

Religiöse Symbole der Industriekultur

Nachlese zur 33. Biennale in Venedig

Herbert Schade SJ

Die internationale Ausstellung der Kunst, die alle zwei Jahre in dem Gartengelände der Lagunenstadt stattfindet, schließt am 16. Oktober ihre Pforten. Wer versuchte, die Werke von ungefähr 37 Nationen zur Kenntnis zu nehmen, weiß, daß die Berichte der Zeitungen darüber zufälligen Charakter besitzen. So wertvoll die Aufsätze auch sein mögen, die Fülle des Gebotenen und die Vielfalt der künstlerischen und der transästhetischen Formen können sie nicht verdeutlichen. Die Erfassung der zeitgenössischen bildenden Kunst ist eine eigene Wissenschaft geworden. Unsere Betrachtungen beschränken sich deshalb auf eine Frage: Gab es auf dieser Ausstellung Ansätze zu einer religiösen Kunst oder konnte man sogar eine neue Fassung christlicher Motive bemerken?

Auf den ersten Eindruck hin ist diese Frage zu verneinen. Große Christus- und Gottesbilder, die Zyklen der Evangelien und die Motive der Liturgie fielen nicht ins Auge. Das christliche Thema tritt in der zeitgenössischen Kunst zurück. In einer Stadt, die in so einzigartiger Weise durch die Werke der christlichen Kunst geprägt ist, fällt dieser Gegensatz ins Gewicht. Zwischen San Marco und den Modellen von Neu-Babylon des Holländers Constant tut sich ein Abgrund auf.

Das war nach Lage der Dinge auch nicht anders zu erwarten. Die merkantilen und technischen Probleme stehen heute im Vordergrund. Die Bildersprache der Bibel wird immer weniger verstanden. Der gutgemeinte Versuch, die alten Symbole zu rationalisieren und zu existenzialisieren, wird zur Mode. Die Sprache der Väter aber kann man im Großstadtlärm kaum noch vernehmen, und die Visionen der Vorzeit verblassen im Neonlicht. Die überkommenen Auffassungen von Bild und Kunst, Religion und Christentum sind umstritten. Eine solche Zeit der Analysen und des Zweifels bietet keinen Mutterboden für eine große religiöse oder christliche Kunst. So treten auch die Motive, die der Religion entstammen, und die Themen, die dem Christentum eigen waren, in den Hintergrund. Christliche Symbole begegneten uns selten auf der 33. Biennale. Wie eine Spur im Treibsand tauchten sie hier und dort auf, um sofort wieder zu verschwinden. Der Christ konnte beim Anblick der seltsamen Werke mutlos werden, wenn er nicht jene existentielle Entschlossenheit wahrgenommen hätte, die gerade in der Moderne den Künstler auszeichnet. Das zeitgenössische Schaffen hat sich losgesagt von der „edlen Einfalt

und stillen Größe“, von einer Auffassung der Kunst, die von Winckelmann bis Wölfflin herrschte. Man will Realität und nicht Schönheit. Dieses Bemühen, über das Nur-Ästhetische hinauszukommen, erinnert an alte religiöse Vorgänge. So empfahl schon Platon dem Künstler die Darstellung der beständigen Ordnung, nicht den subjektiven Geschmack. Dieses Bemühen, elementare Wirklichkeiten und Kräfte ansichtig zu machen, zeigt sich vor allem in dem Verhältnis, das viele moderne Künstler zum Grund besitzen.

Der „Gold“-Grund des technischen Zeitalters

Unter Grund wird hier zunächst der Malgrund verstanden, der in den Werken sehr oft thematisch geworden ist. Eine elementare Art Malgrund zu geben fand sich in den Arbeiten von Elsworth Kelly. Dieser Amerikaner gibt große einfarbige Tafeln in Grün, Gelb, Blau und Rot. Er läßt also Farbe an sich wirken. Diese Wirkung war bemerkenswert: Die Augen schmerzten vom Anblick der strahlenden Flächen. Dabei kam dem Betrachter zum Bewußtsein, daß Farbe gebrochenes Licht ist und daß Licht an sich dem Menschen kaum zugänglich ist. Ähnliches gilt von den Werken Roy Lichtensteins. Seine plakatartigen Bilder erzählen mit einfachsten Formelementen wie die Comic Strips. Der Bildgrund wird jedoch in den Darstellungen durch gleichmäßige Farbtupfen direkt aus der Tube reliefartig aufgeraut. Auch hier erhält der Tafelgrund eigene Sogkraft, die ebenfalls geradezu physisch empfunden wird. Der Spanier Manuel Gomez Raba gibt grau-braune Gründe, die mit ihren Rissen und Aufbrüchen wie Kraterlandschaften anmuten; der Japaner Toshinoh Onasato malt farbig gemusterte Flächen, die an das Fest der Kirschblüte erinnern. Der Engländer Robyn Denny fügt seine Tafeln aus dunkel gefärbten geometrischen Formen, die den Grundrissen archaischer Tempel zu entsprechen scheinen. Der Schweizer Johannes Itten hat mit seinen farbigen Quadraten das Wesen der vier Jahreszeiten in geradezu klassischer Bauhausweise dargestellt. Gebatikt wirken einige Hintergründe im Werk des polnischen Malers Juliusz Studnicki. Man glaubt, er habe das Papier leicht zerknittert, bevor er es bemalte. Sprünge und Risse im Malgrund erreicht Max Ernst noch heute durch Frottagen, das heißt durch Abdruck oder Reibung von Maserungen des Holzes oder Stoffes. Der moderne Schalbetonbau verwendet solche Holzmaserungen in der Architektur für die Prägung des Wandgrundes. Lucio Fontana, ein Italiener, gibt nur weiße Flächen, die durch jeweils verschiedenartige, einzelne Schnitte geöffnet werden. Sein Landsmann Enrico Castellani mustert seine „weißen Oberflächen“ mit punktförmigen Hebungen und Vertiefungen. Beide Künstler beziehen Raum und Zeit in die Malfläche ein.

So wird die Bedeutsamkeit des Malgrundes auf verschiedenartige Weise charakterisiert. Einige Gründe erscheinen wie Fundamente, fest und tragfähig, andere

wirken wie spanische Wände unsicher und durchlässig. Einige werden von Netzen und Strukturen überzogen, andere aus Quadraten aufgebaut. Einige sind dunkel und abweisend, andere leuchtend und einladend.

Daß mit dem Thema „Grund“ ein uraltes Motiv der überlieferten und namentlich der christlichen Kunst neu zur Sprache kommt, konnte ein Blick auf die Markuskirche in Venedig wieder in Erinnerung bringen. Der Goldgrund der Mosaiken, der Kuppeln und Wände dieses Bauwerks berichtet noch heute davon, welche hohe Auffassung die überlieferte christliche Kunst vom Bildgrund besaß. Die Gestalten erscheinen dort von einem Lichtgrund getragen, der gelegentlich das unfaßbare Wesen Gottes zu repräsentieren scheint.

Lucio Fontana hatte schon 1961 in seinem „Gold von Venedig“ einen „Concetto spaziale“ geschaffen, der diese Metallfarbe und die Öffnungen des Grundes miteinander verbindet. Mit einfachsten Mitteln arbeitet die moderne Kunst am Wesentlichen und sucht Fläche und Raum mit Dauer und Zeit zu verbinden. Die Künstler der Industriekultur versuchen das Elementare, den Grund, zu verstehen. Es hat den Anschein, als wollten die progressiven modernen Maler jenen mythischen Grundriß wiederfinden, auf dem die geistige Architektur des menschlichen Daseins aufruhet.

Der fremde Zeuge

Der Bildgrund wird in einer Reihe von Werken der Biennale durch Figuren bezeichnet und erhält so eine besondere Aussagekraft, die gelegentlich ins Religiöse reicht. So hat Aika Brown den aus schwarzer Sackleinwand gebildeten, unregelmäßigen Grund aufgesprengt. Aus den dunklen Höhlen schauen puttoartige Kinderköpfe mit leeren Augen, durchlöcherter Köpfe oder einzelne Hände und Füße von Kindern, die manchmal vergoldet sind. Der jüdische Künstler scheint hier ein Klagelied auf den Tod der Kinder seines Volkes anzustimmen, die durch die Naziverbrechen hingerafft wurden. Eine moderne Variation zum biblischen Thema: „Rachel beweint ihre Kinder, weil sie nicht mehr sind“.

Eine ähnlich bedeutsame – wenn auch künstlerisch völlig verschiedene – Charakterisierung des Bildgrundes bietet der Jugoslawe Bogdan Meško. Er arbeitet in Aquatinta und Farbe. Die Sensibilität seiner Graphik erinnert an die Werke Paul Klees. In einer Reihe seiner Arbeiten prägt den Bildgrund ein Kreuz, das ein schwarzes Quadrat oder einen schwarzen Kreis in sich trägt. Filigranartig sind die Kreuzesbalken oder die dazwischen liegenden Flächen gemustert. In der Mitte von Viereck und Kreis befinden sich Medaillons mit Christus- oder Madonnenbüsten. Man kommt zur Überzeugung, der Künstler sei durch Deckenkompositionen byzantinischer Kirchenkuppeln angeregt. Hier wird christliche Thematik des Grundes unmittelbar für die Malerei fruchtbar, ohne daß der Jugoslawe Kirchenkunst zu schaffen sucht.

Mythisch wirkt auch der Grund der Werke von Ion Tuculescu. Der Rumäne fügt Augen, Brillen und Masken in seine Bilder ein. Diese Augen können aus dem Himmel einer Landschaft auf die Erde herabschauen. Sie können aber auch gestaffelt übereinander stehen. Das Gefühl, von den Dingen oder der Welt angeschaut zu werden, scheint am Anfang solcher Figurationen zu stehen. Derartige Erfahrungen, die wir in der Moderne bei Chagall und selbst bei Picasso belegen können, haben eine Verwandtschaft zu den Bildern der Bibel, die von den Augen Gottes berichten. Der griechische Metallbildhauer Andreou formt – sicher ganz unabhängig von Tuculescu – in gelöteten Messingteilen solche Augen von einzigartiger Monumentalität und versieht sie mit farbigen Einlagen.

Das Vorkommen solcher Bildmotive belegt die Tatsache einer „profanen Mystik“. Während heute eine literarische „Abhandlungsspiritualität“ überhandnimmt, gestalten moderne Künstler elementare mystische Erfahrungen. Ihre Werke zeigen, daß sie sich „beobachtet“ fühlen. Ein fremder Zeuge schaut aus dem Bildgrund auf sie und auf uns.

Die „heiteren“ Teufel

Die Erfahrung fremder Kräfte läßt auch Dämonisches ansichtig werden. In einzigartiger Weise gibt der Pole Juliusz Studnicki Teufel aller Art. Mit grünen und roten Hörnern springen sie durch seine Bildwelt. Sie nehmen teil am Schauspiel und am Gastmahl. Sie reißen am Gewand des Bischofs und bedrohen den Feldherrn. Bei solchen Darstellungen mag das Dämonische mitspielen, das dieses Volk erlebt hat. Merkwürdig scheint nur, daß die Teufel Studnickis einen kasperlartigen Charakter und helle, angenehme Farben haben. Es sind heitere Teufel. In einer solchen Auffassung spricht sich eine besondere religiöse Erfahrung aus. Denn für den religiösen Menschen – etwa den des Mittelalters – gehören Dummheit und Lächerlichkeit wesentlich zum Dämonischen.

Man konnte jedoch in Venedig auch andere Formen des Dämonischen beobachten, die stärker das Schreckhafte zeigen. So erinnern die Gestalten des Belgiers Reinhoud an die unheimlichen Mischwesen eines Hieronymus Bosch. Aus Silber, Messing und Eisenblech oder gebranntem Ton gebildet, vergegenwärtigen sie psychische Situationen des Menschen: „Ich koche immer mit Butter“, „Die Falte (Gewohnheit?) ist angenommen“, „Schöne Reste“ und ähnlich lauten die Unterschriften der Werke. Diese Bildtitel erinnern an die Texte in Goyas Graphiken. Reinhoud bildet jedoch in einer anderen Materie. Messing wird gedreht. Blech hängt in geschnittenen Streifen. Der Organismus seiner Figuren wird eher durch Auslassungen angedeutet als positiv gegeben. So wirken diese Werke durchlässig, hintergründig und doppelbödig. Seltsam dreht sich das flatternde Blech um leere Räume, um – nichts. Not, Angst, Ironie – die Erfahrung des Makabren wird deutlich.

Säkularisierte Passion

Solche Werke entnehmen ihre Motive oft den Erlebnissen des Leids, das auch das Zeitalter des Fortschritts für den Menschen bereit hält. Die schwarzen Kompositionen mit den Kindern des Israeli sprechen eine deutliche Sprache. Noch direkter berichten die Werke von Curt Stenwart vom Leid der Gegenwart. Der Österreicher fügt in surrealistischer Weise die seltsamsten Objekte zusammen. So steht in einem seiner Glaskästen über einem Gefäß mit Toilettenseife die Büste einer eleganten Dame mit der Überschrift: „Als junge Frau zu Seife verkocht zu werden ...“ In einem anderen Glaskasten sind die Zeitungsfotos von den peinlichsten Szenen aus der Nazizeit aufgeklebt: „Nichts ist unmöglich ...“ So werden die zeitgenössischen Verbrechen, Passionen und Katastrophen auf vielfältige Weise ansichtig.

Der Spanier Juan Genoves hat als eigenes Motiv seiner Werke das Thema „Masse“. Schatten- und insektenhaft fliehen auf seinen Bildern zahllose grauschwarze Gestalten von hellem Grund in verschiedene Richtungen. Die Panik, die als beständige Bedrohung über der modernen Großstadt schwebt, prägt solche Darstellungen. Wander Bertoni, ein Italiener, der jetzt in Wien arbeitet, gibt in seltener Verfremdung eine Art menschlicher Gestalt mit ausgestreckten Armen, wie aus Knotenformen gebildet, wieder. Er nennt seine Plastik „Das Kreuz“. Auch die „Integration mit Arbeiter“ von Salvator Soria zeigt die Kontur einer ausgesparten menschlichen Gestalt, die von T- oder kreuzförmigen schweren Eisenteilen vergittert wird. Sehr merkwürdig wirkt das „Haus“ des Brasilianers Wesley Duke Lee. Aus vier hängenden Tafeln gebildet, die einen betretbaren Kubus umgeben, sieht es wie ein leerer Kiosk aus. Auf je zwei seiner Wände stehen Mann und Frau mit ausgebreiteten Armen einander gegenüber. Einmal erscheinen die Gestalten – ähnlich wie im Werk Sorias – ausgespart als leere Ausschnitte in der grünen oder blauen Tafel aus durchsichtigem Kunststoff. Das andere Mal sind sie auf die beiden undurchsichtigen Tafeln gemalt. Ausgezogen, mit abgerissenen Strümpfen, erbärmlichen Fetzen oder Büstenhaltern sind sie ein Bild menschlichen Elends. Der Mann trägt eine Art Dornenkrone, die Frau zeigt entsetzliche Krampfadern. Abgeschnittene Hände und verstümmelte Beine sind ebenfalls zu sehen. So wird dieses offene Haus zum Inbegriff der Passion der Geschlechter und zum Apoptopaion einer enthemmten Sexualität.

Vielleicht werden solche Werke nur noch von den „Kompositionen“ des Spaniers Francisco Hernandez übertroffen. Hellrosa und blaßgelb in chinesischer Tusche gezeichnet sehen wir dort Darstellungen von völlig undefinierbaren Fleischmassen. In all diesen Motiven wird eine entsetzliche Erfahrung sichtbar. Diese Künstler setzen an Stelle des modernen Aberglaubens vom unendlichen Fortschritt das Symbol einer säkularisierten Passion. Dabei werden die Tatsachen und Vorgänge der Zeitgeschichte deutlich mit Namen genannt.

Die Allegorie der Objekte

Die Unmittelbarkeit der Aussage läßt die Künstler eine uralte Kunstform neu entdecken, nämlich die Allegorie. So hat man etwa in der Barockzeit Axiome, moralisierende Sinnsprüche oder allgemeingültige menschliche Erfahrungen illustriert. Die Allegorie wird aber in den Werken der Biennale nicht so sehr in Malerei umgesetzt, sondern in Objekten selbst zum Ausdruck gebracht. Diese neue Dinge erfahrung erhielt schon von den Surrealisten ihre besondere Form; denn Delaunay, Schwitters und auch Picasso bauten ihre Werke gelegentlich aus den „Dingen zum Wegwerfen“ („*objet à jeter*“) auf. So hat auch Stenwart Abfälle, Puppen, Zeitungsausschnitte mit intensiven Farben verbunden, um seine Exempel des Modernen, die für ihn Gleichnisse des Absurden sind, zu erstellen. Allegorisch im traditionellen Sinn ist der Spruch: „*Homo humus est*“. Stenwart illustriert ihn durch einen Glaskasten, der ein künstliches Skelett enthält, über dem Orangen wachsen. Ähnlich ist „Die 38. menschliche Situation: Als verblichener Manager seiner bezaubernden Witwe das eigene, vergoldete Skelett hinterlassend“. Der dazugehörige Glaskasten zeigt die Schaufensterpuppe einer eleganten unbedeckten Dame, deren Körper mit bunten Bildausschnitten von Illustrierten beklebt ist. Ein schwarzer Hut und ein Seidenschleier vervollständigen die Dekoration. Neben der Dame sehen wir, gleich groß, das vergoldete Skelett ihres Gatten, das durch ein farbiges Band mit Orden bekleidet ist. Die Reliquienkästen der Barockkirchen finden in solchen Schränken ihre zeitgenössische Renaissance.

„Die 39. menschliche Situation: Von einem illusionslosen Kind erfahren, woraus letztlich sein dreijähriger Bruder besteht.“ Im Glaskasten steht diesmal die Puppe eines Kindes. Daneben sehen wir Fächer mit Flaschen, die die Aufschriften Kohlenstoff, H₂O usw. tragen. So ironisiert der Künstler die einseitig naturwissenschaftliche Auffassung, die wir vom Menschen haben. Opus 89 zeigt auf einem Stativ die Büste einer Frau mit dem Skelett eines Hirschkopfes. Um den Hals trägt die Figur eine Maschinenpistole: „Wozu Geburtenkontrolle? Bereitet den Krieg vor!“

Eine Mischung von Sentimentalitäten, technischen Apparaten, Abfallprodukten der Industriekultur wird dazu gebraucht, dem modernen Menschen seinen Ungeist, das Absurde seiner Situation vorzuführen. Das Thema „*Memento mori* . . .“ kommt ja heute doch nicht mehr an. Und über eine fromme Predigt dieser Art würde man nur mit den Achseln zucken. Der moderne Künstler bedient uns aus der Mülltonne.

„Allegorie der Objekte“ bietet auch der Preisträger der Biennale, der Argentinier Julio Le Parc, der zur Pariser Gruppe der „*Recherches d'art visuel*“ gehört. Die verschiedensten Apparaturen werden aufgebaut, um elementare menschliche Situationen zu veranschaulichen. So kann man mit einem Fußpedal ein Spiegelband in Schwingungen versetzen, das das eigene Bild unaufhörlich verzerrt. An anderer Stelle sind Sandalen anzuziehen. Ein Paar davon hat Sprungfedern, das

andere trägt schwere Gewichte. Auf einem Tisch liegen zwölf verschiedene Arten von Brillen. Die eine hat ein rotes und ein blaues Augenglas. Eine andere ist prismatisch. Eine weitere Brille verdeckt die Augen ganz, die andere verengt den Ausschnitt des Gesehenen in besonderer Weise. Es wird uns zum Bewußtsein gebracht, wie verschieden unsere Optik sein kann. An einer Apparatur vermag man durch Knopfdruck verschiedenartige Dinge auf verschiedene Weise zu bewegen. Ein Band dreht sich langsam, palettenförmig um Rollen. Darunter kreisen Ringe um drei Achsen. Darüber vibrieren Metallfolien im Licht usw.

Durch Knopfdruck lassen sich am nächsten Objekt Bälle anstoßen. In einem schmalen, hochaufgerichteten Glaskasten steigt dort ein Ball senkrecht auf. Im kreisförmigen Kasten daneben werden durch den Druckknopf ein blauer und ein roter Ball weggeschleudert. In einem auf dem Tisch liegenden kreisförmigen Kasten stößt eine Mitte zentrifugal mehrere Bälle von sich. Diese Bälle wirken wie Gleichnisse elementarer sozialer Verhältnisse: Der einzelne Ball kann für die Isolierung des Individuums stehen. Die zwei Bälle können Dialog oder Mann und Frau bedeuten. Die vielen Kugeln scheinen wie ein Symbol der Masse. An einer weiteren Stelle hängen eine Reihe von runden Handspiegeln zum Gebrauch an Ketten herab, die unser Bild in sehr verschiedener Weise brechen und wiedergeben. So bietet der Künstler in seinen „Untersuchungen des Sichtbaren“ immer wieder Gleichnisse unseres Daseins, die uns unsere eigene Relativität und Perspektivität zum Bewußtsein bringen. Die „Allegorien der Objekte“ sind von großer Eindringkraft, weil sie den Besucher der Ausstellung als Akteur mit einbeziehen, als wollten sie sagen: Probiere es nur! Das ist keine Kunst, sondern das bist du selbst.

Bei Le Parc und bei manchem anderen Dingkünstler sind die „Sinnsprüche“ zwar nicht unmittelbar ablesbar wie bei Stenwart, aber die Handhabung der Werke läßt uns den Sinn selbst formulieren. Es sind Chiffren des Daseins, die wir begreifen lernen, und Rätsel, die wir selbst lösen. Diese Chiffren und Rätsel beobachten wir besonders bei den religiösen Werken oder besser, bei den Werken, die religiöse Wirklichkeiten ahnen lassen; denn das Heilige in den Werken der modernen Kunst verhüllt sich.

V e r m u m m t e R e l i g i o n

Selbst in den „Grundrissen“ des Jugoslawen Meško mit den Medaillons im Gefüge des Kreuzes läßt sich der christliche Sinn nicht eindeutig entziffern. In den übrigen Werken der Biennale wird der religiöse Charakter noch weniger greifbar. Religiös schien das Werk von Jakob Weidemann. Dieser Norweger malte abstrakt expressive Bilder, die sich mit den Werken von Jean Bazaine vergleichen lassen. Von besonderer Qualität ist „Der Weg nach Jerusalem“, ein vier Meter langes Bild, das als Einzug Christi in Jerusalem oder sogar als Kreuzweg aufgefaßt werden kann. Auf blauem Grund erfährt das Rosarot, Violett und Gelb-Grün eine

solche Steigerung, daß man die Farb- und Formäquivalente als Bewegung, als Weg oder Prozession verstehen kann. „Die Dornenkrone“ macht in ihrem zerrissenen und expressiven Rot die Passion ansichtig, ähnlich wie der „Nebel in Gethsemane“. Mit einem eigenartigen weißlichen Streifen trennt dort der Künstler die rot-blauen Farbaufbrüche der linken Bildhälfte von den Farbfetzen der rechten Seite der Tafel. Diese Trennung schien die Isolierung Christi anzudeuten oder das Einsamsein des Menschen überhaupt. Angst und Leid verbergen und enthüllen wie dieser Farbvorhang die Vorgänge im Grund.

Sicher konnte der Slowake Ludo Fulla auch das Thema „Madonna mit Engel“ unmittelbar und überzeugend darstellen. Die Anwesenheit der slawischen Volkskunst gab diesem Bild jedoch seine Prägung. Es war eine Variation des Uralten. Der Belgier Gaston Bertrand vermochte sogar in seinen abstrakt-kubistischen Gefügen das Porträt Pius' XII. und das Bild einer Nonne zu vergegenwärtigen. Immer waren die Gestalten jedoch verfremdet und in den Grund und seine geometrischen Raster zurückgenommen.

Den Prozeß solcher Vorgänge selbst erhebt Jorge Picqueras zum Thema seiner Kunst. Bei dem Peruaner sehen wir jeweils groß und naturalistisch ein Leitmotiv, das dann in einer Reihe von daneben gesetzten Quadraten, wie in eigenen Bildern abgewandelt, verfremdet und sozusagen verwesentlicht wird. So gibt der Künstler in seinen „Erscheinungen – Unbefleckte Parenthesen“ (Apparizioni – Parentesi immacolate) eine etwas füllige Frau des alltäglichen Lebens in einer roten Mandorla groß wieder. In einer Reihe von kleinen Mandorlen wird die Frauengestalt so weit abgewandelt und ins Kosmische hin variiert, daß man den Eindruck gewinnt, der Maler möchte den Prozeß ansichtig machen, in dem aus einer Bürgerfrau die allerseligste Jungfrau, die Frau des Himmels oder die Heilige wird.

Derartige Versuche wirken wie methodologische Anweisungen mit künstlerischen – und deshalb unzureichenden – Mitteln. Die „Blässe des Gedankens“ nimmt dem Bild die Bedeutung.

Dagegen gibt es Bildhauer, die die Einheitlichkeit des Kunstwerks auch in religiösen Motiven zu wahren vermögen. So hat der Ungar Miklós Borsos große Reliefs in Kupfer getrieben, die kosmische Symbole wie Mond und Sonne in die Komposition einfügen. Eines davon zeigt die Sonnenscheibe auf einem Antoniterkreuz, also den sogenannten Venusspiegel. Dieses monstranzartige Gebilde nennt der Ungar „Ave verum“. Er identifiziert – fast wie in der Barockzeit – die Sonne mit der Hostie, das kosmische Zeichen mit dem eucharistischen Symbol. Dieses Ineinssehen von Kosmos und Ritus, Welt und Mensch zeigt, wie sich an vielen Beispielen belegen ließe, eine Formtendenz der zeitgenössischen Kunst. Der moderne Künstler sucht auf neue Weise den Menschen mit dem Kosmos in Beziehung zu setzen.

Künstlerisch von noch größerer Ausdruckskraft war der „Moses“ von Sorel Etrog. Dieser Kanadier liebt es, in seinen gewaltigen Bronzeplastiken Verknötun-

gen von bandartigem Metall zu geben. Die konventionellen Themen wie „Quelle“ oder „Capriccio“ seiner Bronzen gebrauchen Flechtwerk von solchen mit- und gegeneinanderlaufenden Streifen. Man wird geradezu an die „Weltknoten“ frühmittelalterlicher Ornamentik erinnert. In dieser abstrakten Weise hat der Bildhauer auch seinen „Moses“ aufgebaut. Über Kugeln verschlingen sich zwei Bänder und laufen parallel miteinander hoch. Oben bilden sie neue Knoten und Hörner, die von einem kreisförmigen Aufsatz bekrönt werden. Das Ganze wirkt ebenso statuarisch wie schwebend, lebendig und monumental. Sicher ist mit dieser abstrakten Plastik nicht so sehr die Persönlichkeit gemeint, sondern das, was Moses vertritt, die Tora. Die archaisierende Bronzestele wird zum Inbegriff des Gesetzes.

Das Religiöse wird also auch hier nicht unmittelbar ansichtig gemacht, sondern im Elementaren aufgezeigt. Im Elementaren prägt auch das zeitgenössische Werk den prophetischen Charakter aus, der jeder großen Kunst eigen ist.

Die große Warnung

Die große Prophezeiung schöpft ihre Bildelemente aus den Vorgängen der Vergangenheit. Der Prophet erkennt in der Geschichte die Gesetze des Daseins und zieht ihre Perspektiven bis in die Zukunft durch. Was Isaias über Babylon und Jerusalem sagt, ist zunächst ein geschichtlicher Tatbestand, dessen Folgen dann für die Zukunft in der Vision vorgestellt werden. Die großen Prophezeiungen weisen aber auch den Widerspruch des Menschen zum Kosmos auf, zu elementaren Daseinsgesetzen, und machen die Folgen dieses Widerspruchs für die Zukunft sichtbar. Solche elementaren Vorgänge beobachten wir selbst in der Biennale von Venedig. Daß viele Künstler auf dieser Ausstellung die zeitgenössischen Notsituationen und Verbrechen zum Motiv ihrer Werke machten, konnten wir im Vorausgehenden mit den Arbeiten von Stenwart, Aika Brown, Genoves und anderer belegen. Die apokalyptische Sphäre erreichen auch die Bilder des französischen Surrealisten Victor Brauner. So ist eine seiner Tafeln in Tierform ausgeschnitten. In der Mitte des Bildes sitzt eine nackte weibliche Gestalt, „Die Mutter der Mythen“, zwischen seltsamen Gebilden. Man gewinnt den Eindruck, daß hier die „Hure von Babylon“ aus der Geheimen Offenbarung vor uns hingestellt wird. Den mythisch-dämonischen Charakter der Sexualität zeigen auch viele andere Bilder des Künstlers. Sie wirken wie eine Warnung vor einem mythenlosen Dasein, in dem Technik, Rationalismus und Erotik zugleich überhandnehmen.

Der Holländer Constant hat diese Warnung an die Moderne in einem Leitmotiv der Bibel ausgedrückt: „Gruß aus ‚Neu-Babylon‘“. Zum Thema „Neu-Babylon“ hat der Künstler eine Reihe von Modellen in Metall, Plexiglas und Holz erstellt. Es ist der Inbegriff der modernen Großstadt, den diese Modelle bieten. Das Gemälde zu diesem Thema zeigt eine Art Turm, der nach oben hin mit ausladenden

Gerüsten abschließt. Darunter steht ein roter Farbfleck neben dem Blau der Architektur und schwarzem Gitterwerk. Menschen irren umher wie dunkle Schatten und zufällige Flecken. Künstlerisch vereinen die Bilder von Constant einen traditionellen Expressionismus mit tachistischen Elementen und „Formhandlungen“ (action painting). Dieser Zwiespalt von Gewolltem und Gewordenem, Überlegung und Zufall überzeugt gerade bei dem apokalyptischen Thema.

Vielleicht kann man diesen prophetischen Charakter der zeitgenössischen künstlerischen Bemühungen durch eine Betrachtung der Bildtitel des Katalogs vertiefen. Die Werke der Biennale tragen oft elementare Bezeichnungen. Eine Reihe von ihnen heißen nur „Komposition“. Andere haben die Titel „Integration“, „Partizipation“, „Metamorphose“, „Unterbrechungen“, „Variation“, „Modulation“ usw. Alle diese Titel sprechen von elementaren Beziehungen, die der Künstler zu ordnen sucht. Es scheint, daß das „Mobile“, das auch auf der Biennale von einer Reihe von Künstlern gebaut worden ist, zum Sinnzeichen der Moderne geworden ist: Die elementaren Dinge sind heute ins Gleichgewicht zu bringen, nicht große Programme zu entwerfen. Es fehlt uns an Teilnahme und Integration, an Komposition und Gleichgewicht. Die Werke bemühen sich, diesen Zerfall im geistigen Leben der Gegenwart aufzuhalten. So fordert die 33. Biennale uns nach Form und Inhalt auf, nachzudenken über die geistige Situation unserer Industriekultur. Mit drastischen – oft antikünstlerischen – Gebilden werden wir gezwungen, die Realität zur Kenntnis zu nehmen, die uns prägt.

Beachtenswert scheint auch, wie wenig gewisse plakatartige Bilder des Westens sich von der engagierten Propagandamalerei einiger sowjetrussischer Künstler unterscheiden. Bei manchen Künstlern hat man den Eindruck, sie kultivierten mit ihren Absonderlichkeiten so etwas wie eine „Masche“. Ein „Schlager“, eine auffällige modische Neuheit wird elegant serviert. Bei den meisten Arbeiten jedoch läßt sich das Bemühen um wesentliche geistige Vorgänge nicht übersehen. Gelegentlich kann man sogar von anonym christlichen Tendenzen im Sinn Karl Rahners sprechen. Viele, den Laien zunächst grotesk oder merkwürdig vorkommende Gebilde wollen uns warnen. Sie besitzen prophetischen Charakter.