

Zwischen Angst und Langeweile

Die 50. Biennale von Venedig 2003

Seit mehr als 100 Jahren ist die Biennale von Venedig das wirkliche Weltereignis der Kunst. Sie steht im Rampenlicht des Interesses und im Bann der Selbstversessenheit. Schon allein deshalb ist sie im Wettkampf mit sich selbst: immer größer, immer breiter, immer höher hinaus. Erst waren es die Länderpavillons, die an Zahl zunahmen; dann traten die ehemaligen Militär-Areale hinzu, die Corderie und das Arsenal, und nicht zuletzt die begleitenden Ausstellungen und Events, welche die ganze Stadt mit dem Geschehen in den Giardini vernetzten. Zuletzt war es der Starkult der Kuratoren, der die Biennale prägte. Jean Clair, Germano Celant und gleich zweimal Harald Szeemann gaben ihre Visitenkarte ab. Als die großen alten Männer verstanden sie sich auf das Geschäft solcher Großereignisse und wußten ihre quantitativen Herausforderungen zu bändigen. Die Zeit war ohne Zweifel reif für Änderungen und Begrenzungen. Offensichtlich wurde die Kritik verstanden. Jedenfalls wollte man es jetzt anders machen: Reduktion war angesagt, Differenzierung geplant. Was herauskam, war ein Desaster.

Der vielseitige Francesco Bonami, von Geburt Florentiner, vom Lebensgefühl polyglotter Amerikaner, lebt seit 16 Jahren in den USA, zuerst als Korrespondent der italienischen Zeitschrift „Flash Art International“ in New York, dann umtriebig in vielen Ausstellungsprojekten und zuletzt als Manilow Senior Curator im ambitionierten Museum of Contemporary Art in Chicago. Der Ausbruch aus den kritischen Engpässen schien zunächst gelungen. Statt einer einzigen zentralen Leitung ein Team, statt Eindeutigkeit Pluralismus, statt eines einheitlichen Konzepts die „Diktatur des Betrachters“, was immer das heißen sollte. Große Namen rief er sich zur Seite: Daniel Birnbaum, Catherine David, Hans-Ulrich Obrist, Gabriel Orozco, Igor Zabel und andere. Den großen Kuchen einer Einheitsshow im endlosen Arsenal wollte man sich teilen. Klingende Titel tragen die einzelnen Kuchenstücke: „Delays and Revolutions“, „Individual Systems“, „Zone of Urgency“, „The Everyday Altered“, „Utopia Station“ usw. Nur: Der rote Faden, ein Grundmotiv fehlt. Statt klarer Kriterien, ein assoziativ vermitteltes Vielerlei.

Auf der Strecke bleibt der Betrachter. Die Rede von seiner Diktatur ist ein Hohn. Er selbst geht verloren im Chaos des Vielen. Die Revolution frißt ihre Kinder. Die Ausstellung: noch größer. Die Wege: noch länger. Die schriftlichen Konzepte: noch schwerer zu schleppen in den schwül-heißen Tagen Venedigs bei der Eröffnung.

Allein 19 internationale Sonderausstellungen sind zu besuchen, mehr als 60 nationale Pavillons abzuschreiten, von sonstigen Parallelveranstaltungen ganz zu schweigen. Es sind immerhin mehr als 350 künstlerische Positionen, die ersehen und betrachtet sein wollen. Wer wollte da nicht kapitulieren! Was bleibt: ein sehnuchtsvoll konservativer Blick zurück zu den großen alten Männern, die wenigstens ihr Geschäft verstehen und didaktisch an den Betrachter denken, statt an seine Diktatur.

Gleichwohl: Wo viel Schatten, ist auch Licht. Santiago Sierra ist eines, Christoph Schlingensief ein anderes. Und dann sind da noch ein Österreicher und zwei Schweizer: Arnulf Rainer sowie Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger.

Santiago Sierra

Der 1966 in Spanien geborene und seit 1996 in Mexiko-Stadt lebende Santiago Sierra wurde in diesem Jahr auserkoren, den spanischen Pavillon zu gestalten. Auf den letzten Biennalen fiel der spanische Beitrag stets durch eine besonders sorgfältige und vor allem kunstbezogene Auswahl auf. Die Überraschung war nicht gering, als sein Name als diesjähriger Kandidat bekannt gemacht wurde. Immerhin ist er seit einigen Jahren durch forciert sozialkritische und spektakuläre Aktionen aufgefallen. Man denke an seine Autobahnaktion, als er einen kilometerlangen Stau auslöste und diesen kurzerhand in eine Kunstaktion umwandelte; man erinnere sich an die von ihm bezahlten Straßenjungen und Prostituierten, denen er gegen Honorar je eine Linie auf den Rücken tätowieren ließ; oder an den entführten Bus, in den er gutbetuchte Galeriebesucher in den Slums der mexikanischen Metropole absetzen ließ; oder an die Hunderte von Arbeitslosen, die er in eines der bekanntesten mexikanischen Museen bestellte, damit sie dort bei einer Eröffnung in einer schweigenden Gruppe herumstanden, ganz zum Unwohlsein des schicken Publikums. Sierra ließ sich von den zum Himmel schreienden sozialen Spannungen einer der größten Städte der Welt und von dem zynischen Arm-Reich-Gefälle stark bis verzweifelt berühren und gab in einer in der Kunst lange nicht mehr gekannten Weise seinem Werk eine entsprechend sozialkritische Prägung. Sierras Name löste also von seiner bisherigen künstlerischen Vita her entsprechende Erwartungen aus. Und denen wurde er durchaus gerecht.

Wer den spanischen Pavillon sucht und betreten will, fühlt sich schon aus der Distanz verwirrt, ist doch der Name des stolzen Volkes über dem Eingang mit Planen verhüllt. Die Tür ist nicht verschlossen, das Ganze erweckt den Eindruck einer Baustelle. Der Besucher läuft vor eine grob gemauerte, unverputzte Wand aus Bimssteinen. Nach rechts und nach links sind in einem sehr schmalen Gang offensichtlich die Toilettenzeilen abgebrochen worden. Ein Becken und eine Schüssel hängen noch an der Außenwand. Sonst ist nichts zu sehen. Ein kleines Schild weist darauf hin, daß sich der Eingang hinten befindet. „Für Spanier“, steht da verwir-

rend. Für Spanier? Ja, nur für Spanier, auf der Rückseite! Auf die konsequente Beachtung der Regel achten zwei athletische Italiener in spanischen Uniformen, die korrekt die staatlichen Behördenvertreter mimen und strikt wie korrekt, kraftvoll wie drohend ihre Anweisungen durchsetzen. Pflicht ist Pflicht. Erzählt wird noch, wie elegante Damen der Guggenheim-Foundation durch Nennung des auch in Spanien klangvollen Namens „Guggenheim“ abgewiesen wurden. Aber vielleicht wirkt der Name auch nur im Baskenland respekttheischend.

Ansonsten ist noch eine andere Geschichte zu hören: Gut drei Wochen vor der Eröffnung soll im spanischen Pavillon eine Aktion ohne Publikum stattgefunden haben. Eine alte Frau, die einen hohen spitzen Hut trug, wie man ihn von den Gemälden Goyas kennt, sei mit dem Gesicht zur Wand eine Stunde lang auf einem Hocker gesessen. Nichts sei passiert. Dann sei sie aufgestanden und weggegangen.

Das also war die Installation mit dem Titel: „Eine Wand verschließt einen Raum“. Trauer muß España tragen. Geschichten und Ikonoklasmen als Kunstaktion. Kein anderer Pavillon mutierte auf dieser Biennale so konsequent zum künstlerischen Gegenstand, der die Menschen berührte, aufregte und persönlich anging. In klarer Kalkulation inszenatorischer Wirkungen, wie sie seit Joseph Beuys oder James Lee Byars kaum einem anderen mehr gelungen sind, plazierte jemand harte gesellschaftliche Realitäten der Gegenwart mitten in die Kunstszene. Das Publikum, stets hungrig auf spektakulär Neues, Überraschendes, ist weithin verwirrt. Das erging der Guggenheim-Delegation nicht anders als dem normalen Besucher, der mit seinen Empfindungen ehrlich umgeht. Es trifft und verletzt, wenn man unbegründet abgewiesen wird, wo man bislang willkommen war. Es ist eine Sache, über sogenannte EU-Außengrenzen zu diskutieren, und eine ganz andere, sie hautnah zu erfahren. In einer Zeit zwanghafter Besitzstandssicherung, wie dieses schreckliche Wort heißt, wird der Status quo höher eingestuft als die ernsthaft globalen Fragen nach Menschenwürde, Gerechtigkeit und Freiheit.

Santiago Sierra bezieht diese Installation auf Spanien, das Land, welches er verlassen hat und dessen Pavillon er dennoch bespielen darf. Aber er meint damit sicher auch Italien und Polen oder irgendein anderes Land; vielleicht sogar die Kunst auf der Biennale. Die Nationenhäuser sind – wenn schon verglichen werden soll – im Ganzen immer noch das Beste auf dieser Biennale und bleiben als Organisationsformen der Kunst fragwürdig.

Auf der spielerischen Suche nach Kunst läßt dieser Künstler den Besucher einfach vor die leere Wand laufen. So wird Kunst wieder zur Frage, auch für den Betrachter. Denn im Zentrum von Santiago Sierras Installation steht eine andere Wirklichkeit. „Vielleicht erfahren wir so etwas sehr Brutales über die Realität?“ – gibt er einem irritiert dreinschauenden Journalisten zum Besten. „Aber genau das ist es, was um uns herum passiert.“

Christoph Schlingensief

Die Realität ist für viele Menschen beängstigend. Ängste vor Terror, um den Arbeitsplatz, um das tägliche Überleben, vor der Perspektivlosigkeit bis hin zu der Angst geboren zu werden. „Ich habe Angst“, schrieb vor Jahren die deutsche Künstlerin Rosemarie Trockel über einen Altar in Köln und an eine Museumswand in Melbourne. Die Angst geht um die Welt. Schon bevor sie dramatisch wird, ist sie ein Urphänomen, das dem menschlichen Leben von Anfang an mitgegeben zu sein scheint. Nach Kierkegaard ist sie von der Furcht zu unterscheiden. Angst hat der Mensch, ängstlich ist aber auch das Tier. Es ist der Schrecken vor dem Unbestimmten, dem Nichts etwa; vor dem Bedrohenden oder dem Tod. Angst überwiegt die Selbstsicherheit. Ist sie stark, schweigt sie – ohne aber zu verschwinden. Angst könne warnen oder dumm machen, ist zu lesen. Sie kann begründet sein oder erschwindelt. Vor allem aber fordert sie heraus.

Diesem Phänomen der Angst stellt sich auf der Biennale ausdrücklich der Berliner Theaterregisseur, Konzept- und Aktionskünstler Christoph Schlingensief (geb. 1960).

Er ruft eine Kirche der Angst aus: die „Church of Fear“ (Abb. 1). Neben allem inszenatorischen Geschick seines Auftretens an zwei zentralen Stellen in Venedig, am Eingang der Giardini und am Ende des Arsénale: Er weiß um die zwei Facetten der Angst; er kennt die, welche unter ihr leiden, und die, welche damit ihr Geschäft betreiben. Darum ruft er zur Gründung einer kirchenähnlichen Gemeinschaft der Angstgeschädigten auf: „Kampf dem Terrormonopol der Politik! Kampf ihren angeblich erleuchteten Führern! Sabotage der Angst produzierenden Medienmaschinerie.“ Die Geängstigten haben eine bisher ungenutzte Chance, sich zu ihrer Angst zu bekennen und sie so in ihren Auswirkungen zu bannen.

Angst fixiert – oder fordert heraus. Religion, Kunst und Philosophie sind seit jeher Weisen und Wege, mit denen der Mensch dieser Übermacht zu begegnen sucht. So sucht er sich in der Welt dennoch zu behaupten. Er setzt dem Bann einen anderen entgegen: den seines Verstehens, seines Wissens, seines Glaubens und seiner Kreativität. Er baut einen Wall sogenannter sinnträchtiger Muster: Mythen, Geschichten, Konstrukte und Erfahrungen. So fixiert er seine schwankenden Gefühls- und Bewußtseinslagen. In apokalyptischen Visionen, Jüngsten Gerichten und kunstvollen Schutzburgen birgt er sich in angstfreie Welten, von denen aus er wähnt, den existentiellen Gefahren wehren zu können. Doch sind dies eher gebrechliche Fluchtburgen und Scheinwelten. Vertröstungen und Gettos haben den Angstbesessenen nie geholfen. Die so Gescheiterten waren daher – in sich und an sich gebrochen – um so mehr schutzloses Freiwild, das zur Ausbeutung oder zum Abschluß freigegeben war. Aber Schlingensief weiß um die einfache, ebenso psychologische wie politische Einsicht: Wer sich zu seiner Angst bekennt, wird an ihr erstarken. Darum der Aufruf zum Zusammenschluß und Widerstand: „Kämpfen



Abb. 1: Christoph Schlingensiefel, Church of Fear

(Photo: Guido Schlimbach)

Sie mit! Schließen Sie sich an! Werden Sie Mitglied durch das Bekenntnis zur Angst! Man hat uns den Glauben genommen, unsere Angst nimmt man uns nicht!“

Die Church of Fear besteht in der Biennale aus einer kleinen Kapelle und einer Missions-Station. Das weiß gestrichene Holzkirchlein im New-England-Stil hat im Innern zwei Räume, eine offene Eingangshalle und einen verschlossenen Versammlungsraum. Die alten Sakralbauten nutzten den Eingangsort oft als Paradies, wo der Besucher ankam und sich vor dem Eintritt ins Heiligtum sammelte. Hier aber ist kein beschwörendes Jüngstes Gericht angebracht, sondern da steht überraschenderweise ein Beichtstuhl. Vielleicht aber war schon der filzverhängte Windfang am Eingang ein Wink in diese Richtung. Ließ sich der Betrachter auf diese Situation ein und kniete nieder, um den Beichtstuhl zu besetzen, und schaute durch den kleinen schmalen Schlitz, dann sah er ein Video von der Missions-Station dieser Kirche am Anfang der Giardini, wo die Glaubensbrüder und -schwestern in einer Art prophetischer Zeichenaktion auf Pfählen saßen und still für den Beitritt in die Church of Fear warben. Doch mußte der Beichtende erst noch durch die eigene Umkehr, durch das Bekenntnis hindurch zur selbstverschuldeten Tatenlosigkeit. Er hatte durch die Umkehr zu wandern, dann in einer Art Hinkehr zur Gemeinschaft der Terrorgeschädigten zu stoßen, die sich ihrer Angst erwehren wollen.

Christoph Schlingensief hat mit seinem Biennalebeitrag in den Grenzzonen von Psychologie, Religion, Kunst, Theater und Politik viel Lob, aber auch viel Spott, Kritik und Unverständnis geerntet. Die Church of Fear war Scharlatanerie für die einen, eine bedenkenswerte Realutopie, aufgehoben in Kunst, für die anderen. Immerhin steht das Kirchlein in Hans-Ulrich Obrists Reich einer Station Utopia. Die auf sieben in die Erde gepflockten dicken Baumstämmen sitzenden Bekenner stehen zu ihrer Angst und zeigen in ihrem Initiations-Pfahlsitzen ihre Umkehr, sprich die politisch-soziale Konsequenz, sich gegen die selbstverschuldete Ohnmacht zu erheben. Ein klares und lichtes Zeichen auf der Biennale in einer Welt der Terrorhysterie, der Mythologisierung des 11. September und der zwanghaften Versicherungen gegen jene, die alles wirtschaftlich und politisch befördern, nur nicht des Menschen Angst um sich selbst.

In seiner aufsehenerregenden Kunstaktion versammelt Christoph Schlingensief eine Gemeinschaft von Menschen, die an nichts mehr glaubt und sich von den Glaubensangeboten allgemein anerkannter Sekten in Politik, Wirtschaft, Medien und Kultur distanziert und lossagen will. Das sei das zwingendste, absurdeste und schönste Bild für die Hysterie und Orientierungslosigkeit, die sich als Thema durch die gesamte Biennale ziehe – schrieb ein deutsches Blatt. Vielleicht aber seien der deutsche Christoph Schlingensief und der mexikanische Santiago Sierra auch nur zwei gute Katholiken, die sich gefunden hätten und die beide gerne Führer durch das Jammertal des entfremdeten Lebens wären, wie Berlins linke Tageszeitung spöttisch, aber nicht ohne Verständnis kommentierte.

Auf der langen, aber vergeblichen Suche nach einem gewichtigen Pavillon oder ei-

ner beeindruckenden Präsentation neben viel Bemühtem und politisch Korrektem fielen noch drei bemerkenswerte Positionen auf.

Pedro Cabrita Reis

In der monatelangen schwülen Hitze Venedigs während dieser Biennale stand mitten unter den Pavillons der kleineren Länder wie Griechenland und Österreich ein beachtlicher Container, ein Ausleger der zentralen Ausstellung „Dreams and Conflicts“, gestaltet von dem Portugiesen Pedro Cabrita Reis (geb. 1956). Es war ein fensterloser Unterstand mit nur einer Öffnung, in die sich der erschöpfte Besucher flüchten konnte, um hier eine *kühle Hitze* an sich heranzulassen.

Sein Titel: „Absent Names“. Seine Gestaltung: außen grau-silbern, innen braun und über die Seitenwände der braun gestrichenen Balkenkonstruktion hunderte etwa ein Meter lange stereotype leuchtende Neonröhren, die in paralleler Anordnung die gesamten Wände geometrisch mit Licht überzogen, deren klare Struktur allerdings an einigen Stellen gestört war, weil etliche Leuchten sich aus ihrer ordentlichen Verankerung gelöst hatten und chaotisch schräg von den Wänden herunterhingen, ohne ihr Licht aufzugeben. Die Leuchten lösten ein befreiend kühles Licht aus, das durch die Kühlaggregate eine körperliche Verlängerung erhielt und doch zugleich eine berührende Atmosphäre aufbaute.

So wurde dieser Container zu einem Ort der Alterität, der Ruhe und des Innehaltens und der Reflexion gleichermaßen; eine berührende Installation, die über das weithin trostlose, so bemüht wie langweilig wirkende Kunstinszenieren der Biennale hinwegtröstete. Ein Ort, der den Glauben an die Kunst wieder aufrichtete, der unterwegs verloren zu gehen drohte, ein Ort aber auch, der immerhin Energie genug übertrug, um diese Großausstellung aufrechten Gangs zu verlassen. Reis äußerte sich so:

„In der Kunst geht es um die Offenlegung unserer Ängste; doch weder verändert sie das Leben noch erklärt sie den Tod. Dieses wunderbare Unvermögen unterscheidet sie von Wissenschaft, Religion und Philosophie. Sie könnte aber ein Fragen nach Sinn sein, und das mag vielleicht dasselbe wie die Suche nach dem Schönen sein. Warum eigentlich nicht?“

Dieses Statement mag seinen jüngeren Kollegen Schlingensief gewiß nicht zufriedenstellen; doch ließen sich diese beiden Positionen durchaus miteinander vermitteln.

Arnulf Rainer

Auf dem Weg von soviel Kunst zurück ins Leben gab es eine weitere befreiende Station im Museo Correr. Gemeint ist aber hier nicht der von Bonani allein verantwortete Rückblick auf die Bilder von Malern, die im Zeitraum der letzten 40 Jahre für besondere Aufmerksamkeit und Überraschung auf den Biennalen gesorgt haben, sondern eine kleine selbständige Ausstellung, die sich irgendwie frech dazwischen oder davor geschoben hat: die Canova-Übermalungen des Österreicher Arnulf Rainer (geb. 1929). Im Grundzug seines Schaffens übermalt er seit Jahrzehnten photographische Reproduktionen aus Kunst-, Photographie-, Natur- oder Kulturgeschichte, wie Grünewald, Rembrandt, Goya; Pflanzen und Tiere; Illustrationen zu Shakespeare und zur Bibel. Balkenformationen, gestische Zeichen, Graphismen stellen sich ein; Farbkurven konterkarieren immer wieder neue Vorlagen und setzen sie mit Linienschwüngen, breiten Pinselwischern oder geometrischen Figurationen in ein neues Licht.

Hier sind es die bekannten neoklassischen Marmorskulpturen von Antonio Canova (1757–1822). In ihrer antikisierenden Strenge entfalten sie ihre figurale Statik und Bewegung gleichermaßen. Ihren Ausdruck haben sie auf die photographischen Abbildungen im Detail oder im Ganzen übertragen können. Im Licht und Schattenspiel der Photographien legt sich eine eigene abstrakte Landschaft auf ihnen aus. Hier setzen die Farben in den Pinsel-, Feder- oder Farbstrichen Rainers an und entfalten ein malerisches Netz eigener Art in akzentuierenden Konturen, in Verschleierungen oder Metamorphosen, verzaubernd oder verfremdend. Seine Stimmungen laden die ästhetisierenden Arbeiten Canovas mit einer zusätzlichen Spannung auf. Er kämpft oder spielt mit der Figuration wie eine gutgelaunte Katze mit ihrer Maus und umkreist so die Körper der Protagonisten. Ihren Ausdruck bearbeitet er ernst, launisch und spielerisch zugleich. So durchdringt er das einzelne Werk, bis es sich in ein neues Bild aufhebt.

Selten standen sich bei Rainer Motiv und Überarbeitung so frontal gegenüber wie bei diesem venezianischen Meister. Selten souverän haben sich aber auch diese Mäuse Rainers Katzen-Lust an Bemächtigung entzogen. Vielleicht hatte er selber seine Freude daran, und ließ sie laufen. So erfrischen sie den ermüdeten und verzweifelten Biennalebesucher und schenken ihm Kühle und Gelassenheit.

Gerda Steiner – Jörg Lenzlinger

Die Erfrischung ermutigt zur letzten Fahrt mit der Gondel in den schweizerischen Ausleger dieser Biennale, die Kirche am Canale Grande, die dem Heiligen Eustachius geweiht ist, San Stae, wie auch die Gondel-Station heißt. Betritt man den Raum, ist der Besucher überrascht: Mit zahllosen Miniaturplastiken haben die bei-

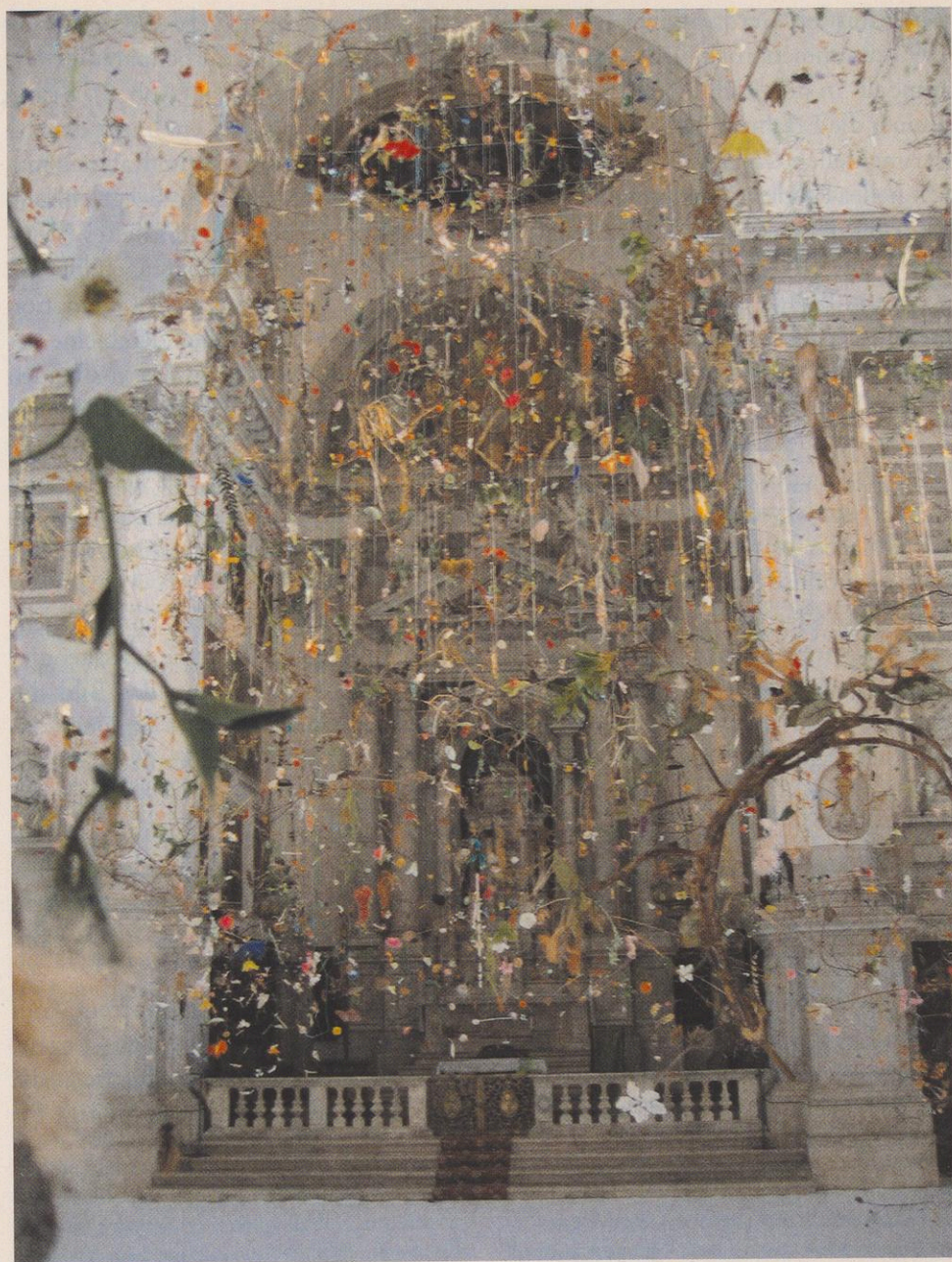


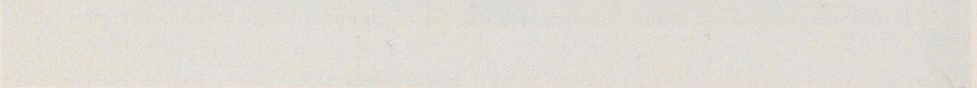
Abb. 2: Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger, Fallende Gärten

(Photo: G. Schlimbach)

den Künstler, Gerda Steiner (geb. 1967) und Jörg Lenzlinger (geb. 1964), die seit 1997 zusammenarbeiten, das Innere der Kirche in ein seltsames Farbenparadies verwandelt, in dem sich überall Kleinstentdeckungen machen lassen (Abb. 2). Bringt Steiner die Erfahrungen raumgreifender Wandmalereien mit, so Lenzlinger den experimentellen Umgang mit industriell hergestelltem Harnstoff, der im Rahmen maschineller Produktion kristalline Abscheidungen produziert, die sich bei gelenktem Zugriff wie wundersame Landschaften ausweiten. Sie haben ein verästeltes Netzwerk von Drähten verlegt, die von der Decke wie bunte Tropfsteingebilde mit Zweigen, Blüten und Pflanzen herabhängen und sich dem Gesetz der Gravitation unterwerfen. So entsteht in sehnsuchtsgetragener Umkehr von oben herab eine be rauschend schöne und doch auch ironisch gebrochene Welt, eben die „Fallenden Gärten“, wie die beiden Künstler in Anspielung auf die Hängenden Gärten ihre Kirchenraum-Installation in San Stae nennen. Zur besseren Betrachtung haben sie dem Besucher in die Mitte der Kirche eine Liege aufgestellt, auf der er sich gelassen in die Wunderwelten dieser Kirche erheben lassen kann. „Venite nel giardino celante“, heißt es draußen über der Tür. „Kommt, tretet ein in die Freude eures Herrn“, könnte man frei biblisch übersetzen.

Das Künstlerpaar will seine Himmelsgeschichten parallel zu den Wunderlegenden des Kirchenpatrons erzählen und wie dieser Bilder und Räume transzendierende Erfahrung schaffen. So erinnern sie in einem Gespräch an das Bild des Patrons dieser Kirche, das über einem der seitlichen Altäre montiert ist: Dem kaiserlichen Jäger und Heerführer erscheint auf der Jagd ein Hirsch, der den Gekreuzigten mit großem Strahlenglanz in seinem Geweih trägt. Das verwundert und verzaubert diesen Soldaten so sehr, daß er sich, von dieser Vision überwältigt, taufen läßt. Die Installation der beiden schweizerischen Künstler arbeitet auf der gleichen Ebene; sie inszenieren visionäre Bilder und verwundernde Erfahrungen, die dem klaren und für Venedig vielleicht auch etwas kaltem Sakralraum entgegenzuwirken suchen: vielleicht sogar ein bißchen zu viel.

Wollte ich hier eine heilige Messe feiern? Gäbe ich meine Kirche dafür frei? Wohl kaum. Dennoch ist die Ausstellung als solche – etwas ironisch gesprochen – bezaubernd schön. Trotz der Einwände eine ermutigende Abrundung dieser Biennale, die – bei allem Riesenaufwand – insgesamt magere Ergebnisse gezeigt hat. Sie läßt für das nächste Mal hoffen.



Die Installation „Fallenden Gärten“ von Gerda Steiner und Jörg Lenzlinger in der Kirche von San Stae, die dem Hängenden Garten gewidmet ist. San Stae, wie auch die Grotto, ist ein Ort, der den Besucher in die Mitte der Kirche bringt. In der Mitte der Kirche steht eine Liege, auf der der Besucher sich entspannen kann. Die Installation ist eine Mischung aus Natur und Kunst. Die Künstler haben ein Netzwerk von Drähten verlegt, die von der Decke wie bunte Tropfsteingebilde mit Zweigen, Blüten und Pflanzen herabhängen und sich dem Gesetz der Gravitation unterwerfen. So entsteht in sehnsuchtsgetragener Umkehr von oben herab eine be rauschend schöne und doch auch ironisch gebrochene Welt, eben die „Fallenden Gärten“, wie die beiden Künstler in Anspielung auf die Hängenden Gärten ihre Kirchenraum-Installation in San Stae nennen.