

Herbert Schade SJ

Hirschkäfer contra Tatlin

Zur 35. Biennale internationaler Kunst in Venedig

Hinter den technologischen Fassaden der Industriekultur hat auch in der bildenden Kunst der Wettlauf um das Leben begonnen. Die technoiden und kommerziellen Vorgänge haben in den Lebensprozessen einen gefährlichen Konkurrenten erhalten. Nicht die Arbeit, die Organisation und die Leistung, sondern der Wille zum Leben bestimmt das Tun des modernen Menschen. Man bemühte sich, die Biennale unter die Vorzeichen eines didaktischen Konstruktivismus und des Experiments zu stellen. Die Integration der technischen Gebilde durch die Kunst bleibt ihr bedeutsames Thema. Allein die Opposition des Lebendigen ließ sich in den Pavillons der Giardini nicht übersehen. Den starken Tendenzen zum Konstruktiven, zur Op-Art, Objektkunst und Raumgefügen stehen in Venedig die bis ins Biomorphe gehenden Bewegungen des Vitalbereichs gegenüber. Gegen den Rationalismus erhebt sich das Irrationale, gegen die Logik der Zufall, gegen den Betrieb der Trieb und gegen die Tat der Traum. Wie ein Leitmotiv steht in der Eingangshalle des zentralen Pavillons die Rekonstruktion des Monuments für die III. Internationale (1920) von *Vladimir Tatlin* mit dem Slogan: „Die Kunst ist tot. Es lebe die Maschinenkunst Tatlins!“ Doch nebenan, im Pavillon der Argentinier, krabbeln in den „Biotronen“ des *Luis Fernando Bedit* Bienen, Fische und Hirschkäfer – lebendige Tiere – selbst. Die Frage nach dem Vorrang von Tatlins Maschinenmonument oder der Prävalenz lebendiger Tiere stellen, heißt die Antwort geben: Die Tiere des L. F. Bedit sind stärker als der kinetische Turm des Revolutionärs. Tatlins „technoide Groteske“ ist dem Hirschkäfer nicht gewachsen.

Allerdings macht die Gegenüberstellung ein Grundgesetz der Biennale und der modernen Kunst überhaupt sichtbar, den Zweikampf zwischen Automaten und Leben.

Versuche mit dem Experiment

Die Biennalen von Venedig bieten nicht nur einen Querschnitt durch das internationale Kunstschaffen. Informierend, klärend und wegweisend greifen sie durch ihre retrospektiven Ausstellungen auch in die zeitgenössische Auseinandersetzung ein. Im Jahr 1968 bildete der Umbruch von der Abstraktion zu den neuen Strukturen das Thema einer eigenen Retrospektive. Dieser Umbruch, der dem philosophischen Prozeß vom Existentialismus zum Strukturalismus vergleichbar ist und das gesamte geistes-

geschichtliche Arbeiten der Gegenwart bestimmte, wurde damals in einer einzigartigen Schau ansichtig gemacht. 1970 wurde das Experiment selbst zum Thema einer Sonderausstellung. Auch die Kunstwissenschaft sieht sich mehr und mehr gezwungen, von ihrer „Dogmatik“ abzugehen. Bedeutende Kunsthistoriker „streichen die Segel“, wenn man sie mit den „Fett-Filzen“ von *Joseph Beuys*, den „Konservenbüchsen“ von *Jasper Johns* oder den monochromen Tafeln von *Yves Klein* konfrontiert. Das Reden über „die Kunst“, das seit Winckelmanns und Wölfflins Zeiten bis zu Heidegger, Marcuse und nun auch Heisenberg eine solche Fülle von geistvollen Gedanken hervorgebracht hat, wird durch „die Sache“ selbst unaufhörlich in Frage gestellt. Deshalb ist es mehr als konsequent, wenn von Umbro Apollonio und Dietrich Mahlow das Experimentieren auf künstlerischem Gebiet selbst thematisch gemacht wurde¹. Nicht durch theoretische Fixierungen eines Kunstbegriffs wird die kontemplative Neigung des Menschen und die imaginative Vitalität erfaßt, sondern durch die Reflexion auf das „Machen“ selbst (Umbro Apollonio). Wenn schon die Ausstellung „Vom Informel zu den neuen Strukturen“ von 1968 kaum noch „museografischen“ Charakter hatte, so zeigte die Sonderausstellung von 1970 eine Fülle von grundverschiedenen Ansätzen und eine divergierende Thematik. Unter den Motivkreisen Kunst und Gesellschaft, schöpferische Prozesse, Spiel und Erholung und Analyse des Sehens bemüht man sich, die Vorgänge und Arbeiten zu ordnen. Einige dieser zeitgenössischen Bemühungen sollen hier skizziert werden.

Kunst als Technologie

Das Experiment mit der Technik beginnt für den modernen Künstler nicht mit dem Staunen über Radargeräte und Raketen, sondern bei den Mitteln der Vervielfältigung von Informationen. Die neue Botschaft besteht also zunächst im Medium (Marshall McLuhan). Im Bewußtsein, daß ihre Werke in aller Welt bekannt sind und im Bemühen, dem experimentell-didaktischen Charakter der diesjährigen Biennale zu entsprechen, haben die USA eine Sammlung von Grafik geboten. Das *Rasterbild*, das sein Motiv durch ein Gittersystem in gleichmäßige Quanten zerlegt, hat *Roy Lichtenstein* und vielen Vertretern der Pop-Art zum Durchbruch verholfen. Die *Serigrafie* – der *Siebdruck* –, bei der die Bildschablone auf einem Sieb befestigt wird, durch das man die Farbe auf die zu bearbeitende Fläche drückt, macht ebenfalls Raster sichtbar. Neben der Lithografie bestimmte der Siebdruck die amerikanische Ausstellung. Diese Technik ist deshalb bedeutsam, weil sie das Bild ähnlich dem Fernsehschirm in gleichmäßige Quanten zerlegt. Der Übergang von einem qualitativen zu einem vergleichsweise quantitativen Sehen wird bemerkbar. In der kybernetischen Grafik findet dieses Verfahren einer neuen „ars multiplicata“ seine technologische Intensivform; denn für

¹ Umbro Apollonio und Dietrich Mahlow, Proposta per una esposizione sperimentale, im Katalog der 35. Biennale internazionale d'arte Venezia, 24. 6.–25. 10. 1970, XXV. XXVIII.

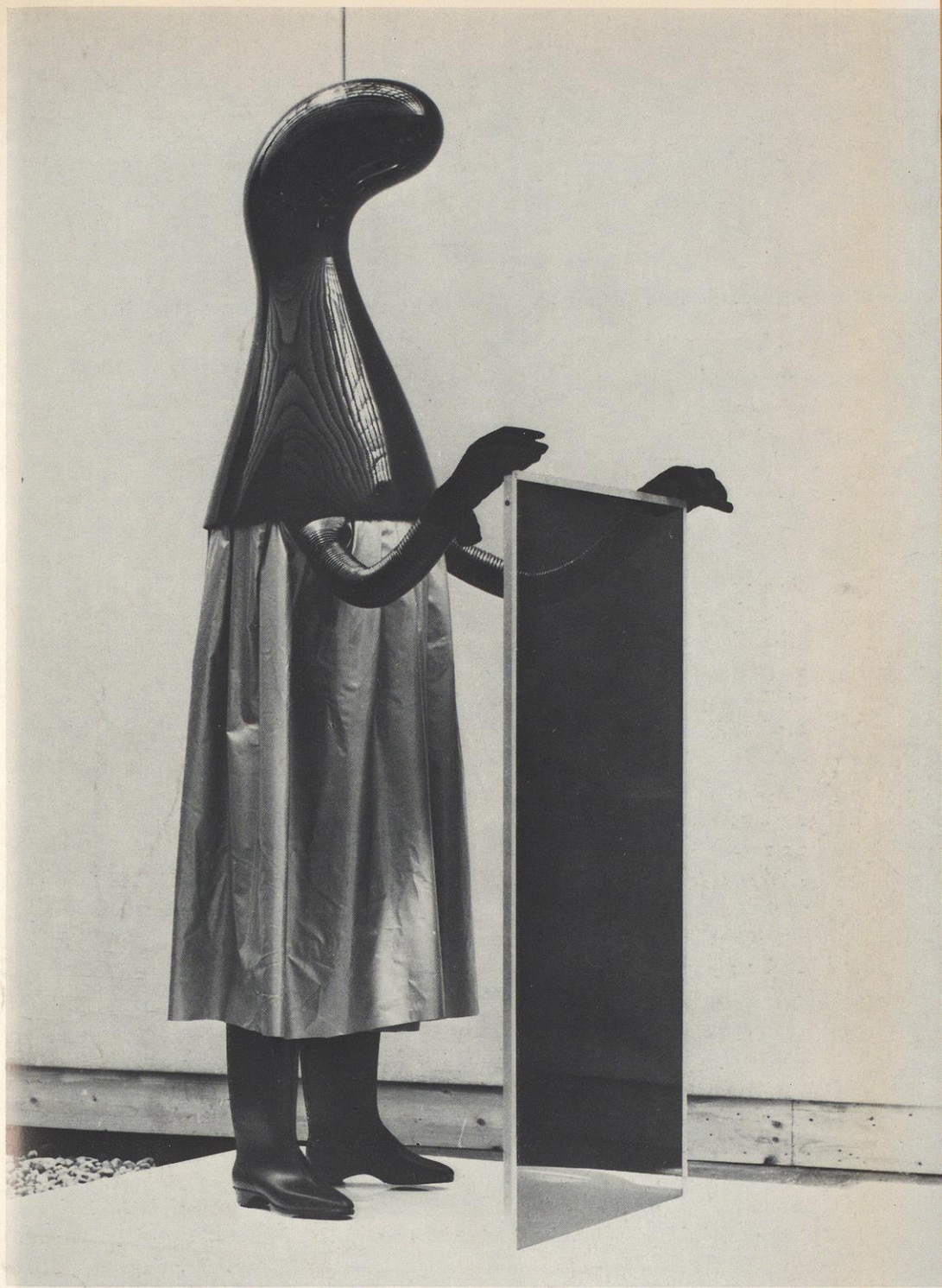


Abb. 1: Juhani Linnovaara, Grande curioso (1970).

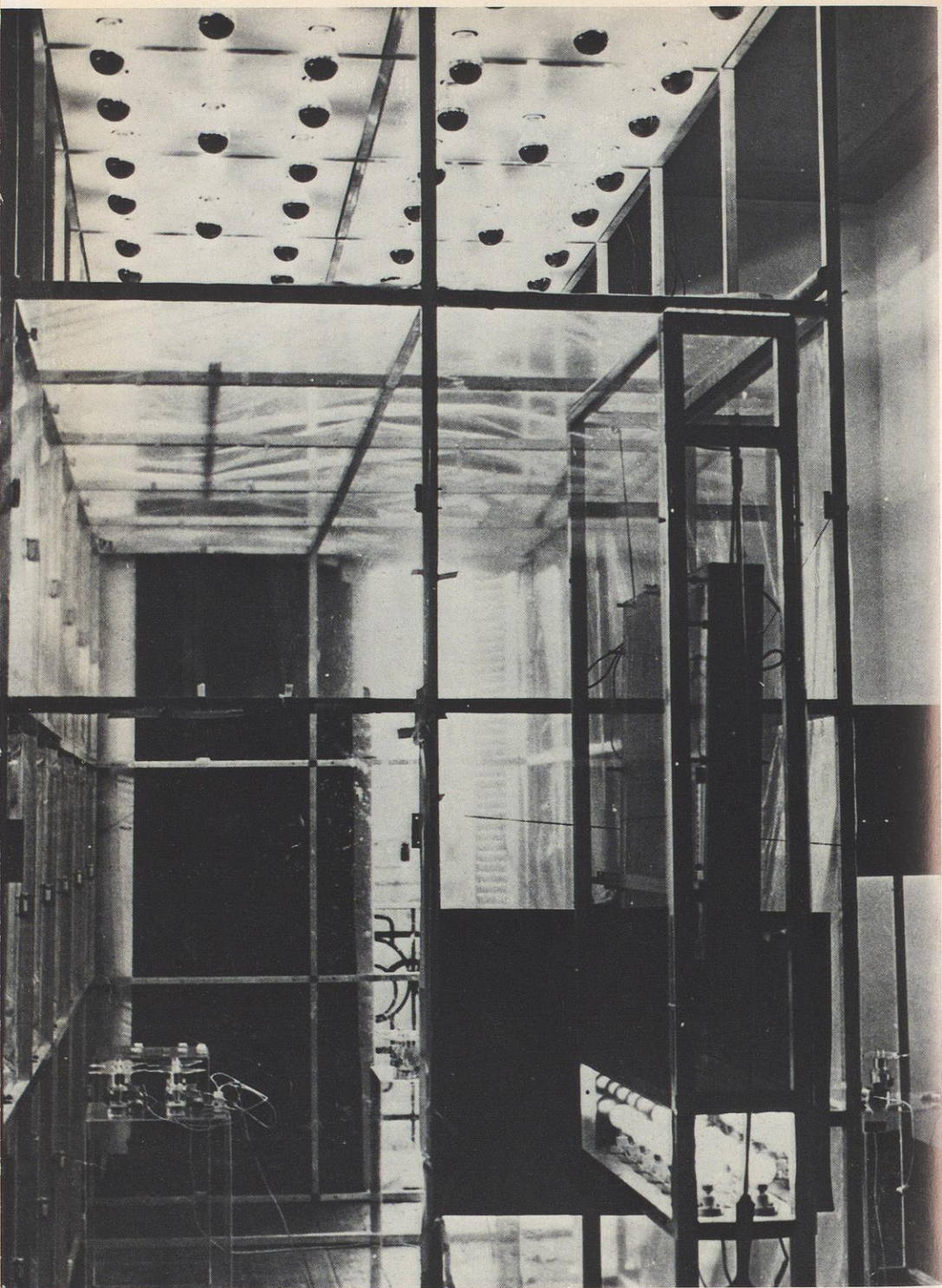


Abb. 2: Luis Fernando Benedit, Il biotrone (1968/70).

den Computer muß jede Gestalt aus gleichwertigen Elementen – Quanten – zusammengesetzt werden. Ihre Komplexität erhält die Figur durch die Programmierung, durch die der Künstler die Leistung der Maschine bestimmt².

Ein weiteres Medium, dessen künstlerische Möglichkeiten durchexperimentiert werden, bietet das Vervielfältigungsgerät *Rank-Xerox 720*. Dieses Trockendruckverfahren, das die Vorlage mittels einer Trommel elektronisch belichtet, entwickelt und druckt, erzeugt besondere Strukturbilder von Stoffen, Pflanzen und Figuren. Durch die intermittierende Bewegung des Künstlers gelingt es, rhythmisch vervielfältigte Formen hervorzubringen, fahrige und scharfe Profile voneinander abzusetzen, einseitige Wiederholungen von Bildteilen und Kontrasten mit Bewegungsabläufen zu kombinieren³. Piet Mondrian hätte sich mit seinen Ideen von einer Maschinenkunst derartige Verfahren nicht träumen lassen. Der „Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“ eröffnet sich hier ein Feld, das auch Walter Benjamin nicht hat übersehen können.

Das Problem dieser Verfahren beruht auf dem Gegensatz der Notwendigkeit des stereotypen Arbeitens der Maschine mit den eher zufällig als frei zu nennenden Effekten der intermittierenden Bewegung. Dieses Anliegen hat schon der Surrealismus mit den *Frottagen* (= Durchreibungen der Maserungen eines Bretts auf Papier) von *Max Ernst* prinzipiell erkannt. Auch die Versuche der Futuristen lassen sich mit den dynamisierten Aufzeichnungen der Xerografie vergleichen. Es gibt in dieser Industrieform nicht nur das Durchdachte und das Berechenbare, sondern den Zufall. Damit bricht das „Unbekannte“ (W. Baumeister) auch in die Maschinenkunst ein. Die Nachahmung und das Kreative treten in eine neue Phase.

Durch die *Holografie* wird auch Xerox technologisch übertroffen. Laienhaft kann man Holografie als die Herstellung von Farb-Licht-Skulpturen mit Hilfe von Laserstrahlen bezeichnen. „Laser bedeutet wörtlich Light amplification by stimulated emission of radiation, also die Lichtverstärkung durch angeregte Aussendung von Strahlung.“⁴ Die Funktionsweise beruht auf der Wechselwirkung von Strahlung und Materie. Das Licht des Lasers zeichnet sich durch ultrakurze Wellen aus. Mit Hilfe von Spezialkameras und Computern wird es wohl möglich werden, den aufgenommenen Gegenstand dreidimensional aufzuzeichnen. Derartige Lichtskulpturen würden das Bewußtsein revolutionieren. Licht und Materie erhielten neue künstlerische Definitionen.

Die Rückwirkung der Computergrafik, der Xerografie und der Holografie auf die bildende Kunst bietet u. a. einer modernen Richtung, die man *Konzept-Kunst* nennt,

² Hans Ronge, *Kunst und Kybernetik* (Köln 1968); Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik* (Hamburg 1969). – Eine Reihe von amerikanischen Künstlern hat ihre Blätter aus politischen Gründen nicht nach Venedig gesandt.

³ Bruno Munari, *Xerografia. Documentazione sull'uso creativo delle macchine Rank Xerox* (Spezialkatalog für die Biennale).

⁴ Jürgen Claus, *Expansion der Kunst* (Hamburg 1970) 64.

eine besondere Bestätigung. Das Kunstwerk bestand bislang wesentlich in sinnlichen Objektivationen des menschlichen Geistes, die man als Architektur, Plastik und Malerei deutlich voneinander abheben konnte. In der Object-Art wurde darüber hinaus der Gegenstand selbst zum Kunstwerk⁵. Der Holländer *Jan Dibbets* erklärte diametral entgegengesetzt dazu die „Konzeption von Objekt“ für das Kunstwerk. In der Initialausstellung dieser Bewegung, die im Januar 1969 im New Yorker McLendon Building stattfand, bemerkte man konsequenterweise nur mehr Pläne, Skizzen, Fotos und Landkarten mit einigen verbalen Beschreibungen und Interpretationen auf einem Tisch⁶. Die vielfältigen Variationen dieser Untersuchungen, die besonders die *Land-Art* (= Veränderungen der Erdoberfläche), das *Environment*, die *Kinetik* und die Dematerialisierung künstlerischer Prozesse betreffen, können hier nicht beschrieben werden. (Der Japaner *Shusaku Arakawa* war ein bedeutender Vertreter der Concept-Art in Venedig.) Was besonders interessiert, ist die Intensität der Bewußtseinsbildung der Industriegesellschaft.

Unter der Glasglocke

Die technologischen Kräfte erzeugen in der bildenden Kunst widersprüchliche Effekte: Zunächst bringen sie einen Ordnungsprozeß in Gang, der die neuen Materialien, Techniken und Erfahrungen zu einem Kosmos zu integrieren sucht. Dann aber werden anti-intellektuelle und unheimliche Kräfte sichtbar. Die Quadrate von *Kasimir Malewitsch* und von *Joseph Albers* bemühen sich um eine neue Flächenordnung. Die flächigen Plastiken des Engländers *Richard Smith*, der Italiener *Nicola Carrino* und *Claudio Verna*, des Israeli *Michael Argov* und des Deutschen *Kaspar Thomas Lenk* binden den Raum reliefartig an seinen Grund. Neue Ordnungsprinzipien für den Raum entwickelt der Venezuelaner *Cruz-Dias* aus einer „absoluten Farbigkeit“, in der uns intensiv rot oder grün gefaßte Wände tangieren. *Georg Karl Pfahler* strukturiert das Ambiente durch farbige Raumobjekte und der Holländer *Jan Slothuber* benutzt gewellte Fußböden, um den Raum lebendig zu gestalten. So bestimmt eine harmonisierte Struktur unsere Umwelt. Schließlich werden Flächen und Räume verfremdet und ins Irrationale umgedeutet. Das Environment der Franzosen unter Führung von *Claude Parent* wird durch quer gestellte Steigen, seltsame Ecken und winklige Sackgassen zu einem „ausweglosen Raum“ – einem Labyrinth. Die aus sphärischen und konkaven Tonstücken gebauten Schneckenräume des Spaniers *Arcadio Blasco* erscheinen wie groteske Höhlen. Und *Jagoda Baic* aus Zagreb baut aus Textilien einzigartige Skulpturen und Raumtapisserien auf. Diese Gebilde bieten keinen künstlerisch proportionierten Lebensraum allein, sondern stellen unsere Situation in Frage und machen uns auf die Problematik unserer Umwelt aufmerksam.

⁵ Dietrich Mahlow mit E. Roters u. W. Rotzler, Das Ding als Objekt. Europäische Objektkunst des 20. Jahrhunderts (Nürnberg 1970) (Katalog).

⁶ Klaus Honnef, Concept Art, in: Magazin Kunst, 10 (1970) Nr. 38., 1759 f.

Tatsächlich sind die Menschen dieser dialektischen Räume durchweg dem Gegenstand verhaftet. Entweder sie werden vom Künstler ins Maschinenartige umgeformt oder sie werden wie Klischees variiert. Nach den Beobachtungen der zeitgenössischen Kunst kann man nicht mehr übersehen, daß sich der Mensch vom sogenannten Humanum, das heißt von dem klassischen Menschenbild immer schneller fortbewegt. Der Mensch wird in der zeitgenössischen Kunst zur Sache und zur Mumie. Er erscheint wie ein Leerraum und wird vorwiegend als Frage begriffen. So gibt der Belgier *Jean-Michel Folon* in seinem Werk „Objektmensch“ die menschliche Figur, ein Siebdruck auf Aluminium, kombiniert mit einem realen Kleiderhaken wieder. Man gewinnt den Eindruck, als sollte dieses Werk den Menschen als Garderobenständer definieren. Kostüme und Masken wechseln, die Person selbst aber ist lediglich Stativ oder Kleiderhaken. Sie trägt die ihrer wechselnden Umwelt angepaßte Uniform einer im Augenblick herrschenden Geistigkeit⁷.

Noch eindringlicher wirken die Figuren des Finnen *Juhani Linnovaara*. Die Gruppe „Im Vorübergehen“ gibt die Plastik einer Frau mit Hund, in der Mensch und Tier eine Art Steckdosen als Köpfe besitzen. Andere Werke zeigen gemalte Menschen, die mit plastischen Beinen und Händen ihre eigenen Rahmen stützen. Wieviele unserer Zeitgenossen könnte man heute als „Träger ihres eigenen Image“ definieren! „Grande curioso“ (Abb. 1) zeigt die lebensgroße Plastik einer Gestalt aus Fiberglas und Plexiglas. Wie ein „Dozent“ steht die Figur – die Hände auf eine spiegelblanken Platte gelegt – vor uns und hebt schlangenartig einen gesichtslosen Kopf. Linnovaara scheint in dem Werk die anonyme Dialektik artifizieller Rationalität und biomorpher Energie in uns sichtbar zu machen.

Schon auf den letzten und vorletzten Biennalen konnte man beim Anblick der „Reliquienkästen“ von *Curt Stenvert* und den „Mumien“ der *Escobar Marisol* nur noch von einer „exhumierten Gesellschaft“ sprechen. Nach Aussage dieser Künstler befindet sich der moderne Mensch wie eine ägyptische Mumie in einer Grabkammer – ohne Zugang zur Realität. Die Übermacht der Massenmedien hat den Menschen in den Sarkophag eines selbstgeschaffenen Bewußtseins eingeschlossen, aus dem ihn der Künstler „ausgräbt“ und ansichtig macht. Diese Interpretation modernen Schaffens erhielt durch die Arbeiten des Spaniers *Dario Villalba* ihre formale Bestätigung.

Villalbas Werke sind ebenso einfach wie überzeugend aufgebaut. Ausgeschnittene Silhouetten menschlicher Figuren werden in hellblauen, hellgrünen, rosaroten Tönen und sonstigen „Bonbonfarben“ angestrichen. In den meisten Fällen werden die Farben quergestreift aufgetragen, als wollten sie die Figuren als Häftlinge diskreditieren. Mund, Augen und Ohren sind dabei gelegentlich zugebunden. Der Gefängnischarakter dieser Menschen ist offenkundig.

⁷ Udo Kultermann, *Neue Formen des Bildes* (Tübingen 1969); Edward Lucie-Smith, *Kunstrichtungen seit 1945* (Wien, München, Zürich 1970); Jean Leymarie u. a., *Die Kunst unserer Zeit I. Seit 1945* (Brüssel 1945).

Die Eigenart der farbigen Silhouetten des Spaniers wird durch Plexiglasblasen noch verstärkt, die wie eine Glocke die Gestalt von ihrer Umwelt hermetisch abschließt. Die hermetisch abgeschlossenen Glasglockenmenschen werden an Haken aufgehängt und baumeln im Leeren. Villalba schreibt: „Der Mensch besitzt zwei Oberflächen oder Bedeckungen: die eine ist die biologische Haut, die andere ist seine Erfindung und Vorstellung. Diese ist industriell hergestellt, jene ist ein lebendiges Gewebe.“⁸ Die Tatsache, daß jeder Mensch seinen eigenen Horizont oder Gesichtskreis besitzt, unterstützt der spanische Künstler mit Gedanken des griechischen Philosophen Empedokles: Kein Kunstwerk vermag das, was nicht ist, hervorzubringen. Das, was ist, zu erfassen, ist nicht durchführbar und ein verfehltes Unternehmen. Deshalb stütze sich ein jeder auf das, was stützen kann; denn alles wird immer in das Seiende hineingehen wie in eine Sphäre. Mit anderen Worten: Man kann die Wirklichkeit nicht unmittelbar darstellen, sondern nur jene Sphäre oder hermetische Glasglocke, in die der Mensch eingeschlossen ist. Das gilt für den einzelnen und für die Gesellschaft. „Glashäute dringen in die Schöpfung ein und verbinden die Menschen aus Fleisch und Blut und akklimatisieren sie an eine synthetische Welt“ (Villalba). Diesen paradoxen Vorgang der Isolierung des einzelnen durch Information, durch seine eigene Perzeptions- und Vorstellungswelt und die Überwindung dieser Isolierung durch die Isolatoren – Absicherung und Kommunikation –, durch „Glashäute“, macht Villalba in seinem Werk ansichtig.

Von zwei verschiedenen Künstlern und Motivkreisen aus dem Westen und aus dem Osten erhält die Darstellung des hermetischen Zustands unseres Bewußtseins ihre Bestätigung. Der Belgier *Jean-Michel Folon* stellt in seinem Bild „Das Problem der Schwarzen“ den Kopf der Freiheitsstatue in New York als Gefängnis der Neger dar. Dagegen errichtet der Tschechoslowake *Joseph Jankovic* in seinem Werk „Das Netz der Spinne“ ein Gestell, in dessen Drähten sich die Gliedmaßen einer menschlichen Puppe verwickelt haben⁹. Bedeutender als die politische Interpretation durch die Negerfrage in den USA und die Besetzung der Tschechoslowakei scheint die Darstellung der Unfreiheit des Menschen im Zeitalter der Demokratie. Hüben wie drüben wird die Erfahrung eines bedrückenden Zwangs gleichzeitig mit einem pausenlosen Gerede von Freiheit immer spürbarer.

Die Biotrone und die Identitätskrise des Lebendigen

Es besteht kaum ein Zweifel darüber, daß sich seit Francisco Goyas „nackter Maya“ (1804) die erotische Thematik in der bildenden Kunst emanzipiert hat. Die Darstellungen des Sexuellen führten in der Gegenwart bis zu den wenig geschmackvollen pro-

⁸ Dario Villalba (Spezialkatalog).

⁹ Die tschechoslowakischen Werke, die einen qualifizierten Beitrag zur europäischen Kunst bieten, sind verspätet in Venedig eingetroffen.

restartigen oder orgiastischen Vorgängen bei gewissen „Aktionen“ oder „Happenings“. Gesellschaftlich weniger spektakulär war das Bemühen von *Jackson Pollock*, durch seine „*Action painting*“ die vitalen Prozesse selbst auf die Leinwand zu bringen. Ihm vergleichbar waren die „*Anthropometrien*“, die Abrollungen farbig gefaßter Aktfiguren, durch *Yves Klein* auf der Leinwand. Wie die zerquetschten Fliegen und Mücken an den Schutzscheiben der fahrenden Autos, suchten die „*Tachisten*“ ihre Energien als artistische Lebensfetzen und ornamentale Vitalgerinsel in die Leinwand einzuschreiben. Man sah den abgemalten und imaginierten Bildern ihren artifiziellen und imitativen Charakter an und wollte jeden Realitätsverlust vermeiden. Das Leben sollte nicht nur abgebildet werden, sondern selbst zur Sprache kommen.

Hundertwasser nannte in seinem „Verschimmelungsmanifest“ die Tendenz dieser Vitalkunst deutlich beim Namen. Es geht gegen die Alleinherrschaft der geraden Linie und gegen einen superben Rationalismus. Die „schöpferische Verschimmelung“ zeigt, daß Bakterien und Pilzkulturen (*Remo Bianco* und *HA Schult*) auch künstlerisch erregende Formen und Farbprozesse in Gang bringen¹⁰.

Diese Bemühungen, biologische Kräfte dem künstlerischen Schaffen zu integrieren, werden durch die „*Biotrone*“ des Argentiniers *Luis Fernando Bedit* noch überboten (Abb. 2). Diese „Lebensbehälter“ machen mit ihren Bienen, Hirschkäfern und Fischen den „schwindelerregenden Tanz des Werdens“ selbst (*F. B. Brook*) wie ein Kunstwerk ansichtig. Bedit sucht nicht Urformen der Kunst, indem er archetypische Strukturen der Ägypter oder Babylonier aufspürt, sondern er will in einer „prä-ikonographischen Rezession“ das „ewige Gesetz der Natur“ wie einen „Ritus des Seins“ aufzeigen.

Die „Bierbüchsen“ und das „Sternenbanner“ des *Jasper Johns* hatten mit den „Coca-Cola-Plänen“ von *Robert Rauschenberg* die Identitätskrise des Konsumgegenstands heraufbeschworen¹¹. Das Ding ist nicht mehr nur eine Sache, die man ausnutzen und konsumieren kann. Zum Kunstwerk erhoben und in einer Ausstellung gezeigt, wird die Bierbüchse zu einer Mitteilung. Sie kann nicht mehr konsumiert werden. Das Ding wird psychisiert und beginnt zu reden. Die „Identitätskrise des Gegenstands“, dieses zentrale Problem der Pop-Art, hat in zeitgenössischer Form die elementare Frage des Bilderstreits neu gestellt. Das Bild ist nicht nur Farbe, Wand und Tafel oder irgendein Material, sondern es weist auf eine andere Wirklichkeit hin. Johannes Damascenus nannte diese Eigenschaft des Bilds den offenbarenden Charakter. Wie es den mittelalterlichen Theologen nicht nur um antike Kaiserbilder und christliche Ikone ging, so steht auch bei der Pop-Art nicht allein das „ready-made“ (= Konfektionsware), die Coca-Cola-Flasche, im Mittelpunkt der Überlegungen. Beide gei-

¹⁰ J. Claus, a. a. O. 130.

¹¹ Vergl. dazu Pierre Restany, Die Beseelung des Objekts, in: J. Becker und W. Vostell, Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation (Hamburg 1968) 101 f.; Max Imdahl, Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst, und: Jürgen Wissmann, Pop Art oder die Realität als Kunstwerk, in: Die nicht mehr schönen Künste (München 1968) 493 und 507.

stigen Bewegungen fragen nach dem Sinn der „Sache schlechthin“, nämlich nach der Bedeutung der Welt. Ist die Welt nur ein Energiereservoir, das man ausnutzen kann, oder ist sie eine Mitteilung oder ein Bild, das unser gesellschaftliches Zusammensein begründet und das Geheimnis des Daseins manifestiert? Jede moderne Diskussion muß sich seit der Ausstellung von *Marcel Duchamps* „Flaschentrockner“ und *Jasper Johns* „Bierbüchsen“ dadurch legitimieren, daß sie den Sinn der Schöpfung als Mitteilung erklärt: Wessen Mitteilung ist die „Sache Welt“?

Die Biotrone von Benedikt übertragen die Problematik der Identitätskrise des Konsumgegenstands auf das Leben selbst. Das Tier ist nicht nur ein Nutzgegenstand des Menschen. Es sollte auch nicht allein Objekt der Zoologie und der Verhaltensforschung mit ihren großartigen wissenschaftlichen Ergebnissen bleiben. Es muß ebenfalls als Mitteilung und Bild aufgefaßt werden. Das „Tier als Kunstwerk“ entdeckt eine Wirklichkeit im Bereich des Lebendigen, die schon der frühchristliche Physiologus aufgezeichnet hat. Im Physiologus hat „ein Weltverhalten Gestalt gewonnen, das unterhalb der Schwelle des Historischen liegt, dem zeitlos Kreatürlichen zugehört und an eine andere menschliche Valenz gerichtet ist als diejenige der auf Erkenntnis des Richtigen und Verifizierbaren gerichteten Rationalität“¹². Die anonymen untermenschlichen und übermenschlichen Kräfte, Dämonie und Mysterium, gewinnen im Tier Gestalt. Auch die Arbeiten zeitgenössischer Künstler signalisieren namenlose Gewalten. Obwohl den Bienen von Benedikt der Weg zu den Blüten des großartigen Parks der Giardini offen steht, werden die Tiere durch eine Zuckerlösung in ihrem gläsernen Gefängnis festgehalten. In den Biotronen wird dem Menschen, den der Mythos als „Herrn der Tiere“ definierte, das Gesetz des Lebendigen vorgeführt. Machtlos unterliegt er diesem Gesetz der Genesis, dem Vorgang eines sich ständig vervielfachenden Werdens. „Tier als Kunst“ bedeutet aber auch den Aufstand des Lebendigen gegen die Übermacht von Bürokratie und Automation – gegen die Herrschaftsansprüche der Maschine über den Menschen.

Mit konventionellen Mitteln und mit ungewohnten Elementen bahnt sich das Vitale einen Weg und die Gewalt der Triebstruktur wird in vielen Pavillons der Biennale bis zum Exzeß aufgezeichnet. Die frühlinghaften „Plakatmädchen“ des Spaniers *Eduardo Urculo*, die an die Akte von Tom Wesselmann erinnern, bieten Beispiele für die „Sonnenseite der Erotik“. Der Österreicher *Adolf Frohner* mit seinen mythischen Gestalten Demeter, Kybele und Diana bemüht sich, Mythologie als „Meditation über und mit Christine Keeler“ ins Aktuelle zu transponieren. Die Embryos von *José Vento* und die „Schleim- und Schneckenspuren“ à la Francis Bacon von *Francisco Hernandez* wühlen in der biologischen Masse Mensch. Das Aufeinanderstoßen von Sexualität und Maschine versteht der Belgier *Georges Collignon* bis zum „Letzten

¹² Otto Seel, *Der Physiologus* (Zürich, Stuttgart 1960) 59. Weitere Beiträge zur Biennale in: *Le Arti Milano*, Giugno 1970, XXXV Biennale di Venezia; *Art International*, Bd. 16 (Lausanne, Tokyo, Venice 1970) 6; *La Biennale di Venezia* – rivista trimestrale dell'ente autonomo La Biennale di Venezia (Venezia 1970) 64–65.

Service“ darzustellen, bei dem ein Geflecht von menschlichen Gliedmaßen auf der Plattform einer Straßenbahn seiner Bestimmung entgegenfährt. Vitalität und Intellekt, Tod und Leben kämpfen auch in den Bronzeplastiken der Israelitin *Ruth Zarfati* einen seltsamen Zweikampf. Es bedarf eigentlich nicht der Biotrone, um den Wettlauf zum „Baum des Lebens“ zu bemerken, der sich hinter den Kunstwerken der Biennale vollzieht. Demgegenüber muten die großen technoiden Anstrengungen wie eine Arena an, in der sich die uralte Minotauromachie vollzieht, der Kampf des Stiermenschen gegen konfektionierte Banderillos und den programmierten Degen, der von einem unberechenbaren Torero geführt wird.

Die religiöse Problematik tritt hinter diesem Kampf auf Leben und Tod zurück.

„Der gute Gott“ – in harter Währung

Wo der zeitgenössische Künstler unmittelbar auf sie stößt, werden die religiösen Wirklichkeiten als Negativformen verstanden und ins Unheimliche verfremdet. Die „Finsteren Götter“ von *Max Ernst*, ein Bild, auf dem eine verummte Gestalt eine technoide Maske ins Weltall hebt, zeigt deutlich, was gemeint ist: Technologische Gewalten haben sich selbständig gemacht und nehmen die Stelle der Dämonen und Götter ein. In vergleichbarer Weise hat in Venedig der rumänische Künstler *Marcel Chirnoaga* die „Majestas des Kapitalismus“ in einem Metallstich dargestellt. Er nennt ihn „Der gute Gott“. Nach allen Regeln der Stilgeschichte als „Kultbild“ aufgebaut, hockt der massige Gott frontal und mit großen Augen vor uns. Zwischen seinen Unterschenkeln knien die „Gläubigen“ tiefebeugt oder mit aufgehobenen Armen. Der Nimbus um den Kopf des göttlichen Scheusals besteht aus Metallmünzen, Talern mit Adlern und Kronen: „Der gute Gott“ in harter Währung.

Es besteht kein Zweifel, daß Chirnoaga ein Gottesbild errichtet hat, das von Atheisten und sogar von einem Teil der Christen bis in die Kirche hinein verehrt wird. Man kann die Prinzipien des Handelns bei den sogenannten sozialistischen und auch christlichen Gemeinschaften recht schnell, nahezu statistisch, profilieren und die Übermacht des Kommerziellen bemerken. „Der gute Gott“, dessen Herrschaft durch viele vergleichbare Versuche, die sich „Money-Art“ nennen, bestätigt wird, gibt ein bedeutendes Kultbild der Gegenwart.

Mit dem Hinweis auf das Werk von Marcel Chirnoaga soll jedoch nicht die weitverbreitete Lamentation über die „bösen“ Kapitalisten und Sozialisten – diese Zwilingsbrüder der Technokratie – fortgesetzt werden. Vielmehr soll ein Proportionsverlust aufgezeigt werden. Das Kommerzielle kann das menschliche Zusammenleben nicht aus sich begründen. Es ist kein Gott, sondern ein Idol. Zugleich aber dokumentiert diese Grafik den für den Christen unerhörten Vorgang, daß ein sozialistischer Künstler zum legitimen Nachfahren der Propheten des Alten Bundes wird und uns auf unseren Götzendienst aufmerksam macht.

Aus denselben Voraussetzungen einer materialistischen Situation arbeitet der Däne *Egon Fischer*. Seine Werke haben dreidimensionalen Charakter. Metalle – Bleche und Drähte – und festliche Farben bestimmen die Arbeiten. Zugleich mischen sich Traum und Wirklichkeit in den seltsamen „Assemblagen“. So tauchen gelegentlich aus den geschichteten Metallen Umriss eines Kopfs oder Teile von Körpern auf. Im „Viereck mit Engel“ sitzt wie ein Wächter am Grab Christi ein geflügelter Jüngling in dem Gemächte des Materials. Keine Gesellschaftskritik legitimiert diesen Diplomaten des Himmels. Der Engel bringt eine frohe Botschaft: Nicht nur die Himmel, auch die Materialprozesse der Industriekultur erzählen die Ehre Gottes. Das Fest eines geistigen Lebens prägt bei Fischer selbst die Abfälle der Fabriken. Heiter wie ein Schmetterling von *Bele Bachem* und unzerstörbar wie Stahl und Eisen sitzt der Bote Gottes in der authentischen Welt des dänischen Künstlers.

Allerdings hatte der heitere Gast kaum einen Freund. Die religiösen Motive und Paraphrasen des Christentums, die auf der Biennale zu beobachten sind, besitzen kaum festlichen Charakter. Es sind eher Engel des Todes und dunkle Monumente des Leids, die uns zur Besinnung zwingen. Allen voran geht die „polnische Wallfahrt“. Die „düsteren Reliquien“ von *Jozef Szajna* und die „säkularisierten Kirchenfahnen“ von *Wladyslaw Hasior* (Abb. 3) sind nicht für eine Pilgerfahrt zur schwarzen Muttergottes von Tschenstochau gedacht, sondern führen uns an die Kultstätten moderner Martyrien, nach Auschwitz oder Vietnam, und stellen unser ganzes Dasein in Frage. *Hasior* benutzt die Kirchenfahne als Modell, verfremdet sie mit Kunststoffen, Metallen, Waffenfragmenten und zerquetschten Musikinstrumenten, so daß ein surreales Prozessionsarsenal entsteht. Die bleiche Totenmaske auf der „Posthumen Standarte“ entlarvt die Totenehrung eines Zeitalters, das an kein Fortleben nach dem Tod mehr glaubt, als makabres Theater. Der „Gast und Besucher“ gibt einen roten Balg mit dunklen Stricken umwunden wie die Gefesselten in unseren Zwangslagern und Betonkellern. „Die Frage des Partisanen“ – ein umgedrehtes Kreuz mit einem zerbrochenen Schnellfeuergewehr und vierkantigem Bajonett – zeigt die Dialektik von Leid und Gewalt. Diese „Polnische Wallfahrt“ endet vor der „Ikonostase der Gaskammern und Krematorien“. *Szajna* (Abb. 4) führt uns vor eine große Wand, aus der die Leerform eines menschlichen Oberkörpers ausgeschnitten ist. Zahllose Paßfotos gleichen Formats füllen reihenweise als anonyme Heilige diesen erschütternden Grund. Im Schatten des ungenannten Menschen stehen primitive Schuhe aus Holz. Paßbilder und Schuhe blieben zurück, als das Rad vor der Kammer gedreht wurde. Gas und Feuer vollendeten die Liturgie des Wahnsinns.

Manche Kritiker meinten, es gäbe „nichts Neues“ in Venedig. Die Biennale sei tot. Die Zusammenführung einer solchen Internationale der Kunst, die wir *Umbro Apollonio* und auf deutscher Seite *Dietrich Mahlow* verdanken, beweist jedoch, daß es auch heute noch möglich und notwendig ist, die gewaltigen Kräfte der Technologie und der Vitalität, den Kampf zwischen Leben und Tod künstlerisch überzeugend zur Darstellung zu bringen.