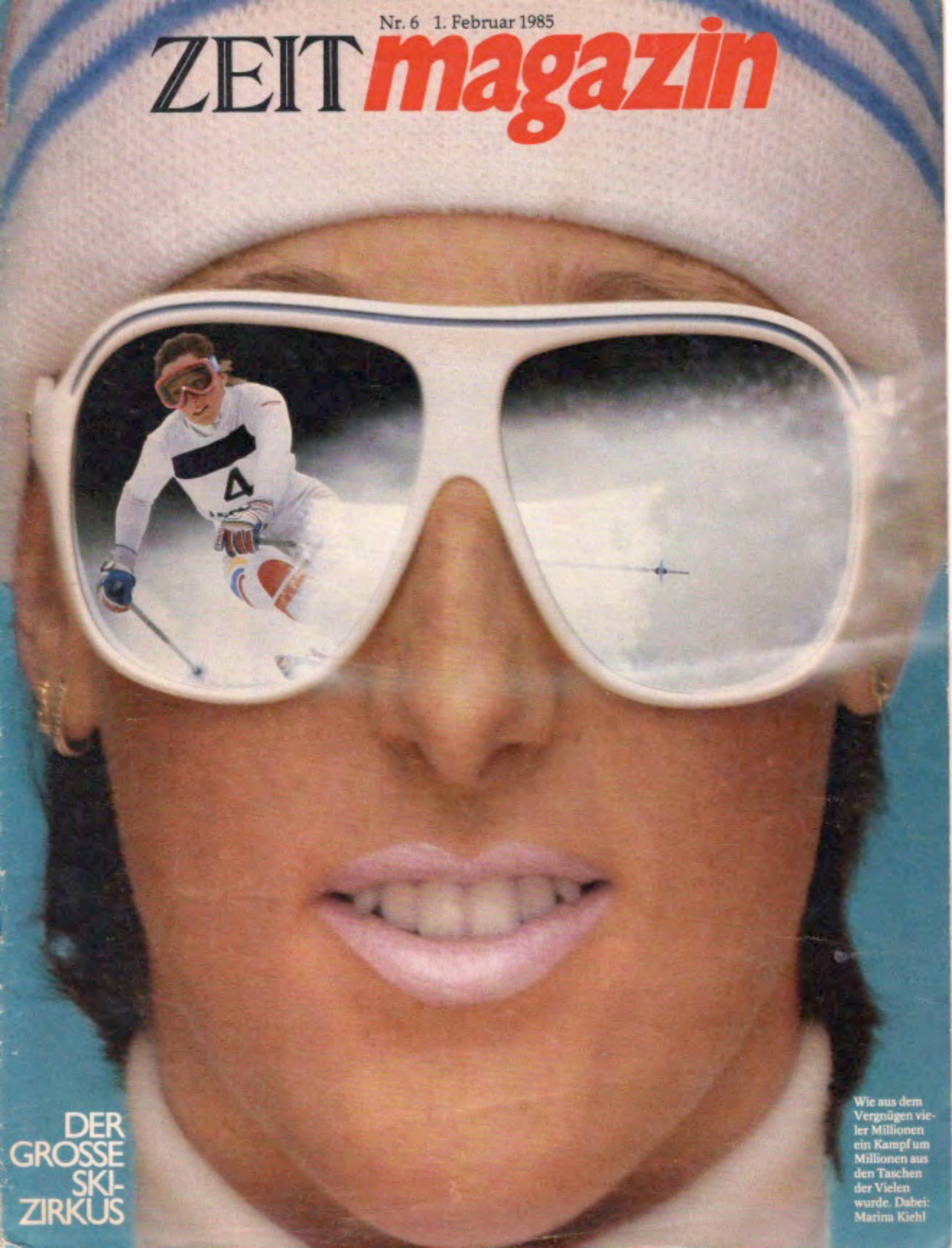
Nr. 6 1. Februar 1985

ZEIT magazin



DER GROSSE SKI-ZIRKUS

Wie aus dem Vergnügen vieler Millionen ein Kampf um Millionen aus den Taschen der Vielen wurde. Dabei: Marina Kiehl

Inhalt

In der weißen Arena. Reiner Klingholz über den Ski-Zirkus der Profis ..... **Seite 6**
Die leere Seite. Shortstory von Tania Blixen .... **Seite 16**
Ein streitbarer Visionär. Hans Platschek über den Maler Constant ..... **Seite 24**
Spielbank. Tratschke, Labyrinth, Schach, Logelei, Flupp Hugats Mix-Tour, Auflösungen, Rätsel ..... **Seite 32**

Titel: Curtis Williams, Agence Vandystadt

VON »COBRA« ÜBERNAHMEN SIE



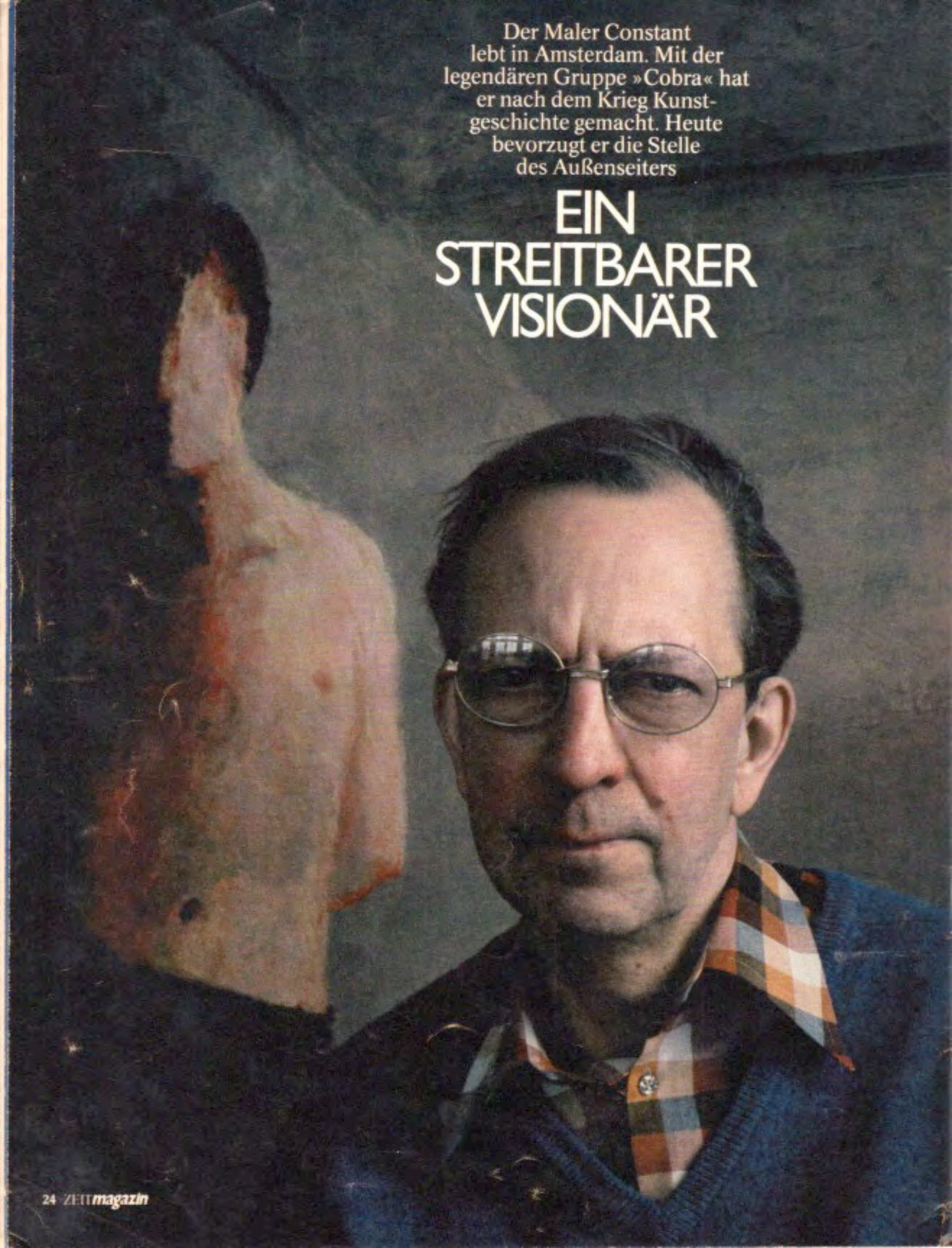
So wie er, in seinem alten Haus am Krummen Wall, des Morgens aquarelliert oder, später, in seinem Atelier auf einer der drei Amsterdamer Landzungen großformatige Bilder malt, denen, wer will, das Etikett „poetischer Realismus" anheften mag: Der Maler Constant könnte wie ein Sonderling wirken, der am Rand der Kunstgeschichte seinem Spleen nachgeht. Nichts aber ist falscher. Von 1948 bis 1951 hat Constant, als Mitbegründer und Protagonist der Gruppe COBRA, Kunstgeschichte gemacht. Denn was heute „heftige Malerei" heißt, „Transavantgardismus" oder „die Jungen Wilden", das ist von den COBRA-Malern schärfer, und in keinem Fall von merkantilen Erwägungen getrieben, in Szene gesetzt worden.

Aber nicht deshalb steht der nunmehr prominenteste Maler der Niederlande als exemplarischer Fall da. Er, der Kunst stets „gegen den Strich" gebürstet hat, läßt in seiner Kritik an dieser Gesellschaft und ihren Sehbedürfnissen nicht nach. Wo andere „Entwicklungen" sehen, sieht er „Abwicklungen".

„Allzuweit ist die Meinung verbreitet", so schreibt er schon 1964, „daß die vermehrten Ausgaben für ‚Kunst' der kulturellen ‚Entwicklung' zugute kommen. Wer sich dieser Illusion hingibt, überschätzt ernstlich den Einfluß, den der Künstler heute noch auf das gesellschaftliche Geschehen ausüben kann." In den sechziger Jahren hat Constant, anstatt zu malen, Modelle für eine mögliche Urbanistik, für den Homo ludens, gebaut.

Es ist nur konsequent, wenn er heute eine Malerei betreibt, die alles andere als revolutionär oder avantgardistisch anmutet. In der Kunstwelt sind schon nicht mehr „Abwicklungen" an der Tagesordnung, sondern schlichtweg Abdeckereien. Moden, Trends und eine handfeste Spekulation bestimmen nicht nur den Vertrieb, sie bestimmen auch die Herstellung. Soll man da überhaupt malen, wo doch ein paar hingeschluderte Leinwände oder ein paar bunt angestrichene Pappkartons genügen? Constants Antwort liegt im Risiko, großformatige Bilder in aller Seelenruhe so zu malen, daß sie für sich stehen können und, ein schöner Nebeneffekt, die Smarten mit dem Taschenrechner in der Hand, vor den Kopf stoßen.

Hans Platschek



Der Maler Constant lebt in Amsterdam. Mit der legendären Gruppe »Cobra« hat er nach dem Krieg Kunstgeschichte gemacht. Heute bevorzugt er die Stelle des Außenseiters

EIN STREITBARER VISIONÄR



Der Künstler vor seinem soeben fertiggestellten Werk »Das Verhör«. Constant hat mit dem Bild eine Pressenotiz über Folter in El Salvador verarbeitet. Der Verhörte ist gesichtslos: Er geht in den Tod

Ein Bericht von Hans Platschek und Dirk Reinartz (Fotos)

Die Tarnung ist perfekt. So wie er sein Fahrrad vor sich her schiebt, auf dem Kopf die Schildmütze und angetan mit einer unscheinbaren Wolljacke, käme niemand darauf, daß er einen Maler mit internationalem Ruhm, eine Figur, die Kunstgeschichte machte, vor Augen hat. Eher wirkt er wie ein Arbeiter, der zur Fabrik, oder wie ein Handwerker, der zum Kunden fährt.

Fraglos ist die Tarnung beabsichtigt. Sie hat einmal praktische Gründe: Sein Haus, ein altes Haus aus dem 17. Jahrhundert am Krummen Wall, liegt gleich vor dem Zeedijk, dem Amsterdamer Drogenviertel. Die Junkies zögern nicht, dort zuzugreifen, wo sie eine gefüllte Brieftasche vermuten. Der andere Grund ist ideeller: Der Maler Constant, mit vollem Namen Constant Nieuwenhuys, besteht darauf, ein Maler zu sein, kein Schau-Mann also, kein Partylöwe, kein Kunstmatador für eine Saison.

Heute sind Constants Bilder gegenständlich, figürlich, man könnte sogar von Realismus sprechen, höbe nicht die filtrierte Erinnerung jedes Sujet in eine andere Dimension. Der Schauplatz in „Nostalgia" ist eine baumlose Landschaft, bevölkert von gesichtslosen Frauen, denen die Farbe Individualität verleiht, von einem ebenso gesichtslosen Geiger und einem Gitarrespieler, der Constant selber sein kann. Er nämlich spielt konzertreif Flamenco und Csárdás; mit seinem Freund Jan, dem Geiger, trifft er sich einmal die Woche zum Hauskonzert. Nur der ältere Mann am linken Bildrand hat eine Physiognomie. Es handelt sich um einen Freund, einen Zigeuner.

Die Arbeit an diesem wie an anderen Bildern, einige mit hochpolitischem Inhalt, ist langwierig. Constant kommt früh in sein Atelier, nachdem er zu Hause, im Erdgeschoß, aquarelliert hat. Er verbringt Stunden damit, Figuren anzulegen, auszulöschen, neu in Lasurtechnik zu entwickeln, und das Monate lang. In zwei Jahren, so sagt er, habe er drei Bilder gemalt. Die Bilder sind solide: Brecht hat für solche Art Arbeit gern das Wort „klassisch" gebraucht. Constant ist das nur recht, mehr noch: Er unterstreicht diesen Eindruck. Ist ein Bild fertig, läßt er einen Kunsttischler kommen und aus meist kostbaren Hölzern Rahmen anfertigen. Auf diese Weise wird der









IN ZWEI JAHREN DREI BILDER

Constants neuere Werke sind gegenständlich, figürlich. An jedem arbeitet er viele Monate. In dem Bild »Nostalgia« (links und oben) zeigt er eine baumlose Landschaft, bevölkert von gesichtslosen Frauen und Musikanten, denen nur die Farbe Individualität verleiht. Einer von ihnen könnte Constant selber sein: Der Maler spielt auf der Gitarre konzertreif Flamenco und Csárdás. – Noch aus Constants früher Zeit in der Künstler-Gruppe »Cobra« stammt das Bild »Der Krieg« (unten)

Bildraum von der Wand isoliert. Gleichzeitig aber, wie es die Kritikerin Fanny Kelk, die Constant nahestand, sagte, kommt damit ein polemischer Zug an den Tag: Der Rahmen meint Tradition und Dauer, das Gegenteil also vom heute üblichen Kunstverschleiß. Er nimmt das Museum vorweg, in das solch ein Bild gehört. Constant macht keinen Hehl daraus, daß er sich seine Bilder ins Museum wünscht. So, das stimmt schon, hat er nicht immer gedacht.

Im Gegenteil. Der achtundzwanzigjährige Constant trat mit der heute legendären Gruppe „Cobra" an die Öffentlichkeit, ein Zusammenschluß einst junger Künstler, dessen Name zwar an die Schlange denken läßt, sich in Wirklichkeit aber aus den Anfangslettern der Städte Kopenhagen, Brüssel und Amsterdam zusammensetzt. Schon die Städte machen deutlich, daß es sich um einen Aufstand gegen das damalige Kunstzentrum Paris handelte, bereits zu jener Zeit nicht mehr das, was es einmal war. Die alten

KLEE UND MIRÓ LASSEN GRÜSSEN

Maler waren Historie, die Neuentdeckungen, etwa ein Alfred Manessier, Epigonen, die Surrealisten Kaufleute und die Abstrakten Designer geworden.

„Cobra" entstand 1948; die Mitglieder kamen nicht nur aus besagten Städten, sondern namentlich aus der Résistance gegen den Faschismus, wenn nicht gar aus kommunistischen Parteien. Alle waren sich einig, daß Kinderzeichnungen, Klokritzeleien, selbst Kaufhausbilder besser seien als Pariser Peinture, die mittlerweile dem Bürgertum seine Kunstauffassung bestätigte. Echte Kunst ist After-Kunst oder, wie ein „Cobra"-Spruch lautete: „Das beste Bild ist jenes, das von der Vernunft nicht geduldet wird." Mit Vernunft ist die Vernunft des Rechenschiebers gemeint, die des Kommandanten Höß, der Restauration, der Baukostenzuschüsse, der Losung „Keine Experimente".

Nicht zufällig nannten sich die „Cobra"-Maler „experimentelle" Künstler. In einem langen durchdachten Manifest aus dem Jahr 1948 kommt Constant zu dem Schluß: „Die problematische Periode der modernen Kunst ist zu Ende, und ihr folgt eine experimentelle Periode. Das bedeutet, daß aus der in diesem Stadium ungebundener Freiheit gewonnenen Erfahrung die Gesetze abgeleitet werden, denen die neue Kreativität gehorchen wird."

Das Wort „experimentell" hat zu Mißverständnissen geführt: Man witterte einen Avantgardismus um jeden Preis, dem als Handelsmarke gerade „Cobra" den Garaus machen wollte. Das Experimentelle hatte vor allem mit der Unbekümmertheit zu tun, Figuren ins Bild zu setzen. Von heute her gesehen, ging Constant am beharrlichsten vor. Ein Bild wie die „Weinende Frau, die von einem toten Blatt verletzt wird", und die obendrein ein zähnefletschendes Tier bedroht, besteht darauf, daß man etwas erkennt, was dem Kunstsinn widerspricht. Gewiß, Klee und Miró lassen grüßen; die vermeintliche Roheit der Malerei aber, die sich, zumal bei Constant, auf den zweiten Blick als Raffinesse erweist, will diese Figurenwelt als nackt und greifbar verstanden wissen, nicht als Entlastung oder Fluchtmittel. Es läßt sich denken, daß die „Cobra"-Maler nichts dagegen gehabt hätten, wenn naive Ausstellungsbesucher oder Kinder in die Bilder hineingekritzelt hätten. Bei Constant kommt etwas Entscheidendes hinzu. Als einziger der Gruppe hat er so rüde, wie die Malweise es verlangte, Bilder der Zeit angefertigt: den Krieg, den Luftangriff, das KZ.

Es kam, wie es kommen mußte. Nicht der aggressive Kulturbegriff, sicher aber die Bilder wurden von jenen, gegen die sie gerichtet waren, erst akzeptiert, dann förmlich mit Gold aufgewogen. 1951 löste sich „Cobra" auf. Im gleichen Jahr begann der „Cobra"-Maler Karel Appel den Kunstmarkt zu erobern. Diesen Markt sah sich Constant mit gesundem Mißtrauen an und beschloß, einen anderen Weg einzuschlagen. Nach wie vor ging es ihm um die Idee einer Gegenkultur, um Denkmodelle, auch wenn die Kunst dabei zu kurz kommen sollte. In Alba bei Turin, zu Besuch bei dem Maler Pinot Galizio, sah er 1956 ein Zigeunerlager, das er sich sofort anders, was die Anlage, die Kommunikation und den Alltag betraf, vorstellte. Der neue Entwurf einer Ansiedlung, darin das Reich der Freiheit vorab schon die Notwendigkeiten ablöste, ergab den Ansatz einer zehnjährigen Arbeit unter dem Titel „New Babylon". Es ging um eine Urbanistik der Zukunft, die dem *Homo ludens*, dem Mann des Spiels, eine Heimstatt bieten sollte: Die Stadt wird zum übergreifenden Freiraum und zum Material für eine Phantasie, die längst an der Macht ist. Mit einer solchen Planung, die allem Hohn spricht, was im Bauhaus, in der Charta von Athen und in Le Corbusiers Atelier gefordert wurde, nahm Constant ganze Trends vorweg, die sich, nicht allein in Urbanistik und Architektur, vielmehr im Zusammenleben überhaupt, zwanzig, dreißig Jahre später artikulierten.

1971 erscheint auf deutsch sein Buch „Der Aufstand des *Homo ludens*", mit der Überschrift: „Spielen oder Töten". Darin heißt es: „Die jungen Menschen unserer Zeit geraten in Bewegung, getrieben von einem unterdrückten Verlangen. Sie wollen ihr Leben intensivieren, sie wollen das Abenteuer, das sie vergebens suchen, provozieren, sie wollen das Leben vom trüben Schleier der Arbeit befreien, sie wollen das Leben zum Spiel machen – notfalls mit Gewalt." Im Gegensatz aber zu den späteren Alternativen und Ökofreaks geht Constant von einer hochindustrialisierten Massengesellschaft der Zukunft aus, von gesteigerter Produktivität, von Automatisierung und folglich von einer stets abnehmenden Arbeitszeit. Das deckt sich mit der Marxschen Utopie von der Abschaffung der (entfremdeten) Arbeit. Das änderte nichts daran, daß Constant seine Vorstellungen von Kontakträumen, Spielwiesen und offenem Bauen nicht nur in Plänen, sondern auch in sorgfältig gebauten Modellen greifbar machte. 1974 zeigte das Museum in Den Haag „New Babylon" in Übersicht.

Eine jener unerfreulichen Pointen, die Wirklichkeiten oft bereithalten, will es, daß ausgerechnet gegenüber von Constants Atelier die Stadt Amsterdam einen sozialen Wohnungsbau aus vorgefertigten Teilen errichtet, nicht einmal eine Wohnmaschine, sondern einen Wohnkäfig. Zeitweise nimmt der Lärm der Bagger und der Kräne derart überhand, daß Constant daran denkt, mit Ohrenschützern zu malen: Ein schon im Entwurf schäbiger Zweckbau wird dem Planer des „New Babylon" vor die Nase gesetzt. Constant zuckt nur die Achseln. Sein „New Babylon" war für eine künftige Gesellschaft gedacht, nicht für eine der herrschenden Umstände. Erst nach einer Veränderung dessen, was technisch und wirtschaftlich so schön „die Sachzwänge" heißt, kommt der *Homo ludens* zu seinem Recht.

Constant zeigt den Unterschied zwischen farbig und bunt

Das Achselzucken meint aber auch, daß für Constant heute allein zählt, was in seinem Atelier passiert. Der nüchterne, allerdings sorgfältig möblierte Raum, in dem auch eine Zimmerpalme nicht fehlt, nimmt in dem Augenblick eine andere Gestalt an, da Constant neue Bilder, Großformate meistens, ins Blickfeld rückt. Die erinnerten Gestalten sind eine Sache, eine andere aber ist der Unterschied, den Maler oft vergessen, auf den jedoch Constant schon in der Cobra-Zeit das Augenmerk richtete: der Unterschied zwischen farbig und bunt. Es mag zwar effektvoll sein, ein Blau neben ein Rot zu knallen, auf die Dauer aber gibt der Kontrast nicht viel her. Constant holt die Farbe aus Tonalitäten hervor: Sein Licht ist nicht ein aufgesetztes Weiß, sondern ein geradezu dramaturgisch vorbereitetes reines Rot oder Gelb.

Das Licht als Farbe: Nicht zufällig kommt die Rede auf Vermeer. Die Tradition kann ein ganz schöner Brocken sein. Für Constant ist die Technik mehr als Handwerk. Er regt sich über die Restauratoren auf, die Rembrandts „Nachtwache" in der Mangel hatten. Schon vor dem Attentat, das einen ganzen Teil zerstörte, seien eben jene Restauratoren aufs Ganze gegangen: „Stell dir vor, die haben die Oberfläche mit Azeton abgeätzt. Als sie merkten, daß sie zuviel weggenommen hatten, griffen sie zu Pinsel und Ölfarbe und malten von sich aus die Stellen neu."

Liest man solche technischen Erörterungen, fällt gar das Wort Tradition, so dürfte manch einer sich an den Kopf fassen. Ist aus Constant, dem Visionär, dem einstigen Avantgardisten, ein bloßer „Malerknecht" geworden, wie George Grosz den Berufsstand sarkastisch zu nennen pflegte? Wie alle Fragen, die auf der Hand liegen, zielt auch diese zu kurz.

Der Mann nämlich, der in seinem Atelier monatelang an einem Bild malt, ist streitbar geblieben, in jenem Gebiet zumal, das er aufs Beste kennt. Er polemisiert gegen einen Kunstbegriff, der zur Perversion seiner früheren Ansichten geworden ist, gegen Kunst als Promotion, gegen Kunstmarktkunst und Saisonkunst, gegen den Dilettantismus als ästhetische Kategorie, ganz zu schweigen gegen eine Kommerzialisierung, die sich die einstmals aufsässige Idee von der Anti-Kunst zu eigen gemacht hat.

Wenn Antikunst oder Nichtkunst, Zettel an der Wand oder Margarine auf Stühlen, deshalb als Kunst gelten, weil ein paar Vermittler sie im Kunsthaus zur Schau stellen, stimmt etwas nicht: Kunst ist, unter diesen Umständen, lediglich die Verkörperung der eigenen Zirkulation.

Innovation und Avantgarde: diese Etiketts kleben an durchaus utilitären Spekulationen, was Constant übrigens schon 1964 festgestellt hat. Das Neue vom Tage ist der Ramsch von morgen. Ramsch ist auch im Holländischen ein abfälliges Wort. Constant verachtet Ramsch: Plastiktüten, Fleischklöße von MacDonald's, Blödsinn wie „Dallas" oder „Denver". In seinem Wohnzimmer steht ein kaum benutztes winziges Fernsehgerät, der Nachrichten wegen. Einige Nachrichten können, verwandelt, in Bildern auftauchen. „Die Einrichtung", bei uns, als Plakatmotiv fast schon populär, „Das Verhör", gerade fertiggestellt und vom Stedelijk Museum erworben. Constant zeigt mir den Ausgangspunkt, eine Pressenotiz über einen Folterweg in El Salvador. Der Verhörte hat kein Gesicht: Er geht in den Tod. Den Verhörern hat Constant Hundeschnauzen angemalt. ●