

## Durch die Wunderkammer

Die Biennale von Venedig ist eröffnet – mit einer überfrachteten Ausstellung zum Thema „Kunst und Wissenschaft“ und mit lohnenden Details.

Vor dem Hauptgebäude der Biennale in Venedig macht ein monumentaler kaputter Typ den Besuchern Dampf. Über zylindrischem Sockel erhebt sich überlebensgroß der zerklüftete Bronzeleib eines Jünglings mit Flügeln, doch ohne Kopf und Arme. Um seine Hüften qualmt es wie von einem Gartengrill in vollem Betrieb.

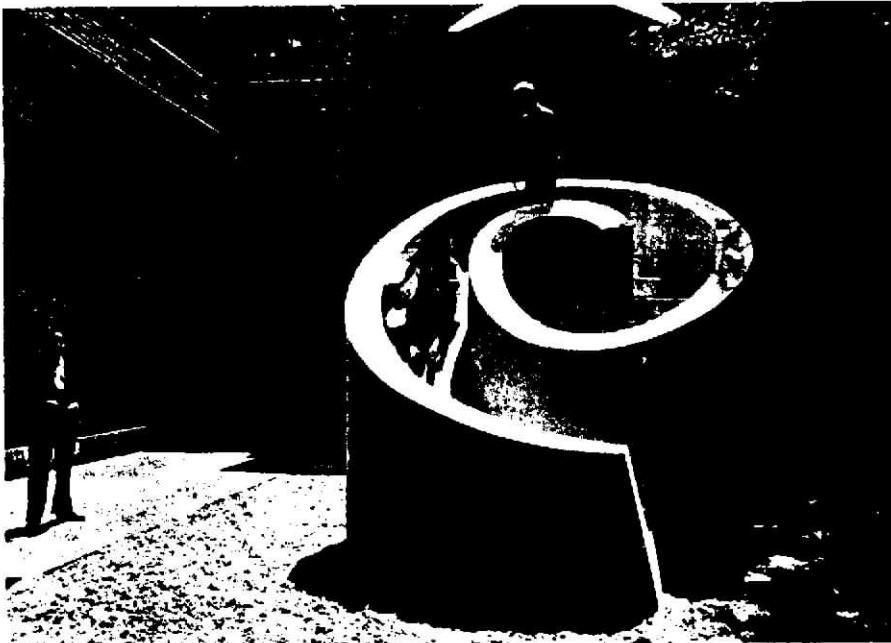
Das monströse Bildhauerwerk heißt „Geburt des Eros“, stammt von Igor Mitoraj, einem Polen in Paris, und ist an Symbolkraft schwer zu übertreffen – von welcher Seite man es auch betrachten mag. Rückwärtig etwa erweist sich der Liebesgott als hohl und, durch eine Ofentür im Sockel, künstlich angeheizt.

Technisches Raffinement kann schon deswegen nicht verfehlt sein, weil Eros da als Galfionsfigur einer Biennale steht, der das Generalthema „Kunst und Wissenschaft“ verpaßt worden ist. Das färbt nur hier und da auf die traditionellen Nationalbeiträge von diesmal 42 Ländern ab und bezeichnet hauptsächlich eine höchst aufwendige, in diversen Unterabteilungen auf mehrere Schauplätze ausgreifende thematische Ausstellung. Sie vor allem macht die am Sonntag eröffnete Kunstbiennale zur bislang größten überhaupt: mehr als 30 000 Quadratmeter, mehr als 2500 Werke von über 600 Künstlern.

Solche Quantitäten sind, ein ergiebige Budget einmal vorausgesetzt,



Mitoraj-Skulptur „Geburt des Eros“: Hohl und angeheizt



Künstler Noguchi (oben) in „Slide Mantra“, „Dämon im Glas“ (17. Jahrhundert): Lektion beim Rutschen



„Kunst und Alchimie“-Ausstellung, Auerbach-Gemälde „Kopf J. Y. M.“ (u.): „Liebe ist Wissen“



ziemlich rasch beisammen, wenn man das Thema derart weit faßt, daß sogar noch der Lehrsatz „Liebe ist Wissen“ eine Zwischenüberschrift innerhalb der Ausstellung abgeben und, folglich, der dampfende Eros einladend vors Haus postiert werden kann. Schließlich hängt in Kunst, Wissenschaft und Leben ja alles mit allem irgendwie zusammen.

Einen „offenen und lebendigen, keineswegs pedantischen Zugang“ zu der „vielfältigen, auch widersprüchlichen Problematik“ postuliert der Kunsthistoriker Maurizio Calvesi als Chef der Kunstbiennale: „In gewisser Weise parallel“ zur Wissenschaft kann Kunst nach Wahrheit forschen, sie kann aber auch aus jeder exakten Methodik ausbrechen und sich Geheimlehren zuwenden, kann

Wissenschaft nutzen oder ihr Gegenstand sein.

So eröffnet das Thema ungezählte Perspektiven – ganz buchstäblich etwa die der Darstellung von „Raum“. Unter diesem Titel werden didaktische Schau-Kästen vorgeführt, aber auch verzerrende Entwurfszeichnungen, die der Renaissancemaler Correggio nämlich auf die innere Kuppelfläche des Doms von Parma berechnet hatte, sowie – als Nachbau in Holz – eine trickreiche Kolonnade des Barockarchitekten Borromini, die in weitaus größere Tiefen zu führen scheint, als sie das wirklich tut.

Kubistische und abstrakt-expressive Bilder propagieren den Bruch mit der Perspektive als Schritt in die vierte Dimension.

In keiner anderen Abteilung aber tritt das Thema so über alle Ufer wie zum Stichwort „Kunst und Alchimie“, bei dem die Läuterung der Stoffe und die der Seelen ineinanderfließen. Nach Inspektion einer kostbaren Sammlung von historischen Manuskripten und Drucken verliert sich der Besucher in einem Wust beliebig herbeigekarrter Belegstücke. Schlimmster Epigonenkitsch diskriminiert die – zahlreichen – Meisterwerke von Duchamp bis Klee, und dem geduldrigen Biennalegänger bleibt es überlassen, in Gedanken jene Auswahl nachzuholen, die der Mailänder Kunst- und Alchimiekenner Arturo Schwarz als Sektionsleiter sträflich versäumt hat.

Anregender ergeht man sich schon, trotz manchen Durststrecken auch hier, durch die „Wunderkammer“ – jenes un-

übersetzbar deutsch benannte Kuriositätenkabinett, wo (wissenschaftlicher?) Sammeldrang, gerichtet etwa auf ein metallenes Dämonenfigürchen in Glas, mit dem spielerischen Fetischismus von Dadaisten und Surrealisten konkurriert.

Unbedingt imposant, weil strenger ausgewählt, trotzdem aber riesig: die Abteilung „Farbe“ zwischen expressionistischer Mystik, Konstruktivismus und Op-art-Systematik. Ein paar Schritte weiter dann, und man ist bei der nur wissenschaftlichen Farbenlehre und bei den bilderzeugenden Computern. Erinnerungen an die 60er Jahre, als eine fortschrittsgläubige Avantgarde sich ganz der Technik anvertrauen wollte, werden wach. Daß aber auch noch (im „Accademia“-Museum) gezeigt werden muß, wie Kunstwerke wissenschaftlich untersucht und nach Möglichkeit gerettet werden, geht im Biennale-Rahmen wirklich arg weit.

Außerhalb der diesjährigen Leitthematik, im mürben Pomp ihrer eigenen Geschichte, präsentiert sich die Biennale dank einer Restaurierungstat. In der Kuppel des Zentralpavillons ist ein 60 Jahre lang verborgener Bilderzyklus freigelegt und aufgefrischt worden, auf dem der Maler Galileo Chini 1909 acht Epochen der Kultur von der Ur- bis zur Neuzeit dargestellt hatte. Ein wenig ominös überwölbt so der Salongeschmack den Eingang zur Kunst von heute.

Die erscheint, wie nach den Ausstellungsprinzipien der Biennale von Venedig unvermeidlich, als heftig geschütteltes Kaleidoskop – kleinteilig und bunt insbesondere in dem Aktualitätenteil „Aperto“ (offen), in dem, auf Einladung einer internationalen Kommission, Biennale-Debütanten meist nur zwei oder drei Werke zeigen können. Bemerkenswert zum Beispiel: Objekte-Installationen („Kleiner Friedhof unter dem

Mond“) des Franzosen Patrick Raynaud oder manipulierte Photoserien von Alexander Shelagh aus Kanada.

Eine Entdeckung ist zudem die Lokalität dieses Biennale-Teils, der langgestreckte, von kräftigen Säulen unterteilte Ziegelbau der ehemaligen Seilfabriken („Corderie“) für den Hafen von Venedig. Auch eine Partie „Farbe“ sowie etliche Nationalbeiträge sind in dem Zweckbau gut untergebracht.

Kein Trend, kein dominierender Stil verbindet, was die 42 Länder in eigener Verantwortung nach Venedig geschickt haben. Im amerikanischen Pavillon erteilt der US-Japaner Isamu Noguchi mit sparsamen Eingriffen an Stein, aber auch mit teils überdimensional ausgeführten Papierlampen eine Lektion zum Thema „Was ist Skulptur?“. Die leicht penetrante Designer-Schlichtheit gipfelt in einer spiralförmigen Marmorutsche („Slide Mantra“) vor dem Haus.

Der Brite Frank Auerbach, 1931 in Berlin geboren, exerziert eine eindringliche Porträtmalerei mit breitem Pinsel. Witzig zaubert der Grieche Costas Tsoclis etwa ein Meer-und-Strand-Gemälde herbei: Blaue Farbe, auf den Boden gestrichen, wird in einem Wandspiegel reflektiert. Oder Tsoclis versetzt gemalte Figurenbilder, durch einen projizierten Film, unversehens in Bewegung.

Bekümmert verarbeitet der Australier Imants Tillers die kulturelle Kolonial-Situation seines Landes, indem er sich europäische Vorbilder anhand von Reproduktionen zitierend einverleibt. So tauchen plötzlich „Deutschlands Geisteshelden“ (nach Anselm Kiefer) auf, und auf einem anderen Tillers-Werk ertönt der Ruf „höherer Wesen“: „Rechte obere Ecke schwarz malen!“

Das ist ein Befehl, den Sigmar Polke, in diesem Jahr bundesdeutscher Biennale-Vertreter, früher einmal vernommen haben will. Mitte letzter Woche, zu Beginn der Biennale-Vorbesichtigung, war der inspirierte Künstler noch heftig an der Arbeit. Murrende Vorbesichtiger, die vor einen verschlossenen Pavillon kamen, mußten sich zunächst mit zwei draußen aufgehängten Polke-Bildern begnügen. Eines stellt, nach einem Pressephoto, das berühmte hannoversche Polizeisweine Luise dar.

Auch drinnen zeigt Polke Polizei: diesmal martialisch, mit Maschinenpistolen im Anschlag. Das Bild durchbricht als Kontrast die sonst vielleicht zu gefällige Harmonie jenes alchemistischen Farb- raums (SPIEGEL 26/1986), mit dem der Künstler wieder einen Schritt voran tut – und auch noch direkt zum Biennale-Thema kommt.

Am Donnerstag, als Polke doch noch fertig geworden war, zeichnete sich ein Kunst-Ereignis von ungewöhnlicher Leuchtkraft ab. Fleckig-streifige Wandmalerei aus wetterfälliger Hydrofarbe changierte im Nachmittagslicht allmählich von Rosa zu Blau.

Jürgen Hohmeyer

## FASSBINDER

### Aus der Versenkung

Mit neu entdeckten Dokumenten soll der Streit um das Frankfurt-Drama „Der Müll, die Stadt und der Tod“ in die nächste Runde gehen.

Die Diskussion war zäh, chaotisch, und als dann noch die Bühne für eine Vorstellung umgebaut wurde, mußte die Runde – neben Rainer Werner Fassbinder, Jean Améry, Erich Fried und andere – überhastet das Feld räumen. Betrübte packte auch ein Fernsichtteam des WDR Stativ und Kameras zusammen, die Magnetbänder mit den Aufzeichnungen verschwanden im Archiv. Jetzt, fast zehn Jahre später und nach ihrer Wiederentdeckung durch den Journalisten Henryk M. Broder sorgen sie für neuen Stoff im Streit um Fassbinders Frankfurt-Drama „Der Müll, die Stadt und der Tod“:

Denn unmißverständlich, als es irgendwo anders festgehalten wäre, stellte Fassbinder in Bochum klar, daß sein Stück starker Korrekturen, womöglich



„Müll“-Probe In Frankfurt 1985\*  
Nur Publicity?



„Müll“-Autor Fassbinder\*  
„Das ist nicht fertig“

gar ausführlicher Ergänzungen bedürfe, sollte es je aufgeführt werden. Fassbinder: „Das ist nicht fertig.“

▷ Unfertig erschien dem Autor an jenem Novembernachmittag des Jahres 1976, nach einer szenischen Lesung des Stücks (Regie: Fassbinder-Kompagnon Peer Raben, mit Ingrid Caven), die umstrittene Hauptfigur des „reichen Juden“, der „auf der Bühne“ anders genannt werden müsse;

▷ unfertig erschien Fassbinder die eigene Probenarbeit als Chef des Frank-

furter „Theaters am Turm“, wo der Text „ganz sicherlich“ noch verändert worden wäre;

▷ eindeutig und „von Anfang an“ habe das Stück „außer von mir nicht“ (und allenfalls noch von Peter Zadek) aufgeführt werden dürfen;

▷ gegen Fassbinders Einverständnis sei sogar die Buchfassung des „Müll“-Dramas angefertigt worden: „Das Stück ist gedruckt worden, ohne daß ich das wußte. Ich war nicht da, als der Suhrkamp Verlag zusammen mit dem Verlag der Autoren das gedruckt hat.“

Zumindest den Vorwurf der unautorisierten Publikation des Stück-Textes weist Suhrkamp-Chef Siegfried Unseld mit Hinweis auf einen Autorenvertrag von 1975 als „einfach falsch“ zurück. Der Verleger, er hatte das Buch 1976 nach dem massiven Antisemitismus-Vorwurf durch „FAZ“-Herausgeber Joachim Fest einstampfen lassen, räumt ein, daß Fassbinder ausgerechnet jene Fassung nicht kannte, die dem Suhrkamp-Verlag zum Druck vorgelegen hat.

Karlheinz Braun schließlich, Geschäftsführer beim „Verlag der Autoren“ und Fassbinders Nachlaßverwalter, hat in der neuesten „Müll“-Ausgabe Fassbinders Hauptfigur des „reichen Juden“ mit dem Namenskürzel „A.“ versehen lassen. Ohnehin müsse dem launischen Monomanen Fassbinder auch für die Zeit zwischen 1976 und seinem Tod 1982 zugebilligt werden, daß er sich alles auch wieder anders überlegt haben könnte – so, wie er den „Müll“ außer

\* Mitte: 1975, als Chef des Frankfurter „Theater am Turm“; rechts: mit Ellen Schulz, Michael Schlegelberger.