

Wenn Kunst sich tot tritt

Die „Biennale de Paris“ nach Vincennes verpflanzt

Schon außen steht ein schwarzes Grabmal aus Kunststoff, und innen wird folkloristisch ein „Requiem für den letzten Künstler“ begangen. Wer solche Pompes funèbres wörtlich nimmt, müßte auf das baldige Ableben der Biennale de Paris schließen, die jedoch mit Parkinsonscher Beharrlichkeit weitervegetiert. 1958 als Gegengewicht zur documents und Venedig-Biennale gegründet, Künstlern unter 35 Jahren und damit der Förderung junger Talente und Entdeckungen vorbehalten, fand sie die Unterstützung des Kulturministers Malraux, der in ihr ein Instrument sah, das damals noch die Kunstszene beherrschende Paris auch zum Mittelpunkt der avantgardistischen Jugend zu machen.

Schon 1969 wurde die Biennale fortgesetzt, feiert aber dieses Jahr mit dem Kritiker G. Boudaille an der Spitze und einem vielleicht zu rasch verflungenen Organisationskomitee fröhliche Urständ (bis 4.11.). Das benutzte Labyrinth des städtischen Musée d'Art moderne wurde aufgegeben zugunsten von Vincennes. Neben Frankreichs Modelluniversität versucht man im Parc floral dieses östlichen Vororts von Paris auch

Ihre große Artillerie hatte die Biennale für die Sektion „Hyperrealisme“ aufgespart. Hier sollte alles zusammengezogen werden, was die Wirklichkeit, meist zeitkritisch engagiert, abbildet. Es wurde also eine neue Kategorie geschaffen, die man willkürlich ausfüllte, indem man die unterschiedlichsten Tendenzen in einen Topf warf: Pop-Nachfolge, Photo-Siebdrucke, Trompe-l'oeil, neue Neue Sachlichkeit, Adepten von Dix und Käthe Kollwitz, rückgewandte Schummermalerei. Nebeneinander hängen melancholische spanische Intimisten wie Lopez Garcia und Isabel Quintanilla, Stämpflis Reifen, Danbys Autos, die romantische Fernsichten des Schweden Ulf Wahlberg, die nuancierten Photo-Siebdrucke der Schweizer Urs Lüthy, die altmeisterlich angehauchten Bruchstellen ausführenden Zeichnungen von Galken und Titus Carmel, die Spielwelt der Gruppe „Lebra“, der peinliche Brutalismus der Berliner Realisten, die Plastiken von Jacoby und Michael Schönholz. Hier sollte offenbar ein internationaler Stil kreiert werden, der das Part pour Part abbildet. Doch führt solche Ideologie zur Zwangsjacke. Gemeinsam haben diese Künstler nur die Ablehnung der Abstraktion. Sonst sind sie teils aggressiv, teils affirmativ. Einige agitieren primitiv, andere arbeiten handwerklich, dritte hoch intellektuell. Zudem darf



Peter Nagel: „Dachterrasse“, Eitempera, 1971

die Avantgarde anzusiedeln. Inmitten von Beeten, Spielplätzen und rustikalen Modellhäusern steht eine ältere, niedere Halle, die innen nicht unterteilt ist, zur Verfügung, dazu einige Pavillons für Zeichnungen und Architektur. Plastik kann sich auf den grünen Umland ausdehnen, wo Arbeiten von Ginguely, Calder, Agam und anderen, die das CNAC aufgestellt hat, den Maßstab abgeben.

Besonders gut ist der Biennale die Verpflanzung nicht bekommen. Die verzwickte Museumsarchitektur hieß das Angebot wenigstens einigermaßen zusammen; in Vincennes verfliegt es vollständig. Der Aufbau wirkt dilettantisch. Man hat zwischen den Eisenpfählen Stoffbahnen gespannt, auf denen die Bilder ohne Ansehen der Dimension pedantisch gereiht sind. Die Idee mag demokratisch sein, das Ergebnis tötet die Werke.

„Hyperrealisme“ nur über der Gürtellinie stattfinden. Für Fachleute mag die Abfolge Realismus, aus der Fläche tretende Figuration, Räume, Aktionen mit ihren fließenden Übergängen noch einsichtig sein; das Publikum, das sich aus dem Reich der Flora in die Ausstellung verirrt, wird mit einem Jahrmarkt alleingelassen, auf dem sich mit den Grenzen auch das Gefühl für Qualität verwischt. Gegen solchen Trübel geht die Sektion der Bundesrepublik mit Stille an. Im leeren Saal, den Klaus Gallwitz für sie erkämpft hat, sind Stilisierung und Konzentration unverkennbar. Gegen Buntheit und Medienabklatsch stehen spartanische Gesten. Palermo hat den Raum mit blauen Brecken verspannt. Rückwärts gliedert den Boden durch Ringe und eine Platte, den Klaus Rinke am sich verlängernden Gärtnersoll abschreitet oder längs der Metallplatte durchmisst. Auch Knoebels Projektionen ziehen solche sparsamen Linien zum Mitdenken. Doch läßt sich das lärmende Ambiente nicht ganz ausschalten, und der Raum ist zu unperfekt, als daß die Intention voll zur Geltung käme. Ansgar Nierhoffs Edelstahlskissen und -taschen sowie Hingst Martins „Fanganlage“ setzen draußen diese auch farblich noble Beschränkung (silbergrau) auf ein Minimum fort. Zusammen mit den Berliner und Hamburger Realisten, welche die Ausstellungsleitung zusätzlich einlud, zeigt der deutsche Beitrag die Kluft zwischen oft trivialer Bilderbuchmalerei und meditativer „Liebe in deinem Kopf“-Haltung auf, die heute die Kunst spaltet und diese Biennale so zwiespältig erscheinen läßt.

GÜNTER METKEN