setzte Arman am gleichen Ort mit der Ausstellung «Le Plein» einen Kontrapunkt. In der leergeäumten Galerie häufte er Abfälle an – kaputte Möbel (die der Armenpriester Abbé Pierre beschaffte), Industrieabfälle, alte Velos, Schallplatten – und startete damit eine fulminante Karriere als «Archäologe der Gegenwart» (so Alfred Pacquement, Direktor des Centre Pompidou, im Vorwort zum Katalog).

Gerade weil er mit Abfällen arbeitete, war sich Arman der Vergänglichkeit seiner Kunstwerke und der Flüchtigkeit seiner Kunst sehr bewusst: «Der wahre Fortbestand ist der, andere

junge Leute, andere Künstler zu befruchten, die einem etwas abnehmen, das sie ihrerseits weitergeben werden», äusserte er gegenüber Daniel Abadie. «Die Geschmäcker die Techniken, die Welt ändern sich nunmehr in einer derartigen Geschwindigkeit, dass man noch nicht einmal sicher sein kann, ob der Begriff des Werks in hundert Jahren überhaupt noch existiert.»¹

So wie Arman bei seiner künstlerischen Arbeit auf penible Art auf Organisation und Ordnung achtete, so hielt er es auch mit seinen Gedanken. Selten hat ein Künstler so oft und so klar über seine Arbeit, über Motive und Motivationen reflektiert wie er. Er wusste immer genau, was er tat, und weshalb. Nichts überliess er dem Zufall. Deshalb sprach er offen darüber, wie man es anstellt, als Künstler zu überleben.

Es ist deshalb ein grosses Verdienst der Katalog-Herausgeber, dass sie den Nouveau Réalisme-Experten Renaud Bouchet ausführlich über die ökonomische Seite des Kunstbetriebs der frühen sechziger Jahre berichten liessen.

Arman begann seine Karriere als Maler, indem er zunächst versuchte, eine Synthese aus dem Stil von Nicolas de Staël und von Serge Poliakoff zu schaffen. Als er aber Mitte der fünfziger Jahre begann, sich von der traditionellen Malerei zu entfernen und mit zwei- und dreidimensionalen Objekten zu experimentieren, sah er sich als Neo-Dadaist zurückgewiesen. Der Traum vom Künstlerleben blieb zunächst unerfüllt: Arman jobbte im Möbelgeschäft seines Vaters, als Türsteher und als professioneller Judo-Trainer.

Er war nicht der Einzige, dem der Zugang zum «Salon des Réalités Nouvelles» und zu den guten Adressen des Kunsthandels verschlossen blieb. Es war der ebenso eloquente wie hervorragend vernetzte Kunstkritiker Pierre Restany, der unermüdlich auf Schwierigkeiten der Avantgardisten hinwies, angemessene Auftrittsmöglichkeiten zu finden.



Ohne Spiritualität, ohne Magie: «Poubelle de Jim Dine»

Im Gegensatz zu seinem Freund Klein (und auch im Gegensatz zu Jean Tinguely und Daniel Spoerri) gelang es Arman bis im Herbst 1960 nicht, in Paris seine neuartigen, «Poubelles» genannten Müll-Container öffentlich zu zeigen. Selbst Iris Clert, sonst für allerlei gewagten Schabernack zu haben, wies die «Poubelles» zurück, weil ihnen angeblich «Spiritualität» und «Magie» abgingen.

Den Durchbruch schaffte Arman im Sommer 1960 mit Hilfe des Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela, der schon Yves Kleins monochrome Gemälde gezeigt hatte und auch Beziehungen zu Jean Tinguely und zu Daniel Spoerri pflegte. Obwohl die deutschen Kritiker über Armans «Poubelles» und «Accumulations» schnödeten, war die Ausstellung kommerziell ein Erfolg: alle 21 Objekte fanden einen Käufer, und Arman lernte Sammler und Künstler kennen, darunter Josef Beuys, der damals an der Düsseldorfer Kunstakademie lehrte.

¹ Zit. nach Katalog S. 23. Quelle a.a.O.

Noch während der Düsseldorfer Schau entschied Iris Clert, Armans Arbeiten zu präsentieren – und zwar richtig. Doch so spektakulär die Schau war, sie endete in einem geschäftlichen Fiasko. Arman, der mit seiner Kunst eine Familie ernähren musste, war nicht bereit, künstlerisch Kompromisse zu machen, aber er erkannte die Möglichkeiten, der Gruppenbildung: «Die Zugehörigkeit ist ein Komfort, denn man vereint sich, um einen Block zu bilden», erinnerte er sich 1992. «Man findet leichter Galerien oder Kritiker, die Zeitungen können leichter angesprochen werden. man vereint sich, um sich Mut zu machen.»²

Als die Nouveaux Réalistes ihre kollektiven Anstrengungen im Februar 1963 beendeten, konnte Arman erstmals von seiner Kunst leben: Die finanziellen Sorgen, die ihn einst eine Einladung zu einer Ausstellung in England absagen liessen, weil er das Reisegeld nicht aufbringen konnte, gehörten der Vergangenheit an. «Die Zeit der polemischen Stellungnahme, des Zeugnisablegens und der Manifeste», erklärte Pierre Restany, für «beendet. Nun ist die Zeit reif für positives Handeln und Schaffen».³

Die amerikanische Kunstszene erwies sich für die europäische Avantgarde als fruchtbares Terrain – nicht nur für Arman, der 1961 seine Arbeiten in der Schau «The Art of Assemblage» im MoMA präsentieren konnte, sondern auch für Jean Tinguely und viele andere.

Wie Renaud Bouchet betont, gehörte es zur Ironie des Zweckbündnisses der Nouveaux Réalistes, dass das Etikett in den USA nicht zog. Wer sich darauf versteifte, konnte sogar im Abseits landen, weil im New Yorker Schmelztiegel allem, was aus Paris kam, ein Goût von Déjà Vu anhaftete.

Arman – und alle Andern, die in dieser Zeit in den USA ins Geschäft kamen – profitierte davon, dass die Gruppe der Nouveaux Réalistes



Fruchtbares Terrain: «Malheur aux barbus» (Detail)

keinen gemeinsamen Nenner kannte. Im Gegenteil: Jede und jeder, die sich dazu zählten, versuchten künstlerisch eine eigene Nische zu besetzen. Yves Klein patentierte seinen Blauton IKB, Tinguely seine Zeichenmaschinen und Arman arbeitete mit Abfällen – nicht zuletzt weil sie nichts kosteten – und lebte seinen Sammeltrieb aus. Von diesen ersten fixen Positionen aus, entwickelten die Künstler ihre Konzepte weiter.

Indem sie in einem siebenteiligen Parcours durch sein Werk führt, arbeitet die Ausstellung des Centre Pompidou das Spezielle an Armans Kunstschaffen deutlich heraus: Anders als etwa Tinguely, dessen Arbeit sich von feinen, mechanisierten Reliefs über Automaten hin zu grossformatigen, phantasievollen Maschinen bewegte, liess Arman keines seiner Konzepte hinter sich, sondern schöpfte immer wieder aus seinem Repertoire.

Er sei «eine mit Pulver vollgestopfte Kanone, die nur noch abgeschossen werden will», schrieb er 1959 seiner Frau Éliane Radigue. «Meine Sprache organisiert sich, die ver-

² Zit. nach Katalog S. 70. Quelle a.a.O.

³ Zit. nach Katalog S. 73. Quelle a.a.O.



Bedürfnis nach Sicherheit: «La Colère monte»

schiedenen Facetten organisieren sich.»⁴ Wie man eine Sprache nicht vergisst, auch wenn man lernt, mit neuen Wörtern neue Gedanken auszudrücken, so übte Arman mit dem, was er sich bereits angeeignet hatte, weiter, während er schon Neues ausprobierte.

Während er seine «Poubelles» mit Abfall füllte, machte er weiter seine Objekt-Anhäufungen aus Schreibmaschinen, Gebissen, Rasierapparaten oder Damenschuhen und zerlegte mit grandioser Geste aus genau reflektiertem «Zorn» Celli und Geigen, um sie neu zusammensetzen, als wären es dreidimensionale kubistische Bilder.

Der rote Faden in seiner lebenslangen Kunst-Kanonade ist ein penibler Ordnungssinn und die Disziplin asiatischer Kampfsportler. Arman gelang es, sein Handicap – die vom Vater ererbten (und erlernten) Zwänge des Sammelns und Ordnen – in spielerischer Kreativität aufzuheben und zu interpretieren: «Ich glaube, in dem Wunsch, Dinge anzuhäufen, steckt ein Bedürfnis nach Sicherheit, und hin-

ter der Zerstörung, dem Schnitt, steht der Wille, die Zeit anzuhalten.»⁵

Auch dank einigen Arbeiten, die nur im Museum Tinguely zu sehen, zeigt die Ausstellung, wie sehr Armans Schaffen von seinem erlernten Metier, der Malerei, geprägt ist. Es ist offensichtlich, dass er sich auf seinem Weg zunächst von der flach aufgespannten Leinwand distanzierte. Aber die Trennung war nur von kurzer Dauer. Selbst die «Poubelles» verraten einen malerischen Impetus. Und mit den auf Tableaus arrangierten Instrumenten-Collagen ist der Wille offensichtlich, den Objekten einen Hintergrund und einen Rahmen zu geben.

Die eingesetzten Mittel unterscheiden sich zwar – mal sind es verschiedenfarbige Pinsel («Sevillanas»), mal Farbtuben («Hello Jackson») oder die Einzelteile eines Cellos – doch die Absicht ist immer dieselbe: eine flächige Bildwirkung zu erzeugen.

Pompidou-Direktor Paquement überträgt Armans Hang zum Ordnungschaffen auf seine Stellung in der Kunstgeschichte: «Die Gitarre der Kubisten, das Automobil der Futuristen, das Readymade von Duchamp, der Müll von Schwitters, das Klavier der Surrealisten, die Farbtube des Action Painting: Sein Werk durchquert noch einmal die Geschichte der Moderne, reinkarniert diese und formt daraus seine mitreissende und gewaltsame Synthese.»⁶

© Jürg Bürgi 2011 (Text und Bilder).
Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig.
<http://www.juerg-buergi.ch>

⁴ Zit. nach Katalog S. 33. Quelle a.a.O

⁵ Zit. nach Katalog S. 252. Quelle a.a.O.

⁶ Katalog S. 22