

«Nelle arti l'Austria è nella felice condizione di possedere cospicue potenzialità creative.» Italiensch ausgesprochen klingt dieser Satz sicherlich recht eindrucksvoll; um so holpriger liest sich seine – offizielle – deutschsprachige Version: «Österreich ist in der glücklichen Lage, ein großes Potential an kreativen Kräften in den Künsten zu besitzen.»

Was soll's schließlich geht es hier nicht um schöne Worte sondern um bildende Kunst. Es geht um die Biennale in Venedig, die große internationale Kunstschau. Seit 1895 findet sie statt, und diesmal sind aus 45 Ländern sage und schreibe 257 Künstler mit ihren Arbeiten in Venedig vertreten. 257, im Weltmaßstab ist das wiederum wenig, wen man bedenkt, daß allein in Köln 700 hauptberufliche Künstler verzeichnet sind. In Köln auch lebt mittlerweile der österreichische Künstler, der die Alpenrepublik in Venedig vertritt, und so zeugt auch der eingangs zitierte Satz – Hans Hollein, der Auswahlkommissar Österreichs hat ihn geschrieben – von der Qual der Wahl. Nationale Juries bestimmen, wer die einzelnen Länderpavillons temporär mit seiner Kunst besetzt. Länderübergreifende Auswahl liegt den weiteren Biennaleausstellungen zugrunde. Alles zusammen ist noch bis zum 25. September zu besichtigen, die arrivierte Kunst in den großzügig angelegten, schattigen «Giardini», und nicht weit davon, in einer schönen, alten, riesigen Seilereie, die Ausstellung der Jüngeren, genannt «Aperto».

In den Giardini, gleich am Eingang rechts, geht es zum Pavillon der Schweiz. Dort treibt Markus Raetz sein – Blendwerk. Sie sehen, unter anderem, einen gar nicht sehr großen Spiegel an der Wand und suchen darin, ganz

normal, Ihr Ebenbild. Das klappt dann auch, allerdings fühlt man sich irgendwie, à la Alice im Wunderland, verkleinert. Schuld daran ist nicht ein heimlicher Schliß; der Spiegel hängt nur ungewöhnlich hoch. So einfach läßt sich also die räumliche Wahrnehmung stören. Die gewohnten Proportionen geraten durcheinander, man fühlt sich wie ein Kind hinter der

ren, dies leistet unter anderem eben auch jene Kunst-richtung, die Markus Raetz vertritt. Neuland oder gar schockierend (wie so etwas in der frühen Renaissance gewirkt haben soll) sind Raetz' anamorphistische Blickverunsicherungen heute bestimmt nicht mehr; glücklicherweise verzichtet der Künstler dann auch auf alle wichtigtuerische Gestik. Kein

Waffenlosigkeit« firmiert. Auf dem Weg dorthin entsteht – nebenbei – ein weiteres Bild, das Bild einer Welt, die all ihre Unterschiede betonen darf und trotzdem zusammengehört. Links hinüber deutet dort ein Wegweiser nach Uruguay, Venezuela, Sowjetunion, Japan heißen die Kunst-Stationen zur Rechten, bis dann eben das waffenlose Haus, ein renaissanceartiger kleiner Palast, Baujahr 1938, mit weit geöffnetem Portal die Besucher einlädt. Es lädt ein Felix Droese. Er lädt für die Bundesrepublik Deutschland, und wie Droeses über-

Bild von Felix Droese, ohne Titel, 1987



Felix Droese, Haus der Waffenlosigkeit, 1988



viel zu hohen Ladentlecke – und fängt an zu quengeln; das soll Kunst sein? Nun, immerhin, Raetz hat dort einen komplexen Prozeß Bild werden lassen, hat aufgezeigt, wie schwankend der Sockel ist, auf dem unsere vermeintlichen Wahrheiten thronen. Was wäre, wenn nun dieses «Spiegelbild» die Wirklichkeit erst richtig darstellte, der normale Blick sie hingegen verzerrte? Solcherart die Wahrnehmung zu reflektie-

Gruselkabinett hat Markus Raetz in Venedig inszeniert, und auch kein schwülstiger Aufruf zur Umkehr trieft aus den beiden Räumen dieses Pavillons. Luftig, hell und frei treibt Raetz sein Spiel mit der Kunst.

Ernstest scheint es zu werden, wenn der Betrachter später zu einem Pavillon kommt, der als «Haus der

dimensionale Scherenschnitte im Innern den Blick auch hineinziehen, wie der riesige, schräg am Boden liegende Holzrahmen den Besucher mit einem fiktiven «komm und berühr mich» auch lockt, man bleibt vorerst draußen – zumindest die Gedanken bleiben draußen hängen. Draußen bei der an der Wand zu lesenden Schrift: «Haus der Waffenlosigkeit». Natürlich, auch ohne die Worte hätte niemand ausgestellte Waffen erwartet – leider, sie werden ja anscheinend noch gebraucht. Sollten hingegen geistige Waffen gemeint sein, dann will vielleicht auch Felix Droese nur unsere Reflexe testen. Jeder

Kenner nämlich wird bei Waffenlosigkeit und Kunst mit dem Diktum von Pablo Picasso brillieren, das da lautet: »Nein, die Malerei ist nicht erfunden worden, um Wohnungen auszuschnürcen. Sie ist eine Waffe des Angriffs und der Verteidigung gegen den Feind.« Daß jetzt die Kunst laut Droese doch nichts ausrichtet gegen den Feind, mag man bedauern. Zugleich bestätigt das die eigenen, längst gehegten Befürchtungen. Kurz, Droeses Satz wirkt gemeinschaftsstiftend. Aufgenommen und aufgehoben im Kreis der Wissen-

Kunstexperte vom BDI. (Der Bund der deutschen Industrie betreibt beachtliche Kunstförderung.) Widerspruch: »Na, ich weiß nicht«, meldet eine Museumsfrau an. Die neun Quadratmeter Holzrahmen könne er sich besser gestellt als gelegt vorstellen, versucht ein Galerist aus Düsseldorf zu vermitteln.

Bestimmt wird es auch tiefere Gespräche gegeben haben; in dem dieserart geschilderten Milieu jedenfalls erscheint die Kunst ziemlich zahllos, und womöglich wollte ja Droese mit seiner Waffenlosigkeit gerade diesen professionellen Mißstand

fen etwas weniger zu trauen. Gemeinsamkeiten in den Künsten, die Biennale zeigt es, erscheinen in den unterschiedlichsten Gewändern, haben die verschiedensten Ausgangspunkte, Mittel und Ziele. Ganz anders z. B. als Droese oder Raetz arbeitet ein weiterer Repräsentant aus einem deutschsprachigen Land, Siegfried Anzinger. Der Künstler, Stichwort: glückliches Österreich, wurde für den österreichischen Pavillon nominiert. Als Maler und Zeichner von Bildern beschäftigt sich Anzinger mit den traditionellen Mitteln der Kunst. Er bleibt, ganz wörtlich genommen, im Rahmen und bringt Konturen bzw. Farbe auf die Fläche. Dann aber sagt er: »Ein Bild wird für mich erst interessant, wenn es so weit gemalt ist, daß es keine vordergründig lokalisierbare Aussage mehr hat, wenn es fertig ist in dem Sinne von fertig gemacht, quasi eine Leiche, mit Gewicht, wo alles Leichte und Dultige weg ist, keine Spuren des von selbst laufenden Pinsels.« Die Erwartungen an eine im traditionellen Medium arbeitende Kunst sind wahrscheinlich immer noch am rigidesten definiert. In dieser Situation die Malerei weiterzutreiben, ist der Balanceakt, den Anzinger vollführt. Von innen heraus läßt er das Bild wie von selbst fließen, aber »fertig« ist es erst, wenn die spontanen Pinselspuren »tot«, in zeitlose Malerei auf- und übergegangen sind. Anzingers Methode, das zu erreichen, heißt mittlerweile: Übermalung. Als ob sie leben würden, entstehen seine Bilder in verwobenen Schichten, die Irrationales und Rationales nach einem unbenennbaren aber doch irgendwie zwingenden Gesetz miteinander verbinden. Daß etwas fertig ist, entscheiden einzig – ohne erklären zu können warum – die Künstler. Das Formproblem bildet den gemeinsamen Nenner ihrer Arbeit.

Urotz aller Gemeinsamkeit, das Ergebnis des Kunstschaffens ist äußerste Formenvielfalt. Die Biennale in Venedig zeugt davon; Vielfalt herrscht selbst in manchen Länderpavillons, denn viele Nationen präsentieren in ihren Räumen gleichzeitig mehrere Künstler. Auf diese Weise hat der Besucher wirklich einmal Gelegenheit zum umfassenden Einblick in das weltweite Kunstgeschehen. Die weiteren Ausstellungen im Rahmen der Biennale bieten darüberhinaus interessante Details, so etwa die Skulpturenschau auf dem Giardinigelande, besonders aber die Ausstellung »Aperto« im nahe gelegenen »Arsenale«. Überwiegend jüngere Künstler hat die zuständige Jury dorthin eingeladen. Einige sind darunter vertreten, deren Heimatland keinen eigenen Pavillon in den Giardini betreibt. Aus Indien etwa kommt Rini Tandon, und er zeigt, was man von ihm erwartet, einen Fakirsitz aus Gips, gespickt mit Glassplittern. Manche der Aperto-Künstler sind durchaus schon avanciert. Documenta-Besuchern werden die beiden Schweizer Peter Fischli und David Weiss wiederbegegnet. Fischli – Weiss, immer im Team, haben in Venedig Gebrauchsgegenstände auf den Sockel gestellt. Nicht schön, nicht einmal nutzbar sind diese Sachen – dafür aber unheimlich pflegeleicht ... es sind Nachbildungen aus Hartgummi. Franz West aus Wien, dessen amorphe Pappmachégebilde auch allenthalben zu sehen sind; hier für das alte Gemäuer scheinen sie wie geschaffen. Von dem bundesdeutschen Manfred Kippenberger – ebenfalls recht bekannt – sagen böse Zungen, da habe eben ein Maler versucht, eine Laterne zu bauen. Nun, sie schlängelt sich ein wenig, aber warum auch nicht?

Rainer Willert



Isaac Wit, Genove, 1958



aufspießen. Gefragt, ob es so ist, habe ich ihn nicht, denn als die Zeit dazu gewesen wäre, wiegte ich mich ja auch in kennerschaftlicher Sicherheit.

Vordergründige Klarheit verfliegt bei guter Kunst schnell. Gerade daran liegt es ja, daß solche Kunst über ihre Zeit hinaus wirkt. Ihre Kräfte, ganz anders als die der Waffen, dienen keinem eindeutigen Zweck, und sie sind gewiß auch über Freund-Feind-Schemen erhaben. Die Ahnung solcher Kräfte läßt Droeses Kunst in Venedig spüren, und mehr noch versucht er, in den Spuren von Joseph Beuys, der Kunst im Leben Einlaß zu verschaffen. Er schafft das, wenn er den Betrachter dazu bringt, seinen herkömmlichen Schutzhüllen und Waf-

den kann man nun die Schwelle überqueren, und dank der frisch bekräftigten kennerschaftlichen Sicherheit läßt sich an der Stirnwand im großen Raum so gleich der nächste Erfolg verbuchen; man identifiziert Spuren Polkes. (Sigmar Polkes Wandmalereien waren vor zwei Jahren an diesem Ort zu sehen.) Droese, so muß es sein, setzt da ein friedliches Zeichen, sucht den Zusammenklang seiner Kunst mit dem Rosa und Blattgold des Vorgängers. Kennerschaftlich kritisch wird es dann bei der Erörterung des Raumproblems. Gut in den Griff bekommen hätte er den Raum, meint ein