

Die 49. Biennale in Venedig 2001

Die Zeit und der Mensch – Die Angst und die Kunst

Bald nach Betreten der Haupthalle der alten militärischen Schiffswerften Venedigs, in der „Corderie“ des „Arsenale“, findet der Besucher einen dunklen Raum. Sobald er ihn betritt, ist er umgeben von Tausenden sich ruckartig von rechts nach links bewegend, kleinen weißen Wörtern mit blauen Konturen. Sie sind unheimlich, wie ein Schwarm von Heuschrecken, die über alle vier Wände laufen. Das Blau ist aber so stark, daß es die Atmosphäre wohltuend bestimmt. Es ist der *Living Room* des jungen Schotten Charles Sandison (31). Aus bloßen Schlüsselwörtern wie *Mann* und *Frau*, *Mutter* und *Vater*, *Kind*, *Nahrung*, *Alter* und *Tod* zaubert er in digitaler Produktion eine abstrakte Weltsicht in den Raum. Mit ihr veranschaulicht er die Grundordnungen menschlichen Lebens, seine Verhältnisse, Notwendigkeiten und das Unabwendbare – im Dauerereignis.

Diese technische Installation entstammt dem kreativen Umgang mit Computerspielen. Sie demonstriert eine bezwingende Logik in großer Eindringlichkeit. Die Wörter wandern in Computer-Projektionen um den Betrachter herum und entlocken ihm in ihrer Einfachheit ein Staunen und ein leichtes Nachsinnen über sich selbst und sein Leben. Er spielt in diesem Wortspiel mit. Da verbinden sich *Frauen* mit *Männern*, dann verschwinden die Wörter und tauchen zugleich verändert wieder auf: Als *Mutter*, *Vater* und *Kind* bewegen sie sich zusammen weiter. Dort wird das Wort *Nahrung* herangeschoben und löst sich im *Kind* auf, bis es sich selbst zu *Mann* oder *Frau* verwandelt und eigene Wege geht. Manchmal scheint ein Computer-Virus aufzutauchen. Dann flüchten alle Wörter an den Rand, nach oben oder unten. Jetzt ziehen *Männer* und *Väter* wie Krieger aus und stürzen sich auf den Virus. Sie bringen die Störung in Ordnung, nicht ohne eine dramatische Verwandlung vieler in den *Tod*. Doch der taucht auch friedlich auf, dann nämlich, wenn sich das Wort *Alter* in *Tod* verwandelt und vergeht. Das große Thema der Menschheit – nicht dramatisch gestaltet in einem Mythos, nicht hieratisch gemalt in einem Zyklus, sondern leicht verständlich vorgeführt auf einer technischen Computer-Bühne, auf dem *Plateau der Menschheit*. Nicht jeder Beitrag auf der diesjährigen Biennale erreicht diese Plastizität.

Die 49. Biennale von Venedig liegt im Trend der Zeit und ist noch umfangreicher als ihre Vorgängerinnen. Das ist in ihrem Anspruch begründet, das größte Kunstereignis weltweit zu sein. Venedig nennt sich gern *die Mutter aller*

Biennalen, und seit Jahren demonstriert sie genüßlich ihren Rang. Mehr als 250 Künstlerinnen und Künstler nehmen daran teil. 65 Nationen beteiligen sich, 32 davon in eigenen Pavillons, die andern über die ganze Stadt verteilt. Diese bunte Mischung wird ergänzt von einer breit angelegten Ausstellung: *Platea dell'umanità*, zu deutsch: *Plateau der Menschheit*.

I. Die Kunst auf dem Plateau der Menschheit

Unter diesem Titel versammelt ihr Leiter, der Schweizer *Harald Szeemann*, 112 Künstler, knapp zwei Drittel von ihnen nach 1960 geboren. Die Ausstellung wird im „Padiglione Italia“ und in den leerstehenden riesigen Arealen des „Arsenale“ mit „Corderie“, „Artiglierie“, „Isolotto“ und „Tese delle Vergini“ ausgelegt. Sie umfaßt insgesamt 27 000 Quadratkilometer. Man muß sie sich in etlichen Meilen erwandern.

Diese Kunstschau sei eine *zeitlos große Erzählung über die menschliche Existenz in seiner Zeit*. Es gehe dabei nicht um ein einziges Thema, eher um Dimensionen des Menschlichen: Globalisierung, Gesellschaftskritik, Geschlechterbeziehungen oder eine Rückbesinnung auf die menschliche Existenz. Die jungen Künstler seien heute nicht mehr so sehr mit sich selbst beschäftigt wie in früheren Zeiten, es gehe ihnen ebenso um das, *was ewig im Menschen ist*. Und in der Tat fächert sich das Thema in breite Felder des Lebens auf. Sie reichen von Mord und Totschlag bis zu Zärtlichkeit und Liebe. Aber die Kunst wäre nicht die Kunst, ginge es ihr nicht auch um sich selbst, um den Zweifel und um die Freude an künstlerisch-technischen Erfindungen. In vier Kunst-Sparten – Skulptur, Malerei, Video und Photographie – verteilt Harald Szeemann in schier nicht enden wollenden Reihungen sein visuelles Panorama.

Skulptur

Eine beeindruckende Präsenz ist Joseph Beuys (1921-1986) in der „Artiglierie“ gewidmet. Er ist hier mit gleich drei großen Rauminstallationen vertreten: mit *Olivestones* (1984) und *Voglio vedere i miei montagne* (sic!) (1950/71; „Ich will meine Berge sehen“) aus dem Kunsthaus in Zürich und mit *La fine del XX secolo* (1982/83; „Das Ende des 20. Jahrhunderts“) aus dem Hamburger Bahnhof in Berlin. Sonst stets auf die musealen Räume verwiesen, demonstrieren diese raumfüllenden Arbeiten hier in der verfallenden Halle kriegigerischer Produktionen mehr als andernorts ihre allgemeine Gültigkeit. Nicht nur in den Farben von Rost und Grau verschmelzen hier Ort und Kunst. In diesen späten Installationen überwiegen Kargheit, Wüsteneinsamkeit, Isolation. Es zeigen sich dunkle Wolken

über der Zeit von heute: Sinnverneinung, körperlicher und existentialer Schmerz, Katastrophe und das drohende Ende; dennoch stehen diese Skulpturen nicht für hoffnungslose Klage. Die ruhenden *Steine im Öl*, der letzte Wille des Schweizer Malers Giovanni Segantini auf dem Sterbebett, seine Berge zu sehen, und die hohe Anzahl gebrochener Basaltsteine mit ihren wohlpräparierten Einpflanzungen sprechen vom Geheimnis einer Substanzumwandlung, eben der Möglichkeit einer Wende, die der Mensch mit seinen Kräften einleiten kann. Es ist allein der Mensch, der alle erkaltete Energie neu zu erwärmen vermag; denn in ihm kommt die Schöpfung neu zu Bewußtsein und zu neuem Leben. „Jeder Mensch ist ein Künstler“, heißt der „Erweiterte Kunstbegriff“ von Beuys, an den hier eindrucksvoll erinnert wird.

Neben Beuys sind vor allem die Installationen von *Do-Ho Suh* (38) im „Padiglione Italia“ sowie von *Ilya* und *Emilia Kabakov* (67, 55) und *Richard Serra* (61) im „Tese delle Vergini“ erwähnenswert. Der Südkoreaner Suh bildet in einem Raum riesige Tableaus aus Miniaturteilchen. Sie bestehen aus Millionen von winzig kleinen Porträts, die an der Wand zur Tapete verschwimmen. Von dort her schauen sie den Besucher von allen Seiten an, wie er über Glasplatten am Boden schreitet, die von Abertausenden kleiner Figuren mit ihren Händen buchstäblich getragen werden. Atemberaubend erfährt er – wenn er es merkt und nicht gleichgültig seiner Wege geht – das Verhältnis von einzelner und Masse.

Die Kabakovs stellen in ihrem gemeinsamen Werk in der „Tese delle Vergine“ die Frage nach der Zukunft der Kunst und des Künstlers. Um sie zu vermitteln, lassen sie den Besucher auf eine Holzbrücke steigen. Von dort sieht er auf die letzten Umrisse eines letzten Zuges, der bereits abgefahren ist. Er hatte zwei Bahnsteige. Der eine ist leer; auf dem andern liegen verstreut einige Bilder herum. Über der Installation ist in elektronischer Laufschrift auf Italienisch und Englisch zu lesen: „Nicht jeder wird in die Zukunft mitgenommen.“ Der Besucher auf der Brücke schaut nachdenklich wie aus einer anderen Welt auf dieses Geschehen herab. Die Bilder, die auf dem Bahnsteig zurückbleiben, sind die Bilder der beiden Künstler. Die Arbeit versteht sich als kritische Selbstbefragung des Ehepaars Kabakov als Künstler, als die melancholische Artikulation eines Problems, das Künstler mit sich, mit ihrer Arbeit und mit ihrer Zukunft haben.

Mit zwei gigantischen Spiralen aus mehr als sechs Meter hohen gerosteten Stahlplatten von 240 Tonnen Gewicht beherrscht Richard Serra den größten Teil der gleichen Halle. Mit ihnen beeindruckt er den Menschen, der dort hineingeht. Innen- und Außenwand neigen sich einmal gegen ihn, einmal weichen sie zurück, als wollten sie ihren Halt verlieren. Die schrägen Wände scheinen den Menschen bedrohlich aus der Schwerkraft zu kippen. In diesen Erfahrungen erlebt der Betrachter einen Schauer und einen Respekt vor dem Größeren, zu dem er so oft unfähig geworden ist. Die Skulptur in ihren Dimensionen, in Gewicht und Ausdehnung, in der Dichte und in ihrer Materialität macht den Raum körperlich

erfahrbar und ruft so im Betrachter eine ganz eigene Welt von Vorstellungen und Gedanken hervor. In Anerkennung seines Lebenswerks ist Richard Serra in diesem Jahr der Goldene Löwe für Bildhauerei verliehen worden.

Malerei

Die gleiche Auszeichnung für sein Lebenswerk erhielt der in der Nähe von Rom lebende amerikanische Maler *Cy Twombly* (72). In der Ausstellung ist er mit neueren Arbeiten vertreten, die an die Schlacht von Lepanto erinnern. Die Malerei ist insgesamt sehr bedacht und in hoher Qualität ausgewählt worden. Die Bilder sind alle einer näheren Betrachtung wert. Aus gutem Grund sind sie alle auf den „Padiglione Italia“ konzentriert. Bemerkenswert sind die flexiblen Pyramiden-Kompositionen von *Richard Tuttle* (59) und die Bilder des jungen *Federico Herrero* (23) aus Costa Rica, dem jüngsten Teilnehmer der Ausstellung über die *Menschheit*.

Neo Rauch (41) belegt einen eigenen Raum. Er stammt aus Leipzig und läßt mit seiner gekonnten Mischung aus Surrealismus, Pop-Art und Sozialistischem Realismus beste Erinnerungen an die Maltradition Ostdeutschlands aufkommen. Seine Bilder erinnern aber ebenso an die italienische Transavantgardia wie an den Franzosen Gerard Garouste. Es ist eine Malerei, die stark aus der Linie und der Figuration, ebenso aber auch aus spielerischen Arabesken lebt. Sie ist anschaulich und erzählfreudig. Dabei verschiebt sie verschiedene Ebenen ineinander und weist auf Reales wie Surreales hin. Die Bilder wirken, als ob sie etwas erzählen wollten, aber eindeutige Inhalte sind ihnen schwer zu entwinden. Sie sprechen nicht. Und über alle Geschichten, die bei ihrem Entstehen Pate gestanden haben mögen, schweigt sich der Künstler aus. Sie befinden sich, wie er sagt, ganz im Persönlichen. So bleibt der Betrachter allein – mit sich und den Bildern.

Von dem Schweizer *Helmut Federle* (56) zeigt Harald Szeemann das große abstrakte Bild *El Omrane* (2000), mehr als drei mal vier Meter groß. Es erfüllt eine ganz andere Welt, die der abstrakten Kunst aus der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, weit weg von Technik und neuen Medien, von Theorien und Themen. Es ist Malerei aus Malerei und fordert zu nichts anderem heraus als zum Sehen und Betrachten. Das freilich braucht eine eigene Zeit, nämlich die des Bildes selbst. Der Titel ist eine Verständnisbrücke, darin einzutreten. Er spricht eine Hommage an ein Viertel in Tunis aus, wohin sich der Maler 1997 zurückgezogen hatte, weg von der Schnellebigkeit, wie er sagt, weg von der rennenden Zeit. Das Bild stehe gegen Hast und alle Rekorde im Tunnel. Federle will eine Erweiterung im Malen, im Sehen, im Erleben, im Leben. Es ist ein Bild ohne Anfang und Ende, ein Unterpfang ewigen Fragens und Suchens. Es ist, was es ist: ein Bekenntnis zur reinen Malerei. Von weiteren hervorragenden Bildern wird später noch die Rede sein.

Video

Viel Video flimmert in zahlreichen dunklen Räumen. Dieses Medium dominiert die gesamte Biennale. Natürlich ist etliches Gutgemeinte dabei. Manches lebt vom billigen Gag. Anderes demonstriert eher technische Fertigkeit als überzeugenden Gehalt. Gleichwohl zeigt sich hier die Erfüllung eines alten Traums: reale Bewegung in die Bilder hineinzubringen. Besonders sehenswert sind das quälende Bild der Vergeblichkeit in *Uomoduomo* (2000) von Anri Sala (26), *Alexander Roitburds* (40) atemberaubende Parodie auf Eisensteins Treppenmassaker: *Psychodelische Invasion des Panzerkreuzers Potemkin in Sergei Eisenstein = tau-tologischen Halluzinationen* (1998) und *Chris Cunninghams* (30) *Flex* (2000), eine schöne und zugleich gewaltsame, abstrakte Studie von Sex und Anatomie. Als die wirklich großen Meister dieser breit vertretenen Disziplin erweisen sich aber zwei: *Bill Viola* (49) und *Gary Hill* (49).

In den Arbeiten Violas ist immer wieder die Konsequenz zu bewundern, mit der er mit den *inneren Bildern* des Betrachters arbeitet und ihn aus dessen eigenem Fundus heraus suggestiv beeindruckt. Im Zentrum seiner Kunst steht jener Bereich der menschlichen Existenz, in dem die Grenzerfahrungen von Traum, Halluzination und verdrängter Erinnerung ihren Ort haben. Auf der Biennale ist er mit zwei neuen Arbeiten vertreten, es ist neben *The Quintet of the unseen* (2000) vor allem das spiegelverkehrt übereinandergehängte Diptychon *Surrender* (2001). In der Bildverdoppelung werden die Aufnahmen eines Mannes bis zur Auflösung verzerrt, gegeneinander relativiert und sozusagen zum Betrachter hin aufgebrochen. Sie entheben ihn des Ordners und Verstehens und setzen ihn frei, nicht nur mit dem Bild, sondern mit sich selbst zu „arbeiten“. So werden die verdrängten „facta bruta“ seiner Existenz in neue Bildmetaphern überführt und die Lebensdramatik von Kampf und Schmerz, von Sieg und Scheitern, von Leben und Tod in Erinnerung gerufen. „Der wahre Ort des Kunstwerks ist nicht auf dem Bildschirm, an der Wand oder im Raum“, so sagt er einmal, „sondern in der Seele und im Herzen des Menschen, der es betrachtet. Dies ist der Ort, an dem alle Bilder lebendig sind.“

In seinem Video *Wall Piece* (2000) verbindet Gary Hill gesprochene Worte mit einer physischen Hochleistung. Auf einer großen Projektionsleinwand springt ein Mann im schwarzen Anzug immerfort gegen eine schwarze Wand. Eine einzige vergebliche Anstrengung! Ein beständiges Anrennen gegen eine Grenze! Und immer wieder Nacht! Wie im Stroboskopblitz, den Hill verwendet, steht das Leben immer nur für einen kurzen Moment im Licht. Es gibt keine Kontinuität. Verzweifelt versucht der Mann auf der Leinwand die abgehackten Augenblicke mit Worten zu überbrücken. Gegen die Wand kämpfend spricht er, lallt er, schreit er – gedrängt, gehetzt, gepreßt: „Wer bin ich? – Worum geht es? – Es ist immer da –. Es wartet ohne Pathos. – Warten ist menschlich. – Es will mir irgendwas

Unmenschliches zeigen. – Es will mich auf die Knie zwingen, zum Beten bringen. – Es will, daß ich durch das Sehen sehe. – Ich soll handeln wie das Wissen. – Es verlangt Anerkennung. – Es will mich völlig in die Ecke treiben. – Es gräbt sich ein, bläst sich auf und beginnt von neuem“. Das Leben im Fragment. Das Stammeln des Absurden, wie es Samuel Beckett tragikomisch durch seine Romane und Theaterstücke ziehen läßt.

Photographie

Einen Übergang vom Video zur Photographie stellen die sieben Video-Stills von *Vadim Zakharov* (42) dar. Sie sind auf Halterungen wie von Tora-Rollen aufgespannt und entstammen einer früheren Videoserie unter dem Titel *Lustige und traurige Abenteuer eines dummen Pastors*. Es sind Geschichten von einem fromm-naiven Geistlichen, der unerschrocken auftritt und ohne Angst einen offensichtlich Stärkeren herausfordern will: einen japanischen Sumo-Ringer. Er kämpft und – anders als David oder Jakob in der Bibel – verliert. Am Ende zeigen gleich vier Sumo-Kämpfer den Unterlegenen wie eine Trophäe in ihren Armen, ohnmächtig wie ein Kind. Die letzte Tora-Halterung ist ironischerweise durch einen Regenschirm ersetzt. *Theologische Gespräche* nennt Zakharov seine Photosequenz, ein Titel, den er in sieben Sprachen nacheinander unter die Photos setzt. *Theologisch* – weil sie ihn, wie er sagt, an Jakobs Kampf mit dem Engel erinnern; *Gespräche* – weil sie vielleicht etwas in Szene setzen, das sich im Leben heute als Illusion erweist, da eine doppelte Logik nicht mehr gilt?

Den Höhepunkt der Photokunst und die unnachahmbaren Möglichkeiten dieses Mediums zeigen *Rineke Dijkstra* (41) und *Lucinda Devlin* (53). Erstere hat während ihres Stipendienaufenthalts am Herzliya-Museum in Israel Jugendliche beiderlei Geschlechts vor, während und nach ihrem Eintritt in die Armee photographisch portraitiert. Sie nahm sie im Umfeld der Einberufung auf, nach militärischen Trainingsübungen, in der Freizeit und nach der Entlassung. Dabei stellte sie eine große Wandlung in Haarstil, Kleidung, Mimik, Geste und im gesamten Verhalten fest. Durch die militärischen Erfahrungen hatten sie beiläufig regelrechte *Passagen* durchlaufen. Das macht Dijkstra dokumentarisch sichtbar. Aus verhuschten Kindern waren ernste, traurige Menschen geworden. Die fast lebensgroßen Photos konfrontieren den Betrachter nicht nur mit der Kraft und der Faszination des Bildlichen, sondern sie zeigen ihm in den realen oder virtuellen Kriegserfahrungen erschreckende Vorgänge, wie sie den Menschen prägen – und brechen?

Devlin berührt dokumentarisch eine andere, ebenso bittere wie böse Realität der westlichen Welt, die der Todestrakte ihrer Heimat in den Südstaaten der USA. Es sind 30 aneinander gereihte Photos, die durch das geordnete Neben-

einander, ihren Stil, ihre fotografische Technik beeindrucken und erschrecken. Sie zeigt die Szenerie des juristisch sanktionierten Mordens unserer Zeit. Sie sieht aus wie die der modernen Operationssäle: künstlich beleuchtet, ohne Schatten, aseptisch, kühl, funktional. Erst bei näherem Hinsehen erweisen sich die Bahren und Stühle auf den Photos als Einrichtungsgegenstände von Todeszellen. Diese Welt ist komplexer, als sie Andy Warhol mit seinem *Elektrischen Stuhl* vorgeführt hat. Sie sind differenziert nach Todesart: Gift, Gas, Elektroschock. Alles hat seinen eigenen Ort: Wartezelle, Exekutionsraum, Gaskammer, Zeugenzimmer, Autopsie. Die Photos haben eine eisige Wirkung und sind genau darin ein Protest gegenüber dieser verabscheuungswürdigen Praxis unserer Zeit. Sie wenden sich an weit verbreitete Einstellungen in den Köpfen vieler Zeitgenossen, gegen die weder päpstliche Mahnungen noch andere Appelle etwas ausrichten können.

Devlins Photos verstören, irritieren und berühren zugleich. Sie legen durch Bildaufbau und Belichtung die wie in einem Gruseltheater inszenierte Ästhetik des institutionalisierten Mordens offen. Gebrochen wird diese Welt unbarmherziger Kälte eigentlich nur durch zwei erschreckende Details: Hier stehen unvermittelt Zeugenbänke für die Angehörigen, die aus einer Kirche stammen könnten; dort ein abgestelltes Vorlesepult, bereitgehalten für vielleicht gewünschte Sprüche einer geistlichen Begleitung? Hier zeigt sich ein hoher moralischer Anspruch der Kunst, der verzweifelte Versuch, politische Einstellungen in den Köpfen vieler durch eine gesteigerte Suggestion zu verändern.

Insgesamt gesehen bindet Harald Szeemanns Ausstellung über die *Menschheit* ein breites Feld von Facetten in ein differenziertes Ganzes zusammen. Er zeigt das breite wie intensive Suchen der Kunst nach einem überzeugenden Bild für heute. Dabei macht er vor den Trennwänden nicht halt, die sich ab- und ausgrenzend immer wieder zwischen die einzelnen Sparten der Kunst stellen, zwischen Malerei, Skulptur, Installation, Raumschöpfung, Photographie, Film, Video oder zu den digitalen und virtuellen Bildern. Alle Medien, die alten wie die neuen – das wird in der Ausstellung deutlich –, sind Teil der einen Bildgeschichte. Auch in den *neuen Medien* realisiert sich über dem Bild jener neue *Schein*, in dem sich der Mensch selber reflektiert. Er zeigt sich über alle Unterschiede hinweg als das neue Suchen nach dem zentralen Anliegen in der Kunst, und das ist das menschliche Leben in der Zeit: in Freude am Körperlichen, am Gedanklichen, in Glück und Erfinden, in Spiel oder Protest, in Angst, Schrecken, Krankheit und Tod. Trotz aller Skepsis und trotz mancher Selbstqual des Künstlers laufen in diesen zentralen Aspekten die Intentionen der meisten Arbeiten dieser Ausstellung zusammen. Im Humanen haben sie ihren Grund.

II. Die Kunst auf der Ebene der Nationen

Das *Plateau der Menschheit* ist nur eine Seite der diesjährigen Biennale. Naturgemäß hat diese ihren Höhepunkt stets im freien und offenen Kunst-Konzert der Nationen. Es sind einzelne kleine Ausstellungen in den Pavillons. Nach unterschiedlichen Kriterien werden in den einzelnen Ländern die Kommissare ernannt, die dann meist bei ihrer Auswahl freie Hand haben. Von den 65 Beiträgen in diesem Jahr seien einige näher vorgestellt. In schwieriger Reduktion sind es die von Belgien, Kanada, Deutschland, Großbritannien und Irland.

Belgien

Belgien schickt mit *Luc Tuymans* (42) seinen wohl wichtigsten Gegenwartskünstler nach Venedig. Konsequent leitet dieser Maler seine Werke aus vorgefundenen Dokumentationen ab. Photos, Ansichtskarten oder Zeitungsausschnitte dienen ihm als Vorlage; Filme, Briefmarken oder Bücher als Inspirationsquelle. Sie sind das Rohmaterial, aus dem dann seine typisch blassen, mit dünn aufgetragener Ölfarbe gänzlich unspektakulär gemalten Bilder entstehen. Darüber hinaus verleiht er seinen Werken eine künstliche Patina, indem er Risse in der Farblage anbringt und Sepia-Farben benutzt. Sie wirken wie überbelichtete Photos. Im Zentrum seiner Präsentation steht der neue Werkzyklus *MWANA KITIKO* (*Schöner weißer Mann*), in dem sich Tuymans kritisch mit der kolonialen Vergangenheit Belgiens in Afrika auseinandersetzt. Seiner Auffassung nach hat der geschichtliche Augenblick, in dem ein Bild entsteht, immer durchzuscheinen. Darin besteht das gesellschaftlich-politische Fundament der Kunst. Bereits früher hat dieser Maler die Verstrickung seines Landes in die NS-Zeit unter die Lupe genommen. Jetzt greift er die Ermordung des ersten kongolesischen Ministerpräsidenten nach der Unabhängigkeitserklärung auf: Patrice Lumumba. Sie sei von Belgien aus organisiert worden. Tuymans überträgt die beteiligten Personen und die Indizien in seine Bilder und gibt damit dem Schlüssigen der Beweisführung eindrucksvoll eine Gestalt. Er schafft Bilder mit Ausschnitten von den Beteiligten, Tätern wie Opfern; von Orten und Szenen; von minutiös genauen Details von Wunden – und drückt sie der belgischen Gesellschaft bedrängend ins Gewissen und auf die Seele.

Kanada

Im Pavillon von Kanada versetzen *Janett Cardiff* (43) und *George Bures Miller* (40) mit ihrer komplexen Installation den Besucher in einen Raum, in dem sich

optische und akustische Wahrnehmung kreuzen und gegeneinander verschieben. Nur 17 Personen können sich in einen der mit Kopfhörern versehenen Sitze auf dem Balkon eines Kinos fallen lassen. Damit verschwimmt aber dann auch die Realität ins Vielschichtige. Das Lichtspielhaus ist einem Berliner Theater „en miniature“ nachgebaut: mit kleiner Bühne und vielen kleinen Sitzen im Parkett. Hat sich der Besucher den Kopfhörer aufgesetzt, geht das Licht aus und der Vorhang auf. Die Vorstellung beginnt. Verschiedene Erzählstränge – auditive und visuelle – werden jetzt über Kopfhörer und auf die Leinwand übertragen und verweben sich auf vielfältige Weise mit den eigenen Erfahrungen, dem gegenwärtigen Bewußtsein und den Erinnerungen des Besuchers zu einem dicht verwickelten Netz. Zugleich aber gibt es immer wieder Störungen, weil verschiedene Abläufe gegeneinander versetzt werden. So kommt dem Kinobesucher der gespannte Filmbetrachter in die Quere.

Der ablaufende Film und die Geräusche im Kopfhörer, die mit einem Miniaturmikrophon versehen sind, irritieren ihn. Reale Zeit, Filmzeit und Tonzeit fallen auseinander. Das ist komisch und unheimlich zugleich; es verwirrt, berührt, beschwingt ... – und enthebt den Besucher für einen Augenblick der Realität, die mit ihm ihr Spiel zu treiben beginnt. Die Frau nebenan bietet flüsternd Popcorn an, ein Handy läutet – und sein Besitzer sagt auf Italienisch, er sei gerade im Kino. Der Kinofreund versucht die Eindrücke zu beherrschen und einzuordnen. Gehören die Geräusche zum Film? Zum Ton? Zum Geschehen im Zuschauer-raum? Zur eigenen Einbildung? Zugleich spielt sich auf der Leinwand zehn Minuten lang Wunderliches ab: Im Stil eines „trailers“ ist es eine Mischung aus Spionageroman, Thriller und „film noir“. Strukturiert wie eine kubistische Collage, bewegen sich die Figuren der Erzählung gleichzeitig in die Gegenwart, die Zukunft und die Vergangenheit hinein – und wieder heraus, so daß die Zeitübergänge ineinanderfließen. Der Zuschauer wähnt sich mitten im Geschehen, ist immer hautnah dabei, doch am Ende froh, daß auch er aus einem brennenden Haus flüchten kann. Er wird auf eine raffinierte Weise mit vielen spannenden Eindrücken *gefüttert* und ist schließlich so mit inneren Erlebnissen *gesättigt*, als käme er aus einem zweistündigen, aufwühlenden Film.

Die Autoren spielen mit der Wahrnehmung des Betrachters. Sie verunsichern ihn, daß ihm buchstäblich Sehen und Hören als sichere Erfahrung vergehen. „Wir versuchen, die Leute darüber zu verunsichern, in welcher Wirklichkeit sie sich tatsächlich befinden, indem wir die Informationen, die ihre Sinne erreichen, durcheinander bringen“, sagt Cardiff. Ein ernstes Spiel zu einem ernstesten Thema. *The Paradise Institute*: das *Paradies* in Traum und Wunschvorstellung, das Institute mit rational-nüchterner Beobachtung – es ist zweideutig und schwankt zwischen Spiel und Erschrecken, es warnt ernst vor naivem Konsum der Wahrnehmungsmittel und stellt unterhaltsam die bloße Technik der neuen Medien in Frage.

Deutschland

Steht der Besucher vor dem deutschen Pavillon und tritt durch die kleine Haustür aus Holz und Glas, mit Schuhschutz und Briefschlitz, dann steht er plötzlich in der kleinbürgerlichen Wirtschaftswunderwelt der 50er Jahre, zugleich das *Tote Haus* *ur* von Gregor Schneider (31). Seit Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit in den 80er Jahren beschäftigt er sich mit dem Bauen von Räumen und mit dem komplexen Verhältnis von Subjekt und Raum. „Ich komme aus einer expressiven Ecke, sagt er einmal, der Schrei war für mich als extremer menschlicher Ausdruck immer ganz wichtig.“ Darum erhebt Schneider das Bauen von Räumen zu seinem künstlerischen Prinzip. Er baut *sein* Haus, ein Haus für sein Innen, für seine Seele, das *Haus ur*.

Der kalte Hauch eines einfachen Treppenhauses in einer deutschen Vorstadt umfängt den Besucher. Jetzt steht er mit höchstens 15 anderen in einer unbekannten Welt. Alle sind irgendwie betroffen, befremdet: die von oben die Treppe herunter kommen; mehr noch diejenigen, die aus dem Keller steigen. Die Treppe führt nach oben in kahle, kunstlichterhellte Räume. Fenster sind da, aber verschlossen. Die Kälte elektrischen Lichts erleuchtet sie von außen wie von innen. Ventilatoren bewegen leicht einige Gardinen. Türen haben keine Öffnung oder führen auf eine bloße Wand oder öffnen den weiteren Weg in eine kalte, aseptische Welt. Sauber ist es, erschreckend sauber ist es. Hier ein Zimmer mit Matratze auf dem Boden und militärisch sorgfältig gefalteter Decke (Abb. 1), dann eine Küche. Ein kleines Photo zeigt vier Puppen auf einem Sofa, mitten darin ein Baby mit Frauenperücke. Endlich auch Schmutz: ein Vorhang mit Kaffeeleck, aber er könnte auch ein kreisrunder Blutleck sein. Es folgen verschachtelte Ebenen, enge Gänge. Wieder klinische Reinheit. Dann wieder Lebensspuren, ein Durcheinander mit Künstlerzeug auf dem Boden. Schmutzwäsche, eine Maurerwanne, darin ein Männerunterarm aus Plastik. Kahle Wände. Keine Bilder. Werkzeuge liegen herum. Ein Müllsack baumelt von der Decke.

In einem andern Raum plötzlich oben eine Luke, eine Treppe davor. Zwängt man sich hinauf, sieht man in einen Schacht – das ganze Haus hinunter in den Keller. Ist man schließlich durch das Treppenhaus dort unten angekommen, wartet ein wahres Durcheinander. Ein offenes Chaos. Rohe Materialien. An einem Bretterverschlag lehnt ein Kinderfahrrad. Dann noch ein Keller, ein Gängegeflecht mit Verschlagen, die sich quietschend öffnen lassen (Abb. 2), eine Art moderige Tropfsteinhöhle als muffig riechender Partyraumverschnitt samt Discokugel. Dann irgendwo im Keller – bei den insgesamt 22 Räumen geht leicht die Orientierung verloren – ein letzter Raum, eine Enge, eine Ecke mit einem Rund voll milchigen Wassers. Es wirkt wie ein magischer Abstieg in Untergründe. Beklemmung steigt auf, Platznot, Schrecken. Der Ort macht beklommen. Er scheint sich gegen den Besucher zu kehren, dreht den Spieß um, wehrt sich gegen den, der da eindringt. Ein Raum, der sich wehrt? Wie wenn er selbst zur

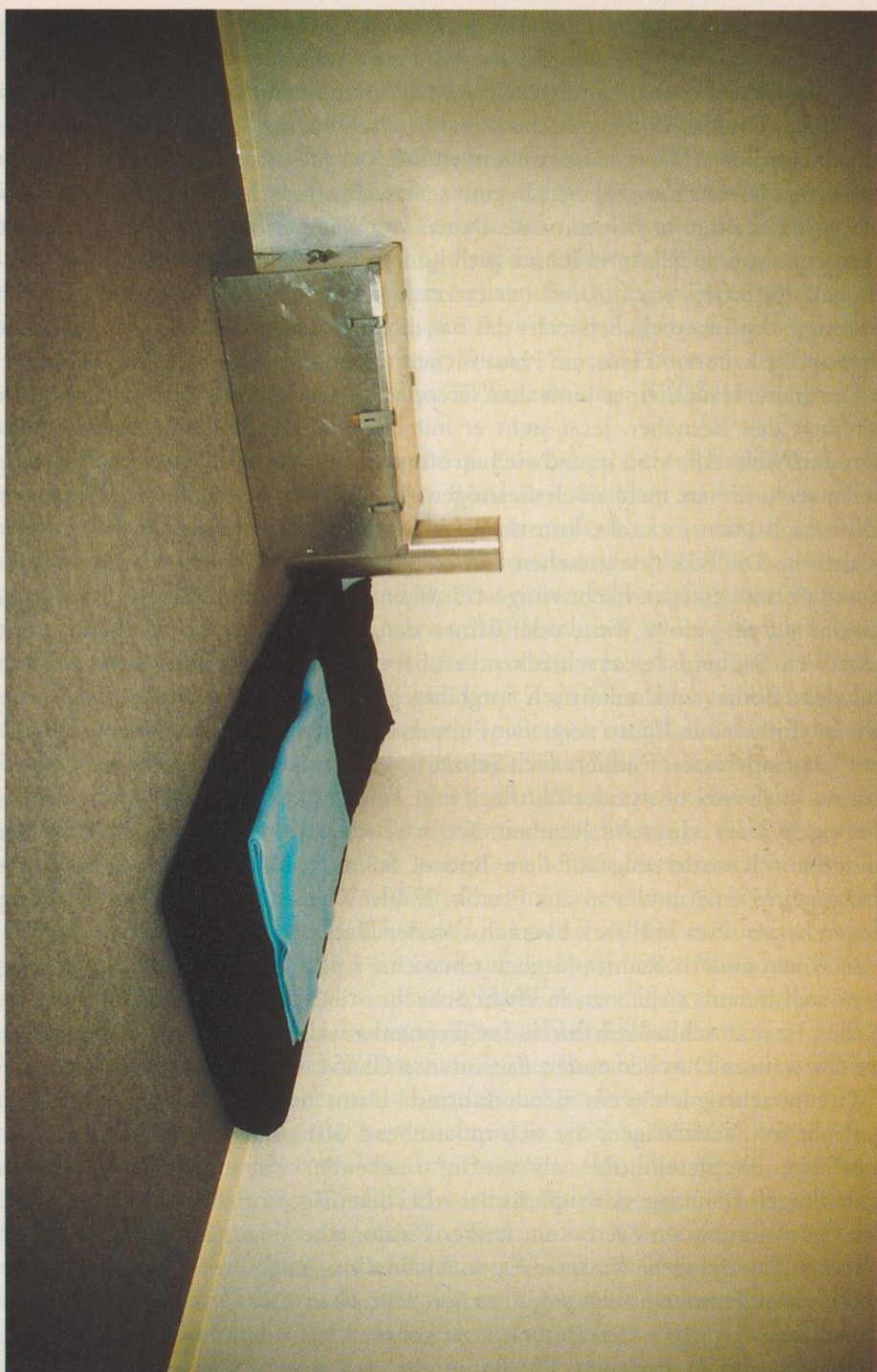


Abb. 1: Gregor Schneider, „Totes Haus ur“, Detail (1985-2001)

(© F. Mennekes)



Abb. 2: Gregor Schneider, „Totes Haus ur“, Detail (1985-2001) (© F. Mennekes)

Person wird? Oder ist es der Besucher selbst, der sich solchen Welten verweigert? Verschreckt verläßt er das Geisterhaus, das ihn bedrängt. Ertappt? Beladen mit dumpfen Erregungen wie aus einem intensiv erlebten Film macht er sich davon.

Schneiders Räume sind im distanzierten Blick auf seine Kunst Funktionsräume wie Küche oder Schlafzimmer, und es sind phantastische Räume, in denen sich die Decke langsam, unmerklich auf und ab bewegt, ein Zimmer, das sich um die eigene Achse dreht oder buchstäblich in einem andern Raum befindet. Oder es sind Räume, die sich sozusagen wieder in ihre Materialität auflösen, jene durch Um- und Weiterbauen entstandenen Zwischenräume, Löcher und Schächte, die Schneider sehr wichtig sind. In ihnen dominieren in Mauerresten schwarze und rote Ziegelsteine, Gips ebenso wie die Isoliermaterialien Glaswolle und Blei. Diese Leerstellen sind ihm so wichtig wie die realen Räume. „Es sind jene Arbeiten, die auch nicht als solche erkennbar sind, aber eine Wirkung hinterlassen, eine Stimmung oder ein Verhalten ändern“, sagt er einmal. So differenziert sich das Haus in richtige Zimmer und in materialdominierte Hohlräume; beides ist so dynamisiert und aufeinander bezogen, daß eine Bewegung zu immer weiteren Entwicklungen entstehen kann; denn jeder Raum hat eine psychische Entsprechung, ohne eine psychologische Illustration zu sein.

Jahrelang hat Schneider an den künstlerisch räumlichen Entsprechungen seiner inneren Zustände gearbeitet. Es ist wie die Arbeit an seinem eigenen Ich, ein persönliches Interesse, das in einer Zeit vorfabrizierter Identitätsmuster verloren gegangen ist. Im *Haus ur* in Rheydt haben sie ihren Sitz im Leben dieses Künstlers. Dieses Schaffen hat aber nicht im Herstellen von fertigen Räumen ihr Ziel. Wie die Stimmungen ändern sich ihre räumlichen Entsprechungen. Daher wird an diesen Räumen stets gebaut. Dieses Haus kommt nie zur Ruhe, weil es nicht aus der architektonischen Lust zu bauen lebt, sondern davon: sich stets ein passendes Haus zu suchen und es zu entwickeln, zu *bilden*, zu *malen* – den Sehnsüchten und Träumen, den Wünschen und Wunden entlang. Manche Räume überleben sich, sind zeit- oder entwicklungsbedingt. Sie haben keine Entsprechungen mehr im Innern ihres Schöpfers. Sie sind dann tot. Sie können daher ausgebaut – und beispielsweise auf Ausstellungen gezeigt werden. Darum heißt die Arbeit in Venedig *Totes Haus ur*. Ausstellen sei immer ein Abtöten der Arbeiten, sagt Schneider, während die Arbeit das Leben selber sei.

Großbritannien

Im Pavillon von Großbritannien wurde *Mark Wallinger* (41) auserkoren, das Inselreich zu vertreten. Als erkenntniskritischer Künstler liebt er – gut englisch – die Gratwanderung zwischen Bedeutung und Nonsens. Ende 1999 wurde er einem breiteren Publikum über Nacht bekannt, als er auf einen leerstehenden

Ziersockel des Londoner Trafalgar Square seinen *Ecce Homo* setzte, eine lebensgroße weiße Christusstatue aus Kunstharz und Marmorstaub mit einem vergoldeten Dornenkranz auf dem kahlen Haupt. Sie war eines der wenigen zeitgenössischen Gegenstücke zu der viel beachteten Millenniumsausstellung in der National Gallery: *Seeing Salvation*. Die lebensgroße Figur stand oben am Rand des Sockels, als wollte sie sich hinunterstürzen. Darunter hielt sich der Künstler zuweilen selbst auf: in Gestalt seiner lebenden Kunstfigur *Blinder Glaube*. Sie legt stets einen zweiten Sinn über eine Arbeit, hier den *Ecce Homo*. Diesen in verschiedene Ebenen auseinanderzuziehen, ist ihm wichtig. Darum spielt er diese Rolle stets selbst, angetan mit weißem Hemd, Sonnenbrille und Blindenstock.

Das Irritierende an Wallingers Christus war das Fehlen jeglicher ikonographischen Überhöhung. Sie hatte nichts Edles, nichts Erhabenes, sondern zeigte in abstrakter Materialität einen Menschen von heute. Kein roter Mantel, kein langes Haar, keine schmalen Lippen, kein ausdrucksstarkes Antlitz; statt dessen saß ihm die Dornenkrone lässig auf dem Kopf. Der Lendenschurz hing locker wie ein Badetuch um seine Hüften, die Hände auf dem Rücken gebunden. Mit modischer Glatze und geschlossenen Augen glich seine Gestalt eher einem verstörten Hooligan, im Habitus der Unschuld vor Gericht. Das war keine heilige Gestalt, schon gar kein *Ecce Homo*. Darin war sich die öffentliche Meinung in England einig. Was ihr die Rezeption dieser Statue so erschwerte, war das Menschliche. Es störte das alte Bild, das man sich so gutgläubig wie *blind* zurechtgemacht hatte. Auf diesen doppeldeutigen Tatbestand kam es Wallinger an.

Diese Figur, welche die britische Öffentlichkeit so erregt hatte, steht jetzt allein in der Mitte der großen Eingangshalle des Pavillons. Vom Sockel heruntergeholt, kann sich ihr jeder nähern, kann dem *Ecce Homo* leibhaftig begegnen (Abb. 3). Ins *Triptychon* inszeniert, werden in der Ausstellung dieser Skulptur in den Seitenräumen rechts und links zwei bewegte Geschichten als *Flügel* zur Seite gegeben. Es sind die Videos *Threshold to the Kingdom* (2000) und *Angel* (1997). Das erste versetzt den Betrachter in die Ankunftshalle des Londoner Flughafens Heathrow. Aus einer automatisch aufgehenden Tür kommen die Fluggäste herein: allein als Geschäftsreisende, privat; in Gruppen als Paare, Familien, Flugpersonal. Manche gehen zielsicher ihren Weg, andere suchen ihn tastend mit ihren Augen, wieder andere werden von Freunden in Empfang genommen. Ruhig steht ein Angestellter am Schalter und hält sich für Fragen zur Verfügung. Das Video ist in extremer Zeitlupe aufgenommen; die Erzählzeit ist entsprechend lang gedehnt und kontrastiert mit der des Zuschauers. Über einen exzellenten Ton ist lautstark mit Chor und Orchester Gregorio Allegris „Miserere“ zu hören. Zusammen mit dem Video fühlt sich der Besucher in eine szenische Darbietung versetzt. Doch langsam legt sich nicht nur vom Titel her eine andere Ebene über diese Alltagsszene unserer Tage: die Ankunft der Menschen im Himmel, Petrus an der Tür, der gesungene Bußpsalm 51 als Purgatorium.

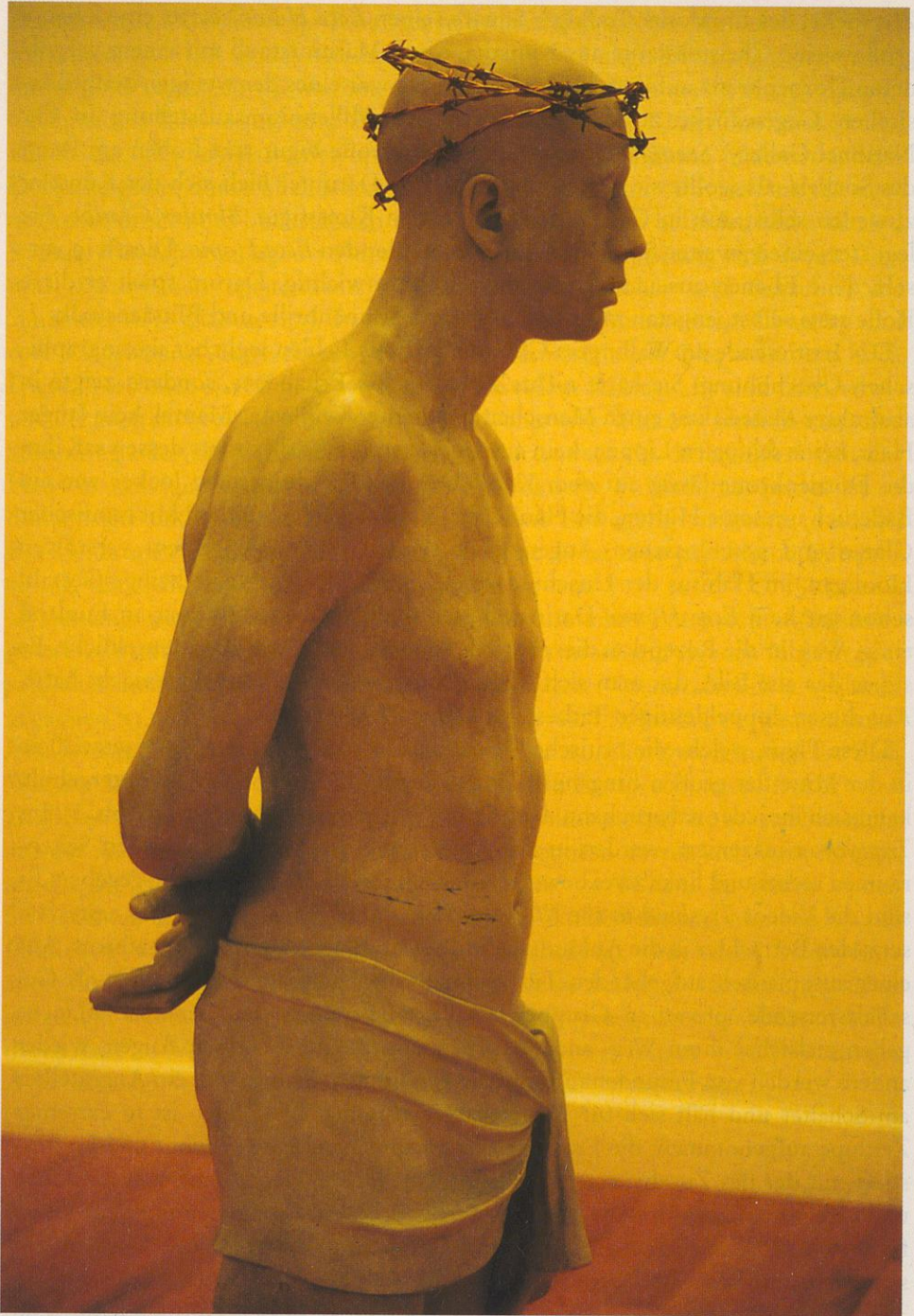


Abb. 3: Mark Wallinger, „Ecce Homo“ (1999)

(© F. Mennekes)

Das andere Video, *Angel*, zeigt ebenfalls eine Station, diesmal in der Londoner U-Bahn mit drei parallelen Rolltreppen. Rechts und links fahren Passagiere, auf der mittleren steht ein Fahrgast. Obwohl er geht, bleibt er stehen. Er bewegt sich kongruent zur Rolltreppe und verweilt an gleicher Stelle. Es handelt sich um die Gestalt des *Blinden Glaubens*, der Künstler selbst mit weißem Hemd, dunkler Sonnenbrille und Blindenstab. Schwer verständlich und in abgehackter Weise hört und erkennt der Besucher die bekannten Worte des Prologs aus dem Johannesevangelium. Nach und nach bemerkt er, daß alle Rolltreppen in die falsche Richtung fahren. Die Aufnahme läuft rückwärts – ist die Erkenntnis. Dafür hat Wallinger sogar den Text des Johannesprologs von hinten her aufgesagt, um ihn bei dem umgekehrt laufendem Film verständlich zu halten. Am Ende hört der *Engel* alias *Blinder Glaube* auf, sich zu bewegen und wird – unter laut einsetzender, feierlicher Chormusik aus Georg Friedrich Händels „Zadok der Priester“ – von der Stufe einer Rolltreppe in die Höhe *aufgenommen*. Spulte das Video richtig ab, wie es die Kamera aufgezeichnet hatte, käme zwar der *Angel* auf die Erde, aber man würde seine lallende Botschaft nicht verstehen und müßte ihm (*blind?*) glauben.

Was hier offen gelegt wird, ist das Problem der *Sprache* unserer Wörter und Bilder. In Frage gestellt wird hier die Praxis der Kommunikation jeglicher Art, in der Politik ebenso wie im alltäglichen Leben. Wallinger nimmt die Blindgläubigkeit gegenüber den Medien aufs Korn, den alten wie den neuen. Christliche Bildverkündigung ist hier nur ein Beispiel, ein treffendes freilich, denkt man an den Umgang mit der traditionellen Kunst oder an die illustrativen Maschen der sogenannten christlichen Kunst. Bei Wallingers Arbeiten wird nichts vorgestellt, hier wird durch die Konstruktion von Doppelbödigkeit die kritische Wahrnehmung angefragt. Was dem Menschen vor Augen tritt, ist oft doppeldeutig, ist nicht das, als was er es wahrnimmt oder wahrhaben will. Alle Erkenntnis schwankt, ist unsicher, mehrdeutig; jede Kenntnisnahme fordert daher zur Stellungnahme heraus. Für Wallinger realisiert sich im Fragen die Freiheit des Menschen. Darum reicht auch das bloße Hinschauen auf das ein oder andere Kunstwerk allein nie aus. Was man sieht, ist nie ganz das, was man bekommt. Entscheidend ist das Zweifeln, das den künstlerischen Blick umgibt. Der Inhalt einer Arbeit ist darum nicht *im* Werk zu suchen, sondern in den Momenten der Aufmerksamkeit, die ihm gewidmet werden. Das ist eine Einsicht im britischen Pavillon; sie gilt nicht nur der Kunst, sondern auch dem Glauben und dem *Ecce Homo*.

Irland

Die Republik Irland hat keinen eigenen Pavillon. Zum zweiten Mal haben sich die Verantwortlichen daher die „Scuola di San Pasquale“ der Kirche „San Francesco

della Vigna“ als Ort für ihre nationale Präsentation gewählt (leider nur bis zum 30. September). Die Scuola besteht im Stil der venezianischen Schulbruderschaften im Erdgeschoß aus einer Kapelle, darüber ein gleich großer Versammlungsraum. Die Kapelle hat einen fast quadratischen Grundriß von ca. sieben mal sieben Metern, in der Höhe etwa fünf Meter. In der Mitte stützen das Gebäude vier schmale Säulen und formen so architektonisch einen Innenraum von etwa drei mal drei Metern. An der Stirnwand befindet sich im Neorenaissancestil des 19. Jahrhunderts ein Altar, darüber ein Altarbild: Madonna mit Kind, flankiert von zwei franziskanischen Heiligen in einer *conversatione sacra*. Die Iren zeigen in diesem Jahr im Obergeschoß ein Video von *Grace Weir* (38) aus Dublin und unten eine Video-Installation von *Siobhán Hapaska* (37) aus Belfast.

In der Kapelle *besetzt* die Künstlerin den Raum mit zwei Elementen: in Höhe der Predella des Altars mit einem Videoschirm, in der Mitte des Innenraums durch Tannenbäume, die, zwei Meter lang, von oben umgekehrt herabhängen. Sie verlieren bereits ihre Nadeln und legen unter sich praktisch eine Art Nadel-Teppich aus. Das Video zeigt eine Frau und einen Mann, die in einen Nadelwald aufbrechen und sich zwei etwa drei Meter lange und 30 Zentimeter dicke Baumstämme schlagen lassen. Sie verfrachten sie in ihr Auto und fahren dann an eine Küstenlandschaft. Dort angekommen, reichen sie sich in einer Strandvilla feierlich ein Päckchen und packen es aus: Jeder schenkt dem andern ein Warnblinklicht wie für Rettungsboote. Dann gehen sie ans Wasser, tragen die Hölzer ans Ufer, montieren die Lichter und legen sich flach darauf, um auf diesen Traumbooten eine Reise in ein unbekanntes Land zu beginnen; die Kamera blickt über Wasser und Inseln, schwenkt langsam hinauf in die Wolken, verweilt – und erlischt.

In ihrem melancholisch anmutenden Video zeigt die Künstlerin die Verlorenheit des modernen Menschen und seinen Ausgriff nach dem Andern – hier im *Kapellenpavillon* doppelt repräsentiert: durch die Bildillusionen des Glaubens sowie die Werkallusionen der Installation. Was der alte Altar künstlerisch fragwürdig und theologisch platt vorstellt, sucht die Künstlerin mit ihren Mitteln poetisch zu berühren. Sie stellt die Welt auf den Kopf: buchstäblich durch die Bäume, die aus dem Himmel wachsen und die grünen Christbaumnadeln, in denen sich der Himmel auf die Erde legt. In seltener Einheit brechen sich hier kritisch Kunst und Glaube. Mystische und poetische Vision stehen gegeneinander. Doch zugleich begegnen sich Kunst und Glaube im gemeinsam genutzten Raum, legen aneinander ihr je eigenes Maß an, testen sich skeptisch, befragen und hinterfragen sich, kommen sich nahe – ohne sich zu berühren oder zu vermischen. Eine selten gesehene Verdichtung der Biennale mit ihrem Ort: Venedig.

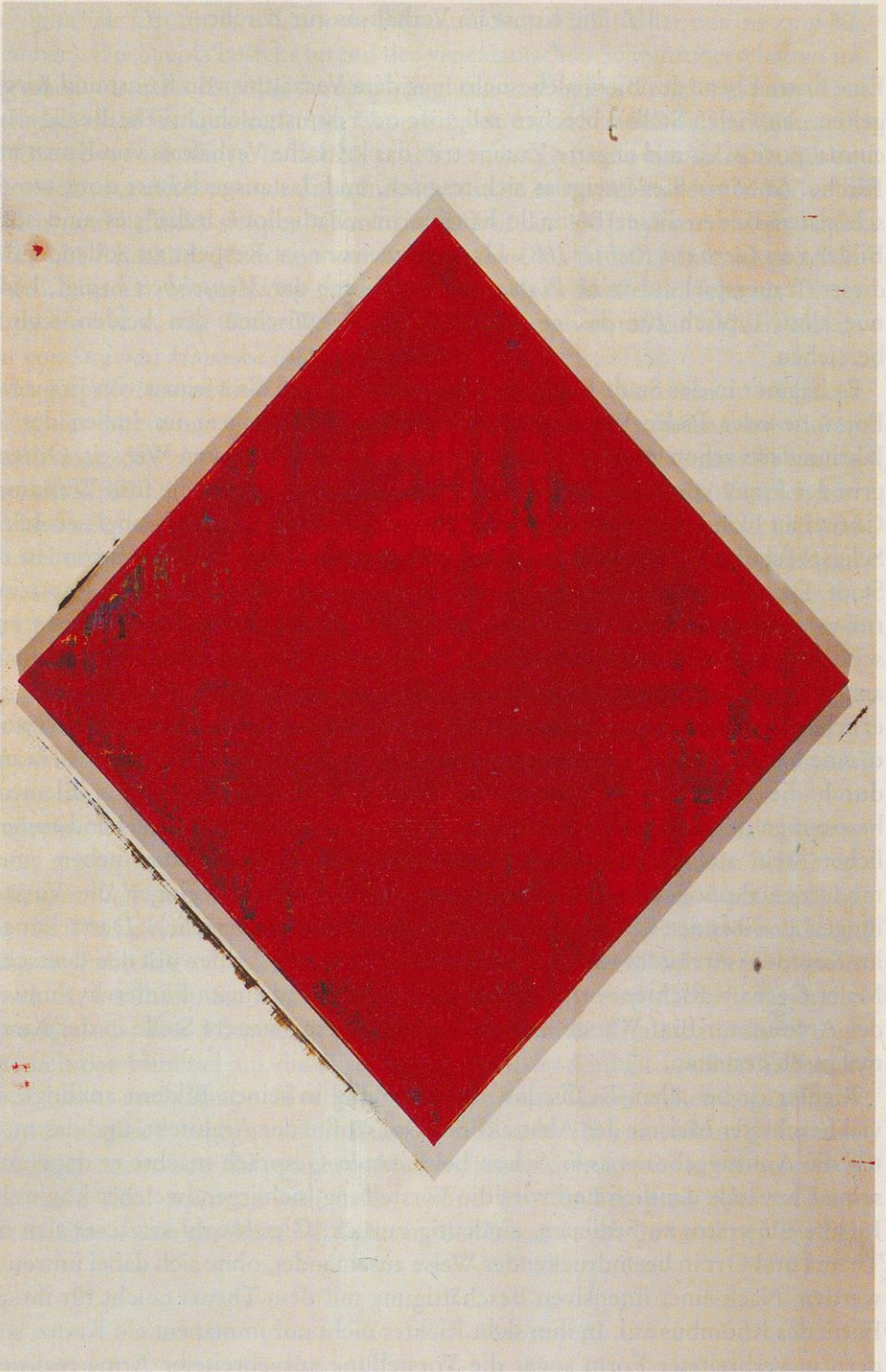
III. Die Kunst im Verhältnis zur Kirche

Eine dritte Ebene des Biennalebesuchs mag dem Verhältnis von Kunst und Kirche gelten. An vielen Stellen brechen religiöse oder kunstgeschichtliche Bezüge auf, einmal positiv, einmal negativ. Zutage tritt das kritische Verhältnis von Kunst und Kirche. An einer Stelle zeigt es sich tragisch, und das ausgerechnet dort, wo die schönsten Bilder dieser Biennale hängen, im „Padiglione Italia“; es sind sechs Bilder von *Gerhard Richter* (68). Harald Szeemann ist Respekt zu zollen, daß er dieses Trauerspiel auf seine *Platea*, auf die Bühne der *Menschheit* bringt, leider nur allzu typisch für das gestörte Verhältnis zwischen den beiden Kulturbereichen.

Es beginnt in der Stadt Foggia in Süditalien. Sie war die Heimat von Francesco Forgione oder Padre Pio da Pietrelcina (1887-1968), einem im Italien des 20. Jahrhunderts schon zu Lebzeiten tief verehrten Kapuzinerpater. Wie sein Ordensgründer Franz von Assisi trug er aus mystischer Versenkung die fünf Wundmale Christi an Händen, Füßen und Seite. Seit seinem Tod, besonders aber seit seiner Seligsprechung (1999) bewegte sich ein zunehmend großer Pilgerstrom in die Stadt. Das machte den Neubau eines Pilgerzentrums notwendig. Die Kapuziner riefen ein Komitee aus Theologen und Baufachleuten zusammen. Dieses entschied sich dafür, den Neubau dem renommierten Architekten Renzo Piano anzutragen. Der zögerte, doch dem Drängen des mutigen Ordensprovinzials gab er schließlich nach. Das war im Jahr 1995. Schnell kam der Bau voran. Piano wollte eine offene Kirche, die niemanden einschüchtere. Sie sollte einladend sein und durch die Lichtführung transparent, eben ein *offenes Haus*. Zwei Elemente bestimmen den Bau: ein in Fußboden, Wänden und Decke durchgehend einheitlicher Stein aus der Umgebung, sowie eine kühne Architektur neben einem modernen ikonographischen Programm. An dieser Stelle gingen die Vorstellungen auseinander. Offensichtlich hatten die Theologen figürliche Darstellungen im Kopf, der Architekt lediglich zeitgemäße. Er schlug zielbewußt den deutschen Maler Gerhard Richter vor. Dieser sollte entsprechend einem Fünferhythmus in der Architektur fünf Wände in einer Reihe und eine weitere Stelle in der Kirche malerisch gestalten.

Richter ist bei allem Realismus, der zeitweilig in seinen Bildern anklingt, ein viel beachteter Meister der Abstraktion. Das wußte der Architekt, und das mußten die Auftraggeber wissen. Schon beim ersten Gespräch machte er dann auch seine Einwände deutlich und wies die Vorstellung, sich irgendwelcher konkreten Inhalte illustrativ zu bedienen, eindeutig zurück. Gleichwohl setzte er sich mit Thema und Ort in beeindruckender Weise auseinander, ohne sich dabei untreu zu werden. Nach einer intensiven Beschäftigung mit dem Thema taucht für ihn die Form des Rhombus auf. In ihm sieht Richter nicht nur immanent ein Kreuz, sondern in verbreiteter Form sogar die Vorstellung ausgebreiteter Arme realisiert,

Abb. 4: Gerhard Richter, „Rhombus (1998) 851-2“



(© Friedrich Rosenstich)

wie sie aus der Ikonographie des heiligen Franziskus bekannt ist. Bald war sein Konzept fertig. Der horizontal gestreckte Rhombus als Form, Rot als Farbe und Fünf als Zahl für eine Serie realisierten genügend formale Verbindungen zum Auftrag.

Nach zwei Jahren schließlich waren seine sechs feuerroten Rhomben realisiert. Es sind fünf gleich große und ein etwas größeres, mehr als zwei Meter breite und knapp zwei Meter hohe farblich geschichtete, abstrakte Ölbilder (Abb. 4). Die Farbe ist in bemerkenswerter Spannung zu den diagonalen Rändern vertikal und horizontal aufgetragen. Ihr Charakter ist sehr eigen: in der oberen Schicht schwebend zwischen Rot und Orange, in der unteren zwischen Orange und Gelb, darunter dunkle Farbspuren. Sie wirken wie durchgeschauert, um Durchblicke auf andere, innenliegende Farbwerte freizulegen – wie Fragestrukturen auf ein Dahinter, ein Darinnen, eine andere Welt. Die rhomboiden Formen verleihen ihnen etwas Schwebendes; mit den Augen des Barock gesehen, könnten sie wie von schwebenden Engeln gehaltene Wundtücher sein. Aber wir leben nicht im Barock.

Bedauerlicherweise nahm der Auftraggeber am abstrakten Charakter der Bilder Anstoß und wies die Arbeiten zurück. Auf der Biennale sind sie bereits als Leihgaben des Museums of Modern Art in Houston/Texas, zu sehen, der Stadt eines anderen Sündenfalls zwischen Kunst und Kirche. Damals waren die Beteiligten Dominikaner. Der Maler hieß Mark Rothko. Statt einer katholischen Universitätskirche steht dort jetzt eine „interdenominational chapel“, eine überkonfessionelle Kapelle.