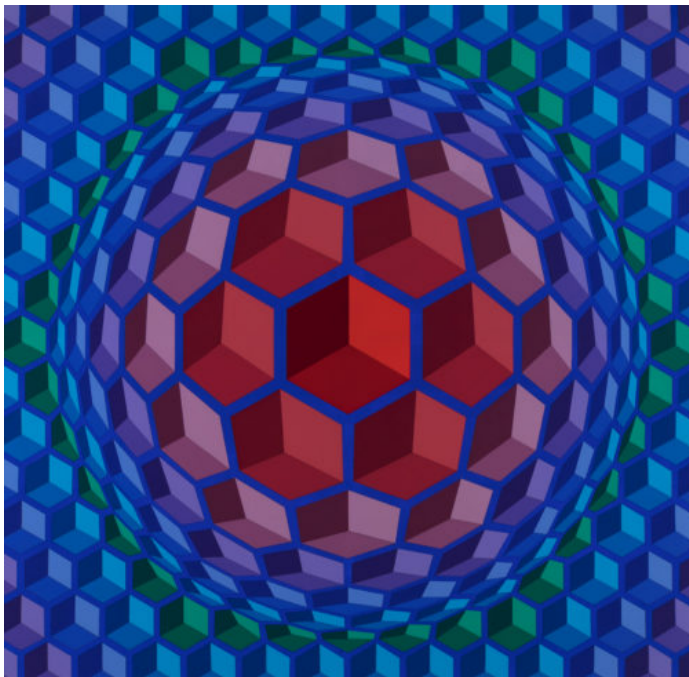


Kein Ausweg aus dem Labyrinth Moderne

VON KIRA KRAMER · VERÖFFENTLICHT 06/01/2019 · AKTUALISIERT 07/06/2019

Bei einem Gang durch die Ausstellung *Victor Vasarely – Im Labyrinth der Moderne* im Frankfurter Städel-Museum hört man neuerdings wieder ein Geschmacksurteil, von dem wohl viele geglaubt hatten, dass dieses überholt sei, wenn es um die Beurteilung von Kunstwerken der Moderne geht. *Vega Pal*, *Reytesy*, *Cheyt-Pyr*, gänzlich abstrakt und bestechend polychrom, das Urteil: Schön. Vasarelys großformatige Öl- und Acrylwerke scheinen als unanstößige Dekorstücke das Wohlgefallen der Betrachter auf sich zu ziehen. Einfache, geometrische Formen verband der ungarische Künstler zu komplexen Kompositionen, dessen Form-Askese zumeist mit einem ekstatischen Einsatz von Farben einhergeht.



Victor Vasarely (1906–1997): *Cheyt-Pyr*, 1970/71 Acryl auf Leinwand, 197 x 195 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs © VG Bild-Kunst, Bonn 2018 Foto: István Füzi

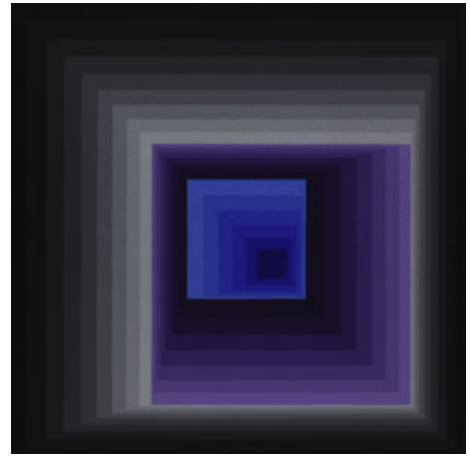
Bei den großen Werken der Optischen Kunst sind diese so präzise und gleichmäßig auf die Leinwand aufgetragen, dass man bis zur Nasenspitze an die Arbeiten herantreten müsste, um noch eine Pinselspur auszumachen. Eher wirken sie wie moderne Digitaldrucke, als dass sie noch etwas von klassischer Malerei hätten. Die Trompe-l'oeil-Bilder schaffen durch Kontraste und Zerrungen überraschende Flimmer-, Flirr- und Vibrationseffekte, die das Auge herauszufordern wissen. Manche erscheinen gar, als sprengten sie ihren zweidimensionalen Bildraum, sobald der Betrachter sich um sie herum bewegt. Tatsächlich verwundern mögen diese Effekte den Blick des

zeitgenössischen Rezipienten jedoch nicht mehr. Die Möglichkeiten der digitalen Bilderwelt übertreffen heute jede Täuschung, welche die Op-Art der 60er erzielte.

Werk ohne Autor

Der Direktor des Städel, Philipp Demandt, stellt Vasarely als den „bekanntesten Unbekannten“¹ der künstlerischen Moderne vor. Zwar widmete bereits die Schirn Kunsthalle 2007 der Op-Art, als dessen wichtigster Mitbegründer Vasarely gilt, eine umfangreiche Ausstellung, doch kennen heute die Wenigsten den Namen des Künstlers, der 1930 nach Paris emigrierte, in die damalige Hochburg der Avantgarde.

Im diametralen Gegensatz dazu steht die Bekanntheit seiner Werke: Sie machten ihren Weg nicht bloß – Seit an Seit mit Jackson Pollock und Henri Matisse – in die Modefotografien der *Vogue* und fanden sich gar im Hintergrund eines millionenfach verkauften David Bowie-Plattencovers wieder, auch im weltweiten Werbemarkt waren die Motive bald etabliert. Das von Vasarely 1972 entworfene Konzept der *Renault*-Raute, im Stile der unmöglichen Figur des Penrose-Dreiecks, nutzte der französische Automobilhersteller ganze 20 Jahre, um für sich zu werben (s. Abb). Auch das Logo der *Olympischen Sommerspiele in München* stammte aus der Feder des anfänglich als Werbegrafiker arbeitenden Künstlers. Ganze vier Teilnahmen an der *documenta* kann Vasarely außerdem für sich verbuchen – ein Unbekannter im Kunstbetrieb ist er mitnichten.



Victor Vasarely (1906–1997): *Reytey*, 1968, Tempera, 160 x 160 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

Foto: István Füzi

Doch sein umfangreiches Werk lässt sich keinesfalls reduzieren auf die unanstößige Gefälligkeit, die ihm Kritiker schon seit den 60er Jahren vorwerfen. Dies war immerhin noch zehn Jahre, bevor Vasarely auf dem Zenit seines kommerziellen Erfolges ankam. Denn sowohl hinter der allzu präzisen Malweise, die durch ihre vollendete Akkuratess die Computerkunst antizipiert, wie hinter der stetigen Wiederholung immer gleicher Formen, die nur in Anordnung und Farbigkeit variieren, steckte für den Künstler ein sozialpolitisches Programm.² Vasarely strebte danach, als Autor hinter seinen Werken zu verschwinden; die Kunst sollte damit aus ihrem elitären Rang verstoßen und zum Allgemeingut herabgesetzt werden. Sein Werk verstand er als Forderung nach einer unbedingten Demokratisierung der Kultur: Eine Kunst von Gleichen für Gleiche, die im Alltag aller Menschen ihren Platz findet.³

Sturz des Erhabenen

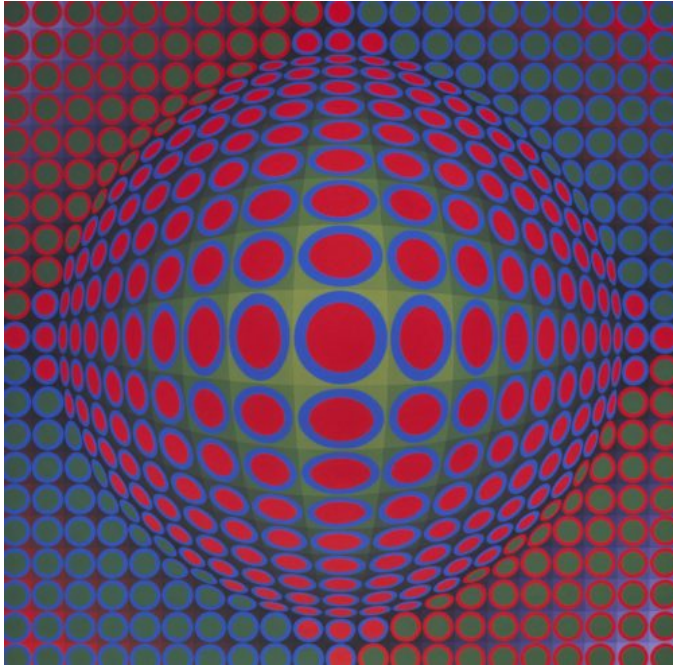
Ganz im Geiste des *nouvelle critique* – als dessen bekanntester Fürsprecher Roland Barthes 1968 den Tod des Autors proklamierte – wollte Vasarely den Künstler als sinnstiftende Instanz hinter seinen Objekten negieren und damit Kunstwerke lösen von ihrem geistigen und materiellen Erzeuger. Es sollte nicht länger der Schöpfer sein, der aus den Werken spricht, sondern Farbe und Formen selbst. Ziel war die gänzliche Indifferenz des Betrachtenden gegenüber dem Urheber, ganz so, wie bei den Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs. In diesem Punkt wurzelt er wohl am augenscheinlichsten in seiner einstigen Schule – dem ungarischen Bauhaus.



Renault Logo (1972)

Vasarely wollte seine Werke als totale Montage verstanden wissen: Ein bestehendes Formsystm tritt an Stelle der Erfinderkraft – das Konzept der *creatio ex nihilo* aus dem Genius des Künstlers wird darin verabschiedet. Eine ledigliche Neuordnung des Immergleichen bleibt dem Kunstschaffenden. Kein Pinselstrich sollte fortan noch auf die persönliche Handschrift des Malers schließen lassen, kein Bezug

zur Gegenstandswelt auf seinen Rang im sozialen Gefüge. Das Gleichmaß des Farbauftrags tilgt die Hand des Schaffenden, sowie die bloße Formreproduktion die Geisteskraft des Schöpfers austreicht.



Victor Vasarely (1906–1997): Vega 200, 1968, Acryl auf Leinwand, 200 × 200 cm, Galerie Templon, Paris/Brüssel
© VG Bild-Kunst Bonn 2018

Bereits die Surrealisten wollten in ihrer Revolte gegen die traditionellen Künste die bürgerlichen Ideale, die sie in der Hochkultur verkörpert sahen, bloßstellen.⁴ Vasarely, anfänglich der Bewegung um André Breton nahestehend, radikalisierte diese Forderung noch: Die einstige Unnahbarkeit der Kunst, ihre Erhabenheit über das bloß Seiende – das was Walter Benjamin ihre “Aura” genannt hatte – sollte zugunsten der Eingliederung in die Alltagskultur aufgehoben werden. Es war nicht weniger als die Nivellierung der Dichotomie von Hoch- und Massenkultur, welche er anstrebte und mit dieser ein Verschwinden der gesellschaftlichen Ungleichheit als solcher.

Ein Kniefall vor der Verdinglichung

Sehen wir heute mit der zeitlichen Distanz, die uns die vorangeschrittene Geschichte gewährt, auf Vasarelys Werk zurück, lassen sich Schlüsse über den Erfolg dieses politischen Vorhabens ziehen: Tatsächlich haben seine Motive als Versinnbildlichung der Swinging Sixties ihren Weg auf Tapeten, Tassen und Kleider und damit Eingang in die Populärkultur gefunden. Sein Œuvre wurde massenhaft reproduziert; es wurde durch Supermärkte und Warenhäuser vertrieben. Der politische Wille zur kollektiven Nutzung seiner Motive hat darin seinen Ausdruck gefunden. Damit scheint das Vorhaben der Umwälzung der Kunst in eine Lebensform und die Aufhebung ihrer Privilegierung geglückt, bliebe da nicht der Markt, in seiner kruden Eigengesetzlichkeit: Das hier und jetzt Gefällige kann er nicht in Zukunft als solches gelten lassen; die Zirkulation von Produktion und Konsumtion erzeugt einen ständigen Wechsel der Stile und so wird das gestern Ästhetische morgen zum stilistisch Unerträglichen.

Während man Vasarely bis in die 70er nicht aus dem Weg gehen konnte, so allgegenwärtig waren die von ihm geschaffenen Formen auf allerhand Gebrauchsgegenständen, hatte der Markt ihn bereits im folgenden Jahrzehnt übersatt. Er spie ihn so rasant aus, wie er ihn aufgesaugt hatte. Vasarely hatte befunden, dass die Kunst, um ihrer größtmöglichen Popularität Willen, nicht gegen ihre Warenform opponieren durfte, sondern diese als ihr Leitprinzip ausweisen musste. Durch den Kniefall vor der Verdinglichung war er zu Ruhm gekommen, durch diesen geriet er ins kulturelle Abseits: Bereits in den 80ern wollte sich mit den aus der Mode gekommenen Motiven niemand mehr schmücken und durch die Anbiederung an die Populärkultur hatten sie sich ihres eigenen Ausstellungswertes beraubt.

Die vom Künstler selbst gegründete *Fondation Vasarely* in Aix-en-Provence hatte bereits kurz nach ihrer Fertigstellung mit ausbleibenden Besucherzahlen zu kämpfen. Vasarely selbst starb 1997 gänzlich verarmt; eine schleichende Wiederbelebung und Neubewertung erfahren seine Werke erst seit wenigen Jahren.⁵ Doch über eine stilistische Gefälligkeit kommen diese auch heute kaum hinaus; statt vor Vasarely in der Galerie zu kontemplieren und vergeblich nach tieferen Sinnebenen zu suchen, möchte man seine Werke über den Esstisch hängen.



Ausstellungsansichten Victor Vasarely. Im Labyrinth der Moderne, Foto: Städel Museum

Wo Vasarely von einer utopischen Gleichheit durch eine „Kunst für alle“ träumte, hatte er die Grenzen seiner Disziplin verkannt: Eine gesellschaftliche Versöhnung durch die Vermittlung von Hoch- und Popkultur musste ausbleiben; die gesellschaftliche Ungleichheit ließ sich nicht mit den Mitteln der Kunst versöhnen. Eine praktische Umwälzung des Bestehenden blieb in der Verantwortung des Politischen. Die Surrealisten-Bewegung hatte sich an dieser Erkenntnis zu Grunde gerichtet: Während die Künstlergruppe sich den großen revolutionären Strömungen ihrer Zeit anschloss, um praktisch für die befreite Gesellschaft zu kämpfen,⁶ hoffte Vasarely darauf, durch sein künstlerisches Schaffen in die bestehenden Verhältnisse zu intervenieren.

Doch die in die Massenkultur integrierten Arbeiten hatten jeden Stachel eingebüßt. Wo sie nach Popularität strebten, verfehlten sie ihr kritisches Potential: Sie verfielen der Ideologie, die sie bloßzustellen versuchten – sie wurden Teil des allumfassenden Marktes, welcher die gesellschaftliche Ungleichheit konstituiert. Vasarely hatte ihn wie so viele nicht gefunden: Den Weg aus dem Labyrinth der Moderne.

Die Ausstellung *Victor Vasarely – Im Labyrinth der Moderne* ist noch bis zum 13. Januar 2019 im Städel Museum in Frankfurt zu sehen.

1. Ausst.kat *Victor Vasarely. Im Labyrinth der Moderne*, Städel-Museum Frankfurt am Main 2018-2019, Wien 2018, S.19. [↔]
 2. Vgl. Michael Gauthier: *Das Nützliche und das Flimmernde*, in: Ausst.kat Victor Vasarely. Im Labyrinth der Moderne, Städel-Museum Frankfurt am Main 2018-2019, Wien 2018, S.112. [↔]
 3. Vgl. Valerie Hillings: *Kunst für alle. Victor Vasarelys paradoxe Karriere*, in: Ausst.kat Victor Vasarely. Im Labyrinth der Moderne, Städel-Museum Frankfurt am Main 2018-2019, Wien 2018, S.210f. [↔]
 4. Vgl. Breton, André: *Erstes Manifest des Surrealismus*, in: *Die Manifeste des Surrealismus*, Rowohlt: Reinbek 1977, S.15f. [↔]
 5. Vgl. Anneke Bokern: *Polychromie und Glück: Die Fondation Vasarely in Aix-en-Provence, 1973–76*. In: Bund Schweizer Architekten (Hrsg.): *Werk, Bauen + Wohnen*. Band 95, Nr. 7–8. Zürich 2008, S.22–29. [↔]
 6. Vgl. Breton, André und Rivera, Diego: *Für eine unabhängige revolutionäre Kunst*, in: L. Trotzki: *Literatur und Revolution*, dtv: München 1972, S.441. [↔]
-

