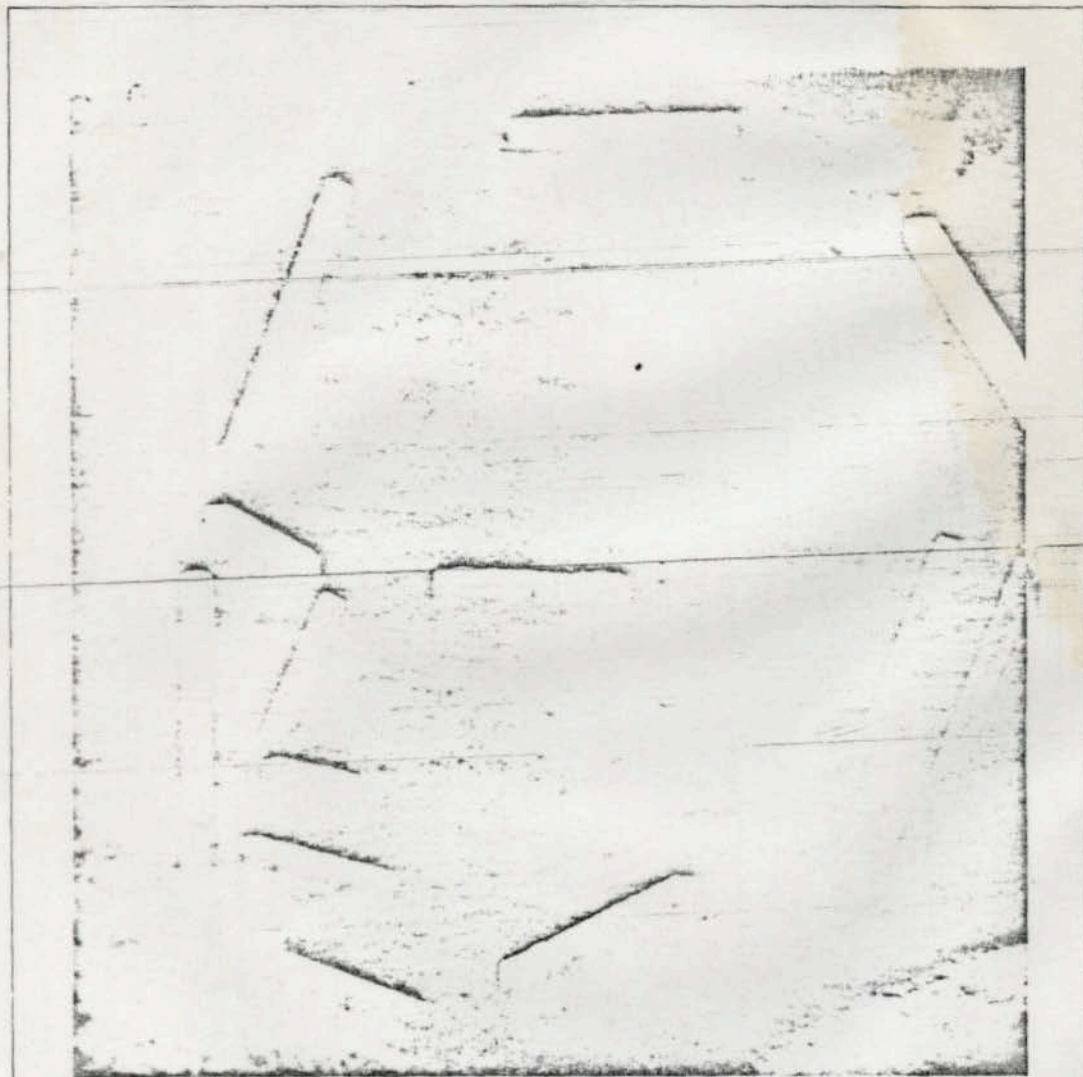


KUNSTFORUM

Bd. 73/74, 5-6/84, Juni/Aug.

INTERNATIONAL

Skulptur im 20. Jahrhundert Biennale Venedig '84 · Kunstlandschaft BRD

Bazon Brock SCHLAGZEUG UND FARBORGEL · Siegmund Gassert ZWISCHEN KUNSTTOURISMUS UND STANDORTSUCHE · Markus Bröderlin FÄDEN DURCH DEN SKULPTURENWALD · Lucius Burckhardt SKULPTUREN IM PARK · Annelie Pohlen DIE HAUPTAUSSTELLUNG DER 41. BIENNALE VON VENEDIG · Michael Hübl RUNDGANG DURCH DIE NATIONALEN PAVILLONS · Michael Hübl APERTO '84 · Klaus Honnef KEIN GESCHAFT IST WIE DAS KUNSTGESCHAFT · Heinz Thiel KUNSTLANDSCHAFT BRD · Johann-Karl Schmidt MUSEEN UND AVANTGARDE · Helga Köcher HERMANN NITSCH — 80. AKTION DES O.M.THEATERS · Annelie Pohlen VILLA ROMANA IN FLORENZ · AUSSTELLUNGEN: MARCEL DUCHAMP, 5. BIENNALE VON SYDNEY, BRIEFE AUS LONDON, WIEN, MAILAND, BERLIN u.a.



MIKE GLIER, *Installation*, 1984 (Detail)

Private Symbol — Social Metaphor

5. Biennale von Sydney, Australien

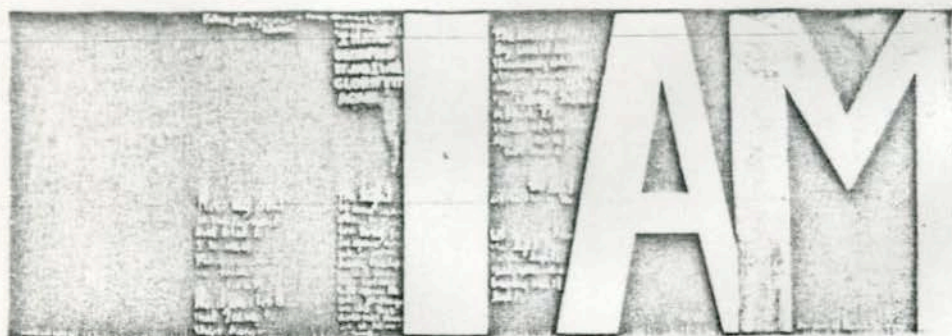
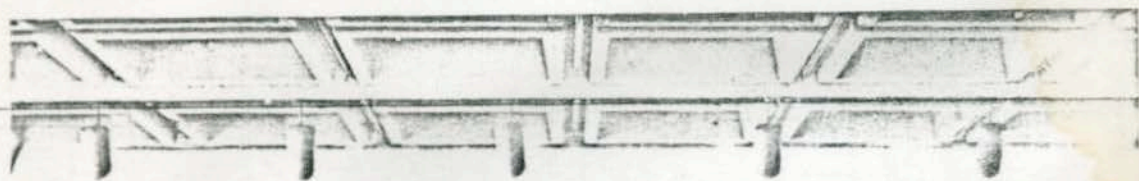
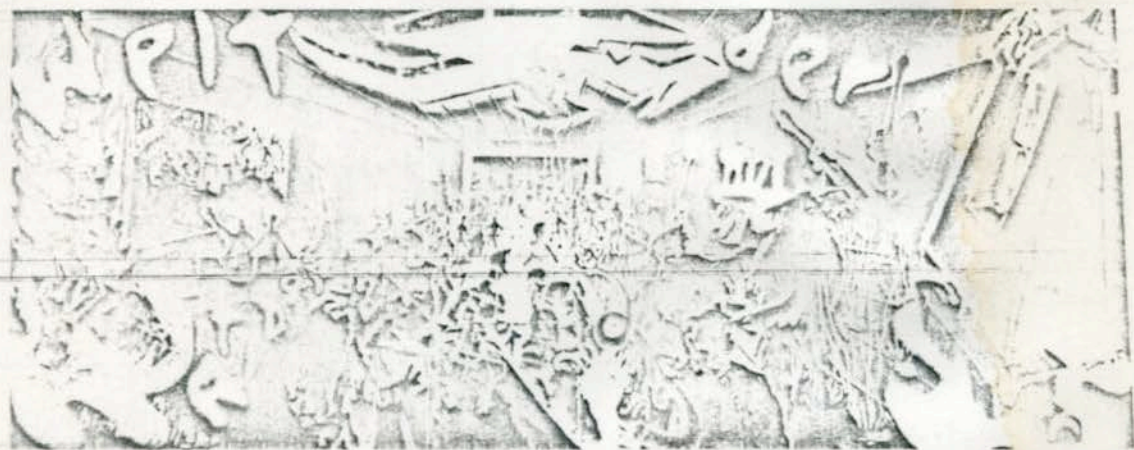
Sicher kann die Biennale von Sydney mit weniger internationaler Aufmerksamkeit rechnen als die traditionell größte gleichnamige internationale Kunstveranstaltung in Venedig. Die Geographie ist ihr Wege. Sicher sind beide Veranstaltungen nur bedingt vergleichbar, da die inzwischen 5. Biennale in Sydney trotz Beratung durch einzelne Länderkommissare in der Hand eines einzigen (australischen) Verantwortlichen liegt, somit eher dem Zentral-Pavillon im venezianischen Ausstellungsgelände entspräche. Doch die 5. Biennale von Sydney kann gegenüber der 41. Biennale von Venedig für sich beanspruchen, trotz erheblicher Mängel in der Fragestellung bedeutsamer und in der Auswahl doch um einiges weniger oberflächlich gewesen zu sein als ihre Namensverwandte in Europa.

„Privat Symbol — Social Metaphor“ unternahm den Versuch, festgefahrene Pfade der gegenwärtigen Kunstbetrachtung zu verlassen und in der Entwicklung der Kunst von den 70er Jahren zu den 80ern eine zwar gewandelte und dennoch sozial engagierte Kunstsprache als bedeutsames Phänomen aufzuspüren. Daß nun im fernen Australien dieser Ansatz zur Leitlinie der dort bedeutendsten internationalen Gegenwartsschau mit 65 Künstlern aus 20 Nationen wurde, verdient als solches Beachtung.

Die im Biennale-Thema aufgeworfene Frage nach der Verknüpfung des Privaten mit dem Sozialen unterstellte den Wandel vom offen erkennbaren sozialen

Anspruch des Kunstwerkes in den 20er Jahren zu einer eher verschlüsselten, aus den Zonen der subjektiven (Unter)-Bewußtseinsströmungen gespeisten Bildsprache in den 80ern.

Im entfernten Australien, wo die Begegnung mit der internationalen Kunst der Gegenwart — jedenfalls die Begegnung mit deren originalen Schöpfungen — nicht zum Alltag gehört, wo sie gleichwohl durch die Vermittlung zweiter Hand in Fachzeitschriften und Katalogen zum ständig neugierig beobachtenden Bewußtseinsnährstoff rechnet, hier gibt es ein Bedürfnis nach direkter Anschauung dessen, was man nur von Reproduktionen kennt. Damit stellt sich für die Biennale in Sydney nun mehr und mehr seit ihrer Gründung 1973 durch den Italo-Australier Franco Belgiorno-Nettis das durchaus legitime Bedürfnis nach breiter Internationalität mindestens hinsichtlich der Repräsentanz des amerikanischen und europäischen Kontinentes. Doch eben dieses Bedürfnis wurde zur Klippe für die präzise Bearbeitung der aufgeworfenen Frage. Musterbeispiel dieses Dilemmas war die italienische Auswahl. Die kleine Skulptur von *Marisa Merz* konnte kaum über die thematischen Schwächen im Beitrag von *Mimmo Germana* und *Gianni Melotti* hinweghelfen. Wer wäre angesichts des Themas nicht auf einen der in Frankreich wohl symptomatischen Mal-Asterixe verfallen? In Sydney stellte *Boisrond* die sinnenfällige Variante der Matisse-ixen Erbschaft vor, reizvoll wie auch ein gegenwärtig erfolgreicher Zimmer-Ausmalere und Hochglanz-Veröffentlicher des verlorenen Abrißparadieses mit Namen *George Rousse*, aber eben auch tief bewegt von dem Charme der gegenwärtig die Kultur nation einflullenden flachen Geistigkeit. Um wirklich etwas vom Geist dieser Biennale zu begreifen, half aus Frankreich nur die räumliche Inszenierung der 'spinn'-



oben: JÖRG IMMENDORFF, *Welt der Arbeit*. The Biennale It's Me, Courtesy: der Künstler und Galerie Werner, Köln
unten: COLIN MCCANON, *Victory over Death 2*, 1970

ösen Visionen von *Annette Messager*, der Frau und Künstlerin, des betroffenen 'Objektes' und des kämpferischen Subjektes. Vergleichbar konzentriert auf die Existenz des weiblichen Subjektes im je anderen historisch-kulturellen Kontext war die Inszenierung der aus Hongkong stammenden Künstlerin *Eva Man-Wah Yuen*, die zwei monumentale Farbfoto-Selbstporträts mit den aus Papiermasse geformten Köpfen mit den historischen Haartrachten der chinesischen Frau konfrontierte.

Die Biennale in Sydney konnte mindestens im Katalog nicht an den gegenwärtig unvermeidlichen Fragen nach nationaler Identität vorbeikommen. Solches darf

gerade angesichts der Beiträge aus dem asiatischen Raum (*Syoko Maemoto* und *Michiko Yano* aus Japan) oder aus Südamerika (*Eugenio Dittborn*, *Cildo Meireles*, *Sara Mondiano*, *Gonzalo Diaz*) aus der entweder ganz anders gelagerten kulturellen oder auch politischen Situation, besonderes Interesse für sich beanspruchen, haben hier doch Künstler tiefreichende Gründe, die Vorherrschaft des europäisch-amerikanischen Kultur-Imperialismus zu brechen. Im europäisch-amerikanischen Kontext ist die Frage inzwischen leidlich überstrapaziert und läßt sich schwerlich mit *Anselm Kiefer* oder *Jörg Immendorff* auf der einen, oder *Mike Glier* auf der anderen Seite belegen.

Ausstellungen

Daß in Gliers monumentalem Wandbild, das mit einer kleinen Wandzeichnung und einem räumlichen Figurenszenario kommuniziert, Farbige auftauchen und bei Kiefer deutsche Mythen zum Reflexionskontext gehören, ließe sich wohl eher als die nun einmal im eigenen Umfeld wurzelnde künstlerische Wirklichkeit, denn als ausschließlich nationale Identitätsfindung deuten. Die Färbung der 'images' ist national und regional, die Fragestellungen sind exemplarisch für die westliche Zivilisation, die sich nun einmal zwischen Europa, Amerika, und auch Australien kaum unterscheidet.

Nun warfen, abgesehen von einigen Textstellen und den die Biennale begleitenden Diskussionsforen weder die alphabetisch arrangierte Kunstervorstellung im Katalog, noch die Ausstellungsinszenierung solche Fragen wirklich auf. Hier gab es keine Nationen im Duell mit dem Rest der Welt. Gleichwohl traten die nationalen Geografien eben dort ins Blickfeld, wo wie bei der Bundesrepublik, der USA, Großbritanniens und Australiens, durch eine größere Anzahl von Künstlern ein breiter Einblick in die jeweilige Kunstszene geboten wurde und, wie im Falle der Bundesrepublik, die auch in Australien vorherrschenden Klischees vom kruden deutschen Irrationalismus und vermeintlichen alleinigmachenden Expressionismus aufbrachen.

Mit Unterstützung von René Block wählte Parisien 8 deutsche Künstler als Repräsentanten einer im Werk kristallisierten, aus den Quellen der subjektiven Betroffenheit gespeisten, sozialen Vision oder Reflexion aus. *Joseph Beuys'* wiederholte Einladung nach Sydney machte angesichts des gestellten Themas Sinn. Die australischen Einfuhrbestimmungen hinderten den Transport der deutschen Eiche. Doch das von Block stellvertretend gepflanzte einheimische Gewächs bot immerhin die Chance, das Mißverständnis vom nationalistischen deutschen Mythos 'Beuys' aufzubrechen. Die Baumpflanzungsaktion wurde zum triumphalen Zeichen für die Resistenz des humanen, sozialen Lebens über die Gesetzmäßigkeiten technokratischer Lebensvernichtung in Ost und West, Nord und Süd. Das in Australien heiß begehrte 'Trio' *Jörg Immendorff, Anselm Kiefer* und *A.R. Penck*, ließ im Kontext mit *Beuys, Anna Oppermann, Felix Droese, Olaf Metzel* und *Christa Näher* genügend Zündstoff, Zwangsvorstellungen von der deutschen Seele zu brechen. Droese und Metzel, wie Immendorff und Oppermann eigens angereist, suchten im Werk vor Ort nach kritischer Verwurzelung des eigenen im gleichermaßen bekannten (weil angelsächsisch geprägten) wie fernen Kontinent. Droeses „Elf – wir sind keine amerikanischen Lampenschirme“ (1976-84), elf zerschnittene Kuhhäute, waren unglücklich präsentiert. Doch die Revolte gegen die Zerstörung von Leben im Kontext der Farmer, die längst Opfer der internationalen Wirtschaftsmaschinerie sind, hätte in diesem skulpturalen Mahnmal an klarerem Ort formal wie inhaltlich präziser wirken können.

linke Spalte:

oben: JOSEPH BEUYS, Baumpflanzaktion in Sydney

mitte: A.R. PENCK

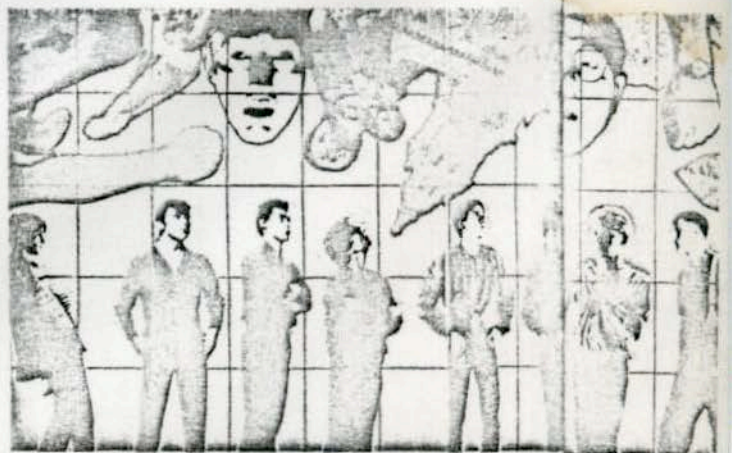
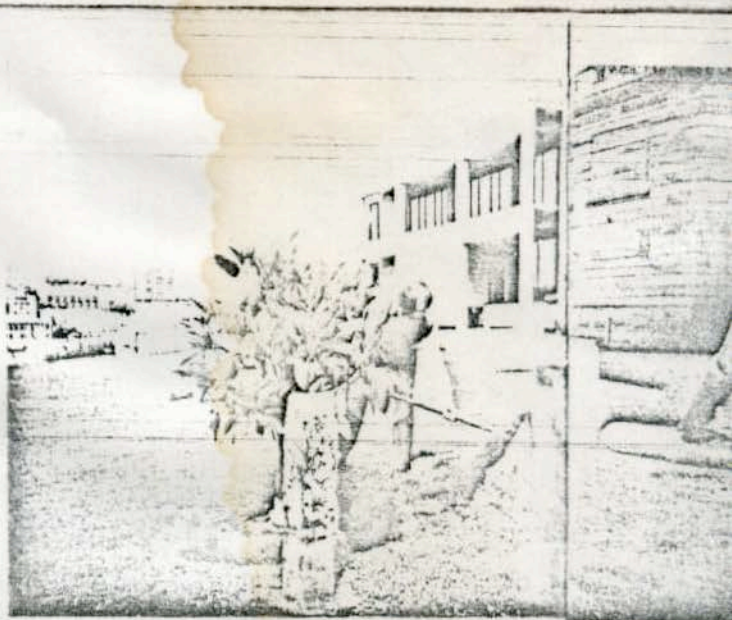
unten: GILBERT & GEORGE, Youth Attack, 1982,

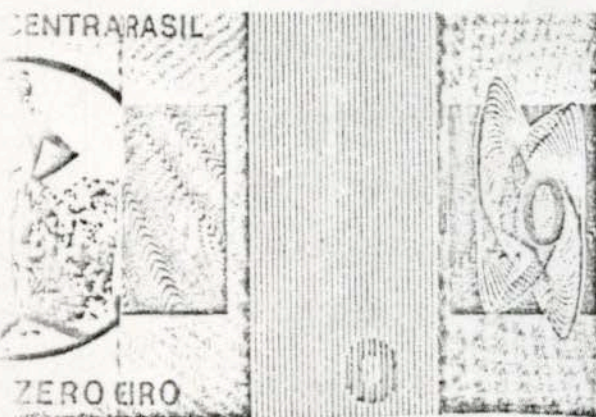
rechte Spalte:

oben: OLAF METZEL, The Royal Standart Hotel, Sydney, 1984 (Foto: Michael Shelling)

mitte: FRANCOIS BOISSOND, o.T., 1984, 270 x 350

unten: ART & LANGUAGE, Index: The Studio at 3 Wesley Place, Painted by Mouth, 1982, 343 x 727,5





Auf ganz andere Weise machte der Ort wohl *Olaf Metzel* zu schaffen. In der 'Tradition' seiner Eingriffe in Räume, die unter dem Druck der ökonomischen Interessen von ihren früheren Nutzern verlassen wurden und noch kurz vor ihrem endgültigen Abriss mit den provozierenden Zeichen gesellschaftlicher Visionen und Bedrohungen aus der Imagination des Künstlers besetzt wurden, nahm sein Dialog mit einem zum Abriss bestimmten Hotel — „The Royal Standard“ — eher weniger deutlich Stellung: eine expressiv kreisende, spiralförmige Figur verletzte die Wand roh wie eine Wunde, die in die Haut eingreift und auf der Haut die Verkrustungen trägt, vehement wie ein Strom von Energie.

Beklemmung erzeugte auch im fernen Australien das Werk von *Christa Näher*. Hier, wo man stolz auf Tier- und Naturschutz jeder Art ist, wo die Probleme sich weniger aufdrängen, weil alles so weitläufig ist, traf die obsessive Vision vom bedrohten (animalischen) Leben in ihrer ebenso knappen wie explosiv-expressiven Bildsprache durchaus ins Zentrum der Frage nach dem gewandelten Verhältnis zwischen Subjekt und Sozialität. Wenn demgegenüber *Anna Oppermann* im „Ensemble on the economic aspect“ (1978-84) die reflektierende und analysierende, verwirrte und begreifende Betroffenheit des Subjektes in einem nicht mehr meßbaren, allenfalls noch 'verdichtenden' Netz von Wirklichkeiten ausbreitete und konzentrierte, dann waren damit zwei wahrhaft antithetische und eben darum spannende Positionen belegt.

Kiefers „Wege der Weltweisheit: die Hermannsschlacht“ besetzte hier wohl nicht zufällig den Eingang. Daß seine Auseinandersetzung mit der nationalen-kulturellen Identität des Malers und der Malerei beispielhaft für andere Regionen sein könnte, wie es bei der australischen Bewunderung oft durchklang, dürfte zweifelhaft sein. Man verstünde nun Kiefers Werk arg an der Oberfläche. Was nicht so selten ist. Immerhin hatte es Jörg Immendorff mit einem sinnvollen Kontrapart zu tun: *Gilbert & George*, in Australien sich durch blanken Monumentalismus zum wiederholten Male selbst entlarvend, ließen zwar Immendorffs ausladendes Werk als zierlich erscheinen, doch selbst wenn man sich an Immendorffs dreistem Satz: „The biennale-it's Me“ in der „Welt der Arbeit“ reiben mochte: das monströse Spektakel von ringenden Monstren im Breitwand-Gemälde, hoch gehängt wie Prometheus am Felsen, zielte mit Gewalt gegen Gewalt und mit monströsem Anspruch gegen die monströse Unterdrückung aller humanen Ansprüche. *Art & Language*, mit dem mundgemalten Signal nun wahrlich arg an der Oberfläche mit dem Phänomen der Kult gewordenen Malerei befaßt, boten in dem ebenfalls mit dem Mund gemalten „Index: Atelier am Wesley Platz 3“ (1982) mehr Tiefgang als der zum bloßen Dekor erstarrte Narzißmus ihres englischen Kollegen-Paares G.&G.. Was ist es, Maler/Künstler sein in einer Gesellschaft, die die Kunst auf den Altar stellt und sich unten um nichts Kulturelles schert? Welche Bedeutung hat

linke Spalte:

GEORGES ROUSSE, o. T., 1984, 127 x 157

mitte: MIMMO GERMANA, *La Casa sull'Isola*, 1983,

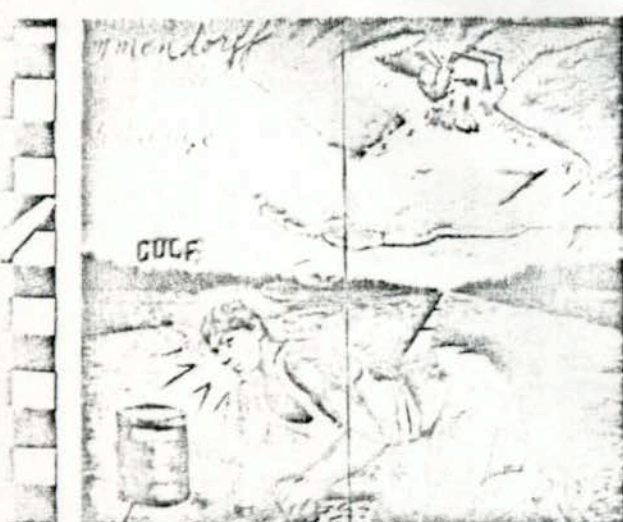
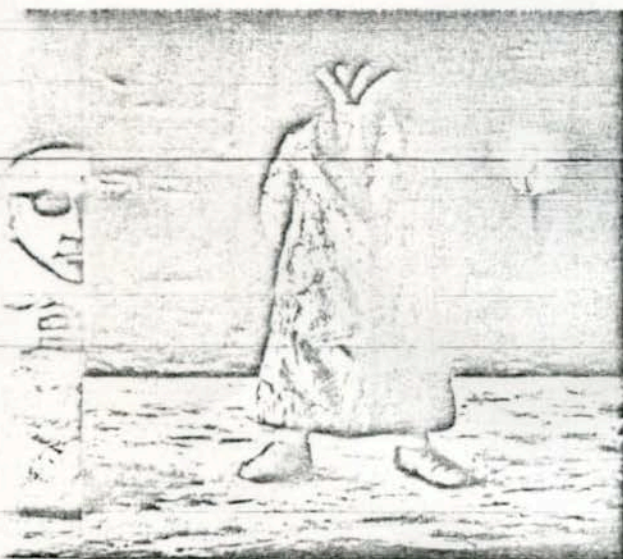
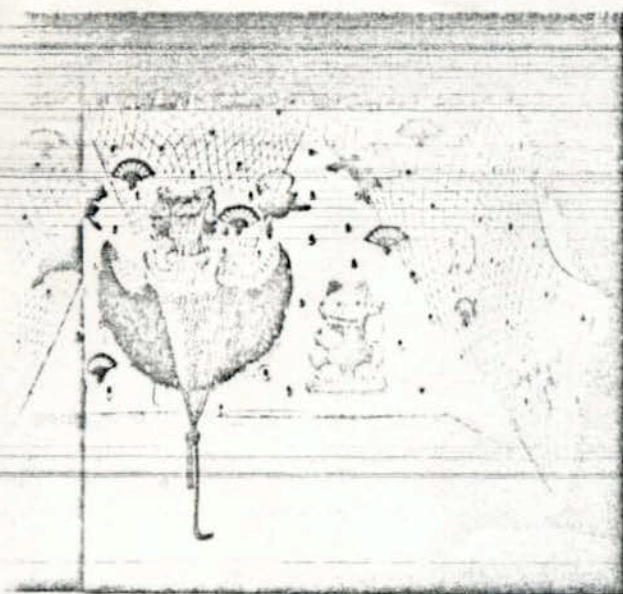
unten: TOMASZ CIECIERSKI, *Knot (Weszel)*, 1983-84

rechte Spalte:

oben: BERIT JENSEN, *Russel's Amusement 1-10, No. 1*

mitte: KLAUDIA SCHIFFERLE, *3 Wünsche*, 1983

unten: CILDO MEIRELES, *Zero Cruzeiro/Zero Centavo*, 1974-78, aus: *The Tree of Money*



diese verzweifelt geschundene Sprache ohne Folgen, das Hausen im Atelier der Kreativität, welches die Kreativitätsfetzen überfluten zum Wohlgefallen der nichtsnutzigen Kreativen? Die Schere im Kopf benötigen wir, sagte ein deutscher Politiker. Aus welchen Gründen malte Tony Bevan das Porträt des „Philosophen“ mit Handschellen und Schere über dem Kopf? Er blickt gleichwohl klar und unberührt, anders als Bevans sonst eher bedrückte Figuren. Wäre die Realität der gesellschaftlichen Bedeutungslosigkeit des Geistigen — einmal anerkannt — eher zu ertragen als der Selbstbetrug des Gestalten-Könnens. Baudelaire hat Ähnliches im „Albatros“ zur Ahnung geführt. Wo die expliziteren gesellschaftlichen Utopien zu Grabe getragen oder doch mindestens vielen Fragen unterworfen wurden, da triumphiert beileibe nicht die privatisierende, nur sich selbst genügende triebhafte Kreativität. *Tony Cragg* hat dies in ein dichtes szenisches Skulpturenbild gebracht. Ein ausladendes Schiff aus Fundobjekten liegt zwischen den 'Himmelszeichen' der Weltanschauungen, dargestellt an der Wand in ihren Symbolen, darunter eben auch das Hakenkreuz. Sie alle sind zwar bunter, doch harmlose Muster vor dem Zeichen des Traumes, dem Schiff. Mit *Terry Atkinson* und den brilliant inszenierten und intellektuell schmunzelnden Fotoserien in der Art der Genre-Bildern von *Karen Knorr* zeigte sich der englische Beitrag als ebenso differenzierte wie herausfordernde Auseinandersetzung mit dem thematischen Ansatz. Wollte man die wahrlich erschütternden inhaltlichen und jeglicher materiischen Besanftigung widerstrebenden spröden Bilder des *Iren Michael Mulcahy* hier zufügen, man hätte auch im fernen Australien ahnen müssen, in welchem Maße gesellschaftliche Revolte auch die monströsen Visionen menschlicher Zerstörung durchdringt.

Die Vereinigten Staaten waren mit *Hans Haacke*, *Mike Glier*, *Jenny Holzer*, *Barbara Kruger*, *Robert Longo* und *Cindy Sherman* ebenso differenziert wie inhaltlich präzise vertreten. Man mag Zweifel haben, ob *Jenny Holzers* Textinstallation nicht Gefahr läuft, die irritierenden Sentenzen in musterhaften Inszenieren zu ersticken, für die laufende Computer-gesteuerte Lichtschrift kann dies sicher nicht gelten. Und auch die provozierende Designhaftigkeit der politischen Aussagen von *Hans Haacke* zielt wie eine scharf geschliffene Waffe gegen die elegante Hohlheit, der in Reagan sinnbildlich gewordenen gesellschaftlichen Perfidie. *Mike Glier* inszenierte an den Wänden und im Raum ein theatrales Bild von der aufgeblähten Gemeinheit des herrschenden Systems, gegen das die Unterdrückten noch klein aber unaufhaltsam zu Felde ziehen.

Von den großen nationalen „Blöcken“ schweift der Blick wieder auf die Einzelpersonlichkeiten. *Armando* aus Holland, zweifellos kein Vertreter der jungen Generation, indes ein Künstler, der in und durch die Malerei die Verwicklung des menschlichen Subjektes in

obere Reihe:

links: MICHIKO YANO, Performance, 1983

rechts: SYOKO MAEMOTO, Soshu Yakyoku, 1983

mittlere Reihe:

links: MICHAEL MULCAHY, At War, 1983, 267 x 379

rechts: PETER BOOTH, Painting, 1982, 170 x 260

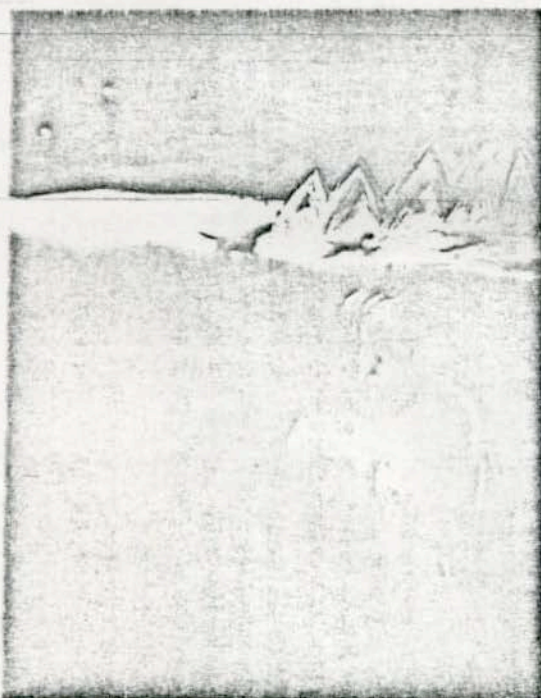
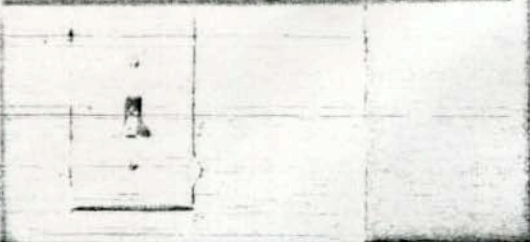
untere Reihe:

links: GIANNI MELOTTI, Solidi, 1983

mitte: BREDI BEBAN, Little Death, 1982, 250 x 290

rechts: JUAN DAVILA, Gulf, 1983, 274,3 x 274,3

YOU HAVE TO MAKE THOUSANDS OF PRECISE
AND RAPID MOVEMENTS TO PREPARE A MEAL.
CHOPPING, STIRRING AND TURNING PREDOMINATE.
AFTERWARDS, YOU STACK AND MAKE
CIRCULAR CLEANING AND RINSING MOTIONS.
SOME PEOPLE NEVER COOK BECAUSE
THEY DON'T LIKE IT. SOME NEVER COOK
BECAUSE THEY HAVE NOTHING TO EAT.
FOR SOME, COOKING IS A ROUTINE,
FOR OTHERS, AN ART.



ein von Kultur, Geschichte, Gewalt und Schuld getränktes Umfeld mit ungebrochener Präzision und malerischer Gewalt reflektiert. Felix Müller aus der Schweiz mit obsessiven Bildern von einem sich in seinen Trieben verbrennenden erotischen Subjekt, im voluminös verführerischen Bildern die Gemeinheit entfesselter Homosexualität der genießerischen Gesellschaft entgegenschleudernd. Claudia Schifferle mit ihrer bizarr verletzten Figuren-Verschlingung im Kosmos des Bildes. Die rätselhaft an unheimliche Vögel gemahnende Komposition des Polen Tomasz Ciercierski.

Wie aber stellte sich das Gastgeberland selber dar? Bescheidenheit darf man ihm immerhin unterstellen, was die Quantität der australischen Künstler angeht. Mit 10 Künstlern verschiedener Alterszugehörigkeit übten sie eine Zurückhaltung, die von der einheimischen Presse bisweilen höchst irritiert aufgenommen wurde. Ob dies eine repräsentative, will meinen gemessen am 'Potential' gute Auswahl war, vermag der Zugereiste mangels besserer Kenntnis schwerlich zu werten. Sicher wird man sagen können, daß Peter Taylors bemalte Holzskulpturen, Annetts Bezors symbolträchtig realistische Malerei wahrlich provinziell und kraftlos anmuten. Anders indes die gewaltig surrealistisch infiltrierte visionäre Malerei von Peter Booth. Alpträume in düstren Farben, malerisch schwerlastige Schreckensvisionen vor dem Hintergrund des Erlebnisses australischer Landschaft. Zwei Künstlerinnen, die ältere Davida Allen und die jüngere Jenny Watson verdienten als Malerinnen im Umgang mit den expressiven Möglichkeiten von Figur und Farbe, aber vor allem in ihren inhaltlichen Auseinandersetzungen mit den Fragen nach dem Leben — bei Davida Allen im Dialog zwischen Frau und Kind, bei Jenny Watson zwischen Frau und Tier/Pferd — Beachtung. Herausragend, elegant und gemein, das Homosexualität und Kultur verdichtende, mit eingezeichneten Zitaten aus dem Werk seiner Künstlerkollegen von John Nixon bis Jörg Immendorff übersähte monumentale Foto-Triptychon des in Australien lebenden gebürtigen Chilenen Juan Davila.

Den Einstieg bot der Vergleich zweier Biennalen. Am Ausklang sei noch einmal Vergleichbares und Unterscheidendes behandelt. Liegt es am Geist der Zeit, daß in Sydney wie in Venedig die Himmelsgestirne das Katalog-Cover zierten? Zieht eine kosmische Religiosität am Horizont auf? Immerhin, sah der Kataloghimmel in Venedig schon eher nach der Glimmer-Kuppel eines Zirkus- und Zauber-Zeltes aus, so entwarf John Lethbridge für Sydney eine eher spröde Komposition aus Kreuz, Mond und Dreiecken (11.4.-17.6.84).

Annelie Pohlen

obere Reihe:

links: HAACKE, *Reuganomics*, 1982-83, 182,9 x 124,5

mitte: HANS HAACKE, *We bring good things to life*, 1983, Installation in der John Weber Gallery, New York, 279,4 x 88,9

rechts: JENNY HOLZER, Tafel aus: *The living series*

untere Reihe:

links: ANSELM KIEFER, *Der Rhein*, 1982, Holzschnitt, 380 x 280

rechts: CHRISTA NÄHER, o.T., 1982, 452,2 x 335,2

mitte: TONY BEVAN, *The Prophet*, 1982, 452,2 x 335,3