

Über das Nichtfindenwollen, das Nichtfindenkönnen, das eigentlich Nichtfindenmüssen und das Nichtnichtfindendürfen des vermeintlich ersehnten Arkadiens in der Villa Romana zum Ausgang des 20. Jahrhunderts

»Wo weder hartes Kämpfen noch auch ein anstrengendes Machen dieses irgend böse macht, gar in ihm selber vorkommt. Das ist der eigentlich arkadische Traum von solcher Sache, einer nicht sowohl gelungenen als nur nicht durchkreuzten. Arkadien, das ist: eine selber durchaus sanfte Gemeinschaft, idyllisch vorhandenes einfaches Glück, von Wölfischem a limine fern. Wärme, Sicherheit, Heiterkeit, Unschuld blühen statt dessen, eine Gruppe Gleichgesinnter bewohnt ihr Tal in ebenso freundlicher Natur.«

Ernst Bloch, Arkadien und Utopien

Ausgangsfragen

Suchten die Künstler der achtziger und neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts in der Florentiner Villa Romana noch die Atmosphäre der Gebirgslandschaft im Innern des Peloponnes? Waren Kunst und Liebe noch gegenseitig sich erfüllende Synonyme für die Villa Romana-Preisträger?

War Arkadien noch Sehnsuchtsort für die Künstler, denen postmoderne Theoretiker ihren gesellschaftlichen Status erklärten und ihre Bedeutung zuwiesen?

Sind Wärme, Sicherheit, Heiterkeit, Unschuld noch die Werte und Ziele, die Künstler als Gruppe Gleichgesinnter in freundliche Natur – oder konkret: in eine Villa am Stadtrand von Florenz – ziehen lassen?

Hatte die Zielvorgabe, an der Via Senese 60/68, in Florenz, in Italien ein Arkadien finden zu sollen, zu können, ja, gleichsam zu müssen – um die Ansprüche der Gönner nicht zu gefährden – noch Gültigkeit in einer Zeit, die sich bis zur Überbeschleunigung entfernte von Ruhe, Muße, Geduld, Eingebung ...?

Oder, in der Umkehrung: war gar der Wunsch, gemeinsam mit den Schäfern in toskanischer Luft wiederzufinden, was verloren war, das zeitlich signifikante, das eigentliche, das wesentliche nachmoderne Künstlermovens, nach Florenz zu reisen?

Mithin – gönnten die Gönner in gewisser Weise den vermeintlich außenstehenden Künstlern, was den innenstehenden Nichtkünstlern qua ökonomischer Realität nicht mehr vergönnt sein durfte?

Generelle Beantwortung

Vorweg eine Antwort auf diese Fragen: Die Künstler, die als Villa Romana-Preisträger in den letzten zwei Dezennien des 20. Jahrhunderts in Florenz für nahezu ein Jahr lebten und arbeiteten, vermögen in der Summe alle Fragen mit einem Ja zu beantworten. Jeder einzelne hingegen konnte zumeist nur auf eine Frage eine positive Antwort geben.

Dies bedeutet, daß die Orientierungslosigkeit, die so tiefgreifend wie nie zuvor die anfänglich noch eindeutig in West und Ost geschiedene und seit 1989 mehr und mehr mittel-europäische deutsche Gesellschaft bestimmte, daß die Offenheit, mit der alles per Diktum wie an Eides statt als Kunst deklariert werden konnte, pars pro toto wie selbstverständlich auch in den Florentiner Produktionen ans Licht trat. Fraglos mithin sind die zwanzig hier zu verhandelnden Jahre zumindest unter dem Aspekt von Realitätswiedergabe ein Spiegelbild ihrer Zeit.

Zeichen der Zeit I

Wir erinnern: Aus dem Bild galt es auf breiter Front auszusteigen in den achtziger Jahren dort, wo subversives Tun nicht notwendig die künstlerische Strategie bestimmen mußte. Aufgrund der teuren Produktion erschien das *Kunstforum international* noch schwarz-weiß, was Farbe in der mehr und mehr

durch Reproduktionen Verbreitung findenden Kunst als nicht so bedeutend aufscheinen ließ.¹ Die so abgerungenen Minimalisten in Form und Farbe wurden anschließend vom ›Hunger nach Bildern‹ aufgefressen.² Einem Hunger, der auch eine Folge der immer bunter werdenden Kunstzeitschriften war.– Art als Publikumszeitschrift für Kunst mit dem Kunstbetrieb fernen Anzeigenkunden trat auf den Markt.³

Die simple Nachkriegsdifferenzierung in figurativ und nichtfigurativ, in realistisch und abstrakt als Entsprechung für altmodisch und modern, unter rigiden gesellschaftlichen Verhältnissen entstanden und in Freiheit geduldet, war hinfällig geworden. In der Kunst anschaulich gewordene materielle Transformationsprozesse wurden statt dessen gesellschaftlich parallelisiert. Was nicht bedeutet, daß Agitation und Allegorie dadurch verschwunden waren. Eine zurückgezogene Kunst mit autonomem Anspruch wiederum konterte sowohl dieser Öffnung wie einer Bekenntnislust – die nicht immer gehaltvollen Folgen von »When Attitudes Become Form«.⁴ Und, auf dem Territorium von fünfzehn (inklusive Ostberlin) heutigen Neuen Bundesländern herrschten noch klarere, wenn auch durch engagierte Vermittler häufig unterlaufene Trennungen zwischen staatlich offizieller, administrativ geduldeter, unter der Ladentheke nur durch Bücken zu entdeckender und gänzlich im Verborgenen stattfindender Kunst.

Die Orientierungslosigkeit war flächendeckend, wenn auch nicht überall qualitativ gleichgewichtet. Dennoch war die Welt noch irgendwie in Ordnung. Noch »übergehen« sollten die im Westen, denen es dort nicht commod genug war. Nicht zurückkommen durften die in den Osten, denen Applaus auch im Westen entgegenbrannte. »Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland« hieß die Ausstellung »Positionen« im Untertitel, die in Berlin (Hauptstadt der DDR) und Dresden Bilder von Antes, Baumeister, Girke, Graubner, Kiefer, Klapheck, Nay, Polke, Richter, Schumacher und Uecker vorstellte.⁵ Ein ›Institut für Kunst der DDR‹ gründeten Peter und Irene Ludwig in Oberhausen, das den Westlern auch Einblicke in das Schaffen ermöglichte, das die Großen Dresdener Kunstaussstellungen dominierte. Werke von Hartwig Ebersbach, Sighard Gille, Bernhard und Johannes Heisig, Walter Libuda, Wolfgang Matheuer, Harald Metzkes, Michael Morgner, Arno Rink, Werner Tübke und Walter Womacka gab es dort zu sehen. Die Berufung des nur aus ›privaten Gründen‹ aus dem Osten in den Westen gewechselten Malers Volker Stelzmann an die Berliner Hochschule der Künste wurde zum bundesweiten, eine Beuys-Ausstellung am Vorabend des Mauerschleifens in Ostdeutschland zum in gewisser Weise symbolischen Politikum.⁶

Die hier zu verhandelnde Zeit wird west-innenpolitisch dominiert vom immer perfekter werdenden System Helmut Kohls, der als Kanzler Kontinuität in die Orientierungslosigkeit brachte. Ost-innenpolitisch zeigt sich bis 1989 die Orientierungslosigkeit darin, daß die aufkommende und zum Platzen sich anstauende Diskontinuität nicht wahrgenommen wird. Und Villa Romana-politisch ist wirklich schon fast von arkadischen Verhältnissen zu sprechen: Himi Burmeister regiert continuatamente schon länger als der hier abgesteckte Zeitraum, verantwortet seither die Atmosphäre, sucht sein Ideal eines Idylls zu konservieren, schwelgt im 19. Jahrhundert, insistiert permanent auf den späten italienisch-deutschen Wurzeln der Villa, personifiziert diese Dimension mit Klinger, Böcklin und Purrmann, steht die römischen Villa Massimo-Aufstände durch, die in der Demission ihrer Direktorin Elisabeth Wolken enden, muß seit nunmehr fast schon vier Jahren ertragen, daß auch in seinem Arkadien eine europäische Einheitswährung gilt, pflegt in geistiger Verwandtschaft seine Freundschaften zu Markus Lüpertz, Ben Willikens und Norbert Tadeusz, erlaubt sich durchaus Sympathien und weniger große Gewogenheiten zu zeigen, ergreift Partei für oder gegen Kunstäußerungen und wäre noch ideen- und energiegeladener genug, ein viertes Jahrzehnt seiner Regentschaft zu beginnen. Doch man wird ihn nicht lassen, auch wenn abzusehen ist, daß er, wie es Dieter Hildebrand einmal mit Blick auf Helmut Kohl formulierte, eine Lücke hinterlassen wird, die ihn voll ersetzt.

Feindbilder wurden also politisch die achtziger Jahre über noch tatkräftig gepflegt und stabilisierten so das eine und zersetzten das andere System. Die Villa Romana macht hier keine Ausnahme. Sie war klar positioniert, fest verankert im freiwillig auferlegten, ideologisiert ideologiefreien westlichen Normativismus. Künstler mit Wohnortsangaben »östlich von Braunschweig«, um Helge Schneiders geopolitische Weltordnung aufzugreifen, finden sich nicht in den Verzeichnissen der Preisträger und nur vereinzelt in denen der Gäste. Und das ändert sich auch nicht nach 1989. Ja, das hat sich – genau hingeschaut – bis heute nicht oder nur kaum geändert.

Das Arkadien »Villa Romana« war mithin, wenn es denn überhaupt eines war, sowohl unter dem Horizont der realen Ost-West-Teilung Deutschlands wie unter dem der vermeintlichen Nichtkompatibilität künstlerischer Ausdrucksformen ein real existierender Aufenthaltsort für die Westkünst-

¹ Siehe z.B.: Kunstforum, Bd. 37.

² Siehe zur sogenannten »Wilden Malerei« der achtziger Jahre Faust, Wolfgang Max/Vries,

Gerd de: Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982.

³ Das erste Heft von Art. Das Kunstmagazin erschien im Oktober 1979 in Hamburg.

⁴ Vgl. Kat. When Attitudes, Bern 1969.

⁵ Vgl. Kat. Positionen. Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. v. Lothar Romain. Ausst. Neue Berliner Galerie im Alten Museum u.a.O. 1986–87, Berlin 1986.

⁶ Dabei handelte es sich um die Ausstellung »Beuys vor Beuys«, die 1987 zunächst in Bonn und im Folgejahr in Ostberlin sowie in Leipzig zu sehen war. Vgl. Kat. Beuys vor Beuys. Frühe Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten. Zeichnungen, Aquarelle, Ölstudien, Collagen. Ausst. Bonn, Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen, u.a.O. 1987, Köln 1987.

ler (die Kölner Ausstellung »Westkunst« fand 1981 statt)⁷ und ein wirklicher Sehnsuchtsort für die Ostkünstler. Oder, wenn das Arkadische ebendort aufzusuchen gar keine sehnsuchtgeladene Gültigkeit mehr hatte, dann war die Villa Romana eben das nicht für die Westkünstler. Doch daraus zu schließen, daß der Kunstort an der Via Senese für Ostkünstler nicht ein Sehnsuchtsort gewesen wäre, hieße zu verkennen, welche Sehnsucht dort nach Italien herrschte.

Doch nicht nachhaltig soll dies hier Thema sein. Nur als Horizont ist es wohl unumgänglich zu erinnern, was in kurz zurückliegender Vergangenheit realpolitisch konstitutiv war, heute kaum mehr Gültigkeit haben dürfte, gleichwohl aber weiterhin Geschichtsbilder und Vorstellungen bestimmt. Und so auch ästhetische Urteile.

Zeichen der Zeit II

Und, man bedenke auch, daß die kommunikativen Zeichen der Zeit sich grundlegend gewandelt haben. Es ist noch nicht so lange her, daß man aus der Villa Romana heraus mußte, den Hügel rechts hoch und dann zur Abzweigung wieder herunter, um eine Telefonzelle zu finden. Das telefonino bestimmt den kleineren Teil des hier zur Debatte stehenden Zeitfensters.

Global nachhaltig also erweist sich, was in den demonstrativ den IT-Standard der Villa persiflierend noch auf der mechanischen Schreibmaschine mit abgenutztem Farbband (wer Fragen dazu hat, sollte ein Technikmuseum aufsuchen) geschriebenen Briefen an den lieben Hans vom 1. August 1996 und vom 28. November 1996 in der Villa Romana-Publikation des selben Jahres im Dokumentationsteil zu Dellbrügge & de Moll zu lesen ist:

»Nach langer Suche haben wir damit gleichzeitig den richtigen Provider für unsern Mac gefunden und einen Account bei dada-net: dellmoll@dada.it.«⁸
und:

»Wenn es nach uns ginge, sollte die Villa nach Venedig verlegt werden, wo wir einen verregneten Novembertag verbracht haben. Im geschäftigen Mailand überfiel uns plötzlich das Gefühl, »daneben« zu stehen. So eine exzessive Pause haben wir noch nie gemacht. Jetzt brauchen wir wieder das echte Leben, den Streß, die Stadt, die Arbeit und die Leute.«⁹

Nachhaltig ist dieses Beispiel aus mehreren Gründen. Erstens könnte damit zum Ausdruck gebracht worden sein, daß der Horizont, ein romantizistisches Arkadien als Preisträger-Refugium zur Wende vom zweiten zum dritten Jahrtausend unserer Zeitrechnung zu offerieren, schlichtweg obsolet ist. Zweitens könnte damit gemeint sein, daß zur Zeit die Zeichen der Zeit schlechterdings andere sind als die, Urlaub dann zu machen, wenn im Karriereplan business angesagt ist. Und drittens steckt in den Briefen, ihrer Anmutung und den dazugestellten Bildern in der Altmeistertechnik Aquarell durchaus auch die profunde Wendeoption, nämlich die, daß all die, die den Standard der Technik der Gegenwart auch als Standard der Technik der Kunst deklarieren, das Wesentliche der Kunst zugunsten einer schnöden Technikgläubigkeit aufgeben (KAT. 142–151). Wogegen es – ars longa vita brevis – Position zu beziehen gälte.

Die Juroren, so liest sich die Liste der Preisträger, sind sich dieser Konfliktoptionen sehr wohl bewußt gewesen. Die Namen der Kunstbetriebskünstler mit Kunstbetriebserfolgen in den Charts der Kunstbetriebsrankings fehlen nahezu komplett. Und die, die durchaus dazu zu rechnen wären, waren sämtlich zu einem Zeitpunkt in den Studios Giardino, Toscana, Terrazza oder Villetta, an dem der Erfolg noch eher als Silberstreif denn als Lichtkegel präsent war. Positionen, die dort nicht mitbestehen könnten, obwohl sie mitbestehen möchten, sind rar.

Freude an der Italianità

Auffallend für den Leser der Jahreskataloge mit »cronaca ed ospiti« ist dementgegen eine schon nahezu kunstbetriebsferne Dichte offensichtlicher Arkadiensehnsucht der preistragenden Künstler oder zumindest eine in ihnen durch den Aufenthalt in der Villa Romana erwirkte Italianità. Von einer etruskischen Tomba bei Chiusi ließ sich so Fritz Gilow zu für ihn neuen skulpturalen Lösungen inspirieren;¹⁰ von den höchst komplexen, auf visuelle Irritation angelegten Marmorböden in Or San Michele angeregt, kam Marianne Pohl zu neuen konstruktiven Or-namentwandGärten (das Or in Or San Michele steht für

⁷ Vgl. Kat. Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, hrsg. v. Laszlo Golzer u. Marcel Baumgartner, Ausst. Museen der Stadt Köln 1981, Köln 1981.

⁸ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1996, S. 34.

⁹ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1996, S. 42.

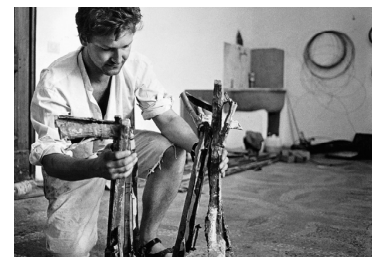


ABB. 092 Thomas Virnich im Giardino-Atelier der Villa Romana, 1987

orto, Garten).¹¹

Thomas Virnich kann gar nicht anders, als sich auf Gegebenheiten zu beziehen, und tat dies raumgreifend auch in Florenz – fand zu Füllendes, Einzupassendes, Kombinierbares, zu Ergänzendes ... (ABB. 092, KAT. 133).¹² Norbert Rademacher sah Brunelleschis Kuppel in der Pazzikapelle und erkannte – läßt man sich darauf ein, so wird es gut nachvollziehbar – im Kleinen einer Kunststoffschale mit Farbgrund den Mikrokosmos dieser »unfaßbaren« Erfahrung.¹³ Die augenfällige Präsenz der Marmor- und Terrazzoböden spiegelt sich auch in den Werken Barbara Willes wider, die sie in Florenz schuf.¹⁴ Was in Florenz all-over-artig alltäglich ist, durch ihre Arbeiten wird die Bedeutung und Qualität des so Gewöhnlichen in den Fokus der Anschauung gerückt. Ein konstruktives Hin und Her wird initiiert, das schließlich bewirkt, daß im Alltäglichen nicht mehr das Vorbild für ihre Arbeiten zu sehen ist, ohne ihre Arbeiten zu erinnern.

Maik + Dirk Löbber setzten ihr Projekt geometrisierender Akzentuierungen an für ihre Formen ungewöhnlichen Orten, ohne daß diese als Fremdformen oder Fremdkörper sich erweisen, auch im Rahmen ihrer Preisträgerschaft in Florenz fort.¹⁵ Als Material fanden sie Rotwein, dessen Farbigkeit bei leichtem Auftrag beispielsweise auf gekalkten Wandflächen in getrocknetem Zustand äußerst dezent wirkt (KAT. 152). Und, sie projektierten mit ihren Interventionen auf Photographien unter anderem auch die Erhöhung eines Turmes in San Gimignano.

So wurde künstlerisch verbunden, was die Italianità im Zeitalter von Toskana-Fraktion, Berlusconi und Eros Ramazzotti für Nordalpinen auszumachen vermag: Rotwein, die damit zu assoziierende Lebensfreude und Photographie. Letztere spielte als Medium bei den Preisträgern in der Villa Romana eine weitaus geringere Bedeutung, als dies für die achtziger und neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts anzunehmen war. Aber ausgeschlossen war sie nicht. Nur nicht so cool zeigt sie sich zwischen Marina Makowskis Lichtblitzen (Mic Enneper) aus dem Jahrbuch des Jahres 1982 und den im Katalog 2001 abgedruckten Videostils von Simone Böhm, wie sie den offiziellen Kunstbetrieb bestimmte (KAT. 164).¹⁶ Auch hier finden sich häufig gebrochen romantische Brüche, die kaum anders als mit dem Anderen der Florentiner Atmosphäre im Gegensatz zur deutschen zu erklären sind.

Gemeinsam mit den Schöpfern an einem versprochenen Ort?

Kommen wir aber zu einer Reihe von Künstlern, die offensiv, programmatisch nicht selten, klar entschieden, wenn auch nicht so konzeptuell untermauert wie Dellbrügge & de Moll, die für eine Zeit verbrieft finanzielle Sicherheit nutzten, um – mich erneut auf Ernst Bloch beziehend – in Florenz die Heiterkeit und Unschuld zu suchen. Für sie bedeutete, schauen wir allein auf ihre Werke, die Blochsche Wärme offensichtlich, daß sie nicht nur das ist, was ein Heizungssystem liefert.

Auffallend nämlich ist an der jurierten Auswahl der Künstler als Villa Romana-Preisträger eine häufig zu konstatierende Verbundenheit zu gesehenen Motiven im Umfeld der Villa Romana, von Florenz und in der Toskana (ABB. 093). Das Sehen, das Beobachten, das Zulassen von stadt- und landschaftlichen Außeneinflüssen scheint diesen Künstlern noch bedeutend (?!), noch immer (?!), wieder (?!) oder auch nie verloren gegangen (?!) zu sein. Und diese Bezogenheiten im Umfeld der Villa Romana lassen wie von selbst in die jeweiligen Werke dringen, was in ihm durch Licht, Architektur, Farben und Ausblicke zum Aufscheinen kommt – und das ist nicht selten das, was gemeinhin mit Formen und Farben arkadischer Ästhetik assoziiert wird (ABB. 094). Sehen wir von Norbert Tadeusz¹⁷ (KAT. 129) ab, dem das Transformieren von außerbildlich Gesehenem in bildlich zu Sehendes unter dem Horizont des bildlich Gültigen stets künstlerisches Thema war und der mit seiner Schüssel Limonaia aus dem Jahre 2003 zwanzig Jahre nach seinem Aufenthalt in Florenz seine ungebrochen positive Beziehung zu diesem Ort noch einmal unterstrich, sehen wir also von dieser Position ab, so ist festzustellen, daß vor allem ab den späten achtziger Jahren diese künstlerische Denkungsart in allen nur erdenklich möglichen Facetten für die Kunst in der Villa Romana – wieder – Bedeutung gewinnt. Jochen Zellmann bezieht sich beispielsweise in Werken dezidiert auf die Porta Romana oder auf sein Studio mit den Ausblicken.¹⁸ Lisa Hoever stellt – sämtlich ohne Titel – Stilleben zusammen, baut sich ihre Motive, komponiert mit Früchten und hält so fest, was visuell diese Welten unter den mittelitalienischen Gegebenheiten bestimmte.¹⁹ Und Bernd Minnich, der große, 1993 früh verstorbene, unbedingt in absehbarer Zeit durch eine große Ausstellung zu erinnernde, aus Farb-Beobachtungen Farbereignisse schaffende Maler, überträgt erfahrene Stimmungen (und vergegenwärtigt man sich den Bildtitel

⁸ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1996, S. 34.

⁹ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1996, S. 42.

¹⁰ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1980, S. 5–23.

¹¹ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1984, o.S.

¹² Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1987, S. 42–58.

¹³ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1990, o.S.

¹⁴ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1991, S. 41–52.

¹⁵ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1996, S.



ABB. 093 Thomas Eller, THE da/ove-Selbst, im Giardino-Atelier der Villa Romana, 2000

Die Reise des Odysseus: ein Gefühl beim Anhören des Gesanges des Rotkehlchens, so muß man auch formulieren: Stimmen) in Bilder – in Bilder, die wiederum erwirken, daß ihre Stimmungen rückführen zu den Stimmen an den Orten ihrer Ursprünge (ABB. 095, KAT. 132).²⁰

Kaum vergleichbar sind die Bildwelten von Jörg Eberhard und Bernd Jünger.²¹ Doch das Verarbeiten, das Sich-inspirieren-Lassen von dem, was die Villa Romana als Ort am südlichen Stadtrand von Florenz nahe der Touristen-Toskana bietet, eint sie dann doch mehr, als der erste Augenschein zu Tage fördert. Oder ist es vorstellbar, daß in Düsseldorf, dem eigentlichen Wohnort der beiden Künstler, eine Mauer ein Bild veranlassen könnte? Gibt es in diesem Teil der Welt überhaupt ein Bewußtsein für das, was sehbar eine Mauer zu sein vermag? Könnten hier überhaupt Formulierungen gefunden werden wie die folgende Leonardo da Vincis?

»[...] wenn du manches Gemäuer mit verschiedenen Flecken oder mit einem Gemisch aus verschiedenartigen Steinen anschaut; wenn du dir gerade eine Landschaft ausdenken sollst, so kannst du dort Bilder verschiedener Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Arten sehen; ebenso kannst du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge sehen, die du dann in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben kannst. Mit solchem Gemäuer und Steingemisch geht es wie mit den Kirchenglocken, du findest in ihrem Schlagen jeden Namen und jedes Wort, das du dir vorstellst.«²²

Bernd Jüngers *The Wall* zeugt auf jeden Fall von der Möglichkeit, daß auch nach Jahrhunderten in Florenz möglich ist, was der Renaissance-Künstler nahezu imperativ über die zu entdeckende visuelle Fülle von Gemauertem schrieb.

Die Ordnung des Renaissance-Urbanen zum Thema nahm sich Jörg Eberhard und erfand dafür bildliche Umsetzungen. Nicht das Individuelle des Ponte Vecchio tritt in seinem Bild Lungarno auf, wohl aber das Typische: die Fundamente, die Bögen, die Überdachung. Und, sowohl im Stadtbild wie im Bilde von Eberhard tritt die Living Bridge, wie dieser Brückenbautypus seit einer grandiosen Ausstellung in London vor einigen Jahren zu bezeichnen ist, nicht dominant aufgrund ihrer Masse auf, sondern aufgrund ihrer formalen Besonderheit.

Mit Albert Borchardt²³ und Eberhard Wagner²⁴ kamen in den darauffolgenden Jahren Maler in die Villa Romana, die noch ungebrochener das zu Sehende in ihre Bilder übertrugen. Zumeist in kleine Formate verdichtet Borchardt seine gewonnenen Eindrücke wie durch absichtlich unfokussiertes Sehen. Und Wagner, fast in der Manier Bruno Gollers, stilisiert etruskische Aschekästen mit ihren lagernden Figuren auf dem Deckel und den Motiven auf der Schauseite zu gefaßten Bildgevierten.

Und die Reihe setzt sich fort. Wenn auch mit geänderten Vorzeichen. Franz Baumgartner²⁵ kam und malte unter anderem seinen großen Olivenhain, dem wie von vielen seiner anderen Bilder gewohnt Schwermut, Zweifel und Skepsis, städtische Trübnis und Vernebeltheit eignet, der viel mehr auf Distanz gehalten wirkt, als ihn sich Italienliebende – durch Postkarten und Toskanamarketing konditioniert – vorstellen mögen.

Doch, auch das ist Italien, und: auch das bestimmt Arkadien. Denn nie vergessen werden darf, daß egal welche Lesart des ›Et in Arcadia Ego‹ gilt, entweder auch der Tod ebendort heimisch ist oder doch zumindest der Tote seine Heimstatt dort findet, der, der zuvor Arkadien bevölkerte.

Ebenfalls erfüllen die Bilder von Andreas Schön nicht die Vorstellungen von Bildern, die angesichts der ersehnten Landschaften sich gemeinhin einstellen.²⁶ Ihre Lichter sind gedämpfter, ihre Ordnungen weit weniger offensichtlich ideal, ihre Stimmungen viel eher einer Realität geschuldet, die dem Italiensnennenden, dem schon fast Italienblinden, dem in gewisser Weise nur innenbildlich Sehenden verborgen bleiben.

Die Differenz zwischen vorzustellender Wirklichkeit und gewollt sich vorgestellter Bildwirklichkeit – in diesem Transfer gründet ja wohl die Aufsuchung des vorgestellten Arkadiens – schwindet dann wieder in den Werkgruppen von Peter Herrmann²⁷ und Michael Kutzner²⁸ sowie in den Photographien von Simon Vogel²⁹ und bedingt auch von Heiner Blumenthal (KAT. 160, 161).³⁰ Ja, ihre Werke sind durchaus affirmativ – so wird sich Florenz vorgestellt, so soll man sich Florenz vorstellen, so stellt man sich Florenz vor. Das Arkadische und Bukolische taucht auf, wird nicht getrübt, wird zugelassen.

Zu fragen ist, ob nicht Florenz auch wirklich so ist. Wer weiß dies schon, wenn es stimmt, daß wahrgenommen nur wird, was wahrgenommen werden soll? Vielleicht ist alles andere nur verbrämte Nörgelei. Vielleicht ist das Nichtnichtfindendürfen des ersehnten Arkadiens obsolet, was bedeutete, daß dem Findensollen eine Renaissance ins Haus stünde. Das Nichtfindenwollen wäre dem

¹⁷ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1983, S. 52–72.

¹⁸ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1987, S. 58–71.

¹⁹ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1987, S. 18–29.

²⁰ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1987, S. 30–41.

²¹ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1989, o.S.

²² Leonardo da Vinci: Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, hrsg. v. André Chastel, München 1990, S. 385.

²³ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1990, o.S.

²⁴ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1991, S. 29–40.

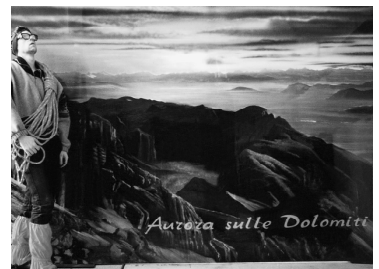


ABB. 094 Michael Munding in Bergsteigermontur vor seiner Arbeit *Aurora sulle Dolomiti*



ABB. 095 Bernd Minnich im Villetta-Atelier der Villa Romana, 1987

nach Ausdruck temporärer Verblendung, das Nichtfindenmüssen ein Mißverständnis und das Nichtfindendürfen platte Arroganz. Vielleicht will man einfach nur nicht wahrnehmen, daß es so ist, wie man es gezeigt bekommt, weil nicht sein darf, was nicht sein soll.

²⁵ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1997, S. 13–28.

²⁶ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1998, S. 65–80.

²⁷ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1998, S. 49–64.

²⁸ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 2000, S. 36–49.

²⁹ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 2000, S. 60–73.

³⁰ Vgl. Jahrbuch Villa Romana 1999, S. 75–84.