

Die Neue Biennale von Paris 1985 (1985)

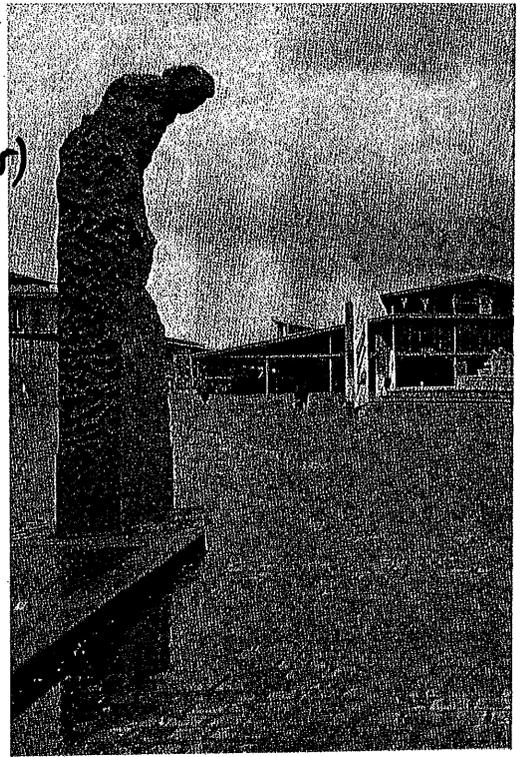
S. 62-67

VON PETER WEIBEL

Der französische Kulturminister Jack Lang wollte sich und Paris ein Kunstereignis von internationaler Bedeutung wie die Documenta zu Kassel oder die Biennale von Venedig schenken, damit „Paris nicht nur in der internationalen Szene, sondern auch im Kunstmarkt die führende Rolle übernehme“, wie es Georges Boudaille mit bemerkenswerter Deutlichkeit im Katalog formuliert. Zu diesem Zweck wurde die Bien-

software. Denn das Ergebnis der Show konnte den Erwartungen wie eigenen Ansprüchen kaum gerecht werden, zumal dem nicht: „Die Biennale ist ein Mittel der Information und des Wechsels“ (G.B. im Katalog). Denn einerseits wurde der herrschende Trend, der Taumel der figurativen Malerei fortgesetzt, besonders bei der Auswahl eher unbekannter Künstler wie Ola Enstad (Norwegen), Lo Westeritz (Holland), Ricardo Mosner (ein in Frank-

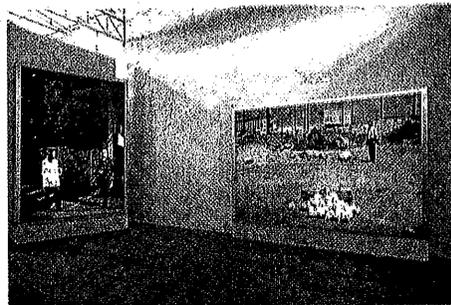
Fotos Roland Fischer



DIE KUNSTAUSSTELLUNG AI

nale von Paris umfunktionierte. Aus dem Forum junger Künstler unter 35 Jahren wurde eine Ausstellung ohne Alterslimit und mit etablierten Größen. War die bisherige Biennale bei ihrer Präsentation neuer unbekannter Talente auf ein großes Netz nationaler Kommissare angewiesen, sollte nun unter der Leitung von Boudaille eine internationale Kommission (Alanna Heiss vom PS.1 New York, Achille Bonito Oliva, Gérald Gassiot-Talabott und Kasper König) die Auswahl treffen. Dieses kulturpolitische Strategie-Spiel des Chauvinismus bekannter Art erhielt nicht nur die große Halle im neuen Kulturzentrum La Villette (20.750 qm Ausstellungsfläche), sondern auch ein

reich lebender Argentinier) auf extrem schwachem Niveau. Andererseits traf man auf die immer gleichen Namen, die

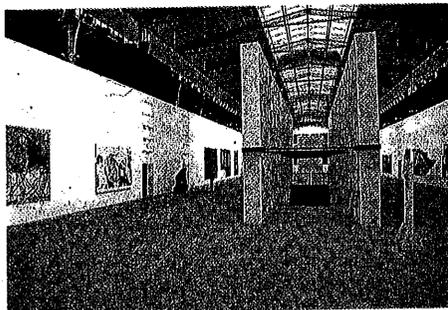


Boyd Webb

man seit Jahren auf allen internationalen Kunst-Ausstellungen sieht: Baselitz, Burden, Chia, Cucchi, Clemente, Kiefer, Kirkeby, Merz, Paladino, Penck, Polke, Richter, Rückriem, Woodrow, Schnabel, Salle, Haring usw. Man trifft nicht nur die gleichen Künstlernamen bei diesen internationalen Ausstellungen, die Kunstmärkten immer ähnlicher werden, deren Proliferation sie offensichtlich sind, sondern sogar wie in einem Wanderzirkus auf die gleichen Exponate. Immendorffs Skulptur „Brandenburger Tor“ sah man schon auf der Documenta, Richters Gemälde bei „von hier aus“ in Düsseldorf, Kirkeby bei einer von Rudi Fuchs in Turin organisierten Ausstellung, Gilbert & George auf der „schottischen Documenta“. In Galerie-Ausstellungen sah man: Boltanskis schattenspiel-artige Installation „Les Ombres“ bei Venster (Rot-

terdam), Pencks Skulpturen bei Werner (Köln), Lüpertz' Skulpturen „Alice im Wunderland“ bei Maeght-Lelong (Zürich), Kiefers und Dokoupils Bilder bei Maenz (Köln) – aber Dokoupils Bild sah man gar nicht bei der Eröffnung in Paris, denn Dokoupil fand offensichtlich den für ihn vorgesehenen Platz ungünstig. Auch die Kommentare im Katalog sind häufig Zitate von anderen Ausstellungskatalogen. La Nouvelle (Biennale) als Déjà-vu.

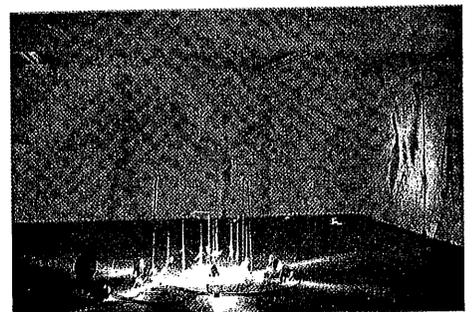
Aus divergierenden, ja kontradiktorischen Interessen (die Verpflichtung des Kurators seinen favorisierten Künstlern gegenüber, das nationale Prestige, die großen Namen, die Berücksichtigung auch von Ländern wie Finnland, Polen, Schweden, Jugoslawien – leider auf dem Niveau der Figuration) entstand eine Melange pseudodemokratischer und „postmoderner“ Gleichwertigkeit, deren konservativer Grundzug aber obenauf schwimmt. Der Diskurs der Politik hat so



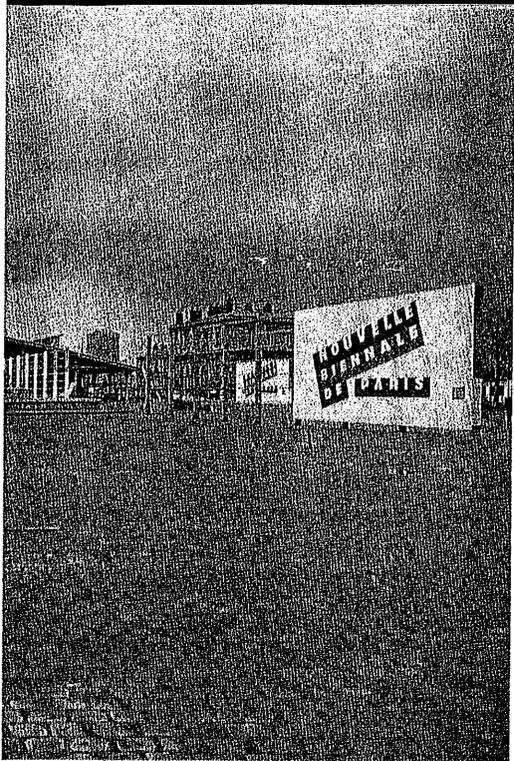
Polke, Haring, Holzer

enormes Budget, ähnlich dem der Documenta, wenn nicht höher. Die Angaben schwanken zwischen 10 und 30 Millionen Neue Francs; ein offizieller Prospekt spricht von 17 Millionen.

Die hardware und der Wille waren also vorhanden, aber offensichtlich nicht die



Boltanski

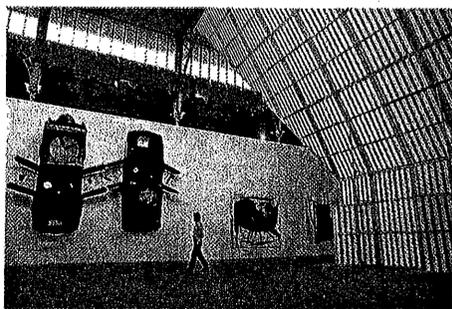


lieblos zusammengestellt ist der Bereich Performance, Ton, Theater, Musik. Hingegen hat man keine Anstrengung geschaut, uns alle Hüte des Historismus zu servieren. Deswegen gibt es im Katalog auch gleich zwei Essays dazu. Dieses Territorium ist natürlich neben einigen anderen wie dem Franzosen Gérard Garouste die Domäne der Italiener und von A. B. Oliva, der hier mit seiner kompletten Flotte der Transavantgarde auffahren darf, erweitert, um G. Gallo, Nunzio, P. Connella, S. Mirri, M. Schifano und andere Vorläufer der Gegenwart als Nostalgie. Die vehemente Präsenz zeitgenössischer Historien-Malerei und -Skulptur von Italien bis Brasilien, die relative Vorherrschaft vergangener Stilformen (besonders durch die Franzosen wie Arroyo, Adami, Erro und amerikanische

auf Seite 1, „C'est la guerre pour la première place“ (Der Krieg um den ersten Platz), „Exclusif: Les stratégies internationales de Chia, Schnabel...“. Die Rhetorik des Sports und der Macht, welche das Interesse so unverblümt auf Fragen hetzt wie, wer wurde diesmal ausgelassen (z.B. die Berliner heftige Malerei), hat diesen Typus internationaler Groß-Ausstellungen so überformt, daß nicht nur die Kunst selbst kaum noch zur Sprache kommt, sondern sie auch immer ähnlicher und langweiliger werden.

Dabei sind es gerade jene Künstler und Namen, die sich den Ritualen der Etablierten, den Wiederholungen längst bekannter Aussagen, den thematischen Kriterien und persönlichen Vorlieben der Kuratoren entziehen, welche das kreative Potential der Kunst und den Kern einer guten Ausstellung ausmachen. So zum Beispiel die Ton-Installation von Takis, die Fotografien von Baldessari und von Boyd Webb, die Bilder von Polke und Büttner, die Skulptur von Reinhard Mucha (ein Protest?), die Duo-Gemälde und -Zeichnungen von Günter Brus/Arnulf Rainer, die „Truismen“ von Jenny Holzer auf elektrischen Laufbildern, ja sogar David Salle. Bill Woodrow enttäuschte, da seine Verarbeitung zweier hängender Autos („Lusine, l'usine“) sich allzusehr dem ästhetischen Procedere von Vostell genähert hat.

Doch all der publizistische und politische Ehrgeiz („Die Begegnung internationaler Stars mit jungen französischen Künstlern ist das erreichte Ziel“) haben statt einer vitalen Kunstausstellung uns nur deren Hülle vor Augen geführt, wo es weniger um die ausgestellten Werke geht, sondern um das Prestige der Ausstellung selbst. Die Ausstellung gibt sich selbst den Wert und die Ehre. Was aus der Kunst wird, wenn aus ihr mehr fashionable Kunstpolitik wird, auch das sagt uns das Biennale-Blatt: „Die Biennale hat wie einige andere internationale Manifestationen das Image großer Tennis-Turniere“.

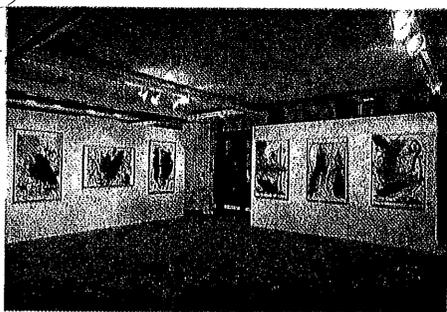


Woodrow, Buren

Pendants wie Rosenquist), wie es ein Info zur Ausstellung selbst darstellt: „Konzeptkunst, Arte Povera, Figuration Narrative und Pop Art, Neo-Expression, Rückkehr zu Mythen und Symbolen, Transavantgarde...“, tragen nicht nur zur konservativen Blässe dieser Ausstellung bei und verwehren ihr den Anspruch auf Zeitgemäßheit, sondern machen sie auch zu einer Manifestation postmoderner Ausstellungspolitik.

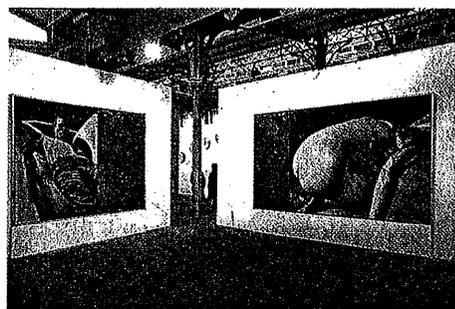
Doch wie immer, wenn das Spiel matt ist, bleibt es interessanter, sich mit den Spielregeln selbst auseinanderzusetzen. Man erahnt ein System der Affirmation von Namen, der gegenseitigen Abschottung von Kurator und Künstler, wo auf der höchsten Ebene die Namen ziemlich gleich bleiben, auf den Etagen darunter hingegen die Namen häufig wechseln wie auf einer Probestühne, um herauszufinden, welche Namen nach oben steigen und welche herausfallen werden. Das offizielle Biennale-Bulletin „ici Biennale“ verkündet die Spielregeln als Schlagzeile

den Diskurs der Kunst entmacht. Man spürt ein Kader- und Proporz-Denken unter dem Zwang der Legitimierung, aber nicht gegenüber der Kunst, sondern der Konsens-Politik, der ästhetischen Sozialpartnerschaft. In der Mitte des Hauptraums, im Zentrum der Ausstellung also: Penck, Baselitz, Weiner, Baldessari, Haring, Matta, Voss, Erro, Vielle, Buren; das heißt, zwei Expressive, drei Konzeptuelle, ein Graffiti, ein Foto, zwei Figurative, zwei Installationen, vier Franzosen, drei Deutsche, drei Amerikaner usw. Bildet diese Union wirklich das Zentrum der Kunst ab?



Günter Brus, Arnulf Rainer

Man muß auch einmal mit dieser Trägheit Schluß machen, mit Nam June Paik und Dan Graham ständig als alleiniges Alibi den Bereich Videokunst abzudecken, mit L. Weiner und Buren die Konzeptkunst, mit Baldessari und Boyd Webb die Künstlerfotografie. Es gibt auf all diesen Gebieten seit Jahren zahlreiche Weiterentwicklungen, welche die Biennale dem Publikum vorenthielt. Einfach



David Salle