Spurensuche im Florenz der siebziger Jahre

GERDA WENDERMANN

I.

Parallel zur gesellschaftlichen Aufbruchstimmung gegen Ende der sechziger Jahre markierte nicht nur die epochemachende Berner Inszenierung Harald Szeemanns »When Attitudes Become Form« einen tiefgreifenden Wandel in der Kunst.[1] Die neuen künstlerischen Sehweisen bestimmten auch die von Szeemann inszenierte documenta 5 von 1972, deren übergreifendes Motto die »Befragung der Realität« war.[2] Szeemann erregte mit seinem sozialutopischen Ausstellungsmodell, das Kunst, Alltagskultur, Polit-Happening, Werbeästhetik und Science-Fiction vermischte, großes Aufsehen. Im Zentrum seiner Ausstellungskonzeptionen stand die Erkenntnis, daß das Hauptmerkmal gegenwärtiger Kunst nicht mehr die Gestaltung eines Bildes oder eines Objektes, sondern die Tätigkeit des Menschen sei: »Konzepte, Vorgänge, Situationen […] sind die ›Formen‹, in denen sich diese künstlerische Haltungen niedergeschlagen haben.«[3] Für diese innere Haltung der Künstler prägte er die Bezeichnung »individuelle Mythologien«.[4] Hierunter fielen auch Künstler, die sich eher mit dem Thema Erinnerung im weiteren Sinne beschäftigten, und die unter dem Stichwort »Spurensicherung« zusammengefaßt wurden, das auf eine gleichnamige Ausstellung in Hamburg im Jahre 1974 zurückging.[5] Wie der Kurator dieser Ausstellung, Günter Metken, feststellte, arbeiteten diese Künstler in der Art von Ethnologen, um Spuren festzuhalten, die »zur Rekonstruktion eines Zusammenhangs führen können. Er [der Künstler] treibt Feldforschung am eigenen Leib, da er sich selbst als Beobachtungsobjekt am nächsten steht. […] Die Erinnerung wird, wie in der Wissenschaft, durch Dokumente – Bilder und Gegenstände – systematisiert. Es kommt ein Prozeß in Gang, der dem Vorgehen der Archäologie nicht unähnlich ist, wenn sie aus freigelegten Resten auf vergangene Zustände schließt.«[6] Bedeutende Manifestationen dieser neuen künstlerischen Sichtweisen bildeten, neben der documenta 5, die Pariser Biennale von 1973 und die Kölner Ausstellung »Projekt ’74« im darauffolgenden Jahr.

Ab Mitte der siebziger Jahre sollten »Spurensicherer« auch in die Villa Romana einziehen. Zuvor hatte es jedoch eine heftige interne Debatte über die Zukunftsfähigkeit und Notwendigkeit eines solchen Künstlerhauses in Florenz gegeben. Tatsächlich war bereits Ende der sechziger Jahre bei den Juryentscheidungen eine Diskrepanz zur internationalen Entwicklung der Kunst deutlich geworden: »Die Vorstellungen, die Anfang des Jahrhunderts zur Gründung der Villa Romana geführt haben, passen heute nicht mehr. Florenz liegt außerhalb der modernen Kunstströmung in Italien, die sich vornehmlich auf Mailand und in zweiter Linie auf Rom erstreckt.«[7] Von Seiten der Künstler wurde nicht nur Kritik an der Überalterung der Jurymitglieder und den Auswahlkriterien geäußert, sondern auch an der Situation der Preisträger in Florenz. Neben der mangelnden finanziellen Ausstattung wurde vor allem die isolierte Stellung der Villa innerhalb des italienischen Kunst- und Kulturlebens bemängelt. Diese Stellungnahmen, besonders kritisch formuliert durch einen der Preisträger von 1970, den Kölner Bildhauer Ansgar Nierhoff, lösten weitere interne Diskussionen innerhalb des Vorstandes aus, der seinerseits einen Mangel an Qualität bei den Preisträgern und die fehlende Ausstrahlungskraft der Villa beklagte.[8] Trotz aller Kritik wurde die Auseinandersetzung mit dem klassischen Kunsterbe Italiens als Basis der zeitgenössischen Kunst weiterhin anerkannt.

Zu einem vergleichbaren Resümee kam auch die einflußreiche Kunstredakteurin der Wochenzeitschrift Die Zeit, Petra Kipphoff, in einem ausführlichen Artikel über die beiden deutschen Künstlerhäuser in Italien, der 1971 im Zeitmagazin erschien. Mahnend schrieb sie: »Aber auch diese Auszeichnungen werden bald nicht mehr sein, was sie einmal waren, […], wenn man in Rom und Florenz noch lange eine schöne Vergangenheit in einer fragwürdigen Gegenwart verplempert. Wenn die Villa Massimo und die Villa Romana nicht zu Gratis-Herbergen für Künstler verkümmern sollen, dann wird es Zeit, daß alle vom Thema Betroffenen sich Gedanken machen über die Zukunft dieser Institute.«[9] Die Journalistin wies auf institutionelle Mißstände und Schwerfälligkeiten hin und forderte eine angemessene Ausstattung, bessere Arbeitsbedingungen sowie eine stärkere Integration in das kulturelle Leben der Städte und des Gastlandes. Der Konflikt zwischen Anspruch und Wirklichkeit hatte sich in der Villa Massimo jedoch stärker entwickelt als in Florenz, wie der Fall des Hamburger Schriftstellers Hubert Fichte zeigt, der 1970 die römische Villa vorzeitig unter Protest verließ. Ein weiterer Villa Massimo-Preisträger von 1972, Rolf Dieter Brinkmann, notierte enttäuscht bei seiner Ankunft in Rom: »›Auch ich in Arkadien!‹ hatte Göthe [sic!] geschrieben, als er nach Italien fuhr. Inzwischen ist dieses Italien ganz schön runtergekommen und zu einer Art Vorhölle geworden.«[10] Brinkmann richtete seine Kritik

[1] Vgl. Kat. When Attitudes, Bern 1969.
[2] Vgl. Kat. documenta 5, Kassel 1972.
[3] Szeemann, Harald: Zur Ausstellung, in: Kat. When Attitudes, Bern 1969, o.S.
[4] Siehe ausführlich hierzu Szeemann, Harald: Individuelle Mythologien, Berlin 1985.
[5] Kat. Spurensicherung, Hamburg 1974.
[6] Hier zit. nach Metken, Günter: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977, S. 11f.
[7] Internes Diskussionspapier von Dr. Christians, 8.9.1969; HADB, Sign. ZA 04/0056.
[8] Vgl. Brief Ansgar Nierhoffs an Walter Barkhausen vom 3.8.1970; HADB, Sign. ZA 04/0069. Siehe auch das Protokoll: Besuch in der Villa Romana von Freitag, den 25. September, abends, bis Montag, den 28. September 1970, morgens, 12.10.1970, anonymer Verfasser; HADB, Sign. ZA 04/0069.
[9] Kipphoff, Petra: Die Kunst, Künstler zu fördern, in: Zeitmagazin, N. 42, 15.1971, S. 24–30, hier: S. 24; HADB, Sign. ZA 04/0013.
[10] Brinkmann 1979, S. 16.

nicht nur gegen das Management der Villa, sondern stellte das Zeitgemäße eines solchen Studienaufenthalts grundsätzlich in Frage. Sein berühmter Materialband, der 1979 unter dem Titel Rom, Blicke erschien, stellt darüber hinaus ein hautnahes Zeitdokument und eine provozierende Abrechnung mit der Ewigen Stadt dar, die er nur als Trümmerlandschaft einer untergegangenen Zivilisation wahrnehmen konnte. Im Gegensatz zu New York, London oder Paris sah er sich hier von einer »gespenstischen Gegenwart« umgeben, in der es »nur noch einige touristische Zuckungen« gab, die sich »an historischen Resten delektierten«.[11]

Anders als in Rom sollte sich in Florenz mit der Berufung von Joachim Burmeister am 1. März 1972 einiges zum Besseren in der Organisation der Villa Romana wenden. Als ehemaliger Schüler von Heinz Trökes an der Stuttgarter Kunstakademie verfügte er über gute Kontakte zur deutschen Kunstszene und bemühte sich erfolgreich um eine Öffnung zur Stadt. Dies bestätigte auch 1973 ein Bericht der Frankfurter Allgemeinen Zeitung der einen frischen Wind in der Villa Romana verspürte. So hatte sich Burmeister bereits für sein Anfangsjahr folgende Ziele gestellt: »das Haus als Laboratorium für die Herstellung visueller Ordnungen aufzufassen; möglichst divergierende Anschauungen hier zu versammeln; Nähe zu speziell italienischer Avantgarde; Abbau von störendem Italienpathos zugunsten einer nüchternen Italiensicht […]. Mit in diese Konzeption gehört die Neuordnung, vor allem Öffnung des Hauses, der Ausbau des Gästewesens, […].«[12] Die Entscheidung, zwei zusätzliche Atelierwohnungen für Gastkünstler (Aufenthalt: 3 Monate) einzurichten, trug ebenso dazu bei, die Villa Romana als ein Diskussionsforum divergierender Anschauungen zu etablieren, wie die Aktualisierung des Zeitschriftenbestandes und der Aufbau einer Kunstbibliothek, inklusive Kunstsammlung.

Unter Burmeisters Leitung entwickelte sich die Villa Romana zu einer wichtigen Drehscheibe für durchreisende Künstler, Galeristen, Kunstkritiker und Museumsleute. Darüber hinaus gewann sie auch Profil als ein interessanter Ausstellungsort, an dem nicht nur aktuelle und ehemalige Preisträger gerne ihre Werke zeigten, sondern auch italienische Künstler. Daß Burmeister diese Öffnung tatsächlich schon früh gelang, erwies die Ausstellung »I materiali del linguaggio (Die Materialien der Sprache)«, die 38 ehemalige Preisträger der Villa Romana im Anschluß an die Baden-Badener Jubiläumsausstellung im Winter 1977/78 im Palazzo Strozzi zeigte.[13] Sie stieß auf außerordentliche Resonanz, da sie erstmals der italienischen Öffentlichkeit ein breites Spektrum der bundesrepublikanischen Nachkriegskunst vorstellte, mit einem eindeutigen Schwerpunkt auf den aktuellen Tendenzen. Die Qualität dieser Ausstellung spiegelte nicht zuletzt die veränderten Auswahlkriterien einer wesentlich verjüngten Jury wider, die nun auch externe Berater hinzuzog. Ab Mitte der siebziger Jahre zeichnete sie eine bemerkenswerte Reihe von jungen Künstlern aus, die neue künstlerische Standpunkte vertraten und auf dem Weg zu internationalen Karrieren waren. Für sie sollte sich Florenz als der richtige Ort zur richtigen Zeit erweisen.

II.

Verlief im Jahr 1973 die Bewerbung von Anselm Kiefer noch negativ, so setzte zwei Jahre später die Preisvergabe an die junge Hamburger Künstlerin Dorothee von Windheim ein wichtiges Signal für die Zukunft.[14] Mit ihr kam zum erstenmal eine Vertreterin der neuen künstlerischen Generation nach Florenz, die jenseits der alten Ordnungskategorien Malerei, Bildhauerei und Graphik mit einer ganz eigenen Materialsensibilität das einmalige künstlerische Erbe der Renaissancestadt erforschte. Tatsächlich erwies sich für Dorothee von Windheim, die zur ›stillen Avantgarde‹ der siebziger Jahre zählt, Florenz als der entscheidende Ort, an dem sie wesentliche künstlerische Impulse erhielt.

Bereits 1971 setzte sich der damalige Direktor der Hamburger Kunsthochschule, Herbert von Buttlar, für die begabte Schülerin von Gotthard Graubner ein, die sich aufgrund ihres historischen Interesses an der italienischen Frührenaissance-Malerei um einen Gastaufenthalt in der Villa Romana bemühte.[15] Dank eines DAAD-Stipendiums und dem Villa Romana-Preis konnte Dorothee von Windheim ihren Florenzaufenthalt schließlich bis Ende 1975 verlängern. Wie Günter Metken feststellte, fand sie hier in Italien zu ihrer eigenen Kunst, in »dem Land, wo die Wände leben, wo der Verputz oder Stein die Physiognomie des Raums bestimmt, der immer ein umbauter ist«.[16] Florenz mit seiner reichen Wandmalerei-Tradition konnte ihr im Übermaß Mauern bieten, »deren Farbe, Belag und Rissigkeit Zeit speichern, so wie historische Gebäude und Museen Geschichte aufbewahren. Gelebte Zeit, Menschenzeit, nicht abstrakte Chronologie«.[17]

Dorothee von Windheim spricht von sich als Malerin, auch wenn sie 1971, bevor sie nach

[11] Ebd., S. 30.

[12] Joachim Burmeister, hier zit. nach Winter, Peter: Frischer Wind in der Villa Romana. Das deutsche Künstlerhaus in Florenz. Ein Besuch, in: FAZ, 19.12.1973; HADB, Sign, ZA 04/0016.

[13] I materiali del linguaggio. Artisti tedeschi a Firenze, Villa Romana 1961–1977, Ausst. Palzzo Strozzi, Florenz, 15.12.1977–30 .1.1978. Vgl. auch die zugehörige Pressemappe im Villa Romana-Archiv, Florenz.

[14] Vgl. Briefwechsel zu Kiefer; VRA/F, Akte 1973. Kiefer wurde ein dreimonatiger Gastaufenthalt in der Villa Romana bis Ende Mai 1973 angeboten, den er jedoch ablehnte.

[15] Herbert von Buttlar an Michael Siegel vom 30.9.1971; VRA/F, Akte 1971.

[16] Metken, Günter: Kunst auf Rollen – Kunst aufrollen. Dorothee v. Windheims Mauerschau, in: Kat. Dorothee von Windheim, Ausst. Kunsthalle zu Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein 1979, Kiel 1979, S. 10–22, hier: S. 10.

[17] Ebda.

Florenz ging, ihr letztes gemaltes Bild vergraben hatte: »Für mich bedeutet die Berufsbezeichnung weniger Kennzeichen meiner Berufs-Tätigkeit als vielmehr meiner Lebens-Haltung. Ich bin Malerin.«[18] Unter Malerei versteht sie vor allem eine Qualitätsbezeichnung für bestimmte farbige Ereignisse, wenn Form und Farbe, materieller Träger und farbige Beschaffenheit eine Verbindung eingehen. Die einzelnen Phasen ihrer künstlerischen Entwicklung beschreibt sie selbst mit »Bild – Abbild – Abdruck – Abnahme«.[19] So hatte sie Ende der sechziger Jahre mit übereinanderliegenden Tüchern und Papieren experimentiert, die sie auf unterschiedlichste Weise mit Farben und Fetten getränkt, gechlort, gebrannt und gekocht hatte. Die Künstlerin betrachtete die Ergebnisse als eine Projektion der eigenen Körperbefindlichkeit in das Material hinein, fast wie einen Abdruck ihrer selbst, so daß sie als eine Art von Selbstporträt zu lesen sind. In Italien arbeitete sie 1972 zunächst mit Abdrücken der Rindenstrukturen von Bäumen, begleitet von Photos als Dokumentation der einzelnen Arbeitsschritte, die 1973 erstmals in der Galerie Schema in Florenz ausgestellt wurden.[20] Dieser Abdruck der Realität genügte ihr jedoch schon bald nicht mehr, und sie suchte nach einem Weg, der Realität im wörtlichen Sinne habhaft zu werden. Den entscheidenden Anstoß erhielt sie, als sie zufällig in Florenz die Ausstellung »Firenze restaura« besuchte, in der auch Freskenablösungen zu sehen waren. Es gelang ihr, zeitweise mit den Freskorestauratoren im Gabinetto del Restauro im Palazzo Pitti zusammenzuarbeiten, so daß sie die Technik der Wandabnahme (strappo) lernen konnte.[21] Dorothee von Windheim spricht selber von einem Akt des »Mauerwerkhäutens«. Ihre ersten eigenen Ablösungen nahm sie von Pfeilern im Convento di San Luigi. Die meisten ihrer Wandarbeiten konnte sie durch einen glücklichen Zufall in der Fortezza da Basso, dem Festungs- und Kasernenareal nördlich des Hauptbahnhofs, realisieren, bevor diese wieder in ein Sperrgebiet verwandelt wurde (**ABB. 082**). Hier trennte sie von der früheren Sattlerei und vom Lager die Namen ab: SELLERIA, MAGAZZINO. Die perspektivisch gemalten, anderthalb Meter hohen Buchstaben bilden einen späten Nachklang der einstmals hohen Freskenkunst in Florenz und wirken in ihrer Isolierung wie eine flächige Raumkonstruktion (**KAT. 116, 117**). Zehn Jahre später kehrte die Künstlerin nach Florenz zurück, um eine »Topographie« ihrer ehemaligen Arbeitsstätten in Italien zu erarbeiten, d.h. der Negative zu ihren Wandabnahmen. Aus diesem Projekt entstand ihr handgeschriebenes Buch A Ten Years' Afterplay (1986), das eine Spurensuche und zugleich eine Vergewisserung dessen ist, was die Zeitspanne eines Jahrzehnts für diese Orte und damit auch für die von ihnen abgelösten Stücke bedeutete.[22]

Im Jahr 1977 wurde Dorothee von Windheim mit ihren in Florenz entstandenen Werken ebenso zur documenta 6 eingeladen wie Alf Schuler, der in Kassel eine großformatige Schnurarbeit präsentierte, die auf konzeptionellen Überlegungen aus seiner Zeit in der Villa Romana beruhte. Beide Künstler kamen übrigens zusammen mit Bernd Klötzer und Claudia Kinast 1975 als erste in den Genuß des von neun auf zehn Monate verlängerten Aufenthaltes (Februar bis Dezember). Auch für Schuler bildete der Villa Romana-Preis einen wichtigen Wendepunkt. Ausgehend von der zeichnerischen Darstellung realer Gegenstände wie Stuhl und Bett, die nach und nach zu reinen Flächenelementen reduziert wurden, hatte Schuler seit 1969 feingliedrige Objekte aus Holz, Stahl und Schnur entwickelt, die direkt auf der Wand angebracht wurden. In Florenz reduzierte sich seine Arbeitsweise drastisch: »Ich arbeite mit einfachem Material, das jeder kennt: Schnur, Flachstahl, Federstahl und Eisenrohre. Ich versuche möglichst wenig am Material zu verändern – kombiniere nicht mehr als zwei Materialien.«[23] Hier entwickelte er sein strenges Konzept von konstruktiven Spannungsbeziehungen einen entscheidenden Schritt weiter.

Alf Schulers Werke wirken minimal im Sinne des materiellen Aufwands und formen keine Objekte im Sinne von eindeutig faßbaren Gegenständen. Vielmehr betreibt Schuler ein sinnreiches Spiel mit der Gegensätzlichkeit von Stabilität und Instabilität. Der Ausgangspunkt dieser Wandarbeiten sind einfache, meist von konkreten Linien (Schnüren, Metallrohren) oder Kreidestrichen gebildete, geometrische Formen wie Rechtecke und Ovale, die in ihrer Klarheit an das klassische Formideal der Renaissance erinnern. Mit gleichen Umrißmaßen und einigen gemeinsamen Berührungspunkten entwickelt er neue Formen, die Spannungen erzeugen, die das Verhältnis von Innen und Außen, von Leicht und Schwer, von Offen und Geschlossen zum Thema haben. Physikalisch lastende Elemente wie durchhängende Schnüre werden optisch zu aktiv tragenden Elementen, die träge Schnur verwandelt sich zur gespannten Sehne, das gekrümmte, unter Spannung stehende Metallrohr gleicht einem durchhängenden Körper (**KAT. 118**). Seine Objekte bezeichnet Schuler gerne als »Stücke«, die mit ihrer ambivalenten Perspektive Irritationen beim Betrachter auslösen und Denkanstöße geben. Tatsächlich geht es ihm um die Betonung des Erlebnisses der Wahrnehmungssituation und des Wahrnehmungsaktes. Dabei bilden

[18] Windheim, Dorothee von: Malerei: absolut farbige Ereignisse, in: Frankfurter Rundschau, 1.10.1988.

[19] Windheim, Dorothee von: Bild – Abbild – Abdruck – Abnahme, in: Kat. Stoff. Malerei, Plastik, Installationen, Ausst. Galerie Albstadt 2002, Albstadt 2002, S. 70.

[20] Siehe hierzu ihre eigene Darstellung der künstlerischen Entwicklung in: Windheim, Dorothee von: Wer bin ich?, Beiheft zum Katalog der Ausstellung D.v.W. im Museum Wiesbaden, 1989, o.S.

[21] Vgl. hierzu: Windheim, Dorothee von: Grenzsituationen, in: Künstlerinnen stellen sich zur Diskussion. Lili Fischer, Runde Mields, Mechthild Nemeczek, Dorothee von Windheim, Kassel 1984, S. 67.

[22] Windheim, Dorothee von: A Ten Years' Afterplay. Florenz 1983/Köln 1984, Nürnberg 1986.

[23] Alf Schuler, zit. nach: Das Kunstwerk, Jg. 31, 1978, H. 6, S. 39.

ABB. 082 Dorothee von Windheim, *Abgenommener Mauerputz auf Gaze*, wiedereingesetzt in das Wandnegativ, Fortezza da Basso, Florenz 1972–73

Wand und Raum die Koordinaten, deren Bedingungen für die Wirkung seiner Objekte entscheidend sind. Trotz ihrer extrem reduzierten Gestalt haben sie durchaus auch eine malerische Wirkung und entfalten ein farbiges Schattenspiel auf der Wand: »Bei einigen Arbeiten ist das wichtigste Element die Wand, die mit Dispersionsfarbe, weiß oder getönt, gestrichen ist, oder die verwitterte Hauswand, auf der der Putz den jahrzehntealten Schmutz als Eigenfarbe angenommen hat. […] Die Sinnlichkeit des farbigen Bandes, des Flachstahls oder der Holzplatte, oder der schwarzen Schnur, die einen Umriß einfaßt, steigert die Wirkung der weißen Wand.«[24]

Tatsächlich sind Schulers Wandobjekte zwischen den beiden traditionellen Gattungen Plastik und Malerei anzusiedeln. Dies verbindet ihn etwa auch mit Wolf Kahlen, der sich schon 1969 als einer der ersten Preisträger der Villa Romana über diese Grenzen hinwegsetzte. Während eines DAAD-Stipendiums in den USA von 1965–66 war er auch Allan Kaprow begegnet, einem der Pioniere der Happening-Art, der ihn zu seinen ersten konzeptuell-prozessualen Werken wie den Raumsegmenten und frühen Videofilmen ermutigte.[25] Seine Raumsegmente überspannen unregelmäßig geschnittene Holzrahmen und bilden Volumina, die irritierende Raumempfindungen auslösen. In Florenz regten ihn die hochgezogenen bauschigen Vorhangformen vor den Verkaufsläden des Ponte Vecchio sowohl zu Photoarbeiten (**KAT. 111–114**) als auch zu den sogenannten Drapes an, einer Folge großformatiger Stoffobjekte, die gewohnte räumliche Vorstellungen unterlaufen. Auch Kahlen geht es darum, über sinnlich erfahrbare künstlerische Ereignisse die Wahrnehmungsfähigkeiten des Betrachters zu aktivieren.

Zu den im besten Sinne traditionellen Plastikern gehört hingegen Heinz-Günter Prager, der sich während seines Aufenthaltes in Florenz im Jahr 1974 intensiv mit den Proportionstheorien der Renaissance auseinandersetzte. Mit diesem bereits konkreten Arbeitsplan reiste er in die Arnostadt, wie er in seinem Dankschreiben an den Villa Romana-Vorstand schrieb: »Ich habe in Florenz vor, eine ausführliche theoretische Arbeit über plastische Strukturen zu beginnen.«[26] Den Ausgangspunkt für die Entwicklung seiner anthropometrischen Theorie der Plastik bildete eine lebensgroße Proportionsfigur, die Prager nach dem Vorbild von Leonardo da Vinci und Vitruv auf die Wand seines Ateliers gezeichnet hatte.[27] Als ein Schlüsselwerk für seine Florentiner Zeit gelten die Achsen I–III (**KAT. 115**). Sie markieren den Wendepunkt zu einem überprüfbaren, am Menschen orientierten Modulsystem, das auch seine späteren Werke bestimmt. Die Skulpturen bestehen aus je zwei kreisförmigen Platten und Stangen aus rostendem Gußeisen. Jeder Kreis hat den Durchmesser eines Armschlags von 140 cm, während jede Stange einer Durchschnittsgröße von 175 cm entspricht. Auch beide Teile der Achse I gleichen sich in Form und Abmessungen, bis auf die verschiedenen Profile der Stangen: das eine hat einen Durchmesser von 5 cm, das andere ist im Quadrat 5 x 5 cm. Die Achsen untersuchen die Öffnung, Eingrenzung und Verdichtung von Raum. Sie fordern zum Umschreiten auf: »Der Standortwechsel des Betrachters kann grundlegende plastische Veränderungen mit sich bringen. Z.B. wird ein geöffneter Zylinder von weitem als geschlossener Körper erscheinen, der sich bei zunehmender Annäherung ellipsenförmig bis zum Kreis öffnet. Der Wandel der Linie zum Kreis wird zum optischen Erlebnis, der Wandel vom Massivkörper zum Hohlkörper zum plastischen.«[28]

Damit bewegte sich Prager, der auch an der Kölner Ausstellung »Projekt ’74« teilgenommen hatte und zur documenta 6 eingeladen wurde, am Rande der plastischen Entwicklungen der siebziger Jahre, die Manfred Schneckenburger als eine »Hinwendung zur körperlichen Physikalität von Kräften« definierte: »Vielen Arbeiten ist dabei die Abkehr vom selbstgenügsamen Objekt, die Ausrichtung auf einen Raum oder einen Rezipienten gemeinsam; dies nicht im Sinne der vordergründig stimulierenden Partizipationsplastik der sechziger Jahre, sondern im Rahmen einer plastischen Elementarkunst, die Primärerfahrungen wie Expansion, Gewicht, Ponderation, Schwerpunkt, Zug, Druck in ein plastisches Programm übersetzt. Inhalt einer solchen Plastik sind Eigenschaften, die weniger visuell erfahren als körperlich nachvollzogen werden.«[29]

Auch Nikolaus Lang, der 1976 zusammen mit Bertram Weigel, Michael Bette und Michael Buthe den Villa Romana-Preis erhielt, gehört zu den Grenzgängern, die die traditionellen Formen der Skulptur radikal in Frage stellten. Nach einer Ausbildung an der Schnitzschule Oberammergau und einem Studium an der Münchner Kunstakademie war der junge bayerische Künstler 1966–67 nach London gegangen, wo an der St. Martin’s School of Art mit Studenten wie Richard Long, Barry Flanagan u.a. ein Sammelbecken für neue prozessuale plastische Vorstellungen entstanden war. Bei seiner Ankunft in Florenz galt Lang durch Beteiligungen an einigen aufsehenerregenden Ausstellungen bereits als wichtigster deutscher Vertreter unter den sogenannten »Spurensicherern«. Bekannt geworden war er durch das Sammeln von Fundstücken mit Spuren von Eingriffen und Handlungen des Menschen, die

[24] Bischoff, Ulrich: Wandarbeiten von Alf Schuler, in: Kat. Alf Schuler. Wandarbeiten und Zeichnungen, Ausst. Kunsthalle zu Kiel 1980, Kiel 1980, o.S.

[25] Siehe hierzu: Kat. Wolf Kahlen. Raumsegmente, Falten-Raumsegmente, Körper-Raumsegmente, Raum-Raumsegemente, Luft-Raumsegmente, Zeit-Raumsegmente, Wasser-Raumsegemente, Landschafts-Raumsegmente, Ausst. Haus am Waldsee Berlin 1971, Berlin 1971.

[26] Prager an Hans-Albert von Becker vom 7.1.1974; HADB, Sign. ZA 04/0108.

[27] Vgl. hierzu die Abbildungen in: Jahrbuch Villa Romana 1974, o.S.

[28] Heinz-Günter Prager, in: Jahrbuch Villa Romana 1974, o.S.

[29] Schneckenburger, Manfred: Kurze Thesen zur Plastik der 70er Jahre, in: Kat. documenta 6,
Kassel 1977, Bd. 1, S. 148.

er geordnet und systematisch beschriftet präsentierte. Die Erkundung der geschichtlichen und lokalen Zusammenhänge der Biographien von Menschen, die hinter den Funden aufscheinen, spielten ebenso eine Rolle wie die real gefundenen Überreste und Spuren. So rekonstruierte er in seiner ersten großen Spurensicherungsarbeit von 1973–74 den Lebensraum der Geschwister Götte nicht nur sammelnd, indem er alle erreichbaren Spuren des Vergangenen sicherte, sondern er beschwor auch die kärglichen Lebensumstände der aus der Schweiz nach Bayern eingewanderten Familie durch eigene Aktionen auf den Stätten, auf denen die Geschwister Götte gelebt und gearbeitet hatten.[30]

Die Spurensuche Langs bezieht sich gleichwohl nicht nur auf menschliche Schicksale und menschliche Geschichte, sondern auch auf die in seinen Sammlungen etwa in Form von Versteinerungen oder Erdformationen präsente Naturgeschichte und das Schicksal der Natur. Die erste bedeutende Arbeit zu diesem Themenkomplex entstand während seines Aufenthaltes in Florenz.[31] Bei seinen Erkundungen in der näheren Umgebung fielen ihm auf einer Fahrt nach Volterra bei Palagio am Straßenrand Sandgruben auf, die pigmenthaltige Schichten freilegten, jene Erdfarben also, die bereits von den Etruskern und später von den toskanischen Künstlern des Quattrocento für ihre Fresken benutzt worden waren (**ABB. 083**). Lang trug zunächst eine große Anzahl von Farbproben zusammen, die er von dunkel nach hell, aber ohne ordnenden Anspruch in drei Stufen präsentierte: als Brocken, gesiebt und im Mörser gemahlen. So ergaben sich etwa für die Farbskala Rot-Braun-Ocker 60 verschiedene Werte (**KAT. 123**). Desweiteren wurden einzelne Farbproben aus dem roten und grünen Farbbereich sowohl trocken mit dem Finger auf Papier aufgerieben als auch mittels eines Pinsel auf lasierende (Binder Milch) und deckende (Binder Eitempera) Weise auf eine Wand und auf Papier aufgetragen – somit ein Verweis auf die historische Weiterentwicklung des Menschen im Umgang mit Farben. Zur Ablösung von zwei braunroten und grünen Farbplatten aus dem Ton wandte Lang außerdem erstmalig eine Technik an, die der Abnahme von Fresken, wie sie etwa auch von Dorothee von Windheim eingesetzt wird, verwandt ist. Wie die beigegebenen Texte und Photos auf beeindruckende Weise dokumentieren, errichtete Lang zunächst ein schützendes Dach über der fraglichen Fläche, die nachts durch Feuer getrocknet wurde. Später wurde durch mehrfachen Anstrich mit Leim eine Leinwand aufgeklebt, an der als rückseitige Armierung ein Raster aus Eschenstäben befestigt wurde. Auf diese Weise konnte eine Erdschicht mittels Keilen abgehoben werden. Zuletzt wurde sie auf wenige Millimeter Dicke verringert und getrocknet. Die beiden Erdabnahmen zeigen Verteilung und Verlauf der Farbeinschlüsse. Die einzelnen Arbeitsschritte wurden in Tagebuchform festgehalten.

Damit führte Lang einen Kreislauf vor, der von den mineralischen Vorkommen der Farbe über ihre Herauslösung bis zur Erprobung der Valeurs an den Wänden oder als flüchtige Markierung auf Papier reicht. Gleichzeitig setzte er sich hier mit einer der Hauptgattungen der bildendenden Kunst, nämlich der Malerei, auseinander. Wie Günter Metken beschreibt, lesen sich die Platten einerseits wie »geologische Karten. Zum anderen aber suggeriert die sinnliche Präsenz der Farbe unmittelbar eine Bilderwelt aus Erde und Licht: von den etruskischen Totenfesten in den Grabkammern zu Tarquinia bis zum grünen Bibelzyklus von Uccello im Kreuzgang und Andrea da Firenzes ausgemalten Kapitelsaal in Santa Maria Novella zu Florenz«.[32] Schon ein Jahr später präsentierte Nikolaus Lang diese Arbeit unter dem lapidaren Titel Farben: Versuche zur Sichtbarmachung von Erdfarben zusammen mit zwei anderen ebenfalls in Florenz entstandenen Teilen auf der documenta 6. Als eines seiner Hauptwerke wurde sie auch 1987 im Westfälischen Kunstverein in Münster vollständig vorgestellt.[33] Die beiden ergänzendenden Teile umfassen zum einen eine Dokumentation von Felszeichnungen aus der Bronzezeit, die Lang während seines Sommeraufenthaltes in den ligurischen Alpen am Monte Bego entdeckte, zum anderen Steinfunde, die von der Werkzeugherstellung der Neandertalerzeit stammen, auf die er bei einer Flußterrasse bei Pesa in der Toskana stieß. Auch in diesen beiden Arbeiten setzte er sich auf sammelnde, ordnende und analysierende Weise mit den Anfängen und Bedingungen künstlerischer Arbeit – hier der Gattungen Zeichnung und Skulptur – auseinander.

Als Michael Buthe im April 1976 nach Florenz kam, lagen hinter dem Zweiunddreißigjährigen bereits eine documenta-Teilnahme, die Beteiligung an der Ausstellung »When Attitudes Become Form« in der Berner Kunsthalle sowie zahlreiche Einzelausstellungen im In- und Ausland. In seiner Kölner Wohnung in der Gilbachstraße 27 ließ er außerdem ein Museum zurück: Le Musée du Echnaton, das zuvor am 7. April 1976 in einer rituellen nächtlichen Aktion eröffnet worden war. Mit dieser öffentlich begehbaren mythisch-mystischen Installation schloß Buthe unmittelbar an seine Rauminszenierung Hommage an die Sonne an, mit der er auf der documenta 5 internationales Aufsehen erregt hatte. Buthes Arbeit galt als eines der lebendigsten Zeugnisse für jene neuen individuellen Mytholo-

[30] Vgl. hierzu Metken, Günter: »Für die Geschwister Götte«, in: Kat. Nikolaus Lang, Ausst. Kestner-Gesellschaft Hannover 1975, Hannover 1975, S. 12.
[31] Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1976, o.S.
[32] Metken, Günter: Nikolaus Lang, in: Kat. documenta 6, Kassel 1977, Bd. 1, S. 266.
[33] Vgl. Kat. Nikolaus Lang. Farben, Zeichen, Steine, Ausst. Westfälischer Kunstverein, Münster/Galerie Defet, Nürnberg 1978, Münster 1978.

ABB. 083 Arbeitsfläche im Steinbruch mit Nikolaus Lang, Florenz 1976

gien, mit denen Harald Szeemann das Publikum konfrontierte. Ein aus verschiedensten künstlerischen Ausdrucksformen frei zusammengesetztes Environment von spielerischem Ernst, das über die Alltags- und Kunstsphäre hinaus in eine zugleich transzendentale und sinnliche Welt verwies, tat sich hier dem Betrachter auf, der den verschlungenen Wegen der Imaginationskraft des Künstlers zu folgen versuchte. Tatsächlich hatte sich der Orient seit Buthes erster Marrakesch-Reise im Jahr 1970 zu seiner wichtigsten Inspirationsquelle entwickelt.[34] Ab 1972 verbrachte er jedes Jahr mehrere Monate in Marrakesch und unternahm weitere Reisen nach Nigeria, Persien, Afghanistan, Samarkand, Kuweit und Tunesien. Diese Sehnsucht nach dem Exotischen im orientalischen Raum verband ihn nicht nur mit seinen Vorläufern Matisse, Klee und Macke, sondern auch mit den amerikanischen Dichtern der Beat Generation um William Burroughs, die in den fünfziger Jahren auf den Spuren von Paul Bowles nach Tanger kamen. Auch in Florenz fand Buthe viele Anknüpfungspunkte und imaginierte sich in ein orientalisches Märchen hinein, dessen Hauptfigur er selbst war. Noch vor seiner Ankunft in Florenz hatte er im Januar 1976 voller Erwartung an den Leiter der Villa Romana, Joachim Burmeister, geschrieben: »Nur schon wenn ich an den Perseus von Cellini auf der Piazza de la Signoria denke, wird es mir warm ums Herz. Ich werde aller Wahrscheinlichkeit nach Anfang März dort sein, ehe ich dann hier mit meinem Haus in Colonia Agrippa fertig bin und die Räume des Musée du Babylon der Bevölkerung dieser werten Stadt der nördlichsten römischen Provinz zur Verfügung stellen möchte.«[35]

Nach dem Vorbild der Kasseler Installation und seiner ersten großen deutschen Einzelausstellung »Le Dieux de Babylon« im Kölnischen Kunstverein 1973 richtete Michael Buthe auch in seinem Florentiner Atelier, dem Studio Giardino, ein farbenprächtig ausge,tattetes, nomadenartiges Lager mit Palmwedeln, Baldachin und Goldstoffen ein und kleidete sich selbst in phantastische Gewänder (**ABB. 084**). Wie Antje von Graevenitz 1976 schrieb, verwandelte er sein Atelier in »einen privaten Tempel der Läuterung, in einen Ort orgiastischer Feste und hingebungsvoller Andacht«.[36] Unter dem Namen »Michel de la Sainte Beauté« lebte und arbeitete er hier als Kunstfigur in einer extremen Symbiose von Lebens- und Arbeitsbereich, in seiner Konsequenz vergleichbar mit der expressionistischen Dichterin Else Lasker-Schüler, einer Seelenverwandten Buthes, die sich als ›lyrisches Ich‹ den Prinzen Jussuf und ein mythisches Theben erschuf. Auch Florenz selbst, besonders die Arnoseite, auf der die Villa Romana liegt, mit seinen Nachtcafés um Santo Spirito, bot sich Buthe, analog zu seinen Vorstellungen vom Orient, als ein androgyner Garten Eden an: »Florenz war schöner denn je, Santo Spirito hatte sein tägliches Fest der Transvestiten, die einherstolzierten, rosa Flamingos an zierlichen Leinen haltend, die glühenden Augen der Männer aufsaugend.«[37] Ebenso plastisch schilderte Joachim Burmeister im Rückblick den Aufenthalt Buthes in der Villa Romana: »Förmlich trinkt er Florenz: von Gozzoli bis zu Mailändischem Militär, das er auf seine Bilder legt, Pabst, Suez-Kanal plus Villa Romana-Erbauer Ismail Pascha, dem er ein Kenotaph baut, Andenkenmichelangelo, integriert er rauschhaft. Überpünktelt mit Goldtupfen die Villa Romana, reibt CELLINIS Bronze in der Loggia dei Lanzi mit Badeöl ein, dichtet Phantastisches inklusive Lucretia in der Via Senese.«[38]

Neben zahlreichen kleinformatigen silhouettenartigen Porträts der Bewohner und der wechselnden Gäste der Villa Romana entstanden vor allem großformatige Papierarbeiten, die Einzelfiguren und Figurengruppen zeigen, deren Konturen unmittelbar vom menschlichen Körper abgenommen wurden (**KAT. 120–122**). Etwa ein Dutzend wandfüllende Arbeiten wurden in Florenz vollendet, erst mit den vierundvierzig wandteppichhaften Collagen für die Ausstellung »Primavera Pompejana« 1989 in Stuttgart schuf Buthe wieder einen vergleichbaren Zyklus.[39] Ohne Schwerkraft scheinen die goldenen, silbernen, roten und blauen Körper auf einem freskoähnlichen Fonds zu schweben. Die Papiermalereien wurden in unterschiedlichster Mischtechnik, mit verdünnter Plakafarbe, Goldbronze, Wachs, mit eincollagierten Rosenblättern und Federn, sogar mit Kaffee- und Weinspuren ausgeführt. Manche dieser Arbeiten voller Transparenz und Leuchtkraft wurden auch lange in Wasser gelegt und wirken wie Aquarelle. Für den Ikarus, eines seiner schönsten Silhouettenbilder, benutzte der Künstler seinen eigenen Körperumriß. Schräg aus der Mittelachse gekippt, scheint der symmetrisch in Aufsicht von hinten dargestellte Körper des Ikarus-Buthe im All zu schweben (**ABB. 085**). Zahlreiche Arbeiten stellen auch seinen Freund und Begleiter, den Libyer Giumaa Salem Abukhdeer dar, der aus politischen Gründen seine Heimatstadt Tripolis verlassen mußte (**KAT. 119**). Auch dem Schauspieler Udo Kier, der durch unkonventionelle Rollen in Filmen von Rainer Werner Fassbinder Berühmtheit erlangt hatte und in einigen Performances von Michael Buthe auftrat, widmete der Kölner Künstler eines seiner Porträts, bei welchen er das Profil des Dargestellten als Silhouettenriß abformte (**ABB. 086**). Ebenso entstand ein Porträt von dem jungen Performance- und Videokünstler Marcel Odenbach, der sich im September

[34] Vgl. hierzu Martin, Sylvia: »Die Störche sind die direkte Linie zwischen Marrakesch und Köln«. Zur Orientrezeption Michael Buthes, in: Kat. Buthe – Michel de la Sainte Beauté, hrsg. v. Stephan von Wiese u. Sylvia Martin, Ausst. Kunstmuseum Düsseldorf 1999, Heidelberg 1999, S. 21–24.

[35] Buthe an Burmeister vom Januar 1976; VRA/F, Akte 1976.

[36] Graevenitz, Antje von: Michel de la Sainte Beauté, in: Jahrbuch Villa Romana 1976, o.S.

[37] Buthe 1977, o.S.

[38] Burmeister, Joachim: Was mit Florenz tun? – ein eiliger Versuch Burmeisters, einen Text Dietrich Helms einzuleiten, in: Jahrbuch Villa Romana 1976, o.S.

[39] Vgl. hierzu: Kat. Michael Buthe. Florentinische Bilder 1976–77, Ausst. Trinitatiskirche Köln 1995. Ebenso: Kat. Michael Buthe. Primavera Pompeijana, Ausst. Württembergischer Kunstverein 1989, Stuttgart 1989.

ABB. 084 Michael Buthe mit Giumaa Salem Abukhdeer im Atelier Giardino, Florenz 1976

ABB. 085 Michael Buthe, *Ikarus* im Atelier Giardino, 1976

1976 erstmalig in der Villa aufhielt.[40]

Buthes orientalische Imaginationen in Florenz entzündeten sich vor allem an der Tatsache, daß die Villa Romana in der Mitte des 19. Jahrhunderts von dem Ägypter und Suezkanal-Erbauer Ismail Pascha erworben worden war. Auf einer Fahrt von Florenz nach Köln schrieb er in nur zwei Tagen im Stile der Geschichtenwelt aus Tausendundeiner Nacht Die wundersame Reise des Saladin Ben Ismael aus den nördlichen Provinzen des nordafricanischen Kontinents in das Reich des Ägypters Ismael Paschas, um im Süden des Landes der schönen Wollust der Liebe zu frönen, den Nil abwärts zu fahren in die Reiche der Kreter, der Griechen, um anschließend heimzukehren in das Land der Etrurier, mit welchem ihn eine heimliche Liebe verband.[41] Tatsächliche Begebenheiten – Buthes Leben und Reisen in Nordafrika und sein Florenzaufenthalt – und geschichtliche Erinnerungsfetzen fließen hier spielerisch zu einer phantastischen Sur-Realität zusammen, die im Orient verwurzelt ist. So tauchen neben historischen Figuren aus allen Jahrhunderten auch seine Mitbewohner in der Villa Romana und Künstlerfreunde aus seinem Kölner Kreis wie etwa Marcel Odenbach oder Jürgen Klauke auf: »Die Villa des Ismail Pascha lag etwas außerhalb, auf dem Weg nach Siena. So gelangten wir über die Ponte Santa Trinita, welche die eleganteste Brücke der Welt sein soll, zur Porta Romana, welche durch Fackeln erleuchtet wurde, zur Via Senese, um dort einzukehren in die Villa, diesen Palast Ismail Paschas, der uns beherbergen sollte für die nächsten Monate, um unserer Wanderschaft ein vorläufiges Ende zu setzen. Die Flagge des doppelten Löwen mit der Sonne wurde gehisst, das Glück zu beschwören. Angelina und Pietro, diese treuen Hausgenossen, und Himmi mit Coty – diese Wüstenfüchse schlafloser Nächte wiesen uns ein, eine glückliche Zukunft zu erleben. […] Attila, Coty, Himmi, Nicolaus, Celia und Bertram, Sabine, Michael, Falko und Udo, Giamma [sic!] und Frl. Odenbach, Dorothea und Dietrich, Katharina die Große und Gweneth die Sängerin, Asmus und Ali, Mario und Anna Guanni, Mohamed Angelin und Pietro, sie alle standen auf der Treppe und wurden von den Sternen besungen, lächelten und bekamen große Augen.«[42]

Michael Buthes Interesse an rituellen Handlungen und fetischhaften Gegenständen führte ihn nicht nur auf die Spuren arabisch-spanischer Mystik, wie etwa das Werk Ramon Llulls aus dem 13. Jahrhundert, sondern auch zur intensiven Lektüre der Schriften von Claude Levi-Strauß und Antonin Artaud. Nur ein Jahr nach seinem Aufenthalt in Florenz zeigte er eine Ausstellung im Schloß Morsbroich in Leverkusen mit Bildern, Zeichnungen und Büchern, die unter dem Titel »Tarahumaras« den Aufzeichnungen Artauds über seine Reisen zu den Tarahumaras, einem Indianerstamm im Norden Mexikos, gewidmet waren.[43] Auch zu Buthes Kunst gehörte das Reisen, das Unterwegssein und schließlich das Reisen im Kopf auf der Suche nach einem ›inneren Orient‹.

Unter den Preisträgern des Jahres 1976 befand sich auch Bertram Weigel, der wie Buthe bereits 1972 von Harald Szeemann zu dessen documenta 5 eingeladen worden war. Der vielversprechende Schüler von Joseph Beuys, der parallel auch ein Musikstudium in Düsseldorf absolvierte, führte in Kassel eine Aktion im Rahmen des gemeinsam mit Anatol Herzfeld initiierten und langfristig angelegten Arbeitszeit-Projektes auf.[44] Auch am Kölner »Projekt ’74« war er in der Abteilung »Klangformen« beteiligt. Tragischerweise starb er – nur sechsundzwanzigjährig – am 8. Oktober 1976 bei einem Autounfall am Palazzo Pitti.

Den Villa Romana-Preis des Jahres 1977 erhielt neben Jakob Mattner, Heinz Schanz und Gottfried Wiegand auf Empfehlung von Werner Hofmann und Georg Jappe überraschend die Hamburger Künstlerin Anna Oppermann, mit der erstmalig die konzeptuelle Kunst in Klingers Villa vertreten war (**ABB. 087**).[45] Über ihre komplexe Arbeitsweise schrieb sie der Jury: »[…] leider ist es sehr schwierig, mit wenigen Fotos die Methode meines Vorgehens zu demonstrieren, da durch die Verkleinerung kaum noch etwas zu erkennen ist – insbesondere natürlich dann nicht, wenn man noch nie ein aufgebautes Ensemble von mir gesehen hat. Ein Ensemble ist unter anderem auch eine Art Spurensicherung – über den Prozeß der Entstehung von Erkenntnis (oder Kunst) – ausgehend von Meditationsübungen an einem Fundstück, zum Beispiel einem Lindenblütenblatt. Das jeweils reale Objekt eines Ensembles befindet sich immer im Zentrum eines Arrangements auf einem altarähnlichen Aufbau, umgeben von Skizzen, Zeichnungen, Fotos verschiedener Zustände, Zitate und Kommentare anderer – und Versuche von usammenfassungen, relative Einzelstücke, Endzustände, die dann doch der Ergänzung bedurften.«[46]

Tatsächlich stellen Anna Oppermanns sogenannte Ensembles, trotz des für den Betrachter verwirrenden, überbordenden ersten Eindrucks, planvolle Ansammlungen und Zusammenstellungen einer Vielzahl heterogener Teile dar. Die klassischen künstlerischen Ausdrucksformen wie Bildleinwand,

[40] Vgl. zur Freundschaft und künsterischen Zusammenarbeit beider Künstler: Kat. Michael Buthe & Marcel Odenbach, Ausst. Walter Phillips Gallery, Banff, Alberta/Can., 1983, Alberta/Can., 1983.

[41] Siehe Anm. 38.

[42] Ebd. Es handelt sich hier um Joachim und Katalin Burmeister, Nikolaus und Celia Lang, Bertram Weigel, Sabine und Michael Bette, Falko Marx, Udo Kier, Giumma, Marcel Odenbach, Dorothea von Windheim und Dietrich Helms u.a.

[43] Siehe hierzu: Kat. Michael Buthe. Tarahumara. Bilder, Zeichnungen und Bücher, Ausst. Städt. Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich 1977, Leverkusen 1977.

[44] Siehe hierzu: Kat. documenta 5, Kassel 1972, S. 16.89.

[45] Siehe hierzu die Empfehlungsschreiben von Werner Hofmann an Hans-Albert von Becker vom 14.10.1976; HADB, Sign. ZA 04/0108, sowie von Georg Jappe an Hans-Albert von Becker vom 13.9.1976; HADB, Sign. ZA 04/0108.

[46] Anna Oppermann an Hans-Albert von Becker u. Jurymitglieder vom 18.10.1976; HADB, Sign. ZA 04/0108.

ABB. 086 Michael Buthe, *Porträts, 1976*; v.l.n.r.: Tamás Eszkulits, Fausto, Udo Kier, Roberto, Bertram Weigel, Giumaa Salem Abukhdeer, Joachim Burmeister, Nikolaus Lang

ABB. 087 Anna Oppermann im Atelier Giardino, 1977

Zeichnung, plastisches Objekt und Photo sind in ihnen ebenso vertreten wie eher banale Gegenstände. So lassen Zeitungsausschnitte, Zitate aus wissenschaftlichen und literarischen Texten sowie Fundstücke unterschiedlichster Art auch ein Stück Alltagskultur in die Ensembles einfließen. Treffenderweise umschreibt Martin Warnke die Methode, mit der die Künstlerin ihre Ensembles entstehen läßt, mit dem Begriff des Wachsens durch Abbilden und Erweitern.[47] Ausgangspunkt für diesen, sich in der Regel über Jahre hinziehenden Wachstumsprozeß ist dabei häufig ein alltäglicher Gegenstand, dem sie sich durch wiederholtes Abzeichnen, ganz in der Tradition des klassischen akademischen Naturstudiums, nähert. Gezeichnetes Abbild und Ausgangsobjekt werden, nebeneinander arrangiert, erneut zu einem Ausgangspunkt für weitere künstlerische Reflektionen und Auseinandersetzungen, die unterschiedlichste Formen annehmen können. Für die Ensembles ist durchgängig typisch, daß Personen, Gruppen oder Themenkomplexen Pflanzen zugeordnet werden, alle Ensembles also sogenannte Bezugspflanzen haben.

Mit ihrem Werk, das in seiner eigenwilligen Verbindung von Zeichnung, Photographie, persönlichem Dokument, assoziativem Bilddenken und Environment nicht nur für die deutsche Kunstentwicklung der Nachkriegszeit von herausragender Bedeutung ist, hatte Anna Oppermann schon früh internationale Anerkennung gefunden. So wurde sie 1977 auch zur documenta 6 nach Kassel eingeladen, wo ihr großes Ensemble Künstler sein (Zeichnen nach der Natur, zum Beispiel Lindenblütenblätter) neben den Werken von Nikolaus Lang und Dorothee von Windheim in der Abteilung der »Spurensicherer« zu sehen war. Viele der in Florenz in der ersten Jahreshälfte 1977 entstandenen Teile flossen in die Kasseler Rauminstallation ein und fanden dort eine Weiterbearbeitung durch die Künstlerin, die dabei auch auf Besucherreaktionen einging. Seit 1969 arbeitete sie an diesem zentralen Thema, das grundlegende Überlegungen zur Problematik des Künstlerseins, des Konfliktes zwischen Individuum und Gesellschaft, zum Geniebegriff u.ä. beinhaltete: »Die Themen meiner Ensembles beziehen sich auf Probleme des Künstlerdaseins; allgemeiner: auf Daseins- oder Lebensformen, Erkenntnismöglichkeiten (auch über den Bauch), auf Formen des menschlichen Zusammenlebens. Zuweilen kommen Dinge auf den Tisch, die mancher nicht gern hat. Die Form des Ensembles ist mein Interaktionsangebot. Einigen erscheint es subjektivistisch, autistisch, monoman. Dabei wäre ich gern Vermittler zwischen den verschiedenen Disziplinen, zwischen Ratio und sinnlicher Wahrnehmung, zwischen Kunst und Wissenschaft, Normalbürger und Außenseiter.«[48] Anna Oppermann verstand sich bis zu ihrem frühen Tod im Jahre 1993 nicht nur als bildende Künstlerin, sondern öffnete sich unzähligen Bereichen des Lebens, der Kunst und der Wissenschaften, »so dass ich mich kaum einordnen lasse in die zur Verfügung stehenden Berufskategorien Maler, Fotograf, Bildhauer, Kommunikationswissenschaftler oder ähnliches, obwohl oder da ich mich in allen diesen Bereichen ausdrücke.«[49]

Wie zahlreiche Photos und Skizzen von Anna Oppermann zeigen, entstanden während ihres Villa Romana-Aufenthaltes im Atelier Giardino, in dem zuvor Michael Buthe sein Beduinenlager aufgeschlagen hatte, mehrere Ensembles, von denen Künstler sein das Zentrum bildete. In weiteren Ensembles setzte sie sich u.a. mit ihren Mitbewohnern auseinander, wie in dem sogenannten Ahornensemble_ das dem Karlsruher Maler und Zeichner Heinz Schanz gewidmet ist und das 1978 in der Galerie Schema in Florenz ausgestellt war (**KAT. 124**).[50] Oppermanns Stichworte hierzu lauten: »verklumpte Zunge, Kopffüßler, H. S., Gulliver, geschwungene Oberlippe, Fontana di Trevi, im Treppenhaus lauschen, Papageno, Panini, Sammelzwang«. Auch dem Leiter der Villa Romana widmete sie ein Ensemble St. Florian: »Feuer, H. B., heiliger Sankt Florian, blau-violett, Kloster, geile Putti« (**KAT. 125**).[51] Tatsächlich hatte Oppermann sich für ihre Florentiner Zeit explizit die Aufgabe gestellt, »Etwas über und mit anderen Künstlern zu machen«.[52] Für die eher introvertierte Künstlerin bot die Villa Romana mit ihren ständig wechselnden Gästen ein gutes Beobachtungsfeld für unterschiedliche Strategien der Selbstdarstellung, Kontaktaufnahme und Konfliktvermeidung. Davon zeugen Photos, die so gegensätzliche Künstler wie Michael Buthe und Martin Kippenberger, aber auch Kunstkritiker wie Vanni Bramanti und Willi Bongard vor dem Ensemble Künstler sein zeigen.[53]

Im Jahr 1977 hielten sich ungewöhnlich viele deutsche Künstler in Florenz auf wegen der geplanten Ausstellung der Villa Romana-Preisträger im Palazzo Strozzi, die am 15. Dezember im Anschluß an die in Baden-Baden gezeigte Retrospektive zum 75. Jubiläum der Künstlerhauses eröffnet werden sollte. Überdies hatte Joachim Burmeister zu einer Aktionsreihe Künstler arbeiten für Künstler in der Villa eingeladen. Den Anfang bildete eine Performance der Kölner Künstlerin Ulrike Rosenbach, die trotz einer Empfehlung von Georg Jappe nur ein dreimonatiges Gaststipendium erhalten hatte, mit einer sogenannten Sabbataktion am 31. Juli 1977 (**ABB. 088**). In seiner Begründung für Anna Opper-

[47] Siehe hierzu: Warnke, Martin: Eine digitale Ordnung der Dinge. Zur Kunst Anna Oppermanns, in: Carmen Wedemeyer: Umarmungen …/Embraces …: Anna Oppermanns Ensemble »Umarmungen. Unerklärliches und eine Gedichtzeile von R.M.R.«. Ein hypermediales Bild-Text-Archiv zu Ensemble und Werke, hrsg. v. Herbert Hossmann u. Martin Warnke, Frankfurt/M. 1998, S. 14.

[48] Anna Oppermann: Das, was ich mache, nenne ich Ensemble, in: Kat. Anna Oppermann. Ensembles 1968 bis 1984, Ausst. Kunstverein in Hamburg 1984 u.a.O., Hamburg 1984, S. 29.

[49] Anna Oppermann: Dilemma der Vermittlung, in: Karl-Hofer-Symposium 1979. Grenzüberschreitungen, Berlin 1980, S. 36.

[50] Vgl. Abbildungen in: Jahrbuch Villa Romana 1977, S. 53.

[51] Vgl. Abbildungen in: Jahrbuch Villa Romana 1977, S. 40. Ute Vorkoeper danke ich für den Hinweis auf die Stichworte.

[52] Anna Oppermann: »Schanz-Ensemble, Ahorn«; VRA/F, Akte 1977.

[53] Jahrbuch Villa Romana 1977, S. 47.

ABB. 088 Ulrike Rosenbach, Sabbataktion in der Villa Romana, 31.7.1977

mann und Ulrike Rosenbach hatte Georg Jappe geschrieben: »Beiden ist an einer Konfrontation mit dem klassischen Florenz sehr gelegen, da es beiden letztlich um ein Menschenbild geht. Wozu nichts mehr zur Bewährung und Überprüfung herausfordert als die Renaissance. Die Förderung beider Künstlerinnen halte ich für überfällig und vordringlich.«[54]

Ulrike Rosenbach, die als eine der ersten Künstlerinnen die medialen Möglichkeiten von Aktion, Musik, Video und Photo in subtiler, eindrucksvoller Weise mit einer feministischen Aussage verband, beschrieb in einem Konzeptpapier für Burmeister ihre Hommage an die Villa Romana wie folgt: »Die Strecke von K.(öln) F.(riesenplatz), wo ich wohne, bis zur Villa Ro. beträgt ca. 1370 km. Im Verhältnis 1:1000 abgemessen, in roter Wolle, wickle ich mich in diese Entfernung (1370 m rote Wolle) ein. Indem ich mich ständig um mich selbst drehe und dabei um das Haus, wickele ich die rote Wolle um die Villa. – Von meinem Körper übertragen auf den Hausumfang. Ich muß mich zehnmal um das Haus drehen, um die Entfernung loszuwerden. Dauer: 1 Stunde. Teil 2: Während ich meinen Teil der Aktion mache, hat Julia ein Labyrinth von 137 Kerzen angezündet, das ich am Nachmittag im Garten auf einer Rasenfläche aufgebaut habe. Mit dem letzten Rest meiner Wolle wickele und bewege ich mich in Richtung auf das Kerzenlabyrinth, in dessen Zentrum ein Tulpenbaum steht. Nach 13 Umkreisungen, um den Baum lege ich mich in den ›Mittelgang‹ und mache das Zeichen der ital. Frauenbewegung mit meinen Händen hoch in die Luft. Der letzte Rest Wolle ist um mein Bein gebunden. Dauer der Aktion: 1 Std., 17 Min. Teil 3: Am nächsten Morgen zerschneide ich die Hausumwicklung aus roter Wolle, drehe sie zusammen und hülle den Kopf der Medici-Venus darin ein […].«[55] In einem erläuternden Anhang schrieb sie: »Willst Du einen ›magischen‹ Ort für dich schaffen, so umreiße den Ort mit rotem Faden und versehe ihn mit den üblichen Segnungen.« Dieser Auftritt, an den sich einige Monate später eine weitere aufsehenerregende Video-Performance Una depressione di venere von Ulrike Rosenbach im Rahmen der Eröffnung der Ausstellung »I materiali del linguaggio« anschloß, läßt sich zusammen mit dem Aufenthalt von Anna Oppermann als eine bemerkenswerte Präsenz zweier bedeutender Vertreterinnen der feministischen Kunst der siebziger Jahre sehen (**ABB. 089**).

Auch mit der anschließenden gemeinsamen Performance der beiden in Köln arbeitenden Künstler Marcel Odenbach und Klaus vom Bruch zeigte sich die Villa Romana auf der Höhe der Zeit, da im selben Jahr die documenta 6 zum erstenmal die neuen Medien Photo, Film und Video in breiter Auswahl präsentierte. Ihre Performance, die sich unter dem Titel Konsumverhalten kritisch mit der bundesrepublikanischen Realität auseinandersetzte, zählt zu den frühesten Auftritten der beiden später durch ihre Video-Installationen bekannt gewordenen Künstler. Weitere Aktionen wurden von Klaus Heider (Glastreppe), Jakob Mattner (Medici-Kugeln/ und Jens Peter Ostendorf (Uraufführungen von Oberflächen und Ballettmusik) präsentiert (**ABB. 090**).[56] Da diese Veranstaltungsreihe unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattfand, gab es nur wenige Zuschauer. Unter ihnen befand sich allerdings der junge Martin Kippenberger, der sich seit dem Frühjahr 1977 in Florenz aufhielt: »Ich bin nach Florenz, Italien, das Filmland gefahren… Ich sprach kein Wort Italienisch, ich kannte die Stadt nicht, ich habe nur meine Koffer gepackt und bin hin. Dort bin ich ein Dreivierteljahr geblieben.«[57] (**ABB. 091**) In Florenz wohnte er zunächst in einer Pension und begann intensiv zu malen. Hier entstanden innerhalb kürzester Zeit dreiundachtzig Gemälde, die alle das einheitliche Format 50 x 60 cm aufweisen und fast ausschließlich schwarzweiß gemalt sind. Als Vorlagen dienten ihm zumeist Photoausschnitte aus den aktuellen Tageszeitungen, aber auch Postkarten, Film- und Werbeplakate sowie eigene Photos. Mit seinen rasch gemalten Ölbildern, die bewußt das Dilettantisch-Schablonenhafte nachgemalter Photographie haben, registrierte Kippenberger seine Umwelt in Florenz, vor allem Klischees oder Beiläufiges wie etwa eine Eisdiele, die »Perche no« heißt. Aus dieser Mischung von Privatem und Allgemeinverständlichem ergab sich eine Art von Geschichte, die Kippenberger schließlich in der Serie Uno di voi, un Tedesco in Firenze zusammenfaßte, die heute aus 56 Teilen besteht.[58] Eines der Bilder stellt auch Anna Oppermann dar, die Kippenberger aus Hamburg kannte und über die er später schrieb: »sieht ein bisschen aus wie die Hexe Kau-Kau-Kau, Teilnehmerin (mir zuliebe) an der Ausstellung Schimärenbilder, H – = 1977 in der Feldbrunnenstr. Beschützte mich vor unpassenden Bemerkungen in der Via [sic!] Romana.«[59] Martin Kippenberger sollte erst in den frühen achtziger Jahren im Zusammenhang mit dem rasanten internationalen Durchbruch der »Neuen Wilden« als enfant terrible der bundesdeutschen Kunstszene seine ersten Erfolge feiern.

Wie stark die Villa Romana in diesen Jahren mit ihren Stipendiaten die aktuelle Kunstentwicklung in der BRD widerspiegelte, zeigt die Tatsache, daß von den 38 Künstlern der im Dezember 1977 im Palazzo Strozzi eröffneten Ausstellung »I materiali del linguaggio« 14 Künstler zuvor auf der

[54] Georg Jappe an Hans-Albert von Becker vom 12.9.1976; HADB, Sign. ZA 04/0108.

[55] Ulrike Rosenbach: Sabbataktion3in der Villa Romana, 21.8.1977; VRA/F, Akte 1977.

[56] Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1977, S. 98–103

[57] Martin Kippenberger: in: Kat. Kippenberger sans peine. Kippenberger leicht gemacht, Ausst. MAMCO 1997, Genf 1997, S. 10. Vgl. auch Schmidt-Wulffen, Stephan: Alles in allem – Panorama ›wilder‹ Malerei, in: Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz, Köln 1985, S. 53.

[58] Sie befindet sich heute in der Sammlung Flick, Hamburger Bahnhof, Berlin.

[59] Martin Kippenberger, in: Kat. Kippenberger. Durch die Pubertät zum Erfolg, Ausst. NGBK 1981, Berlin 1981, o.S. Vgl. auch seine eigene Publikation »Uno di voi, un Tedesco in Firenze«, Progressiven Verlag, Hamburg/Florenz 1977.

ABB. 089 Ulrike Rosenbach, Una depressione di Venere6 Video-Performance im Palazzo Strozzi, Florenz, 1977

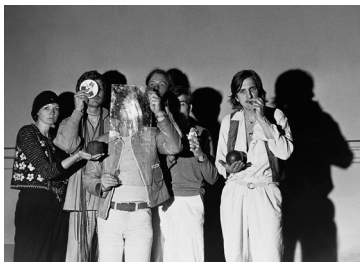

ABB. 090 Teilnehmer der Aktion Künstler arbeiten für Künstler mit ihren jeweiligen Attributen, Villa Romana, 1977; v.l.n.r. Ulrike Rosenbach, Jens Peter Ostendorf, Jakob Mattner, Klaus Heider, Marcel Odenbach, Klaus vom Bruch

documenta 6 zu sehen waren. Wie erwähnt, fanden zur Eröffnung auch einige Performances von Ulrike Rosenbach und Wolf Kahlen sowie von Michael Buthe zusammen mit Udo Kier La mia memoria è la mia anima. Omaggio a un principe di Samarcanda statt, die in der italienischen Presse auf bemerkenswerte Resonanz stießen. Analog zum aufgeheizten gesellschaftspolitischen Klima des »Deutschen Herbstes« des Jahres 1977, in dem die RAF-Toten aus Stammheim den grausigen Höhepunkt bildeten, fanden im Begleitprogramm der Florentiner Schau auch Podiumsdiskussionen über das Thema »Kultur und Demokratie in der BRD« statt, zu dem etwa Volker Schlöndorff und Rudi Dutschke eingeladen waren.[60]

Auch unter den Preisträgern des Jahres 1978 befanden sich mit Christiane Möbus und Abraham David Christian zwei Künstler, die im weiteren Sinne noch als »Spurensucher« gelten können. Schon im Titel der hier entstandenen Arbeit die hoffnungsvolle Verlegung dreier Karpfenteiche in den Süden (Slg. Claßen, Kleve) klingt eine poetische Sehnsuchtsbeschreibung und Annäherung der Hannoveraner Künstlerin an eine andere Lebenszone im Süden an. Charakteristisch für ihre Arbeitsweise sind hier Fundstücke, wie sie Dietrich Helms beschreibt: »Ein hölzerner Fensterflügel, in die Scheibenfelder unterteilt, mit in Angeln angehängten Fensterladen, dieser mit Buntstiftlinien, eng zueinander, waagerecht überzogen. […] Utensil aus italienischer Umgebung.«[61] Eine Hauptarbeit aus der Florentiner Zeit ist bassa marea – alta marea (Ebbe und Flut), die auf einer Länge von zehn Metern aus paarweise einander zugeordneten großen, flachen und rechteckigen Steinen besteht – Gehwegplatten, wie man sie auf den Bürgersteigen der Altstadt von Florenz noch finden kann (**KAT. 126**). Das eingravierte Muster, ursprünglich der Rutschfestigkeit dienend, ergibt in dieser Anordnung eine gegenläufige Bewegung. Sie erinnert an die Riffelung, die das Wellenspiel und die Strömung bei Ebbe auf dem Meeresboden hinterlassen. Auf paradoxe Weise suggeriert der Stein das flüssige Element. Beide Arbeiten spielen auf doppelbödige Weise auf ein Leitmotiv an, das Möbus' künstlerisches Werk bestimmt: Reisen und Bewegung, aber auch Erkundung von Flüchtigem und Erinnerung an Vergangenes.[62] Während Anfang der siebziger Jahre ihre frühen, während eines DAAD-Stipendiums in New York entstandenen Werke mit konkreten Handlungsanweisungen noch der konzeptuellen Kunst verpflichtet sind, erinnern die späteren Arbeiten vom Ende des Jahrzehnts in ihrer Materialästhetik und geometrischen Grundstruktur entfernt an die italienische Arte povera-Bewegung. Wesentlich für diese Werke ist die überraschende Kombination verschiedenster Materialien und Fundstücke, die ihre gedankliche Verknüpfung finden in den oft handschriftlich einbezogenen Werktiteln und anderen poetisch-kalligraphischen Elementen.

Auch das plastische und zeichnerische Werk des Beuys-Schülers Abraham David Christian reflektiert die Erlebnisse vieler Reisen und die damit verbundenen tiefen Kenntnisse fremder Kulturen vor dem Hintergrund des Prozesses der Selbsterfahrung und Selbstfindung. Schon in seiner ersten Einzelausstellung, die 1978 kurz vor seinem Florenzstipendium im Museum Haus Lange in Krefeld stattfand, präsentierte er plastischen Arbeiten, in denen er den Verlust an Wirklichkeitsnähe und eigene Isolationserfahrungen thematisierte.[63] Das Material »Erde«, das er hier verwendete, spielte nicht nur wegen des organischen Ursprungs eine wichtige Rolle, sondern auch als »Energiespeicher«, mit dem er sich auf konkrete Raumsituationen bezog. Erst mit seinem Aufenthalt in Florenz wandte er sich einem neuen Material, nämlich Gips, zu, der ihm die präzise Ausformung eine Idee erlaubte und seinen Figuren eine hieratische, immaterielle Weihe verlieh. Bereits in seinem Dankschreiben an Joachim Burmeister hatte er angekündigt, große Plastiken schaffen zu wollen.[64] Seine Plastiken aus dieser Zeit, in denen er wie in Das Gesetz (**KAT. 127**) auf klassische Säulenformen und Proportionsverhältnisse Bezug nimmt, andererseits aber auch spirituelle Inhalte beschwört, sind zugleich figürlich und abstrakt, massiv und dennoch balancierend fragil. Ein charakteristisches Kennzeichen ist das Stapel- und Akkumulationsprinzip der Einzelteile. Seine in Florenz entstandenen Bleistiftzeichnungen sind hingegen gestisch bestimmt, die nervös gezogenen Liniennetze und -strukturen lassen sich als ein emotionales Seismogram lesen.[65]

Vergleicht man die Situation der Villa Romana am Ende des Jahrzehnts mit der Krisendiskussion zu Beginn, so stellt man fest, daß sie sich, wie hier am Beispiel der »Spurensucher« gezeigt, entscheidend verbessert und tatsächlich Anschluß gefunden hatte an die aktuelle künstlerische Entwicklung in Westdeutschland. Zu diesem Ergebnis war auch seinerzeit der Direktor der Kunsthalle Baden-Baden, Hans Albert Peters, gekommen, der in Vorbereitung auf die für 1977 geplante Ausstellung über die Villa Romana mittels einer Fragebogenaktion die Qualität des Förderpreises im Vergleich zu anderen Einrichtungen kritisch hinterfragt hatte. In seinem Brief an den Vorstand der Villa Romana schrieb er: »Ich kann Ihnen jetzt schon sagen, daß die Entscheidungen der Jury des Villa-Romana-

[60] Vgl. Zeitungsartikel: A Palazzo Strozzi le ricerche expressive di artisti tedeschi, in: L'Unita, 14.12.1977; VRA/F, Florenz.

[61] Helms, Dietrich: Christiane Möbus, Hannover 1990, S. 21.

[62] Siehe hierzu ausführlich: Kat. Christiane Möbus. Vor der Ruhe – nach der Ruhe. Ausst. Museum moderner Kunst, Palais Liechtenstein 1989–90, Wien 1990; Kat. Voll Sorge um Lewin, verreisende Gegenwart, Ausst. Städt. Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1985, Mönchengladbach 1985.

[63] Vgl. Kat. Abraham David Christian: Selbst. Plastik, Zeichnungen, Ausst. Museum Haus Lange, Krefeld 1978, Krefeld 1978.

[64] Brief von Abraham David Christian an Burmeister, o.D. [1978]; VRA/F, Akte 1978.

[65] Vgl. hierzu: Kat. Abraham David Christian. Florenz 1978, Ausst. Kat. Sprengel Museum, Hannover 1994–95, Hannover 1994.

[66] Brief von Hans Albert Peters an Hans-Albert von Becker vom 3.1.1977; HADB, Sign. ZA 04/0017.

Für vielfältige Hilfe und Anregung beim Entstehen dieses Textes danke ich herzlich Hanna Hohl, Hamburg.

Preises insgesamt begründeter und von größerer Folgewirkung waren als die der Jury des Villa-Massimo-Preises. Wenn wir als nur ein Kriterium das des ›Bekanntheitsgrades‹ zum jetzigen Zeitpunkt nehmen und durch weitere ergänzen, wird ganz augenscheinlich, daß eine private Institution in diesem Fall risikofreudiger entschieden und zugleich erfolgreicher gewirkt hat.«[66]

ABB. 091 Martin Kippenberger im Grabungsloch für Klaus Heiders *Glastreppe* stehend, Villa Romana, 1977