

21. Sep. 1973

# Stumme, unendlich langsame Schauspiele

Erste Impressionen von der achten Biennale in Paris

Der Pariser Biennale geht es besser. Man hat endlich Schluß gemacht mit dem System der „National-Kommissare“, die bisher für diese „Internationale Kundgebung der jungen Künstler“ (nach wie vor die einzige regelmäßig wiederkehrende Veranstaltung dieser Art — mit Altersgrenze bis zu 35 — auf der Welt) den Beitrag ihres jeweiligen Landes auszuwählen hatten. Die nun im Musée d'Art Moderne eröffnete achte Biennale ist zum erstenmal, entsprechend einer neuen Formel, von einer „Internationalen Kommission“ vorbereitet worden, die mehrmals pro Jahr in Paris zusammentritt. „International“ bedeutet dabei nicht mehr eine Addition von nationalen Bemühungen, die jeweils „vorteilhafteste“ Auswahl aus der jungen Kunst des jeweiligen Landes zustandezubringen, sondern in erster Linie das gemeinsame Bestreben von Leuten, gleichgültig welcher Nationalitäten, dem Publikum eine Idee von der jungen Kunst dieser Zeit auf der Welt zu vermitteln.

Die neue Kommission arbeitet unter der Leitung von Georges Boudaille, dem langjährigen Kunstkritiker der inzwischen erdrosselten Zeitschrift *Les Lettres Françaises*, hat als Mitglieder aus dem deutschsprachigen Raum Wolfgang Becker von der Neuen Galerie in Aachen und Ammann aus Luzern mit seiner documenta-Erfahrung, und verfügt über einen Stab von wachsam, enthusiastischen und unabhängigen „Korrespondenten“ in Ländern aller Erdteile. Keine Illusionen mehr, kein triumphalistisches Gerede. In Boudailles einleitenden Katalognotizen finden sich Feststellungen wie: „Eine realistische Analyse der künstlerischen Situation auf der Welt zwingt uns zuzugeben, daß das Monopol des Experimentierens das Privileg derjenigen Künstler ist, die in Ländern arbeiten, die sich in einem vorgeschrittenen Stadium der wirtschaftlichen Entwicklung befinden.“

Vermutlich zum erstenmal gibt es in dieser Biennale Stellen, wo es ernstlich und absolut un-

möglich wird, „absichtlich Ausgestelltes“ und „zufällig Herumstehendes“ — nobler ausgedrückt: Ergebnisse künstlerischen Wollens und unkontrollierter Umstände des Alltagslebens — voneinander zu unterscheiden. Ein Beispiel: In einer Ecke zwischen den weißen Wänden eines Ausstellungssaales lagern — am Boden aufeinandergeschichtet und gegeneinandergelehnt — ein angebrochener Zementsack, eine verschmierte Maurerkelle, ein Besen und ein Eimer, der zur Hälfte mit Kalkbrei gefüllt ist. Darüber steht an der Wand zu lesen: „Auf dem Korrespondenzweg von anonymem Hersteller ausgeführtes Werk.“

Vielleicht kennzeichnet diese Biennale nichts besser als die Feststellung, daß der Besucher absolut keine Möglichkeit besitzt, sich mit Gewißheit darüber klarzuwerden, was er da vor sich hat, ob es sich tatsächlich um „ein Werk“ handelt, das von seinem Autor zusammen mit der handgeschriebenen (ironischen?) Erläuterung an der Wand „als Ausstellungsstück“ gemeint ist, oder ganz einfach um Werkzeug und Material, das von den Arbeitern vor der Vernissage am Feierabend zusammengewürfelt, dann vergessen und schließlich hinterher von einem Witzbold durch die Aufschrift an der Wand zum Rang einer „Ausstellungskomposition“ befördert worden wäre. Einzige Gewißheit: Bei meinem zweiten Rundgang durch die Biennale, 24 Stunden nach dem ersten, waren Komposition und Beschriftung unverändert da, am gleichen Platz.

Die Arbeiten, die unmittelbar, oft ironisch, manchmal aggressiv auf die fragwürdige Realität „Museums Gelände“ bezugnehmen, sind überraschend zahlreich. Es gibt ausgesprochen „böartige“ darunter wie ein etwa kniehohes, weitmaschiges Geflecht aus sehr dünnem Draht, das fast die gesamte Fläche des fliesenbelegten Säulenhofs zwischen den Museumsflügeln einnimmt und sich in seiner extremen Unauffälligkeit leicht übersehen läßt, so daß es eine wahre Falle

darstellt, in der ein etwas unaufmerksamer Passant sich mehr oder weniger unangenehm, jedenfalls aber für eventuelle Zuschauer „komisch“ verfangen kann. Es gibt den „Raum“ des Deutschen Horst Lerche, der sich von einem 15 Meter langen, als Kurve verlaufendem Saalfragment des Musée d'Art Moderne zu einer Art „Anti-Dekoration“ hat anregen lassen; zu einer Verkleidung der Wände über diese Strecken hinweg durch 5 Meter hohe, sehr schmale, bläugelichte Rohholzplatten, zwischen denen man in der Abfolge der Ausstellungssäle den Schock einer unmotivierten, leicht ungehörigen Pause und etwas skandalösen Unterbrechung fühlt.

Von Saal zu Saal gewinnt man mehr den Eindruck, sich inmitten einer schweigenden Demonstration gegen die Neutralität, das Aseptische, die Teilnahmslosigkeit, den (hier höchst relativen) Komfort der Museumssäle zu bewegen. Ist man überhaupt noch in „Ausstellungssälen“? Haben diese sich nicht unbemerkt in Bühnen verwandelt, auf denen nicht „Werke ausgestellt“ sind, sondern „Schauspiele stattfinden“? Stumme, unendlich langsame Schauspiele, manchmal so etwas wie „lebende Bilder des Todes“, an denen in der Realität des Musée d'Art Moderne die Zeit ihr Werk tut und die Ende Oktober, wenn die Biennale ihre Tore schließt, nicht mehr ganz dieselben sein werden wie am Tag der Vernissage... Die Faszination durch die zerstörerische Macht der Zeit, die ihre Aktion der unwahrnehmbaren Katastrophe weitervollzieht selbst wenn sie mit einer Suggestion von reinem Frieden stillzustehen scheint — diese Faszination ist zugegen bis hinein in das Werk, das auf den ersten Blick noch am ehesten der Tradition der Ausstellungsstücke zu entsprechen scheint: Anne und Patrick Poiriers Riesen-Reliefmodell der Ruinenstadt Ostia Antica, das dank der Biennale das französische Publikum erreicht, nachdem es in Deutschland bereits gesehen und besprochen worden ist; ein Werk, dessen Herstellung etwas von einem acte gratuit hat und das darum nicht minder für den Betrachter das Bezwingende einer rätselhaft-unausweichlichen Notwendigkeit besitzt.

FRANTZ VOSSEN