

und sich doppelt gefordert fühlt: Effekte wie bei Tintoretto, doch unter Verzicht auf das „figurative Gerüst“ zu versuchen, kommt ihm „fast vermessen“ vor.

Bei ihm muß beispielsweise, als das noch am ehesten definierbare Element der Gliederung, eine schmale, verschwimmende Bildunterkante aus dunklem Grün das optische Gewicht von 16 Quadratmetern Rot abfangen. Dieser Streifen hebt für das Auge die Fläche an, er ist vom Künstler so kalkuliert, zugleich aber das schlichte Resultat eines natürlichen Vorgangs: nach unten durchgesackte, dort als gestaute Farbe.

Dergleichen kommt zustande, weil Graubner seit langem eine eigentümliche Raum- und Tiefenwirkung anvisiert. Eine einfache Leinwand wäre ihm dafür zu flach; er malt auf Leinwandkissen, die mit Synthetikwatte gefüllt sind und sich sanft vorwölben. Am Boden liegend bearbeitet, saugen sie immer neue Lasuren dünnflüssiger Farbe unersättlich ein, und was auf der Vorderseite solcher „Farbraumkörper“ dann als subtile Vielschichtigkeit erscheint, zeichnet sich an den seitlichen Kanten oft in bunten Rinnsalen ab. Wird das Bild aufgerichtet, so sickert noch feuchte Farbe in die unteren Flächenpartien.

Bei vier mal vier Metern ist jede Bild-Bewegung ein Problem. Im Biennale-Pavillon hat Graubner sich mit einem Gehilfen eine praktische Hängevorrichtung konstruiert, um das Monstrum, das zumal im feuchten Zustand gewiß seine vier Zentner wiegt, hochziehen und wieder herablassen zu können.

Liegt das Bild flach, so macht sich Graubner mit einer Bürste an doppelt langem Stiel darüber her – anzusehen wie ein Gärtner, der seine Beete harkt und wässert. Schwungvoll schöpft er Farbflüssigkeit aus diversen Eimern, appliziert wohl gar einen gezielten Guß aus einer Schüssel, geht dann mit Farben aus der Tube dazwischen, reibt, wo er hinlangt, auch mit Lappen und massiert mit den bloßen Händen ein.

Wenn alles naß ist, muß der Gärtner warten, wie seine Saat aufgeht. Der neue Bildzustand entwickelt sich wie ein eben aus dem Apparat gezogenes Polaroid. Aber erst nachdem die Farbe über Nacht getrocknet ist, läßt sich Endgültiges sehen.

Tags darauf: Das Bild wird hochgezogen. Es zeigt sich, daß eine Partie Rosa zuviel Weiß enthält und die benachbarten Farbtöne überstrahlt. Graubner steigt auf die Leiter, bringt hier ein helles Kadmiumrot, dort wieder ein Rosa auf, pinselt, verreibt mit Spucke, kommt herunter und nimmt Abstand. Seine Maxime: „Jeden Tag neu anfangen.“

Ziel der prinzipiell unabsehbaren, tatsächlich in Venedig rund sechswöchigen Prozedur ist eine Malerei, die Graubner mit dem Sprachbild von einer „Gummihaut“ umschreibt: eine Farb-Ebene, die dem Auge Spannung, Bewegung und Elastizität suggeriert.

Damit ist, natürlich, mehr gemeint als ein optischer Trick, nämlich auch ein Gefühlsausdruck, in dem sich „Ekstase“ und „Demut“ verbinden. Nur daß diese geistig-sinnliche Alchimie neuerdings ein bißchen ekstatischer als früher ausfällt. „Dramatisieren“ ist nun ein Lieblingswort des Malers, der „die Aktivität von Figurenkompositionen“ in gegenstandsferne Kunst „umsetzen“ möchte.

Seine Art von Motiven findet Graubner überall, zum Beispiel immer wieder auf dem Fußboden seines Ateliers. Was sich auf dort ausgelegten Papierbögen an getrockneten Farbspritzern, -rändern, -pfützen ergibt, das ist für ihn eine „zweite Natur“, unbedingt kunstwürdig: nicht als zufälliges Fundstück, sondern als Anstoß zu intensiver Bearbeitung.

Aus solcher Praxis ist sogar eine neue Werkgattung entstanden, die Graubner-

FILM

Schmutzige Wäsche

„Die Frau nebenan“. Spielfilm von François Truffaut. Frankreich 1981. 106 Minuten, Farbe.

Wenn das ehebrecherische Paar, endlich, in einem Stundenhotel zusammenfindet, wird die Zimmertür dem Zuschauer vor der Nase zugemacht. Die Kamera verweilt auf dem trüben Korridor. Bei Hitchcock würde jetzt ein unerwünschter Zeuge um die Ecke spähen, ein Rivale oder Erpresser, eine konkrete Gefahr für die ohnehin höchst gefährdete Liebe, und die Musik scheint sie auch schon zu versprechen – doch hier schiebt nur eine Putzfrau trägt einen Rollkorb durchs Bild, auf dem sich abgezogenes



Truffaut-Heldin Fanny Ardant: Kalte Glut

„Wanne“. Es geht dabei um flache Zinkbehälter, auf deren Boden oxydierendes Metall mit Farbresten lebhaft koloristische Wirkungen hervorbringt, die der Maler aber noch nicht für Venedig-reif befunden hat.

Immerhin werden Biennale-Besucher auch solche Arbeiten zu sehen bekommen, wie sie Graubner erst auf die Wanne gebracht haben: Malereien auf knittrig strukturiertem, ungeleimtem Papier-Rohstoff, den er in den Zinkubern einzuweichen pflegt. Ferner müssen neben dem großen Rot-Bild noch kleinere Farbraumkörper „mitwachsen“. Ein Triptychon in Grün, Rosa und Orange soll in dem Pseudo-Sakralraum einen ganz schön „schrägen Ton“ anschlagen.

Zeitgenossen, die derberen Augenschmaus gewöhnt sind, könnten enttäuscht sein. „Das“, sagt Graubner und setzt eine Rostfarbe neben Rosa, „das sind meine Obszönitäten.“

Bettzeug türmt. So erzählt Lubitsch, so entzaubert er die Einmaligkeit einer großen Leidenschaft durch den Blick auf einen Haufen schmutziger Wäsche.

Bei Truffaut erinnert das Bild auch an einen Satz, der früher im Film fiel: „Ich habe mich wie ein Bündel schmutziger Wäsche in die Tiefe fallen lassen“, sagt eine alternde Frau, um den Selbsthaß aus verzweifelter Liebe in Worte zu fassen, der sie einst zu einem Selbstmordversuch getrieben hat.

Sie hat überlebt, mit einem verkrüppelten Bein, das sie mit dem Stolz eines Veteranen auf seine Verwundungen vorzeigt; sie „weiß“, was Liebe ist; und sie – das fleischgewordene Klischee der penetrant verständnisvollen, kuppellustigen Mittlerin – erzählt in diesem Film die Geschichte von der „Frau nebenan“.

Auch diese Frau – die Kamera kehrt nach der ernüchternden Abschweifung

STAEDTLER
Präzision ist unsere Qualität

Präzise wie ein Computer!

Die optimale technische
Konstruktion des
marsmatic 700 sichert
die 5 entscheidenden
Vorteile für die Arbeit mit
dem Tuschezeichner:

1. Kein Eintrocknen.
2. Liniensicher.
Auslaufsicher.
3. Aufwendige
»Spitzen«-Technik.
4. Konstanter
Tuschefluß.
5. Weitgehend
wartungsfrei.



marsmatic 700
der blaue
Tuschezeichner



**Spezialisten-
Info 3**

**Aufwendige
Spitzen-Technik.**



Aufwand, der sich in der
Praxis lohnt: Der
marsmatic 700 hat eine
Vollmetallbuchse, die
das Schreibrohr absolut
zentrisch stabilisiert und
die fest im Spitzen-
gehäuse verankert ist.
Ein Abbrechen an kon-
struktionsbedingten
Schwachstellen ist so
nicht möglich.

**Neuer Maßstab für
den technischen
Standard moderner
Tuschezeichner.**

A 3216

durch den Korridor zurück zu ihrer Wäsche, zu ihrem zerwühlten Bett in dem Stundenhotelzimmer – trägt schon Wunden, schon Narben der Liebesverzweiflung: schmale rote Linie an den Handgelenken. Sie hat den pathetischen Namen Mathilde, in ihr glüht der pathetisch absolute Liebesanspruch einer Stendhal-Heroine, und Bernard, den sie in diesem Hotelzimmer wiederfindet, ist der Mann, um dessentwillen sie sich einst umzubringen versucht hat.

Später im Film dringt Mathilde in ein fremdes Haus ein, in einem so fiebrigen Zustand, daß man Mord fürchtet (und die Musik scheint ihn schon zu versprechen) – doch sie wagt es nur, um einen Blick wie in den Abgrund auf ein anderes zerwühltes Bett zu werfen: Bernards Ehebett.

Bernard, der Blonde mit der niedlichen blonden Frau und dem niedlichen blonden Jungen, lebt in einem bauerlich kompakten Steinhaus außerhalb von Grenoble in einer Idylle, die ungefährbar scheint; allenfalls sein Beruf verrät, daß in diesem domestizierten Suburbia-Hausvater ein großgewordener Junge steckt, der nie aufgehört hat, in der Wanne Kapitän zu spielen: Als Instrukteur von Tanker-Steuermännern tuckert er den ganzen Tag in putzigen Miniaturschiffen auf einem Teich herum.

Die Idylle ist ungefährbar, bis (und da, natürlich, setzt Truffauts Geschichte ein) ins Nachbarhaus, das lange leerstand, ein anderes Paar einzieht, die „andere“ Frau, die dunkelhaarige mit den schmelzend dunklen Augen – und es ist, wie Bernard mit Entsetzen erkennt, nicht irgendeine, mit der sich, etwa bei einem lockeren Vierer auf dem Tennisplatz, ein Flirt anzetteln ließe.

Das Verhängnis – die Göttin der Kolportage und bei Truffaut schon immer die wahre Göttin der Liebe – hat jene beiden wieder zusammengeführt, die schon einmal, nachdem sie einander hinreichend zerfleischt hatten, voreinander geflohen sind: er in sein hausbacken

blondes Familienglück, sie (nach Umwegen) in die Ehe mit einem älteren Mann, der sie in einer rührend hilflosen Liebesbadet, deren wirklicher Name Verständnislosigkeit ist.

Bernards und Mathildes Vorsatz, diese Vergangenheit unter dem kultivierten Grün des Vorstadt-Rasens ruhen zu lassen und künftig bei Gartengrill-Parties und auf dem Tennisplatz in gutnachbarlicher Harmlosigkeit miteinander umzugehen, zerbricht spätestens an dem Kuß, der diesen Vorsatz besiegeln soll: Er trifft Mathilde wie ein Blitz, der sie ohnmächtig im Parkhauskeller eines Supermarkts niederstreckt.

Francois Truffaut, inzwischen fünfzig, erzählt nicht zum ersten Mal die Geschichte eines Paares, das weder zusammen- noch auseinanderkann, einer Liebe, die sich, durch keinen äußeren Feind bedroht, in einem todessüchtigen Delirium selbst zerstört.

Doch die Opfer dieser Schlagzeilen-Tragödie sind gutartig-arglose Durchschnittsmenschen: Truffauts zärtliche, in verspielten Details und wo immer möglich über die Bande erzählende Kunst zielt darauf, einer Begegnung, auf der eine hitchcockhafte Fatalität lastet und deren erster panischer Blickwechsel schon den *point of no return* signalisiert, über alle drohenden Vorzeichen hinweg bis kurz vor Schluß so leichtsinnig zu inszenieren, als ginge es um eine Lubitsch-Frivolität, in der sich die Beteiligten in triumphierendem Egoismus alle Rückzugswege offenhalten.

Truffauts Menschenliebe, seine Liebe zu den beiden Verfluchten in ihrer Sandkastenwelt wie zu ihren Darstellern – zu der kalten Glut, die Fanny Ardant ausstrahlt, zu der vulkanischen Kraft, die von Gérard Depardieu ausgeht – ist überfließend; doch weil diese Liebe alles in einen Schmelz der Harmlosigkeit taucht, will sich die Hölle in der Idylle nicht wirklich auftun. Lubitsch wie Hitchcock waren weniger lieb mit ihren Geschöpfen.

Urs Jenny



Truffaut-Film „Die Frau nebenan“: Abgrund unter grünem Rasen