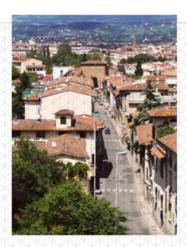


Arbeitsbuch:
Ausstellungen, Gespräche,
künstlerische Beiträge
02/2008 — 12/2012



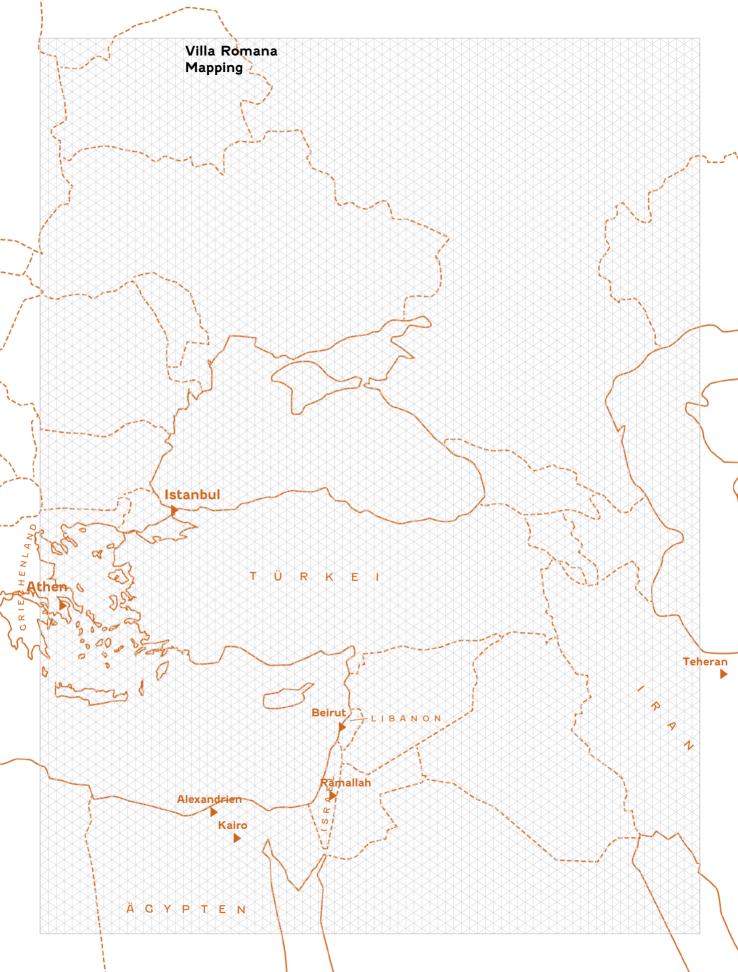












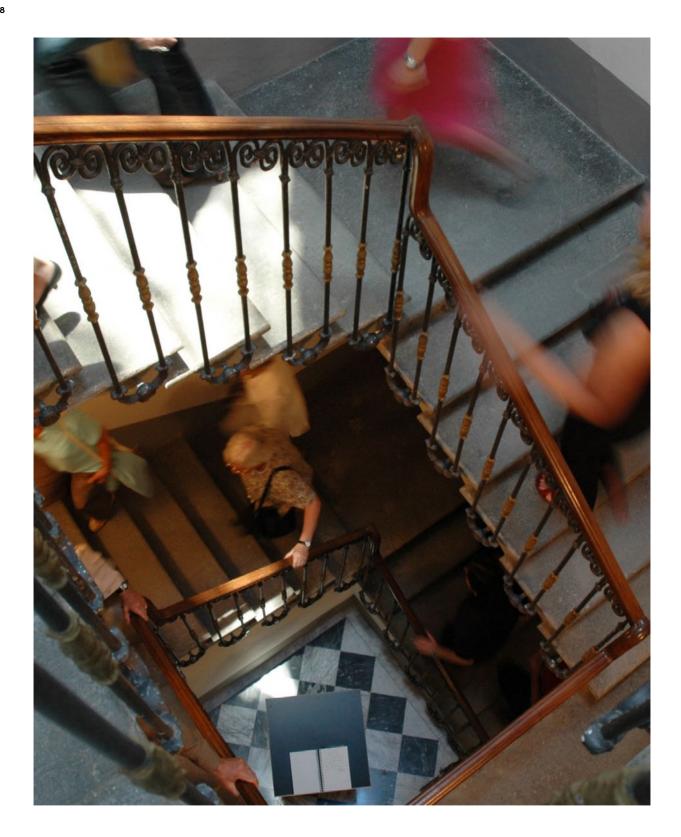
_					
-/1	 oC	a	рe	lse	ite

Linke Seite

/ Rechte Seite

Zurück zum Inhaltsverzeichnis (am Ende jeden Artikels)

Vorwort	von Angelika Stepken Leiterin der Villa Romana	9
Kapitel 1	Künstlerhaus Villa Romana Ein Ort der Produktion und Kommunikation	11
Kapitel 2	Ausstellungen in der Villa Romana 2008—2012	19
Kapitel 3	Korrespondenz Mittelmeer Gespräche mit internationalen Gastkünstlern	71
Kapitel 4	Die Villa Romana-Preisträger 2008—2012 Künstlerseiten: Artistic Research	99
Kapitel 5	Villa Romana Interdisziplinär Gespräche über Theater, Musik, Raum und Gegenwart	127
Kapitel 6	Der Standort: Florenz heute "All art has been contemporary"	151
Kapitel 7	Der Garten der Villa Romana atelier le balto: leplanquipousse	179
Kapitel 8	Veranstaltungen und Kooperationen Eine Chronologie	195
Anhang	Publikationen der Villa Romana	200
	Impressum	20 1



Im Herbst 2007 wurde die Villa Romana in Florenz nach aufwändigen Sanierungsarbeiten wiedereröffnet und als ein Ort der zeitgenössischen künstlerischen Produktion und Diskussion neu positioniert.

Was kann ein Künstlerhaus heute leisten? Welche Bedeutung haben Künstler-Residenzen im europäischen Ausland? Wie kommuniziert ein solches Haus mit dem lokalen und internationalen Umfeld?

Dieser Reader ist kein Katalog der Villa Romana-Preisträger. Ein solcher erscheint jedes Jahr in gedruckter Form und wird über den Buchhandel vertrieben. Dieses Arbeitsbuch gibt vielmehr einen Einblick in Ausstellungssituationen und Arbeitsprozesse in der Villa Romana. Es dokumentiert Gespräche, die mit Villa Romana-Preisträgern, internationalen Gastkünstlern und Künstlern anderer Disziplinen vor Ort geführt wurden. Es enthält Beiträge zum Thema künstlerischer Recherche und eine Fotostrecke der österreichischen Künstlerin Aglaia Konrad, die Florenz aus dem Renaissance-Rahmen bricht. Und es enthält Skizzen der Landschaftsarchitekten atelier le balto (Berlin, Le Havre), die den Garten der Villa Romana nach und nach neu interpretiert haben.

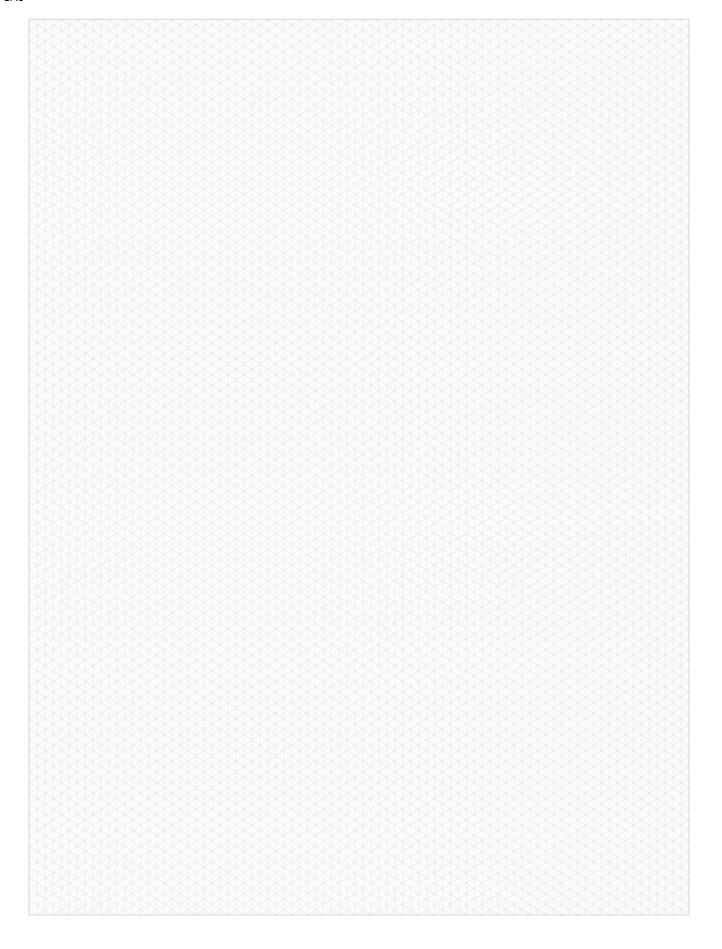
Der Alltag eines Künstlerhauses realisiert sich auf vielen Ebenen: Es ist ein produktiver und kommunikativer Ort und einer, der Konzentration verlangt. In der Villa Romana kreuzen sich verschiedene Rhythmen und Perspektiven: Die Preisträger leben und arbeiten zehn Monate lang im Haus, die Gastkünstler reisen nach zwei, drei Monaten wieder ab, Künstler für Ausstellungen und Veranstaltungen logieren für ein paar Tage oder eine Woche in den Gästezimmern. Künstlerfreunde, Kuratoren, Besuchergruppen steuern die Villa für einen Besuch oder eine Führung an, zu den Veranstaltungen strömt das Florentiner Publikum. Manches Mal campieren internationale Kunst- oder Architekturstudenten im weitläufigen Garten der Villa, um hier ihre workshops durchzuführen.

Die Villa ist eine Insel und ein immenser Freiraum. Ihre institutionelle Struktur ist so schlank wie sie nur sein kann. Für das italienische Publikum ist sie ein offener, transnationaler Ort, der nicht nur der Kunst, sondern auch den Künstlern Raum und Gehör gibt. Für die Residenzkünstler ist die Villa ein Ausnahmezustand, der sie vom gewohnten Alltag freisetzt und mit der italienischen Realität konfrontiert. Gastkünstler aus Krisenregionen schätzen die Ruhe, die sie an der vielbefahrenen Via Senese finden, aber auch die Fragen, die aussetzende Druckverhältnisse befördern.

Im Unterschied zu fast allen anderen Häusern der Kunst — seien es Museen, Kunstvereine, Galerien — gibt es in der Villa Romana keine Trennung zwischen der Produktion, Reflektion und Präsentation von Kunst, weil sie im Wesentlichen den Künstlern gewidmet ist.

Die Villa Romana arbeitet seit ihren Anfängen als ein gemeinnütziger Verein. Die Umstände, die 1905 zu ihrer Gründung führten, waren andere als die, die ihre heutige Unterhaltung rechtfertigen. Aber gerade die Tradition eines solchen Hauses dokumentiert Geschichte: die einstige Italien-Sehnsucht der Nordländer ist einem erweiterten Blick auf die Entwicklung der Mittelmeerregion gewichen. Der Secessions-Gedanke der Anfänge richtete sich gegen staatliche Autoritäten, heute geht es darum, Korrektive zur launigen Dynamik des Marktes zu behaupten. Was wach gehalten wird, ist die Notwendigkeit eines Ortes, der Gegenwart schafft, indem sie künstlerisch ausgelotet und sozial verhandelt wird.

Allen, die dieses anhaltende Experiment bis heute unterstützt haben, sei gedankt. Um die Dynamik des Ortes weiter zu entfalten, braucht die Villa Romana auch in Zukunft überzeugte Förderung von allen Seiten.



Kapitel 1



Ein Ort der Produktion und Kommunikation

S. 12

Einleitung

Das Künstlerhaus Villa Romana

Die Villa Romana ist ein Ort der zeitgenössischen künstlerischen Produktion und des internationalen Austauschs. Nur zehn Minuten vom Florentiner Stadtzentrum entfernt, vereint sie die Ruhe eines großen Gartengrundstücks mit der urbanen Realität einer Großstadt.

Der Villa Romana-Preis ist der älteste deutsche Kunstpreis. Seit 1905 wird er jährlich an junge, in Deutschland lebende Künstler verliehen. Seine Bestimmung ist es, herausragenden Künstlern die Gelegenheit zu geben, sich während eines längeren Aufenthalts in Florenz auf die Entwicklung ihres künstlerischen Werks zu konzentrieren. Oft stand der Villa Romana-Preis am Beginn einer Karriere und hat so moderne Kunstgeschichte mitgeschrieben.

Mit Ausstellungen, einem breiten Spektrum an Veranstaltungen und Einladungen internationaler Gastkünstler betreibt die Villa Romana den Dialog mit Produzenten und Publikum, platziert sich im internationalen künstlerischen Kontext und fördert die Kommunikation mit den Kulturen der Mittelmeerregion. In der an kunsthistorischen Schätzen überreichen Stadt Florenz hat sich die Villa Romana als ein Forum zeitgenössischer Kunst etabliert.

Träger der Villa Romana und Stifter des Villa Romana-Preises ist der gemeinnützige Villa Romana e.V. Hauptförderer des Vereins sind die Deutsche Bank Stiftung sowie der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien. Darüber hinaus unterstützen weitere Unternehmen, Stiftungen und Privatpersonen die Arbeit der Villa Romana.

Realitäten, Referenzen, Perspektivwechsel ein Gespräch in der Villa Romana

S. 13



Realitäten, Referenzen, Perspektivwechsel

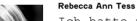
Ein Gespräch in der Villa Romana mit Nora Schultz, Rebecca Ann Tess (beide Villa Romana-Preisträgerinnen 2011), Mirene Arsanios, Setareh Shahbazi (Gastkuratorin und Gastkünstlerin aus Beirut), Giacomo Bazzani (Kurator in Florenz) und Angelika Stepken (Leiterin der Villa Romana).

Italien ist für Nordeuropäer immer noch von Projektionen verstellt: Es ist das Land, in dem die Zitronen blühen, es war die erste Adresse für den deutschen Wirtschaftswunder-Massentourismus. Wie nähert man sich heute den Realitäten einer italienischen Stadt wie Florenz, wenn man dort für mehrere Monate ,residiert'? Wie erlebt man Gegenwart in einer Stadt, die von der Geschichte zehrt? Ist das Italien der Deutschen auch das Italien der Libaneserinnen, Ägypter oder Palästinenser? Und wie wird eine Einrichtung wie die Villa Romana heute von den Künstlern, Kuratoren und dem Publikum in Florenz wahrgenommen? Das folgende Gespräch, im April 2011 im Garten der Villa geführt, geht auf diese Fragen aus verschiedenen Perspektiven ein.



Giacomo Bazzani

Fangen wir doch mit Euren Eindrücken als ,artists in residence' in Florenz an \dots





Ich hatte nie im Sinn, in Italien zu leben. Es ist ein Land, über das ich nicht viel weiß, auch wenn es so nah bei Deutschland ist. Ich war in den Ferien in Venedig und Neapel und bin an der Politik Italiens interessiert, die ja im europäischen Kontext sehr speziell ist. Jetzt lebe ich seit gut drei Monaten hier und bin froh, so viel Zeit zu haben. Ich laufe nicht jeden Tag in die Stadt, verbringe viel Zeit im Studio. Aber man unterhält sich und bekommt die Infos, die man braucht. Ich weiß noch nicht viel über die Kunstszene hier, mir geht erst einmal darum, einen allgemeinen Eindruck davon zu bekommen, welchen Stellenwert zeitgenössische Kunst in Italien hat.



Nora Schultz

Die Residenz gibt uns Zeit, eine Möglichkeit langfristig zu denken, was ich wirklich schätze. Es ist ruhig, man ist in der Stadt, aber am Rande, man kann sich gut konzentrieren. Besonders ist, dass und wie man hier mit der Geschichte, mit verschiedenen zeitlichen Lagen konfrontiert wird. Das beschäftigt mich.



Mirene Arsanios

Setareh und ich waren ja nur sechs Wochen hier. Für uns war es ein Kontrast zum urbanen Chaos in Beirut, wo du nie richtig Ruhe findest. Für mich war der Raum der Villa wichtig. Ich bin natürlich auch in die Stadt gegangen. Aber Florenz ist keine Stadt, in die man einfach eindringen kann, zu der man schnell eine Verbindung findet.



Setareh Shahbazi

Wenn du aus Beirut kommst, aus einer Region, die täglich mit sehr großen Themen zu tun hat, dann erfährst du dich hier plötzlich losgelöst, "unplugged' von vielen alltäglichen Dingen. Das ermöglicht, zu dir selbst zurückzukommen. In Beirut fällt es manchmal schwer an ein Bild, an eine Zeichnung zu denken, weil ringsum all diese sehr wichtigen Dinge, Politik, Katastrophen etc. geschehen. Manchmal kommt es einem hier dann wie eine Täuschung vor: Du machst







Ausflüge, alles sieht schön aus, die Menschen sind glücklich, alles sieht so gesund aus. Das ist ein total anderes Set Up, um über Kunst nachzudenken: Woher sie kommt, warum du dich damit beschäftigst. Du denkst plötzlich, es geht nur noch um dich und den Raum ringsum. Andererseits hast du hier die ganze Kunstgeschichte. Das schätze ich sehr.

Angelika Stepken

Giacomo, Du lebst in Florenz, hast hier studiert. Ist es für Dich auch schwer, Dich zu Florenz zu verhalten, seiner Oberfläche zwischen Disney Land und Museum?

Giacomo Bazzani

Natürlich mag ich an Florenz nicht den Disney Park, aber es ist meine Stadt. Die Florentiner glauben zum Teil noch, in der Renaissance zu leben. Das bringt auch Geld und Jobs. Es ist eine Art theatralischer Repräsentation des Lebens. In der Peripherie ist Florenz anders, dort gibt es Alltag, Widerstände, Bewegung. Für jemanden, der mit zeitgenössischer Kunst arbeitet, ist Florenz nicht einfach. Die Stadt ist an einer Leonardo-Ausstellung interessiert, weil dafür Millionen Touristen kommen. Eine Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst zu finden ist schwieriger.

Angelika Stepken

Aber es gibt doch Ausstellungsorte für zeitgenössische Kunst in Florenz, das EX3, BASE, Strozzina, und in Prato das Museum. Es gibt Künstler verschiedener Generationen, junge Kuratoren. Es ist keine Wüste hier. Auch wenn es für Auswärtige schwer ist, eine Übersicht, überhaupt Informationen darüber zu finden. Florenz bietet jenseits der touristischen Standardroute kaum lesbare Oberflächen an. Vieles, was hier passiert, hat punktuellen Charakter, wird nicht langfristig angekündigt oder verfolgt.

Mirene Arsanios

Wie überleben diese Initiativen dann? Verlassen sie sich auf ihre communities, die private Netzwerke unterhalten?

Giacomo Bazzani

Es gibt zwischen Florenz, Prato und Pistoia - also in einem Umfeld von 15 Autominuten - eine Million Menschen. Wenn du ein gutes Programm machst, ist es nicht schwer, ein Publikum zu finden. Jeder in Florenz ist doch an Kunst interessiert, auch wenn nicht unbedingt an zeitgenössischer.

Setareh Shahbazi

Was machen die Studenten hier? Oft ist es doch so, dass man mit wenig Geld anfängt, sich selbst organisiert, Energie darein steckt, sich von alten Sachen abzuheben. Ich weiß nichts über die Akademie hier. Gibt es solche Initiativen?

Giacomo Bazzani

Ja, es gibt viele Initiativen. Das Problem ist, dass an der Akademie keine Künstler unterrichten. Es sind Leute, die von zeitgenössischer Kunst keine Ahnung haben, die sich mit traditioneller Kunst und der Geschichte der Stadt beschäftigen.

Nora Schultz

Für mich ist es interessant, den generellen Konflikt zu beobachten, den man nicht nur hier vorfindet: Was bedeutet es, etwas in einen bestimmten Kontext zu stellen und dann wird es Kunst genannt? Wie nehmen Leute das auf? Diese Diskrepanz zwischen dem alltäglichem Leben und künstlerischer Produktion gibt es immer. Die Frage ist, wie man mit diesem Konflikt positiv umgeht.

Setareh Shahbazi

Wenn du aus Berlin oder Beirut hierher kommst, verlierst du erstmal



dein Referenzsystem, deine Arbeit ist plötzlich nur noch deine Arbeit, ohne ein bestimmtes Netzwerk, ohne bestimmte Codes und Referenzen. Du siehst plötzlich nur noch Linie, Material.

Dann geht es um etwas, das man eigentlich nicht will.

Angelika Stepken

Du hast doch gerade vor ein paar Tagen erzählt, wie sehr umgekehrt aber auch professionelle Rahmenbedingungen Einfluss nehmen auf Deine Produktion.

Nora Schultz

Manchmal denke ich, dass meine Arbeit - besonders im italienischen Kontext - als eine sehr formalistische Sache betrachtet wird: als ob sie eingefroren und in die Vergangenheit zurückfallen würde, als ob ich einen Sprung machte zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft und die Vergangenheit immer größer sei. So verstehe ich meine Arbeit aber nicht. Es geht darum, wo die Produktion aufhört. Wenn ich etwas setze, heißt das nicht unbedingt, dass es sich nicht mehr verändert.

Mirene Arsanios

Vielleicht geht es eher darum, dass das "Lesen" Deiner Arbeit ein eingefrorenes ist?

Nora Schultz

Ein Werk wird in der Vergangenheit eingefroren wie eine rostige Oberfläche ... Vielleicht ist das ein Bedürfnis, die Leute suchen nach Arte Povera im Heute. Und dann siehst du natürlich alles in Referenz zur Vergangenheit.

Mirene Arsanios

Das heißt: Die Diskurse sind rostig und entsprechend werden Werke so gesehen.

Nora Schultz

Ich möchte mich nicht beschweren weder über das Land noch die Leute. Manchmal fühle ich mich auch sehr gut verstanden.

Mirene Arsanios

Ich habe die letzten sechs Jahre nicht in Italien gelebt und bin selbst nicht Künstlerin, d.h ich war damit nicht so konfrontiert. Als ich im MACRO in Rom arbeitete, war das meine erste Begegnung mit zeitgenössischer Kunst. Was ich aus dieser Zeit erinnere, ist vor allem die Hierarchie in den Institutionen, eine Art von fast archaischer Machtstruktur, in der Positionen festgehalten werden.

Angelika Stepken

Was Nora über die Rezeption ihrer Arbeit sagt, kann ich gut nachvollziehen an einem bestimmten Typ von Ausstellung: Es sind institutionelle Ausstellungen, die genauso angelegt sind, dass das einzelne Werk keine Wirkung entwickeln kann, dass es stets von einem gewissen Ausstellungsdesign oder kuratorialen Strategien gedeckelt bleibt. Die Kunst wird so klein gehalten, findet kaum wirkliche Präsenz.

Giacomo Bazzani

Viele zeitgenössische Künstler in Florenz werden noch mit den Augen der Arte Povera - ihren Methoden und formellen Strukturen - gesehen, es war halt die stärkste Position in der jüngeren italienischen Kunstgeschichte. Mit der Stadt ist es ähnlich: Die Vergangenheit wird zu einem Gefängnis. Du schaust dir alles an, als ob es noch im Rahmen der Renaissance stecken würde.

Deshalb möchte ich aber auch einmal sagen, wie überraschend und wichtig und interessant die Villa Romana heute ist: Hier trifft man interessante Leute von außerhalb und jeder Künstler, der hier

wohnt, ist in den letzten Jahren mindestens einmal vorbei gekommen. Die Villa Romana schafft Netzwerke, die es so vorher in Florenz nicht gab.

Angelika Stepken

Für uns geht es darum, mit der gegebenen Situation zu arbeiten und sie produktiv zu machen. Aber Fragen nach der Rezeption gehören dazu, um zu verstehen, wozu wir uns verhalten.

Nora Schultz

Diese Frage stellt sich überall. Italien ist ja nicht unrealer als Deutschland oder die USA oder England.

Ciacomo Bazzani

Ich habe mich eigentlich nie gefragt, wie die Villa Romana hier arbeiten kann, weil ich dachte, dass sie es gut macht. Schon die Tatsache, dass sie der Stadt die Möglichkeit gibt, zu erfahren was "draußen" passiert, ist wichtig und hilfreich. Andere Institutionen sind vielleicht größer und reicher, aber nicht so aufgeschlossen.

Setareh Shahbazi

Glaubst Du, dass das Florentiner Publikum schwerer Zugang zur Villa findet, dass sie zu "fremd" und entlegen ist?

Giacomo Bazzani

Nein, das Publikum kommt ja, das ist nicht das Problem. Die Villa Romana ist ja im Grunde in einer starken Position, sie muss keine Markenkünstler zeigen, um Besuchermassen anzuziehen. Sie kann mit experimentellen Projekten arbeiten und das ist es, was wir hier brauchen.

Angelika Stepken

Als ich vor vier Jahren herkam, war mein wichtigster Vorsatz, mich nicht von der Stadt als einem Museum erschlagen zu lassen, sondern sie als zeitgenössische Stadt mit knapp 400.000 Einwohnern, mit Tausenden von Migranten, Millionen von Touristen, Verkehrsproblemen etc. zu sehen. Andererseits gibt es diese Insider-Infos: Florenz werde von fünf Familien regiert, die Positionen in der Sparkasse, im Immobiliengeschäft, in der Freimaurerloge etc. inne hätten. Das ist dann schon anders als in Berlin oder New York ...

Giacomo Bazzani

Alle italienischen Städte haben diese Art von Familienstruktur, von Blutsbanden, die wichtiger sind als soziale und demokratische Strukturen. Aber als deutsche Institution muss die Villa Romana in diese Logik gar nicht eindringen, sie ist vielmehr eine Brücke nach draußen.

Mirene Arsanios

Was ich nicht verstehe: Warum kann sich eine italienische Institution nicht derart positionieren? Es ist sehr bequem, Aufgaben an fremde Strukturen zu übertragen. Als ob sonst alle Opfer der lokalen Verhältnisse seien und diese nicht bewusst aufrechterhalten würden. Die Leute könnten sich ja auch entscheiden, sie nicht zu unterstützen.

Giacomo Bazzani

Natürlich können wir jetzt über Italien und Politik sprechen. Ich wollte eigentlich nur beschreiben, wie die Villa Romana hier wirkt.

Angelika Stepken

Vielleicht sollten wir wieder zur künstlerischen Arbeit und ihren Produktionsbedingungen zurückkommen. Mirene bereitet für 2011/2012 ja eine Folge von Symposia in der Villa vor, zu denen künstlerische Initiativen aus Berlin, Beirut und Italien eingeladen werden. Mirene, wie schaut man von Beirut aus auf die italienische Realität?

Mirene Arsanios

Ich kann über die Perspektive einer lokalen kulturellen Produktion in Beirut sprechen. Italien ist für uns Teil Europas, was Grenzen, Visa, Reisemöglichkeiten betrifft. Wenn du in Beirut im kulturellen Feld arbeitest, gibt es kein Geld. Du musst dauernd Finanzierung bei den ausländischen Instituten beantragen. Das ist unsere Beziehung zu Europa. Und eigentlich willst du diese Kulturinstitute nicht um Unterstützung bitten, weil sie natürlich ihre eigenen politischen Agendas verfolgen. Dort geht es immer um ,Vermittlung'. Unser Programm von ,98weeks' ist nicht abhängig von diesen Vermittlern, aber viele libanesische Kulturprojekte sind es. Abgesehen davon, ich bin in Italien aufgewachsen und 2006 weggegangen, weil es für mich nicht befriedigend war, hier zu arbeiten. Ich lebte in Rom und Rom ist sehr italienisch in dem Sinne, dass es sich ewig selbst wiederholt. Das war für mich erstickend.

Angelika Stepken

Du hast vor einer Weile gesagt, Italien habe eine "dominante Kultur", wie es sie in Berlin oder Beirut nicht gibt. Was meinst Du damit?

Mirene Arsanios

Dominant bedeutet, dass keine andere Referenz denkbar ist. Es ist eine Kultur, die sich immer auf sich bezieht.

Setareh Shahbaz

Aber die funktioniert ja nur in guten Zeiten. Bei Stress, zum Beispiel bei dem, was jetzt in Süditalien mit den Flüchtlingen passiert, werden die Grenzen dicht gemacht. Das ist ein sehr kurzfristiges Programm, nicht mal von Dominanz, sondern gegenüber schwächeren Ländern um die Ecke, in denen es ganz andere Probleme gibt.

Angelika Stepken

Giacomo, Du hast nichts von Deinen Projekten erzählt, zum Beispiel in der größten chinesischen Community in Europa, in Prato bei Florenz.

Giacomo Bazzani

Ja, ich dachte, es wäre unhöflich, zu viel von mir zu sprechen ... Ich habe vor fünf, sechs Jahren ein zweijähriges Projekt gemacht, einen Prato-Führer. Prato ist der wichtigste Industriestandort in der Toskana, zehn Prozent der Bevölkerung sind Chinesen. Der Bürgermeister von Prato, mit Berlusconis Unterstützung gewählt, würde sie am liebsten wieder nach Hause schicken. Die Idee des Buches war es, ein Netzwerk gegen die Wand der Ausgrenzung zu bilden. Dann haben wir vor zwei Jahren in Florenz ein Projekt realisiert , Tools for revolution or just for sale', bei dem 43 Künstler - ein Großteil aus Florenz - untersuchten, wie die Idee des freien Marktes und die der Revolution sich zueinander verhalten. Da gab es Künstler, die in Isolotto gearbeitet haben, einem Viertel, das heute gentrifiziert ist, in den 60er und 70er Jahren aber Schauplatz von Arbeitskämpfen war, oder in Le Piaggie, einer vernachlässigten Zone von Florenz, wo quantifiziert wurde, wo Kommunikation im öffentlichen Raum stattfindet. Jetzt im Frühjahr habe ich sechs Kuratoren und Museumsdirektoren aus Europa eingeladen, im Museum von Monsummano Lectures zu halten darüber, wie ein Museum und für wen es heute arbeiten kann. Dieses kleine kommunale Museum sucht nach einem neuen Profil, nach einer Positionierung zwischen lokaler Bevölkerung und überregionaler Kunst.

Angelika Stepken

Nora und Rebecca, Ihr werdet insgesamt zehn Monate in Florenz

S. 18



verbringen. Wir haben uns bei der Neupositionierung der Villa Romana überlegt, ob eine solche Dauer weiterhin sinnvoll ist.

Nora Schultz

Ich denke ja. Wenn der Aufenthalt kürzer ist, wird es zu einem Projekt. Dann siehst du die Stadt und alle Fragen eher oberflächlich. So kann man sie wieder und wieder stellen.

Rebecca Ann Tess

Florenz ist ein anderer Ort als z.B. New York oder London, wo man schon in etwa weiß, was einen erwartet und was möglich ist. Hier kommt man an und denkt: Mal sehen, was es so gibt. Man hat Zeit, in Italien zu reisen und einen weiteren Blick auf die Kultur zu finden, nicht nur Stereotypen zu wiederholen. Das interessiert mich sehr.

Giacomo Bazzani

Glaubst Du, dass diese Erfahrungen für Deine Arbeit nützlich sind?

Ich glaube zu reisen, bzw. die gewohnte Umgebung zu verlassen, ist immer gut für die künstlerische Arbeit. Ich bin eine langsame Arbeiterin, ich sammle Ideen und mache dann vielleicht erst ein Jahr später etwas damit. Um diese Erfahrungen zu verarbeiten, brauche ich Ruhe und Raum, wovon mir hier viel zur Verfügung steht.



Kapitel 2



2008-2012

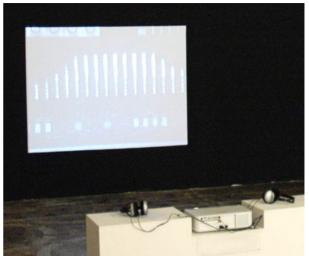
Das Ausstellungsprogramm

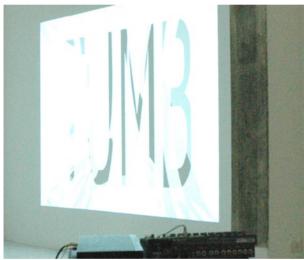
In den drei Ausstellungsräumen im Erdgeschoss der Villa Romana sowie im Garten-Pavillon und Außenbereich werden fortlaufend Ausstellungen realisiert. Das Programm ist international orientiert und berücksichtigt spezielle Projekte von Gastkünstlern aus der Mittelmeerregion wie auch Kooperationen mit jungen italienischen KuratorInnen. Die erste Präsentation im Jahr gilt in der Regel den soeben eingetroffenen Villa Romana-Preisträgern, die dann ein weiteres Mal während der Open Studios im September Arbeiten präsentieren.

Dani Gal	22
Edi Hila	23
Rosa Barba	24
Karen Sargsyan	25
Kai Schiemenz	26
Collier Schorr	28
Katharina Karrenberg	29
Villa Romana-Preisträger 2009	30
Olivier Foulon, Kalin Lindena,	
Eske Schlüters, Benjamin Yavuzsoy	
Tools for Revolution or just for Sale	32
Thomas Kilpper	34
Die einsamen Inseln im Mittelmeer	36
Amedeo Martegnani, Armin Linke, Giovanna Silva,	
Giuseppe Ielasi, Renato Rinaldi, Giulia Di Lenarda	
Marine Hugonnier	37
(e.) Twin Gabriel	38
Per non dormire	39
Michael Buthe, Max Klinger, Jutta Koether	
Villa Romana-Preisträger 2010	41
Sebastian Dacey, Anna Heidenhain,	
Anna Möller, Martin Pfeifle	
25 hours a day	43
Simona Barbera, Luciano Maggiore, Filippo Manzini	
Klaas Kloosterboer	45
Bahman Jalali	46
Legal Disagreements/Disaccordi Legali	47
Matteo Cavalleri, Luisa Lorenza Corna	
Eran Schaerf	49
Villa Romana-Preisträger 2011	50
Thomas Kilpper, Nora Schultz,	
Rebecca Ann Tess, Vincent Vulsma	
Dokumentation Reiner Ruthenbeck	52
Ming Wong	54
After Prisma	56
Lampedusa. The Day After. Visuelle Perspektiven	57
Monolith/Life	58
Aglaia Konrad, Willem Oorebeek	
Marey Effekt	59
Villa Romana-Preisträger 2012	60
Wolfgang Breuer, Nine Budde,	
Yorgos Sapountzis, Sophie Reinhold	
Supplica per un'appendice	62
Ketty La Rocca, Jacopo Miliani, Anna Möller,	_
Henrik Olesen, Eske Schlüters	
Eleni Kamma	64
Gianfranco Baruchello	65
Voices of Truth	66
Adrian Paci, Damir Očko, Ibro Hasanovic	
Il giardino dei corpi	68
Antie Majewski Pietr Nathan	

Dani Gal (Berlin) ✓ Villa Romana-Preisträger 2008









Linke Spalte:
La Battaglia, 2007,
Video/Ton, 9'12"
Rechte Spalte:
Nothing here but the
recordings, 2005,
Video, 8'43"

Edi Hila (Tirana) ✓ Senza angeli





Oben:

Tiere, 2007, Öl auf Leinwand

Unten:

Ausstellungsansicht Gartensaal

Rosa Barba (Berlin) 7







Oben:

Screening während der Ausstellungseröffnung Mitte:

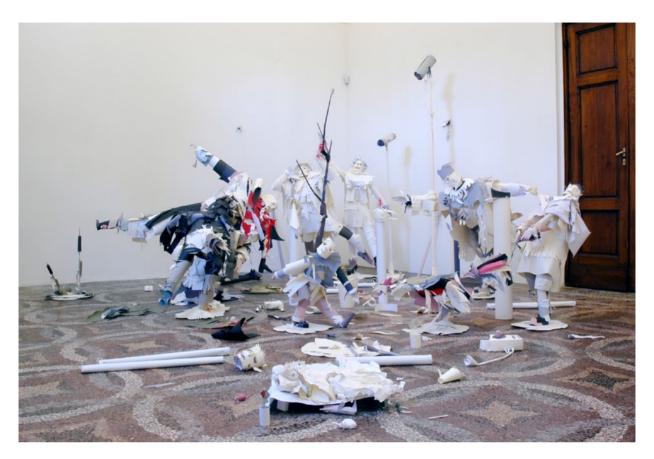
Ausstellungsansicht Gartensaal

They Shine, 2007, 35mm
Film

Unten:

Western Round Table, 2008, 16mm Projektoren

Karen Sargsyan (Yerevan/Amsterdam) → Philosophy in bed or Eva's aria



21.06.-31.11.2008

Kai Schiemenz (Berlin)

Rural Delights — Der Garten als unerwarteter Antrag









Katharina Karrenberg (Berlin) ∠ CINA_CINE_CRIME









Oben:
CINE CINE CRIME.
Uccello: La battaglia
di San Romano (inclusa)
2008, Zeichnung, Fotografie, Druck, Video,
Glas, Spiegel, Spiegelfolie, Karton
Unten:
Pietà, 2008
Videoinstallation

Benjamin Yavuzsoy (Hamburg) Eske Schlüters (Hamburg) Kalin Lindena (Berlin) Olivier Foulon (Berlin)





Oben:

Benjamin Yavuzsoy links: <u>Ein Schlüsselsatz</u>,

2008, Video

rechts: Alle Wünsche gehen in Erfüllung, 2007, Video

Unten:

Eske Schlüters, <u>After the</u> Rehearsal, 2008, Video





Oben: Kalin Lindena Oberwindien, 2009, farbiges Glas, Stoff, Eisenaufhängung Im Vordergund: Benjamin Yavuszoy Letter Paper, 2008/2009, Papier Unten: Olivier Foulon, Ohne Titel (helles Coelinblau), 2008, Öl auf Leinwand

Tools for Revolution or just for Sale

Gaia Bartolini, Filippo Basetti, Mark Brogan, Leone Contini,
Andrea Geyer, Mariam Ghani, Gruppo 11 Spine, Gruppo Mara,
Ashley Hunt, Cemile Kaptan, Katharina Karrenberg, Kilroy,
Margherita Isola, Liquid Cat, Sheila Massellucci, Jacopo Miliani,
Naeem Mohaiemen, Silvio Palladino, Mario Rizzi, Switch — Creative
Social Network, Justin Randolph Thompson, Noa Treister,
Benjamin Yavuzsoy, Ergin Zaloshnja

Kurator: Giacomo Bazzani (Florenz)









Links:
Benjamin Yavuzsoy
Letter paper, 2009, Papier
Catia Siligardi
Le Piagge - Comunicazione
silenziosa, 2009, Fotodrucke
Rechts:
Kilroy, Lotta integrata Firenze, 2009, Installation





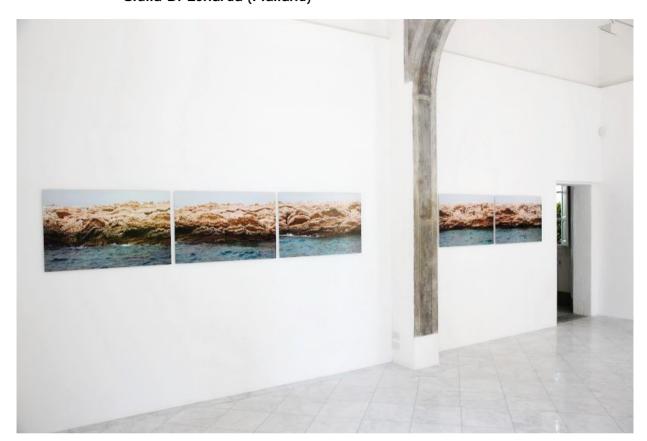




20.05.-19.06.2009

Die einsamen Inseln im Mittelmeer

Ein Projekt von Amedeo Martegani (Mailand),
Armin Linke (Berlin/Mailand), Giovanna Silva (Mailand),
Giuseppe Ielasi (Mailand), Renato Rinaldi (Udine),
Giulia Di Lenarda (Mailand)



02.07.-21.08.2009

Superstudio's Misura furniture series again: a model for a revolt





Oben:

Superstudio's Misura furniture series again: a model for a revolt, 2009, MDF und original Superstudio's laminal (Installationsansicht) Unten: Superstudio, Fotografie der Prototypen, Reproduktion, 1972

(e.) Twin Gabriel (Berlin) *→*Zonenrand (Lumper und Splitter)





Oben:
Ausstellungsansicht Salone
Unten:
Zonenrand, 2007/2009
(Deesdorf, Super-8)



Per non dormire

Michael Buthe (1944—1994), Max Klinger (1857—1920),

Jutta Koether (New York), ausgewählt von Olivier Foulon (Berlin)







Oben: Jutta Koether, \underline{V} , 2009 mixed media und flüssiges Glas auf Leinwand Unten: Jutta Koether, live act 06.11.2009









Oben:

Michael Buthe,
Phantomas Phantastico.
Ein Orientalischer
Prinz Grüsst Coloniae,
1979, Farbfilm 58'
rechts und links:
Max Klinger,
Zeichnungen

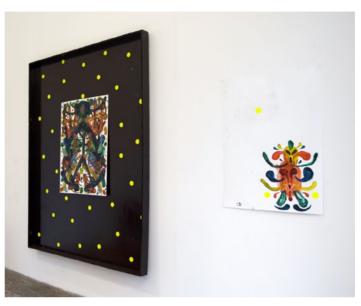
Unten:

Links: Max Klinger,

Neue Träume von Glück,

1887, Feder und Pinsel
in Schwarz, Pinsel in
Weiß, Bleistift
Rechts: Max Klinger,
Schwebende weibliche
Figur mit erhobenem Arm,
um 1878, Feder in
Schwarz

Martin Pfeifle (Düsseldorf) Anna Möller (Hamburg) Anna Heidenhain (Istanbul) Sebastian Dacey (Berlin)





Oben:

Links: Sebastian Dacey, $\;$ Anna Heidenhain, $\underline{\text{Change}}$ Ohne Titel, 2010, Öl of Scene, 2009, Acryl auf Papier auf Karton auf Leinwand mit mit ,Penny-Markt'-Punk- Metallschicht Rechts: Sebastian Dacey, Heidenhain, <u>Gül</u>, 2010, auf Papier

Unten:

Im Vordergrund: Anna Ohne Titel, 2010, Öl zwei Bücher illustriert mit Collagen



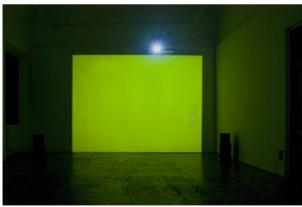






25 hours a day Simona Barbera (Genua/Oslo), Luciano Maggiore (Bologna), Filippo Manzini (Florenz)





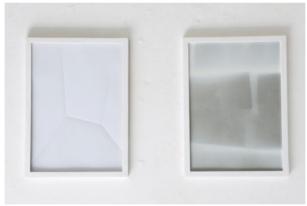


Oben: Simona Barbera Black Landscape, 2010, Performance vor Wandmalerei Unten: Luciano Maggiore, Percipizio, 2010, 2-teilige Videoprojek-

tion mit Ton







Oben:
Filippo Manzini, Ohne
Titel, 2010, Draht
(diverse Objekte,
Installationsansicht)
Unten:
Filippo Manzini
Links: Ohne Titel,
2010, gefaltetes Papier
Rechts: Ohne Titel,
2010, Spraylack auf
Karton





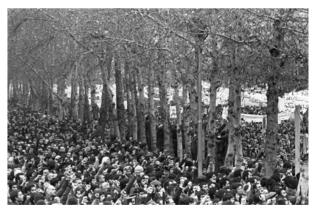
Oben: Von links nach rechts: 07164 (blue suit), 2007, Alkyd auf Leinwand und Video 10138, 2010, Alkyd auf Leinwand <u>08128</u>, 2008, Öl auf Stoff 10139, 2010 gerahmte Fotografie und Stoff 10139, 2010, Körbe und Gips Unten: 09101 (archieman), 2009 Stanniol, Video (box)

Bahman Jalali (Teheran)

Excerpts from a Lifework: Photography in Iran 1966-2010







Oben:

Desert architecture, 1977-1991 s/w Fotografie Unten: Iranian revolution, 1978-1979 Teheran, s/w Fotografie

Legal Disagreements / Disaccordi Legali
Piero Frassinelli / Superstudio, Tellervo Kalleinen & Oliver
Kochta-Kalleinen, Bernard Khoury und Yasmine Almachnouk,
Frauke Gerstenberg und Jan Liesegang / Raumlabor, Eva Sauer und
Robert Pettena, Cartografia resistente, Brave New Alps, Lungomare /
Osservatorio Urbano, Jan Van Eyck Academie, Design Department
(Jack Henry Fisher und Luisa Lorenza Corna).
Ein Projekt von Matteo Cavalleri (Bergamo/Palermo) und Luisa
Lorenza Corna (Bergamo/London) für Millepiani

FUOLO SKA ALLE GALERE AGISCI PER **ROVESCIRRE A LIBERE TUTTI SO3 TRUIS** SETIO PIOM THX MORTE RULES ALLO STATOT COLLETTIVO PIAM AUTONOMO VIOLA 1978 S.P.A. DENTRTO UARII FAMER DA NELLE GALERE LUNE LS PC LUNO FASCI MERDE FASCISTA ALLA GOGNA LUNE TREMA MDR SMI! SHIVA OC SHIVA OC CREW E L KR! OC MESH OC TI AMMAZZO LUNE INKARKZ FASCI MERDE TRX JAOONE G A 10,100,1000 PIAZALE LORETO Ai ULTRAS NO UISNE FASCI RIBES ADR! ADR A RIBES ADR! jADO KARMIX! VISHT MERDE! CESTO SI AKMG P-W SEPO? M SEPO AKOG PIAM? SEPOS FASCI MERDE OROO MUSH. MUSH IOAM EUZARETTI MUSH DEO MUSH LA LUTTIA PAGA LIBERI TUTTII NON SI CAPISCE ANTIFA + NULLA! A KIKU KIKU LA LUTTIA PAPA PORUOUZI' KROSTA QUANTO? 10! CERI GAIO! NO AI LAGER PER IMMIGRATI

via masaccio, 223









Oben links und unten:
Brave New Alps,
La città negata, 2010,
Schablone, Poster,
Ständer, Video
Rechts:
Brave New Alps,
Cartografia Resistente,
2004-2010

Eran Schaerf (Berlin) *⊠* Wanderblog







Oben:

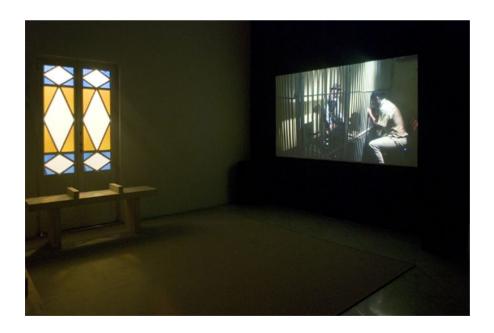
A Witness Unsummoned,
2010, Video, 51' loop

Unten:

Further Announcements (#1-#3), 2010, Digital-druck, Filzstift

Nora Schultz (Berlin) Rebecca Ann Tess (Frankfurt) Vincent Vulsma (Berlin) Thomas Kilpper (Berlin)





Oben:

Nora Schultz, Ohne Titel, 2010, Stahl, Regenjacke, Fotografie, Magnet Unten: Rebecca Ann Tess, A Crime must be Committed, 2010, HD-Video, 13', Teppich, Bänke, Flatscreen

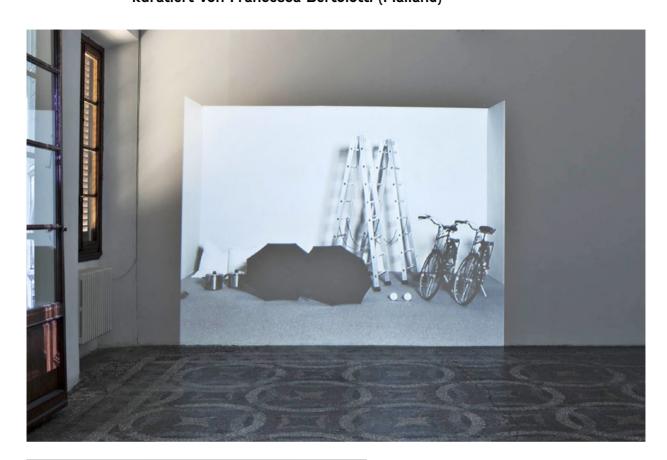




Oben:

Vincent Vulsma, ARS NOVA E5305-B #4, #5, 2009, Spray auf Folie auf vorgefertigter Leinwand, (13-teilige Bilderserie) Unten: Thomas Kilpper, Anemonevej Surprises, 2010, Nakskov, Lolland, Dänemark, MDF-Platten, Holz, Fotografie

Dokumentation Reiner Ruthenbeck kuratiert von Francesca Bertolotti (Mailand)





Oben:

Dingpaare: Besen,
Kissen, Töpfe, Regenschirme, Leitern,
Wecker, Fahrräder,
1972, Projektion
Unten:
Fensterbleche - von
unten / von oben, 1978,
schwarz lackiertes
Eisen, Projektion

Arche Noah I, je zwei







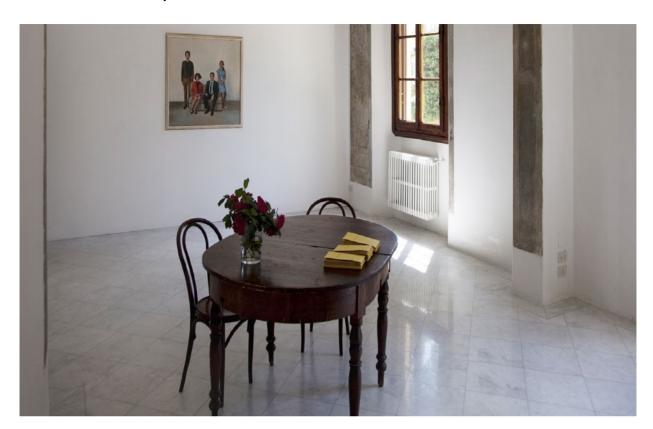




Oben: Aufhängung IV (weißes Dreieck), 1980, weißer Stoff, schwarz lackiertes Metallvierkantrohr, Projektion Mitte: Verspannung V (Stoffring mit Latten-T), 1969, dunkelroter Stoff, 2 schwarz lackierte Latten, Splint, Projektion Möbel IV, 1968, Eisenrohrgestell, matter Klarlack, 62 dunkelrote Stoffstreifen Projektion Unten: Hängende Platte (diagonal), 1971, schwarz lackiertes Eisen, Drahtseil Lattenpyramide, 1967-1968, schwarz lackiertes Holz, 56 Latten, Projektion

Linke Spalte:

Rechte Spalte:
Spreizobjekt, 1969,
20 schwarz lackierte
Holzlatten, mit
Dübeln versehen,
Projektion
Mitte:
Doppelelemente, 1969,
schwarz lackiertes
Holz, 15 Elemente,
Projektion





Oben: Im Hintergrund: <u>Die Familie</u>, 2011, Öl auf Leinwand, hergestellt in Dafen, China

Unten:
Devo partire. Domani., 2010
Episode der Dienstmagd,
Video









Devo partire. Domani., 2010,

Oben: Episode des Sohnes Mitte: Episode des Vaters Unten: Episode der Tochter Rechts: Episode der Mutter

5 Kanal Video

After Prisma ✓

Alessandro Agudio, Paola Anzichè, Zuzanna Czebatul, Luca De Leva, Derek Di Fabio, Flo Maak, Beatrice Marchi, Jacopo Mazzetti, Alessandro Nucci, Davide Stucchi Kuratiert von Paolo Emilio Antognoli Viti (Lucca)





Oben: Paola Anzichè, <u>Camouflage</u>, 2010, Geflecht von verschiedenfarbigen Stoffen <u>Choreographie Madras</u>, 2010, Stoffstreifen, Fantasie Madras Ohne Titel, 2010,
gelb-orange-roter
Netzstoff
Unten:
Links: Alessando
Agudio, Problemi 2011,
2011, Kletterbalken,
Kunstharz



Rechts: Alessandro Nucci, Sdjjijdriosmpadow ooppappjjriipijjjdhh, 2011, D-print Lampedusa. The Day After. Visuelle Perspektiven

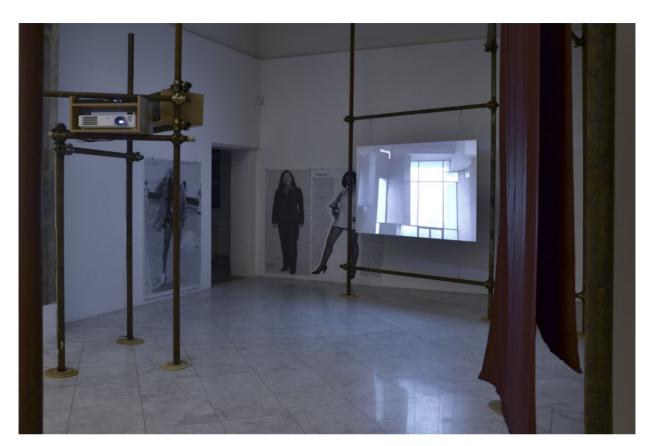
Armin Linke mit Filippo Baracchi, Lisa Bergmann, Valeria Malito,
Laura Morcillo, Chris Spatschek
Kuratiert von Maurizio Bortolotti (Mailand)







Monolith/Life Aglaia Konrad und Willem Oorebeek (Brüssel)





Marev Effekt 7

Emanuele Becheri, Ruben Bellinkx, Daniela De Lorenzo, Carlo Guaita, Davide Rivalta, Oleg Tcherny, Erwin Michelberger Kuratiert von Alessandro Sarri (Mailand)



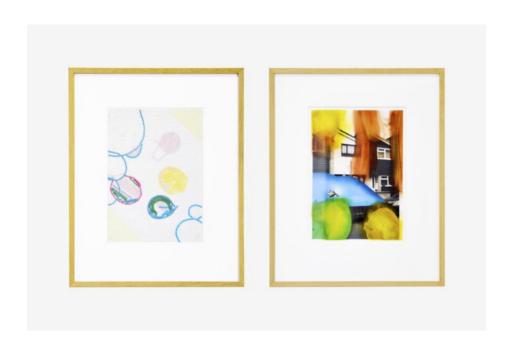






Oben links: Unten links: Ruben Bellinkx, Davide Rivalta, Lupo, The musical Chair, 2007, 2010, Bronze 16 mm auf DVD Unten rechts:
(Ausstelungsansicht) Carlo Guaita,
Oben rechts:
Oleg Tcherny / 2011, Blei, Tinte,
Erwin Michelberger, Papier, Schnur,
DOCH, 2006, DVD, 79' 20 x 12 x 15 cm

Wolfgang Breuer (Berlin), Nine Budde (Berlin), Yorgos Sapountzis (Berlin), Sophie Reinhold (Berlin)







Wolfgang Breuer, O.T., 21 x 29,7 cm O.T., 2011, Toner auf ca. 60 cm Farbkopie, 21 x 29,7 cm O.T., 2012, Öl auf Unten links: Sophie Reinhold, Portrait of a Young Unten rechts:
Woman II, 2011, Sophie Reinhold, Öl auf Marmorgrund auf Perfetto, 2012, Beton, Leinwand, 30 x 40 cm

O.T., 2012, Öl auf Leinwand, Durchmesser Marmorgrund and Leinwand, 30 x 40 cm Stahl, Maße variabel







Oben: Yorgos Sapountzis, Fast Cast Past, 2011, Videoinstallation, Video, 5', Stangen, Band, Stoff

Mitte: Nine Budde, <u>I lost my</u> <u>sense of Romanticism</u>, 2009, Video, Ton, 9' Unten: Nine Budde, <u>Déjà Vu</u>, 2011, Fotografien, je. 60x45 cm

Supplica per un'appendice

Ketty La Rocca, Jacopo Miliani, Anna Möller, Henrik Olesen, Eske Schlüters







Oben:
Ausstellungsansicht Salone,
Ketty La Rocca
J, 1970
schabloniertes Plastik
Sammlung Michelangelo Vasta
Jacopo Miliani
If Audience, 2012
Fotografie, Plexiglas,
Teppich, Ton
Unten:
Ketty La Rocca,
Installazione con specchio,
1967, 3-teilig, schwarz
lackiertes Eisen, Spiegel







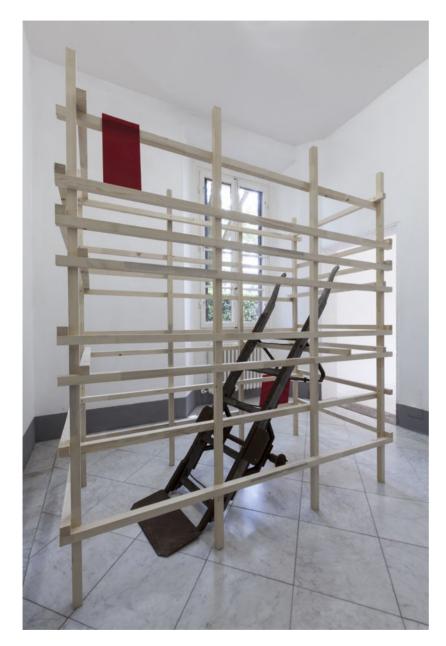


von oben nach unten:
Gartensaal
Links: Anna Möller
Ohne Titel (For Ketty),
2011, Inkjetprint
Rechts:
Eske Schlüters
"Per quanto mi riguarda",
2012, Video, 8', Dia, Ton
Unten Links:
Henrik Olesen
K.E.T.T.Y.L.A.R.O.C.C.A.
B.I.A.N.C.O.N.A.P.A.L.M.,
2012, collage

Ausstellungsansichten

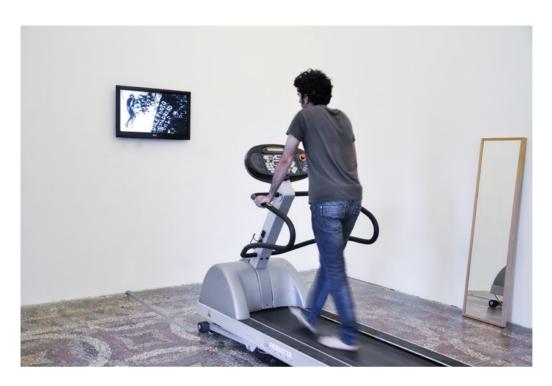
S. 64

From bank to bank on a gradual slope Eleni Kamma (Brüssel/Maastricht)





Psicogim ☐ Gianfranco Baruchello (Rom)





Voices of Truth

Adrian Paci, Damir Očko, Ibro Hasanovic
Kuratiert von Adela Demetja (Frankfurt, Tirana)











Links:
Damir Očko,
The Moon Shall Never Take My
Voice, 2010
HD Video, 19'16", Ton, Farbe
Rechts:
Ibro Hasanovic,
A Short Story, 2011, 10'20",
16 mm, Ton, Farbe

Il giardino dei corpi Antje Majewski und Piotr Nathan (Berlin)



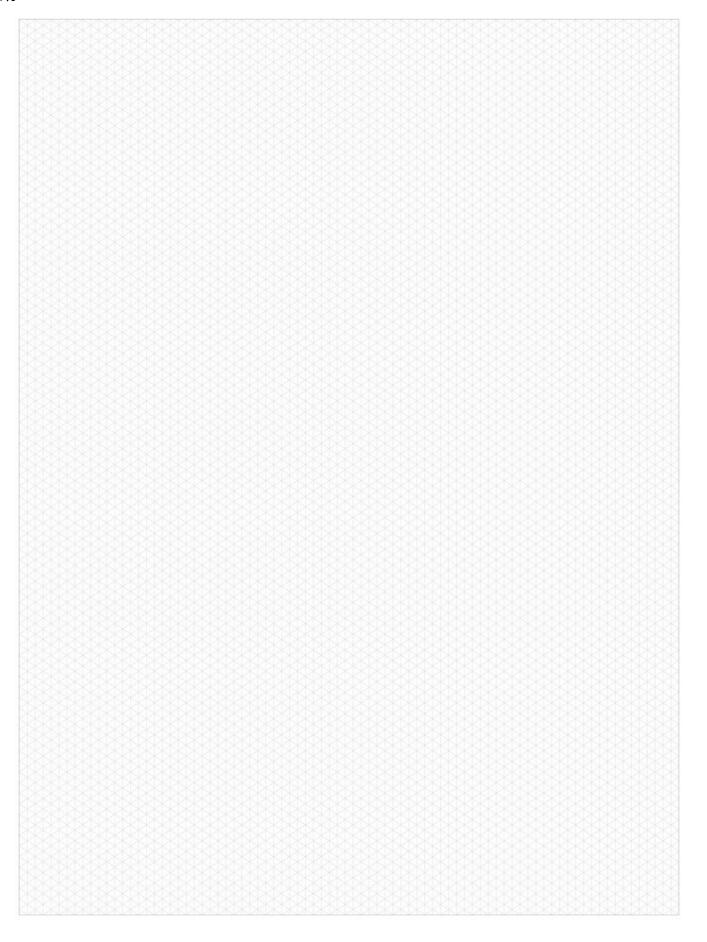


Ausstellungsansicht Gartensaal Piotr Nathan, Wenn es nur möglich sein könnte, würde ich mir lebenslang die Zeichnungen von Pontormo anschauen, 2012

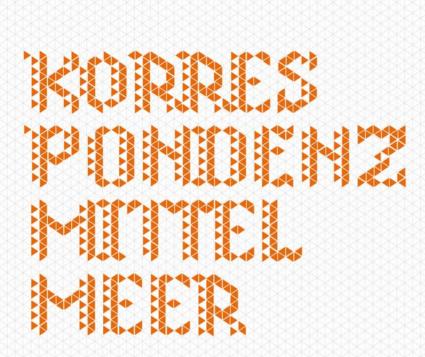




Oben:
Ausstellungsansicht Gartensaal
Antje Majewski
Unten:
Ausstellungsansicht Salone
Antje Majewski



Kapitel 3



Gespräche mit internationalen Gastkünstlern

S. 72

Gespräche mit internationalen Gastkünstlern

Jährlich werden internationale Gastkünstler – vornehmlich aus der Mittelmeerregion oder projektbezogen – zu zwei- bis dreimonatigen Aufenthalten in der Villa Romana eingeladen. Sie erweitern die Reflektion künstlerischer Produktionsbedingungen und bereichern den Diskurs nach innen wie außen.

Gastkünstler 2007—2012

Edi Hila (Tirana)
Karen Sargsyan (Amsterdam)
Erik Göngrich / Ines Schaber (Berlin)
Aglaia Konrad (Brüssel)
Wafa Hourani (Ramallah)
Hany Rashed (Kairo)
Bahman Jalali / Rana Javadi (Teheran)
Eleni Kamma (Brüssel / Athen)
Mirene Arsanios und Setareh Shahbazi (Beirut)
Enkelejd Zonja (Tirana)
Eman Hamdy (Alexandria)
Karim Rafi (Casablanca)

.....

Edi Hila (Tirana)	
Interview: Wir verlieren sehr viel Zeit	73
Eleni Kamma (Brüssel / Athen)	
Interview: Koexistenz in Zwischenräumen	77
Wafa Hourani (Ramallah)	
Interview: Konflikte einer fiktiven Zukunft	80
Bahman Jalali / Rana Javadi (Teheran)	
Interview: Warum fotografieren Sie?	83
Hany Rashed (Kairo)	
Interview: Pop-Art und alte Meister	88
Eman Hamdy (Alexandria)	
Interview: Mein Land ist, wo meine Meinung	
respektiert wird	92
Enkelejd Zonja (Tirana)	
Interview: Surreale Historienbilder	96

Wir verlieren sehr viel Zeit Der Maler Edi Hila (Tirana) im Gespräch mit Angelika Stepken

Edi Hila verbrachte im Sommer 2007 zwei Monate als Gastkünstler in der Villa Romana. In der Folge entstanden Malereien, die von seinen Erfahrungen und Erinnerungen an Florenz geprägt sind.

1974 reiste Edi Hila im Auftrag des neu zu gründenden staatlichen albanischen Fernsehens für drei Monate nach Florenz, um hier beim staatlichen italienischen Fernsehen Rai zu volontieren. Nach seiner Rückkehr wurde er aufgrund eines in Ungnade gefallenen Auftragwerks zu einem unbefristeten Arbeitsdienst verurteilt und durfte seine Arbeiten während des Hodscha-Regimes nie mehr ausstellen.

Seine Malerei entstand mehr als zwei Jahrzehnte lang unter Ausschluss von Öffentlichkeit. Sie nährte sich in dieser Zeit des inneren Exils wesentlich aus Erinnerungen an seine einst humanistisch geprägte Heimatstadt Shkoder an der Nordgrenze Albaniens. Nach dem Zusammenbruch der Hodscha-Diktatur übernahm Edi Hila eine Professur an der Staatlichen Kunstakademie in Tirana, an der er in den 60er Jahren selbst studiert hatte. Er wurde zum einflussreichsten und weltoffenen Lehrer für die jungen Generationen albanischer Künstler. In den 90er Jahren öffnete sich seine Malerei motivisch den zum Teil brachialen Transformationsprozessen in Albanien. Gleichwohl bleiben seine Bilder stets von einer unheimlichen Stille, ihre Motive überzogen von einem Schleier des Unwirklichen oder Fiktiven.

Angelika Stepken

Edi, als Du den Sommer 2007 als internationaler Gastkünstler in der Villa Romana verbrachtest, bist Du Deiner Geschichte aus den 70er Jahren wieder begegnet. Was empfandest Du, als Du nach Florenz zurückkehrtest? Wie hat sich das in den Bildern niedergeschlagen, die Du nach dem Aufenthalt hier gemalt hast?



Edi Hila

Es stimmt, dass meine Rückkehr nach Florenz nach 34 Jahren nicht einfach war. Gefühlsmäßig könnte ich zwischen zwei Ebenen unterscheiden: einer Nostalgie, weil ich die Stadt wiedersehen konnte, die Kirchen, die Piazza Signoria, den Arno, die guten Weine, die Pension, in der ich damals wohnte, und anderes, was mir von damals über Jahre in Erinnerung geblieben ist. Die andere Ebene ist eher professioneller Natur: den großen Meistern der Renaissance wieder zu begegnen, die mir während der dunklen Jahre in Albanien sehr nahe geblieben waren. Ich kam nun zurück, um einen Dialog weiterzuführen, der auf halber Strecke liegen geblieben war, natürlich mit einer Lebens- und künstlerischen Erfahrung, die ich damals noch nicht hatte. Die Reise nach Florenz war für mich eine große Gelegenheit besser zu verstehen, was ich gerade künstlerisch machte, mein Verhältnis zur Kunst zu überdenken und bestimmte Fragen zu überprüfen, die ich mir selber stellte und deren Antwort ich nicht aus Büchern oder anderen Studienquellen finden konnte, sondern nur im direkten Kontakt, vor den wirklichen Werken innerlich tief empfunden, in Ruhe, ohne jede laute verbale Formulierung. Auf diese Weise habe ich versucht, den persönlichen Code meiner Kreativität zu entdecken.

Deine Malerei hält sich stets auf einer Schwelle zwischen Metaphysik und Melancholie, auch wenn Du Dich den Bildmotiven als Zeuge der Gegenwart näherst. Woher rührt diese künstlerische Haltung? Ich erinnere mich an Deine Erzählungen von einer Jugend in Shkodra vor dem Hodscha-Regime, von einer humanistisch geprägten Stadt ...



<u>Tiere</u>, 2007 Öl auf Leinwand, 102cm x 198cm

Sicher ist die Tradition, aus der man kommt, für jede Bildung fundamental. Shkodra war damals eine besondere Stadt. Der Kommunismus hatte Angst vor ihrem bürgerschaftlichen Bewusstsein. Es war in Albanien damals praktisch eine Stadt, die Bibliotheken und Schulen, Dichtung und Kunst kultiviert hatte. Es gab eine Tradition großer Fotografen und auch eine künstlerische Fotografie auf internationalem Niveau (die Marubi) und andere Werte, die vom Regime nicht gerne gesehen wurden. Die erste Ausstellung, die ich nach dem Kommunismus machte, bestand aus einer Serie von Gemälden über den Bürger von Shkodra, seine Verfolgung und sein Verschwinden. All diese Atmosphären, die real oder imaginär mit dem Thema verbunden waren, haben mich auf natürliche Art zu Melancholie und metaphysischen Situationen geführt. Dann gab es die religiöse Erziehung, die in der figürlichen Repräsentation Spuren des klassischen Ausdrucks weiterführte. Auch heute noch - wenn Du mich nach den Wurzeln oder dem Warum meiner künstlerischen Haltung, ihrem Ausdrucksmittel, ihren technischen Verfahren fragst - gibt diese Erfahrung des Klassischen die Orientierung.

Nach der Befreiung vom Hodscha-Regime hast Du das Land nicht wie Hunderttausende Anderer – auch viele Deiner Studenten an der Kunstakademie in Tirana – verlassen. Warum bist Du in Albanien geblieben?

Ich weiß nicht, vielleicht waren der Hauptgrund meine Eltern und familiäre Verantwortung. Und dann war ich ja schon Professor an der Kunstakademie, hatte also einen Arbeitsplatz. Ich glaubte, dass die Demokratie eine Garantie wäre für eine kulturelle und künstlerische Zukunft, dass man auch in unserem Land etwas machen konnte. Ich habe an die Magie des Wandels geglaubt, an Freiheit, Kommunikation, den Westen, die Kunst, ein besseres Leben … ?!

Ich habe im Gegenteil nie daran gedacht, dass die Demokratie für Albanien so schwierig werden würde. Jetzt ist es spät, zu spät. Jeden Tag, der vergeht, spüre ich diese Distanz. Ich habe sehr an die Realisierung bestimmter Umstände geglaubt, daran, nach und nach Werte und Qualitäten zu kultivieren, die wir so sehr brauchen. Aber wenn es so weitergeht, ist das fast unmöglich. Der Kommunismus taucht jeden Tag wieder auf. Wir verlieren Zeit, sehr viel Zeit. Du hast als Professor zum Beispiel Adrian Paci und Anri Sala

unterrichtet und andere junge albanische Künstler, die dann international Aufmerksamkeit fanden. Was lehrst Du? Gibt es eine wesentliche Botschaft, die Du jungen Künstlern mitgibst?

> Wie soll ich darauf antworten? Denn die Antwort auf eine pädagogische "Technik" ist bis heute damit verbunden, dass unsere Akademie nichts anderes war als eine Akademie des Sozialistischen Realismus. Und nicht nur das Programm war so, sondern auch die Mentalität vieler anderer Professoren. Auch außerhalb der Akademie reagierten die Künstler gegen jede Idee und Form des Zeitgenössischen. Das Niveau der Information, die Werkstatt-Möglichkeiten, den Austausch zwischen Professoren und Studenten, zwischen unserer und anderen Akademien, all das gab es nicht, es war zu früh. Das waren schwere Jahre und interessante zugleich. In dieser Situation war es meine Sorge, Phänomene in der richtigen Art und Weise zu benennen und zu erklären. In den 90er Jahren wusste man hier fast nichts von Konzept-Kunst und Postmoderne, schlimmer noch: Die Vorstellung von Installations- und Videokunst oder Fotografie war inakzeptabel, sie wurden nicht als künstlerische Medien akzeptiert. In der Akademie ein anderes Programm, drei- oder vierdimensionale Strukturen zu akzeptieren, war nicht leicht.

> In dieser Situation habe ich alles Mögliche und mit großer Verantwortung getan, dass die intelligenten und talentierten Jungen nicht den falschen Weg einschlügen. Ich habe versucht, sie auf die richtige Weise zu führen, indem ich um sie herum eine von Dummköpfen freie Atmosphäre geschaffen habe und ihnen erklärt habe, dass sie an ihre Wahrheit glauben müssen, nur so würden sie das Neue finden.

Wenn Du mich nach einer Botschaft für Lehrende fragst, ist das schwer zu beantworten. Mein pädagogisches Verhalten wurde durch meine Studenten bestimmt. Ich habe sie alle respektiert. Jeder Student ist für mich ein Entwurf für sich. Die Arbeit des Lehrenden in einer Kunstschule – so betrachte ich sie – ist eine kreative Aktivität.



Neuankömmlinge, 2006
Öl auf Leinwand, 120cm x 145cm

Wie ist die Situation an der Akademie heute? Ich erinnere mich, dass vor wenigen Jahren noch die 'historischen' Spannungen unter den Lehrenden herrschten, wer sich leicht dem Markt anpassen kann, wer welche Rolle in den lokalen und nationalen Netzwerken spielt. Was hat sich in den letzten Jahren geändert?

Mit dem Wechsel des politischen Systems funktionieren die Dinge zwangsläufig nach anderen Kriterien. Die Auseinandersetzung mit dem Ausland, mit dem Kunstsystem, mit der Kritik und einer Reihe von Beziehungs- und Kommunikationselementen, die wir anfangs gar nicht kannten, haben eine Reihe von rückständigen Lehrenden und Künstlern - wie Du sagst: "historischer Dimension" - gehen lassen, so dass ihr Widerstand schwächer wurde. Das einzige Überlebensmittel für sie war es, Macht zu erlangen, die Institutionen und Aktivitäten für ihre Interessen zu kontrollieren. Sie zerstören die kreative Atmosphäre, indem sie den Aktivitäten die Färbung politischer Militanz geben. Was den Markt angeht, das ist eher zufällig, außerhalb des Kunstsystems hier. Während an der Akademie der einzige wirkliche Wandel die Bologna-Reform ist, die innerhalb des Schulsystems tausend Probleme schafft und nichts mit einer Kunstschule zu tun hat.

Und auf der Ebene einer Öffentlichkeit für zeitgenössische Kunst, von Museen, Galerien, Projekträumen, internationalem Austausch - was ist da passiert in den letzten Jahren?

Für die öffentliche Ebene zeitgenössischer Kunst hat ohne Zweifel die Biennale von Tirana, "Onufri International" und manche sporadische Aktivität eine wichtige und positive Rolle gespielt. Das Publikum akzeptiert im Allgemeinen zeitgenössische Kunst, die Jungen haben eine Neigung dazu. Was Museen, internationalen Austausch, Projekte angeht – da passiert wenig oder gar nichts. Es fehlt vor allem die Motivation. Ich überlege mir zum Beispiel tausend Mal, ob es in diesem Moment Sinn hat, eine Ausstellung zu machen oder nicht. Keine einzige Galerie garantiert dir auch nur einen kleinen Verkauf.

Du sprichst Italienisch, hast u.a. mit einer Galerie in Mailand zusammen gearbeitet. Hast Du besondere Beziehungen zu Italien? Wie siehst Du Italien heute?

Eigentlich habe ich mit Italien nicht so viel zu tun, seit zwei Jahren arbeite ich mit der JGM Galerie in Paris. Aber die Frage, die Du mir zuvor stelltest, warum ich dieses Land nicht verlassen habe, ist richtig. Es ist wahr, dass ich schon längst dieses Land hier hätte verlassen sollen. Es reicht nicht, per Email oder Internet zu kommunizieren. Übrigens muss ich sagen, dass die Villa Romana für mich eine gute Erfahrung war, mit einer Rückstrahlung bis heute, etwas, das mir innerlich geblieben ist. Eine komplexe Situation sicher, aber eine tiefe auch. Ganz körperlos. Eine schöne Geschichte. Danke!

Womit beschäftigst Du Dich zur Zeit in Deiner Malerei? Mit welchen Motiven, welchen Fragestellungen?

In jüngster Zeit beschäftige ich mich mit Themen, die mehr oder weniger aus der aktuellen Situation kommen, sehr beladen von politischen Spannungen. Gerade bereite ich eine Reihe von städtischen Szenen vor, Züge einer Stadt oder vergessene, schmerzhafte Periferien. Gleichzeitig will ich eine andere Serie voranbringen über das Problem der Gewalt. Nicht immer ist das, was du erlebst und empfindest, auch eine interessante Problematik für andere.

Koexistenz in Zwischenräumen Eleni Kamma (Brüssel/Athen) im Gespräch mit dem Kurator Paolo Emilio Antognoli Viti (Lucca)

Eleni Kamma, 1973 in Athen geboren, lebt in Belgien und den Niederlanden. Sie beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit Repräsentationsformen in transitorischen Zwischenräumen. In Zeichnungen, Modellen, Notizen und Videoanimationen untersucht sie die Möglichkeiten einer zukünftigen Architektur, die binäre Logiken verwirft. Eleni Kamma studierte Mathematik und Malerei in Patras und Athen, bevor sie am Chelsea College of Art & Design in London ihr Kunststudium abschloss und ein Post Graduate-Programm an der Jan van Eyck Academie in Maastricht anschloss. Sie nahm unter anderem an den Biennalen in Istanbul (2007) und Thessaloniki (2007) teil. Zuletzt lebte sie auf Einladung des IASPIS Residency Programs in Stockholm.

Eleni Kamma war im August 2010 und im Mai/Juni 2011 Gastkünstlerin in der Villa Romana und machte in Florenz umfangreiche Recherchen zum Thema des Spektakels und der Spekulation. Im Mai 2012 wird sie eine Einzelausstellung in der Villa Romana einrichten.

Paolo Emilio Antognoli Viti

Eleni, Du warst bereits letzten Sommer als Gastkünstlerin in der Villa Romana. Was ist der Hintergrund Deines neuen italienischen Projekts?

Wie kamst Du auf die Dialoge des frühen 19. Jahrhunderts aus dem "Cabinetto Viesseux" über Ackerbau, um die es in Deiner Florentiner Arbeit geht oder die Idee, Sänger in Oktaven ("Ottava Rima") singen zu lassen?



Eleni Kamma

Meine Besuche letztes Jahr im Florentiner Naturhistorischen Museum , La Specola' und mein Interesse an den , Intermezzi'-Aufführungen der Renaissance brachten mich auf die etymologische Wurzel der Worte , Spektakel' und , Spekulation', das Verb , spicere'. Es hat mich fasziniert, wie sich der Akt des Sehens auf zwei so unterschiedlichen Wegen entwickelt hat. Zur Zeit betrachte ich die Idee des Spektakels mittels Gesten des Faltens und Entfaltens im heutigen Florenz, besonders an Orten einer öffentlichen Aufführungspraxis: am Karussell auf der Piazza della Repubblica, am Piazzale Michelangelo, aber auch an der toskanischen Landschaft in der Umgebung. Wenn die Vorstellung vom Falten und Entfalten abhängt von der Struktur und den Erwartungen, die eine Stadt weckt oder verdrängt, welche Bilder können dann durch die Koexistenz von Klang und Raum erzeugt werden, dem Raum zwischen gelebter Erfahrung und einer gleichzeitigen Reflektion derselben? Während ich der Frage nachgehe, wie Spekulation, Spektakel und Arbeit sich in der heutigen Toskana überschneiden, arbeite ich mit Interviews, Büchern, Abschriften und Aufnahmen von lokalen literarischen und musikalisch-ethnographischen Traditionen. Das gesammelte und produzierte Material überarbeite ich dann und transformiere es in Zeichnungen, Objekte und kurze Filmcollagen, deren Narrativ die inhärenten Eigenschaften der Falte widerspiegelt.

Wie entstehen Deine Arbeiten? Gibt es eine Beziehung zwischen den Themen Gartenbau, Architektur und den Zeichnungen oder dem Design?





Bubbles and Harlequins, 2009, HD Animation, 4' 51", Farbe, Ton

Meine Zeichnungen sind Collagen, die gefundenes Bildmaterial recyclen. Die Herstellung dieser Zeichnungen steht insofern mit dem Thema Gartenbau in Verbindung, als dass beide Tätigkeiten große Aufmerksamkeit auf das Detail lenken, zeitaufwändig und repetitiv sind. Die Struktur meiner Bildräume folgt meinen zerbrochenen 'griechischen' Wurzeln. Sie sind das Ergebnis eines andauernden, obsessiven Handwerks, eines Kompositionsprozesses der Bearbeitung, des Wiederholens und Einfügens. Meine Kopiervorlagen sind Druckwerke und konzentrieren sich auf die unscharfe Grenze zwischen Natur und Kultur. Ich sammle Bücher, Benutzerhandbücher, Texte, Illustrationen, Fotokopien und Anleitungen, die ich als Informationsarchiv nutze. Die Art(en), in der die unterschiedlichen Fragmente dieser Sammlung zueinander in Beziehung stehen, ist der Auslöser für eine neue Arbeit. Dabei verwende ich oft Methoden des Verschiebens, Wiederholens und der Maßstabsveränderung. Meine Strukturen umkreisen den Raum zwischen Wiederholung und Zusammengehörigkeitsgefühl. Manchmal arbeite ich mit Filzstift auf Transparentpapier, manchmal benutze ich eine schmutzige Wand als Hintergrund für eine Zeichnung. Die Linien der Zeichnung werden dann in die Wand gekratzt und legen die darunterliegenden Schichten frei. Schichten und Linien erzählen von Gegensätzen und Paradoxa innerhalb architektonischer Systeme, wie z.B. der Transparenz der Architektur und der Unmöglichkeit ihrer Realisation, da sie sich entweder zur Reflexivität oder zur Obskurität wendet. Sie erzählen von architektonischen Fehlinterpretationen des Modernismus in Athen und befragen die Mittlerfunktion der Architektur zwischen Kultur und Natur.

Dein Buch ,Enlever et Entretenir' (Maastricht, 2010) forscht nach der Verbindung von Worten, Bildern, Definitionen und Illustrationen und bezieht Bilder und Wörterbücher, Synonyme und Etymologien ein. Was bedeutet das? Zeigt es vielleicht, dass Worte ein Objekt nicht genau identifizieren können, sondern nur das Bild und umgekehrt?

,Enlever et Entretenir' entwickelt die Idee eines Zwischenraums durch das Format eines Buches. Es folgt dem Format eines Fotobuchs der 1950er Jahre, das den Titel ,Entre Escaut et Meuse' trägt und in dem Bild- und Texterklärungen zu Pflanzen, Tieren und menschlichen Aktivitäten nebeneinander stehen. In "Enlever et Entretenir" gibt es diese Koexistenz zwischen Lücken, Leerstellen und verschiedenen kulturellen Beschreibungen und Repräsentationen von Natur, sowohl

historischen als auch neu erfundenen. Das Buch untersucht, wie Worte und Bilder koexistieren und Bedeutung schaffen können, indem sie diese unterbrechen, wie sie Sinn machen, obwohl sie scheinbar Bedeutung kollabieren lassen. Es gibt keinerlei Andeutung auf eine hierarchische Ordnung zwischen Bildern und Wörtern.

Nach dem Buch hast Du eine Ausstellung mit dem gleichen Titel gemacht. Wie würdest Du die Beziehung zwischen der Ausstellung und dem Buch beschreiben?

Das Format dieser Ausstellungsreihe basiert auf dem Material im Buch, das als eine Art Generator fungiert. Die Arbeit, die ich in jeder einzelnen Ausstellung zeige, besteht nicht nur aus Fragmenten und Neuinterpretationen, sondern eher aus neuen Narrationen, die der spezifische Kontext evoziert.

Gärten, Teppiche, Stoffe und Fotokopien wirken in Deinem Studio wie in einem wachsenden Prozess, wie ein sich stets wandelnder Garten. Es scheint, als wolltest Du eine dritte Art von Architektur schaffen in den Zwischenräumen und Leerstellen des konventionellen Wissens und unterschiedlicher Disziplinen. Yorgos Tzirtzilakis hat bei Deinen Kompositionen von Kollaps gesprochen. Möchtest Du eine Art Kollaps provozieren oder den Blick des Betrachters in eine andere Richtung lenken?

Durch meine Arbeit erforsche ich die inhärenten Lücken und Widersprüche innerhalb existierender kultureller Erzählweisen und Klassifikationsstrategien. Indem ich die kanonische Bedeutungsproduktion durch das gleichzeitige Erscheinen von Wort und Bild durchbreche, untersuche ich das Verhältnis von Klischee, Banalität und Stereotypen bei der Bildung von Geschichte und Herstellung von Identität. In diesem Zusammenhang kann Desorientierung ein sehr wirkungsvolles Mittel sein. In letzter Zeit beschäftige ich mich mit der Möglichkeit der Koexistenz zweier Gedankensysteme, die neue Bedeutungen hervorbringen, ohne dass ein System dem anderen untergeordnet wäre. Immer wenn eine solche Koexistenz stattfindet, ist es unvermeidbar, dass gleichzeitig ein teilweiser oder vollständiger Zusammenbruch der individuellen Logik eines Systems stattfindet.



Plant, 2009,
Cyanotype, Monoprint-Serie, jeweils: 65x50 cm





Konflikte einer fiktiven Zukunft Wafa Hourani (Ramallah) im Gespräch mit Angelika Stepken

Wafa Hourani, 1979 in Hebron geboren, reflektiert in seinen skulpturalen, fotografischen und filmischen Werken die repressiven Lebens- und Arbeitsbedingungen in Palestina mit subversiver Einbildungskraft. In der Werkgruppe ,Future Cities' (2007) untersucht er das Genre utopischer Architekturmodelle und entwirft Szenarien, wie ein Palästinenserlager nahe des Checkpoints bei Ramallah in 50 Jahren aussehen könnte.

2009 verbrachte Wafa Hourani zwei Monate als Gastkünstler in der Villa Romana, vorgeschlagen von Catherine David, Chefkuratorin der Direction des Musées de France und künstlerische Leiterin der ,documentaX'.

Angelika Stepken

Du hast in Tunesien Film studiert, dann mit dem Verhältnis von Fotografie und realen Körpern gearbeitet (,Photo-Life', 2006) und in den letzten beiden Jahren schließlich ,Future Cities' als Installationen realisiert. Warum führte Dich Dein Weg von technischen Bildmedien "zurück" zu dreidimensionalen Arbeiten im Raum?



Wafa Hourani

Tatsächlich habe ich schon als 13jähriger mit Fotografie gearbeitet. Mein Bruder ist Fotograf und hatte ein kleines kommerzielles Studio mit einer Druckmaschine in Hebron. Dort bin ich nach der Schule hingegangen und habe gearbeitet, bis ich etwa 16, 17 Jahre alt war. Dann ging ich nach Tunesien, um Film zu studieren. Ich interessierte mich für Geschichten, Romane, Spielfilme, nicht so sehr für die technischen Aspekte des Films. Als ich nach Palästina zurückkam, wollte ich unbedingt Spielfilme machen. Aber es war die Zeit, als die Zweite Intifada ausbrach und so begann ich zu filmen, was in den Straßen passierte. Das waren starke Bilder, spontan gefilmt. Ich arbeitete eher wie ein Videokünstler, habe Musik zu den Aufnahmen gespielt, um deren Realität

zu ändern und eine kinematografische Dimension zu eröffnen. Du hast damals also schon angefangen, Alltag zu fiktionalisieren. Das ist bis heute ein wesentliches Verfahren in Deinen Arbeiten: reale Lebensbedingungen einer fiktiven Zukunft zugänglich zu machen.

Ich mag Science Fiction. Aber meine Arbeiten waren nicht nur davon geprägt, wie ich Palästina anders filmen konnte in dieser schwierigen Situation, sondern auch: Wie können Menschen außerhalb von Palästina die Bilder verstehen und sich dazu verhalten?

Kunst als ein Medium der Kommunikation?

In gewisser Weise schon. Die erste Stadt der Zukunft ,Qalandia 2067' entstand aus dem Projekt ,Ein Bild ist nicht genug', um die Komplexität der Verhältnisse in Palästina zu verstehen. Ich entschloss mich, diese zukünftige Stadt zu bauen, die Gebäude, aber auch den Klang in den Häusern, den Checkpoint, den die Besucher passieren mussten. Ich spüre eine Verantwortung gegenüber meinen Leuten. Ich verstehe sie, ihre verschiedenen Ebenen, die Details, aber

auch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, wenn sie in den Spiegel schauen. Die einzige Chance für Palästina ist eine kulturelle Bewegung, sich derart mit der Welt zu verbinden. Du hast geschildert, wie Palästina seit Jahrzehnten von außen determiniert wurde. Du bist selbst zum Studium nach Tunesien gegangen. Unter welchen Bedingungen funktioniert die Bildproduktion innerhalb Palästinas?

Du siehst sehr viele Kameras in Palästina, aber das sind die der Journalisten. Deshalb ist mir Kino so wichtig. Die Palästinenser sind es gewöhnt, Bilder als Nachrichten zu sehen, Bilder zu produzieren als Teil ihres Widerstands. Es gibt eine Filmindustrie, eine klassische Generation von Filmemachern und die junge zwischen Dokumentation, Fiktion und Videokunst. Die meisten jungen palästinensischen Künstler arbeiten mit schnellen digitalen Formaten.

Wie funktioniert die neue Kunstakademie in Ramallah?

Es gibt diese Akademie ja erst seit zwei Jahren. Sie ist mit großen Hoffnungen verbunden und erhält einen großen Input von außen: Künstler und Professoren kommen dorthin und halten Vorträge. Alles geschieht dort sehr schnell, sehr zeitgenössisch. Diese Energie des schnellen Wechsels spürt man auch bei den Studenten.

Du selbst hast in dieser Zeit des schnellen Bildwechsels ein Archiv für Kinderzeichnungen gegründet. Gibt es da einen Zusammenhang?

Es ist wichtig, Kinder für Kunst zu motivieren. Sie sind die Künstler von morgen. Die 'Palestinian Children Gallery' ist ein Ort, wo Kinder ihre Zeichnungen zeigen, sich mit anderen Kindern verbinden und andere Kunst sehen können. Sie ist offen für Kinder aus aller Welt und ich arbeite daran, auch Ausstellungen außerhalb Palästinas zu organisieren. Das Archiv ist auch wichtig für die Forschung über die junge Generation, für jeden, der helfen und mitarbeiten möchte. Ich habe mich entschlossen, nicht aufzugeben, auch wenn die Konflikte sehr groß sind und viel Arbeit zu leisten ist. Das schafft nicht einer und nicht ein Kunstwerk, es braucht eine Bewegung, viele Leute, die langfristig denken. Solche Projekte brauchen Zeit.

In Deinem Film ,Yousef' (2005) sieht man Kinder und Jugendliche, deren Spiel der Straßenkampf gegen israelische Soldaten ist. Der Film ist sehr vielschichtig, es gibt u.a. die Ebene, wie Kinder sich an diesem palästinensischen Supertypen orientieren.

Ja, die Jungens wollen alle werden wie Yousef und sich eines Tages auf Plakaten gedruckt sehen. Alle rennen weg, Yousef bleibt stehen. Es ist wie ein Spiel, sie wollen Helden sein. Ein trauriges Spiel.

Du bist in Palästina verwurzelt und fühlst Dich dort verantwortlich. Andererseits bist Du zu Gast auf den Biennalen von Taiwan, Berlin, Istanbul oder in der Saatchi Gallery in London. Das heißt: Du arbeitest in einem internationalen Kunstsystem, das nur sehr bedingt mit dem Prinzip Hoffnung zu tun hat. Wie gehst Du mit diesen beiden "Standbeinen" um?

Ich konzentriere mich auf das, was ich für die Palästinenser mache. Eine Arbeit, die eher eine Bewegung ist. Ich mag einzelne Kunstwerke, aber lieber noch möchte ich mit diesen Werken Verbindungen herstellen und eine künstlerische Bewegung in Palästina erzeugen. Außerhalb von Palästina bin ich der palästinensische Künstler, der politisch arbeitet.

Das ist die eine Seite, die für Galerien und Biennalen attraktiv ist. Aber nicht alle meine Kunst bezieht sich auf die politische Situation in Nahost. Es gibt Arbeiten, die einfach nur menschlich sind oder sich mit der Zukunft von London oder Griechenland beschäftigen.

Das ist eine Erfahrung, die z.B. auch für die erste Generation türkischer Künstler im internationalen Betrieb galt: Man wollte politische Widerstandskünstler sehen.

Wenn Künstler berühmt sind, können sie dann alles zeigen. Aber auch in Palästina ist es einfacher, sich mit politischen Themen zu beschäftigen.

Du bereitest gerade einen neuen Komplex von Arbeiten vor. Die ,Future Cities' sind abgeschlossen?



Qalandia 2067, 2008, Mixed media

In den neuen Arbeiten nach "Future Cities" gehe ich auf das palästinensische Archiv zurück und versuche, ihm neues Leben und Hoffnung zu geben. Ich will die versteckten Bilder der ersten Intifada und die Unterschiede zwischen beiden Intifadas zeigen, als die Palästinenser keine Gewehre nahmen, sondern Steine. Es werden 20, 25 Skulpturen, männliche und weibliche Figuren, in einer filmischen Szenerie entstehen: Steinewerfer in verschiedenen Positionen. , Steinewerfen als palästinensische Kriegskunst', so wie Karate oder Kung Fu. In diesen Wochen arbeite ich nun an einem Text, der dazu in einem kleinen Buch erscheinen soll. Er erklärt die verschiedenen Positionen der Steinewerfer, wie man den Körper bewegen soll, wie man das Gesicht bedeckt, die verschiedenen Stufen der Vervollkommnung dieser Kriegskunst. Das ist natürlich SciFi. All diese Positionen und ihre Namen erfinde ich. Aber es gibt dabei auch kurze, wahre Geschichten zur ersten Intifada, die ich von Freunden gehört oder selbst erlebt habe.

Letzte Frage: Du hast jetzt fast zwei Monate in der Villa Romana in Florenz verbracht. Im letzten Jahr hattest Du eine Residency in den Delfina Studios in London. Was bedeutet dieser Wechsel von Kontexten für Dich?

Ich glaube an direkte Kontakte mit Menschen, nicht nur über Medien und Internet. Wenn ich Leute treffe und mit ihnen arbeite, entstehen Brücken zwischen mir und der Welt, neue Geschichten, neues Leben. Ich möchte lernen und mich allem öffnen, nicht nur innerhalb der palästinensischen Verhältnisse. Ich liebe die Villa Romana und meine Zeit hier. Künstler brauchen auch Pausen. Ich schätze das Programm sehr, weil es nicht zum Produzieren verpflichtet. Mir hat der Aufenthalt hier geholfen, die Texte für die neue Arbeit

Warum fotografieren Sie? Rana Javadi (Teheran) im Gespräch mit Angelika Stepken, Christoph Westermeier (Künstler) und Stefano Vannucci (Autor)

Rana Javadi lebt in Teheran. Seit 1989 ist sie Direktorin des ,Photo and Pictorial Studies, Cultural Research Bureau' und Mitherausgeberin des Fotografie-Magazins ,Aksnameh'. Mit ihren eigenen Fotografien nahm sie an zahlreichen internationalen Ausstellungen teil.

Rana Javadi war zusammen mit ihrem Mann Bahman Jalali zu einem Gastaufenthalt in der Villa Romana im Sommer 2010 eingeladen. Unerwartet verstarb Bahman Jalali am 15. Januar 2010, nachdem die Vorbereitungen für seine Ausstellung in der Villa bereits weitgehend abgeschlossen waren.

Angelika Stepken

Lass uns zu Beginn über das Fotografie-Magazin reden, das Du vor vielen Jahren mit Bahman gegründet hast.

Rana Javadi

Es heißt 'Aksnameh' und ist eine Vierteljahresschrift für Fotografie, wir haben sie vor zwölf Jahren mit Unterstützung der NGO 'Cultural Research Bureau' ins Leben gerufen. Was war/ist das Ziel dieser Zeitschrift?



Was wir tun, dient der Bildung und den Kunststudenten an den Universitäten. Letztere halten es nicht für nötig, Bildungsmaterial zu veröffentlichen. Wir versuchen, diese riesige Lücke ein bisschen zu füllen, indem wir viel mit Theorie arbeiten und ausgezeichnete Texte, zum Beispiel von Susan Sontag, Roland Barthes, John Sarkovsky, Walter Benjamin, Umberto Eco, Victor Burgin und anderen übersetzen. Parallel dazu stellen wir unseren Lesern die Arbeit von internationalen, meist professionellen Fotografen vor, aber auch von Studenten. Als wir angefangen haben, waren wir die einzige Zeitschrift, aber nun gibt es noch andere Kunstzeitschriften, die ernsthafte Arbeit im Bereich der Kunst, einschließlich der Fotografie, leisten. Wir publizieren auch Fotobücher und Übersetzungen. Unsere Ressourcen sind, außer internationalen Büchern, Zeitschriften wie "Spotlight", , Camera Austria', , European Photography', , Zoom', , B&W', , Aperture' und einige andere gute Quellen.

Wie erhaltet Ihr sie?

Wir zahlen dafür, wir haben Abonnements.

Ist es denn kein Problem, sie zu bestellen?

Doch, die Bestellung ist ein Problem, denn wir haben keine Kreditkarten und unsere Bankkonten im Ausland wurden wegen der Sanktionen geschlossen. Um zu bestellen, was wir brauchen, bitten wir Freunde und Verwandte im Ausland. Irgendwie kriegen wir die Zeitschriften und Bücher dann ins Land und übersetzen sie. Heutzutage ist es jedoch selbst in Europa nicht einfach, gute Texte über Fotografie zu finden, vor allem was die Philosophie der Fotografie angeht. Ich halte nach Material Ausschau, aber ich finde nicht viel. Was die Bilder betrifft, so veröffentlichen wir nur jene, die wir publizieren dürfen. Wegen der Nacktheit können wir die meisten Bilder nicht verwenden. Das ist ein großes Problem. Viele internationale Fotografiebücher werden in Bibliotheken weggeschlossen.

Gibt es eine neue Generation von Fotografen im Iran? Es gibt viele!

Christoph Westermeier

Arbeiten die dokumentarisch oder künstlerisch?

Die meisten wenden sich der Kunst zu, da man dabei auch im Innenraum arbeiten kann. In der Stadt zu fotografieren ist schwierig, denn immer könnte jemand fragen, was du aufnimmst und warum. Man braucht einen Begleitbrief von höherer Stelle als Auftragsbestätigung.



Photo plates of time, 2003,
Druck auf Fotopapier, 50x50 cm

Worin siehst Du die Bedeutung von Fotografie? Was macht Fotografie gerade?

Nun, im richtigen Moment erfüllt sie ihre Aufgabe. Wir alle haben in den letzten Monaten gesehen, was Bürger-Journalisten taten, als sie Bilder und Filme über das Internet sendeten. Sie rüttelten die Welt mit ihren Bildern auf, das Gleiche geschah, als die birmanischen Mönche 2007 protestierten.

Angelika Stepken

Gibt es eine Ausbildung für Fotografen?

Ja, an den Universitäten.

Nicht an Kunstakademien, sondern an Universitäten?

Man kann sowohl an Universitäten als auch an Akademien Fotografie studieren. Es ist kurios, dass wir unsere eigene großartige, weit zurückreichende Fotografiegeschichte nicht an Universitäten lehren. Die Studenten kennen all die ausländischen Fotografen, aber sie kennen ihre eigenen Fotopioniere und deren Arbeit nicht.

Aber es gibt das von Bahman, Dir und dem Direktor des Cultural Research Bureau gegründete Museum für iranische Fotografie. Ist es noch für das Publikum geöffnet?

Es ist für das Publikum geöffnet, allerdings funktioniert es jetzt eher wie eine Galerie, in der zeitgenössische Arbeiten gezeigt werden. Ich gehe nicht gerne dort hin, es macht mich traurig. Wir haben diesen Ort ins Leben gerufen, ihn aus dem Nichts geschaffen, renoviert und die Innenräume mit Hilfe eines guten Teams von Freunden gestaltet. Wir stellten unsere eigene Sammlung aus, die Bahman und ich im Laufe der Jahre zusammengetragen hatten, und kauften einige Archive; die neuen Leiter hingegen sind Angestellte ohne Eigeninitiative. Das ist der Unterschied und gleichzeitig das Problem.

Wir haben bis jetzt über Fotografie und Deine Rolle als Verlegerin und Gründerin des Museums gesprochen. Aber Du bist auch Fotografin und hast ein Projekt für Florenz und Isfahan, das Du realisieren 1

wirst. Ich frage mich, warum sowohl Du als auch Bahman immer wieder betonen, nicht Fotografie studiert zu haben.

Wir sind Autodidakten.

Muss man das wissen?

Ja. Als wir anfingen, gab es keinen Fotografiestudiengang an den Universitäten. Es gab hauptsächlich Studiofotografen und einige wenige Fotografen, die für die Presse arbeiteten und öffentliche Ereignisse der königlichen Familie festhielten. Dokumentarfotografen wie uns gab es vor 30 oder 40 Jahren nur sehr wenige.

Christoph Westermeier

Ihr habt also gewissermaßen die Dokumentarfotografie in Teheran begründet?

Nicht ich, sondern Bahman und einige wenige andere Fotografen. Bahman hat an vielen Themen gearbeitet. Er ist durch den ganzen Iran gereist und hat die Landschaft, Architektur und historischen Stätten fotografiert. Vor der Revolution war er Theaterfotograf. Er hat in der Vergangenheit, während der Schah-Zeit, viele berühmte Stücke von berühmten Regisseuren fotografiert. Er besitzt eine ausgezeichnete Sammlung, die wir aus bereits genannten Gründen nicht veröffentlichen können. Das ist wirklich schade.

Angelika Stepken

Hast Du Deine eigenen Fotografien im Ausland gezeigt?

Meine Fotos waren in Gruppenausstellungen in Frankreich,
Dubai, Griechenland, Deutschland, England, Luxemburg und
bei Paris-Photo zu sehen. Ich habe jedoch nie so viel
gearbeitet wie Bahman. Er konzentrierte sich ganz auf die
Fotografie. Ich übersetze Texte über Fotografie, mache
Bücher, diese Zeitschrift und habe in den letzten 22 Jahren
als Leiterin für Fotografie und darstellende Kunst für das
"Cultural Research Bureau' gearbeitet.

Christoph Westermeier

Ist das Projekt, über das Du vorhin gesprochen hast, der Austausch zwischen Florenz und Isfahan, typisch für Deine Arbeit oder ist es etwas Neues?

Gewöhnlich arbeite ich mit alten Fotografien, die wir seit vielen Jahren sammeln. Sie faszinieren mich, denn sie haben eine Aura, diese Stille, die die neuen verloren haben. Als sich die Möglichkeit ergab, hierher zu kommen und ich erfuhr, dass es sich bei den Städten um Partnerstädte handelt, hatte ich die Idee, Bilder von Isfahan nach Florenz zu bringen. Allerdings habe ich hier schnell gemerkt, dass ich wahrscheinlich nicht das richtige Medium gewählt habe. Ich hätte vielleicht filmen sollen.

Angelika Stepken

Warum?

Um die Eindrücke der Leute sehr schnell einzufangen, ihre Konfrontation und Reflexionen mit dem Bild (das den berühmten Naghshe Jahan Platz mit einer wunderschönen Moschee aus der Zeit der Safawiden zeigt). Ich hätte nicht gedacht, dass die meisten Betrachter heutzutage eine Moschee mit Terrorismus assoziieren würden.

Als erstes sieht man bei diesem Bild doch die Schönheit.

Das dachte ich auch! Aber einige Leute scheinen das nicht
zu tun. Leider ist dies heute das Bild, das andere Nationen

von uns haben. Alles wird mit Politik gleichgesetzt.

Ich weiß nicht - denn ich war nicht anwesend - ob es eine Reaktion auf das Foto oder eine Konfrontation mit der Situation fotografiert zu werden war. Viele Leute fühlen sich nicht wohl, wenn sie von jemandem fotografiert werden, denn es ist in gewisser Weise ein sehr intimer Vorgang.

Ich weiß nicht, aber ich bin mir sicher, dass einige Leute es nicht mochten.

Du brachtest diese Fotos von Isfahan nach Florenz und hattest die Idee, Menschen in Florenz vor diesem Hintergrund zu fotografieren. Der nächste Schritt wäre gewesen, Fotos von Florenz in Isfahan auszustellen.

Und die Reaktionen zu sehen. Das wäre sehr interessant. Ich glaube, die Menschen in Isfahan würden sehr gern Aufnahmen vor einer Szene aus Florenz machen. Die Idee mit dem Hintergrund kommt von früher: Damals hatten die Fotostudios diese Hintergründe, vor denen sie die Leute aufnahmen.

Deine Arbeit steht oft in Beziehung zu historischen Fotografien und ihrem narrativen Potential.

Ich muss ihnen eine neue Stimme geben. Ich nehme ein altes Bild und füge ihm etwas hinzu, wie z.B. unterschiedliche Gegenstände oder Texte, die eine andere Geschichte erzählen. So entsteht ein neues Bild.

Es handelt sich also um eine Interpretation des alten, des vorhandenen Fotos und um einen Ausdruck Deines Verständnisses von Fotografie.

Mit dieser Art von Arbeit wird das Publikum auch daran erinnert, dass alte Bilder wertvolle Dokumente sind. Die Leute sollten ihre Familienfotos und Fotoalben aufbewahren. Diese Bilder haben nicht nur für die Familien selbst Wert, sie sind auch ein Teil der Geschichte. Es gibt im Iran keine Institution oder Autorität, die für Fotografie zuständig ist, sondern lediglich einige kleine Archive, die Bilder für ihre eigenen Ziele sammeln. Wenn zum Beispiel ein alter Studiofotograf stirbt, würde sein Archiv weggeschmissen.

Stefano Vannucci

Der Stoff vor Deinem Gesicht filtert stets Deine Realität. Glaubst Du, dass diese Tatsache sich in Deiner Arbeit als Fotografin und Deinen Projekten widerspiegelt?

Ja, das ist so. Aus Erfahrung weiß ich, dass ich dieses oder jenes nicht tun sollte, da ich keine Erlaubnis zum Veröffentlichen oder Ausstellen erhalten würde. Manchmal sind Sehnsucht und Depression in meinen Arbeiten sehr offensichtlich.

Wie ist die Reaktion, wenn Du mit Deiner Kamera die Straße hinuntergehst und die Leute sehen, dass Du eine Frau bist? Ist es normal?

Als ich die Revolution fotografierte, gab es nur zwei oder drei Frauen, die Fotos machten. Heute, mit den vielen ausgebildeten jungen Fotografen und Studenten, haben wir sehr gute Fotografinnen, Fotoreporterinnen und Kunstfotografinnen. Heute ist es normal, denn Fotografie ist nichts Ungewöhnliches mehr.

Angelika Stepken

Wird Fotografie auch als öffentliches Medium eingesetzt?

Die Presse berichtet nur über offizielle Anlässe und Journalisten werden zu Pressekonferenzen, Einweihungen von

Projekten und offiziellen Besuchen der Regierungsvertreter eingeladen. Über das Stadtleben oder gesellschaftliche Leben gibt es keine Berichterstattung. Das Publikum sieht die Arbeit der Fotografen in den Galerien. Die Vorbereitung einer Ausstellung ist allerdings kostspielig für einen Künstler, der Druck und die Rahmung der Bilder sind sehr teuer.

Am Ende des Gesprächs würde ich Dich gerne zu Deinem Aufenthalt hier befragen.

Die Villa Romana hat mir in Zeiten meiner größten Trauer sehr viel Frieden und eine neue Erfahrung geschenkt. Wir bekommen solche Gelegenheiten normalerweise nicht. Zeitgenössische iranische Kunst findet erst seit ein paar Jahren breite internationale Anerkennung und ich kenne nur wenige Künstler, die Stipendien im Ausland erhalten haben. Es hat mich sehr gefreut, in der Villa Romana zu sein und Bahmans Arbeiten auszustellen. Es ist schade, dass die Ausstellung von den Medien überhaupt nicht beachtet wurde. Überall, wo wir in Europa ausgestellt haben, gab es eine umfangreiche Berichterstattung in den Medien. Für mich war es sehr merkwürdig, dass hier gar nichts passierte.

Stefano Vannucci

Wir schenken außenpolitischen Fragen keine große Aufmerksamkeit und für Italien ist der Iran momentan ein Ort der Zerstörung. Wir schaffen gerne für alles Gemeinplätze. Daher ist es hier vielleicht gerade unmöglich, über iranische Kunst zu sprechen. Das Festival des Mittleren Ostens in Florenz war sehr gut besucht, allerdings stand die politische Perspektive im Vordergrund.

Wir haben ein sehr niedriges kulturelles Niveau. Vielleicht denken Journalisten und die Presse, dass sie sich an ein Publikum wenden müssen, dem es an Interesse fehlt. Sie neigen mehr dazu, über das lesende Publikum nachzudenken, als über den Wert der Informationen.

Das dürfte nicht sein!



Photo plates of time, 2003, Druck auf Fotopapier, 50x50 cm



Pop-Art und alte Meister Hany Rashed und Mohamed Abla (Kairo) im Gespräch mit Angelika Stepken

Hany Rashed, 1975 in Kairo geboren und dort lebend, verbrachte 2009 zwei Monate als Gastkünstler in der Villa Romana - vorgeschlagen von Catherine David, Chefkuratorin der Direction des Musées de France und künstlerische Leiterin der "documentaX".

Während seines Aufenthalts gab er einen Workshop in der Technik des "Monoprints", die er bei seinem Lehrer, dem ägyptischen Maler Mohamed Abla, studiert hat und heute selbst an der Akademie in Kairo lehrt.

Monoprint ist eine Bildtechnik, die Zeichnung, Malerei und Druck kombiniert. Im Unterschied zu anderen Druckverfahren erzeugt die Matrix eines Monoprints nie zwei identische Bilder. Ein Monoprint gilt als malerischstes Druckverfahren, das noch heute von Künstlern wie Georg Baselitz oder Tracey Emin genutzt wird.

Hany Rashed nahm mit seinen Werken u.a. 2007 an der Frieze Art Fair in London und der Thessaloniki Biennale sowie 2003 an Ausstellungen in der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona und im Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam teil.

Angelika Stepken

Hany, ich möchte mit einer Frage zu Deinen Arbeiten beginnen: Wie kamst Du zu Deiner Bildsprache, die Elemente von Popkultur und Karikatur enthält?



Untitled, 2007,
Collage, Acryl, Karton, 30x30 cm



Hany Rashed

Wenn ich mit der Technik des Monoprint arbeite, wird das Karikaturhafte stärker, aufgrund der Zeichnung und des kleinen Formats. In der Malerei und in meinen Collagen geben die Farben, die Verwendung von Zeitungen usw. eher den Eindruck von Pop Art.

Mohamed, spiegelt sich in diesen Aspekten der Lehrer, die Tatsache, dass Hany zehn Jahre lang bei Dir studierte?

Mohamed Abla

Nein, als er bei mir studierte, ging es auch nicht darum, Einfluss zu nehmen. Wir praktizieren das Studium auf eine andere Weise. Ich lehrte ihn zu sehen, zu beobachten. Wir haben Ähnlichkeiten, vielleicht die, sich für viele Dinge gleichzeitig zu interessieren. Hany hat sieben Jahre lang nie vor meinen Augen gearbeitet. Nur wenn es zum Beispiel um bestimmte Techniken ging, haben wir uns eine

Woche zusammengesetzt. Er muss sich selbst entwickeln, ich will ihn nicht stilistisch beeinflussen.

Was meinst Du damit, sich für viele Dinge gleichzeitig zu interessieren: das soziale Leben, Öffentlichkeit, Politik?

Mohamed Ahla

Ein Künstler ist nicht jemand, der nur im Studio sitzt und arbeitet. Er hat mit dem Leben und der Politik zu tun. Was ich ihn lehrte, war: nicht einem Stil zu folgen, stets für neue Einflüsse offen zu sein, nicht an einer Idee, an einer Technik zu kleben.

Hany Rashed

Ja, ich lernte von Mohamed, aktiv zu sein und teilzuhaben. Die Kunst ist Teil davon. Es gibt eine Art Angst, am Erfolg festzuhalten. Oft merkt man erst später, dass dieses Festhalten falsch war und andere Dinge nicht hervor kommen konnten.

Mohamed Abla

Als Künstler bist du manchmal ängstlich, etwas Neues zu beginnen, weil du nicht weißt, ob du es schaffst. Aber wenn du es wagst, ist die Welt wieder offen.

Noch einmal zurück zur Pop Art. Was bedeutet sie Euch? Wie aktuell ist dieses Kapitel Kunstgeschichte?

Mohamed Abla

Pop Art als Ausdrucksform bedeutet uns gar nichts. Das ist Kunstgeschichte, amerikanische Kunstgeschichte. Wir haben mit amerikanischer Kunst ja eigentlich erst in den letzten 20 Jahren zu tun. Wir sind mehr von der europäischen Kunst beeinflusst, von Frankreich und Deutschland. Aber manchmal laufe ich durch Kairo und zeige Hany die Reklame in den Straßen und wie die Menschen ihre Häuser dekorieren – wir haben auch gemeinsam Projekte an Hauswänden gemacht. Und dann ist das Pop Art. Pop Art bedeutet zu beobachten, was die Menschen wirklich machen, wie sie ihr eigenes Leben gestalten, ihre eigene Kunst. Pop Art ist das, was die Menschen machen, nicht was die Künstler tun. Die bringen die Dinge nur zusammen. Pop Art ist die alltägliche visuelle Erfahrung des Lebens: Bewegung, Farbe, Kalligrafie, Fotografie, Malerei.

Wie ist die Stellung eines Künstlers heute in Ägypten? Ihr arbeitet in internationalen Kontexten. Hany, Du hast oft mit Cathérine David zusammen gearbeitet.

Mohamed Abla

Als Künstler versuchen wir, unseren eigenen Weg zu finden. Es gibt ja keine 'ägyptische Schule' in der zeitgenössischen Kunst. Wir nehmen teil an der internationalen Entwicklung, aber mit der Erfahrung unserer eigenen Umgebung. Und so wie jeder Profi haben wir Techniken, mit Kuratoren, Galerien etc. umzugehen. Wir haben dieselbe Struktur wie überall: Galerien, Sammler, Museen – zwar in kleinerem Maßstab, aber das ist nun mal die globale Struktur, um mit Kunst zu handeln. Darin arbeiten auch wir, nur sind wir uns dessen bewusst und wollen nichts kopieren. Wir profitieren von der Entwicklung und versuchen gleichzeitig, unsere eigenen Sachen zu machen.

Du sprichst immer von "wir". Meinst Du damit die Initiative des Art Centers, in dem Ihr seit zwei Jahren Workshops veranstaltet, mit europäischen Künstlern und Partnern kooperiert?

Mohamed Abla



"Wir" bedeutet nicht nur: Hany und ich. Wir versuchen, andere Menschen zu erreichen, etwas Neues zu schaffen, das aber noch ganz in den Anfängen ist. Es gibt in Ägypten ja nicht eine starke moderne Tradition wie in Europa. Aber es gibt immer Menschen, die etwas geben wollen. So entstehen künstlerische Bewegungen. Ich habe mich vor vielen Jahren entschlossen, die Hälfte meines Einkommens in solche Initiativen einzubringen, zum Beispiel in die Künstlerresidenzen. Das wird von staatlicher Seite ja nicht gefördert, im Gegenteil. Aber es muss gemacht werden. Ich hatte die Chance, schon vor vielen Jahren nach Europa zu kommen, in Schweden und an der Salzburger Sommerakademie zu lehren. Und ich traf Leute, die mir halfen. Wenn ich "wir" sage, meine ich Menschen, die diese Ideen teilen.

Hany, warum wolltest Du nicht die staatliche Kunstakademie besuchen? Mohamed, Du erzähltest, dass Du nur alle zehn Jahre einen Studenten annimmst ?

Mohamed Abla

Ja, man muss sich konzentrieren. Am Anfang sagte ich Hany, dass ich ihm nicht beibringen würde, wie man Kunst macht, sondern wie man lebt. Er war 19 Jahre alt, als er kam.

Hany Rashed

Für mich war es ein Glück, mit Mohamed Abla zu studieren. Wenn ich an der Akademie studiert hätte, hätte ich mich lange guälen müssen, diese Erfahrungen wieder zu überwinden.

Mohamed Abla

Ich glaube nicht so sehr an die Kunstgeschichte als vielmehr an Biografien. Wenn ich in Schweden oder Salzburg Workshops gebe, ist die Zeit immer zu kurz, um wirklich Verbindung mit den Menschen zu finden. Jeder hat seine Geschichte. Jeder hat sein eigenes Schicksal. Ich habe wenige Studenten und bin sehr stolz auf sie. Leben ist kostbar. Du kannst es nicht jedem geben. Wir reisen und wir essen zusammen. Wir teilen alles. Und ich weiß, dass er besser sein muss als ich. Eine andere Studentin, Sabah, die ja auch gerade hier ist, arbeitet in einer total anderen Richtung als Hany. Ich habe ihr nie gesagt, wie man eine Fotokamera benutzt, sondern nur: Fotografiere das, was mit dir zu tun hat. Und sie ging in den ersten drei Tagen mit einer einfachen Kamera los und kam mit hunderten von Fotos zurück. Heute macht sie sehr gute Arbeiten, stellt in Venedig und anderswo aus. Man muss aufrichtig sein, sich selbst und anderen gegenüber. Geschichte machen, wer sonst soll das tun? In Ägypten ist die Beziehung zur modernen Kunst noch sehr jung. Die erste Kunstakademie, von Italienern und Franzosen beeinflusst, öffnete 1909. Seit den 50er Jahren haben sich die Beziehungen intensiviert. Aber das heißt, es gibt noch eine Menge zu tun.

Hany, Du hast jetzt zwei Monate in Florenz verbracht, einer Stadt mit einem gigantischen Speicher an Kunstgeschichte. Wie bist Du ihr begegnet?

Hany Rashed

Es war für mich sehr, sehr wichtig, die alten Meister zu sehen, wie sie arbeiteten. Über die zeitgenössische Kunst weiss ich genug. Aber um ein guter Künstler zu sein, musst du auch die Wurzeln kennen. Ich bin sehr glücklich, all

S. 91



diese Werke, die ich aus Büchern kannte, nun in Wirklichkeit, aus der Nähe betrachten zu können, ihre wirklichen Farben zu sehen. Sie sind sehr modern. Und ich bin mir sicher, dass ich in meiner eigenen Arbeit davon profitieren werde.

Was ist Dein Lieblingsort, Dein Lieblingskünstler in Florenz?

Die Uffizien.



Untitled, 2007,
Acryl, Leinwand, 29x20 cm



Mein Land ist, wo meine Meinung respektiert wird. Die ägyptische Künstlerin Eman Hamdy im Gespräch mit Angelika Stepken

Eman Hamdy war von August bis Oktober 2012 als Gastkünstlerin in der Villa Romana.

Angelika Stepken

Eman, als Du - in einem sehr heißen August - in Florenz ankamst, hast du schnell mit einer Recherche über Bilder und Postkarten aus dem Zweiten Weltkrieg und die deutsch-italienischen Beziehungen während dieser Zeit begonnen. Was war der Ausgangspunkt für Dich, welches Material hat Dich interessiert?



Eman Hamdy

Als ich während der dOCUMENTA in Kassel war, hatte ich das Glück, mehrere handbeschriebene Postkarten aus den beiden Weltkriegen zu finden. Ich liebe diese Art von intimen Dingen, die vergangene menschliche Gefühle festhalten und denen ein Teil der Seele des Besitzers innewohnt. Was es für mich jedoch noch spannender machte, war, dass Menschen auf diesen Postkarten zu sehen sind. Manche wirkten eher wie private Fotografien.

Ich versuchte, die Texte zu entschlüsseln, indem ich deutsche Freunde um Hilfe bat. Doch auch sie konnten die Schrift nicht lesen, was das ganze umso mysteriöser und interessanter wirken ließ.

Dann ging ich zurück nach Alexandria und arbeitete an dem Projekt "Fiktion", das sich mit dem Zusammenspiel von Erinnerung, Wissen, Bild und unserem Bewusstsein von Zeit und Raum beschäftigt. Es ist ein Video, das persönliche Geschichte als kollektiven, erzählerischen Text präsentiert, das wahre und falsche Aussagen zitiert und auf den subjektiven Bau von Erinnerungen anspielt. Die Erzählung ist unterlegt mit den Aufnahmen eines leeren Gebäudes aus der Vergangenheit, in dem ein einsames Kind durch die Flure rennt und die Treppen herunter springt. So wurde Geschichte ein interessantes Thema für mich.

Auch die Tatsache, dass meine ersten längeren Reisen mich nach Deutschland und dann nach Italien geführt haben, lenkte meine Gedanken auf die Beziehungen zwischen den Weltkriegen, Deutschland, Italien und Ägypten. Ich fing an darüber zu lesen, Kriegsschauplätze in Italien zu besichtigen und machte dort Aufnahmen, die ich hoffentlich einmal zu einem Projekt zusammenfügen kann.

Als wir uns im letzten Januar kurz in Alexandria trafen, hattest Du erst eine Auslandsreise gemacht, zur Biennale nach Thessaloniki. 2012 ist viel in Deinem Leben passiert: Du hast aktiv als Mitglied der Kairoer Assistenengruppe an der dOCUMENTA13 in Kassel teilgenommen sowie am Kairo Seminar der dOCUMENTA in Alexandria. Nun, mit ein paar Monaten Abstand: Was geschah mit Dir während dieser intensiven Periode im "Auge des Sturms"?

Es war tatsächlich ein sehr intensives Jahr für mich. Ich half bei der Koordination, um das MASS¹ Alexandria Programm 2012 zu starten und arbeitete denn Vorbereitungen für mei-

nen Master of Arts. Ein Student des MASS Alexandria Programms zu sein, heißt an Lesungen, Diskussionen, Workshops und kritischen Sitzungen teilzunehmen, die von intelligenten und aktiven Künstlern, Kuratoren und Kunsterziehern geleitet werden. Dann wurde ich als eine der Kunstassistenten des Kairo Seminars ausgewählt. Es war eine tolle Erfahrung, all diesen supernetten und talentierten Künstler so nah zu sein, die an der dOCUMENTA 13 teilnahmen.

Ich half Theaster Gate bei seinem Projekt "Hugenottenhaus", das wirklich fantastisch ist. Ich bin dankbar, ein Teil der "house family" gewesen zu sein. Dass im Anschluss das Seminar der dOCUMENTA in Alexandria stattfand, war eine große Chance, vor allem in dieser kritischen Zeit, die Ägypten gerade durchlebt. Meistens war das Seminar für Aussenstehende geschlossen, doch es gab auch zwei öffentliche Sitzungen im Goethe Institut in Alexandria und Kairo. Anschließend mussten wir unsere Projekte und eine Ausstellung fertigstellen zum Ende des MASS-Programms. Ich habe dort das Video gezeigt, das ich auch bei den Open Studios in der Villa Romana vorführen durfte. Dann packte ich und brach Richtung Florenz auf.

In Florenz hast Du bald "schockiert" mit der Aussage, dass Kassel und die Menschen dort Dir viel besser gefielen als das Leben in Florenz. Wie meintest Du das?

Es war schockierend für mich, weil ich dachte, die Menschen in Italien seien eher wie Ägypter, also hilfsbereit, und die Sprache sei einfacher. Aber dann ist mir aufgefallen, dass ich Kassel sehr mochte, weil dort alles organisierter, leichter und schneller war.

Die Menschen in Kassel waren gar nicht so pragmatisch, wie ich erwartet hatte, vielleicht weil es eine so kleine Stadt ist. Aber das Verhalten der Leute empfand ich als freundlicher als das der Italiener. Wenn ich ein Land auswählen müsste, um dort zu leben, zu arbeiten und zu studieren, wäre Deutschland meine Wahl.

In Deinem Portfolio beschreibst Du sehr präzise einen Wendepunkt in Deiner Ausbildung, an dem Du alles gehasst hast: die Ausbildung, die Malerei, Dich selbst. Dann hast du neue Werkzeuge, neue Fragen und Ausdrucksweisen gefunden. Hatte das alles mit den restriktiven, konservativen Vorstellungen von Kunst zu tun, die Dich umgaben?

Als ich noch an der Akademie studierte und bevor MASS Alexandria begonnen hatte, war ich verwirrt und wusste nicht, was zu tun war. Ich sträubte mich gegen das Ausbildungssystem, aber wusste nicht wohin. Die starren Bilder Regeln der Akademie interessierten mich nicht mehr, vielleicht war es auch einfach so, dass ich mich nicht mehr durch Malerei und andere Medien ausdrücken konnte. Vor dem MASS Seminar hatte ich ja keinen anderen Zugang zu zeitgenössischer Kunst. Ich hatte das Wort noch nie zuvor gehört, da alles bei der "Moderner Kunst" endete, auch die Bücher in der Bibliothek. Als Reaktion auf meine konservativen Professoren und das ganze System der Akademie, begann ich alles zu hassen. Nach dem Abschluss suchte ich nach Alternativen, obwohl mich das College wegen meiner guten Noten als Lehrassistentin einstellte. Als das MASS - Programm endlich begann, gab ich mein Bestes, um meinen wirklichen Weg zu finden, der die



ganze Zeit verborgen war. Ich begann mit allen Mitteln mich selbst zu erkunden und meine eigenen Vorstellungen, jenseits von Druck und Vorurteilen, zu finden. Das war mein Ausgangspunkt.

In deinem neuen Video TITEL reflektierst du ein Selbstbild durch die Augen / Stimmen anderer; hauptsächlich Deiner Lehrer an der Kunstakademie. Du kombinierst dort soziale Urteile / Texte mit Bildern der Akademiearchitektur und einem kleinen Mädchen, das durch die Treppenhäuser und Korridore streift. Warum hast du die Figur eines kleinen Mädchens verwendet?

Wenn ich darüber nachdenke eine Arbeit zu verwirklichen, brauche ich viel Zeit um zu recherchieren und mich selbst zu fragen: warum tue ich das? Wofür? Aber wenn ich dann mit der Realisierung beginne, fühle ich ob ich es so oder anders tun möchte. Ich kann Dinge visualisieren und beginne Gefallen daran zu finden.

Wenn ich zu diesem Punkt komme, handle ich einfach, anschließend denke ich darüber nach. Ich glaube, dass nach all den Recherchen, dem Lesen und Denken mein Unterbewusstsein gut Bescheid weiß. Erst nach Beendung des Projekts fange ich dann an zu analysieren, warum ich etwas getan habe.

Es geht ja um Kunst, nicht um Wissenschaft, es geht eher um Sinn als um Worte und das kleine Mädchen. Vielleicht erinnert sie mich an mein jüngeres Ich, vielleicht spiegelt sie mein Gefühl wieder, mich jetzt klein und innerlich wie ein Kind zu fühlen. Oder aber sie repräsentiert einfach das unvoreingenommene Denken, das ich durch all die Ausbildungsinstitutionen verloren habe, besonders in der Kunstakademie.



<u>Self exposing</u>, 2011, <u>Installation</u>, XV Biennale de la Méditerranée, Thessaloniki

Du bist jetzt seit zehn Tagen wieder zurück in Alexandria. In Deiner letzten Email schriebst Du, Du würdest nun einen Deutschkurs belegen und gerne emigrieren, weil Du Dich in dem Land, in dem du aufgewachsen bist, nicht mehr zu Hause fühlst. Es sind kaum zwei Jahre seit dem Fall Mubaraks vergangen. Siehst Du einen Zusammenhang zwischen der politischen Situation Deines Landes und Deiner persönlichen?

Sicherlich gibt es da einen Zusammenhang. Es geht nicht darum, ob es nach Mubarak besser oder schlechter ist. Vor der Revolution war ich relativ hoffnungslos und hätte nie gedacht, dass die Menschen eines Tages rebellieren würden. Daher hoffte ich, das Land zu verlassen dem Gefühl, dies sei Schuld der Regierung. Jetzt ist es anders, weil sich angeblich alles geändert haben soll. Aber nach all den

Jahren schlechter Ausbildung und Armut treffen die Menschen, von der Not getrieben, falsche Entscheidungen. Es geht nicht nur um Revolution, sondern um die Menschen selbst. Nach der Wahl der Partei der Muslimbrüder zur Regierungspartei, die im Namen Gottes spricht (obwohl sie ihn nicht kennen), hasse ich sie total. Wir sind immer ein moderates Land gewesen, jetzt möchten sie es in so etwas wie Saudi Arabien verwandeln. Es ist hart für jemanden wie mich, der es verabscheut gesagt zu bekommen was man tun soll. Ich möchte nicht von Menschen regiert werden, die nur Geld wollen ("im Namen Gottes" und doch so weit davon entfernt). Mich verwirren die Leute, die nur nach Nahrung suchen und alles, wovon sie geträumt haben, vergessen. Obwohl es doch fast erreicht war! Das kann man genauso gut auf die Akademie beziehen. Ich fühle mich, als würde ich nicht mehr hierher gehören. Mein Land ist, wo meine Meinung respektiert und meine Arbeit geschätzt wird, nicht da, wo meine Familie geboren wurde.

Eine letzte Frage: Du hast drei Monate in der Villa Romana verbracht. War das eine lange Zeit für Dich? Nimmst du etwas mit von diesem Ort?

Es war nicht so lange, um sich komplett einzugewöhnen, aber auch nicht so kurz wie eine Reise. Es war eine friedliche und produktive Zeit, die es mir erlaubt hat, mich besser kennenzulernen, was ich wirklich will und woran ich arbeiten muss.

Ich glaube, der Frieden, den ich hier empfand, wird meine Kraft jedes Mal wieder aufladen, wenn es mir schlechter geht. Das ist sicher das Beste, was ich von diesem kleinen, supernetten deutsch-italienischen Ort mitnehme.



Surreale Historienbilder Der albanische Maler Enkelejd Zonja im Gespräch mit Angelika Stepken

Enkelejd Zonja war im September und Oktober 2012 als Gastkünstler in der Villa Romana.

Angelika Stepken

Du arbeitest an ziemlich großformatigen, figurativen Gemälden, die surreale Szenen zeigen und mit Geschichte bzw. Geschichten aufgeladen sind. Die jüngsten Bilder hast Du aus dunklem Grund herausgearbeitet, Menschen, Puppen, Häute halten sich in einem seltsamen, öffentlich- privatem Raum auf. Welche Beziehung besteht zwischen dieser gemalten und der internen/externen Welt, in der du lebst?



Enkelejd Zonja

Tatsächlich war meine Absicht, bei den aktuellen Gemälden mit anderen Farbtönen zu spielen. Anfangs hatte ich vor, sie monochrom zu halten, fand das aber während des Prozesses ein bisschen langweilig. Daher dachte ich, ich sollte etwas Farbe hineinbringen. Es war ein Bedürfnis, etwas zu machen, das anders ist als meine bisherigen Arbeiten. Die Farbe zu ändern, jedoch eine inhaltliche Nähe zu den letzten Gemälden beizubehalten und dazu, wie ich Dinge um mich herum sehe.

Meine neuen Arbeiten sind etwas unkontrollierte Kompositionen, derart, dass ich keine spezifische Geschichte erzählen, sondern nur einen sehr komplexen Moment herstellen will, der es vermag, eine Erzählstruktur und deren Logik zu ändern bzw. zu brechen.

Es gefällt mir, mich mit einer Erfindung zu überraschen, die ich niemals zuvor im wirklichen Leben gesehen habe. Ich versuche etwas zu erfinden, indem ich verschiedene Geschichten als Inspiration nutze: aus der Geschichte oder Kindheit, aus Büchern, Medien und dem Internet bis hin zum alltäglichen Leben.

All diese Bilder, die mich fesseln und in meinem Kopf zurückbleiben, kreieren eine Art Chaos. Intuition spielt dann eine wichtige Rolle, um Bilder und Zustände auszuwählen und eine neues Chaos auf der Leinwand zu schaffen. Auf die eine oder andere Weise wird somit das Interne extern und das Externe intern, aber in einer Form, die es in der Realität nicht gibt und die auch nicht entschlüsselt oder verstanden werden muss.

Ich möchte einfach einen Zustand schaffen voller dunkler Geheimnisse, Parodie, Metaphern und Gewalt. Diese Bilder erscheinen mir wie Albträume, die von der Welt und der Zeit, in der ich lebe, provoziert werden.

Du hast an der Kunsthochschule in Tirana studiert, die in den 60er Jahren als Schule für den sozialistischen Realismus gegründet wurde. Gibt es eine Tradition von Malerei, auf die Du Dich beziehst? Gibt es eine Neubewertung von Malerei in Albanien seit den 90er Jahren? Hast du Maleridole, Ideale? Wen? Welche?

Ja, beinahe 40 Jahre lang hat sich Bildende Kunst in Albanien auf Malerei im Stil des sozialistischen Realismus fokussiert und wurde als Propagandamittel für die kommunistische Ära genutzt. In den 90ern dann, als sich das politi-



sche System änderte, war das eine sehr verwirrende Periode in der Kunst. Nach langer Zeit der Isolation, waren die Künstler hungrig nach Wissen über die verpasste Phase der modernen Kunst und bemüht, in kürzester Zeit aufzuholen. Das verursachte viele falsche Interpretationen des Begriffs "zeitgenössisch" in allen Bereichen der Kunst. Ich würde sagen, dass mich keinerlei Malerei-Tradition in Albanien inspiriert hat und ich meine Arbeit keiner albanischen Tradition zuordnen kann.

Eigentlich weiß ich nicht mal, was ich "Tradition" nennen könnte, da wir gar keine lange Geschichte der bildenden Kunst haben.

Ich denke nicht, dass sich zur Zeit etwas ändert in Hinblick auf neue Bewertungen. Ich suche danach, kann jedoch nichts finden. Nicht nur in der Bildenden Kunst, inkl. Malerei als Medium, generell in allen Kunstformen gibt es keine Neubewertungen. Niemand hier interessiert sich für Kunst. Entschuldige diese Direktheit, aber das ist die Wahrheit. Als ich vor sieben Jahren beschloss, Kunst zu studieren, hatte ich keine Ahnung von Kunstgeschichte. Zehn Jahre lang war ich ein professioneller Fußballspieler der neugierig war auf Kunst. Ich habe immer gespürt, dass ich etwas Anderes in mir hatte, das ich ausdrücken wollte. So kam es, dass ich meine Fußballkarriere und alles andere hinter mir ließ um herauszufinden, dass meine Leidenschaft das Malen war. Auf gewisse Weise kann ich sagen: ich bin ein Autodidakt. Ich kann nicht behaupten, ein bestimmtes Vorbild zu haben. Aber es gibt Künstler, auf deren Praktiken ich mich beziehe. Von Anfang an gefiel mir René Magritte, dann Francis Bacon, Jörg Immendorf, Edward Hopper, Paula Rego etc ...



Enkelejd Zonja, <u>.ISS</u>, 2010, 2010, Öl auf Leinwand, 200 x 110 cm

Nach Deinem Studium warst Du für eine Weile in Stockholm und nun für zwei Monate in Florenz. Welche Bedeutung hatten diese Auslandsaufenthalte für Dich?

Für einen in Albanien lebenden Künstler ist diese Bewegung und Konfrontation mit anderen Kulturen eine sehr wichtige Erfahrung. Die albanische Kunstszene ist immer noch ziemlich isoliert, ausgeschlossen von der internationalen Kommunikation und vor allem dem zeitgenössischen Kunstsystem. In diesem Kontext bedeutet eine Residenz im Ausland Kommunikation und neues Wissen über Kunst, Kultur und Mentalität. Andere Künstler zu treffen, Diskussionen zu führen, mit ihnen zu leben, verschiedene Ideen zu teilen, Museen und Galerien zu besuchen … man sieht sich selbst in einer anderen Dimension. Kontakte und sich in einem internationalen Kunstnetzwerk zu befinden, ist wichtig.

Und natürlich ist eine Residenz auch eine Zeit voller Konzentration auf die Arbeit, Reflexion, Recherche und Entwicklung ohne finanzielle Sorgen und alltäglichen Stress.

In Florenz hast Du sehr viel Zeit in Deinem Atelier verbracht. Gleichzeitig hattest Du all die Nachbarkünstler aus Deutschland, Ägypten und andere Gäste aus allen Teilen der Erde in Deiner Nähe. Und Florenz mit seinem immensen Depot an Kunstgeschichte. Wie hast Du Deine Zeit verbracht? Was wirst du mitnehmen aus Florenz?

Tatsächlich ging die Zeit in Florenz sehr schnell um. Die meiste Zeit habe ich im Atelier verbracht. Immer wenn ich das Atelier neben dem Wohnzimmer sah, dachte ich: Was für eine schöne Gelegenheit, den ganzen Tag lang zu arbeiten. Aber gleichzeitig war ich neugierig, die Stadt zu erkunden und auf die anderen Künstler und Gäste. Ich habe fast alle Museen und historischen Plätze in der Toskana besucht. In den Uffizien und im Palazzo Pitti zu sein und die großen Meisterwerke der Renaissance zu sehen, war ein beeindruckendes Gefühl.

Ich kannte sie aus Büchern, aber tatsächlich vor den Kunstwerken zu stehen und deren Farbe, Komposition, das Licht und den Pinselstrich zu sehen, war unglaublich.

Mit den anderen Künstlern hatte ich einige gute Diskussionen über meine Arbeiten und war ebenso interessiert, deren Werk kennen zu lernen.

So haben wir bei einigen wechselseitigen Atelierbesuchen unsere Gedanken ausgetauscht. Mit anderen Freunden besuchten wir Städte in der Nähe von Florenz. Ich werde die Ausflüge nach Cinque Terre und Pistoia niemals vergessen. Ich bin glücklich, diese Freunde kennen gelernt zu haben und ich werde die unvergessliche Atmosphäre der Toskana in Erinnerung behalten

Seit 2008 hattest Du verschiedene Ausstellungen in Albanien und im Ausland. Entsteht in Albanien ein Kunstmarkt? Was brauchst Du als in Tirana lebender Künstler, um vorwärts zu kommen?

Ich denke nicht, dass es in Albanien überhaupt einen Kunsthandel gibt. Es gibt ein paar Kunstinstitutionen, ein paar private Galerien, die zeitgenössische Kunst unterstützen, aber keine Kunstsammler. Daher können wir nicht vorgeben, es gäbe wirklich einen Kunstmarkt in Albanien. Der Künstler macht alles alleine, von der Werbung bis zum Verkauf. Ich denke, man braucht viel positive Energie, um weiterhin Kunst zu machen. Die finanzielle Seite ist auch wichtig. Aber für mich gibt es keine "Teilzeitkunst". Ich glaube, es ist wichtig, meine Kunst nicht nur in Albanien auszustellen, sondern auch international, damit ich in aller Weite kommunizieren kann. Ich weiß nicht, wohin das alles führen wird, aber ich mache mir keine Sorgen darüber. Es ist mein persönliches Bedürfnis zu arbeiten und ich werde weitermachen, koste es was es wolle.

S. 99 Kapitel 4



Künstlerseiten: Artistic Research S. 100

Einleitung

Die Villa Romana-Preisträger

Jährlich werden vier herausragende KünstlerInnen mit dem Villa Romana-Preis bedacht. Er ist mit einem zehnmonatigen Aufenthalt in einer Studio-Wohnung in der Villa (Februar bis November), einem monatlichen Stipendium sowie Ausstellungen in Italien und Deutschland und der Herausgabe eines Katalogs verbunden. Der Jahresband der Villa Romana-Preisträger wird seit 2009 von ihnen gemeinsam als Künstlerbuch konzipiert.

Preisträger 2008

Dani Gal

Ayse Erkmen (Künstlerin)

Julia Schmidt

Beatrice von Bismarck (HBK Leipzig)

Asli Sungu

Clemens von Wedemeyer

Preisträger 2009

Olivier Foulon

Eran Schaerf (Künstler)

Kalin Lindena Eske Schlüters

Benjamin Yavuzsoy

Susanne Titz (Museum Abteiberg,

Mönchengladbach)

Preisträger 2010

Sebastian Dacev Anna Heidenhain Anna Möller

Rita McBride (Künstlerin) Susanne Gaensheimer (Museum

Martin Pfeifle

für Moderne Kunst, Frankfurt)

Nora Schultz Rebecca Ann Tess Vincent Vulsma

Thomas Kilpper (Feb—Juni) Willem de Rooij (Künstler) Henrik Olesen (Juli-Nov) Kathrin Rhomberg (Kuratorin)

Preisträger 2012

Nine Budde Yorgos Sapountzis Wolfgang Breuer Sophie Reinhold

Antje Majewski (Künstlerin) Anja Nathan-Dorn (Kuratorin)

 \uparrow

Artistic Research

Die folgenden Doppelseiten zeigen Bild- und Textmaterial, das Villa Romana-Preisträger der letzten Jahre für dieses Arbeitsbuch zum Thema künstlerische Recherche zusammengestellt haben.

Benjamin Yavuzsoy wählte zwei Texte von Peter Bichsel und Uwe Johnson aus, die einflussreich für seine aktuellen Arbeitsüberlegungen sind. Dani Gal publiziert Archivmaterial aus seinem Video The Talking Mountain of Israel', das er 2008 in der Villa Romana präsentierte. Clemens von Wedemever reproduziert eine Doppelseite aus der Zeitung. die sein großes filmisches Projekt 'Die Vierte Wand' begleitete, das er 2008 in der Villa Romana vorbereitete. Asli Sungu wiederum startete 2009 nach ihrem Aufenthalt in Florenz eine neue Video- und Fotoreihe Like One', für die sie Personen "um eine Hand" bat. Olivier Foulon konzipierte in der Villa Romana eine Ausstellung mit Werken Max Klingers, Michael Buthes und Jutta Koethers. Darüber schrieb er einen Text für das Max Klinger Jahrbuch 2010, der hier in der reinen Textform wiedergegeben wird. Eske Schlüters spielt mit ihren beiden Fotos auf Indizien einer Geschichte an, auf ein verschwundenes Obiekt. Julia Schmidt wählte zwei Abbildungen aus ihrem neuen Künstlerbuch aus. Auch Anna Heidenhain exerpierte zwei Druckseiten: das Titelblatt des in Florenz konzipierten "Apogee"-Readers sowie eine Seite aus ihrer Collagen-Enzyklopädie, die sie in der Ausstellung im Haus am Waldsee 2010 präsentierte. Martin Pfeifle kartografierte indes für seinen Beitrag die Strecken, die er von der Villa aus mit dem Rennrad zurücklegte. Und Rebecca Ann Tess nimmt mit ihrer Doppelseite Bezug auf ihre Film-Trilogie der letzten drei Jahre, die sie in Florenz mit dem dritten Teil .TeleMilano' abschließt.

Dani Gal	102
Clemens von Wedemeyer	104
Julia Schmidt	106
Asli Sungu	108
Benjamin Yavuzsoy	110
Eske Schlüters	112
Olivier Foulon	114
Anna Heidenhain	116
Martin Pfeifle	118
Rebecca Ann Tess	120
Nine Budde	122
Sophie Reinhold	124

Tuesday, 4.1.1966 "YEDIOTH AHRONOTH"

French Background music, Israeli

Pilot Broadcast of Educational Television

We entered the station hall where suddenly the place was darkened and the post's speaking clock announced. 10:58, 10:59.... In front of us stood a television set, tension was felt in the room, exactly at 11:00 o'clock the show began and after months of expectation the figure of the skipping deer, the symbol of the Israeli post, showed up on the screen. This was the test signal slide of the television, the deer, on the left side placed inside two circles and the channel number on the right. In the centre of the screen we could read: "text broadcast of the Israeli post for the educational television trustee".In the background the "poet and the peasant" composed By the French composer Suffet was heard and for half an hour, still photos of Israeli views, Jerusalem and other parts of the country were seen. The first photo was of the television antenna tower, near where we sat.

The Right Tone

These broadcasts that will be aired during this week twice daily from 11:00am to 11:30am

and from 7:00pm to 7:30pm in the evening were created to check the efficiency of the devices and to assess the area coverage of the broadcasting. During the test, the tones were changed in order to achieve the right sound quality and the black and white photos were received differently every time in order to acheive the best quality. Mr. M.A. Berman, head of engineering of the station, told us at the end of the show a bit about the continuous "history" of the project that has been going on for over two and a half years. He said that the limits of the antenna are 50-60 km. (which means: Tel Aviv in the north and Lahish in the south) but it is possible that more remote areas will be able to receive the test broadcast and later the programs, which will be produced for thirty-two schools across the country.

— By Menahem Sal'ei—

Two severe looking young men entered the broadcasting antenna landscape photos and a Hebrew building in Eitanim Mountain yesterday and produced the first program of the Israeli television The two, Yeheskel Zagani and title opened vesterday the first Avrahem Peri, without doubt will get into the history books of the Israeli television as those who produced the first television test broadcast of the Television. program which was played in the presence of the Minister of post.

> That is how television set owners in the old city of Jerusalem and in Rammala of Jordan could watch the Israeli post ministry broadcast yesterday, see photos of Israeli countryside and even discover a military "secret"; during the screening of photos, where the "famous" Hawk Missiles, from the yearly parade, were shown. Mr. Phillips, the educational television trustee who is also representating the Rothschild

> > foundation said that within a few weeks the television will start to produce shows of moving images and situations that will be broadcast during filming: not like the static test transmission. Already yesterday, the minister of post delivered on television, a message to the large crowd of television set owners asking them to report the quality of reception so the authorities could make improvements. On top of that, the television technicians went out, equipped with sensitive electronic devices and measured the strength of the reception and it's quality in every area.

"Sandbank of Smiles"

Regarding general television authority, it is unclear yet if and when it will be activated. The questions about the role of the post authority in all this are actual and interesting, but the issue went over, Mr. Eliaho Sason, the Minister of Post's "Sandbank of Smiles". It appears that thirty thousand TV set owners in Israel will have to continue watching the belly-dancing broadcasted to them from different TV channels

in the surrounding countries through the same channel - channel 8. The jiggly belly dancers will disappear from the screen only when the Israeli channel broadcasts school classes and instead, a teacher will give the students a lesson in geography or biology. According to the Israeli postal workers, although both Israel and Arab countries are broadcasting on the same channel, the reception is much stronger and broader in our areas because of the large distance from Arab stations. All those who live close to the borders and hoped to see on the upper half of the screen the Israeli teacher and on the lower part the legs of the belly dancer will be very disappointed. Either they will receive the school class, will concentrate on the dancer or will get a blurry screen...



The Talking Mountain
of Israel, 2007

7 First Contact / January 2010



▲ 2009, HD video, 16:9, 28 min

the gentle ones

The Gentle Ones was initially inspired by the Tasaday, who were secretly au diotaned in their caves. The transcriptions of the tapes, which were published in John Nance's book, The Gentle Tasaday: A Stone Age People in the Philippine Rain Forest (1975), give one the impression that the recordings had been scripted and staged, whether or not one believes in the authenticity of the original material. The probable isolation of the Tasaday can be compared to the training technique of actors who detach themselves from the outside world for the duration of rehearsals. The intention was to show actors employing just such a technique, in preparation for a play that was inspired by the Tasaday, on stage. They could even live on the stage - isolated yet fully immersed in the subject matter - in an effort to make their play more 'real'.

Cast: Natasha Baria, Shalini Baria, Kingsley Ben-Adir, Karl Brown, Drew Caiden, Natalie Codsi, Andrew Duffus, Iana Eastmond, Tyrone Eastmond, Ryan Finch, Annabel Foley, Tess Foley, Lewis Goody, Lois Graham, Rebecca Hallam, Ellen Jennings, Elisa Lom bardi, Tony Maskell, Mirella McGee, Parinay Mehra, Kesty Morrison and Emily Page

Writer: Leis Bagdach
Editor: Janina Herhoffer
Producers: Tracy Bass, Pinky Ghundale
Production Manager: Mark Gibbons
Ist Assistant Director: David Dickson
Director of Photography: Frank Meyer
Focus Puller: Oliver Ledworth
Grip: Alex Coverley
Sound Recordist: Nigel Batting
Boom Operator: Brendan Crehan
Sound Editor: Thomas Wallmann
Production Designer: Imogen Hammond
Art Director: Emma Landolt
Art Department Assistant: Charlotte McEwan
Costume Designer: Heather MacVean
Costume Designer: Heather MacVean
Costume Assistants: Kair Hill,
Emma Heath, Holly Freeman

Set-Specificity

by Francesco Manacorda

AS THE starting point for research or as a situation to respond to, Clemens von Wedemeyer used the Barbican Estate as a film location to which a narrative was matched and adapted. The theatre was used as a cave, similar to that in which the Tasaday were living, which actors inhabited pretending not to be on stage; the conservatory featuring a cement clad tropical forest was used to stage a meeting between actors and audience to allude to meetings between explorers and undiscovered groups; the walkways served as an urban jungle set for a screen test of an actor clearly dressed up as an untamed 'savage'; a flat in the Cromwell tower was used as the house of an explorer decorated with trophies of real and intellectual travels. The whole Barbican utopian project was used as a framework to ask questions relating to the consequences of first contacts in anthropology and to the fabrication of truth in theatre, television, explorations and scientific research



The Fourth Wall and the Production of Otherness

by Paolo Caffoni

AT THE beginning of the Modern era there was a journey. During the 15th century European culture, then 'Western' culture, discovered its own identity - albeit partially unified - through the attainment of a symbolic elsewhere. Across the ocean the West was no longer the all-encompassing representation of a reality, but the partialization of a particular historical moment, of a specific reality and cultural construction. Contact with indigenous peoples from different genealogies. in a part of the world until then unknown, allowed for the acknowledgment by European explorers of a certain differential identity, through the discovery of a wholly other identity. A journey that began as an exploration of the eastern borders of the known world thus became the much deeper discovery of common cultural roots.

After this first contact with difference, and seeing its mirror image in it, the Western world acquired strength, invigorating its roots and beliefs to the point of exorcising the end that would naturally come after the course of events. After exorcising death, the West continued to dramatically expand over several centuries reaching a global dimension, until the era of globalization, in which it ultimately swallowed its own horizon. What we now need to question is how its institution has survived the ultimate limit to this expansion, how—once free of horizons—the West has managed to produce an otherness to reflect its mirror image in, and hence legitimate itself.

The use of myth in Western culture has always served to justify a rationally inexplicable dimension. Ancient Greece resorted to myth to explain the existence of gods without giving material evidence, the myth of Aryan racial superiority served to justify a scientifically unsupported biological claim. In times of famine, to explain why food such as human flesh was morally objectionable, Catholic anthropology resorted to the myth of cannibal populations living at the boundaries of the

known world, who ate those missionaries try ing to export religious salvation, and a whole new way of life.

At the beginning of another era - after the crisis of the modern age - when the Western world is on the verge of swallowing its last horizon, the pascent industry of mass entertain ment in Los Angeles, gives birth to the myth of Hollywood actors. What 'distinguished' Hollywood stars from the rest of the world population was the unconditional belief that the characters and heroes they exemplified in movies, coincided with the real individuals who play them. And so a mythic aura began to develop around the profession of acting, which had previously been considered quite ordinary. Hollywood stars gave rise to a new genealogy of myths built on the overlapping of real life and entertainment, and by consecrating them the world of film voraciously irrupted within the boundaries of real life.

The function of myth, in its entertainment-related aspects, allows the viewer sitting in a dark room to cross that psychological threshold of disbelief after which the representation becomes identical to the object presented. That mythical boundary, described by Cartesian materialism as a physical threshold in one's brain where the order of presentation corresponds to the order of perception, now appears to be nothing more than a pricey cultural sophistication. Such cultural sophistication – we might call it 'fourth wall' – is the tool that grants the entertainment industry its key role in the future developments of American society and, by extension, the rest of the world.

In the poster for Last Action Hero, Arnold Schwarzenegger jumps towards the audience and bursts with a kick out of the screen. The movie is a parody of the action genre, popular since the early eighties. It tells the story of Jack Slater/Schwarzenegger - the main character in a string of genre movies - and of his magical passage from the world of fiction to reality. That occurs through an encounter between character Slater and actor Schwarzenegger at the premier of 'their' new film. Last Action Hero is director John McTiernan's sec ond consecutive flop: the year before, in 1992, McTiernan's *Medicine Man* had told the story of a scientist (Sean Connery) researching a cure for cancer in the Brazilian rain forest, and living in close contact with a local population threatened by the invasion of bulldozers of their pristine natural habitat. The movie poster reads: 'He turned his back on civilization. Only to discover he had the power to save it'. The same rain forest was also the set of McTiernan's first hit: his 1987 blockbuster Predator had grossed sixty million dollars in the United States alone, spurring a series of

▶ JOSEPH MAZILIER AS JOCKO. Two dancing figures depicted in their parallel roles in the sentimental drama Jocko or the Brazilian Ape. Their pas de deux is choreographed as a sequence of mirror images: the child prays and the ape copies the attitudes. [...] Through this symmetrical and sentimental plot, Jocko emphasises a fundamental equivalence between ape and human; through its balletic and pantomimic interludes, it highlights physical and behavioural similarity. Originally published in: Jane R. Goodall, Performance and Evolution in the Age of Darwin: Out of the Natural Order, London & New York, Routledge, 2002: p. 50.

sequels and remakes that eventually lead to the 1993 parody. In the movie, Schwarzenegger is Dutch, the commander of a special forces team whose mission is the recovery of a crashed helicopter in the region of Val Verde. He encounters a mysterious invisible alien, whose sole purpose seems to be to collect human heads. Schwarzenegger, as an actor of international fame, was recognized as the hero of a series of films that focused on the defeat of a 'monstrously different' foe, a classical Cold War-age Hollywood theme. The 'predator'was played by former basketball player Kevin Peter Hall, whose sheer size brought him to interpret 'monstrous' physical roles in movies by wearing a mask.

As foreshadowed in Last Action Hero's promotional image, on October 7th, 2003, ten years after the film's release, Schwarzenegger overcame the barrier between reality and fiction: he exploited his movie fame to get elected as thirty-eighth Governor of California. As the self-appointed Western hero in dozens of films, the task could not have proven difficult for him. Two other actors from Predator's cast have been candidates in various elections, but with mixed results. The road travelled by Schwarzenegger had already been opened by another Hollywood character: Ronald Reagan, the American president of the Cold War era, had previously been both Governor of California and a Hollywood actor, although not with the same success.

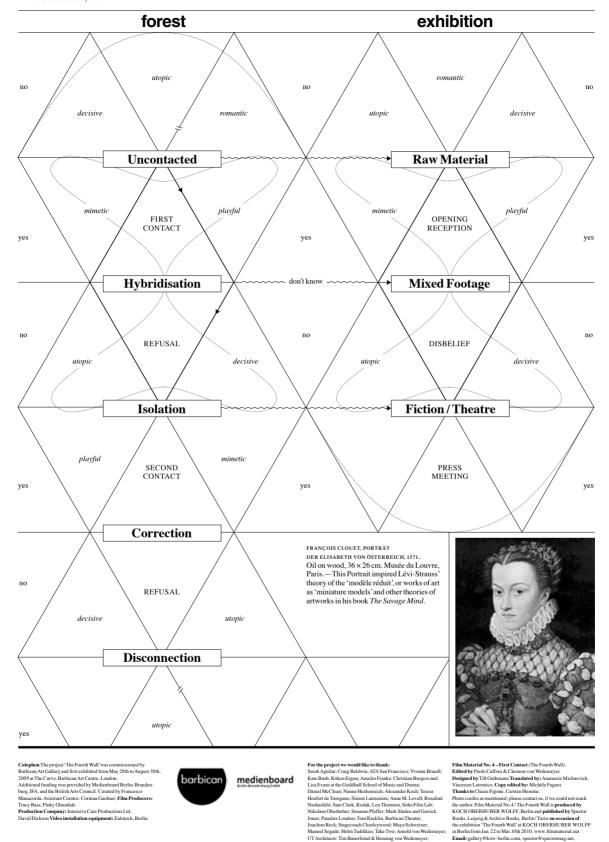


▲ FROM FICTION TO REALITY: President Reagan having a photo taken with Arnold Schwarzenegger at the Republican National Convention in Dallas, Texas, 1984. Source: www.reagan.utexas.edu/archives/photographs/vips.html. Courtesy Ronald Reagan Library.

The journey undertaken by a generation of movie characters into a lost forest, where something completely other 'lies awaiting, is the continual re-enactment of the voyage of the first explorers to the pristine land, beyond an imaginary horizon, in an endless drift from the imaginary to the real.

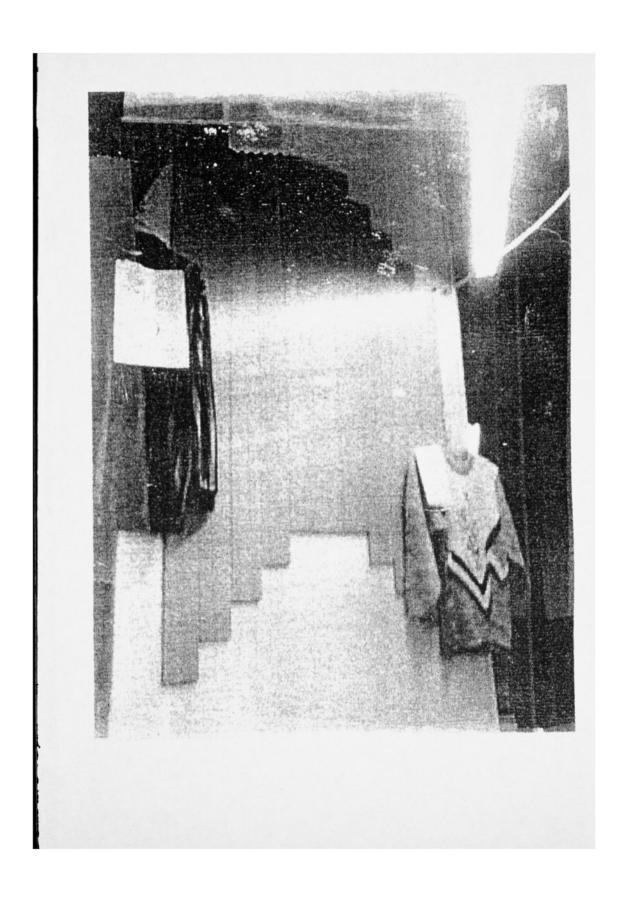
The Fourth Wall' is not the classical piece of architecture, it is the attempt to re-design something different, an otherness. It is the desire to connect a physiological border with a system of interests, like the inner surface of a triangle. It is a cultural system able to preserve the actual order of things. The Western world, in search of its long-lost otherness, wears a mask and plays a different role on stage. In an endless alternation of roles, it recreates that horizon where it can once again find its own reflection and survive.

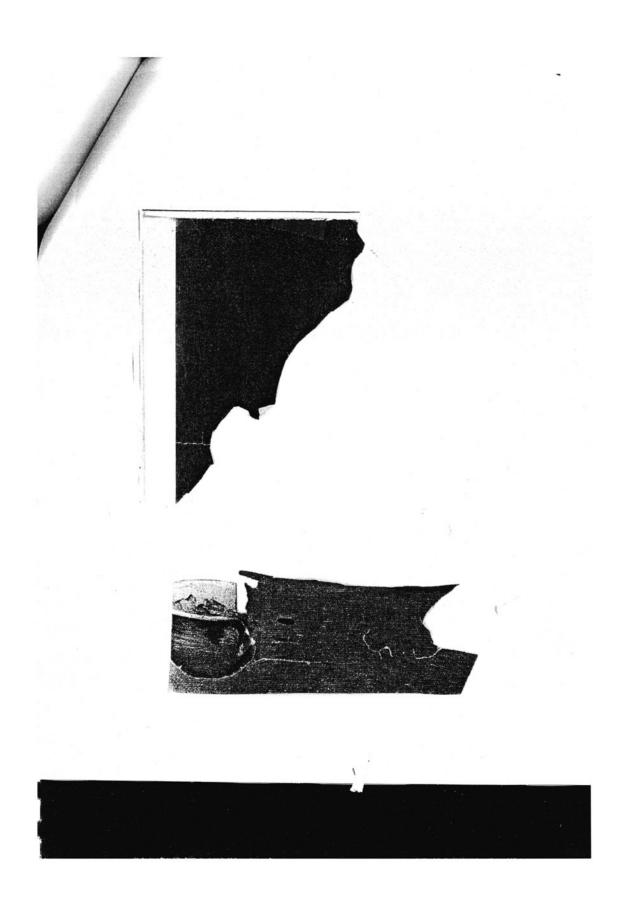
Paolo Caffoni is editor of Archive books

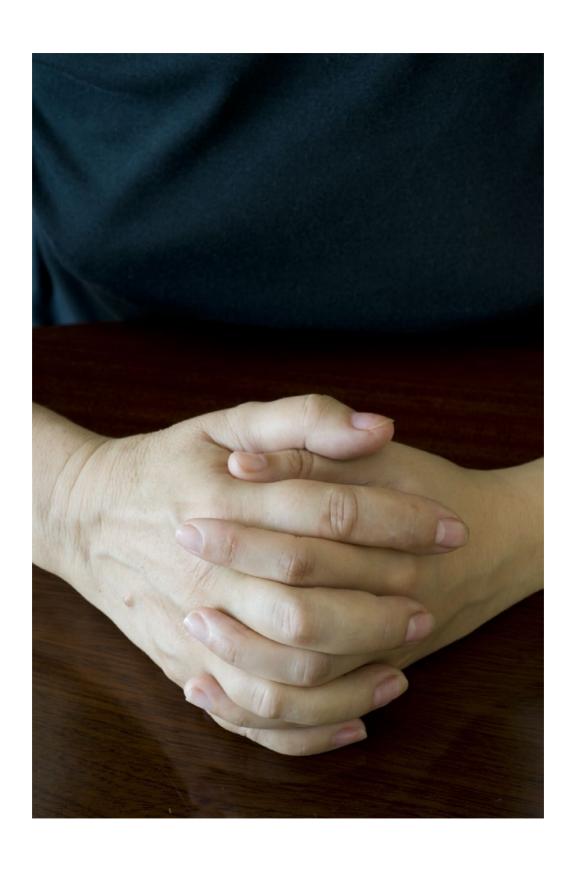


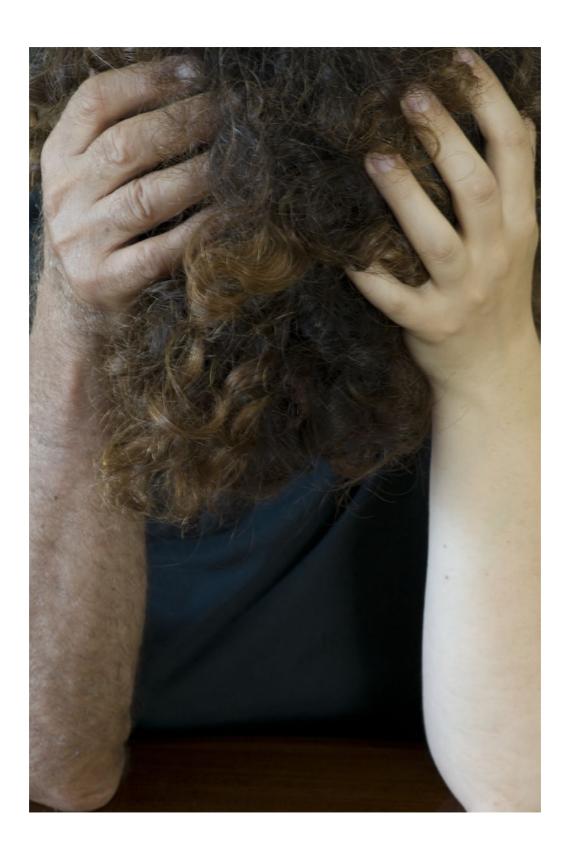
UT Architects: Tim Bauerfeind & Henning von Wedemeyer; Andrew Wilson; Jocelyn Wolff.

Email: gallery@kow-berlin.com, spector@spectormag.net, info@archivebooks.org









Der Milchmann

von P. Bichsel

Der Milchmann schrieb auf einen Zettel: "Heute keine Butter mehr, leider." Frau Blum las den Zettel und rechnete zusammen, schüttelte den Kopf und rechnete noch einmal, dann schrieb sie: "Zwei Liter, 100 Gramm Butter, Sie hatten gestern keine Butter und berechneten sie mir gleichwohl."

Am andern Tag schrieb der Milchmann: "Entschuldigung." Der Milchmann kommt morgens um vier, Frau Blum kennt ihn nicht, man sollte ihn kennen, denkt sie oft, man sollte einmal um vier aufstehen, um ihn kennenzulernen.

Frau Blum fürchtet, der Milchmann könnte ihr böse sein, der Milchmann könnte schlecht denken von ihr, ihr Topf ist verbeult.

Der Milchmann kennt den verbeulten Topf, es ist der von Frau Blum, sie nimmt meistens 2 Liter und 100 Gramm Butter. Der Milchmann kennt Frau Blum. Würde man ihn nach ihr fragen, würde er sagen: "Frau Blum nimmt 2 Liter und 100 Gramm, sie hat einen verbeulten Topf und eine gut lesbare Schrift." Der Milchmann macht sich keine Gedanken, Frau Blum macht keine Schulden. Und wenn es vorkommt – es kann ja vorkommen – daß 10 Rappen zu wenig daliegen, dann schreibt er auf einen Zettel: "10 Rappen zu wenig." Am andern Tag hat er die 10 Rappen anstandslos und auf dem Zettel steht: "Entschuldigung." "Nicht der Rede wert" oder "keine Ursache", denkt dann der Milchmann und würde er es auf den Zettel schreiben, dann wäre das schon ein Briefwechsel. Er schreibt es nicht.

Den Milchmann interessiert es nicht, in welchem Stock Frau Blum wohnt, der Topf steht unten an der Treppe. Er macht sich keine Gedanken, wenn er nicht dort steht. In der ersten Mannschaft spielte einmal ein Blum, den kannte der Milchmann, und der hatte abstehende Ohren. Vielleicht hat Frau Blum abstehende Ohren.

Milchmänner haben unappetitlich saubere Hände, rosig, plump und verwaschen. Frau Blum denkt daran, wenn sie seine Zettel sieht. Hoffentlich hat er die 10 Rappen gefunden. Frau Blum möchte nicht, daß der Milchmann schlecht von ihr denkt, auch möchte sie nicht, daß er mit der Nachbarin ins Gespräch käme. Aber niemand kennt den Milchmann, in unserm Quartier niemand. Bei uns kommt er morgens um vier. Der Milchmann ist einer von denen, die ihre Pflicht tun. Wer morgens um vier die Milch bringt, tut seine Pflicht, täglich, sonntags und werktags. Wahrscheinlich sind Milchmänner nicht gut bezahlt und wahrscheinlich fehlt ihnen oft Geld bei der Abrechnung. Die Milchmänner haben keine Schuld daran, daß die Milch teurer wird.

Und eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann gern kennenlernen.

Der Milchmann kennt Frau Blum, sie nimmt 2 Liter und 100 Gramm und hat einen verbeulten Topf.

,Der Milchmann' (Auszug), aus: Peter Bichsel, Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen, 21 Geschichten, © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1993.

Geschenksendung, keine Handelsware

von U. Johnson

Aus Jerichow bekam Gesine Cresspahl noch Pakete, als sie längst in Frankfurt Geld verdiente, denn Jakobs Mutter traute den Städten nicht und schickte dem Kind zur Vorsorge Gestricktes aus Selbstgesponnenem, Gebakkenes, Geräuchertes, Gekauftes nie, zu kaufen gab es wenig, das sich für den Westen noch geschickt hätte. Die Verpackung war altmodisch, wie für Segelschiffgut. Die Abs lag schon lange auf dem Friedhof hinterm hannoverschen Schloß, und Gesine fand immer noch hartes, geöltes Packpapier, in das die Alte mit der Stahlfeder in pommerscher Volksschulschrift die vorschriftsmäßige Erklärung neben die Adresse geritzt hatte: Geschenksendung, keine Handelsware.

An ihren Vater schickte Gesine einmal im Jahr fünf Meter Manchesterstoff, jeden Monat Rauchtabak, im übrigen nur Gewünschtes. Als sie ab und an schon zwanzig Mark übrig hatte, dachte sie öfter, der Verwandtschaft die Harke zu zeigen und was zu schicken. Aber es hatte um die Jahrhundertwende einer dem Platz Jerichow das Gelübde hinterlassen: mich sollt ihr gar nicht wiedersehen, oder unantastbar, und als er nach elf Jahren kam mit etwas Geld, war er immer noch so in Fahrt, daß er dem Rat und der Gemeinde am liebsten die Gasanstalt abgekauft hätte; weil in der Stadt nichts höher stand als deren Schornstein. Die Alten erzählten davon noch, und Gesine hätte sich nicht gerne fragen lassen: Na, willst du uns jetzt auch die Gasanstalt abkaufen?

Dann ging Cresspahl ab mit Tod, und seine Tochter mußte sich bedanken in Jerichow bei einigen Leuten, die ihn vernünftig unter die Erde gebracht hatten. Da gab sie, als einmal ihr Brief einen andern an Land zog, auch ein Päckchen auf die Post, an die Frau von Brüshaver, mit herzlichen Grüßen von Ihrer ergebenen. Sie hatte an eine stille, magere Person gedacht, sie bekam aber einen Dankesbrief in forschen Tönen, die anfangs zwar das Du zurückerbaten, dann aber doch bemängelten, daß Gesine da was gepackt hatte mit Liebe. Mit zartem Gefühl war der Empfängerin vorerst nicht geholfen, was sollte sie mit Sachen zum Genuß, solange sie noch Zwiebeln brauchte, Weizenmehl, Reis, Hartfett, Milchpulver, alle Gewürze, und so fort durch den ganzen Laden, und den nebenan, und den gegenüber. Frau Pastor Brüshaver schloß mit dem Bemerken, das liebe Kind könne ihr Beliebiges ja denken, aber sie sei nun einmal eine alte Frau, und sie wünschte sich ehrlich und aufrichtig von dem berühmten westdeutschen Klosettpapier, im Alter soll man nicht mehr so viel lügen.

Die Cresspahlsche besann sich, wie ungemein faßlicher noch eine Lisbeth Papenbrock das gesagt hätte, und sie begriff, daß Jerichow ihr die Gasanstalt anbot auf dem Teller. Zu heilen Zeiten hätte die Pastorswitwe kein Wort gerichtet an eine Unverheiratete mit einem nicht ehelichen Kind, auch wenn sie ein Geld verdiente, das Jerichow nun allerdings so übers Haus ging wie uns der Dollar. Gesine ging in diesem Herbst manchmal ein Stück zu Fuß durch Düsseldorf nach Hause und versuchte an den im Licht ausgelegten Waren zu erinnern, was sie wahrgenommen hatte bei ihrem letzten Besuch in der Brüshaverschen Schlafzimmer. Neben der Lampe hatte ein Buch in schwarzem Kaliko gelegen über den Unfug des Sterbens vor vielen Jahren. Gab es solche

Bücher heute noch? Nach Kölnischwasser hatte es gerochen hinter einem grünen Etikett. Dies und das mit Mehl und Mandeln und entkeimtem Toilettenpapier aus weichstem Zellstoff in Zellophan schickte sie weg und machte sich oft Spaß mit dem Schweigen, das hinter der jerichower Kirche hervordröhnte.

So fand sie viele Leute wieder vor den Schaufenstern Westdeutschlands, und ein Stück vom alten Jerichow im zeitgesättigten Geruch der kleinen Delikatessengeschäfte, und alle kamen mit und sahen ihr über die Schulter.

– Nein, das kann ich nicht annehmen als Dank: sagte Kern von der Tischlerinnung, wenn sie vor einer Tonbank stand und wußte nichts von Zigarren: Aber zu Neujahr von Cresspahl sozusagen durch die Tochter, da nähm ich wohl diese leichten holländischen Importen, und könnte es wohl eine Schachtel sein aus buntem Blech, du denkst dir doch wohl meine Enkelkinder, na legn Riegel Sch'lade zu. Dank dir auch, ich erkenn die Absicht.

Die Papenbrock, Oll Klupasch, Heinz Wollenberg, Jöche, Niebuhr, sogar die Selenbinder halfen ihr ein und flüsterten ihr zu, wenn sie an den Vitrinen und Wursthaken und Regalen entlangblickte und nicht finden konnte was noch. - Was der krumme Martens sich wohl freuen würde zu dem Katenschinken, so was räuchert er lang nicht mehr, kuck mal die Feigen, haben wir dir erzählt von im Krieg, kauf bloß keine Dosen: das dürfen wir nicht haben, daß du jetzt Weizen schicken mußt in eine Weizengegend! sieh bloß mal wie appetitlich der Käse, vor dem Krieg haben wir alle Virginia geraucht, ja mit Stahlspänen könnt ich meinen Fußboden wohl wieder christlich kriegen, ach Mensch ein Hemd wirklich ohne Bügeln, Wolle ohne Holz, Strümpfe ohne Naht, Fahrradspeichen, Schreibpapier und Reißbrettstifte, ach Gesine womit haben wir das verdient, was waren wir früher gut bei Sach, und leben jetzt her hinter der Zeit.

Von den Jungen wußte sie nicht mehr viele da. Zu ihrer Zeit war die Oberschule von Jerichow Kaserne, und die Klassenkameraden in der Bezirksstadt hatte sie durch die täglichen Fahrten hin und her nicht recht gewonnen und bald verloren mit dem Studieren und Weggehen nach Westdeutschland. An Peter Pillgrimm, Fahrschüler wie sie damals, versuchte sie es, aber er verbat sich was er ein Almosen nannte, womit sie aber nur den Auflauf gemeint hatte, den er sich zuzog mitten auf der Stadtstraße 1950 mit der Westzigarette zwischen seinen prall aufgeworfenen Lippen, das Papier so weiß, so blond der Tabak, so lang und prächtig das Stück von drüben. Damals hatte er ihr auf langes Drängen eine verkauft für Gegenleistung; inzwischen mochte er sich gewöhnt haben an Orient.

Die Alten blieben ihr, und dankten nicht besonders. Für sie war Ordnung, daß die von Jerichow wie alle gewöhnlichen Leute mit denen zusammenhielten in schlechten Zeiten gegen die Schuldigen, in guten untereinander; einmal bekam sie auch schriftlich, daß die Ostdeutschen mit dieser Art von Wirtschaft den Krieg bezahlten immer noch, nachdem die Westdeutschen wieder lebten, und wenn einer sich anständig hielt und abgab und teilte, verdiente er nicht eigens ein Lob. Ohne Namen auf einer Ansichtenkarte sagte einer: Laß es uns doch schlecht gehen, um so rascher haben wir das besser eines Tages. Andere waren geniert, daß sie mit aller guten Arbeit nicht herankamen an die Sachen zum besseren Leben, und so gewiß sie Gesine einen Satz Bohrer oder eine Meßlehre anrechnen wollten, sie hätten

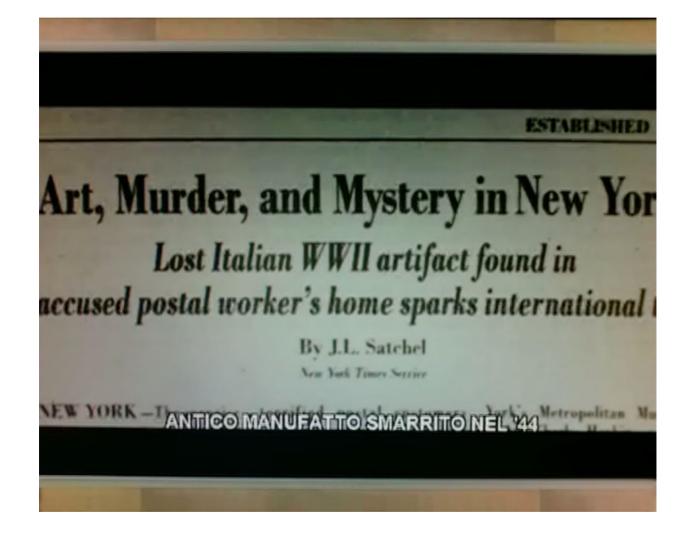
sich das doch lieber selbst ausgesucht bei Wollenberg am Markt mit sachverständigem Genuß und mit ehrlichem Geld beglichen wie früher. Und unbehaglich war ihnen, daß nach dem Erlaß eines westdeutschen Justizministeriums jeder solche Pakete pro Stück mit dreißig Mark absetzen konnte von seiner Steuer, weil die Bedürftigkeit ostdeutscher Empfänger zu unterstellen sei und von einer Prüfung seiner Einkommens- und Vermögensverhältnisse in jedem Falle abzusehen. Dazu schrieb nun Cresspahls Tochter schöne Grüße. Ja da wollten sie das lieber unbestimmt erwidern und auch so.

In der Reihe vor der blankgescheuerten Blechtheke des Paketpostamts sah Gesine, an den Aufschriften, wie viele ihr Jerichow hatten, verlassen und verloren, und wie viele von einer verleugneten Regierung noch den Umgang mit den eigenen Leuten sich verordnen und beschränken ließen. Einmal im Monat durfte einer sich helfen lassen, in genau begrenzten Mengen von dem und dem, und nicht mit dem und nicht mit Medizin, das Packpapier mußte gebraucht sein und die Adresse mit der Hand geschrieben, wie Verdächtige mußten sie harmlos tun, damit ihr Geschenk nicht auffiel vor den Röntgengeräten und Sonden des Staates, den es für den ihren nicht gab, so daß wieder einmal die gewöhnlichen Leute einspringen mußten mit dem Geld, das die Steuer ihnen ließ, für viele Paketkarren voll mattrosa bezettelter Kartons, für Wagen voll, für Sonderzüge voll zu den Geschenkfesten und das ganze Jahr, zum Geburtstag, gegen Mangel, gegen Krankheit, gegen die Trennung; aus Pflichtbewußtsein, Scham, gutem Willen, gegen das Finanzamt.

Vielleicht nicht harmlos aber ganz wie ihr war, wenn die graue scharfe Luft Jerichows niederging am Rhein, beim Anblick wohlfeiler, altmodisch verpackter Geschenke, ihrer Trauer zuliebe, aus heiterem Himmel, mit rotem und blauem Papier packte Gesine keine Handelsware, Geschenksendungen nach Hause. Sie hielt sich an die Leute, von denen ihr Vater Briefe lang geschrieben hatte, sie lernte sie wieder kennen an ihren Wünschen und Gewohnheiten, das alte Jerichow kam ihr gegenwärtig mit den verbeulten Reklametafeln, unter denen sie größer geworden war, mit dem Postamt, aus dem jetzt ihre Pakete gebracht wurden an ihr bekannte Häuser, da fuhr der Wagen vorbei am Tor des Friedhofs, auf dessen Flügeln die Enkel von Kern von der Innung Halbkreise fuhren, wie sie einmal, damals.

Etwa 1964

[,]Geschenksendung, keine Handelsware'
(Auszug), aus:
Uwe Johnson, Karsch und andere Prosa,
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1964.





Olivier Foulon Villa Romana-Preisträger 2009

Per Non Dormire

— Michael Buthe, Max Klinger, Jutta Koether

von Olivier Foulon

Die Ausstellung Per Non Dormire* zeigt Arbeiten von drei deutschen Künstlern – zwei filmisch dokumentlierte Performances von Michael Buthe (1944-1994), Zeichnungen von Max Klinger (1857-1920) sowie ein Bild und ein act von Jutta Koether (geb. 1958). Die Arbeiten setzen sich jede auf ihre eigene Art und Weise mit Begriffen wie Liebe und Begehren auseinander. Per Non Dormire ist ein Versuch, sich der Frage zu nähern, was Schönheit heute bedeutet.

Den Ausgangspunkt der Ausstellung bilden zwei Fotografien. Die eine ist schwarz-weiß und zeigt Max Klinger zusammen mit seinem Modell/seiner Geliebten, der Autorin Eisa Asenijeff, im Garten der Villa Romana (aufgenommen 1905, als er die Villa mit dem Plan kaufte, sie in eine Residenz für deutsche Künstler umzuwandeln). Für das Foto posiert er mit einem Stuhl. Die zweite Fotografie ist in Farbe und wurde ebenfalls in der Villa Romana aufgenommen; vor etwa 33 Jahren, als Michael Buthe sich dort Während eines 10-monatigen Stipendiums aufhielt. Sie zeigt ihn zusammen mit seinem Freund (und Geliebten?) Gliumma auf einem Bett liegend, goldene Becher in der Hand haltend, in einem extravaganten Raum mit goldenen und farbigen Stoffen, Bildern und Zeichnungen, verziert mit Palmenblättern und Bambus, einer Flasche Wein, Kerzen, Jeans und Zeitunoen.

Die Villa Romana bedankt sich bei Herrn Dr. Hans Werner Schmidt und Frau Dr. Jeannette Stoschek, Museum der bildenden Künste, Leipzig und der Galerie Daniel Buchholz, Köln, für die großzügige Unterstützung.¹

*In Büchern wird das Motto "per non dormire" oft als "um nicht zu schlafen" übersetzt.

"Die Herkunft des auffallend schönen Wandfrieses aus drei zusammengebundenen Mohnkapseln, der das Haus unter den Fenstern des ersten und zweiten Stockes umrandet und zusammen mit dem Motto per non dormire ein architektonisches Ornament bildet, ist auf einen Trick zurückzuführen, den Messer Bernuccio di Giovanni Salimbeni aus Siena, desser Nachfahren später nach Florenz gekommen sind und den Namen Bartolini angenommen haben, angewandt hat. Er war ein großer Seidenhändler und reiste jedes Jahr mit Freunden nach Florenz, um von dort mit florentinischen Bekannten die Messe in Sinalunga zu besuchen. Eines Jahres versuchten diese, Messer Bernuccio ein Schnippchen zu schlagen, indem sie auf einem Bankett Schlafmohn-Elixier mit Wein mischten. um als Erste bei Tagesanbruch die besten Waren auf dem Markt zu erstehen. Der alte Salimbeni wurde allerdings gewarnt und es gelang ihm, die Flaschen zu tauschen, indem er die Tische zum Vorteil der Sieneser verdrehte und damit die Florentiner überlistete. In Anlehnung an diese Episode erfand er im Anschluss Emblem und Motto, mit denen seine Nachfahren ihren Palast schmückten.

Übersetzt aus *Palazzo Bartolini Salimbeni* in: Janet Ross, Florentine palaces and their stories, London, J.M. Dent & Co., 1905. S. 44.

Per Non Dormire wurde in den drei Ausstellungsräumen der Villa Romana installiert: das Gemälde von Jutta Koether' im ersten, die geflimten Performances von Michael Buthe' und die Zeichnungen von Max Klinger' im dritten, während der zweite Raum leer blieb'. In der Eingangshalle stand wie immer Max Klingers Bronzeporträt von Elsa Asenijeff auf seinem Sockel'.

Heute wie gestern ist die Beschäftigung mit der Frage der Schönheit auch eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Wahl7. Sich in der Künstler-Residenz zu befinden, wie ich es von Februar bis November 2009 in der Villa Romana in Florenz war, bedeutet, sich mit einer Vergangenheit auseinander zu setzen, einem Licht, einem Klima, mit Geschmäckern, Geschwindigkeiten und Perspektiven, mit Cellini, Pontormo, Masaccio und Brunelleschi. Als Künstler ist es der (ideale?) Ort und Zeitpunkt, um (freiwillig und mit Vergnügen?) sich selbst zu verlieren. Da ist die neue Stadt, um entdeckt, durchquert gesehen, gelesen, gefühlt, gemessen zu werden und ein Ort im Besonderen – die Villa. Jeder hat hier seinen Bereich, von der Küche über das Schlafzimmer und das Atelier bis zum WC Vom Atelier aus kann ich, wenn ich mich auf einen Stuhl stelle, den Dom mit den roten Dachziegeln und den Campanile sehen. Parallel zur Arbeit im Atelier hat sich langsam das Ausstellungsprojekt entwickelt.

Die zwei Fotografien tauchten beim Durchblättern eines Buches' schon am Abend des ersten Tages im Februar auf, wor der eigentlichen Ausstellungsidee. Im April dann die Anfrage von Angelika Stepken' nach einer Ausstellung für Oktober/ November. Sollte ich ja sagen? Ich musste darüber nachdenken.

Es vergehen zwei intensive und abwechslungsreiche Monate im Archiv der Villa unter dem Dach. Da gibt es Briefe und Korrespondenzen, Bücher und Fotografien über alles und nichts, ein buntes Sammelsurium und Monografien.

Es gibt eine erste Auswahl für Klinger und eine vage Idee für Buthe. Da ist der Wunsch, eine(n) drittte(n) Künstler(in) einzubeziehen. Bei einem Besuch in Brüssel mache ich einen Abstecher nach Eindhoven, wo gerade eine Koether-Ausstellung eröffnet worden ist. Meine Aversion ist groß, meine Beziehung zur Arbeit ambivalent. Etwas verwirrt mich: die Auswahl der Werke und ihre Anordnung im Raum. Dies ist eindeutig das fehlende Glied bei dem, was ich bereits Per Non Dormire nenne. Meine Wahl fällt auf ein bestimmtes Gemälde und seine Anordnung im Raum¹¹. Ich schreibe eine E-mail an Koether bezüglich meiner Wahl und *Per Non Dormire*. Sie antwortet mir positiv für die Ausstellung und negativ hinsichtlich des Bildes Zwischenzeitlich bin ich im Museum der bildenden Künste in Leipzig, um mir einige Zeichnungen von Klinger anzusehen, die ich von Florenz aus im Katalog¹² ausgewählt hatte. Nachde ich dutzende Kassetten durchgesehen habe, stelle ich fest, dass einige der Zeichnungen, die ich suche, fehlen. Dass diese Zeichnungen seit dem Druck des Katalogs im Jahr 1995 vom Museum an die Nachkommen und Erben der Familie Kirstein zurückgegeben worden waren. Jetzt fängt die Arbeit wieder bei Null an. Ein Plan B muss gefunden werden in den 24 Stunden, die mir noch in Leipzig bleiben, die Auswahl muss ganz anders getroffen werden. Die Zeichnungen müssen ausgewählt werden, welche am wenigsten locken, die schwierigsten. Und Koether schlägt mir am Telefon ein kleinformatiges Gemälde vor, an object wanting to perform. Braucht es von Buthe dann auch ein Objekt?

In der Eingangshalle bedeckt ein weißes Tuch einen hohen Tisch, auf dem sich eine Vase mit Blumen, das Gästebuch und ein Stapel roter A4-Blätter mit einem fotokopierten Text (zum Gemälde) von Koether¹³ befindet. Anderthalb Meter weiter steht auf ihrem Sockel die Bronze von Klinger, das Porträt von Elsa Asenijeff mit der linken Hand auf der Brust.

Beim Eintreten in den ersten Raum steht der Besucher von einer zwei Meter hohen und 80 cm breiten Glasplatte, die von der Seite her zu sehen ist: eine vertikale Linie, die den Ausstellungsraum in zwei Teile schneidet. Das Glas steckt senkrecht in einem Betonkubus mit einem Durchmesser von 35 cm und dient als Träger für "V", einem Gemälde von Jutta Koether, das in Augenhöhe befestigt ist und sich im Raum ausdehnt. Das Gemälde weist mit der Vorderseite zu den beiden Fenstern des Raumes und mit der Rückseite zur Wand. Da das Gemälde auf einer durchsichtigen Fläche aufgehängt ist, kann es von allen Seiten gesehen werden. Am Glas befestigt, scheint das Gemälde in Schwebe zu sein, es scheint zu fliegen, zu schwimmen, in den Raum projiziert zu sein. Das Gemälde hat ein kleines Format. Es breitet sich durch seine eigene Stofflichkeit aus, die Leinwand ist über die Seiten des Rahmens gespannt, die Farbe, Rot- und Rosatöne, lebhafte blasse, irisierende Farben und einige malvenfarbene Pinselstriche, es gibt einen Blitz, der im Zickzack von oben nach unten über die Mittelachse gemalt ist, und von links nach rechts steht, ebenfalls gemalt, das Wort VICTIM, es gibt Risse in der Fläche, Lichter, kleine Streifen und Stücke von silbergold-, und rosafarbener reflektierender Plastikfolie. die hier und da verstreut sind. Es gibt silberne und goldene Reißzwecken, die die Fläche von vorn nach hinten, und andere von hinten nach vorn, durchdringen, es gibt zwei goldene Griffe die schräg auf die Fläche geklebt sind (wie um das Gemälde ergreifen zu können), wobei der eine die obere linke Ecke zerschneidet und der andere auf die untere rechte Ecke zeigt es gibt zwei abnehmbare Teile; eine künstliche Weintraube aus geschliffenem roten Glas mit Facetten (vom linken Griff hängend) und eine silberne Plastikfolie (vom rechten Griff hängend), es gibt Schmuck, Ketten und goldene Anhänger. die über die Oberfläche der Leinwand verlaufen, von dieser herabhängen, und rosa Ketten, die von der Weintraube herabhängen, es gibt ein rotes Netz, das am unteren Teil der Fläche herunterhängt, es gibt flüssiges Glas, das die Fläche bedeckt, das sich bis an die Ränder, über die Ränder und darüber hinaus erstreckt. Das Glas fixiert die Reißzwecken Plastik- und Schmuckstücke. Auf dem Glas sind an zwei Stellen (unter der Weintraube, in der unteren linken Ecke und in der Mitte) einige Wörter mit silbernem Marker gekritzelt. Auf der Rückseite steht mit schwarzem Filzstift: VICTIM! (mit Strahlen rings um das V), JKoether NYC 2009; auf dem unteren Rand des Rahmens: JK 2009.

Am Tage wechselt und verändert sich das natürliche Licht entsprechend der Tageszeit. Gegen Ende des Tages und am Abend ist das Licht elektrisch und homogen auf die Wände gerichtet. In diesem ersten Raum fand der act von Jutta Koether am Abend der Eröffnung statt. Der act (und der Text) gibt dem Gemälde einen Rahmen. Der act besteht aus Lesungen mit, um und gegen das ausgestellte Gemälde. Bernini, Poussin, Terramps, T.J. Clark". Der act sagt das Gemälde, malt es, breitet es aus. Sagen, lesen und zitteren nehmen das Bild auseinander, machen es unfertig. Der act dreht sich. Der act nimmt und übernimmt die Realität, synchronisiert das Tun und das Sehen. Während des acts besteht die elektrische

Beleuchtung aus einer Stroboskoplampe, die auf dem Boden neben den Fenstern steht, und aus einem Scheinwerfer, der mal auf dem Boden steht und mal von der Künstlerin ergriffen wird.

Der erste Raum kann durchquert werden, um zum zweiten Raum zu gelangen. Es gibt ein Fenster mit Blick auf eine Hecke mit einer Straße dahinter, und an der Decke hängt ein Kronleuchter mit drei Gülhbirnen. Die Beleuchtung ist am Tage natürlich und gegen Tagesende und am Abend elektrisch. Der Raum hat 12 m² und ist mit der Eingangshalle durch einen schmalen Gang verbunden.

Von der Eingangshalle aus gelangt man zum dritten Raum. Der linke Flügel der Tür ist geschlossen, der rechte steht weit offen. Die Fensterläden zum Garten sind Tag und Nacht geschlossen. Eine Bank in der Mitte des Raumes dient als Sockel für einen Videoprojektor. Der Lichtkegel ist mittig, er verläuft von links nach rechts, parallel zu den Fenstern. "Wenn die Körperadern platzen. Hommage an einen Prinzen aus Samarkand" und "Phantomas Phantastico. Ein orientalischer Prinz grüßt Coloniae", zwei gefilmte Performances von Michael Buthe, werden nach-einander in Loop gezeigt. Projiziert auf die Wand erscheinen die Personen in realer Größe. Links von der Projektion hängt "Schriftentwurf", zwei von Max Klinger gezeichnete Alphabete. Links von der Tür, gegenüber den Fenstern, befindet sich "Neue Träume von Glück" (Klinger), ein Paar, das seinem Sonnenspiegelbild entgegen fliegt, und rechts der Tür "Schwebende weibliche Figur mit erhobenem Arm" (Klinger), eine junge Frau, die ohnmächtig wird/ertrinkt. In der Ecke des Raumes steht ein großes Waschbecken aus Stein und gegenüber der Projektion hängen drei weitere Zeichnungen: "Spottbild auf Salome und Kassandra" (Klinger), die Ansicht einer Ausstellung, "Bergsturz" (Klinger), der Sturz einer Frau, eines Reittiers und von Steinen, und "Tanz" (Klinger), ein orientalischer Tanz.

Umherschlendern steht bei dieser Ausstellung im Mittelpunkt. Es ist ein Spaziergang an einem besonderen Ort, der Villa. Ein Ort, an den jedes Jahr vier Künstler eingeladen werden, 10 Monate zu verbringen. Ein Ort, an dem Gedanken und Ansichten ausgetauscht werden. In der Stadt gibt es Märkte, Plätze, Brücken, Paläste, Kirchen, Fresken und Florentiner. Im Garten der Villa gibt es Früchte (Äpfel, Birmen, Feigen, Trauben, Oliven...), Gemüse (Salat, Tomaten...), Bäume (Apfelbäume, Birnenbäume, Feigenbäume, Olivenbäume, Zypressen, Palmen, Magnolien...), Blumen (Iris, Rosen...), Kräuter (Rosmarin, Thymian, Salbei...), Weinstöcke, Bambus, Hühner, Katzen, einen Blick auf den Dom und den Campanile. Es gibt die tägliche Routine: Spazieren gehen, lesen, E-Malis beantworten, die Arbeit im Atelier, essen und die Langeweile.

Die Ausstellung versucht, das Ganze der Orte und Räume miteinander zu verbinden.

"V" von Koether, fern von der Wand, energetisiert den gesamten Raum¹³. Sein Träger, der auf cavaletes (Staffeleien) von Lina Bo Bardi" Bezug nimmt, versetzt das Gemälde im Raum zurück an den Ort, an dem es geschaffen wurde, umgeben von Luft¹³ und Licht. Ein Gemälde, wie eine Arbeit im unendlichen Raum der Ausstellung". Diese Arbeit konfrontiert uns.

"IV" breitet sich aus. Es ist bearbeitet worden, horizontal und vertikal, von oben nach unten. Seine beweglichen Teile (Weintraube und Plastikfolie) werden durch den/diejenigen, der/die es aufbaut, wieder zusammenfügt, er/sie schmückt es mit den Accessoires, kleidet und verkleidet es und aktiviert seine Ausdehnung. Es ist die Ausdehnung, die seine Fläche offenbart, die das Gemälde zur Fläche ernennt. Das Gemälde steht uns gegenüber, sieht uns an, es ist der Kopf der Medusa. Angesichts dieses Blicks, dieses offenen Mundes, dieses abgeschlagenen Hauptes nähert sich Koether, "her body and the bright anger of her recitation of collaged text"; während des acts dem Gemälde und unseren Blicken, dreht und wendet und entleert sie.

Zwei Räume weiter umrahmt eine mit Bleistift und/oder Tinte skizzierte oder gezogene Linie die meisten Zeichnungen von Klinger. Sie umrahmt die Darstellung, gibt ihr eine Bühne. Das ganze Thema ist darin gefangen, wie die Linie von der Leere des weißen Blattes gefangen ist; dieses Weiß, zu schnell verborgen hinter dem Passeparout, wird vom Historiker und vom Museum ignoriert, verdrängt. Bei Buthe platzt der ganze Raum aus den Nähten vor lauter Musik, Körpern, Drogen, Gaben und Opfergaben, Farben und Gold, Bildern, Stoffen, Dekor, Gelee, Kohl, Reis, Couscous, Möhren, Lauch, Sellerie, Erbsen aus der Dose, Quark, Blütenblättern, Konfitüre, Petersilie, Auberginen, Milch, Tanz, Wein und Bier. "Eines Tages zeigt sich, dass man eine andere Richtung einschlagen muss die teilweise oder aanz über die Leiche des Obiektes führt. Darum bleiben überall Objekte übrig, die ganz oder teilweise beruhn beiter beteit objekte ublig, die galz über einweise übereinstimmen, wie ein eindeutiges Zeichen ihrer Entwertung als eigenständige Einheit. *20 "Die Wand ist nicht genug, sie suggeriert Gefängnis, eingeschlossen sein, eine Falle, die Zelle sie verbirgt und bedrängt den Menschen, den die Renaissance in engen und sinnlichen Kontakt mit der Natur gebracht hat. Der Mensch, der sich in der Renaissance selbst entdeckt hat

und sich innig geliebt fühlt, wird glücklich. Er will Feste, Freude, Sorglosigkeit. Die Prinzen wettelfern darum, wer das grandioseste Fest ausrichtet. Das Paradies soll auf Erden sein. *****21 Und der ganze Raum wird durchlässig, die Musik und die Wörter durchdringen die Wände und hallen wider, im Eingang und auf den Etagen, im Garten und auf der Straße.

Es gibt eine formale, aber nicht nur formale, Parallele zwischen der Staffelei und der Guillotine²²: Frontalität, Schräge und abgetrennter Kopf (alles auf einen Blick).²³ In der Mitte des Platzes die Guillotine, in der Mitte der Ausstellung die Staffelei: "Die Enthauptungsmaschine inszeniert die Modalitäten der Rede ... " (S. 148, Arasse), "Das 'Fenster' (Fachbegriff) der Guillotine kann beim Akt fast als der blinde Punkt angesehen werden, nach dem sich eine schreckliche Sichtbarkeit strukturiert." (S. 50, Arasse). "In der Augenblicklichkeit ihres Aktes gibt die Guillotine sehr genau das Unsichtbare des Todes in seinem Augenblick selbst zu sehen, präzise und unausweichlich." (S. 50, Arasse). "Die zentrale Frage ist: Fällt der Tod genau mit der unmittelbaren Enthauptung zusammen? Verliert der abgetrennte Kopf sofort jedes Bewusstsein?" (S. 51, Arasse). "Der Augenblick der Guillotierung erzeugt eine wahre zeitliche Divergenz, in der die Einheit des Subjekts auseinanderbricht" (S. 53, Arasse). "Der Historiker ersetzt die narrative Armut des Augenblicks der Guillotierung durch die Beschreibung ihres davor und ihres danach." (S. 76, Arasse). "Zwei spektakuläre Ereignisse, die sich deutlich voneinande abgrenzen: der Weg und sein langsames Abschreiten, der Platz des Schaffots, wo sich alles plötzlich entscheidet." (S. 119, Arasse). Über das letzte Wort und seine Fügung (siehe S. 143, Arasse). Über das Zeigen, Perseus/Medusa (siehe S. 144, Arasse). Über das Bildnis und das Porträt (siehe S. 170, Arasse). "Durch die Unmöglichkeit jedes Nahkampfes trennt die Guillotine das verfluchte Paar Opfer / Henker, sie löst ihre angeblich zwiespältige Beziehung." (S. 150, Arasse)

Ist der act eine Ergänzung³¹ oder ein bildliches Element, das nicht gemalt werden kann, das nur gesagt, gelesen, zitiert werden kann? Was für ein act der Gesten und Worte ist das? Wie erfolgt diese Rückkehr zum Bildlichen? Welche Beziehung unterhält das Stroboskop zum Biltz (Gedanken?) und zum Fluss des Textes? Was sind das für Ausschweifungen (der Malerei?) Was schwingt da mit im Wort, zwischen der Geste und dem Text? Gibt es zwischen ihnen, wenn auch nur kurz, eine Gleichzeitigkeit? Was tun mit dem Mangel und dem Verlust?

"Lesen Sie die Geschichte und das Bild", schrieb Poussin²⁵

Offenes Fenster präsentiert Spatzenwolken Himmelflattern Wind bläst, meine Nase friert Und paar Auspuffrohre knattern

Ach, da geht die Sonne unter Rot mit gold — so muss das sein Seh ich auf die Straße runter Fällt mir mein Bekannter ein

Prompt wird mirs jetzt schwer ums Herz Ich brauch nur Vögel flattern sehn Und fliegt mein Blick dann himmelwärts Tut auch die Seele weh — wie schön

Natur am Abend — stille Stadt Verknackste Seele, Tränen rennen Das alles macht einen mächtig matt Und ich tu einfach weiterflennen

Aaah ...²⁶

Erstabdruck in Max Klinger
,... der moderne Künstler
schlechthin.'
Schriften des Freundeskreises
Max Klinger e.V., Band 2,
Deutscher Kunstverlag 2010.

NOTES:

¹ Einladungstext zu *Per Non Dormire*, Villa Romana, Florenz. Die Ausstellung fand vom 6. November bis 13. Dezember 2009 statt (Vernissage am 6. November 2009 um 21:00 Uhr mit einem Act von Jutta Koether, danach After Party in der Bar Vulkan ab 23:00 Uhr).

² JUTTA KOETHER

V. 2009

Acryl, Reisszwecken, glänzende Objekte, flüssiges Glas auf Leinwand; 40,5 x 50,5 cm. Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der Galerie Daniel Buchholz. Köln.

3 MICHAEL BUTHE

Wenn die Körperadern platzen. Hommage an einen Prinzen aus Samarkand, 1977, (von Ulrike Rosenbach und Klaus vom Bruch, produziert von Alternativ Television, Köln), n/b, 62 min.

Phantomas Phantastico. Ein orientalischer Prinz grüßt Coloniae, 1979. (Regie Ferdi Roth, produziert vom WDR), Farbe. 58 min.

4 MAX KLINGER

Schwebende weibliche Figur mit erhobenem Arm, um 1878 Feder in Schwarz 35 5 x 24 2 cm

Neue Träume von Glück, 1887

Feder und Pinsel in Schwarz, Pinsel in Weiß, Bleistift 52,9 x 33,7 cm

Spottbild auf Salome und Kassandra, 1895 Feder in Schwarz über Spuren von schwarzer Kreide 49.8 x 34.8 cm

Bergsturz, 1912 Bleistift, Feder in Schwarz, schwarze Kreide 22,7 x 17,9 cm

Tanz, 1912

Bleistift, schwarze Kreide, Feder in Schwarz $24,7 \times 20,1 \text{ cm}$

Schriftentwurf, 1914
Feder in Schwarz, Pinsel in Weiß
21.2 x 22 cm und 15 x 22.5 cm

Museum der bildenden Künste Leipzig

- ⁵ Bis zur jüngsten Renovierung der Villa im Jahr 2006 wurden nur die Eingangshalle und die beiden ersten Zimmer als Ausstellungsflächen genutzt. Im dritten Zimmer hatte Buthe 1976 sein Atelier.
- ⁶Es handelt sich um eine Kopie von 1990 nach dem Gips
- ⁷ Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris*, Ed. Champs Flammarion, 1997, S. 119-147.
- § Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre der Villa Romana in Florenz, 2005, Abb. 49, S. 138 und Abb. 84, S. 193.
- 9 Direktorin der Villa Bomana seit 2006
- ¹⁰ Ausstellung von Jutta Koether im Van Abbemuseum Eindhoven/NL, vom 20. Juni bis 4. Oktober 2009.
- ""Hot Rod (nach Poussin) besteht aus einem einzelnen Gemälde, das an einer eigenen Wand installiert ist; es ist das maßstabsgerechte Remake der Künstlerin von Poussins Landschaft mit Pyramus und Thisbe (1651)." Pressemitteilung zur Ausstellung von Jutta Koether, Van Abbemuseum, Eindhoven/NL, 2009.
- ¹² Herwig Guratzsch (Hrsg.), Max Klinger: Bestandskatalog der Bildwerke, Gemälde und Zeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig, Seemann Leipzig, 1995.
- 13 V (Gemälde für die Ausstellung Bijoux de famille, 40,5 x 50,5 cm, Acryl auf Leinwand, Reißzwecken, glänzende Objekte, flüssiges Glas, 2009).

Harsh Pastorals. Internal Tableaux.

A landscape with man/woman/something killed by artistic excess. A vanitas. In a place of delight. A freedom out there in the red death zone of painting.

A vehicle to express new ambiguity of feeling.

A Disturbed Aracadian vision. Oriented toward an Immomerial Past. A funny future. Busting out. With nets and shiny sexy things. To be not of this world. To be Bijoux atmosphere.

To create a world that never was.

into life.

A painting: Not an accessible place!

A Spiritually damaged Hieroglyph. Ridiculously overwhelmed with

passion and cold dispassion of kitsch.

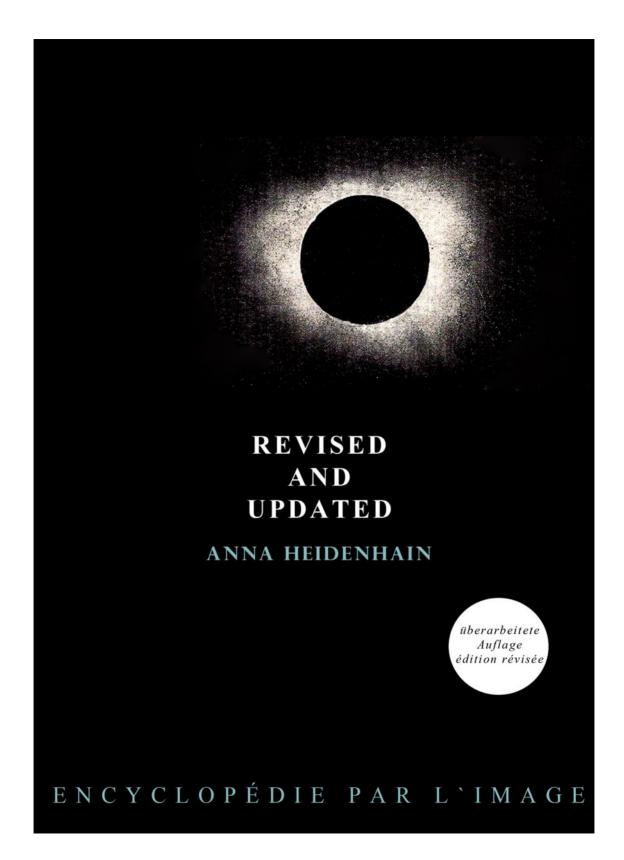
V, one of the family of the Harsh Red Pastorals that turns Internal Tableau with some guts 'n balls hanging out of it. A tasks emerges: A still life, de-materializing itself. Losing it. Restuffing litself, losing it. A beautiful stage act. Spilling over "Victim", is also an homage to Merlin Carpenter and dearly dedicated to Lux Interior (RIP).

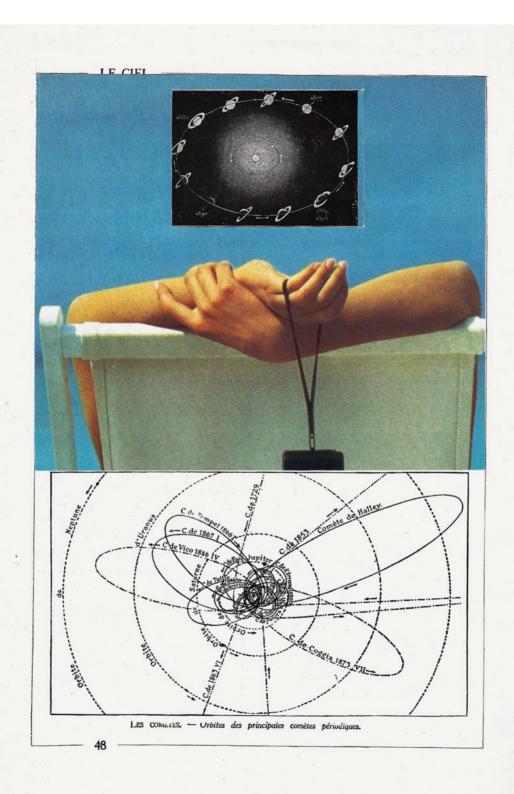
New York February 2009 Jutta Koether

- ¹⁴ Bernini über die Sept sacrements von Poussin, Rockin' Bones, Let's Get Fucked Up und Garbageman der amerikanischen Punkrock-Band The Cramps (Lux Interior und Poison Ivy), The Sight of Death von T.J. Clark.
- ¹⁵ "[...] ist es nicht mehr das einzelne Kunstwerk, welches auf uns Eindruck machen soll, sondern es soll die k\u00fcnstellische Einheit des Raumes, also der Umgebung des Bildes [...] ist der geistige Anschluss des Bildes an die Bestimmung und Bedeutung des Raumes notwendig, und da dies ohne wechselseitige Beziehungen, ohne allegorische oder beabsichtigt symbolische Grundlage nicht wohl zu leisten ist, ist von vormherein die geschlossene Einheit der Darstellung aufgehoben. [...]*, in: Max Klinger, Malerei und Zeichnung, Leipzig Verlag von Arthur Georgi, 1899, S. 17-18.

"Einfach ein Bild an die Wand hängen und sagen, dass es Kunst ist, ist furchtbar. Das ganze Netzwerk ist wichtig! Sogar Spaghettini [...]. Wenn man Kunst sagt, dann gehört alles Mögliche dazu. In einer Galerie ist das auch der Fußboden, die Architektur, die Farbe der Wände." Martin Kippenberger interviewt von Jutta Koether, zitiert von David Joselit, in: Painting Beside Itself, October 130, Fall 2009, S. 125.

- ¹⁶ Parallel zur Konzeption des Museums von Sao Paulo (MASP) entwickelt die italienische Architektin Lina Bo Bardi ein System der Präsentation (die cavaletes) der Gemäldegalerie, bei dem jedes Werk als autonomes Objekt im Raum betrachtet werden kann. Siehe Olivia de Oliveira, Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi, Gill, 2006, S. 283-297 und Aldo Van Eyck, A Superlative Gift, in: Museu de Arte de Sao Paulo/ Sao Paulo Art Museum, Editorial Blau, 1997, nicht paginiert.
- ¹⁷ "Mehr als nur durchsichtiges, geruch- und geschmackloses Gas, das Dinge umgibt, ist die Luft einer Leere voller Möglichkelten, eine Zeit, die für Ambiguität offen ist. Luft als Synonym für freien und Schwindel erregenden Raum, wo alles gravitiert: ein Zwischenraum, ein Augenblick, ein sekundäres Atom, Schwebe. Dieses Luftvolumen ist nicht weniger wichtig als die Objekte, die mit ihm in Beziehung stehen." In Olivia de Oliveira, Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi, Gili. 2006. S. 288
- ¹⁸ "Das Bild scheint frei zu schweben. Es ist eine feste Insel im Raum und keine Wanddekoration mehr. Es ist eine eigene Welt." "[Es, O.F.] wirkt auf die Leere durch Luft und Licht und drückt Vibrationen in die Atmosphäre, in die die Besucher eintauchen und begeistert sein sollten.", in: Olivia de Oliveira, Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi, Gili, 2006, S. 288 und S. 286.
- ¹⁹ David Joselit, *Painting Beside Itself*, October 130, Fall 2009, S.127.
- ²⁰ Kurt Schwitters über seinen Merzbau (Kathedrale des erolischen Elends), zitiert von Brian O'Dohenty in White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie, JRP/Ringier, 2008, S. 68.
 Anm. d. Ü.: Titel der englischen Originalausgabe: Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Titel der deutschen Ausgabe: In der weißen Zelle: Inside the White Cube.
- ²¹ Olivia de Oliveira, *Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi,* Gili, 2006, S. 271.
- ²² Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Ed. Champs Flammarion, 1993.
- ²³ Françoise Frontisi-Ducroux, Medusa as Maker of Images, in: Frédérique Bergholtz und Iberia Pérez (Hrsg.), Misreading Masquerades, veröffentlicht bei Revolver, 2010, S. 388-392.
- ²⁴ Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris*, Ed. Champs Flammarion, 1997, S. 178-217.
- ²⁵ Louis Marin, Sublime Poussin, Ed. Seuil, 1995, S. 11-34, Nicolas Poussin, Lettres et propos sur l'art, Hermann – Verlag für Wissenschaft und Kunst, 1994, S. 45, und Louis Marin, Détruire la peinture, Ed. Champs Flammarion, 2008.
- ²⁶ Nina Hagen, Naturträne, 1977.











Theodor W. Adorno Kulturkritik und Gesellschaft
Jonathan Bignell Big Brother: Reality TV in the Twenty-First Century
Pierre Bourdieu Über das Fernsehen
Sam Brenton, Reuben Cohen Shooting People: Adventures in Reality TV
Christoph Dreher Autorenserien: Die Neuerfindung des Fernsehens
Stephen Faller Reality TV: Theology in the Video Era
Paul Ginsborg Silvio Berlusconi: Television, Power and Patrimony
Michael Grisko Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens
Annette Hill Reality TV Factual Entertainment and Television Audiences
Geoff King The Spectacle of the Real From Hollywood to Reality TV and Beyond
Laurie Ouellette / Susan Murray Reality TV: Remaking Television Culture
Bernhard Pörksen / Wolfgang Krischke Die Casting-Gesellschaft

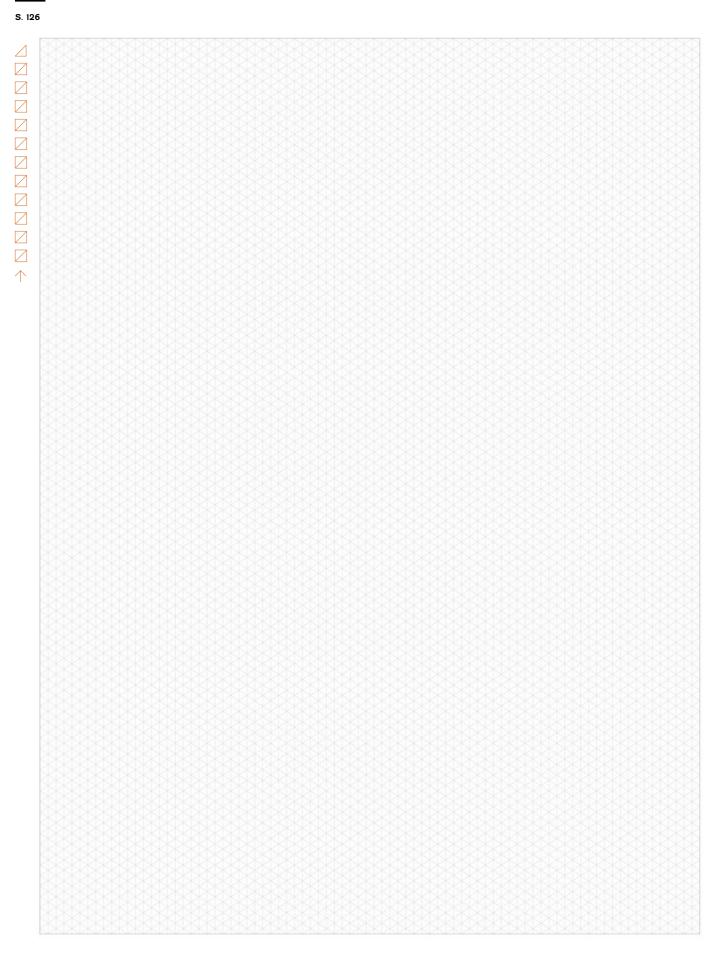


Erster Teil Drei Entwicklungsstufen des Feldes

Künstler. Allesamt Witzbolde. Ihre Uneigennützigkeit herausstreichen. Gustave Flaubert

Wir sind Luxusarbeiter. Nun ist niemand reich genug, uns zu bezahlen. Will man mit seiner Feder Geld verdienen, muß man Journalismus, Feuilleton oder Theater betreiben. Die Bovary hat mir . 300 Francs eingebracht, die 1CH BEZAHLT habe, und ich werde nie einen Centime davon einstreichen. Gegenwärtig schaffe ich es, mein Papier bezahlen zu können, aber nicht die Gänge, Reisen und Bücher, die meine Arbeit erfordert; und im Grunde finde ich das gut (oder tue doch so, als fände ich es gut), denn ich sehe nicht, welcher Zusammenhang zwischen einem Fünf-Franc-Stück und einer Idee bestehen sollte. Kunst muß um der Kunst willen geliebt werden; ansonsten ist jedes andere Handwerk mehr wert. Gustave Flaubert





Kapitel 5



Gespräche über Theater, Musik, Raum und Gegenwart

S. 128

Einleitung

Gespräche über Theater, Musik, Raum und Gegenwart

Während der Villa Romana-Preis ausschließlich an bildende Künstler verliehen wird, ist das Veranstaltungsprogramm der Villa interdisziplinär angelegt. Theater- und Performancegruppen nutzen die weiträumigen Möglichkeiten der Villa für neue Produktionen. Künstler und Kunstvermittler werden zu Vorträgen, Symposien, Workshops und Filmabenden eingeladen – häufig in Zusammenarbeit mit lokalen und internationalen Partnern. 2009 initiierten die beiden Florentiner Musiker Emanuele Torquati und Francesco Dillon die Reihe music@villaromana mit internationalen Begegnungen zwischen avantgardistischer und elektronischer Musik.

Mario Biagini (Pontedera)

Evidenz und die Realität des Augenblicks

Emanuele Torquati (Florenz) und Francesco Dillon (Florenz)

Klang Körper Resonanzen

Marco Mazzoni, Massimo Conti, Gina Monaco

(Kinkaleri, Prato) Zeichen des Realen

Evidenz und die Realität des Augenblicks

Mario Biagini (Pontedera), Leiter des 'Open Program' am Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards im Gespräch mit Angelika Stepken und Paolo Emilio Antognoli Viti

Mario Biagini leitet das "Open Program" am Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, eines der beiden Performance-Teams, die nach dem Tod von Grotowski 1999 dessen Arbeit in Pontedera (ca. 40 km von Florenz entfernt) weiterführen. Jerzy Grotowski "revolutionierte" das Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, indem er in seiner Praxis den Schauspieler "demaskierte", den Zuschauer als Zeugen einbezog und für ein ethisches, ein "armes Theater" plädierte. Seine Begriffe von "Kunst als Vehikel" und "Kunst als Präsentation" – die beiden Enden einer Kette – prägen bis heute die Arbeit am Workcenter.

Zum 25. Jubiläum realisiert das Workcenter zahlreiche Aktivitäten (Performances, Workshops, Seminare, Filmabende) in den USA, in Italien, Frankreich, Kanada, Brasilien und evtl. auch in China und Chile. Angelika Stepken und Paolo Emilio Antognoli Viti sprachen mit Mario Biagini Ende März kurz vor der Abreise beider Teams nach San Francisco.



Mario Biagini

Wir fliegen in wenigen Tagen nach San Francisco zu einer Residenz an der Stanford Universität mit Arbeitspräsentationen, Vorträgen, Master-Klassen, Filmvorführungen am MOMA und einem Abend im Museum, an dem wir vom Museumsrestaurant ausgehend durch die Sammlungsräume hin zum Atrium singend, auf der Basis der Gedichte von Ginsberg, intervenieren.

Angelika Stepken

Eine neue Version von ,I Am America'?

Ja, wir zeigen ,I Am America' in einer neuen Version, nicht nur an der Stanford Universität, auch am Performance Art Institute in San Francisco, wo wir mehrere Tage lang auch andere Arbeiten präsentieren werden. Die Matrix der verschiedenen Materialien ist ,Electric Party', eine Matrix, die sich mit der Zeit und den Orten entsprechend verändert und in ständiger Weiterentwicklung Material aufnimmt. Am MOMA machen wir die ,Electric Party' ohne Verstärker, in drei Segmenten und drei verschiedenen Zonen, abends dann eine strenger gegliederte Folge von Gedichten. Tagsüber gibt es auch Filmprojektionen über und von Ginsberg zu sehen.

Wird das eine Veranstaltung vor großem Publikum sein?

Vielleicht schon, aber unter Bedingungen, die seltsamerweise dennoch eine Intimität erlauben.

Ich frage das, weil die Aufführungen, die ich gesehen habe, stets ein kleines Publikum hatten, so dass das Verhältnis zwischen Betrachtern und Schauerspielern fast paritätisch, intim war.

Das stimmt. Aber weißt Du, als wir in den letzten beiden Jahren mit ,I Am America' unterwegs waren, wurden wir auch gefragt, vor 300 oder 500 Personen aufzutreten und wir haben es gemacht. Sowohl die Struktur wie der Inhalt haben funktioniert, die Formen sind wirksam.

Auch auf einer Bühne?

Nein, mit anderen räumlichen Lösungen. Dann habe ich aber gemerkt, dass es ein Fehler war, eine größere Zahl an Zuschauern zuzulassen als die, für die das Stück geschaffen wurde. Denn was in solchen Fällen dann agiert, sind fast ausschließlich die akustischen und visuellen Formen und der Text. Also machen wir lieber - auch wenn das der Zeitökonomie widerspricht - vier Abende mit jeweils 60 oder 70 Personen als einen mit 300.

Mir kam die Beziehung zwischen Schauspielern, Dir selbst und dem Publikum wie ein Dreieck vor. Man ist in dieses Verhältnis einbezogen.

> Wenn du notwendigerweise ein anonymes Publikum hast, weil es eine bestimmte Zahl von Personen übersteigt, ist klar, dass auch die Schauspieler dazu tendieren zur "Masse' zu werden, sie wenden eine Spur mehr an Kraft auf und in der Folge - so wie es auch im täglichen Leben passiert, wenn man Kraft anwendet - verlieren sie Sensibilität. Wenn ich mit dem Arm fest gegen eine Wand drücke, spüre ich die Temperatur der Wand weniger. Wenn ich die Temperatur von etwas spüren will, lege ich die Hand sanft auf. Man kann sonst das verlieren, was in Wirklichkeit interessiert, was zarter, persönlicher ist und in Interaktion mit dem Publikum eine Art ,Traum' schaffen kann, den man archetypisch in den Beziehungen, nicht in den Formen nennen könnte.

> Du siehst zum Beispiel ein Paar als Beziehung, und du siehst zwei Individuen. Aber etwas erinnert dich an ein vages Bild, bekannt, aber schwer zu greifen, und doch vertraut: das der Freundschaft. Nicht im mafiösen Sinne - ich bin dein Freund, ich halte dir den Rücken frei, damit du mir den Rücken frei hältst - sondern Freundschaft wie in den Fabeln, im Gilgamesh und Enkidu. Es ist dieses Etwas, auf das ich mich beziehe, wenn ich auf ein archetypisches Bild anspiele. Ich beziehe mich nicht auf besondere psychologische Theorien. Aber der Bereich der Märchen ist für das Theater zugänglich, er kann in einer performativen Situation für Momente aufscheinen, in gewisser Weise von Regeln geschützt.

Paolo Emilio Antognoli Viti

Eine Art von Komplizenschaft?

Genau. Eine Solidarität in der Suche nach einer höheren Oualität in der Zeit, bei der Arbeit. Ich spreche von der Qualität des Augenblicks, die ein gemeinsames Verlangen anspricht, ein Verlangen, das konstant erneuert werden muss. Ich habe nicht immer Lust, mich einer bestimmten Anstrengung zu widmen, es braucht einen Treibstoff und der ist das Verlangen, das schwankt, sich verändert, verschwindet.

Angelika Stepken

Was mich an Eurer Gruppe beeindruckt, ist, dass jeder Einzelne auf besondere Weise stark bei sich bleibt, aber es eine Ebene von Handlung, Energie, Solidarität gibt, die etwas untereinander auslöst, ohne dass sich jemand in der Gruppe verliert.

> Die Gruppe an sich existiert nicht, Deine Intuition ist absolut richtig. Es gibt Individuen, die für ihre Handlungen verantwortlich sind und es gibt Beziehungen zwischen Individuen, eins zu eins, wie eine Kette, wie eine Kerze, die sich an einer anderen Kerze, ein Feuer, das sich an einem anderen Feuer entzündet. Die Arbeit, die wir in den

letzten drei Wochen geleistet haben, war eben die, wieder zu dieser Wurzel zurückzukehren, alle Gewohnheiten zu identifizieren, die sich in diesen letzten intensiven Jahren mit Reisen und Präsentationen herausgebildet haben, sie zu finden, aufzuspüren, und zu sehen, auf welche Weise sie tiefere Prozesse, also die Möglichkeit einer vollen Präsenz blockieren. Wenn diese Möglichkeit erscheint, führt der Schauspieler nämlich nicht mehr eine Struktur ,aus', die immer etwas Einfaches, Banales ist wie eine Einkaufsliste. Wenn er eine Struktur ausführt, dann dirigiert, kontrolliert und führt ein bestimmter Teil seines Kopfs seine Handlungen, sein Verhalten. Oder aber die Ausführung selbst wird ein qewohnheitsmäßiges, erworbenes Verhalten, im Grunde nicht sehr verschieden vom Automatismus. In beiden Fällen fehlt etwas, gibt es eine Abwesenheit. Es fehlt jene Fülle des Augenblicks, die auch unbewusste, nicht willentliche Inhalte umfasst. Und das schließt nicht aus, im Gegenteil, es fordert vielmehr, dass du zur selben Zeit perfekt deine Struktur respektierst, denn sie ist deine Verantwortung gegenüber deinem Partner.





Ihr seid jetzt schon mehr als zwei Jahre mit ,I Am America' unterwegs, vorher wart Ihr zwei Jahre lang quasi in Klausur, um das Stück zu entwickeln.

Nicht wirklich. Von Anfang an nennt sich diese Gruppe ,Open Program', und das ist wörtlich gemeint. Von Anfang an gab es die Mitglieder der Gruppe, die wir ,Core Members' nannten, und andere Personen, die wir Gäste nannten. Wir haben eine Anhörung mit vielen Personen gemacht, es gab rund 600 Interessenten. Am Ende blieben – über die jetzige Gruppe hinaus – ungefähr zehn Personen, die interessiert waren und uns interessant erschienen, die jedoch aus dem einen oder anderen Grund nicht kommen oder dauerhaft bleiben konnten. Ihnen schlug ich vor, dass wir für die Dauer von ein oder zwei Jahren vereinbaren, dass sie, wenn sie frei wären, für einen Monat oder zwei nach Pontedera kommen könnten und dann wieder gehen.

So gab es also immer die Gegenwart Anderer?

Ja. Und wer immer in diesen Jahren die Arbeit sehen wollte, wurde eingeladen. Es ist komisch, denn der Name der Gruppe ist "Open Program", aber nur wenige haben das wirklich wörtlich und ernst genommen – vielleicht sagt uns das etwas über das Gewicht der Worte heutzutage? Es war eine schöne Phase. Wir haben viele Besuche in andere Länder unternommen, immer wieder unter anderen Umständen, in privaten Häusern,

auf der Suche nach Situationen, in denen wir die Arbeit in Anwesenheit von Freunden oder Unbekannten, von Leuten, die dabei sein wollten, weiter entwickeln könnten.

Paolo Emilio Antognoli Viti

Seid Ihr für ,I Am America' von einem Text ausgegangen?

Wir sind eigentlich von verschiedenen Quellen ausgegangen. Zuallererst von der Arbeit, die wir seit 25 Jahren am Workcenter über die traditionellen Lieder afrikanischer Herkunft schon geleistet hatten. Darüber hinaus habe ich mit dieser Gruppe angefangen, über Allan Ginsberg zu arbeiten, nicht nur über seine Gedichte, die eine Art fundamentaler Funke gewesen sind. Zur selben Zeit haben wir angefangen, auch über die Lieder der amerikanischen Südstaaten - immer afrikanischen Ursprungs - zu arbeiten. Ich hatte bemerkt, dass die Kompositionen, die von der Gruppe auf der Basis von Ginsberg-Texten geschaffen wurden, eher eine Art Rock-Pop waren. Ich suchte ein Band, eine Brücke zwischen den traditionellen afrikanischen Liedern aus dem rituellen Bereich und den von meinen Kollegen komponierten Liedern, Rockliedern sozusagen, aber erfüllt von der vorausgegangenen Arbeit.

Das offensichtliche Band wurde in den Liedern der amerikanischen Südstaaten gefunden, aber auf eine nicht kalkulierte, nicht programmierte Art. Die anderen Lieder der afrikanischen Diaspora, aus Haiti oder Kuba - über die hauptsächlich das ,Focused Research Team' in ,Art as Vehicle', der anderen Gruppe am Workcenter unter Leitung von Thomas Richards, arbeitet - sind wie ein Destillat während der Tragödie der Sklaverei, der Deportation, des Asyls konserviert worden. Diese Lieder haben oft weiter einem ganz bestimmten Umfeld, dem der rituellen Künste zugehört und blieben an ihre Originalsprache gebunden. In Amerika sind die Lieder der als Sklaven deportierten Schwarzafrikaner indes auf Englisch, sicherlich wegen sprachlicher und religiöser Verbote. Aber nicht nur das, Arbeitslieder, Lieder für spezielle Gelegenheiten wie ein Fest, eine Hochzeit oder Lieder zu rituellen Zwecken sind vermischt.

All das hat das Phänomen einer zeitgenössischen westlichen Musik für Massen hervorgebracht. Interessant, neben vielem anderen, ist, dass man in den Liedern der Südstaaten harmonische, vibrierende, rhythmische Kerne finden kann, die denen der Yoruba-Lieder sehr ähnlich sind. Eine anderer Aspekt ist, dass die Texte oft nicht nur wegen ihrer Bedeutung gewählt wurden, die oft an das Alte oder Neue Testament gebunden ist, sondern auch wegen der schwingenden Qualität der Konsonanten und Vokale. Sie reproduzieren in der Tat Vibrationsmuster bspw. der Yoruba-Lieder.

Es ist faszinierend, eine seltsame Koinzidenz, dass Ginsberg, während er von seiner Bildung und seiner harten Arbeit am Metrum spricht, erwähnt, wie fundamental für ihn das Hören der ersten Jazz-Musiker war, die ihm Kerouac empfohlen hatte, der selbst über diese Musiken arbeitete, um die Rhythmen seiner Prosa zu entdecken. Ginsberg beschreibt, wenn er von seiner Suche nach den Rhythmen der eigenen Poesie spricht, eine Art Rückkehr zur klassischen Poesie, und dass es ein Schwindel sei, uns glauben zu machen, dass die klassische Metrik die quantitative des

18. und 19. Jahrhunderts sei. Vielmehr handle es sich um hochkomplexe Formen und wirklich klassische Metren, die viel älter seien und die Ginsberg in den Rhythmen des Jazz und Blues nachzeichnet. Die ältesten und ausgearbeitesten Formen der Poesie sind in der Tat mündliche Formen, wie die Kompositionen, die dann die Hymnen der Rgveda hervorbrachten – mündliche Poesie und Formeln, in denen man mit der Improvisation von Rhythmen und semantischen Kernen spielt, neue Korrespondenzen schafft. Und wo die Metrik eben qualitativ ist.

Angelika Stepken

Es war also klar, dass Ihr nicht nur Texte suchtet, sondern auch die Schwingungen des Gesangs?

Sicher. Es wird interessant, Angelika, wenn die Person, die singt, nicht singt. Wenn es das Lied ist, das singt. Wenn man so singt, ist die Empfindung eher als ob man sprechen würde. Es gibt physiologische Unterschiede zwischen Gesang und gesprochenem Wort. Es geschieht eine Veränderung im Ausstoßen des Atems, die Luft bewegt sich mit größerer Geschwindigkeit. In Wirklichkeit ist dieser Sprung nicht nötig: Der Gesang ist eine Form. Wichtig ist es, den Grund dieser Form zu entdecken und den Prozess, der zu ihr führt. Wenn du den Prozess entdeckst, der zur Form führt, befindest du dich in Gegenwart eines sehr natürlichen Phänomens: der Artikulation von Symptomen menschlichen Verhaltens in Momenten der Intensität, jenen ,Peak Moments'.

Zwischen diesen Momenten gibt es Momente tiefer Trauer und großer Freude, Momente großer Ausgelassenheit und religiöser Intuition, Momente körperlicher Fähigkeiten, in denen wir zu ungewöhnlicher Leistung fähig sind. Wenn du rennst und die Mauer der Erschöpfung durchbrichst - man kann nicht mehr, aber man überwindet die Wand und ein anderer Atem kommt - dann scheint es, als ob man nicht mehr läuft, etwas anderes dich trägt, eine größere Hand, eine stärkere Kraft. In diesem Augenblick funktioniert der Organismus anders, und auch das Verhältnis zwischen Körper und Geist ist anders, ebenso das Verhältnis zur Umgebung. In diesen Momenten, zum Beispiel großer Freude, wird das menschliche Verhalten, so sagte Grotowksi, rhythmisch, das Leben wird Rhythmus. In den Momenten von Gefahr oder von großer Intimität wird die Präsenz der Person evident, so als ob man eine Glühbirne anzündet: Es ist nicht zu übersehen. Wenn ich dieses Phänomen beobachte, ist es faszinierend, sich zu fragen: Wie oft bin ich nicht fähig, das zu sehen, was vor mir passiert, all das, was nicht evident ist, all das, was der gemeinen Wirklichkeit nicht die Fassade abreißt.

Ist diese Evidenz der Punkt, den Ihr in Eurer Arbeit erreichen wollt, in ,I Am America' und allen anderen Prozessen?

Es ist der Moment, in dem du wirklich zu arbeiten beginnst, weil sich dann die Frage stellt, was man mit all dem machen soll. Es ist eine extrem persönliche Angelegenheit: Wenn du eine Fähigkeit entwickelst, taucht die Notwendigkeit auf sich zu fragen, zu was sie dienen kann.

Warum muss sie zu etwas dienen? Weil sie manipuliert werden kann? Man könnte doch einfach nur von einem Fest reden. Ist darin auch Ekstase als mystische Frage eingeschlossen?

Schauspieler müssen mit präzisen Uhrzeiten arbeiten. Sie müssen das Stück zu einer bestimmten Zeit realisieren.

Ich weiß nicht, ob die Mystiker das auch tun.

Das, was ich meine, wenn ich von subtilen interpersonalen Prozessen spreche, verschwindet, wenn es manipuliert wird, es transformiert sich automatisch in etwas anderes, in die groteske Kopie dessen, was es war. Von diesem Gesichtspunkt aus gibt es das Problem also nicht. Denn in dem Moment, in dem Manipulation herrscht, existiert die Fülle nicht mehr, d.h. wir haben das aus den Augen verloren, was wir zuvor gemacht haben. Wir arbeiten in einem professionellen Feld mit einer Ethik, die auf einfachen, pragmatischen Regeln basiert. Sie schützt die Arbeit und die Personen, damit professionelle Beziehungen nicht in psychologische Projektionen abstürzen oder in Albträume drittklassiger Kompanien.

Angelika Stepken

passieren?

Du begleitest die Schauspieler bei einer Aufführung mit allergrößter Aufmerksamkeit. Ist es nötig, dass immer jemand von außen sie beobachtet?

Immer wenn ich kann, gehe ich weg. Aber manches Mal ist es notwendig anwesend zu sein, so wie in den letzten drei, vier Wochen. Ich war 14 oder 16 Stunden am Tag im Saal, weil ich mit einer Person drei Stunden lang gearbeitet habe, mit einer anderen vier usw. In dieser Phase bin ich sehr präsent gewesen, nicht so sehr in der Handlung, aber - wie Du sagst - in der Aufmerksamkeit, in dem Versuch, dieselbe Arbeit zu leisten, die von meinen Kollegen erwartet wurde: Also zu sehen, was in meiner sogenannten Aufmerksamkeit zur Routine geworden war, indem ich die Fähigkeit verloren hatte, tatsächlich mögliche Zeichen, Blockaden, das, was wirklich passierte, zu beobachten. Die Evidenz, von der wir sprechen, ist Haftung an die Realität des Augenblicks, nicht an die meiner Imagination. Es ist dann aber auch notwendig zu merken, wie man nicht zu sehr eingreift, wie man loslässt. Das ist jetzt absolut möglich. Gibt es für Euch eine Art Endpunkt oder Auflösung, wo neue Dinge

Es ist natürlich anders als bei einer normalen Produktion, wo man im Allgemeinen schon die Zeiten kennt, die Vertragsdauer. Hier geht es um eine Arbeit, die an die Notwendigkeiten des Verständnisprozesses und der Fähigkeiten eines jeden Gruppenmitglieds gekoppelt ist. Solange es noch Entdeckungsmöglichkeiten in einem bestimmten Material, in einer Struktur gibt, solange entwickelt sie sich weiter. In Bezug auf das Material von Ginsberg zum Beispiel, sind wir noch immer dabei, nicht nur schon geschaffene Fragmente auszuarbeiten, sondern auch noch neue Materialien zu schaffen. Außerdem nehmen wir - mit einem ganz anderen Bewusstsein der Möglichkeiten - heute Dinge auf, die wir vor drei, vier Jahren kreiert und damals beiseite gelegt haben. Zur Zeit habe ich keine Idee, was noch passieren wird. Aber es ist klar, das alles den Wechselfällen des Lebens unterliegt: Eine Person kommt, eine andere geht. Man muss sagen, dass es hart ist, diesen Rhythmus aufrechtzuerhalten.

Es ist ja schon eine außerordentliche Situation, dass Teilnehmer aus aller Welt nach Pontedera kommen, hier leben und arbeiten.

Im Mai werden wir einen Workshop geben, der "Summer Intensive, heißt, zwei Wochen, in denen Thomas und ich und die beiden Gruppen des ,Open Program' und ,Focused Research Team' ein Seminar für 30, 35 Personen abhalten. Ich war wirklich erstaunt, dass das Seminar innerhalb weniger Tage ausgebucht war, es gab mehr als doppelt so viele Nachfragen. Das heißt, die Leute wollen kommen, wissen, worum es geht und wollen sich damit beschäftigen. Das ist wichtig für meine Kollegen. Es lässt sie spüren, dass ihre Anstrengungen Sinn haben auch für den Rest der Welt und die Gesellschaft. Meine Kollegen arbeiten mit großem Einsatz, es sind ja nicht nur ganz junge Leute, 20jährige. Es wird schwierig, mit sehr begrenzten Mitteln zu arbeiten, an der Grenze des Überlebens, mit einem sehr intensiven Rhythmus, der dir kein normales Leben erlaubt, wenn es nicht diese externen Begegnungen gibt.

Wie entwickelt sich das Verhältnis zwischen Aufführung, Seminar, Filmprojektion, Diskussion? Öffnet sich die Arbeit aus dem Theater heraus immer weiter?

Schon seit Beginn des Workcenter haben wir neue Möglichkeiten gesucht, Menschen zu begegnen, solche, die wir schon kannten oder Unbekannte, in mehr oder weniger kleinen Gruppen. Wir haben angefangen, einen Arbeitsaustausch zu organisieren, dann langsam tatsächliche Arbeitspräsentationen, dann auch Aufführungen. Und immer war dabei der Aspekt der Unterhaltung und des Dialogs sehr wichtig. Für den Dialog benutzen wir oft Filmprojektionen, um die Diskussion mit etwas Konkretem zu initiieren. Vor kurzem haben wir verstanden, dass es noch viele andere Umgebungen für menschliche Zusammenkünfte gibt, die wir jetzt erkunden, verschieden von denen, die mit dem Theater verbunden sind: Clubs oder Schulen zum Beispiel, Kneipen und private Treffpunkte, Wohnungen - Kreise von Menschen also, die nicht unser gewöhnliches Ambiente sind. In gewisser Weise ist das Theater unser Zirkel. Auch wenn wir sehr spezielle "Cousinen" sind, sind wir natürlicher Teil der Theaterfamilie.

Aber ich habe den Eindruck, dass wir in Zeiten leben, in denen es notwendig ist, aus den eigenen Kreisen herauszugehen, aus dem eigenen Stamm, dem eigenen Klan. Ich spüre, dass es eine starke und unbewusste Tendenz zum Klan, zum Stamm gibt, zu unmenschlichen Gesetzen, zum Blut. Das heißt, auch zum mentalen, ideologischen, gewohnheitsmäßigen Blut, zu Menschen, mit denen ich mich gut fühle, weil sie Teil meiner Welt sind und verstehen, wie ich rede und wie ich mich bewege. Ich spüre indes die Notwendigkeit dieser Anstrengung, andere Umgebungen zu finden. Es ist unglaublich, was in Italien passiert. Diese geschlossene Luft ist für mich tödlich.

Geschlossen in welchem Sinne?

Ich beobachte eine große Ignoranz. Ich sehe sie im Verhalten auf der Straße, in der Bar. Ich sehe sie in Kontakten mit Personen. Ich merke, wenn ich abends von den Proben nach Hause komme, dass im Zentrum von Pontedera – gegen 22, 23 Uhr vielleicht – die Straßen leer und wenige Leute unterwegs sind, meist in Schwarz gekleidet. Rund um die wenigen Bars halten sich Gruppen von Personen auf, die von weitem einen bestimmten Eindruck machen. Es gibt Hässlichkeit, einen

Mangel an Geschmack und Sorgfalt, an Aufmerksamkeit. Die Menschen auf der Strasse sind anders als vor zehn Jahren, machen wir uns nichts vor. Ich spreche von den Jungen, aber nicht nur. Du merkst, wie die Qualität der Klänge, die du auf der Straße hörst - jetzt kommt der Frühling, die Vögel sind wieder da und es geht besser - die Gerüche, die du spürst, die Farben, die du siehst, die Verhaltensweisen, von denen du dich nährst, die Eindrücke, die auf dich zukommen, all das ist von niedrigster Qualität. Es ist, als ob das Verlangen, die Realität zu revolutionieren einfach verschwunden sei. Wenn ich mir aber keine bessere mehr vorstellen kann, was kann ich dann tun? Warten ohne Zukunft, ohne Gegenwart. Eine anästhesierte Paralyse, die jedoch Phänomenen der Aggression, der Gewalt, der Vergegenständlichung des Anderen Boden gibt. Man sieht den Anderen als eine Sache, einen Gegenstand.

Paolo Emilio Antognoli Viti

... quasi ein Verlust des Körpers durch die mediatisierten Beziehungen von Internet etc.?

Was verliert man, wenn man den Körper verliert? Man verliert das Herz, weil es kein Herz ohne Körper gibt. Und man verliert die Fähigkeit, mehr als nur Körper zu sein, nicht im metaphysischen Sinne, sondern derart: Wenn Du und Ich uns treffen, ist es mehr, als dass Dein und mein Körper zusammen sind. Es ist die Realität, die wir gemeinsam schaffen, die Qualität, die wir gemeinsam in der Zeit erleben. Das ist unsere Kreation, ein Mehr im Verhältnis zum Körper, zu den Körpern. Es entsteht etwas, das nicht Ich und nicht Du ist, sondern etwas anderes, ein Unikum. All meine Handlungsmöglichkeiten sind auf die physische Präsenz beschränkt, auf den Körper, ihn zu bewohnen, und das erfordert, dass dieser Körper akzeptiert wird, so wie auch der Körper des Anderen als etwas Geheimnisvolles, das - um eine alte Formulierung zu benutzen - ein Vehikel für andere Möglichkeiten sein kann. Nicht nur Möglichkeiten, die an die unmittelbare Bedürfnisbefriedigung gebunden sind, sondern eine Realität, die zwischen dir und mir - wo es keine Körper zwischen dir und mir gibt - auftauchen und sich verändern kann. Wir schaffen uns jeden Augenblick eine Welt und dort bin ich verantwortlich.

Angelika Stepken

Ich habe noch eine Frage zu ,I Am America' und der Arbeit von Grotowski. Wenn man ,I Am America' sieht, ist es nicht etwas, was man von Grotowski erwarten würde. War es Deine Absicht, die Arbeit aus diesem Klischee herauszubringen? Oder zu zeigen, dass sie auf verschiedenen Ebenen funktionieren kann?

Meine Absicht war vor allem herauszufinden: Was es zu tun gibt, was es braucht, was wir als verantwortliche Künstler, die in diesen Tagen leben, als notwendig empfinden? Man kann nicht von einer Idee ausgehen: Ich will etwas machen, das nicht grotowskisch ist. Man kann nur der eigenen Versuchung folgen. Wenn sie robust ist, wird sie die Form finden, sich zu entwickeln.

Tatsächlich sind Thomas und ich nie Grotowskianer gewesen, obwohl Grotowski eine Person war mit einigen ansteckenden Elementen. Zum Beispiel seine Allergie gegenüber allem, was tot, leer, sinnlos, letztendlich dumm ist, war sehr ansteckend. Worüber ich zufrieden und in gewisser Weise auch erstaunt bin, ist, dass sich die Arbeit in den letzten 25 Jahren immer dringender weiterentwickelt hat, die eigenen Notwendigkeiten verfolgend und auf die historischen Veränderungen reagierend, die um uns herum passiert sind, ohne das eigene Objektiv aus den Augen zu verlieren: also die Suche, wie dieser Typ von Aktivität, künstlerischer Aktivität, in diesem Augenblick dem menschlichen Dasein zu Diensten sein kann, wie also die Qualität des Kunstwerks selbst dir Fragen stellt, dir als Schauspieler, im Verhältnis zu deiner Qualität von Gegenwart in der historischen Realität, tagtäglich.

Ich kann mein alltägliches Verhalten – etwa wenn ich einkaufen gehe – mit meinem Verhalten konfrontieren in dem Moment, in dem meine Arbeit eine andere Qualität hat, offensichtlich, objektiv. Wenn du etwas in der Zeit verfolgst, ohne es aus dem Auge zu verlieren, verändern sich notwendigerweise die Formen deiner Aktivität, weil du dich veränderst, weil die Zeiten sich ändern, die Kollegen sich verändern. Deshalb muss sich etwas transformieren, wenn du etwas verfolgst. Ich habe nicht das erwartet, was aus Ginsberg herausgekommen ist, aber ich hatte auch nicht vor, etwas zu machen, das für die Grotowski-Freunde eine Überraschung sei.

Wenn ich denke, dass diese Arbeit wichtig ist, wenn ich will, dass sie für jemanden nützlich ist, muss ich sie in 1000 verschiedenen Umständen machen können, weil ich nicht weiß, was morgen passieren wird. Nichts ist stabil. Aber die Veränderungen der Realität sind Nahrung, weil sie es erlauben, dass wir nicht anhalten und sterben. Es geht darum, der Realität so weit wie möglich nahe zu sein, jenseits der Einbildung.

www.theworkcenter.org 7



Klang Körper Resonanzen

Emanuele Torquati, Pianist (Florenz) und Francesco Dillon, Cellist (Florenz) im Gespräch miteinander — initiiert von Eleni Kamma

Francesco Dillon und Emanuele Torquati initiierten in 2010 die Konzertreihe music@villaromana mit experimenteller, zeitgenössischer Musik.

Eleni Kamma, internationale Gastkünstlerin in der Villa Romana, bat die beiden Musiker im August 2010 um ein Gespräch zu jenen Stichworten, die im folgenden Text als Zwischenüberschriften erscheinen. Sie überließ beiden Musikern den Dialog, der in ihrer Abwesenheit aufgezeichnet wurde.



Emanuele Torquati

Für unsere Arbeit als Musiker ist es sehr wichtig, einen Raum zu finden, der eine gute Resonanz hat. Man muss spüren, wie der Klang entsteht. Wenn ich an einem Ort mit eher trockener Akustik bin, muss ich auf bestimmte Dinge besonders achten. Bin ich dagegen in einem Raum mit mehr Resonanz, darf ich beispielsweise nicht soviel mit dem Pedal arbeiten. Manchmal spüre ich einen sehr deutlichen Unterschied zwischen dem leeren Raum während der Proben und demselben Raum, wenn er voller Leute ist. Die Beziehung zwischen Klang und Raum kann sich sogar darauf auswirken, wie man ein Werk interpretiert. Gleichzeitig stellt dies einen Aspekt des Konzertes dar, der sich im Vorhinein kaum abschätzen lässt. Vielleicht ist das für Streichinstrumente ein bisschen anders.



Francesco Dillon

Ich bin ganz Deiner Meinung, aber auf gewisse Weise ist es für Streichinstrumente noch extremer. Ein wirklich zentraler Teil der Arbeit besteht darin zu hören, wann das Instrument einen vollen, satten und harmonischen Klang hat und wann es trocken klingt oder zu viel Druck hat. Die Inspiration, die du aus dem von dir geschaffenen Klang beziehst, ändert sich dadurch völlig. Manchmal kämpfe ich mit dem Klang des Raums. Und manchmal ist das Gegenteil der Fall und der Ort, an dem ich spiele, arbeitet mir zu. Wenn es möglich ist, sich mit dem Ort, an dem man spielen wird, im Vorhinein vertraut zu machen, kann man auch noch Änderungen am Repertoire vornehmen. Es gibt Stücke, die in einem sehr resonanten Raum perfekt funktionieren, während andere eine trockenere Akustik benötigen. Wir berücksichtigen das stets bei unserer Auswahl.

Emanuele Torquati

Mein Londoner Lehrer Ian Pace hat mir immer gesagt, ich solle den Klang sprechen lassen, nicht nur in der neuen Musik, sondern auch im traditionellen Repertoire. Das ist auch eine Art, die Musik in ihrer Beziehung zum Aufführungsort zu interpretieren.

Gute und/oder schlechte Erfahrungen

Francesco Dillon

Was gute oder schlechte Erfahrungen betrifft, fällt mir ein, dass ich dieses Jahr ziemlich schockiert war und daraufhin entschieden habe, dass ich unter Bedingungen trockener Akustik keine Aufnahmen mehr machen will. Es gibt in der klassischen Musik diese Angewohnheit, in Studios aufzunehmen, die ausschließlich für einen sauberen



Z

Klang gebaut sind. Die Resonanz wird erst in der Nachbearbeitung hinzugefügt. Ich verstehe jetzt, nachdem ich verschiedene Erfahrungen gesammelt habe, dass mir diese Idee nicht gefällt. Ich bin auf der Suche nach einer guten Akustik für mein Spiel, weil ich erkannt habe, dass ich als Musiker in einem sehr trockenen, sehr schlechten akustischen Umfeld nicht mein Bestes geben kann.

Emanuele Torquati

In der klassischen Musik ist der Ort, an dem du spielst, sehr wichtig, vielleicht noch mehr als bei anderen Musikstilen, denn wir benutzen normalerweise keine Verstärker. Es stimmt, dass man, wenn die Akustik sehr trocken ist, das Gefühl hat, der Klang gehe verloren. Es ist ein bisschen so, wie nackt sein. Du weißt nicht, was du tust, weil du dich nicht wirklich entspannen und auf die Resonanz achten kannst, da der Klang nach einigen Sekunden verstummt. Das ist enttäuschend.

Francesco Dillon

Gleichzeitig darf man nicht vergessen, dass zu viel Resonanz bei einem gewissen Repertoire die Musik auch töten kann, da die Textur des musikalischen Werkes oft undeutlich wird. Daher finde ich zum Beispiel Konzerte in großen Kirchen immer langweiliger. Das bringt uns zu dem zurück, das wir ganz zu Anfang über die Wahl des richtigen, der Akustik entsprechenden Repertoires gesagt haben.

Emanuele Torquati

Wenn in den letzten Jahren eine neue Konzerthalle gebaut wurde, war dies immer verbunden mit vielen Fragen zur Architektur und dazu, wie man den akustisch richtigen Ort baut. Ich persönlich kenne mich damit nicht im Detail aus, aber als Musiker fühle ich mich wohl, wenn ich in einer Konzerthalle spiele und spüre, dass der Klang gut funktioniert.

Wenn er natürlich ist und nicht übermäßig kunstvoll wirkt, ist das für mich in Ordnung.

Es gibt aber auch Interpreten mit einem anderen Ansatz, die viel mehr auf diese Aspekte des Klangs und der Klangproduktion achten. Aus technischer Sicht neige ich mehr dazu, den Klang sozusagen mittels meines Körpers hervorzubringen. Wenn ich mich wohl fühle, kann ich mit dem Raum und der Akustik richtig interagieren.

Francesco Dillon

In Bezug auf die von Dir angesprochenen neuen Techniken, Verfahren und Räume, stelle ich immer wieder mit Erstaunen fest, dass die meisten dieser neuen Räume, bei denen hinter dem Klang eine aufwendige Technik steckt, leider oft sehr künstlich sind. In Italien gibt es zum Beispiel den großen Architekten Renzo Piano, der in den letzten Jahren viele Aufführungsräume und Musiksäle gebaut hat, die wirklich unglaublich aussehen. Es sind wunderschöne Räume, aber die meisten von ihnen haben eine Resonanz, die oft sehr übersteigert und merkwürdig ist. Die Klangproduktion ist sehr unnatürlich, sowohl für das Publikum als auch für den Interpreten. Das erstaunt mich, weil mir klar wird, dass manche musikalische Räume vor Jahrhunderten und ohne dieses technische Wissen gebaut wurden – ohne Computer, aber mit sehr viel Weisheit, Intelligenz und natürlichen Vorstellungen von Klang. Die würden heute viel besser klingen als die neuen Orte.





Francesco Dillon

Was Konzerte im Freien angeht, muss ich gestehen, dass das erste Sommerkonzert für mich immer einen kleinen Panikmoment bedeutet. Es kommt sehr selten vor, dass man sich als Musiker bei einer Open-Air Aufführung wirklich wohl fühlt. Wichtig ist, dass man auch beim Spielen im Freien irgendeine Art von geschlossenem Raum hat, einen Bogengang oder eine ähnliche Struktur, sonst geht der Klang verloren. Zumindest ist dies bei meinem Instrument, dem Cello so. Ich glaube, beim Klavier ist es ähnlich. Im Freien zu spielen, ist anfangs immer sehr schwierig, dann gewöhnt man sich daran.

Emanuele Torquati

Man muss seinen eigenen Zugang dazu finden. Bei meinem ersten Konzert im Freien hatte ich richtig Angst, erst so nach und nach habe ich mich wohler gefühlt.

Ich spiele natürlich immer lieber in geschlossenen Räumen. Francesco hat recht, wenn man in einem Bogengang spielt mit einem Bauwerk im Rücken, dann ist das viel besser, als ohne jede Art von Verstärkung im Freien zu spielen, wobei der Klang einfach verloren geht.

Francesco Dillon

Erinnerst Du Dich noch an dieses Debakel, das wir als Duo auf einem unserer ersten Konzerte erlebt haben? Wir waren in dieser Villa Medicea in Artimino. Die Bühne war unglaublich, ein wunderschöner Ort, aber ...

Emanuele Torquati

Ich glaube, das lag mehr am Wind.

Francesco Dillon

Ja, stimmt. Aber es lag auch daran, dass hinter uns völlige Leere war. Es war unheimlich schwierig, sich gegenseitig zu hören.

Emanuele Torquati

Tatsächlich ist es so, dass zum Beispiel in den Vereinigten Staaten auch von großen Symphonieorchestern oft Konzerte im Freien gespielt werden, allerdings gibt es dort richtige Open-Air Konzerthallen. Europa ist noch nicht so weit, Berlin ist vielleicht mit der Waldbühne der einzige Ort. Wie gesagt, es ist eine wahre Herausforderung für uns, im Freien zu spielen, aber letztlich macht das nur ungefähr zehn Prozent unserer Konzertaktivität aus, insofern ist es in Ordnung.

Francesco Dillon

Was die von uns bevorzugte Gegenwartsarchitektur und die bauliche Struktur angeht, so wäre sicherlich Holz der ideale Baustoff, weil es am besten resoniert. Die Römer hatten bereits entdeckt, dass die Form des Amphitheaters hinsichtlich der Klangübertragung die beste ist.

Emanuele Torquati

Francesco und ich haben beide hier in Florenz, im römischen Amphitheater in Fiesole, Konzerte gegeben und gehört. Für das Publikum ist der Ort ideal, denn man kann die Musik von jedem Platz aus genießen. Auch als Interpret tritt man gern dort auf, auch wenn der Ton etwas verstärkt werden muss. Ich möchte außerdem Francescos Ausführungen etwas präzisieren: Manchmal ist die Akustik selbst dann nicht so gut, wenn beim Bau der Konzerthalle Holz verwendet worden ist, wie beim Lingotto in Turin. Es stimmt, dass Holz das beste Material ist, aber wenn es nicht auf die richtige Weise verwendet wird, nützt es auch nicht viel.



Emanuele Torquati

Wir sind in erster Linie Solisten, aber natürlich kooperieren wir mit vielen Leuten. Francesco und ich arbeiten jetzt seit drei Jahren zusammen, in denen wir wirklich eine musikalische Beziehung entwickelt haben. Wenn wir proben - das ist vielleicht auch Teil der Erfahrung, Musiker zu sein - dann sprechen wir nicht viel. Wir kommunizieren sehr stark über Gesten und durch unser Einfühlungsvermögen. Wir versuchen, durch das Spiel eine Art Dialog zu schaffen. Ich glaube, wenn du zu deinem musikalischen Partner eine so enge Beziehung hast, dann ist es sehr wichtig, mit dieser Art von Ansatz zu arbeiten, anstatt viele Gespräche über Musik zu führen; das können wir ja vor oder nach der Probe tun. Musik muss durch sich selbst sprechen.

Francesco Dillon

Dem stimme ich zu, aber ich denke auch, dass das stark vom Projekt abhängt. Bei unserer Arbeit als Duo haben wir nach drei Jahren festgestellt, dass es besser ist, wenn wir erst einmal zuhören - das Stück z.B. sehr langsam spielen - und erst später mit Worten arbeiten.

Das funktioniert meistens für uns! Manchmal hat man es allerdings mit einem anderen Werk zu tun, bei dem man sprechen muss, um bestimmte Dinge deutlich zu machen.

Emanuele Torquati

Die Beziehung zwischen Worten und dem Schaffen eines Klanges ist sehr kompliziert, und sie ändert sich von Situation zu Situation.

Francesco Dillon

Bei manchen sehr technischen Übungen gibt es vielleicht mehr zu korrigieren. Aber wenn man nach einem tiefen Sinn sucht, dann arbeitet man eher mit diesem Einfühlungsvermögen, das Emanuele gerade beschrieben hat. Ich finde es interessant zu beobachten, was passiert, wenn du das erste Mal mit Leuten spielst, die du nicht kennst. Wenn du ihnen zum ersten Mal begegnest, scheint es so, als müsstest du ihnen zeigen, was du alles weißt. Der andere Musiker hört vielleicht nicht auf deinen Rat, sondern antwortet mit anderen Informationen, um zu zeigen, wie viel er weiß. Das ist

merkwürdig, und der Musik tut es nicht gut.

Als Zuhörer erlebte, denkwürdige Konzerte

Francesco Dillon

Was denkwürdige Open-Air Konzerte in Florenz angeht, so erinnere ich mich nicht an ein Konzert klassischer Musik, sondern an ein wirklich spektakuläres ,Radiohead'-Konzert. Ich habe die Band zweimal an sehr schönen Orten in Florenz erlebt. Einmal auf der Piazza Santa Croce, die für Konzerte sehr geeignet ist, und danach, zwei Jahre später, auf dem Piazzale Michelangelo, wo die Band vor dem Panorama von Florenz spielte, was wirklich unglaublich war. Es hat sehr gut funktioniert, weil durch die Verstärker eine große Kraft freigesetzt wurde. Es ging nicht mehr um natürliche Akustik, sondern um die Schönheit des Ortes und die Kraft der Musik. Und Du?

Emanuele Torquati

In Florenz habe ich das nicht erlebt, aber ich war einmal auf einem

sehr guten ,Massive Attack'-Konzert in der Arena Flegrea in Neapel.

Francesco Dillon

Ich erinnere mich, dass einmal vor langer Zeit, während des Maggio Musicale Fiorentino, Henry Purcells ,The Fairy Queen' im Boboli-Garten aufgeführt wurde. Das war eine großartige Aufführung und gehört zu meinen denkwürdigen Konzerten. Es gab ein großes Orchester, anders als das kleinere Format unserer Kammermusik-Aufführungen.

Emanuele Torquati

Ich genieße die Landschaft lieber ohne irgendeinen Bezug zum musikalischen Klang.

Francesco Dillon

Aber es kann auch inspirierend sein. Manchmal ist es schön, nicht an einem herkömmlichen Ort zu sein. Ich war vor nicht sehr langer Zeit in Matera, in Süditalien. Das Konzert fand in einer Höhle statt, die Menschen in vorgeschichtlicher Zeit in die Felsen gegraben hatten. Jeder Teil des Konzerts fand in einem anderen Teil der Höhle statt. Die natürliche Bühne hat stark zum Erfolg dieser Aufführung beigetragen, ebenso der Klang, der wirklich sehr besonders war.

Kunst und Wissenschaft

Emanuele Torquati

Die Beziehung von Kunst und Wissenschaft in der frühen Neuzeit ist sehr eng, und zwar nicht nur in der Musik des 17. Jahrhunderts, wie bei Bach oder Händel, sondern auch in der neuen Musik. Es gibt ein Interesse an Zahlen, ihren Beziehungen zueinander und Unterschieden. In neuer Musik sind Wiederholungen sehr wichtig. Es gibt vielleicht zwei Beispiele, auf die wir hinweisen können: der britische Komponist Brian Ferneyhough und der österreichische Komponist Bernhard Lang. Sie sind sehr unterschiedlich, aber beide interessieren sich für diese Beziehung von Kunst und Wissenschaft. Bernhard Lang arbeitet mit der Beziehung zwischen Musik und der Struktur von Wiederholungen in Verbindung mit Computermusic und elektronischen Systemen. Ferneyhough interessiert sich vor allem für die Beziehung von Musik und Zahlen.

Francesco Dillon

Xenakis wäre wohl das beste Beispiel, was die Verbindung von Musik und Wissenschaft angeht. Die Musik des Barock und des Vorbarock haben ebenso wie die Gegenwartsmusik eine starke Beziehung zur Wissenschaft, dazwischen gibt es aber noch die Musik der Romantik. Letztere bewegt sich in eine ganz andere Richtung; hier geht es mehr um Poesie. Ich sehe überhaupt keine Beziehung zwischen der Wissenschaft und Schumanns Musik, in der es um eben jene Poesie und Fantasie geht. Es stimmt allerdings, dass die mittelalterliche und sogar die griechische Musik mit der Gegenwartsmusik den starken Zusammenhang zwischen Zahlen, Wissenschaft und Musik gemeinsam haben. \uparrow

Zeichen des Realen

Marco Mazzoni, Massimo Conti und Gina Monaco der Gruppe Kinkaleri im Gespräch mit Angelika Stepken

Angelika Stepken

Reden wir über das Projekt Is it my world? ...

Marco Mazzoni

Bei Is it my world? handelt es sich um ein Projekt, zu dem sowohl Stücke als auch Performances gehören. Es wurde vor ungefähr zwei Jahren im SpazioK ins Leben gerufen, dem autonomen Raum, den wir geschaffen haben, um mit anderen Künstlern zu arbeiten, Beziehungen und Kontakte aufzubauen, und in dem wir Performanceprojekte, Gastkünstler und experimentelle Arbeiten aufnehmen, die ebenso wie wir das Bedürfnis verspüren, Risiken einzugehen.







Kinkaleri, tRitolo-All!, 2012

Ist das ein offener Prozess, mit dem ihr angefangen habt und der weiterläuft?

Ja, es ist ein offenes Projekt. Die Idee war, an einer Kontinuität von Anregungen zu arbeiten, die nicht allzu sehr reglementiert sind, sondern aus unseren Wünschen, Möglichkeiten und einer ganzen Reihe von Arbeitsbedingungen hervorgehen sollten und dabei stets die Freiheit gegenüber unserem Projekt zu bewahren. Ein Versuch, nicht die Stelle des Planers einzunehmen, sondern in der Schwebe zu arbeiten, was auch in der Beziehung, die wir zu unserer Arbeit haben, zum Ausdruck kommt.

Gina Monaco

Es ist ein Raum für Gastkünstler, Präsentationen und vieles mehr, der Gelegenheit zur Auseinandersetzung und gemeinsamen Arbeit mit Gruppen aus unserem Umfeld aber auch europaweit bietet. Wir suchen ständig nach Gelegenheiten zur Annäherung, und der SpazioK verkörpert diese Möglichkeit. Wir sind seit 2001 hier, und seit zwei Jahren besitzt dieses Projekt eine stärker nach außen gerichtete Form; der Titel, die Frage also, gefällt uns, weil er diesen Ort als den körperlichen Raum einer Frage definiert. Was ist das? Was gehört zu uns? Was könnte zu uns gehören? Das in etwa ist das aktuelle Projekt, das sich mit der Zeit weiterentwickelt und jedes Mal neue Antworten findet.

Entspringt die Idee, diese Gruppen einzuladen, dem Mangel an Räumlichkeiten und Mitteln?





Z

Wir wollen einen genau definierten Raum schaffen. Die Beziehung zum Publikum ist tatsächlich nicht einfach, aber es handelt sich auch um den Versuch, den Zuschauer in die Fragestellung zu involvieren. Er vertraut sich uns an, denn er weiß nicht genau, was er zu sehen bekommt. Es ist ein Versuch, auch innerhalb der Stadt ein Ort zu sein, in dem wir vermitteln wollen, dass es nicht nur einen Weg gibt, sich einem Stück, den Dingen zu nähern: Das ist es, was uns am Herzen liegt.

Marco Mazzoni

Hier in Prato, sind wir zwischen zwei Institutionen positioniert, dem Theater Metastasio und dem Museo Pecci, einem Zentrum für zeitgenössische Kunst. Unsere Arbeit war von Anfang an von vielfältigen Aspekten beeinflusst und hat tatsächlich einen Grenzbereich geschaffen, der irgendwo in der Mitte liegt. Es ist kein Zufall, dass wir schon seit Jahren mit beiden Institutionen zusammenarbeiten, und folglich besteht eine Beziehung zwischen uns und der Region. Ich habe gelesen, dass Ihr vor fünfzehn Jahren als Tanzkompanie angefangen habt …

Gina Monaco

Was die offizielle Einordnung angeht, gelten wir immer noch als Tanzkompanie, was allerdings immer zu großen Missverständnissen unserer Arbeit gegenüber geführt hat; wir arbeiten mit dem Körper und fallen deswegen in diese Sparte. In Wirklichkeit geht unser Schaffensprozess über die choreographische Arbeit im engeren Sinne hinaus; wir erforschen den Körper, die Bewegung, die Bühnenpräsenz, was zu einer großen Vieldeutigkeit geführt hat. Unsere Arbeit bewegt sich seit zehn Jahren in diesem Grenzbereich, die Frage ist für uns stets offen geblieben.

Massimo Conti

Diese Vielseitigkeit hat aber auch dazu geführt, dass wir in keine Schablone passen, wir gehören zum Tanz, werden aber gleichzeitig nicht als Tanz aufgefasst, in bestimmten Situationen betrachtet man uns als Theatergruppe. Unsere Formlosigkeit hat uns auf der einen Seite immer große Freiheit geschenkt, das zu tun, was wir wollen und spontan zu reagieren, auf der anderen Seite aber haben wir es unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten schwer, weil wir immer als Risikoelement aufgefasst werden. Das ist auch einer der Gründe, warum wir einen Raum geschaffen haben, in dem wir Choreographen, Künstler und Musiker willkommen heißen, deren Arbeit sich in diesem Grenzbereich bewegt.

Gina Monaco

In Bezug auf das, was wir eben zu den wirtschaftlichen Bedingungen sagten, ist es so, dass wir gerade einen Moment großer Einschränkungen von Möglichkeiten, Gelegenheiten, Situationen und auch des Denkens erleben und folglich die Idee, einen Raum mit einer gewissen Dichte von Angeboten zu schaffen, auch eine politische Haltung ausdrückt: Einen Raum zu bieten, um sich wieder dem Dialog zu öffnen, einen Raum, der den Bedürfnissen des Augenblicks entgegenkommt ... Also auch, um ein Publikum zu schaffen ...

... Sagen wir, um eine Möglichkeit zu schaffen, denn das Publikum ist verschwunden, der Raum für Auseinandersetzung ist verschwunden, die Gelegenheiten, die eigene Arbeit zu zeigen, sind verschwunden. Wieder einen Raum für Dialog zu schaffen, bedeutet also auch in einem politischen Sinne Raum für eine Frage. Uns schien das eine Antwort auf die aktuelle Situation zu sein …

Ihr seid auf der einen Seite auf europäischen und internationalen Festivals präsent, auf der anderen seid ihr seit fünfzehn Jahren in Florenz und Prato ...

Die europäische Dimension einerseits und die unseres lokalen Umfelds andererseits sind so etwas wie unseren beiden Standbeine.

Marco Mazzoni

Das hängt auch von den einzelnen Arbeiten ab und davon, wie gut du sie platzieren kannst. *Is it my world?* beruht außerdem auf der Zeit, die uns zur Verfügung steht, der Zeit, die für Arbeit, Produktion, Proben bleibt, wobei wir jedoch ein kontinuierliches Angebot und eine differenzierte Präsenz im Gebiet anstreben.

Gina Monaco

Alles hat einen Ausgangspunkt: Wir sind wahrscheinlich eine der wenigen Gruppen, die eine private Bühne haben, die wir selbst bezahlen und verwalten. Das gibt uns große organisatorische Freiheit, stellt aber auch eine wirtschaftliche Belastung dar. In Italien gibt es das vielleicht nicht so häufig.

Auch weil ihr euch auf der anderen Seite in fünfzehn Jahren nicht im klassischen Sinne "institutionalisiert" habt…

Eben, man sollte auch über die allgemeine Situation in Italien sprechen, denn nach fünfzehn Jahren Arbeit und Forschung verspürst du das Bedürfnis, dich wieder einer Auseinandersetzung, auch mit der neuen Generation, zu öffnen. Das geht in diesem Land allerdings nicht mit einer Anerkennung in kulturpolitischer Hinsicht einher, so dass wir schließlich auch diesen Vorgang selbst gestalten.

Marco Mazzoni

Das hat auch mit unserem Wunsch zu tun, gegenüber bestimmten Dingen völlig unabhängig zu bleiben, so dass wir uns kaum bemüht haben, in Institutionen präsent zu sein oder sie zu leiten.

Diese Unabhängigkeit bedeutet auch, dass ihr immer die Kontrolle über das habt, was passiert ...

Gina Monaco

Ja, wie Marco richtig sagt, bedeutet sie große Freiheit, stellt aber in dieser Hinsicht auch die einzige Befriedigung dar ...

Reden wir über All und eure Arbeitsweise ...

Marco Mazzoni

All ist das jüngste Projekt von Kinkaleri, das im März letzten Jahres mit dem ersten Workshop begonnen hat. Der erste Auftritt war eine Art Konzert, ein Lokal in La Spezia hatte uns eingeladen. Dem möchte ich vorausschicken, dass wir im Laufe der Jahre eine Reihe von Überlegungen zum Theater, zur Bewegung und zum Tanz angestellt haben. Vor All hatten wir uns mit der Inszenierung von zwei Texten von Brecht und Genet beschäftigt. Beide Aufführungen näherten sich der Inszenierung unter dramaturgischen Gesichtspunkten an: Man muss sagen, dass erstmalig der Text als zentrale Form eingesetzt wurde, dem dann weitere Schichtungen hinzu-





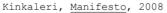
gefügt wurden. Normalerweise wird der Text für die Inszenierung verlassen, während in diesem Fall der Text dem Publikum dominant gegenübersteht und unsere Arbeit sich um ihn herum konzentriert. Danach haben wir angefangen darüber nachzudenken, wie wir fortfahren wollen, was wir suchen und finden wollen. Das war der Ausgangspunkt von All. So ist eine Reihe von Projekten entstanden, darunter die Idee, ein Konzert zu geben, was wir noch nie gemacht hatten, und ein der Kommunikation dienendes Alphabet aus Gesten zu schaffen. Allmählich schichteten sich die Gedanken und fanden in

William Burroughs den Ansatz für eine Reflexion.

Massimo Cont

Man könnte auch sagen, dass sich hier widerspiegelte was wir schon immer gemacht haben, nämlich diese Freiheit zu suchen, und an einem bestimmten Punkt war es dann, denke ich, eine Art erklärter Nähe. Ich glaube, dass in kultureller, persönlicher und intellektueller Hinsicht Burroughs künstlerische Ideenwelt und seine Beziehung zu den Dingen uns immer schon am nächsten standen (aber auch die anderer amerikanischer Autoren von der Nachkriegszeit bis heute); die amerikanische Kultur seit der Nachkriegszeit war für uns schon immer ein Anhaltspunkt. Auf einmal erscheint Burroughs wie eine Art Spiegel für etwas, das wir immer schon waren, jetzt aber deutlich sagen; von ihm ausgehend, haben wir uns allen Möglichkeiten geöffnet, von seiner Konfliktbeziehung zum Wort, den Regeln, der Macht, der politischen Dimension.







Kinkaleri, <u>I AM THAT AM I</u>, 2010

Diese Ebene, die du als konfliktreich bezeichnest, ist ganz allgemein wichtig für eure Arbeit.

Ja, schon allein indem wir das, was wir machen wollten, weiterführen. Normalerweise bewegst du dich in eine Richtung und bringst deine künstlerische Suche auf die Bühne und an einem bestimmten Punkt ist die Suche zu Ende. Einige Personen hören nie damit auf, denn die Suche ist Teil ihres Lebens, das heißt sie vereinen Leben, Kunstwerk, Politik in ihrer Person. Es gibt keine Unterscheidung mehr zwischen Zeit für Arbeit, Zeit für Studien, Zeit für Kunst, etc. Das war es meiner Ansicht nach vor allem, was uns zu diesem Projekt geführt hat, von der Schaffung der Module bis zur vollständigen Diversifikation aller Dinge, und paradoxerweise sind wir, vielleicht zum ersten Mal, kompositorisch an das Thema Choreographie herangegangen, indem wir einen Code geschaffen haben, um dann innerhalb dieses Codes Freiheit zu finden.

Was verstehst du unter einem Code?

Wir haben jeden Buchstaben des Alphabets mit einer Geste verbunden, was in gewisser Hinsicht sehr schematisch erscheinen könnte, aber in dem Moment, wo er wie eine Mikrobe eingeschleust wird, als choreographische Freiheit des Ausführenden wirkt: Es gibt keine vorgegebene Linien, keine formale Linien mehr, sondern Linien aus Intensität oder Dynamik, Kraftlinien, die sich gegeneinanderstellen und sich treffen. Das ist ein Paradoxon für uns: Auf einmal erschafft Kinkaleri ein choreographisches Beziehungsgefüge, das heißt, schafft eine Welt mit all ihren Eigenschaften.

Marco Mazzoni

Es findet auch eine Objektivierung der Geste statt, die auf der Bühne extrem persönlich und subjektiv wird. In Wirklichkeit erlaubt also die Schaffung eines Vokabulars, das auf geschriebene Texte angewandt wird, die jemand auswendig lernt und dann wieder aufführt, die eigene Persönlichkeit hervorzuholen, weil die Geste eine Unmenge an Interpretationsmöglichkeiten bietet, wie das Wort, die Sprache. Die Idee war, von einigen Modulen innerhalb der Struktur auszugehen und dann einzugreifen, um die Subjektivität der Menschen herauszuarbeiten.

Gina Monaco

Eine merkwürdige Balance zwischen Objektivität und Subjektivität: Die Objektivität eines aus Gesten bestehenden Codes und die Subjektivität der Ausführung, die innerhalb eines festgelegten Rasters über Intensität und Art der Interpretation persönliche Beziehungen zum Objekt herstellt. Bei der Performance schaffen wir oft eine szenische Situation, die zwischen innen und außen vermittelt. Schon öfters haben wir unsere Arbeit an Orten gezeigt, wo wir eine Beziehung zwischen dem Außenbereich und dem Innenraum hergestellt und so einen ständigen Dialog geschaffen haben. Dabei bewegt sich diese Arbeit in einem Zwischenbereich, der mit der Sprache, die sie spricht und dem Teil der Welt, den sie zufällig trifft, verbunden ist. Das Außen nimmt, in Bezug auf den Zuschauer, eine maßgebliche Form an und wird zum horizontalen Dialogelement. Technisch geschieht das, indem im Außenbereich Mikrophone angebracht werden und ihn so visuell und klanglich präsent machen. Dabei wird was zufällig passiert als objektive Größe erfasst und in ständige Beziehung mit dem szenischen Geschehen gesetzt. Es gibt noch eine weitere Regel, die das Objekt selbst definiert: Jede Episode des Projekts nimmt auf eine besondere Schrift Bezug, die die Performer auswendig lernen und die dann die formale Basis für den Aufbau des Stückes bildet.

All ist also kein Stück, sondern ...

Marco Mazzoni

Es sind mehrere Episoden, Kapitel, die kein zusammenhängendes Stück werden sollen, sondern als selbstständige Einheiten existieren; die je nach Gegebenheit wiederholbar sind, weil es sich um geschriebene Episoden handelt, nicht um Improvisationen, und die von Mal zu Mal, abhängig vom Ort, dem Text und dem, womit wir uns auseinandersetzen wollen, veränderbar sind. Jedes Mal stellen wir die Performance, die wir aufführen, neu ein und messen sie ab.

Ist es auch für euch eine neue Erfahrung, auf diese Weise zu arbeiten?

Gina Monaco

Kommt drauf an, wir haben immer mit Verfahren der Annäherung gearbeitet, die mal eindeutiger definiert, mal nuancierter waren; sagen wir mal, dass der gesamte Verlauf oft aus Kapiteln besteht. Manchmal haben wir eine Form erarbeitet, die in gewisser Weise die Erfahrung eines Moments aufnimmt. In diesem Fall ist es umgekehrt: Es sind viele selbstständige Episoden, weil die umgesetzten Formen verschieden sind. Und wie Marco sagte: Auch das in der Villa Romana aufgeführte Konzert ist Teil dieser Welt. Es handelt sich um Einzelobjekte, die jedes Mal anderen Regeln folgen und dann enden.

Marco Mazzoni

Ich würde fast sagen, dass es mehr eine Arbeit über die Regeln ist, die wir uns jedes Mal geben, denn in Wirklichkeit haben wir in All eine Reihe von Sprachen angenommen, die ins Spiel kommen. Die Nähe zu Burroughs zum Beispiel, die ich in diesem Projekt gefunden habe, war die Art wie er Gedanken zugunsten von Formen zurücksetzt, die ihm in gewisser Weise als Anwendungen dienten, um Neues zu schreiben, eine andere Denkweise hervorzubringen. Die Bewegung selbst, die Idee eines Codes, das sagt Gina richtig, kann den Tänzer, der in seiner Subjektivität mit der Umgebung verschmilzt, in eine bestimmte Situation bringen. Sie kann aber auch in ihrer reinen Form existieren, weil dieser Code auftaucht und sich in etwas anderes verwandelt. Denn in Wirklichkeit sprechen alle Dinge, im Moment ihrer Aufführung, durch die Verweise, die sie hervorbringen ...

Massimo Conti

Um auf die Sprache zurückzukommen: Alles, was wir gesagt haben, verweist auf die Beziehung zu Burroughs und sein politisches Verhältnis zur Welt, die Beziehung zur Konfliktsituation, die daran besteht, dass ein Künstler die Freiheit besitzt, sich zu zeigen und jemanden zu finden, der bereit ist, ihm zuzuhören, mit dem Virus infiziert zu werden und zu denken, dass auch die Beziehung zum Wort und zur Welt vielfältig sein kann, über die dominierende hinaus, in der das Wort der Macht, der Herrschaft dient. Wenn wir jetzt zur choreographischen Behandlung des Realen und zur Darstellung zurückkehren, würde ich sagen, dass sie an den Raum gebunden ist, aber zum zentralen Element der gesamten Arbeit wird, weil auch der Tänzer sich fortwährend in diesem Innen/Außen befindet, als Ausführender existiert, gleichzeitig aber auch als Subjekt: Diese Beziehung wird also andauernd auf unterschiedlichen Ebenen behandelt. Die Beziehung zum Realen ist eine Beziehung der fortwährenden Darstellung. Die Schwierigkeit besteht darin, an diese Zeichen nur als zu interpretierende Zeichen zu denken, in Wirklichkeit gehören sie zum Realen. Das ist es, was wir festgestellt haben.

Auch um eine falsche Expressivität, eine falsche Repräsentation zu vermeiden \dots

Marco Mazzoni

Wir sind an die Expressivität immer herangegangen, indem wir Mechanismen fanden, die den Körper dazu brachten, eine Form nicht deswegen anzunehmen, weil er sie darstellte, sondern weil der Kontext ihn dazu zwang, sie auszuführen. Das Pathos, das man in bestimmten Arbeiten von Kinkaleri antreffen konnte, beruhte nicht darauf, dass die Tänzer einfach so tun mussten, sondern weil sie zu einer Dynamik gezwungen wurden, die an einem bestimmten Punkt ihre Körper wie ein Zustand übermannte; die Müdigkeit zum Beispiel, diese Müdigkeit bewirkte, dass sie gegen ihren Willen Ausdruck von Kraft wurden.

Jedes Individuum ist ja schon Körper, Denken, Fühlen ...

Gina Monaco

Es ist ein Subjekt. Das ist wie mit der Kommunikation: Ich spreche mit dir, aber irgendwie definiere ich auch mich selbst in dieser Beziehung, diese Elemente bestehen gleichzeitig.

Massimo Cont

In der Tat thematisiert ein anderes Kapitel das, was ein Tänzer bei einer Arbeit wie dieser denkt: denn er denkt sich gleichzeitig innen und außen, und behandelt dabei nicht die Form, sondern den Raum, die Zeit, den Rhythmus, all das simultan mit dem Text, denn er agiert jedes Mal nicht mit der Form, sondern mit dem Text in seinem Gedächtnis. Alles befindet sich in einem ganz kleinen Raum, den der Tänzer fortwährend übersetzt: Zeit, Raum, Code. Eine Situation, die auch sehr konkret ist.

Gina Monaco

Diese Übersetzungsarbeit ist immer vorhanden und verzichtet nie auf Ausdruck, Bühnenpräsenz, das Können des Tänzers; auch dort, wo der Gebrauch des Körpers virtuos ist, vermischt sie sich mit allen anderen Elementen des Projekts und kommt zum Vorschein. Deswegen setzen wir in diesem Projekt ausgebildete Körper ein, Körper, die eine Vorstellung von Rhythmus, Zeit und Raum haben.

Marco Mazzoni

Aus diesem Grund haben wir beschlossen, diese Arbeit mit sehr schnellen kompositorischen Formen zu gestalten. Die Stücke entstehen aus Überlegungen heraus, die in begrenzter Zeit konkret werden müssen, denn in Wirklichkeit hast du einen Gedanken, eine Regel und du wendest sie an und akzeptierst sie in ihrer Struktur. In dieser Arbeit existiert die Idee der Schnelligkeit, mit der sich die Gestaltungsweise der Arbeiten in unterschiedlichen Formen äußern kann. In der Villa Romana haben wir, zum Beispiel, in vier Tagen zusammen mit den Musikern ein Stück konstruiert, eine Art Innen/Außen-Dialog, der ein fortlaufendes Zuhören erlaubte, bedingt durch die Zeit, in der diese Entscheidungen möglich werden.

Auch diese Gegenwart von Zeit nimmt man wahr.

Massimo Conti

Ja, die Anwesenheit von Zeit; die Haltung zur Ausführung der Dinge in der Gegenwart akzeptieren, da sein, das akzeptieren, es wollen, um jeden Preis eine mögliche Lösung finden wollen. \uparrow

Kapitel 6



"All art has been contemporary"

Maurizio Nannucci, Künstler, Florenz

S. 152

Einleitung

Florenz in der Gegenwart

Florenz ist eine Stadt mit knapp 400.000 Einwohnern, einer Universität, einer Kunstakademie, einem Konservatorium. Die renommierte Europa-Universität liegt an den Hügeln von Fiesole, 30 internationale Universitäten unterhalten Dependancen in Florenz. In der benachbarten Industriestadt Prato lebt die größte chinesische Community in Europa. Das Zentrum von Florenz ist Renaissance – Museum und Attraktion für jährlich sechs Millionen Touristen. Es ist schwer, in Florenz der jüngeren Kunstgeschichte zu begegnen, etwa den Spuren der radikalen Architekten von Superstudio oder Archizoom.

Anna Molska (Warschau) im Gespräch	153
Polnische Boxer im Florentiner Mosaik	
Erik Göngrich (Berlin) und Ines Schaber (Berlin) im Gespräch	
Unterwegs in Florenz: Auswege aus dem Archiv	156
Bildstrecke Aglaia Konrad (Brüssel)	161
Studienblätter, 2011	
Luisa Lorenza Corna (London), Matteo Cavalleri (Palermo)	174
Die verwaltete Stadt	



Polnische Boxer im Florentiner Mosaik

Interview mit Anna Molska (Warschau). Arbeitsstipendium in der Villa Romana 2010 im Rahmen des 'Views'-Preises für junge polnische Kunst, ausgelobt von der Deutsche Bank Stiftung, der Deutschen Bank Polska und der Warschauer Zacheta Nationalgalerie.

Angelika Stepken

War dies Dein erster Aufenthalt in Florenz/Italien?

Anna Molska

Ich war schon einmal als Kind hier, ich erinnere mich an die Bronzetüren von Ghiberti. Alles andere hat sich in der Erinnerung dann vermischt mit anderen Städten.

Wie hast Du jetzt Deine Zeit in Florenz verbracht?



Zeit ist etwas Besonderes hier, weil alles so viel langsamer geht als in Polen. Man zelebriert das Leben, etwa Kaffee zu trinken und beim Kaffee trinken nichts anderes zu tun. Wir sind viel herumgelaufen, nur ein paar Mal in ein Museum gegangen. Ich bin kein großer Freund von Museen. Das beste Museum ist das Specola Naturkundemuseum in Florenz. Ich habe mir die kleinen Läden und Werkstätten in der Stadt angesehen, in denen noch altmodisch mit den Händen gearbeitet wird. Da wir ein Auto hatten, sind wir auch oft in der Toskana herumgefahren. Die Landschaft dort ist wirklich interessant. Ich habe mich also nicht so viel um die Kunst gekümmert, mehr um das Leben.

Du interessierst Dich in Deinen Videofilmen auch für die Gegenwart vergangener Produktionsverhältnisse, aber eben in Polen.

Ja, ich beobachte sie, das ist wichtig, weil sie im Verschwinden sind.

Was hat Dich im Specola Museum so beeindruckt?

Dort sind viele, viel zu viele Tiere auf viel zu kleinem Raum inszeniert, wie man das vor 50 Jahren tat. Die Vitrinen sind solide gebaut. Es sieht aus wie ein riesiger Friedhof. Ich erinnere mich an ein großes Naturkundemuseum in New York, da bist du nur herumgelaufen und hast hier und da klick gemacht.

Du hast sowohl in der Specola wie im Garten der Villa kleine Video-Sequenzen gedreht ...

... auch auf dem Piazzale Michelangelo, dort habe ich den David vor der Landschaft gefilmt. Und dann habe ich auch ein Mosaik in Florenz gemacht.

Du hast einen Kurs belegt?

Es war nicht wirklich ein Kurs. Du zahlst die Stunden, die du da sitzt, ganz ohne irgendeine Philosophie. Aber das Seltsame ist: Alles, was du dort anpackst, sieht schließlich aus wie im kommunistischen Polen, wie in den 50er Jahren.

Wegen des Materials?

Nein, wegen meiner Gedanken dazu.

Dann ist Dein Florentiner Souvenir nun also ein altmodisches, pseudo-kommunistisches Mosaik?

Ein Mosaik zu fertigen, ist ein bisschen magisch, wie in Trance. Du sitzt da, denkst an eine Menge Sachen, machst einfach. Nachher fühlst du etwas, weil du etwas gemacht und deine Zeit nicht verloren hast. Ich wollte hier etwas für mich lernen, Florenz ist ein guter Ort, um etwas Spezielles zu lernen.

Was sieht man auf Deinem Mosaik?

Es ist nicht sehr groß, nur etwa 65×40 cm. Es zeigt ein Foto, das ich auf Leinwand gedruckt habe, und dahinter eine Landschaft. Auf dem Foto sieht man ein polnisches Boxer-Team vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Ich habe das Bild irgendwo einmal gefunden und eingescannt.

Ist es wieder die Körper-Performance vor der Kamera, die Dich interessiert?

Diese Boxer sehen sehr gut aus, sehr polnisch, nicht wirklich schön, Sportler in kurzen Hosen und kurzärmeligen Hemden.

Willst Du weiter Mosaike machen?

Ich glaube, ich habe in meinem wirklichen Leben keine Zeit für Mosaike.

Warum bist Du so ,busy'?

Nein, das stimmt eigentlich gar nicht. Alle jungen Künstler erzählen immer, sie hätten so viel zu tun. Aber es hängt doch alles von dir selber ab. Du musst nicht zu jeder Vernissage gehen. Ich weiß eigentlich gar nicht, wann ich arbeite und wann ich nicht arbeite.

Wie war es für Dich, in der Villa Romana mit anderen jungen Künstlern unter einem Dach zu leben?

Sehr gut. Ich hatte einmal ein Stipendium in New York und war dort total alleine. Hier gibt es ein soziales Leben und das ist wichtig. Wir haben eine Menge Leute kennen gelernt bei den Ausstellungseröffnungen, Konzerten usw. Es war eine sehr gute Erfahrung. Ich glaube allerdings, dass ich hier noch mehr Deutsche als Italiener kennen gelernt habe.

Wenn Du auf diese drei Monate zurückblickst: War das eine Zeit für Dich, um Abstand zu gewinnen, Ideen für die Zukunft zu entwickeln oder einfach nur zum Genießen?

Drei Monate sind nicht lang, das ist eigenartig. Als ich zwischendurch eine Woche in Warschau war, konnte ich mehr wahrnehmen als zuvor. Ich sah seltsame Häuser, Dinge, die immer dort gewesen waren. Aber nun sah ich sie im Kontrast, klarer. Natürlich war es für mich auch eine Zeit zum Denken. Man muss hier nicht mit der Familie zu Abend essen oder mit Freunden Geburtstag feiern. Es gab viele kleine Dinge, die für mich wichtig waren in Florenz. Ich habe zum Beispiel entdeckt, wie bürgerlich ich bin, wie viel mir an kleinen, dummen Gegenständen liegt. Das ist mir ein bisschen unheimlich. Ich dachte, Künstler hassen solchen Nippes. Aber ich habe für mich gemerkt, ich kann Künstlerin sein und solche kleinen Dinge mögen.

Du hast hier zwar ein paar Aufnahmen gemacht, aber eigentlich sind all Deine Filme doch von der Realität in Polen genährt.

Ja, vielleicht, weil ich sie am besten kenne und fühle und verstehe. Aber es ist eine gute Erfahrung, in einer so schönen Stadt wie Florenz zu sein. Florenz ist extrem schön, aber offenbar wissen viele nichts damit anzufangen. Ich hab's versucht. Aber es ist nicht einfach, damit etwas anzufangen, mit der Schönheit und meinen Gedanken dazu.

Arbeitest Du schon an einem neuen, großen Projekt?

Ja, ich mache jetzt den nächsten Schritt nach dem Master, also das Doktorat an der Kunstakademie. Dafür muss ich eine



große Arbeit realisieren und mit meinem alten Professor darüber sprechen.

Hast Du noch eine starke Bindung an Grzegorz Kowalski und die Akademie in Warschau?

Ich gehe nicht mehr dorthin, weiß auch nicht, was da los ist. Aber ich möchte sehen, wie ich mit größerem Abstand damit umgehen kann. Ich suche gerne Veränderungen, die man nicht unbedingt mag.

Du hast sehr jung internationale Aufmerksamkeit als Künstlerin gefunden, noch während Deines Studiums. Wie ist Deine Beziehung zu Kowalski heute?

Mit Kowalski habe ich eine wirkliche Verbindung, ich habe großen Respekt vor ihm. Er ist ein sehr intelligenter und sehr interessanter Mensch. Ich glaube, er lernt mehr von den jungen Leuten als diese von ihm. Deshalb beobachte ich ihn gerne. Ich glaube, das ist für Artur Zmijewski, der auch bei ihm studiert hat, ähnlich.

Wirst Du wieder nach Italien reisen?

Ja, bestimmt. Als ich zwei Jahre alt war, machten meine Eltern den ersten Italien-Urlaub in Rom. Ich sah ständig nackte Skulpturen, und aus der Kinderperspektive sah ich vor allem nackte Beine und Genitalien. Ich war ziemlich irritiert und verstand nicht, warum meine Eltern mir so etwas zeigen wollten. Jetzt stimmen die Proportionen für mich.



Tanagram, 2006-2007
Video



S. 156

Gespräch



Unterwegs in Florenz: Auswege aus dem Archiv? Erik Göngrich und Ines Schaber (Berlin), im Gespräch mit Angelika Stepken

Ines Schaber und Erik Göngrich hielten sich im Herbst 2009 als GästkünstlerIn in der Villa Romana auf. Während Erik Göngrichs Interesse in Florenz den Monumenten im öffentlichen Raum galt, lief Ines Schaber mit dem Bilderatlas des Kunsthistorikers Aby Warburg, 1 durch die Stadt.

Angelika Stepken

Erik, ich hatte Dich im vergangenen Jahr angesprochen, ob Du Interesse an einem Aufenthalt als Gastkünstler in der Villa hättest. Das heißt, wir hatten ein Interesse an Deiner Arbeit mit Stadtraum. Architektur und öffentlichen Monumenten und hofften, dass Deine Begegnung mit Florenz einen Rücklauf in der Villa haben würde. Wir sind ja immer noch dabei, uns selbst diese Stadt zu erschließen und jeder Künstler, der sich hier aufhält, nimmt seine eigenen Wege. Dann hast Du damals vorgeschlagen, zusammen mit Ines herzukommen und Eure Zusammenarbeit wieder zu aktualisieren. Was war Eure gemeinsame Motivation, zwei Monate hier in Klausur zu gehen?



Ines Schaber

Eigentlich war es für uns eine tolle Möglichkeit, nach vielen Jahren wieder eine längere Zeit gemeinsam an einem Ort zu verbringen. Wir haben Mitte der 1990er Jahre in Berlin viel zusammen an den verschiedensten Projekten gearbeitet, eine Form der Zusammenarbeit, die sich so später nicht mehr fortgeführt hat, da wir mit anderen Dingen beschäftigt waren. Es gab das Bedürfnis, wieder etwas zusammen zu machen. Es gibt für Künstler ja nur eine sehr begrenzte Anzahl von Räumen, die es einem ermöglichen, ohne ein spezifisches Arbeitsprojekt etwas zu entwickeln oder zu testen. Diese Möglichkeit hatten wir hier. Unsere Arbeitsweisen haben sich in den letzten Jahren verändert und somit auch, wie wir uns in der Stadt bewegen.

Was meinst Du damit, dass eine andere Arbeitsweise andere Bewegungen produziert?

Mein Zugang zu Florenz war die Arbeit von Aby Warburg. Das bedeutete in den ersten Wochen für mich vor allem, durch seinen 'Atlas zu laufen' und die Bilder zu suchen, die er dafür benutzt hat. Warburgs Atlas besteht aus einer Reihe von Tafeln, auf denen er Bilder zu Themen angeordnet hat. Diese Ordnungen oder Themen entsprechen seiner Suche nach bestimmten Ausdrücken oder kulturellen Gesten, die er nicht nur in bestimmten Epochen, sondern durch die Epochen verfolgt hat. Er hat zum Beispiel untersucht, wie sich bestimmte Gesten der Antike in der Renaissance wiederholt haben. Den Atlas könnte man als einen Versuch beschreiben, kulturelle Gesten durch Bilder zu lesen und sie zu verfolgen. Seine Referenzen zu besuchen oder die Orte aufzusuchen, an denen er diese Form der Betrachtung entwickelt hat, war für mich sehr interessant, aber es bedeutete auch irgendwie, den Weg andersherum zu beschreiten. In meinem Fall wurde der Atlas das Original, und die Kunstwerke waren die Referenz oder das Dokument. Das war ein ganz anderer Weg, als ich ihn sonst



gegangen wäre. Warburg hat hier zwischen 1898 und 1902 gelebt und sowohl seine Renaissanceforschung als auch seine Ideen zur Mnemosyne sind stark von seiner Zeit in Florenz geprägt.

Gibt es in Florenz Spuren seiner Aufenthalte und Recherchen? Ich glaube, dass er für die Renaissanceforschung hier nicht sehr wichtig ist. Und offensichtlich sind seine Ansätze auch in den Museen, Kirchen und Palästen, über die er gearbeitet hat, von keinerlei Bedeutung. Aber ich habe hier Leute getroffen, für die Warburg wichtig ist, und das war sehr interessant.

Was würde es bedeuten, wenn Florenz das Erbe Warburgs wach halten würde?

Warburg war vor allem an der Psyche des Renaissancemenschen interessiert. Das hieß für ihn, nicht nur die Kunstwerke und Künstler zu studieren, sondern die Zusammenhänge mit ihren wirtschaftlichen und privaten Lebensumständen und ihren Auftraggebern zu untersuchen. Das kommt in Texten wie seinem berühmten Aufsatz über Sassetti gut zum Ausdruck, der eben nicht nur den Maler Ghirlandaio beschreibt, sondern fragt, was die Rolle Sassettis - dem wichtigsten Banker der Medicis, dessen Grabkappelle Warburg untersucht - in diesem Prozess war. Geschichte erfährt bei Warburg eine andere Form der Betrachtung. Oft werden die Kunstwerke eher Dokumente einer Zeit als Meisterwerke einer Person. Das fehlte mir hier in der generellen Beschreibung der Geschichte. Aber auch Warburg hat sich selbst schon vor über einhundert Jahren oft über die, wie er sie nannte, "Übermenschen in den Osterferien" lustig gemacht - Bildungsreisende mit einem unkritischen Kunstenthusiasmus. Warburg's Erbe wach zu halten, würde meiner Ansicht nach eine grundlegende Neudefinition, wenn nicht sogar die Auflösung der Disziplin der Kunstgeschichte erfordern. Eine amüsante Idee im Florenz des 21. Jahrhunderts.

Was hast Du Dir von einem Aufenthalt in Florenz versprochen, Erik?



Erik Gönarich

Für mich war der wichtigste Grund herzukommen, der, dass ich in den letzten 20 Jahren immer gesagt habe: Florenz ist zu viel Geschichte, das killt mich, da kann ich nicht einsteigen. Also wollte ich herausfinden, wie sich diese massive Präsenz von Geschichte mit einer zeitgenössischen, künstlerischen Produktion verbinden lässt. Das Problem stellt sich ja bis heute für Architekten und Künstler in der Stadt.

Ich hatte Lust, mich konkret auf eine Stadt einzulassen, in der einige reiche Familien sich über Bilder manifestiert haben und in Kirchen, Stadträumen und Palästen versucht haben, ihre eigene Geschichte zu schreiben. Daran knüpfte dann die Frage an: Wie wurde diese Selbstbehauptung im letzten Jahrhundert aufgegriffen und interpretiert? Haben die Kriegszerstörungen um den Ponte Vecchio etwa zu einer neuen Diskussion über den Umgang mit der Stadt geführt? Nun ja, hier wurde ja nicht 1:1 rekonstruiert. Der Wiederaufbau

am Arno ist homogen, aber nicht historisierend... Ich würde sagen, der Wiederaufbau ist sehr wohl historisierend. Die gesamte Diskussion um den Wiederaufbau und die Entscheidung, die Gegend um den Arno so aufzubauen "wie es



war" führte für Giovanni Michelucci² dazu, dass er enttäuscht und frustriert über die städtebaulich konservative Entwicklung 1948 als Dekan der Architektfakultät zurücktrat. In Teilen hat mich diese Diskussion schon sehr an die Diskussion der 90er Jahre um die sogenannte ,kritische Rekonstruktion' in Berlin erinnert, die in historisierenden Fassaden-Klassizismen und dem städtebaulichen Diktum der Blockrandbebauung stecken blieb.

Wie hast Du Dich durch die Stadt bewegt?

Recherche bedeutet für mich eine Anzahl von verschiedenen Aktivitäten: die Forschung in fotografischen und anderen Archiven und ein gleichzeitiges Bewegen und Treiben lassen durch den Stadtraum. Manchmal sind es auch zufällige Begegnungen, denen ich folge und die ich mit Zeichnungen begleite. Diese Zeichnungen verbinden verschiedene Manifestationen zum Umgang mit öffentlichem Raum. Die Bewegung durch die Stadt und das gleichzeitige Zeichnen dieser Bewegung auf Papier entwickelt fast automatisch eine reale und fiktive Führung durch die Stadt. Der Stadtraum ist für mich gleichzeitig auch Ausstellungsraum - ein Raum, in dem sowohl zufällige, kurzfristige Ready-Mades als auch klassische Skulpturen präsent sind. Interessant in diesem Zusammenhang ist ein Beispiel in Florenz: Die ersten beiden Reiterstandbilder in der Stadt wurden von Cosimo I. auf der Piazza Signoria und seinem Sohn Ferdinando I. auf der Piazza Sant. Annunziata aufgestellt. Die Vaterstatue wurde aufgestellt, damit der Sohn zu Lebzeiten noch seine eigene platzieren konnte. Die beiden Reiter kann man somit als Beginn einer skulpturalen Manifestation von bürgerlicher Macht im öffentlichen Raum lesen. Bei dieser Selbstdarstellung des Bürgertums durch die Kunst ging es um Bilder und Denkmäler in Kapellen, den Bezug zur Kirche, aber auch zu Wissenschaft und Forschung - wie im privaten Studiolo im Palazzo Vecchio von Francesco I - und um temporare Bildgeschichten und Stadtinszenierungen, wie beispielsweise beim Hochzeitseinzug von Christine von Lothringen.3 Für die Prozession von der Porta al Prato bis zum Palazzo Vecchio wurden hausgroße Bilder und Raumabfolgen aufgebaut. Ein Höhepunkt des monatelangen Hochzeitsfestes war die Flutung des Innenhofes im Palazzo Pitti, um dort eine Schlacht mit Miniatur-Galeeren zu veranstalten. Mit dem Wissen um diese temporär theatralischen, sakral zweidimensionalen und stadträumlich dreidimensionalen Inszenierungen werdem die Wegverbindungen in der Stadt heute zusätzlich mit Bedeutung aufgeladen. Es lassen sich inhaltliche Verbindungen herstellen, die so nicht auf der Hand liegen. Dies kann von geringerer Bedeutung sein, wie bei der Platzierung des Zunfthauses4 zwischen Dom und Rathaus, 5 oder superinszeniert, wie bei dem sogenannten Vasari-Korridor vom Palazzo Vecchio zum Palazzo Pitti. Das Thema der Wegführung wird dann bei Michelucci essentiell. Die Stärke seiner Architektur sind die Wege, die man in seinen Bauten, mit ihnen oder um sie herum macht. Bei seiner Autobahnkirche⁷ zum Beispiel sollten die Wege eigentlich bis auf das Dach zum Kirchen-Kreuz führen.

Diese wunderbare Kirche liegt heute in einem unzugänglichen Niemandsland, man findet kaum die Zufahrtswege ...

... wie immer kann ich nur empfehlen, sich dieser Kirche





mit dem Fahrrad anzunähern, dann kann man die Wege nicht verpassen! Sie sollte ja ein Denkmal sein für die Arbeiter, die beim Bau der Autobahn gestorben sind. In dieser Stadt, die so festgefügt ist, wird alles zum Denkmal und schlummert wie das Privathaus und das Studio des Michelucci-Schülers Leonardo Savioli⁸. In jeder anderen Stadt wäre dieses Haus ein Vorzeigeobjekt für eine Stadt, ein Studienhaus oder ein Museum.

Habt Ihr Euch das neue Stadtviertel Novoli angeguckt, wo dieser schreckliche Justizpalast realisiert wurde, an dessen Wettbewerb Michelucci seine Beteiligung verweigerte?

Ja. Andrea Aleardi von der Michelucci-Stiftung erzählte mir, Michelucci habe erst mitgemacht, aber immer gesagt, der Justizpalast müsse in der Stadt bleiben und nicht auf das ehemalige FIAT Gelände verpflanzt werden. Die Bürger der Stadt müssten sich zum Zwecke der Rechtsprechung in einem Gebäude versammeln, das Teil der Stadt ist und nicht an deren Rand liegt. Dann hat er seine Beteiligung abgelehnt, und der Entwurf seines Schülers Leonardo Ricci, der seit den 80er Jahren realisiert wird, führte zum Bruch einer 40 jährigen Freundschaft. Ich denke, die Radikalität Micheluccis zeigt sich auch an seiner Stiftung, die er bereits acht Jahre

vor seinem Tod mit einem ganz spezifischen Fokus gründete:
der Entwicklung urbaner Randzonen, der Einbeziehung sozialer
Randgruppen und deren Austausch mit dem städtischen Leben,
so zum Beispiel die Auseinandersetzung mit Gefängnisbauten.
Wir haben in der Michelucci-Stiftung überhaupt erst einen Stadtplan mit Hinweisen zur Architektur des 20. Jahrhunderts in Florenz
gefunden. Die letzte Ausstellung von 'Archizoom' in Florenz war
ein Import aus Lausanne, das Archiv hat die Stadt verlassen. Das
Archiv von 'Superstudio' wird privat auf ca. acht Quadratmetern
gepflegt und weitergeführt. So als ob die Stadt mit ihrer eigenen
Geschichte des 20. Jahrhunderts nicht mehr umgehen will.

Ines Schaber

Das ist eine Frage, die weit über Florenz hinausgeht. Welche Geschichte wird bewahrt und welche nicht? In Florenz besteht ein fast absoluter Fokus auf der Auseinandersetzung mit der Renaissance. Die Arbeit der Architekten in den 60er und 70er Jahren wird anscheinend als wenig wichtig betrachtet.

Erik Göngrich

Wir fragen uns heute, warum die Stadt sich so wenig um ihre Geschichte der 1970er Jahre kümmert. Aber auch in unserer Wahrnehmung der Renaissance stellt sich für mich die Frage: Welche Bilder wurden damals nicht gemacht oder sind nicht mehr da? Welche Bilder, Zeugnisse und Dokumente wurden nie hergestellt und fehlen uns heute?

Ines Schaber

Was wir in Florenz heute sehen und studieren können, sind die Anfänge einer bürgerlichen Kultur und ihrer Macht: Was ist Repräsentation in Politik? Und was ist Handlung und Verhandlung in Politik? Wie rezipieren und vermitteln wir heute Geschichte? Wir sind bei bestimmten Formen der Darstellung, aber auch bei den Formen der Vermittlung hier in Florenz nur noch am Staunen, aber darum geht es ja nur bedingt. Mich würde viel eher interessieren, wie man bestimmte Verhandlungsräume von damals heute sichtbar machen

könnte? Wie kommen die Dinge aus dem Archiv heraus und was wird wie gezeigt?

Erik Gönarich

Dafür bräuchte es einen aktiven Umgang mit dem Archiv. Vielleicht ist die Frage nicht nur eine Frage der Forschung, sondern auch eine der Aktivierung und der Vermittlung von Geschichte – eine Frage, wie wir Geschichte darstellen.

- 1. Aby Warburg produzierte in den letzten Jahren seines Lebens (1866-1929) den sogenannten Bilderatlas Mnemosyne.
- Giovanni Michelucci (1891-1990) war der wichtigste moderne Architekt in Florenz und Lehrer der nachfolgenden Architektengeneration, so auch von Leonardo Ricci und Leonardo Savioli.
- 3. 1589: Hochzeit mit Ferdinando I.
- 4. heute Museum Orsanmichele.
- 5. Palazzo Vecchio.
- 6. Der ca. 1,5 km lange Korridor wurde 1564 in nur 5 Monaten Bauzeit errichtet. Er durchquert Wohnhäuser, die Kirche S. Felicità, windet sich um den Turm der Mannelli-Familie, überquert den Arno auf der Ponte Vecchio, um durch die Uffizien beim Palazzo Vecchio anzukommen.
- 7. Die Autobahnkirche wurde 1961-1964 am nordwestlichen Stadtrand von Florenz gebaut. Aus finanziellen Gründen wurde der Weg auf das Dach leider nie verwirklicht.
- 8. Das Haus wird noch immer von seiner Frau Flora Wiechmann Savioli bewohnt, während das Studio - vollgepackt mit Objekten, Zeichnungen, Bildern und Büchern von Leonardo Savioli (1917-1981) - mit einem großen Wasserschaden zusehends verfällt.
- 9. Leonardo Ricci (1918-1994), florentinischer Architekt.



Aglaia Konrad, Studienblätter, 2011

Aglaia Konrad, 1960 in Österreich geboren und in Brüssel lebend, untersucht mit dem Medium des fotografischen Bildes die Strukturierung von Räumen und Blicken. Ihre Architekturansichten dokumentieren die Aneignung von Raum und den Bau sozialer Formationen.

In Florenz widmete Aglaia Konrad ihr Augenmerk den Zeugnissen der modernen Architektur des 20. Jahrhunderts, die von Architekten wie Giovanni Michelucci (1891–1990) und seinen Schülern geprägt wurde.

Die folgenden Seiten zeigen Florentiner "Studienblätter". Sie fügen sich zusammen aus dem Bildarchiv der Künstlerin, das einen immensen Korpus urbaner Ansichten aus aller Welt enthält.

Aglaia Konrad hat an zahlreichen internationalen Ausstellungen teilgenommen, u.a. an der documentaX, 1997 in Kassel, "Cities on the Move' 1998 und 1999 (Bordeaux, New York, London, Helsinki, Wien), der Shanghai Biennale 2000, "Gazes of Architecture on the Body', Tokyo Wonder Site und Museum of Contemporary Art, Kumamoto (2010), sowie "In the First Circle', Tapies Foundation Barcelona (2011). 2009 widmete das Museum für Gegenwartskunst in Siegen Aglaia Konrad und Armin Linke eine Doppelausstellung. 2003 wurde sie mit dem "Camera Austria-Preis der Stadt Graz für zeitgenössische Fotografie' ausgezeichnet.

















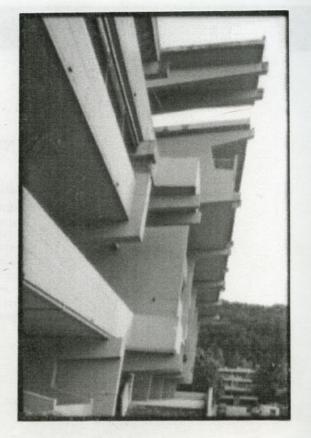












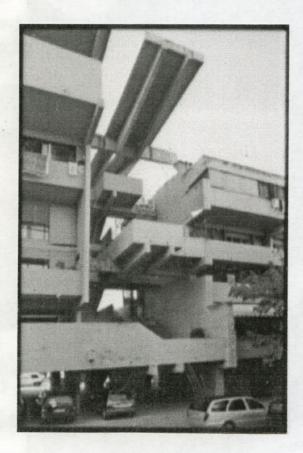


















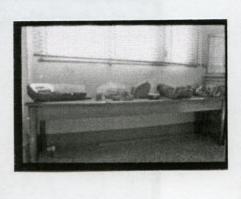














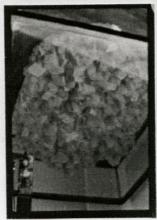






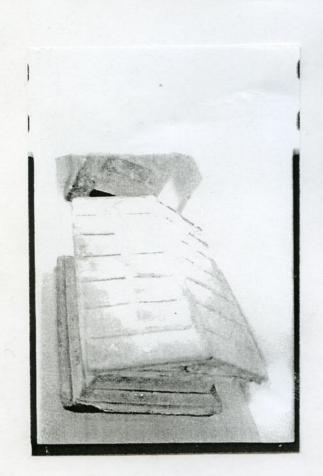


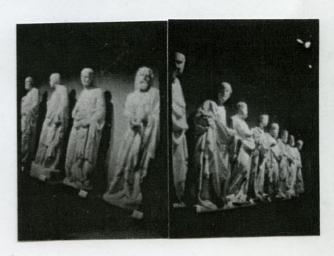








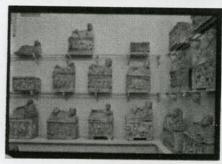


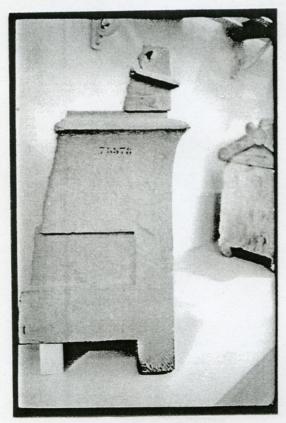














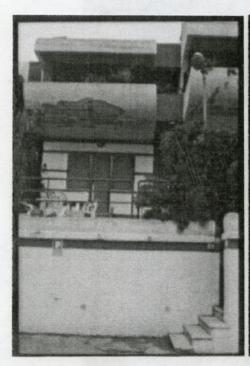




































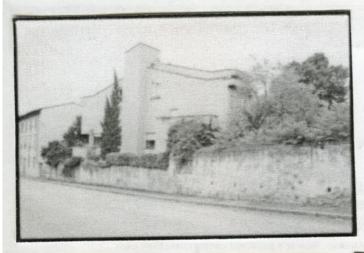
























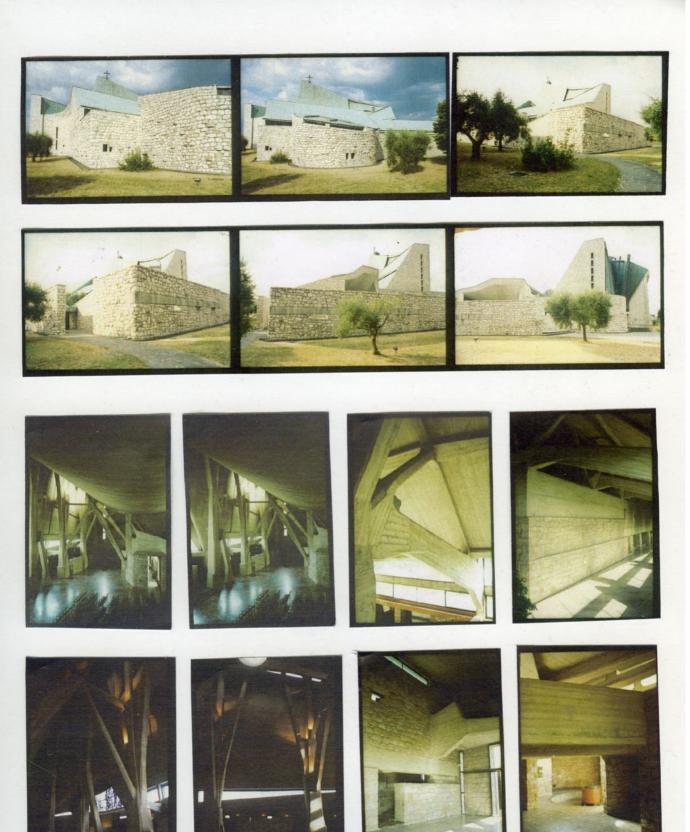










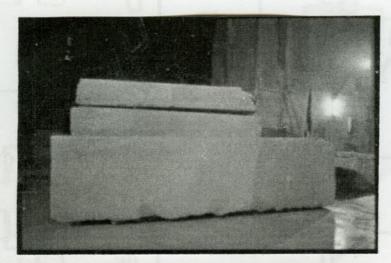


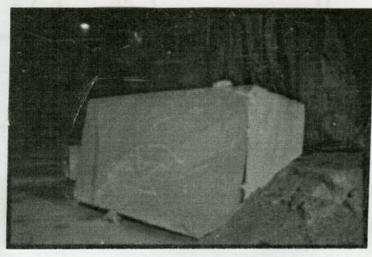




















S. 174

Beitrag



<u>Luisa Corna (London) und Matteo Cavalleri (Palermo)</u>, Die verwaltete Stadt

Die Grafik-Designerin und Forscherin Luisa Corna und der Philosoph Matteo Cavalleri konzipierten das Projekt "Legal Disagreement" (Herbst 2010) für die Villa Romana. Dabei ging es um künstlerische Strategien der Subversion und divergierende Formen der Repräsentation im restriktiv überverwalteten Zentrum von Florenz. Der folgende Text ist ein Auszug aus ihrer Projektreflektion, die in voller Länge in Italienisch auf www.villaromana.org

zu lesen ist.

Art. 54, Tuel (D. lgs. 267/2000)

(alte Formulierung, vor August 2008)

"Der Bürgermeister ergreift in seiner Rolle als Regierungsvertreter aus begründetem Anlass und bei Respektierung der allgemeinen Grundsätze der Rechtsordnung, Dringlichkeitsund Notstandsmaßnahmen zwecks Vorbeugung und Beseitigung von schweren Gefahren, die die Unversehrtheit der Bürger bedrohen; zur Ausführung der jeweiligen Anordnungen kann er beim Präfekten, wo auch immer nötig, Assistenz der öffentlichen Staatsgewalt anfordern."

2009 eingefügte Änderungen (Dekret 92/8):

Der Bürgermeister "... ergreift aus begründetem Anlass auch Dringlichkeits- und Notstandsmaßnahmen bei Respektierung der allgemeinen Grundsätze der Rechtsordnung zwecks Vorbeugung und Beseitigung schwerer Gefahren, die die öffentliche Unversehrtheit und urbane Sicherheit bedrohen."

Das Dekret 92/8, von Innenminister Roberto Maroni präsentiert und 2009 vom Senat verabschiedet, leitet eine kleine, aber wesentliche Änderung im legislativen Text ein, die die Macht der Bürgermeister betreffs Verfügungen definiert. Durch den minimalen Zusatz des Wortes "auch" wird die Verfügung nicht mehr durch Situationen gerechtfertigt, die Notwendigkeits- und Dringlichkeitscharakter besitzen, sondern wird zu einem üblichen Disziplinierungsinstrument, auf das Bürgermeister zurückgreifen können. Durch Übereinkünfte zwischen der im Stadtrat repräsentierten Elite wird der Bürgermeister zum legitimierten playmaker durch direkte Investitur seitens der Wähler, und daher zum Verantwortlichen für Ausführung und Beseitigung von Anträgen und Ängsten auf dem Territorium.1 Die Verbreitung von Verfügungen, die in den letzen Jahren zu beobachten war, hat den ersten Verdacht bestätigt, dass diese Änderungen des legislativen Textes in Wirklichkeit signifikante Transformationen ankünden, die die individuellen Rechte und Freiheiten beschneiden. Neben dem allgemeinen demokratischen Defizit hat diese Reihe von Mikroverfügungen, die nicht so sehr durch einen normativen logischen Faden verbunden sind, sondern motiviert erscheinen durch die persönliche Dringlichkeit zur Lösung von Problemen, die auf nationaler Ebene unterschiedlich behandelt werden,² eine wachsende legislative Zersplitterung hervorgerufen.

Bei genauer Betrachtung der historisch-symbolischen Evolution der Subjekte der Macht erlaubt die Komponente der persönlichen Investitur, nebst Widerhall des ganzen ikonografischen, populistischen Rüstzeugs, die Verlagerung der Figur des Bürgermeisters auf die Ebene der Souveränität. Genauer gesagt kommt es zu ihrer Verortung im spezifischen historischen Moment,³ in dem die Macht des Herrschers die Gestalt der Polizeimacht annimmt und sich somit von der juristischen Macht abhebt. Der aktuell zu verzeichnende große Gebrauch von Verfügungen ist tatsächlich nichts anderes als die gegenwärtige Wiederbestätigung der Zerfahrenheit - sowohl auf normativer als auch auf politischer Ebene - die seit jeher zwischen den kontrastierenden Dimensionen von Polizei und Recht besteht. Sie sind von Beginn an nicht vergleichbar und der urbane Rahmen konstituiert sofort den Rahmen ihres Konfliktes: "Die Polizei ist nicht die Justiz […] Sicher, wie auch die Justiz, ist die Polizei Ausdruck königlicher Macht, aber sie ist doch verschieden. In jener Zeit wird die Polizei keinesfalls als ein Instrument in den Händen der juristischen Macht gedacht, als Mittel, die Entscheidungen der Justiz tatsächlich durchzusetzen. Sie ist keine Verlängerung der Justiz, der König agiert nicht durch seinen juristischen Apparat, sondern er herrscht direkt über seine Untertanen in nicht juristischer

- 1)
 Vgl. Anna Lorenzetti,
 "Il divieto di indossare
 "burqa" e "burqini". Che
 "genere" di ordinanze?",
 in: Le Regioni. Bimestrale
 di analisi giuridica e
 istituzionale, Nr. 1-2,
 Januar-April 2010,
 S. 349–366.
- 2) Ebd.
- 3) Seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den europäischen Monarchien.



4)
Übersetzt aus Michel
Foucault, Sicurezza,
territorio, popolazione.
Corso al Collège de France
(1977–1978), Feltrinelli,
Mailand 2005.

5) Ebd. Form." ⁴ Die Polizei lässt sich also beschreiben als anhaltende Gebärde der direkten *Governance* seitens des Herrschers in seiner Eigenschaft als herrschaftliches Individuum. Paradoxerweise ist die Polizei "der permanente Staatsstreich, der ausgeübt wird im Namen und in Funktion der Prinzipien ihrer eigenen Rationalität, ohne sich an die anderswo installierten Regeln der Justiz anzugleichen oder sich nach ihnen verändern zu müssen." ⁵ Und die interne Rationalität der Polizei, ihre Grammatik, tritt in ihren Instrumenten zu Tage: in der Verfügung, der Vorschrift und im Verbot.

Wenn sich einerseits die formale Abstraktheit des legislativen Apparates der Personifizierung der Governance-Macht in Person des Bürgermeister-Herrschers entgegensetzt, trifft andererseits die Universalität des Gesetzes auf die überaus detaillierte Mikrostruktur des regulativen Eingriffs der Verfügung. Heute, wie am Ende des 18. Jahrhunderts, kann man feststellen: "Die Reglements der Polizei unterscheiden sich von anderen zivilen Gesetzen. Die Angelegenheiten der Polizei sind Angelegenheiten des Augenblicks, während die Angelegenheiten des Gesetzes definitiv und permanent sind. Die Polizei kümmert sich um Kleinigkeiten, während sich die Gesetze mit Wichtigem beschäftigen. Die Polizei kümmert sich fortwährend um Details." (Katharina II. von Russland, 1769 § 535). Doch in der gegenwärtigen Metropole (hier verstanden als Form des urbanen Raumes) scheinen die Aktionskontexte der Polizei und der Justiz nicht mehr streng kontingentiert wie es die königlichen Vorsätze Katherina II. implizierten. Der Aktionsradius der Polizei scheint sich nicht mehr durch Lappalien zu konstituieren vom Moment an, da die biologischen, die menschliche Spezies auszeichnenden Eigenschaften (vom sich Ernähren bis hin zum sich Waschen - nur um einige, in den Verfügungen wiederkehrende Topoi zu erwähnen) zum spezifischen Objekt der Politik und ihrer Machtstrategie geworden sind. Die Macht der Polizei, die heute durch die Bürgermeister verkörpert wird, produziert daher gefährliche Widersprüche in legislativer Hinsicht, infolge derer alltäglich das Statut der demokratischen Sicherheit unserer Städte unterminiert wird. Die daraus entstehende Inkohärenz ist doppelt: Während jede legislative Kontinuität auch zwischen angrenzenden Gemeinden und Provinzen fehlt, erweisen sich die Verfügungen als widersprüchlich zu den Rechten und Freiheiten, die konstitutionell auf nationaler Ebene garantiert sind. Räumlich gesprochen, stehen wir vor Widersprüchen, die sich horizontal (zwischen Gemeinde und Gemeinde) wie auch vertikal (zwischen Gemeinde und Staat) darstellen. Einige Beispiele: Die Verfügungen gegen die Burka sind Verbote, die sich durch die spezifische Diskriminierung einer Gruppe kennzeichnen und daher nicht kompatibel mit dem Artikel 3 der Konstitution sind, die die Gleichheit aller Bürger vor dem Gesetz festschreibt. Ebenso steht das Verbot gegen das Flugblattverteilen im Widerspruch zum Artikel 21, in dem das Recht auf freie Meinungsäußerung verteidigt wird.

Aus der Beobachtung dieser Paradoxa, die das System der Verfügungen beinhaltet und hervorbringt, ist das Projekt 'Disaccordi legali' ('Legale Widersprüche') gewachsen. In Florenz angekommen und vor unzählige kleine Mikroverbote gestellt, haben wir diesen normativen Überschuss untersucht und zu überlegen begonnen, wie eine Reihe von künstlerischen Interventionen und theoretischen Reflexionen die Einschnitte, die die legislative Handlung vorsieht, zeigen und besetzen können. Die Verfügungen, auf die wir zu Beginn als Besucher und Bewohner und nur in einem zweiten Moment als Organisatoren der Initiative gestoßen sind, scheinen oft darauf abzuzielen, gegen Handlungen Sanktionen einzuleiten, bevor diese überhaupt eintreten. Das Verbot wird zur Präventivmaßnahme: Die hypothetische Prädisposition zur Missachtung wird mit der tatsächlichen Ausführung der Ordnungswidrigkeit gleichgestellt. Die Dringlichkeit der sozialen Kontrolle

6) Vgl. Anna Lorenzetti, 'Il divieto di indossare 'burqa' e 'burqini'. Che 'genere' di ordinanze?'.

7)
Vgl. Jacques Rancière, *Il disaccordo*, Meltemi,
Rom 2007.

8) Vgl. M. Foucault, Sicurezza, territorio, popolazione.

Man denke nur beispielsweise an die Verfügungen, die, um die Unternehmerschaft der Migranten zu treffen, in den historischen Stadtkernen Handelsbetriebe (vor allem Restaurants und Bratküchen), die für das Territorium untypische Produkte verkaufen. Hier gibt es offensichtlich keine Norm (welche Norm regelt die Authentizität eines Tellers Nudeln?), sondern eine gefährliche und unhaltbare Idee von Normalität.

gleitet gefährlich in eine Richtung, in der die Nachweisnotwendigkeit durch den Verdacht ersetzt wird; die Gefahr wird nicht identifiziert und gemessen, sondern vorausgesagt: der Beweis der Schuld leitet sich nicht aus allgemeingültigen, objektiven Nachforschung ab, sondern speist sich aus persönlicher Intuition. Genau diese Fokussierung auf den Verdacht enthüllt die Inkompatibilität der Verfügung mit der Suche nach Sicherheit. Die "einmalige" Anwendung eines Verbotes auf einen Bereich der Stadt, sprich eine disziplinatorisch-politische Maßnahme, kann nicht mit Sicherheitspolitik, d.h. der Rigorosität der Planung und des langfristigen Eingriffs, mithalten.

Bei genauer Prüfung von Formulierungen einiger Verfügungen tritt schließlich ein anderer Aspekt zutage: Indem man sich an ein Prinzip von Gleichheit halten muss, das die Sanktion gegen spezifische, soziale Gruppen versperrt, werden in den Verfügungen Aktionen und Verhalten verboten, durch die diese Gruppen eindeutig identifiziert werden. Anna Lorenzetti definiert diese metonymischen Mechanismen als Formen "indirekter Diskriminierung" und erinnert in diesem Zusammenhang daran, dass alle jüngeren Verbote mit religiöser Konnotation sich auf nichtkatholische Bürger beziehen, die zum größten Teil Ausländer sind. 6 Mehr als einen Eingriff zur Normativierung von Handlungen und Verhalten fördert die Verfügung fortwährende Vereinheitlichungsmaßnahmen von Komponenten, von nicht passenden Mosaiksteinchen, die nicht in den administratorischen Aufgabenbereich der Polizei fallen.⁷ Die Verfügung, im Unterschied zum Gesetz, setzt nicht ein Verhalten mit einer Norm in Beziehung, sondern definiert eine gefährliche und irreale Idee von Normalität, an der die Komplexität des Realen bemessen wird. "Ich glaube trotzdem, dass man zeigen muss wie das Verhältnis zwischen Gesetz und Norm die intrinsische, fast grundlegende Präsenz von einer Art Normativität in jedem gesetzlichen Imperativ aufzeigt, die nicht verwechselt werden darf mit dem, was ich mit Begriffen wie Prozedur, Verfahren oder Normierungsmaßnahmen bezeichnet habe. Ich würde, wenn überhaupt, das Gegenteil behaupten: Es ist richtig, dass sich das Gesetz auf eine Norm bezieht, doch was mich interessiert, ist zu zeigen, wie sich Normierungsmaßnahmen unterhalb, an den Außenrändern, und sogar in Opposition zu einem System, das sich auf das Gesetz stützt, entwickeln."8 Vor (oder vielleicht besser 'zuwider') einer normativen Spannung (einer Idee des Seinmüssens) wirkt in der Verfügung das, was - ganz zufällig - als Modell der Normalität angenommen wird (in seinen vielfältigen Bedeutungen von traditionell, authentisch, typisch...).9 Die Normierung, einmal abgekoppelt von jeder normativen Ordnung, manifestiert sich also in gewalttätigen Aktionen sozialer Beschneidung und Verarmung von innerhalb des Stadtraumes verteilten Planungspotenzialitäten.

Außer den intrinsischen, disziplinatorischen und diskriminierenden Funktionen der bürgermeisterlichen Verfügungen ist es ihre Beziehung zum Raum, den unser Projekt in all seinen politischen Reichweiten untersuchen wollte. Durch die Reihe von Eingriffen, Projektionen und Debatten, die sich für einen Monat innerhalb und außerhalb der Villa Romana abgewechselt haben, haben wir versucht, die paradigmatischen Modalitäten in Florenz aufzuspüren, mit denen die Sicherheitspolitiken den urbanen Raum transformieren. Die Hauptstadt der Toskana stellt tatsächlich eines der eklatantesten Beispiele einer reglementierenden Tendenz dar, die auf der ganzen nationalen Skala beobachtet werden kann. Innerhalb der Stadt lässt sich, was diese Tendenz angeht, eine unterschiedliche Intensität beobachten: Von der Peripherie ins Zentrum nimmt die Kontrolle progressiv zu, in sichtbaren Formen von Kameras, Schildern und Präsenz der Gemeindepolizei. Obwohl das Gebiet innerhalb der alten Stadtmauern, das am meisten "kontrollierte" Gebiet bleibt, werden die Verbote auch auf andere Gegenden außerhalb des historischen Stadtkerns

übertragen, die für die dort wohnende Bevölkerung wichtige Orte der Sozialisierung darstellen. Vor dem Hintergrund unserer Ausführungen verliert die unabdingbare Verantwortung der architektonischen Erhaltung, mit der die Administration Verfügungen gegen Biwake oder den Konsum von Essen und Alkohol gerechtfertigt hat, an Kohärenz. Im Gebiet des Cascine Parks gilt das Verbot des über den eigenen Konsum hinausgehenden Alkoholbesitzes, das keinem konservatorischen Motiv zu folgen scheint. Diese zielgerichtete reglementierende Bestimmung erzeugt einen Raum von normativer Diskontinuität. Die Verfügung verbietet nicht absolut, sondern bestraft punktuell und versucht somit "ungewöhnliche, nicht den Regeln entsprechende" Praktiken der Lebensweise im Raum zu entfernen. Es scheint ein Bewusstsein darüber zu geben, dass es sich nicht um Handlungen handelt, die gänzlich gesetzeswidrig sind, sondern um Praktiken, die nicht konform gehen mit der präzisen Vorstellung von 'Anstand' und daher dazu verurteilt sind, aus dem Sichtfeld zu verschwinden.

Im speziellen Fall von Florenz resultiert die Notwendigkeit zur Verteidigung des architektonischen und künstlerischen Reichtums konform mit dem Erlass einer Reihe von Verfügungen, die die Bedingungen der Nutzung des Raumes, außer für touristische Zwecke, limitiert haben.

Mit Vorwandfunktion der Konservierung wird hier eine perverse und restriktive Vorstellung von Erhaltung formuliert, die die architektonischen Objekte als Elemente monolithischer Benutzbarkeit betrachtet, die jede Reflexion über die Beziehung zwischen Subjekt (der, der wohnt) und Monument außer Acht lässt. Die exzessive Reglementierung macht den zeitgenössischen Bürger bewegungsunfähig und versagt ihm den Zutritt zur (Neu-)Deutung der Monumente seitens einer konservatorischen Praktik, die sich auf ein wechselseitiges Spiel von Planungen zwischen den Subjekten aller Epochen und den künstlerischen/architektonischen Objekten gründet, jenseits der ursprünglichen Intentionen ihrer Autoren. Diese gefälschte historische "Authentizität" soll vor allem durch die Verfügungen erhalten werden. Eine unter Touristen wenig bekannte Inschrift, die sich auf der Piazza della Repubblica befindet ("Dem antiken Zentrum der Stadt wurde nach Jahrhunderten des Elends ein neues Leben gegeben"), erinnert an urbanistische Eingriffe am Ende des 19. Jahrhunderts in Form von Abriss und den darauf folgenden Neubau des ganzen mittelalterlichen Nukleus der Stadt. Ein Großteil des historischen Stadtzentrums ist also jünger, als dies vom touristisch-kommunikativen Apparat propagiert wird. Wenn auf formaler Seite Feindseligkeit gegen jede kleine Veränderung, wenn sie auch temporär ist, vorherrscht, scheinen die politischen Entscheidungen der letzten Jahre, tiefe Transformationen im sozialen Gewebe der Bürger hervorgerufen zu haben. Lorenzo Tripodi definiert diese Ko-Präsenz antithetischer Tendenzen als "konservatorische Transformation". ¹⁰ Der plötzliche Anstieg der Mietkosten im historischen Stadtkern hat die Vermehrung von vorübergehend stark lukrativen kommerziellen Aktivitäten zum Nachteil kleiner Geschäfte zur Konsequenz gehabt; außerdem hat dies zu einer Abwanderung der Bevölkerung in die äußeren Gebiete geführt - zwischen 1999 und 2011 war ein Einwohner-Verlust von 11 % zu verzeichnen. 11

10)
L. Tripodi, The AbroGated
City, in: Inura, The Contested
Metropolis. Six Cities at the
Beginning of 21st Century,
Birkhäuser, Basel 2004,
S. 125

11)
L. Colini, A.L. Pecoriello,
L. Tripodi, I. Zetti,
Museumization and
Transformation in
Florence', in:
L. Porter-K. Shaw (Hrsg.),
Whose Urban Renaissance?
An international comparison
of urban regeneration
policies, Routledge,
London 2008.

S. 179 Kapitel 7



atelier le balto: leplanquipousse

Der Garten der Villa Romana

Der 1,5 Hektar große Garten der Villa Romana wurde in den 70er bis 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts angelegt. Er besteht aus verschiedenen Zonen: einer Wiese am Hang, einem Olivenhain, einem Obstgarten und einer historisierenden Anlage mit Hecken und Zypressen. Im Laufe der Jahre wucherten Pflanzen, Bäume und romantische Widmungen zu einem hermetischen Dschungel, der Raum und Blick verstellte. atelier le balto (Berlin, Le Havre) entwickelte ein Konzept für die Wiederbelebung des Gartens der Villa Romana: eine schrittweise Transformation des Areals durch gärtnerische Tätigkeit, Gartenkunst in Aktion!

Die Lorbeerhecke wurde heruntergeschnitten, die Magnolie ausgeastet, der Bambuswald gelichtet, ein "Zimmer" angelegt ... Während mehrerer einwöchiger Aktionen – u.a. in Zusammenarbeit mit Masterstudiengängen der Universitäten von Alghero, Mailand, Stuttgart und Florenz – wurden Volumina, Sichtachsen und Blickbeziehungen zwischen den verschiedenen Bereichen des Gartens wieder hergestellt und neu interpretiert. \uparrow

atelier le balto
Gartenkunst in Aktion

181

atelier le balto: Gartenkunst in Aktion

Seit zehn Jahren arbeiten die französischen Landschaftsarchitekten Marc Pouzol und Veronique Faucheur (beide Berlin) und Marc Vatinel (Le Havre) unter dem Namen "atelier le balto" zusammen.

Charakteristisch für ihre Arbeit waren zunächst Eingriffe in brachliegende, urbane Grünflächen, die sie der Öffentlichkeit als ästhetisch gestaltete Wahrnehmungsräume erschlossen. Ihre gärtnerische Praxis ist prozessual und kooperativ. Sie schaffen Räume der Begegnung und des Austauschs, in denen die Zeit des Wachstums und der individuellen Bewegung erfahrbar werden. Mit minimalen Eingriffen setzen sie Vegetation in komplexe Relation zu ihrem Umfeld und ihren Nutzern.

In ihren gemeinsamen Projekten aktualisieren sie den Begriff der Gartenkunst, indem sie auf die spezifischen Gegebenheiten eines Ortes eingehen, ihn schrittweise transformieren und inszenieren. Vegetation und Betrachter werden dabei zu ebenbürtigen Akteuren. Die mittlerweile europaweit realisierten Gärten von 'atelier le balto' (Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien, Polen, Estland ...) beschreiben sie selbst als ein Archipel von Inseln, das sich verändert und erweitert.

Viele ihrer Projekte wurden in Kooperation mit Kunstinstitutionen realisiert wie den KunstWerken Berlin (2001), dem Palais de Tokyo (2003) oder — zur Zeit — dem Ludwig Forum in Aachen und der von Daniel Libeskind entworfenen Akademie des Jüdischen Museums in Berlin.

Marc Pouzol und Marc Vatinel studierten an der Ecole Nationale Supérieure du Paysage in Versailles Landschaftsarchitektur. Véronique Faucheur hatte vor ihrem Studium der Geschichte der Gärten und Landschaften in Versailles eine Ausbildung als Tänzerin und Stadtplanerin absolviert.

<u>Publikationen</u>

Les pieds sur terre, atelier le balto, Verlag der Buchhandlung Walther König, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Köln 2010.

Berliner Grüner Daumen, in: www.baunetz.de, Baunetzwoche 129.

Archipel, L'arte di fare Giardini, Bollati Boringhieri, Turin 2008.

Le jardin sauvage, Palais de Tokyo, Paris 2001.









































Der neue Pavillon im Garten der Villa Romana ist eine temporäre Architektur aus Holzpaletten und Zeltplane, entworfen von AVATAR ARCHITETTURA, Florenz.





Kapitel 8



Eine Chronologie

2008

15.02.2008

Live Performance: Voiceoverhead

Dani Gal, Achim Lengerer

29.03.2008

Vortrag: Biennalisieren, Bildersturm und Bilderstürmern in der (Dis-)Kontinuität der Tirana Biennale Edi Muka

26.04.—22.06.2008
Ausstellung: Freisteller
Deutsche Guggenheim Berlin

Preisträger 2008: Dani Gal, Julia Schmidt, Asli Sungu, Clemens von Wedemeyer Kuratiert von Angelika Stepken

14.05.2008

Vortrag/Film: Ein in Eile verlassenes Haus, AufZeichnungen der Wanderungen einer Idee Piotr Nathan



21.06.2008

Symposium: <u>Rural Delights</u>, <u>Der Garten als unerwarteter Antrag</u>
Peter Pleyer, Sandra Bartoli & Stefan Schreck, Helmut Höge, Minze Tummescheit & Arne Hector





03.07.2008

Screening: Von Dokumentation zur Rekonstruktion Cuy Ben-Ner Norman Richter Yael

Guy Ben-Ner, Norman Richter, Yael Bartana, Koken Ergun, Hito Steyerl, Maya Schweizer & Clemens von Wedemeyer, Laura Horelli





Künstlergespräch: <u>Tino Sehgal</u> (In Kooperation mit BASE, Florenz)

30.07.2008

Performative Ausstellung im Außenbereich Per adesso noi siamo qua (Teil I) Robin Arseneault, Francesca Banchelli, Davide Bertoochi, Wolfgang Berkowski, Vittorio Cavallini, Jakup Ferri, Rosie Cooper, Paolo Chiasera, Paolo Gonzato, Jacopo Miliani, Elena Nemkova, Monika Stemmer, Enrico Vezzi, Robert Vincent, Yuki, Paolo Parisi

Kurator: Lorenzo Bruni



02.08.2008

Vortrag: Odysseus und die Sirenen, Über das griechische Erbe und den Ursprung der Wissenschaften
Friedrich Kittler (Berlin) im Gespräch mit Francesco Fiorentino (Rom)



06.09.2008
<u>Open Studios</u>
Clemens von Wedemeyer, Aslı Sungu, Julia
Schmidt, Dani Cal, Shannon Bool, Maya
Schweizer, Mark Hamilton, Vladlena Cromova





06.09.2008

Performative Ausstellung im Außenbereich: Per adesso noi siamo qua (Teil II) Matteo Rubbi, Dafne Boggeri, Michelangelo Consani, Roberto Ago, Cesare Viel, Michele Dantini, Kevin van Braak, Matthew Saweyer, Federico Pietrella, Nark BKB, Jose Davila, Daniel Rees, Paolo Parisi Kurator: Lorenzo Bruni



22.09.2008 Künstlergespräch: Katharina Karrenberg

23.09.2008

Screening: <u>Staub</u> von Hartmut Bitomsky Europäisches Filmfestival Florenz

24.09.2008

Vortrag: <u>Dust Dimension</u> Bettina Vismann. Europäisches Filmfestival Florenz

22.10.2008

Lesung: <u>Die Mittagsfrau</u> Julia Franck

28.11.2008

Konzert/Fest: <u>Fest Saisonende 2008</u> Konzert: Black Angus (Berlin), Musik: Radio Papesse (Siena)

2009

19.03.2009

Vortrag: Fare Giardini, Theorie und Praxis der Gärten- und Landschaftskunst in Frankreich Atelier le balto, Seminarreihe der Universität Florenz, konzipiert von Anna Lambertini, mit Angelika Stepken, Bernard Micaud, Mariella Zoppi

06.05.2009

Vortrag: <u>Wafa Hourani</u> Accademia di belle Arti, Florenz

18.06.2009

Lesung: <u>Türkische Poesie</u> in Deutscher Sprache

Zehra Çirak, Yüksel Pazarkauya, Hasan Özdemir

Ozdemir

Musikalische Begleitung: Daniel Stratznig

(Akkordeon)
Internationales Poesie-Festival
Voci Iontane, Voci sorelle"

19.06.2009

Lesung/Installation: Alba Donati, Poesie famigliari contro il capitalismo Manuela Menici, Sintomi di luce Festival Oltrarno Atelier





20.07.—21.07.2009 Workshop: <u>Monoprint</u> Mit Hany Rashed

05.09.2009 Open Studios

Olivier Foulon, Kalin Lindena, Eske Schlüters, Benjamin Yavuzsoy





07.09.—12.09.2009 Ausstellung/Workshop/Lesung/Vortrag: Semai<u>ne de jardin</u>

07.09

Gartenführung mit atelier le balto, Aperitivo

08.09.

Tavola rotonda: <u>Il giardino come progetto</u> performativo

Stefan Tischer, Véronique Faucheur, Marc Pouzol, Matteo Cavalleri, Claudia Zanzotto Paludetto, Brigitte Franzen Moderation: Anna Lambertini

09.09.

Cartenführung mit atelier le balto, Aperitivo

10.09.

Vortrag: <u>Dell'innaffiare il giardino</u> Laura Bandelloni, Irene Barbugni, Fulvio Cauteruccio

11.09.

Spaziergang: <u>Auf den Spuren der Wildkräuter</u>
Deva Wolfram
Lesung: <u>Storia dell'eden, I giardini</u>
botanici africani nelle transizione

postcoloniale Michele Dantini

25.09.2009

Konzert: Andrea Belfi (drums, electronics, kleine Instrumente, Piezos) & Ignaz Schick (Plattenspieler, Bögen, Gongs, Becken, Objekte, Looper)





26.09.2009

Lesung: Aroma. Das römische Zeichenbuch Durs Grünbein

02.10.2009

Konzert: <u>Repetita luvant</u>, vari minimalismi Francesco Dillon (Cello), Emanuele Torquati (Klavier), Riccardo Wanke (E-Gitarre)

24 11 2009

Fest: Good-Bye Party für die Villa Romana-Preisträger 2009

Filmprogramm: Stage of Desire', zusammengestellt von Petra Reichensperger, Stefan Panhans und Eske Schlüters. Couscous: Edoardo Malagigi Babel's tower'. Konzert: Gioacchino Turu e Vanessa V.'





2010

20.02.2010

Performance: <u>I am America</u>
The Workcenter of Jerzy Grotowski and

Thomas Richards

22.02.2010

Konzert: Mat Pogo (vocals, cd-players), Ignaz Schick (turntable, objects)

26.02.2010

Vortrag: <u>Anna Heidenhain, Anna Möller</u> Teatro Studio di Scandicci

06 03 2010

music@villaromana: <u>LOOPS4EVER</u>
Manuel Zurria (Flöten), James Saunders
(Elektronik, Objekte)

27.04.2010

Besuch: Open Studios Filippo Manzini

30.04.2010

music@villaromana: <u>End of Time</u> Luca Scarlini (Erzähler), Aldo Campagnari (Ceige), Francesco Dillon (Cello), Emanuele Torquati (Klavier). In Anwesenheit der Komponistin Justè

In Anwesenheit der Komponistin Juste Janulyte

27.05.-05.09.2010

Austellung: Sempre un inizio, Villa Romana a Firenze: 105 anni di residenze per artisti Erstmalig wird in Italien die Sammlung der Villa Romana im CAMeC, La Spezia gezeigt. Die Ausstellung zeigt eine Werkauswahl von Künstlern, die sich im Laufe des letzten Jahrhunderts in der Villa Romana aufgehalten haben: u.a. Horst Antes, Georg Baselitz, Arnold Boecklin, Dani Gal, Gotthard Graubner, Georg Greve-Lindau, Peter Herrmann, Max Klinger, Maik und Dirk Löbbert, Max Neumann, Anna Oppermann, A.R. Penck, Karl Georg Pfahler, Michail Pirgelis, Hans Purrmann, Rudolf Riester, Karin Sander, Asli Sungu, Walter Stöhrer, Artur Stoll, Norbert Tadeusz, André Thomkins, Kurt Tuch, Amelie von Wulffen. Die Villa Romana-Preisträger 2010, Anna Heidenhain, Sebastian Dacey, Anna Möller, Martin Pfeifle, beteiligen sich mit aktuellen Arheiten

28.05.2010

music@villaromana: <u>Shuffle</u> Jennifer Walshe (Stimme)

15.06.2010

music@villaromana: <u>Graphic Music</u> Mieko Kanno (Geige und E-Geige), Juan Parra Cancino (Elektronik), Luciano Chessa (Klavier, Dan Bau, Stimme)

03.07.-15.08.2010

Ausstellung: Alloro

Haus am Waldsee, Berlin. Preisträger 2009 und 2010: Olivier Foulon, Kalin Lindena, Eske Schlüters, Benjamin Yavuzsoy, Anna Heidenhain, Sebastian Dacey, Anna Möller, Martin Pfeifle

24.07.-31.07.2010

Theateraufführung: <u>lo non sono</u> The Enthusiastics, Neapel





05.09.—11.09.2010 Ausstellung/Workshop/Lesung/Vortrag: Semaine de Jardin II

07.09

Sound Performance: <u>Vox-Teatrino-Lines</u> <u>towards a New Century</u>
Collettivo Rituale, in Zusammenarbeit mit dem Conservatorio Benedetto
Marcello di Venezia



റമ റമ

interdisziplinärer Runder Tisch: <u>Coltivare Luoghi</u>, complessità e narrazioni dello spazio pubblico contemporaneo Vorträge von: Gianluca Bocchi, Claudia Zanfi, Veronique Faucheur, Marc Pouzol, Marc Vatinel, Ferdinand Ludwig, Felix Heidenreich, Stefan Tischer, Annacaterina Piras, Elisabetta Bianchessi Moderation: Anna Lambertini

09.09

Gartenführung mit atelier le balto Performance: Lezioni di giardinaggio planetario Lorenza Zambon

11 09 2010

<u>Open Studios</u> Sebastian Dacey, Anna Heidenhain, Anna Möller. Martin Pfeifle





15.09.-31.10.2010

Ausstellung/Filmvorführung/Performances:

<u>Disaccordi legali / Legal Disagreements</u>

Ein Projekt von Matteo Cavalleri und

Luisa Lorenza Corna für Millepiani

15.09.-25.09

<u>Legislative (Printed) Layers</u> Luisa Lorenza Corna, Bianca Baldacci 50 Poster in der Stadt

22.09

Performance: <u>Brave New Alps</u> Piazza del Mercato, Florenz

25.09

Lecture: <u>Il salvataggio dei centri storici</u> Piero Frassinelli

Permanente installation: <u>Superstudio</u>

Debora Minà

Screening: Coro delle lamentele
Tellervo Kalleinen & Oliver KochtaKalleinen mit dem Verein START
Screening: Napoli piazza municipio
Bruno Oliviero in Kollaboration mit

28.09.-30.09.

<u>,derive' im Stadtraum,</u> organisiert von Cartografia Resistente

22.10.-23.10.

Finissage

Performance: <u>Contrasto</u>
Eva Sauer & Robert Pettena
Screening: <u>Trail of the Spider</u>
Anja Kirschner & David Panos

23.10.2010

Runder Tisch über Gouvernementalität Sandro Chignola, Laura Colini, Paolo Cottin. Live Media Set: OginoKnauss 04.10.2010

musio@villaromana: What's New
FontanaMIX/Trio: Valentino Corvino (Geige),
Sebastiano Severi (Cello), Franco Venturini
(Klavier). Philipp Maintz (Komponist), Erik
Drescher (Flöten), Simon Steen-Andersen
(Komponist)



15.10.2010

Buchvorschau: <u>APOCEE</u>, a compilation of solitude, ecology and recreation
Ein Projekt von nüans.
Lesung: Matthew Licht <u>The Niglu'</u>
und <u>Okara Bar</u> mit lonely cocktails von Rick und Julia

06 11 2010

music@villaromana: <u>Music for Strings</u> Quartetto Prometeo: Giulio Rovighi (Geige), Aldo Campagnari (Geige), Carmelo Giallombardo (Bratsche), Francesco Dillon (Cello)

In Anwesenheit des Komponisten Salvatore Sciarrino







II.II.2010
Performance: <u>Void of White</u>
Discoteca Flaming Star: Cristina Comez
Barrio, Wolfgang Mayer

21.11.—27.11.2010
Szpilman Award Show #10
Präsentation der shortlist und des Gewinners

2011

18.02.2011
music@villaromana: <u>Canti senza parole</u>
Francesco Dillon (Cello),
Emanuele Torquati (Klavier)

21.03.2011

Performance: <u>At Your Place</u>
Kaiser Antonino Dance Ensemble
Ein Tanzprojekt von Avi Kaiser und Sergio
Antonino





18.04.2011 music@villaromana: <u>Modal</u> Pavlos Antoniadis (Klavier), Luis Antunes Pena (Elektronik)

11.05.2011

Screening: There are no ruins here Kuratiert von Mirene Arsanios

17 05 2011

Eröffnung: <u>Der neue Pavillon der Villa Romana</u> entworfen von Avatar Architettura, Florenz. Aufführung: <u>Electric Party</u> des Open Program des Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards





25.05.2011 music@villaromana: <u>Echoes</u> CO2: Dario Calderone (Kontrabass), Riccarda Caflisch (Flöten), Gianluca Gentili (E-Gitarre)



09.06.2011
music@villaromana: Pocket Opera
Pocket Ensemble: Nuno Aroso (Percussions),
Francesco Dillon (Cello), Emanuele Torquati
(Klavier). Luca Scarlini (Erzähler), Karl
Christoph Rensch (Elektronik). In Anwesenheit
des Komponisten Martin Bauer



21.06.2011

Katalogpräsentation und Diskussion:
The Taking Place of an Art Publication
avere luogo': Nora Schultz (Villa RomanaPresiträgerin 2011) im Gespräch mit Adrienne
Drake (Kuratorin der Fondazione Giuliani,
Rom) und Francesco de Figueiredo, Lorenzo
Bigotti (NERO Publishing, Rom)

24.06.2011

Sleep-concert: <u>Salto #I, per una corretta fruizione del suono</u>
Luciano Maggiore (Revox und Syntheziser),
Francesco ,Fuzz' Brasini (Gitarre und Klangeffekte)
Vorprogramm: Dominique Vaccaro

28.06.2011

Lesung: <u>Autoren aus Dresden treffen Autoren</u> aus Florenz

Norbert Weiß, Jens Wonneberger, Michael Wüstefeld, Mariella Bettarini, Gabriella Maleti Musikalische Begleitung: Daniel Stratznig (Akkordeon) und Marco Caverni (Saxophon) Internationales Poesie Festival, Florenz Voci Iontane. Voci sorelle + Voci a fronte'

10.09.2011

Open Studios 2011

Rebecca Ann Tess, Vincent Vulsma, Nora Schultz, Henrik Olesen, Thomas Kilpper Cäste: Flo Maak, Josef Strau, Janet Mullarney

Ausstellung: Lampedusa. the day after.
Visuelle Perspektiven
Radio Papesse, (Florenz)
Anne Imhof, (Frankfurt)
Gioacchino Turu e Vanessa V., (Florenz)
Ciboideale, (Florenz)
Art Critic Orchestra, (Berlin)





21 09 2011

music@villaromana: <u>Differenz/Wiederholung</u> Anna Mayilyan (Stimme) Alter Ego (Francesco Dillon - Cello, Oscar Pizzo- Klavier, Manuel Zurria - Fiöten)

08.10.2011

Performance: Falscher Auerhahn Wichtel und die Wuchteln: Rosa Barba, Oswald und Ingrid Wiener, Jan St. Werner, Klaus Sander





15.10.2011

music@villaromana: Motionless
Mario Bertoncini (Komponist, Klavier)
Emanuele Torquati (Klavier)
Quartetto Prometeo, Giulio Rovighi (Geige)
Aldo Campagnari (Geige)
Massimo Piva (Geige)
Francesco Dillon (Cello)



02.11.201

music@villaromana: what's new
Ensemble L'arsenale: Francesco Socal
(Klarinette) Georgia Privitera (Geige) Marco
Nason (Bratsche) Aline Privitera (Cello) Luca
Piovesan (Akkordeon) Livia Rado (Sopran)
Filippo Perocco (Dirigent)

03.11.2011

Künstlergespräch: Mischa Kuball (Köln) und Vittorio Corsini (Florenz) S. 199

10.-12.11.2011

Alternative Readings: Ein dreitägiges
Symposium über Publikationsprojekte
Kuratorin: Mirene Arsanios (Beirut)
Cäste: 98weeks, (Beirut), Archive Books
(Berlin) Chiara Figone, Judith Raum (Berlin)
The Contemporary Arts Library Prishtina /
Berlin, Eva Weinmayr (London) AND
publishing / The Piracy Project, Chalya
Saadawi (Beirut), Mounira AL Solh (Beirut)
NOA magazine





2012

07 03 2012

music@villaromana: <u>Distant Voices, Still Lives</u> Francesco Dillon (Cello), Emanuele Torquati (Klavier)

15.04.2012

music@villaromana: <u>Die Dynamik des Atems</u> Claudio Jacomucci (Akkordeon)



08.05.2012

Vortrag: Pier Luigi Tazzi, <u>Una lunga stagione</u> felice / Eine lange und glückliche Jahreszeit 1966-1977



13.-15.05.2012

Workshop: Nicolas Collins in Kooperation mit Radio Papesse

11.05.2012

music@villaromana: <u>aus dem türmchen</u> Truike van der Poel (Mezzosopran), Caspar Johannes Walter (Cello), Helena Bugallo (Klavier), Carola Bauckholt (Gläser)





11.05.2012

music@villaromana: what's new Quartetto Maurice: Georgia Privitera (I. Geige), Laura Bertolino (2. Geige), Marco Gentile (Bratsche), Aline Privitera (Cello), Mayke Nas (Komponistin/Performerin)



25.06.-01.07.2012

Workshop: <u>Darwin was a Palestinian</u> Wafa Hourani (Hebron, Palästina)

19.07.2012

Screening: Rebecca Ann Tess, <u>Home Time Show time</u> (2012)



08.09.2012

Open Studios 2012: Yorgos Sapountzis, Nine Budde, Sophie Reinhold. Gäste: Eman Hamdy, Roberto Remi, Eva Stefani





Foreign Figs for Florence d i n g u m:

Will Benedict, Magni Borgehed, Nhu Duong, Alistar Frost Matthew Lutz-Kinoy, Charles Mayton, Sophie Reinhold, Yorgos Sapountzis, Hannes Schmidt, Dennis Oliver Schroer, Linda Spjut, Natsuko Uchino Uyuni

13.09.2012

Filmvorführung: Heinz Emigholz, <u>Parabeton</u>
<u>Pier Luigi Nervi und römischer Beton</u>
In Anwesenheit des Regisseurs

15.-18.09.2012

Oh Seminar!

Kuratiert von Mirene Arsanios (Beirut) und Valerio Del Baglivo (Mailand) Gäste: Iacopo Seri. Open Dialogues: Mary Petterson, Rachel Lois Clapham, Laura Pardo, Marina Stavrou, Kyunju Chun (Read in), Crant Watson





20.10.2012

music@villaromana: <u>Twothousand/All</u>
Pocket Opera: kinkaleri (Massimo Conti und
Marco Mazzoni), Filippo Perocco (Musik),
Federico Costanza (Musik, Toy Pianos und
Elektronik), Lucia D'Errico (Gitarre und Bass)





06.11.—09.11.2012 Ausstellung: <u>Muertes</u> Martino Chiti (Livorno)

08.11.2012

Vortrag: Jens Maier-Rothe (Berlin/New York), Kairo

14.11.2012

music@villaromana: <u>Fokus Sweden</u> Ivo Nilsson (Posaune), Jörgen Petterson (Saxophone), Lisa Nordström (Videos und Elektronik)



24.11.2012

Performance: <u>Electric Party Songs</u>
Workcenter of Jerzy Crotowski and Thomas
Richards

05.12.2012

music@villaromana: <u>Vanitas</u> Valentina Coladonato (Stimme), Aldo Campagnari (Geige), Francesco Dillon (Cello), Emanuele Torquati (Klavier)



Edition der Villa Romana-Preisträger 2011 Thomas Kilpper, Henrik Olesen, Nora Schultz, Rebecca Ann Tess, Vincent Vulsma

mit Beiträgen von:

Judith Hopf, Thomas Kilpper, Flo Maak, Henrik Olesen, Massimo Ricciardo, Nora Schultz, Josef Strau, Rebecca Ann Tess, Elisa van Joolen. Vincent Vulsma

argobooks 29,5 x 21 cm ISBN 978-3-942700-07-8



Villa Romana-Preisträger 2010 Sebastian Dacey, Anna Möller, Martin Pfeiffer, Anna Heidenhain

Textbeitrag: Hanne Loreck

argobooks Berlin 29,5 x 21 cm, 140 Seiten, Abbildungen in Farbe ISBN 978-3-942700-19-1



Ogni sempre – Villa Romana-Preisträger 2009 Kalin Lindena, Olivier Foulon, Eske Schlüters, Benjamin Yavuzsov

Text: Thomas Bernhard

argobooks Berlin 29,5 x 21 cm, 56 Seiten, zweisprachig (dt./ital.), Abbildungen in Farbe ISBN 978-3-941560-62-8



FREISTELLER – Villa Romana-Preisträger 2008 Dani Gal, Julia Schmidt, Aslı Sungu, Clemens von Wedemever

Textbeiträge: Angelika Stepken Interviews: Clemens Krümmel, Bert Rebhandl, Angelika Stepken, René Zechlin

Verlag für moderne Kunst Nürnberg 18 x 27 cm, zweisprachig (dt./ital. und dt./engl.), Abbildungen in Farbe ISBN 978-3-9811879-1-5



<u>Villa Romana-Preisträger 2006/2007</u> Andrea Faciu, Barbara Kussinger, Silke Markefka, Michail Pirgelis, Andrea Hanak, Simon Dybbroe Møller, Anna Kerstin Otto, Stefan Thater

Textbeiträge: Peter T. Lenhart, Maurizio Martelli, Vanessa Joan Müller, Angelika Stepken, Attila Tordai-S, Nikolai Vogel

Verlag für Moderne Kunst Nürnberg 18 x 27 cm, 103 Seite, einsprachig (deutsch), Abbildungen in Farbe ISBN 978-3-940748-21-8



Esercizi / Übungen erschienen anlässlich der Ausstellung: Gianfranco Baruchello "Psicogim", Villa Romana, 05.07.—24.08.2012

Übersetzung (dt.): Katha Schulte

Archive Books 20 x 13 cm, 76 Seiten, s/w ISBN 978-3-943620-06-1



Ketty La Rocca
Supplica per un'appendice.
Texte 1962—1976
gestaltet von Anna Möller,
Villa Romana-Preisträgerin 2010
erschienen anlässlich der Ausstellung:
Ketty La Rocca, Jacopo Miliani, Anna Möller,
Henrik Olesen, Eske Schlüters
Supplica per un'appendice
Villa Romana, 23.03.—11.05.2012

Textbeiträge (dt.): Eva Meyer, Josef Strau, Einleitung: Angelika Stepken Übersetzungen (dt.): Anna Möller, Kathrin Neusser, Eske Schlüters, Katha Schulte, Elena Zanichelli

Archive Books 21 x 14 cm, 80 Seiten, s/w ISBN 979-3-943620-01-6



Vincenzo Latronico, Gegenmittel bei
Abwesenheit von Reiner Ruthenbeck
(Remedi all'assenza di Reiner Ruthenberg /
Remedies to the absence of Reiner Ruthenbeck)
2010

Textbeiträge: Magdalena Holzhey, Vincenzo Latronico, Simone Menegoi, Dieter Roelstraete.

Archive Books Berlin 13 x 18,4 cm, 75 Seiten, mehrsprachig (dt./it./engl.) ISBN 978-3865-605023

Publikation zur Ausstellung 'Dokumentation Reiner Ruthenbeck', Villa Romana, 2011



Filippo Manzini

Textbeiträge: Pier Luigi Tazzi, Angelika Stepken

Carlo Cambi Editore 21 x 26 cm, 47 Seiten, zweisprachig (ital./engl.), Abbildungen schwarz/weiß ISBN 978-88-6403-066-1

Erschienen anlässlich der Ausstellung "25 hours a day. Simona Barbera, Luciano Maggiore, Filippo Manzini", Villa Romana, 2010



Falscher Auerhahn, 2009/2010 Villa Romana, 8.11.2011

Vinyl

Wichtel und die Wuchteln (Rosa Barba, Klaus Sander, Jan St. Werner, Ingrid und Oswald Wiener)



Luciano Maggiore, ,Yellow^c 2009/2010

Vinyl, 7:49min

Erschienen anlässlich der Ausstellung ,25 hours a day. Simona Barbera, Luciano Maggiore, Filippo Manzini', Villa Romana,



Simona Barbera, ,Saturn over Sunset' 2010

Vinyl, 7min

Erschienen anlässlich der Ausstellung ,25 hours a day. Simona Barbera, Luciano Maggiore, Filippo Manzini', Villa Romana, 2010 S. 201

Impressum

Herausgegeben von Angelika Stepken

villa romana

loren

Via Senese 68 50124 Florenz Tel. 0039 - 055 221654 www.villaromana.org

<u>Team</u>
Angelika Stepken, Leitung
Matteo Scano, Assistenz

Giulia Del Piero, Mitarbeit / Fotografie Ala und Victor Cebotaru, Haus und Garten

Vorstand Christoph Marx Michael Münch Dr. Brigitte Oetker Rosa Schmitt-Neubauer Michael Tietmann

Redaktion Kathrin Neusser Giulia Del Piero Marlene Scholz

<u>Übersetzungen</u> Kathrin Neusser (Luisa Corna/Matteo Cavalleri)

Fotografien

Elisabeth Giers: Seiten 3,8,22,23,24,25,26,27, 28,29,30,31,32,33,34,35,36,196,197 Giulia Del Piero: Seiten 2,3,36,38,39,41,42,43, 46,47,48,49,50,51,56,58,59,60,61,63,65,66, 67,196,197,198,199

Atelier Le Balto: Seiten 182,183,184,185,186, 187,188,189,190,191,192,193,194

Ela Bialkowska: Seiten 37,39,40,44,52,53,62, 63.64

Niccolò Burgassi: Seiten 199 Francesco Gnot: Seiten 198

Tommaso Tanini: Seiten 197 (Belfi & Schick) Cristoph Westermeier: Seiten 197 (Open

Studios..)

Klaas Kloosterboer: Seiten 45 Bahman Jalali: Seiten 46 Vincent Vulsma: Seiten 51

Courtesy of studio Ming Wong: Seiten 54,55

Chris Spatschek: Seiten 57

Patrizio Esposito: Seiten 197 (lo non sono)

Christine Fenzl: Seiten 68 Antje Majewski: Seiten 69 Kinkaleri: Seiten 143,146

Grafik

Axel Feldmann und Maria M Carrasco, London Der Villa Romana e.V. dankt seinen Förderern:

Deutsche Bank Stiftung

Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien

Siemens AG Daimler AG

Dr. Arend und Dr. Brigitte Oetker

RWE AG

Marga und Kurt Möllgaard-Stiftung Dr. Egon und Hildegard Diener-Stiftung

Für die Unterstützung von Projekten sei gedankt:

Rolf Becker

Osservatorio per le arti contemporanee
Ente Cassa di Risparmio Firenze
Ernst von Siemens Musikstiftung
Mondriaan Foundation
Singapore International Foundation
Robert Bosch GmbH
Comune di Firenze
Deutsch-Französische Hochschule

Felix Heidenreich, IZKT, Universität Stuttgart

Desweiteren gilt unser Dank zahlreichen Kooperationspartnern, u.a.:

Deutsche Guggenheim, Berlin CAMeC, La Spezia Haus am Waldsee, Berlin Anna Lambertini, Architektur-Fakultät der Universität Florenz

Piero Frassinelli und Adolfo Natalini, Superstudio, Florenz

Alberto Salvadori, Museo Marino Marini, Florenz

Base Progetti per l'Arte, Florenz Chiara Figone, Archive Books, Berlin Museum der bildenden Künste, Leipzig

Reiner Ruthenbeck











