

CARLOTTA CASTELLANI

# Der Salone Villa Romana

EIN INTERNATIONALER  
AUSSTELLUNGSRAUM  
IM FLORENZ  
DER 80ER JAHRE  
KURATIERT VON  
KATALIN BURMEISTER

REKONSTRUKTION  
EINES ARCHIVS  
(1979-2004)

*mit einer Einführung von*  
Maria Grazia Messina

*und einem Text von*  
Giovanna Uzzani

**gli  
orl**

CARLOTTA CASTELLANI

## Der Salone Villa Romana

EIN INTERNATIONALER  
AUSSTELLUNGSRAUM IM FLORENZ  
DER 80ER JAHRE  
KURATIERT VON KATALIN BURMEISTER

REKONSTRUKTION EINES ARCHIVS  
(1979-2004)

Diese Publikation wurde ermöglicht  
durch die Unterstützung von  
Fondazione CR Firenze  
Fondazione Ambron e Castiglioni  
Città Metropolitana di Firenze

Ein besonderer Dank geht an Herr Vittorio Nardini.

Herstellung  
Gli Ori, Pistoia

Graphische Gestaltung  
Gi Ori redazione

Übersetzung aus dem Italienischen  
und Redaktion  
Katha Schulte

Lektorat  
Laura Streller

Umschlaggestaltung  
Francesco Muzzi

Druck  
Baroni & Gori, Prato

ISBN: 978-88-7336-697-3

@ Copyright 2017 Villa Romana  
@ Copyright 2017 für den Verlag Gli Ori  
@ Copyright 2016-2017 die Autoren für ihre Texte  
Alle Rechte vorbehalten | All right reserved

www.villaromana.org  
www.gliori.it



## INHALT

|   |     |
|---|-----|
| Vorwort, <i>Angelika Stepken</i>  | 5   |
| Einleitung, <i>Maria Grazia Messina</i>   | 9   |
| Gründe für den Aufbau eines „erfundenen“ Archivs  | 13  |
| Adieu, siebziger Jahre:<br>Die Eröffnung des Salone Villa Romana (1979–2004)  | 19  |
| <b>AUSSTELLUNGSPROJEKTE: EINE AUSWAHL</b>   |     |
| Notizen zum Projekt Iride, <i>Giovanna Uzzani</i>   | 63  |
| Fotografie als Kunst und Fotografie in der Kunst<br>Ästhetik des Fragments im Rahmen der Spurensicherung<br>in der Villa Romana | 85  |
| Luciano Bartolini „in unendlicher Metamorphose“   | 97  |
| La Notte del Demonio von Michael Buthe  | 111 |
| Music is easy: Giuseppe Chiari und Enrico Pedrini   | 125 |
| Hommage an Fernando Melani, den „Künstler-Philosophen“  | 135 |
| Zwischen Biografie und Theater:<br>Fragilissimo von Marina Abramović  | 147 |
| Die Skulptur der achtziger Jahre: die Mercuriali  | 157 |
| <b>ZEITZEUGEN</b>   |     |
| Katalin Burmeister  | 183 |
| Paolo Masi und Carlo Bertocci   | 187 |
| Dorothee von Windheim   | 190 |
| Anne und Patrick Poirier  | 194 |
| Rune Mields   | 196 |
| Frank Dornseif  | 198 |
| Diego Esposito  | 200 |
| Renato Ranaldi  | 201 |
| Fabrizio Corneli  | 206 |
| Georg Baselitz  | 208 |
| Roberto Barni   | 209 |
| Riccardo Guarneri   | 210 |
| Marco Del Re  | 211 |
| Franco Ionda  | 212 |
| <b>KÜNSTLERBÜCHER</b>   | 215 |
| <b>AUSSTELLUNGEN IM SALONE VILLA ROMANA 1979-2004</b>   | 223 |
| Verzeichnis der Namen   | 258 |

Die Geschichte der Villa Romana als deutsches Künstlerhaus in Italien wird seit 112 Jahren fortgeschrieben. Abgesehen von zwei langen Unterbrechungen während der und nach den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts, beherbergt das Haus Jahr um Jahr die neuen Villa Romana-Preisträger, Künstler, die in Deutschland von einer Jury nominiert werden und dann zehn Monate mit einem Stipendium in Florenz leben und arbeiten. Bei ihrer Gründung im Jahre 1905 war die Villa kein nationales Projekt – wie die Villa Massimo oder die Villa Medici in Rom – sondern einer Initiative von Künstlern und Kunstfreunden zu verdanken, die im Licht des Südens Freiheit und Inspiration suchten. Dennoch blieb die Positionierung der Villa Romana lange von einem bi-nationalen Diskurs aus dem 19. Jahrhundert begleitet. Das ändert sich erst heute im Zeitalter von Mobilität und Migration und einem globalisierten Kunstbetrieb, in dem Künstler aus aller Welt temporär basiert sind – „based in“, zum Beispiel in Berlin. Die Praxis der Villa Romana in den 70er bis 90er Jahren war von einem deutsch-italienischen Dialog „beseelt“ und eben so sehr von dessen Auslassungen und Abgrenzungen markiert. Aus deutscher Perspektive war die Villa Romana ein Sehnsuchtsort in der Toskana, weit weg, eher ein Ort der Projektionen als der eines wachen Dialoges. Aus italienischer Sicht blieb die Villa Romana weitgehend ein besonderer Raum, der kaum einer institutionellen Kritik unterzogen oder im Zusammenhang mit der Kunstszene und ihren Politiken nördlich der Alpen gedacht wurde.

Nur unter diesen Vorzeichen ist es zu verstehen, dass eine jahrzehntelange Praxis der Villa Romana – nämlich die Ausstellungen im sogenannten „Salone“ von 1979 bis 2004 – nicht in die Geschichtsschreibung des Hauses eingegangen ist. Wobei die Geschichtsschreibung der Institution ohnehin eine Rekonstruktion ist, die ihr Direktor Joachim Burmeister (1973-2005) mit großer Hingabe nach den Verlusten der Kriege betrieben hat. Aber auch im voluminösen Katalog zum hundertjährigen Bestehen der Villa Romana, der 2005 anlässlich einer Jubiläumsausstellung in den Kunstsammlungen Weimar – leider nur in deutscher Sprache – erschien,

fehlen diese 86 Ausstellungen sowohl in der fotografischen Dokumentation wie in der kunsthistorischen Bewertung. Die Einschätzung, dass diese Ausstellungen nur „lokale“ Bedeutung gehabt hätten, widerspricht dem Gründungsauftrag des Hauses, das eindeutig der Förderung künstlerischer Produktion gewidmet ist. Sie spiegelt aber auch die angedeuteten „Auslassungen“ nationaler Sichtweisen wieder. Die Villa Romana – initiiert von Künstlern für Künstler – professionalisierte sich in den 70er Jahren, wie so viele andere Häuser in der Bundesrepublik auch, die einmal etwa als selbstorganisierter Kunst- oder Künstlerverein angefangen hatten und nun einen Direktor bekamen. Die Zeit der Direktorinnen schlug dann erst weitere drei Jahrzehnte später. Bis 1943 wurde die Villa Romana ehrenamtlich von Künstlern verwaltet, erst mit der Wiedereröffnung 1959 wurde ein Nicht-Künstler, der Professor für Kunst und Kunstgewerbe Kurt Hermann Rosenberg als leitender Hausherr bestellt. Von diesem Moment an war die Villa Romana nicht mehr nur ein Atelierhaus, sondern eine Institution, die sich mehr oder wenig öffentlich zu legitimieren hatte, hier wie dort. Der Salone der Villa – vom Namen her ein semi-öffentlicher, frühbürgerlicher Ort – institutionalisierte sich. Katalin Burmeister kuratierte hier ab 1979 ein Viertel Jahrhundert lang kontinuierlich Ausstellungen, die im wesentlichen KünstlerInnen deutscher oder italienischer Herkunft gewidmet waren. Insofern hat sie – noch vor der Zeit – als freie Kuratorin praktiziert, die dann auch außerhalb der Villa ihre Projekte verfolgte. Diese Ausstellungen im Salone waren es, die die Villa Romana zu einem öffentlichen Ort in Florenz werden liessen, der mit den Künstlern vor Ort kommunizierte und so eine eigene Florentiner (Kunst-) Geschichte schrieb. Die deutsche Geschichtsschreibung der Villa blieb indes in der Hand des Direktors.

Es war kein glücklicher Zufall, sondern der Initiative junger Kunsthistorikerinnen (Alessandra Acocella und Caterina Toschi) zu verdanken, die sich seit 2014 unter dem Namen „Senzacornice“ sehr engagiert einer zeitgenössischen Interpretation der jüngeren und internationalen Kunstszene in Florenz widmen, dass Carlotta Castellani das Archiv der Villa Romana entdeckte. Für das erste große Symposium von „Senzacornice“ – *Una città in prospettiva*, Palazzo Incontri, Florenz, 20. Mai 2015 – widmete sich Carlotta Castellani dem Thema *Il risveglio della Bella Addormentata: gli inizi di Joachim Burmeister a Villa Romana (1972-1979)* (Das Wiedererwachen von Dornröschen: die Anfänge von Joachim Burmeister in der Villa Romana) und verbrachte Monate im Archiv der Villa Romana, bzw. jenen Fragmenten eines Archivs, die überhaupt noch vorhanden waren. Sie entdeckte Negative und Kontaktabzüge, die seit Jahren nicht mehr gesichtet wurden, Notizen und Briefwechsel, die in Aktenordnern versunken, künstlerische Projekte, die kaum dokumentiert worden waren. Die Beiträge des Symposiums erschienen 2016 als Buch<sup>1</sup>. Ihr Beitrag sollte aber erst der Anfang einer mehrjährigen, akribischen Rekonstruktion institutioneller Praxis sein: Carlotta Castellani widmete sich der ungeschriebenen Geschichte der Villa Romana, der von Katalin Burmeister 25 Jahre lang kuratierten Ausstellungsreihe im Salone. Das vorliegende Buch rekonstruiert die Aktivitäten des Salone von 1979-2004. Viele Künstler haben mit Carlotta Castellani und Katalin Burmeister an dieser Rekonstruktion mitgewirkt, denn das Material im Archiv der Villa war äußerst lückenhaft. Ihnen allen dient unser großer Dank. Seit 1979 war die Villa Romana – so wie heute und natürlich anders als heute – ein Haus, in dem Künstler logieren, um sich konzentriert ihrer Arbeit zu widmen, und ein Haus, das aktiv in den öffentlichen künstlerischen Diskurs einwirkt.

Angelika Stepken  
Leiterin der Villa Romana

1. *Arte a Firenze 1970 - 2005. Una città in prospettiva*, hg. von A. Acocella und C. Toschi, Quodlibet, Macerata, 2016.

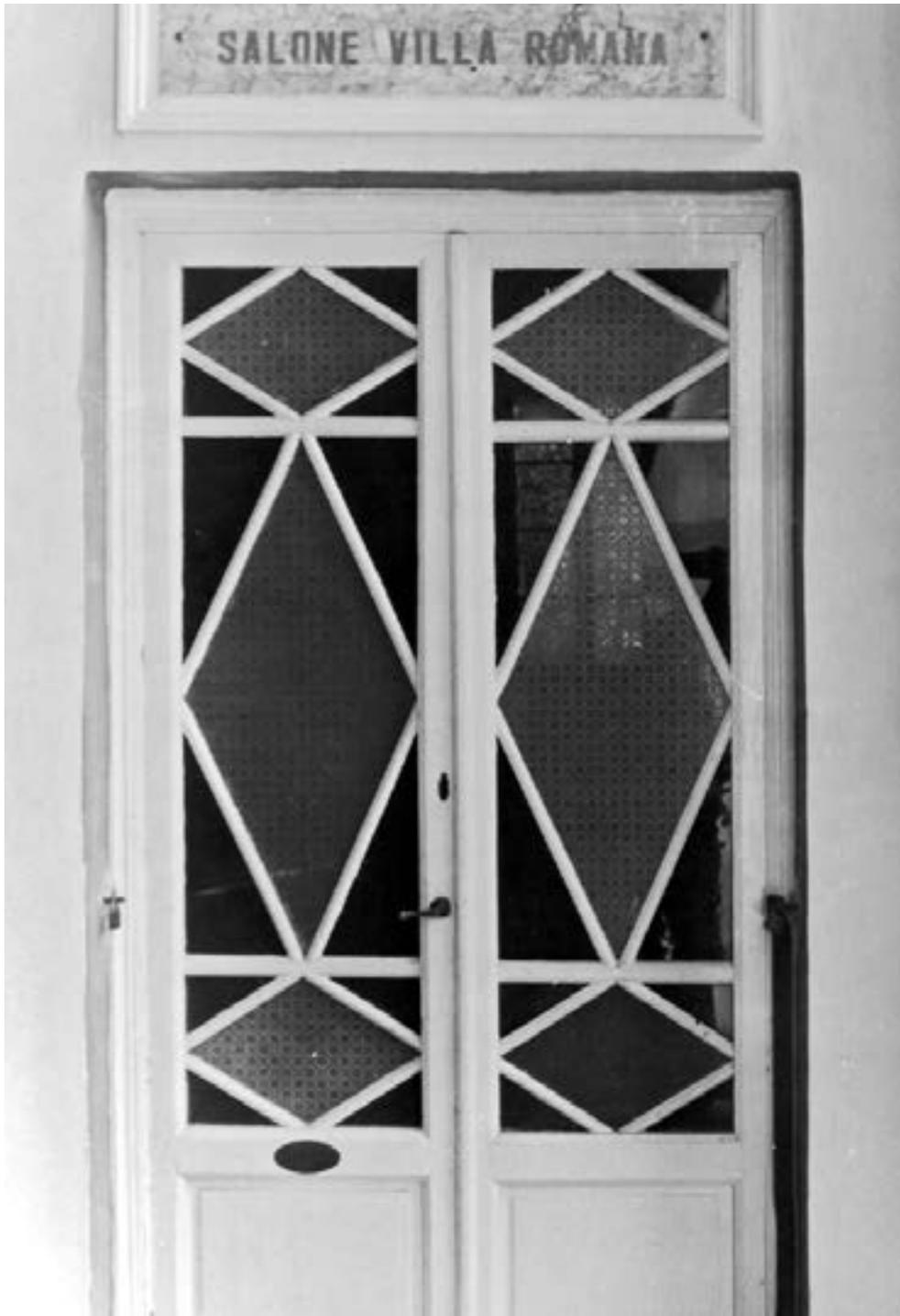
In unserer Vorstellung wird die Idee, die wir von Florenz haben, auch weiterhin von zwei Klischees am Leben gehalten: Da ist zum einen die Ausschließlichkeit, mit der die künstlerische Kultur der Renaissance, die hier entstand und sich entwickelte, Meisterwerk um Meisterwerk hervorgebracht hat, zum anderen die Tatsache, dass diese Stadt für ihr ausländisches Publikum das Sehnsuchtsziel einer Italienreise schlechthin darstellt, wobei die Begriffe Italien und Renaissance sich wechselseitig verstärken. Nachhaltig durch diese beiden Stereotypen beeinträchtigt, litt die Forschung zur zeitgenössischen Florentiner Kunst das ganze 20. Jahrhundert hindurch an einem Minderheitenstatus, auch wenn es seit den sechziger Jahren auf einigen Gebieten außerhalb des Mainstreams durchaus wegweisende Erscheinungen gab, die schon in Richtung Postmedialität deuteten, wie etwa die Visuelle Poesie oder die Radikale Architektur. Die Folge war eine Art erzwungener Unsichtbarkeit, welche die lebhaften Entwicklungen der Gegenwart zu einem Dasein in dem Schatten verdammt, der von den Gipfeln der Vergangenheit auf sie fiel; in fataler Folgerichtigkeit wurden zugereiste Wissenschaftler, Kunstinteressierte und Künstler in die Villen und Gärten in den Hügeln abgeschoben, in eine paradiesische Isolation; diese Besucher, die nach Florenz gekommen waren, um die Kunst unmittelbar vor Ort zu erleben, bekamen es nun tatsächlich nicht mit, in welchem Maße sich die künstlerischen Recherchen der Gegenwart rund um ihre Ghettos herum abspielten und verhandelt wurden. Es ist anzunehmen, dass es Überlegungen dieser Art waren, die Anfang der achtziger Jahre Katalin Burmeister zu ihrem beispiellosen Erfindungsreichtum herausforderten, unterstützt durch ihren Mann Joachim – damals Direktor der Villa Romana, jener Institution, die schon seit 1905 auf Betreiben Max Klingers deutschen Künstlern durch Stipendien einen Bildungsaufenthalt in Italien ermöglichte. Mit Alessandro Vezzosi stand Katalin Burmeister bald ein junger toskanischer Kunstkritiker zur Seite, der ein besonderes Interesse daran hatte, künstlerische Prozesse innerhalb ihrer jeweiligen anthropozoologischen Zusammenhänge und deren spezifischer Dynamik produktiv zu machen. Im Fall der Villa Romana ging es aufgrund ihrer konkreten Lage im Florentiner Stadtgebiet darum, sie an das Viertel des Oltrarno rund um die Piazza Santo Spirito mit seiner lebendigen Handwerkstradition zurückzubinden. Dies zeigt sich etwa an der Arbeit des Künstlers Mario Mariotti, der den Burmeisters sehr nahestand. Nachdem sich die Initiatoren in der Analyse einig waren und ähnliche Ziele verfolgten, entstand im Herbst 1979 ohne jede institutionelle oder finanzielle Rücken- deckung der Salone Villa Romana – getragen einzig und allein von der

Gastfreundschaft des Hauses: eine Ausstellungsinitiative, die die zeitgenössische Florentiner Kunstgeschichte prägen sollte, indem sie eine Art Werkstatt für Beziehungen und Begegnungen wurde. Hier trafen Künstler, die vorwiegend aus Deutschland stammten und denen inzwischen das Potenzial der zeitgenössischen Strömungen in Florenz jenseits des historischen Erbes bewusst wurde, auf florentinische Künstler, denen sich hier eine Gelegenheit bot, sich in ein internationales Umfeld einzubringen. Dieses Buch möchte das erste Jahrzehnt des Salone eingehend untersuchen, indem es die bemerkenswert vielseitige und intensive Ausstellungstätigkeit in seinen Räumen rekonstruiert; dabei beruht es auf einer Wette, die anfangs fast genauso riskant erschienen sein mag wie der Sprung ins Ungewisse, den das Trio Burmeister-Vezzosi wagte. Denn die Villa Romana verfügt nicht über ein Archiv, das ausdrücklich den Aktivitäten des Salone gewidmet wäre, sondern nur über verschiedenartige Bestände, die ihn tangieren: Fotos, Schriftverkehr, einen Teil der Einladungen, die wenigen Kataloge, die erschienen sind. Wie Carlotta Castellani erläutert, musste das Archiv allererst „erfunden“, also überhaupt erst zusammengetragen werden, indem man sich unmittelbar an die Künstler und Kritiker wandte, die sowohl Protagonisten als auch unmittelbare Zeugen jener Zeit waren. Eine Forschungsmethode, die Schule machen könnte mit der umsichtigen Art, wie sie vor allem Abwesendem nachgeht – dem Korpus der Negative und Kontaktbögen etwa, von denen damals keine Abzüge gemacht worden waren, die jetzt aber helfen, neu zu bestimmen, wie die Ausstellungen ausgesehen haben müssen, und zuverlässig die jeweils gezeigten Arbeiten zu identifizieren; oder, wie im Fall von *Fragilissimo* von Marina Abramović (1985), womöglich auf Grundlage einzelner erhaltener Spuren eine verschollene Performance zu visualisieren, die einen entscheidenden Punkt im Werdegang der Künstlerin markiert. Im Laufe der Geschichte tauchen grundlegende Tatsachen und Problemstellungen auf, die belegen, dass man sich in Florenz, was die zentralen Motive künstlerischen Arbeitens in den achtziger Jahren betrifft, ganz auf der Höhe der Zeit bewegte. Dabei konnten in der Villa Romana Praktiken erprobt werden, die sich später allgemein verbreiten sollten. Man erinnere sich nur an die Ausstellungszyklen, die die Überschneidungen zwischen Malerei und Fotografie zum Gegenstand hatten, oder an die neuen Möglichkeiten der Skulptur, die sich aus der Installation ergaben. Und ebenso an die Wechselwirkungen zwischen künstlerischer Forschung und anthropologischen Ansätzen, die in der Stadt bereits von der Galerie Schema vorweggenommen worden waren. Sie erhielten durch den Beitrag des genuesischen Künstlers Claudio Costa

einen kräftigen Impuls und mündeten schließlich in die ganz unterschiedlichen Arbeiten von Dorothee von Windheim und Luciano Bartolini, den beiden Künstlern, die, zusammen mit Michael Buthe, in besonderem Maße für die Interessen und Kräfte stehen, die die Auseinandersetzungen und Debatten in der Villa in jenem Jahrzehnt antrieben. Seine Ausstellungsaktivitäten bestreitet der Salone Villa Romana, sei es, um die Aufbaukosten gering zu halten, sei es, um sowohl Gelegenheiten zum Experimentieren anzubieten als auch anzuregen, mit den *Gastkünstlern* – das heißt nicht allein den deutschen Preisträger, sondern auch einer regen Schar von florentinischen Künstlern, Ex-Preisträgern und anderen ausländischen Gästen, denen ein Atelier angeboten wird, um etwas für den Salone zu produzieren. Dieses Vorgehen übernimmt der Sammler Giuliano Gori in denselben Jahren erfolgreich für die in der Nähe gelegene Villa di Celle, vermutlich durch Amnon Barzels Vermittlung; der Kritiker hielt sich 1981 für ein paar Monate in der Villa Romana auf, war für Gori kuratorisch tätig und darüber hinaus ab 1988 erster Direktor des Centro Pecci in Prato. In der ersten Begeisterung nahm der Salone Villa Romana gleich für 1982 ein anspruchsvolles Projekt in Angriff: die Ausstellung *Iride. Schedule d'arte*, die Giovanna Uzzani als damalige Besucherin der Veranstaltung in diesem Buch noch einmal Revue passieren lässt. Mit ihren fünfzig teilnehmenden Florentiner Künstlern, die erstmals in dieser Ausstellung zusammenkamen, bildete sie, auch in der Unterschiedlichkeit der präsentierten Entwürfe, eine Art Blaupause für den Ausstellungszyklus *Made in Florence*, den anschließend das Kulturreferat ausrichtete. Dies war wohl das erste Zeichen einer wirklichen Beteiligung der städtischen Institutionen an einer Hinwendung zu zeitgenössischen künstlerischen Recherchen, während sich die Frage nach einem Museum für zeitgenössische Kunst, bis heute unerfüllt, weiterhin in leeren Reden erschöpft. Die Geschichte des Salone wird durch die vorliegende Studie neu verhandelt. Sein dauerhafter Wert ist nicht nur der Tatsache zuzuschreiben, dass er dem Austausch zwischen Künstlern effektiv einen Raum gab, sondern vor allem, dass er auf pragmatische Weise zum Modell eines weitläufigen Netzes zwischen privaten Stiftungen, Galerien und Sammlern geworden ist, das endlich sogar auf das Planungsverhalten der städtischen Institutionen übergriff; ein Modell, das sich gerade als das geeignetste erweist, um für die Kunst in unseren Städten die Anforderungen der Gegenwart geltend zu machen.

Maria Grazia Messina

## GRÜNDE FÜR DEN AUFBAU EINES „ERFUNDENEN“ ARCHIVS



**Abb. 1. Der Eingang  
zum Salone Villa  
Romana, 1980,  
Fotografie, AVR**

Die Villa Romana entsteht 1905 auf Betreiben Max Klingers (1857–1920) als Aufenthaltsort für Künstler in Florenz. Dem Maler erschien das elegante Gebäude aus dem 19. Jahrhundert außerhalb der Stadtmauern an der Straße nach Siena als besonders geeignet, um dort jedes Jahr für einige Monate vier Künstler aufzunehmen, die von einer Jury für ein Aufenthaltsstipendium ausgewählt wurden. Inmitten eines weitläufigen Gartens, umgeben von Hügeln, fiel die Wahl gerade wegen ihrer Lage auf die Villa, die es ihren Gästen bis heute erlaubt, in ruhiger Atmosphäre fernab des Stadtzentrums zu arbeiten. Hatten die Künstler diesen Umstand bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs noch sehr geschätzt, so wird die dezentrale Lage der Villa nach ihrer Wiedereröffnung 1959 als problematischer erachtet. Um die Gastkünstler nicht vom Stadtleben zu isolieren, eröffnet deshalb 1979 ein Ausstellungsraum in der Residenz; der Salone Villa Romana [Abb. 1], den Katalin Burmeister mit Unterstützung des damaligen Direktors Joachim Burmeister kuratiert. In den Publikationen zur Geschichte der Villa Romana und in der Literatur zur zeitgenössischen Kunst in der Toskana seit den sechziger Jahren<sup>1</sup> finden sich zwar zahlreiche Hinweise auf das Programm des Salone, er wird darin jedoch nicht systematisch abgehandelt. Meist wird er vielmehr als eine Art Beiwerk zu den Veranstaltungen der Villa dargestellt, wobei weder die Kontinuität der Programmgestaltung noch die bedeutende Rolle der Kuratorin deutlich wird.

Diese Rekonstruktion begann damit, dass beim Ordnen des Institutsarchivs<sup>2</sup> ein Umschlag mit handgeschriebenen Einladungen und kleinformatischen Künstlerbüchern zum Vorschein kam, der Rückschlüsse auf eine ununterbrochene Ausstellungstätigkeit in den Räumen in der Via Senese über einen Zeitraum von über zwanzig Jahren (1979–2004) zuließ. Das Fehlen weiterführender Belege entspricht dem derzeitigen Zustand des

Im Folgenden steht in den Fußnoten und Bildunterschriften das Kürzel AVR für das Archiv der Villa Romana.  
**1.** Es sei an dieser Stelle hingewiesen auf: M. PRATESI und G. UZZANI, *La Toscana*, Venedig, Marsilio Editore, 1991, S. 321–323; *Magnete. Presenze artistiche straniere in Toscana nella seconda metà del XX secolo*, hg. v. A. Vettese, Fattoria di Celle, Santomato di Pistoia, 03.06.–30.09.2002, Montecatini, Maschietto Editore, 2002, S. 183–188.

**2.** Die erste Ordnung des Archivs besorgte zwischen 2004 und 2005 Silvia Garinei.

Archivs der Villa Romana, das in Hinsicht auf die Geschichte des Salone eine Grauzone aufweist; aus dieser Zone muss man sich „herausbewegen, um das Archiv als Dispositiv und kulturelle Deutungs- und Erkenntnisstrategie zu begreifen“.<sup>3</sup> Für den Zeitraum, um den es hier gehen soll, hat die Dokumentation, wie sie bis heute erhalten ist, Joachim Burmeister zusammengetragen und geordnet. Als Direktor der Villa Romana von 1972 bis 2005 hatte Burmeister die „Organisationsgewalt“<sup>4</sup> über diese inne und legte die Struktur des Archivs in zwei großen Blöcken an: dem Bestand an schriftlichen Unterlagen und dem fotografischen Archiv [Abb. 2]. Die Gesamtheit der schriftlichen Dokumente ist nach chronologischen und typologischen Gesichtspunkten unterteilt: Ein Teil ist der Leitung der Villa zugeordnet, ein anderer den Stipendiaten, auch *Preisträger* genannt, und ein dritter den Künstlern, die über kürzere Zeiträume im Haus zu Gast waren (*Gastkünstler*); ein weiterer Unterbereich ist der Zusammenarbeit der Villa mit externen Institutionen gewidmet. Augenscheinlich fehlt ein Fokus auf die Dokumentation der Aktivitäten des Salone. Viele der im fotografischen Archiv versammelten Bilder wurden ihrerseits von Joachim Burmeister selbst aufgenommen, auch sie sind chronologisch geordnet. Obwohl die Anzahl der Fotos beträchtlich ist, lässt sich an der Art der Motive ablesen, dass das Interesse an einer Dokumentation des Ausstellungen im Salone gering war, stellen die Aufnahmen von den Veranstaltungen doch eher das „Leben in der Villa“ in den Mittelpunkt als die dort gezeigten Arbeiten. Neben diesem Material ist noch ein zweiter Archivbestand aufgetaucht, von geringerem Umfang und weniger geordnet. Er besteht aus Katalin Burmeisters Korrespondenz aus dem Zeitraum zwischen 1980 und 1988 sowie einzelnen Ordnern zu einigen der Künstler, die im Salone ausgestellt haben. Aus der Lektüre dieser Unterlagen geht deutlich die zentrale Rolle hervor, die der Leiterin bei der Organisation der Ausstellungen zufiel, auch wenn die Materialien Lücken aufweisen und keine vollständige Rekonstruktion der Ereignisse erlauben.<sup>5</sup> Der Archivbestand Katalin Burmeisters und die seitens der Villa publizierten Einladungen, Kataloge und Jahrbücher, denen die genauen Veranstaltungsdaten zu entnehmen sind,<sup>6</sup> schaffen die Grundlage dafür, die Geschichte der Ausstellungen in diesen Räumen erstmals in Grundzügen darzustellen. Dadurch wird es möglich, sowohl die tiefe Verbundenheit des Instituts mit dem künstlerischen Milieu der Stadt als auch seine internationale Ausrichtung zu verstehen. So entstand die Idee, ein digitales Archiv neu aufzubauen, beziehungsweise eines, das nach einer Definition Tiziana Serenas „als virtuelles Archiv zweiten Grades die Begriffe

3. T. SERENA, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in: *Gli archivi fotografici delle soprintendenze*, hg. v. A. M. Spiazzi, S. 122. Mein besonderer Dank gilt Tiziana Serena für wichtige Hinweise, durch die es mir möglich wurde, den aktuellen Zustand des Archivs der Villa Romana aus einer neuen kritischen Perspektive zu erfassen.

4. Ebd., S. 112.

5. Für die Rekonstruktion erwies sich auch der Bücherbestand der Villa Romana als sehr hilfreich, der heute einesteils in der Bibliothek des Instituts verwahrt wird, zum anderen Teil in der des Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci.

6. In den Jahrbüchern finden sich gelegentlich auch einzelne Fotos zu den Ausstellungen des Salone.



Abb. 2. Das Archiv der Villa Romana, 2017, Fotografie, AVR

der ‚Herkunft‘ und des ‚Unbeabsichtigten‘ unterläuft und sich in eine Typologie der ‚erfundenen Archive‘ einfügt“.<sup>7</sup> Es handelt sich also um ein virtuelles Archiv, das sich durch ein entschieden interpretatives Vorgehen auszeichnet, abzulesen an der Wahl der aufzubewahrenden Materialien nach Maßgabe der Narration, der man unter allen möglichen den Vorrang gibt, nämlich der über den Salone. Der nächste Schritt bestand darin, die Negative und Kontaktabzüge zu sichten, die im Archiv erhalten und chronologisch geordnet waren, um aus dem fotografischen „Ausschuss“ nach Möglichkeit brauchbare Bilder zu den einzelnen Ausstellungen herauszusuchen. Im Zuge der Sichtung dieses Materials lässt sich der Entstehungsprozess des Archivs nachverfolgen, der ganz offensichtlich einer bestimmten Narration gefolgt ist, während er andere Interpretationen vernachlässigt hat. So sind auf jedem einzelnen Kontaktabzug die Fotos rot markiert [Abb. 3], die Joachim Burmeister entwickeln lassen wollte, und obwohl es darauf auch viele Aufnahmen sowohl vom Aufbau der Ausstellungen als auch von den gezeigten Arbeiten gab, wurden diese

7. T. SERENA, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate*, O.o. a, S. 117.



Abb. 3. Kontaktabzüge, 2017, Fotografie, AVR

fast immer ausgemustert und somit für die Dokumentation der Geschichte der Villa für unbrauchbar erklärt. Die Gesamtheit dieses Ausschusses bildet die Grundlage unseres „erfundenen Archivs“.

Bei der vorliegenden Rekonstruktion war die Beteiligung Katalin Burmeisters, die seit Sommer 2014 geduldig bei der Identifizierung und Untersuchung des Materials mitgewirkt hat, von fundamentaler Bedeutung; sie verdankt sich ihrer unmittelbaren Begutachtung als Zeitzeugin. Dank ihrer Unterstützung konnten wir Kontakt zu sehr vielen der an den jeweiligen Ausstellungen beteiligten Künstler aufnehmen und sie bitten, Unterlagen über den Salone aus ihrem Besitz mit der Villa zu teilen. Vor diesem Hintergrund wird die Verschiedenartigkeit des Bildmaterials, das in diesem Band vorgestellt wird, nachvollziehbar, das sich aus Digitalabzügen von Negativen, Farbfotos und Diapositiven zusammensetzt, die uns die Künstler überlassen haben; Scans von Zeitungsartikeln und Ausstellungskatalogen ergänzen die Fotos aus dem Archiv. Bei der Auswahl der Materialien für die Präsentation war ausschlaggebend, dass diese die Aktivitäten des Salone insbesondere im ersten Jahrzehnt seines Bestehens umfassend dokumentieren sollten; dabei wurde versucht, die Geschichte seiner Entstehung sowie die Zielsetzung des Raums und seine engen Beziehungen zum Florentiner Kontext eingehend zu beleuchten. In diesem Sinne wird der einführende Teil zu den Aktivitäten des Salone ergänzt durch die schwerpunktmäßige Betrachtung einiger Episoden, die für Katalin Burmeisters Vorgehensweise und die kuratorische Ausrichtung, die sie damit verfolgte, besonders repräsentativ sind – als „Knoten eines Netzwerks“<sup>8</sup> also, die weniger wegen ihrer mehr oder weniger großen Wichtigkeit ausgewählt wurden als weil sie beispielhaft für die charakteristischen Ereignisse jener Zeit stehen, um die es hier geht. In diesem Zusammenhang erscheint die Ausstellung *Iride. Schedule d'arte* von 1982, an der über 50 Künstlerinnen und Künstler beteiligt waren, als besonders bedeutsam. Dank der wertvollen Mitarbeit Giovanna Uzzanis als Kritikerin, die den Salone bereits als Studentin der Kunstgeschichte besuchte,<sup>9</sup> war es möglich, diesen Band um eine persönliche Lektüre jener Ausstellung zu ergänzen, die die Wissenschaftlerin damals mit einer Gruppe von Studierenden in Begleitung ihres Professors, Carlo Del Bravo, besuchte. Wenngleich die neunziger Jahre nicht eigens untersucht werden, da im Archiv die Unterlagen zu den Ausstellungen im Einzelnen fehlen, haben wir dennoch versucht, diesen Mangel auszugleichen, indem wir am Ende des Buchs einen chronologischen Überblick aller Ausstellungen geben, die dort stattgefunden haben, mit Angaben zu den ausgestellten Werken und bibliografischen Hinweisen. Diesen vorangestellt sind Interviews und Zeitzeugenberichte von Künstlern, die mit dem Salone zusammengearbeitet haben und die mit ihren Erinnerungen die vorliegende Erzählung abrunden.

8. Vgl. M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Mailand, Rizzoli, 1969 [deutsch: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973].

9. Für eine Einführung zum Florenz der achtziger Jahre siehe auch: G. UZZANI, *Attraverso gli Ottanta*, in: „L'Artista“, 1993, S. 150–195.