

# Schauhaus der Unlust

Die Pariser Biennale junger Kunst / Versuch einer Bilanz

PARIS, im Juli

In Paris bereitet man für den Herbst die zehnte Biennale junger Künstler vor. Als Einstimmung dazu ist den Sommer über in den Räumen, in denen bis zum Umzug ins Centre Georges Pompidou das CNAC, das nationale Zentrum für zeitgenössische Kunst, untergebracht war, eine Retrospektive zu sehen, die den fünf ersten Biennalen (1959—1967) bereitet wurde.

Über der Rampe, die zu den Ausstellungssälen emporführt, hängt das weiße Plakat der sechsten documenta. Neben Venedig, neben São Paulo und neben Kassel suchte die Pariser Biennale, die Künstlern bis zu fünfunddreißig Jahren offensteht, ihren Weg zu finden.

Eine Biennale für junge Leute zu machen — dies war nicht nur so etwas wie der letzte Ausweg in einem international besetzten Kulturbetrieb. Für Paris bot sich diese Ultima ratio geradezu an, vermochte es doch zu Beginn der sechziger Jahre noch mit spielerischer Leichtigkeit eine stattliche Anzahl junger Ausländer anzuziehen. Paris setzte den kosmopolitischen Sog geschickt ein. Welche andere Stadt hätte damals mit dem Prestige der Förderpreise, die hier vergeben wurden, konkurrieren können? Bereits anlässlich der ersten Biennale wurden zehn Aufenthaltsstipendien für junge Künstler vergeben.

Auch wenn 1959 durch die Auswahl, die die beteiligten Länder trafen, eine beinahe erfrischende Konfusion zustande kam, blieb der Cantus firmus Gegenstandslosigkeit. Fast alle Länder, die etwas auf ihr Renommee setzten, illustrierten das apodiktische Wort, das André Malraux, der damalige Minister für kulturelle Angelegenheiten, bei der Eröffnung aus dem Gesehene destillierte: Er sprach von der intellektuellen Suprematie der informellen Kunst.

Kein Wunder, daß sich die Vorworte der Länderkommissare beinahe austauschen ließen, der deutsche erklärte, die Welt der Objekte sei fast völlig aufgegeben worden, um den Platz dem Abstrakten zu räumen, für die Amerikaner deklarierte Peter Selz: „Der abstrakte Expressionismus bleibt weiterhin der vorherrschende Stil in den USA“. Bei den Belgiern („Die Begeisterung der Jungen für die abstrakte Kunst ist ein allgemeines Phänomen“), den Chilenen, Dänen, Finnen, Japanern — einhellig finden wir die Preisung des Ungegenständlichen. Das Gegenständliche bringen die „kulturellen Entwicklungsländer“ und die sozialistischen Staaten, wenn unter den letzteren auch die Polen darauf verweisen, ihr figuratives Interesse sei auf Lakonismus aus, der jedes deskriptive Übergewicht einzuschränken versuche.

Bis 1973 unterstand die Pariser Biennale dem mehr oder weniger kompetenten oder aufgeschlossenen Verhalten einzelner Länderkommissare. Präsentiert wurde weitgehend nicht mehr als eine offizielle Kulturattaché-Ästhetik. Von zu Hause wurde das angefordert, was am ehesten beim Pariser Publikum anzukommen versprach. Der Besucher fand sich einem heillos disparaten Spektakel gegenüber, das eine etablierte, ihre Lustlosigkeit zynisch zur Schau tragende Funktionärsmanufaktur, jeweils im Eilschritt einweihete. Allein bis 1967 wurden dreitausend Künstler in diesem Schauhaus vorgeführt. Seit 1973 gibt es einen Biennale-Rat, der versucht, die Ausstellungen zu harmonisieren.

Dies kommt zweifellos der Präsen-

tion zugute, da diese versucht, die Ausstellungsstücke auf Einheitlichkeit zu trimmen, Tendenzen zu kreieren. In Paris hat es sicher am längsten gedauert, Ausstellungen, die über zeitgenössische Kunst informieren möchten, einer Jury anzuvertrauen. Vielleicht weil insgeheim der große liberale Grundgedanke, der der Überwindung des akademischen Ausstellungs- und Prämierungssystems mit seinen Auflagen an den Einsender zugrunde lag, wie ein Tabu gehütet wurde. Das Debakel, das die Kritik und alle normative Rechtfertigung seit Courbet ständig neu erleben mußten, hat hier das Kunstrichtertum in jeder Hinsicht gedämpft. Der Staat hat sich aus diesem Grunde nur zögernd wieder Institutionen schaffen können und schaffen wollen, die eine Art von Kontrollfunktion über den Betrieb der Avantgarde auszuüben bereit sind.

Die Ausstellung, die an die ersten fünf Pariser Biennalen erinnern möchte, geriet nun zu allem anderen als zur umfassenden Retrospektive, die den Betrieb einigermaßen umfassend vorzuführen verstünde. Selbstverständlich pickte man aus den zahllosen Einsendungen der ersten fünf Biennalen nur die Namen heraus, von denen sich heute am sichersten eine gewisse Werbewirkung erwarten läßt. Aus einem unsäglichen Wust namenloser Tätigkeit ergattert sich die derzeitige Biennale-Direktion eben das, was den damaligen Erlebnismoment überstanden hat. Nachträglich durchforstet man dieses umfangreiche Material und illustriert damit die Tendenzen, die diese jüngste Geschichte zu strukturieren verstehen. Übrig bleiben allein die zugkräftigen und bekannten Namen — alles andere, das Experimentierfeld Biennale, das gigantisch breite Spektrum möglicher Hoffnung, Erwartung und Illusion wird in die dunkle Ecke des Vergessens gekehrt.

Im ganzen beschränkt sich die Auswahl nun auf fünfzig Künstler, auf fünfzig Werke. Jede der fünf Biennalen wird mit zehn Leuten vorgeführt. Im Katalog zur Retrospektive zieht Georges Boudaille, der jetzige Generalsekretär der Pariser Einrichtung, die Bilanz, fast alle Künstler, die heute zählen, seien von der Biennale irgendwann einmal vorgeführt worden. So gerät die Ausstellung zur Demonstration eines pauschalen internationalen Rechthabens, gegen das sich hier und dort einige Vorlieben der gallikanischen Kunstreligion behaupten dürfen.

Abgesehen davon wird nirgends ein Versuch unternommen, den heute gängigen und eingeführten Namen irgendwie etwas aus dem eminent weiten Fundus der Biennale-Künstler kritisch erinnernd beizugesellen. Auf sicheres Prestige ging man aus. Und hierfür bietet die Ausstellungsliste, aus der gewählt werden konnte, alle Gewähr: Yves Klein, Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Arman, Peter Blake, David Hockney, Allen Jones, Daniel Spoerri, Konrad Klapheck, Heinz Mack, Bridget Riley, Günther Uecker, Gerhard Richter, Edward Ruscha.

Demjenigen, der sich eine umfassendere Vorstellung über die abgehandelte, abgehängte Zeit verschaffen möchte, bleibt nichts anderes übrig, als sich erneut durch die alten Kataloge hindurchzuwühlen und diesen, wie es 1959 hieß, „den Ungewissheiten und Hoffnungen offenen“ Schauplatz nach seinen Versprechungen und Illusionen zu befragen. Man wird weniger in eine

Der Düsseldorfer Konrad Klapheck, Jahrgang 1935, gehörte zu den Künstlern, die 1965 zur vierten Pariser Bi-

Aufbruchsstimmung als in eine Unlust an der Zeit zurückkatapultiert. 1959 gehört zu den großen Leerzonen. Überall blüht die unsagbare Unlust in der informellen Malerei.

Um sich dem Dilemma einer Jury zu entziehen, die den französischen Beitrag zu benennen hat, griffen die Statuten zu einem liberalen Ausweg, der jede Entscheidung irgendwie relativierte. Neben einer Jury, die sich aus einer Garde junger Kritiker zusammensetzte, gab es eine, die von jungen Künstlern der Ecole de Paris gestellt wurde. Als Korrektiv diente schließlich noch ein drittes Auswahlgremium. Es setzte sich aus dem Verwaltungsrat der Biennale zusammen. 1959 schlugen die jungen Kritiker Hundertwasser und Tinguely vor. Letzterer sollte mit seiner Malmaschine zum Gespött und zur Sensation der Schau werden. Unter den sechzig Künstlern, die von der Künstlerjury benannt wurden, findet sich kein einziger, dessen Name irgendwie auf unsere Zeit gekommen ist. Dasselbe gilt für die vierundsiebzig Teilnehmer, die die Offiziellen hinzubrachten. Ihr Wunschkind hieß Buffet.

Derjenige, der in den kommenden Jahren die Selbstsicherheit und die süperbe Autarkie an der Seine definitiv durchkreuzen sollte, Robert Rauschenberg, tauchte — unbemerkt — in der amerikanischen Koje auf. 1961 brachte

nale junger Kunst eingeladen wurden. Das neusachlich verfremdete Bild einer Schreibmaschine (Öl auf Leinwand, 90

X100 cm, entstanden 1959) entnehmen wir dem Katalog der nebenstehend besprochenen Ausstellung.



Werner Hofmann im österreichischen Teil Arnulf Rainer unter, Lawrence Alloway präsentierte auf englischer Seite Graphiken von David Hockney und Darthea Speyer für die USA unter anderen Jasper Johns. Auch die junge Kritik meldete mit den Beiträgen von Alain Jacquet, Bernard Rancillac, Arman, Martial Rayssse eine neue Tendenz an. Die Offiziellen konterten noch einmal mit Bernard Buffet.

Die dritte Biennale brachte erstmals eine geradezu sensationelle Antizipation: Die Briten füllten ihren Stand mit Peter Blake, Derek Boshier, David Hockney, Allen Jones, Peter Phillips und Philip King. Dem hatten die Amerikaner keinen einzigen Namen entgegenzusetzen, der heute auch in der mildtätigsten Kunstgeschichte auftauchen könnte. Die junge Kritik benannte immerhin Samuel Buri, Jan Voss, Bernard Rancillac, Christo, Niki de Saint Phalle und Daniel Spoerri.

Doch das Entscheidende dieser Biennale war die Sparte der Gruppenarbeiten. Hier brachten die „Groupe de Recherche d'Art Visuel“ mit Le Parc, Soto, Demarco, Yvaral und Eduardo Arroyo, Mark Bruss und Jorge Camacho mit ihrem „Schlachthaus“ das große Schlagwort der sechziger Jahre, das von der kollektiven Kunst, ins Spiel. 1965 rangierte die deutsche Auswahl mit Klapheck, Uecker und Mack ganz

oben, die USA, inzwischen wohl durch den venezianischen Biennale-Preis Rauschenbergs verwöhnt, pausierten. 1967 schließlich brachten die Deutschen Dieter Krieg, Arnold Leissler und Gerhard Richter, die USA Edward Ruscha, Craig Kauffman und John Mac Cracken, die Italiener Bonaiuti, Kouneilis, Pistoletto, Colombo und Pascoli.

Die Franzosen verzichteten erstmals auf ihre spitzfindige Aufsplitterung in drei Jurys. Unter den 175 Namen, die die Einheitsjury servierte, befand sich nichts Erwähnenswertes. Noch einmal retteten Gruppen: das Team BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), das, auf der Suche nach einem Nullpunkt an Bedeutung, nichts anderes als Existenz von Strukturen vorzuführen suchte, und die Gruppe der „Figuration narrative“, die Gassiot-Talabot zusammengestellt hatte. Doch auf alle diese Experimente, wie auch auf den Beitrag der Architekten, Theatertruppen, Fotografen, auf die durch die Vermischung von Medien berauschten Biennalen gibt die Retrospektive nicht den geringsten Hinweis.

Die Institution Biennale junger Künstler selbst, ihre komisch-tragische Überfülle, ihre Lotterieexistenz, die dem „Leider nichts“ den großen Gewinn vorgaukelte, geht in der Konvention geschichtlicher Aufräumarbeit unter. (Bis 2. Oktober.) WERNER SPIES