

Beatriz Colomina

Wars of Roses

Überqueren wir das Brücklein über den Rio dei Giardini, der die ersten internationalen Pavillons von den Neulingen der 1930er-Jahre trennt, und schlendern nach links, finden wir uns in einem etwas zerzausten Garten wieder, der Ruine von etwas Formellerem zwischen dem Kanal und den müden Fassaden einiger Länderpavillons. Wir halten auf der struppigen Wiese inne, den Blick auf eine scheinbar makellose leere Wand mit klarer Linienführung gerichtet, vor der in weißglänzender, metallener Handschrift die Worte AMO ERGO SUM schweben. Die Wand selbst schwebt im Garten mit einem großen gerahmten rechteckigen Loch in der Mitte, durch das wir einen roten Klecks erspähen. Bei näherer Betrachtung zerbricht der Klecks in separate rote Wölkchen und lässt einen geometrischen, mit überraschend hochgewachsenen Blumen übersäten Garten erkennen. Durchschreiten wir die Öffnung, so entpuppt sich der Garten auf der anderen Seite als präzise angelegter Raster, bestehend aus 312 Rosen, eine Art rote Armee, die unter gleißender Sonne Habtacht steht. Die einzelnen Blüten bestehen nicht aus zarten Blättern, sondern aus durchsichtigem, klumpigem, geronnenem Blutglas, gewaltsam durchstoßen von glänzenden Skalpellklingen. Oder haben die Blüten etwa die rasiermesserscharfen Klingen geboren? Nicht von Dornen beschützte Rosen, sondern Rosen, die selbst Dornen sind. Zärtlichkeit/Gewalt, Weichheit/Härte, Begehren/Abscheu, Sinnlichkeit/Aggression, Fläche/Kante, Kurve/gerade Linie, Vagina/Penis – all das schwimmt hier oder purzelt in- und auseinander. Männliche und weibliche Stereotypen, die das Getriebe der zügellosen Grausamkeiten unseres Alltags sind, überlappen sich, werden invertiert und mit einer Art schmerzlicher Schönheit unterwandert.

In uns brodeln der unwiderstehliche Drang, diese verführerisch gefährlichen, auf derselben Höhe wie unsere Herzen schwebenden Blumen zu berühren, uns gar vorzubeugen, um an ihnen zu riechen, und nehmen dabei das Risiko in Kauf, uns zu schneiden. Aber eine Glasscheibe hält uns an der Schwelle zurück. Wir stehen zwischen den beiden Gärten, den öffentlichen Giardini und dem privaten Pavilloninnenhof. Die Architektur bietet keinerlei Schutz. Eigentlich ist der 1934 von Josef Hoffmann entworfene österreichische Pavillon kein Gebäude, sondern eine dünne, in die Giardini eingepflanzte Leinwand, die von Räumen gestützt wird, die als Galerien dienen. Die eigentlichen Räumlichkeiten befinden sich außerhalb des Baus und sind dennoch durch ihn bedingt. Der davorliegende öffentliche Garten war ursprünglich sehr formal gehalten, die Geometrie seiner Bepflanzung, Sitzgelegenheiten, Blumenbeete, Wiesen und Pfade lotste die Besucher_innen zu jener mit dünnen Längsrillen strukturierten Leinwand, die ihre Horizontalität hervorheben und sie wie ein schwebendes Tuch wirken lassen. Die Leinwand ist leicht erhöht, als wäre sie ein Ausstellungsstück oder als diene sie schlicht der Inszenierung der Öffnung, indem sie sie als Fenster erscheinen lässt, durch das man den kleineren Hofgarten auf der anderen Seite mit den dahinterliegenden Bäumen erblickt. Die Grasterrassen und die Stufen, die aus dem leichten Senkgarten heraufführen, verlaufen parallel zur Öffnung, sodass die Tiefenlinien genau durch sie hindurchgehen. Die Leinwand ist derart in die Geometrie der Bepflanzung integriert, dass sie Teil des Gartens zu sein scheint und den Garten selbst zu einem Innenraum macht, ein Effekt, der von der hinteren Baumreihe abgerundet wird. Anstelle ein zum Garten passendes Gebäude zu erschaffen, verwandelte Hoffmann den Garten selbst in eine Art Gebäude.

Durch die Leinwand hindurchzuschreiten bedeutet, sich aus diesem großen Gartenraum in einen kleineren zu bewegen, doch trotz der Gebäudesymmetrie erschwert der Verlauf der angelegten Pfade den geraden, direkten Weg, der gerahmte Garten wird zur Ansicht, zum Bild. Erst sehr nah an der Leinwand erkennen die Besucher_innen einen Weg hinauf, wenn sich plötzlich ein paar versteckte Stufen, die einen Umweg in letzter Sekunde erfordern und sie zwingen, eng an der Leinwand entlangzugleiten, bevor sie das innere Geheimnis dieses Bildes betreten können. Wenn sie sich umdrehen und durch die Öffnung zurück in den öffentlichen Garten blicken, passiert dasselbe in umgekehrter Form. Die Leinwand schrumpft und vergrößert die Gartenarchitektur – es ist, als blicke man durch beide Enden eines Fernglases. Letzten Endes ist die Leinwand nicht nur in den Garten hineingebaut, sondern sie ist ein Instrument, das den Garten verwandelt.

Gärten sind nie unschuldig. Klassischerweise sind formal angelegte Gärten der Inbegriff des unter Kontrolle gebrachten Weiblichen. Flüssig, organisch, interaktiv – durch Geometrie und streng choreografierte Bewegungen gezähmte Biologie. Der Gartenraster aus Messer-Rosen verabreicht dieser Logik Steroide und unterwandert sie gerissen. Hier ist nichts gezähmt. Im Gegenteil.

Weiche, sinnliche Rosen und harte, bedrohlich scharfe Klingen. Das Motiv zieht sich durch das Œuvre Renate Bertlmanns. Zärtlichkeit und Gewalt – Nippel und Klingen, Trost und Schmerz. Trost als Schmerz. Oder der Trost des Schmerzes, wie bei SM-Praktiken. Nicht als extremes Verhalten, sondern als Norm. *Alltagssadomasochismus*. Bertlmann deckt das sozialen Band unserer Beziehungen auf, Liebesbeziehungen von der Wiege, dem Schnuller, der mütterlichen

Brustwarze über die fortwährende Gewalt in privaten Beziehungen bis hin zur institutionellen Gewalt, zur Gewalt in der Kunst, der Biennale selbst und vielen anderen.

AMO ERGO SUM, ich liebe, also bin ich. Eine Entgegnung auf Descartes' *Cogito ergo sum*, ich denke, also bin ich. Aber die Liebe ist nicht simpel. War sie nie. Wird sie nie sein. Nur in schmalztriefenden Filmen und Schnulzenromanen. Uninteressant, unreal. Ohne Schmerz keine Erkenntnis. Liebe ist härter als Denken. Die Rose hat Dornen. In der Literatur ist die rote Rose Symbol der Liebe und Sinnlichkeit, aber auch des Blutes.

Die Geschichte der Biennale in Venedig ist auch eine Geschichte der Gewalt, der Macht, der Aneignung, des Kriegs – ein blutüberströmter Garten. Der Boden der Giardini selbst ist künstlich, angelegt aus dem Schutt von Klöstern und Kirchen, die Napoleon während seiner Besetzung Venedigs abreißen ließ, um die Macht der Religion in dieser Stadt einzudämmen. Sumpfgebiet wurde für das „Gemeinwohl“ in einen Garten verwandelt. Unterhaltung als Aufklärung (ein Gedanke, der sich in der Biennale bis heute gehalten hat). Dieser französische künstliche Boden wurde österreichisch, als Napoleon Venedig den Habsburgern überließ. Mit der Vereinigung Italiens 1861 wurden die Giardini italienisch. Was bedeutete es aber, italienisch zu sein? „Wir haben Italien geschaffen“, so die berühmte Aussage des Politikers Massimo d’Azeglio, „jetzt müssen wir Italiener schaffen.“ Man sah Ausstellungen als Möglichkeit, ein neues Sujet zu entwickeln, dem Land eine neue nationale Identität einzuflößen, und Venedig diente dafür als eines der Genlabors.

Ein blutiger Garten also, in dem man erst Länderpavillons zu bauen begann, nachdem sich italienische Künstler_innen beschwert hatten, dass ausländische Positionen zu viel Platz im

Hauptausstellungsgebäude einnehmen. Länder wurden eingeladen, ihre eigenen Pavillons zu errichten. Es kam nicht von ungefähr, dass die ersten Pavillons die der Kolonialmächte waren. Belgien 1907, gefolgt von Großbritannien, Deutschland und Ungarn (damals noch Teil der Österreichisch-Ungarischen Monarchie) im Jahr 1909. 1912 gesellten sich Frankreich und Schweden hinzu (Letzteres verkaufte seinen Pavillon kurz darauf in einer Art geopolitischem Immobilienmarkt an die Niederlande) und 1914 Russland. Während des Ersten Weltkriegs hielt die Biennale ihre Tore geschlossen und öffnete sie erst wieder 1920. Mit dem Erstarken des Faschismus in Italien wurde die Biennale bis 1942 zum Instrument direkter faschistischer Kontrolle. 1924 wurden Besucher_innen beim Haupteingang von einer Mussolinibüste begrüßt. Nichtsdestoweniger begann eine weitere Welle von Pavilloneröffnungen, einschließlich jener Österreichs.

1934, das Eröffnungsjahr des österreichischen Pavillons, war kein argloses Jahr. Hitler besuchte die Biennale auf Einladung Mussolinis, ließ den österreichischen Beitrag jedoch aus. 1938 wurde der österreichische Pavillon geschlossen und die österreichischen Künstler im deutschen Pavillon präsentiert. Der Hoffmann-Bau wurde zum Verkauf angeboten, doch ohne Erfolg. Ein Biennale-Plan aus dem Jahr 1938 zeigt den österreichischen Pavillon mit einer unbeschrifteten Fahne, die Räumlichkeiten wurden bis zu seiner Wiedereröffnung nach dem Krieg vom Cinecittà-Filmstudio als Lager genutzt.

Tatsächlich war kein einziges Biennalejahr arglos. Die Giardini sind ein Schlachtfeld, eigens konzipiert für Konflikte. Das Idyll der Bäume und das Gefühl, dem Rhythmus und der Dichte des venezianischen Alltags zu entrinnen – wobei Venedig selbst als berühmter Zufluchtsort vor der Welt gilt –, bieten keineswegs Schutz vor dem Blutvergießen brutaler Nationalismen,

Rassismen und Sexismen. Im Gegenteil: Die Giardini sind vielmehr ein Ort, an dem sich der ganze Stolz der Kolonialmächte und die dadurch erfolgreich erzeugten Minderwertigkeitsgefühle von Nationen – und Frauen –, denen der Zutritt zum Garten verwehrt blieb, exakt die Waage halten.

Und jetzt: die erste Einzelausstellung einer Künstlerin im österreichischen Pavillon. Aber nicht das erste Mal, dass ausschließlich Werke von Frauen gezeigt werden. 1980 lud Hans Hollein VALIE EXPORT und Maria Lassnig ein, die in den Räumlichkeiten einige überzeugende Interventionen schufen. Tatsächlich wurde der Pavillon, der derart viele Werke von Männern gezeigt hat, von Anfang an feminisiert. Nicht zufällig wurde Hoffmann ausdrücklich und wiederholt von seinem Rivalen und unermüdlichen Kritiker Adolf Loos feminisiert, der ihm vorwarf, zu leichtfüßig, sinnlich, dekorativ und leinwandhaft zu arbeiten, als wären seine Bauten aus Karton. Doch genau dieses Schlanke, diese Subtilität der abstrakten Ornamentierung und der minimalistischen Strukturen, akzentuiert durch zwei rote Sofas, die Hoffmann darin platzierte, verlieh dem Pavillon eine Aura extremer Moderne, ein Gefühl der Moderne, das sich mit der Zeit paradoxerweise verstärkt. Um es mit den Worten Holleins aus dem Jahr 1984 im Rahmen einer Ausstellung im Pavillon stattfindenden Ausstellung zu dessen 50-jährigem Jubiläum auszudrücken: „Hoffmann gelingt [es], Architektur in einer Absolutheit darzustellen, reduziert auf wesentliche Elemente, nahe der Zweckfreiheit“ – „tektonische Masse wird zerstört“¹. Wenn jede Linie eines Architekten, egal wie gut gemeint, ein brutaler Schnitt ist, und jede

¹ Hans Hollein, Der Pavillon Josef Hoffmanns auf der Biennale Venedig, in: ders. (Hg.), Josef Hoffmann, I 50 anni del Padiglione Austriaco. Biennale di Venezia. 50 Jahre österreichischer Pavillon. Biennale Venedig. The 50th Anniversary of the Austrian Pavilion. Biennale of Venice. Salzburg: Residenz, 1984, S. 18.

Gebäudemasse ein Klotz der Unterdrückung, dann ist bereits dieser eine Schnitt, den der Pavillon bietet, also diese Spaltung des Gartens durch eine dünne Leinwand mit einem Loch, die Eröffnung eines möglichen Dialogs mit den Ausgrenzungen und Unterdrückungen, die Architektur normalerweise betreibt.

Die Messer-Rosen sind deshalb so subversiv, weil sie diese Öffnung optimieren. Nichts wird verändert. Es ist, als habe die Künstlerin instinktiv das unterdrückte Unbewusste des Ortes durchstoßen. Für einen Moment quillt nun alles an die Oberfläche, in all seiner Anziehungskraft und Bedrohlichkeit. Das Blut, das den Boden der Giardini gestaltet und der laufenden National- und Genderpolitik neuen Elan gegeben hat, präsentiert sich jetzt als Kunstwerk – und zwingt uns zu denken.