

Kunst als Kunst

Autor(en): **Schiess, Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **69 (1982)**

Heft 10: **Kunst und Architektur**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-52712>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kunst als Kunst

Biennale in Venedig

Der Generalsekretär der Biennale, Sisto dalla Palma, bekannte in einem Interview: Es war eine Blitz-Biennale! Und wirklich: die diesjährige Biennale war das Resultat einer blitzschnell aufgebauten, konzeptlosen Ausstellung. Viele Künstler hatten erst einen Monat vor der Eröffnung von ihrer Teilnahme erfahren, einige gar erst eine Woche zuvor. Im zentralen Teil der Hauptausstellung hing am Abend vor der Eröffnung noch kein einziges Werk von Matisse, Schiele und Brancusi. Die neuen National-Pavillons – sie kommen direkt über die Uferbefestigungen des Rio dei Gardino zu stehen – waren noch im Bau. Indien, Kolumbinen, San Marino, Argentinien und Kuba konnten ihre Werke der internationalen Presse noch nicht präsentieren. Die vierzigste Auflage der Biennale als eine Kumulation von Peinlichkeiten? Zum Erfrischendsten an der diesjährigen Biennale gehörte der Schweizer Pavillon: Dieter Roth zeigte mit seiner Filminstallation den seit Jahren besten Schweizer Beitrag.

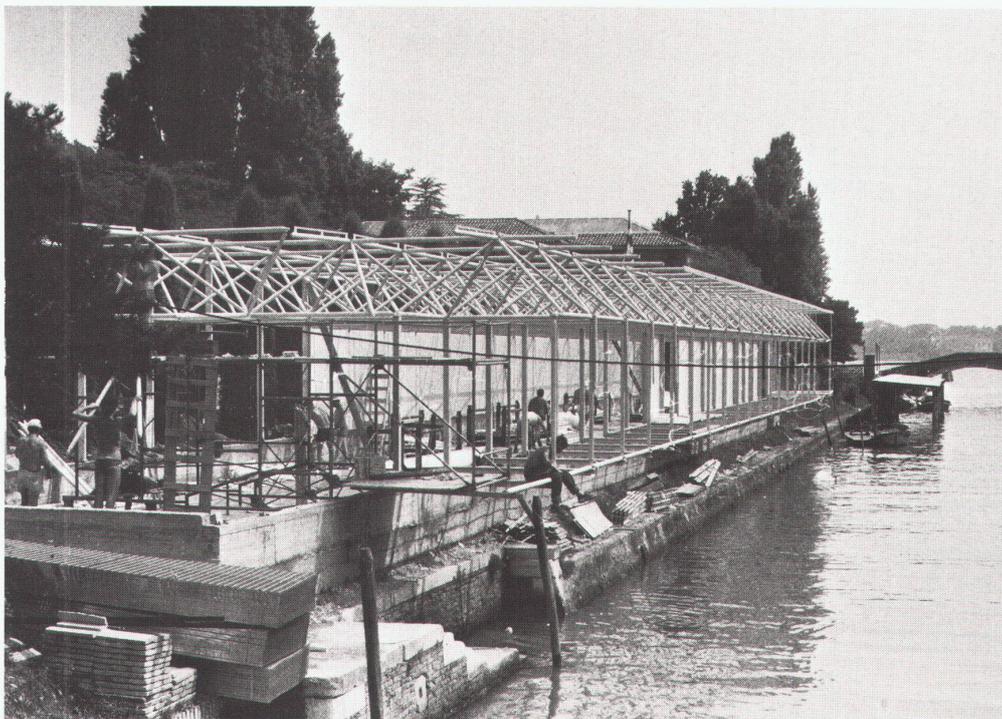
Die Hauptausstellung überschrieb sich «Arte come arte: persistenza dell'opera» (Kunst als Kunst: Beharrlichkeit im Werk, Beständigkeit des Kunstwerks). Eingegliedert darin waren Hommagen an die drei sehr unterschiedlichen Künstler Matisse, Schiele und Brancusi. Eröffnet wurde das «Herz» der Biennale von Vito Tongiani und Irving Petlin – ein surreal verbrämtes Historienbild und eine heitere, leichte Landschaft gaben den Ton an. Es folgten in diesem zentralen Teil ein Vermischen von Surrealismus mit dem Symbolismus von Olivier Olivier, belanglose Landschaften von Anton Zoran Music, naturalistische, reliefartige Bilder von Raymond Masson, die eher an Jahrmarktkulissen erinnerten. Die Grenzen zum Kitsch überschritt der italienische Plastiker Floriano Bodini mit seinen mechanistisch-naturalistischen Figuren. Hrdlicka ist mit seinem plastischen Schaffen im 19. Jahrhundert verfangen. Cézanne, um ihn als wichtigsten Erneuerer der Moderne anzuführen, scheint terra incognita zu sein. Ein Lichtblick in diesem Sammelsurium bildete Varlin, der – so der Katalog – heute noch in Cagnes (Alpes-Maritimes) lebt (sic!). (Varlin starb vor fünf Jahren in Bondon.) Drei grosse Namen, die für Qualität bür-

gen, wurden geholt, um eine Ausstellung zu inszenieren, die man überschreiben könnte als einen «Rückblick auf künstlerisches Schaffen im Abseits» der fünfziger und sechziger Jahre. Guido Perocco – einer der Verantwortlichen – rechtfertigte dies im Katalog damit, dass diese Künstler sich an der Natur orientierten, «in ihrer Klarheit und Exzentrik, um die Dinge einfacher erscheinen und sie am täglichen Leben teilhaben zu lassen, ihm – dem Leben – Seele einzuhauchen». Was nützen grosse Worte, wenn die ausgestellten Werke diesem Anspruch nicht gerecht werden können? Mit diesem Anspruch wurde auf eine Kunstauffassung verwiesen, wie sie noch im 19. Jahrhundert vertretbar gewesen war, wie sie aber nach den stürmischen Entwicklungen unseres Jahrhunderts nicht mehr als Konzept für eine Ausstellung der Gegenwartskunst dienen darf. In dieser Tendenz manifestierte sich eine Auffassung, die wieder ein Abbilden nach der Natur implantieren will.

Kommissar des Schweizer Pavillons war Claude Loewer. Dieter Roths Beitrag basierte auf dem Versuch, filmisch, fotografisch und schriftlich «das erste Drittel des Jahres 1982 an Bewegungen, Treffen und Tätigkeiten» festzuhalten – seine

persönliche Spur durch Raum und Zeit. Es sind mit einer Super-8-Kamera über 4500 Meter Film, aufgeteilt auf 30 Spulen, entstanden, die in Venedig mittels 30 Projektoren gleichzeitig auf zwei gegenüberliegende Wände gestrahlt wurden. Zu jeder Sequenz hatte Dieter Roth ein Polaroidfoto gemacht, das als «Aufhänger» zum begleitenden Katalogtext diente. Der Film war ein totales Augen- und Ohrenerlebnis: das «gelebte Leben» erscheint in der Erinnerung (Film) in totaler Simultaneität. Farblich und im Ton verdichtet sich Banales wie Essen, Schlafen, Trinken, Autofahren, Ausstellungsbesuche zu einem Gewebe, das über das manische Sammeln von Bildern hinaus sich steigert zur Irritation, zur Verunsicherung der Bilderinnerung: Leben entzieht sich der chronologischen Darstellung.

Das Interesse in den Giardini verlagerte sich von der Hauptausstellung weg in die nationalen Pavillons: Die Amerikaner zeigten eine Retrospektive von Robert Smithson (1938–1973). Der Bildhauer begann in den sechziger Jahren mit minimalen Strukturen bekanntzuwerden. In den späten sechziger Jahren tauchen Fotos und Erdmaterialien in seinen Arbeiten auf. Gleichzeitig begann er



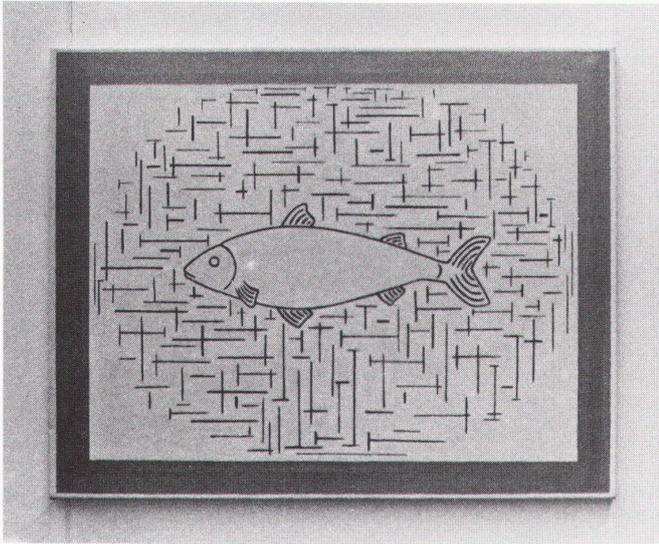
1

1 Einer der neuen Nationalpavillons im Bau. Über ein Betonfundament wird ein Stahlrohrgerüst hochgezogen, in das hinein verstellbare Wände gesetzt werden. Das Ganze wird überdacht, zum Kanal hin aber teilweise geöffnet.

2 Braco Dimitrijević: Round Square 1981/82. Acryl auf Leinwand, 91×91 cm.

3 Tadashi Kawamata: Inneres der den Japanischen Pavillon einkleidenden Bretterstruktur.

Fotos: R. Schiess



2

zusätzlich in der Landschaft zu arbeiten. Der Spiegel war ihm ein wichtiges Mittel zur räumlichen Öffnung und zur Reflexion. Bei den Japanern stach die Arbeit von Tadashi Kawamata (1953 geboren) heraus. Es waren räumliche Installationen mit Holzlatten. Kreisförmig angelegt, schloss sich eine lose horizontale Bretterstruktur um den Pavillon. Ging man ins Zentrum dieser Struktur, so ergab sich ein raffinierter Wechsel von Offen und Geschlossen, von Licht und reichverzweigter Materialstruktur. Die Deutschen zeigten in ihrem Pavillon Wolfgang Laib, Gotthard Graubner und Hanne Darboven. Graubner hatte ein grosses, frei schwebendes Bild mit rosa und grünen Tönen für die Apsis des Deutschen Pavillons in Venedig geschaffen, dessen Farbwirkung von seiner Körperhaftigkeit bestimmt war. Der Bildkörper (er wirkt matratzenartig) wurde von Graubner mit Farben getränkt – die Farben schienen vom Innern des Körpers heraus an die Oberfläche zu dringen. Hanne Darboven hatte in einer ungeheuren Schreibearbeit auf 5300 Blättern ein Jahrhundert ausgeschrieben. Wolfgang Laib sammelte Blütenstaub, der entweder in Gläsern aufbewahrt oder als gelbes Quadrat am Boden ausgelegt war. Zugleich übergoss er eine weisse, quadratische Marmorplatte mit Milch – die Oberflächenspannung hält die Milch auf der Platte fest und erscheint als glänzende Politur des Marmors. Die Österreicher hatten von ihrem Kommissar, Hans Hollein, eine Ausstellung mit Werken von

Walter Pichler inszenieren lassen: Thema der Ausstellung war die «Kultstätte», die Pichler in St. Martin, in der Nähe von ungarischer und jugoslawischer Grenze, baute. Hier lebt und arbeitet der Künstler, hier baut er auch eigens Häuser für seine Skulpturen. Ein Glashaus, das im Modell in Venedig aufgebaut wurde, wird einige der ausgestellten Figuren (vorab die «Bewegliche Figur», eine über viele Scharniere bewegbare, marionettenhafte und zugleich stelenartige Figur) aufnehmen. Mit dieser Arbeit distanziert sich Pichler vom Kunstgeschehen, er eremitiert in seine eigene Kultwelt, deren Thema Beschwörung und Magie ist.

Die der Biennale angegliederte «Aperto 82» war von Tommaso Trini eingerichtet worden. Sie gliederte sich in Tempo (Zeit) in den Cantieri Navali della Giudecca und in Spazio (Raum) in den Magazzini del Sale. Die übergeordneten Themen aber fanden keinen Ausdruck in der Ausstellung! Einige wenige Arbeiten in den Magazzini del Sale gingen auf Räumliches ein. Die überwiegende Mehrheit aber nicht: Die Deutschen Fetting, Salomé und Dokoupil interessierte der Raum nicht – ihre aufgelegten, attitudenhaften Inszenierungen des Ichs machen zurzeit wegen deren angeblicher Wildheit Furore, die Wildheit aber vermochte nicht zu packen. Einziger Schweizer Vertreter in der Aperto Bernhard Lüthi mit seinen «Australien»-Bildern. Als schlechte Regie musste der Ausstellungsleitung angekreidet werden, dass sie die Räume mit farbigem Ne-



3

onlicht (gelb, blau und grün) erhellte, obwohl mehrheitlich farbige Bilder ausgestellt waren. Auch die Unterteilung der schlauchartigen Räume der Magazzini mit Maschendraht sorgt für unruhige Bewegung, die den ausgestellten Werken nicht förderlich war. In den Magazzini fand sich auch Kitsch: Mauro Brattini malte pastos und figurativ mit grellen Farbkontrasten einen herabstürzenden Raubvogel. Franco Moresi wanderte monumental und eher einfältig auf den Spuren Munchs. Die romantische Landschaftsmalerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde von Ubaldo Bartolini wiederbelebt. Die Ausstellung in den Cantieri Navale (einer verlassenen und im Verfall begriffenen Werfthalle) war kohenartig aufgebaut. Grotteskes wie ein androgyner «Orpheus mit Harfe» (1979) von Carlo Mariani, idealistisch-naturalistisch gemalt, stimmte einen hier nachdenklich. Auch Braco Dimitrijević, der ein Ovalbild («La Mer») von Mondrian kopierte und mittenhinein die Konturzeichnung eines Fisches

setzte, liess einen enttäuscht sich aus dieser Ausstellung abwenden. Da konnte die sehr stimmige Arbeit von Carlo Alfano – ein zeichnerisches Durchdringen von mentalem und realem Raum – nicht über die Banalität der diesjährigen Biennale hinwegtäuschen. Franco Picura setzte gar eine neue Version der Vertreibung aus dem Paradies (diesmal aus den Ruinen der Antike vor der Kulisse eines Bahndamms mit Eisenbahnzug, 1982 gemalt) in die Welt; dadurch erhielt auf einmal der Russische Pavillon ein neues Gewicht. Wendet sich die Transavantgarde mit ihrem attitudenhaften Abrasen der Kunstgeschichte nun der Mottenkiste des Akademismus zu? Robert Schiess

Anmerkung:

Die Architektur-Abteilung der Biennale plant auch dieses Jahr eine Ausstellung mit dem Arbeitstitel «Architektur im islamischen Raum». Diese Ausstellung wird voraussichtlich im September/Oktober stattfinden. Zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Artikels – Juli – ist aber noch nichts Näheres bekannt. Die Entscheidungen fallen dieser Tage in Venedig.