

# Die Abnutzung der Avantgarde

19. 10. 71

Konsum aller Stilettappen / Die Pariser Biennale junger Kunst

## PARIS, im Oktober

Weniger etwas für die Feder als für die Pfauenfeder. Die jüngste Pariser Biennale junger Kunst, ist sie noch mieser als frühere? Das läßt sich kaum sagen. Bei den letzten, 1969, war vielleicht mehr los, ging es, nach dem Pariser Mai, um mehr. Der Kunstbetrieb hat von der damaligen freiwilligen Revolution nichts beibehalten. Die Dilettanten der Erneuerung haben sich auf profitable Posten zurückgezogen. Die organisatorischen Mängel sind noch nie so offenkundig gewesen wie diesmal.

Erstmals findet dieses Ereignis, das sich in den ungeraden Jahren als Synkope an die betontere venezianische Biennale bindet, außerhalb des Museums statt, ja außerhalb der Stadt. Im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, das bis jetzt diese Ausstellung beherbergte, wird umgebaut, und die Markthallen, die, wie es eine rege Aktivität in den letzten Monaten gezeigt hatte, Besucher in Scharen anzogen, liegen zur Hälfte niedergeissen. Nun bewirkt die Biennale im Osten, in Vincennes, in einer ausgedienten Patronenfabrik. Man erhoffte sich von der Nähe der neu gegründeten Universität in Vincennes allerlei. Wie es sich zeigt, jedoch ohne Grund. Schon ein, zwei Tage nach der Eröffnung breitete sich in der Riesenhalde, die durch niedrige Tuchwände provisorisch unterteilt wurde, gähnende Leere aus. Nur vor dem Eingang, im großen Park, geht es lebhafter zu: die Dahlienschau hat Erfolg.

Wenige Tage nach der Vernissage wurden, wie bereits berichtet, aus einer Ausstellung des ARC im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris von der Polizeipräfektur zwei Arbeiten des Malers Lucien Mathelin entfernt, mit der Begründung, sie beleidigten nationale Gefühle. Ein Teil der Biennale wurde daraufhin von den Veranstaltern aus Protest geschlossen. Die gähnende Leere im Vincener Exil hat damit eine Art Alibi gefunden. Die beiden inkriminierten Bilder — das eine präsentierte den

Elysee-Palast als einen von Ratten besuchten Vorratsraum, das andere den Triumphbogen mit dem Denkmal des Unbekannten Soldaten als Küchenherd — bleiben hinter dem zurück, was satirische Zeitungen wie „Le Canard Enchaîné“ regelmäßig liefern. Die Bilder von Mathelin waren bereits früher einmal in den Hallen ausgestellt, ohne daß sie besonders aufgefallen wären. Absurd, daß zwei so mittelmäßige Arbeiten überhaupt Gelegenheit bekamen, das gesamte Arsenal freizusetzen, das zur Verteidigung künstlerischer Freiheit in Reserve gehalten wird: Ausstellungsboykott, Schließung von Ausstellungen.

Es ist zu befürchten, daß der unglückliche Eingriff eines vorschnellen Polizeioffiziers dem Maler Mathelin künftig als gute Rezension angerechnet wird. Sicher ein bedauerliches Ereignis. Aber die künstlerische Freiheit steht keineswegs auf dem Spiel — das zeigt die Pariser Biennale mit ihrem Wust, der alle Tendenzen, Kompromisse und Opportunismen durchkonjugiert. Der Fall bleibt jedoch nicht ganz so nebensächlich, wie es den Anschein haben könnte: erstmals kann die Zensur wieder gegen ein Bild vorgehen — nicht nur, wie in den fünfziger und sechziger Jahren, gegen Literatur, Cartoons oder Happenings. Gerade die jetzige Biennale, die den Begriff des Hyperrealismus durchsetzen möchte, statuiert den Erfolg einer mittelmäßigen, effektvollen Hinwendung zu einer gegenständlichen Malerei. Vor zwei, drei Jahren hätte man Mathelin als netten Naiven nicht einmal ausgestellt: heute scheint es schon um mehr zu gehen, um die Verteidigung eines annoncierten künstlerischen Konzepts. Es gibt zu denken, daß an dem Abend, da die Mathelin-Ausstellung eröffnet wurde, gleichzeitig, im selben Haus, erstmals Renato Guttuso in Frankreich mit einer größeren Ausstellung präsentierte wurde. Guttuso stellte seine Bilder aus Protest mit dem Gesicht zur Wand. Realismus, Verständlichkeit avancieren anscheinend auf der ganzen Front.

Belieben es die bisherigen Pariser Biennalen junger Künstler dabei, eine nach Nationen geordnete Übersicht über das zu geben, was sich in den Ateliers der noch nicht Fünfunddreißigjährigen tut, so hat sich die 7. Biennale, die der Kritiker Georges Boudaille ausgerichtet hat, ein wesentlich anspruchsvoller Ziel gesetzt. Es werden Kunstthemen abgehendelt. Im Vorwort heißt es, die Biennale wolle die neuesten und virulentesten Tendenzen vorstellen. Kein Zweifel, daß dabei die Frage nach dem Einzelkünstler, die die Kunstdübung der letzten Jahre (Gruppenarbeiten), die der Pariser Mai vor allem so nachdrücklich zu verneinen suchten, wieder an Bedeutung gewonnen hat. Der einzelne Teilnehmer beugt sich einem Stil, der, weil er nun einmal in Mengen auftritt, historische Relevanz beansprucht.

Erstmals findet man im Programm dieser Ausstellung den Hinweis auf die venezianische Biennale, auf die documenta und den Basler und Kölner Kunstmärkte. Es wird nicht auf die Eigenständigkeit des Pariser Unternehmens verwiesen, dessen Originalität ja bisher darin bestand, im Unterschied zu diesen Veranstaltungen seine Beteiligten nicht in den gängigen Namenslisten abzuheben. Die Pariser Biennale versucht die „Synthese von dem zu geben, was diese Veranstaltungen an Gutem an sich haben“.

Vier Themen haben die Pariser Veranstalter den Länderkommissaren als Fleißarbeit angeboten: Konzeptkunst, „Envois“ (laut Katalog: „die Benützung des Postverkehrs zu ästhetischen Zwecken“), „Hyperrealisme“, „Interventions“ (darunter hat man sich Fluxus, Happening und alle Umwelt und Betrachter einbeziehenden Realitätsstörungen vorzustellen).

Konzeptkunst wird erstmals in größtem Umfang in Paris ausgestellt. In der postalischen Abteilung lebt die Erinnerung an die Graffiti des Pariser Mai in Form von Kettenbriefen fort. Die mit ästhetischem Sonderaufdruck frankierten Postwurfsendungen, die von einer „Befreiung vom Zwang des Kunst-

handels“ schwafeln und die Adressaten mit Lageberichten über die Stadt Oldenburg und ähnlich Naheliegendem gratifizieren, bringen eine röhrend-naive Note in die Biennale, eine Liebhaberecke von der Art, wie sie sich während der großen Pausen auf den Schulhöfen formiert.

Dort, wo die Länderkommissare nicht genügend auf die Künstler ihres Landes zurückgriffen, behielt es sich die Pariser Jury vor, erstmals selbst Beiträge anzufordern. Klaus Gallwitz, der den Beitrag der Bundesrepublik zusammestellte, beschränkte sich auf Arbeiten, die von den Franzosen der Abteilung „Interventions“ zugeschlagen werden. Es gelang Gallwitz, innerhalb der nicht mehr nach Nationen geordneten Präsentation seinen Beitrag weitgehend zusammenzuhalten. Der improvisierte Raum in Vincennes, der eher einem Bazar als einem Museum gleicht, kam dieser nuancierten Auswahl nicht entgegen. Palermos „Bläues Dreieck“ oder Ulrich Rückriems „Ringe, 5mal gebrochen“, wirken in dieser Umgebung wie zusätzliche Unsauberkeiten, und Knoebels haarseine Projektionen sind auf der hellen, oft im Gegenlicht liegenden Mauer kaum zu sehen.