

## Selbstgefühl und Selbsthygiene

Die Biennale neue Kunst in Paris

PARIS, im Oktober

Eine renovierte Biennale in Paris und damit, auf seiten der Veranstalter, die euphorische Gewißheit, daß es die blitzblanken Statuten schon von alleine schaffen werden. Es gibt keine Länderkommissare, keine Aufstellung nach Nationalitäten mehr. Der Klub ist nun exklusiver geworden, statt fünf- und vierzig Länder sind nur noch fünf- und zwanzig in die Endrunde gelangt. Das müßte beinahe dafür sprechen, daß die erdumfangende Avantgarde nun doch nicht generell auf ein paar Begriffe gebracht werden kann. Das erweckt die Lust, zu den Antipoden zu pilgern, die es ästhetisch noch nicht so weit gebracht haben. Hegemonie ersetzt jetzt das Nationalitätenprinzip. Hier erweist es sich, daß das neue Auswahl-system nicht besser, sondern allenfalls anders ist. Nachdem nun die nationalen Säle und Ecken abgeschafft worden sind, lag es nahe, die Beiträge so auszuwählen, daß sie vor bestimmten augenblicklichen Ordnungsbegriffen zu Kreuze kriechen. Das neue System gestattete einigen Kunstkritikern und Museumsleuten, ihre Ansicht von Kunst in Design umzusetzen, von vorneherein auf ein Gesamtbild auszugehen. Offenkundig werden einige gängige Begriffe, von der letzten documenta übernommen, jetzt mit Neulingen erläutert. Am Prinzip der Biennale Junger Künstler — Höchstalter fünfunddreißig Jahre — wurde nicht gerüttelt.

Ziel auch hier, Tendenzen zu präsentieren oder deren Virulenz zu unterstreichen. Spürbar wird vor allem ein negatives Ausleseverfahren. Draußen bleibt der Hyperrealismus, der in der Biennale vor zwei Jahren noch ein wichtiges Seitenthema abgab, draußen bleibt vor allem systematisch alles, was kinetische Kunst ist und was allgemein Technologisches als Rückgrat braucht. Die Zeit der Laserstrahlen, des stroboskopischen Lichtes, der von Computern gesteuerten Abläufe scheint abgelaufen zu sein. Ausgemerzt wurden folglich all die Versuche, die vor der Unanschaulichkeit heutiger Forschung und Technik nicht kapitulieren wollten und die, naiv oder neuromantisch, am Konzept Entwicklung der Kunst gleich Entwicklung der Wissenschaft selbst, festhielten. Der Futurismus, dem im selben Museum zur Zeit eine Retrospektive gewidmet wird, eine der ästhetischen Utopien des Jahrhunderts, die sich aus dem italienischen Kulturbewußtsein ins Jetzt hinauszukatapultieren suchte, wird hier vollends zur abgehakten Weltanschauung. Es ist eine Biennale, die den Gegenbegriff zu Entwicklung weitgehend stützt: die Langsamkeit bis zur Besessenheit auskostendes Selbstgefühl. Ausnahme von dieser meditativen Haltung machen die großen Video-Anlagen, das Äquivalent akademischer Superschinken. Nach diesen Lieblingen einer Kulturdezernenten-Ästhetik, an denen ein breites Publikum ästhetische Mitbestimmung durch Knöpfedrücker praktizieren darf, wird bald kein Hahn mehr krähen.

Die Biennale wirkt als Auftragsgeberin. Sie hat die Rolle übernommen, die einst dem normativen akademischen Lehrbetrieb zukam. Wie sonst wollten die Mitglieder der Jury so genau wissen, was einen jungen Künstler für die Zukunft „trächtig“ macht. Da wird immerhin von verantwortlicher Seite formuliert: „Menschlich gesehen ist es

besser, sofort streng zu sein, als Arbeiten zu ermutigen, die sich eines Tages als unzureichend erweisen werden.“ Das heißt, einige augenblickliche Tendenzen setzen den Maßstab für einen Numerus clausus.

Chancengleichheit für junge Künstler, so als ob sich das Richtige, Vielversprechende schon von selbst durchsetzen werde. Vielleicht hat sich deshalb die Galerie Sonnabend musealen Palast Galliera gegenüber dem Museum eingenistet, um den Kommenden die heute Besitzenden vor Augen zu stellen. Unter dem Titel „Aspekte heutiger Kunst“ bringt sie ein Sammelsurium, in dem neben Robert Morris, Jim Dine, Rauschenberg auch die Vereinbarungs-namen der Stunde nicht fehlen.

Je objektiver eine Jury auftreten möchte, je mehr sie der Zufälligkeit, der ihre Wahl ausgesetzt ist, widersprechen zu glauben hofft, desto heillos wird der Effekt. Es ist die Vorspiegelung von Objektivität, die den Besucher verwirrt. Objektivität wird überall rekonstruiert. Fast alles, was hier zu sehen ist, existiert innerhalb einer Tendenz. Und Tendenz ersetzt ja geradezu magisch Individualität. Der Besucher bewegt sich in den Gefilden statistischer Sicherheit. Epidemisches statt Genie — man könnte von einer Kunstszene sprechen, die sich dank Nachbarschaftshilfe eine Art transzendentaler Gewißheit leistet. Typisch dafür eine Gruppe Düsseldorfer Künstler, als „Düsseldorfer Szene“ eingeführt. Hier wird die Einheitlichkeit durch den geographischen Begriff simuliert. Die Gruppenbildung ad hoc soll all diese Aufgüsse, die zwischen seriell zusammengestellten, fotografierten Horrorgesichtern und Reliquien-Lamento liegen, gemeinsam verhökern. So kommen Räume zustande, in denen Indifferenz in einer schon ostasiatischen Stärke um sich greift.

Die privaten Mythologien, das Wunderwort der letzten documenta, füllen Säle in der Ausstellung. Hier könnte nur noch Beschreibung geliefert werden. Wie soll man im Bereich der Selbsthygiene Lob verteilen. Was hier geschieht, läßt sich doch nur aus ganz persönlichen Anstößen legitimieren. Jedes außenstehende Urteil hat hier auszusetzen. Wir haben es nicht mehr mit einem Stilbegriff zu tun, sondern allenfalls mit einem moralischen Begriff. Was zählt, ist ja, was für den jeweiligen Produzenten wahr daran ist. Auf solcher Basis gibt es keine Kunstkritik mehr. Derjenige, der ausstellt, will keinen Anspruch auf Bewertung erheben. Dem Selbstlob oder der Selbstkritik, die hier postuliert werden, kann der Betrachter, der sich diesem ästhetischen Äquivalent der Beichte zuwendet, allenfalls Absolution erteilen.

Bleibt als weitere Tendenz die Nostalgie-Welle zu erwähnen, jener so plausible Gegenbegriff zur Avantgarde, der eine Art Wiederbelebung nicht von Stilen, sondern von Emotionen sucht. Der Fortschrittsglauben ist hier gestoppt zugunsten einer Archäologisierung von Gegenwart. Hier kommen, für Paris, die interessantesten ideologischen Konflikte zustande. Die einzige konzise Theorie überhaupt, die man gegen die zahllosen privaten Selbsterlösungsversuche anführen kann, die strukturalistische um „Tel Quel“ wirkt seit zwei Jahren in den Heften der Zeitschrift „Peinture“ weiter. Der Herausgeber der Publikation, Louis Cane, Theoretiker und Maler, stellt auf der

Biennale aus. Wir haben es hier im Grunde mit einer französischen Version von minimal art zu tun, französisch auf Peinture erweitert. Die Versuche Kunst zu versprachlichen, ist evident. Neben Judd scheint Albers eine große Rolle zu spielen, allerdings nicht der Albers in seiner Ablehnung jeglicher quantitativen Bestimmung von Farbwirkung — so wie er sich selbst verstanden haben will —, sondern Albers als Künstler, der seine Werke frei von psychologischer-zeitlicher Bindung hält. In einem gewissen Sinne simuliert Louis Cane den Effekt der Bilder eines Albers.

Bezeichnender erscheinen mir die Konsequenzen, die Philippe Sollers, der Wortführer der Gruppe „Tel Quel“, daraus zieht. Für ihn sind derartige absolute Jetzt-Formen das einzige Äquivalent für eine Kritik des Revisionismus und Dogmatismus innerhalb des Marxismus. Nicht-ikonographische Kunst, wie sie Louis Cane bietet, präsentiert einen Strukturbegriff sozusagen rein in Progress. Jede historische Rückwendung bleibt hier ausgeschaltet. Von der Position Sollers' aus findet hier augenblicklich die schärfste theoretische Ablehnung all dessen statt, was unter Objektkult, Materialfetischismus und metaphysischer Wiederbelebung des Abgetragenen, Gestrigen verstanden wird. Die Auseinandersetzung, die sich zwischen Strukturalismus und all diesen privaten historisierenden Tendenzen anbahnt, gehört sicherlich zu dem, was in allernächster Zeit die Diskussion von Avantgarde überhaupt bestimmen wird. Hier tritt der so angenehme Entdeckung, alles mit allem assoziieren zu können, dem Genuß von Nichtaktuellem, ein dynamischer Strukturbegriff entgegen, der das Revival eines geschichtlich überholten Moments nur als Regression verstehen will. Wer an einer geradezu religiösen Entelechie an heute Entstehendem festhält, meint natürlich jeden historisch gewordenen Begriff von Kultur bekämpfen zu müssen. Nur was sich aktuell widerspiegelt hat dann Sinn. Doch dabei entsteht ein nicht zu überwindender Konflikt zwischen marxistischem Denken und ontologisch-psychologischer Gegebenheit. Wenn man theoretisch die Veränderung des „Überbaus“ an die Veränderung des „Unterbaus“ kettet, kann eine solche sich ja nur in einem Zeitbegriff darstellen, der heutiger ästhetischer Reaktionsgier nicht mehr entspricht. Nimmt man Cézanne, Kubismus, Konstruktivismus als signifikante Formen für wie immer geartete Veränderungen der Gesellschaft, so kommt diese zeitliche Abfolge, auf unseren heutigen, durch Medien, Rezeptionsbeschleunigung bestimmten Anspruch auf Neues übertragen, geradezu einem Stillstand gleich. Offensichtlich läßt sich hier keine Kontinuität mehr ertragen. Es erscheint deshalb nur zu verständlich, daß die Pausen, die jeweils neue mögliche Strukturen des Neuen trennen, durch Revivals, Rehabilitierungen aller Art ausgefüllt werden. Nicht der Fortgang von Kunst selbst kann hier in Frage gestellt werden. Problematisch wurde die Kadenz, in der Neues auftreten kann. Die Nostalgie, die Wiederentdeckung als eine Art von Gedächtnisschwund, als Amnesie des Jetztigen, wirkt der Unfähigkeit, Neues als Dauer zu erleben, entgegen. So ist zu erklären, daß sich vorübergehend der Sammler von Vergessenem selbst zum Avantgardisten ausrufen kann.

WERNER SPIES