



oben: ANTONI TAPIES  
unten: MARTIAL RAYSE

das aber? Schon von Anfang an, seit die Künste sich von den 'Zugewandungen' der Feudalaristokratie befreit haben — eine historische Tatsache, die mancher linke Kulturkritiker heute lauthals beklagt — und zunehmend nicht zuletzt dadurch, daß es ihnen gelang, ihre Klientel zu vergrößern, was selbstredend Rückwirkungen auf ihren Charakter und ihr Sosein hatte, fehlt es nicht an tiefen oder auch nur opportunistischen Warnern, (die in der künstlerischen Entwicklung den Verlust an künstlerischer Substanz geißeln. Symptomatisch sind in dieser Hinsicht die intensiven Auseinandersetzungen um die Literatur im Großbritannien des 18. und 19. Jahrhunderts, wo manche Spitze von Pope, Goldsmith oder Fielding gegen das damals populäre Theater und die damals populäre Literatur so aktuell anmutet, als sei sie gestern gegen das Fernsehen oder die gigantischen Spektakel der zeitgenössischen Kunstszene geschleudert worden. Zwar ist es anfechtbar, das 18. ohne weiteres mit dem 20. Jahrhundert zu vergleichen, doch was sich seinerzeit in Großbritannien auf literarischem Sektor vollzog, kennzeichnet die gesamte Kunst hat sich eine niedere Kunst etabliert, die sich vorzüglich einer rapide fortgeschrittenen Reproduktionstechnik verdankt, und die, nachdem sie einige — meist äußerliche — Maßstäbe jener adaptiert hat, diese im Prozeß einer allmählichen Nivellierung grundsätzlich zu verändern im Begriff ist. Nicht allein, daß mit wachsender Anzahl Künstler die ikonologischen Prägungen, die man Massenmedien nennt, als Inspirationslieferanten betrachten, — vielmehr auch gerade ihr stehenden Mammutpektakel hergestellten Skulpturen, Bilder und Environments erfüllen die Kategorien der 'Massen'-Wirksamkeit. Mit dem Ende der Avantgarde, die so lange auf ihren Positionen der Entscheidung verweilte, bis sie sich überlebte, hat sich der Kreis der Menschen, die am Kunstgeschehen teilnehmen, als Handelnde oder als solche, welche die Aktivitäten durch Anschauung oder Lektüre verfolgen, erheblich erweitert. Der vielbeschworene 'Hunger nach Bildern' ist die Voraussetzung für die sozialpsychologische Ebene, wie auf der geistigen Seite die unbezweifelbare Ermäßigung des intellektuell-ästhetischen Anspruchs. Daß sich eine neue Sinnlichkeit auf diese Weise bahngelassen hat, dürfte dann auch keine Überraschung mehr sein. Hat doch in der Regel der Einbruch von Momenten der erfahrbaren Wirklichkeit mit all ihrer sinnlichen Verführungskraft den eifernden Kulturhütern die Rechtfertigung an die Hand gegeben, der gemäß sie sich aufgerufen fühlten und fühlen, für die hehren Belange des Geistes und der Herzensbildung gegen die vermeintlich rohe Sinnlichkeit zu streiten.

Sicherlich ist die 'Neue Biennale von Paris' nicht die erste und nicht die einzige bedeutende Kunstausstellung, die derlei Gedanken aufwirft. Doch sie lenkt sie aufgrund ihres speziellen Zuschnitts, sowohl was die politischen Absichten anlangt, die sie ermöglicht haben, als auch in Bezug auf ihre Ausmaße und die Auswahl der (wenigen) Künstlerinnen und Künstler, in einigermaßen konkreten Bahnen. Nicht die ästhetischen Bestrebungen der einzelnen Künstler waren es, die für die 'Neue Biennale von Paris' warben, sondern das gesamte 'Drumherum' des Kunstbetriebs, nicht zuletzt das zitierte Gerangel um die besten Plätze. Das Kapital

gleichsam, das die berühmt-berüchtigte documenta 6 zur bis dahin publikumsträchtigsten Ausstellung des zeitgenössischen Kunstschaffens gemacht hat, wiewohl es nur unter der Hand und vermittels der üblichen Indiskretionen, also mit schamhafter Gebärde genutzt wurde, setzten die französischen Veranstalter offen und ohne falsche Rücksicht ein. Analog verfuhr man im Hinblick auf die (kultur)politische Zielrichtung des Unternehmens. Obwohl Georges Boudaille, der unermüdliche Promoter der Biennale und ihr Generalsekretär seit langem, in seiner programmatischen Erklärung — publiziert im sorgfältig edierten und gut kommentierten Ausstellungskatalog — auf nationalistische Untertöne vollständig verzichtet, sollten wir die 'Neue Biennale von Paris' in die Gesamtheit der kraftvoll betriebenen Versuche unserer französischen Nachbarn einordnen, Paris wieder die Geltung als Metropole des zeitgenössischen Kunstgeschehens, wo nicht in der Welt, so doch in Europa, zu verschaffen. Es mag ein Zufall sein, daß die nächste Biennale ausgerechnet im Jahre 1987 stattfindet, im Jahr der Kasseler documenta, kein Zufall ist es jedoch, daß im selben Jahr und vermutlich während der hundert Tage der documenta in der französischen Kapitale eine spektakuläre Schau mit dem beziehungsreichen Titel 'Weltkunst' zu sehen sein wird.

'Die Große Halle', die früher den Namen 'Halle aux boeufs' — 'Halle der Ochsen' trug, ein Bau, von einem Schüler Baltards konstruiert, ein filigranes Eisengerüst nach dem Vorbild der römischen Basilika mit Rundumverglasung, ist nicht eben das ideale Gebäude für die Repräsentation von Gemälden, wohingegen sie Skulpturen, sinnvoll eingerichtet, eher die Möglichkeiten zur Entfaltung eröffnet. Infolgedessen wurde es notwendig, eine spezielle Ausstellungsarchitektur zu entwickeln. Diese stand vor der schwierigen Aufgabe, einerseits die graziöse Monumentalität — wenn die Contradictio in adiecto einmal gestattet ist — des Gebäudes zu erhalten, andererseits aber auch zugleich für die unterschiedlichsten Werke der zeitgenössischen Kunst den geeigneten Fond bereitzustellen. Daran ist sie eklatant gescheitert. Nachträglich rehabilitierte sie so gewissermaßen unfreiwillig die ausgiebig geschmähte Architektur der Düsseldorfer Ausstellung 'Von hier aus', die sich noch einem weit komplizierteren Problem gegenübergesehen hatte. Was dort überzeugend und auf gleichsam spielerische Weise gelang, mißriet hier vollends. Während der österreichische Ausstellungsarchitekt in Düsseldorf, Hermann Czech, die Entfaltung der einzelnen Kunstwerke mit z.T. äußerst subtilen Mitteln unterstützte, war in der Riesenhalle von La Vilette das Gegenteil der Fall, ja, in dem wahnhaften Bestreben, den einfallslosen Boulevard, den sie im Mittelschiff der Halle aufgeschmettert hatten, auch auf den Vorplatz zu verlängern, ruinierten die Ausstellungsarchitekten sogar die Wirkung der fabelhaften Steinskulpturen von Ulrich Rückriem, die, vom französischen Staat angekauft, gleichsam als Wahrzeichen des neuen Kulturzentrums fungieren sollen. Gegen die Konkurrenz einer Einbahnstraße von zwei parallel laufenden 8 oder 10 m hohen Holzwänden vermochten sie sich nicht zu behaupten. Insofern lieferte diese Ausstellungsarchitektur — was einigermaßen pikant ist — ein anschauliches Beispiel für die machohaft Brutalität des modernen Bauwesens, gegen das sich heutzutage mit Recht nicht nur die Ästheten wehren, sondern